

**SŁOWACKI
I
SPADKOBIERCY**

KATEDRA BADAŃ FILOLOGICZNYCH
„WSCHÓD – ZACHÓD”

WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
UNIwersytetu w Białymstoku



Naukowa Seria Wydawnicza
„Czarny Romantyzm”
Tom XXXVII

WYDAWNICTWO PRYMAT

Marcin Bajko

**SŁOWACKI
I
SPADKOBIERCY
STUDIA I SZKICE**

BIAŁYSTOK 2017

NAUKOWA SERIA WYDAWNICZA „CZARNY ROMANTYZM”

REDAKCJA SERII:

Jarosław Ławski (Przewodniczący)

Marcin Bajko, Grzegorz Czerwiński, Anna Janicka, Krzysztof Korotkich,
Grzegorz Kowalski, Dariusz Kukielko, Marek Olesiewicz, Iwona E. Rusek, Michał Siedlecki,
Łukasz Zabielski (Sekretarz Redakcji)

RADA REDAKCYJNA:

Halina Krukowska – Przewodnicząca (UwB), Alina Kowalczykowska (IBL PAN),
Elżbieta Nowicka (UAM), Wojciech Gutowski (UKW), Maria Kalinowska (UW),
Michał Kuziak (UW), Abp Edward Ozorowski (UwB), Leszek Libera (UZ), Marek Nalepa (URz),
Mikołaj Sokołowski (IBL PAN), Włodzimierz Szturc (UJ), Zbigniew Kaźmierczak (UwB),

RECENZENT TOMU:

dr hab. Marek Kurkiewicz, prof. UKW

Indeks nazwisk i ilustracje: Marcin Bajko

Korekta: Zespół

Skład: Ewa Frymus-Dąbrowska, Wydawnictwo PRYMAT

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2017

© Copyright by Marcin Bajko, Białystok 2017

Na okładce wykorzystano obraz Williama Blake’a
Wielki czerwony smok i niewiasta obleczona w słońce (1805)

ISBN 978-83-7657-254-3



Wydawnictwo PRYMAT, Mariusz Śliwowski, ul. Hetmańska 42, 15-727 Białystok
tel. 602 766 304, e-mail: prymat@biasoft.net, www.prymat.biasoft.net

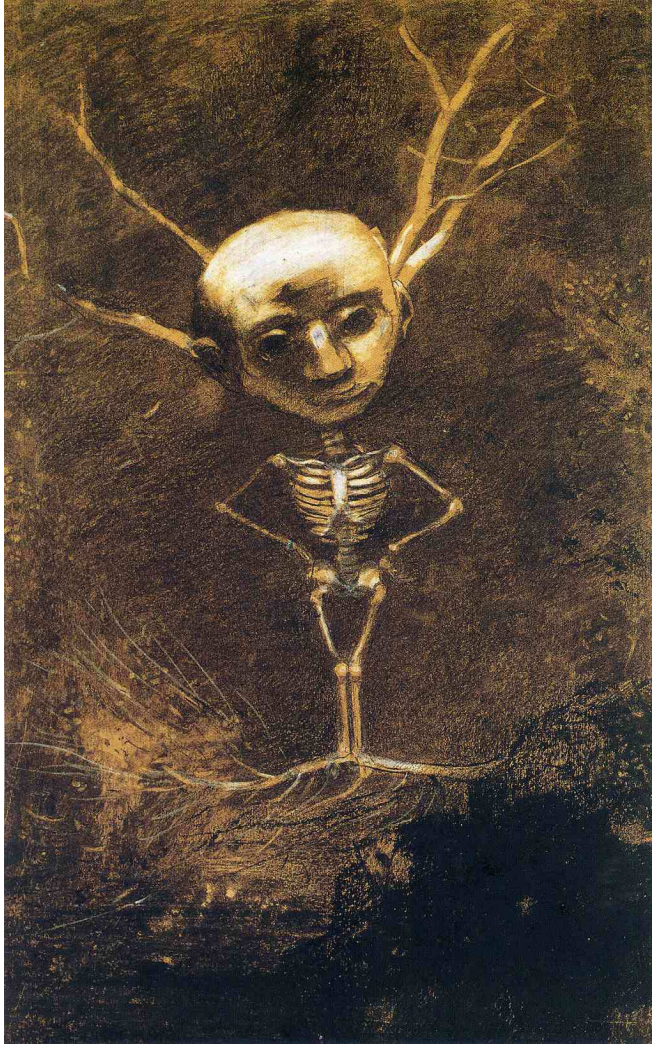
SPIS TREŚCI

Od Autora	9
Słowacki po przełomie	15
„Patrzac w smętne oczy dziada”. Starość (u) 33-letniego Słowackiego	17
Symbolika ognia w <i>Śnie srebrnym Salomei</i>	35
Wątki grecko-bizantyńskie w <i>Królu-Duchu</i>	59
Okrucieństwo Ducha w <i>Królu-Duchu</i>	79
Płacz towiańczyków. Słowacki – Goszczyński	91
Współcześni i spadkobiercy	107
Znicestwienie w <i>Zamku kaniowskim</i> Seweryna Goszczyńskiego	109
Anielskie upiory. Ukraińskie wierzenia ludowe w <i>Marii Antoniego</i> Malczewskiego	127
Obraz Greka w powieściach „bałkańskich” Tomasza Teodora Jeża	147
Śmiech jako metoda na lęk przed zgonem w <i>Śmierci</i> Ignacego Dąbrowskiego	161
Faust modernistyczny. Wokół dialogu <i>Faust i Mefistofeles</i> Jerzego Żuławskiego	173
Żeromski o Micińskim, Miciński o Żeromskim. Dzieje przyjaźni	189
Od zachwytu do rozczarowania. Bułgarskie wątki w pismach Tadeusza Micińskiego	205
Z Litwina Polak. O młodopolskiej twórczości Józefa Albina Herbaczewskiego	219
Karol Jacek Malewski – zapomniany poeta (późnej) Młodej Polski	229

Nota bibliograficzna	239
Bibliografia	241
Summary	247
Indeks nazwisk	249



Juliusz Słowacki (1809–1849).
Portret autorstwa Kazimierza Mordasewicza (1859–1923)



Odilon Redon, *Duch lasu (Esprit de la forêt, 1880)*

OD AUTORA

Juliusz Słowacki to poeta niezwykle istotny dla polskiej kultury, pozostający wszak zawsze, bez względu na epokę, w cieniu starszego kolegi po piórze, pierwszego narodowego wieszczą, Adama Mickiewicza¹. Jednak to właśnie Słowacki i jego twórczość są głównymi bohaterami niniejszej książki (a przynajmniej zajmują w niej najwięcej miejsca). Dodajmy jednak: późna twórczość, przez którą rozumiemy wszystko to, co Słowacki napisał po przełomie mistycznym. Dziełami stworzonymi przez niego w latach 1842–1849 zachwycili się i odkryli je dla siebie twórcy Młodej Polski, choćby Tadeusz Miciński, który osobliwie – przyznam – ze względu na moje nim zainteresowanie, obecny będzie w drugiej części tej książki najmocniej. Nie wszyscy jednak podchodzili do „późnego” Słowackiego w sposób równie entuzjastyczny, czego dowodzi przypadek pisarza polsko-litewskiego, Józefa Albina Herbaczewskiego².

„Spadkobiercami Króla-Ducha” przed niemal półwieczem nazwała Halina Floryńska bohaterów swej głośnej wówczas książki³: Wincentego Lutosławskiego i jego nieco wyrodnego „ucznią”, twórcę *Nietoty*⁴. Herbaczewskiego zaś raczej trudno nazwać „spadkobiercą” autora *Balladyny*, lecz warto pokazać jego zdecydowaną opozycję wobec postaci takich, jak choćby Żeromski czy wspomniany wyżej Miciński (rozdz. *O młodopolskiej twórczości Józefa Albina Herbaczewskiego*).

Słowacki bez wątpienia odcisnął piętno na całej młodopolskiej formacji⁵. Nie wyłącznie poprzez swą twórczość, lecz także przez swą neurotyczną (i nieco ekscentryczną...) osobowość⁶, swoiście uwzniośloną, zmityzowaną. Moderniści

¹ Zob. J. Bachórz, *Słowacki irytujący?*, w: *Stolice i prowincje kultury. Księga jubileuszowa ofiarowana Profesor Alinie Kowalczykowej*, pod red. J. Brzozowskiego, M. Skrzypczaka, M. Stanisza, Warszawa 2012.

² Zob. V. Narušienė, *Józef Albin Herbaczewski. Pisarz polsko-litewski*, Kraków 2007.

³ H. Floryńska, *Spadkobiercy Króla Ducha. O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*, Wrocław 1976. Por. rezonans twórczości Słowackiego w utworach Micińskiego na gruncie liryki: U.M. Pilch, *Kto jestem? O podmiocie w poetyckim dwugłosie Słowacki – Miciński*, Kraków 2010.

⁴ O relacji Lutosławski – Miciński pisano wiele razy. Zob. np. S. Pigoń, *Niesamowite spotkanie literackie. Tadeusz Miciński – Wincenty Lutosławski*, w: tegoż, *Miłe życia drobiazgi. Pokłosie*, Warszawa 1964; E. Flis-Czerniak, *Wokół „Nietoty”, czyli raz jeszcze o „niesamowitym” spotkaniu Tadeusza Micińskiego z Wincentym Lutosławskim*, w: *Proza Tadeusza Micińskiego. Studia*, wstęp J. Ławski, red. M. Bajko, W. Gutowski, J. Ławski, Białystok 2017.

⁵ Zob. głośną pracę I. Matuszewskiego: *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej*, Warszawa 1902.

⁶ Zob. np. E. Łubieniewska, *Laseczka dandyśa i płaszcz proroka*, Warszawa – Kraków 1994.

gloryfikowali dzieła późne, na przekór pokoleniom pozytywistycznym wynoszącym na piedestał twórczość przedmystyczną.

W zasadzie każde pokolenie tworzące w obrębie epoki modernizmu musiało się w taki czy inny sposób do Słowackiego odnieść, tak jak musiało się ustosunkować wobec pozostałych romantycznych wieszczów, Mickiewicza i Zygmunta Krasińskiego⁷.

Studia i szkice składające się na niniejszą książkę powstawały na przestrzeni ostatnich dziesięciu lat. Teraz zostały uzupełnione, poprawione i ułożone w taki sposób, aby podkreślić i uwypuklić ich wzajemne relacje. Każdy kolejny rozdział albo dookreśla, albo uzupełnia poprzedni. Poniekąd można je potraktować jako obszernie przypisy do rozdziałów sąsiednich. Część pierwszą, „Słowacki po przełomie”, rozpoczyna spojrzenie na osobę poety w jego 33. roku życia (1842/1843), być może najważniejszym dla jego twórczości, a bez wątpienia jednym z istotniejszych zarówno w perspektywie biografii, jak i twórczości. Mowa o utworach dramatycznych: *Sen srebrny Salomei* i *Książd Marek*, a także tłumaczeniu-parafrazie *Księcia Niezłomnego* Calderona.

Drugi rozdział poświęcony został pierwszemu z wymienionych dzieł. Ogień, słońce i światło w utworach Słowackiego należą do symboli rudymen-tarnych (a przypomnijmy, że Miciński ogień i słońce w swej twórczości wynosił do najwyższej rangi). Kolejne dwa rozdziały dotyczą dzieła, które można nazwać *opus magnum* romantycznego poety: *Króla-Ducha*. Prześledzenie wątków grecko-bizantyńskich obecnych w tym poemacie pozwala na stwierdzenie idiosynkrazji obecnych w wyobraźni Słowackiego: antypatii do Cerkwi prawosławnej przy jednoczesnej fascynacji wschodnią duchowością... Widzimy w nim miłość do starożytnej Hellady, wynikłą z zachwytów dziecięcej (bo nie młodzieńczej nawet!) lektury: *Iliady* Homera. Któż 8-letnie dziecko zaczytuje się dziś w *Iliadzie*? (a Słowacki, jak sam twierdzi, zaczytywał się nią namiętnie). *Król-Duch* to również, a może przede wszystkim, dzieło „okrutne”. Okrutne na wielu poziomach, tak w treści, jak i w swej zimnej a duchowej monotonii (przy czym nie należy tu owej monotonii odbierać pejoratywnie). Monotonia to jeden ton ducha: cele finalne są ważniejsze aniżeli środki, które do niego prowadzą. Materię, a zatem i powłoki cielesne (czytaj: ludzi), należy bezwzględnie niszczyć,

⁷ Zob. J. Włodarczyk, „Z rozłamów wielkiego ducha”. *O młodopolskiej recepcji Krasińskiego*, Kraków 2002. Zasadniczo przekraczającego romantyzm w treści i formie Cypriana Norwida, z przyczyn oczywistych, tj. właściwego „odkrycia” go przez Młodą Polskę (a właściwie przez Zenona Przesmyckiego), zostawmy tu na boku.

gdyż to przybliży nas do duchowej doskonałości... Innymi słowy: Duch wymaga poświęceń.

Ostatni rozdział tej części jest swoistym łącznikiem pomiędzy nią a częścią drugą książki, dotyczy bowiem zarówno Słowackiego, jak i Seweryna Goszczyńskiego, autora słynnej, czarnoromantycznej powieści poetyckiej *Zamek kaniowski* (1828)⁸. Stanowi zarazem klamrę, gdyż ponownie przenosimy się do roku 1843 i 33-letniego Juliusza Słowackiego. Przez kilka miesięcy obaj poeci mieszkali razem. Połączyła ich też przynależność do Koła Sług Sprawy Bożej Andrzeja Towiańskiego. Łączyła ich wreszcie wspólnota łez i płaczu, częstokroć o charakterze teatralnym, łez na pokaz, wynikających z przyjętych „stylów zachowań romantycznych”⁹ lub z egzaltacji religijnej towiańczyków. Lecz bywały i łzy autentyczne.

Pierwszy rozdział części drugiej niniejszej książki („Współcześni i spadkobiercy”) stanowi próbę analizy demonizmu i nihilologicznej tendencji, nazwanej tu „znicestwieniem”, ukazanej w *Zamku kaniowskim*. Goszczyński był mistrzem nocnej strony romantyzmu, a właśnie w tym dziele udało mu się zawrzeć niepokój, a może i lęk przed czyhającą za progiem śmierci pustką, nicością. Być może dlatego kilkanaście lat później z takim zaangażowaniem odda się Sprawie Bożej Towiańskiego, zagłuszając w sobie tej nicości głos.

Powszechnie wiadomo, że polski romantyzm zainicjowały *Ballady i romanse* Adama Mickiewicza – twórcy głównego nurtu. Niemniej ważny jest jednak kierunek drugi, ten niezależny od mickiewiczowskiego, czarnoromantyczny nurt *Marii* (1825) Antoniego Malczewskiego¹⁰. Pierwsza polska powieść poetycka, podobnie jak *Zamek kaniowski*, choć wcześniejsza od niego o 3 lata, odcisnęła swe piętno nie tylko na współczesnych, lecz również na potomnych, zarówno na tych dziewiętnasto-, jak i dwudziestowiecznych. W drugim rozdziale tej części tomu przyglądam się czterem głównym postaciom *Marii*, dostrzegając w nich coś, czego na pierwszy rzut oka nie widać: ich upiorność (w znaczeniu: trupiość, martwość, widmowość). W tytułowej bohaterce dostrzegam jednakże bardziej anioła aniżeli upiora. W tym męskim świecie stepowych herosów kresowych, gdzie zarówno fałsz i zdrada, jak i miłość, honor oraz waleczność, wyznaczały rytm życia, do śmierci i zniszczenia należało ostatecznie ostatnie słowo.

⁸ S. Goszczyński, *Zamek kaniowski*, wprowadzenie napisała H. Krukowska, Białystok 2002.

⁹ Zob. *Styl zachowań romantycznych*, pod red. M. Janion i M. Zielińskiej, Warszawa 1986.

¹⁰ Zob. J. Ławski, *Bo na tym świecie Śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2008.

W książce znalazło się też miejsce dla jednego z przedstawicieli drugiej połowy XIX wieku. Tomasz Teodor Jeż (właśc. Zygmunt Miłkowski), dziś nieco zapomniany, a dawniej bardzo wzięty powieściopisarz, prócz zainteresowań tematyką ukraińską, kresową, przejawiał żywe zaciekawienie kulturą i historią narodów południowosłowiańskich, zwłaszcza Bułgarów i Serbów. Stworzył on cykl powieści bałkańskich, osnutych na tle dziejów Słowian, którzy byli przez kilka stuleci zniewoleni przez Turków. W podobnej sytuacji znajdowali się Grecy, ci jednak często szli na współpracę z osmańskim zaborcą. Obrazowi Greków w powieściach Miłkowskiego poświęcony został osobny rozdział.

Od rozdziału następnego przechodzę do modernistów, choć w tym przypadku, w rozdziale czwartym drugiej części książki, pozostajemy w wieku XIX. *Śmierć* (1893) Ignacego Dąbrowskiego to powieść napisana w formie dziennika, wedle zamierzenia autorskiego „studium” śmiertelnej choroby (takową była wówczas gruźlica) i samego umierania. Józef Rudnicki, bohater, a zarazem narrator utworu, to wychowanek nie tylko ojców pozytywistów, na których się nieraz powołuje, lecz również, a może przede wszystkim, uczeń i wnuk romantyków. Przeżywa te same co oni dylematy i rozterki, zdradza obycie i odczytanie w polskich „klasykach” romantyzmu, w Słowackim w szczególności. A w końcu doświadcza uczuć granicznych i skrajnych: śmiechu i lęku. Tego lęku ostatecznego – lęku przed śmiercią. Jakże różne to doświadczenie śmierci od tego, które dane było zabijanym i zabijającym (także samych siebie) bohaterom dzieł romantycznych.

Gdzie śmierć, tam bliżej bądź dalej znajdzie się i miłość. Faust modernistyczny w wydaniu Jerzego Żuławskiego interesuje się bardziej miłością, śmierć pozostaje dlań czymś zgoła odległym. Sama zaś miłość wydaje się raczej mało romantyczna. Polski poeta sięga po słynny mit kultury, rozślawiony przez arcydzieło Johanna Wolfganga Goethego, dostosowując go do realiów *fin-de-siècle*. Dialogiem *Faust i Mefistofeles* (1894) i jego krótką interpretacją zamykam wiek XIX i przechodzę do wieku XX, głównie do pierwszej jego dekady, w której rozkwitła i przygasła przyjaźń dwóch czołowych pisarzy tej epoki.

Do spadku po romantycznych wieszczach przyznawało się wielu modernistów. Nie wszyscy byli jednak akceptowani jako godni ich spadkobiercy. Jedynie Stanisław Wyspiański do dziś ostał się w świadomości potomnych jako „piąty” wieszcz¹¹. Na początku XX wieku wysoki status pisarza narodowego (by nie po-

¹¹ Por. M. Popiel, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2008.

wiedzieć „sumienia narodu”), a zarazem poczytnego, zyskał i długo utrzymywał Stefan Żeromski. Takowego statusu nigdy nie osiągnął młodszy od niego Miciński, choć prawdopodobnie bardzo tego pragnął. Znajomość obu pisarzy już przed laty stała się przedmiotem badań¹². W rozdziale *Żeromski o Micińskim, Miciński o Żeromskim* przywołuję nieznanne dotąd fakty oraz przyglądam się niedostatecznie naświetlonym świadectwom tej „szorstkiej przyjaźni”, jaka obu pisarzy łączyła.

Na koniec wspomnę jeszcze o pozostałych rozdziałach książki. Jeden z nich dotyczy spojrzenia Micińskiego na kulturę bułgarską oraz związków literacko-towarzyskich polskiego pisarza z artystami bułgarskimi (*Od zachwyty do rozczarowania. Bułgarskie wątki w pismach Tadeusza Micińskiego*)¹³. Drugi to krótki szkic, w którym przypominam sylwetkę i charakteryzuję twórczość mało znanego za życia, dziś zupełnie zapomnianego młodopolskiego poety, Karola Jacka Malewskiego. Ów rozdział zamyka niniejszy tom.

Czytelnik bez problemu rozpozna wspólne obrazy i motywy pojawiające się w twórczości „spadkobierców”, a bez wątpienia zaczerpnięte od romantycznych „mistrzów”: Słowackiego, Malczewskiego, Goszczyńskiego. I to dziedzictwo tworzą: nocny, kresowy, ukraiński pejzaż i pewność nieuchronnej śmierci, która, jak wiadomo, „wszystko zmiecie”¹⁴.

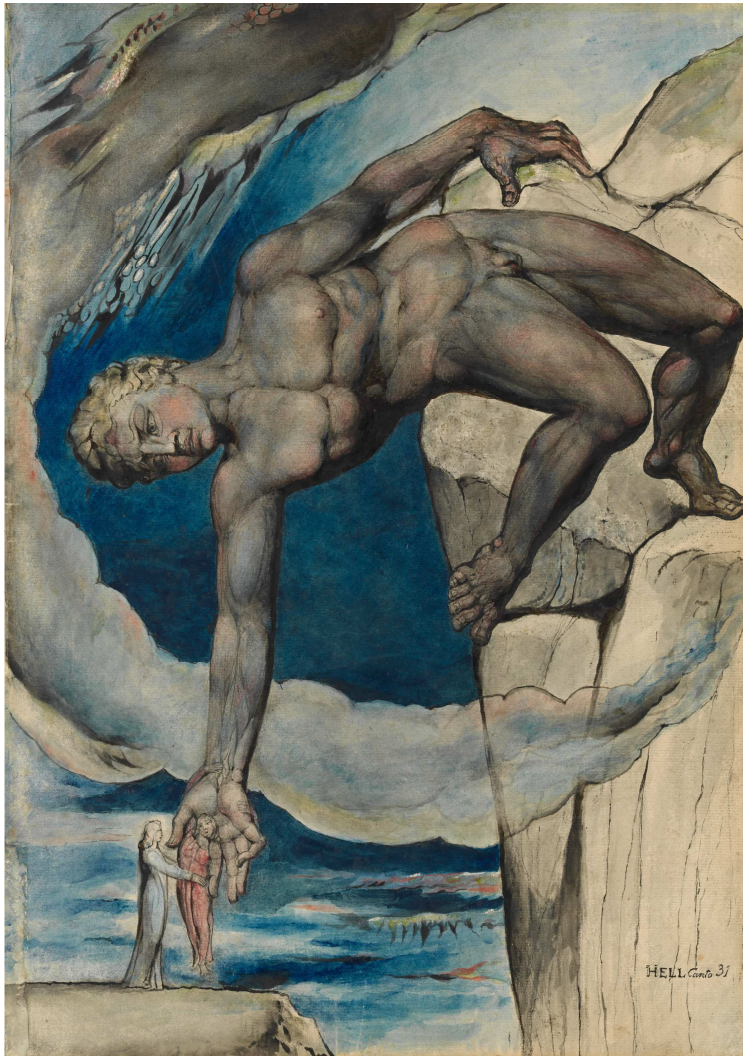
* * *

Książkę tę dedykuję
Magdzie, Juliuszowi oraz moim Rodzicom

¹² M. Januszewicz, *Miciński i Żeromski oraz ich kontakty towarzyskie, kulturalne i literackie*, „Studia i Materiały Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Zielonej Górze”, 1988, seria XVII, nr 5.

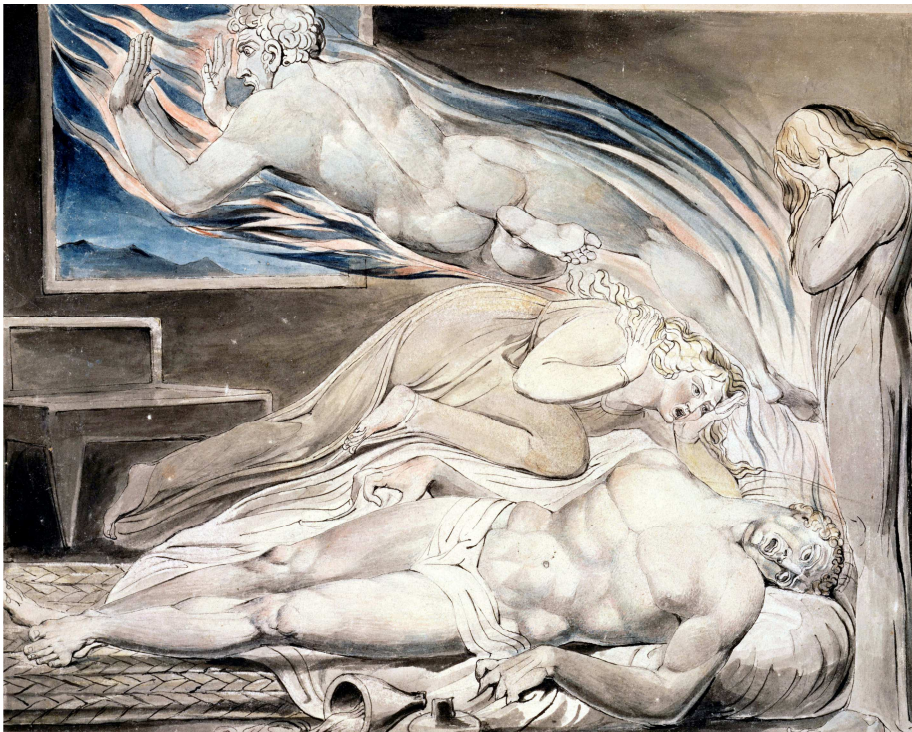
¹³ Utwory publicystyczne Micińskiego cytuję za pierwodrukami. Już po złożeniu niniejszej książki do druku ukazał się pierwszy z czterech tomów *Pism rozproszonych* tego autora: T. Miciński, *Pisma rozproszone*, red. naukowa M. Bajko i J. Ławski, tom I: *Eseje i publicystyka 1896–1908*, wstęp, opracowanie tekstów i przypisy M. Bajko i W. Gutowski, Białystok 2017.

¹⁴ Zob. A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, wprowadzenie H. Krukowska i J. Ławski, Białystok 2002, s. 157–158 (pieśń Masek).



William Blake, *Anteusz przenosi Wergiliusza i Dantego do dziewiątego kregu piekieł* (1824–1826).
Ilustracja do *Boskiej Komedi*i Dantego (Pieńło XXXI)

SŁOWACKI PO PRZEŁOMIE



William Blake, *Śmierć silnego, niegodziwego męża* (*Death of the Strong Wicked Man*, 1806).
Ilustracja do poematu *The Grave* Roberta Blaira

„PATRZĄC W SMĘTNE OCZY DZIADA”. STAROŚĆ (U) 33-LETNIEGO SŁOWACKIEGO

Wszyscy wiecie,
Dziad jak dziecię:
Śmierć przylepka,
Grób kolebka,
Kozuszki
W pieluszki
Sposzyje,
Spowije.
W grobie dobrze dość na dziada,
Bo ucichnie wszelka biada:
Nie męka,
Nie stęka,
Nie lichy,
Śpi cicho.

Józef Baka¹

1. „Wszak ja za 14 lat nie będę jeszcze bardzo stary...”

Juliusz Słowacki od wczesnej młodości interesował się starością. Jego wyobraźnia upodobała sobie właśnie ten etap życia ludzkiego. Starość wydaje się być zresztą zjawiskiem wszechobecnym u romantyków, we własnym mniemaniu często uchodzących za młodych starców², choć przeważnie traktujących samą starość negatywnie.

Mając dwadzieścia trzy lata, poeta zapisał w pamiętniku: „Mam dopiero przy wyjściu z Uniwersytetu rok 19., a jednak zdaje mi się, że już tak długo ży-

¹ J. Baka, *Starym uwaga*, w: tegoż, *Poezje*, oprac. i wstęp A. Czyż i A. Nawarecki, Warszawa 1986.

² Zdaje się, że do popularności tego wątku przyczynił się Byron, który swemu słynnemu bohaterowi, Manfredowi kazał wypowiedzieć te słowa: „ – Na tym tu padole / Niejeden młodzian starzeje się, gaśnie, / Nim jeszcze dobiegł średniej wieku mety, / Chociaż go kosa wojny nie podcięła.” (Akt trzeci, scena pierwsza, w. 148-151). Cyt. za: G. Byron, *Wędrowniki Childe Harolda. Dramaty*, przełożyli J. Kasprówic, J. Paszkowski, słowem wstępnym i przypisami opatrzył J. Żuławski, Warszawa 1955, s. 414. Byron gardził starością, czego dowodzą, liczne w jego dziełach, niepoehlebne zdania na jej temat.

łem...³. Lecz nie „młoda starość”, choć sama w sobie bardzo interesująca, będzie mnie tu interesowała najbardziej. O wiele ciekawiej rysuje się obraz starości fizycznej oraz tego, w jaki sposób do niej podchodził, jak ją widział i oceniał autor *Balladyny*. Starość, a więc także tych, którzy są jej ucieleśnieniem – starych ludzi. Starość fizyczna niekiedy łączy się ze starością psychiczną, z tak zwanym starczym uwiędnięciem umysłu. Mówię: „niekiedy”, gdyż nie jest to przecież regułą. Trzydziestotrzyletni Słowacki, w roku 1843 towiańczyk i post-towiańczyk, poeta-mystyk, by przywołać tu Kleinerowską typologię⁴, tworzy w tymże roku dzieła wybitne, choć (jak wiemy) przez współczesnych niemal niezauważone. Cofnijmy się jednak do dzieciństwa i młodości przyszłego poety.

Wydarzenia, które Słowacki opisywał w pamiętniku prowadzonym w 1832 roku, z pewnością podlegały starannej selekcji, dlatego fakt udzielenia jałmużny napotkanemu przypadkowo starcowi musiał być dla niego niezwykle istotny. Człowiek ów wywołał w nim najpierw litość, a następnie poczucie wstydu, gdyż początkowo młody poeta ofiarował starcowi jedynie „pieniądz miedziany”, po czym, powodowany wyrzutami sumienia, zawrócił, wręczając mu „pieniądz srebrny”⁵. Ten konkretny starzec na zawsze pozostanie w pamięci Słowackiego, wielokrotnie pojawi się na kartach jego późniejszych dzieł. Cechy szczególne: zawsze siwa głowa, często milczenie. Wydarzenie to miało miejsce w lipcu 1832 roku w Paryżu. Tymczasem cofnijmy się dalej wstecz, do Krzemieńca, do „babuni” i „dziadunia”, których „rączki i nóżki Julek całował”, jeśli nie faktycznie, to przynajmniej przez wiele lat w listach pisanych do matki.

Słowacki był szczególnie przywiązany do swej babki (nazywał ją „Babunią”), Aleksandry Januszeńskiej z Dumanowskich⁶, a także do jej męża, Teodora (nazywanego „Dziaduniem” bądź „Dziadziem”; KJS, I, passim). Pięcioletni Julek miał okazję obcować ze starością już od 1814 roku, a więc od powrotu z Wilna do Krzemieńca, niedługo po śmierci swego ojca, wówczas czterdziesto-

³ J. Słowacki, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, wyd. 2., tom XI. *Pisma prozą. Część pierwsza*, oprac. W. Floryan, Wrocław 1952, s. 161.

⁴ Zob. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 1-4, wyd. I: 1924–1928.

⁵ Tamże, s. 171–172.

⁶ Wpisała ona swemu wnukowi do pamiętnika piękną dewizę, którą ten kierował się w życiu. W liście do matki z końca maja 1832 r. pisał: „przypiski kochanej Babuni zawsze mnie do też rozczulają – i słowa jej napisane w moim sztabuchu są często prawidłem mego życia – staram się od ludzi jak najmniej oczekiwać i jak najmniej wymagać.” *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, tom I, Wrocław – Warszawa – Kraków 1962, s. 120. Dalej cytując z tego wydania podaję skrót KJS, po przecinku numer tomu i strona. (Tom II: 1963).

jednoletniego Euzebiusza. Zmarł on, podobnie jak jego ojciec (a dziad Juliusza – Jakub) na gruźlicę, „rodzinną” chorobę Słowackich⁷. W 1814 roku matka dwudziestodwuletniej Salomei Bécu⁸ miała 40 lat, za to jej ojciec liczył sobie 58 lat. Starość i choroba – okoliczności degradujące i wyniszczające ciało, wpływające zasadniczo na stan umysłu. Wiele wskazuje na to, że Słowacki pod koniec życia, gdzieś na przełomie 1848 i 1849 roku wyglądał o wiele starzej niż wskazywałaby jego metryka. 5 czy 6 lat wcześniej wyglądał zapewne nieco lepiej, jednak z pewnością nie był wówczas okazem ani zdrowia, ani atrakcyjnego mężczyzny w tak zwanym „chrystusowym” wieku. Gruźlica niewątpliwie przyspieszyła starzenie się, ostatecznie uczyniła z zapalonego podróżnika i okazjonalnego „alpinisty” człowieka najpierw unieruchomionego w małym mieszkaniu, a w końcu przykutego do łóżka.

Czy poetę można nazwać człowiekiem starym w momencie śmierci, w 1849 roku lub na kilka miesięcy przed nim, mniej więcej w czasie heroicznej wyprawy do Poznania i Wrocławia w roku 1848? Nie miał on przecież wtedy nawet czterdziestu lat! A więc, według naszych, współczesnych standardów, stary nie był. Nie umarł staro, wręcz przeciwnie – umarł młodo, choć nie aż tak młodo, jak wielu innych poetów romantycznych. Prawdopodobnie Słowacki czuł się jak strzęp człowieka, mimo zapewnień otoczenia o własnym niezłym zdrowiu. Tak widzieli go inni, tak w chwilach zwątpienia i szczerości widział sam siebie. Wiemy, że zażywane przez niego opium, choć kołoiło ducha, to niszczyło ciało. Stąd to słynne przeanielenie, stąd ucieczka od nędznej skorupy ciała, uznanie swego jestestwa za wyłącznie duchowe.

⁷ Zob. *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz przy współpracy S. Makowskiego i Z. Sudolskiego, Wrocław 1960, s. 670. Dalej w tekście, cytując z tego wydania, oznaczam: K i podaję numer strony.

⁸ Ze swych rozważań wyłączam stosunek poety do jego matki. Sądzę, że w miarę upływu czasu Słowacki wyrobił sobie taki obraz matki, który można by porównać do idealnej kochanki. Salomea zastygła w jego wspomnieniach taką, jaką była 1830 roku, więc po kilku latach stał się on niemal jej rówieśnikiem, a przynajmniej różnica wieku nie była już zbyt wielka. Nie dziwi więc nieco „kazirodzce” z dzisiejszej perspektywy wyznania syna do matki, np. takie: „Jeden pocałunek posyłam wam wszystkim – a ciebie, droga moja, jeszcze ukradkiem, kiedy się inni odwrócą, w nóżkę twoją całuję, na kolanach przed tobą” (KJS, I, 384). Związki uczuciowe jakie łączyły syna z matką analizował w swoim czasie autor jedynej psychoanalitycznej interpretacji życia i dzieła poety – Gustaw Bychowski (*Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne*, Kraków 2002 [wyd. 1: Warszawa-Kraków 1930]). Badacz miał słuszość, stwierdzając, iż libido Słowackiego „nigdy się właściwie od matki nie oderwało, że nigdy nie przestała ona stanowić dlań głównego przedmiotu wielkiej miłości” (tamże, s. 43).

Słowacki, gdy przyjrzeć się jego wczesnym pismom, zdaje się być starcem już za młodu, i nie chodzi tu wyłącznie o poezję, choć odbija się on w niej jak w zwierciadle, lecz – znów przywołajmy Kleinera – o tak zwane „dyspozycje psychiczne”⁹. Przedwcześnie rozwinięty, piętnastoletni młodzieniec, już nie dziecko, a jeszcze nie osoba dorosła, odczuwał gwałtowny wpływ czasu, wiążąc go z poczuciem zbliżającej się starości. Sama konwencjonalność obrazowania niczego tu nie tłumaczy, ważny jest wybór takiej, a nie innej konwencji. Zwróćmy uwagę, że galerię starców oraz temat starości, przewijający się w całej twórczości autora *Kordiana*, pojawiają się już w juveniliach. Oto w *Elegii. Tłomaczeniu z Lamartina* widzimy człowieka, którego zagarnia „smutna starość”. Oto w pierwszym oryginalnym wierszu poety, w *Księżycu*, pojawia się dziewięćdziesięcioletni „smutny starzec”¹⁰, będący „jedną nogą na ziemi, a drugą w mogile”. Wreszcie wileński *Szanfary*: przedśmiertna opowieść, składająca się ze wspomnień starca. Po dwóch latach przemieni się on w tytułowego bohatera powieści poetyckiej *Arab*.

W *Arabie* Słowacki powraca do zarzuconego wariantu tego bohatera, do „mizantropii starczych wspomnień”, wedle zwięzłego określenia Jarosława Maciejewskiego¹¹, rezygnując z postaci młodego bohatera z warszawskiej redakcji *Szansfarygo*. W kontekście ogólnej tonacji wierszy z „teki dziecięcej”, naznaczonych obsesją przemijania, grobu i śmierci, temat starości nabiera symbolicznego wymiaru. Jest czymś w rodzaju syntezy sposobu myślenia o życiu: młodość gaśnie szybko, trwa chwilę, zmieniając się w starość. Pomiędzy nimi nie ma nic, żadnej ciągłości: tracąc młodość, zyskujemy starość¹². Właściwie młodość to dzieciństwo, wszystko, co następuje po nim jest już starością, w najlepszym razie przygotowaniem do niej, przed-starością.

Ostatnia ukończona przed wybuchem powstania listopadowego powieść poetycka stanowi niejako esencję tego, jak młody (jeszcze) Słowacki traktował

⁹ Zob. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, tom 1: *Twórczość młodzieńcza*, wstęp i oprac. J. Starnawski, Kraków 1999, s. 43-47.

¹⁰ Granica 90. lat musiała być chyba w jakiś sposób istotna w obrazie starości, który wytworzył w sobie Słowacki. W *Balladynie* np. Kirkor, któremu Popiel III radzi, by został tak jak on pułstelnikiem, odpowiada: „Gdybym podstarzał dziesiątym krzyżykiem, może bym w smutne schronił się dąbrowy...” (Akt I, w. 12-13).

¹¹ J. Maciejewski, *Porównania poetyckie Słowackiego*, Poznań 1991, s. 93.

¹² Warto tu również przypomnieć jakże trafną formułę Ireneusza Opackiego, który Słowackiego jako autora młodzieńczych sonetów nazwał „Młodziutkim Staruszkim Oświecenia”. Zob. I. Opacki, *Słowackiego „równania z jedną niewiadomą”*, w: tegoż, *W środku niebokręga. Poezja romantycznych przełomów*, Katowice 1995, s. 82.

starość. W *Arabie* starcy są poniżani i upokarzani. Tak będzie i później, lecz tutaj tej furii nic już nie osłania. Bohater powieści najpierw „zatrzuwa szczęście” nędznego i ubogiego nurka, „drżącego starca, pochylonego laty”, który został też nazwany żebrakiem (zebranie i starość w twórczości Słowackiego są często połączone, kulminując w postaci rapsoda-żebraka, Swityna z *Króla-Ducha*), następnie uniemożliwia samobójstwo zrozpaczonemu starcowi (jak pamiętamy, jego synów chwilę wcześniej posyła na tamten świat). Starcy zostają zatem przy życiu, jak później „ojciec zadzumionych” z florenckiego poematu pod takimż tytułem, jednak ich życie z reguły traci sens.

Opozycje młodość/starość oraz dziecię/starzec, stały się kluczowymi figurami wyobraźni Słowackiego od zarania jego twórczości. Rzekłbym, że oparowała go nie tylko znana obsesja ściętej głowy, dekapitacji, lecz również obsesja starości i młodości. Zresztą oba motywy – ucinania głowy oraz starości – często występują razem. Wynikało to być może po części z przyjętej i zinterioryzowanej strategii życia jako teatru, z dandyzmu, który przez wiele lat, w różnych metamorfozach, stał się płaszczem ochronnym poety. Dandyzm bowiem to „stan przedłużonej młodości. Przedłużonej świadomie – kultem własnej młodości”¹³.

W dziełach Słowackiego można zaobserwować konstrukcje schematów kontrastowych, mniej lub bardziej zantagonizowanych postaci (najczęściej męskich). Horsztyński – Szczęsny, Szaman – Anhelli, Derwid – Lech, Wojewoda – Zbigniew, by ograniczyć się do utworów sprzed przełomu mistycznego. Konflikt sprowadza się zazwyczaj do walki o kobietę (pierwsza i ostatnia z wymienionych par) lub o władzę (przypadek tragedii wenedyjskiej). Z kolei w *Anhellim* pojawia się znana z tradycji literackiej i filozoficznej para: mistrz – uczeń. Mamy też dzieła, w których starcy są głównymi bohaterami, a młodość i jej ucieleśnienia, co prawda w dosyć strupiałych wydaniach, stają się tłem dla tychże postaci. Tak jest przecież w przypadku bohaterów *Poemy Piasta Dantyszka herbu Leliwa*

¹³ B. Sadkowska, *Homo dandys*, „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 8, s. 8. Ewa Łubieniewska (*Laszczka dandysa i płaszcz proroka*, Warszawa – Kraków 1994, s. 49), cytując Sadkowską, dodaje: „W korespondencji Słowackiego znaleźć można mnóstwo przykładów świadczących o wyborze »chłopięcości« jako ulubionego »kostiumu« autora, brak natomiast wyraźnych sygnałów, które świadczyłyby, że piszący dąży do identyfikacji z rolą wyznaczoną mężczyźnie przez społeczeństwo”. O dandyzmie Słowackiego zob. też: R. Przybylski, *Gentelman i dandys*, w: *Style zachowań romantycznych*, red. M. Janion i M. Zielińska, Warszawa 1986; W. Szturc, *Juliusz Słowacki – Europejczyk i dandys (pomiędzy książką i garderobą)*, w: *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Ziółowicz, Kraków 2000.

o piekle czy *Ojca zadżumionych*. Jeśli idzie o dwóch ostatnich starców – Dantyszka i tytułowego *Ojca zadżumionych* – to Słowacki okazał się dla nich nader łaskawy, choć może to przesadzone stwierdzenie, zważywszy na to, że zarówno jednemu, jak i drugiemu los nie poskąpił przykrych doświadczeń. Ostatecznie jednak nie zostają oni uśmierceni, w przeciwieństwie do szeregu starców-samobójców (Horsztyński, Derwid, Wojewoda z *Mazepy*) lub starców w okrutny sposób zamordowanych (Pustelnik-Popiel III, Wdowa z *Balladyny*, Szaman, czy wreszcie zakatowany przez własnych synów starzec (obaj z *Anbellego*). Nawet zupełnie epizodyczni starcy, jak choćby ten zaorujący ziemię, na której stał dom Jana Bieleckiego (*Jan Bielecki*, w. 216–217), zostają z zimną krwią zamordowani.

Zanim przejdziemy do utworów powstałych w 1843 roku, zatrzymajmy się chwilę przy tragedii *Beatryks Cenci* (1840, wyd. 1866). Paralelną parę bohaterów są tu ksiądz Anzelmo, na każdym niemal kroku podkreślający swoją starość, oraz Giano Giani, malarz zakochany w tytułowej bohaterce miłością Mickiewiczowskiego Gustawa. Nie bez powodu odnoszę tego młodego bohatera do fundamentalnego dla polskiego, literackiego obrazu miłości utworu Mickiewicza. Analizując bowiem wypowiedzi opętanej miłosną ekstazą Gianiego i zdroworozsądkowego księdza Anzelmo, następnie zestawiając je z wypowiedziami Pustelnika/Gustawa i Księdza z IV części *Dziadów*, można stwierdzić, że jest to jedna z wielu trawestacji tego utworu w twórczości Słowackiego¹⁴. W osobie Anzelma skompromitowana zostaje starość, dobrotliwa, lecz naiwna i przyziemna, studząca zapał młodości, choć niepotrafiąca jej ani zrozumieć, ani ustrzec od tragedii. Pełne katechizmowych sentencji rady udzielane przez Anzelma, natrętna obecność „dobrego ojca”, a zarazem „głupiego” i „głuchego starca”, kończą się śmiercią obojga młodych bohaterów¹⁵.

Wracając do właściwego tematu, to jest do stosunku czy też strategii, jaką wobec starości Słowacki przyjmował w roku 1843, trzeba stwierdzić, że rok ten był jednym z najważniejszych w życiu wieszczka, w tym czasie „brata Juliusza”,

¹⁴ Zob. J. Słowacki, *Beatryks Cenci*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie*, tom IX, pod red. J. Kleinera, Wrocław 1956, s. 230–231 (akt II, sc. VI).

¹⁵ Ponadto, musimy oczywiście wspomnieć o przeciwieństwach starców, o kreacjach postaci dziecięcych u Słowackiego. Mit dziecka i dzieciństwa jako okresu pozytywnie waloryzowanej rajskości i niewinności, w romantyzmie współtworzony przez poetę w *Godzinie myśli*, zostaje podważony i wykpiony. Świadczą o tym epizodyczne, lecz głęboko zapadające w pamięć portrety infantylnych dzieci: Michasia w *Horsztyńskim* i Aza w *Beatryks Cenci*, a także Stelki z *Fantazego*. Por. E. Łubieniewska, *Laseczka dandysa i płaszcz proroka*, dz. cyt., s. 59–60. Zob. też: A. Kubale, *Dziecko romantyczne. Szkice o literaturze*, Wrocław 1984.

pisującego apostołskie listy do rodziny i przyjaciół, w tym do Zygmunta Krasieńskiego, z niepokojem obserwującego przemiany zachodzące w nadawcy listów. Największą konfuzję myśli wywoływały w Krasieńskim pycha i fanatyzm, które dostrzegał w świeżo upieczonym towiańczyku. W listach Słowackiego twórca *Przedświtu* znajdował „rozlane kwasy”, którymi ten go raczył. Autor *Beniowskiego* swego ówczesnego przyjaciela nazwał zaś w jednym z niezachowanych dziś listów „starą dewotką” (KJS, II, 305), co adresata strasznie zabolalo. Rok 1843 jest więc również ważny i z tego powodu, że kończy wieloletnią serdeczną przyjaźń obu poetów. Jej reaktywacja po trzech latach milczenia była już tylko tej przyjaźni łabędzim śpiewem.

W 1843 roku, po niemal bezpłodnym twórczo roku poprzednim¹⁶, Słowacki napisał dwa arcydzieła, czyli „bratnie”, a przecież tak od siebie różne utwory: *Ksiądz Marek* i *Sen srebrny Salomei*. Pierwszy dramat ukończył w lipcu, drugi zaś – pod koniec listopada, już po zerwaniu z Kołem. Wcześniej, wedle ustaleń badaczy i edytorów jego pism, powstał niedokończony bądź zdefragmentowany, nieopublikowany za życia poemat, któremu nadano później tytuł *Poeta i Natchnienie*¹⁷. Ostatnia strofa tego utworu przynosi ważną informację dotyczącą postrzegania starości. Na tle wielu negatywnych związanych z nią skojarzeń uwaga o starym chłopie, który w przeciwieństwie do dziecka wie, że żurawie wiosną wróca¹⁸, wydaje się interesująca. Starość to wiedza wynikająca z doświadczenia. Dziecko pozostaje w mroku niewiedzy. Jakże daleko tu od *Godziny myśli!*

Pod koniec sierpnia 1843 roku Słowacki pozuje Wojciechowi Stattlerowi do portretu. Malarz po latach wspominał, że robił on wówczas „wrażenie bardzo

¹⁶ Prawdopodobnie skończył również pisać *Fantazego*. Opowiadam się więc za 1843 rokiem (pierwsze miesiące), jako tym, w którym powstała ostateczna redakcja tego dramatu, przy czym praca nad tekstem musiała rozpocząć się jeszcze przed spotkaniem z Towiańskim, mniej więcej pod koniec 1841 roku (w liście do matki z września 1841 roku wcale nie musi być mowa o pracy nad dalszymi pieśniami *Beniowskiego*, jak to widział E. Sawrymowicz, lecz o *Fantazym* właśnie). Zob. A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Warszawa 1997, s. 353. Również i w *Fantazym* mamy postacie określone mianem „starych”: hr. Respekta (starość skojarzona z żebractwem), epizodyczną postać księdza Logi oraz Majora. Jedynie ten ostatni zostaje w dramacie uwznioślony, ale – co symptomatyczne – musi umrzeć. Inna śmierć, dziadka, czyli ojca albo hrabiny, albo hrabiego Respekta, niesie ze sobą rozwiązanie problemów finansowych Respektów, lecz trochę poniewczasie.

¹⁷ Tytuł nadany przez Antoniego Małeckiego. Na temat utworu zob. M. Siwiec, *Ciało i duch w sporze o poezję. „Poeta i Natchnienie” w sporze o poezję*, „Pamiętnik Literacki” 2009, z. 3.

¹⁸ Zob. J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. XII, cz. 1, Wrocław 1960, s. 442.

chorego i że musiał przerwać pozowanie dla wyjazdu do Pornic, dokąd wyjechał, by ratować swe zdrowie” (K, 446). Autorzy *Kalendarza życia i twórczości Juliusza Słowackiego* konstatują zaś, że w końcu sierpnia 1843 r. stan zdrowia Słowackiego był „wybitnie zły” (K, 447). Kilka miesięcy wcześniej, w maju, porównywał siebie (jeśli uznamy Poetę z *Poety i Natchnienia* za autoprojekcję) do „trupa w grobowcu odkrytego”, który „Na bezlitośne wystawiony wzroki / I tak widzący swój zgon, jak proroki”, „Wali się w prochu” (DW, XII/1, 431). Proch, czyli ciało – rozpadało się. Stąd między innymi, a nie tylko za sprawą Towiańskiego, zwrot w stronę Ducha.

Cofając się o jakieś dwa miesiące, do marca 1843 r., natrafiamy natomiast na entuzjastyczną i – jak sądzi wielu znawców tematu – bałamutną informację poety na temat stanu swego zdrowia, jakich wiele znajdziemy w listach do Salomei. „Zdrów jestem, pełny mocy ducha, pełen młodości...” (KJS, I, 514) – pisał. To zdanie, pełne naiwnej wiary samooszukiwanie się przeanielonego we własnym mniemaniu Słowackiego, będzie symptomatyczne w ostatnim okresie jego życia. W tymże liście mamy kolejne, wciąż powracające marzenie o założeniu własnej rodziny: „...a jeżeli ty mi, moja droga, przygotujesz jaką dobrą żonę i za rękę ją wprowadzisz, nie odwrócę się od niej zmarszczony, chyba że się ona zmarszczy widząc mnie, cokolwiek podstarzałego na służbie bożej żołnierza...” Podstarzały na służbie bożej żołnierz, Juliusz, wygląda niczym prorok z dramatu, który niebawem zacznie pisać. W ten sposób teraz, w 1843 roku, siebie widzi. Ksiądz Marek ma wiele jego cech, on zaś zaczyna dostrzegać w sobie proroka, a więc i starca, bo prorok nie może być młody¹⁹.

Badacze twórczości Słowackiego dobrze wiedzą, że listy do matki z okresu po przyłączeniu się poety do Koła Sprawy Bożej nabierają specyficznego charakteru: mają ton pouczający, apostołski. Matka zaś staje się co prawda najważniejszą, ale tylko jedną z wielu adresatek, gdyż brat Juliusz, pisząc do niej, pisze również do całej swej najbliższej rodziny. Mnie szczególnie uderza tu inna rzecz. Otóż Słowacki jawi się w nich nie jako syn i siostrzeniec, lecz jako ojciec, wręcz senior rodu!²⁰ Nie syn, a ojciec, piszący do córki – Salomei i swych dzieci – Teofila i Hersylii Januszewskich. Mimo że frazeologia sprowadza się do bratersko-

¹⁹ Wyróżnienia w tekście, jeśli nie zaznaczam inaczej, pochodzą ode mnie – M. B.

²⁰ Sam natomiast stwierdza: „Daruj mi, że piszę jak nauczyciel – ale ty wiesz, że z miłości piszę i nie dla nauczania piszę...” (KJS, I, 511).

ści: „I ty, Sylko moja, prawdziwa siostrzo moja, będziesz się radować z nami...”. List z 18. marca wydaje się świadectwem siły i szczęścia z odnalezienia właściwego sensu życia, ale jest też przy okazji mimowolnym dowodem na bezgraniczne odczucie schyłku i starości, które opanowały świadomość poety.

Możemy zatem rozpatrywać stosunek Słowackiego do starości w pewnym okresie jego życia, w tych kilkunastu miesiącach, od końca roku 1842 do początku roku 1844, z dwóch różnych, a przecież mocno się ze sobą zazębiających, perspektyw. Mam tu na myśli dzieło, zatem głównie *Księdza Marka* i *Sen srebrny Salomei*²¹ oraz życie, którego świadectwem są pozostawione przez poetę listy.

2. „Choć starości krok niespory, Wycieczkę Pańską prowadzę”

Podczas lektury korespondencji Słowackiego, pochodzącej z drugiej połowy 1842 roku, odnosi się wrażenie, że wrażliwy trzydziestotrzylatek ma świadomość przekroczenia ważnej granicy. Postrzega siebie bardziej jako starca niż jako młodzieńca. Cezurę stanowi tu niewątpliwie tak zwany przełom mistyczny, chociaż (jak wiadomo) poeta był do niego dobrze przygotowany od wielu miesięcy, jeśli nie lat.

Starość, jej poczucie, traktowanie siebie jako człowieka starego wyraźnie narasta od czasu, gdy autor *Anhellego* pod koniec grudnia 1838 przybywa po wtórnie do Paryża, by pozostać już w tym mieście do końca swych dni, nie licząc wycieczek do Pornic, Frankfurtu, Wielkopolski i do Wrocławia. O ile jednak do momentu, w którym uznaje posłannictwo Andrzeja Towiańskiego i przystępuje do Koła Sprawy Bożej, Słowackiego nachodzą myśli o starości, będącej jego udziałem, o tyle od tegoż momentu rozpoznaje on w sobie dziecko. Co istotne: nie młodzieńca, lecz czystą, nieskażoną młodość – dziecię. Nie oznacza to, że odkrycie dziecięcości zniósło poczucie starości, wręcz przeciwnie: jeszcze bardziej wyostrza świadomość uwiędnięcia i rozpadu ciała, na co decydujący wpływ miał marny stan zdrowia²².

²¹ Choć również pierwszą redakcją *Genesis z Duchą*, jeśli przyjąć, za Aliną Kowalczykową, iż powstała ona w 1843 roku. Jednak tekst ten pomijam w swych rozważaniach.

²² W tym miejscu wato przywołać fragment *Króla-Ducha*: „Czułem zgon mego próchna niedaleki, / A coraz większa mię zwilżała rosa; / I kwiat mych myśli czułem coraz słodszy, / Ciało zużyte – a duch coraz młodszy...” (Rapsod III, Pieśń III, XXXVIII). J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, t. XVI, Wrocław 1972, s. 422.

Dzieckiem staje się nie tylko on, Juliusz, lecz również jego bracia w wierze. Członkowie Koła tworzą jedną, wielką zbiorowość dzieci, „małych chłopczyków” – wedle słów poety – „dzieci prawdziwie nowego świata”, „prawdziwi słudzy boży, którzy się gotowali przez cierpienie do wielkiej radości ducha...” (KJS, I, 513). Źródłem była tu naturalnie Biblia i zdanie Jezusa przestrzegającego swych uczniów, że jeśli nie staną się jak dzieci, to nie wejdą do Królestwa Niebieskiego (Mt 18, 3). Ciekawe jednak, że perspektywa „dziecięca” nie zawsze była waloryzowana pozytywnie. W jednym z ostatnich, przed trzyletnią przerwą, listów do Krasieńskiego Słowacki radzi mu: „zrób się ojcem, nie synem ani rówieśnikiem... bo równiejąc się z dziećmi, trzeba zdziecinieć” (KJS, I, 520). Z takiej perspektywy mógł pisać tylko ktoś, kto czuje, że ma w sobie „starego ducha”, „co już długo musi na świecie żyć, bo wiele sobie instynktownie przypomina z dawnych żywotów” (KJS, II, 15).

Najważniejszym starcem w *Księdzu Marku* jest oczywiście bohater tytułowy, z którym, jak dowodziła Marta Piwińska, poeta w dużej mierze się utożsamia. Generalnie większość postaci występujących w dramacie wpisać można w poczet ludzi sędziwych. Z pewnością tak jest w przypadku Regimentarza, który sam siebie nazywa starcem (A. I, w. 303), dodając w innym miejscu, już w liczbie mnogiej: „Bo oto my wodze starzy / Jako żebrakowie ślepi...” (A. I, 544-545). Siwizna będzie tu, jak zwykle u Słowackiego, zewnętrznym wyróżnikiem starości. Tak prezentuje się ksiądz Marek (A. II, 5; A. III, 76), prowadzący „Wycieczkę Pańską”, choć – jak przyznaje – „starości krok niespory” (A. II, 139-140). Oczywiście tytułowy starzec, podobnie jak wcześniejsza wersja starca-proroka – Szaman z *Anhellego* – zostanie uśmiercony. Tyle że tutaj jego śmierć ma już nowe, odkupiająco-witalne znaczenie.

Starość jest też przywoływana przez młodość na zasadzie pokoleniowych więzów, najczęściej ponad głowami ojców. Z taką sytuacją mamy w *Księdzu Marku* do czynienia dwa razy. Najpierw w sugestywnej opowieści karmelity o niewieście namaszczonej Chrystusa i dziecku, które dowiaduje się od dziadka, że ojcowie „już dawno są w grobie” (A. II, 100-130), do czego jeszcze wrócę. Powtórnie zestawienie to pojawia się w ustach śmiertelnie ranionego przez Kosakowskiego Starościca, który, konając, wyobraża sobie swego starego dziadka, rozpaczającego po stracie wnuka (A. II, w. 274-279). W tej postaci dostrzec można rysy Słowackiego, gdyż już na wstępie dramatu mamy informację

o związkach Starościca z Anielinkami, czyli Juliankami, ogrodem Michalskich w Wierzbówce²³. Rozpaczalby tu więc dziadek poety, zmarły 6 lat wcześniej, w wieku 81. lat, Teodor Januszewski (w 1837 roku). Jako asocjacje do czasów młodości poety, konkretnie z lat 1827–1828, kiedy to Słowacki bywał w Wierzbówce, potraktować można również stwierdzenie Starościca: „Jak miło, gdy młodość rozkwita! / Gdy krwią biją wszystkie żyły!” (A. I, 12-13). Naturalnie nie znaczy to, że słowa te nie odnoszą się przede wszystkim do powracających z pola rycerzy-konfederatów, którzy za chwilę wyśpiewają swą słynną pieśń...

Jeśli przyjąć, że Słowacki w 1843 roku postrzegał swoje ciało (koniecznie ciało, a nie ducha!) jako stare i schorowane, jeśli czuł, że coraz bardziej się ono „psuje”, to rzecz jasna wpływało to na przedstawianie starych ludzi w tworzonych przezeń dziełach. W tej perspektywie warto przytoczyć sąd wybitnego znawcy zarówno twórczości Słowackiego, jak i samej starości – Ryszarda Przybylskiego. W *Baśni zimowej* pisał on: „Stare, schorowane i zmęczone ciało przypomina więc człowiekowi, że wszedł w okres ciągłego lęku. Był czas radości. Jest czas udręczenia”²⁴. Młodość jako perspektywa wiecznego „było”, młodość jako bezpowrotnie miniona przeszłość. Starość jako oczekiwanie i przygotowanie do grobu. Polscy rycerze kresowi, broniący ojczyzny przed turecką nawałą – wedle słów Regimentarza Pułaskiego – obrońcy między innymi „dzieciątka, co kwili” i „starca, co grób kopie”, sami się zestarzelili, tracąc rację bytu. Starość ma tylko jedną perspektywę, jest nią śmierć²⁵.

3. „Bo i starość ma wstyd swój dziewiczy...”

Sen srebrny Salomei przynosi o wiele intensywniejszy i wyrazistszy obraz starości niż *Ksiądz Marek*. Być może pewne znaczenie miało tu doświadczenie bezkresu oceanu i pobyt w Pornic. Chwilowe poczucie odmłodzenia, wszak po powrocie znad Atlantyku Słowacki pisał do matki, iż weselił się tam „jak student albo jak ptaszek”, że był jak dawniej, wesoły, jak gdyby „nie miał lat dwu-

²³ Zob. przypis M. Piwińskiej do wersu 4. *Ksiądz Marek* w: J. Słowacki, *Ksiądz Marek*, oprac. M. Piwińska, Wrocław 1991, s. 3.

²⁴ R. Przybylski, *Baśni zimowa. Esej o starości*, Warszawa 1998, s. 32.

²⁵ Poza tym, jak wiemy, figurą starości w dramacie są również Polacy jako zbiorowość. Cały naród polski jest stary, wręcz strupiały, bo tak chyba należy interpretować słowa księdza Marka: „Oto naród mój jak zwiędłe liście!” (A. III, 652).

nastu na barkach” (KJS, II, s. 19-20). Na chwilę powrócił do siebie z 1831 roku. W rzeczonym dramacie wszystko utopione jest nie tylko w krwi, ale i w starości. Starością epatuje zarówno dom Regimentarza, jak i gruszczeniecki dworek. Najważniejszym spośród występujących tu starców jest Gruszczyński, zaś najbardziej skrajnym, spostonowanym obrazem starości – jego matka, „martwa staruszka”, „której trup suchy skamieniał, / I czarny jak zmyta chusta / Otworzone trzymał usta / Krzyczące gwałt i morderstwo” (A. II, 301-305). Pomimo głuchoty i ślepoty („Dawno już głucha i ciemna”) uchodząca za nestorkę rodu (Sawa nazywa ją „babką rodu”), której dane było przepędzić ostatnie lata u boku syna, synowej i wnuków, nie może zostać oszczędzona, bo też starości Słowacki nie szczędzi. I gdyby tylko ograniczył się do zamordowania babki przez chłopów gruszczenieckich... Lecz na tym nie poprzestał. Słowami tej, której nadał imię swej matki, słowami ciężarnej Salomei, kreśli obraz starości w jej fazie ostatniej, którą określano mianem zgrzybiałości. Podobnie jak wcześniej córka matki w *Balladyńie*, wnuczka wstydziałaby się „ślepej babuni”, gdyby miała ona zamieszkać w domu Regimentarza, „Tu, gdzie takie toalety / I woskowane parkiety” (A. I, 746-748). Musiałaby „Mówić z nią chłopskim językiem, / Bo ona po polsku nie umie...” (A. I, 758-759). Tak młodość reaguje na starość w jej fazie ostatniej. Wreszcie Salomea, opowiadając Leonowi swój „srebrny sen”, porównuje siebie, schowaną w róży, do drżącego dziecka, „które się przestraszy dziada”. Starość jest przerażająca.

Gruszczyński ponosi karę za zaleniwienie duchowe, za to, że nie wziął udziału w obronie Baru. Zdaje on sobie zresztą sprawę, że popełnił niewybaczalny błąd, ale, jak sam mówi, „tak to bywa, / Że starość radzi leniwa” (A. I, 392-393). Starość jest leniwa, starość oznacza gnuśność, a co najważniejsze – starość oznacza coś godnego pożałowania. Zauważmy pewną prawidłowość. Otóż starcy często nie chcą się przyznać do swej starości, nie akceptują jej, bardzo chętnie zaś widzą ją w innych. Starcy obrzucają się mianem starców, a takie zachowanie ma w najlepszym przypadku lekceważący lub pobłażliwy wydzźwięk. Regimentarz, mimo że rówieśnik Gruszczyńskiego, jego „szkolny kolega”, wciąż nazywa go starcem, choć starości nie odnosi do siebie, przynajmniej wobec świadków. Gdy nikogo nie ma w pobliżu potrafi się jednak zdobyć na szczerłość, nazywając się „starym ptakiem” (A. II, 629). Taka to logika starca, czującego się jeszcze w kwiecie wieku, starca pożądającego skrycie Księżniczki, którą chce uczynić żoną swego syna, tylko po to, by mieć ją blisko siebie, by móc oglądać ją i jej krągłości. Dopiero na sam koniec, w obliczu romansowego, szczęśliwego fi-

nału, uwieńczonego zaślubinami dwóch młodych par, Regimentarz przyznaje, iż jest pomiędzy nimi „jak dziad stary” (A. V, 756).

Ciekawą postacią, ni to młodą, ni starą, (podobnie jak król Jan Kazimierz z *Mazepy*) jest w dramacie Sawa. Starość jeszcze przed nim, chociaż młodość już zeń uszła. „Sawa czegoś jak dziad żebrze?” (A. V, 776) – kondycja dziadów wskazuje na ich niski status społeczny. Dziad jest biedny i nie ma dla niego miejsca na świecie...

Starość podlega hierarchiczności, różnicowaniu społecznemu. Gruszczyński z wyraźną kpina podchodzi do Wernyhory, uważając go za pomyłonego starca. Taki jego obraz kreśli w liście do Regimentarza, którego z kolei nigdy nie wazyłby się nazwać starcem. Wręcz przeciwnie, czołobitność szarego szlachcica wyraża się wobec szkolnego kolegi w zwrotach typu: „jaśnie wielmożny panie”. Gruszczyński egzorcyzuje starość, mimo że zdaje sobie sprawę ze swych lat (A. I, w. 113). Starzec widzący starca i tym mianem go przezywający, próbuje uciec od własnej starości. A przecież młodość postrzega z kolei jednoznacznie. Młodość gardzi starością: „Stary dziad! żalosny sknera!” – pomstuje Semenکو-Tymenko. Jednak do tego, że Gruszczyński jest starcem „ognistym” nikogo nie trzeba przekonywać. W końcu w domu pozostawił liczne a młode potomstwo i brzemiennej żonę... Dodatkowo miał zostać również dziadkiem, choć nic o tym nie wiedział.

Postawiłbym tezę, że w osobie Gruszczyńskiego i losie, który go spotkał, Słowacki dokonuje mordu na własnym marzeniu, w rzeczywistości być może fałszywym, a teraz z pewnością odrzuconym. Marzenie to stale powracało w listach pisanych do matki. W tym okresie życie, jakie pędził Gruszczyński, nie mogło być już czymś godnym pożądania. Dworek, „gdzie mu wiek przeminął” w słodyczy, na łonie rodziny, gdzie bohater „miał ojcowskie graty, / Jeszcze wzięte na Turczynie, / A pod dąb (...) rosochaty / Wodził gości... i pił kawę” (A. I, 454-459), nie mógł już być ideałem „spokojnej starości”.

Starości Słowacki dla siebie nie przewidywał. Starości ciała, starości zgrzybiałej i niedołożnej. Wystarczająco mocno odczuwał niedomagania swego 33-letniego, a już starego i chorego ciała, by odsunąć od siebie tego typu fantazje. Oczywiście mógł w dalszym ciągu roztaczać takie wizje w listach do matki, ale tylko dla matki, nie dla siebie już. Poza tym, stary Gruszczyński jest również mizoginem, szczególnie nie lubiącym starych kobiet, co łączy go z Regimentarzem, czułym na powaby młodych niewiast, zwłaszcza księżniczek. Z jakimż znanstwem ojciec wyraża się na temat urody swej córki! (A. I, w. 478-

485) I z jakąż pasją przestrzega Pafnucego przed „starymi matronami”, zajętymi „sztuką babią”...

Co porzuciły robrony
 I kornety... a te dziecku,
 Już ubrane po niemiecku,
 Straszne czasem dają rady...
 Gdy je widzę w strusich kitach
 Chodzące prawie gady,
 To bym się na tych kobietach
 Pastwił! szelmy niegodziwe!
 Prawdziwie są diabłą milicją.

(A. I, 504-512)

Leciwy jest także Wernyhora, lecz, co ciekawe, częściej określa się go mianem dziada aniżeli starcem. To ostatnie określenie ma zresztą bardziej pejoratywny wydźwięk. Jak wspomniałem, Gruszczyński uważa Wernyhorę za szaleńca, dlatego konsekwentnie nazywa go starcem, zaś Regimentarz, jak się wydaje, nie ma tego typu uprzedzeń. Najpierw mówi o nim „bajkarz”, potem, gdy ma go przed sobą, nazywa go „siwym dziadem starym” (A. V, 279). Jedyne wspomnienie z dzieciństwa Regimentarza, jakie pojawia się w utworze to obraz „dziadów lirowych”, którzy byli „dawnych stuleci chodzącymi, żywymi kronikami” (A. IV, 36-37). Ostatecznie, wyniósłszy z dzieciństwa pozytywny obraz dziadów-lirników, uznaje Wernyhorę za świętego w swym domu „staruszka”. „Lirny dziad” cieszy się za to zdecydowaną sympatią Księżniczki, która wydaje się być w tym utworze projekcją samego autora, postacią mu najbliższą²⁶.

Wreszcie kolejny starzec, Pafnucy, żołnierz pozostający pod komendą Gruszczyńskiego, który traktuje go, choć z pewną wyższością, to jednak po przyjacielsku. Pafnucy pełni rolę powiernika ojca Salomei. Kiedy nazywa swego przełożonego Gruszczyńskiego „starym kolegą” (A. I, 381), to właśnie tak trzeba to odczytać, jako że znają się od bardzo dawna. Tym bardziej, że przed Pafnucym Gruszczyński nie kryje się ze swą starością („pierś moja stara”, „stary Lach”). Jednak i on, gdy Gruszczyńskiego nie ma obok, już po jego śmierci, w relacji zdawanej Regimentarzowi, określa swego kolegę i dowódcę mianem

²⁶ Wątek ten rozwijam w rozdziale *Symbolika ognia w „Śnie srebrnym Salomei”*.

starca. Sam też się za takiego uważa, w dodatku nazywa siebie „starym dziwakiem”, „samotnikiem” pozbawionym przyjaciół. To również należy do cech starości: zmiana mentalności, *z d z i w a c z e n i e*.

Śmierć Gruszczyńskiego ma niezwykle frenetyczną, ale i patetyczną oprawę. Na chwilę przed agonią zelżona, upokorzona starość staje się energią, mieszaniną wstydu („Bo i starość ma wstyd swój dziewiczy / I pudrem się różanym maluje, / Gdy kto świętość jej roztajemniczy” [A. III, 424-426] – komentuje Pafnucy), zdziecinnienia („łzawić się zaczął i ślinić, / I ogłupiał, i nie wiedział, co czynić” [A. III, 434-435]), i w końcu gniewu oraz mocy, gdy „oczy tygrysie, / Jasne starzec w chłopy wlepił / I oczyma ich oślepił” (A. III, 441-443). Po śmierci starzec zostaje uświęcony, stając się dziadem „z brodą białą”, „w wielkim duchu i szale” (A. IV, 321-322). Starość jako ofiara, dobrowolna – przypadek ks. Marka, lub wymuszona przez duchy – przypadek Gruszczyńskiego. A w końcu wszyscy są tylko trupami, choć starcy w większym stopniu niżeli ludzie młodzi. Wedle wyznania Regimentarza, kajającego się przed swym szkolnym kolegą:

Czy ja cię nie znam, człowieku?
Starego druha i kuma?
Czy ja nie wiem, co trup дума?
Trup, jednego ze mną wieku,
Trup, jednego ze mną serca,
Jak ja, niegdyś, śmiały, butny,
Jak ja, teraz, blady, smutny,
Na tem krześle zamyślony.

(A. V, 167-174)

Starość zawsze jest u Słowackiego smutna i smętna. To okres życia, którego lepiej nie dożyć, bo przynosi tylko cierpienie, maskowane udaną żywotnością. Starcy grzeszą, nie akceptując swej starości, a przyznając się do niej – wydają na siebie wyrok. Starość nie może pragnąć młodości. „Gdybym był młody, / Pomyślałbym o tem dwa razy”. To Regimentarz o Księżniczce do swego syna, Leona. Ale już, gdy nadzieje na ożenek syna z Księżniczką się rozwiały, a szczęśliwcem okazał się Sawa, Regimentarz koryguje swe zdanie na jej temat. „Pamiętaj, że z twoją szkodą / Bierzesz gadzinkę nadobną” (A. V, 671-672) – mówi do Sawy.

4. „Patrząc w smętne oczy dziada...”

Pora postawić wnioski i odpowiedzieć na pytanie: jak Słowacki widział starość w 1843 roku, gdy teoretycznie powinien być w pełni sił męskich? Właśnie: męskich. Okres między 29. a 35. rokiem życia to bowiem, wedle popularnego pod koniec XVIII i na początku XIX wieku podziału, dokonanego przez Guillaume’a Daignana w 1786 roku, tak zwany wiek męski, wiek przyjemności, w którym dominuje „ambicja i gra wszelkich namiętności”²⁷. Jak się to wszystko odnosi do pragnień i dążeń Juliusza Słowackiego? Otóż odnosi się nijak. Ambicję porzucił w opublikowanym dwa lata wcześniej *Beniowskiem*, namiętności programowo się wyparł... Nawet resztki afektu właściwego młodości – beznadziejnej namiętności. Wracając do postawionego pytania, muszę stwierdzić, że autor *Lilli Wenedy* miał do starości niemal taki sam stosunek w trzydziestym trzecim roku swego życia jak wówczas, gdy miał lat 20 i oddawał się zabijaniu starców w swych powieściach poetyckich. Starość, wedle Słowackiego, to czas „nieszczęść, zdrady i rozpaczy”. Słowa te kazał wypowiedzieć bajronicznemu Janowi Bieleckiemu, którego rozumienie starości wywodzi się bezpośrednio z arcydzieła pesymizmu romantycznego, czyli z *Marii* Malczewskiego. Będą się one przewijały przez jego kolejne dzieła.

Nieszczęśliwy, zdradzony i zrozpaczony starzec stanie się stałym elementem tej twórczości. Od starców, którym kazał ginąć z własnej ręki, po starców okrutnie i bestialsko, zdradziecko mordowanych. Od Horsztyńskiego po Zoriana i Swityna z I rapsodu *Króla-Ducha*. Ten ostatni starzec, mimo swej lojalności wobec Popieła, zostaje bestialsko zgładzony, a Popieł, gdy tylko myśl o tej zbrodni rodzi się jego głowie, stwierdza:

– Gdyby w stu Switynach
Stu ojców moich własnych głowy siwe
Patrzyły na mnie z grobu jego wzrokiem –
Nie byłbym cofnął się przed krwi potokiem²⁸.

Nie można pominąć jednakże innych cech charakterystycznych. Starcy pierwszoplanowi są przecież prawie zawsze heroiczni i odważni. Największym

²⁷ Zob. J.-P. Bois, *Historia starości. Od Montaigne’a do pierwszych emerytur*, przełożyła K. Marczewska, Warszawa 1996, s. 154.

²⁸ Zob. J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. VII, Wrocław 1956, s. 175.

grzechem podeszłego wieku jest lęklivość i gnuśność, w języku genezyjskim – zleniwienie ducha. Brak wiary w cud, odstąpienie od obowiązku okrywa hańbą i niesławą. Starcy, którzy wychodzą z Baru, reprezentują starość wyzutą z resztek majestatu – wiedzy i doświadczenia. To los Regimentarza Pułaskiego, Marszałka konfederacji Krasieńskiego i Księdza Przełożonego Karmelitów.

Opowiadanie księdza Marka o dziecku, które po przebudzeniu zastanie „Las cały z kalin czerwienią / Stojący przed domu sienią” i któremu dziadek w cieniu tych drzew tłumaczy tragiczną historię jego narodu, zdaje się być kluczem do zrozumienia roli starości i starych ludzi w imaginacji Słowackiego. Ojczyzna mówi do dziecka zapachem krwi, ojcowie oddali za nią życie, ofiarowali się, by ich potomek nie stracił wiary i sensu w zmartwychwstanie ojczyzny. Interpretując tę opowieść w kontekście biograficznym można odnieść wrażenie, że dzieckiem tym jest Juliusz Słowacki, a ks. Marek mówi zarówno o sobie samym, jak i o autorze *Księdza Marka*. Zauważmy, że poeta rzadko kiedy projektował siebie w postaciach starców. Za to swych dziecięcych wizerunków pozostawił sporo, mimo że dzieci, szczególnie te najmłodsze, były w rozmaity sposób mordowane. Głowy starców i głowy dzieci sypały się jednak.

Juliusz urodził się, gdy Rzeczpospolita była już w niewoli, pokolenie ojców, próbujących ją ocalić, dożywało swych dni. Dziad, w którego smętne oczy patrzy dziecko, to ostatni żyjący człowiek pokolenia starszego niż pokolenie ojców, tak jak wcześniej ostatni barszczanin z *Anhellego*. Dziad ma wiedzę, dziad widział, a wiedzieć i widzieć to znać smutek i strach. „Patrząc w smętne oczy dziada” wnuk przejmuje jego strach i smutek. Wnuk zyskuje wiedzę i widzi to, co widział jego dziadek. Juliusz w 1843 roku zna dwa rodzaje starości: starość ciała i starość duszy. Oba rodzaje są mu jednakowo niemiłe, choć bez starości nie można dostąpić wtajemniczenia. W końcu dzięki duchowemu zestarzeniu się, którego początek przypada na okres podróży na Wschód, nastąpił przełom w jego życiu, paradoksalnie starość wyzwoliła w nim młodość, choćby miała być to tylko młodość pozorna. Pozorna, gdyż, mimo iż śmierć nie stanowiła już problemu, to starość wciąż czaiła się w zakamarkach umysłu, nekając Juliusza nieustannie.

W kontekście negatywnego obrazu starości, wyłaniającego się z dzieł Słowackiego, warto przypomnieć o hołdzie, który poeta w styczniu 1846 roku złożył pewnej staruszce w pięknym wierszu – *Wspomnieniu pani de St. Marcel z domu Chau[mont]*. Staruszkę, swą przyjaciółkę, zmarłą 12 stycznia tegoż roku, Juliusz znał od września 1841 roku. Miała ona wówczas 84 lata i była – jak pisał

poeta – „stara – i bardzo opuszczona przez ludzi – nawet przez krewnych – bardzo dobra staruszka, karmiąca wróble (...). Wizyta jej oddana jest pewną ofiarą, bo już trochę ślepa i głucha – ale ja z pewną świętością odwiedzam ją i mówię do niej z uśmiechem – b o w d o w a i o p u s z c z o n a” (KJS, I, 492). Raz jeszcze podkreślone zostaje wyobcowanie, opuszczenie i osamotnienie starości. Sądzę, że to jego „poświęcanie się” można potraktować symbolicznie – jako próbę przygotowania się do starości własnej. W wierszu mamy reminiscencję sceny sądu ze *Snu srebrnego*, w której raz jeszcze starość zrównana jest ze stanem „strupienia”, wegetacji równej śmierci:

A ty jak trupek w krześle, pod zamętem
Cicha, podobna do Park – życia matek,
Byłaś jakby tych sejmów prezydentem
Duszą – próchenko ciała i opłatek,
Bo miejsca przez lat dziewięćdziesiąt bronił,
A nie ustąpił – aż Pan Bóg zadzwonił²⁹.

Jemu Pan Bóg zadzwoni trzy lata później. 39-letniemu Juliuszowi nie będzie dane dożyć tej magicznej dlań granicy 90. lat, które traktował niemal jak zjawisko nadprzyrodzone. Zjawisko, którego zapewne nie chciał doświadczyć na sobie.

Na koniec cofnijmy się do 9. listopada 1832 roku. Juliusz pisał do matki:

Babuni i Dziadunia nóżki ściskam. – Winszuję pannie Sabinie zmienionego szczęśliwie stanu. Sierotka wasza niech będzie grzeczna – i niech na mnie czeka z zamążpójściem. Wszak ja za lat 14 nie będę jeszcze bardzo stary... (KJS, I, 155).

²⁹ Tenże, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. 421.

SYMBOLIKA OGNI W *ŚNIE SREBRNYM SALOMEI*

Romans mistyczny

Punktem wyjścia niniejszych rozważań niechaj będzie następująca uwaga Marii Janion na temat interesującego nas tutaj „romansu dramatycznego” Słowackiego. Uczona pisała: „Męka ciał przez »ogień« prowadzi ku »światłu« – taka jest wykładnia *Snu srebrnego Salomei* w mistycznym języku estetyki i etyki Słowackiego. »Historia ludzi« została uświęcona i usensowniona całkowicie i bez reszty. Tłumaczy się w niej najdrobniejszy szczegół, a sam sposób umierania ma rozstrzygające znaczenie”¹.

Konkluzja ta nie wyczerpuje przecież wszystkich sensów związanych z symboliką „ognia” w rzeczonym dramacie. Słynny „romans dramatyczny w pięciu aktach”, kryje bowiem wiele niełatwych do rozpoznania znaczeń². Skomplikowany ogląd dramatu wynika najpewniej ze spiętrzenia w nim obrazów – snów i wizji, przez swój nadmiar sprawiających wrażenie chaosu, nie podających się całkowicie jednoznacznym interpretacjom. Dialektyka ironii i mistyki sprawia, że wszystko, co Słowacki napisał między 12 lipca 1842 a sierpniem 1844 roku, nabiera swoistego odcienia. Z trzech dramatów powstałych w tym okresie *Sen srebrny Salomei* stanowi przypadek szczególny: oto swe mistyczne, (pre)genezyjskie koncepcje Słowacki postanowił podać w formie „romansu”, co już samo w sobie kojarzyć się może z „ironiczną katabazą języka i wyobraźni”, czyli zarzuconym przez niego kilka lat wcześniej *Horsztyńskim*³,

¹ M. Janion, *Romantyczna wizja rewolucji*, w: tejsze, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 445.

² Na co zwracała uwagę Alina Kowalczykowa: „sfera mistyczna w *Śnie srebrnym Salomei* jest [...] wyjątkowo trudna do pojęcia”. Zob. A. Kowalczykowa, *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei. Romans dramatyczny w pięciu aktach*, oprac. tejsze, Wrocław 1992, s. XXXVIII. (Podkr. moje – M.B.). *Sen srebrny* cytuję za tym wydaniem, podając w nawiasie numer aktu (cyfra rzymska) oraz wersów (arabska).

³ Nawiązuję do monografii J. Ławskiego: *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005. O ironii w twórczości Słowackiego pisała Maria Żmigrodzka: *Etos ironii romantycznej – po polsku*, w: *Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane Stefanowi Żółkiewskiemu*, red. A. Brodzka, M. Hopfinger, J. Lalewicz, Wrocław 1986. O iro-

dziełem na wskroś ironicznym, a poniekąd nihilistycznym (może dlatego właśnie nieukończonym i nie wydanym za jego życia)⁴. Ironia ujawnia swoje oblicze w zaprzeczających faktom słowach Księżniczki: „[...] widzeń żadnych, ani snów nie miewam”⁵ (II 17), choć to ona „miewa” je – zwłaszcza widzenia – aż w nadmiarze. Wcześniej bohaterka ubolewa nad sobą: „O! Boże, jaka ja głupia, / Że o snach marzę ogniście, / Jak gdybym z duchami żyła” (I 325–327), w końcu przyznając, że czasem bywa „smętną wariatką”. Otóż nie bywa nią czasem, lecz w zasadzie stale, gdyż niemal w każdej wypowiedzianej kwestii rzuca, niby mimochodem, jakieś słówko na temat własnego szaleństwa; natomiast jeśli sama o tym nie wspomina, to zawsze znajduje się ktoś, kto ją w tym wyręcza (choć powiedzmy też, że nie ona jedna określana jest w dramacie mianem „szalonej”). Innym przykładem ironii Słowackiego może być kwestia obecności alkoholu i pijaństwa w *Śnie srebrnym*, która również wiąże się z motywem „ognia”, gdyż, jak powszechnie wiadomo, alkohol nazywany bywa „wodą ognistą”. W tym kontekście zwróćmy uwagę na postać Regimentarza, który w pierwszej scenie dramatu, wygłaszając pean na cześć Gruszczyńskiego, wyraża się niepochlebnie na temat pijaństwa (I 15–23). Jednak w toku akcji dramatu daje się poznać jako jeden z tych, którzy „nie wylewają za kołnierza”.

Sen srebrny, wraz z *Księdzem Markiem*, przekładem *Księcia Niezłomnego* oraz *Genesis z Ducha* otwierają, stwierdza znawczynie tematu, „tak zwany mistyczny okres twórczości Słowackiego”⁶, jednakże w tej sprawie nie ma zgody wśród badaczy, szczególnie jeśli idzie o wymienione dramaty. Tych ostatnich nie bierze na przykład pod uwagę Magdalena Saganiak⁷, motywując to ich odmiennością od następnych, nieukończonych już i niewydzianych utworów dramatycznych. Podobne ujęcia, pomijające trzy dramaty napisane przez Słowackiego w 1843 roku, pojawiały się wcześniej, choćby w monografii Marii Cieśli-Korytowskiej⁸. Autorka za właściwy, w pełni mistyczny okres w życiu i twórczo-

nii w *Śnie srebrnym Salomei* zob. J. Brzozowski, *Notatki do ironii u Słowackiego*, w: *Słowacki współczesny*, red. M. Troszyński, Warszawa 1999, s. 43–44.

⁴ Zob. M. Kalinowska, *O losie w „Horsztyńskim”*, w: tejże, *Los, miłość, sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*, Toruń 2003.

⁵ Wszystkie cytaty ze *Snu srebrnego Salomei* podaję za wydaniem: J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, dz. cyt. Oznaczam je podając w nawiasie numery aktów (cyfra rzymska) i wersów (arabska).

⁶ A. Kowalczykowa, dz. cyt., s. IX.

⁷ M. Saganiak, *Mistyka i wyobrażenia. Słowackiego romantyczna teoria poezji*, Warszawa 2000, s. 16.

⁸ M. Cieśla-Korytowska, *Romantyczna poezja mistyczna. Ballanche. Novalis. Słowacki*, Kraków 1989.

ści poety przyjęła etap po napisaniu *Genesis z Duchą*. Badaczka zajęła się głównie *Królem-Duchem*, *Samuelem Zborowskim* oraz fragmentami dialogów i pism prozaicznych. W odniesieniu do późnej twórczości poety, rozważając w jednym z rozdziałów swej książki znaczenie symboliki światła i dźwięku, zauważyła, że „w wypadku motywu ognia wchodzimy w taki gąszcz obrazów, że trudno prześledzić ich logikę”⁹. Niniejszą uwagę można z powodzeniem odnieść do *Snu srebrnego*.

Ta wieloznaczność symboliki ognia stwarza spore możliwości interpretacyjne, jednocześnie zaś – w tym konkretnym przypadku – je utrudnia. „Ogień” funkcjonuje w *Śnie srebrnym* w kilku, często odległych, choć niekoniecznie wykluczających się znaczeniach. Z jednej strony pozostaje „w ścisłym związku z symbolicznym kompleksem znaczeniowym destrukcji, wojny, zła, diabła piekła”¹⁰, z drugiej wiąże się ze słońcem, życiem, miłością i niebem. Gdzie powinniśmy szukać inspiracji oraz źródeł? Odpowiedź wydaje się oczywista: tam, gdzie Słowacki w tamtym czasie zaglądał szczególnie często: w *Biblii*. Zarówno w *Starym*, jak i *Nowym Testamencie*. Z tego ostatniego najwięcej znajdziemy w *Śnie srebrnym* odniesień do Janowej *Apokalipsy*¹¹.

Sen srebrny Salomei – „romans dramatyczny”, rozpatrywany w kontekście zastosowań motywów i symboliki ognia, nabiera cech romansu życia „nie skłamanego w niczym”, antycypowanego przeszło dziesięć lat wcześniej w *Godzinie myśli*¹². „Romans nie skłamanym w niczym”, to romans gorzki, to jakby antyromans, lub groteskowy romans. Bo z czymże mamy do czynienia w owym „romansie dramatycznym”? Nawet jeśli Słowacki oszczędził widzom swej sztuki widoku makabrycznych scen, to muszą oni wysłuchiwać szczegółowych, bardzo plastycznych relacji z okrutnych rzezi i monstualnych mordów. Romans to za-

⁹ Tamże, s. 161.

¹⁰ *Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 108.

¹¹ Krzysztof Korotkich stwierdził, że wymieniona księga jest „wzorem, archetypem wszystkich »widzeń« w całym dramacie, został on niejako osadzony na jej fundamencie”. Zob. K. Korotkich, *Wyobrażenia apokaliptyczna Juliusza Słowackiego. Obrazy – wizje – symbole*, Białystok 2011, s. 135.

¹² Sądzę, że wyrażenie „oto jest romans życia nie skłamanym w niczym” nie dotyczy tylko przeszłości, czy nawet teraźniejszości dziecięcia „z odwróconym na przeszłość obliczem”, lecz przede wszystkim przyszłości, owego „świata ciemnego”, w który „rzuca się” drugie z dzieci, czyli sam autor *Godziny myśli*. Ostatecznie napisał on przecież, że „powieść nie skończona...”. Rozjaśnianie ogniem „świata ciemnego” stanie się z czasem powołaniem Słowackiego. W *Śnie srebrnym* świat jest ciemny, mroczny, nie tylko dlatego, że akcja rozgrywa się głównie nocą. Stąd potrzeba rozjaśniania i rozpraszania ciemności Ogniem-Duchem.

tem zakończony *happy endem*, czy krwawa wojenna historia, w której duchy ścierają się ze sobą, częściej jednak z ludźmi (Regimentarz mówi o „potyczce z duchami”, I 144–145)? W obliczu rzezi, mordów, całej powagi historycznego momentu w dziejach narodów oraz tyleż ofiarnej i męczeńskiej, co makabrycznej śmierci, zarówno Gruszczyńskiego, jak i Semenki-Tymenki, nie wspominając już o relacji Sawy o wymordowaniu rodziny i splądrowaniu domu tego pierwszego, zaręczyny dwóch mniej lub bardziej zakochanych w sobie par wydają się zrazu kpiną, jakimś niewybrednym żartem.

Sądzę, że treść oraz znaczenie *Snu srebrnego* trafnie oddałoby określenie go mianem „romansu mistycznego”, gdyż, po pierwsze, to duchy w nim romansują (pod warunkiem, że uznamy bohaterów za ich „narzędzia”¹³), po drugie zaś, utwór spełnia wymagania stawiane „świadczeniu mistycznemu”, a w każdym razie rewelator – autor dramatu – skonstruował go w sposób umożliwiający takie właśnie odczytanie. Istnieją – pisał Wojciech Gutowski – dwa sposoby odczytania takiego świadectwa. Pierwsze traktuje je jako „głos medium absolutu”, drugie zaś – „jako mniej lub bardziej indywidualną modyfikację uniwersalnego języka mistyki”, pragnącej wyrazić „treści, które ze swej natury są niewyraźne”¹⁴.

Obsesja ognia

W *Śnie srebrnym Salomei* doliczyłem się ponad stu „zwrotów ognistych” – rzeczownika „ogień” w niemal wszystkich przypadkach, posiadającego także odpowiedniki czasownikowe i przymiotnikowe („zaognić”, „ognisty”) oraz synonimiczne wyrażenia, takie jak: „palenie”, „płomienie”, „pożary”, „płomyki” i „gorzenie”. Natomiast osobnym obrazem, choć ściśle związanym z symbolem ognia, jest motyw świecy / świecznika¹⁵.

Bez wątplenia nie tylko w omawianym dramacie da się zauważyć tak wysokie „stężenie” ognia. ‘Ogień’ to także nie jedyny z używanych przez niego wyra-

¹³ Zob. K. Ziemia, *Głos w dyskusji*, w: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum Warszawa 10–11 grudnia 1979*, pod red. M. Janion i M. Żmigrodzkiej, Warszawa 1981, s. 350.

¹⁴ Zob. W. Gutowski, „*I kto zgasił okropne świecicko?*”. *Semantyka ognia i światła w twórczości Juliusza Słowackiego*, w: tegoż, *Pasje wyobraźni. Szkice o literaturze romantyzmu i Młodej Polski*, Toruń 1991, s. 31.

¹⁵ Zob. A. Boleski, *W sferze wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego. Główne motywy obrazowania*, Łódź 1960 (rozdział: *Lampa. Świeca – Świecznik*).

zów, zasługujący na miano tradycyjnego słowa-klucza. Symbolika ognia, obecna już w pierwszych utworach poety, stanowi niezbywalny składnik na przykład *Lilli Wenedy*¹⁶, czy *Poemy Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle*. „Lecz ty uciekaj – ciebie już skrzydłami chwytą / Straszny duch ognia...”¹⁷ – mówi Mazepa do Zbigniewa w II akcie *Mazepy*¹⁸. Jednakże dopiero w późnej twórczości Słowackiego ogień nabiera szczególnie istotnego, mistycznego znaczenia. Zarazem motywy „ogniowe” przybierają mocno na sile, ich ilość rośnie wprost proporcjonalnie do ekspansji Ducha, zarówno w prywatnym życiu Juliusza Słowackiego, jak i w jego pisarstwie. Ducha lub duchowości, zacierającej różnicę pomiędzy życiem a twórczością, przynajmniej wedle zamysłów owego Ducha / duchowości rewelatora.

Ogień często występuje w sąsiedztwie krwi, światła i słońca. Jak wiadomo, twórczość Słowackiego, szczególnie w okresie genezyjskim, przepelniona jest scenami mordów, rzezi, krwawych księżyców, światel mieniących się przeróżnymi odcieniami oraz „słońc ogromnych kręgów”¹⁹. „Rozhukany koń”, Juliusz Słowacki, w przełomowych dla swej twórczości latach 1842–1843 (w których zamyka się cała jego przygoda z „braćmi” towiańczykami)²⁰, rozpięty pomiędzy mistrzem Towiańskim, żądającym zaprzestania twórczości poetyckiej, a mającą wkrótce nadejść epoką „Tłomacza Słowa”, czyli siebie samego przeanielnego, zmodyfikował nieco swój wcześniejszy „pogląd na ogień”. Semantyka ognia zarówno w *Śnie srebrnym*, jak i w sąsiadującym z nim chronologicznie, a także spokrewnionym tematycznie *Księdzu Marku*, gdzie „ognia” równie wiele, jak w *Śnie srebrnym*, i z którego pochodzi jeden ze słynniejszych motywów „ognio-

¹⁶ Wystarczy wspomnieć sugestywny obraz z ostatniej sceny dramatu, w której mowa o niebie oświeconym „łunami stosów, gdzie się palą trupy!”. J. Słowacki, *Lilla Weneda*, oprac. M. Ursel, Wrocław 1986, s. 178.

¹⁷ J. Słowacki, *Mazepa*, w: tegoż, *Dramaty*, Wrocław 1990, s. 285.

¹⁸ Na zdanie to zwróciła uwagę Maria Kalinowska, poszukując – i odnajdując – w tym dramacie, metafizycznych „refleksji nad kondycją człowieka jako bytu zawieszzonego między niebem anielskiej dobroci a piekłem zimnego okrucieństwa”, które wcześniej nie były przedmiotem analiz badaczy tego dzieła. Zob. M. Kalinowska, *Miłość i „sacrum” w „Mazepie” Juliusza Słowackiego*, w: „Acta Universitatis Nicolai Copernici”. Filologia Polska XLVII – Zeszyt 305, Toruń 1996, s. 17–31.

¹⁹ Nawiązuję do: O. Kryszowski, *Słońc ogromnych kręgi... Malarskie inspiracje Słowackiego*, Warszawa 2002.

²⁰ Zob. rozdział *Placz towiańczyków. Słowacki – Goszczyński* w niniejszej książce.

wych” w całej twórczości poety (płonące szpitale zadżumionych²¹), różni się także od późniejszej, *stricte* mistycznej, chciałoby się rzec „systemowej”, aczkolwiek, paradoksalnie, fragmentarycznej twórczości lat 1844–1849.

W *Śnie srebrnym* ogień funkcjonuje w większości swych podstawowych znaczeń. Odnieśmy się do tych najważniejszych.

– Ogień jako symbol „wieczności, praprzyczyny, pierwiastka podstawowego, prazasady” oraz „Boga-Stwórcy”²².

Poszukując w dramacie śladów „ognia” nie odnalazłem takich, które można by było odnieść do wymienionych powyżej sensów. Potwierdza to (a zarazem z nich wynika) konstatacja Kowalczykowej, zauważającej: „Ponieważ brak w *Śnie srebrnym Salomei* wizji zbawienia, jakby brak Boga, a nadzieje na zmartwychwstanie ojczyzny po klęsce są wyrażone bardzo niejasno, więc straszne obrazy koliszczyzny wydają się niczemu nie służyć, poza perwersyjnym spiętrzaniem atmosfery bezrozumnego okrucieństwa”²³.

Badaczka dodaje, że w dramacie centralnym tematem jest ofiara, „a dokładniej: temat przyśpieszenia dziejów [...]”²⁴. Jednakowoż Bóg kilkakrotnie pojawia się w dziele, lecz jego status jest mocno niejednoznaczny; można odnieść wrażenie, że Słowacki nie przypisuje mu nadmiernie ważnej roli²⁵. W iście barokowych wypowiedziach „rubasznych” Sarmatów słowo „Bóg” często pełni rolę ornamentu. W tym miejscu przypomnijmy uwagę Marii Żmigrodzkiej, iż oryginalną cechą mistycznego myślenia poety „była swoista niestabilność w pojmowaniu relacji między Bogiem a Duchem, pozwalająca niekiedy przypisywać Duchowi maksymalny – niespotykany w mistyce europejskiej – zakres autonomii

²¹ Judyta: „Miasto dziś podpałę, / Ogień włożę pod szpitale; / Aż chorzy wyjdą z płomieni / I o księdza będą prosić; / I po mieście zarażeni / Biegać i ogień roznosić, / Koldry targając ogniste... (*Ksiądz Marek*, akt III, w. 201–207).

²² W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 266.

²³ A. Kowalczykowa, *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei...*, s. XVI.

²⁴ Tamże. Zob. M. Kwapiszewski, „*Stepowy ty król!*” *Kozak w twórczości Juliusza Słowackiego*, w: *Słowacki i Ukraina*, red. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, Lublin 2003, s. 50.

²⁵ Inaczej sądzi Jan Tomkowski: „Symbolem zagniewanego, wszechmocnego i najczęściej niszczącego Boga staje się ogień, którego natura przeciwstawia się wyraźnie naturze światła”. Badacz posiłkuje się cytataми z *Genesis z Ducha*, *Listu do Rembowskiiego*, *Samuela Zborowskiiego* oraz *Króla-Ducha*, nie odnosi się natomiast do symboliki ognia w *Śnie srebrnym*. Zob. J. Tomkowski, *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej*, Warszawa 1984, s. 60–63.

działania²⁶. Światem, ukraińską ziemią rządzą duchy, dla których przełomowe momenty dziejów – w tym przypadku koniec pewnego *status quo* – (koniec Ukrainy), są najlepszą okazją do przełamania kolejnej bariery na drodze wiodącej do utraconej, z własnej zresztą woli, Pełni. Bóg pojawia się jako ornament słowny, bo cóż innego może on oznaczać w ustach uwięzionego przez zbuntowanych ukraińskich chłopów szlachcica, jeśli nie klasyczny zabieg retoryczny, w którym władza legitymuje swe boskie pochodzenie. Leon do Semenki:

Lecz ci powiem wprost w oczy: żeś szelma!
Żeś liberią – moją krwią zaszargał!
Że ten szlachcic, co w oczach ma bielma,
To twój... krwią cię on swoją zaleje,
Kiedy staniesz przed Boga jasnością.
Ot wy katy! rzezunie! złodzieje!
Ot ja wolny... i trupią wam kością
Dam ostatnią i krwawą naukę...
Łby wam podłe na miazgę potłukę!
Tę kość w moim ręku Bóg zapali
Jako piorun, i będę was gromił,
Aż się cmentarz pode mną zawali...

(III 807–818)

Syn Regimentarza bał się jednak dokończyć zdanie („Że ten szlachcic [...] / To twój...”), przypomnieć Semence, że jest tylko sługą, zaś on, Leon – jego panem. Karykatura wymachującego „piszczelą” w jednej, a czaszką w drugiej dłoni księdza Marka, czy może chora fascynacja ludzkimi zwłokami, a zwłaszcza czaszkami, i „zdejmowaniem głów”, których w *Śnie srebrnym* niesłychanie wiele? – Ogień: symbol „światła, Słońca, ciepła”.

W *Śnie srebrnym* „ogień” najczęściej nie jest powiązany z „słońcem” i „światłem”. Wiąże się za to z „ciepłem”, lecz nie konotuje jego pozytywnego znaczenia. Ogień odsyła w dramacie do śmierci – śmierci przez spalenie, a więc poprzez ból, cierpienie, mękę; czasem utożsamiany jest ze światłem, jednym z najważniejszych jego znaczeń, lecz zależności między nimi (ogień – światło) są bardzo złożone. Ogień może oznaczać piekło, w którym brak słońca, a więc natu-

²⁶ M. Żmigrodzka, *Antynomie mistycznego mesjanizmu Słowackiego*, w: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, red. T. Weiss, Kraków – Wrocław 1985, s. 104.

ralnego (i boskiego) świata, może też być, jak w *Biblii*, atrybutem Boga i Ducha Świętego.

– Aspekt seksualny, czyli ogień jako symbol „zasady męskiej, chuci, płciowości, płodności”.

W dramacie Słowackiego postacie męskie mają nad kobiecymi przewagę ilościową: Regimentarz, Leon, Sawa, Semenko, Pafnucy, Wernyhora. Z drugiej, żeńskiej strony: Księżniczka, Salomea, Anusia oraz dwie Papadianki²⁷. Tylko Księżniczkę i Salomeę zaliczyć można do aktywnych, kluczowych osób *Snu srebrnego*, natomiast wszystkim mężczyznom autor udzielił głosu, w częstokroć bardzo obszernych kwestiach-monologach. Nie bez znaczenia wydają się też pojawiające się raz po raz mizoginiczne akcenty w wypowiedziach przedstawicieli płci męskiej, co może wskazywać na osobiste uprzedzenia autora, lecz nie przesądza o wymowie całej sprawy, gdyż to właśnie pod postacią kobiety (Księżniczki) ukrywa się autor.

Gruszczyński chętnie by się nad kobietami „pastwił”, nazywa je „szelmami niegodziwymi” i „diabłą milicją” (I 510–512). Leon przed rozmową z Salomeą (I 580–636) także nie pozostawia złudzeń co do swego szowinizmu względem kobiet. Patriarchalny porządek koresponduje z naturą ognia. Wyrazem tego może być chociażby gwałtowność Semenki (napadnięcie bezbronnej Anusi i przejście krwawnika) czy apodyktyczność nieznoszącego sprzeciwu Regimentarza, „rozporządzającego” obiema głównymi postaciami kobiecymi. Syn Regimentarza nosi imię symbolizujące ogień. Lew, czyli Leon, to zwierzę, któremu przypisuje się dużą potencję seksualną. Autor w pełni to znaczenie wyzyskał, czyniąc go mężczyzną niezwykle zmysłowym. Bohater, zapytany przez Salomeę o zdrowie, odpowiada: „Tak jak zawsze – ogień w głowie!” (I 638). Księżniczka wyraża się nawet dosadniej wyjawiając Regimentarzowi, chcącemu się dowiedzieć czegoś na temat zniknięcia Salomei, całą prawdę o jego synu: „Dziewczyna twoja rozdarta / Przez lwa [...]” (III 561). Dodajmy: rozdarta przez namiętnego, ognistego lwa. Salomea darzy jednak Leona niezwykłym oddaniem. Myśląc, że jest już jego żoną, nazywa go swym panem („nie słyszę mojego pana”, III 693).

²⁷ Jeszcze ciekawiej sprawa ta przedstawia się w *Księdzu Marku*, gdzie jedyną postacią kobiecą jest Judyta.

– Ogień: symbol „pożerania”, Ogień: symbol oczu.

Pełna uniesień i zachwytów mowa nieszczęśliwie zakochanego w Salomei Semenki, nie pozostawia złudzeń co do pożerającej wszystko wokół natury ognia:

Ustom takim tylko świecić,
I palić się i wyjadać
Serce z piersi, oczy z powiek; –
Lecz nie jęczyć ani gadać,
Bo jękną – to skona człowiek!
Bo poproszą – w ogień skoczy! –
[.....]
Jakżeby te oczy, ognie,
Patrzyły duszy nie zjadłszy?

(III, 646–651, 654–655)

„Oczy-ogień” posiadają więc kanibalistyczne skłonności. Ogień występuje tu jako niszczycielska, pożerająca wszystko wokół siła. Zwróćmy uwagę na częste sąsiedztwo krwi, mordów, płomienia (III 418) oraz narządu wzroku. Gruszczyński, zrozpaczony wymordowaniem przez chłopów swej rodziny, miał, podług relacji Pafnucego, oślepić ich oczyma:

Jakby słońcami tej ziemi;
Słońcami obłąkanemi
We krwi, w płomieniach i w grozie.

(III 444–446)

Oczy powiązane z ogniem są częstym motywem występującym w dramacie. Nieco wcześniej, w tej samej relacji Pafnucego, pojawia się taki oto obraz „ognistego” Gruszczyńskiego:

Twarz biała jak u komety,
[...] w twarzy te węgle oczu,
W oczach te wzroku sztylety
I krwią i ogniem czerwone [...]

(III 281–284).

Przywołane fragmenty dramatu nie świadczą może o skłonności autora *Balladyny* do „pożerania wzrokiem” swych rozmówców, lecz z pewnością dają wyobrażenie o tym, jak ważny był narząd wzroku w procesie przeistaczania form w genezyjskim okresie jego twórczości.

Pod znakiem *Biblii*

Bogata symbolika ognia zawarta w *Biblii*, której Słowacki był namiętym czytelnikiem, oddziałała niezwykle silnie na jego wyobraźnię. W *Starym Testamencie* ogień oznacza najczęściej samego Jahwe, jest „obrazowym motywem objawiającego się Boga”²⁸. W *Śnie srebrnym* autor w miejsce Boga niejako „podstawia” Ducha. Ogień w *Biblii* często towarzyszy różnego rodzaju teofaniom, w których symbolizuje niedostępność i świętość Jahwe, bądź Jego gniew²⁹.

Ślady biblijnych motywów i symboliki obecne są w *Śnie srebrnym* na wielu poziomach wyrażania, od bezpośrednich odwołań i przywołań, po mniej lub bardziej czytelne aluzje. W relacji Pafnucego z ostatniej wojennej wyprawy Gruszczyńskiego pojawia się „słońce złote, / Na kształt Mojżeszowych rogów / Ubrane w ogniste słupy” (III 146–148). Ów zaczerpnięty z Księgi Wyjścia (13, 21) obraz, w którym, pod postacią ognistego słupa, Bóg kroczył przed swoim wędrującym nocą z Egiptu ludem³⁰, oznacza w *Śnie srebrnym* epifanię Ducha, który wiedzie swych wojowników „na robotę mieczową”. Innym przetworzeniem biblijnego motywu ognia jest fragment, w którym Sawa, porównując chłopskie powstanie –

[...] do cudu,
Ręką jakąś niewidzialną
Sprawionego, niby owe
Straszne napisy ogniowe
U Babilonii mocarza
Napisane bez pisarza

(II 343–348)

²⁸ *Praktyczny słownik biblijny*, oprac. pod red. A. Grabner-Haidera, przeł. i oprac. T. Mieszkowski i P. Pachciarek, Warszawa 1994, s. 883.

²⁹ Tamże.

³⁰ Por. M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. bp K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 150.

– nawiązuje do uczty babilońskiego króla Baltazara, na której „ukazały się palce ręki ludzkiej i pisały za świecznikiem na wapnie ściany królewskiego pałacu” (Dan 5,5). Jak można się jednak domyślać, owa „ręka niewidzialna” należy w dramacie Słowackiego do Ducha, bowiem kilka stron dalej, jeszcze w tym samym akcie, Księżniczka stawia Sawie warunek: musi on z „ręki ognistej ducha” zerwać dla niej „pierścień świętego Franciszka” (II 477–478). Nieco wcześniej, również w obecności Sawy, bohaterka przyznaje się Regimentarzowi, iż „pierścień rzuciła do piekła”, a kto go „wyrwie z płomieni” i jej zwróci, ten się z nią ożeni. Zestawienie tych dwóch wypowiedzi Księżniczki rzuca nieco światła na ontologiczny status Ducha/duchów: przebywają w płomieniach, w piekle, co dowodzi ich diabelskich koneksji. Księżniczka ma doprawdy iście piekielną naturę, jak sama przyznaje: „drzewko jestem bardzo czynne, / Co dzień w kwiatkach jak pochodnia” (II 381–382). Lecz to jej nie wystarcza, pragnie bowiem, by inni również płonęli, najlepiej dla niej. Kiedy Regimentarz wpada na pomysł oryginalnej scenerii weselnej – przyozdobienia i rozjaśnienia świetlicy „łbami Kozaków na tyce”, ona podchwytuje ten koncept, pytając, „czy Pan Sawa / Będzie pochodnią w lichtarzu?” (III 41–44). Doprawdy rację ma Regimentarz, mówiąc o swej podopiecznej, że „w myślach” jest „krwawa” (III 46). Krwawa znaczy tyle, co „ognista”, „ogniście” zaś wskazuje na to, że Księżniczkę ma w posiadaniu silny Duch.

W II akcie dramatu dowiadujemy się (z relacji Anusi o przybyciu Sawy na regimentarski dwór), że jedną z lektur Księżniczki jest „Widzenie” – Janowa *Apokalipsa*. Sawa „leciał” zaś „z piorunowym trzaskiem”, a jego lirnicy „nieśli czerwone kagańce [...] w ogniu błyskawicy świecące się jak upiory”. Odsyła ów obraz do jednego z czterech jeźdźców Apokalipsy – tego, który dosiadał konia „barwy ognia”. Jeźdźcowi „dano odebrać ziemi pokój, by się wzajemnie ludzie zabijali – i dano mu wielki miecz” (Ap 6,3). Sawa z pewnością odbiera ziemi pokój. Z jakimż spokojem przyznaje on: „Pałasz mój do rękoiści / Czerwony krwią mego ludu” (IV 480–481), krwawą walkę porównując do cudu.

W Ewangelii św. Mateusza, we fragmencie opisującym działalność Jana Chrzciciela, mówi się o tym, że nadchodzący Mesjasz chrzącić będzie „Duchem Świętym i ogniem” (3,11). Jest to kluczowe, najważniejsze ze znaczeń, jakie Słowacki odnalazł w „ogniu”. Biblijny Duch Święty, obrazowany lub kojarzony z ogniem, dał początek ujęciom ognia występującym w „kręgu pism mistycznych” Słowackiego. Od *Księdza Marka* i *Snu srebrnego* można zauważyć, że w podstawowym znaczeniu ogień i ogniście oznaczają Ducha, duchowość.

Nieprzypadkowo Słowacki, w liście do Krasieńskiego z 17 stycznia 1843 roku, a więc tuż przed podjęciem pracy nad wymienionymi dramatami, wykladał swe stanowisko: „Co do mnie, najmocniej mnie zajmuje twórczość Ducha Świętego”³¹.

W Nowym Testamencie Duch Święty został zesłany na Apostołów pod postacią ognia: „Nagle dał się słyszeć z nieba szum, jakby uderzenie gwałtownego wichru, i napełnił cały dom, w którym przebywali. Ukazały się im też języki jakby z ognia, które się rozdzieliły, i na każdym z nich spoczął jeden”³². Poeta – kreując ogniste wizerunki swych bohaterów – świadomie odwołał się do tego wydarzenia z Dziejów Apostolskich. W przytaczanym już fragmencie dramatu, w którym mowa jest o wietrze i płomieniach („myśl nasza / Z wiatrem bożym się odmienia, / Raz pełna w sobie płomienia...), bez trudu da się odnaleźć jego reminiscencje.

Ogień a folklor

Wśród wielu dosłownych odwołań do ognia – jego obecności w świecie przedstawionym lub pojawiającego się tylko w wyobraźni bohaterów dramatu, mamy do czynienia z innymi, równie istotnymi wskazówkami, które sprawiają, iż *Sen srebrny* z powodzeniem nazywać można dramatem „ognistym”. Zauważmy, że jego akcja toczy się w czerwcu, miesiącu przesilenia słonecznego – najdłuższego dnia i najkrótszej nocy w roku. Jest to także początek lata, pory największych upałów, często również suszy, a więc i pożarów. W czasie nocy św. Jana (z 23 na 24 czerwca) – wcześniej u Słowian wschodnich, czyli również na Ukrainie, zwanej nocą Kupały – świętowano tańcząc wokół ognisk³³. Postacie dramatu biorą udział w swoistym tańcu, tyle, że jest to taniec śmierci, w dodatku pod dyktando duchów. Płonące tej nocy ogniska można łączyć z aspektem sek-

³¹ Marta Piwińska, za którą przytaczam powyższą deklarację autora *Balladyny*, dodaje, iż „całe późne piarstwo Słowackiego jest poświęcone »twórczości z Ducha«”. Zob. M. Piwińska, *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Ksiądz Marek*, oprac. tejże, Wrocław 1991, s. CVII. (Podkr. moje – M. B.).

³² Dziej Apostolskie 2, 2-3. *Pismo Święte Nowego Testamentu w przekładzie z języka greckiego*, opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńskich, Poznań – Warszawa 1982, s. 302.

³³ Motyw wykorzystany wcześniej choćby przez S. Goszczyńskiego w trzeciej części *Zamku kaniowskiego*. Opis zaczyna się od wersu 330: „Albo ten wieczór, ten ogień Kupały!”. Poeta oparł go osobnym, obszernym przypisem. Do tematu Goszczyński powróci jeszcze sześć lat później, pisząc poemat *Sobótka* (1834).

sualnym tegoż święta. Wielu badaczy zwracało uwagę na rozognionego, nieobojętnego na wdzięki Księżniczki Regimentarza. Wiadomo, jakie zgoła nieplatoniczne stosunki łączyły Leona, jakby nie było – lwa, zwierzę symbolizujące ogień i chuć (a także lato), z Salomeą. Ogień jest tu symbolem płodności, a więc w widoczny sposób sphywa na Salomeę (przy wydatnym udziale Leona). I wreszcie trzeba z tym wszystkim połączyć informację, którą Słowacki najprawdopodobniej znał, o tym, iż „najstraszliwsza rzeź mieszczan i szlachty nastąpiła w dzień świętego Jana, to jest 24 czerwca, w Humanii; wyróżniono podobno kilkanaście tysięcy osób”³⁴. Tak „krwawa drama”³⁵, urządzona w święto ognia i słońca, musiała wpłynąć na koncepcję ścisłego powiązania duchów z ogniem, pod którego (symboliczną) postacią „napadają” owe duchy na nieświadomych niczego uczestników tego „teatrum nowego”. Zatem „potyczki z duchami”, jak Regimentarz skomentował przepowiednie Wernyhory, dotyczące Gruszczyńskiego i jego rodziny, wyznaczają ontologiczny status postaci, które w istocie, prócz pietyzmu, z jakim mówią o duchach, są wyraźnie skonsternowane faktem ich dominacji nad światem i nimi samymi.

Słowacki, pisząc dramat rozgrywający się głównie nocą, wśród ognisk, pochodni i świec, chciał uzmysłwić ludziom, że ich naznaczona cielesnością kondycja jest tylko chwilowym i nietrwałym stanem, że w istocie życie ludzkie jest wartościowe o tyle, o ile służy doskonaleniu się duchów kroczących przez dzieje. Dzieje, których wartość tkwi w tym, iż stwarzają możliwość samodoskonalenia tychże duchów. „Świat jest z duchami zgodny” (I 302) – stwierdza Księżniczka, „najbystrzejsza ze wszystkich postaci”³⁶ dramatu. Zdaje ona sobie sprawę ze swej „ogniowości”, mogącej być przyczyną pożaru. Gdyby miała się pokazać szlachcie taką, jaką jest we własnych myślach, to – wedle jej słów – „nazwaliby mnie azbestem, / I w moim ślubnym kontrakcie / Zawarowaliby sobie, / Że w domu, ognia nie zrobię, / Wioski nie spalę zarzewiem” (II 43–47). „Skąd mi ten duch?” – pyta i odpowiada: „sama nie wiem...” (II 48). I wiedzieć nie musi, wystarczy, że one – duchy – wiedzą.

Tytułowa bohaterka również obcuje z duchami. Więcej nawet: jest ich igraszką. Jednak duchom udało się w nią wmówić, że ma nad sobą kontrolę. Szantażując Leona, by nie ważył się jej – i ich dziecka – opuszczać (I 808–832),

³⁴ A. Kowalczykowa, *Wstęp*, dz. cyt., s. XIII.

³⁵ W ten sposób Goszczyński określił koliszczyznę i rzeź humańską. Zob. tegoż, *Zamek kaniowski*, wprowadzenie H. Krukowska, Białystok 2002, s. 76, przypis autora.

³⁶ A. Kowalczykowa, *Wstęp*, dz. cyt., s. XLVI.

Salomea grozi zerwaniem zaręczyn, dodając, że podmówiły ją do tego duchy, „udarowując” jednocześnie mocą (I 827).

Zwróćmy uwagę również na didaskalia: „Las dębowy – oświecony księżycem... między drzewami palą się ognie” (I, Zmiana I), „Noc – ogród nad stawem – księżyc świeci” (I, Zmiana II), „Noc miesięczna w ogrodzie...” (II), „Noc oświecona pożarem” (III, Zmiana I), „Sala we dworze regimentarskim [...] oświecona jarzącym światłem” (V). Część z wymienionych opisów, poza kontekstem infernalno-apokaliptycznym, kojarzy mi się z atmosferą nocy świętojańskiej.

Kwestia aksjologii

Da się zauważyć, że Słowacki, pomimo skrycia ja autorskiego za osobami „romansu dramatycznego”, czy też utożsamienia się z jego uniwersum dramatycznym³⁷, pozytywnie waloryzuje niektórych swych bohaterów, innych zaś postępuje. Stałe podkreślaną cechą Gruszczyńskiego jest jego „ogniistość”, która znaczy tu „czerstwość”. Słowa te funkcjonują wymiennie bądź pojawiają się jednocześnie. „Czerstwy” znaczy „jurny”, pełen mocy. Niezależnie od wcześniejszego zaleniwienia Gruszczyńskiego, niedopełniającego swej powinności, niestającego w szeregu obrońców Baru, zostaje on w utworze przedstawiany jako starzec, przez którego działają duchy. Najczęściej przymiotnika „ognisty” używa wobec ojca Salomei Regimentarz: „Biały starzec – biały – jak kot w marcu, / A tak jeszcze ognisty!” (I 26–27). Pafnucy, podwładny, a zarazem towarzysz broni i powiernik Gruszczyńskiego, stwierdza o swym „starym kolledze” (I 381): „Leniwy starzec był – teraz ognisty” (I 571), „starzec biały/ Ruszył się jak lew ogniście” (III 76–77). I chociaż Gruszczyński jest także przedstawiany jako postać antypatyczna („Stary dziad! żałośny sknera!” – wykrzykuje rozjuszony Semenka, I 168), to „ogniistość” wynosi go – wespół z jego antagonistą Semenką – na duchowe szczyty. Ostatecznie przecież tylko oni ponoszą ofiarę (abstrahując od rodziny Gruszczyńskiego, której jednak nie można zaliczyć do osób „występujących” i działających w dramacie). Gruszczyński ginie rozsieczonej przez „czern” chłopską, porównaną do rozognionego słońcem lasu, „z girlandą ognia na głowie” (III 327). Semenka zostaje podpalony niczym żywa świeca i zarąbany, w akcie miłosierdzia, litości „wpół pomięszanej z przestraczem” (V 572) –

³⁷ Zob. J. Ławski, *Między „ironiją” a „matematyką wiary”*, w: tegoż, *Ironia i mistyka...*, s. 23.

„szabli zamachem” (V 574). Gruszyński, „starzec ognisty” ścierający się, pochłonięty, będzie rozszarpany przez „ognisty las”. Ogień przeciw ogniu. Ogień wewnętrzny starca wyrwanego z zaleniwienia skonfrontowany z ogniem zewnętrznym rozsiedzanej czerni, którą wszak również kierują duchy. To one – duchy – ścierają się.

Nawiązuję w tym miejscu do kontrowersyjnych niegdyś, aczkolwiek, jak mi się wydaje, trafnych uwag Kwiryny Ziembry, która postawiła tezę, że bohaterowie mistyczni Słowackiego są „sługami i narzędziami ducha”, a nawet „rubaszynym narzędziem duchów”³⁸. W *Śnie srebrnym Salomei* można na to znaleźć mnóstwo dowodów. Bohaterowie żyją w nieustannej adoracji duchów, są pochłonięci przez fantazmat ducha. Tytułowa postać dramatu przyznaje zresztą: „Ja nic nie mogę! / Co się ma stać, to się stanie” (II 559–560). W takim więc razie, kto w dramacie cokolwiek „może”? Oczywiście duchy. Mogą one czynić nie tylko „szmery stłumione półgłose; / Jakby śpiewania żałośnie” (III 137–138), wcielając się w tym przypadku w drzewa, lecz mogą się także „przenaturzać” – „w psa i obłok z krwawej pary” (III 883). Tak Leon „straszył” Semenkę duchami, chcąc zostawić coś dla nich po tym, jak sam „porobiłby” mu „w żebrach szpary”, nitując je następnie ołowiem. Nieco wcześniej, w tej samej perorze, stwierdził zresztą, iż „Ubranie nasze cielesne, / A członki same bolesne” (III 849–850).

Czyżby ciało było jedynie ubraniem ducha? Bardzo to prawdopodobne, gdyż obrazy rozciartowywania ciał i palenia ludzi żywcem, którym z taką lubością oddawała się wyobraźnia Słowackiego, służą wyzwoleniu duchów, ich wspinaczce na drabinie doskonalenia się. Żeby duch mógł się wyrwać na wolność, potrzebne są z jednej strony spektakularne masakry, a z drugiej – jak najwymyślniejsze akty uszkodzenia ciał. Stąd tak częste dekapitacje, nie tylko w tymże „romansie”, stąd taka masa okaleczonych, nadpalonych ludzkich ciał. Semenku uciesze diabłów i duchów („na *vivat* duchom / I diabłom”) planował „rżnięcie obywateli”, po czym „strzelenie sobie w łeb” (IV 174). Natomiast Księżniczka z niejaką rezygnacją (ludzka) powiada o sobie: „Jak płótno jestem na blechu / Pokrwawione ducha dłonią” (IV 393–394). Relacja między ludźmi a duchami najciekawiej przedstawia się jednak w takim oto zdaniu Regimentarza:

³⁸ K. Ziemia, dz. cyt., s. 350.

Więc tak, pogodziwszy siebie
 Z tą jasną duchów różycą;
 Która, pośmiertny, na niebie
 Kościół osłonecznia nieco;
 by się o c z y d u c h a p a s ł y
 Błaskiem serc, które tu zgasły

(V 206–211).

Dlaczego ogień? Dlaczego poeta tak często go przywołuje? Wydaje się, że jedną z odpowiedzi może być sama natura ognia: ruchliwa i nieuchwytna. Ogień to przecież zmienność, zaś bezruch jest równoznaczny z wygaśnięciem ognia, z jego śmiercią. Duch/duchy muszą być w nieustannym ruchu, ażeby się nie zaleniwic. Ogień, pozornie będąc ciągle tym samym – nigdy nie jest taki sam, podobnie jak Duch. I ogień, i duch nie stronią od siebie, więcej: można spostrzec, że ogień jest widzialną (zewnątrzną, przez rzeczywiste pożary, podpalenia), bądź imaginacyjną (wewnętrzną, przez sny, wizje) domeną działania duchów, ich narzędziem, dzięki któremu mogą oddziaływać, a nawet, mówiąc dosadniej – posługiwać się ludźmi dla swych własnych, duchowych celów. Księżniczka stawia Sawie warunek: jeśli ma być jego, musi on wpraw „z ręki ognistej ducha” wyrwać „pierścień świętego Franciszka” (II 477–478). Nieobecność ognia w człowieku oceniana jest negatywnie. Regimentarz stwierdza:

[...] myśl nasza
 Z wiatrem Bożym się odmienia,
 Raz pełna w sobie płomienia,
 Pewna szczęśliwego skutku...
 To znowu, trumnica smutku [...]

(IV 46–48)

Oczywiście ogień podlega prawom ambiwalencji, może być „niebiański”, może być „piekielny”, gdyż:

Cherubinowie ogniści
 Najczystsze duchy uwodzą.
 Lecz kto stoi aż do końca
 Pod Aniołów takich wodzą,
 Ten zaprawdę niewart słońca.

(V 108–112)

Dziwne nieraz przeblęski miewa Regimentarz. Powyższe zdania wydają się potwierdzać fakt, że zza masek postaci *Snu srebrnego* raz po raz wygląda autor lub... Duchy. Widzimy tutaj także dosyć często w twórczości Słowackiego spotykane przeciwstawienie ognia słońcu. Zwróciła na to uwagę Cieśla-Korytowska, egzemplifikując swe stwierdzenia przykładami z fragmentów pozostawionych w rękopisach Słowackiego, a nazwanych później przez badaczy *Próba-mi poematu filozoficznego*. Otóż, jak pisze badaczka, ogień był przez poetę „najczęściej utożsamiany ze światłem”, ale niekiedy stanowił „jego przeciwstawienie na zasadzie: duchowe światło – cielesny ogień”³⁹. W *Śnie srebrnym* mamy jednak do czynienia z dwoma rodzajami ognia: z cielesnym, lecz także z duchowym. Należy też zwrócić uwagę na obecność ognia w snach. Postacie stworzone przez Słowackiego, podobnie jak ich autor, „snią ogniście”. W wizjach, nie zawsze mistycznych, często pojawia się motyw ognia. Semenکو:

A ja wtenczas, pan mieczowy,
Wyśnił sobie, snem widuna,
Od miecza jak od pioruna
Wyzłoczone dno alkowy,
I w tej wielkiej ognistości,
W tym oblasku i rubinie
Śnił ja siebie przy dziewczynie [...]

(I 206–212).

Namacalnym znakiem obecności Ducha czy jego „emanacji” – staje się szaleństwo duchów, nierównoważne jednakże z obłądem. Szaleństwo, waloryzowane przez romantyków dodatkowo, oparte na irracjonalizmie, będącym – w dużym skrócie – przeciwieństwem oświeceniowego, trzeźwego oglądu rzeczywistości. Świat duchów, świat, w którym one władają, nie może należeć do sfery „normalności”. Postacie *Snu srebrnego* nazywają siebie lub innych „szalonymi”, odsyłając w ten sposób do głębszych, ukrytych treści – sygnalizują obecność duchów. Ponownie wystarczy zwrócić uwagę na postać Księżniczki. Oto kilka przykładów. Regimentarz: „Co za szalona i głupia dziewczyna!” (I 293) „Zastanów się –

³⁹ M. Cieśla-Korytowska, dz. cyt., s. 102. Takie przeciwstawienie widzimy także w *Genezis z Ducha*, gdzie Słowacki pisze: „Duchu! pracowniku przedwiekowy! ty wiesz także, iż w tobie leży pierwiastek światła, uwieczniający ciało – święty przeciwnik ognia [...]”. Cyt. za: *Krąg pism mistycznych...*, s. 46.

ty szalona!” (II 104). Księżniczka jest z nim zaskakująco zgodna, żaląc się przed Sawą: „Ach jak głupią była i szaloną / Kiedym poszła za ciebie sekretnie” (II 373–374). Salomea również określa siebie jako „szaloną”, grożąc zerwaniem zaręczyn, do czego podmawiać mają ją duchy (I 824–832). Leon zastanawia się wówczas, czy nie wpadła ona „w obłąkanie”, „czy widzi krwawe widziadła”. Semenka do Leona: „Ach ja, Panie, w obłąkaniu!” (I 916). O swym szaleństwie kilkakrotnie wspomina Wernyhora („ot ja trochę szalony”, „ja szalony” (V 346, 376). Określiłbym takie momenty jako „przebicia” owej innej, realniejszej, bo niezniszczalnej, duchowej rzeczywistości. Jest to obrazowane w sposób lumini-styczny – odwołując się w tym miejscu do kierunku w malarstwie barokowym, w którym na kształtowanie kompozycji szczególnie mocno wpływała gra światła. Duchy rzadko objawiają się w sposób dosłowny. Najczęściej ukrywają się pod (symboliczną) postacią ognia, rozpalając również w świecie zewnętrznym, cielesnym pożary i płomienie. „Porażenie ogniem” odbywa się jednak głównie w wyobraźni bohaterów. Słowacki, określając swych bohaterów ludźmi „szalonymi”, w istocie mówi (nieraz jakby z ironią, a nawet z niejakim zadowoleniem): Duch-Ogień ich „posiada”. Badaczka romantyzmu skostatowała, że istotą mistycyzmu *Snu srebrnego* jest wizyjność:

Wizyjność osobliwa, gdyż zamiast wyłaniającej się dobrze znanej twarzy Boga pojawia się obca i zaskakująca „duchowość”. Tworzy ją – czy odsłania – wyobraźnia.

Jedynie wyrozumienie obrazów wizyjnych – czyli analiza poetyki wyobraźni – może zatem przybliżyć sens idei mistycznej, wprowadzonej przez Słowackiego do *Snu srebrnego Salomei*⁴⁰.

Tak więc, jak się wydaje, w *Śnie srebrnym* Duch jest sferą – parafrazując „geometryczną definicję Boga”, powtórzoną m.in. przez Pascala – „której ośrodek znajduje się wszędzie, a obwód nigdzie”. Wyobraźnia poety nieustannie oscyluje pomiędzy „systemowością” a „imaginacyjnością”⁴¹. W omawianym dramacie przeważa zdecydowanie asystemowość.

Ducha-esencję symbolizuje ogień (wewnętrzny); duchy działają pod postacią ognia w sferze imaginacji (duszy). Zarówno w sferze języka, jak i w obszarze materialnym – w ogarniętym pożogą ukraińskim stepie oraz na regimentarskim

⁴⁰ A. Kowalczykowska, dz. cyt., s. XXXIX.

⁴¹ Zob. W. Gutowski, dz. cyt., s. 33.

dworze – szaleństwo, będące „stylem zachowań mistycznych” postaci romansu dramatycznego i maską, pod którą ukrywają się władające nimi duchy, jest efektem (ubocznym?) ich „objawiania się”.

Rzeczywiste płomienie, pożary, ognie są potrzebne, by wywołać dwie, konieczne dla przeanielenia się ludzi i wyzwolenia duchów czynności:

1) zniszczenie materii, najlepiej żywej; śmierci towarzyszyć ma jak największy ból, ma być ona męczeńska, a ideałem jest, według poety, samoofiarowanie się na mękę i śmierć;

2) z pożarami i płonącymi żywymi świecami idzie w parze płynąca obficie zewsząd krew, będąca symbolem i męczeństwa, i samego ognia.

Doskonałym przykładem, łączącym wszystkie wskazane użycia „ognia”, jest śmierć oblanego smołą, płonącego Semenki, „widziadła”, które:

Na piasek złoty upadło,
Wylawszy dwa koralowe
Strumienie... co zda się piszą
Prześwięte Y Jezusowe...

(V 589–592).

Maria Janion, powołując się na notatkę Słowackiego zawartą w *Dzienniku z lat 1847–1849*, a więc zapisaną co najmniej cztery lata później niż okres, na który przypada czas tworzenia *Snu srebrnego*, doszła do wniosku, że Słowacki rozróżniał dwa rodzaje światła. Jedno identyfikował z „dobrem” i „czystością”, drugie zaś światło – ogień, kojarzył ze „złem”⁴². Wedle Słowackiego, poezja dzieli się na trzy grupy, a każdej z nich patronuje inny pierwiastek:

Woda (miesięczna cała, północna) *pittoresque*.
Ogień (cała szatańska, psassjonowana, południowa).
Światło (cała słoneczna, święta, początek w Ewangelii – spokojna)⁴³.

Odnosząc tenże podział poezji do *Snu srebrnego*, badaczka zalicza ów dramat do drugiej grupy w klasyfikacji Słowackiego. „Światło należy do porządku absolutu. Ogień należy do porządku czasu, do porządku grzechu. Kara następuje

⁴² M. Janion, dz. cyt., s. 441.

⁴³ J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, t. XV, s. 475.

przez ogień, odkupienie, zbawienie – przez światło⁴⁴. W *Śnie srebrnym* światło słoneczne przywoływane jest jako przeciwieństwo ognia piekielnego i atrybut męczeństwa, jak w wypowiedzi Leona:

Precz do piekła! bo do cerkwi nie puszczę...
 Bo tam teraz z wielką ciszą
 Dusze umęczonych wiszą
 Na krzyżach i Boga chwala,
 A słońca jasne się palą
 Koło ich głów jak tarcze złote

(IV 442–447).

Lecz nie zawsze stanowi to regułę. Sawa, wspominając o okolicznościach, w jakich poznał Księżniczkę, stwierdza: „Ach raz, ach raz tylko z ciebie / Trysnał płomień iskry Boskiej...” (II 432–433). Widzimy więc, że ogień (tu jako „płomień”) kojarzony jest przez poetę z sacrum. Funkcje słońca najczęściej pełni jednak ogień: szatański, materialny i „zły” (jak w cytowanym powyżej fragmencie), ale jest także niebiański, święty i „dobry”. Stanowi on siłę karzącą i zbawiającą jednocześnie, dlatego nie do końca zgodzę się z jednoznaczną interpretacją Janion. Słowacki w 1843 roku nie miał jeszcze wyklarowanego wspomnianego podziału poezji. Innymi słowy, w tym czasie nie wykrystalizowała się w jego wyobraźni różnica między ogniem niebiańskim a szatańskim. Ogień w *Śnie srebrnym*, będąc symbolem ambiwalentnym, nie jest jednoznacznie „zły”. Warto wskazać na wzajemne przenikanie i zależność ognia od słońca:

Las niby jakiś bez liści,
 Który słońce rozogniści

(III 321–322)

Podniosło się słońce złote,
 Na kształt Mojżeszowych rogów
 Ubrane w ogniste słupy; [...]

(III 146–148)

⁴⁴ M. Janion, dz. cyt., s. 441.

Można by wysunąć zarzut przeciwko takiemu postawieniu sprawy, bo przecież w *Śnie srebrnym*, jak była o tym mowa, brak jest Boga. Czy brak w takim razie absolutu? Otóż absolut istnieje – jest nim Duch, a jego emanacjami – duchy. Trudno także mówić o mistycyzmie *Snu srebrnego* bez odwołań do jakiegoś, nawet ukrytego, ale zawsze absolutnego porządku. Wydaje się, że, w takiej optyce, tytuł dramatu – „sen srebrny” znaczy po prostu „sen ognisty”, duchowy sen. Trzeba pamiętać o tym, że w perspektywie duchów, które są motorem działania zarówno w przestrzeni krwawych wydarzeń historycznych, jak i romansowo-prywatnych, znaczenie sacrum i profanum okazuje się bardzo płynne, więcej nawet: zło pojmowane jest jako świętość. Ogień, w jednym z używanych w dramacie znaczeń, jako symbol zniszczenia, zatracenia i piekła, jawi się jako część całości, bez niego nie jest możliwe osiągnięcie mistycznej Pełni. Słońce, nie tyle przeciwstawione ogniewi, lecz funkcjonujące w *Śnie srebrnym* niejako na specjalnych zasadach, symbolizuje jasną, boską stronę uniwersum. I przede wszystkim życie. W końcu Salomea powraca do świata żywych: „jeden paluszek u ręki / Ruszył się – słońce w nią wpływa, – / Patrzajcie! ach żywa! żywa!” (V 706–708). Lecz czy aby na pewno jest żywa?

Wracając do znaczeń słońca: Olaf Krykowski w książce na temat malarzskich inspiracji Słowackiego przywołuje statystykę sporządzoną przez Zygmunta Lubertowicza na początku XX wieku. Wedle obliczeń Lubertowicza, wyraz „słońce” pojawia się w *Hugonie* – siedmiokrotnie, w *Balladynie* – trzydzieści sześć razy, zaś w *Królu-Duchu* „ogień” występuje sto trzy razy⁴⁵. Posługując się taką metodą badawczą, mogę stwierdzić, że *Sen srebrny* wypada w takim zestawieniu zaskakująco skromnie, gdyż leksem „słońce” łącznie z różnymi jego formami pojawia się w nim zaledwie siedemnaście razy! W porównaniu z ponad setką zwrotów i wyrażen ognistych jest to dość niewielka liczba. Księżyc natomiast pojawia się często w połączeniu z krwią („Ukraińskie miesiące w czerwieniu”). „Miesiącem krwawym” nazwana zostaje Księżniczka, jak z kolei wspominałem (przywołując opinię Kowalczykowej), jest ona „najbystrzejszą ze wszystkich postaci dramatu”. Najbystrzejszą, ponieważ w tej postaci, jak się wydaje, Słowacki sportretował samego siebie. Niektóre z wygłaszanych przez nią opinii

⁴⁵ O. Krykowski, dz. cyt., s. 151. Praca Z. Lubertowicza: *Słowacki jako kolorysta*, Brody 1910, s. 6–7. Na temat symboliki ognia w *Królu-Duchu* zob. artykuł Magdaleny Bajko, „Straszny, piekielny i mocny”. *Językowy obraz żywiołu ognia w Rapsodzie I „Króla-Ducha” Juliusza Słowackiego*, w: *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. 3: *Metamorphosis*, pod red. J. Ławskiego, A. Janickiej, Ł. Zabielskiego, Białystok 2015, s. 459–478.

na temat własnego szaleństwa, obcowania z duchami, zdają się być na poły poważnymi, a na poły ironicznymi uwagami Słowackiego o sobie samym. Jeden z monologów Księżniczki kojarzyć wolno z sytuacją, w której Słowacki znajdował się, pisząc „romans dramatyczny”:

Róże i nieśmiertelniczki
 To są moje lube kwiaty;
 Adonisy i granaty
 Lubię i z malw piramidy:
 Lecz gdybym mogła z opalów,
 Z pereł, brylantów, z koralów
 Pleść jako Oceanidy
 Wieniec, na zielonej fali,
 Albo z siarki, co się pali,
 Robić powój pasożytny,
 I włos długi, rozczesany
 Owijać w ten kwiat błękitny
 Palący się, kwiat siarczany:
 I pokazać się tej szlachcie
 Taką, jaką w myślach jestem:
 Nazwaliby mnie azbestem,
 I w moim ślubnym kontakcie
 Zawarowałiby sobie,
 Że w domu, ognia nie zrobię,
 Wioski nie spalę zarzewiem.
 Skąd mi ten duch? sama nie wiem...
 To wiem tylko, że mię nie to
 Bawi, co tych ludzi krwistych,
 I że myśli mych ognistych
 Mój dowcip jest zdawkową monetą.

(II 28–52)

Jak wiadomo, pisząc *Sen srebrny* poeta rozstawał się właśnie z towiańczykami. Utwór ukończył 26 listopada 1843 roku, zaś dwadzieścia dni wcześniej wystąpił z Koła oficjalnie, „głośno i demonstracyjnie”⁴⁶. W podkreślonych przeze mnie fragmentach Słowacki, pisząc o szlachcie, ma na myśli towiańczyków,

⁴⁶ Zob. A. Kowalczykowa, dz. cyt., s. VII; M. Piwińska, dz. cyt., s. LXXXIII.

a szerzej – Litwinów, środowisko skupione wokół Mickiewicza, wrogie Juliuszowi Słowackiemu i nieprzychylnie jego poezji. Wioska i dom to po prostu, w takim odczytaniu, Koło Sprawy Bożej, a w szerszym znaczeniu cała polska emigracja polistopadowa. Ogień oznacza myśl, inteligencję, a także Ducha-Słowo. On, Słowacki, poeta przeistoczony, ma dostęp do świata duchów. Jego nie bawi to, co ich – ludzi krwistych. Krew w tym przypadku nie ma związku z ogniem, oznacza cielesność, materialność Litwinów, towiańczyków, którzy chcą skrępować ducha poety i poddać go pod „indywidualny wpływ” Mistrza Andrzeja czy – co gorsza – jego zastępcy, Adama Mickiewicza⁴⁷. I wreszcie – jak mówi Księżniczka – dowcip jest zdawkową monetą myśli jego (Słowackiego) „ognistych”. Gdy słowo „dowcip” zamienimy na „ironia”, pamiętając, że najbardziej ironizującą postacią w *Śnie srebrnym* jest Księżniczka, wszystko stanie się jasne. Słowacki zdaje sobie sprawę ze swej ironii, pragnie ją wyeliminować, a przynajmniej zminimalizować, jest ona dla niego „zdawkową”, czyli nie posiada istotnej treści. Treść istotną mają natomiast „myśli ogniste”: wypracowane przez siebie, niezaleniwione, służące progresowi ducha⁴⁸.

⁴⁷ Por. J. Słowacki, *List do Adama Kołyski*, w: tegoż, *Krag pism mistycznych*, oprac. A. Kowalczykowska, Wrocław 1982.

⁴⁸ Por. W. Gutowski, *„I kto zgasił okropne świecidło?”*, s. 35.



Słowacki – medal jubileuszowy, 1959 r.

WĄTKI GRECKO-BIZANTYŃSKIE W KRÓLU-DUCHU

Ileż mię razy potem... cerkiew ruska,
[.....]
Smętnym... i dziwnym odepchnęła strachem.

Juliusz Słowacki, *Król-Duch*¹

Wschód późnego/genezyjskiego Słowackiego? A może raczej „Wschody”? Z pewnością to drugie. Kilka różnych, migotliwie, często niejednoznacznie, a nawet sprzecznie postrzeganych Wschodów. Rosja, Ruś, Grecja. Prawosławie, Greko-katolicyzm, pogańska Hellada, Orient. Wszystkie one wyraźnie się zazębiają, splatają, tworząc misterną konstrukcję sympatii i antypatii poety. Rosja utożsamiona z jej włodarzem, carem-trupem była dlań odpychająca, co wykazała Elżbieta Kiślak w swej cennej książce na temat Rosji w twórczości Słowackiego². Na przeciwnym biegunie znajdowała się zaś antyczna Grecja, nigdy Grecja nowożytna, współczesna, gdyż ta była dla późnego Słowackiego antywzorem, a w każdym razie jej dziedzictwo wymagało dopełnienia³, bowiem – jak zapisał w *Raptularzu*:

Zmartwychwstać jest to napełnić duchem swoim ciało dawne i formę dawną...
Zmartwychwstał jeden tylko dotąd Chrystus – Polska także duchem swoim musi dawne formy rządu swego napełnić i ruszyć – w innej formie powstać jest to odrodzić się w przemienionej naturze, tak Grecja się odrodziła, lecz nie zmartwychwstała⁴.

¹ J. Słowacki, *Król-Duch*: rapsody nie wydane za życia poety, oprac. J. Kuźniar, w: tegoż, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera i W. Floryana, t. XVI, Wrocław 1972, s. 446. Wszystkie cytaty z *Króla-Ducha* oraz innych dzieł Słowackiego pochodzą (jeśli nie podaję inaczej) z tego wydania, lokalizuję je, podając w nawiasie numer tomu i strony.

² Zob. E. Kiślak, *Car-trup i Król-Duch. Rosja w twórczości Słowackiego*, Warszawa 1991.

³ Zob. M. Kuźniak, *Ambiwalencja obrazu Grecji w twórczości Juliusza Słowackiego (wokół „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu”)*, w: *Filhellenizm w Polsce. Rekonesans*, pod red. M. Borowskiej, M. Kalinowskiej, J. Ławskiego, K. Tomaszuk, Warszawa 2007, s. 274–275.

⁴ J. Słowacki, *Raptularz 1843–1849*. Pierwsze całkowite wydanie wraz z podobizną rękopisu, opracowanie edytorskie, wstęp, indeksy M. Troszyński, Warszawa 1996, s. 79.

Bizancjum na mapie wyobraźniowej Wschodu Juliusza leżało pośrodku, dlatego miał wobec niego uczucia ambiwalentne. Badacz tematu pisał:

Słowacki wykazał najdalej idącą otwartość na twórcze adaptowanie i przekształcanie historyczno-kulturowych wątków bizantyńskich, mając przy tym dość osobliwie sprofilowane zainteresowania: jak Krasieńskiego interesował go wschodni polor, ale i fascynowało okrucieństwo⁵.

Niech te zdania staną się punktem wyjścia niniejszego szkicu, podejmującego próbę pokazania na konkretnych przykładach, w jaki sposób w *Królu-Duchu* Słowacki przedstawiał „wschodni polor” oraz wschodnie „okrucieństwo”. Uniknięcie w tej pracy pewnych powtórzeń nie będzie rzeczą łatwą. Najbardziej widoczne wątki i nawiązania do Grecji i Bizancjum zostały już niejako z wnętrza dzieła wydobyte, wyłuskane i skomentowane⁶. Niemniej chciałbym się pokusić o nieco inne nań spojrzenie, wykraczające poza obszar wschodniej religijności, teologii i mistyki, omówiony wyczerpująco w kontekście motywów grecko-bizantyńskich zarówno przez dawniejszych, jak i współczesnych badaczy. Konteksty literackie oraz ważne konstatacje na temat *Króla-Ducha* – i nie tylko niego – wypowiediane przez znawców tegoż dzieła starałem się odnotowywać w przypisach. Chciałbym potraktować *Króla-Ducha* jako zapis pewnego sposobu postrzegania kultury, w którym na poziomie tekstowym przejawiają się, często być może nie w pełni uświadomione sobie przez autora, różnego rodzaju idiosynkrazje i animozje do dziedzictwa grecko-bizantyńskiego, jakie wywoływało w nim grecko-bizantyńskie dziedzictwo⁷.

⁵ J. Ławski, *Bizancjum romantyków. Historia i kultura Wschodniego Cesarstwa w optyce środkowoeuropejskiej*, w: *Filhellenizm w Polsce*, s. 76. Podkr. – M.B.

⁶ Zob. T. Sinko, *Hellenizm Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1925; J.G. Pawlikowski, *Mistyka Słowackiego*, pod. red. M. Cieśli-Korytowskiej, Kraków 2008; J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. IV: *Poeta mistyk*, wstęp i oprac. J. Starnawski, Kraków 1999, s. 508–611; L. Nawarecka, *Mistyczny sens mitu w „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego*, Katowice 2010; B. Sawicka-Lewczuk, *Symbolika świątyni prawosławnej w twórczości Słowackiego. Rekonesans oraz O sposobie oglądania wschodu przez Słowackiego mistycznego*, w: *Bizancjum – Prawosławie – Romantyzm*, s. 449–458, 507–514; M. Kuziak, *Ambiwalencja obrazu Grecji w twórczości Juliusza Słowackiego (wokół „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu”)*, w: *Filhellenizm w Polsce*, s. 263–277.

⁷ M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 448: „Król-Duch jest Księgą poety, który sam się storturował, żeby wyrazić storturowaną kulturę, Księgą napisaną po to, żeby storturować czytelników”. Por. w podobnym tonie: M. Saganiak, *Słowacki postmodernistyczny?*, w: *Słowacki współczesny*, pod red. M. Troszyńskiego, Warszawa 1999, s. 154.

Rozszyfrowanie rozsianych w dziele wzmianek, aluzji i obrazów dających się zakwalifikować do tegoż dziedzictwa nie jest rzeczą łatwą, gdyż Słowacki, na co już wskazywano, nie zajmował w tej kwestii jednoznacznego stanowiska. I jeszcze słów kilka gwoli wyjaśnienia tematu niniejszego szkicu. Używając określenia „wątki”, mam na myśli pewien zbiór powtarzających się „tematów”, a także „motywów”, które w sposób bezpośredni bądź pośredni wiążą się z szeroko pojętą kulturą grecko-bizantyjską. Wpisują się tu więc zarówno postaci lub miejsca mitologiczne, jak również historyczne oraz przekazane przez tradycję wyobrażenia na temat Grecji starożytnej i Bizancjum.

1. Siłą ducha w Słowiańszczyznę Grecję przenieść

W tym miejscu rozważania nad obecnością motywów grecko-bizantyjskich ograniczamy niemal wyłącznie do I *Rapsodu*. Trzeba stwierdzić, iż motywy te dzielą się na dwie podstawowe grupy. Pierwsza obejmuje szeroko pojęty sztafaż antyczny, druga obejmuje zaś motywy związane z kulturą Bizancjum. Do pierwszej z nich – wątki i rekwizyty antyczne, mitologiczne – zaliczymy więc miejsca i postaci związane z grecką mitologią, takie jak: „Letejska woda”, Orfeusz, Ulisses, Hektor itd. Można domniemywać, że na ich obecność w poemacie wpłynęły między innymi dziecięce fascynacje lekturowe *Iliadą*⁸. Co ciekawe, Mieczysław-ślepotka z III Rapsodu, traktowany często jako autorskie „ja”, porównany został do Homera (t. XVI, s. 382). *Król-Duch* to spełnienie marzenia o własnej, nowej *Iliadzie* – micie początku, micie bohaterskim, którego sednem jest walka o władzę, podbój, zdobywanie, do czego jeszcze wrócę.

Druga grupa (motywy bizantyjskie) skupia w sobie przede wszystkim odesłania do konstrukcji politycznej Imperium Bizantyjskiego, najczęściej za pośrednictwem prawosławnej, „greckiej” Rusi: Popiel przedstawiony jako „naj-

⁸ Nie zapominajmy o jednym z najwcześniejszych wspomnień z dzieciństwa! Dwudziestojednoletni Słowacki o sobie ośmioletnim: „Dowiadywałem się ciągle, czy nie ma jeszcze innego takiego dzieła jak *Iliada*. Matka moja obiecała mi dać *Eneidę* Wirgiliusza. Z jakąż niecierpliwością czekałem tej książki – dostałem ją na koniec – lecz mamże wyznać? Znudzila mnie okropnie i dotąd jeszcze usypiające ma dla mnie [skutki], gdy *Iliada* Homera [dotąd mnie] zachwyca, już nie jako [obraz woj]jen, ale jako wzór p[oezji] (?) – kości ...”. A więc w dzieciństwie zachwycała go jako (prawdopodobnie) obraz wojen! Zaś później – jako wzór poezji, a może... polskości! Cyt. za: J. Słowacki, *Fragmenty pamiętnika (1817–1832)*, oprac. W. Floryan, w: tegoż, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. XI: *Pisma proza*, cz. 1, Wrocław 1959, s. 152.

pierwszy Złoty Wojewoda” (t. VII, s. 154), potem wszechwładny tyran – Iwan Groźny, przywołujący na myśl cesarza wschodniorzymskiego, basileusa, bezpośredniego zwierzchnika Boga na ziemi, pomazańca bożego. Obie grupy nawiązań występują oczywiście w dalszych rapsodach *Króla-Ducha*, tyle że, jak się wydaje, druga jest tu znacznie istotniejsza, ujawnia się na głębinowym poziomie znaczeniowym dzieła, podczas gdy wątki i rekwizyty antyczne pulsują niejako na jego powierzchni.

W niewydanych za życia poety rapsodach pojawiają się nowe, nieobecne wcześniej akcenty, które trudno zaliczyć do wymienionych wyżej grup. Otóż poeta-rewelator wyraźnie ujawnia swą niechęć do prawosławia, utożsamianego z carską Rosją. Wątki te, mimo że nie przesłaniają sfer „antycznej” i „bizantyńskiej”, biorą górę nad ogólnym obrazem „bizantynizmu” w tym dziele. W dużym uproszczeniu wyglądałoby to mniej więcej tak:

– Grecja antyczna: stosunek pozytywny bądź neutralny (sztafaż mitologiczny jako inkrustacja „epopei słowiańskiej”),

– Imperium Bizantyńskie: stosunek nacechowany emocjonalnie.

Właśnie w odniesieniu do tego ostatniego można mówić o fascynacji Słowackiego wschodnim polem i okrucieństwem władców Bizancjum, jego dostojników i statystów cesarskiego dworu. Jak wspomniałem, Bizancjum istnieje w *Królu-Duchu* na najbardziej głębinowym poziomie, uobecnia się nie tylko w warstwie fabularnej – okrucieństwo kolejnych wcieleń Króla Ducha, hierarchiczne stosunki społeczne, walka o władzę – lecz również w sposobie widzenia świata oraz jego obrazowego, odrealniającego i antymimetycznego przedstawiania.

W kolejnych rapsodach dosyć istotnej zmianie ulegnie też obraz Grecji antycznej. Nie będzie już ona waloryzowana tak pozytywnie, jak to miało miejsce w Rapsodzie I, ponieważ zakwestionuje poeta jej pogańską religijność. Krótko mówiąc: „Jowisza głowa”⁹ będzie odtąd „Antychrystowa” (t. XVI, s. 359). Można natomiast odnieść wrażenie, że w ostatnich latach życia Słowacki coraz życzliwiej (choć nie bezkrytycznie!) spoglądał na Bizancjum jako alternatywną wobec Rzymu kolebkę, źródło chrześcijaństwa.

⁹ Słowacki częściej posługiwał się rzymską niż grecką nomenklaturą mitologiczną, którą przyswoił podczas edukacji – najpierw w Gimnazjum Wołyńskim, a następnie na Wydziale Nauk Moralnych i Politycznych Uniwersytetu Wileńskiego. Zob. choćby arcydziełne, późne sonety poety: *Córka Cerery* (I, II). Można uznać to za swoiste dziedzictwo (zemstę!) klasycyzmu i Oświecenia w pisarstwie nie tylko romantyka.

Bizancjum, oddzielone od prawosławnej Rosji, Trzeciego Rzymu, stanie się źródłem lepszej, bo duchowej, wersji chrystianizmu. Pomimo niepożądanego osądu (materialność, forma, cielesność) znacznie bliżej Bizancjum do wymarzonej Jeruzalem Słonecznej¹⁰, Ziemi Świętej, niżeli Rzymowi, który do końca pozostanie w oczach Juliusza synonimem znienawidzonego papieżstwa. Jego uosobieniem będzie np. pojawiający się w II Rapsodzie Otton, czyli „pan martwego Rzymu”, mówiący o sobie: „Śmiercią sam jestem i snem. – A czar dziki,/ Se n i ś m i e r ć d u c h a – mam za pomocniki” (t. XVI, s. 370). Jak sądzę, tematem ostatniego, niedokończonego dzieła Słowackiego jest więc nade wszystko w ł a d z a : zdobywanie władzy, dochodzenie do niej, utrzymywanie i tracenie jej. Król Duch to „sadczy” (i sadystyczny...), apodyktyczny tyran dążący do stworzenia świata, w którym duchowość zawładnie materią, cielesnością, gdyż „kształt będąc skazą – ducha skaził” (t. XVI, s. 457)¹¹. Jego wrogiem wydaje się tu ziemia/ziemskość.

Czym, jeśli nie krainą „ducha czystego” ma się stać osławiona Jeruzalem Słoneczna? I kosztem kogo lub czego ma się dokonać przebóstwienie stworzenia? Oczywiście kosztem człowieka (ciała) i kosztem materii (formy), ich zniszczenia¹².

Rekapituluując powyższe wywody dotyczące świata przedstawionego *Króla-Ducha*, powiedzmy, iż akcja utworu rozgrywa się w mityczno-baśniowej scenerii, krainie, która jest jednocześnie Słowiańszczyzną (od Łaby po Dniepr) i Grecją starożytno-mitologiczną (Leta, Styks itd.), na którą nakładają się inne obszary mitologiczne, takie jak choćby mitologia germańska, skandynawska (Eddy) oraz – co trzeba dobitnie powiedzieć – własna inwencja twórcy, wykreowana przez

¹⁰ Rapsod III, Pieśń II, XLIX: „Wieki minęły... a to tknięcie Boże/ I to owianie ogniem naszych ramion/Wraca, ilekroć w prochu się położę/ Na mych mogiłach – na łachmanach znamion;/ Dlatego z ducha nigdy się nie trwożę,/ A bladnę, kiedy ciałem jest omamion,/ Na walkę z formą przeznaczony wieczną,/ Aż Jeruzalem sprowadzę słoneczną” (t. XVI, s. 405).

¹¹ Monografistka poety pisała: „[...] jako postać historyczna koncentruje on [Król Duch – M.B.] władzę absolutną, staje się krwawym despota, który w imię nikomu nieznanym odległym celów sprawuje straszliwe rządy nad ludzkością. Może nosi w sobie ogrom cierpienia, ale jest przede wszystkim tyranem. Okrutny i samotny, z determinacją i fanatyzmem realizuje sobie tylko znane plany historii” (A. Kowalczykowa, *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Krąg pism mistycznych*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 1997, s. LXVI). Mocne to słowa! Oczywiście można bronić Króla Ducha, tłumacząc, że mamy tu „do czynienia z inną, genezyjską moralnością”. Zob. S. Makowski, *Wejść w system – i zrozumieć*, w: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje*, pod red. M. Janion i M. Żmigrodzkiej, Warszawa 1981, s. 389.

¹² W tym kontekście por. np.: J.M. Rymkiewicz, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, Warszawa 1982, s. 382.

Słowackiego upiorna kraina ducha. Natomiast z pewnością hierarchia społeczna, wzory zachowań, a także sposób myślenia głównego bohatera ukształtowane zostały wedle modelu bizantyńskiego, który poecie kojarzył się z ciągłą walką o władzę i jej utrzymanie, przewrotami i zamachami, zdradą, despotyzmem, przepychem oraz wymyślnymi okrucieństwami. Świadczy o tym choćby „kariera” Popiela, jego marsz po trupach ku tronowi Lecha. Ciekawe, czy Słowackiemu przemknęła przez głowę myśl, że do stworzonego przez niego Króla Ducha bardziej pasowałoby miano Cesarza Ducha, a od niego już tylko krok do tak znieawidzonego Cara...

Wracając do Homera i jego obecności w *Królu-Duchu*, sięgnijmy do tak zwanych opracowań odmiennych. W Rapsodzie II autor *Iliady* pojawia się oświadczenie, by pouczać Króla Ducha oraz przestrzegać go przed Pychą, „gwałcicielką duchowej sprawy”, Prometeanki uosabiającej cielesność (t. XVII, s. 319). Z kolei w dokończeniu Rapsodu I duch Popiela sprowadza duchy Greków „na piękne doliny” (czyżby echo Konrada Wallenroda:¹³), do kraju „obszernego” i „nieskończonego”, do „Ojczyzny nowej”.

[VII]

Gwiazda ognista losu... wy ją znacie
 O Greki... Orest węzowy niech powie
 I ten, który kłął Bogu w majestacie,
 Aż piorun jego zobaczył na głowie.
 Ja wasz brat – teraz nad wasze postacie
 Wyrosłem ... świata nowego budowie,
 Gdzie dotąd – w równi stawali rycerze
 Przydawszy sobie jedną wielką – wieżę...

[VIII]

Bom nową spełnił rzecz... i memi czyny
 Doświadczył... związku naszego... z gwiazdami;
 Teraz wołam was ... na piękne doliny,
 Na nową pracę ... przestańcie być snami...

¹³ A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, oprac. S. Chwin, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990, s. 100: „Alfie, nam lepiej takimi pozostać./ Jakiemi dawniej byliśmy, jakimi / Złączym się znowu – ale nie na ziemi.// Doliny piękne zostawmy szczęśliwym”. Na ten temat zob. H. Krukowska, „Doliny piękne zostawmy szczęśliwym” (*O „Konradzie Wallenrodzie” Mickiewicza*), „Ruch Literacki” 1983, z. 6.

Urny czekają was z piękniejszej gliny,
 Czary serc głębsze – zbroje ze skrzydłami,
 Pieśń od kurhanów, dzwoniąca po rosach,
 Dziwnie namiętna – z echem aż w niebiosach...

(t. XVII, s. 103)

W przytoczonych oktawach zwracają uwagę: braterstwo Króla Ducha i Greków, jak się można domyślić – Greków starożytnych, herosów *Iliady*, oraz chęć sprowadzenia ich na polską, czy raczej ówczesną kresową, ukraińską („pieśń od kurhanów”) i litewską („piękne doliny”) ziemię. Podobnie w Pieśni I Rapsodu IV: wyzbyty cielesności, triumfujący nad nią („Nad krwią, nad gniewem zwierzęcym zwycięstwo”) Król Duch wzywał „duchy – które ciało nie mają”, bohaterów spod Troi do „Ojczyzny nowej” (t. XVI, s. 433)¹⁴.

2. Czego nie wyjawi światu Król Duch?

Bohater dzieła Słowackiego, na co często wskazywano, ma potrójną świadomość¹⁵ – jest jednocześnie transcendentnym Duchem, człowiekiem, w którego ów Duch w danym momencie się wciela (Popiel, Mieczysław, Bolesław, by wymienić tych najważniejszych), oraz Juliuszem Słowackim z drugiej połowy lat czterdziestych XIX wieku, tym Juliuszem, który w paryskim pokoju zmagają się z ciałem, także i przede wszystkim – ciałem własnym. I ten ostatni, a nie pozaziemski Duch i nie-ziemski Król Duch, wydaje się nam najważniejszy. On i jego wyobraźnia¹⁶.

Rapsod IV można określić mianem słowiańsko-greckiego, gdyż wątki wschodnie zostały w nim stosunkowo mocno wyeksponowane, jeśli porównać

¹⁴ „»Hektory wasze i Agamemnony,/ I Achillesy... wnet zapragną skrzydeł«./ To mówiąc szedłem, a Tartar zamglony/ Ruszył się za mną tysiącem strazydeł./ Z niemi dna złote... i komet ogony/ Przelatywałem... pełne malowideł/ Cieni... postaci ludzkich i zwierzęcych,/ I dusz... jak małych światełek jarzących...” (t. XVI, s. 433).

¹⁵ Por. L. Zwierzyński, *Egzystencja i eschatologia. Genezyjska wyobraźnia Słowackiego*, Katowice 2008, s. 212–213.

¹⁶ W pełni zgadzam się z konstatacją Gustawa Bychowskiego: „Myśl zasadnicza [*Króla-Ducha* – M.B.] – przedstawienie siebie samego jako *Króla-Ducha* – opiera się na znanych nam przesłankach i jest wyrazem skrajnego narcyzmu, który prowadzi do wyolbrzymienia własnej jaźni i jej roli i znaczenia w dziejach świata”. G. Bychowski, *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne*, wstęp i oprac. D. Danek, Kraków 2002, s. 362.

go z rapsodami wcześniejszymi. Słynna oktawa, w której Bolesławowi składają hołd Izasław i Mścisław, „dwaj ruscy zbiedzy,/ Książęta ludów dręczące surowy” przynosi obraz niezwykle wymowny. Wydaje się również, że określenie ich mianem „przewrotnych Greków” odsyła do zakorzenionego w wyobraźni Juliusza negatywnego obrazu wyznawcy wschodniego chrześcijaństwa. Hołd zostaje przyjęty, wzmagając tylko poczucie władzy: „kroła nad krolami” – „a nad ludźmi człowieka” (t. XVI, s. 455). Niemniej Bolesław nie ma złudzeń: natura ruskich książąt, którym odmawia się przynależności do Słowian, nie zmieni się. Pozostaną zawsze przewrotni i zdrazieccy, „bo fałsz był nawet u nich w wolnych darach!” (t. XVI, s. 456)¹⁷.

Widok Kijowa, do którego szedł „łamiąc i bijąc”, wywołuje w Bolesławie pozytywne emocje:

Swemi złotemi błysnął słoneczniki
Kijów... matuszka miast... w złotych obręczach
Na głowie – po pas cała w sadów tęczach...

[XII]
Jakaś cudowna piękność... serce krając
Przez cichy błękit szła – w duchowym wzroku
Niby Homera pieśni odmładzając
I jawiąc znowu tęczami w obłoku;
[...]

(t. XVI, s. 459)

Istotne są tu dwa motywy: „złote słoneczniki” i „złote obręcze na głowie”, czyli kopuły cerkwi, oraz „odmładzanie Homera pieśni” – jawne przyznanie się do najważniejszego źródła literackiego (mitycznego raczej!), wobec którego się pisze czy mówi. „Złote słoneczniki” odczytywano jednoznacznie pozytywnie¹⁸, lecz już „obracze na głowie” mogą się równie dobrze kojarzyć z aureolą świętych, jak i z jarzmem, zniewoleniem. Obraz dobrze oddaje podwójny sposób postrzegania zjawisk, w tym konkretnym przypadku – ambiwalentny stosunek do chrześcijaństwa wschodniego. Dowodem tego są dalsze oktawy, gdzie mowa jest

¹⁷ Por. E. Kiślak, *Car-trup i Król-Duch*, s. 340–343.

¹⁸ B. Sawicka-Lewczuk, *Symbolika świątyni prawosławnej*, s. 455: „[...] »złote słoneczniki« Kijowa objawiały świętość miejsca. Miasto – »cudowne słońce ludzkiej ręki« – samo stało się źródłem światła”.

zarówno o „mieście ducha drżącym pod uciskiem”, jak i o „ludzie nabożnym” zamieszkującym Kijów (t. XVI, s. 460). Cała sprawa wyjaśnia się po zdobyciu miasta. Lud okazuje się zniewolony i pozbawiony rozumu¹⁹, a Bolesław, „duch żelazny – i anioł wysoki”, ulega „jednej wielkiej łzie dziewicy” – uronionej przez Mścisławę (t. XVI, s. 461)²⁰.

Skłaniam się do odczytania *Króla-Ducha* jako wyolbrzymionej, a obecnej w wielu wcześniejszych dziełach Słowackiego, narracji dotyczącej władzy, walki o nią, o dominację, panowanie. Tacy byli bohaterowie-ludzie, taki jest bohater-Duch, Król Duch. Jego wcielenia myślą przede wszystkim o królowaniu, dominacji nad innymi ludźmi i duchami, myślą o zdobywaniu oraz podboju. Najprostszą, a zarazem najbardziej narzucającą się paralelą może być tu Arab. Pragnie on zdominować Naturę (człowiek sadyca!). Istotą libertyńskich potworów wykreowanych przez de Sade’a jest przeciwieństwo chęć panowania nad życiem innych, chęć zniszczenia totalnego, negacja materii²¹. Analogia jest uderzająca. Bohatera młodzieńczej powieści poetyckiej (*Araba*) łączy z bohaterem „starzym” (jego wcieleniami) to, że obaj niosą śmierć, śmierci pragnąc.

Arabowi również nie zależy na materialności. Marzenie o raj (Arab, w. 234)²² przekształcone zostanie po latach w marzenie o Jeruzalem Słonecznej. Akceptując „wiarę widzącą” Słowackiego, jego wiarę w cele finalne i genezyjskość tworzonego przezeń świata, nie wolno zapominać o sytuacji osoby mówiącej w *Królu-Duchu*. Sam Duch nie pozostawiłby przekazu, gdyby nie medium: „rozpadający się” Juliusz Słowacki²³, co zresztą zostaje nieraz ujawnione w tak

¹⁹ Komentarz „spadkobiercy Króla-Ducha”: Bolesław „o wielkiej zamyśla budowie ojczyzny – lecz zły duch stał na drodze – Duch matki iumenki – serce mu wiąże do Złotej Gławy K i j o w a – miasta użycia, zepsutego przez Bizantynów”. T. Miciński, *Król Duch – Jażń. Poemat Juliusza Słowackiego*, w: tegoż, *Do źródeł duszy polskiej*, Lwów 1906, s. 106 (podkr. – M.B.).

²⁰ Pojawia się też tu pewna tajemnica: zawstydzony narrator – Bolesław-Duch-Słowacki wyjawia nie wyjawiając, odsłania nie odsłaniając: „Nie, tego nigdy nie wyjawię światu! A i to dosyć – żem ten wstyd wygadał!” (XVI, 462) Czego nie wyjawi – pozostawiamy domyślności czytelników.

²¹ Zob. monografię Bogdana Banasiaka: *Integralna potworność. Markiz de Sade. Filozofia libertynizmu, czyli konsekwencje „śmierci Boga”*, Łódź – Wrocław 2006. Słowacki prawdopodobnie znał dzieła Boskiego Markiza. Zob. na ten temat: J. Ławski, *Idiosynkrazje i rozdźwięki. Słowacki i „libertyński” rys kultury zachodniej*, w: tegoż, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005 (podrozdział: *Okrucieństwo – sadyczne fantazmaty*, s. 532–535). Por. M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, s. 382.

²² J. Słowacki, *Powieści poetyckie*, oprac. M. Ursel, Wrocław 1986, s. 118.

²³ Zob. *Uwagi ogólne do XVI tomu Dzieł wszystkich* (s. 7). Por. M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, s. 317.

zwanych autorskich „przebiciach”²⁴. W jednej ze słynnych oktaw poematu Słowacki ujął całą „filozofię” bohatera genezyjskiego. Popiel, nowe wcielenie Araba, stwierdza:

Poszedłem dalej... i w męki wyborze
Już nic nie mogąc straszniejszego stworzyć
Zacząłem łamać większe prawa Boże,
Myśląc naturę samą upokorzyć.

Matkę mi z lasu stawiono na dworze...
A ja zamiast się u nóg jój położyć,
U téj w łachmanach podartéj orlicy –
Ciała użyłem za knot smolnej świecy...

(t. VII, s. 172)

Dramaty Słowackiego tylko potwierdzają takie odczytanie. Wystarczy prześledzić motywacje i czyny większości ich głównych bohaterów – od *Marii Stuart* i *Mindowego* przez *Balladynę*, *Sen srebrny Salomei* do *Samuela Zborowskiego*. Wzorem jest między innymi *Iliada* Homera: walka o kobietę, walka o dominację polityczną i ekonomiczną. Walka o najwyższą zwierzchność. Postawy etyczne się zmieniają, pragnienie dominacji pozostaje²⁵.

To tematy dzieł Słowackiego. Rację ma Lucyna Nawarecka, przekonywająco dowodząc zbieżności w traktowaniu światła, jego podobnych znaczeń w chrześcijaństwie wschodnim (symbolika ikony) i w III Rapsodzie. Jednak pomimo całej niechęci autora *Księdza Marka* do Kościoła zachodniego, prawosławie też nie zostanie przez niego zaakceptowane²⁶.

²⁴ Np. w oktawie zamykającej Pieśń III Rapsodu III, po tak zwanej wizji dwunastu aniołów, autor-bohater mówi: „[...] Czułem zgon mego próchna niedaleki,/ A coraz większa mię zwilżała rosa;/ I kwiat mych myśli czułem coraz słodszy,/ Ciało zużyte – a duch coraz młodszy...” (t. XVI, s. 422; podkr. – M.B.).

²⁵ Por. W. Szturc, *Przemiany postaw etycznych bohaterów dramatów Słowackiego*, w: tegoż, *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*, Bydgoszcz 1997.

²⁶ L. Nawarecka, *Ikona świata. O materii przemienionej w „Królu-Duchu”*, w: *Antyk romantyków*, s. 408, przypis 5: „Mistyczna symbolika ikon oddziaływała na wyobraźnię poety, ale religijność prawosławna nie pociągała go”. Podobnie Kuziak: „widoczna jest u Słowackiego, również w okresie genezyjskim, krytyka prawosławia” (M. Kuziak, *Ambiwalencja obrazu Grecji*, s. 275, przypis 38). I Sawicka-Lewczuk: „Niewątpliwie, Słowackiego oburzał i przerażał dogmatyzm, »zabobon«, jak pisał, zafałszowanie prawdy oraz materializm, czyli zanik duchowości i »strupienie«, grożące tak Kościołowi Wschodniemu, jak i Zachodniemu. Szczególnie groźny był dlań

Źródła *Króla-Ducha* tkwią – pomijając dzieła kronikarzy, dziejopisów i historyków – zarówno w poematach Homera i mitologii greckiej, jak i w greckiej filozofii, w Platonie i w mniejszym stopniu w neoplatonizmie²⁷. Słowacki sięga do czasów początku Kościoła wschodniego, odrzuca zaś jego spuściznę nieodwracalnie skażoną przez ducha ruskiego (vide: rosyjskiego – carskiego – trupiego!):

Ileż mnie razy potem... cerkiew ruska,
 Gdzie pop... krzyżami się – jak szatan łamie,
 I świecą swoją – w świętej wodzie pluska,
 Jak trup brodaty, blady, w złotej bramie,
 A na obrazach coś... jak węży łuska
 Błyska – a trupy mnichów leżą w jamie,
 Pomimo żem się czuł pod Bożym dachem,
 Smętnym... i dziwnym odepchnęła strachem.

(t. XVI, s. 446; podkr. M.B.)

W ten sposób Bolesław wspomina swe dzieciństwo wśród wnętrz pałaców urządzonych przez „ruską matkę” oraz ubolewa nad „zruszczeniem” swej siostry, Świętochny. Matki komnata była

Pełna obrazów – świec – kadził – i ziela, Jakby z innego podziemnego świata,
 [...]
 Z czarną indyjską twarzą Zbawiciela,

(t. XVI, s. 445)²⁸.

»caryzm« przenikający Cerkiew” (B. Sawicka-Lewczuk, *Symbolika świątyni prawosławnej*, s. 453).

²⁷ Zob. J. Ławski, *Neoplatońska struktura genezyjskiej wyobraźni: wizja i narracja*, w: tegoż, *Ironia i mistyka*. Nie bez znaczenia jest to, że już na wstępie I Rapsodu dał poeta przypis: „Obacz w Platonie pełną tajemnic ducha powieść o Herze Armeńczyku, na końcu dzieła pt. „Rzeczpospolita” (t. VIII, s. 145).

²⁸ W tym kontekście warto przytoczyć fragment listu z 1 stycznia 1845 do Juliusza i Wojciecha Stattlerów: „Widzę już – widzę stamtąd [z ziem ruskich dawnej Rzeczpospolitej – przypis wydawców] nadchodzącą szkołę niby wenecką, z ruskich cerkwi wylatującą na nietoperzowych skrzydłach popiej sukmany – brodacze na dnach, na złotych blachach – spod topora Iwana Groźnego – uciekli i pochowali się w ciałach polskich, w których drżą, jeszcze dotąd szataństwem jednego człowieka poprzerażani...”. Cyt. za: *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, t. II, Wrocław 1963, s. 65.

Jednak jest to fascynacja. I jednocześnie odraza²⁹. Osobno należy potraktować „popa” przyrównanego do szatana. Kapłani prawosławni wywołują w Słowackim zawsze podobne, negatywne konotacje: strach i awersję, jak choćby w obrazie przywołanym w *Rozmowie z matką Makryną*:

„Wtenczas już widok okolicy dziki,
Naszej męczarni – błotnisk – pławby – popów
Poruszył nawet i Żydów i chłopów:
Powstały głośne przekleństwa i krzyki.
[...]”

(t. XIII, cz. 2, s. 100)³⁰

3. Kim jest anioł szósty?

Mylili się w pewnej sprawie, jak sądzę, badacze *Króla-Ducha*. W pochodzie aniołów (w widzeniu Mieczysława) opisanym w Pieśni III Rapsodu III po czwartym – greckim i piątym – rzymskim, idzie anioł bizantyński, a nie – jak twierdził Jan Gwałbert Pawlikowski – anioł „wieków średnich”. Nie jest to również anioł Germanów³¹, jak suponował Juliusz Kleiner, ani też anioł Arabów, jak dowodził Jerzy Krasuski!³² Naturalną kolejną rzeczą, po aniołach greckim i rzymskim kroczył bowiem anioł bizantyński:

Szóstemu rośło jakieś straszne s k r z y d ł o
Już z ducha – jako pół miesiąca z ł o t e ;
W ręku kwiat jakiś dający k a d z i d ł o ,

²⁹ Świetnie ujęła to Marta Piwińska: „Ta ruska matka, która wymusza ofiarę. Ta swojska obcość cerkiewnych zapachów w małej izdebce na Wawelu” (M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, s. 330). Nic dodać, nic ująć.

³⁰ Zob. na ten temat A. Kotliński, *Mistrz „czerwonego rymu”*. *Słowacki*, Warszawa 2000, s. 125: „»Pop« to duchowa podległość, bierność – to bodaj najpoważniejszy zarzut – a zarazem fanatyzm. To postawa, w której służalczość miesza się z pychą, a wulgarna zmysłowość łączy się z równie pierwotnym okrucieństwem”.

³¹ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki*, s. 585; 587 (przyp. 172).

³² J. Krasuski, *Obraz Zachodu w twórczości romantyków polskich*, Poznań 1980, s. 139.

A bez owocu.... szedł czyniąc ciemnotę
I starty z oczu był jak m a l o w i d ł o ;
A pierwszy wielką zostawił tęsknotę,
Bo stał na ducha prawego granicy,
A nie stało mu – w o n i – w k a d z i e l n i c y .

(t. XVI, s. 420)

W tym wypadku lepiej zdać się na poetę czytającego poetę. Tadeusz Miciński w szkicu *Król Duch – Jaźń*, pisał: „Aniołowie idą – to Egipt, Grecya, Bizancjum, Celtowie, Germany [...]”³³. Mimo że nie wymienił wszystkich aniołów, opuścił pierwszego i drugiego (Judei oraz Indii) oraz pominął piątego, rzymskiego anioła, umieszczenie w tym szeregu anioła Bizancjum jest znaczące. „Pół miesiąca złote” wcale nie musi oznaczać arabskiego półksiężycy. Równie dobrze można odczytać to jako nałożenie arabskiego Stambułu na wschodniochrześcijański Konstantynopol, swego rodzaju kontaminację wyobraźniową Słowackiego³⁴. W obrazie szóstego anioła widzimy całą ambiwalencję stosunku autora *Horsztyńskiego* do Bizancjum: „straszne skrzydło” (postrzeganie negatywne), „kwiat dający kadzidło” (pozytywne), „ale bez owocu” (negatywne), „szedł czyniąc ciemnotę” (negatywne), „wielką zostawił tęsknotę”, „stał na ducha prawego granicy” (pozytywne), „nie stało mu – woni – w kadzielnicy” (negatywne). Naszą hipotezę potwierdza wizja idącego za aniołem szóstym anioła siódmego – włoskiego.

W XIV i XV wieku, w czasie schyłku Cesarstwa Wschodniego, Wenecja znajdowała się przecież u szczytu swej potęgi, podporządkowując sobie wiele miast Morza Śródziemnego. Inna sprawa, że upadek Konstantynopola miał wpływ na upadek Wenecji. Kleiner pisał: „Słowa »szedł, czyniąc ciemnotę«, wskazują niszczenie kultury klasycznej przez wędrowki ludów germańskich”³⁵, a przecież równie dobrze niszczenie kultury klasycznej może się odnosić do spadkobiercy tejże kultury – Bizancjum. W wyobraźni Słowackiego istnieje stała powtarzalność obrazów. Sięgnijmy do *Mnicha*. Najślynniejszym fragmentem tej powieści poetyckiej jest moment konwersji głównego bohatera:

³³ T. Miciński, *Król Duch – Jaźń*, s. 102–103.

³⁴ W listach do matki Słowacki używał obu nazw tego miasta, choć zdecydowanie częściej pisał „Konstantynopol”. Zob. *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. I, s. 90; 341; 343; 350; 352; 360.

³⁵ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki*, s. 585.

Wchodzę, stanąłem przy ciemnym filarze,
 Już nie pamiętam wrażenia téj chwili.
 W oczach się lśniły złociste ołtarze,
 Wyście śpiewali i światła palili.
 Ściana jak niebo gwiazdami okryta;
 Każda kolumna jak palma stepowa,
 A na jój czole złoty liść rozkwita,
 A pod jój stopą skała marmurowa,
 Promień z barwionych bijąc szyb kościoła,
 Niósł z sobą obraz na szkle malowany,
 A potém w dymie kadzideł zbłąkany,
 W mglistych błękitach utworzył anioła;
 Nie znałem wówczas sztuki malowidła,
 Widziałem tylko, że anioł nade mną,
 Roztaczał złotem malowane skrzydła,
 Spływał i patrzył w duszę moją ciemną...
 Wtenczas rzuciłem ojców moich wiarę...

(t. I, s. 94–95; podkr. – M.B.)³⁶

Niech nas nie zmyli stwierdzenie poprzedzające cytowany fragment. Bohater mówi: „ujrzałem złoty krzyż kościoła”. Tym kościołem jest oczywiście świątynia wschodnio-chrześcijańska – cerkiew. Prawdopodobnie, jak pisze badaczka tematu, miejscem konwersji Araba z *Mnicha* stała się cerkiew w klasztorze św. Katarzyny na Górze Synaj³⁷.

Wystarczy porównać wyszczególnione w obu urywkach dzieł motywy, aby stwierdzić, że szósty anioł bez wątpienia reprezentuje Bizancjum. Na dwunastu aniołów mamy zatem trzech reprezentujących Wschód, będący przedmiotem naszego zainteresowania w niniejszym szkicu: anioł Hellady (czwarty), anioł Bizancjum (szósty) i anioł Rosji (dziesiąty). Jeśli dodać do nich anioły: pierwszego, drugiego i trzeciego, reprezentujących w tym ciągu najstarsze kultury (Judea, Indie, Egipt), okaże się, że połowa wszystkich ma wschodnią genealogię. Pozostałe anioły należą do kultury zachodniej, łacińskiej (piąty: Rzym, siódmy: Włochy, ósmy: Francja, dziewiąty: Anglia, jedenasty: Polska). W takiej

³⁶ Por. dawne ujęcie tego obrazu: S. Skwarczyńska, *Ewolucja obrazów u Słowackiego*, Lwów–Warszawa–Kraków 1925, s. 149–150. Badaczka jednak nie łączy go z obrazem szóstego anioła z widzenia Mieczysława.

³⁷ B. Sawicka-Lewczuk, *Symbolika świątyni prawosławnej*, s. 450.

konfiguracji powinniśmy się jednak zastanowić nad miejscem Polski i charakterystyką jedenastego anioła, gdyż w aniele dwunastym komentatorzy dopatrują się Polski przyszłej. Dwunasty anioł jest jak czysta karta³⁸, zaś Polska zawsze między Wschodem a Zachodem. Co przeważy?

Wracając do spornego fragmentu oktawy przedstawiającej szóstego anioła: „Szóstemu rośło jakieś straszne skrzydło / Już z ducha – jako pół miesiąca złote”. Półmiesiąc stał się dla Krasuskiego argumentem za „arabskością” tegoż anioła. Wprowadźmy kontekst. Na początku 1849 r. Słowacki zanotował w dzienniku:

Pierwsze uczucie ducha w miłości i woli, gdy się odłączył od Boga, było s n e m c i e m n o ś c i [podkr. autora].

Wyrzucenie z siebie pierwiastku miesięcznego – a pokonanie ognia światłością jest pracą celową – czyni się to już w modlitwie przez łyż – i uspokojenie żądz cielesnych. (t. XV, s. 489)

Zważywszy na upadek Bolesława w Kijowie, jego zleniwienie, zatracenie się w żądzach cielesnych, wydaje się, że prawosławie uważał Słowacki za skażone zbytnią materialnością, którą w jakiś sposób wyraża w jego twórczości stałe napięcie na linii ogień – światło. Ogień symbolizował często w jego utworach żądzę cielesną. Ideałem twórczości mistycznej z lat 1842–1844 był ogień, natomiast od 1845 r., pomimo stałej obecności obrazów ognia (spalania itd.), a może wręcz nasilenia tych obrazów – czego dowodem sam *Król-Duch* – tym ideałem staje się światło, ponieważ jest bardziej niżli ogień duchowe, nieuchwytnie, choć „paradoksalnie wyobraźnia Słowackiego staje się wielką wyobraźnią materialną”³⁹. Dlatego w tym kontekście nie bez znaczenia jest, iż to właśnie „matka ruska” (nazwana, co ciekawe, Marią) wlała w Bolesława „ogień ruską krwią rumiany” (t. XVI, s. 443), co przyczyniło się do jego upadku, pograżyło Króla Ducha na powrót w materię⁴⁰.

³⁸ „Wtem nadszedł dwunasty – nieznany.../ I był objawion mi pod tajemnicą/ Bez znaków – tylko wiem, że był dziewicą” (t. XVI, s. 421).

³⁹ K. Ziemia, *Wyobraźnia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*, Gdańsk 2006, s. 352.

⁴⁰ Por. E. Kiślak, *Car-trup i Król-Duch*, s. 335: „Postać matki ubranej to w bręcząco-szumiący atlas, to w mniś habit, upodabniający ją do towarzyszących jej czerliców, skupia w sobie fantazmatyczną siłę cerkwi – kościoła oszałamiającego przepychem i uwodzicielsko pięknego, ale i wampirycznego, odbierającego życie, jałowej religii śmierci, bezpłodnej ascezy, pustej modlitwy”.

„Kościoły azyjskie pozdrawiają was” – jak pamiętamy, „otworzona losem biblia” przekonała ostatecznie Słowackiego do wyjazdu na Wschód. Do Konstantynopola nie pojechał, bo go to miasto „niewiele interesowało”⁴¹ Wolał – informował matkę – „poznać się z Libanem i z chrześcijańskim ludem Maronitów”⁴². Ten uraz wobec dawnej stolicy Imperium Bizantyńskiego okaże się trwały. Jednak kwestia ta komplikuje się nieco, gdy sięgniemy do dziennika z lat 1847–1849: „Element łaciński zgubił nas – trzeba koniecznie grecki świat mieć podstawą” (t. XV, s. 487). O jaki „świat grecki” mu chodziło? Czy pisząc „grecki”, miał na myśli również „bizantyński”? Przecież zdarzało mu się oba światy utożsamiać⁴³. Powyżej przytoczonego zdania znajduje się ciekawy zapis graficzny, bez wątpienia pomocny przy ustalaniu relacji między Polską a Rosją oraz miejscem, które – zdaniem Słowackiego – zajmowały oba kraje wśród innych państw europejskich. Oto tenże zapis⁴⁴:

EUROPY WIELKA TRÓJCA

TRÓJCA	TRÓJCA	TRÓJCA
LATYŃSKO-ROM[AŃSKA]	PÓŁNOCNA SŁOWIAŃ[SKA]	WSCHOD[NIA]
Hiszp[ania] Francja	Angl[ia Germania	Polska Rosja
Włochy Portu[galia]	Skand[ynawia]	Greko-Słow[ianie]
		(t. XV, s. 487)

Widzimy więc, że Polska, Rosja i inne narody słowiańskie należą do wspólnej „rodziny”, są przeciwstawione dwóm trójcom zachodnim: katolickiej „latyńsko-romańskiej” i protestanckiej „północnej”. W świetle idiosynkrazji

⁴¹ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. I, s. 351.

⁴² Tamże, s. 350–351. Fakt ominięcia Konstantynopola podczas wschodniej podróży był często wspominany i komentowany przez badaczy twórczości Słowackiego. Zob. chociażby: R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982, s. 457: „Dla Libanu, a ściślej, dla maronitów i ciszy klasztoru syryjskiego pogardził wielkim Konstantynopolem” (podkr. – M.B.).

⁴³ Jedyna wzmianka na temat Anny Komneny, córki cesarza Aleksego I Komnena (panował w latach 1081–1118), pojawia się w korespondencji Słowackiego (list z końca stycznia – początku lutego 1832) w kontekście powieści Waltera Scotta *Le comte Robert de Paris*. Autor *Beniowski*go pisze Salomei, iż jest to romans „z czasów pierwszej krucjaty, którego scena w Konstantynopolu. Jedną z najdoskonalszych osób jest Anna Comnena, córka cesarza greckiego, sawantka [...]”. *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. I, s. 90 (podkr. – M.B.).

⁴⁴ Zwrócił uwagę na ów „schematyczny rysunek mapy Europy” oraz podkreślił jego wagę J. Ławski (*Bizancjum romantyków*, s. 79–80).

Słowackiego do Kościoła zachodniego, jak również krytycznych wypadów w stronę Kościoła wschodniego, zastanawia umieszczenie Polski w orbicie „wschodniej”. Wydaje się, że takie rozwiązanie było dla Słowackiego mniejszym złem. Zresztą szło mu chyba o podkreślenie wspólnoty, a nie tylko zróżnicowania⁴⁵. Dlaczego „trzeba koniecznie grecki świat mieć podstawą”?

Odpowiedzi można szukać w *Królu-Duchu*. To z „Athen rozchodziła się wiara” (t. XVII, s. 613), zaś Rzym ją zmumifikował, dlatego „element łaciński zgubił nas”. Dopowiedzmy: kiedy wiara się „rozchodzi”, trwa ruch, rozwój. Gdy zastyga – następuje skostnienie, obumieranie. To przypadek religii zdogmatyzowanej, która przybrała formę. W ten sposób Kościoły, zarówno zachodni, jak i wschodni, wykroczyły przeciwko Duchowi, stając się przeszkodą w jego wznoszeniu się na wyższe piętra rozwoju.

4. Cała władza w ręce Ducha

Król-Duch, traktowany jako poemat o władzy, jej pragnieniu, metodach zdobywania i utrzymywania, a jednocześnie (jeśli uwzględnimy „klasyczne” interpretacje tego dzieła) epopeja metempsychiczna, autobiografia symboliczna, mit narodowy, może być zestawiany z innymi, mniejszymi lub większymi utworami Słowackiego z tak zwanego okresu mistycznego czy ściślej: okresów „mistycznego” i „genezyjskiego”. Nieraz już zwracano uwagę na kreację podmiotu wiersza-manifestu *Tak mi, Boże, dopomóż*, „silnego robotnika Boga”, „mającego w sobie ducha – Anioła, co wszystko przemoże!”⁴⁶

Wiersz ów, jeden z niewielu opublikowanych za życia autora, mimo wszystkich różnic jakże jest jednak podobny do powstałego kilka lat później, jak sądzą wydawcy nowego wydania krytycznego wierszy Słowackiego – między 22 lutego a 9 kwietnia 1848 r., słynnego, „pasterskiego” liryku zaczynającego się od słów *Baranki moje...*⁴⁷. Wymienione utwory łączy jeden i ten sam podmiot: nar-

⁴⁵ Zob. tamże.

⁴⁶ J. Słowacki, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. 233.

⁴⁷ Tamże, s. 550: „Baranki moje,/ Zaświtał czas,/ Nad piękne zdroje/ Powiodę was./ Puszczę was, owieczki,/ Na piękne kwiateczki/ I będę paś!// Baranki z ducha,/ Ja pasterz wasz,/ Pan Bóg mię słucho/ Ozłocił twarz.../ Bogiem ja promienny,/ Odprawiam bezsenny/ Anielską straż”. Poniżej wiersza komentarz edytorski wydawców (s. 550–552).

cystyczne ego Juliusza. Punkt wyjścia (juwenalia – wileńskie wprawki poetyckie) oraz punkt dojścia (liryka mistyczna, *Król-Duch*) łączy pragnienie bycia w centrum, pragnienie przywództwa, władzy duchowej nad ludźmi⁴⁸. Ludźmi, których należy w aniołów, czyli duchów przerobić.

Jaki obraz Grecji wyłania się z *Króla-Ducha*? To niełatwe pytanie. Wschodni polor i wschodnie okrucieństwo fascynowało Słowackiego wiele lat przed tym zanim zaczął tworzyć swe opus magnum. Wydaje się, że pierwszym, a zarazem głównym, duchowym (i materialnym!) archetekstem poematu jest najważniejsza lektura dziecięco-młodzieńcza poety – *Iliada*. Wszak *Król-Duch* należy, podobnie jak greckie arcydzieło, do epiki heroicznej. Niemal całą późną twórczość Słowackiego można wpisać, z większymi lub mniejszymi zastrzeżeniami, właśnie w ten nurt. Rację ma Andrzej Kotliński, stwierdzając, że epoka „rewelatorstwa Boskości Ducha” zapoczątkowana *Księdzem Markiem* była okresem „erupcji właśnie szczególnej epiki heroicznej, niezwykle silnie nasyconej wizjami batalistycznymi. Jej uwieńczeniem i kresem stał się, poprzez swój kosmiczny zasięg i historiozoficzne przesłanie, *Król-Duch*”⁴⁹. Dodajmy, iż heroizm tej epiki tkwił również w iście greckim heroizmie krzemieńszczanina, który w ostatnich latach życia nie tyle fragmenty *Iliady* tłumaczył, ile parafrazował, wyraźnie ją „uduchowiając”⁵⁰. Fragment z pieśni I greckiego eposu w przekładzie Słowackiego niechaj będzie pointą niniejszych wywodów. Achilles do Agamemnona:

– „N i e n a s y c o n y !” – krzyknął Achilles.... „z głódniął
Na łup!... a więcej branek łakomy niż chwały!
Zajęty ciągle tylko zuchwałą grabieżą!
Myślałby kto, że wszystkie do ciebie należą

⁴⁸ Nie przekonują stwierdzenia Mikołaja Sokołowskiego, który „w obrazach poetyckich” *Króla-Ducha* dostrzegł: „pragnienie stania się a. – kimś małym, b. molekułą, c. – niedostrzegalnym”. Zgodzić się można jedynie z ostatnim „pragnieniem” (d.) – chęcią dekompozycji ciała (M. Sokołowski, *Słowacki rhizomatyczny*, w: *Słowacki współczesny...*, s. 167). Wszystkie wymienione tu „pragnienia” dotyczą przecież ciała, lecz nie Ducha, który chce być: kimś wielkim, totalnym, widocznym (dostrzegalnym)! Skłonności do „zdrabniania” i pomniejszania samego siebie tkwią u Słowackiego gdzie indziej. Często przecież określał siebie jako „małego wróbelka”, „ptaszka” itd. Zob. też rozwinięcie artykułu Sokołowskiego w jego książce: *Król Duch Juliusza Słowackiego a epopeja słowiańska*, Warszawa 2004.

⁴⁹ A. Kotliński, *Mistrz „czerwonego rymu”*, s. 196.

⁵⁰ Jak wiadomo jest to bardziej parafraza niż wierne tłumaczenie. Zachowały się fragmenty ksiąg: I, XVII i XXI (zob. *Dziela wszystkie*, t. XIII, s. 2).

Dziewczyny i bogactwa... przez rycerzy krocie
Pojmane, wszystko twoje, co leży na flocie!
A my.... sam dym łykamy tylko.... paląc grody.
Słuchaj!.... jeżeli jakiej, królu, chcesz nagrody
Od wolnych.... bo ja wolny tu przed tobą stoję....
Jeśli więc chcesz... to czekaj... aż weźmiemy Troję.
Wtenczas i ty ... pożywisz się, miast obdzieraczu,
Wśród płomieni, posoki i wrzasku, i płaczu! ...”

(t. XIII, cz. 2, s. 248; podkr. M.B.)



Albrecht Dürer, *Rycerz, Śmierć i Diabeł*, miedzioryt, 1513 r.

OKRUCIEŃSTWO DUCHA W *KRÓLU-DUCHU*

W 1834 roku Słowacki pisał do matki: „Zdaje mi się, że gdybym miał władzę ziemską, byłbym okrutnym władcą – jak wszystkie zwierzęta żyjące samotnie”¹. Juliusz faktycznie był „zwierzęciem żyjącym samotnie”, w sensie dosłownym i w przenośni. Podobnie jak wiele stworzonych przezeń postaci, w których ukrywał odstawiając, odstawiał ukrywając – oczywiście siebie samego.

Pomysł na opisanie okrucieństwa w *Królu-Duchu* zrodził się kilka lat temu, w czasie ponownej jego lektury, właściwie podczas czytania rapsodu pierwszego. Kiedy później, przy innej okazji, przedzierałem się przez rapsody niewydane za życia poety, pierwsze wrażenie potwierdziło się i spotęgowało. Słowacki rzeczywiście był/jest, jak kiedyś dowodził Andrzej Kotliński, „drapieźny”². Pytanie, w jaki sposób i dlaczego tak bardzo „kruchy” człowiek (w sensie fizycznym rzecz jasna, czego zresztą miał świadomość), jak Juliusz Słowacki, mógł zostać kreatorem tak wymyślnego i obsesyjnego okrucieństwa?

Problem ten dostrzeżono dawno temu, by wymienić Juliusza Kleinera³, a także badaczy późniejszych, między innymi Martę Piwińską, Alinę Kowalczykową czy przywołanego wyżej Andrzeja Kotlińskiego⁴. W większości współczesnych, syntetycznych opracowań *Króla-Ducha* wspomina się o okrucieństwie. Dostrzegano je i wcześniej, jeszcze przed Kleinerem. Jerzy Żuławski pisał o Popiele między innymi tak:

Lud przerażony dziwi się królowi, nie może pojąć celu ani pobudek jego okrucieństwa. [...] Wszak okrucieństwo było u niego tylko środkiem. [...] Upiór jego, to jest okrucieństwo, które dlań było środkiem do wyższego celu, ale stało się strasz-

¹ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, t. I, Wrocław 1962, s. 263.

² Zob. A. Kotliński, *Mistrz czerwonego rymu – Słowacki*, Warszawa 2000.

³ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, tom 4. *Poeta mistyk*, wstęp i oprac. J. Starnawski, Kraków 1999, s. 536, 542.

⁴ „Wiele jest w tym poemacie zamierzonego okrucieństwa, drastyczności [...] Fabularne okrucieństwa *Króla-Ducha* mogą zmrozić współczesną wrażliwość” – M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 447, 449. „Toteż kodeks moralny [w *Królu-Duchu* – M.B.] jest znów sprzeczny z etyką chrześcijańską, miłość do ludu realizuje się przez okrucieństwo” – A. Kowalczykowa, *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 381.

nym przykładem dla ludzi, którzy patrząc na nie, owych celów dostrzec nie byli zdolni. [...] ⁵.

Żuławski nazywa okrucieństwo upiorem Popiela, czymś niezależnym od niego, siłą będącą sprężyną i motorem jego działania. W zasadzie Popiel nie byłby Popielem, gdyby nie okrucieństwo. Nie mógłby działać, gdyby nie był okrutny. Król Duch – bohater, byłby jakimś ułomnym tworem, gdyby nie przyrodzone mu okrucieństwo, zaś dzieło *Król-Duch* zyskałoby zupełnie inny charakter, tracąc swoją siłę rażenia, gdyż właśnie okrucieństwem razi i poraża. Zatem straciłoby na tym zyskaniu.

Środek do wyższego celu: okrucieństwo. Wszak cel uświęca środki. Popiel nie może być drugi, tylko pierwszeństwo zaspokaja jego ambicje. I choćby droga do jedynowładztwa wiązała się z eliminacją rzeczywistych lub wyłącznie wymagowanych konkurentów, nie stanowiło to dlań jakiegokolwiek problemu. Eliminowanie w tych przypadkach faktycznie wiązało się z nieuchronną eksterminacją konkurentów. Wiemy doskonale, że tego typu jednostki, niepoohamowani i okrutni despoty, pojawiają się co jakiś czas w dziejach świata.

Popiel zabijając, zyskuje moc – zdobywa siłę potrzebną do popełniania czynów prawdziwie okrutnych. Rozpoławiając głowę barbarzyńcy, który nieopatrznie ściął głowę kamiennego posągu bogini, bohater czuje przypływ „nowych mocy”, „przybiegających” mu „w pomoc” (r I, p II, XIII) ⁶.

Okrucieństwo wymaga systematyczności, zaplanowania, przemyślenia. W momencie okrycia Popiela „Lechową purpurą”, postanawia on „niebiosa zatrzeć”... „Zbrodniami przedrzeć błękit” tychże niebios. Motywacja popełniania okrutnych aktów jest zatem szczytna: ma na celu sprowokowanie Boga, tak, aby w jakikolwiek bądź sposób ustosunkował się On do podłości Popiela, a zatem potwierdził swoją obecność w świecie. To wiadomości dobrze znane czytelnikom Rapsodu I.

Okrucieństwo, tak często pojawiające się w dziełach Słowackiego, zestawiano też z prozą Markiza de Sade. Ekscesy wyrafinowanych zbrodni ukazanych między innymi w *Balladynie*, w *Śnie srebrnym Salomei*, a wreszcie w *Królu-Duchu*, Jarosław Ławski zestawiał z teoretycznymi rozważaniami i praktycznymi

⁵ J. Żuławski, O „*Królu-Duchu*”, w: *Prolegomena. Uwagi i szkice*, Lwów 1902, s. 123, 125, 131-312.

⁶ Cytując z *Króla-Ducha* oznaczam: r = rapsod, p = pieśń, numer oktawy. Wszystkie cytaty za wydaniem: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleina, t. VII, Wrocław 1956.

poczynaniami bohaterów de Sade'a. W sprawie Popiela badacz stwierdzał, iż ten oddawał się „makabresce wyrafinowanych uśmierceń, tortur, by, jak u »boskiego« Markiza, poddać próbie wytrzymałości milczącego, »pysznego« Boga»⁷. Okrucieństwo, podobnie jak było to chociażby w *Balladynie*, również i w *Królu-Duchu* pełni pierwszorzędną rolę. Jednak już nie podlega estetyzacji. Trudno jednak odmówić poetyckiego piękna scenie, w której Popiel coraz to mocniej zagłębia miecz w stopie Zoriana. I to jest właśnie pułapka, w którą wciąga nas Słowacki: pułapka beztroski obcowania z okrucieństwem poprzez bezpieczny świat imaginacji, jednak – świat fikcji, cokolwiek by autor nie sądził na temat prawdziwości swych rewelacji genezyjskich. A przecież nikt chyba nie posądziłby Słowackiego o to, że gdyby nagle jakimś trafem okrzyknięto go królem jakiegoś państwa, to rozpocząłby tyrańskie i mordercze rządy.

Przypomnijmy, jakież to dokonania króla Popiela postrzegano jako czyny okrutne. W kolejności chronologicznej: czystka wśród najbliższego otoczenia poprzedniego króla Lecha: ścięcie Czerczaka, mimo jego prośb o litość, następnie takież sam los spotkał „jakichś dwóch Proroków”, wreszcie pod „katów obuchy” poszedł cały dwór poprzednika. „Ogromny szereg wymordowanych” nie pomógł jednak Popielowi zobaczyć jakiegokolwiek duchy z tych mordowanych wychodzące, na co bardzo liczył. Tym bardziej nie zobaczył żadnego znaku od Boga. Jako że w oczach Popiela nie był to czyn zbyt okrutny, decyduje się on na palenie swych poddanych żywcem, sam zaś z bezpiecznej odległości, „z góry, jak sęp dziki”, obserwuje „te w ogniach ruchome mrówniki” (r I, p II, L-LI).

Zbiorowe mordy poddanych przebija jednak mord własnej matki, której ciała użył Popiel „za knot smolnej świecy”. Do swej sławy ludobójcy dołącza matkobójstwo wykonane bez wątpienia w sposób okrutny, bowiem zanim Popielowa matka zgasła, „z włosem palącym się jak ptak latała” (r I, p II, LVI).

Kolejnym, krwawym a okrutnym, czynem Popiela miało być uśmiercenie wiernego mu wodza, wojewody Swityna. Jak wiadomo, zdołał on uniknąć śmierci, lecz jego rodzina już tego szczęścia nie miała.

Kulminacją zbrodni Popiela stało się uśmiercenie Zoriana, rapsoda Swityna, którego ten wysłał do króla wraz z oskarżającym i demaskującym go listem.

⁷ J. Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005, s. 533. I w innym miejscu: „[...] genezyjska »neomoralność« Słowackiego akceptuje okrucieństwo w stopniu, jakiego nie dopuszcza w żadnym wymiarze cywilizacja judeochrześcijańska, a równocześnie »wściekle« atakuje wszelkie przejawy zmysłowości. Inaczej niż w *Balladynie* – okrucieństwa już się tutaj nie retuszuje, a śmierci nie estetyzuje” (tamże, s. 538).

Okaleczony przez Popiela Zorian zostanie skazany na spalenie żywcem. Zanim to jednak nastąpi, z listu Swityna dowiadujemy się, że zdołał on zbiec właśnie dzięki Popielowi, a raczej dzięki jego duchowi, który, podczas snu cielesnej powłoki króla, ostrzegł niedoszłą ofiarę. Okazuje się zatem, że właściwie okrutnym mordercą jest człowiek, nie zamieszkujący go duch. Wedle słów Swityna:

Duch litośniejszy twój jest ci za szpiega,
 On naprzód zgniłe twe serce wypyta,
 A potem chodzi i ludzi ostrzega,
 Gdy twoje ciało śpi – a ząb twój zgrzyta:
 Duch twój wychodzi i po kraju biega
 I targa włosy – jęczy jak kobieta –
 Ty zmordowany jego lamentami
 Wstajesz, nie wiedząc, żeś płakał nad nami...

(r I, p III, XII)

Duchowi jednak nigdy nie wolno ufać, bowiem jest przewrotny i dwulicowy. Wściekłość Popiela stawiała się paliwem jego okrucieństwa. Sam siebie porównując do „skrzydlatej gadziny”, ruszył na Zoriana, nieugiętego, cichego i oddanego sługę swego pana, Swityna, którego pobytu rzecz jasna nie zdradził. Gdy Zorian spłonął, Popiel poczuł wreszcie transcendencję, co jednak nie odwiodło go od chęci zemsty, choćby na rodzinie Swityna. Tej jednak – możliwości zemsty – został pozbawiony przez swego własnego ducha, który uprzedził jego mordercze żądze. Widząc pomordowanych członków rodziny Swityna, Popiel wykrzykuje: „Duch mój przede mną tam był – i mordował”. Bohaterowi I Rapsodu – „synowi wyróżnionych ludów” zrodzonemu, aby „być mścicielem” nieustannie towarzyszy gniew i furia. To one napędzają jego działania.

Dalsze wyczyny Popiela z punktu widzenia fabuły I Rapsodu, są już właściwie nieistotne. Istotna wydaje się natomiast monstrualność wymienionych mordów, charakteryzujących się wysokim poziomem okrucieństwa. Mając w pamięci to, co badacze podawali jako możliwe źródło inspiracji Słowackiego, oczywiście słusznie, a mianowicie postać Iwana Groźnego, można stwierdzić, że poetę fascynowali zbrodniarze na najwyższych szczeblach władzy, okrutnicy bezkarni, których – mimo popełnianych zbrodni – kochał lud⁸.

⁸ J. Kleiner, dz. cyt., s. 537, 542.

Popiel to marzenie o nadczłowieczeństwie jego twórcy. *Król-Duch*, choć w I Rapsodzie jeszcze dokładnie tego nie widać, miał być w zamierzeniu autorskim eposem militarnym na wzór *Iliady* Homera, już od dzieciństwa ulubionego dzieła Słowackiego⁹. Miał zarazem *Iliadę* przekraczać. Możliwości odczytań tak wieloznacznego poematu jest doprawdy sporo, lecz nie ulega wątpliwości, że świat władzy częstokroć w dziejach świata bywał światem krwawym, a u jej szczytów zawsze, w każdych niemal czasach, pojawiają się osobowości ponadludzkie. Tylko że ta ponadludzkość nieraz oznacza całkowity brak empatii, litości, a w praktyce – wyrozumowane okrucieństwo.

Historia okrucieństwa jest – jak trafnie zauważył Marian Zdziechowski – historią „obrzydliwości człowieka”¹⁰. Czyny popełniane przez Popiela były/są/pozostaną obrzydliwe na wieki, nieważne w imię czego były popełniane – czy dla pomysłowości Polski, aby mogła iść „na ból” niczym „skała”, czy dla przeanielenia ducha Juliusza Słowackiego, który zapragnął przypomnieć sobie swe przeszłe żywoty. Raz jeszcze Jerzy Żuławski:

Słowacki w Popielu pokazał w życiu postać „nadcłowieka” na długo przedtem, nim Nietzsche-Zarathustra jął go w teorii uczyć. Stoi Popiel ponad ludem, od którego jest swym duchem wyższy, w postępowaniu swym obcymi względami się nie krępuje, jest prawem sam dla siebie, jego własna wola jest jedyną pobudką jego czynów, a w czynach tych, w których przez krew i zbrodnie do wielkiej idei dąży, przestępuje śmiało granicę dobrego i złego¹¹.

Być może gdyby autor *Na srebrnym globie* przeżył okropieństwa wojen światowych, nie wypowiadałby tych słów z taką beztroską, porównując Popiela do projektu nadcłowieka Nietzschego. Czym innym jest bowiem relatywizacja wartości na drodze wolności jednostki bez szkodenia Innemu, czym innym zaś mordowanie ludzi ku własnej, takiej czy innej, duchowej czy materialnej, korzyści.

Wiele opracowań i analiz twórczości Słowackiego, dotyczących zwłaszcza jego wyobraźni poetyckiej, a także biografii mu poświęconych, zawiera wyrażenia „okrutny”, „okrucieństwo” i wszelkie ich pochodne. Ta prawidłowość zastanawia oraz skłania do głębszego namysłu, tym bardziej, że, jak wiadomo, każdy poeta ma swoją przestrzeń wyobraźniową, porusza się w obrębie właściwych tyl-

⁹ Zob. rozdział poprzedni niniejszej książki.

¹⁰ M. Zdziechowski, *O okrucieństwie*, Kraków 1928, s. 5.

¹¹ J. Żuławski, dz. cyt., s. 126.

ko sobie pól semantycznych. Nie bez znaczenia są tu oczywiście elementy biografii. Do kanonu należą już informacje na temat (jakoby) traumatycznych przeżyć wyniesionych przez Słowackiego z dzieciństwa, dorastaniu bez ojca, gwałtownej śmierci ojczyma, nieodwzajemnionej miłości do Ludwiki Śniadeckiej itd. Każdy twórca ma indywidualne predylekcje do penetrowania takich a nie innych sfer ludzkiej egzystencji. W literaturze romantyzmu sferą tą niezwykle często bywała śmierć i wszystko to, co się z nią wiązało (rozpacz, żaloba, pustka). Sam moment przechodzenia życia w śmierć okazywał się najistotniejszy. Zwłaszcza dla Słowackiego, jeśli będziemy mieć w pamięci to, ile miejsca poświęcił on uśmiercaniu swych bohaterów.

Wszystkie wymienione czynniki wpływają na to, co określa się najczęściej mianem fantazmatów. Walnie wpływają na kreowanie własnych twórców wyobraźniowych. Brzmi to może nie nazbyt odkrywczo, lecz chodzi mi tu o pewne stale powracające wątki, przegradzające się z czasem w coś, co wolno nazwać obsesjami. Np. obsesją ściętej głowy. Obsesją śmierci w płomieniach, przez spalenie żywcem. Obsesją uśmiercania poprzez odcinanie części ciała, na czele z wylupywaniem oczu. W odniesieniu do autora *Anbellego* badacz użył dosadnego sformułowania: „okrutne mortualne fantazmaty”¹².

W języku polskim *przemoc* to „siła przeważająca czyjąś siłę, fizyczna przewaga wykorzystywana do czynów bezprawnych dokonywanych na kimś; narzucona bezprawnie władza, panowanie; czyny bezprawne, dokonane z użyciem fizycznego przymusu; gwałt”¹³. Zaś *okrucieństwo* oznacza „skłonność do znęcania się, pastwienia się”¹⁴. Uważnych czytelników dzieł Słowackiego nie trzeba chyba przekonywać, że właśnie tacy są jego bohaterowie. Oczywiście nie wszyscy, lecz jednak spora ich część. Niektórzy bywają isticie anielscy, „nieprzemocowi”, pozbawieni okrutnych odruchów, jednak tacy najczęściej stają się ofiarami okrutników.

Jeszcze inni protagoniści dzieł Słowackiego *je d y n i e* bywają okrutni. Do przemocy uciekają się wyłącznie w wyjątkowych sytuacjach, co nie zmienia faktu, że poeta bardzo cenił sobie tego typu motywacje i cechy, co może potwierdzać istnienie jego „wyobraźni okrutnej”. Należy przy tym dodać, że tak przemoc, jak okrucieństwo, wcale nie muszą dotyczyć wyłącznie ciała. Istnieje

¹² J. Ławski, *Idiosynkrazje i rozdźwięki. Słowacki i „libertyński” rys kultury zachodniej*, w: tegoż, *Ironia i mistyka*, s. 540.

¹³ *Słownik języka polskiego*, tom 2, L-P, Warszawa 1979, s. 986.

¹⁴ Tamże, s. 508.

przecież przemoc psychiczna czy też zmyślne okrucieństwo bez uciekania się do przemocy fizycznej. Także i tego typu sytuacje przywoływał Słowacki.

Król-Duch stanowi zwieńczenie jego całej, rozwijającej się w sposób ciągły twórczości. Nie ma tu większego znaczenia tak zwany przełom mistyczny, gdyż okrutna wyobraźnia Słowackiego była niezależna od tegoż przełomu, od przemiany religijnej. Trwała, niezmiennie w młodzieńczych powieściach poetyckich, jak w późniejszych dramatach. Interesujące mnie dzieło, nieukończony epos, jest wszak punktem dojścia tej wyobraźni okrutnej.

Alina Kowalczykowa pisała o nad-bohaterze *Króla-Ducha* tak: „jako postać historyczna koncentruje on władzę absolutną, staje się krwawym despotą, który w imię nikomu nieznanym odległym celów sprawuje straszliwe rządy nad ludzkością. Może nosi w sobie ogrom cierpienia, ale jest przede wszystkim tyranem. Okrutny i samotny, z determinacją i fanatyzmem realizuje sobie tylko znane plany historii”¹⁵. Okrutny fanatyk. Otóż to, taki właśnie jest. A co z autorem?

Słowacki już jako kilkuletnie dziecko zdradzał predyspozycje do bycia okrutnym. Być może jakiś wpływ na taki stan rzeczy wywarła nadopiekuńcza matka, z którą przez całe życie autor *Balladyny* związany był niewidzialną pępowiną¹⁶. Nie przeszkodziło mu to jednak wyznać w pamiętniku, choć wyznanie to jednak odosobnione, że nade wszystko „dręczyła” go matka – „zawsze płacząca”¹⁷. On sam miał, o czym nieraz już pisano, osobowość narcystyczną¹⁸. Starał się zawsze i wszędzie być w centrum uwagi (choć swoją drogą cenił też zacisze mieszkania, gdziekolwiek przyszło mu mieszkać)¹⁹.

Psychologizm twórczości wskazuje na to, co danego twórcę interesowało w sposób szczególny, obnaża obsesje wyobraźni. W wydanej pół wieku temu

¹⁵ A. Kowalczykowa, *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Krąg pism mistycznych*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 1997, s. LXVI.

¹⁶ Zob. K. Ziemia, *Wyobraźnia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*, Gdańsk 2006.

¹⁷ Zob. J. Słowacki, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. XI, *Pisma prozą. Część pierwsza*, oprac. W. Floryan, Wrocław 1952, s. 163.

¹⁸ Zob. G. Bychowski, *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne*, Lwów 1930; E. Łubieniewska, *Laseczka dandyśa i płaszcz proroka*, Warszawa – Kraków 1994.

¹⁹ W 1845 roku pisał do braci Stattlerów: „Przy tym człowieku [chodzi o Jana Śniadeckiego – M.B.] ja, dziecko, igrałem jak przy wielkim posągu – ale ten lew brązowy zdawał się nie uważać na mnie, nie widzieć, nie czuć, że ja egzystuję na świecie – jam też był przekonany, że oczy jego siwe mnie nie widzą – że ucho jego wyrazów moich nie słyszy – i nie raz wrzał we mnie gniew – a serce gotowało się na jakieś straszne wysilenie sił duchowych, aby ściągnąć czynem albo pieśnią tego człowieka uwagę...” – *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. 2, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1963, s. 66.

książce, poświęconej „osobowości Słowackiego”, Stanisław Siek analizował utwory dramatyczne poety. Z wyodrębnienia poszczególnych tematów obecnych w kolejno omawianych dramatach Słowackiego, doszedł do wniosku, że uśmiercanie człowieka, makabryczność, męka i tortury człowieka były w nich wszechobecne²⁰. W kontekście *Króla-Ducha* tematy „męki i tortur człowieka” oraz „uśmiercania człowieka” są w zasadzie zbieżne. Ich obecność w dramatach (*Lilli Wenedzie*, *Beatrix Cenci*, *Księdzu Marku*) Siek podsumowuje je tak: „Obrazy tego tematu [męki i tortur – M.B.] można ująć jako nieświadome projekcje tendencji sadystycznych (dręczenie innych) i skłonności masochistycznych (dręczenie siebie). Obrazy te ujawniają duże napięcie agresywności [...]”²¹. Natomiast o obecności drugiego z wymienionych tematów uczony stwierdził: „Obrazy śmierci i konania zdradzają obok agresywności lęk przed śmiercią, lęk o stan zdrowia, o własne bezpieczeństwo. Mogą także stanowić rodzaj psychoterapeutycznych zabiegów – uwolnienie się od lęku śmierci przez maksymalne rozbudowanie jego obrazów i redukcję psychicznego napięcia”²². Supozycje te wydają się przekonujące. Słowacki zdawał sobie sprawę ze swej choroby, choć skrzętnie ją ukrywał przed bliskimi. Z postępującą chorobą wiązała się utrata sił, niechęć wobec cielesności, ciała, zaufanie do duchowości, ducha.

Wróćmy jednak do eposu o zdobywaniu władzy²³. Popiel dąży do niej całym sobą, jest to dlań cel sam sobie. Wszystkie środki są dozwolone, aby go osiągnąć. Przemoc Popiela staje się niebywale gwałtowna, wręcz monstualna. Okrutnik nie cofa się przed niczym, łącznie z zamordowaniem własnej matki, a także wyrznięciem rodziny swego najwierniejszego sługi, wojewody Swityna. Kariera Popiela sprowadza się w praktyce do pochodu po trupach. Wszelako nie wystarcza mu zwyczajne eliminowanie rzeczywistych lub wyimaginowanych wrogów. To tyran, czerpiący radość z zadawania bólu: syci się strachem innych, a zaprowadzony przez niego terror staje się powodem do dumy. Zabijanie przetrada się w namiętność. Pytanie, czy jakąś taryfą ulgową mogło tu być wyobrażenie barbarzyńskiego świata, prehistorycznej Polski, w której zapewne walka o władzę często rzeczywiście musiała być krwawa. Oto scena, w której, jak to u Słowackiego, spią się łby:

²⁰ Zob. S. Siek, *Osobowość Słowackiego na podstawie psychologicznej analizy jego utworów dramatycznych*, Warszawa 1970, s. 44-47. Na książkę Sieka zwrócił mi uwagę prof. Michał Kuziak.

²¹ Tamże, s. 64.

²² Tamże, s. 70.

²³ Zob. w rozdziale poprzednim s. 75-76.

Rzekłem więc: „Czy to jaka jest królowa
Wyrżniętych ludów? nieskalanej bieli?
Którą tu smętnie czarujące słowa
Na fijołkowej uśpiły pościeli?” –
Wtem barbarzyniec ją tak ciął, że głowa
Jak lampa, która ciemność rozweseli,
Skoczyła... chwilę na błękitie trwając,
Jak gwiazda... potem błysnęła spadając...

A ja, zawrzawszy gniewem... i brzeszczota
Dobrywszy... tego barbarzyńca w czoło
Tnę tak, że jako grenada się złota
Rozwalił ów łeb... tu połą... tam połą...
A Ja ów zegar widzący żywota
Z tajemnicami, żył czerwonych sioło,
Idące jeszcze wszystkich sprężyn ruchy:
Porównywałem dwie głów jak dwa duchy.

(r I, p II, XI-XII)

Gdy wreszcie Lech skonał, Popiel zdobywa pełnię władzy. W tym momencie jakiegokolwiek granice przestają dlań istnieć. W słynnej oktawie nowy król proklamuje własne rządy, swoje zasady, w których jedyną zasadą jest własne widzimisię:

I któż by to śmiał w księgi ludzkie włożyć
Dla sławy marnej, a nie dla spowiedzi? –
Postanowiłem niebiosą zatrwożyć,
Uderzyć w niebo tak jak w tarczę z miedzi.
Zbrodniami przedrzeć błękit i otworzyć,
I kolumnami praw, na których siedzi
Anioł żywota, zatrząść tak z posady,
Aż się pokaże Bóg w niebiosach – blady...

(r I, p II, XLII)

Chwilę później pojawia się w nim myśl zamordowania Swityna. Ten jednak zdoła mu się wymknąć. Wcześniej Popiel morduje matkę:

Poszedłem dalej... i w męki wyborze
 Już nic nie mogąc straszniejszego stworzyć,
 Zacząłem łamać większe prawa Boże,
 Myśląc naturę samą upokorzyć.
 Matkę mi z lasu stawiono na dworze....
 A ja zamiast się u nóg jej położyć,
 U tej w łachmanach podartej orlicy –
 Ciała użyłem za knot smolnej świecy....

Rzekłem ludowi: że mnie czarowała,
 Że serce jadła, że żony mi truła.
 Z włosem palącym się jak ptak latała
 I zgasła. Wtenczas twarz mi się popsowała
 I pokazała zielonością ciała,
 Że się Duchowi memu szata pruła:
 On jednak w ciele nie wiedział o sobie,
 W letargu niby i w czarnej chorobie.

(r I, p II, LV-LVI)

Ostatnia, trzecia Pieśń rapsodu I to już popis monstrialności Popiela. Chodzi o okrutny mord rapsoda, posłańca przysłanego przez wojewodę Swityna. Rzecz Popiel, drugie wcielenie Króla Ducha:

On mi podawał list, – a ja na nodze
 Jego oparłem miecz żelazny, krzywy,
 I czułem, że mu między kości wchodzę:
 A on stał – jak Bóg wielki – bo cierpliwy!
 Mieczem przygwoźdżon w kamiennej podłodze,
 Którą czerwienił krwawy koral żywy...
 Stał... obwinięty ów żebrak w błękicie...
 I tak się na mnie patrzył, jak na dziecię.

A ja nie zdjąwszy miecza z jego rany,
 Owszem głębiej go zapędzając w koście,
 Czytałem słowa, które jak szatany
 Paliły mi mózg i gryzły wnętrzność.

Ten list! na sercu mojem zapisany,
 Nad wszystkie ducha mego okropność
 Głębiej swe straszne zarzuty wykował!
 Bo mną ten człowiek gardził – choć miłował...

(r I, p III, VII-VIII)

Ostatecznie, jak wiemy, Popiel każe spalić rapsoda żywcem:

Stary był... pomnę... Zorian się nazywał. –
 Gdy go palono, cichszy od owieczki,
 Na lirze sobie czasami podgrywał,
 I szedł przez ogień z uśmiechem piosneczki.
 Ani klątw rzucał – ani wydobywał
 Głosu wielkiego z małej lirczki:
 Głaskał ją tylko (wyjaśniwszy lice),
 Niby złąknioną, białą gołębicę.

(r I, p III, XVII)

Nie potrzeba mnożyć kolejnych cytatów. Powyższe, pochodzące wyłącznie z usankcjonowanego autorsko rapsodu I, wystarczą aż nadto. *Król-Duch* nie jest dziełem pacyfistycznym, ani peanem na cześć miłosierdzia i pokoju. To oczywiste.

Czym zatem jest to zapomniane i nieczytane arcydzieło?²⁴ Przypomnijmy słynny sąd badaczki twórczości Słowackiego. Wedle Piwińskiej:

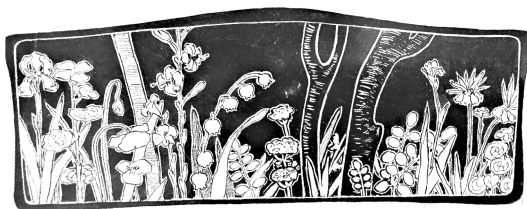
Król-Duch jest Księgą poety, który sam się storturował, żeby wyrazić storturowaną kulturę, Księgą napisaną po to, żeby storturować czytelników²⁵. Każdy kto choć próbował zmierzyć się z tym rozsypanym dziełem przyzna choć odrobinę racji temu spostrzeżeniu. Tortury fizyczne opisywane w dziele korespondują z torturami psychicznymi, jakie odczuje – zwłaszcza nieprzygotowany – czytelnik tegoż utworu, zaś „fabularne okrucieństwa *Króla-Ducha* mogą raczej zmrozić współczesną wrażliwość²⁶.

²⁴ Oczywiście zapomniane przez „zwykłego” czytelnika, nie-specjalistę, nie-literaturoznawcę, nie-fascynatę romantycznych eposów.

²⁵ M. Piwińska, dz. cyt., s. 448.

²⁶ Tamże, s. 449.

Czy fabularne okrucieństwa *Króla-Ducha* zmrążają współczesną wrażliwość? Tak, zapewne mogą zmrozić i znajdują się tacy, których zmrążają. Innych być może nie. Wystarczy przyjrzeć się temu, w jaki sposób, w XXI wieku, spędza czas część młodzieży (oraz dorosłych). Gry komputerowe pełne są wyszukanej przemocy, tortur i okrucieństw, przy których okrucieństwa *Króla-Ducha*, choć zmyślne, to jednak na wielu nie zrobią żadnego wrażenia. Nie można się jednak oburzać i się nie oburzamy – Słowacki nawet okrutne czyny, palenie żywcem, tortury, matkobójstwo, ubrał w tak piękną, poetycką formę, wzniósł się na wyżyny swych możliwości jako artysta, jako twórca niezwykłych wizji, że okrucieństwo zostało przekute w piękno. Piękne okrucieństwo – chciałoby się powiedzieć, gdyby nie to, że okrucieństwo zawsze pozostaje okrucieństwem, a mord – mordem²⁷.



²⁷ M. Piwińska, dz. cyt., s. 280 (informacja za Cz. Miłoszem). Jednak nieco łatwiej jest zrozumieć, dlaczego Józef Piłsudski zachwycał się *Królem-Duchem* i recytował z pamięci całe jego pieśni. Wielkość, potęga, władza, dominacja. Stąd mogę też zrozumieć podziw, jakim darzył to dzieło Feliks Dzierżyński, który również miał znać je na pamięć.

PŁACZ TOWIAŃCZYKÓW. SŁOWACKI – GOSZCZYŃSKI

Wpływ przytomności Towiańskiego tak działa na zwolenników jego, że stają się płaczącymi niewolnikami.

Zygmunt Krasieński¹

1. Towiańczycy – święci i łzy

Poeci romantyczni wylewali morze łez, czasem tkliwie, innym razem – spazmatycznie. Przejęli ten styl po swych osiemnastowiecznych, sentymentalnych ojcach i dziadach, podobnie jak oni, nadając łzom pozytywną waloryzację. Łzy metaforyczne, umowne i konwencjonalne. Łzy wylwane w listach, czyli te, których autentyczności nie można było zweryfikować, lecz należało „wierzyć” w ich istnienie, w to, iż je uroniono. A różnica to niebagatelna, gdyż wyznania typu: „ja względem ciebie mam sumnienie pełne łez i żalu”, są czymś innym niż relacje na temat tego, że ktoś w danej sytuacji zalał się rzęsiстыми łzami. Taka była konwencja. Lecz bynajmniej nie brano jej w ironiczny nawias.

Interesuje mnie głównie autentyzm zapisu pamiętnikarskiego bądź epistolarnego, choć zapisy tego typu mogą być – i często były – świadomie kreowane. Pragnąc dotrzeć do sedna zjawiska płaczu romantycznego, przy wszystkich ograniczeniach wynikających ze świadomego zawężenia pola badawczego do jedynie dwóch twórców, traktuję owo zjawisko jako pewien rodzaj ekspresji, warunkowany ściśle określonym obyczajem epoki (modą, konwencją)². Jednakże ten „poziom” czytania płaczu (płacz-ekspresja, płacz-obyczajowy) przecinać będzie poziom inny, a mianowicie wymiar płaczu religijnego. Wydaje się to zrozumiałe, zważywszy na specyfikę towianizmu oraz marzenie o „świętych obco-

¹ List do Delfiny Potockiej (Rzym, 14 stycznia 1843). Cyt. za: Z. Krasieński, *Sto listów do Delfiny*, wyboru dokonał i wstępem opatrzył J. Kott, Warszawa 1966, s. 93.

² Zatem płacz byłby jeszcze jednym ze „stylów zachowań romantycznych”, pominiętym podczas pamiętnego sympozjum, które odbyło się w Warszawie w 1982 roku. Zob. *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje sympozjum. Warszawa 6–7 grudnia 1982 r.*, pod red. M. Janion i M. Zielińskiej, Warszawa 1986. Por. A. Czabanowska-Wróbel, *Płacz Leśmiana*, w: *Modernizm. Zapowiedzi – krystalizacje – kontynuacje. Prace ofiarowane Profesorowi Wojciechowi Gutowskiemu*, pod red. A. Grzelak, M. Kurkiewicza i P. Siemaszki, Bydgoszcz 2009.

waniu”, towarzyszące wielu braciom Koła Sprawy Bożej w pierwszych latach jego istnienia.

Słynna trójca poetów towiańczyków: Mickiewicz, Słowacki, Goszczyński. Pierwszy z nich właściwie nie płakał, przynajmniej nie opowiadał o tym w listach. Drugi, jak wiadomo, był płacziwy do granic nieprzyzwoitości, jeszcze zanim stał się bratem Juliuszem. Ostatni zaś, zgoła niepłacziwy, począł popadać w stany uniesień znaczonych łzami (choć niezbyt często) dopiero po wejściu do Koła Sprawy Bożej, wypierając się swych demokratycznych sympatii i dawnego, antyklerykalnego wizerunku. Zajmiemy się tu właśnie nimi, bratem Sewerynem oraz Juliuszem Słowackim, towiańczykiem „chwilowym”, jeśli porównać jego roczne członkostwo w Kole z kilkudziesięcioletnim towianizowaniem autora *Dziennika Sprawy Bożej*. Proporcje rozłożmy adekwatnie do rangi ich poezji oraz „natężenia płaczu” w snuty przez nich rozmyślaniach.

Drogi poetów przecięły się na przełomie 1842 i 1843 roku. Juliusz Kleiner twierdził, że autor *Sobótki* wprowadzając się do mieszkania Słowackiego, przyczynił się do przełamania jego samotnictwa³. Rzeczywiście, musiało to być nie lada wyrzeczenie ze strony gospodarza mieszkania na rue de Ponthieu 30...⁴ Jakkolwiek znali się już wcześniej, to dopiero członkostwo w Kole Sprawy Bożej uczyniło ich braćmi. I mimo że Goszczyński potępi później brata Juliusza za jego egoizm, pychę i upadek duchowy, zakończony w listopadzie 1843 roku głośnym wyjściem z Koła, to zawarta wówczas przyjaźń przetrwa, zaś odstępcą wesprze finansowo oraz duchowo borykającego się stale z brakiem środków do życia brata Seweryna. Autor *Zamku kaniowskiego* będzie wdzięczny za okazaną pomoc, pozostawiając tego świadectwa w listach nie tylko do swego dobroczyńcy, wciąż „brata” Juliusza, ale też do Ludwika Nabelaka z 1847 roku: „Słowacki odnowił także ze mną stosunki dawnej miłości, a czystszej, niż była kiedykolwiek. Mam o nim dobre nadzieje. Pokory, jaką mi teraz pokazuje, nigdy podobnej w nim nie widziałeś”⁵.

³ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, tom 4. *Poeta mistyk*, wstęp i oprac. J. Starnawski, Kraków 1999, s. 13.

⁴ Autorka monografii Goszczyńskiego zwraca uwagę na odmienną osobowość poetów: „[...] zastanawiająca jest historia ich [Słowackiego i Goszczyńskiego – M.B.] dziwnej, krótkiej przyjaźni – dziwnej, bo trudno znaleźć ludzi mniej pasujących do siebie powierzchownością, umysłem i temperamentem”. – D. Sosnowska, *Seweryn Goszczyński. Biografia duchowa*, Wrocław 2000, s. 19.

⁵ List do Nabelaka, 12 czerwca 1847, w: *Listy Seweryna Goszczyńskiego (1823–1875)*, zebrał i do druku przygotował S. Pigoń, Kraków 1937, s. 215. Słowacki zaś, w czasie wspólnego mieszkania

Goszczyńskiego i Słowackiego łączyło oczekiwanie. Czekali przełomu duchowego, gdyż, tak jak wielu innych przyszłych towiańczyków, doświadczali głębokiego kryzysu egzystencjalnego, do którego doprowadziło między innymi poczucie głębokiego osamotnienia. Samotność nie była zresztą niczym nadzwyczajnym w tej „kulturze samotnych mężczyzn”⁶. Jednakże nie osamotnieniem i samotnością się tu zajmujemy, lecz płaczem, *nota bene* często z osamotnienia wynikającym i z nim powiązanim. W przypadku Słowackiego, co widać w jego listach do matki, tak właśnie jest. Na cztery miesiące przed wejściem do Koła, w jednym z najkrótszych listów pisał:

Nieweseli my wszyscy i tą niewesołością wzajemnie się trudzimy, bo nie mamy rodzin, nie mamy związków rodzinnych – każdy do ścian pustych wraca... odzwyczailiśmy się płakać nad nieszczęściem drugich, jak mnichy – rzadko kto zachował serce bijące i dar życia z ludźmi – ale inaczej być nie może – a inni na naszym miejscu może by byli gorszymi⁷.

Jeśli autor *Balladyny* mówi: „odzwyczailiśmy się płakać”, świadczy to o niezwykle wysokiej waloryzacji łez, a także o tym, że są one znakiem współodczuwania, czymś, co wiąże ludzi ze sobą.

Towiańczycy to zatwardziali bojownicy Sprawy, bezkonfliktowo łączący w sobie oschłość i wylewność, surowość z egzaltacją i płaczliwością, przejawiającą się w słynnych ekstatycznych wybuchach⁸. Krzykliwość i płaczliwość były najczęściej podkreślanymi cechami członków Sprawy Bożej, zwłaszcza podczas ich spotkań we własnym gronie, gdy chęć zademonstrowania swego oddania Mistrzowi i Sprawie osiągała apogeum. Płacz nieodzownie towarzyszył nowym jej adeptom⁹. Większość z nich wylewała oczyszczające łzy w momencie wejścia do

z Goszczyńskim zwierzał się Salomei: „mam także zbywający pokój, który przyjął ode mnie jeden z niepospolitych przyjaciół, jeden z posągowych ludzi... jeden z tych, na których ramieniu można się oprzeć śmiało... Przez ścianę go mając czuję się weselszym” (I, 515). List z 18 marca 1843 roku.

⁶ Zob. A. Witkowska, *Cześć i skandale. O emigracyjnym doświadczeniu Polaków*, Gdańsk 1997, s. 31–94.

⁷ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, t. 1, Warszawa 1962, s. 475. Dalej oznaczam numer tomu (I lub II) oraz podaję stronę.

⁸ A. Witkowska, *Towiańczycy*, Warszawa 1989, s. 98.

⁹ Autorka *Seweryna Goszczyńskiego. Biografii duchowej*, powołując się na uwagi Williama Jamesa, zwracała uwagę na to, że zjawisko płaczu, będącego procesem towarzyszącym silnym wzruszeniom braci, należy wpisywać w kontekst doświadczeń religijnych (D. Sosnowska, *Seweryn Goszczyński...*, s. 135, przypis 44).

Koła. Niektórzy, jak Słowacki, z racji swej przyrodzonej płacziwości, pozostawali w stanie wzruszenia całymi tygodniami i miesiącami po przystąpieniu do Koła. Rzecz jasna, musiały zaistnieć ku temu sprzyjające okoliczności. Znamienna jest notatka Goszczyńskiego, sporządzona nazajutrz po zebraniu braci u Mickiewicza: „[28 XI 1842 r.] Wczorajsze posiedzenie zrobiło zbawienny skutek. Juliusz Słowacki powiedział mi, że stan jego w dniu wczorajszym był taki sam, jak w podróży do Ziemi Świętej, a osobliwie w Jerozolimie. Tak był cały dzień do łez rozrzewnionym. On widzi w tym wszystkim zbliżenie się ku nam przyjaznych duchów większe niż kiedykolwiek”¹⁰.

Jak pogodzić teatralizację zachowań z autentycznością wyrażania? Płacz na pokaz i płacz szczery, wylew duszy... Dotyczy to szczególnie mniej więcej pierwszych dwóch lat od założenia Sprawy Bożej, zanim tak zwany „ton morzący”¹¹ zdominował stosunki między braćmi, choć – co istotne – sam Towiański nie miał zbyt dobrego zdania o ludziach często płaczących. Potępiał zwłaszcza płacziwość swych adeptek¹².

Zarówno Słowacki, jak i Goszczyński właśnie w ten sposób się zachowywali, a przynajmniej tak kreowali swe autoportrety: w listach oraz w *Dzienniku*. W przypadku pierwszego z nich zmiana powodów płaczu będzie dosyć zaskakująca, jeśli jako najwyrazistszy przykład jego przedtowanistycznych łez potraktujemy słynny, wielokrotnie już interpretowany liryk *Rzym*. Wprawdzie w przeciwieństwie do listów nie jest to świadectwo bezpośrednie, jednakże, tak jak w przypadku dużej części utworów literackich poety, możemy uznać ten wiersz za dokument bezpośredni, intymnych przeżyć. Trzykrotne powtórzenie: „Nagle mię trącił – płacz na pustym błoniu // I zdjął mię wielki płacz... // I nigdy takich łez nie łałem...”¹³ wskazuje na skalę oraz gwałtowność przeżycia. Jednak

¹⁰ Cyt. za: J. Starnawski, *Juliusz Słowacki we wspomnieniach współczesnych*, Wrocław 1956, s. 111. W *Dzienniku Sprawy Bożej* nieco inny zapis: „Wczorajsze posiedzenie [tzn. z 27 XI] zrobiło zbawienny skutek na braciach; wszyscy ogólnie byli wzruszeni. Juliusz Słowacki powiedział mi, że stan jego na dniu wczorajszym był zupełnie taki sam, jak kiedy zwiedzał Ziemię Świętą, a osobliwie Jerozolimę. Tak był cały dzień aż do łez rozrzewniony. On widzi w tym wszystkim zbliżenie się ku nam przyjaznych duchów większe niż kiedykolwiek” (dz. cyt., s. 46).

¹¹ Jest to określenie Goszczyńskiego. Zob. A. Sikora, *Towiański i rozterki romantyzmu*, Warszawa 1984 (rozdział *Ton morzący*, szczególnie s. 109–111).

¹² Zob. A. Witkowska, *Towiańczycy*, dz. cyt., s. 23.

¹³ J. Słowacki, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. 113, wersy: 1, 10, 16. Por. Cz. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, Warszawa 1981, s. 119–120; B. Kuczera-Chachulska, „Płacz” Słowackie-

wszystkie łzy wylane przez Słowackiego przed spotkaniem z Towiańskim, a zwłaszcza w tak zwanym okresie rzymskim oraz w czasie podróży na Wschód i tuż po niej, we Florencji, znacznie różnią się od tych, które uronił po 12 lipca 1842 roku. Otóż – w skrócie rzecz ujmując – od momentu przyjęcia wiary w posłannictwo Mistrza Andrzeja przestaje Słowacki płakać na smutno, odrzuca melancholizowanie. Łzy nabierają charakteru wzniosłego, oczyszczającego i świętego nieledwie, aczkolwiek będzie ich zdecydowanie mniej niż przedtem. Natomiast Goszczyński, wcześniej niezbyt płacziwy, pozbawiony skłonności do nadmiernej egzaltacji i wzruszeń, nagle zacznie płakać, choć najprawdopodobniej jedynie w chwilach ku temu sprzyjających, a zatem w momentach podniosłych i rozrzewniających. Łzy staną się pozytywnie waloryzowanym, widowym znakiem narodzin człowieka Nowej Epoki. Zanim doprecyzujemy całą tezę, przyjrzyjmy się sylwetkom obu poetów pod kątem tego, jak, gdzie i dlaczego płakali.

2. Brat Juliusz – płacz wyspany z mlekiem matki

Autora *Snu srebrnego Salomei* określano często mianem poety „łzawego”. Już pierwsi badacze twórczości i biografii poety dostrzegli niezwykłą ilość łez nie tylko w jego poezji, lecz również w życiu osobistym. Są one wszechobecne. Po okresie młodzięcym, a więc w przypadku Słowackiego w dużej mierze sentymentalnym, gdyż właśnie w tej estetyce stawiał swe pierwsze kroki jako poeta, zamiast osuszania łez możemy zauważyć znaczne wzmożenie ich natrętnej, chciałoby się rzec, obecności. Późniejszy niepokorny brat Juliusz miał zatem skłonność do płaczliwości. Wiemy to zarówno z jego własnych słów, z listów do matki, jak również ze wspomnień współczesnych. Wedle świadectwa Konstantego Gaszyńskiego, Słowacki około 1844–1845 roku „często bardzo, mówiąc, łzami się zalewał [...], gadał niestworzone duby, albo płakał”¹⁴.

O ile można podważać wiarygodność wspomnienia raczej niechętnego poecie Gaszyńskiego, o tyle uwarunkowania rodzinne zdają się potwierdzać i w jakiś sposób tłumaczyć „płaczliwość” twórcy *Beniowski*. W kwietniu 1842 roku kończył list do matki: „Całuję ciebie, droga moja – i proszę, i proszę, i proszę –

go. *Liryczna wartość motywu, w: tejże, Przemiany form i postaw elegijnych w liryce polskiej XIX wieku*, Warszawa 2002.

¹⁴ J. Starnawski, *Juliusz Słowacki we wspomnieniach...*, s. 124.

jak dziecko ze łzami i natrętnie – przyjeżdż!” (I, 477). Wielce to wymowne. Nie dziwi więc stwierdzenie, iż o „płaczliwości” Słowackiego przesądziła płaczliwość jego matki, Salomei Bécu¹⁵. Autor *Słowackiego. Encyklopedii* z właściwą sobie przesadą suponował: „Należy tu oczywiście (próbując zrozumieć łzy Salomei) wziąć pod uwagę i to, że te wybuchy płaczu miały miejsce w takiej dziwnej epoce, która tolerowała płaczących, a nawet im sprzyjała, i w której wobec tego niezwykle chętnie i często płakano, i chętnie też przyznawano się do bezwstydných lamentów – nawet dorośli mężczyźni, łkając i szlochając, nie uważali wówczas, żeby w takim sposobie okazywania uczuć było coś niestosownego”¹⁶. W stwierdzeniach tych jest sporo racji. Wystarczy zajrzeć do jej listów, adresowanych do Antoniego Edwarda Odyńca, by się przekonać, że tak jest w istocie. Tytułem przykładu:

Miło – ale smutno, płakałam czytając go [list do Odyńca – M. B.] i teraz płaczę [...] Ach, ile mnie te dziękowania kosztują łez i zdrowia! [...] Ignas był wczoraj i płakał ze mną razem. [...] Och, ile łez, ile zdrowia ten wyjazd mnie kosztuje!¹⁷.

Łzy i płacz odbierane są zarówno przez Salomeę, jak i przez jej syna, nad wyraz pozytywnie. Słowacki stale informuje matkę o swych łzach. Zostają one wpisane w sam proces pisania listu. Jak się możemy domyślać, w przypadku Salomei było podobnie¹⁸.

Rok 1841, który przyniósł *Beniowski* oraz wielki triumf nad „jezuitami”, jak poeta określał kręgi katolickich poetów pochodzących z Litwy, wydaje się jednocześnie czasem przełomowym. Oto rozpoczyna się okres wzmożonej religijności i wewnętrznych, oczyszczających rozrachunków, które przygotowały go

¹⁵ Zob. K. Ziemia, *Wyobraźnia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*, Gdańsk 2006 (szczególnie rozdziały: *Szczęście Słowackiego, Salomea Bécu i młody Słowacki. Imitacja, dialog i konflikt wyobraźni matki i syna*). Por. fragmenty pamiętnika Słowackiego, w: J. Słowacki, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, tom XI, Wrocław 1952, s. 163. O relacjach uczuciowych łączących matkę i syna zob. też: E. Łubieniewska, *Laseczka dandysa i płaszcz proroka*, Kraków 1994, s. 99–101; K. Cysewski, *Listy Słowackiego do matki – problem obrazu autora*, w: *Poetyka przemiany człowieka i świata w twórczości Juliusza Słowackiego*, pod red. M. Śliwińskiego, Olsztyn 1997.

¹⁶ J.M. Rymkiewicz, *Łzy Salomei Bécu*, w: tegoż, *Słowacki. Encyklopedia*, Warszawa 2004, s. 270. Rymkiewicz dodaje, że nawet biorąc pod uwagę szczególne zamięłowanie romantycznej epoki do płaczu, to płaczliwość matki Słowackiego zdecydowanie przekraczała wszelkie możliwe normy.

¹⁷ Wszystkie cytaty z jednego listu, 3 maja 1827 roku (w innych listach podobne wyznania). Cyt. za: *W kręgu bliskich poety. Listy rodziny Juliusza Słowackiego*, oprac. S. Makowski, Z. Sudolski, pod red. E. Sawrymowicza, Warszawa 1960, s. 248–250.

¹⁸ Listy Salomei Bécu do syna nie zachowały się, prócz jednego, z maja 1839 roku (zob. II, 256).

niejako do wejścia w Sprawę Bożą¹⁹. „A teraz wiemy – pisał do matki – że Bóg o nas pamięta i jest naszym dłużnikiem... Może ci się te wszystkie wyrazy dziwnymi zdadzą... może nie będziesz wiedziała, że ja tę prostą filozofiją pisząc łez mam pełne oczy i łkaniem zadławiony oddech... Ale z tego papieru wydobędzie się coś także, co ci płakać każe...” (I, 468). Bardziej interesuje nas tu jednak płacz brata Juliusza, czyli to, w jaki sposób „płakał”, będąc przez przeszło rok nieodrodnym synem sekty Towiańskiego.

Zanim pokusimy się o komentarze, przytoczmy nieco wyimków z pisanych przez Słowackiego w tym czasie listów. Możemy z dużym prawdopodobieństwem założyć, iż przyczyną ronienia łez był stan, wspomnianej uprzednio, permanentnej samotności. Ową samotność twórca tłumaczył sobie na różne sposoby. Niekiedy fakt bycia samotnym wyjaśniał niezrozumieniem i wrogością otoczenia, innym zaś razem konstruował mit wyniosłego, ponadprzeciętnego człowieka, skazanego na samotność wyrokiem losu lub Boga, albo po prostu wybierającego ją z własnej woli, jako swego rodzaju krzyż, który trzeba nieść, by dostąpić czegoś lub zdobyć coś ważniejszego niż pozorna szczęśliwość wśród ludzi²⁰. W przypadku autora *Kordiana* chodziło oczywiście także o sławę poetycką²¹. Badaczka Słowackiego „towianistycznego” konstatowała:

O samotności głośno w listach i poezji Słowackiego. Smakuje ją, jak sentymentalista łzy. Ale zarazem w sposób całkowicie odrębny od emigracyjnej normy, bo jego samotność nie zna krzyku rozpaczliwych ludzi unurzanych w błocie nie tylko samotnej, ale nędznej egzystencji. Samotność Słowackiego była metafizyczna i wytworna zarazem. Smutny dandys w piaskowych szarawarkach, kamizelce w kwiaty i czarnym fraku od dobrego krawca. W tym opakowaniu dusza inaczej smuci się, płacze, wdycha za przeszłością i narzeka na samotność²².

Słowacki nie tylko smakuje samotność. Smakuje również – choć nie w taki sposób jak sentymentalista – łzy. I nie tylko przed przełomem mistycznym, lecz także po nim, choć nie są to już te same łzy.

¹⁹ Zob. G. Bychowski, *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne*, wstęp i oprac. D. Danek, Kraków 2002, s. 254.

²⁰ A. Witkowska, *Słowacki towianistyczny*, w: *Słowacki współczesny*, red. M. Troszyński, Warszawa 1999, s. 216. O samotności romantyków zob. też: M. Kalinowska, *Morwa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989.

²¹ Może tego dowodzić chociażby jeden z wczesnych wierszy, mianowicie nowa wersja wileńskiego *Nowego Roku*, czyli *Strofa Spensera*. Zob. K. Ziemia, *Wyobraźnia a biografia...*, s. 116.

²² A. Witkowska, *Słowacki towianistyczny*, dz. cyt., s. 216.

Płaczliwość poety zaczęła się pogłębiać w latach pomiędzy podróżą wschodnią a wejściem do Koła. Najbardziej zmienny, pełen wahań nastrojów okres przypada na czas, w którym Słowacki, jako autor *Beniowskiego*, winien rozkoszować się swym zwycięstwem, napawać się pełnią życia. Nie bez wpływu na swego rodzaju stan odrętwienia, w jakim pogrążył się w latach 1840–1842, zanim spotkał się z Towiańskim, był przyptyw religijności. W tym czasie w listach do matki często pisze o Bogu, zawierza mu swój los. „Wszystko jest w ręku Boga” (I, 444) – twierdzi stanowczo. Mało prawdopodobne, że załamanie psychiczne, które wówczas przechodzi, spowodowane jest nieugiętością wciąż kochającej Krasieńskiego Joanny Bobrowej. Ona to miała widywać oczy Juliusza „często łzami zalane” (I, 461). Raczej mamy tu do czynienia z odgrywaniem przez Słowackiego roli romantycznego kochanka, gdyż trudno uwierzyć w autentyczność jego uniesień miłosnych, relacjonowanych Leonardowi Niedźwieckiemu oraz Salomei²³. Tak czy inaczej to łączy stanowią miejsce wspólne, nić porozumienia między matką a synem. Są zwyczajnie swojskie, krzemienieckie i mitycznie rajskie, mogą się stać wyrazem radości. Lipiec 1841 roku. Juliusz do Salomei: „Tymczasem zbieram i sadzę tulipany i patrząc na te kwiaty myślę o tobie ze łzami... O! ileż bym ja rzeczy miał tobie do opowiadania, gdybyśmy się kiedyś spotkać mogli – jak często płakałabyś i uśmiechałabyś się radośnie, słuchając o moich przygodach” (I, 463).

W pierwszym, pisanym po spotkaniu z Towiańskim liście do niej, syn, który wkrótce zamieni się co najmniej w brata, jeśli nie w ojca swej rodzicielki, dobitnie stwierdza: „Otoczył mnie krąg ludzi kochających – kosztuję nowego stanu duszy – zdaje się, że błogosławieństwo boże jest nade mną” (I, 491). Podmiot epistolarny²⁴, konsekwentnie kreowany przez autora listów na syna, Julka, poetę-dandysa, niestroniącego od melancholijnych wynurzeń duszy i lubiącego popłakać w odosobnieniu, teraz zamieni się w nauczyciela, apostoła Nowej Wiary...

²³ Z pisanych po francusku listów do Leonarda Niedźwieckiego: „Pani moich myśli nie daje mi ani chwili spokoju i rzadko bywa cisza na morzu, po którym płynę na pełnych żaglach. Cierpię i gryzę wędzidło pieniąc się [...] Niech Bóg nad nami czuwa i niech nas zbawia!” (22 maja 1841). „Życie, które tu (we Frankfurcie – M.B.) prowadzę, jest nieznośne: jestem sam, na jej łasce, duszę mam rozdartą przez nią. Jest niemożliwym znosić dłużej takie tortury...” (1 czerwca 1841). I, 452, 455. O tym samym w liście do matki: „Szałam – kochałam się – latałam za marą szczęścia w różne strony – płakałam – śmiałam się jak człowiek szczęśliwy – żyłam” (I, 462).

²⁴ Używam tu tego określenia w znaczeniu, które zaproponował Kazimierz Cysewski. Zob. K. Cysewski, *Teoretyczne i metodologiczne problemy badań nad epistolografią*, „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 1, s. 103.

W konsekwencji tego również funkcje oraz znaczenie płaczu ulegną zmianie. Łzy mają być wylewem duszy, widocznym znakiem, świadczącym o czystości wewnętrznej, anielskości, przejawem duchowości. Podobnie jak sen lub widzenia oniryczne, łzy nabierają nowych znaczeń. Jeśli silnym wzruszeniem towarzyszy płacz, nie wolno tego zataić, zwłaszcza, gdy rozmawiają dwa sobie bliskie, a oddalone cieleśnie duchy.

W tym miejscu wprowadźmy kilka ustaleń psychologów badających naturę płaczu²⁵. W studium Helmutha Plessnera wymienianych jest pięć podstawowych grup płaczu: płacz napięty, przeważająco napięty, przeważająco rozluźniony, rozluźniony oraz nadbudowany nad nimi płacz „duchowy”²⁶. O ile pierwsze dwa typy płaczu, związane z fizycznością, bólem fizycznym i psychofizycznym, nie będą wchodziły w zakres naszego zainteresowania, o tyle pozostałe trzy grupy, pozostające w związku z aktami psychicznymi i duchowymi, staną się przedmiotem naszej analizy.

Wydaje się, iż z płaczem przeważająco rozluźnionym (grupa trzecia) mamy do czynienia chociażby w przywołanym tu już wierszu *Rzym*²⁷. Płacz tego typu sprowadzany jest przez „smutek, przygnębienie, żal, tęsknotę i litość nad samym sobą [...]”. Człowiek czuje się pochwycony i przeżywa swój nastrój w ścisłym uwikłaniu w wydarzenia zewnętrzne. W najwyższym punkcie emocjonalnego poruszenia napływają łzy, w których znajduje on ukojenie, zatopienie, spokojne opanowanie”²⁸. Podobnie, jak sądzę, płakał pielgrzym, przepędzając noc u grobu Chrystusa w Jerozolimie oraz tuż przed spowiedzią, odbytą w obecności księdza Ryłło w libańskim klasztorze Betchesban²⁹. Na temat tego ostatniego wydarzenia pisał:

²⁵ Pamiętać jednak należy, że stosowanie zabiegów tego typu: teza/stwierdzenie z dziedziny nauki, w tym wypadku psychologii, oraz jej egzemplifikacja w materiale literacko-pamiętnikarskim jest czymś wielce ryzykownym i trzeba je traktować, jako nie w pełni miarodajne. Zob. M. Lubański, *Krytyka literacka i psychoanaliza. O polskiej psychoanalitycznej krytyce literackiej w okresie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2008.

²⁶ H. Plessner, *Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania*, przeł. i oprac. A. Zwolińska i Z. Nerczuk, pośl. A. Zwolińska, Kęty 2004, s. 128–132. Plessner nawiązuje do schematu typologicznego płaczu opracowanego przez Ch. Spitz. Podkreślenie moje – M. B. Gdy nie podaję inaczej, wszelkie podkreślenia pochodzą od autora niniejszej pracy.

²⁷ Ryszardowi Przybylskiemu płacz ten wydał się łabędią pieśnią „prawdy o doli ludzkości wtrąconej w czas, pędzonej w nieznanne, w błady błękit”. – R. Przybylski, *Rozbukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1999, s. 118.

²⁸ H. Plessner, dz. cyt., s. 129.

²⁹ Z kolei o nocy spędzonej u grobu Chrystusa: „Cały dzień było mi smutno. Z dnia 14 na 15 miałem przepędzić noc u grobu Chrystusa... Na wspomnienie tej nocy (tak miałem rozigrane ner-

Dzień Wielkiej Nocy spędziłem w tym klasztorze i przyjechał umyślnie ksiądz jezuita ofiarując mi się za spowiednika. Zrazu nie chciałem tego uczynić, lecz jego przyjacielskie nalegania tyle sprawiły, że wyspowałem mu się ze wszystkich grzechów mego życia. Ale kiedy w szarej godzinie poranku uklęknąłem przed nim chcąc wymówić pierwsze słowo, rozplakałem się jak dziecko, tak mi to przypomniało dawne lata, dawną niewinność, wszystko, od czego mnie potem długie lata oddzieliły... (I, 353).

Większość łez Słowackiego, zarówno tych należących do poezji, jak i tych, które znajdziemy w jego listach, moglibyśmy zaliczyć właśnie do trzeciej i czwartej z wymienionych przez Plessnera grup płaczu. Oczywiście chodzi tu o łzy sprzed cezury towianistycznej, bo łzy ronione przez Słowackiego-towiańczyka należeć już będą w przeważającej mierze do grupy piątej.

Czwarta grupa płaczu, czyli płacz „rozluźniony”, wypływający z „tęsknoty, żalości, przygnębienia i łagodnego smutku. Człowiek chętnie pograża się tu we łzach. Wypływają one raz z głębi wewnętrznego odczuwania jako słodkie łzy, raz z płytszego źródła, jako łzy ulgi i pojednania”. Dominuje w nim uczucie wzniosłości i uszczęśliwienia³⁰. Przygnębienie i ogólny smutek, ale też swoisty spokój i wyciszenie, to stany charakterystyczne dla Słowackiego w ostatnich kilkunastu miesiącach przed przełomem towianistycznym. Płakał w obecności Bobrowej³¹, matkę zaś przekonywał, że jest szczęśliwy³².

Być może fakt, iż poeta cenił płacz, wynika z jego, to jest płaczu, „niewinności”. Warto się też zastanowić nad podobieństwem autora oraz tych spośród bohaterów dzieł poety, którzy płaczą najwięcej³³. Wiadomo też, że Słowacki miał głęboką samoświadomość swej płaczliwości, podkreślał to w wielu miej-

wy), że łzy rzucały mi się z oczu. – Noc u grobu Chrystusa spędzona zostawiła mi mocne wrażenie na zawsze. O godzinie 7 wieczór zostałem sam i rzuciłem się z wielkim płaczem na kamień grobu [...]. O trzeciej w nocy, znużony, poszedłem do klasztoru i spałem snem dziecka, które się zmęczy łzami” (I, 349). – Zob. E. Kiślak, *Spotkanie w drodze: Maksymilian Rytło SJ i Juliusz Słowacki*, w: *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, pod red. K. Korotkicha, J. Ławskiego, D. Zawadzkiej, Białystok 2007.

³⁰ H. Plessner, dz. cyt., s. 129.

³¹ Zob. list pisany do niej tuż po niedoszłym pojedynkiem z Ropelewskim (I, 461).

³² Listy z lipca i września 1841 roku (I, 462–463, 464–465). Podobnie w pierwszym z przytoczonych w tej pracy listów do matki (z marca 1842 roku).

³³ Por. uwagi B. Kuczery-Chachulskiej („Płacz” Słowackiego. *Liryczna wartość motywu*, dz. cyt., s. 171): „U Słowackiego najczęściej płaczą niewinni lub dostrzegający wielką ranę w porządku świata. Płacz staje się wówczas potencją, siłą, trwaniem; niekoniecznie oczyszcza, jak u Mickiewicza, wszak płaczą tu przede wszystkim bezgrzeszni”.

scach. Oto na przykład na dwa miesiące przed spotkaniem z Towiańskim tłumaczył matce: „[...] dni i wypadki mego życia są takie, że jak Sterne wydobywam z nich łzy i rozczulenie... ale te łzy, to rozczulenie wydobyte jest ze szczegółów, nie z ogólnego wydarzenia – trzeba by więc imion i rzeczy, a to wszystko ciebie obchodzić nie powinno...” (I, 483). Refleksja ta zdaje się potwierdzać to, iż na początku 1842 roku płacz Słowackiego miał charakter „rozluźniony”. Z drugiej strony wyznanie to świadczy również o posługiwaniu się pewną konwencją o sentymentalnej proweniencji.

Płacz „duchowy”: „płacz wzruszenia, poruszenia, miłości, poświęcenia, nabożności”, piąty typ w przywołanej klasyfikacji, wyróżnia się brakiem gwałtowności i raptowności wyrazu³⁴. Właśnie z takich pobudek wypływają łzy Słowackiego w tym okresie jego życia. W końcu, jak powiedzieliśmy, otoczył go „krąg ludzi kochających”, zakosztował „nowego stanu duszy”, zdawało mu się, że jest nad nim błogosławieństwo Boże (I, 491). W cytowanym liście mowa jest też o śnie, w którym Juliusz powraca w rodzinne strony. Razem z matką spaceruje po gaju w Czerczy. Wspomnienie tegoż snu wywołuje w nim silne wzruszenie. Pisał: „Cóż byś ty, droga, zrobiła widząc mnie u nóg twoich... na ławie domku twego? Na samą myśl taką łzy zalewają mi oczy – i serce leci ku tobie” (I, 491-492). We wrześnie wyznaje jej zaś, że od wielu lat nie był tak rozrzewniony... Zosia, czyli *alter ego* poety, „fantastyczka, woli się na girlandy bocianów, ciągnących nad morzami, patrzeć i płakać, krzycząc tak jak one na całe niebiosa” (I, 495). W zasadzie towianizm autora *Króla-Ducha* ograniczył występowanie wszechobecnego wcześniej w jego pisarstwie motywu łez. „Skarbnik boży”, jak się określił w liście do Krasieńskiego (I, 505), nauczyciel własnej matki (I, 511) i całej swej rodziny, łagodnie dociskający współbraci z własnej „siódemki”³⁵ – takie było nowe oblicze poety, starającego się zachować łzy na odpowiednie, stosownie podniosłe, chwile.

Wszystko ma jednak swój koniec. Pierwszy wyjazd do Pornic przypieczętował definitywne rozejście się Słowackiego z coraz bardziej formalizującym się Kołem. Na miesiąc przed oficjalnym z niego wyjściem pisał do Salomei, opowiadając o swym pobycie nad Atlantykiem: „[...] nigdzie od wspomnień uciec nie można – nigdzie od łez – i od tęsknoty” (II, 19). Od tej pory płacz Juliusza będzie ponownie przyjmował charakter „przeważająco rozluźniony” i „rozluź-

³⁴ H. Plessner, dz. cyt., 132. W schemacie Ch. Spitz odpowiada płaczowi określonymu duchowo.

³⁵ Chodzi o list do Tomasza Nielubowicza z 8 kwietnia 1843 roku.

niony”. Tylko chwilami – w momentach wyjątkowo podniosłych, mistycznych uniesień – będzie on płakał tak jak w okresie, kiedy był prawowitym członkiem Koła Sprawy Bożej.

3. Brat Seweryn, czyli płakać odświętnie

„W godzinę po przebudzeniu się dość późnym – notował autor *Dziennika Sprawy Bożej* – przyjechał Nabelak i mówił mi o Towiańskim. Był tak poruszony, że mi nieraz swoim słowem łzy wycisnął³⁶. Wcześniej, w nocy, autor tych słów miał sen, który dosyć często bywał przywoływany i komentowany przez badaczy³⁷. Poeta uczył „wielką boleść w dolnej części brzucha i w tylnym otworze”³⁸. Działo się to 4 czerwca 1842 roku, a więc niespełna dwa miesiące przed dniem przyjęcia wiary w posłannictwo Mistrza „ostatecznie” i „na zawsze”. Goszczyński w tym czasie, właściwie już od kilku miesięcy, bacznie przygląda się osobie oraz żywo interesuje działaniami założyciela Sprawy Nowej Epoki. Ulega też znaczącym przemianom. Autor bezkompromisowej *Uczty zemsty*, niegdysiejszy twardy galicyjski konspirator przechodzi wyraźny kryzys, znajduje się na zakręcie życiowym. Nagły zwrot ku religijności oraz ogólne zwątpienie w dotychczasowy system wartości sprawiają, że staje się on bardziej podatny na wszelkie zewnętrzne wydarzenia, dopatrując się w nich głębszych znaków prawdziwie istniejącej rzeczywistości. Staje się też człowiekiem dosyć łatwo popadającym w stany afektacji, którym często towarzyszyły łzy. Nie znaczy to jednak, że Goszczyński płakał na zawołanie, jak niektórzy bracia. Zresztą modlił się do Boga o to, by oczyścił jego serce ze „wzruszeń, żądz, namiętności nieślachet-

³⁶ S. Goszczyński, *Dziennik Sprawy Bożej*, t. 1, oprac. i wstęp Z. Sudolski, przy współpracy W. Kordaczuk i M. M. Matusiak, Warszawa 1984, s. 25.

³⁷ Zob. D. Siwicka, *Ton i bicz. Mickiewicz wśród towiańczyków*, Wrocław 1990, s. 134–137. S. Rośiek, *Komu (i jak) śnił się Adam Mickiewicz po swej śmierci?*, w: *Mickiewicz. Sen i widzenie*, pod red. Z. Majchrowskiego i W. Owczarskiego, Gdańsk 2000, s. 160–164; M. Bieńczyk, *Czy romantyzm jest odpowiedzialny za brak psychoanalizy w kulturze polskiej?*, w: *Nasze pojedynki o romantyzm*, pod red. D. Siwickiej i M. Bieńczyka, Warszawa 1995, s. 27–34; K. Kopczyński, *Seweryn Goszczyński wśród żołnierzy i braci. Głosa do „odrzuconego obrazu” romantyzmu*, w: *Zapomniane wielkości romantyzmu. Pokłosie sesji*, pod red. Z. Trojanowiczowej i Z. Przychodniaka, Poznań 1995, s. 113–118, K. Rutkowski, *Braterstwo albo śmierć. Zabijanie Mickiewicza w Kole Sprawy Bożej*, Gdańsk 1999 (cz. II: *Odkrycie brata Goszczyńskiego. Śmierci nie ma*, szczególnie strony 120–121).

³⁸ S. Goszczyński, *Dziennik Sprawy Bożej*, dz. cyt., s. 25.

nych, podłych, cielesnych”³⁹. Jednakże nie zawsze modlitwy przynosiły pożądany skutek.

W sierpniu 1842 roku, już jako zdeklarowany towiańczyk, pisał do Lucjana Siemieńskiego, próbując zwerbować go do Koła: „Dwa już miesiące, jak żyję dzień i noc w tym świecie, mogłem się już wyczerpać z uniesień nad jednym przedmiotem; jest to więc mój stan zwyczajny: i mój i każdego z moich spółwierców”⁴⁰. Pierwsze uniesienia były z pewnością radosne i, jak się wolno domyślać, Goszczyński uronił niejedną łzę szczęścia podczas owych „uniesień”.

Wyobraźnia Goszczyńskiego wiązała łączy i płacz ze sferą przeżyć sakralno-religijnych, na co wskazują zarówno jego sny⁴¹, jak i szczególne wzruszenia, których doznawał wobec „relikwii” czczonych w swej wspólnotie. Tak było przy okazji ofiarowania przez Towiańskiego swym uczniom słynnego sztandaru Chrystusa, który ci uczcili „łzami miłości”⁴², a także podczas wręczenia czterem braciom specjalnych medali. Pobłogosławione przez Mistrza i przesłane za pośrednictwem brata Ferdynanda Gutta, przyjęte zaś zostały przez nich z rąk Mickiewicza 3 czerwca 1843 roku. Pod tą datą kronikarz Sprawy zapisał: „W najgłębszym wzruszeniu, z płaczem ucałowaliśmy ręce i nogi Adama. Rozrzewnienie i płacz były powszechne. Głębokie wzruszenie odjęło mi pamięć na resztę słów, kiedy nam wkładał medale i po ich włożeniu. Z płaczem ucałowaliśmy nogi i ręce Adama. Zakończyliśmy najserdeczniejszym wzajemnym uściśnieniem się i ucałowaniem”⁴³. „Rozrzewnienie i płacz były powszechne” – oto sedno zebrań towiańczyków w początkowej fazie działalności sekty. Łzy w obliczu świętości, którą w jakimś stopniu posiadały przedmioty pobłogosławione przez Mistrza, oznaczają autentyczność przeżyć. Być autentycznym, czystym – to ideał człowieka Nowej Epoki, a do takowego ideału twórca *Dziennika Sprawy Bożej* usilnie dążył. Zresztą, wśród towiańczyków panowała wówczas, jak się zdaje, zgodna opinia, że – wedle słów Mickiewicza – „nigdzie takiej modlitwy nie masz jak w naszym Kole i takich łask nigdzie Bóg nie zlewa”⁴⁴. Właśnie on, za-

³⁹ Tamże, s. 32.

⁴⁰ *Listy Seweryna Goszczyńskiego*, dz. cyt., s. 146. List z 23 sierpnia 1842 r.

⁴¹ Choćby ten z 16 marca 1843 roku (płaczący obraz Matki Boskiej).

⁴² S. Goszczyński, *Dziennik Sprawy Bożej*, dz. cyt., s. 54.

⁴³ Tamże, s. 70.

⁴⁴ Słowa Mickiewicza z listu do Ignacego Domeyki (Paryż, 24 października 1842). Cyt. za: A. Mickiewicz, *Dzieła*, tom XVI, Warszawa 2004, s. 111. Kilka miesięcy od wypowiedzenia tych słów, autor pisanego wówczas *Księdza Marka* prawdopodobnie tej opinii już nie podzielał, gdyż zwyczajnie „upadł” (nie zwrócił się do Mistrza z prośbą o medalik). Por. list Mickiewicza

stępcą Towiańskiego, wyraźnie zakłopotany i chyba zupełnie nierozrzewniony, potwierdza relację Goszczyńskiego:

Bracia byli wzruszeni [...]. Płakali i ściskali się ucałowaniem nantejskim. Brat Pilchowski mnie w rękę pocałował i był wzruszony. Niech Bóg to ucałowanie przyjmie i da mu za nie kroplę nową miłości. Bracia ślubujący uściskali moje nogi. Starąłem się w duchu ten ich akt pokory odnieść Panu i połączyć z duchem Miistrza, unizając się nawzajem przed braćmi w duchu. Obrzęd ten bardzo mi trudny⁴⁵.

Znamienne jest, że autor *Króla zamczyska* nie wylewał łez w listach. Nawet w tych pisanych do bliskich mu wówczas osób: Lucjana Siemieńskiego, Józefa Bohdana Zaleskiego czy Ludwika Nabelaka, nie znajdziemy podniosłych wzruszeń, które – co prawda nieczęsto – pojawiały się na kartach *Dziennika*, dotyczących interesującego tu nas przedziału czasowego.

Odpowiadając na pytanie o to, jak płakał Goszczyński, przyjdzie stwierdzić, iż płakał „od święta”⁴⁶. I to dosłownie chyba, gdyż dzień każdego ze świąt ustanowionych przez sektę był potencjalnym powodem do wylania łez. Sięgając z kolei do typologii, którą zastosowaliśmy w opisie płaczu Słowackiego, można łatwo stwierdzić, że Goszczyński, jak wielu innych braci, płakał na sposób „duchowy”. Powodem płaczu stawały się najczęściej wzruszenie, nabożność, poczucie wyjątkowości i podniosłości chwili, obcowanie z świętością... Jak pisał Émile M. Cioran, łzy są śladami świętych...⁴⁷

do Ferdynanda Gutta z 3 czerwca 1843 (tamże, s. 172 oraz komentarz wydawców do tegoż listu).

⁴⁵ Tamże. Sprawozdania z tej wyjątkowej chwili, w wersji zarówno Goszczyńskiego, jak i Mickiewicza, przytoczyła Witkowska w swej monografii towianizmu, w rozdziale opisującym obrzędy oraz relacje panujące wewnątrz sekty, dając znaczący komentarz, w którym podkreśliła rolę pokory i płaczu w obrzędach towiańczyków: „Całowanie rąk i obłapianie nóg są to tzw. gesty pokory, analogiczne do płaczu pokory. Tak więc chodziło nie tylko o urzędowo dozwolone emocje, ale o odpowiednie ich zabarwienie znaczeniowe. Ponieważ pokora jako cnota moralna cenniona była najwyższemu, przeto można było do woli całować ręce i obłapiać nogi, ćwicząc publicznie własną pokorę i szlochając równie pokornym płaczem”. A. Witkowska, *Towiańczycy*, dz. cyt., s. 103.

⁴⁶ O tym, co sądził Słowacki na temat świąt, pisał J. Ławski, interpretując *Święta przyszłe narodowe*. Zob. tegoż, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005 (rozdział szósty).

⁴⁷ Zob. É. M. Cioran, *Święci i łzy*, przełożył i wstępem opatrzył I. Kania, Warszawa 2003, s. 9.

W przypadku towiańczyków, traktowanych jako zbiorowość „płacząca”, należałoby raczej mówić o ich niezwykłej skłonności do popadania w egzaltację, która niekoniernie musiała objawiać się płaczem. Lecz zawsze w perspektywie ponadindywidualnej, dominowała liczba mnoga: „Sztandar Chrystusa, któryśmy dzisiaj uczcili łzami naszej miłości, ukazał się całemu światu w świetle niebieskiego zjawiska. Biada temu, kto ma oczy, a nie widzi”⁴⁸. To o słynnym sztandarze Koła oraz o komecie, tej samej, w której Słowacki zobaczył boski znak przyświadczejący związkowi serc braci⁴⁹. Specyfiką większości sekt jest przemienianie ludzi w automaty. Tak też było z towiańczykami, co w końcu, wiele lat później, kronikarz Sprawy Bożej dostrzeże. Słowacki ujrzał to bardzo szybko. Otworzył oczy już po kilkunastu, jeśli nie po kilku miesiącach, by móc płakać tak jak dawniej, choć w rzeczywistości, po doświadczeniu towianistycznym, ani myśli, ani słowa, ani też łzy nie mogły być już takie jak przedtem bowiem narodził się poeta-mystyk...⁵⁰



⁴⁸ S. Goszczyński, *Dziennik Sprawy Bożej...*, s. 54.

⁴⁹ D. Sosnowska, *Seweryn Goszczyński...*, dz. cyt., s. 160: „Wzruszeniowość towiańczyków śmieszny lub irytuje, wzbudzając zarazem wątpliwości, jak ją traktować: jako skrajną postać romantycznej mody na czułość? Przejaw sekciarskiej patologii? Rodzaj teatru? Każda z tych interpretacji wyjaśnia jakiś aspekt towianizmu. Dorzucić można jeszcze jedną, religijną, traktującą wzruszenie do brocią Pana jako efekt stanu zwanego świątobliwością”.

⁵⁰ Zygmunt Krasieński, żarliwy przeciwnik towianizmu, w swych listach, zwłaszcza w tych pisanych do Delfiny, „płakał” równie często jak Słowacki. Prócz „stylu zachowania romantycznego”, w który wpisywały się również łzy, Krasieńskiego łączyło z towiańczykami nieskrywane uwielbienie dla cesarza Francuzów. Pisał autor *Irydiona*: „Zzimniałem jak trup [...] – i potok łez wylał mi się z ocz. Szło chałem, jak Ty w Fryburgu – czując śmierć zimna w głębi serca, i serce strasznie bolało. Wolałem wciąż w głębi duszy: »Dialy, Dialy«, potem zostałem na krześle niewzruszony i już nie poszedłem do nikogo. Zostałem z moimi dobrymi i wiernymi i wielkim duchem Napoleona, dowodzącego, że Chrystus Bogiem”. – List do Delfiny Potockiej z 9 stycznia 1843 roku. Cyt. za: Z. Krasieński, *Sto listów do Delfiny*, dz. cyt., s. 92.



Antoni Malczewski (1793–1826)

WSPÓŁCZEŚNI I SPADKOBIERCY



Seweryn Goszczyński (1801–1876)

ZNICESTWIENIE W ZAMKU KANIOWSKIM SEWERYNA GOSZCZYŃSKIEGO

Na pierwszy rzut oka nic nie wskazuje na to, by *Zamek kaniowski*, najbardziej chyba znane dzieło Seweryna Goszczyńskiego, ewokował pustkę, nicność i czczość. Czczość zarówno historii, jak i egzystencji. Tego typu skojarzenia wzbudziłyby – i wzbudza – bardziej *Maria* Antoniego Malczewskiego, która – jak wiemy – wpłynęła inspirująco na interesującą nas tu powieść poetycką Goszczyńskiego¹. Pierwszym argumentem przeciwko takiemu, zasygnalizowanemu wyżej odczytaniu *Zamku kaniowskiego* może być, rzucający się od razu w oczy usankcjonowany religijnie porządek świata przedstawionego, widoczny chociażby w warstwie językowej poematu. Wydawałoby się, że jego słowa-klucze: *piekło* i *diabeł*, odsyłając bezpośrednio do „księcia ciemności”, złego ducha, szatana, a pośrednio do jego wroga: Stwórcy – Boga, przesądzą sprawę. Jednak czy rzeczywistość obu sił – boskiej i szatańskiej jest tu taka sama? I czy nadmiar satańczości, którą Goszczyński epatuje czytelnika, nie skrywa (nie przesłania) w istocie czegoś głębszego?

Przechodząc do rzeczy, twierdzimy co następuje:

1. „Satańcze” obrazowanie jest zbyt słabo skontrastowane z obrazowaniem „boskim”; poza kilkunastoma odwołaniami do Boga³, wśród których wy-

¹ Owa inspiracja była niezwykle twórcza. Poza wyzyskaniem i przekształceniem wielu obrazów z *Marii*, Goszczyński wyraźnie polemizował z jej przesłaniem filozoficzno-egzystencjalnym. „Zacząłem pisać – wspominał Goszczyński w swym pamiętniku pod hasłem: Rok 1826 – *Zamek kaniowski* [...] z polskiej literatury, oprócz Mickiewicza, zajął mię bardzo Malczewski [sic!] swoją *Marią*; od razu poczułem wysoką wartość tej poezji, bo miałem zawsze głębokie poczucie prawdziwej poezji”. Cyt. za: S. Goszczyński, *Zamek kaniowski*, oprac. M. Grabowska i M. Janion, Warszawa 1958, s. 130. Wszelkie wyróżnienia w tekście, jeśli nie podaję inaczej, pochodzą od autora artykułu – M. B.

² Zob. E. Stachurski, *Słowa-klucze polskiej epiki romantycznej*, Kraków 1998, s. 84–90.

³ W jakże instrumentalno-zyczeniowym kontekście! Niewątpliwie dla bohaterów *Zamku kaniowskiego* jest to kontekst święty, lecz dla nas, także dla autora powieści, raczej bluźnierczy, niżeli święty. Nebaba do Orliki o zamiarach rządcy: „A czyliż darmo i ja noszę szablę? / Jeśli podszepty uwiodą go diabła, / Orliko, słuchaj, i Bóg nie ustrzeże!” (I, 173–175). W innym miejscu: „Niech Bóg odwróci diabolicę przebrzydłą! / Niech Bóg ustrzeże od niej atamana! / Przebąkiwała drużyna zmieszana” (I, 316–318). Czy Bóg ustrzeże atamana? Oczywiście, nie. S. Goszczyński, *Zamek kaniowski*, wprowadzenie H. Krukowska, Białystok 2002. Wszystkie cytaty z powieści poetyckiej

różnia się zwłaszcza 9. ustęp III części powieści, mamy tu niemal wyłącznie ciemne, nocne i demoniczne sygnały, znaki i symbole należące do sfery chthonicznej w jej mrocznym, niszczycielskim wydaniu. Pociąga to za sobą daleko idące następstwa dla wymowy (przesłania) dzieła.

2. Piekielność świata przedstawionego zasłania jego nicność, nie odsyła do realnego, bądź tylko alegorycznego piekła z wyobrażeń chrześcijańskich.

3. W konsekwencji demonizm, ukraińska demonologia ludowa, grająca w powieści Goszczyńskiego „pierwsze skrzypce” służą ukryciu prawdy, która musiała przerazić samego autora...

Należy wszakże zastrzec, że twórca *Dziennika Sprawy Bożej* wcale musiał nie być w pełni świadom konsekwencji wynikających z takiego ukształtowania świata przedstawionego w *Zamku kaniowskim*. Jednak zastanawiające ostatnie dwa wersy powieści: „Piekła za wojną zatrzaśnięto bramę. / Znów tenże pokój, i zbrodnie te same – !” (III, 1057–1058) pozwalają wątpić w „zatrzaśnięcie bram piekła” lub też nawet w to, by w ogóle kiedykolwiek się one otworzyły... Twierdzimy też, że omawiana powieść powstała w okresie wyjątkowym w życiu Goszczyńskiego, gdy jego chrześcijańska – choć w przyszłości już nieortodoksyjna (lecz jakże głęboka!) – wiara była najmniej „wierząca”, zaś przekonanie o agresywności zła panującego nad światem⁴ całkowicie opanowało jego myśli⁵. Poemat niewątpliwie zawiera w sobie „niszczący pesymizm”, jednak w jego głębi leży coś jeszcze: nagi bezsens życia, pochwała atrofii – cokolwiek zrobimy, zawsze wyjdzie z tego coś na opak. Nie tylko w wymiarze egzystencjalnym i jednostkowym (jak w *Marii*), lecz również w odniesieniu do historii i natury, które pochłaniają w i e l o ś ć: zbiorowości, obyczaje, kulturę...

Goszczyńskiego za tym wydaniem (cyfrą rzymską oznaczam część cytowanego dzieła, arabską – wersy; przytaczając autorskie przypisy podaję numer strony).

⁴ Nawiązuję oczywiście do konstatacji autorek *Romantyzmu i historii*, które piisały: „Bo dla Goszczyńskiego zło jest agresywne. Nie reprezentuje on bynajmniej obiegowego chrześcijańskiego przekonania, że zło to brak dobra. Zło panuje nad światem” (M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 113).

⁵ Przyczynić się do tego mógł nieco hedonistyczny tryb życia autora *Nowej epoki poezji polskiej*, jaki wiódł on w latach bezpośrednio poprzedzających pisanie *Zamku kaniowskiego*, wypełniony – jak sam pisał – „życiem próżniackim i niskim”, pełnym „miłostek”, towarzystwa „huzarów itd.” (cyt. za: J. Tretiak, *Wstęp* do: S. Goszczyński, *Zamek kaniowski. Powieść*, Kraków 1925, s. 15). Zaś o swej bohaterce przyznawał w innym miejscu: „Ksenia to jedna z moich kochanek, dla której ostygłem i byłem prześladowany jej miłością” (cyt. za: S. Goszczyński, *Zamek kaniowski*, oprac. M. Grabowska, M. Janion, dz. cyt., s. 130).

Postaram się przedstawić argumenty na rzecz postawionych konstatacji, ze szczególnym naciskiem na tezę o nie-boskości wykreowanego w omawianej powieści poetyckiej uniwersum.

1. „Są to wszystko wyobrażenia ukraińskiego ludu”

Uważny czytelnik *Zamku kaniowskiego* bez problemu dostrzeże, że jego autor stara się na każdym niemal kroku podkreślić ukraiński koloryt lokalny opisywanego przez siebie świata. Sam się zresztą do tego przyznaje. „Nie mam ja tu myśli tłumaczyć albo usprawiedliwiać pojęcia autora; zwracam tylko uwagę na miejscowy koloryt obrazu” (ZK 76) – wyjaśnia w jednym z licznych przypisów. Te ostatnie odgrywają niebagatelną rolę informacyjną i perswazyjną – w intencji autorskiej służą bowiem ściśtemu sprzęgnięciu opisywanych postaci i zdarzeń z ukraińskimi wierzeniami ludowymi. Poeta pragnie zminimalizować swą rolę jako kreatora fabuły powieści, dzieląc się tą funkcją z ludem, odwołując się do jego wierzeń i przesądów. Zarówno rozmowa puszczyków z 5. fragmentu części I, jak i „wiatr kręcący się po polu”, „czerwony upiór” oraz „łatawiec” z ustępu 10. tej samej części powieści – „są to wszystko wyobrażenia ukraińskiego ludu” (s. 75), wszystko bowiem zostało „osnute na wyobrażeniu gminu” (s. 68) – przekonuje Goszczyński. Tych zapewnień mamy w przypisach autorskich oczywiście o wiele więcej, i nie ma chyba potrzeby przytaczania wszystkich. Wystarczy dodać, że zamiarem autora *Sobótki* „było korzystać ze wszystkich skarbów gminnej poezji naszej” (s. 68)⁶.

A gdyby podczas lektury *Zamku kaniowskiego* pominąć przypisy? Jeśli ich nie było, albo gdybyśmy wzięli je w nawias i zajęli się wyłącznie tekstem głównym? Wówczas również uderzy nas pewne szczególne natręctwo autora, zauważane już przez jego współczesnych. Wszędzie pełno tu diabłów, szatanów, czar-

⁶ „Występującym w nim [*Zamku kaniowskim* – M.B.] pokładem folkloru ruskiego interesowano się [...] od dawna, stanowi on bowiem element, na który sam poeta kładł bardzo duży nacisk, wykazywano tedy autentyczność całego mnóstwa szczegółów obyczajowo-wierzeniowych, zwłaszcza demonologicznych [...]” – konstatował prawie pół wieku temu Julian Krzyżanowski (*Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Warszawa 1961, s. 391). Wcześniej, jeden z pierwszych czytelników *Zamku kaniowskiego* stwierdzał: „Całe to wreszcie poema zanurzone jest, że tak rzekę, w mglistym obłoku przesądów i zabobonów gawiedzi ukraińskiej” (M. Mochnacki, *Artykuł do którego był powodem „Zamek kaniowski” Goszczyńskiego*, w: tegoż, *Rozprawy literackie*, oprac. M. Strzyżewski, Wrocław 2000, s. 136).

tów i przede wszystkim – piekła. „Świat jako maszyna piekielna” – ta jakże trafnie ujęta przez Ryszarda Przybylskiego⁷ istota świata przedstawionego w powieści Goszczyńskiego – wymaga jednak pewnych dopowiedzeń. W powszechnej świadomości szatan i piekło kojarzą się raczej ze światem wierzeń chrześcijańskich, warto więc postawić pytanie o genealogię demonów i piekła obecnych na kartach poematu.

2. „To tumany diable. Po cieniach nocy wszystko się rozsiało”

Dawno już stwierdzono, że autor *Dziennika podróży do Tatrów* miał słabość do „pewnego typu demonologii ludowej”⁸, którą bez wątpienia traktował całym sercem. Jakiegoż typu była to demonologia? I czy w ogóle mamy tu do czynienia z demonologią ludową czy też może raczej z demonologią ludowo-chrześcijańską? Częste odwołania „braci mołojców” do Boga, podszyte zresztą ironią autorską, dowodnie wskazują na fakt stopienia się pierwotnych, pogańskich wierzeń ludowych z wierzeniami chrześcijańskimi. Wydaje się, że Goszczyński niemal w ostatnim momencie zdołał uchwycić kształtującą się od XVI wieku, a wykrystalizowaną już pod koniec wieku XVIII swoistą demonologię ludowo-chrześcijańską, która w XIX wieku zaczęła ulegać znacznym przeobrażeniom⁹.

Demonologię ludową w *Zamku kaniowskim* da się sprowadzić do kilku najbardziej wyeksponowanych wierzeń w istnienie: latawców, topielców, upiórów (mary, larwy) oraz kreacji zwierząt, w które wcielają się siły diabelskie: kruka¹⁰, sowy (szczególnie jednego z jej gatunków – puszczyka) oraz wilka. Zwierzęta te towarzyszą zresztą demonom wyższego rzędu. Poszczególne duchy i demony związane były oczywiście z różnymi kręgami wierzeń powstałych na skutek interpretacji zjawisk przyrody i żywiołów: powietrza (latawiec), wody (topielec) i/lub nawiązywały do sfery społecznej, życia pośmiertnego (upiór). Do drugiej

⁷ Zob. R. Przybylski, *Świat jako maszyna piekielna (O „Zamku kaniowskim” Goszczyńskiego)*, w: *Studia z teorii i historii poezji*, pod red. M. Głowińskiego, S. II, Wrocław 1970.

⁸ M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 335.

⁹ Zob. L. Pełka, *Polska demonologia ludowa*, Warszawa 1987, s. 38–39.

¹⁰ „W czasach republiki rzymskiej [...] kruk (*nigerrima aris*) miał opinię zwierzęcia czarownic, towarzysza diabła i ptaka wieszczącego nieszczęście”. M. Lurker, *Przełamanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przełożył R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 198.

grupy duchów i demonów wypadnie zaliczyć, wywodzące się już bardziej z chrześcijańskiego imaginarium, diabły – szatany¹¹.

A) *Latawiec*, czyli w ludowych wierzeniach „latający duch ognisty”¹², „gwiazda, co kobiet wysusza” (I, 274) pojawia się w powieści dwukrotnie; utożsamiony on został przez ukraiński lud (czy też ślepego lirnika, wcielenie szatana lub Kseni) bezpośrednio z szatanem:

Jasny latawiec sływa ogniem do niej
 Wszyscy to pletli, wszystkich to bolało,
 Że o tym cudzie wiedzieli tak mało
 Ale z szatanem niebezpieczna sprawa.
 [.....]
 Bo niechaj z nami zostanie duch święty,
 W ciało niebogi wsadził się bepięty.

(III, 139–142, 166–167)¹³

Ta postać należy do kręgu wyobrażeń związanych z demonologią powietrzną i ma prawdopodobnie przedchrześcijańską proveniencję¹⁴. Do zjawisk związanych z demonologią powietrzną należy też „złośliwy obłęd igrający po rozdrożu” (I, 15), zjawisko wyjaśnione – oczywiście z powołaniem się na autory-

¹¹ Na podstawie klasyfikacji L. Pełki (dz. cyt.).

¹² Zob. A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Warszawa 1982, s. 238; L. Pełka, dz. cyt., s. 47–50. Goszczyński wyjaśnia natomiast w przypisie: „Spadająca gwiazda jest, podług ich mniemania, latawiec (rodzaj powietrznego złego ducha). O jego miłostkach z kobietami często posłyszeć można. Myślą także, iż zmarłe bez chrztu dzieci błakają się w powietrzu, jęcząc i narzekając, póki kto nie ośmieli się ich przywołać i chrztu udzielić” (s. 75). Kazimierz Władysław Wójcicki, w swych *Klechdach starożytnych* pisał, iż „ładna kobieta [...] od pierwszej chwili poznania go [latawca – M.B.], jakby nie należała do ziemi, zrywała wszelkie stosunki rodzinne. Nic ją w domu nie zajmowało, uciekała od zabaw, tańca i muzyki, a biegła w to miejsce, gdzie pierwszy raz Latawca ujrzała. Stąd, wlepiwszy tęskne oczy w niebo, wzywała go spojrzeniem, głosem i pragnieniem serca. Na Podnieprzu wyobraźnia ludu tamecznego tak samo pojmuje Latawca. Stąd Seweryn Goszczyński w *Zamku kaniowskim* daje nam pieśń, którą śpiewa zatęskniona po Latawcu, osnutą na wiernym oddaniu ludowego podania”. – K.W. Wójcicki, *Klechdy starożytne, podania i powieści ludowe*, Gdańsk 2000, s. 112.

¹³ Pezięty, czyli diabeł; latawiec, czyli bies... Zob. L. Pełka, dz. cyt., s. 48; E. Stachurski, dz. cyt., s. 257.

¹⁴ Choć całkowitej pewności co do tego nie ma (zob. L. Pełka, dz. cyt., s. 47; B. Baranowski, *W kręgu upiórów i wilkołaków*, Łódź 1981, s. 117).

tet „ukraińskiego ludu” – przez autora w przypisie¹⁵. Złośliwy obłąd jest dziełem czarta, tak samo jak w analogicznym obrazie z *Marii* Malczewskiego, w którym Kozak tłumaczy Miecznikowi swe spóźnienie faktem, iż „czart na stepie tumany wyprawiał” (I, 383).

B) **Topielec**, czyli człowiek zmarły nagle lub przedwcześnie¹⁶, odgrywa w *Zamku kaniowskim* chyba najważniejszą rolę spośród wszystkich przywołanych tu demonów, gdyż topielicą jest jedna z głównych postaci – Ksenia, postać w dużej mierze fantazmatyczna, będąca obrazem winy zarówno Nebaby, jak i – można przypuszczać – samego autora powieści. Jak wiemy, przed śmiercią z rąk kochanka¹⁷ spodziewała się ona dziecka. Jej sytuacja i wygląd częściowo pasują do ludowych wyobrażeń, zebranych przez Oskara Kolberga w rejonie tarnowsko-rzeszowskim¹⁸. Przyjrzyjmy się topielicy Goszczyńskiego:

Postać szkieleta, dzikość ma w spojrzeniu;
Łachmanów strzępy wiszą po odzieniu
W wywiędłe kwiaty, w wypłowiałe wstęgi
Utkała gęsto warkocz skołtuniony.

(I, 290–293)

Lecz również to przedchrześcijańskie wyobrażenie demona wodnego zostało schryistianizowane:

Gdzie tylko zwróci, gdzie się tylko zbliża,
Jak przed szatanem robią znaki krzyża;
Bo choć diablica ma postać człowieka,
Jednak od krzyża ze wstrętem ucieka.

(I, 298–301)

¹⁵ Otóż „czart, którego tam wszędzie pełno, ściga wędrowców i rozmaitymi sposobami stara się ich w bezdroża wprowadzić; a wicher nocny uważany jest za pierwsze jego narzędzie do obłąkania i najświadomszych nawet położenia miejsca” (s. 66).

¹⁶ Zob. A. Gieysztor, dz. cyt., s. 225.

¹⁷ Ksenię utopił Nebaba, ta jednak – pisze Maurycy Mochnacki – „nie zginęła. Szczęśliwym trafem prędko z wody wyratowana, powraca do życia [...]. I od tej chwili można Ksenię uważać jako ofiarę zbrodni, wywołaną z grobu do życia dla dręczenia winowajcy najboleśniejszą kazią, to jest: pieśczołami i przymileniami obrzydłej kochanki” (zob.: M. Mochnacki, dz. cyt., s. 156–157).

¹⁸ „Topielec (topień czy topnik) pochodzi z kobiety brzemiennej, która utonęła. Panuje on w rzekach i różne topi w nich bydłota. Topielec to także człowiek o dwóch duchach, którego czart utopił, a który po śmierci topi innych ludzi”. Cyt. za: L. Pełka, dz. cyt., s. 83. Por. B. Baranowski, dz. cyt., s. 87.

C) **Upiór** (larwa, mara) – motyw ten nie został wyraźnie wyeksponowany; samo określenie „upiór” pojawia się w *Zamku kaniowskim* tylko jeden raz (w kontekście latawca); mamy za to inne określenia upiora: marę oraz larwę. Jeśli chodzi o upostaciowanie, to odsyłają one głównie do Kseni. Poza tym wydaje się, że wierzenie w upiory pojawia się jakby marginalnie, niejako na zasadzie kolorytu lokalnego. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można stwierdzić, że Goszczyński przejął związane z nim obrazowanie z *Marii* Malczewskiego. Mary występują w końcowych wersach Części I *Zamku kaniowskiego*:

Są to własności jak zemsty, tak chwały,
 Że najzgubniejsze, najdziksze **marzenia**
 W cnoty i **szczęścia** powaby ustroją:
 Tak, gdy chcą uwieść, kuszące nas **mary**,
 Światłem aniołów barwią szpetność swoją.
 (I, 635–639)¹⁹

Mary należą do nocnej sfery, w której działają szatańskie siły: „Milczenie nocy jest marzeń kochanką, / W niemym jej łonie próżnych mar siedlisko” [II, 648–649]. Inną nazwą upiora, to znaczy *larwą*, zostaje nazwana Ksenia. Określenie to (łac. *larvae*), wywodzi się zresztą nie tyle z folkloru, co raczej z literatury i kultury; larwy to nie tylko dusze złych ludzi, potępieńców tułających się po świecie, by straszyc żywych²⁰, lecz również karnawałowe maski weneckie²¹. Taka właśnie jest Ksenia, wokół której skupiają się zresztą wszystkie główne wcielenia

¹⁹ W *Marii* natomiast (Pieśń II, w. 1186–1190):

I tak to mijał stępy – lecz świetne **marzenie**,
 Co nim ćmi dzieci ziemi **szczęścia** upojenie,
 Oh! zbyt krótkie! jak widmo wstaje Przypomnienie;
 I budzi martwą przeszłość, i w wonne kotary
 Szepczą droszcz i niepokój zgromadzone **mary**.

(A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, wprowadzenie H. Krukowska i J. Ławski, Białystok 2002. Cytując *Marię*, korzystam z tego wydania).

²⁰ *Słownik języka polskiego*, przez M. Samuela Bogumiła Linde, wydanie drugie, poprawne i pomnożone. Tom II: G–L, Lwów 1855, s. 593.

²¹ W takim znaczeniu wykorzystał to określenie Malczewski w *Marii*, a wcześniej i później Mickiewicz w IV części *Dziadów* oraz w *Konradzie Wallenrodzie*. Zob. J. Ławski, *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasinski*, Białystok 2003, s. 215, 536, 570–571.

diabelskie: jest ona zarówno latawcem (bo latawiec wszedł w jej martwe, choć ożywione, ciało), topielcem (co oczywiste), jak i upiorem:

Wesele Kseni musi być niemałe,
Bo raźniej skacze, bo donośniej huka;
I kłami piekła dłonie larwy klaszczą,
I oczy larwy skrzą się piekła paszczą.

(I, 557–560)

Ksenia przypomina zresztą bardziej upiora, niżeli topielicę. Nebaba kilkakrotnie próbując ją zabić, niestety bez powodzenia. Właśnie larwa, bycie larwą łączy Ksenię z Orliką. Po zamordowaniu rządcy ta ostatnia staje się – przynajmniej w oczach Szwaczki – larwą, upiorem:

„Podajcie głównię, co się ot, tam dymi!
Zniknęła larwa, to jej ślad te plamki...
Przyświecaj lepiej... bliżej... tu, do kłamki...
Znać otwierała... wyszła tymi drzwiami.
Już to nie diabeł, co uciekł przed nami!”

(II, 766–770)

Poza wyróżnionymi klasami demonów z ludowo-chrześcijańskich wyobrażeń gminnych, do głównego sztafażu nocnej scenerii powieści należy też wspomniane wyżej ptasie bestiarium²². „*Sowa i puszczyk* – pisał badacz-folklorysta Antoni Marcinkowski – krzykiem swoim na dachu zwiastują śmierć w domu”²³. Taką rolę pełnią też w *Zamku kaniowskim*, zwiastując śmierć nie tylko w domu (jeśli za takowy uznać siedzibę rządcy), ale i poza nim.

²² Zob. M. Boćkowska, *Ptasie bestiarium w „Marii” A. Malczewskiego na tle „Zamku kaniowskiego” S. Goszczyńskiego i „Konrada Wallenroda” A. Mickiewicza*, w: *Antonieniu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”. Materiały sesji naukowej Białystok 5–7 V 1995*, pod red. H. Krukowskiej, Białystok 1997.

²³ Dodawał jeszcze: „I u nas, jak i na Ukrainie, znaną była ta wróżba: Sówka na dachu kwili, / Komuś umrzeć po chwili, / Sówka mówi: pójdź, pójdź!” ([A. A. Marcinkowski], *Lud ukraiński*. T. 2: *jego pieśni, bajki, podania, klehdy, zbobony, obrzędy, zwyczaje, przysłowia, zagadki, zamarwiania, sekreta lekarskie, ubiory, tańce, gry itd.*, zebrał i stosownymi uwagami objaśnił A. Nowosielski, Wilno 1857. Cyt. za: <http://www.pbi.edu.pl/index.html>).

3. „Wspaniałe zamku kaniowskiego wieże... Czas lasem okrył ostatki ruiny”

Goszczyński w swej powieści uchwycił pewien ważny, przełomowy moment dziejów, opiewając „wspaniałość zamku kaniowskiego” na wstępie, kończy całą rzecz refleksją na temat przemijania, „znicestwienia”. Przez to ostatnie określenie rozumiem pewien stan zanikania, degradacji, stopniowej dekomplikacji rzeczywistości, która może być rozłożona w czasie, dokonywać się stopniowo, lecz równie dobrze może nastąpić nagle, w konwulsyjny sposób. Właśnie z takim, skondensowanym znicestwieniem mamy do czynienia w *Zamku kaniowskim*. Obrazowym narzędziem, poprzez które działa (dokonuje się) znicestwienie jest wszechpożerający ogień. Rzeczywistość, którą opisuje Goszczyński, stacza się nieuchronnie w niebyt; zarówno ludzie, jak i ich wytwory: stosunki społeczne, formy bytu etc. Zamek, ludzie, bohaterowie pierwszo- i drugoplanowi jak też postacie epizodyczne: znikają w pożarze świata.

Autor *Sobótki* jest tego świadom, choć rozpaczliwie próbuje uratować przeszłość. Przy okazji wyjaśnienia tego, kim był starosta urzędujący w Bohusławiu, pisał: „Jeszcze teraz można znaleźć starców, którzy go znali osobiście; a powieść ich lubo nie w tak dalekie przenosi się czasy, ale w jakże dalekie od nas obyczaje i zdarzenia!” (s. 92). Interesujące jest opiewanie tylko tego, czego już nie ma. Podobnież ciekawe wydaje się zapisywanie stanu, w którym to, co już znikło, właśnie przechodzi do nicości. To również przypadek Antoniego Malczewskiego. *Maria* dlatego tak silnie potrafi pobudzić naszą wyobraźnię, ponieważ jej autor sam staczał się w nicość, choćby nawet miałyby to być paradoksalna, różna od egzystencji człowieczej nicość wieczności, jakkolwiek zresztą rozumianej. W przypadku piewcy „Ukrainy hajdamackiej” było nieco inaczej. Nie było tu miejsca na melancholię i *vanitas* „Ukrainy szlacheckiej” Malczewskiego.

W świecie wykreowanym przez Goszczyńskiego w *Zamku kaniowskim* rządzi podstęp, na co zwrócił uwagę Ireneusz Opacki²⁴. Podstęp implikowany jest złem moralnym, które z kolei odsyła do zła metafizycznego. Dlatego wszystko dzieje się nocą, jesienią przechodzącą w zimę. Nieprzekonujący wydaje się sielankowy niemal obrazek skwarne letniego dnia i „złocących się żniw” oraz

²⁴ I. Opacki, *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*, Wrocław 1972, s. 113.

wykluwającego się nieśmiało wiosennego kwiatka (III, 1051–1052), gdyż „złomki szubienic świecą próchnem z ziemi”, a „trawą usłana mogiła zapada” (III, 1053, 1055). Włodzimierz Szturc wysunął mocne argumenty przeciwko postawionemu przeze mnie stwierdzeniu, jakoby opowieść Goszczyńskiego kończyła się „znicestwieniem”.

Historia uwikłana w *Vanitas* – albo może lepiej: historia, która jest historią marności – to diagnoza Malczewskiego. Z przeszłości nie pozostaje nic. W *Zamku kaniowskim* Goszczyńskiego po bohaterach coś przetrwało: kosmyk włosów Kseni, fragment zbroi, porzucony pancerz – rzeczy mówiące, że byli tu ludzie; rzeczy na tyle „zindywidualizowane”, że zdają się nawet nieomylnie wskazywać ich właścicieli. Po bohaterach *Marii* nie pozostaje nic, nawet ślad²⁵.

Czy jednak, gdy popatrzyć na historię Nebaby, Kseni i Orliki z perspektywy ostatniego, trzydziestego fragmentu części trzeciej powieści, tak naprawdę coś pozostaje? „Czas lasem okrył ostatki ruiny” (III, 1048), a więc zabrał pozostałości, r e s z t k i. *Nota bene* autor w innym miejscu, już w pierwszym przypisie, mówiąc o pozostawionych przez żonę rządcy krwawych, nie dających się zetrzeć śladach na murach zamku, stwierdza, że trwały one „dopóty, dopóki tylko były jakie szczątki murów zamkowych. Te, zresztą, gruzy dopiero przed kilku laty znikły zupełnie” (s. 65). Pesymizm tego obrazu koresponduje z przytaczaną wcześniej refleksją narratora (I, 635–639), którą poprzedza myśl o uldze, jaką przynoszą głównemu bohaterowi powieści: „Jęk, rozwaliny, trupy, krew, pożary” (I, 634).

4. „Bo już gotują i kosy i noże... Noże u pasów... Dłonie na nożach”

Centralną, II część powieści można określić mianem „pieśni noży”. To narzędzie, służące tu bynajmniej nie do krojenia chleba, jest w niej bardzo wyraźnie wyeksponowane²⁶, choć już w części I pojawiają się „zabawy” z nożem.

²⁵ W. Szturc, „*Maria*” Malczewskiego. Od „*vanitas*” ku nihilizmowi, w: Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „*Marii*”, dz. cyt., s. 110.

²⁶ Goniec, który powiadamia rządcę zamku o przeprawie Szwaczki przez Dniepr, wspomina również o tym, że w mieście „złego coś wyrasta, /Bo już gotują i kosy i noże” (II, 39–40), zaś kozacy z oddziału Szwaczki mają „noże u pasów [...]”; dłonie na nożach, choć oczy usnięte (II, 66–67). Nocą, w obozowisku hajdamaków „wpół dobyty nóż czasem zabłyśka” (II, 90). Nebaba, zanim

W kluczowym dla *Zamku kaniowskiego*, 14. ustępie tejże części²⁷ Nebaba dobywa „kinżału z za pasa”, obraca go w rękę, „igra z blaskiem jego” i sprawdza, czy jest dostatecznie naostrzony (I, 405–407). Bez przesady można stwierdzić, że ataman ma wręcz obsesję na punkcie swego noża. Chwyta za niego, ilekroć coś wyprowadza go z równowagi, choćby w chwili, gdy dowiaduje się o zaślubinach Orliki z rządcą zamku: „Usta mu drgają, kolano przyklęka / Tylko się za nóż wierna chwyta ręką” (I, 496–497)²⁸. Noże stanowią nie tylko cześć uzbrojenia hajdamaków; nożem posługuje się również Orlika. Rządca zostaje zamordowany właśnie za pomocą noża – „błyszczącego żelaza” (II, 624). Gdy kozacy Szwaczki wpadają do komnaty sypialnej rządcy, zastają tam Orlikę (wolno tu dopatrzeć się przewrotnego nawiązania do „manifestu romantyzmu”, *Romantyczności* Mickiewicza) oraz jej konającą ofiarę:

Ona nie słyszy, nie widzi nikogo:
Takie spokojne jej oko i lica.
Przed nią trup leży w rozrzuconym łożu;
W rękę nóż trzyma, krew pieni po nożu.

(II, 714–717)

Bohaterka mordując swego męża przechodzi przemianę, jej zachowanie oraz wygląd zdradzają znamiona szaleństwa, przed którym początkowo truchleje nawet rozjuszona czerń hajdamacka. Najbardziej jednak uderza blasfemiczne sprzężenie noża z *sacrum*, kiedy to Szwaczka, ścigając Orlikę, mówi:

uprowadził Szwaczce jego oddział, „i głównie noża pogłaskiwał czasem”, zwracając się do tego narzędzia, jak do człowieka:

„Nożu mój, nożu! błyskasz do mnie próżno,
I próżno, widzę, naostrzyłem ciebie;
Inni swój snopek w naszym polu użną,
Nim pośpieszymy z tobą ku potrzebie;
I wprzód rdza ciebie, wprzód ja siebie strawię,
Niżeli w męskiej z niewiarą przeprawie
Ducha radością, ciebie krwią oplawię!”

(II, 115–121)

²⁷ Zob. H. Krukowska, dz. cyt., s. 17–20. Por. znaczenie symboliki noża w *Zamku kaniowskim* w kontekście motywu krwi w tymże utworze: M. Kurkiewicz, *Tętno epoki. Miejsce i rola motywu krwi w literaturze Młodej Polski*, Bydgoszcz 2013, s. 235.

²⁸ W czasie wymarszu z obozowiska Szwaczki, wiodąc uprowadzony podstępem oddział Kozaków, Nebaba „[...] myślami w przyszłość uniesiony, / Pożary w każdej dostrzegał iskierce, / Co błyska za nim, skoro lustro stali / Od miesięcznego ognia się zapali” (II, 318–321).

„Ho, ho! nie wiecie, co to za diablica,
 Nie wiecie tego, – a mój nóż odgadnie.
 Patrzcie, jak we krwi skąpał się już ładnie!
 A choć tak we krwi, jeszcze się rozświeca!
 Stójcie mi, widmo! nóż to doświadczony
 I poświęcony, i dobrze ostrzony.
 Rzuć go na wicher, co tańczy po drodze,
 A gdzie się kręcił, świeżą krew zobaczysz!
 Jeżeli tylko dotrzymać mi raczysz,
 W Bogu nadzieja, dobrze cię ugodzę!”

„Religijność” hajdamacka osiąga tu punkt kulminacyjny. W ustach Szwaczki, choć jest on człowiekiem zabobonnym²⁹, zwroty do Boga brzmią co najmniej groteskowo, zaś nawiązanie do słynnego święcenia przez prawosławnych duchownych noży hajdamackich ma wydzźwięk wyraźnie świętokradczy³⁰. Do Boga odwołują się również Nebaba (I, 175) oraz jego kozacy (I, 316–317). Ataman jest zresztą równie przesądny³¹ jak Szwaczka, dba również o boże błogosławień-

²⁹ Szwaczka, po przebudzeniu z alkoholowego letargu nie zastał już swego oddziału. „Jakże się ciężko, jak wściekle zadumał, /Gdy się sam ujrzał na tę puszcę całą! /Dziełem to czarów z początku rozumiał: /Zegnał się, zegnał; – nic nie pomagało” (II, 680–683).

³⁰ Motyw ten wykorzystał później J. Słowacki w *Śnie srebrnym Salomei* (Akt II, w. 592–596). W jakże innym celu „święcono” noże w ludowej tradycji: „Noża święconego trzy razy z *paska* (ciastem wielkanocnym), czart niezmiernie się boi. Na noc zegnają nim drzwi, okna i piec, i koło prawego odźwierka wtykają go w ziemię, a djabeł niema już wstępu do tej chaty. Kto ma nóż ten przy sobie w drodze i jeżeli zdarzy się nocować na polu, czy w lesie, nożem tym zarysowują koło, zegnają na wszystkie cztery strony i kładną się w niem spać, a żaden zły duch już nie przystąpi do nich. Przez pazuchę koszulki uszytej z nowego płótna dla dziecięcia, przerzucają trzy razy ten nóż. Robią to i starzy dla siebie. Zwykła droga *nieczystej siły* do chaty, jest komin; jeżeli na noc nie zatykają go, to stawiają w nim rohaczę” (A. A. Marcinkowski, dz. cyt., s. 170).

³¹ Poznał ataman po przelocie ptaszka;
 A że miecz z diabłem sprawę nie igraszka,
 Trzeba tu uwieść tę szatańską córkę.
 Więc się przeżegnał, obwinął się w burkę,
 I, przyczajony, czekał pod osiką,
 Aż się wykrzyczy i dalej pomacha
 Lucyferowa opętana swacha,
 W diabelskim tańcu, z diabelską muzyką.
 (I, 411–418)

Podobnie po nagłym zniknięciu lirnika w części trzeciej: „Stał Ukrainiec i w długim podziwiew / Po razy kilka pobożnie się zegnał: /Jeśli to szatan, żeby go krzyż przegnał” (III, 238–240).

stwo swych, jakże nie pokojowych, zamierzeń³². Podczas decydującego starcia z Polakami, gdy prowadzony przez niego oddział wpadł w zasadzkę, bohater nie ma wątpliwości, że Bóg jest po stronie Kozaków: „Niebo, mołodcy, niebo nam pomaga!” (III, 664), „Bóg pomoc niesie, zwycięstwo za nami!” (III, 814).

Obraz instrumentalizacji religii w *Zamku kaniowskim* byłby niepełny, gdybyśmy nie ukazali również drugiej strony konfliktu – Polaków. Mszę za pomyślność nadchodzącego nieuchronnie starcia z hajdamakami przedstawił poeta w dwóch ustępach drugiej części powieści. We fragmencie 11. zgromadzeni na modły wieczorne żołnierze nie wiedzą, że uczestniczą w ostatnich modłach w swym życiu, narrator to wie, i uchyla rąbka tajemnicy: „Mile zamkowa służebna drużyna / Wieczór, niestety, ostatni! zaczyna” (II, 385–386). W ustępie 14. widzimy zaś płaczący „lud skruszony / Śród poświęconych sklepień Wszechmocnego” (II, 502–503). Powracający od starosty kaniowskiego rządcą zamku przywiózł dobre wieści:

Pan wojewoda z Gontą kończy dzieło;
 Wkoło szubienic stawia tysiącami;
 Opatrzne oko zeszło już nad nami,
 By kres bezbożnej swawoli wytknęło!
 Jemu więc, do snu, ufnie zdajcie życie
 I w łoża wasze wstępujcie spokojnie,
 Bo w świetle szczęścia oczy otworzycie;
 Zaśniecie z wojną, wstaniecie po wojnie!

(II, 555–562)

„Opatrzne oko” jednak w swych planach uwzględniło również kres „zbożnej” swawoli wypowiadającego te słowa oraz pozostałych mieszkańców zamku. Los ironicznie uśmiecha się do pewnych siebie ludzi; każdemu daje choć na chwilę poczucie panowania nad sytuacją, daje im przez dłuższy lub krótszy moment zachłysnąć się własną mocą i rozkoszować się mającym nadejść szczęściem. Rządcą jest niemal u szczytu swych pragnień. Zdobył już Orlikę, a do

³² „No! w imię Trójcy! ruszaj, gdzie kto może!” – kończy przemówienie do Kozaków, którym o świcie rozkazuje ukryć się do wieczora w lesie „śród wąwozów” (s. 102). Tuż przed planowanym atakiem na zamek mówi z kolei: „A zamek czeka z łóżkiem i wieczerzą! / Więc z Bogiem naprzód! niech koń w pęcie dłużej, / A noże we rdzy niech dłużej nie leżą” (III, 455–457).

pełni szczęścia czy też odsunięcia widma nieszczęścia brakuje mu jedynie głów zbuntowanych Kozaków. Nie bierze w ogóle pod uwagę, że coś mogłoby przerwać jego dobrą passę. Szwaczka z chwilowego niepowodzenia (utrata oddziału kozackiego, uprowadzonego podstępem przez Nebabę) wychodzi nadzwyczaj pomyślnie. To Nebaba mimowolnie przyczynił się do aktywizacji gnuśnego atamana. Ten zdobywa zamek, a upragnione szczęście – zemsta, mord i grabież – znajduje się już w jego dłoni, jednak zanim je pochwyti – los z niego zadrwi. Cały wysiłek na nic. Grobem Szwaczki i zbuntowanych ukraińskich chłopów stały się ruiny zamku, z których: „Cicho dym wstaje, płomień się dobywa, – / Jakby tam nigdy nie było nikogo! (III, 726–727). Wreszcie największy przegrany, Nebaba, daje się zwodzić jak dziecko. Nieustannie igrający z nim los – czy to pod postacią sił demonicznych (Kseni, lirniki), czy też ludzkich (przebrani za Kozaków podstępni Polacy)³³ uświadamia mu, że wszystko na nic. Stąd jego rezygnacja w finale dzieła, kiedy los się dopełnił.

5. „Serce... już omdlało, – czczość, mgłę zostawiło”

Jedynym miejscem, do którego nie mają dostępu noc i zło, jest w *Zamku kaniowskim* „dąb Nebaby”. Bohater doświadcza na jego szczycie tchnienia światłości, jest w stanie przenieść się myślami w swą młodość. Zanim to jednak nastąpi, po przebudzeniu z proroczego snu-koszmaru, spotyka starca-lirnika, postać o wcale niejasnym statusie ontologicznym. Wyślaniec Kseni czy diabeł wtajemnicza czytelnika w przeszłe wypadki, wyjaśnia związek Nebaby z jego prześladowczynią, a tym samym zwiastuje rychłe dopełnienie jego losu. Bezpośrednio przed „dumaniem na dębie” narrator zdobywa się na ważkie wyznanie: „Zawsze w pustynie czczości wzrok zapada” (III, 259), szybko zniwelowane najbardziej „religijnym” ustępem powieści, w którym, jak wolno sądzić, przebijają autorskie refleksje. Jesteśmy bliżej nieba, swej „kolebki, w ojczyzny obliczu” (III, 286). Zacytujmy ów fragment:

³³ Polacy są oczywiście również niezwykle religijni. Udający Kozaka Polak, któremu udało się uśpić czujność Nebaby i zostać przewodnikiem jego oddziału, „przysięga mu na krzyż, że o krok nie zmyli” drogi, następnie: „Westchnie, – przez piersi święty krzyż położy; / A za nim reszta; – i dalej, w czas boży! (III, 548, 553–554).

Weselsza dusza żywiej tu promieni,
 Jaśniej tu czyta w literach z płomieni,
 Którymi Wieczny, w tle chaosu cieni,
 Do swej potęgi dziedzictwa ją wpisał;
 Sprzed tronu Boga głośniej tu dolata
 Śpiew, co ją w łonie wieczności kołysał;
 Głuszej tu jęczy płacz niskiego świata.

(III, 287–293)³⁴

Okazuje się więc, że czczość ziemskiego, „niskiego świata”, marność „rzeczy świata tego” ma swój kres, a po nim (za nim) roztacza się świetlany za-świat, dominium Wiecznego i jego nieprzeniknionych planów. Nie zapominajmy wszakże o wzroku w czczość zapadającym; siła tego obrazu zostaje dosyć nieoczekiwanie wzmocniona opadaniem, ciężeniem ku ziemi. O ile przytoczony wyżej fragment powieści odpowiada wertykalnemu wznoszeniu się, o tyle wersy następne przynoszą sugestywny obraz znikomości „padołu płaczu”:

Na dół, do ziemi smutku kwef ponury,
 Na dół westchnienie, co zawichrza duszą,
 Łzy, sercu ciężkie, na dół tu ciec muszą; –
 Jak nawałnice i deszcze, i chmury
 Płyną do ziemi od niebieskiej góry.

(III, 294–298)

Następujący potem retrospekcyjny, 10. ustęp III części poematu, w którym Nebaba przenosi się myślami w przeszłość, w swój szczęśliwy „młody wiek”, wspomina radosne święto Kupały, również zbudowany jest na zasadzie kontrastu: w wizję świetlanej, świętującej „Ukrainy sobótkowej” wkrada się zaraz widmo obłąkanej „kobiety w bieli” – Kseni. Nebaba, zainfekowany złem, zdaje się marionetką w rękach ślepego losu. „Jak w duszy jego, posępno w tym lesie” – stwierdza narrator. Celowe nawiązanie Goszczyńskiego do jednego z najbardziej znanych fragmentów *Marii* Malczewskiego („W tym ciemnym ludzkich uczuć

³⁴ „Litery z płomieni” mogą być nawiązaniem do Księgi Daniela (5, 1–30), a konkretnie do słynnej Uczty Baltazara (Dan 5, 5) i ognistą ręką kreślonych napisów na ścianie, które wieściły upadek królestwa Baltazara i jego rychłą śmierć.

i pośpynym lesie” [Pieśń II, w. 1385])³⁵ miało wskazywać na sytuację Nebaby, któremu nie będzie dane „zgubić listka po listku”. Jego los wypełni się szybko, z „trzaskiem i grzmotem”, bohater legnie niby „rażone drzewo”. Jedynym dlań pocieszeniem może być wniosek, do którego doszedł tuż przed zejściem z dębu: „Przeszło, co było! i c o b ę d z i e , m i n i e !” (III, 427).

Widzimy więc, że zarówno jedna, jak i druga strona konfliktu, tak Ukraińcy, jak Polacy ukazani przez Goszczyńskiego nie postępują „po chrześcijańsku”. Jeśli mierzyć ich człowieczeństwo miarą wypowiedzianych przez nich słów i dokonanych czynów, wówczas wypadnie stwierdzić, że w pełni zasłużyli na swój los. Zwierzęcość i agresywność, rozpetana nienawiść, którą – jak to pokazuje autor – jest w stanie rozładować tylko mord i zniszczenie, nie liczy się z wyższą instancją. Przestrzeń *Zamku kaniowskiego* to świat ludzi bez Boga, ludzi „miotanych szatańskimi namiętnościami, odbijających się o tajemniczą i wrogą pustkę kosmiczną”³⁶. Autorki *Romantyzmu i historii* na poparcie tego stanowczego stwierdzenia przytoczyły sześć pierwszych wersów części II powieści, sądząc jednak, że nawet trafniejsze będzie przywołanie w tym miejscu fragmentów pierwszego ustępu części III. Narrator dopuszcza do głosu autora, Seweryna Goszczyńskiego, ostentacyjnie zrywającego „z nikczemnymi, świeckimi powabami”:

I oto, z wstrętem przesytu,
 Obojego tułacz bytu,
 Nie wiem, gdzie się dziś obróć,
 Jak mojej pieśni donucę!...
 Burze serca, burze losów
 Ogłuszyły mię na chwilę!
 Losy piorunowały tyle!
 Obyłem się z grozą ich ciosów.
 I serce tyle wicherzyło,
 Tak kochało, tak mi biło,
 Że już omdlało, – czczość, mgłę zostawiło.
 W tej czczości, w tym omdleniu
 Świat tobie, memu marzeniu!

(III, 5–17)

³⁵ Zauważmy, że w słynnym fragmencie XIX ustępu II Pieśni *Marii*, zamkniętym kłamrą: „W tym ciemnych ludzkich uczuć i pośpynym lesie”, drzewo – również dąb – pełni zasadniczą funkcję metaforyczną.

³⁶ M. Janion, M. Żmigrodzka, dz. cyt., s. 130.

Rzeczownik *czczość*, w przytoczonych tu dwóch użyciach (III, 259; III, 15), ma nieco inne znaczenie. Na początku części III *czczość* to, jak się zdaje, synonim pustki: serce omdlało – *czczość* (pustkę) zostawiło. Natomiast *czczość* w wersie 259 – „Zawsze w pustynie *czczości* wzrok zapada” – tejże części powieści, choć również może być synonimem pustki (powstaje wówczas ciekawa, zgoła nie tautologiczna zbitka wyrazowa: „pustynie pustki”), odsyła do takich równoważników, jak: *bezcelowość*, *jałowość*, *bezsensowność*. W pierwszym przypadku (III, 15) Goszczyńskiemu chodzi o pustkę wewnętrzną, dodajmy – własną pustkę wewnętrzną. W drugim zaś przypadku mowa jest zarówno o *czczości* natury, ukraińskiej bezkresnej przestrzeni, pozostającej jednak w jakimś upiornym zakłęciu (mimo „orlego” wzroku, Nebaba jest niby ślepiec dostrzegający tylko „wokoło tumany” [III, 256, 261]), jak i o *czczości* wzroku, który – jak u Malczewskiego – nie może na niczym spocząć na stepie³⁷. Mamy tu więc „pustynie *czczości*” oraz „*czczości* wzrok”. *Czczność* promieniuje na oba sąsiadujące z nią wyrazy.

Mogłoby się здаwać, że autor *Króla zamczyska* dowiódł swym późniejszym życiem, że *czczość* i mgła szybko się rozwiały. „Obojogo tułacz bytu” przejdzie drogę od Belwederu i „słowa, które stało się ciałem”, poprzez konspirację galicyjską i opiewanie Tatr, do „Sprawy Bożej”, zostając w końcu Bratem Sewerynem, tułaczem jednego, duchowego – a przecież wciąż nie mogącego się wyzwolić od „cielesnych spraw” – bytu³⁸. Jednak demoniczne znicestwienie w *Zamku kaniowskim*, paradoksalnie – pozostało i promieniowało na jego późniejsze życie. Dlaczego zatem pozostało? Bo przecież „znów tenże pokój, i zbrodnie te same – !” (III, 1058). Jakże wymowny ten myślNIK, a po nim wykrzykNIK! Od znicestwienia gwałtownego, spazmatycznego i frenetycznego – mordów i wojny, wiedzie droga do znicestwienia wygasającego, a jednak wciąż toczącego niby robak bujny kwiat jestestwa świata i człowieka. Od chaosu

³⁷ Zob. M. Bieńczyk, „Maria”: *figury „post”, figury melancholii*, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*, dz. cyt.

³⁸ O interesujących epizodach z życia Goszczyńskiego-towiańczyka zob.: S. Rosiek, *Komu (i jak) śnił się Adam Mickiewicz po swej śmierci?*, w: *Mickiewicz. Sen i widzenie*, pod red. Z. Majchrowskiego i W. Owczarskiego, Gdańsk 2000, s. 160–164; M. Bieńczyk, *Czy romantyzm jest odpowiedzialny za brak psychoanalizy w kulturze polskiej?*, w: *Nasze pojedynki o romantyzm*, pod red. D. Siwickiej i M. Bieńczyka, Warszawa 1995, s. 27–34; K. Kopczyński, *Seweryn Goszczyński wśród żołnierzy i braci. Glosa do „odrzuconego obrazu” romantyzmu*, w: *Zapomniane wielkości romantyzmu. Pokłosie sesji*, pod red. Z. Trojanowiczowej i Z. Przychodniaka, Poznań 1995, s. 113–118.

hajdamackiej rzezi i świata groźnej, krwawej Ukrainy można było uciec... W zupełną i szaleńczą „pewność” wiary, w towianizm. Pytanie, czy ucieczka nie okazała się wielką iluzją?



Okładka *Marii* A. Malczewskiego z wydania z 1876 roku,
autorstwa Michała Andriollego

ANIELSKIE UPIORY.
UKRAIŃSKIE WIERZENIA LUDOWE
W *MARII* ANTONIEGO MALCZEWSKIEGO

Zacznę od banalnego stwierdzenia: na temat *Marii* napisano już wiele rozpraw, studiów i szkiców¹. Naświetlano ją z tak różnych stron, że dla jednych stało się owo dzieło wyrazem „pesymizmu chrześcijańskiego”, inni zaś, w specyficznych okolicznościach historycznych i „ideologicznych”, widzieli w nim próbę opisania za pomocą stoickich obrazów „wrogiej rzeczywistości feudalnej nad człowiekiem”². A jednak wydaje się, że to arcydzieło wczesnego romantyzmu polskiego, jak każde arcydzieło, wciąż pozostaje otwarte na nowe interpretacje i odczytania. Oczywiście, można na przykład podjąć studia dotyczące przesłania ideowo-filozoficznego, które interesowało – w większym lub mniejszym stopniu – wszystkich komentatorów *Marii*, od Michała Grabowskiego i Maurycego Mochnackiego począwszy, poprzez monografistę „poety i poematu”, Józefa Ujejskiego, dalej polemizujących z nim Eugeniusza Kucharskiego i Wacława Kubackiego, oraz cały szereg badaczy powojennych, skończywszy na tych wszystkich, którzy zmagają się z niewielkim poematem już ponad 180 lat od jego „pierwszej edycji”³. Szukając klucza analitycznego i interpretacyjnego, można też sięgnąć po temat, wątek i motyw, który z pozoru wydać się może błąh, lecz czy jest rzeczywiście błąh – oceni czytelnik niniejszego artykułu.

¹ Zob. bibliografię prac dotyczących twórczości i życia Malczewskiego w: *Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, tom drugi I-Me, Warszawa 2001, s. 417–418 lub bibliografię w: A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, wprowadzenie napisali H. Krukowska i J. Ławski, Białystok 2002, s. 205–212. Ostatnio ukazała się monografia: M. Białobrzeska, *Antoni Malczewski. Literackie mitologizacje biografii*, Białystok 2016.

² Zob. J. Ujejski, *Antoni Malczewski. Poeta i poemat*, Warszawa 1921; W. Kubacki, *Powieść poetycka Malczewskiego*, w: A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, oprac. W. Kubacki, Warszawa 1956, s. 101; E. Kucharski, *Kilka uwag o życiu i pismach Antoniego Malczewskiego*, w: tegoż, *Między teorią a historią literatury*, Warszawa 1986. Co ciekawe, *Marię* da się odczytywać jako poemat stworzony przez człowieka wierzącego, jak też skrajnie wątpiącego / niewierzącego (w zależności od postawy religijnej czytelnika-interpretatora).

³ Zob. księgę zbiorową w całości poświęconą poecie: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. *Materiały sesji naukowej Białystok 5–7 V 1995*, pod red. H. Krukowskiej, Białystok 1997.

Chciałbym zająć się tematem, który istnieje w *Marii*, a który bywał już przy różnych okazjach poruszany⁴, lecz do tej pory nie poświęcono mu osobnego studium, a mianowicie pragnąłbym zainteresować się obecnością wierzeń i wyobrażeń ludowych, a zwłaszcza wątków demonicznych w poemacie Malczewskiego. Chodzi, rzecz jasna, o folklor ukraiński, choć należy zastrzec, że nieraz można mieć wątpliwości co do „czystości” obrazu tegoż folkloru pokazanego w poemacie; w końcu – na przykład – w słynnej pieśni masek mowa jest po prostu o „polskich”, a nie ukraińskich „zapustach”. Mikołaj Mazanowski, jak informował Pigoń, „wzmianki poematu o upiorach i upiorykach wiązał z tworam wyobraźni ludowej, nie wyłącznie zresztą ukraińskiego pochodzenia”⁵. Ukraina Malczewskiego to – bez wątpienia – Ukraina polsko-szlachecka czy też magnacko-szlachecka⁶. Badacz związków literatury ukraińskiej i polskiej podsumowywał:

Burzliwe dzieje Kozaczyzny, heroiczne walki o wolność [...] fascynowały romantyków, poruszały ich wyobraźnię tak dalece, że uciekano się do zabiegów mitologizujących i stylizujących, zaś ukraiński step, przyrodę, Kozaka na koniu, mogiły kozackie przedstawiano w duchu demonicznym⁷.

A wiele dziesięcioleci wcześniej, autor wstępu i opracowania do wydania *Marii* z roku 1884, Piotr Parylak, pisał:

⁴ Zob. S. Pigoń, *Wątek balladowy w „Marii” Malczewskiego*, w: tegoż, *Poprzez stulecia. Studia z dziejów literatury i kultury*, wybór i oprac. J. Maślanka, Warszawa 1984, s. 371–377.

⁵ Tamże, s. 372.

⁶ Zob. W. Kubacki, dz. cyt., s. 43. Zob. też: M. Kwapiszewski, *Kozak. Hajdamaczyzna*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachorza i A. Kowalczykowej, Wrocław 2002, s. 440 oraz tegoż autora: *Późny romantyzm i Ukraina. Z dziejów motywu i życia literackiego*, Warszawa 2006, s. 12–13.

⁷ S. Kozak, *Polacy i Ukraińcy. W kręgu myśli i kultury pogranicza. Epoka romantyzmu*, Warszawa 2005, s. 22. Podkreślenie – moje. Tytułem egzemplifikacji Stefan Kozak przytacza odpowiedni ustęp *Marii*, ten zaczynający się od słów: „I ciche, puste pola – znikli już rycerze” (I, VIII). Badacz popełnia rażącą omyłkę, cytując Malczewskiego. W jego książce zaczyna się ów fragment tak: „I cicho, puste pola – zamilkli rycerze”. Być może cytuje on ów fragment z pamięci, gdyż w przypisie odnośnika do danej edycji *Marii* brak. Wedle uczonego tenże ustęp najgłębiej i najpiękniej odśłania istotę Ukrainy widzianej oczami poety-romantyka, zafascynowanego Kozaczyzną, kozacką Ukrainą w czasie „zmiernych” rozumianego dwojako – filozoficznie i historycznie, a więc jako zderzenie chwili i wieczności, materii i ducha oraz jako dramatyczne doświadczenie jego bohaterów – narodu” (tamże, s. 23).

Wychowaniec Ukrainy, z czuciem poetycznym i rodzinnym kraju swego usposobieniem, wmarzył się poeta w otaczającą go przyrodę, zbliżył do miejscowych podań i pamiątek, które dostarczyły gieniuszowi jego żywiołu, i stworzyły właściwy charakter poety miejscowego, ukraińskiego⁸.

Obecność motywów folklorystyki ukraińskiej w poemacie nie ulega zatem wątpliwości⁹, jednak problematyczna wydaje się jej intensywność. W porównaniu z *Zamkiem kaniowskim* Goszczyńskiego *Maria* wypada tu nadzwyczaj skromnie. Oszczędność w operowaniu postaciami, podaniami i wierzeniami ludu ukraińskiego jest uderzająca – można by je wyliczyć na palcach jednej ręki. Odnoszę wrażenie – zapewne nie ja pierwszy – że ta „ukraińskość”, „stepowość” spełnia jedynie rolę powierzchownej szaty, mającej nadać poematowi odpowiedni wyraz i polor, a w najlepszym razie jest podporządkowana innym, bez porównania istotniejszym tematom, które w skrócie nazwę tu egzystencjalnymi dylematami człowieka stojącego nad grobem. A jednak ludowe wierzenia w upiory przyczyniły się nie tylko do wykreowania postaci czworga bohaterów powieści, lecz również całego widmowego świata przedstawionego w poemacie. Jeśli historia tragicznej śmierci Gertrudy Komorowskiej stała się dla poety osią wydarzeń, na której oparł treść swego utworu, to wierzenia ludowe z całą pewnością miały wpływ na warstwę symboliczną i znaczeniową *Marii*.

1. Anielskie upiory

Kiedy w X fragmencie I Pieśni poeta ukazuje czytelnikowi wreszcie tytułową postać, to już w pierwszym porównaniu aspiracją i celem życia *Marii* czyni on dołączenie przez bohaterkę do grona Aniołów, wręcz stanie się Aniołem:

⁸ P. Parylak, *Wstęp* w: A. Malczewski, *Marya*, wstępem, żywotem poety i objaśnieniami opatrzył..., Lwów 1884, s. 21.

⁹ Helena Kapełus w artykule *Romantyzm i folklor* (w: *Problemy polskiego romantyzmu. Seria pierwsza*, pod red. M. Żmigrodzkiej i Z. Lewinówny, Wrocław 1971, s. 307–308) stwierdziła, że „[...] ludowa pieśń ukraińska zawierała wiele elementu historycznego, tj. pierwiastków nieobecnych w naszym folklorze i tym bardziej pociągających, że łączyły się z dziejami polskimi, z rycerską tradycją świetności Rzeczypospolitej, co wyraźnie dochodziło do głosu już w pierwszym z głosnych utworów »ukraińskich«, u Malczewskiego w *Marii* [...]”.

Piękna, szlachetna postać – do Aniołów grona
Dążyła, ich czystości czarem otoczona,¹⁰

(I, X, 211–212)

Lecz już wcześniej – jak widzimy – pojawiają się określenia charakteryzujące tę niedoszlą anielskość: zamgloną, mdłą i bladą. W Pieśni I bliżej Marii do statusu egzystencjalnego Aniołów, przynajmniej tak właśnie pragnie widzieć ją Waław:

O! błogi, że w twym sercu przez mokre zrzenice
Życia – czucia – Aniołów – czytał tajemnice!

(I, XVII, 507–508)

Choć o tym, że nieszczęście wisi w powietrzu, wiemy i czujemy doskonale, bo dodaje on zaraz:

Lecz czemuż ta mgła smutku, której ciężkim tchnieniem
Ja oddychał – i ciebie okryła swym cieniem?

(I, XVII, 509–510)

Wszakże kilkanaście wersów niżej, już bez jednoznacznie pozytywnego waloryzowania „anielskości”, Waław pyta:

Mario! czyś ty nie chora? bo masz taką postać,
Jakbyś się do Aniołów pragnęła już dostać;

(I, XVII, 537–538)

Malczewski mocno wyeksponował „anielskość” swej bohaterki, gdyż – co oczywiste – pragnął ją wyidealizować¹¹. Otóż Maria wznosi się („Wzniósła swą

¹⁰ Utwór Malczewskiego cytuję za wydaniem: A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, wprowadzenie H. Krukowska, J. Ławski, dz. cyt., podając cyframi rzymskimi numer pieśni i fragmentu, arabską – wers.

¹¹ Chodzi mi o idealizację w sensie duchowym. Wśród bohaterów powieści, tylko Maria pozostaje „czysta”, nie splamiona krwią ani w uczynku, ani w myśli. Z drugiej strony zauważmy, że nigdzie w poemacie nie ma wzmianki o „sprofanowaniu” jej anielskości przez cielesność i seksualność, mimo że jest ona przecież żoną Waława. Czy małżeństwo zostało „skonsumowane”? Czy Waław nigdy nie zdjął swej zbroi?

lekką postać, do góry, do góry (I, XIX, 635)), a nie opada (zanurza), o czym jeszcze powiemy. Zapewne poeta chciał też osiągnąć większy kontrast obrazowy między Marią żywą, tą sprzed utopienia (anielską) i Marią martwą – „upiorzycą”. Jednak obydwie pierwiastki – anielski i upiorny – są w bohaterce obecne zarówno przed, jak i po jej śmierci...

Kazimierz Moszyński zalicza upiory do istot półdemonicznych, pozostających w związku z konkretnymi ludźmi lub ich duszami¹². „W zasadzie upiór jest zjawą człowieka zmarłego bądź tzw. żywym trupem; istnieją jednak przekazy mówiące o przyrodzonym istnieniu upiorów i wiążące ich egzystencję z podwójnym sercem bądź podwójną duszą żywego człowieka”¹³. O ile jednak wiedźma, zmora czy płanetnik w wierzeniach ludu mają status określonego człowieka żywego, to – jak podaje badacz kultury ludowej Słowian – „upiór w wypadkach typowych nie jest określonym człowiekiem żywym lub jego duszą ani nie jest duszą określonego człowieka zmarłego, lecz żywym trupem jakiejś danej osoby”¹⁴. Jak w takim razie przedstawia się to w *Marii*?

W III fragmencie I Pieśni poeta sięga po motyw upiора. Oto pędzący kozak:

Przyleciał do figury (co jej wzgorek znany,
Bo pod nią już od dawna upiór pochowany),
Uchylił przed nią czapki, żegnał się trzy razy¹⁵
I jak wiatr świsnął stepem z pilnymi rozkazy.

(I, III, 33–36)

O upiorze pisze Malczewski literalnie raz jeszcze w Pieśni II, kiedy to, po zwycięskiej bitwie, pędzący na koniu Wacław...

¹² „Przestrzeń dzielącą demony od ludzi wypełniają [...] istoty półdemoniczne: wiedźmy, zmory, płanetniki i upiory. Jedyna ważna acz względna zresztą różnica, odgraniczająca półdemony od demonów, jest ta, że zjawy pierwszych z reguły pozostają w ścisłym związku z określonymi ludźmi czy ich duszami”. K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, t. II, *Kultura duchowa*. Część 1, wyd. 2, Warszawa 1967, s. 598 (podkreślenia autora).

¹³ E. Jaworska, *Upiór*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, dz. cyt., s. 987.

¹⁴ K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian...*, dz. cyt., s. 599. Z kolei Aleksander Gieysztor tak oto definiuje upiора: „upiór – także wampir, upir, wampir, demon pastwiący się nad żywymi; na Słowiańszczyźnie wschodniej ogólnie też duch osoby zmarłej”. Cyt. za: A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Warszawa 1982, s. 263–264. Podkreślenia – M.B.

¹⁵ P. Parylak (dz. cyt., s. 80) w przypisie wyjaśnia: „»Żegnał się trzy razy« obyczajem ruskim, aby odpędzić uroki od siebie znakiem krzyża św., by mu upiór nie szkodził”.

Ocknionego wieśniaka pierwszą myśl uderza;
 „Ha! ha! – nim otarł oczy i serca mógł dowieść,
 Znikł rycerz i zostawił o upiorach powieść¹⁶.”

(II, XIV, 1204–1206)

Nie mogę się oprzeć wrażeniu, że – oprócz najoczywistszego, powierzchownego znaczenia – fragment ten ma drugie dno. W moim mniemaniu, Malczewski mówi tu o sobie samym jako o rycerzu (w końcu był żołnierzem, a co ważniejsze – pisząc *Marię*, liczył się ze swą rychłą śmiercią), a powieścią „o upiorach” jest jego jedyne dzieło. Chcąc rozwinąć tę myśl, trzeba by uznać, że w jakimś stopniu upiorami są wszyscy bohaterowie poematu¹⁷: Wojewoda, który najprawdopodobniej zostanie zamordowany przez swego syna na własnym zamku (upiór „zamkowy”), Miecznik, zmarły może ze starości podczas snu, a może zabity boleścią na grobach swej żony i córki (upiór „grobowy”), Maria – zamordowana topielica, upiór „wodny”, i wreszcie Wacław, czyli upiór-mara. Mając w pamięci oraz akceptując klasyczne, „zdroworozsądkowe” interpretacje obrazu bohaterów powieści, spróbuję niżej przedstawić sugestie wskazujące alternatywne rozpoznania, zastrzegając jednak, że cały mój wywód na temat upiornych bohaterów poematu Malczewskiego można potraktować jako opis „fantazmatycznych form egzystencji”, tak bliskich przecież romantycznym poetom¹⁸.

¹⁶ Przypis Paryłaka: „Nim wieśniak mógł zrozumieć, jaki ma widok przed sobą, znikł rycerz i zostawił o upiorach powieść w wyobrażeniu wieśniaka” (tamże, s. 112). Wacław wcześniej ma przecucie tej sytuacji: „Tylko że jego serce w takim nagle drzeniu, / Jakby kto kir przeciągnął w śpiącego ocknieniu” (II, VI, 894–895).

¹⁷ Znaczący twórca Malczewskiego nie idzie tak daleko, pisząc jedynie o „upiorności” Wacława i Marii: „Cechą obrazowania poety jest: [...] tendencja do tworzenia figur antropologicznych: człowiek-maskę, człowiek-aniół, człowiek-upiór (Wojewoda-maskę, maski karnawałowe, Maria-aniół, kozak-goniec od »niebianów«, Wacław-upiorny, Maria-upioryca)”. J. Ławski, *Dlaczego „Maria”? Symboliczne ewokacje kobiecości w poemacie Antoniego Malczewskiego*, w: tegoż, *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok 2003, s. 584. Podkr. – M.B.

¹⁸ Nawiązuję tu do rozważań Ryszarda Przybylskiego na temat statusu ontologicznego bohatera IV części *Dziadów*, w których mowa jest o „upiorności” Pustelnika-Gustawa. Zob. R. Przybylski, *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*, Warszawa 1993 (rozdz. II: *Archeologia duszy Bohatera Polaków*, szczególnie strony: 50–58, 75).

A) Wampir na zamku – Wojewoda

Jak czytamy w *Słowniku folkloru polskiego*, upiór zwany też był wampirem lub strzygoniem¹⁹. Zauważmy, że Wojewoda, ten „demoniczny potwór” (wedle określenia Kubackiego)²⁰, ani na moment nie opuszcza swego zamku. Nie dla niego – pisze poeta – „gwar małych ptasząt, w żywej słodkiej nucie, / Co z mokrych rosą dziobków wyrывa uczucie”... On chciał pozostać w ukryciu:

W niknących cieniach zamku zanurzył swą postać,
Jak te straszące mary, które bojaźń nasza
Widzi w bezsennej nocy – poranek rozprasza.

(I, VI, 130–132)

Gdy dodamy, że wymarsz wojska na czele z Wacławem ma miejsce o wschodzie słońca, Wojewoda nabiera wręcz wampirycznych cech. Miecznik, podejrzewając Wojewodę o to, że „łzami Marii swoje serce żywi”, odwołuje się zaraz do swej szabli, którą może mu „mignąć pod oczy święconym obrazkiem” (I, XII, 334). Jak wiemy, Malczewski w tym miejscu odsyła czytelnika do przypisu, w którym wyjaśnia, że chodzi o „wryty przy rękojeści wizerunek N. S. Panny”. Nie może to być bez znaczenia, jeśli Wojewodę potraktować jako postać bliską statusowi, jaki ma upiór-wampir. Co więcej, „wedle ludowych przesądów [upiór – M.B.] wypija krew z ludzi (czasem również ze zwierząt), nawet przyprawia swe ofiary o śmierć, przy czym najchętniej napastuje członków własnej rodziny”²¹. Zauważmy, że Maria należy przecież do rodziny Wojewody, a sprawcą nienaturalnej mdości w jej „bladych licach” (I, XVIII, 591) – choć to znów daleko idące przypuszczenie – może być właśnie on, twór nocy, wampir. Ponadto Wojewoda ciężko wzdycha... (I, VI, 105) tak, jak niegdyś wesoła, a teraz martwa szlachta i rycerstwo:

Tylko z mogił westchnienia i tych jęk spod trawy
Co śpią na zwiędłych wieńcach swojej starej sławy.

(I, II, 25–26).

¹⁹ *Słownik folkloru polskiego*, pod red. J. Krzyżanowskiego, Warszawa 1965, s. 416.

²⁰ W. Kubacki, dz. cyt., s. 54.

²¹ *Słownik folkloru polskiego*, dz. cyt., s. 416

Wzdychanie ojca Waclawa jest prawdopodobnie wyrazem zgrzyoty i wyrzutów sumienia – w końcu wyrok na Marię zapadł. Lecz całkiem możliwe, że ten jego dziwny status „widma” nie różni się niczym od statusu jego antenatów „w długim szeregu zebranych na ścianę”, z iskrzącymi „nieraz martwymi oczami” (I, V, 91), bo w świecie *Marii* tak naprawdę nie ma różnicy między życiem a śmiercią, tu wszystko jest martwe. Martwe w tym sensie, iż jakkolwiek rozwój jest wykluczony; to, co naoczne, działające, ma świadomość śmierci, tak oczywiście w tej przestrzeni²². Zauważmy jednak, że ta „martwota” żyje. I odwrotnie: to, co żywe, wydaje się martwe. Malczewski pisze o swej bohaterce jako o „znikłej nadziei” grobowcu spokojnym... (I, X, 224). Również maski mają, na zasadzie oksymoronu oparty, „wzrok żywy, rysy martwe” (II, II, 720). Poeta dodatkowo określa je mianem larw („...grać, śpiewać, pisać, grzechotki potrząsać / Poczęły wszystkie larwy” [II, II, 717–718])²³, czyli – powtórzmy raz jeszcze – żywych trupów.

B) Upiór „grobowy” – Miecznik

Ojciec Marii, niby cesarz Karol Wielki, przybywa Waclawowi-Rolandowi z odsieczą:

Z kordem świecącym w ręku, z lotem błyskawicy,
Zdziwionym, złękłym oczom gdyby jakiej m a r y,
Obok swojego zięcia, Miecznik stanął stary.

(II, XI, 1078–1080)

Miecznik porównany zostaje do „mary”, a więc do „obrazu-kopii człowieka” nazywanego tak już za życia, obrazu – jak pisze Aleksander Gieysztor – „który po śmierci odlatuje z wiatrem, ale i powraca, może jeść i pić, odchodzić w zaświaty, gdzie przebywa”²⁴.

W istotnym dla filozoficznego przesłania powieści fragmencie XIV Pieśni II, w którym Waclaw, po zwycięskiej bitwie, w nocnej scenerii ukraińskiego ste-

²² Zob. K. Korotkich, *Dynamika światła i koloru w „Marii” Antoniego Malczewskiego*, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*, dz. cyt., s. 281.

²³ E. Jaworska, *Upiór*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, dz. cyt., s. 988.

²⁴ A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, dz. cyt., s. 216–218.

pu pędzi na koniu przez las do swej ukochanej żony, ponownie mamy do czynienia z „marami”:

Oh! zbyt krótkie! jak widmo wstaje Przypomnienie;
I budzi martwą przeszłość, i w wonne kotary
Szepczą droszcz i niepokój zgromadzone mary.

(II, XIV, 1188–1190)

„Marami” są, jak mi się wydaje, wszyscy nieszczęśni bohaterowie powieści, próbujący stawić czoła przewrotnemu losowi. „Światopogląd tragiczny” wychowanka krzemienieckiego liceum „ujawnia tu ludzką bezradność wobec okrucieństwa losu i Boga”²⁵ – jak pisała Maria Żmigrodzka. Losu, owszem, ale czy... Boga, skoro wszystko przemawia za tym, iż pozostaje on całkowicie obojętny wobec dziejących się wydarzeń? Zewnętrzne znaki (nawiązania do sztuki sakralnej, sentymentalno-staropolska religijność tytułowej bohaterki i jej ojca) świadczą o obecności Boga, lecz jest to obecność pozorna, chyba, że przyjmiemy właśnie, że ów Bóg jest istotą okrutną i niszczycielską. Być może trudność z rozstrzygnięciem tej kwestii wynika z tego, że sfera czasu i przestrzeni w *Marii* jest domeną Nocy²⁶, zaprowadzającej „ciemne rządy swoje” (I, VI, 98) i „wleczącej” ciemny płaszcz „dla zbrodni i zdrady” (II, III, 802), panowania szatana („czart na stepie tumany wyprawiał [I, XIII, 383]) oraz pozostających na jego usługach istot diabelskich. Miecznik pyta wszakże kozaka: „czyj kozak co się diabłów abo ludzi trwoży?” (I, XIII, 386), a pamiętajmy, że pomiędzy ludźmi a demonami rozciąga się przestrzeń, w której przebywają istoty półdemoniczne – upiory. Stąd Miecznik nie jest pewien, na co lub na kogo kozak mógł się natknąć.

Co ciekawe, jeśli przyjąć, że ojciec *Marii* jest upiorem, to w jego ustach takie pytanie zakrawa na kpinę. Lecz Malczewski skonstruował w swym utworze wielopoziomowy układ upiornych egzystencji i sposobów ich funkcjonowania. Mamy tu do czynienia z różnymi statusami postaci – od upiornych agresywnie (Wojewoda, częściowo Waclaw), po upiorne pasywnie (Maria). Pomiędzy nimi

²⁵ M. Żmigrodzka, *Dwa oblicza wczesnego romantyzmu (Mickiewicz – Malczewski)*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 1, s. 88. Por. E. Feliksiak, „*Maria*” Malczewskiego. *Duch dawnej Polski w stepowym teatrze świata*, Białystok 1997, s. 76.

²⁶ Zob. H. Krukowska, „*Maria*” jako romantyczna poezja nocy, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3 oraz książkę badaczki: *Noc romantyczna (Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński)*. *Interpretacje*, Białystok 1985 (wyd. 2: Gdańsk 2011).

sytuuje się Miecznik, który paradoksalnie znajduje się w sytuacji upiora na opak. Zdaje się być postacią najmniej uświadamiającą sobie to, że został, wyrokiem nieznanego Losu, zawieszony pomiędzy światem żywych a światem zmarłych...

Dziwność, niepoznawalność i – przede wszystkim – wieloznaczność oraz iluzoryczność bytu jako takiego są dominantami powieści. I tu odsłania się związek z wierzeniami ludu, z ich ciemną – braną „serio” religijnością oraz „zabobonnością”. Kozak uchyla czapki przed figurą, pod którą „od dawna upior pochowany”, „żegna się trzy razy”... W upiornym świecie *Marii*, w świecie niemal nadrealnym²⁷, to, co realne, zawsze odkrywa swe odbicie w świecie pozaracjonalnym. Wspomniane wyżej fragmenty powieści były już kilkakrotnie interpretowane, choćby przez Andrzeja Fabianowskiego, który w ich kontekście stwierdził: „jeżeli step jest ziemią opuszczoną przez Boga, to zaludniają go demony (...). Step jawi się więc jako dziedzina szatańska”²⁸. Dziedzina szatańska jest dziedziną złudy, która wszakże przyjmuje realne kształty.

C) Upiorzyca-topielica – Maria

I wreszcie – po niezidentyfikowanych płciowo upiorach – przychodzi pora na upiorzycę, do której poeta przyrównuje martwą (teraz już literalnie) bohaterkę powieści:

[...] promień księżycy,
Co tę posępną postać migając oświeca,
Tak dziką tkliwość rzucił w przymrużone oczy,
Z jaką mizg upiorzycy, gdy kochanka zoczy.

(II, XVI, 1271–1274)

Jak stwierdziła Elżbieta Jaworska, czynnikiem uaktywniającym upiory „bywa światło księżycy, właściwą zaś porą działania czas od północy do pierwszego

²⁷ Zob. uwagi na temat rzeczywistości opisaną w powieści: M. Bieńczyk, „*Maria*”: figury „post”, figury melancholii, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*, dz. cyt., s. 117.

²⁸ Na dowód tego badacz przytacza także III fragment I Pieśni *Marii* (ten o upiorze pochowanym pod figurą). A. Fabianowski, *Filozofia stepu w „Marii”*, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*, dz. cyt., s. 291. Zob. również: Z. Wójcicka, *Sataniczny impuls egzystencji w „Marii” Antoniego Malczewskiego*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej Białystok 23–26 października 1997 r.*, t. I, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 1999, s. 296.

promienia słońca bądź pierwszego piania koguta”²⁹. Synowa Wojewody charakteryzowana jest na podobieństwo upiora, zanim jeszcze stanie się upiorem właściwym, czyli zamordowaną topielicą. Jak wiemy, tytułowa bohaterka pojawia się dopiero w X fragmencie I Pieśni. Jej uroda świeci zamglonym światłem, tak „mdłym” i „bladym – „jak gdy księżyc w pełni/ Niezwykłym życiem rysy posągu napełni”. Cały X fragment, w którym poeta opisuje córkę Miecznika, jeśli go dokładniej przeanalizować, nasuwa myśl, iż Maria niby jest żywa, a jednak zarazem – już martwa. Jej śmierć przez utopienie jest figurą znikania – co ciekawe – waloryzowaną przez poetę pozytywnie. Skojarzenie, jakie mi się przy tym nasuwa, to chrzest przez zanurzenie w wodzie, oznaczający przecież odrodzenie i zmartwychwstanie³⁰. W przewrotny sposób Malczewski dokonuje odwrócenia – po tym zbrodniczym chrzcie *Marii* już wszystko staje się obojętne (zwróćmy uwagę na końcowe wersy V fragmentu II Pieśni: „Już rycerze [...] – już znikli jak w wodzie”). Oto „zanikanie” – dla Malczewskiego jedno z nielicznych pozytywnych, aczkolwiek smutnych zjawisk, wszechobecnych w naturze. Bo jest też woda symbolem „rozpuszczenia się”³¹, rozplynięcia się w bycie, a więc unicestwienia. Bohaterka mówi nawet o śmierci, prorokuje własny zgon. Po serii zdań, w których użala się nad tym, iż zawiodła nadzieje ojca, *Maria* mówi:

I gdzież to żywy, czysty strumyczek upłynął?
Mruczał na swą nikczemność, a w jeziorze zginął.

(I, XII, 293–294)

D) Upiór-mara – Waclaw

Status ontologiczny *Waclawa*, postaci miewającej w powieści przeczcucia zdecydowanie najczęściej³², wydaje się szczególnie trudny do uchwycenia. W jednym ze swych przypisów do tekstu poematu Malczewski stwierdza:

²⁹ E. Jaworska, *Upiór*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, dz. cyt., s. 988.

³⁰ Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 475 (hasło: *Woda*); J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2006, s. 457 (hasło *Wody*).

³¹ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 475.

³² J. Maślanka, *Poemat skrajnego pesymizmu – „Maria” Antoniego Malczewskiego*, w: *Arcydziała literatury polskiej. Interpretacje*, pod red. S. Grzeszczuka i A. Niewolak-Krzywdy, t. II, Rzeszów 1988, s. 63.

Granice władz naszych umysłowych bez wątpienia ścieśnione są niezmiernie w stosunku do nieskończoności, która nas otacza; ale gdy to, czego pojąć nie możemy, za niepodobne uznamy, tak trudno i mało pojmując, staniemy się podobni do tego sceptyka z komedii, który dlatego tylko wierzył, że żyje, że się mógł w każdej chwili pomacać. [przypis 9, do w. 911–912]

Trzeba potraktować to wyznanie poważnie. Fakt fizycznego życia nie jest dla Malczewskiego równoznaczny z życiem ducha, a życie materii wydaje się tylko chwilowym stanem, dąży ku śmierci. Otóż Wacław już w przededniu poematu był duchowo martwy („Ty do nieba należysz – ja się błąkał w grobie” – zwierzał się Marii), a następnie – spotykając swą przyszłą żonę – odrodził się poprzez miłość, lecz było to odrodzenie pozorne, bo miłość w świecie Malczewskiego skazana jest na klęskę. Tu górę zawsze biorą śmierć i zniszczenie. Upiorni kochankowie szansę na połączenie się mają w grobie. W ślicznym, z męskiego punktu widzenia ustępie, będącym z pewnością solą w oku feministek, w ustępie dla jednych mistycznym, a dla innych erotycznym, Maria pragnie połączenia z Wacławem w sposób podobny do tego, o którym marzyła Teresa z Avila, pragnąca „złania się” duchowego z Chrystusem:

Cieszyć się twą radością – twój smutek łagodzić –
 Nie myśleć, tylko o tym w czym tobie dogodzić –
 Być twoich chwil osłoda – czasem ich ozdoba –
 Żyć dla ciebie i w tobie – umierać przed tobą –³³

(I, XVII, 575–579)

Zaraz potem bohaterka dodaje: „skoro mi szczęśliw wrócisz, mą harfę nastroje; / I przy blasku księżycy usiadłszy oboje...” (I, XVII, 583–584). Spełniają się te słowa, lecz nie do końca tak, jak życzyła sobie tego Maria. Owszem, Wacław powraca, lecz „pyzata twarz” księżycy powitała go „szyderskim” uśmiechem, zaś w przymrużone oczy martwej córki Miecznika, rzuciła „dziką tkliwość” (II, XVI, 1273).

³³ Przytoczny fragment *Głosy św. Teresy* w tłumaczeniu Zygmunta Krasińskiego: „Umrzeć lub cierpieć – a cierpieć bez miary, / Bo mnie się z Tobą trza złąć w Twoim niebie / Lub gdy nie można, żyć w piekle dla Ciebie, Szlij mi więc męki jak niebieskie dary! / Im srozsze będą, tym więcej błogie – / Ja przed spokojem tylko czuję trwogę / I tym umieram, że umrzeć nie mogę. Z. Krasiński, *Ulamek naśladowany z głosy św. Teresy*, w: tegoż, *Wiersze. Poematy. Dramaty*, wybór i posłowie M. Bizan, Warszawa 1980, s. 103.

Wacław jest człowiekiem przeklętym, sprawcą całej serii nieszczęść. Żeniąc się z Marią uruchamia on ciąg zdarzeń w konsekwencji prowadzących do jej śmierci. Jak zaraza, jak upiór niszczy wszystko, czego dotyka. „Lecz czemuż ta mgła smutku, której ciężkim tchnieniem / Ja oddychał – i ciebie okryła swym cieniem?” – pyta swej żony, i częściowo sam sobie odpowiada: „Ty do nieba należysz, ja się błąkał w grobie” (I, XVII). Zaraził Marię „grobem”; odkąd ją spotkał na swej drodze, zaczęła więdnąć i usychać. „Śmierć miotał śmierci pragnąc” (II, X, 1041) – tę uwagę o walczącym z Tatarami Wacławie można potraktować nieco szerzej. I wreszcie: poeta nazywa Wacława „wiernym śmiertelnych obrazem” (II, XIV, 1208), a przypomnijmy, że za obraz-kopię człowieka już za jego życia uchodzi w wierzeniach ludowych mara (nazywana też cieniem), czyli „dusza-widmo”³⁴.

Warto raz jeszcze przyjrzeć się roli koloru czerwonego w powieści Malczewskiego³⁵. Czerwień to barwa magii i upiorów w folklorze europejskim³⁶, tak więc w kontekście „upiorności” bohaterów *Marii* kolor ten z pewnością odgrywa niebagatelną rolę. Rumienią się zarówno Wacław (I, VII, 150), jak i Maria (I, X, 208). Rumieniec tej ostatniej jest nienaturalny, chory:

Jej lica płomień zajął, spod serca zapory,
Pięknym, lecz przykrym blaskiem – jak suchot koloru.

(I, XIII, 393–394)

Dodatkowo należy podkreślić, iż kolor czerwony na Ukrainie związany był ze śmiercią i ceremoniami pogrzebowymi³⁷.

2. Rzecz o z(a)nikaniu

Malczewski pisząc swój poemat znajdował się w dziwnym stanie rezygnacji przemieszanej z pragnieniem trwania, lecz trwania pozbawionego skutków

³⁴ A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, dz. cyt., s. 216.

³⁵ O symbolice czerwieni – a w jej kontekście kozackiego ubioru – w *Marii* zob. K. Korotkich, dz. cyt., s. 284–285.

³⁶ Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 56 (hasło *Czerwień*); *Słownik folkloru polskiego*, dz. cyt., s. 416.

³⁷ K. Korotkich, dz. cyt., s. 284.

ubocznych, jakie może nieść – i niesie – życie, przede wszystkim bólu (zarówno fizycznego, jak i psychicznego). Wyrazem tego sposobu przeżywania świata jest z jednej strony głęboki pesymizm i pragnienie zniknięcia, a z drugiej wiara w kreacyjną moc słowa, poezji (stąd powstanie *Marii*) i chęć utrzymania się jak najdłużej przy życiu³⁸.

Jednym z najbardziej rzucających się w oczy motywów staje się w powieści wątek przemijania, wyrażany najczęściej za pomocą różnych form czasownika *znikać* i *mijać*. Świadomość poety, piszącego swe dzieło jakby już z drugiej strony bytu, świadomość opanowana przez topos *vanitas*³⁹, powracała wciąż do tych kilku słów, wyrażających w niezwykle sugestywny sposób istotę życia ludzkiego. Znikanie rejestrowane jest za pomocą zmysłów słuchu, wzroku i dotyku:

I ciszej, ciszej brzęcząc – już słabo – z daleka –
Głuchy dochodzi odgłos, i coraz ucieka.

(I, VII, 139–140)

Poprowadził w porządku milczące szeregi;
Znikli w zarosłą przepaść (...)

(I, VII, 158–159)

I poszli, poszli drogą za żwawym kozakiem,
Którego lekkie ślady od kopyt bez stali,
Wietrzyk z Rosą, jak dzieci, piaskiem przysypali.

(I, VII, 162–164)

Tak więc ukraińskie pola są ciche i puste, rycerze już znikli (I, VIII, 165), a wedle zadumanego Miecznika – „czas świetnych uczuć już ściemniał – ej! Minał, / I boli tylko życie, a kwiat jego zginął (I, IX, 191-192). To Malczewski przelewa na papier swe refleksje⁴⁰; w istocie, pisząc o każdym z bohaterów swej powieści – pisze o sobie. Jego bohaterka, Maria, to żywy trup, z wierzchu jesz-

³⁸ Wyrazem kurczowego i rozpaczliwego chwytania się życia są listy pisane do Franciszka Skibickiego, w których Malczewski prosi go o pomoc finansową. Zob. M. Dernałowicz, *Antoni Malczewski*, Warszawa 1967, s. 159–163.

³⁹ Por. W. Szturc, „Maria” Malczewskiego. *Od vanitas ku nihilizmowi*, w: *Antonieniu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*, dz. cyt.

⁴⁰ Zob. J. Maślanka, *Poemat skrajnego pesymizmu*, dz. cyt., s. 59.

cze powabny, lecz wewnątrz skrywający – „popioły”. Ten „znikłej nadziei grobowiec spokojny” (I, X), jak pięknie ją określa, od początku zostaje skazany, podobnie jak jej nieszczęsny ojciec, na „los obelżywy” (I, XII, w. 352). Poeta z pewnością miał w pamięci swą sierocą młodość i niezbyt zainteresowanego losem syna ojca, po którym (to także musiał sobie uświadamiać) odziedziczył, oględnie mówiąc, lekkomyślny stosunek do życia i pieniądza, a także związków z ludźmi.

Szczęście i radość (pomimo, że rzeczowniki te pojawiają się w *Marii* najczęściej)⁴¹ – w świecie przedstawionym poematu – należą do zamazanej, rozmytej przeszłości. „A kiedy radość mignie, to zaraz i mija” (I, XII) – to wie nawet Maria. Truizmem byłoby natomiast rozpisywanie się na temat paralelizmu między przyrodą ukraińskiego stepu ukazanego w *Marii* i przeżyciami, uczuciami doznawanymi przez jej bohaterów, sprowadzającymi się do wspólnego mianownika: pustki⁴². „I pusto – smutno – tęskno w bujnej Ukrainie” – ostatni wers poematu znaczy: pusto, smutno, tęskno – w człowieku, we mnie, w Antonim Malczewskim. Jak wielu przed nim, na własnej skórze odczuł (i odkrył dla siebie) przemijanie. Jednak mało kto przeżył to tak głęboko, czyniąc je (przemijanie, zanikanie) sensem życia ludzkiego:

Jak miło, by nie wadzić w światowym zamęcie
Zniknąć – na zawsze zniknąć pod Śmierci objęcie!

(I, XI, 243–244)

Znikanie „na zawsze” wyraźnie tłumii, przygasza końcowe dwa wersy tej części poematu, w których powiada się o kondycji ludzkiej, o człowieku – wygnaniu...

Któremu nawet w szczęściu jeszcze czegoś trzeba,
I tylko wtenczas błogo – gdy westchnie do nieba!

(I, XI, 259–260)

⁴¹ Pierwszy z nich – szczęście – jest słowem-kluczem, które osiągnęło w poemacie Pemp [wskaźnik prawdopodobieństwa empirycznego – M. B.] = 0,0027, drugi rzeczownik – radość – osiągnął w tekście *Marii* Pemp = 0,0015. E. Stachurski, *Słowa-klucze polskiej epiki romantycznej*, Kraków 1998, s. 54, 58.

⁴² J. Maślanka, dz. cyt., s. 67.

Malczewski, przy całej sympatii do kreowanej przez siebie bohaterki, w przewrotny sposób (i z siebie także) ironizuje ze pary małżonków; miejscami przechodzi to nawet w sarkazm. Oto Wacław odnajduje ciało zamordowanej żony:

To młoda śliczna Maria – rycerz przed nią stoi –
Przyniósł jej ziemskie szczęście – i czegoż się boi?
To młoda śliczna Maria? oh! jakże zmieniona!
Czy już się będzie robak tulić do jej łona?

(II, XVI, 1275–1278)

Punktem wyjścia i punktem dojścia swego dzieła czyni Malczewski *stratę – brak – pustkę*. Wychodzi od konstatacji nicości świata i do niej powraca w finale. W tym sensie „bujna”, lecz w zasadzie martwa i pusta Ukraina jest tylko metaforą człowieczego losu. Początkowy fragment II Pieśni poematu rozpoczyna się od pięknych, częstokroć cytowanych wersów: „Bujno rośnie, odludnie kwiat stepowy ginie; / I wzrok daleko, próżno, błądzi po równinie” (II, I, 641–642). Człowiek „bujno” rośnie: rodzi się, dorasta, a wreszcie przekwita – odludnie, jak „kwiat stepowy”, jak autor *Marii*. Obraz ukraińskiego stepu w powieści okazuje się więc zaskakująco zbieżny do tego, który w swej twórczości kreślił ukraiński poeta Jewhen Małaniuk (1897–1968). Wiele dziesięcioleci przed nim, polski poeta z wielką sugestywnością pokazał, że step jest przestrzenią złowieszczą i przekłętą⁴³.

Zniknięcie, wedle Malczewskiego, ma większą wartość niż pozostawanie na widoku; wzrok zatrzymuje się w ziemi, a nie nad nią. „Myśl przeszłości”, zanurzając się w nią, znajdzie:

...zbroje dawne, co zerztałe leżą,
I koście, co nie wiedzieć do kogo należą;
Tam znajdzie pełne ziarno w rodzajnym popiele,
Lub robactwo rozległe w świeżym jeszcze ciełe;

(I, VIII, 177–180)

⁴³ Zob. E. Papla, *Retoryka i mity: nowożytna literatura ukraińska z Bizancjum w tle. Rekonesans, w: Bizancjum – Prawosławie – Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2004, s. 275: „Jest [step u Małaniuka – M.B.] tłem historycznych wydarzeń, wyzwała »ducha przeszłości«, wzywa to, co umarło. Lecz przede wszystkim jest to step z »ukraińskim piętnem«, z całą jego magią i »siłą fatalną«, jaką nadaje mu Małaniuk: to przestrzeń przekłeta i złowieszczą, »odwieczny korytarz«.

Dlatego też ziemia jest przytułkiem i celem; zakorzenia w bycie nicości, bowiem to „myśl przeszłości”:

po polach błądzi nie sparszy się na nic –
Jak Rozpacz – bez przytułku – bez celu – bez granic.

(I, VIII, 181–182)

Gdy świat okazuje się trucizną („I świata jadłem gorskie, zatrute kołacze”, II, I, 667), prowadzącą do rozpacz, uciec od niej można tylko w jeden sposób – w śmierć („To czego chcesz, pachole?” – Uciec od Rozpacz”).

Cóż więc oznacza upiorność bohaterów powieści Malczewskiego w kontekście z(a)nikania? Otóż bohaterowie *Marii* wydają się poruszać niczym cienie w widmowym krajobrazie ukraińskiego stepu. Cień symbolizuje marę senną, widmo, upiora, a także: ulotność, iluzoryczność, fantazję⁴⁴. Świat postaci przedstawionych w powieści jest światem cieni⁴⁵, a więc światem mar. Żołnierze sunący się z łoskotem w „ciasną gotycką bramę” (I, VII, 136) są przedstawiani niby cienie, a cień wrony okazuje się tu równie realny jak ona sama („Czasem kracząc, i wrona i cień jej przeleci” [I, VIII, 170]). Maria, zapytana przez swego męża, czy go „kocha jeszcze”, odpowiada mu, by zapytał o to jej cienia (I, XVII, 549). Nawet „lipy z okopu / Są i cieniem i trwogą poziomemu chłopu” (I, VIII, 377–378).

Zatrzymajmy się przy tym ostatnim cytacie. Sądzę, że istnieją w poemacie przesłanki do postawienia tezy o „widmowości” i „upiorności” bohaterów powieści, także gdy spojrzeć na to z perspektywy ukraińskiego ludu, który jest w *Marii* reprezentowany przez wspomnianego „poziomego chłopu” oraz wieśniaka. Malczewski właśnie to sugeruje w powyższym fragmencie – tak jakby wydarzenia przedstawione przez poetę działy się w sferze snów i podań ludowych. W cytowanym już fragmencie XIV Pieśni II pędzący Wacław budzi wieśniaka i znika zostawiając „o upiorach powieść”. W zasadzie poza starym sługą w domu Miecznika oraz wymienionymi przedstawicielami ukraińskiego ludu od „upiorności” wolny jest tylko kozak, a więc również Ukrainiec... W takim wypadku

⁴⁴ Hasło *Cień*, w: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 46.

⁴⁵ Por. K. Korotkich, dz. cyt., s. 272–274. „Cień towarzyszy wszystkim ekspresywnym miejscom utworu. Jest on *alter ego* bohaterów ewokowanym z zaświata. Jest namacalną irracjonalnością, dowodem na możliwość doświadczenia nierzeczywistości. Jest częścią rzeczywistości metarealnej w *Marii*” (s. 273). Podkreślenie – autora.

główni bohaterowie powieści przynależą do ludowej demonologii, a znikanie integralnie wiąże się z ukraińskim stepem, generującym Pustkę w sposób totalny.

Na koniec wypada choć wspomnieć o pacholęciu. Również jego status egzystencjalny jest sporny⁴⁶. Pachole pojawia się tuż przed przybyciem masek (larw, a więc upiorów) i już sam ten fakt można potraktować jako przemawiający za tym, że jest ono w jakiś sposób z maskami powiązane.

W *Marii* ukazane zostało odchodzenie od życia, materii, natury, które opisuje Simon Weil, czyli *dekreacja*. Pocięchę odnajdujemy nie w nicości, lecz w uspokojeniu, *ataraksji*, nie-cierpieniu duchowym i cielesnym⁴⁷. Malczewski pragnął odnaleźć pozytywny sens znikania, chciał nadać wartość obumieraniu ciała. Materialnym wyrazem tego jest w poemacie motyw *zagrzebywania się* i *zanurzania się* w ziemię bądź w wodę. Pierwszym, który się „zanurza” jest Wojewoda („w niknących cieniach zamku zanurzył swą postać” (I, VI, 130). Następnie „myśl przeszłości” zanurza się w ziemię:

Tam znajdzie pełne ziarno w rodzajnym popiele,
Lub robactwo rozległe w świeżym jeszcze cieple;

(I, VIII, 179–180)

Z kolei o „zagrzebywaniu się” śpiewają maski: „A gdy kto chętny w drugich obronie, / I sam się w przepaść zagrzebie?” (II, II, 757–758). Wolna od zapadania się pozostaje tytułowa bohaterka. Lecz w końcu ona również ulega. Nie chciała się „zanurzyć” z własnej woli, więc zanurzono ją siłą – dosłownie, topiąc w stawie. Metaforycznie zaś została zagrzebana: „Słońce [...] nim w głąb’ się zagrzebie, / Śmiertelnym oczom patrzeć pozwala na siebie... (II, III)⁴⁸. Zresztą Malczewski, charakteryzując swą bohaterkę, pisał wprost o jej chęci zniknięcia „pod Śmierci objęcie”.

Ostatecznie jedyną słodyczą „na tym tu biednym świecie”, zdaje się być – jak pisze poeta – „w wzajemnym zachwycie / Serc wiernych, niezgadnionych,

⁴⁶ Zob. J. Brzozowski, *O pacholęciu „Marii” raz jeszcze*, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*, dz. cyt.

⁴⁷ Proces ten polega na „przechodzeniu od tego, co stworzone, do tego, co przed-stworzone” (S. Weil, *Wybór pism*, przekład i oprac. Cz. Miłosz, Kraków 1991, s. 119). Zwrócił mi na to uwagę J. Ławski, który wcześniej podejmował ten temat (J. Ławski, dz. cyt., s. 514). Jego trafnym i cennym uwagom praca ta wiele zawdzięcza.

⁴⁸ Zob. K. Korotkich, dz. cyt., s. 266.

zanurzyć swe życie (II, XVIII, 1384–1385). Jednak miłość, „wzajemny zachwyty”, o czym autor *Marii* dobrze wiedział z własnych doświadczeń, jest równie ulotna i śmiertelna, jak życie. Pozostaje więc ucieczka od rozpacz, czyli odnalezienie sensu w mijaniu, zanikaniu, znikaniu, których symbolami okazały się widma rozrzucone po ukraińskim stepie, widma pustki przedstawione w omawianym utworze⁴⁹. Znikł Malczewski – „i zostawił o upiorach powieść”.



⁴⁹ Tadeusz Miciński, w którego twórczości (zwłaszcza w prozie) Ukraina stanowi przestrzeń szczególnie istotną, funkcjonującą na wielu poziomach, w jednej ze swych powieści dziejących się właśnie na Ukrainie, pisał: „Nie zdumiewajmy się, oceniając chłodnym umysłem: tam gdzie przelatuje ukraińska nocna burza, gdzie żyją tradycje upiorów, szal zmysłów i nawyk – pójść aż do końca za swą wolą czy kaprysem, tam musi zakotłować wśród temperamentów, przywidzeń i – omyłek miłości” (T. Miciński, *Wita. Powieść*, Warszawa 1926, s. 54). Na temat kontynuacji ukraińskiej (i nie tylko) linii poematu Malczewskiego zob. J. Ławski, *Linia „Marii” w poezji polskiej*, w: tegoż, *„Bo na tym świecie Śmierć”. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2008.



Rekonstrukcja starożytnej Ulpia Serdica (rzymska nazwa Sofii).
Muzeum Historyczne w Sofii

OBRAZ GREKA W POWIEŚCIACH BAŁKAŃSKICH TOMASZA TEODORA JEŻA

Tomasz Teodor Jeż (właśc. Zygmunt Fortunat Miłkowski, 1824–1915), wybitny działacz polityczny polskiej emigracji, szerszemu ogółowi nie tylko polskich czytelników dał się poznać jako autor licznych utworów, wśród których niepoślednie miejsce zajmują tzw. powieści bałkańskie: *Asan* (1869), *Uskoki* (1870), *Naręczona Harambaszy* (1871), *Dachijszczyzna* (1873), *Zarnica* (1874), *Słowiański Hercog* (1876), *Rotułowicze* (1877), *W zaraniu* (1889), *Rycerz chrześcijański* (alternatywny tytuł: *O byt*, 1889). Ich przedmiotem są zmagania narodów południowosłowiańskich (głównie Bułgarów, lecz również Serbów i Chorwatów) o wyzwolenie spod jarzma tureckiego. W niniejszym szkicu, będącym wstępem do dalszych, kompletniejszych badań nad tematem, jako materiał egzemplifikacyjny wykorzystanych zostanie pięć spośród wyżej wymienionych powieści: *W zaraniu*, *Zarnica*, *Naręczona Harambaszy*, *Rotułowicze* oraz najbardziej „grecki” utwór Jeża – *Asan*. W nich bowiem pojawiają się postacie Greków, najczęściej w drugoplanowych rolach, choć niekiedy (na przykład w *Rotułowiczach*) autor wysuwa je na plan pierwszy.

W służbie sprawiedliwości

Twórczość Miłkowskiego wciąż jest stosunkowo słabo zbadana¹. Być może wynika to z faktu niewielkiej atrakcyjności i anachroniczności, a także tenden-

¹ Trzeba tu wymienić kilka mniej lub bardziej wartościowych prac: J.L. Popławski, *Życie i czyny pułkownika Zygmunta Miłkowskiego*, Lwów 1902; M. Ostrowska, *Teodor Tomasz Jeż (Zygmunt Miłkowski). Życie i twórczość*, Kraków 1936; W. Doroszewski, *Język Tomasza Teodora Jeża (Zygmunta Miłkowskiego). Studium z dziejów języka polskiego XIX wieku*, Warszawa 1949; S. Strumph-Wojtkiewicz, *Burzliwe dzieje Tomasza Teodora Jeża*, Warszawa 1961; S. Subotin, *Tomasz Teodor Jeż wśród Serbów i Chorwatów*, „Pamiętnik Słowiański” 1958; S. Subotin, *Jugosłowiańskie powieści Tomasza Teodora Jeża*, „Kultura” (Paryż) 1960, nr 11; S.K. Papierkowski, *Lud serbski w powieściach T.T. Jeża*, Lublin 1962; S. Kieniewicz, M. Małecki, *Miłkowski Zygmunt*, [hasło w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 21, pod red. E. Rostworowskiego, Wrocław 1976. Zob. szczególnie książkę Wiesława Ratajczaka, którą można nazwać pierwszym rzetelnym studium na te-

cyjności jego źle skomponowanych i „przegadanych”² powieści. W słynnym studium na temat powieści Jeża Eliza Orzeszkowa pisała:

T.T. Jeż, jak każdy pisarz piszący wiele, napisał pewną ilość utworów, które można nazwać typowymi, bo mieszczą w sobie wszystkie cechy główne potęgi i słabości, które właściwymi będąc naturze wielkiego tego talentu, trwale znaczą długi i pracowity pochod jego³.

Orzeszkowa dzieli powieści Jeża na trzy grupy ze względu na rodzaj sytuacji dramatycznych, „z których najczęściej wywiązują się powieści autora”. Do pierwszej należą utwory przedstawiające ścieranie się dwóch wrogich sobie ludów, „z których jeden przedstawia przemoc fizycznej siły, a drugi cierpienia bezbronnej słabości”. Drugą grupę stanowią powieści ukazujące „starcie się dwóch grup społecznych spowodowane niesprawiedliwością ustawy, krzywością wyobrażeń i zepsuciem obyczajów”. W trzeciej grupie pisarka umieszcza te, w których jednostka ściera się z ogółem⁴. Powieści „bałkańskie” należą do pierwszej grupy (Orzeszkowa wskazuje trzy utwory: *Uskoki*, *Zarnicę* i *Narzeczoną Harambaszy*). Przytoczmy jeszcze dwie najważniejsze uwagi zawarte w studium Orzeszkowej na temat powieści Jeża. Szczególnie tyczą się one utworów „bałkańskich”:

Z poczucia i zrozumienia niesprawiedliwości dziejowych powstały wszystkie utwory jego snute na tle dziejów Słowiańszczyzny południowej i te, w których przedstawił on dawny stosunek ludu polskiego do klasy uprzywilejowanej. [...] Można powiedzieć, że idea sprawiedliwości jest główną osią, około której obraca się myślowa praca autora [podkr. – M.B.]⁵.

mat dorobku pisarskiego Jeża: W. Ratajczak, *Teodor Tomasz Jeż (Zygmunt Miłkowski) i wiek XIX*, Poznań 2006.

² J. Bachórz, *Powieść*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórze i A. Kowalczykowej, Wrocław 2002, s. 739. Doroszewski w swym językoznawczym studium pisał: „Wśród rysów znamienych sylwetki duchowej Jeża, który opinii ogółu znany jest jako autor powieści, a więc jako twórca literacki, trudno byłoby wymienić *artystyczność*. Nie była to w nim w każdym razie cecha dominująca”. W. Doroszewski, *Język Tomasza Teodora Jeża...*, s. 9.

³ E. Orzeszkowa, *O powieściach T.T. Jeża z rzutem okiem na powieść w ogóle. Studium*, w: *tejeże, Pisma krytycznoliterackie*, zebrał i opracował E. Jankowski, Wrocław 1959, s. 163.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże, s. 164.

Walka Greków z Turkami jest tematem wielu dzieł, które tych pierwszych z reguły przedstawiają w świetlanych barwach, tym drugim zaś imputują wszelkie możliwe zło. W dziewiętnastowiecznej literaturze bułgarskiej „stopniowo krystalizował się wizerunek Turka jako ideologicznego narodowego wroga, z którym o mało zaszczytną palmę pierwszeństwa konkurować mógł tylko Grek”⁶. O ile większość Greków żyjących w swej ojczyźnie czuła się zniewolona, o tyle mniejszość grecka poza nią, na przykład w podbitej przez Turków Bułgarii, współpracowała z zaborcą. Zdaniem bułgarskich bohaterów powieści Jeża Grecy żyjący w Grecji to ludzie zupełnie innej miary niż Grecy zdomowieni w ich kraju. Ci ostatni to albo konfidenci okupanta, albo serwilistyczni poddani, najczęściej urzędnicy średniej rangi – rządu tureckiego. Znamienne jest, że muDIR turecki zwołując mizlisz, czyli radę municypalną, nie informuje o tym Bułgarów, którzy teoretycznie mają prawo w niej uczestniczyć. W radzie biorą udział jedynie Turcy i Grecy⁷. Inaczej wygląda stosunek pisarza do mniejszości greckiej żyjącej w okupowanej dziewiętnastowiecznej Bułgarii, a inaczej do Greków starożytnych oraz tych, którzy walczyli o wyzwolenie własnego kraju. Ci ostatni są nawet stawiani Bułgarom za wzór.

Piotr, jeden z bohaterów powieści *W zaraniu*, stwierdza:

Ważyc się na wszystko potrzeba.... Bez tego nie dojdziemy do niczego... Ważyli się Grecy, ważyli się Czarnogórzanie, ważyli się Serbowie, Hercegowińczycy; myż jeno na gołąbki pieczone czekać mamy? Czy to my co innego niż Grecy [...]. (WZ, 315)⁸

W tym miejscu trzeba nadmienić, że Bułgarzy masowo uczestniczyli w powstaniu greckim roku 1821. Jak podaje historyk,

powstały oddziały ochotnicze, z których część przyłączyła się do Aleksandrosa Ypsilantiego [...], dowódcy armii powstańczej w Rumunii, a inne udały się w głąb Gre-

⁶ G. Szwat-Gyłybowa, *Stereotyp Turka w piśmiennictwie bułgarskim XIX stulecia a grzechy europejskiego orientalizmu*, w: *Kategoria narodu w kulturach słowiańskich*, red. T. Dąbek-Wigrowa, A.Z. Makowiecki, Warszawa 1993, s. 74.

⁷ Tu i dalej cytuję wg wydania: T.T. Jeż, *Zarnica. Powieść bułgarska*, Warszawa 1950, s. 157; cytaty oznaczone są skrótem Z oraz numerem strony.

⁸ Tu i dalej cytuję wg wydania: T.T. Jeż, *W zaraniu. Powieść*, Warszawa 1949, s. 315; cytaty oznaczone są skrótem WZ oraz numerem strony.

cji [...]. Wielu bułgarskich patriotów uczestniczyło w tej wojnie jako ochotnicy, przyczyniając się do wyzwolenia Grecji⁹.

Nikoła, przemycający przez granicę patriotyczną bibułę, z zalem zapytuje: „Kiedyż się tego doczekamy, że zamiast pism będę przeprowadzał wojowników? Grecy do Troi wojowników w koniu wprowadzili” (WZ, 122). Można śmiało uznać, że zdania włożone w usta doktora Stanko Manułakiego z powieści *Zarnica*, wykształconego na zachodzie Europy (dokładnie w Heidelbergu) Bułgara, są poglądem samego Jeża. Doktor darzy szacunkiem starożytnych Greków; chce on założyć szkołę domową:

bez gadania z Grekami, bez proszenia Turków... bez wznoszenia budynków osobnych... tak robili Grecy, nie ci dzisiejsi, co Turkom za dragomanów służą, nie ci dawniejsi, co ojcom naszym oczy wyłupiali¹⁰, ale najdawniejsi, którzy oświatę w ludzkości zaszczepili. (Z, 133)

Powyższy cytat mówi nam wszystko na temat stosunku, jaki mieli do Greków, bohaterowie „bułgarskich” powieści Miłkowskiego, stosunku podzielanego zresztą przez pisarza.

Te wstępne uwagi można by zakończyć następującą konkluzją:

1. Grecy starożytni – są dobrzy, piękni, sprawiedliwi, światli.
2. Grecy-Bizantyńczycy – są źli, okrutni, barbarzyńscy.
3. Grecy współcześni:
 - a) zamieszkujący okupowaną Bułgarię – to nikczemnicy, zdrajcy, ludzie ciemni;
 - b) żyjący w swoim kraju (Grecji) – charakteryzują się odwagą, walecznością, są godni starożytnych przodków.

Tak z grubsza widział polski emigracyjny pisarz naród grecki; jak go widział, tak go opisywał. Przejdźmy zatem do przykładów.

⁹ Zob. *Bułgaria. Zarys dziejów*, praca zbiorowa pod red. I. Dymitrowa, tłum. M. Więckowska, A. Koseski, Warszawa 1986, s.148–149.

¹⁰ Cesarz bizantyński Bazyli II (zw. Bułgarobójcą) rozkazał wyłupić oczy piętnastu tysiącom jeńców bułgarskich.

Grecy

1. Słowianie, Turcy i Grek

W powieściach Jeża Greka można rozpoznać, zanim otworzy on usta. Zwróćmy uwagę, w jaki sposób autor *W zaraniu* wprowadza do akcji tej powieści postać Aristarchi-beja: „Papiery i książki przeglądał urzędnik specjalnie w celu tym z konaku wydelegowany i powierzchownością swoją Greka zdradzający” (WZ, 120). Aristarchi-bej jest więc urzędnikiem tureckim pracującym w konaku. Jeż charakteryzuje go następująco: „jeden z tych, co to pełnią funkcję oczu podglądających, funkcję niekoniecznie szaczną, lecz niezmiernie potrzebną tego rodzaju jak turecki rząd” (WZ, 134). Bułgarscy patrioci reagują na jego widok w bardzo znamienity sposób. Prosty Nikoła zaciska zęby, zaś obyty w świecie i wykształcony Piotr (doktor filozofii) dobrze wie, że z takimi osobami należy obchodzić się delikatnie: „Piotr się do niego uprzejmie uśmiechnął, obok siebie posadził, kawą i cybuchem potraktował i zawiązał z nim rozmowę poufną...” (WZ, 134). Grecy indagujący Bułgarów obdarzeni są w powieściach Jeża z reguły mniejszą inteligencją i przenikliwością umysłu aniżeli szlachetni Słowianie. Nie inaczej jest w wypadku Aristarchi-beja, który „usiłował podejściem nitkę uchwycić i nie mógł dokazać tego. Piotr się na baczności miał, złapać się ani na skinienie żrenicy nie dał i zachował względem Greka do końca uprzejmość, nie zmaconą niczym” (WZ, 135).

Wspólna cecha Greków, najczęściej będących w powieściach Miłkowskiego kimś w rodzaju komisarzy śledczych, to ich szczególne zamiłowanie do pieniądza. Są chciwi i pazerni, lojalni wobec Turcji, lecz nie na tyle, by nie skorzystać z okazji do wzbogacenia się, nawet jeśli miałyby to mijać się z interesem tureckim czy wręcz mu zaszkodzić. Aristarchi-bej proponuje hadzi Christiemu uwolnienie z więzienia oraz oczyszczenie z zarzutu ukrywania Stojana, zabójcy tureckiego żołnierza w zamian za niemałą sumę pieniędzy (200 medżidzi).

Kształceni na zachodzie Europy Bułgarzy powracają do swej ojczyzny, by szerzyć w niej świadomość narodową, oświatę i działać przeciwko zaborcy, jednak natrafiają na poważne przeszkody. Jedną z nich stanowią Grecy współpracujący z zaborcą.

Jeż z pewnością znał *Słowianobułgarską historię* (1762, wydanie 1844, wydanie polskie 1981)¹¹, fundamentalne dzieło bułgarskiego mnicha i pisarza Paisija Chilendarskiego (1722–1773), pioniera i ideologa ruchu odrodzenia narodowego w Bułgarii, przeciwnika jej hellenizacji. Chilendarski domagał się politycznego i kulturalnego rozwoju swego kraju, przywrócenia języka bułgarskiego jako oficjalnego języka urzędowego. Chilendarski ukazuje w tym dziele bohaterką historię narodu bułgarskiego, jednocześnie zaś konsekwentnie lansuje – jak pisze Grażyna Szwat-Gyłybowa – „wizerunki naturalnych wrogów Bułgarii, czyli Turków, Greków, czy wreszcie – Serbów”, a „relacja Bułgarzy – Turcy w jego ujęciu nabiera cech opozycji chrześcijanie – muzułmanie”¹². W jednym z odautorskich komentarzy, tak licznych i charakterystycznych dla powieściowej narracji Jeża, pada stwierdzenie: „Ludność chrześcijańska składała się z Rumunów i Bułgarów, nie licząc Greków i Ormian, niechrześcijańska z Turków, Czerkiesów, trochę z Żydów” (WZ, 41–42). Skąd wziął się zwrot „nie licząc”? Otóż nie tylko stąd, że Grecy stanowili mniejszość, lecz przede wszystkim stąd, że ich chrześcijański status był wątpliwej jakości. Jako śludzy Turków są zdrajcami wiary. „Grecy nam tu brużdżą, zawadzają, nogi podstawiają, lichy wie dla czego – ciągnie jeden z Bułgarów – Z Turkami można by do ładu trafić, gdyby nie oni, chrześcijanie niby [podkr. – M.B.]” (Z, 130).

Klimat oraz stosunki bułgarsko-greckie świetnie ilustruje rozmowa doktora Stanko z Mister Weytonem, Bułgara z Anglikiem:

– Postaw no się na miejscu naszym! Bułgar każdy, dlatego że się Bułgarem urodził, pozostanie w ojczyźnie własnej jak w więzieniu prewentywnym, pod śledztwem ustawicznym, mając przeciwko sobie i Turków, i gorszych od tych – Greków [podkr. – M.B.].

– Greków? – Zawołał Anglik tonem zdziwienia. – Ich położenie jest takie same jak wasze!

– Biorąc rzecz bezwzględnie. Zachodzi tu jednak ta okoliczność, że Grecy zapomnieć nie mogą, iż byli niegdyś panami kraju [podkr. – M.B.]; uważają go za własność sobie wydartą i pragną do takowej powrócić (Z, 81)

¹¹ P. Chilendarski, *Słowianobułgarska historia*, tłum. F. Korwin-Szymanowski, Warszawa 1981.

¹² G. Szwat-Gyłybowa, *Stereotyp Turka...*, s. 72–73.

Jedną z ciekawszych postaci greckich w powieściach Jeża jest bez wątpienia Kir-Michałaki, pełniący w tureckiej administracji stanowisko „półurzędowe” (Z, 261).

Kir-Michałaki, właściciel sklepu z tytoniem, to „mudira oko i ucho”. Stary Szumlański tak oto go charakteryzuje: „tiutiundzi, i członek mizliszu, i czorbaddzi na greckiej mahale. Bez niego obchodzić się nie umie żaden mudir i żaden kady. Mudirowie i kadowie zmieniają się, a on zawsze jeden” (Z, 105–106). Wraz z innymi Grekami Michałaki ściąga podatki od Bułgarów, „poddzierzawi i haracz, i dziesięcinę kościelną” (Z, 106). Pała on miłością, a raczej, jak sugeruje Jeż, pożądaniem do córki Szumlańskiego, jednocześnie życzy Bułgarom jak najgorzej. Szydzi z nich, boi się, że mogą oni „Grekom chleb odebrać” (Z, 119). Generalnie pisarz przedstawił go jako nędzną kreaturę, „podśluchującą” i „podglądającą” (Z, 144). „Nagłądanie” i „chodzenie za bułgarskimi knowaniami” (Z, 152) to jego praca. Michałaki nawet własną rodzinę traktuje jak zwierzęta (Z, 161–164); matkę i siostrę wykorzystuje też do szpiegowania rodziny Szumlańskich. Postacie matki i siostry Michałakiego nie wpływają jednak na polepszenie ogólnego obrazu Greków zawartego w powieści. Matka okazuje się potencjalną morderczynią, oferującą synowi pomoc w zdobyciu żony, zaś siostra wprawnym i gorliwym szpiegiem (Z, 265–266). Przy tym wszystkim Grek nie grzeszy inteligencją, lecz przeciwnie: wykazuje się niezmierną wręcz głupotą. Co prawda, również niektórzy Bułgarzy nie są w powieściach Miłkowskiego wcieleniami mądrości, jak chociażby Stojan z *Zarnicy*. Tego ostatniego Jeż usprawiedliwia jednak sporymi brakami w wykształceniu, a ponadto obdarza szlachetnym sercem. Pisarz, apoteozujący więzy rodzinne i poszanowanie wspólnoty, przeciwstawia również greckie i bułgarskie zapatrywania na rodzinę i więzy krwi. Michałaki, pragnący zdobyć rękę córki Szumlańskiego, uspokaja swego zwierzchnika, tureckiego mudira: „Niewiasta w zakonie naszym gdy za mąż wychodzi, to się wyrzeka ojca, matki, brata, siostry, a idzie za mężem. Ja się zakonu mego wiernie trzymam” (Z, 153). Michałaki ucieka się do różnych sposobów, by dopiąć celu, którym jest zdobycie pożądanej kobiety. Zarzuca staremu Szumlańskiemu, iż ten jest względem niego nieufny („nie ufasz mi dlatego, żeś Grek”). Swe postępowanie, służbę Turkom, tłumaczy mu następująco:

Ty Bułgar, ja Grek; kraj bułgarski, a zatem was, Bułgarów, tu więcej aniżeli nas, Greków, jesteście więc dla zwierzchności niebezpieczniejsi i dlatego to zwierzchność okazuje się względem was sroższą i niesprawiedliwszą niż względem nas. My

Grecy z tego korzystamy, ot i wszystko [podkr. – M.B.]. Nie idzie jednak za tym, żebyśmy mieli z Turkami trzymać. O nie! (Z, 233)

Kir-Michałaki pomimo hipokryzji potrafi się zdobyć (bezwiednie) na szczerość, przyznając, „że gdzie o pariczki chodzi, tam się człowiek ogląda naj-przód na siebie samego” (choć Jeż odnotowuje wcześniej, że wyraz „pariczki” działa równie „ponętnie” na Bułgarów, Z, 170). Grek chce się wybielić w oczach Szumlańskiego, ale nie zdaje sobie sprawy, że odżegnując się od własnego narodu, stawia się w jeszcze gorszym świetle. Stwierdza on, że poza urodzeniem nie ma nic wspólnego z innymi Grekami („Ja Grek, bom się Grekiem urodził”, Z, 233), że nie jest „jak inni Grecy” (Z, 234). Próbuje wmówić Szumlańskiemu, że fakt bycia Grekiem stawia go w uprzywilejowanej pozycji względem Turków („zwierzchność turecka ma mnie za swego”, Z, 235). Tym sposobem chce się wkupić w łaski Bułgarów, co częściowo (na krótko) mu się udaje (Z, 239). „Machinacje” (Z, 237) Michałakiego są jednak nieudolne.

W *Narzeczonej Harambaszy*, powieści z dziejów Serbii, Miłkowski sportretował Kir-Kostę, zaprzedanego Turkom Greka „niewiele pono od Turka mądrzejszego, mimo że umiał trochę po grecku czytać i pisać”¹³. Również i on, jak wszyscy ukazani w powieściach Jeża Grecy, „do błyszczących rzeczy pociąg miał kruczy” (NH, 55). Kir-Kosta, „niby pies gończy” (NH, 99), tropi spiski i knowania przeciw tureckiej władzy. Jego krótką a dobitną charakterystykę daje Hadzi-Petar, Serb szumadyński z Jagodiny. Wedle niego Kir-Kosta to „pewien pies, który przed nami szczeka na Turków, a przed Turkami na nas, pewien lis, który się ogonem nakrywa i niewinnego udaje...” (NH, 100). Sam Grek przed swym tureckim zwierzchnikiem, wypyującym go o postępy w śledztwie, przyznaje: „Szukam, effendim, śledzę z gorliwością jak największą...” (NH, 119). Jewta-bakalin, prawy Serb, pomimo utrzymywania dość bliskich stosunków z miejscowymi Turkami, w tym również z Kir-Kostą, w końcu, gdy zostaje za-denuncjowany, przyznaje o tym ostatnim: „Otoczyli mój dom, weszli do środka i zabrali... ot, jak było... Naprowadził ich ten pezewenk, ten gogoman, ten łotr, ten łajdak, ten nikczemnik, ten... bodajby ziemia kości jego wyrzuciła!... Kir-Kosta...” (NH, 137). Grek ten pozbawiony jest jakichkolwiek wyrzutów sumienia. Gdy widzi beczeszczone ciało Serba (wydanego Turkom przez własną zo-

¹³ T.T. Jeż, *Naręczona Harambaszy. Powieść z dziejów Słowiańszczyzny Południowej*, Warszawa 1948, s. 54. Dalsze cytaty oznaczane są skrótem: NH oraz numerem strony tego wydania.

nę i w okrutny sposób zamordowanego), wzdycha, lecz wyłącznie z żalu, że nie uda mu się już wyciągnąć z Jewty informacji potrzebnych do opracowania serbskich spiskowców (NH, 165).

Wśród odautorskich refleksji znajdziemy w *Zarnicy* taką oto dygresję dotyczącą Greków:

Grecy w ogóle odbiegli od sławnych przodków swoich, osobliwie zaś Grecy pełniący funkcję Spólników tureckich. Na próżno wśród nich szukalibyśmy Apollinow, Endymionow, Orfeuszow i innych, wedle których pozują kochankowie świata całego. (Z, 120)

Jeż dodaje, że Kir-Michałaki zapewne nawet o swych przodkach nigdy nie słyszał. Autocharakterystyka Kir-Michałakiego, nie pozbawionego złudzeń, co do przyjaźni grecko-bułgarskiej: „Ja Grek, oni na mnie patrzą jak na psa [...]” (Z, 121).

Bułgarzy nie lubią Greków, gdyż są oni szpiclami Turków. Gdy Stojan podnosi temat założenia szkoły z bułgarskim językiem nauczania, Aleksander odpowiada mu, że byłoby to możliwe, „gdyby na nas, Bułgarów, Grecy nie patrzyli. Zrób tak, żeby Grecy poślepli, a będziemy mogli postawić szkołę na środku czarszii...” (Z, 130). W ogóle obraz Greków jest zdecydowanie negatywny. Stary Szumlański stwierdza zaś, że „Grecy chcieli, żebyśmy się im zdali na łaskę i niełaskę, powiadając, że nie mamy o nauce pojęcia”. Jeż komentuje tę wypowiedź swego bohatera:

Mieli oni rację, z tym tylko dodatkiem, że zarzut ten sam można by i do nich zastosować. Mieli się za mędrszych od Bułgarów, a nie byli nimi w istocie rzeczy, górowali jeno nad nimi ideą wyższości, która bezwiednie w spadku po praojcach swoich otrzymali. (Z, 131)

Dalej Miłkowski przechodzi do ogólnej charakterystyki narodu greckiego:

Grecy niegdyś panowali na Półwyspie Bałkańskim. Było to dawno, bardzo dawno; wieków pięć z górą od czasu onego upłynęło; pozostała jednak tradycja ciemnościami owiana. Potomkowie do tradycji tej stosowali zachowywanie się swoje ulegając tym, co byli silniejsi, i wynosząc się nad tych, którzy się przygniatać dawali. Tradycje często wytwarzają sytuacje podobne. Grecy, wrogowie Turków naturalni i posuwający w Grecji miłość ojczyzny do he-

roizmu, w Bułgarii stali się najwierniejszymi i najpewniejszymi zdobywców sprzymierzeńcami [podkr. – M.B.]. Fenomen ten tłumaczy się łącznie potęgą tradycji nie rozjaśnionej wiedzą. Ciemnota usprawiedliwia Greków poniekąd; z drugiej jednak strony położenie biednych Bułgarów tym trudniejszym czyni, dając im w tych, którzy by ich sprzymierzeńcami naturalnymi być powinni, wrogów tradycyjnych. (Z, 132)

Czy możliwe jest pogodzenie Greków z Bułgarami na bułgarskiej ziemi? Zarówno Bułgarzy sportretowani przez Miłkowskiego, jak i on sam, nie mają co do tego złudzeń, gdyż Grecy dążą do marginalizacji pozycji Bułgarów, wręcz do ich wchłonięcia. Jak pisze Jeż, szykany Turków względem Bułgarów były „wodą na młyn grecki. Przybyła im jedna racja i jedna okazja więcej do wynoszenia się nad Bułgarów” (Z, 132). Pisarz nie stroni od wpłatania w narrację zdań typu: „Przebiegłość grecka stała się przysłowiową” (Z, 168), demonstracyjnie staje po stronie uciemnionych Bułgarów, stara się wpłynąć na czytelnika, by ten przyjął jego punkt widzenia.

Najbardziej „antygrecką” powieścią Jeża jest napisany w 1860 roku *Asan*, utwór osnuty wokół historii dwóch braci – kochającego ojczyznę, aczkolwiek nie wierzącego w jej wyzwolenie, Piotra oraz gorącego bułgarskiego patrioty, nienawidzącego Greków, porywczego Asana. Rzecz dzieje się w średniowiecznej Bułgarii, po jej podbiciu przez Cesarstwo Bizantyńskie, a na długo przed najazdem tureckim, w czasach, kiedy „Grecja była potężną. Bólgarja była słabą i spodloną”¹⁴. Swą opowieść Miłkowski umieszcza w 1185 roku, kiedy Bułgaria od ponad wieku znajduje się pod panowaniem bizantyńskim. Tak więc mamy tu do czynienia z bezpośrednim konfliktem między Bułgarami a Grekami, którzy występują w roli zaborcy, a nie jego sług, jak w pozostałych powieściach bałkańskich. Asan zdecydowanie potępia swych ugodowych rodaków, pragnie walki, wypędzenia greckiego okupanta z ojczyzny. Swym rodakom mówi: „Lepiej by było, gdybyście wyginęli co do nogi! [...] Przynajmniej nie dalibyście życia pokoleniu niewolników” (A, 35). Jeż w komentarzu odautorskim nie ma dobrego zdania na temat Cesarstwa Bizantyńskiego, które w powieści nazywane jest po prostu Grecją¹⁵. Badacz stwierdził:

¹⁴ Tegoż, *Asan. Ustęp z dziejów »Słowian bałkańskich«. Powieść historyczna*, Lwów 1869, s. 38. Dalsze cytaty oznaczone są skrótem A oraz numerem strony.

¹⁵ „Państwo, nazwane rzymskiem, a będące grekiem, było zlepkiem różnorodnych żywiołów, spojonych siłą i trzymanych sztuką. Siła zależała głównie na wojsku, a sztuka na wydobyciu pienię-

Tytułowy bohater, by sprowokować wystąpienie Bułgarów przeciw Grekom, dopuścił się graniczącego ze świętokradztwem oszustwa i zbrodniczego podpalenia. Dokonał tych czynów z przeświadczeniem o ich słuszności, z pełnym, wyrażonym w odautorskim komentarzu, poparciem Jeża¹⁶.

Asan okazuje się zdolny do zamordowania ugodowego Bułgara Radomira Sursuwuły, ojca swej narzeczonej Marii, która zresztą godzi się na to, przedkładając dobro ojczyzny nad więzy krwi; godzi się również na własną śmierć. Wszystko to ma służyć wywołaniu powstania ludu bułgarskiego przeciwko Grekom, na których paść ma podejrzenie o zamordowanie Radomira i Marii. W zakończeniu powieści Jeż pisze o „systematycznym wszczepianiu” przez Greków „w duszę bułgarskiego ludu niemoralności”, o ciągłym psuciu go przez nich i upodlaniu. Jego zdaniem Grecy uniemożliwili podniesienie Bułgarów „moralnymi środkami, do tego stopnia, że w tym ludzie jedno już tylko pozostało: to mianowicie, że on nie był greckim” (A, 211). Miłkowski okazuje tu swą radykalność: „Mnie się zdaje, że nie masz dość wielkiej ani dość drogiej ofiary. Asan poświęcił teścia i narzeczoną, ale zdobył greckie twierdze” (A, 211).

W innych powieściach, choćby w *Rotułowiczach*, Miłkowski daje przykłady tego, że tak naprawdę Grecy są w jednakiej sytuacji z innymi podbitymi przez Turków narodami. Mehmet-pasza Buszatli nikogo nie faworyzuje:

Ten – tu oczyma na Bułgara wskazał – zostanie ścięty w oczach moich... Ten – tu ku Cyganowi skinął – powieszony będzie na platanie... Ten – tu Greka wytknął – na palu zginie¹⁷.

Jednak owemu Grekowi, Jordaki Panajotowi, udaje się w zręczny sposób uniknąć śmierci. Jak to bywa w powieściach Jeża, zostaje on sługą paszy, jego prawą ręką, oficjalnie pełniącym funkcję golibrody. Co ciekawe, postać Jordakiego, lawirującego między tureckimi dostojnikami, wypada dosyć pozytywnie w porównaniu z innymi Grekami sportretowanymi przez Jeża.

dzy. Wojsko i pieniądze, albo pieniądze i wojsko: oto były podwaliny greckiego cesarstwa. Wszystko inne – jak dziejowe prawo, opatrnościowa missja, przywiązanie ludów – było krachem, wątem i niepewnem” (A, 39).

¹⁶ W. Ratajczak, *Teodor Tomasz Jeż...*, s. 64.

¹⁷ T.T. Jeż, *Rotułowicze. Powieść z dziejów serbskich*, Warszawa 1884, s. 56. Korzystam z wydania opublikowanego na stronie internetowej Polskiej Biblioteki Internetowej: <http://www.pbi.edu.pl>.

2. Duchowieństwo i arystokracja¹⁸

Bułgarzy szczególnie dotkliwie odczuwali fakt opanowania przez Greków Cerkwi narodowej. Jak pisze bułgarski historyk:

Dostawszy się pod zwierzchnictwo greckiego patriarchatu konstantynopolińskiego, Cerkiew bułgarska faktycznie przestała samodzielnie egzystować. Stopniowo, wykorzystując swą uprzywilejowaną sytuację, duchowieństwo greckie zdobyło całkowitą przewagę w Bułgarii. Niemal wszędzie bułgarskich władcyków i innych dostojników kościelnych zastąpiono greckimi. Jednocześnie język bułgarski używany w liturgii zastąpiony został greckim¹⁹.

W Zarnicy „podatki pobierał dzierżawca, który był Grekiem, sumieniami władał i powinności kościelne wybierał proboszcz, który był także Grekiem” (Z, 89), zaś duchowieństwo w podbitej Bułgarii stanowili Grecy. Zwierzchnikiem Cerkwi zarnickiej był „człęk niemłody, Grek rodowity” (Z, 113).

Niechęć Miłkowskiego do wyższych warstw społecznych, do szlachty, a idealizowanie warstw niższych, będąca rysem charakterystycznym jego pisarstwa jest obecna również w utworach „bałkańskich”. „Bułgara ani jednego nie zdobył tytuł hrabiego, barona, rycerza; tylko Vogorides mianował się księciem, ale ten się zrumunił i z g r e c z y ł [podkr. M.B.]”²⁰ (WZ, 42) – stwierdza narrator. Zaś hadzi Christo²¹, w powieści *W zaraniu* przedstawiciel bułgarskiej arystokracji, jest człowiekiem chwiejnym i ugodowym, a co więcej – tchórzliwym. Z kolei w *Asanie*, jak zauważa Ratajczak, „dobrze urodzeni Bułgarzy godzili się z grecką niewolą, a zalecając umiarkowany patriotyzm i cierpliwość, usypiali lud”²². Właśnie taką „dobrze urodzoną” postacią jest wspomniany wyżej Radomir Sursuwuła, człowiek prawy, „lecz jednocześnie – z punktu widzenia potrzeb

¹⁸ Nie bez goryczy pisze Jeź w *Asanie*: „Urodzenie bez pieniędzy jest ironią losu: urodzenie z pieniędzmi nadaje arystokracji dodatnią powagę; bogactwo więc jest treścią, główną podstawą wyłączości społecznej, wziętej z po za sfery cnoty i zasług osobistych” (A, 17–18).

¹⁹ *Bułgaria...*, s. 142.

²⁰ Na pejoratywną formę leksemu „Grek” zwrócił uwagę Doroszewski (*Język Tomasza Teodora Jeźa...*, s. 164), podając jako przykład użytą w *Asanie* formę „Greczyn” („różgi, którymi go siekł Greczyn”).

²¹ „Tytuł »hadziego« przybierali, pod wpływem tureckim, również chrześcijanie, którzy odbyli pielgrzymkę do jakiegoś miejsca świętego”. Zob. S. K. Papierkowski, *Lud serbski...*, s. 31.

²² W. Ratajczak, *Teodor Tomasz Jeź...*, s. 73.

ojczyzny – niebezpieczny, gdyż wyznający zasadę stosowania się do okoliczności”²³.

Naturalną kolejną rzeczą Miłkowski wplótł w warstwy fabularne swych powieści realia historyczne. W średniowieczu „wyzysk ludności zależnej przez centralną władzę państwową, arystokrację i Kościół przybierał formę ściągania renty feudalnej [...]”²⁴, natomiast w okresie tureckiego panowania na Bałkanach, warstwy wyższe podbitych krajów w większości przypadków albo się „sturczyły”, albo zachowywały daleko posuniętą lojalność wobec zaborcy.

Podsumowując, wypada stwierdzić, że Jeż stosuje w swych „bałkańskich” powieściach stałe schematy i uproszczenia, przez co wytwarza szereg stereotypów. Niemal w każdej z nich mamy do czynienia z dwoma antagonistycznymi grupami: zniewolonym narodem (Bułgarzy, Serbowie) oraz zaborcą (Imperium Osmańskie). Wyjątek stanowi tu powieść *Asan*, w której miejsce Turków zajmują Grecy (Bizancjum). Praktycznie we wszystkich wyżej wymienionych utworach pisarz portretuje Greków jako służalców Turków i ciemnych zniewolonych narodów słowiańskich. Na tej płaszczyźnie ukazany jest też konflikt między na przykład Bułgarami a Grekami. Jednak przed posądzeniem o przeinaczanie prawdy wybronić mogą Miłkowskiego historycy, którzy udowadniają, że rzeczywiście udział części społeczności greckiej w administrowaniu podbitymi przez Turków państwami słowiańskimi był faktem. Należy również zaznaczyć, że Jeż w swych powieściach negatywnie ocenia tylko tych Greków, którzy są częścią tureckiego aparatu władzy. Inaczej zgoła (choć nie jest to wyeksponowane) traktuje ogół mniejszości greckiej na ziemiach podbitych przez Imperium Osmańskie. Grecy z niższych warstw społecznych poddani są takim samym prawom tureckim (a raczej bezprawiu) jak narody podbite²⁵. Doktor Manułaki traktuje swych pacjentów jednako, nie dyskryminując ani Turków, ani Greków²⁶. Tyle że przed podbojem Bułgarii przez Turków państwo to znajdowało

²³ Tamże.

²⁴ *Bułgaria...*, s. 107.

²⁵ „Najniższą warstwę Imperium Osmańskiego tworzyła podbita ludność chrześcijańska. Nazywana była *raja*, tj. stadem. Według norm moralności mahometańskiej jej głównym przeznaczeniem było wytwarzanie dóbr i służenie zwycięzcom-panom. Władza osmańska, reprezentująca wyrafinowany wschodni despotyzm, zrównywała całą tę ludność w sensie ekonomicznym i społecznym”. Cyt. za: *Bułgaria...*, s. 119.

²⁶ Szpiegująca rodzinę Szumlańskich i Manułakich siostra Kir-Michałakiego zdając mu wieczorne sprawozdanie „wymieniała po porządku imion dużo bułgarskich, tureckich, greckich nawet [podkr. M.B.]. Byli to chorzy, co u doktora rady zasiękali” (Z, 271).

się w posiadaniu Bizancjum²⁷, a Cerkwią bułgarską nadal władali greccy dostojnicy²⁸. Stąd też pewien resentyment Greków i nieufność Słowian wobec nich. Jeź z pewnością przedstawiłby Greków w jaśniejszych barwach, gdyby ci przynajmniej nie przeszkadzali Bułgarom, gdyby nie „wprowadzali zamętu” i nie „obracali wniwecz chęci najlepszych” (Z, 132)²⁹.

Bohaterowie powieści Jeża (ci wykształceni) darzą szacunkiem starożytnych Greków oraz ich kulturę. Tylko, czy to wystarcza, by Zygmunta Miłkowskiego zaliczyć do filhellenów? Specyfika tej części jego pisarstwa, dotyczącej walk narodowowyzwoleńczych Słowian południowych, siłą rzeczy wymuszała na Jeżu stawianie spraw w jaskrawych barwach³⁰, tym bardziej, że powieści „bałkańskie” były poniekąd maską, pod którą pisarz ukrywał aktualne treści nawiązujące do sytuacji politycznej swojego własnego narodu³¹.



²⁷ Warto raz jeszcze przytoczyć fragment cytowanego w tekście głównym dialogu między Bułgarem a Anglikiem: „[...] Grecy zapomnieć nie mogą, iż byli niegdyś panami kraju; uważają go za własność sobie wydartą i pragną do takowej powrócić” (Z, 81).

²⁸ Zob. *Bułgaria...*, s. 142–146

²⁹ Zakładając we własnym domu szkołę dla „działwy zarnickiej” doktor Manułaki i jego żona Marica uważają, by przeprowadzić to w taki sposób, „ażeby ani Grekom, ani Turkom nie dać powodu do przeszkadzania” (Z, 135).

³⁰ „Lubowanie się w jaskrawych barwach jest właściwością jego talentu, tą samą, jaką widzimy w najbardziej może swojskich malarzach naszych; stąd też figury jego rysują się bardzo wyraźnie, płomiennie, tak że niektórych rażą” – pisał Piotr Chmielowski, komentując „na gorąco” utwory Miłkowskiego. Cyt. za: S.K. Papierkowski, *Lud serbski...*, s. 8.

³¹ Najwyraźniej widać to w *Asanie*. W. Ratajczak stwierdza, że w tej powieści Miłkowski „posłużył się – podobnie jak Mickiewicz w *Powieści historycznej z dziejów litewskich i pruskich* – zasadą romantycznego historyzmu, za pomocą obrazu z odległej przeszłości Bułgarii mówiąc o sytuacji współczesnej Polski” (W. Ratajczak, *Teodor Tomasz Jeż...*, s. 62).

ŚMIECH JAKO METODA NA LĘK PRZED ZGONEM W *ŚMIERCI* IGNACEGO DĄBROWSKIEGO

„Nie chciałem się nawet przed nim przyznać do tej słabości, do tego lęku przed śmiercią, co mi krew ścinały. Wreszcie nie lękałem się już, nie bałem [...] Zacząłem się śmiać sam z siebie nerwowo, urywanie, boleśnie. I złość i litość nad sobą napełniły mi serce”¹. Słowa te są retrospekcją, przypomnieniem pierwszej reakcji na wieść o rychłej i nieuchronnej własnej śmierci. Ten, przed którym umierający nie chce się przyznać do rzeczonyj słabości, czyli lęku przed śmiercią, jest jego najbliższym przyjacielem. Śmiech zaś – reakcją obronną organizmu. W tym wypadku chwilowo zagłusza lęk, lecz ostatecznie „terapia śmiechem” nie okaże się skuteczna.

Uprzedziłem więc wnioski: śmiech wprawdzie może być metodą na „lęk przed zgonem”, lecz niestety nieskuteczną. To tzw. półśrodek: leczy objawy, lecz nie przyczyny. Skąd zatem taki temat? Otóż śmiechu w *Śmierci* jest doprawdy sporo, choć w zasadzie, co chyba oczywiste, nie powinno tu go być aż tyle. To też śmiech zawsze mnie w tej powieści zastanawiał.

Debiut prozatorski Ignacego Dąbrowskiego obecnie nie należy do najbardziej znanych dzieł z końca XIX wieku. Jednak badacze literatury Pozytywizmu, jak i Młodej Polski mają je w pamięci, jako utwór o tyleż chwytliwym i łatwym do zapamiętania tytule, ileż prostej i równie zapadającej w pamięć fabule. Pamięta się o *Śmierci* również ze względu na miejsce, jakie zajęła ta powieść w prozie lat 90. XIX wieku. Józef Rudnicki, student III roku prawa, chorujący na suchoty zapisuje w swym dzienniku ostatnie tygodnie życia, choć początkowo nie zdaje sobie z tego sprawy, że zostało mu już niewiele czasu². W średniej wielkości pokoju na trzecim piętrze kamienicy spędzi ostatnie miesiące swojego życia. To właśnie on będzie całym światem. Średniej wielkości pokój na trzecim

¹ Cytaty za ostatnim wydaniem powieści: I. Dąbrowski, *Śmierć. Studium*, wstęp i oprac. T. Lewandowski, Kraków 2001, s. 49. Dalej w nawiasie podaję nr strony. Wszelkie podkreślenia, jeśli nie podaję inaczej, pochodzą ode mnie – M.B.

² Narracja rozpoczyna się 25 lutego, podczas czwartego już tygodnia niezdiagnozowanej jeszcze choroby, gdy Rudnicki nieprzerwanie leży w łóżku, kończy się zaś 29 kwietnia. Nazajutrz bohater powieści umiera.

piętrze warszawskiej kamienicy staje się miejscem dni ostatnich, całym światem 23-letniego studenta, z dnia na dzień coraz bardziej oddalającego się od świata żywych, rejestrującego rzeczywistość już wyłącznie z perspektywy łóżka, do którego jest przykuty³.

O powieści Dąbrowskiego pamięta się w szczególności omawiając wątki tanatologiczne w literaturze drugiej połowy XIX wieku⁴. Również w ostatnich dwóch dekadach uwzględniano *Śmierć* w monografiach, czy to omawiając młodopolską tanatologię⁵, czy też miejsce i rolę motywu krwi w tej epoce⁶. Wiadomo również, że powieść doczekała się nowego wydania już w XXI wieku, wraz z solidnym wstępem Tomasza Lewandowskiego, który dokonał analizy tak treści, jak i formy tego utworu, nie pomijając przeglądu jego recepcji od momentu wydania po koniec wieku XX.

Jednowątkowość powieści Dąbrowskiego idzie w parze z niewielką ilością postaci pierwszo i drugoplanowych, które się w niej pojawiają. Dla przypomnienia: Rudnicki ma dwie siostry, Amelię i Zofię (nazywane zawsze w formach

³ Rudnickiego poznajemy jako nieco wyrodnego syna romantyków, zwłaszcza romantyków polskich, zakorzenionego w literaturze i romantycznych mitach. Bohater często artykułuje czytanie w poezji romantycznej, np. „W godzinę przemyśle nieraz wieki całe” [...] Życie całe odwróciło się na drugą stronę, jakby się przełamało na dwie nierówne części” (s. 97). Por. *Godzinę myśli* J. Słowackiego. „Sielsko-anielskie dzieciństwo ustąpiło młodości górnej a chmurnej” (s. 76). Por. *Polaty się tży me czyste, rzęsiście* A. Mickiewicza. Do tego umierający student ma za sobą „miłość gwałtowną, namiętną, z wybuchami”. Dąbrowski raz po raz każe swojemu suchotnikowi, w którym częściowo odbija się jego własna biografia, mówić romantyzmem, nawiązywać do niego, często polemicznie i na przekór niemu. Albowiem bohater *Śmierci* to także człowiek urobiony przez Pozytywizm (choć nie do tego stopnia, co Stach), nadto czytelnik Hegła, operujący pojęciami tezy, antytezy i syntezy.

⁴ Zob. Z. Mocarska-Tycowa, *Temat śmierci w prozie realistów*, w: *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, red. S. Fita, Lublin 1993. Zdaniem badaczki lęk przed śmiercią, którego doświadczał Rudnicki, wynikał z jego lęku przed nicością, stąd nawrócenie się, powrót na łono religii chrześcijańskiej, znaczone spowiedzią i komunią przedśmiertną, oznaczało wyzbycie się lęku przed śmiercią. Tamże, s. 142. Omawiany utwór Dąbrowskiego, oprócz oczywistego kojarzenia go z tematem śmierci, umierania, choroby, przywoływano również właśnie ze względu na symptomatyczny w epoce motyw utraty wiary. Por. np. M. Podraza-Kwiatkowska, *Obraz Boga wśród światopoglądowych przemian Młodej Polski*, w: tejże, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 103. Pierwotny artykuł uczonej: 1997. Zob. również uwagi o *Śmierci* w kontekście ewolucji powieści jako gatunku: M. Głowiński, *Od dokumentu do wyznania. O powieści w pierwszej osobie*, w: tegoż, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997; K. Kłosińska, *Powieści o wieku nerwowym*, Katowice 1988.

⁵ Zob. A. Lubaszewska, *Życie – śmierci doskonałość. Młodopolska antropologia śmierci i literacki świat wartości*, Kraków 1995; H. Ratuszna, *Wieczność w człowieku. O młodopolskiej świadomości śmierci w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, Toruń 2005, s. 22–23.

⁶ M. Kurkiewicz, *Tętno epoki. Miejsce i rola motywu krwi w literaturze Młodej Polski*, Bydgoszcz 2013, s. 336–337.

zdrobniałych Amelką i Zosią) oraz przyjaciela, Stanisława (nazywanego wyłącznie Stachem). Starsza o kilka lat siostra Amelka, pojawia się dopiero w końcowej części powieści, wypełniając dosłownie i w przenośni ostatnie dni życia brata. Najmłodsza z rodzeństwa, Zosia, odwzajemnia uczucie Stacha. Ich afekt łączy się niejako na oczach umierającego Józefa. Kolejny to dowód na to, że tłem śmierci często bywa miłość. Z postaci drugoplanowych wymieńmy dwóch lekarzy: Starzeckiego i Łopackiego, panią Sawicką, u której Józef ze Stachem wynajmują pokój, dalej Hofmanna, staruszka pomagającego Rudnickiemu w nauce niemieckiego, a także występującą zupełnie epizodycznie, nienazwaną z imienia ciotkę, wreszcie księdza udzielającego umierającemu studentowi wiatyku. Każda z nich pełni istotną rolę, ma za zadanie wnieść określoną jakość do gasnącego życia suchotnika. W *Śmierci* można też zaobserwować kilka rodzajów śmiechu. Wyróżniamy bowiem śmiech przez łzy, śmiech gorzki, śmiech nieszczerzy, śmiech rubaszny, wreszcie spazmatyczny śmiech.

Doktor Starzecki należy do świata odchodzącego, mijającego życia, bo choć dobrze wie, jaka choroba jest przyczyną niemocy pacjenta, to jednak nie wyjawia mu tego. Starzecki to uosobienie tabu śmierci, to śmierć zasłonięta i przemilczana, co doskonale pokazane zostało we fragmencie, w którym na „czarne przypuszczenia” Rudnickiego lekarz ów „roześmiał się [...] tak serdecznie, tak szczerze”, że w jednej chwili rozwiał obawy pacjenta. Zwyczajnie nie powiedział mu prawdy. Inaczej mówiąc, oszukał go, dając mu nadzieję. Śmiech kojarzy się z życiem, z zapowiedzią czegoś dobrego, zwłaszcza śmiech „serdeczny”.

Łopacki z kolei, lekarz specjalista od chorób płucnych, jest heroldem śmierci, aniołem ją zwiastującym i ogłaszającym. To śmierć odkryta. Nawet jego biały, „strasznie wysoki i sztywny kołnierzyk”, w momencie badania Rudnickiego, w oczach pacjenta staje się czymś nienaturalnym, nie z tego świata, a prawdopodobnie w zamierzeniu autorskim ukrywa się pod nim kosa śmierci lub ona sama. Również i doktor Łopacki wymownie się śmieje. Ten śmiech udziela się Józefowi. I akapit, w którym dwaj mężczyźni śmieją się ścisnąc sobie ręce uważam za ustęp najbardziej wymowny, zarazem kluczowy dla całej powieści. W odczytaniu niedosłownym jest to spotkanie śmierci z życiem, bo nie ma życia bez śmierci, co dobitnie sygnalizuje autor powieści

w motcie do niej, znanym powszechnie: prochem jesteś i w proch się obrócisz⁷. Rudnicki relacjonował przywitanie z Łopackim w ten sposób:

I śmieje się i to jak się śmieje! Chcę mu się niemal na szyję rzucić z wdzięczności za tę pogodę, jaka zapanowała w mej duszy. Zaczynamy się śmiać obadwaj, ściskać sobie ręce, mówić grzeczności, koncepta; jeden dla drugiego życie by – zdaje się – oddał z ochotą. Jesteśmy jak dwaj przyjaciele. Coraz większa wesołość zapanowuje dokoła. (s. 99)

Śmierć w postaci doktora Łopackiego daje umierającemu chwilę wytchnienia, uwalnia od lęku. Jej towarzystwo sprawia, że Rudnicki, jak sam przyznaje, czuje „dziwną lekkość w całym organizmie”:

Jakaś dziecinna wesołość, swoboda, jasność umysłu, nie opuszczały mię ani na chwilę. Gdyby w tej chwili trzeba było wstępować na szafot, wchodziłbym nań z uśmiechem na twarzy, ze słowami: Adieu! Pardon! – jak na salę balową (s. 100).

Budowanie napięcia, naturalne samo przez się w obliczu tragedii, którą niewątpliwie niesie śmierć własna, śmierć w pierwszej osobie, jak określił ją m.in. Vladimir Jankélévitch⁸, wspomagane bywa przez śmierć w osobie drugiej: niemą bądź artykułowaną, często znaczoną łzami rozpacz bliskich Rudnickiego, choć widzianą oczyma umierającego, rejestrującego reakcje otoczenia w dzienniku, to jednak zewnętrzną wobec niego. Napięcie związane jest z niesionym przez śmierć lękiem. Dotyczy on zarówno tych, którzy Rudnickiego kochają, jak i jego samego, choć to zupełnie inny lęk. Właściwie lęku doświadcza umierający, zaś strachu doświadcza jego bliscy.

Śmierć w drugiej osobie, śmierć Rudnickiego rejestrowana oczyma najbliższego przyjaciela (perspektywa Stacha) oraz ukochanych siostr (Zosi i Amelki), wyraża się reakcjami bezradności i bezsilności, strachu wreszcie. Strach przed czymś znanym: ludzie odchodzą, lecz my zostajemy. Czyjeś odejście nie wyłącza reszty świata, pozostałej rzeczywistości. W przypadku bliskich Rudnickiego można mówić wyłącznie o strachu, gdyż oni wiedzą, co będzie dalej: śmierć przyjaciela i brata, następnie jego pogrzeb i żałoba, po której wszystko wróci do normy, wszystko, choć nieco inne, w rzeczywistości będzie takie samo, a przy-

⁷ „Prochem jesteś i w proch się obrócisz” (Rdz 3, 19).

⁸ V. Jankélévitch, *To, co nieuchronne. Rozmowy o śmierci*, przeł. i wstęp M. Kwaterko, Warszawa 2005, s. 16–17.

najmniej bardzo podobne. Śmierć w drugiej osobie nie przekreśla nas samych. Pustka, mniej lub bardziej dotkliwa, pojawiająca się zaraz po stracie bliskiej osoby, z czasem staje się na tyle odległa, wypełniana właśnie czasem oraz coraz bardziej zacierającymi się wspomnieniami, że nie może być równie dotkliwa, jak śmierć w pierwszej osobie, dopóki oczywiście umierający nie dokona żywota.

Zapewne nic nie może się równać z czasem, który upływa od momentu zdobycia wiedzy o bliskiej nieuchronności własnej śmierci z powodu nieuleczalnej choroby, do momentu zgonu. Właśnie wtedy dopiero mamy miejsce i czas na prawdziwy lęk. Miejsce w czasoprzestrzeni kończącego się życia.

Siostry Rudnickiego, także i on sam, muszą to wiedzieć, gdyż rodzice całej trójki od jakiegoś czasu nie żyją. Niczego nie zmienia również przerażenie Stacha na widok ponownego, trzeciego już krwotoku Józefa. To strach przed czymś znanym: czerwona lampka krwi, symbolu życia, w tym wypadku oznacza nieuchronnie: suchoty, zatem śmierć. Wejdźmy na moment, hipotetycznie, w przyjaciela bohatera powieści, Stacha. Jak mógł on rozumować? Otóż wydaje się, że było to rozumowanie mniej więcej takie: 'To śmierć nie moja, Stacha, lecz jego, Józefa. On umrze, opuści moje życie, lecz ja wciąż będę żył. Jedną z postaci, ważnych wprawdzie, lecz przecież nie najważniejszych, wypadnie z mojego otoczenia'.

Wygląda to podobnie, jak kończące się przyjaźnie lub związki. Nagle, z dnia na dzień, ktoś znika, staje się coraz bardziej odległy, zmienia się we wspomnienie, serię wspomnień. Z czasem wspomnienia zaczynają jałowieć, zacierać się w pamięci. Doskonale, mistrzowsko wręcz, pokazane zostało to w scenie „herbacianej”, w której Józef przymusza przyjaciela do wypicia herbaty z jego filiżanki. Ten zaś wzbrania się przed tym jak instynkt samozachowawczy przed podniesieniem na siebie ręki. Stach ma wybór: żyć czy umrzeć. Umierać zbyt szybko bynajmniej nie chce, jak każdy tak zwany zdrowy człowiek, niezarażony bakcyłem samobójstwa. Ma zresztą młodszą siostrę umierającego przyjaciela. Gdyby Stach miał wybierać? Zosia czy Józef, ukochana czy przyjaciel? Jakiego wyboru by dokonał? W rzeczywistości dla Stacha znacznie cenniejsze jest życie siostry Józefa. Ich skrywana miłość aż rozsadza tę celę śmierci, pokój Józefa.

Wszyscy oni, jako ludzie młodzi, pełni życia, doświadczają pozytywnych emocji: radości i wesołości, których zewnętrznym sygnałem bywa śmiech. Również Józef, mimo że umiera, kurczowo trzyma się życia, przejawia nieskrywaną chęć kontynuacji egzystencji. Ten młody, spragniony życia człowiek, jest głęboko rozgoryczony faktem własnej, rychłej śmierci. W tej sytuacji potrafi się jesz-

cze zdobyć na śmiech. Nie może to dziwić, gdyż śmiech bywa przecież doprawdy bardzo różny, o czym była już mowa.

Obserwacjom samego siebie, zapisom własnych myśli, dokonywanym przez bohatera powieści, towarzyszy narastający w nim lęk. Śmierć niejasno przeczuwana, lub już wiadoma i oczekiwana, zawsze wiąże się z lękiem, gdyż jest czymś nieznanym. Otwiera na coś nieprzewidywalnego i całkowicie niewiadomego, zamyka coś jedynie i dobrze znanego: egzystencję własną, osobową, zamyka „świat jako wolę i wyobrażenie”⁹, dla człowieka stanowiący całą możliwą rzeczywistość.

Łatwiej zapewne mają osoby głęboko wierzące czy też co najmniej wierzące. Rudnicki do takowych – pozornie!, o czym napiszę poniżej – nie należy, stąd początkowe mgliste przeczucia przeradzają się w lęk, przechodząc jego rozmaite stadia, w których różnego rodzaju świadomie odgrywane przed samym sobą i przed otoczeniem emocje wpisują się w stopniowe osvajanie z myślą o śmierci. Z trudem wypracowane pogodzenie się z faktem rychłego odejścia zostanie dobitnie zaprzepaszczone przedśmiertną iluzją przewyciężenia choroby w ostatnich dwóch dobach przed zgonem.

W *Śmierci* śmiech pojawia się w kluczowych miejscach, dla bohatera przełomowych, pełni zatem istotną rolę. Śmiech ma zasłonić lub obronić: zasłonić fakt zbliżającej się śmierci, obronić przed samą myślą o niej. Śmiech ma być narzędziem pozwalającym zneutralizować lęk przed zgonem.

Śmiech wewnętrzny. Często śmiejemy się „w głębi duszy”, uśmiechamy się „w myślach”, do samych siebie, czyli do własnych myśli, które w danym momencie sprawiają, że mimowolnie, w sposób mniej lub bardziej widoczny, na twarzy pojawia się uśmiech. Możemy się śmiać po cichu, bezgłośnie z kogoś lub z czegoś, bacząc, aby oznaki zewnętrzne nie wskazywały na ów wewnętrzny uśmiech czy śmiech. Z takim rodzajem śmiechu mamy do czynienia już na pierwszej stronie powieści Dąbrowskiego, w pierwszym zapisie dziennika, jeszcze niezdającego sobie sprawy ze śmiertelnej choroby Rudnickiego:

Dalibóg cierpliwości braknie. Bo żeby to jeszcze była jakaś poważniejsza choroba, tak np. jaka dżuma, cholera, a choćby i suchoty, no, to by człowiekowi i nie żał fa-

⁹ O czym Rudnicki, czytelnik Schopenhauera, doskonale wiedział. Fragmenty *Śmierci* nawiązujące do filozofii autora *Świata jako woli i wyobrażenia* odnotował J. Tuczynski w monografii *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1987, passim.

tygi było pomocować się trochę z taką grubą sztuką – a choćby w końcu i klapnąć trzeba było – to i wielka rzecz! (s. 49)

Nadrzędny wobec Rudnickiego narrator powieści¹⁰ już na wstępie wyraźnie sugeruje czytelnikowi, że jego bohater ma w sobie wiele nonszalancji oraz ignorancji. Bagatelizuje oznaki, zupełnie nie dopuszczając myśli o najgorszym, gruźlicy, na którą może wskazywać ponad trzytygodniowe niewstawanie z łóżka i pojawiające się raz po raz krwotoki.

Początkowo, w pierwszych tygodniach choroby, bohater *Śmierci* na przekonywania Stacha, iż chorobą tą jest najpewniej zapalenie płuc, śmiał się „z tego od początku do końca” (s. 50), nie dopuszczając nawet myśli, że może to być coś poważnego. W pierwszych dniach zapisów dziennika Rudnicki stwierdza stanowczo: „przecie suchot nie mam” (s. 52).

Józef Rudnicki sprawia wrażenie systematyczności oraz celowości wywoływania w sobie śmiechu lub wesołości dla zabicia (!), czy może zręczniejszemu powiedzieć uśmierzenia lęku przed śmiercią. Jednak świadomie nie wywołuje on w sobie śmiechu, ani tym bardziej nie czyni tego metodycznie (poza jednym wyjątkiem, o którym za moment). Przeciwnie, śmiech pojawia się w nim spontanicznie, nieprzywoływany, a często towarzyszy mu płacz, drugi somatyczny i psychotyczny element wyrażający przeciwstawne, choć niejednokrotnie występujące dokładnie w tym samym momencie emocje¹¹.

A mimo wszystko śmiech w powieści bywa metodyczny, tyle że przez człowieka, przez którego przepływa ów śmiech, ta metodyczność nie zostaje uświadomiona. Właściwie, jak twierdzi Helmuth Plessner, w śmiech się „wpada”, w przeciwieństwie do płaczu, któremu człowiek się „poddaje”¹². W przypadku człowieka umierającego, a nie chorującego na depresję, organizm broni się przed stresem związanym z myślą o śmierci, urealnijającej się dopiero wówczas, kiedy zagraża nam bezpośrednio, zaraz, wkrótce. Stąd śmiech Rudnickiego, to śmiech spazmatyczny, wybrzmiewający rozpaczą konającego.

¹⁰ Mam na myśl narratora odautorskiego. Nad narratorem dziennika, Józefem, jest jeszcze autor, który właśnie tak a nie inaczej każe mu pisać, myśleć, czuć. To Dąbrowski jako autor tej konkretnej powieści, *Śmierć*.

¹¹ Zob. H. Plessner, *Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania*, przeł. i oprac. A. Zwolińska, Z. Nerczuk, posłowiem opatrzyła A. Zwolińska, Kęty 2004.

¹² Tamże, s. 66.

Śmiech w *Śmierci* Dąbrowskiego nie śmieszy. Nie wywołuje w czytelniku sytuacji komicznych, choć wiele anegdot i postaci opisywanych przez narratora nosi ślady śmieszności. Obiektami cichego, acz oczywiście przyjaznego, podśmiechiwania się są zarówno Stach¹³ i Zosia, jak i nauczyciel niemieckiego Hofmann czy lekarz Starzecki. Ogólnie jednak śmiech artykułowany, śmiech głośny jest niespontaniczny nawet wówczas, gdy wydaje się być szczery i spontaniczny. Śmiech chwilowy, zagłuszający śmierć, śmiech, po którym śmierć ujawnia się z jeszcze większą natarczywością. Śmiech dla suchotnika może być zresztą bardzo groźny:

Naraz krztuszę się. Nic, przeszło. Odchrząknąłem tylko. Mówię dalej. Zosia, ni z tego, ni z owego, zaczyna mię całować. Oni udają wesołość, śmiejemy się wszyscy, ja najgłośniej.

Zakrztuszam się po raz drugi. Nic, i to przechodzi.

Jesteśmy czegoś ogromnie uradowani. Mnie się tylko ciągle zdaje, że oni grają komedię. Ale nic – gramy dobrze. Zosia jest w swoim żywiole – lata po pokoju, wymachuje rękoma, usta się jej nie zamykają. [...] Jestem jak pijany, gestykułuję rękoma, zanoszę się od śmiechu; chcę im coś powiedzieć... oni nie słyszą...

Naraz krztuszę się znowu. Chrząkam... Nic, dobrze... Nie... czuję okropne łaskotanie w gardle, w piersi jakąś przeraźliwą pustkę. [...]

Krew mi zalewa głowę... gorąco... wciskam się w poduszki: oni myślą, że się pokładam ze śmiechu, a ja się duszę... (s. 85).

Pomimo wspólnoty śmiechu, sytuacji, w których cała trójka zanosi się śmiechem, śmiech Stacha i Zosi nie należy do tej samej kategorii, co śmiech rozpaczy Józefa. Doskonale zdaje on sobie z tego sprawę, stwierdzając, że nie potrafili oni wejść w jego duszę „i zrozumieć tego, co się w niej odbywa. [...] Potrafią tak dobrze śmiać się, jak płakać, byle tylko było do tego bodziec zewnętrzny” (s. 140).

Rudnicki przykładą wielką wagę do tego, aby nie być śmiesznym, aby nie stać się obiektem śmiechu innych. Stąd dystans do dawnej własnej twórczości literackiej, po latach ocenionej bardzo krytycznie. Pewność, że nikt z jego bliskich nie wie o jego nieudanych próbach literackich, przynosi mu wielką ulgę, skwi-

¹³ Którego zabiegi o to, by się nie forsował wstawianiem z łóżka, Rudnicki ocenia jako „komiczno-rozpaczliwe protesty” (s. 53).

towaną zdaniem: „wszystko potrafię znieść, prócz śmieszności” (s. 63). Poza tym, jak przyznaje później, strasznie boi się „mazgajstwa” (s. 77). Przyjmuje zatem postawę herosa, któremu bliższy jest śmiech niż płacz. „Całe usiłowania skierować tylko mogę na to, żeby płacz w śmiech, a narzekania w drwiny obrócić” (s. 77).

Po 1 marca, gdy odczuwa on dalszy spadek sił, zadowala się wspomnianiem lepszych czasów, w których, pomimo notorycznych niedoborów finansowych, śmiech często gościł na jego twarzy. „Pękaliśmy ze śmiechu ze Stachem” (s. 65) – przyznaje narrator w opowieści o okolicznościach wynajmu pokoju u pani Sawickiej. Skarży się też na zmienność nastrojów, od przygnębienia i apatii po napady wesołości.

Źródłem lęku Rudnickiego jest zatem on sam, a konkretnie narastanie w nim pewności utraty samego siebie. Bohater widzi to i czuje. Dostrzega oznaki (krwotok), czuje niemoc fizyczną (przymusowe unieruchomienie oraz ból, związany z wołaniem organizmu o natychmiastową pomoc). Niestety, jego umysł, gdy już uświadomi sobie przyczynę krwotoku, niemocy i bólu, musi zrejterować przed faktem śmierci. Suchoty oznaczały wówczas niemal pewną śmierć. Jak dowodził Antoni Kępiński:

Ciało jest nierzadko przyczyną różnego rodzaju niepokojów i lęków. Ciało pozostaje zawsze dla człowieka tajemnicą. Ono jest źródłem przyjemności i bólu, świadomość czekającej człowieka śmierci wiąże się z jego rozpadem. Ono sprawia, że człowiek czuje się z życia zadowolony lub jest złamany bólem i cierpieniem¹⁴.

Słowa te doskonale ilustrują sytuację, w której znalazł się bohater powieści Dąbrowskiego. Nie może i nie jest on zadowolony z jakości swego życia. W tej formie, w jakiej znalazło się jego ciało, nie mogło być inaczej. Ból i cierpienie okazały się zresztą kluczowe dla ostatecznego zwycięstwa nad lękiem, zaś śmiech orężem obronnym tymczasowym, połowicznym i nieskutecznym.

Rudnicki nigdy nie stracił wiary. Zbyt łatwo wierzyło się mu na słowo („Bo nie rzuciłem wiary, lecz straciłem ją, a to wielka bardzo różnica”), przechodząc nad jego deklaracjami do porządku dziennego. A przecież od początku, zapisując swój dziennik, stale powołuje się on na Boga¹⁵. W jego języku ukryta została

¹⁴ A. Kępiński, *Lęk*, wyd. II, Warszawa 1987, s. 36.

¹⁵ Prześledźmy to: przedakcja, początek choroby, zapisany w pierwszym dniu dziennika, tj. 25 lutego: „I trzebaż nieszczęścia, że mu tę krew wtedy pokazał. Boże! jaką on miał minę!”. To

jego wiara, w którą paradoksalnie sam nie wierzy. Można rzec, że zwątpił w wiarę (Boga), lecz wiara (Bóg) nie zwątpiła/zwątpił w niego¹⁶.

Ostatecznie to pojednanie z Bogiem, wspólnota cierpienia z ukrzyżowanym Chrystusem przynosi bohaterowi wyzwolenie od lęku¹⁷. Wiatyk staje się symbolicznym przejściem na drugą stronę, gdzie śmierć nie jest czymś, czego należy się lękać, gdyż choć oznacza koniec, to jest również początkiem.

Śmiech jako „metoda na lęk przed zgonem”? Ta metoda zupełnie zawiodła, co pokazuje fragment powieści, w którym następuje kulminacja śmiechu. Zaraz po wizycie Łopackiego – śmierci – Rudnicki oczekuje na przyjście Stacha, snując rozważania:

Umrzeć? No, głupstwo, wielka rzecz! Każdy umiera. On przyjdzie, a ja zacznę rozmawiać o czym innym, zupełnie, ale to zupełnie o czym innym. Umrzeć? Wielka rzecz! Także!... Umyślnie zacznę opowiadać coś wesołego. Będę się śmiał, a jakże! Bo co to umrzeć? Nic. Po prostu nic. [...] I rzeczywiście uspokoiłem się zupełnie. (s. 105).

To, co następuje w chwilę potem, pragnienie śmiechu za wszelką cenę, ostatecznie obnaża niemoc śmiechu w sytuacji śmierci. Śmiech Stacha i Józefa, śmiech „do rozpuku” oraz „paroksyzmy śmiechu” wywołane zmyślonymi przez umierającego historiami, jego śmiech w miejscach niekomicznych i powaga w miejscach śmiesznych kulminują w wyznaniu przyjacielowi posiadanej przez siebie wiedzy: nieuchronności rychłego zgonu, potwierdzonej autorytetem spe-

Rudnicki do Stacha, przerażonego jego krwotokiem, w duchu trafnie podejrzewającego, w przeciwieństwie do krwawiącego, najgorsze. Nazajutrz, 26 lutego autor dziennika zapisuje: „Da Bóg może ładną, suchą wiosnę, to przekołacę w nich [butach – M.B.] jeszcze jako tako, bo o nowych nie ma co marzyć nawet”. 27 lutego z kolei zapisuje o swej siostrze, Zosi: „Ot i teraz wpadła do mnie taka rozradowana, jakby ją Bóg wie co radosnego spotkało”. A nieco dalej, jeszcze tego samego dnia, stwierdza: „Dotychczas uczuwałem trochę jakby wyrzutów sumienia za to mimowolne zgodzenie się służenia mojej Zosi za punkt oparcia w życiu, choć Bóg widzi, że się nie starałem zupełnie hodzić jej co do siebie”. Podkreślenia moje – M.B.

¹⁶ Bohater, jak sam przyznaje, lubi przywdziewać rozmaite maski, to ateusza, to panteisty (s. 56). Podkreśla względność wszelkich sądów, pozycjonując się na stanowisku relatywisty. Jednak w rzeczywistości Rudnicki sam siebie oszukuje. Jego odejście praktyczne od Kościoła i teoretyczne od Boga związane było z chęcią dostosowania się do „bezbożnego” towarzystwa oraz do panującej w nim mody.

¹⁷ „Teologia chrześcijańska – pisze Antonina Ostrowska – nadała cierpieniu wielką rangę; poprzez cierpienie człowiek osiąga dojrzałość i wielkość duchową, w nim odnajduje głębię człowieczeństwa, wreszcie zbawienie”. – A. Ostrowska, *Śmierć i umieranie*, Warszawa 1991, s. 56.

cialisty, Łopackiego. Wówczas, w momencie odsłonięcia wszystkich kart, w obliczu wyznania Stacha, iż on również o tym wie, że wszyscy o tym wiedzą, następuje akt oczyszczenia, w którym nie ma już miejsca na śmiech. „Zacząłem łkać gwałtownie, strasznie” – tak kończy się obszerny wpis do dziennika z 24 marca. Płacz uwalnia od śmiechu. Rudnickiemu, od tej pory pozostającemu już po „stronie” śmierci i ze śmiercią pogodzonemu, zostało jeszcze 36 dni życia. I choć w ciągu tych dni zdarzają się mu, nieliczne jednak, chwile szczerego i pogodnego śmiechu, wywołanego rozmowami ze Stachem i Zosią, to wypełniają je już niemal wyłącznie teoretyczne rozważania i refleksje na temat śmierci. A w końcu zupełnie nieśmieszne, znaczone cierpieniem i krwią, odchodzenie.

Śmierć Ignacego Dąbrowskiego to opowieść o umieraniu z miłością i przyjaźnią w tle. Pokazuje, w jaki sposób mechanizmy niezależne od nas, mechanizmy regulujące i wyrażające ludzką psychikę, takie jak strach i lęk, uśmiech i śmiech, są w stanie wpływać na ogląd rzeczywistości w momencie granicznym, najważniejszym chyba, z którym każdy lub prawie każdy (ten, któremu dane jest wiedzieć o swym umieraniu, zbliżającym się zgonie), prędzej czy później się zmierzy.



Edward Munch, *Pocatunek śmierci* (*Todeskuss*), 1899



Litografia przedstawiająca wizję Małgorzaty w komnacie Fausta w Akcie I opery Ch. Gounoda *Faust*, wystawionej w Covent Garden w 1864 roku

FAUST MODERNISTYCZNY.
WOKÓŁ DIALOGU *FAUST I MEFISTOFELES*
JERZEGO ŻUŁAWSKIEGO

Dialog *Faust i Mefistofeles* Jerzego Żuławskiego wydaje się doskonałym przykładem żywotności jeśli nie samego mitu faustycznego, to przynajmniej „modelu faustycznego kuszenia”¹, w epoce szczególnie wyczulonej – z jednej strony na metafizyczną, lecz z drugiej strony – na erotyczną problematykę. Jak wiemy, Goethe również nie pozostawał na nią obojętny – wystarczy wspomnieć chociażby *Elegie rzymskie*. Obecny w arcydziele literatury i kultury światowej, jakim jest *Faust*, temat miłości zmysłowej podejmowany był dość często, tak więc utwór Żuławskiego nie jest może pod tym względem czymś wybitnie oryginalnym.

Jego treścią poeta uczynił upadek mędrca w cielesną doczesność, zaś wniosek zeń wypływający można sprowadzić do konstatacji, że ostatecznie wszystko sprowadza się do Erosa, w prostej linii wiodącego do swego brata – Tanatosa (uśmiercenie duszy Fausta). W młodopolskim palimpseście diabeł z łatwością deprawuje swą ofiarę, a tą nie jest oczywiście kobieta, lecz – zgodnie z duchem czasu – mężczyzna, a do tego, zdawałoby się, mędrzec. Mefistofeles nie żąda duszy Fausta, gdyż ta „zdechnie wpierrw, nim ją z ciała śmierć wywlecze!”². Ale po kolei. Punktem wyjścia tych rozważań uczynimy fragment *Fausta*, w którym mowa jest o „dwóch duszach”, tkwiących w bohaterze tragedii Goethego:

We mnie dwie dusze mają zaś mieszkanie,
A jedna z drugą chciałaby się rozstać;
Jedna w zacieklej żądy więc, w gorączce,
Chwytnymi narządami w świat się wpija;

¹ Zob. J. Ławski, *Życie i śmierć mitu. „Faust polski” między XIX a XXI wiekiem*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej. Białystok 23–26 października 1997 r.*, Tom drugi, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 2001, s. 578.

² J. Żuławski, *Faust i Mefistofeles*, w: tegoż, *Wiersze*, wybór i wstęp A. Z. Makowiecki, Warszawa 1982, s. 182.

Drugiej ku zacnych przodków spieszno łączce,
Nad ziemski tedy proch się wzbija³.

Idę tu tropem Anny Wydryckiej, która w szkicu *Dwie dusze Fausta i młodopolskie sprzeczności* zwróciła na cytowany ustęp szczególną uwagę. Mimo że utworowi Żuławskiego badaczka nie poświęciła zbyt wiele miejsca, warto przytoczyć jej opinię. Otóż w *Fauście i Mefistofelesie*:

szatan nie musi targować się o duszę mistrza. Faust, który przekonał się, że wszystko jest złudzeniem, oddaje swoje uczuciowe wzloty za możliwość zmysłowej rozkoszy. [...] W tekście pobrzmiewają echa dekadentkie – ze złudzeń niszczących jednostkę nie ma żadnej drogi wyjścia. A dusza człowieka przełomu wieków okazuje się często pierwiastkiem tak słabym lub miernym, że nie jest warta diabelskiego zachodu⁴.

A jednak zachodu jest warta. Różnica polega na tym, że w niemieckim pierwowzorze Mefistofelesowi zależy na duszy Fausta, chce ją mieć dla siebie czy dla swych piekielnych zwierzchników, zaś w wersji stworzonej przez Żuławskiego dusza ma być z Fausta „wyssana”... przez kobietę. Zaprzeczenie „Wiecznej Kobiecości” pociągającej hen w górę jest oczywiste, choć autor *Starej Ziemi* nie nawiązuje bezpośrednio do drugiej części *Fausta*.

„Dusza zdechnie wpierw, nim ją z ciała śmierć wywlecze!” – ostatnie zdanie wypowiedziane przez diabła, stanowiące niejako epilog całego utworu wskazuje na co najmniej dwie możliwości dalszych losów bohatera-mędrca:

1. Faust stanie się rozpustnikiem. Po nasyceniu się dziewicą, będzie poszukiwał kolejnych, kierując się „zasadą przyjemności”.
2. Faust zostanie usidlony przez dziewicę, zostając jej mężem. Stanie się filistrem.

W jednym i w drugim przypadku dusza mędrca, pierwiastek wzniosły i boski będzie powoli uśmiercana. Mefistofelesowi młodopolskiemu wystarczy zniszczenie jego duszy, a sam sposób jej zniszczenia jest mniej istotny. W tym miejscu trzeba postawić pytanie: czy duszę można uśmiercić? W młodopolskiej,

³ Cytaty z *Fausta* w tłumaczeniu Adama Pomorskiego, za wydaniem: J. W. Goethe, *Faust. Tragedia*, przełożył i posłowiem opatrzył A. Pomorski, Warszawa 1999, s. 48.

⁴ A. Wydrycka, *Dwie dusze Fausta i młodopolskie sprzeczności*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, dz. cyt., s. 154–155.

niecو redukcjonistycznej interpretacji mitu jest to możliwe. Dialog Żuławskiego ujawnia wybitnie męski, szowinistyczny punkt widzenia, podobnie zresztą – choć może w mniejszym stopniu – jak *Faust*. Wystarczy przywołać kilka zwrotów z obu utworów:

Faust i Mefistofeles: „dziewczyna pusta”, „rozkoszne stworzonko”, „anioł cudny” (określenia Mefistofelesa, ostatnie – ironicznie).

Faust: „piękną Helenę ujrzysz w każdej babie” (Mefisto); „śliczne stworzenie” (Faust); „cielątko” (Mefisto)

Istotnie, Żuławski dokonuje odwrócenia ról. Stworzona przez niego postać, Faust jest zblazowany i gnuśny; nie ma tej energii, którą dysponował odmłodzony w kuchni czarownicy bohater Goethego. Niemiecki bohater od pierwszego wejrzenia, pała pożądaniem do młodego – z perspektywy naszych czasów aż nazbyt młodego, dziewczęcia. Mefistofeles nie musi go kusić. Inaczej u Żuławskiego – diabeł niczym stręczyciel zachęca, wręcz reklamuje dziewicę, będącą tu niczym innym, jak – nie bójmy się tego rzecz – towarem na sprzedaż⁵. Obraz jest niezwykle sugestywny i zmysłowy:

Cha! cha! mędrcze! cielesna ona, ta dziewczica!
Popatrz! Śpi tak niewinna pod białą firanką...
Cóż za rozkosz by była mieć ją swą kochanką!

Podobnie zresztą potraktował sprawę płci Goethe⁶. Co ważne, w tekście Żuławskiego nie ma sygnałów, które wskazywałyby na „odmłodzenie” Fausta. Możemy się więc domyślać, że jego namiętność do śpiącej dziewicy jest zapalem niemłodego zgoła człowieka (postać tytułowa I części *Fausta* ma przecież 75 lat!).

Jakie są podobieństwa niemieckiego pierwowzoru i jego polskiej wersji? Otóż Faust Goethego miał w planie skrócenie swego żywota: „Ciężarem sobie jestem, własne życie/ Sprzykrzyłem, śmierci żądam skrycie” (s. 65). A jednak nie

⁵ I nie zmienia tego obrazu jedno zdanie „wypowiedziane” przez dziewicę we śnie (przytoczone przez Mefistofelesa): „To niedobrze, lilijko ... Chociaż nikt nie widzi, / jednak, kwiatku, nie trzeba – – choć ja sama nie wiem ...”.

⁶ Zob. A. Pomorski, *Ten bardzo poważny żart*, w: J. W. Goethe, *Faust*, dz. cyt., s. 546. „Płec – dawca »rozkoszy« – jest towarem”, stwierdza tłumacz *Fausta*.

wypił – jak ironicznie kwituje chęć targnięcia się na własne życie Mefisto – „brunatnych soków, zachowując życie” (s. 66). Inna jest natomiast w dialogu Żuławskiego sytuacja wyjściowa. W tragedii Goethego Faust sam dochodzi do wniosku, iż studiowanie rozmaitych dziedzin nauki do niczego go nie doprowadziło. Ostatecznie pada sokratejskie stwierdzenie: „A co ja wiem? to, że nic nie wiem!”; stąd decyzja podjęcia się praktyk magicznych. Utwór Żuławskiego rozpoczyna się zaś kwestią Mefistofelesa (co już wskazuje na to, kto będzie tu ważniejszy), nawołującego swego „mistrza” do porzucenia „zapyłonych ksiąg” i zaprzestania pogoni za wiedzą... „One bezowocne” – stwierdza czart.

Faust Goethego nie ma złudzeń, co do miłosnych uniesień. Nie wydaje mu się, iżby jego pustkę wypełnić mogła między innymi darowana mu przez diabła panna:

Cóż ty masz dla mnie za udziały,
Diabli pokurczu? [...]
Pannę, co z objęć mych beztrosko
Już innego mruga zalotnika?” [...] (s. 69).

Faust w dialogu autora *Na srebrnym globie* lapidarnie stwierdza:

Darmo zwodzisz mię, duchu! Nie wierzę, by w świecie
coś znalazło się jeszcze warte trudu, wiary ...
Marność wszystko – i wszystko jeno złudne mary!

Nawiązanie do Koheleta świadczyć może również o tym, że również on, tak jak jego niemiecki pierwowzór, dopuszczał możliwość samobójczej śmierci. Mefistofeles tylko na to czekał. Przedstawia mu dziewicę. Z góry wie, kim, lub raczej czym – gdyż, jak już wspomniałem, owa dziewica jest w oczywisty sposób uprzedmiotowiona – skusi Fausta. Oto mamy moment kuszenia: „[...] wskażę [ci] w świecie nowe bogi,/ nie ułudne, niktące, ale namacalne,/ piękne, jasne, potężne, a nadto – realne [...]”. Jak gdyby „cielesna dziewica” była „nie-ułudna” i „nie-niktąca”...

Jednak tak się składa, że Faust Żuławskiego, podobnie jak jego niemiecki pierwowzór, bardziej jest zainteresowany światem doczesnym; marzy o bóstwie, zgoła nie duchowym, lecz jak najbardziej cielesnym. Zwraca się do szatana:

Daj mi bóstwo, przed którym uderzyłbym czołem,
daj mi bóstwo, co z rąk się nie wymknie jak złuda,
a ja duszę ci oddam za takowe cuda –
wszystko jedno: szatanem jesteś czy aniołem!

Mefistofeles przystępuje więc do dzieła:

Zgoda! – – Oto skinieniem ręki burzę ściany:
widzisz! widzisz, Fauście, ten **obraz przed sobą?**

FAUST

Czy ja marzę? czym w błękit uleciał wraz z tobą?
Jakaż ona urocza! czy to duch świetlany?

MEFISTOFELES

Cha! Cha! mędrce! cielesna ona, ta dziewica!
Popatrz! **Śpi tak niewinna** pod białą firanką ...
Cóż za rozkosz by była mieć ją swą kochanką ...!

Obraz ten zaczerpnął polski poeta oczywiście z *Fausta*, a konkretnie z *Kuchni czarownicy*. Mamy tam taką oto scenę:

MEFISTOFELES:

[...] ciebie nauczę życie wieść próżniacze;
Pocujesz, jaka rozkosz w tobie pała,
Kiedy Kupido budzi się i skacze.

FAUST:

Raz tylko rzucę okiem do zwierciadła;
Tak **piękna zjawa tam spoczywa we śnie!**

MEFISTOFELES:

Nie! Nie! Nie chodzi teraz o widziadła;
Arcykobietę ujrzeć masz cieleśnie.

Cicho:

Po tym napoju w całym jej powabie
Piękną Helenę ujrzysz w każdej babie.
(s. 112)

Żuławski kontaminuje dwie sceny z *Fausta*: obraz-zjawę ze zwierciadła (*Kuchnia czarownicy*) oraz spotkaną w scenie następnej (*Ulica*), jak najbardziej realną kobietę – Małgorzatę. „Poczujesz, jaka rozkosz w tobie pała, / Kiedy Kupidło budzi się i skacze” – to zdanie Mefistofelesa mogło natchnąć Żuławskiego do napisania dialogu. W zasadzie *Faust i Mefistofeles* jest jego rozwinięciem. Pierwsze skrzypce gra w nim diabeł, narzucający Faustowi swój dyskurs; mamy tu do czynienia z typowym dla młodopolskiej epoki obnażeniem zwierzęcia tkwiącego w człowieku. Faust opiera się, lecz tylko przez chwilę. Ma przed sobą zmysłową, młodą kobietę. Obok zmysłu wzroku, wyzyskiwanego przez diabła w sposób mistrzowski („widzisz! widzisz, Fauście, ten obraz przed sobą?”; „**Patrz!** Śpi tak niewinna pod białą firanką ...”; „**Patrz!** opadło z jej piersi nakrycie”; „**Patrz** na twarz jej! Te rysy tak dziewicze, smętne ...”; „**Widzisz?** przez sen się piersi wznoszą pod batystem;/ czekaj – troszkę odchyłę, widzisz? pierś tak biała,/ tak młodziuchna, okrągła ... **Co za kolor** ciała!”; „**Widzisz** czarne maleńkie to na piersiach znamię?”; „**Patrz**, wruszyła nóżkę – /co za kształty!”), wyjątkowo ważną rolę odgrywa tu narząd słuchu. Diabeł okazuje się poetą. Faust patrzy i słucha. I drży. W trakcie swej pierwszej – i najdłuższej – tyrady, godnej największych poetów sławiących kobiece wdzięki, Mefisto raz tylko zwraca się do Fausta bez odwołania się do zmysłu wzroku: „ – Cóż to! nie drzyj, Fauście! – ty mędrzec, nie zwierzę!”. Bez trudu dostrzec można satysfakcję diabła: człowiek, a jednak bardziej zwierzę! Sięgnijmy do niemieckiego pierwowzoru. Tu również mędrzec zostaje obnażony:

MEFISTOFELES:

Jesteś, kim jesteś – nic poza tym.

Choć utrefisz perukę w tysięczne pukieliki,

Choć obujesz się w koturn, na pół łokcia wielki,

Będziesz, kim jesteś, jak świat światem.

FAUST:

Wiem, gromadziłem nadaremnie

Wszystkie bogactwa człowieczego ducha,

Żaden źródł nowej mocy nie wytryśnie we mnie,

Kiedy mi siły odbierze posucha.

Ani o włos nie jestem wyższy,

Nieskończoności ani o krok bliższy.

(s. 74)

Jaka jest różnica między obiema wersjami? Młodopolski Faust, jak już wspomniałem wcześniej, wydaje się być mniej metafizyczny, a bardziej przyziemny. Szybko porzuca myśl o „anielskości” dziewicy; diabeł przekonuje go, że „anioły nie są tak ponętne”. Żuławski wprowadza do swego utworu fetyszystyczną funkcję bielizny Małgorzaty, tak wyeksponowaną w arcydziele Goethego⁷. Polski Faust broni się oczywiście przed swą naturą, lecz słowa Mefistofelesa z tragedii Goethego: „Jesteś, kim jesteś – nic poza tym”, przystają tak do niemieckiego, jak i polskiego, modernistycznego Fausta. Stąd podobnie jak jego romantyczny poprzednik, nie oprze się wdziękowi dziewicy oraz jej „piersi tak białej, tak młodziuchnej, okrągłej”⁸. Mefistofeles wykreowany przez autora *Erosa i Psyche* jest równie, o ile nie bardziej, ironiczny jak jego niemiecki pierwowzór:

FAUST

Puść mię! puść mię, szatanie! bo mnie krew zaleje!

MEFISTOFELES

Czyż się godzi mędrcomu z tak wielkim zapałem
pragnąć czegoś, co kształtem tylko jest i ciałem!

FAUST

Puść mnie!

Faust musi ulec wobec tak ciekawych perspektyw:

MEFISTOFELES

Czekaj! Uważasz, jak słodkie nadzieje
to rozkoszne stworzonko wzbudzić może, gdyby
pokochołało? Gdy ramie ją lube otoczy,
zadrży cała i przymknie wpółzamglone oczy...
Zalękniona, pragnąca – a waha się niby;
pierś się wznosi falami żądy jakieś nowej –
pocałunki ją palą...

⁷ Faust prosi Mefistofelesa: „Dajże mi stanąć przy jej postaniu, / Daj przedmiot jakiś pożądaniu, / Chustkę z jej szyi czy pończoszkę, / Anielskich skarbów niech uszczknę troszkę” (s. 115). We fragmencie zatytułowanym *Wieczorem* Małgorzata „zaczyna śpiewać rozbierając się do snu” (s. 119).

⁸ W *Fauście* zaś bohater stwierdza: „Pierś Małgorzatkę, pieściłem ją, białą, / Rozkoszy używałem tego ciała!” (s. 185).

FAUST

Ha! dosyć, szatanie!

MEFISTOFELES

... jeszcze broni się, walczy, lecz wkrótce przestanie –
mgła jej oczy zasłania i z buzi różowej
ulatuje westchnienie: kocham... – Już opada
współomlała w otwarte ramiona kochane,
już bezbronna, już szepce słowa urywane,
już się tuli, całuje – różowa i blada...

FAUST

Moja! moja być musi! co chcesz, dam ci za to!

„Jeszcze broni się, walczy, lecz wkrótce przestanie” – słowa szatana odnoszą się nie tyle (a może nie tylko) do dziewicy, co raczej do Fausta. W dziele Goethego bohater także się bronił przed sprowadzeniem wzniosłej, jak mu się wydawało, miłości – do miłości związanej wyłącznie ze sferą ciała:

Pójdź precz, szatanie! Nie wymieniał
Imienia pięknej! **Ku słodkiemu ciału**
Żądzą mnie znów nie rozplamieniał,
Nie doprowadzaj mnie do szału!
(s. 147)

I równie szybko owej żądzы uległ:

Ach, gdybym choć przez chwilę
Spokojnie mógł przytulić ciebie całą,
Połączyć z duszą duszę, z ciałem ciałem!
(s. 154)

Lecz w swym idealizmie wciąż miał na względzie duchowe połączenie. W wersji Żuławskiego na takie niuanse miejsca już nie ma, a to dlatego, że autor dialogu odmówił biernej dziewicy posiadania duszy. Innymi słowy jest ona tylko i wyłącznie ciałem. Możliwe jest połączenie ciała z ciałem, zaś materialność i „bez-duchowość” (pamiętamy słowa diabła: „dziewczyna pusta”) dziewicy zabije duszę Fausta. Ten ostatni jest już praktycznie stracony, zawłaszczony

przez żądę. O ile pierwsza część dialogu rzeczywiście dialogiem była, o tyle jego część druga jest już raczej monologiem diabła. Od chwili ujrzenia dziewczycy Faust wypowiada tylko kilka zdań, coraz krótszych i bardziej emocjonalnych:

- „Ha! nie bluźnij! Kochanka! – ona anielica!” (przed głównym „blokiem reklamowym”, jak byśmy dziś mogli powiedzieć),
- „Puść mię! puść mię, szatanie! bo mnie krew zaleje!” (po tymże „reklamowym bloku”, który – jak widać – odniósł skutek),
- „Puść mnie!” (po szyderczych, a co najmniej ironicznych słowach diabła: „Czyż się godzi mędrcom z tak wielkim zapałem/ pragnąć czegoś, co kształtem tylko jest i ciałem!”),
- „Ha! dosyć, szatanie!” (po kolejnym, krótszym „bloku reklamowym” zaprezentowanym przez Mefistofelesa; Faust jest już na krawędzi),
- „Moja! moja być musi! co chcesz, dam ci za to!” (mędrzec ulega),
- „Prędko, prędko!” (mędrzec się niecierpliwi),
- „Mów prędko! – jam gotów ...” (mędrzec traci głowę),
- „Zgoda! Zgoda!” (przyjęcie warunków szatana),
- „O rozkoszy!” (mędrzec dostaje upragnioną nagrodę).

Z „dwóch dusz” żyjących w bohaterze tragedii Goethego ostaje się w jego polskiej wersji tylko jedna; ta, która w zacieklej żądzy, w gorączce „chwytynymi narządami w świat się wpija”, określona przez znawcę tematu duszą ziemską, pełną ciemnych uczuć⁹. Co ciekawe, w tekście młodopolskiego poety pojawiają się dwa ciekawe symbole: motyl i lilia. Oddajmy głos diabłu:

A wiesz ty, o czym ona marzy?
 Śni, że motyl leciuchny usiadł jej na usta,
 łechce, drażni – a przecież go dziewczyna pusta
 nie chce spędzić, choć czuje rumieniec na twarzy ...
 Nie wie czemu ... Ten motyl rozkoszny ją wstydzi ...
 Śni, że lilię do gorsu wpięła a lilija
 pierś kielichem musnęła i w łono się wpija...

Motyl w marzeniu sennym symbolizuje niestałość, lilia zaś – pożądanie. Oba symbole łączy z kolei lubieżność¹⁰. Żuławskiemu chodzi zaś najpewniej

⁹ W. Szturc, *Faust Goethego. Ku antropologii romantycznej*, Kraków 1995, s. 71.

¹⁰ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 236–237, 200.

o lilię jako o symbol płodności, seksu i fallusa, dzięki charakterystycznemu kształtowi słupka kojarzącą się z tym ostatnim. Lilia była atrybutem Wener¹¹, więc tym bardziej możemy mieć pewność co do autorskich intencji, ponieważ diabeł porównuje śpiącą dziewicę do bogini Wenus. Przy takim odczytaniu symboliki motyla i lilii dialog Żuławskiego nabiera znacznie intensywniejszego, ocierającego się o pornografię, kolorytu. Tym bardziej, że może tu też chodzić o zdeprecjonowanie lilii jako symbolu czystości i boskiego światła, funkcjonującej w tradycji chrześcijańskiej¹². I jeszcze jeden ważny trop. Otóż „grecki wyraz *psyche* oznacza ‘duszę; motyla’; motyl reprezentuje tu duszę w przeciwieństwie do robaka, wyobrażającego ciało (*soma*)”¹³. Idąc tym śladem można by uznać motyla za duszę Fausta, którą ten już w tym momencie ją traci...

Włodzimierz Szturc określił I część *Fausta* mianem tragedii świadomości rozdartej zmieniającej się w obyczajowy dramat uwiedzenia Małgorzaty¹⁴. W *Fauscie i Mefistofelesie* nie mamy do czynienia z tragedią świadomości rozdartej; jest za to dramat uwiedzenia, lecz nie Małgorzaty, a samego Fausta. Uwodzicielem czy raczej zwodzicielem – co zgodne z naturą diabelską – stał się sam szatan: mistrz ironii, pełen pogardy dla ludzkiej kondycji.

Warto by zapytać, czyją stronę trzyma autor dialogu? Człowieka czy diabła? Stawiając to pytanie należy mieć w pamięci jego stosunek do postaci Lucyfera. W cyklu sonetów z 1896 roku przedstawił tego ostatniego – pisze Wojciech Gutowski – „jako jednego z synów Bożych i wielkiego metafizycznego buntownika. [...] Sympatia Żuławskiego, podobnie jak George’a Byrona w dramacie *Kain*, jest niewątpliwie po stronie Lucyfera”¹⁵. Faust popada w cielesność, stagnację, bezruch. Wydatnie przyczynił się do tego Mefistofeles, pełniący w dialogu rolę Psuja, a nie Lucyfera. Jednak mimo wszystko sympatia autora zdaje się sytuować po stronie diabła. Faust stoczyłby się w materię nawet bez pomocy Mefistofelesa, co widać już na początku dialogu. A przecież Mefistofeles, co można wyczytać z ostatnich wersów dialogu, ma w pogardzie materię¹⁶.

¹¹ Tamże, s. 200.

¹² Zob. M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Poznań 1989, s. 116.

¹³ W. Kopaliński, dz. cyt., s. 236.

¹⁴ W. Szturc, *Faust Goethego...*, dz. cyt., s. 72.

¹⁵ Zob. W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 298–300.

¹⁶ Por. Z. Freud, *Człowiek, religia, kultura*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1967, s. 291. „Sam diabeł nazywa swym wrogiem nie to, co święte i dobre, lecz moc natury do rodzenia i płodzenia, pomnażania życia, a więc Erosa” (tamże, przypis 21.)

Cała jego tyrada zachwalająca cielesne wdzięki dziewicy służy zniszczeniu jednostki słabej i bezwolnej – bo taki właśnie jest młodopolski Faust. A więc diabeł dysponuje siłą – ma w sobie lucyferyczną moc. Jednak nie można też zapominać o wpływie jaki wywarła na twórczość Żuławskiego filozofia Spinozy. Patrząc na Fausta przez jej pryzmat można go rozgrzeszyć z jego słabości, bo przecież – jak pisał Żuławski w popularnonaukowej pracy na temat życia i poglądów autora *Etyki*, wyraźnie się z nimi solidaryzując – „wszystka siła w przyrodzie należy do istoty boskiej, a zatem i wszystkie rzeczy, wszystkie zjawiska, które są tylko formami potęgi bożej, są przejawami Boga”¹⁷. Sądził też autor *Na srebrnym globie*, że „piękno daje nam najwyższe zadowolenie, najwyższą rozkosz”¹⁸. Jak sądzę, miał na myśli nie tylko piękno duchowe, lecz również to cielesne, a tego nie można odmówić dziewicy ukazanej w *Fauście i Mefistofelesie*.



¹⁷ J. Żuławski, *Benedykt Spinoza. Człowiek i dzieło*, Warszawa 1902, s. 89.

¹⁸ Tenże, *Szkice literackie. Książki – myśli – ludzie*, Warszawa 1913, s. 99.

Aneks

JERZY ŻUŁAWSKI, *FAUST I MEFISTOFELES*

MEFISTOFELES

Pójdź, Fauście! Do licha zapyłone księgi!
Rzuć gonitwy za wiedzą! – one bezowocne!
inne bóstwo ci wskażę, które porwać mocne
i niedowiarka nawet czarem swej potęgi!

FAUST

Darmo zwodzisz mię, duchu! Nie wierzę, by w świecie
coś znalazło się jeszcze warte trudu, wiary ...
Marność wszystko – i wszystko jeno złudne mary!

MEFISTOFELES

Ej! spróbuję! – a może coś wynajdę przecie? ...!
Słuchaj, jeśli ci wskażę w świecie nowe bogi,
nie ułudne, niknące, ale namacalne,
piękne, jasne, potężne, a nadto – realne,
jak mi za to zapłacisz, mój ty mędrze drogi?

FAUST

Daj mi bóstwo, przed którym uderzyłbym czołem,
daj mi bóstwo, co z rąk się nie wymknie jak złuda,
a ja duszę ci oddam za takowe cuda –
wszystko jedno: szatanem jesteś czy aniołem!

MEFISTOFELES

Zgoda! – – Oto skinieniem ręki burzę ściany:
widzisz! widzisz, Fauście, ten obraz przed sobą?

FAUST

Czy ja marzę? czym w błękit uleciał wraz z tobą?
Jakaż ona urocza! czy to duch świetlany?

MEFISTOFELES

Cha! Cha! mędrcze! cielesna ona, ta dziewczica!
Popatrz! Śpi tak niewinna pod białą firanką ...
Cóż za rozkosz by była mieć ją swą kochanką ...!

FAUST

Ha! nie bluźnij! Kochanką! – ona anielica!

MEFISTOFELES

Dobry sobie! Anioły nie są tak ponętne!
Patr! opadło z jej piersi nakrycie – bielizna
lepiej stroi niż suknia – nawet mędrzec przyzna!
Patrz na twarz jej! Te rysy tak dziewicze, smętne ...
sen tak cichy ... A wiesz ty, o czym ona marzy?
Śni, że motyl leciuchny usiadł jej na usta,
łechce, drażni – a przecież go dziewczyna pusta
nie chce spędzić, choć czuje rumieniec na twarzy ...
Nie wie czemu ... Ten motyl rozkoszny ją wstydzi ...
Śni, że lilię do gorsu wpięła, a lilija
piers kielichem musnęła i w łono się wpija ...
„To niedobrze, lilijko ... Chociaż nikt nie widzi,
jednak, kwiatku, nie trzeba – – choć ja sama nie wiem ...”
Hej! rozkoszny ten kwiatek! Dziewczę się nie broni,
nie ma siły, krew czuje falującą w skroni –
jakże krew ta gorąca, jak pali zarzewiem!
Widzisz? przez sen się piersi wznoszą pod batysem;
czekaj – troszkę odchyle, widzisz? pierś tak biała,
tak młodziuchna, okrągła ... Co za kolor ciała!
jaka miękkość! Jak pięknie jej z tem głętem przejrzytem,
spod którego wyziera utoczone ramię,
żyłek siatką pocięte i rozkosznie świeże!

– Cóż to! nie drżysz, Fauście! – ty mędrzec, nie zwierzę! –
Widzisz czarne maleńkie to na piersiach znamię?
Do całowań stworzone! Cicho – jeszcze troszkę
tej zasłony uchylę. Jakie cudne łono!
rzeźbiarz żaden piękności takiej nie śnił pono!
Wenus! Wenus prawdziwa! Patrz, wzruszyła nóżkę –
co za kształty! Nóżęta obie przez sen splata
i wypręza się cała ... Co za sny mieć może?
Uśmiechnięta, na licach rumieni się zorze;
może łechce ją lekka batystowa szata?

FAUST

Puść mię! puść mię, szatanie! bo mię krew zaleje!

MEFISTOFELES

Czyż się godzi mędrcom z tak wielkiem zapałem
pragnąć czegoś, co kształtem tylko jest i ciałem!

FAUST

Puść mnie!

MEFISTOFELES

Czekaj! Uważasz, jak słodkie nadzieje
to rozkoszne stworzonko wzbudzić może, gdyby
pokochało? Gdy ramię ją lube otoczy,
zadrży cała i przymknie wpółzamglone oczy...
Zalękniona, pragnąca – a waha się niby;
pierś się wznosi falami żądry jakiejś nowej –
pocałunki ją palą...

FAUST

Ha! dosyć, szatanie!

MEFISTOFELES

... jeszcze broni się, walczy, lecz wkrótce przestanie –
mgła jej oczy zasłania i z buzi różowej
ulatuje westchnienie: Kocham... – Już opada
wpółomdlała w otwarte ramiona kochane,
już bezbronna, już szepce słowa urywane,
już się tuli, całuje – różowa i blada...

FAUST

Moja! moja być musi! co chcesz, dam ci za to!

MEFISTOFELES

Dobrze, zrobimy ugodę.

FAUST

Prędko, prędko!

MEFISTOFELES

Zaraz!
tak wszystkiego załatwić niepodobna naraz!
Naprzód musim się jeszcze uporać z zapłatą.
Więc warunek – niewielki, a nawet nietrudny –
jeden tylko warunek ...

FAUST

Mów prędko! – jam gotów ...

MEFISTOFELES

Nierozumnych od dziś dnia zaprzestawszy wzlotów,
rozkosz, której jest pełen ten twój ... anioł cudny,
będziesz pił ...

FAUST

Zgoda! Zgoda!

MEFISTOFELES

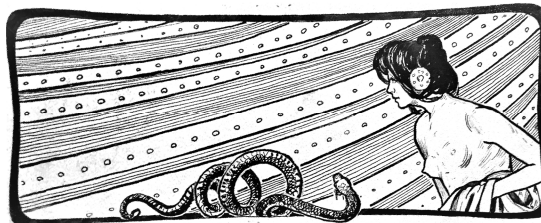
Bierz ją zatem, człeczce!

FAUST

O rozkoszy!

MEFISTOFELES

(Już siedzi w szponach mych po uszy!
Cha! cha! cha! cha! – nie żądam nawet jego duszy –
dusza zdechnie wpierw, nim ją z ciała śmierć wywlecze!)



ŻEROMSKI O MICIŃSKIM, MICIŃSKI O ŻEROMSKIM. DZIEJE PRZYJAŹNI

Naród polski nie zna miary w okrucieństwie – mówi w swej *Dumie* Żeromski – i najwięcej lubi widowisko strąconych wielkości.

Tadeusz Miciński¹

Tadeusz Miciński, autor „karkołomnej *Nietoty*”² – jak Stefan Żeromski nazywał tę powieść – cenił i poważał swego starszego kolegę, lecz nie ze wszystkimi jego poglądami oraz działaniami się zgadzał. Kilka dekad temu podejmowano już ten temat. Myślę tu o jedynym jak dotąd osobnym artykule odnoszącym się związków osobistych i literackich interesujących nas pisarzy, autorstwa Marii Januszewicz³. Owo zagadnienie dotyczy tak zwanej „wpływowologii”. Kto i w jakim stopniu na kogo oddziaływał? Czy starszy i bardziej znany Żeromski inspirował mniej znanego wśród szerszej publiczności Micińskiego, czy też odwrotnie? A może podobieństwa wynikają tu ze wspólnych źródeł, tych samych lektur, zbieżnych zapatrywań na rozmaite kwestie? Oprócz tego, interesuje mnie również coś, co nazwałbym „sympatiologią”. Lubili się, szanowali? Zgadziali lub nie zgadzali? Czy jeden czytał kolejno wydawane dzieła drugiego? I czy raczej mieli na przykład Piotr Kuncewicz, stwierdzając, iż „Miciński cieszył się bardzo wielkim uznaniem Żeromskiego”⁴ lub Januszewicz, pisząca: „Żeromski również

¹ T. Miciński, *W sprawie W. Feldmana*, „Krytyka” 1909, t. 4, s. 59. Miciński nawiązuje do następującego zdania z *Dumy o hetmanie* Żeromskiego: „Kocha się, synu, człowiek nasz nade wszystko w widowisku strącenia wielkości z jej stolicy. Nie znosi człowiek nasz dla wielkości zachwytu. Lecz nic to, nic! Im okrutniejsze jest plemię, tym głębiej wrzyna się w nie miłość twoja! Własne to, nasze hetmańskie zadanie”.

² S. Żeromski, *Listy 1905–1912*, opr. Z. J. Adamczyk, Warszawa 2006, s. 196. List do Oktawii Żeromskiej [Zakopane 6 września 1909]. Żeromskiemu chodzi o „dalszy ciąg karkołomnej *Nietoty*” (konkretnie ma na myśli fragment zatytułowany *Hańba Narodu*) zamieszczony w „Krytyce” Feldmana (1909, z. 8–9, s. 65–91). Był on pierwotną wersją ostatniego rozdziału książkowego wydania powieści (1910). *Nietotę* ogłaszano od kwietnia 1908 do maja 1909 roku w warszawskim „Sfinksie”.

³ M. Januszewicz, *Miciński i Żeromski oraz ich kontakty towarzyskie, kulturalne i literackie*, „Studia i Materiały Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Zielonej Górze”, 1988, seria XVII, nr 5.

⁴ P. Kuncewicz, *Wstęp*, w: T. Miciński, *Nad Bałtykiem*, Gdańsk 1978, s. 13.

zafascynowany był Micińskim”⁵ Na te i inne pytania spróbuję udzielić tu odpowiedzi. Postaram się jednocześnie uniknąć niepotrzebnych powtórzeń, czyli powielania informacji podanych przez autorkę rzeczonoego artykułu, choć oczywiście, z uwagi na źródła epistolograficzne, z których korzystała Januszewicz, nie będzie to do końca możliwe. Jednak nie o same fakty mi idzie, lecz o to, jak te fakty zinterpretować, czego, jak sądzę, starała się uniknąć badaczka. Po lekturze jej artykułu można dojść do wniosku, że na linii Żeromski – Miciński nie dochodziło do żadnych zgrzytów, a jeśli już dochodziło, to były one nieistotne dla ich znajomości. Zresztą samo pytanie: „co sądzili o sobie dwaj interesujący nas twórcy”, Januszewicz stawia dopiero na przedostatniej stronie rzeczonoj pracy. Jej wnioski są, mym zdaniem, hurraoptymistyczne i symplifikujące.

Miciński nie należał do grona bliskich przyjaciół Żeromskiego, zaś ich znajomość miała raczej charakter okazjonalny. Twórczość autora *Xiędza Fausta* wprawdzie interesowała autora *Dziejów grzechu*, lecz było to zainteresowanie umiarkowane. W zasadzie dopiero kilka lat po śmierci Micińskiego poświęcił mu kilka słów, uznając – w cudzysłowie – jego „wielkość”; wówczas to „pochylił się” nad spoczywającymi od 7 już lat i nigdy niewidzianymi zwłokami kolegi, przy czym słynna, choć nader krótka mowa Żeromskiego wygłoszona podczas uroczystej akademii na cześć autora *W mroku gwiazd*, zatytułowana *In memoriam Tadeusz Miciński*, wydrukowana następnie w poświęconym poecie numerze „Wiadomości Literackich”, wydaje się w zasadzie kurtuazyjnym gestem wobec autora *Wity*. Sądzę, że różnica temperamentów i równie wielkie aspiracje przywódcze odegrały w tej znajomości rolę pierwszorzędą. Nie bez znaczenia wydaje się też różnica wieku. W końcu Żeromski to pisarz pierwszej fali modernizmu polskiego. Bliżej mu do starszego o 4 lata Kasprowicza, niż do o 9 lat młodszego Micińskiego. Jednak bezsprzecznie wiele poglądów, sympatii i wyborów ideowych łączyło tych pisarzy. Wystarczy wspomnieć choćby nawiązywanie do kooperatywizmu Edwarda Abramowskiego, kult wielkich romantyków, czy wreszcie reinterpretowaną ideę narodową, nadrzędną zarówno w twórczości Żeromskiego, jak i Micińskiego. Również do tego ostatniego dadzą się zastosować słowa Artura Hutnikiewicza, piszącego o Żeromskim, iż „Obcy mu był nacjonalistyczny szowinizm”, zaś „w niejednym swoim utworze kreślił sympatyczne

⁵ M. Januszewicz, dz. cyt., s. 49.

i ujmujące postaci ludzi rosyjskich”⁶. Odnotujmy w tym miejscu również fakt podobnego zapatrywania się obu pisarzy na rewolucję, która była dla nich przede wszystkim rewolucją moralną, odrodzeniem ducha, a dopiero w dalszej kolejności wyzwoleniem na poziomie społecznym. Obaj pragnęli przemiany polskiego społeczeństwa⁷. Stroną oddziaującą miał tu być zresztą Miciński⁸, który w 1906 roku zapytywał: „Walka o poprawę materialną czyż godna być na wielkich sztandarach narodu?” I odpowiadał: „Walka o duszę – jest to jedyne hasło godne człowieka”⁹. Podobnież ze słynnymi „szklanymi domami” z *Przedwiośnia*, które Jan Prokop uważa za dalekie echo ukazanej w *Życiu Nowym* Micińskiego „wizji przyszłości jako mitu do zrealizowania”¹⁰.

Sprawa ta – wzajemny stosunek pisarzy do siebie oraz własnej twórczości – stanowi jedną z niezamkniętych do końca zagadek historii literatury i kultury literackiej epoki Młodej Polski. Przypatrzmy się więc wypowiedziom Żeromskiego o Micińskim *et vice versa*. Możemy je podzielić na dwie grupy. Do pierwszej zaliczymy te, które zostały podane do publicznej wiadomości (opublikowane), do drugiej zaś te, które miały charakter prywatny (korespondencja). Nie będzie ich znów aż tak wiele, jak mogłoby się wydawać. Materiały źródłowe do badania tej znajomości są stosunkowo skromne.

Miciński poświęcił Żeromskiemu jeden osobny szkic. Chodzi o recenzję *Dumy o hetmanie*, zatytułowaną *Mysł polska u współczesnych poetów*, opublikowanej w „Krytyce” w 1909 roku. Żeromski, jak wspomniałem, zrewanżował się dopiero po śmierci kolegi, przemową *In memoriam Tadeusz Miciński*¹¹, gdzie padło po wielokroć przytaczane przez badaczy Micińskiego porównanie charakterystycznej dla jego pisarstwa deformacji poetyckiej z kreacją kubistyczną¹². Są to dwa najważniejsze teksty „publiczne”. Za wypowiedzi o charakterze „publicznym” uznamy również wzmianki o dziełach bądź postaciach z dzieł Żeromskiego (lub o nim samym), zawarte w pismach Micińskiego. I tak na przykład

⁶ A. Hutnikiewicz, *Stefan Żeromski 1864–1925*, w: *Literatura okresu Młodej Polski*, tom 3, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Kraków 1973, s. 19.

⁷ M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992, s. 265.

⁸ Zob. A. Lubaszewska, *Mit – etos – konstrukcja*. „Duma o hetmanie” Stefana Żeromskiego, Wrocław 1984, s. 91.

⁹ T. Miciński, *Fundamenty Nowej Polski*, w: tegoż, *Do źródeł duszy polskiej*, Lwów 1906, s. 176.

¹⁰ J. Prokop, *Z przemian w literaturze polskiej lat 1907–1917*, Wrocław 1970, s. 41.

¹¹ S. Żeromski, *In memoriam Tadeusza Micińskiego*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 12. Przekład w: S. Żeromski, *Elegie i inne pisma literackie i społeczne*, przygotował do druku W. Borowy, Warszawa – Kraków 1928. Cytaty za tym wydaniem.

¹² Tamże, s. 50.

w *Nietocie* pojawia się określenie „smutek *Popiołów*”. Kontekst wskazuje, że Miciński najprawdopodobniej uważał tę powieść za zbyt pesymistyczną: „Gorsze to, co dziś – nad obrazy z *Próchna*, gorsze niż *Dzieci Szatana*, niż smutek *Popiołów* – gorsze niż *bestia triumphalis* reakcyjnych zbirów i potwarców [...]”¹³. Z kolei pseudonim Kondora, jednego z czarnych charakterów *Xiędza Fausta*, mógł zostać zaczerpnięty z *Róży*, w której zdrajca Anzelm nazywa siebie „kondorem reakcji”¹⁴. Kondor w powieści Micińskiego zastrzega, iż nie ma w sobie „nic z gruboskórności Pochronia”¹⁵, negatywnego bohatera *Dziejów grzechu*. Z kolei czytelnych aluzji do Micińskiego w utworach Żeromskiego raczej nie odnajdziemy. Wobec tego pozostają nam sądy na temat wzajemnej twórczości zawarte w listach Żeromskiego i Micińskiego skierowanych do różnych adresatów. A tychże sądów również nie mamy zbyt wiele. W 4 tomach listów Żeromskiego z lat 1897–1925 znajdziemy ledwie kilkanaście napomknięć o Micińskim, z czego tylko kilka ma istotną wartość z punktu widzenia tematu, o którym mowa.

Nie zwlekając, przejdźmy do rzeczy. Zacznę od środka, od wspólnego wroga.

„Niech się tam biją – a jeszcze z Niemojewskim. Przecież to kanalia, którą tylko kopnąć albo kijem wyłoić. Jeszcze z nim będę walki staczał”¹⁶ – pisał Stefan Żeromski w liście do żony, Oktawii. Był 9 maja 1913 roku. Dokładnie 2 lata wcześniej spod pras drukarskich wychodzi *Walka o Chrystusa* Tadeusza Micińskiego, osobista rozprawa autora z Andrzejem Niemojewskim, w podwójnym tego słowa znaczeniu („rozprawił się” z nim za pomocą rozprawy). Do wydawcy i redaktora „Myśli Niepodległej”, którego z wzajemnością nie znosili Żeromski i Miciński przyjdzie nam jeszcze wrócić. Tymczasem cofnijmy się do ostatniej dekady XIX wieku. Wtedy bowiem, niemal w tym samym czasie, dokonała się ich inicjacja w Tatry. Żeromski do Zakopanego przybył po raz pierwszy w kwietniu 1892 roku, Miciński zaś w sierpniu roku następnego. Tatry więc i nieco później Bałtyk, jako miejsca realne, a zarazem mityczne staną się wspólną płaszczyzną działania pisarzy, aczkolwiek palma pierwszeństwa w „odkryciu”

¹³ T. Miciński, *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Warszawa 2004, s. 346.

¹⁴ Zob. W. Gutowski, *Przypisy*, w: T. Miciński, *Xiędz Faust*, opr., przypisy i postowie W. Gutowski, Kraków 2008, s. 309.

¹⁵ Tamże, s. 5.

¹⁶ S. Żeromski, *Listy 1913–1918*, opr. Z. J. Adamczyk, Warszawa 2008, s. 49. List do Oktawii Żeromskiej [Florencja, 9 V 1913].

i literackiej penetracji Bałtyku należy się Micińskiemu (wydana w 1896 roku nowela *Nad Bałtykiem*), który być może przyczynił się do późniejszej fascynacji Żeromskiego polskim morzem, choć inspiracje mogły być obustronne¹⁷.

Nie możemy rzecz jasna zapominać, iż zarówno przez współczesnych, jak i potomnych, poza nielicznymi wyjątkami, co odnotowuje Teresa Wróblewska¹⁸, nie byli oni stawiani na jednym poziomie. Żeromskiego w latach 90. XIX wieku traktowano jako wschodzącą gwiazdę literatury. W 1902 roku, gdy ukazał się jedyny tom poezji Micińskiego *W mroku gwiazd*, autor *Ludzi bezdomnych* miał już wyrobioną markę, potwierdzoną i ugruntowaną wydaniem w 1904 roku *Popiołów*. Z każdym kolejnym rokiem Żeromski wspinał się wyżej, w powszechnej opinii dołączając do panteonu pisarzy tej miary, co Prus, Sienkiewicz, Orzeszkowa, a z młodszych – przedwcześnie zmarły Wyspiański. Rację miała oczywiście Januszewicz, pisząc: „Nie wspominali, że łączy ich wielka przyjaźń. Wiemy jednak, że się znali, wzajemnie uznawali i szanowali”¹⁹. Dodajmy jednak: nie wspominali, że łączy ich wielka przyjaźń, gdyż ich stosunki nigdy nie były zbyt zażyłe. Nawet, jak sądzimy, wspomniana mowa *In memoriam Tadeusza Micińskiego* świadczyła raczej o poczuciu obowiązku solidarności ideowo-literackiej, a nie o szczególnej sympatii do autora *Nietoty*. Otóż Żeromski, jak wolno sądzić z jego, skąpych zresztą, wypowiedzi na temat Micińskiego, traktował go zawsze ze sporym dystansem. Najbezpieczniej będzie określić ich znajomość jako koleżeństwo, z zastrzeżeniem, iż to do autora *Dziejów grzechu* należało pierwszeństwo, nie tylko jako starszemu, lecz także bardziej doświadczonemu i uznanemu pisarzowi, co w pierwszych latach XX wieku w pełni akceptował Miciński.

Do końca 1903 roku znajomość Żeromskiego z Micińskim miała raczej luźny charakter. W liście do Miriama ten pierwszy pisze: „Nie wiedziałem, że p. Miciński jest w Warszawie. Byłem pewien, że on tu jest właśnie w Zakopanem, bo go tu dwukrotnie widziałem”²⁰. Wniosek: nie rozmawiali ze sobą, wymieniali być może kurtuazyjne pozdrowienia; możliwe, że tylko Żeromski widywał Mi-

¹⁷ Zob. J. Tuczyński, *Od Gopła do Bałtyku. Rozprawy i szkice z marynistyki polskiej*, Gdynia 1966, s. 89–91; T. Linkner, *Z Mare tenebrarum na słoneczny Hel. W kregu myśli bałtycko-pomorskiej Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 1987, s. 76–77.

¹⁸ Zob. T. Wróblewska, *Recepta czyli nieporozumienia i mistyfikacje*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1979.

¹⁹ M. Januszewicz, *Miciński i Żeromski*, dz. cyt., s. 35.

²⁰ S. Żeromski, *Listy 1897–1904*, opr. Z. J. Adamczyk, Warszawa 2003, s. 232–233. List do Zenona Przesmyckiego [Zakopane, 11 grudnia 1903].

cińskiego, ale go nie zaczepił, nie zagadnął. W przeciwnym razie najpewniej wiedziałby o najbliższych planach autora *W mroku gwiazd*. Ten z kolei wypytywany w Warszawie przez Przesmyckiego udzielał mu bliżej niesprecyzowanych informacji na temat Żeromskiego²¹.

Zacieśnienie znajomości interesujących nas pisarzy datujemy na 1904 rok, oczywiście terenem, na którym doszło do tegoż zacieśnienia, było Zakopane, gdzie Miciński spędził większą część rzonego roku. Nie bez znaczenia okazał się tu krąg wspólnych znajomych, cenionych tak przez Żeromskiego, jak i przez Micińskiego. W pierwszym rzędzie Stanisław Witkiewicz²² i jego rodzina, dalej wydawca „Chimery”, Zenon Przesmycki (ten akurat przebywał głównie w Warszawie), Wilhelm Feldman²³ i wreszcie Artur Górski²⁴. Wszyscy trzej wymieni twórcy byli adresatami licznych listów Żeromskiego. Nie zachował się natomiast żaden jego list do Micińskiego, choć skądinąd wiemy, że takie listy istniały²⁵. Wniosek: musiało ich być niewiele. Wiemy, że w lipcu tegoż roku „Żerom”, jak go zwał „Mitas” w listach do Feldmana, wysyłał swego kilkuletniego syna Adama²⁶ i nieco starszą pasierbicę Henrykę do państwa Micińskich, sam zaś ucinął sobie w tym czasie poobiednią drzemkę²⁷, co świadczyłoby o tym, że albo widywał Micińskiego niemal codziennie, albo o tym, że niekoniecznie przepadał za zbyt częstym przebywaniem w jego towarzystwie. Być może nie tylko w jego,

²¹ Zob. tamże, s. 234: „Rozpytywałem tu o Pana przybyłych niedawno Micińskiego i Reymonta – i obaj pocieszającymi o Panu uradowali mię wieściami” (z listu Przesmyckiego do Żeromskiego [09.12.1903]).

²² Zob. J. Z. Jakubowski, *Żeromski i Witkiewicz*, w: tegoż, *Nowe spotkanie z Żeromskim*, Warszawa 1967.

²³ Który już w 1905 r. ogłosił drukiem książkę: *O twórczości Stanisława Wyspiańskiego i Stefana Żeromskiego. Wykłady wygłoszone na Wyższych Kursach Wakacyjnych w Zakopanem w sierpniu 1904 roku*, Kraków 1905.

²⁴ Górski we wspomnieniowym artykule na temat autora *Nietoty*, pisał: „Metoda przetwarzania bólu i kłęski zbiorowej w siłę twórczą, dźwigającą budziła i dźwigała rasę ludzi, którą by można nazwać u nas rasą mickiewiczowską – a do której należał nie tylko Żeromski, Wyspiański, Jacek Malczewski, ale i Miciński” (A. Górski, *Tadeusz Miciński w Krakowie (1895–1901)*, w: *Miscellanea literackie 1864–1910*, pod red. S. Pigionia, Wrocław 1957, s. 430).

²⁵ Zob. listy do W. Feldmana (Lozanna, 10 I 1907; Rzym 19 stycznia 1907), w: S. Żeromski, *Listy 1905–1912*, dz. cyt., s. 63, 66.

²⁶ Który zapewne zaprzyjaźnił się ze starszym od niego o rok synem Micińskiego, Jarosławem (ur. 1898).

²⁷ S. Żeromski, *Listy 1897–1904*, dz. cyt., s. 277: „Byłam dzisiaj z Adaśkiem po obiedzie, jak Tatusi spał, u p. Micińskich. Adaś bawił się tam doskonale, zostaliśmy na podwieczorku, ale na szóstą, na Tatusia podwieczorek, byliśmy już w domu” (z listu Henryki Rodkiewiczówny dołączonego do listu Żeromskiego do Oktawii Żeromskiej [30 czerwca 1904]).

lecz w ogóle nie przepadał w tym czasie za towarzystwem literatów, bowiem rok później (już z Nałęczowa) zwierzał się Sławie Pruszyńskiej: „Obmierzła mi literatura i spotkanie się z ludźmi zatrudnionymi w tym fachu – w Zakopanem trzeba się z literaturą spotykać mimo woli i chęci”²⁸. W każdym razie w Zakopanem odwiedzali się co jakiś czas. Żeromski bywał w willi Gąsienicówka na ul. Za Strugiem, gdzie wówczas mieszkał Miciński²⁹, ten zaś wizytował go na ul. Zamoyskiego 11. Podczas jednej z takich wizyt wystosowali oni wspólny list do Przesmyckiego, w którym prosili go o przysłanie kilku „jeszcze nie drukowanych”³⁰ utworów Norwida na urządzony przez Żeromskiego wieczór poświęcony poezji autora *Czarnych kwiatów*. Wszystko się udało, zaś „Przegląd Zakopiański” w sprawozdaniu z owego wieczoru, donosił między innymi, iż „p. Tadeusz Miciński poprzedził odczytanie poematu Norwida pt. *Wanda* krótką poetyczną charakterystyką autora”³¹. Żeromski, dziękując Miriamowi za udostępnienie niedrukowanych utworów Norwida, a przy okazji zdając relację z wieczoru, wspominał też o swym ówczesnym współpracowniku: „Miał o Norwidzie słowo wstępne prorok M[iciń]ski”. Trudno kategorycznie wykluczyć, czy słowo „prorok” nie ma tu zabarwienia nieco ironicznego, choćby było ono użyte z sympatią wobec autora *Nocy rabinowej*. Ostatnie godziny 1904 roku pisarze spędzili wspólnie. Wraz z Reymontem i Leonem Wyczółkowskim zorganizowali wieczór sylwestrowy, podczas którego zbierano środki na powiększenie księgozbiorów Zakopiańskiej Czytelni przekształconej, dzięki staraniom Żeromskiego, w publiczną Bibliotekę. „Przegląd Zakopiański” w dziale *Wiadomości bieżące* donosił:

Zabawa, urządzona d. 31-go grudnia na korzyść Biblioteki publicznej, powiodła się w zupełności. Już to samo, że do protektorów, ze względu na cel, zaliczano tak znanych, jak Stefan Żeromski, Tadeusz Miciński, Władysław Reymont, Leon Wyczółkowski, czyniło zabawę niezwykle interesującą dla wszystkich. W połączonym z zabawą koncercie przyjęli udział artyści: p. Marya Colignon-Szymańska, śpiewaczka, p. St. Pichor, skrzypek, oraz pianiści p. Szymanowski, p. Br. Danek

²⁸ S. Żeromski, *Listy 1905–1912*, dz. cyt., s. 28. List do Sławy Pruszyńskiej [Nałęczów, 26 sierpnia 1905].

²⁹ Zob. list Micińskiego do Miriamy z 6 września 1904 roku, w: *Korespondencja Tadeusza Micińskiego*, oprac. T. Wróblewska, „Miesięcznik Literacki” 1969, nr 11, s. 112.

³⁰ S. Żeromski, *Listy 1897–1904*, dz. cyt., s. 320 (list do Zenona Przesmyckiego, pisany częściowo ręką Micińskiego, z ok. 27 listopada 1904 r.).

³¹ „Przegląd Zakopiański” 1904, nr 4 (z 15 grudnia).

i Dr Łuczyński. »Wróżka kwiatów« – pantomina, odegrana przez przebrane za leśne kwiaty panie i panienki wypadła bardzo malowniczo. Jakim był nastrój licznie zebranej publiczności, świadczy samorzutnie powstały, owacyjny wyraz uznania złożony pp. Żeromskim³².

Być może spotkali się też 24 grudnia, na wigilii zorganizowanej w czytelni Biblioteki³³. Kilka miesięcy wcześniej, w sierpniu Żeromski, Miciński oraz historyk, Adam Szelański, odwiedzili w Poroninie Kasprowicza³⁴.

Kolejne lata, do końca pierwszej dekady XX wieku, upłyną pod znakiem mniej lub bardziej udanej współpracy interesujących nas pisarzy. Chodziło o krzewienie kultury i literatury polskiej, przy czym mamy tu na myśli głównie wspólne akcje podejmowane zarówno w Galicji, jak i w Królestwie. Jednym z czynników niesprzyjających zadziernięciu bliższych kontaktów towarzyskich okazał się wyjazd Żeromskiego do Nałęczowa, w którym zamieszkał w latach 1905–1909. W 1907 roku Aleksander Lednicki planując założenie nowego tygodnika społeczno-politycznego i kulturalnego zabiegał o współpracę Micińskiego i Żeromskiego, do którego próbował dotrzeć poprzez autora *Nietoty*. Wprawdzie z tych planów nic nie wyszło, jednak w jednym z listów (z 15 maja) do Lednickiego Miciński stwierdził: „Z Żeromskim [...] bardzo się schodzę w poglądach na potrzeby naszej kultury obecnej”³⁵. To ważne zdanie wydaje się potwierdzać bliskość ideową pisarzy w czasie trwania i tuż po rewolucji 1905 roku.

Znajomość pisarzy uległa rozluźnieniu na skutek trzyletniego pobytu Żeromskiego w Paryżu (1909–1912). Po powrocie do kraju ich kontakty miały charakter bardzo luźny. Najprawdopodobniej spotkali się osobiście jeszcze tylko dwukrotnie, oczywiście w Zakopanem. Najpierw w sierpniu 1912 roku na Zjeździe irredentystów polskich, później na kilka miesięcy przed wybuchem wojny – w styczniu 1914 roku.

Miciński i Żeromski, z racji podobnych inklinacji literackich, prymatu „duży polskiej”, mieli wspólnych wrogów, na przykład Józefa Albina Herbaczewskiego czy wspomnianego Andrzeja Niemojewskiego. O ile Żeromski całkowi-

³² „Przegląd Zakopiański” 1905, nr 1, s. 6.

³³ S. Żeromski, *Listy 1897–1904*, dz. cyt., s. 325: „Wigilia, za parę godzin będziemy jeść wspólnie w Czytelni w dwadzieścia parę osób na dowód, że rzeczy idą w kierunku komunizmu”. List do Stanisława Witkiewicza [Zakopane, 24 grudnia 1904].

³⁴ Tamże, s. 296. List do Oktawii Żeromskiej [Zakopane, ok. 3 sierpnia 1904].

³⁵ Cyt. za: M. Januszewicz, dz. cyt., s. 43.

cie ignorował autora paszkwilanckich dziełek, w których przetaczać mógł ostre zdania na temat twórczości nie tylko swojej, ale i Micińskiego, Wyspiańskiego czy Brzozowskiego³⁶, o tyle nie przemilczał zaczepki Niemojewskiego. Podobnie jak Miciński, który przy okazji wspomnianego osobistego starcia z redaktorem „Myśli Niepodległej”, bronił Żeromskiego przed napaścią z jego strony. W 1906 roku autor *Legend* zarzucił Żeromskiemu „utopijny romantyzm”, stwierdzając między innymi, iż w *Śnie o szpadzie* nakazując robotnikom włączyć się do powstania 1905 roku, sam wyjechał do Włoch³⁷. Nie obyło się oczywiście bez manipulacji tekstem *Snu o szpadzie*:

Dziś, gdy należałoby politykę wprowadzać na całkiem innej tory, gdy już nie policja wam, panowie, partię rozbija, ale wy sami wysuwacie na czoło rzekomego „niepodległościowego pochod” Maurycego Zycha, który, zatraciwszy zupełnie poczucie komizmu i smaku mówi o „deklaracji praw świętego Proletariusza” i jak upiór niesie bezcenne zwitki polskiego zakonu od zakłębłych emigranckich mogił”, który przed wyjazdem na rok do Włoch nakazuje polskiemu robotnikowi pójść do powstania, nazywa go już „żołnierzem”, uroczyście obiecuje, że go „poezja nie opuści” i że pod stłuczoną sołdackimi kolbami głowę złoży mu poduszkę utkaną „z najcudniejszych wierszy”³⁸.

Miciński z kolei przeinaczył nieco słowa Niemojewskiego, by tym bardziej podkreślić jego perfidię w stosunku do Żeromskiego. Stwierdził więc, że: „Pod »Snem o szpadzie« napisano, że autor podjudziwszy tłumy do rewolucji, sam wyjechał na wywczasy nad brzeg Lazurowy... Monte Carlo... karety kokot Nicejskich!... Anatema!...”³⁹.

³⁶ Zob. J. A. Herbaczewski: *I nie wódz nas na pokuszenie* (Kraków 1911), *Amen. Ironiczna nauka dla umysłowo dojrzałych dzieci* (Kraków 1913). Być może Żeromski nie znał rzeczonych książek, gdyż w jego korespondencji nie znajdziemy choćby wzmianki na temat Herbaczewskiego.

³⁷ W listopadzie 1906 roku Żeromski przebywał w Krakowie. Pod koniec tego miesiąca wyjechał do Szwajcarii (Lozanna) i Włoch (Rzym, Neapol, Capri). Do Nałęczowa powrócił w maju roku następnego. Por. komentarz Z. J. Adamczyka do listu Żeromskiego do Oktawii Żeromskiej (Florence 9 V 1913), w: S. Żeromski, *Listy 1913–1918*, dz. cyt., s. 52–54.

³⁸ A. Niemojewski, *Sen o rycerskiej szpadzie*, „Myśl Niepodległa” 1906, nr 11, s. 505. *Walka o Chrystusa*, Warszawa 1911, s. 64: „Pod *Snem o szpadzie* napisano, że autor podjudziwszy tłumy do rewolucji, sam wyjechał na wywczasy nad brzeg Lazurowy... Monte Carlo... karety kokot Nicejskich!... Anatema!...”. Por. A. Niemojewski, *Mit, mistyka, mistyfikacja a Miciński*, „Myśl Niepodległa” 1911, nr 175, s. 873. Zob. przedruk polemiki Niemojewskiego w nowym wyd. *Walki o Chrystusa* (Białystok 2011) w moim opracowaniu – M.B.

³⁹ T. Miciński, *Walka o Chrystusa*, dz. cyt., s. 64. Por. A. Niemojewski, *Mit, mistyka*, dz. cyt., nr 175, s. 873.

W *Walce o Chrystusa*, nie licząc aluzji do słynnych w tamtym czasie „sądów” nad Ewą Pobratyńską, traktowaną nieomal jak osoba realnie istniejąca⁴⁰, autor *Dziejów grzechu* wymieniony został jeden raz z nazwiska. Za to w doborowym towarzystwie, w dodatku pierwszy w ich szeregu. Jako najważniejszych przedstawicieli współczesnej literatury polskiej wymienia Miciński właśnie Żeromskiego, a dalej: Prusa, Sienkiewicza, Kasprowicza, Konopnicką i Wyspiańskiego⁴¹. Przeciwwstawia się w ten sposób sądowi rosyjskiego krytyka i historyka literatury, Aleksandra Jacymirskiego, który za takowych uznał Mickiewicza, Jana Stena oraz Niemojewskiego⁴².

Współpraca z lat poprzedzających rewolucję 1905 roku procentowała w latach późniejszych w postaci respektu Żeromskiego dla Micińskiego, zwłaszcza po wydaniu przez tego ostatniego dramatu *Książę Patiomkin* (1906) i tomu gorących szkiców literacko-publicystycznych *Do źródeł duszy polskiej* (grudzień 1905 roku, z datą 1906). W liście do Wilhelma Feldmana Żeromski, pod wpływem rozmów z Maksymem Gorkim, który namawiał go, by zachęcał polskich pisarzy do publikowania swych utworów w Rosji i w rosyjskich przekładach, pisał:

Gorki mówił, że owo „Znanije” postawiłoby przekłady na stopie artyzmu, a literatom żyjącym zapewniło honoraria równe rosyjskim. Przy olbrzymiej, jak mi mówił, wprost niesłychanej poczytności rosyjskiej w dzisiejszej dobie – dać ducha Mickiewiczowskiego (na przykład w studium Górskiego), Pańską *Historię ostatnich lat dwudziestu*, niektóre studia o malarstwie Witkiewicza (o kolorze u Mickiewicza, o Malczewskim), dramaty Wyspiańskiego greckie (zapewne *Wesele?*, *Klątwa?*). Kasprowicza *Hymny*, *Na wzgórzach śmierci*, Micińskiego *Książca Patiomkina*, niektóre rzeczy i *Do źródeł duszy polskiej* – no itd.⁴³

Przytoczony fragment ma wartość nieocenioną, gdyż pokazuje, co Żeromski, na początku 1907 roku, uważał za wartościową współczesną literaturę polską, czyli taką, która warta jest przekładu na język obcy, w tym wypadku na ro-

⁴⁰ W 1909 młodzież w Petersburgu, a następnie w Warszawie, urządziła proces postaci literackiej, na którym pojawiły się tłumy. Bohaterkę uniewinniono. Zob. Z. D., *Ewa Pobratyńska pod sądem*, „Tygodnik Ilustrowany” 1909, nr 20, s. 401.

⁴¹ T. Miciński, *Walka o Chrystusa*, dz. cyt., s. 65.

⁴² Ten ostatni zostanie przez Żeromskiego w prywatnej korespondencji nazwany ni mniej, ni więcej – psem. „Będzie mnie ten Niemojewski targał, ale to trudno, moja dola już taka, żeby mnie wszystkie psy targały” (*Listy 1913–1918*, dz. cyt., s. 71).

⁴³ S. Żeromski, *Listy 1905–1912*, dz. cyt., s. 75. List do Wilhelma Feldmana [Capri, 12 II 1907].

syjski. Wielokrotnie wznawiane i rozszerzane *Piśmiennictwo polskie ostatnich lat dwudziestu* Feldmana, *Monsalwat* Górskiego, książki Stanisława Witkiewicza, dramaty Wyspiańskiego, poezje Kasprowicza oraz dramat i eseistyka⁴⁴ Micińskiego – to, wedle Żeromskiego, pierwsza liga najnowszej literatury polskiej. Nie dowiemy się natomiast, jakie utwory Micińskiego autor listu miał na myśli pisząc: „niektóre rzeczy”⁴⁵. Być może niedawno przez siebie przeczytane *Białe Noce*, wszak tydzień wcześniej pisał do Jana Lorentowicza, iż „te *Białe noce* są śliczne miejscami...” Treścią tego mało znanego (publikowanego w odcinkach na łamach dziennika „Ludzkość”) utworu Micińskiego jest relacja z podróży autora z Warszawy przez Białystok do Petersburga i pobytu w tym mieście w czerwcu 1906 roku⁴⁶.

Później, gdy „Sfinks” zacznie publikować „karkołomną” *Nietotę*, aprobata Żeromskiego dla twórczości Micińskiego znacznie osłabnie. Być może jednak rzeczywiście autor *Dziejów grzechu* z podziwem patrzył na tę rzecz śmiałą, aczkolwiek z góry skazaną na niepowodzenie czytelnicze? W każdym razie nie jesteśmy w stanie udzielić na to pytanie jednoznacznej odpowiedzi, bo i jedno, jedyne zdanie na temat *Nietoty*, o którym powiemy za chwilę, wypowiedziane przez Żeromskiego w 1925 roku, niczego w tej kwestii nie przesądza.

W tym miejscu przytoczmy ostatnią wypowiedź na temat Micińskiego, jaka pojawia się w korespondencji Żeromskiego. Na prośbę Marii Jehanne Wielopolskiej napisał on przedmowę do jej powieści *Kryjaki*. W liście z 16 kwietnia 1913 roku informował autorkę:

[...] przesyłam jednocześnie próbę przedmowy do *Kryjaków*, z prośbą, aby Szan. Autorka była łaskawa ją przeczytać i, jeśli się nie nadaje albo jest nieodpowiednia, zupełnie odrzucić. Nie będę miał o to ani cienia żalu. Jeśliby jednak moja przedmowa miała być umieszczona, to uprzejmie proszę o usunięcie z *Kryjaków* cytaty z Micińskiego. Nie dlatego wcale, żebym miał cokolwiek przeciw temu pisarzowi,

⁴⁴ Coś na ten temat mógł Żeromskiemu szepnąć Stanisław Witkiewicz, który w liście do syna Ignacego (*nota bene* przestrzegając go przed jednostronnością „Mitasa”), mając na myśli dopiero co wydany tom *Do źródeł duszy polskiej*, pisał, iż w „tej ostatniej książce ma [Miciński] tak poważne i głębokie drgnięcia myśli i czucia tak tęgą formę na ich wyrażenie, że mi się całkiem inaczej przedstawia”. S. Witkiewicz, *Listy do syna*, oprac. B. Danek-Wojnowska i A. Micińska, Warszawa 1969, s. 317 [list z 22 listopada 1905 r.].

⁴⁵ S. Żeromski, *Listy 1905–1912*, dz. cyt., s. 69. [Neapol, 4 lutego 1907].

⁴⁶ T. Miciński, *Białe Noce*. (*Wspomnienia z pobytu w Dumie*), „Ludzkość” 1907 (numery 28, 30, 32, 36, 38, 40, 42, 48).

lecz dlatego, że cytata zupełnie nie nadaje się, według mnie, do *Kryjaków*. Miciński zajął wobec ruchu strzeleckiego pozycję raczej nieprzyjazną, więc dedykacja dla młodzieży niepodległościowej, moja przedmowa i cytaty z Micińskiego, to już za dużo jakichś podpor dla dzieła, które samo jest podporą⁴⁷.

Widzimy zatem, że autor *Popiołów*, choć pozornie wypowiada się o Micińskim beznamiętnie i bezstronnie, to jednak nie do końca jest zadowolony z wyborów ideowych swego kolegi. Czas pokaże, że i on sam nabierze większego dystansu do opcji politycznej reprezentowanej przez Piłsudskiego. Także do bezpośredniego angażowania się w politykę.

W utworach Micińskiego, począwszy od jego debiutu prozatorskiego, noweli *Nauczycielka* (1896)⁴⁸, w której badacze dostrzegali wpływ a jednocześnie polemikę z *Silaczką*, poprzez „jednoaktowy dramacik” *Wrogowie duchów* (1907), spotykamy różnego rodzaju aluzje i nawiązania literackie do twórczości Żeromskiego. Rzeczony dramacik powstał specjalnie „do Żeroma książki”⁴⁹, zatytułowanej *Na nową szkołę*, gdyż, jak wiadomo, pieniądze z jej sprzedaży miały być przeznaczone na wybudowanie szkoły w Nałęczowie, gdzie autor *Popiołów* w tym czasie mieszkał.

Wracając do meritum: Żeromski cenił twórczość Micińskiego, choć, jak się wydaje, w miarę upływu czasu cenił ją coraz mniej. Niech nie zmylą nas pozytywne – ale jakże lapidarne! – opinie na temat *Nietoty* (jedno zdanie złożone) i *Xiędza Fausta* (trzy zdania – dwa złożone i jedno proste) wygłoszone „na uroczystej akademii w Teatrze im. Bogusławskiego w dniu 6 marca 1925 r.”

W *Nietocie* każde dane zjawisko przyniesione przez życie i poznanie – prahistoria Tatr, najbardziej nowoczesne wynalazki, życie bieżące i wierzenia ciemnych górali, – wszystko, słowem, tworzy jednię rzeczy i pojęć napotkanych. W *Xiędzu Fauscie* znajdujemy te same cechy. Z tego to zmysłu deformowania rzeczywistości wyrasta raz efekt bezwzględnej karykatury, a drugi raz efekt niewysłowionej wzniosłości.

⁴⁷ S. Żeromski, *Listy 1913–1918*, dz. cyt., s. 18. O przedmowie Żeromskiego do książki Wielopolskiej wspomina również Januszewicz (dz. cyt., s. 49), jednak nie informuje o tym, że autor *Popiołów* jako warunek jej opublikowania stawiał usunięcie cytatu z Micińskiego.

⁴⁸ I jej późniejszą, drugą wersję opublikowaną w tomie *Dęby czarnobyłskie* (Warszawa 1911). Różni się ona znacznie od tej, którą drukował „Czas” w 1896 roku. Kwestię podobieństw i różnic zachodzących między *Silaczką* a obiema wersjami *Nauczycielki* wyjaśnia W. Gutowski w artykule *Inna silaczka? Wokół „Nauczycielki” Tadeusza Micińskiego*, „Ruch Literacki” 2005, z. 1.

⁴⁹ *Korespondencja Tadeusza Micińskiego*, dz. cyt., s. 116. List Micińskiego do Wilhelma Feldmana z 12 września 1906 r.

Cóż może się porównać ze wzniosłością sceny poematu, gdy oto rycerz z herbu Litwy, Pogoni, zsiadł z konia, stowarzyszył się z poetą i schodzi z nim na cichą bratnią rozmowę w ciemny, jesienny park Łazienkowski⁵⁰

Zauważmy, że praktyka powieściopisarska Żeromskiego była zupełnie odmienna od tej, jaką posługiwał się Miciński. Jedyne, co autorowi *Przedwiośnia* mogło się podobać, to estetyka wzniosłości i patosu, którą sam nagminnie stosował w swych powieściach powstałych przed 1918 rokiem. Literacko oraz ideowo Żeromski i Miciński byli sobie najbliżsi w czasach, gdy utrzymywali ze sobą kontakty towarzyskie, a więc w latach 1903–1905. Autor *Siłaczki* mieszkał wówczas w Zakopanem, a Miciński bardzo często przebywał w nieformalnej stolicy Młodej Polski. Symbolicznym świadectwem tego, iż w tym czasie kojarzono ich ze sobą, może być poświęcona Żeromskiemu, a dedykowana Micińskiemu, książka Stanisława Brzozowskiego⁵¹. Krytyk nieraz kojarzył ze sobą tych autorów (czasem dodawał jeszcze Wyspiańskiego), stawiając w rzędzie tak zwanych pisarzy idealistów. Stosunek autora *Legendy Młodej Polski* do obydwu interesujących nas tu autorów ewoluował od początkowej aprobaty i entuzjazmu dla ich pisarstwa do wyraźnej krytyki i niezadowolenia. Na krótko przed śmiercią Brzozowski pisał w *Pamiętniku*: „Pomimo wszystko co mam do zarzucenia Micińskiemu, jest wprost coś żalosego, że w tym samym czasie obok takiej *Teofanu* może ukazywać się *Sułkowski*. Ani jednej żywej postaci, marionetki poruszanej niezręcznie i nie mającej własnej historii”⁵².

Na koniec przyjrzyjmy się nieco recenzji *Dumy o hetmanie*, która wyszła spod pióra Micińskiego. Utrzymana jest ona w typowej dla czasu, w którym powstała, konwencji. Większa jej część to po prostu streszczenie utworu, okraszone licznymi cytacjami z recenzowanego dzieła. Miciński ma ambiwalentne odczucia w stosunku do opowieści o Żółkiewskim. Z jednej strony rozplywa się w zachwytach i docenia wartość artystyczną dzieła: „Język trudny, archaiczny – pisze recenzent – ale płuca rozszerzają się od niego, krew tętni”. W innym miejscu zaś: „wspaniała scena, kiedy Hetman wychodzi przed namiot, a tłuszczka żąda przysięgi na Księgę [...]”. Mówi również o „stronicach gorących, dyszących

⁵⁰ S. Żeromski, *In memoriam Tadeusza Micińskiego*, dz. cyt., s. 50–51.

⁵¹ S. Brzozowski, *O Stefanie Żeromskim*, Warszawa 1905. Dedykacja „Tadeuszowi Micińskiemu” znajduje się na stronie 5 (nienumerowanej).

⁵² Tenże, *Pamiętnik*, wstęp M. Wyka, oprac. tekstu i komentarze M. Urbanowski, Wrocław 2007, s. 142.

krwią bojów i żarem pustyni”⁵³. A jednak konkluzje, do jakich dochodzi Miciński, mówią same za siebie:

Męczy koniec tej książki. Jest jako łykanie światła miesięcznego w pustą gębę przez chłopca wbitego na pal.

Żeromski artysta, przeciągnął strunę i nuży końcem kronikarskim, kładzie nacisk na tym już nikogo nie wzruszającym szczególe, co się stało z Hetmana ściętą głową! Muzealne błyskoty, wyrzucanie tysięcy słów archaicznych ze znużoną maestrią – na co? Dla jakiego celu przedłużona tortura egzekwii? [...]

Mroczna melancholia Żeromskiego przygniata, jak sklepienie krypty.

Świat cały jest dlań katownią, gdzie dokonywają się wciąż wzdrygiwania ciał na rozpalonych kobyłach, trzask nóg łamanych w hiszpańskich butach.

Od czasu do czasu cudownością wionie właśnie pod okiem katowni rozkwitająca lipa, ale kat w tej chwili nozdrza wyszarpie.

Oczy ujrzą w lazurach pędzącego orła, ale kat je żelaznym szpikulcem wy-skrobie.

Katem jest sroga myśl Żeromskiego, myśl skuta łańcuchami i wryta w ziemię.

Straszliwy żałobny Requiem odprawił nad Polska dawną i Polską czasów dzisiejszych.

Sięgnął do trzew – zatargał – i wionął nicością.

By stępic nieco ostrze krytyki, na sam koniec autor *Xiędza Fausta* uderza we właściwy sobie wysoki ton, zastrzegając, że *Duma o hetmanie* jest „wstrząsającym głębią rozmyślaniami o skarbie mocy narodowej i labiryntach narodowej słabości. Jest przy tym »Dumą« poetycką, godną tego imienia – w rządzie Bojanów czarowników, obok wielkich myślicieli Narodowej Duszy”⁵⁴. Oto Miciński poucza Żeromskiego! Choć autor *Dumy o hetmanie* nigdzie nie odnosi się do recenzji, w której jego dawniejszy współpracownik i kolega z czasów zakopiańskich wytyka mu rażące błędy ideowe, możemy domniemywać, że się z nią zapoznał, ponieważ gromadził wycinki prasowe z artykułami i recenzjami dotyczącymi własnej twórczości. Niestety nie jesteśmy w stanie stwierdzić, czy artykuł *Myśl polska u współczesnych poetów* znajdował się wśród nich, gdyż teki z wycinkami zostały zniszczone w czasie wojny⁵⁵.

⁵³ T. Miciński, *Myśl polska u współczesnych poetów*, „Prawda” 1909, nr 20–21 (cytaty z numeru 20, s. 12).

⁵⁴ Tamże (cytaty z numeru 21, s. 12). Por. A. Lubaszewska, dz. cyt., s. 89.

⁵⁵ Z.J. Adamczyk [komentarz edytorski do listu Żeromskiego do Z. Wasilewskiego], w: S. Żeromski, *Listy 1897–1904*, dz. cyt., s. 218.

Jeśli Żeromski przeczytał to, co Miciński pisał o jego utworze, z pewnością mógł się poczuć dotknięty. Wydaje się, że drogi pisarzy w tym czasie wyraźnie się już rozchodziły. Ponadto, recenzja *Dumy o hetmanie* w żadnym razie nie dowodzi tego, że Miciński był tym utworem „urzeczony”, „jak żadnym innym”⁵⁶, jak stwierdza Maria Januszewicz. Zastrzeżenia recenzenta wobec „skrajnego pesymizmu” Żeromskiego zdają się przewyższać walory symboliczne i poetyckie jego dzieła. Co oczywiście nie znaczy, że autor *Wity* nie doceniał *Dumy o hetmanie*. Zabierając głos w sprawie słynnego sporu Feldmana z Jerzym Żuławskim⁵⁷, zaczął właśnie od cytatu z tego utworu (cytat ów, symbolicznie podwójny, bo niejako Miciński podpisuje się pod nieco sparafrazowanym zdaniem z *Dumy o hetmanie*, umieściliśmy jako motto naszego wystąpienia). Tak to już było, że Miciński chłostał swój naród w imię dobra tego narodu, lecz był niepoprawnym optymistą, by nie rzec: utopistą; Żeromski zaś, co trafnie uchwycił Antoni Lange, to „duch kochający a nieubłagany, który, zapatrzony w historię i terażniejszość narodu, jest w nieustannej obawie, że ten naród dąży wiecznie do samozałady, aby go więc z tej drogi obłądnej nawrócić, nie waha się najsurowsze mu prawdy wygłaszać”⁵⁸. W sumie więc byli podobni⁵⁹, szanowali się, choć nie zgadzali we wszystkim. Sięgali wzajemnie po swe dzieła, lecz nie śledzili wszystkich swych publikacji. Żeromski cenił Micińskiego, lecz byli tacy, których cenił znacznie wyżej. Miciński uznawał wielkość Żeromskiego, aczkolwiek na horyzoncie dostrzegał także innych mistrzów, a wśród nich – samego siebie.

⁵⁶ M. Januszewicz, dz. cyt., s. 44.

⁵⁷ Zob. Z.J. Adamczyk, [komentarz edytorski do listu Żeromskiego do Oktawii Żeromskiej], w: S. Żeromski, *Listy 1905–1912*, dz. cyt., s. 152–153.

⁵⁸ A. Lange, *Pochodnie w mroku. Żeromski – Reymont – Kasprówic*, Warszawa 1927, s. 5.

⁵⁹ Opowiadamy się więc za szerszym i znacznie głębszym (psychicznym, mentalnym, ideowym) podobieństwem interesujących nas pisarzy, inaczej niżeli W. Gutowski zawężający ich podobieństwo do tworzenia bohaterów heroicznych (*Inna siłaczka?*, dz. cyt., s. 18): „Heroizm młodopolski [...] to właśnie krąg problemowy, w którym spotykają się dokonania pisarzy tak odmiennych, jak Stefan Żeromski i Tadeusz Miciński. Obaj starali się tworzyć wzorcowe postawy heroiczne, by konsekwentnie demaskować zło”.



Penczo Sławekow (1866–1912)

OD ZACHWYTU DO ROZCZAROWANIA.

BUŁGARSKIE WĄTKI W PISMACH

TADEUSZA MICIŃSKIEGO

W miarę upływu czasu, z każdym kolejnym rokiem pierwszej dekady XX wieku, w Tadeuszu Micińskim narastała potrzeba zaproponowania swym rodakom trzeciej drogi, będącej z jednej strony przeciwwagą dla Europy Zachodniej, z drugiej zaś – i to przede wszystkim – przeciwwagą dla Rosji uzurpującej sobie prawo do hegemonii w świecie słowiańskim. Taki byt, oparty na kulturowo-politycznym sojuszu, na – jak poeta sam się wyrażał – „aryjsko-słowiańskiej” odrębności, mogły utworzyć narody słowiańskie (z wyłączeniem wszak panslawistycznie ukierunkowanej Rosji), których dziejowy czas dopiero nadejdzie¹. Szczególną świeżość zachowali jego zdaniem Bułgarzy oraz Serbowie, należący do grupy południowosłowiańskiej. Dlatego Miciński bardzo się rozczarował, gdy w 1913 roku wszczęli oni bratobójczą wojnę (II wojna bałkańska).

Tematyka bałkańska u autora *Nietoty* ogranicza się niemal wyłącznie do korespondencji z wojen bałkańskich, pisanych na przełomie 1912/1913 roku. Kilka miesięcy po powrocie do ojczyzny opublikuje on ponadto artykuł podsumowujący rezultaty tych wojen i w zasadzie na tym koniec. W kolejnych jego utworach, zarówno w dziełach literackich, jak i w publicystyce, zaledwie kilka razy pojawiają się wzmianki na temat narodów południowosłowiańskich².

Południowym Słowianom zazdrościł on przede wszystkim wolności³. W relacjach z Bałkanów skupił się na Serbach, „wolnym, heroicznym ludzie”,

¹ „Nie dlatego – wyjaśnia – że jest to rodzina nasza od Morza Białego aż po Saloniki – ale że słowo rzec muszą jeszcze w dziejach – Słowianie, słowo Żywii słonecznej”. – T. Miciński, *Miasto pod Witoszą*, „Świat” 1913, nr 3, s. 6.

² Zob. E. Flis-Czeraniak, „Przy kotle austriackiej Walpurgii”. *Korespondencje wojenne Tadeusza Micińskiego*, w: *Południowa Słowiańszczyzna w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2010; K. Stępnik, *Tadeusz Miciński. Struktura tekstów korespondencji wojennej („Świat”)*, w: tegoż, *Wojny bałkańskie lat 1912–1913 w prasie polskiej. Korespondencje wojenne i komentarze polityczne*, Lublin 2011.

³ „Wznosi się wciąż wyżej słońce, jest ono tym, jakie witało mnie zazwyczaj w Genui lub Forte dei Marmi. Ale Żywią słoneczną słowiańską jest tu – i jadę szczęśliwy, że ujrzę je na ziemi wolnej Słowian”. – T. Miciński, *Przy kotle austriackiej Walpurgii*, „Świat” 1913, nr 1, s. 12.

porównanym do „garstki bohaterskich Spartan”⁴ oraz na „mających w sobie wiele pierwotnej dzikości”⁵ Bułgarach. Od czasu do czasu wspominał jednak o innych słowiańskich nacjach, żyjących na Półwyspie Bałkańskim: Chorwatach, Słoweńcach, Macedończykach i Bośniakach. Jednak w tym miejscu zajmujemy się przedstawieniem tego, co polski pisarz miał do powiedzenia na temat bułgarskiej kultury i charakteru narodowego Bułgarów.

Pierwsza większa wzmianka na ich temat w twórczości autora *W mroku gwiazd* pojawia się stosunkowo późno, gdyż pochodzi z lipca 1912 roku. W relacji z IV Zlotu Związku Sokolstwa, który w maju tego właśnie roku zorganizowano w czeskiej Pradze, sprawozdawca wspomina o Bułgarach, zachwycając się ich narodowym strojem i tańcem⁶. Zdradza również znajomość ich dziejów, wspominając o herezji „Bogumiłów bułgarskich, wierzących w Czarnego i Białego Boga”, przy okazji serbskiego cara Stefana Urosza IV Duszana biorąc za cara bułgarskiego⁷.

Prawdopodobnie Miciński nigdy bliżej nie zainteresowałby się Bułgarią, gdyby jej nie odwiedził w roli „specjalnego” korespondenta wojennego warszawskiego tygodnika „Świat”. Jego redakcja kilka tygodni wcześniej, 30 listopada 1912 roku, informowała czytelników:

Wypadki, rozgrywające się na półwyspie Bałkańskim, przykuwają uwagę powszechną. Z jednej strony – tragiczne obrazy wojny, z drugiej – głębokie wstrząśnienia i zmiany, zachodzące w organizmach i duszach narodów bałkańskich wywołują zaciekawienie, które nie prędko osłabnie. Jeden z najbardziej utalentowanych poetów i powieściopisarzy polskich, Tadeusz Miciński, podjął trudne zadanie zbadania na miejscu warunków tego historycznego procesu, który rozgrywa się obecnie. Wyjeżdżając do Serbii, Bułgarii i Turcji, przyobiecał nam do „Świata” nadsyłać swe wrażenia i spostrzeżenia [...]”⁸.

⁴ Tamże, s. 12–13.

⁵ T. Miciński, *Miasto pod Witoszą*, „Świat” 1913, nr 3, s. 4.

⁶ T. Miciński, *Złota Praga*, „Świat” 1912, nr 30, s. 10: „Wchodzi szereg fantastycznie odzianych ludzi... to narodowy strój Bułgarów. Zaczynają cicho, uroczyście, jakby przed kontyną taniec... wieńce róż splatają wśród majowej ekstazy. Tyle szczęścia w tych wsiach, kiedy palą ogniska wieczorem, kiedy upaja wino i róże – to też miłość do Ziemi wybucha dionizyjskim szałem – w tańcu twarzą dotykają aż ziemi”.

⁷ „Wchodzą tu cienie wielkiego Cara Duszana [...] Jesteśmy w najwyższej twórczości ludowej – Miłość i zgon podały sobie dłonie. Bułgarską melodię gra muzyka – gonię oczyma tego w białym stroju z czerwonym pasem Bułgara...” – T. Miciński, *Złota Praga*, dz. cyt., s. 10–11.

⁸ „Świat” 1912, nr 48, s. 3.

Misja „bałkańska” zajęła kilka ostatnich tygodni 1912 i kilka pierwszych tygodni roku 1913, zaś korespondent przebywał głównie w Sofii – zaznajamiając się z Bułgarami i ich kulturą, oraz w Belgradzie, gdzie z kolei obcował z kulturą serbską. Polski poeta uznał wówczas Słowian Południowych za najmniej zepsutych przez kulturę zachodnioeuropejską, oni sami stali się zaś na krótko wzorem do naśladowania, stawianym Słowianom Zachodnim, choć głównie jednak Polakom. Miciński chciał wierzyć, że „wolność Serbii i Bułgarii – to pierwszy etap wolności wszystkich Słowian!...”⁹.

Pisząc o bułgarskich wątkach w pismach autora *Xiędza Fausta* nie możemy zapomnieć o Penczo Sławejkowie oraz znajomości z tym wybitnym „poetą Bałkanu”¹⁰, zawartej wiele lat wcześniej w Lipsku, jeszcze przed przyjazdem Micińskiego do Sofii, gdzie niestety nie doszło już do ich ponownego spotkania, gdyż autor *Krwawej pieśni* kilka miesięcy wcześniej zmarł na dobrowolnym wygnaniu, w północnych Włoszech, 10 czerwca 1912 roku¹¹. Do tego wątku jeszcze powrócę, w tym miejscu natomiast wymienię postacie ważne dla samych Bułgarów, pojawiające się w poświęconych temu narodowi korespondencjach bałkańskich.

W pierwszej korespondencji, zatytułowanej *Przy kotle austriackiej Walpurgii*, tematyka bułgarska w zasadzie nie występuje, gdyż autor zdaje w niej relację ze swej podróży koleją z Wiednia do Belgradu, przez Zemun, gdzie doświadczył nieprzyjemności ze strony austriackich służb granicznych (został zatrzymany na granicy). Miciński pisze zatem głównie o Austriakach, Węgrach i Serbach oraz o wiszącym w powietrzu konflikcie zbrojnym między potężną c.k. Monarchią a niewielką i zdaną na samą siebie Serbią. Serbowie są tedy dla autora *Xiędza Fausta* braćmi, którzy, podobnie jak Polacy, „nienawidzą jarzma” i modlą się do „Żywi słońecznej”. Takie stwierdzenia wpisują się świetnie w stereotypowe postrzeganie przez Polaków narodów południowosłowiańskich. Otóż już dziewiętnastowieczni polscy pamiętnikarze poświęcają w swoich opisach „wiele miejsca południowym Słowianom – Bułgarom, Serbom, Chorwatom”, widząc

⁹ Tenże, *Przy kotle austriackiej Walpurgii*, „Świat” 1913, nr 2, s. 8.

¹⁰ Tenże, *Poeta Bałkanu*, „Świat” 1913, nr 7.

¹¹ Miciński wspomina o maju, być może mając na myśli kalendarz „starego stylu”. W artykule poświęconym bułgarskiemu poecie pisał: „Wybuchła wojna. Jechałem do Sofii z przekonaniem, że pierwszemu uściskam dłoń Sławejkowi – jak grom z jasnego nieba razila mię wieść, iż nie żyje! W maju umarł we Włoszech, nad jeziorem Como, w rozterce za swą ojczyzną”. Tamże, s. 5. Na temat życia i twórczości Sławejkowa zob. T. Dąbek-Wigrowa, *Penczo Sławejkow. Tradycjonalizm i nowatorstwo*, Wrocław 1973.

w nich „pobratymcze narody mogące wspólnie z Polską stworzyć nowy model cywilizacji”¹². Tradycja braterstwa Słowian jest zatem w polskiej myśli ugruntowana.

Jedyne, co Miciński ma do powiedzenia o Bułgarach sprowadza się w omawianej korespondencji do stwierdzenia ich neutralności względem Niemców (w ustach germanofoba można uznać to za zarzut). Przeto, dzięki tej neutralności, „heroizm bułgarski zna cały świat – heroizm serbski okrywano cieniem, a nawet błotem”¹³. Korespondent nie nadmienia jednak, że przecież panujący w Bułgarii od 1887 roku książę, a od 1908 roku król (a właściwie car) Ferdynand Koburg, wywodził się z niemieckiej dynastii Wettynów (Sachsen-Coburg-Gotha), zależało mu zatem na utrzymaniu Bułgarii w orbicie wpływów austriacko-niemieckich¹⁴.

Drugi szkic z Bałkanów, o wymownym tytule *Miasto pod Witoszą*¹⁵, Miciński poświęcił już niemal w całości Bułgarom. Znajdziemy w nim impresyjny opis bułgarskiej stolicy, refleksje nad sytuacją polityczną, w jakiej znaleźli się Bułgarzy, a także szereg odniesień do trudnej historii tego narodu. Autor nie stroni od jednoznacznych uwag, mających na celu nakreślenie czytelnikom „Świata” portretu uniwersalnej „duszy bułgarskiej”, analogicznie do „duszy polskiej”, „rosyjskiej”, itd., co stanowiło wówczas powszechną praktykę. Dlatego, przyjmując rolę badacza terenowego (a pamiętajmy, że antropologia kulturowa wówczas dopiero się rodzi), stwierdza: „Bułgar nienawidzi Turka, nienawidzi Pomaka [...] Bułgar ma w sobie wiele pierwotnej dzikości – widać to z pieśni obrzędowych”. Wcześniej zaś: „Ojcami rasy obecnej bułgarskiej są Turcy, ojcami – których za to wnuki rwą nożami, nadzianymi na karabiny!”¹⁶. Miciński wy-

¹² A. Niewiara, *Wyobrażenia o narodach w pamiętnikach i dziennikach z XVI–XIX wieku*, Katowice 2000, s. 31.

¹³ T. Miciński, *Przy kotle austriackiej Walpurgii*, s. 8. Korespondencja przesłana została do Warszawy z Belgradu i zamieszczona w odcinkach, w dwóch kolejnych numerach tygodnika „Świat”.

¹⁴ O Ferdynandzie, katoliku, który z przyczyn politycznych i racji stanu przeszedł na prawosławie, oraz o jego ówczesnej, drugiej małżonce, ewangeliczkce, Eleonorze Reuss-Köstritz, Miciński jednak wzmiankuje, stawiając to małżeństwo za przykład tolerancji religijnej: „Bułgarzy nie są religiantami, mało dbają o dogmaty, wykazują nawet wielką tolerancyjność; np. car jest katolikiem, a carowa protestantką! Niejako nauka dla innych prawosławnych...” – T. Miciński, *Miasto pod Witoszą*, s. 5.

¹⁵ Być może jakiś wpływ na tytuł tej korespondencji miało zetknięcie się Micińskiego z utworem dramatycznym Pejo Jaworowa *U stóp Witoszy (W polite na Witosza)*, 1911). Prawdopodobnie redakcja lub korespondent pomylił się, na zakończenie relacji pisząc: Belgrad, gdyż wszystko wskazuje na to, że pisząc *Miasto pod Witoszą* Miciński przebywał już w Sofii.

¹⁶ T. Miciński, *Miasto pod Witoszą*, s. 4.

chwytuje zatem, jego zdaniem, najistotniejsze informacje o Bułgarach, które winien poznać Polak: w żyłach Bułgarów płynie krew turecka, a przez to ci pierwsi nienawidzą Turków, tak samo jak i Pomaków, czyli swych rodaków wyznających islam, co w oczach prawosławnej większości było uważane za zaprzaństwo i zdradę. Nadto z zadowoleniem odnotowuje, że „Bułgarzy nie są »religiantami« (dewotami, bigotami), nie przywiązują większej wagi do kwestii teologicznych, zachowują zaś sporo pierwotnych, pogańskich wierzeń („mnóstwo przechowało się tu prastarych obyczajów”).

Ze znanych osobistości w *Mieście pod Witoszą* wymienieni zostali: bohater I wojny bałkańskiej, generał Radko Dimitriew (nazwany „tutejszym Bonapartem”), a także ówczesny rektor Uniwersytetu Sofijskiego, Benio Conew, którego polski sprawozdawca poznał osobiście, w jego domu zaś miał okazję wysłuchać bułgarskich pieśni w wykonaniu między innymi małżonki gospodarza, do czego z rozrzewnieniem powróci pamięcią po niemal roku, przebywając już na ojczyźnej ziemi¹⁷.

Miciński stale podkreśla polsko-bułgarskie związki kulturowe, mające uświadomić rodakom potrzebę poznania bułgarskiej kultury. Zwiedzając „muzeum w starym meczecie z XV w.”, w dziale malarskim znajduje dzieła rodaka, Antoniego Adama Piotrowskiego. Przy tej okazji wysłannik „Świata” nie omieszkał przypomnieć jego czytelnikom o słynnym, a tragicznym w dziejach Bułgarii wydarzeniu, mianowicie o oślepieniu kilkunastu tysięcy Bułgarów dokonany z rozkazu cesarza Bazylego II, za sprawą tegoż właśnie postępcu przezwanej Bułgarobójcą¹⁸.

Jak nadmieniałem, w *Mieście pod Witoszą* Miciński opisuje głównie Bułgarów i ich kulturę. Nie byłoby to możliwe bez odpowiednich znajomości z polską kolonią mieszkającą w Sofii. Po wielu latach jego syn wspominał, iż ojciec

¹⁷ „Bułgaria się podniesie i myśl moja tęskne śle pozdrowienia prof. Coniewowi i tym paniom, których pieśni bułgarskie tyle dawały mym wizjom...”. – T. Miciński, *Cierniowy wieniec Bułgarii*, „Świat” 1914, nr 1, s. 13.

¹⁸ T. Miciński, *Miasto pod Witoszą*, s. 5: „W dziale malarskim obrazy bardzo cenione ziomka naszego, A. Piotrowskiego, który tu spędził lat wiele: rzeź miasta i wśród mroźnego pejzażu pochód Bułgarów, których 11 tysięcy kazał oślepić Bazyli, cesarz bizantyjski”. Miciński mówi o jedenastu tysiącach oślepionych, jedna z greckich kronik zaś wymienia liczbę czternastu tysięcy oślepionych bułgarskich jeńców. Zob. J. Skowronek, M. Tanty, T. Wasilewski, *Słowianie południowi i zachodni VI–XX wiek*, Warszawa 2005, s. 71.

W Sofii zamieszkał u hr. Tarnowskiego, ówczesnego pośła monarchii Habsburgów w stolicy Bułgarii. Cała prasa bułgarska pisała entuzjastyczne artykuły o przyjeździe znanego polskiego pisarza, uważając, że jest to dowód kulturalnego zbliżenia się dwóch bratnich słowiańskich narodów. Bardzo do tych sympatycznych głosów prasy przyczynił się słynny polski orientalista Grzegorzewski, który mając na tamtejszym terenie olbrzymie stosunki, ułatwił znakomicie ojcu, zbliżenie się osobiste do najwyższych sfer bułgarskiego towarzystwa¹⁹.

Autor *Nietoty* uznaje Bułgarów za naród zdecydowanie „praktyczny i zajęty jedynie ziemskimi interesami” (w innym miejscu stwierdzi nawet, że bułgarski chłop „jest skąpy i niegościnnie w ogóle”²⁰), dlatego ma nadzieję na pojawienie się wśród nich kogoś, jak uważa, wyjątkowego: „proroka ducha, wieszczka, głoszącego braterstwo”²¹. Być może opinie takie wynikały ze zorientowania się w bułgarskiej literaturze, a tę w owym czasie charakteryzował przyziemny realizm. Nie miał co do tego wątpliwości bułgarski historyk literatury i sławista, Bojan Penew²², wymieniony zresztą przez polskiego pisarza, jako jeden z filarów bułgarskiej kultury po przedwczesnym zgonie Sławejkowa i niespodziewanej samobójczej śmierci poety Pejo Jaworowa, o której powiem niżej²³.

Zdaniem Micińskiego Bułgarzy są za to energiczni i zaradni, ponieważ potrafili stworzyć mądrą administrację oraz dzielne wojsko. Podobnie jak Serbowie, mają oni „kulturalną grawitację” w stronę Rosji. I nic w tym dziwnego, skoro, jak korespondent sam przyznaje, „większość inteligencji tutejszej” kończyła studia na rosyjskich uniwersytetach. Nie zapominajmy również o religii łączącej wymienione narody. Zarówno w Serbii, jak i w Bułgarii religią dominującą jest prawosławie, co Rosja niejednokrotnie wyzyskiwała do własnych celów.

Wróćmy jednak do najistotniejszego, jak sądzę, w twórczości polskiego pisarza wątku „bułgarskiego”, czyli do jego znajomości z Penczo Sławejkowem. Lata lipskich studiów tego ostatniego (1892–1898), choć Bułgar był starszy od Polaka o 7 lat, przecięły się z jednym rokiem (1895/1896), gdy również na uniwersytecie w Lipsku studiował przyszedłszy autor *W mroku gwiazd*. Miciński napisał osobny artykuł poświęcony pamięci Sławejkowa, w którym wspomina zmarłego

¹⁹ J. Miciński, *Wspomnienia o Tadeuszu Micińskim*, dz. cyt., s. 16.

²⁰ T. Miciński, *Zmierzch półksiężycy*, „Świat” 1913, nr 8, s. 6.

²¹ Tenże, *Miasto pod Witoszą*, „Świat” 1913, nr 3, s. 5.

²² Zob. T. Dąbek-Wigrowa, *Historia literatury bułgarskiej. Zarys*, Wrocław 1980, s. 199.

²³ Zob. T. Miciński, *Cierniowy wieniec Bułgarii*, „Świat” 1914, nr 1, s. 12.

kolegę, „bułgarskiego Dionizosa”, w poetyckim skrócie ukazując jego życie, a także zamieszczając tu obszerny fragment (we własnym, prozatorskim tłumaczeniu) drugiego rapsodu *Krwawej pieśni*. O swojej znajomości ze Sławejkowem pisał tak:

W uniw. lipskim na wykładach Volkelta, zwróciła uwagę moją głowa kędzierzawa, wschodnia – niby Otella, o wypukłym czole i gorejących czarnych kulach – pełnych myśli i zacności. Zbliżyłem się. Wielekroć chodziliśmy razem po Johanna-Park, z trudem szedł, na dwóch laskach wsparty. Penczo Sławejkow. Już wtedy otaczał go nimb uznania, choć nikt z Niemców nie czytał go, wszyscy czuli jakąś wyższość. Przekładał mi swe hymny i poematy, owiane Zarathustrową melancholią i zawsze na prometejskich wyżynach²⁴.

Dwudziestotrzyletni Polak i trzydziestoletni Bułgar w 1896 roku z pewnością mieli o czym rozmawiać, zważywszy na to, że obaj pragnęli realizować się jako poeci, czy szerzej – ludzie pióra. W tamtych latach z pewnością podobne były ich fascynacje: Schopenhauer, Nietzsche, Heine, Goethe, Beethoven – niemiecka filozofia, literatura i muzyka.

Miciński informuje o sukcesie i uznaniu, jakim cieszył się Sławejkow we własnej ojczyźnie (stanowisko „intendenta”, czyli dyrektora Teatru Narodowego w Sofii), następnie o okolicznościach jego włoskiej emigracji, co szczególnie oburzyło polskiego korespondenta, gdyż solidaryzował się z demokratyczną linią słowianofilstwa²⁵. Sławejkow – pisze Teresa Dąbek-Wigrowa –

Zaliczany słusznie wraz z całą grupą „Myśli” do konsekwentnych demokratów i wrogów monarchii Koburga, zapisał się pamięci współczesnych aktem protestu przeciwko Kongresowi Słowiańskiemu w Sofii w roku 1910. W szerokiej akcji protestacyjnej przeciwko Kongresowi, skupiającemu przedstawicieli reakcyjnej orientacji w ruchu słowianofilskim, wzięli udział czołowi poeci „Myśli”: P.J. Todorow,

²⁴ T. Miciński, *Poeta Bałkanu*, dz. cyt., s. 5. Miciński zwraca uwagę na inspiracje nietzscheańskie w twórczości Sławejkowa, nazywając niemieckiego filozofa „dawnym mistrzem” bułgarskiego poety (tamże, s. 6). O nietzscheanizmie Sławejkowa zob. T. Dąbek-Wigrowa, *Penczo Sławejkow*, dz. cyt., s. 110–114.

²⁵ Miciński swoje zdanie na temat słowianofilstwa, które w jego myśli trafniej określić mianem filośłowianizmu (braterstwo Słowian), wypowiedział w *Zmierzchu półksiężyca*, odcinając się od „hien panslawistycznych”, zatem od rosyjskiego wydania słowianofilstwa. Pisałem na ten temat w: M. Bajko, *Sny niezwykle o Polsce i o Europie. Diagnoza kultury w pismach Tadeusza Micińskiego u progu Pierwszej Wojny Światowej*, Kraków 2015, s. 67–76.

P.K. Jaworow i Sławejkow. W *Liście otwartym do delegatów na kongres p. S. S. Bobczewa* poeta nazwał zwołany z inicjatywy dyplomacji carskiej Kongres „soborem czarnej sotni”, zaś Stowarzyszenie Słowiańskie w Sofii – „wydziałem departamentu azjatyckiego”²⁶.

Powiedzmy, że ostatnie z przytoczonych określeń („czarna sotnia”, „departament azjatycki”) znane były również Micińskiemu, który używał ich do definiowania negatywnych, a mających swe źródło we wschodnim, mongolskim despotyzmie, tendencji w polityce imperium rosyjskiego. Własnymi słowami polski poeta przedstawia całą historię lapidarnie: „Sławejkow naraził się, schłostawszy w liście otwartym zjazdu »Słowian« reakcyjnych. Pozbawiono go miejsca, w prasie przeciwnej znieważano”²⁷. Z pewnością Sławejkow, podobnie jak Miciński, uważał się przede wszystkim za poetę narodowego i służba własnej ojczyźnie była dlań sprawą nadrzędną. Następnie korespondent „Świata” wspomina o poetce i „damie z *fin de siècle*’u”²⁸, Marze Bełczewie, ostatniej wielkiej miłości Sławejkowa i towarzyszce jego ostatnich lat życia, nazywanej przezeń Vitą Deledą.

Swój krótki, impresyjny szkic Miciński kończy podsumowaniem najważniejszych dokonań literackich kolegi po piórze, wspominając również o polskich wątkach w twórczości Sławejkowa:

Nie zamierzając dawać tu studium większego (pisał J. Grzegorzewski w „Świecie słow.” Nr sierpniowy)²⁹, wspomnijmy jedno, że Sławejkow dokonał przekładu poetów niemieckich, kierując również przekładem Zarathustry przez Marę Bełczewą; wydał świetną ironiczną biografię „Na wyspach błogosławionych”³⁰; studia literackie o twórczości ludowej, o Mickiewiczu itd.

Małe grono wielbicieli wyróżnia nade wszystko „Krwawą pieśń”; grono to obejmuje pisarzy współczesnej Bułgarii: prof. Krestjewa, Todorowa, Jaworowa,

²⁶ T. Dąbek-Wigrowa, *Penczo Sławejkow*, dz. cyt., s. 8.

²⁷ T. Miciński, *Poeta Bałkanu*, s. 5–6.

²⁸ T. Dąbek-Wigrowa, *Historia literatury bułgarskiej*, dz. cyt., s. 155.

²⁹ Chodzi o artykuł związanego wówczas z Bułgarią (przebywającego w Sofii) polskiego slawisty, etnografa i orientalisty, Jana Grzegorzewskiego, sylwetkę którego prezentuje Miciński w *Mieście pod Witoszą*. Artykuł napisany został oczywiście z powodu śmierci bułgarskiego poety. Zob. J. Grzegorzewski, *Penczo Sławejkow*, „Świat Słowiański” 1912, nr 92–93.

³⁰ Mowa oczywiście o przekładzie *Tako rzekł Zaratustra* F. Nietzschego, a także o antologii wierszy Sławejkowa *Na wyspie szczęśliwych (Na ostrowa na blażenite, 1910)*.

Peniewa³¹, Marę Bełczewą. Tej ostatniej dom stał się istnym mauzoleum, gdzie pamięć zmarłego poety przeobraża się w słoneczną Moc, która kiedyś grób przełamie³².

Poemat *Krwawa pieśń*, uważany za najważniejszy utwór w dorobku bułgarskiego poety, powstawał między innymi pod wpływem wielkiej fascynacji *Panem Tadeuszem* Adama Mickiewicza³³, którego muzy Sławejkow był wielbicielem³⁴, co bez wątpienia w dwójnasób zaskarbiło mu sympatię młodopolskiego poety.

*Zmierzch półksiężycy*³⁵, ostatnia wojenna korespondencja Micińskiego, utrzymana jest już zdecydowanie w mniej entuzjastycznym tonie, bowiem jej autor zaczyna dostrzegać rysy na – do tej pory niemal nieskazitelnym – wizerunku Serbów i Bułgarów. „Związek bałkański psuje się” – stwierdza, dodając zaraz swój komentarz: „Wieczna słowiańska niechęć, łatwo psująca się zgoda”³⁶. Bułgarzy tracą nieco w jego oczach: „Brak idealizmu u Bułgarów ukazuje się teraz, gdy zwycięscy postępują z Turkami tak, jak z nami Niemcy. Nie mordują, ale wyrzucają z ziemi i z własności domów”³⁷. Ponadto Bułgarom brakuje „artyzmu, duszy wrażliwej na twory natury i tworzącej zachwyty”, co chyba wolno uznać za konsekwencję ich „praktyczności” życiowej³⁸. Miciński zwraca też uwagę na bułgarską nienawiść do Greków *et vice versa*. Zresztą nienawiść między sojusznikami I wojny bałkańskiej narasta w miarę postępów w wojnie z Turcją, w której

³¹ Nazwiska pozostawiono w oryginalnym zapisie Micińskiego. Chodzi odpowiednio o: Krystio Krystewa, filozofa, estetyka i krytyka literackiego, redaktora naczelnego „Myśli”; dramaturga Petka Todorowa, poetę Pejo Jaworowa, historyka literatury Bojana Penewa.

³² T. Miciński, *Poeta Bałkanu*, s. 6.

³³ Zob. T. Dąbek-Wigrowa, *Penczo Sławejkow*, dz. cyt., s. 150–162.

³⁴ Na ten temat rozpisuje się Grzegorzewski w swojej prezentacji sylwetki i twórczości Sławejkowa. Zob. J. Grzegorzewski, *Penczo Sławejkow*, dz. cyt., s. 581. Autor pisze, że u Sławejkowa kult Mickiewiczowski „był rozwinięty tak silnie, że, gdy przed paru laty przejeżdżał przez Warszawę i stanął u stóp pomnika wieszczą, doznał ekstazy, pod działaniem której wnet napisał hymn do Adama”. Tamże. Nadto Grzegorzewski porównuje twórczość Sławejkowa i Micińskiego (tamże, s. 584).

³⁵ Korespondencja drukowana w dwóch odcinkach, drugi z nich, obszerniejszy, zawiera relacje z przebiegu walk. Miciński opisuje tu „okropieństwa wojny”, by użyć słów z tytułu cyklu grafik jednego z jego ulubionych malarzy, Francisco Goi.

³⁶ T. Miciński, *Zmierzch półksiężycy*, „Świat” 1913, nr 8, s. 4.

³⁷ Tamże, s. 6.

³⁸ Wcześniej kulturą południowych Słowian żywo interesował się Adam Mickiewicz w prelekcjach paryskich. Zob. H. Batowski, *Ze słowiańskich mickiewiczianów. Przyczynki historyczne o stosunku Adama Mickiewicza do narodów słowiańskich*, Warszawa 1980.

obie strony wykazywały się bezwzględnością i okrucieństwem. Szczególnie irytuje go w tym kontekście bułgarska cenzura:

bardzo sroga – czemu się dziwić nie należy – ale to doprowadzało czasem do tego, że nie warto było pisać. Korespondencję przeglądał oficer – wymazywał „kawio-rem”, co uważał za stosowne, kładł pieczęć, zalepiał kopertę i wysyłał. Korespondent nie wiedział, co zostało z jego słów, często strzępy bez związku. Nie wolno było donosić o żadnych ostrych czynach bułgarskich, serbskich czy greckich – a było ich niemało, jak zresztą leży to w psychice takiej wojny³⁹.

Jednakowoż autor *Walki o Chrystusa* wciąż Bułgarów komplementuje, tym razem za doskonałą organizację oświaty i administracji, a także za oszczędność oraz „ład i czystość w domach”⁴⁰. Ich mocną stroną ma być również „wyborny system oświaty, który już mnich Paisij w XVIII w. głosił”⁴¹. Bułgarzy nie posiadają natomiast „pięknej architektury”, dlatego z tym większą dezaprobatą poeta obserwuje ich poczynania z architekturą muzułmańską. Niszczenie łaźni, fontann i meczetów uważa za niedopuszczalne i skandaliczne.

Wybuch II wojny bałkańskiej przyniósł rozczarowanie. Okazało się bowiem, że braterstwo zjednoczonych Słowian (Bułgarów, Serbów i Czarnogórców) oraz Greków, wcześniej walczących „w najgłębszej jedności i miłości”⁴² przeciw imperium osmańskiemu, podyktowane było doraźnymi układami politycznymi, w rzeczywistości zaś Słowianie są sami sobie największymi wrogami. W *Cierniowym wieńcu Bułgarii*, szkicu powstałym już po klęsce Bułgarów w II wojnie bałkańskiej, pisarz przewartościowuje swe wcześniejsze stanowisko. Choć winą za rozbitcie idei „słowiańskiej wielkiej monarchii” obarcza przede wszystkim Bułgarię, to pozostałych państw słowiańskich biorących udział w tej wojnie bynajmniej nie rozgrzesza.

W swych korespondencjach z wojen bałkańskich Miciński nie stroni od rozmaitych dygresji dotyczących sytuacji Polski. Znajdziemy takowe i w *Cierniowym wieńcu Bułgarii*, gdzie analizuje się skutki przegranej przez Bułgarię II wojny bałkańskiej (podtytuł szkicu brzmi: *Po klęsce*), choć nie to zajmuje tu naj-

³⁹ T. Miciński, *Zmierzch półksiężycy*, „Świat” 1913, nr 9, s. 6.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Tamże. Chodzi o Paisija Chilendarskiego (1722–1773), autora *Słowianobułgarskiej historii*, dzieła niezwykle przydatnego w patriotycznym wychowaniu młodzieży.

⁴² T. Miciński, *Xiądz Faust*, oprac., przypisy i posłowie W. Gutowski, Kraków 2008, s. 237.

więcej miejsca. Klęska Bułgarów stanowi doskonałą okazję do snucia analogii między ich aktualnym położeniem a sytuacją Polaków:

Marzenia o Żywi Słowiańskiej przybrały wyraz monstrum wyjącego o wyklutych oczach. Nacjonaliści rosyjscy dokończą rozwijania iluzji na Polakach – pokłonimy się wszyscy Mongolskiemu Fetyszowi, którego z jakiejś tybetańskiej Durgi postawią w milionie kopii na wszystkich placach Europy⁴³.

Fiasko idei jedności słowiańskiej na Bałkanach pociąga zatem za sobą klęskę tej idei w ogóle. Zwycięzcami, oprócz Austriaków i Niemców, okazują się Rosjanie, konsekwentnie forsujący własny model jedności słowiańskiej – panslawizm. A jednak Miciński zazdrości Bułgarom, gdyż przynajmniej mają oni własne, niepodległe państwo: „Co będzie tam, strach pomyśleć – a jednak – o rodacy! zamieniłbym się dziś jeszcze na losy Bułgarów!... Mają szmat kraju wolnego, cuda Bałkanu, bajecznie żyzne obszary nad Maricą...”⁴⁴.

W tym miejscu zaznaczmy, że Miciński w 1912 i w początkach 1913 roku, gdyby miał wybierać: jedność z Rosją przeciw narodom południowosłowiańskim czy jedność z narodami południowosłowiańskimi przeciw Rosji – wybrałby to drugie. Po wybuchu II wojny bałkańskiej, w której walczyli już między sobą tylko Słowianie, sympatie polskiego poety zaczęły grawitować w stronę Rosji. Jednak sądząc z *Cierniowego wieńca Bułgarii* – zwrot ten wcale nie był tak oczywisty. Należy wszak przyznać, że zawsze przyjaźnie spoglądał on w stronę tej lepszej, nienacjonalistycznej Rosji. Z jego sądami zdaje się korespondować wypowiedź wcześniejsza, pochodząca z *Miasta pod Witoszą*. Wyraźnie zde gustowany rosyjskimi ambicjami kolonialnymi, Miciński stwierdzał tu: „Rosja miała i ma polityczne interesy na Bałkanie... Gdyby nie Rumunia byłiby Bułgarzy dziś gubernią południową, a Sofia – Władyałkanem!”⁴⁵.

W *Cierniowym wieńcu Bułgarii* Miciński nie tylko analizuje skutki klęski Bułgarii. Sporo miejsca poświęca swym bułgarskim kolegom, pisarzom i poetom poznanym przed kilkunastoma miesiącami w Sofii. A spotkał tych najwybitniejszych: Pejo Jaworowa i Marę Bełczewę, którą uznał za jedną z „najkulturalniejszych kobiet”, jakie dane było mu poznać. W obrębie omawianej korespondencji zamieścił tłumaczenia dwóch wierszy Sławejkowa oraz kilku fragmentów poezji

⁴³ T. Miciński, *Cierniowy wieńiec Bułgarii*, s. 12.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ T. Miciński, *Miasto pod Witoszą*, „Świat” 1913, nr 3, s. 5.

Bełczewy. Przytoczył też wyjątek otrzymanego od niej listu, w którym poeta, nazywając go „moim drogim przyjacielem”, dziękuje za wsparcie bułgarskich racji politycznych i ogólnosłowiańskie braterstwo.

Na szczególną jednak uwagę zasługuje opisana przez poetę zaraz na wstępie wizyta w domu Pejo Jaworowa, poety symbolisty, lecz również byłego żołnierza, „wojewody czety powstańczej”, jak informuje podpis pod fotografią zamieszczoną w korespondencji *Zmierzch półksiężycy*⁴⁶. Zapewne ta historia nie znalazłaby się w tym miejscu, a być może w ogóle autor by o niej nie wspomniał, gdyby nie elektryzująca i ekscytująca wiadomość o nagłej śmierci żony Jaworowa, Łory Karawełowej. Polski pisarz informuje czytelników „Świata”, że śmierć „tak nagle skusiła poetę bułgarskiego Jaworowa, który niedawno zabił swą przepiękną żonę i chciał zabić siebie”⁴⁷. Prawda była jednak inna, Karawełowa popełniła samobójstwo (29 listopada 1913), natomiast Jaworow został oskarżony przez rodzinę żony o jej zabójstwo. Doprowadziło go to do pójścia w ślady żony, choć gdy Miciński podejmuje ten temat w *Cierniowym wieńcu Bułgarii*, Jaworowowi zostało jeszcze kilka miesięcy (samobójstwo popełni 29 października 1914). Portrety tragicznych małżonków zapamiętane przez autora *Nietoty* są nakreślone z wielkim smakiem oraz prawdziwie poetyckim polotem, toteż warto przytoczyć je w całości.

Pomnę go: wśród czarnych Bułgarów – on zdał się hindusem. Był jednak z arabów. Oczy wielkie ogniste, twarz śniada, krucze włosy, usta szkarłatne, wydatne, stojące się czasem w uczuciu rozbudzonym – sinymi.

Ożeniony z córką ministra Karawełowa, pono najpiękniejszą w Bułgarii kobietą. Była istotnie – nadzwyczajna. Fotografia nie da o tym żadnego wyobrażenia.

Wzrost wysoki, silna, jak pantera, o twarzy mądrej, bachanckiej i rycerskiej.

Kiedym ujrzał tę hurysę, ubraną jak paryska dama, na tle artystycznego, bogatego mieszkania; kiedy mi Jaworow pokazywał magazyn swej broni – karabiny, pistolety, rewolwery, jatagany, szable, skrzynie z nabojami – kiedy mi opowiadał, jak był wojewodą hajduków, tj. powstańców przeciwko Turkom, i że lubi czytać Przybyszewskiego – już wiedziałem, że nad tym domem zaczęło się nieszczęście. Rozmach życia za wielki: erotyka dochodząca szału; odwaga dzika i ambicja olbrzymia. A jednocześnie talent poetycki przytaił się – i jak myślał Jaworow – znikł⁴⁸.

⁴⁶ Zob. T. Miciński, *Zmierzch półksiężycy*, „Świat” 1913, nr 9, s. 4. Jaworow wstawił się udziałem w powstaniu macedońskim przeciwko Turkom (1903).

⁴⁷ T. Miciński, *Cierniowy wieńiec Bułgarii*, dz. cyt., s. 11.

⁴⁸ Tamże.

Po niezwiązanym z właściwym tematem artykułu wprowadzeniu, Miciński przechodzi do meritum. Podkreśla wspólnotę losów Polaków i Bułgarów, stawiając ich w męczeńskiej koronie cierniowej (tytułowy „cierniowy wieniec”), nakładając zarazem aureolę, dla Polaków żyjących na początku XX wieku wciąż niemal świętego, Napoleona Bonaparte.

Że świat nie rządzi się szlachetnością – wiedziała dotąd tylko Polska.

Teraz wie i Bułgaria.

Bo jeszcze nie było zdarzenia drugiego w dziejach, aby ktoś ze szczytu potęgi zleciał naraz w otchłań – prócz nas, i Napoleona, i Bułgarii⁴⁹.

W każdym razie, kończąc ostatni swój tekst poświęcony Bułgarii, poeta był dobrej myśli, można rzec, że wykazywał się umiarkowanym optymizmem. Wymieniając tych, na których barkach leżeć będzie przyszłość kultury narodowej: dramaturga Petko Todorowa, nestora bułgarskiej literatury Iwana Wazowa, krytyka Krystio Krystewa, sławistę Bojana Penewa, malarzy Antona Mitowa i Czecha, choć z wyboru Bułgara – Iwana Mrkvičkę, Miciński zapewnia i siebie, i czytelników „Świata”: „Jeszcze odrodzi się potęga, jeszcze powstanie Orfeusz, jeszcze będą herosy!...”⁵⁰. Na przełomie 1913/1914 roku wierzył zatem w Bułgarię, w to, że podniesie się po klęsce.

W *Wicie*, ostatniej powieści Micińskiego, poza wieloma innymi wątkami, odnajdziemy również wątek bałkański. Najważniejszym bodajże ideologicznym fragmentem tej powieści jest ten, w którym tytułowa bohaterka zwraca się z apelem do rosyjskiej carycy Katarzyny II o pomoc w utworzeniu federacyjnej wspólnoty Słowian: zachodnich (Polacy, Czesi), wschodnich (Rosjanie, Rusini) i południowych (Serbowie, Bułgarzy, Chorwaci). Jednak chodziło jej o wspólnotę bynajmniej nie zdominowaną przez imperium rosyjskie, lecz raczej o luźną konfederację niezależnych narodów i państw:

[...] w imię wyłaniającego się we Francji braterstwa ludów – w imię nowej idei Słowiańszczyzny sfederowanej – niezależnych narodowości rosyjskiej, czeskiej, polskiej, serbskiej, bułgarskiej, chorwackiej i rusińskiej – wzywam cię i zaklinam – stań

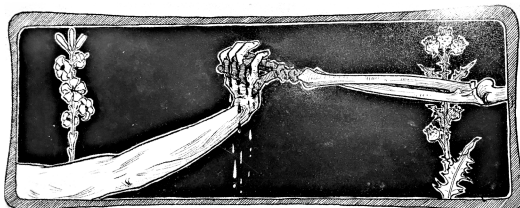
⁴⁹ Tamże, s. 12.

⁵⁰ Tamże.

się Geniuszem Świata! Cóż z tych namiętności i władzy – jeśli nie zapalisz w sobie idei rozwoju ludów?⁵¹.

W tym pięknym i jakże utopijnym pomysłe dostrzegam zalążek idei unii środkowo-wschodnio-europejskiej, tak zwanego „Międzymorza”⁵², tyle że z udziałem Rosji. Poeta nie mógł wiedzieć, że jego szlachetna wizja ziści się w przyszłości w postaci wypaczonej, z inspiracji bolszewizmu, który zdążył poznać w jego początkowej fazie i którym szczerze gardził.

Ostatecznie Miciński srogo zawiedzie się na Bułgarii, od czasu II wojny bałkańskiej politycznie związanej z Austro-Węgrami i Niemcami. Dlatego w czasie I wojny światowej stanęła ona po stronie Trójprzymierza, a więc również po stronie swego niedawnego śmiertelnego wroga – Turcji, tworząc wraz państwami centralnymi „Poczwórne Przymierze” (Austro-Węgry, Rzesza Niemiecka, Turcja, Bułgaria)⁵³. Przypuszczalnie to o Bułgarii myślał Miciński w 1916 roku, gdy w *Ku czemu Polska idzie?*, w kontekście „idei braterstwa”, wspominał o „ludach zaślepionych Kainizmem”⁵⁴. Bułgarzy znaleźli się na drodze zdrady słowiańskości, walcząc po stronie państw centralnych nie tylko przeciwko imperium rosyjskiemu, lecz również przeciwko innym narodom słowiańskim.



⁵¹ T. Miciński, *Wita*, Warszawa 1926, s. 321. Dygresja na temat Serbów i Bułgarów pojawi się w napisanym na początku I wojny światowej *Liście do współrodaków*: „Wspaniałe pieśni Bułgarów, oparte na mitologii żywiołów, jakby Rigweda – pieśni bohaterów Kosowego Pola – to ledwo cząstka, ledwo ziarno hymnu Wielkiego Życia”. – T. Miciński, *List do współrodaków*, „Kurier Poranny” 1915 nr 7. Zob. przedruk w: *Proza Tadeusza Micińskiego. Studia*, wstęp J. Ławski, red. M. Bajko, W. Gutowski, J. Ławski, Białystok 2017, s. 153-161.

⁵² Zob. *Intermarium*, w: *Polskie wizje Europy w XIX i XX wieku*, wybór P. O. Loew, Wrocław 2004. Por. L. Żyliński, *Mitteleuropa versus Międzymorze*, w: *Polacy i Niemcy. Historia – kultura – polityka*, red. A. Lawaty, H. Orłowski, Poznań 2003.

⁵³ J. Skowronek, M. Tanty, T. Wasilewski, *Słowianie południowi i zachodni VI–XX wiek*, dz. cyt., s. 504–506.

⁵⁴ T. Miciński, *Ku czemu Polska idzie?*, w: *Miasto świętego Jana. Zeszyt zbiorowy*, Moskwa 1916, s. 42.

Z LITWINA POLAK. O MŁODOPOLSKIEJ TWÓRCZOŚCI JÓZEFA ALBINA HERBACZEWSKIEGO

Moje przemyślenia na temat młodopolskich pism Józefa Albina Herbaczewskiego, czyli Juozapasa Albinasa Herbačiauskasa, dotyczą wyłącznie jego spojrzenia na polską kulturę, ja sam patrzę zaś na niego, jako na kogoś, kto mimo poczucia dumy ze swej litewskości, pragnął prześcignąć Polaków w „prawdziwej polskości”. Dostrzegam u Herbaczewskiego syndrom obcokrajowca próbującego się zasymilować (spolonizować), a jednocześnie nie chcącego utracić swej etnicznej (litewskiej) odrębności¹. To chęć uzyskania akceptacji, a następnie uznania przez wysoko sytuowanych Polaków: pisarzy, redaktorów, uczonych, czy wreszcie polityków, co następnie skutkowałoby zdobyciem sławy i estymy wśród ogółu Polaków.

Dlatego tytuł niniejszego artykułu z założenia miał mieć charakter nieco ironiczny wobec ironicznego i ironizującego Herbaczewskiego². Nie chodzi bowiem o to, że uważał się on za Polaka, bo się za takiego nie uważał, lecz chodzi raczej o to, że wybitnych Polaków uczył polskości, mówiąc w skrócie.

Przypomnę, że na młodopolską twórczość Józefa Albina Herbaczewskiego składają się: debiut literacki – umiarkowanie udany dramat zatytułowany *Potępienie* z 1906 roku³, wcześniejsza o rok książka polityczno-społeczna *Odrodzenie Litwy wobec idei polskiej* zawierająca, wedle słów jej autora, „szereg przygodnie skreślonych myśli i uwag o Odrodzeniu Litwy w stosunku do Polski”⁴, a także

¹ Wszelkiej podkreślenia w tekście, jeśli nie podaję inaczej, pochodzą ode mnie – M.B.

² Ten także ciekawy temat wymaga osobnego opracowania. Herbaczewski często z wyższością podkreśla swą umiejętność ironizowania, mówi o ironii, którą uprawia. Dostrzegam w tym braku subtelności słabość strategii ironizowania. Ironia ukryta, subtelna jest znacznie celniejsza aniżeli ironia na każdym kroku podkreślająca swą obecność. Tytułem przykładu: „Nie mogę nie ironizować” (*I nie wódz*, 10); „Nie ironizuję bynajmniej” (*I nie wódz*, 26); „Więc proszę się nie dziwić, że ironię uznałem za wskazaną formę krytyki »arcydzieł literatury malkontentów...»” (*I nie wódz*, 62); „Tyle na usprawiedliwienie mojej ironicznej formy krytyki” (*I nie wódz*, 69).

³ J. A. Herbaczewski, *Potępienie. Tragedia duszy. Cztery miraży na pustyni kłątwy i wygnania*, Kraków 1906.

⁴ Tegoż, *Odrodzenie Litwy wobec idei polskiej*, Kraków 1905, s. 9.

wydana po siedmiu latach i nawiązująca do niej praca *Głos bólu* (1912)⁵. W książkach tych Herbaczewski dał się poznać jako zwolennik współpracy Litwinów z Polakami. Prace swoje kierował zarówno do jednych, jak i do drugich. Wedle stwierdzenia Krzysztofa Buchowskiego:

Broniąc praw Litwinów do emancypacji kulturalnej i narodowej [Herbaczewski – M. B.], postulował jednocześnie, aby rozwój ich narodowych aspiracji nie odbywał się na drodze walki z polskością. Nie szczędził słów krytyki pod adresem litewskich „klero-katolików” i nacjonalistów za antypolskie ekscesy, które – w jego rozumieniu – doprowadzały do niepotrzebnego zaognienia antagonizmu⁶.

Przed I wojną światową Józef Albin wydał też dwie książki, które osławiły go w sposób szczególny: *I nie wódź nas na pokuszenie... Szkicowane wizerunki dusz współcześnie wybitnych na tle myśli dziejowej* z 1911 roku⁷ oraz *Amen. Ironiczna nauka dla umysłowo dojrzałych dzieci* z roku 1913, stanowiącą dopełnienie i w pewnym sensie powtórzenie pierwszej, gdyż Herbaczewski ponawia w niej ataki na dokładnie tych samych pisarzy: Tadeusza Micińskiego, Stanisława Brzozowskiego, Stefana Żeromskiego, Wilhelma Feldmana i Stanisława Wyspiańskiego, rezygnując jedynie z krytyki Wincentego Lutosławskiego (widocznie ten autor znaczył dlań najmniej). Zresztą i w poświęconym zgoła nie literatom, lecz stosunkom polsko-litewskim *Głosie bólu*, choć tylko w przypisie, to jednak nie powstrzymał się od takiego oto komentarza:

Podziwiam arogancję tych panów, którzy kabaretyzują myśl polską i mają czelność gorszyć się kabaretomanią. Wszak *Wesele* i *Wyzwolenie* Wyspiańskiego -- to k a b a r e t o w o traktowana tragedia Polski „współczesnej”. A *Nietota* Micińskiego? A „Krytyka” Feldmana? Pozwalam sobie z góry ignorować k a b a r e t o w ą apologię tych mężów⁸.

⁵ Tegoż, *Głos bólu. Sprawa odrodzenia narodowego Litwy w związku ze sprawą wyzwolenia narodu polski*, Kraków 1912.

⁶ K. Buchowski, *Litwomani i polonizatorzy. Mity, wzajemne postrzeganie i stereotypy w stosunkach polsko-litewskich w pierwszej połowie XX wieku*, Białystok 2006, s. 91.

⁷ Wydana już pod koniec roku 1910. J.A. Herbaczewski, *I nie wódź nas na pokuszenie... Szkicowane wizerunki dusz współcześnie wybitnych na tle myśli dziejowej*, Kraków 1911. Dalej cytując z tego wydania oznaczam: *I nie wódź* i podaję numer strony.

⁸ J. A. Herbaczewski, *Głos bólu*, dz. cyt., s. 198.

To wszystko wiele mówi na temat tego, kogo Herbaczewski uważał za najważniejszych polskich pisarzy. Sądzę, że właśnie tych, których tak zaciekle zwalczal. Zazdrościł im pozycji, sławy, talentu. Skoro tak bardzo go obchodzili, skoro wywoływali w nim taki sprzeciw, to w gruncie rzeczy musiał uważać ich za istotnych twórców. Swoją drogą Herbaczewski zupełnie zgubił gdzieś Władysława Reymonta. Być może uważał go za pisarza nieistotnego.

Ponowne napaści na Micińskiego, z którego Herbaczewski uczynił pierwszoplanowego, negatywnego bohatera książeczki *Amen*, możemy uznać za odpowiedź na „niedodatnią figurę organisty”⁹ Albina Hebetki z *Xiędza Fausta*, lecz przecież Stefan Żeromski na temat autora *Potępienia* w ogóle się nie wypowiedział. Polsko-litewski pisarz wybrał drogę przez atak, bezpardonowo wyszydając i ośmieszając tych, którzy w jakikolwiek sposób pozwolili sobie go zlekceważyć. Atakował i takich, z których wizją literatury, światopoglądem czy wreszcie estetyką literacką się nie zgadzał. Przy tym atakowani czasem w ogóle nie mieli pojęcia o jego istnieniu. Albo pojęcie mieli, lecz go całkowicie – jak wspomniany Żeromski – ignorowali.

Herbaczewski miał ambicje bycia strażnikiem moralności w literaturze, pragnął zostać arbitrem polskości. Wciąż strofował, upominał, ganił i karcił polskich autorów, zwłaszcza kilku przez siebie wybranych, w powszechnej opinii uchodzących za tzw. pisarzy narodowych (głównie chodzi o Wyspiańskiego, w mniejszym stopniu Żeromskiego). Bez kompleksów porywał się na uznane autorytety, żyjące i nieżyjące.

Szczycił się również doskonałym opanowaniem języka polskiego (i słusznie!), wytykając braki w tym przedmiocie, na przykład Micińskiemu:

Można znać alfabet mistyczny (mamy aż za dużo „podręczników”) i nie umieć stylem mistycznym pisać (nie mówiąc już o tonie i ortografii mistycznej). Mistyczny styl Micińskiego jest (zwłaszcza w ostatnich czasach) tak ordynarny, po prostu chamski, że chwilami „uszy więdną” („Madonna syfilityczna” jest koroną „mistyki” M.). A ortografia? Boże zachowaj – wolę milczeć!... (*I nie wódz*, 133–134).

Antagonistów Herbaczewskiego wskazać łatwo, a ich profil światopoglądowy określić można bez większego problemu. Są nimi przeciwnicy, bądź jedy-

⁹ Określenie samego Micińskiego. Zob. *P. Miciński o p. Hebetce i o p. Herbaczewskim* [polemika Micińskiego z Herbaczewskim] „Głos Narodu” 1913, nr 126.

nie w inny sposób aniżeli Herbaczewski zatroskani o jego dobro, krytycy Kościoła katolickiego. Następnie wszelcy nihiliści (z ich patronem Nietzschem na czele), prawdziwi bądź tylko wymagani masoni (*I nie wódz*, 33), wreszcie Żydzi lub ich stronnicy, choćby jedynie z nimi zaprzyjaźnieni, jak Miciński z Feldmanem, będącym w oczach Herbaczewskiego żydem *par excellence*¹⁰. Środowisko skupione wokół „Krytyki” Wilhelma Feldmana w tamtych latach pozostawało dla Herbaczewskiego największą wrogą „kliką”, a więc: jej redaktor – wedle wyrażenia zaproponowanego w *Amen* – „wojewoda krytyki judeo-polskiej”, następnie jego „pupil”, Tadeusz Miciński, wreszcie, jak wielokrotnie powtarzał Herbaczewski, „przylepiński” autora *Nietoty*, czyli Tadeusz Nalepiński. Ci trzej „malkontenci” (określenie wyjątkowo przez Herbaczewskiego lubiane) stoją w pierwszym rzędzie przeciwników Chrystusa i „wszystkich świętych katolickich” (*I nie wódz*, 61).

Józefa Albina przepełnia resentment polskości. Zdaje on sobie sprawę z wyższości ówczesnej polskiej kultury nad kulturą litewską, pragnie, aby ta ostatnia dorównała tej pierwszej, a jednocześnie polską kulturę, zwłaszcza kulturę literacką, poniża. Oczywiście nie w całości. Wielu twórców, zwłaszcza trójcę romantycznych wieszczów, stawia współczesnym za wzór. Wyjaśnijmy, o jaką trójcę chodzi. Otóż o Mickiewicza, to oczywiste, o Norwida¹¹, którego cytuje częściej aniżeli autora *Dziadów*, wreszcie o Krasińskiego, ale jakby od niechcenia. I to jest romantyczna trójca polsko-litewskiego pisarza, gdyż Juliusz Słowacki, choć się w dyskursie Herbaczewskiego wielokrotnie pojawia, to wypada w nim jak „piąte koło u wozu”, w tym wypadku jak czwarta osoba trójcy. Oto wymowny przykład. Przy okazji analizy patologicznej rozpacz, którą jako by w swych utworach propagować miał Żeromski, Herbaczewski stwierdza:

Patologiczna rozpacz zaślepiła umysł i serce Ż. do tego stopnia, że już nie rozumie ekspiacyjnego czynu twórczego. Wszak Polska wciąż zmartwych-

¹⁰ Żydów i kobiety Herbaczewski, zafascynowany modnym podówczas Ottonem Weiningerem, darzy szczególną niechęcią. Przy czym – w kwestii stosunku do kobiet – Przybyszewski, mistrz Herbaczewskiego z czasów krakowskiej cyganerii artystycznej, również miał w tym swój udział. Zob. W. Gutowski, *Stanisław Przybyszewski i Otto Weininger – dwie metafizyki płci*, w: tegoż, *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008.

¹¹ Norwida, nazwanego „kwiatem kultury katolickiej” (*Amen*, 138), darzy Herbaczewski uwielbieniem bezwzględnym, zarówno jako poetę, jak i autorytet moralny oraz intelektualny. A także jako mistrza ironii, która inspirowała jego własną, zdecydowanie niższych lotów ironię „paskwiłową”.

wstaje w życiu i czynach tych nielicznych jednostek, które śmiało kroczą ścieżką, wyrąbaną w puszczy niewoli przez Mickiewicza, Krasińskiego, Słowackiego, Norwida, na szczyt wyzwolenia, gdzie składają ofiarę Temu, z „którego my wszyscy”. (*I nie wódz*, 158-159)

Po chwili zaś dodaje:

„Polska współczesna” żyje w bólu przeszłości, w udręczeniu „sumienia historii” (jak to genialnie jeden tylko Norwid zrozumiał). W tym bólu historii nie ma ani „współczesnej”, ani „przeszłej” Polski: jest tylko ciągle żywa Polska! Któż to dziś rozumie? Oni czuli to Mickiewicz, Krasiński, Norwid [...]”. (*I nie wódz*, 159)

Dziwnym trafem Słowacki wypadł z tego zestawienia wieszczów. Nie był to przypadek, gdyż Herbaczewskiego bardzo irytował młodopolski kult Słowackiego. Zdecydowanie wolał kult Mickiewicza, lecz takiego skrojonego na własną miarę, litewsko-polskiego Mickiewicza.

Autor *I nie wódz nas na pokuszenie* zna się na polskiej literaturze, choć niestety, jedynie we własnym mniemaniu, gdyż jest to znajomość bardzo wybiórcza i pobieżna, ograniczająca się do bardzo specyficznej lektury kilku polskich romantyków i co najwyżej kilkunastu pisarzy współczesnych, z których większość jest przez niego w niewybredny sposób krytykowana – przede wszystkim za szkodzenie polskiej literaturze, a w konsekwencji i polskiej kulturze, o którą Herbaczewski wydaje się być niezwykle zatroskany, być może dlatego, że po prostu – jak pisze na wstępie swej monografii Vaiva Narušienė – bez niej nie mógł żyć¹². Potwierdzeniem tego niech będą jego własne słowa, w których przemawia, używając liczby mnogiej, w imieniu narodu polskiego: „Naród polski jest takim, jakim go tworzyli praojcowie i ojcowie nasi, jakim my go dziś tworzymy!” (*Amen*, 140).

Niektórzy znani polscy pisarze szkodzą zatem polskości i katolicyzmowi, przy czym polskość bez katolicyzmu istnieć nie może. Z wyraźną satysfakcją, a zarazem z wielką ulgą, Herbaczewski musiał przyjmować fakt, że również Litwini są katolikami. Prawosławie jest bizantyńskie i rosyjskie, przez to gorsze, wrogie, obce i w ogóle mało chrześcijańskie. Podobnie jak protestantyzm. Model katolicyzmu, którego zaciekle bronił Herbaczewski, utożsamiając go z religią

¹² V. Narušienė, *Józef Albin Herbaczewski. Pisarz polsko-litewski*, Kraków 2007, s. 7.

w ogóle, „męczennik pracy” (określenie z *Amen*), czyli Stanisław Brzozowski, nazwał skorfułami (odmiana gruzłicy)¹³.

Herbaczewski, jak powiedziałem, „demaskuje” wybranych polskich pisarzy. Odzierając ich z „aury”, podważa autorytet w kwestiach moralnych i literackich. Ujawniając ich „tajemnice”, pokazuje zgubne skutki ich twórczości, która jego zdaniem jest nieprzyzwoita moralnie i działa na Polaków destrukcyjnie. Zdaniem Herbaczewskiego literatura powinna przede wszystkim spełniać funkcje „pedagogiczne – wychowawcze” (*I nie wódź*, 10). Pytanie, czy zdaje on sobie sprawę z tego, że swym gorącym a błyskotliwym pisaniem kreśli przede wszystkim mało sympatyczny obraz samego siebie, jako człowieka przyzwoitego? Innymi słowy, czy wie, że walcząc o przyzwoitość, sam staje się zwyczajnie nieprzyzwoity, gdyż środki, jakich używa, nie należą do najpiękniejszych?

Miciński, najznamienitszy wróg Herbaczewskiego i nie mogę się oprzeć wrażeniu, że także jego wielki „kompleks”, zostaje nazwany między innymi „przykro niesmacznym nudziarzem i w końcu śmiesznym pierrotem” (*I nie wódź*, 141)¹⁴. Żeromskiemu Herbaczewski wróży natomiast ubiczowanie pokrzywami za „straszny policzek, wymierzony duchowi narodu” (*I nie wódź*, 158).

¹³ S. Brzozowski, *Pamiętnik*, wstęp M. Wyka, oprac. tekstu i komentarze M. Urbanowski, Wrocław 2007, s. 105.

¹⁴ Z pewnością nie można Micińskiego posądzać o antylitewskość, gdyż sądów nieprzychylnych Litwinom próżno u niego szukać. Autor *Nietoty* bardzo cenił twórczość najbardziej znanego Litwina tamtych czasów, malarza i kompozytora – Mikołaja Konstantego Čiurlionisa (Mikalojus Konstantinas Čiurlionis). W czasie pierwszej wojny światowej opublikował w prasie rosyjskiej krótki artykuł poświęcony jego twórczości malarskiej, zestawiając ją z dziełami malarza polskiego, Kazimierza Stabrowskiego. Pisał w nim między innymi: „Стабровскій склоненъ къ индусскимъ таинствамъ и къ созерцательной святости. Чурлянись же – къ динамическому переживанію ритма или аритміи въ Космосъ. Чурлянись нашель великолѣпныхъ толмачей своего мифа [...]. Стабровскій все еще предоставленъ произволу критиковъ, которые надъ его картинами острятъ, хотя и безъ аттической соли. Первый рано умеръ, ставъ Эдипомъ литовской души, полной скорби и чудесь. Второй, какъ Сизифъ, катить камень міровыхъ загадокъ на вершины Гіамавата”. („Stabrowski woli hinduskie sakramenty i kontemplacyjne świątynie. Čiurlionis – dynamiczne przeżycie rytmu lub arytmii w Kosmosie. Čiurlionis odnalazł wyśmienitych tłumaczy swojego mitu [...]. Stabrowski jak dotąd poddaje się gwałtom krytyków dowcipkujących z jego obrazów, chociaż bez attyckiej soli. Pierwszy wcześniej umarł, stawszy się Edypem duszy litewskiej, pełnej bólesci i cudu. Drugi, niczym Syzyf, wtacza kamień świętych tajemnic na szczyt Hiamawatu”). – Т. Мицинскій, *Литургия красоты (по поводу выставокъ картинъ Стабровскаго и Чурляниса)*, „Утро России”, 1916, № 64. Na temat kontaktów Micińskiego z Čiurlionisem zob. R. Okulicz-Kozaryn, *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha. Twórczość Čiurlionisa wobec Młodej Polski*, Poznań 2007 (rozdz. *Od literwskich Tatr do górzyszej Litwy: Miciński i Čiurlionis*).

Wyspiański był w jego oczach jedynie „negatywem pozytywnej twórczości Mickiewicza” (*Amen*, 40), a Brzozowski, „pupilem” (*Amen*, 101) Ostapa Ortwina.

Ktoś by mógł powiedzieć, że przecież pisanie o literaturze innego narodu nie jest niczym nadzwyczajnym. Znamy niepolskich znawców literatury polskiej, są również Polacy doskonale znający się na literaturach innych niż ojczysta. To oczywiste. Jednak, co słusznie zauważył Paweł Bukowiec, Herbaczewski historykiem literatury nie był, zaś „jego znajomość piśmiennictwa epoki romantyzmu była skromna i ograniczała się do ukształtowanego w wieku XIX i wzbogaconego na początku następnego stulecia kanonu wielkich”¹⁵. Tymczasem autor *Głosu bólu* stale peroruje:

Jakie jest znaczenie wychowawcze współcześnie „modnej” literatury polskiej?
(*I nie wódz*, 10)

Atoli winienem otwarcie wyznać, że w literaturze polskiej za dużo „artystycznego brzuchomówstwa” dzięki wydoskonaleniu „narzędzi językowych”! Za dużo jest ludzi piszących, lecz za mało myślących i czujących. (*I nie wódz*, 11)

Chyba nigdy dusza narodu polskiego nie była w tak groźnym niebezpieczeństwie, jak w chwili obecnej. Pozbawiono naród polski niepodległości politycznej, teraz oto usiłuje się pozbawić naród niepodległości kulturalnej – usiłuje się uczynić go „nowym żydem tułaczem”, żebrzącym jałmużny „messyanicznej” nawet u żydów! (*I nie wódz*, 87)

Pisarz w błyskotliwym stylu przedstawia autorską wizję literatury polskiej, mówiąc co w niej było (lub jest, lecz to zdecydowanie rzadziej) dobre, a co było (lub jest – to zdecydowanie częściej) – złe. Objawia się jako cenzor polskości, a zarazem jej trybun. Pokazuje właściwą polskość Polakom, broniąc ich zarazem przed litewskimi polonofobami. Postrzegam go jako człowieka między młotem litewskości a kowadłem polskości, przy czym kochał on zarówno młot, jak i kowadło. Sam był z materiału młota, Litwy, wówczas budującej swą tożsamość narodową na antypolonizmie¹⁶. Kowadłem zaś była ówczesna, choć

¹⁵ P. Bukowiec, *Herbaczewski – Mickiewicz. Sprawa gwałtu*, „Konteksty Kultury” 2012 [Tom] 8, s. 43.

¹⁶ Przy czym proces ten uległ przyspieszeniu i zradyzalizowaniu za sprawą rewolucji 1905 roku. Zob. M. Zaczyński, B. Kałęba, *Wpływ wydarzeń z lat 1904–1908 na stosunki polsko-litewskie*, w: *Rewolucja lat 1905–1907. Literatura – publicystyka – ikonografia*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2005.

nie istniejąca na mapie, Polska – obojętna lub lekceważąca litewskie aspiracje narodowe. Takie położenie Herbaczewski zachowywał już od czasów krakowskich, czasów współpracy z Klubem Słowiańskim i działalności w stowarzyszeniu „Ruta”, niemal do końca życia, raz będąc bardziej po stronie kowadła, innym razem stając zdecydowanie po stronie młota.

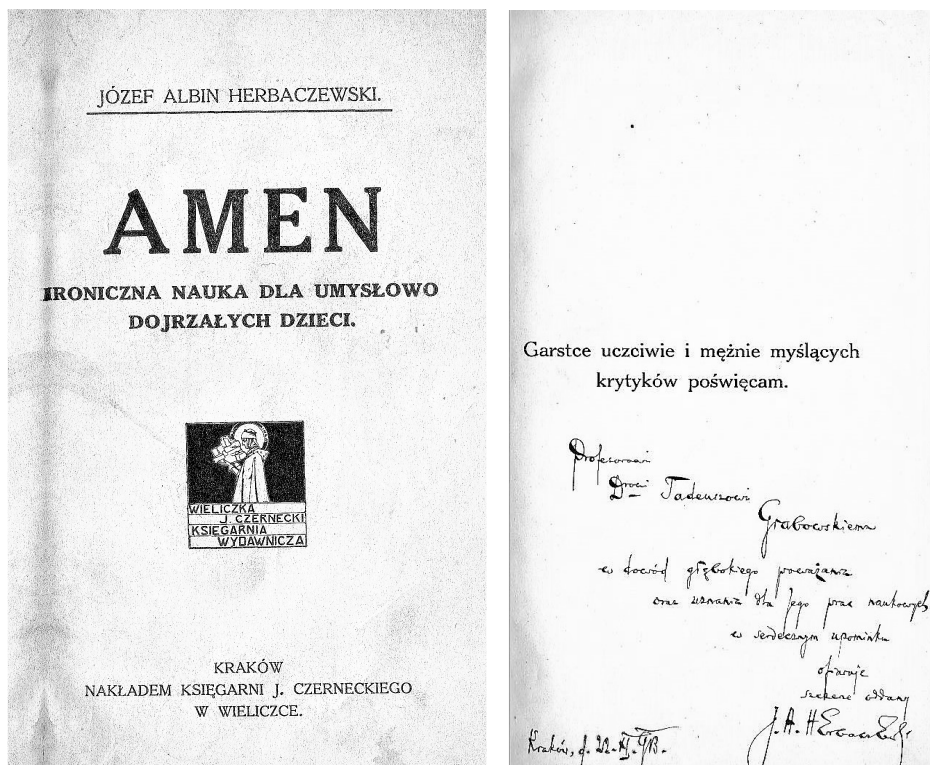
Jako człowiek z zewnątrz, jako Litwin, Herbaczewski musiał zakładać, że jego ogląd polskości, tego, na czym właściwie polega istota polskości, a także jego spojrzenie na Polskę i Polaków, będzie zdecydowanie obiektywniejsze, aniżeli spojrzenie od wewnątrz – spojrzenie Polaków na samych siebie. Dlatego o polskości wiedział – znów, powiedzmy wyraźnie: we własnym mniemaniu – więcej, zaś swoją wiedzę starał się wyłożyć (a raczej włożyć) do głów depozytariuszy polskości, czyli polskich literatów. I opinii publicznej

Herbaczewskiego niemożebnie irytowało i raziło wszelkie rozpasanie w literaturze. O co konkretnie chodziło? O ruję i poróbstwo oraz o krytykę wydarzeń i postaci z polskiej historii, mówiąc w wielkim skrócie. Za to szczególnie zaatakował Żeromskiego. Za *Dzieje grzechu*, za *Wierną rzekę* i za *Popioły*. Erotyka połączona z tematyką patriotyczną nie mieściła się Herbaczewskiemu w głowie, tego nie przewidywał Katechizm. Na marginesie dodajmy, że książka *I nie wódź nas na pokuszenie...* spięta została w klamry cnót Boskich: wiary, nadziei i miłości. Bez nich żadna twórczość istnieć nie może (*I nie wódź*, 9).

Herbaczewski nie dostrzegał przy tym, lub udawał, że tego nie widzi, iż sam uprawia pisarskie rozpasanie, zarówno stylistyczne, jak i tematyczne: nie przebierając w słowach, nie stroniąc od pomówień, inwektyw i oskarżeń. Całe to swoje namiętne „pisanie” tłumaczył walką o polską literaturę, zaś swą agresywną strategię pisarską wrzucał do pojemnego worka ironii, uważając się, o czym wspominałem, za jej wysmienitego szermierza. Przy tym wszystkim, nie można mu było odmówić mistrzostwa we władaniu językiem polskim. Herbaczewski znał swoje mocne strony i bezwzględnie je wykorzystywał.

Tragizm Herbaczewskiego polegał jak sądzę na tym, że Litwini uważali go za zdrajcę, Polacy zaś widzieli w nim obcego, nie-Polaka udającego Polaka. Był za mało litewski dla Litwinów, a zbyt litewski dla Polaków. Dla tych ostatnich pozostał jedynie Litwinem piszącym po polsku. Tak sądził choćby Zygmunt Gloger, który analizując kwestię litewską w prasie polskiej nazwał Herbaczew-

skiego „młodym narodowcem litewskim”¹⁷. W gruncie rzeczy ten Litwin polonofil, jak go określił Krzysztof Stępnik, faktycznie musiał być „samotny naprawdę”¹⁸.



Strona tytułowa *Amen* J. A. Herbaczewskiego z dedykacją Tadeuszowi Grabowskiemu

¹⁷ [Z. Głogier], *Kwestia litewska w prasie polskiej*, Warszawa 1905, s. 103: „[Herbaczewski] doszedł do wyników bardzo gruntownych i rozumnych, choć doszedł dość niespodziewanie, bo w ciągu całej swej pracy sam ujawnia wiele jeszcze uprzedzeń, małą znajomość społeczeństwa polskiego i zupełną nieznajomość stosunku dziejowego i politycznego, w jakim pozostawała Litwa z Polską”.

¹⁸ Zob. K. Stępnik, „*Samotny naprawdę*”. *O poglądach politycznych Albina Herbaczewskiego*, w: *Ostatni obywatele Wielkiego Księstwa Litewskiego*, red. T. Bujnicki, K. Stępnik, Lublin 2005. Stępnik trafnie uchwycił sedno politycznego punktu widzenia Herbaczewskiego: „propolonizm głoszony z pozycji mocującego się z tradycją Unii i głęboko przeżywającego rozbrat obojga narodów, zdeklarowanego narodowo Litwina, świadomego tragizmu waśni etnicznej [...]” (tamże, s. 39).



Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, *Andante (Sonata of the Serpent)* (1908)

KAROL JACEK MALEWSKI - ZAPOMNIANY POETA (PÓŹNEJ) MŁODEJ POLSKI

Dziwnym poetą jest Karol Jacek Malewski: widać się go mimowolnie w szlifach dowódcą baterii i fortu. Broniłby go dzielnie – ten poeta Młodej Polski.

Tadeusz Miciński¹

Minęło sto lat od śmierci Jacka Karola Malewskiego, poety doszczętnie zapomnianego. Właściwie nigdy nie był on „pamiętany”, gdyż tak naprawdę nigdy nie zaistniał: ani gdy żył, ani gdy umarł, ani tym bardziej później, w międzywojniu i po II wojnie światowej.

Urodził się w 1883, a zmarł w 1915 roku i spoczął na warszawskich Powązkach. Jego żywot był krótki, został przerwany nie tyle wybuchem wojny, w której Malewski wziął czynny udział, ile chorobą podówczas dosyć powszechną – gruźlicą. Zapewne to ona, w połączeniu z ranami, jakie młody poeta odniósł w walce, były bezpośrednią przyczyną jego śmierci.

Ziemianin z Kielecczyny amatorsko zajmujący się poezją pragnął być poetą z prawdziwego zdarzenia, poetą profesjonalnym, choć prawdę mówiąc, czytając jego liryki odnosi się wrażenie, że większego talentu nie miał. Trzy tomy jego poezji przeszły bez echa, a on sam został zapomniany. W tym miejscu należy postawić znak zapytania – czy aby na pewno słusznie? Przyjrzyjmy się tym pokrytym kurzem i patyną wierszom dziś, przeszło wiek od ich publikacji.

Zgon Malewskiego został odnotowany przez „Tygodnik Ilustrowany”, czasopismo w owym czasie bynajmniej nie niszowe. Redakcja tygodnika miała zgola odmienną opinię na temat jego talentu. W krótkiej notce czytamy:

W Warszawie zmarł dnia 29-go października śp. Karol Jacek Malewski, wybitnego talentu poeta. Urodzony w r. 1883-im w majątku rodzinnym Grzymale, dobiegł zaledwie zarania wieku męskiego. Nie pozwoliło mu to rozwinąć wszechstronnie talentu, jaki posiadał. Niemniej jednak trzy zbiory jego poezji: „Bez tytułu”, „Stare kuranty” i „Virtuti militari”, odsłoniły nam duszę czystą, głęboko miłującą Polskę

¹ T. Miciński, *Virtuti Militari*, „Nowa Gazeta” 1914, nr 512 (z 1 listopada), s. 3.

i przepojoną nawskroś szlachetną tęsknotą do lepszego jutra. Zasadniczy ton utworów lirycznych Malewskiego stanowiła poezja, zaczerpnięta z tradycji rycerskiej, która żyje do dzisiaj w dworach wiejskich, mieszka w starych sprzętach, w zegarach grających, w pamiątkach, pozostałych po przodkach. Ten właśnie sentyment, związany z czapką ułańską, z porzdewiałą szablą, z poczerniałymi szlifami poręcznika z pod Grochowa, umiał Malewski bardzo subtelnie uwydatniać w swoich pięknych, głęboko odczutyh wierszach².

Istotnie, w przytoczonych słowach zawiera się cała istota twórczości tego autora. Większego zainteresowania jednak nie wzbudziła. Trudno znaleźć jakiegokolwiek publikację poświęconę poezjom Malewskiego, z czego można wnioskować, że przez lata nie spotkały się one z zainteresowaniem badaczy. W wydanej ćwierć wieku temu książce Andrzeja Romanowskiego poświęconej poezji I wojny znajdujemy trzy wzmianki na temat tego autora, z czego tylko jedna z nich mówi cokolwiek więcej o stosunku współczesnego uczonego do zapomnianego poety Młodej Polski. Otóż nazwany zostaje on „niewątpliwym epigonem romantyzmu” i postawiony w jednym rzędzie z Or-Otem, co można uznać za pewną nobilitację, gdyż Romanowski konstatuje to w kontekście Józefa Relidzińskiego, „bliskiego znajomego” Malewskiego³. Dodatkowo poezja Malewskiego stanowi tu przykład twórczości, w której szczególnie wyraźnie występuje tzw. „tęsknota za ułanem”⁴. Ale już do antologii wierszy i pieśni z lat 1908–1918 „o Polsce, o wojnie i o żołnierzach” żaden jego wiersz nie zdołał się przebić⁵.

Bohater tego szkicu jest zapomnianym poetą nie tylko późnej Młodej Polski, lecz jest też zapomnianym poetą w sensie „bycia”. To poeta przezroczysty, poeta, którego nie było, mimo pozostałych po nim trzech tomów poezji⁶.

² „Tygodnik Ilustrowany” 1914, nr 45, s. 744 (z dn. 7/13.11.1914, pisownia zmodernizowana).

³ A. Romanowski, „Przed złotym czasem”. *Szkice o poezji i pieśni patriotyczno-wojennej lat 1908–1918*, Kraków 1980, s. 73. Relidzińskiemu dedykowany jest jeden z rozdziałów („aforyzmy wierszowane”) debiutanckiego tomu wierszy Malewskiego.

⁴ Tamże, s. 48.

⁵ Zob. *Rozkwitały pąki białych róż... Wiersze i pieśni z lat 1908–1918 o Polsce, o wojnie i o żołnierzach*, t. 1–2, wybór, oprac. i wstęp A. Romanowski, Warszawa 1990.

⁶ Brak wzmianki o Malewskim nie tylko w powojennych antologiach poezji młodopolskiej, lecz również próżno szukać choćby napomknięcia o nim np. w monumentalnym *Słowniku literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej (Wrocław 1992) czy też w imponującej, młodopolskiej serii OLP (*Literatura Okresu Młodej Polski*, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Warszawa–Kraków 1968–1977). Odnotujmy wszak, że jedynie P. Hertz „wyłapał” Malewskiego, zamieszczając wiersz pt. *Oberek* (z tomu *Virtuti Militari*) w swej antologii *Zbiór poetów polskich XIX w.* (ks. 5, ułożył i oprac. P. Hertz, Warszawa 1967, s. 413). Badaczką, która cytuje

Malewski nie jest oryginalny, lecz ma zar poetycki niezbędną do tego, aby być, choćby czasowo, poetą. Nie zgadzam się z założeniem, że poetą jest się całe życie. Poetą można być czasowo, można być nim dorywczo, chwilowo, przez kilka tygodni, miesięcy czy lat. Ale nie dożywotnio, choć tacy też się zdarzają. Takich jest nawet zdecydowana większość.

Virtuti Militari, tom poezji, który, jak się miało okazać, był nie tylko trzecim, lecz również ostatnim zbiorem utworów Malewskiego, powstawał pod wyraźnym „wpływem”. Rzecz jasna nie chodzi tu o tworzenie pod wpływem alkoholu czy innych używek, lecz o tak zwaną „wpływologię”. Listę patronów poetyckich tego zapomnianego autora nietrudno sporządzić już po wstępnej lekturze jego utworów. To romantyzm sprowadzający się do poezji popularnego wówczas Juliusza Słowackiego, a także – mniej już pod koniec pierwszej dekady XX wieku rozchwytywanego – Kazimierza Tetmajera. Przede wszystkim jednak Malewski oddaje hołd Mickiewiczowi, co zostaje zasygnalizowane odpowiednimi mottami w dwóch pierwszych tomach poetyckich. Oddaje hołd i oddaje się niejako w patronat muzeum pierwszego polskiego wieszca⁷.

O ile dwóm pierwszym zbiorom wierszy patronują wymienieni poeci, o tyle ostatni powstawał już pod wpływem poezji patriotycznej tzw. romantyzmu listopadowego, co doskonale zauważył, zdecydowanie bardziej znany niż Malewski, młodopolski klasyk – Tadeusz Miciński, autor krótkiego wstępu do *Virtuti Militari*. Pisał on tak: „Doskonałe wczucie się w czasy r. 1831 wprost zadziwia! Zda się, niepodobna, aby Malewski z Belwederczykami nie żył i nie widział nacznie, choćby świeżych pobojuwisk... Wiersze te trzaskają od pałaszy, lub straszą upiornym powiewem”⁸.

drobny fragment wiersza Malewskiego (jednak jego nazwisko odnotowane zostało tylko w przypisie), jest I. Maciejewska. Zob. teje, *Rewolucja i niepodległość. Z dziejów literatury polskiej lat 1905–1920*, Kielce 1991, s. 103, 236. *Ostatni kurant* Malewskiego jest tu przykładem obecności motywu powstania listopadowego w literaturze Młodej Polski.

⁷ Być może w dwójnasób wpłynęły na to tradycje rodzinne. „Kurier Warszawski” (1914, nr 300) donosił: „Śp. Karol Jacek Malewski. Dziś w nocy [29/30 października 1914 roku – M.B.] zmarł w Warszawie śp. Karol Jacek Malewski, literat i poeta. Wydawał prace te przeważnie bezimienne. Między innymi, nakładem księgarni Borkowskiego, wyszło dzieło jego pt. »Virtuti militari«. Żył lat 32. Rodzina Malewskich jest spokrewniona z Mickiewiczami”. Skąd redakcja zaczerpnęła te informacje, nie wiadomo.

⁸ T. Miciński, *Wstęp*, w: K.J. Malewski, *Virtuti Militari. Poezje. Seria III*, Warszawa 1914, s. 1. Informację o wstępie Micińskiego w tomie poezji Malewskiego odnotował T. Linkner, *Zanim skończyło się maskaradą. Ze studiów nad twórczością Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 2003, s. 300.

Mimowolnie, jak się wydaje, Miciński zauważył rzecz znamioną, mianowicie wtórność poezji Malewskiego, jego epigońskość. Słowo to jednak nie pada, a jeśli autor *W mroku gwiazd*, pod którego wpływem Malewski z pewnością także pozostawał, dostrzegał wtórność poezji młodszego kolegi, to jednak nie czynił z tego powodu zarzutu ani jemu samemu, ani tym bardziej nie chciał, aby tak widzieli to jego czytelnicy. Przeciwnie, w słowie wstępnym czytamy, że „Nie są to pospolite wiersze, wałęsające się po dziennikach. Łyska się w nich ciągle żar narodowego Znicza. Smutek z nich przewiewa, a zarazem hart wojskowy niezłomny”⁹.

Miciński jest też autorem tekstu zatytułowanego podobnie jak ostatnia książka Malewskiego: *Virtuti Militari*¹⁰. W oczywisty sposób do niego nawiązuje, choć nie jest to recenzja tomu poezji, lecz okolicznościowy, krótki artykuł poświęcony zmarłemu koledze, a może raczej tylko znajomemu poecie-amatorowi. Ów tekst skonstruowany został jako wspomnienie z co najmniej trzech spotkań z Malewskim, do których doszło na ponad rok, a także na kilka miesięcy oraz kilka tygodni przed jego śmiercią.

Czas był wojenny, a zatem nie poetę, lecz żołnierza, a jeszcze lepiej żołnierza-poetę, ewentualnie poetę-żołnierza ma słać poezja i szerzej – literatura. Tylko taki bohater ma być godnym wzorem do naśladowania. Malewski, jak wielu Polaków z zaboru rosyjskiego, po wybuchu wojny wstąpił w szeregi carskiej armii, zostając nawet oficerem. Bronił Warszawy przed pruskim agresorem. Jak się okazuje, zawsze lepszy swój, rosyjski okupant aniżeli obcy, niemiecki. Gdy w pierwszych tygodniach wojny Miciński, przechadzając się ulicą Marszałkowską, spotkał autora *Starych kurantów* odzianego w „szary oficerski szynel”, bardzo zazdrościł mu, jak sam wyznawał, „szarego szynela” i „takich przeżyć”. Chodziło niewątpliwie o przeżycia frontowe. Ponadto Malewski, jak zapewnia Miciński, nie omieszkał wspomnieć, że dowodzony przezeń oddział zdobył niemiecki fort.

Virtuti Militari Micińskiego ma budowę kłamrową. Punktem wyjścia jest tu obraz poety (jednak jeszcze nie poety-żołnierza, którym sam Miciński ma się wkrótce stać) stojącego nad trumną żołnierza-poety i pochylającego się nad jego ostatnim dziełem: „Leży przede mną tomik poezji, świeżo wydanych pod tym tytułem – i leży obok w trumnie autor ich, Karol Jacek Malewski”. W zamknię-

⁹ Tamże.

¹⁰ T. Miciński, *Virtuti Militari*...

ciu swego szkicu autor wraca do widoku spoczywającego w trumnie kolegi. I choć nie przemilczy faktu zażywania przez chorego na gruźlicę Malewskiego nadmiaru morfiny, to jednak retorycznie zapyta: „Mimo to, czyż nie jest godzien czci, jako Rycerz?”. Po czym następuje ostateczne zamknięcie – epitafium:

Leżysz przede mną, Rycerzu Umarły.
Piękny – jak był Twój sen o narodowej mocy.
Szrapnele wroga wewnątrz Twych nie rozdarły,
Ale Cię rozdarł Mrok – wieczystej Nocy.
A jednak świecisz – i z twojej mogiły
Lecą pobudki do wiary i męstwa...
Niechby się myśli Twoje w nas wcieliły.
Wiodąc – aż w Bramę Zwycięstwa.
Śnij, druhu, kolego po Apolla lirze!
Śnij – Ty, coś sobie zarobił na szaniec!
Lecz wstań, oficerze baterii, kiedy zagrzmią spize
I wejdź na Wawel – jako Zmartwychwstaniec!

Jako że informacje, jakie można znaleźć na temat Malewskiego, są nader skromne, oddam jeszcze głos Micińskiemu:

Młodzian posiadał ogromną pamięć, zapal polskości, zadzierzysty humor istnego oficera sztabu. Gdy mnie oprowadzał po swych oranżeriach – podziwiałem jego wykształcenie ogrodnicze, które zdobył w Belgii i Holandii. Nie krył się, że robi interesy dobre jako kupiec, ale dusza jego właściwa była w poezji – i w wytwornych karykaturach, które rysował z wielką wprawą.

Autor *Nietoty* wyraża także zdziwienie, że Malewski „tak mało jest znany”. Malewski ma mieć na to swoje własne wytłumaczenie: „Mnie nie lubią w naszej prasie ci panowie, co już mają monopol na patriotyczne ody [...], toteż nie narzucam się, hoduję kwiaty i robię niezłe interesy”.

Wśród wielu mniej lub bardziej przeciętnych wierszy Malewskiego znajdziemy może nie perły poezji, lecz mimo wszystko mocne i przejmujące utwory, wskazujące, że rzeczywiście zasługiwał on choćby na obecność w antologiach poezji Młodej Polski¹¹. Zatem w tym miejscu koryguję, a raczej doprecyzowuję

¹¹ Jeden wiersz Malewskiego, *Ostatni kurant*, trafił do antologii *Wschodzącym zorzom. Poezja polska w latach wojny*, przygotowanej przez R. HERNICZA, Mikołów [ok. 1920] (s. 88–90).

wcześniejszą swoją uwagę: Malewski większego talentu nie miał, lecz jednak jakiś talent, choćby mniejszy, miał.

Tylko na podstawie treści zawartych w wierszach tego poety możemy nakreślić jego profil psychologiczny, coś w rodzaju sylwetki ideowej. Jest on zatem człowiekiem wierzącym, choć umiarkowanie wadzącym się z Bogiem. Z Bogiem się zresztą całkowicie pogodzi niedługo przed śmiercią, której niechybnie się spodziewał, o czym świadczy utwór zamykający jego ostatni tom poezji. W ostatniej strofie podmiot wiersza *Racz mi wybaczyć* wyznaje:

Dziś gdy krzyż w serce wzrósł mi krwawą blizną
I los mi w kamień zamienił kęs chleba,
Gdy mi jesienną włość błysnął siwizną
I gdy już dla mnie nic tutaj nie trzeba, –
Wpierw nim mię wezwiesz w szlaki wiekuiste
Racz mi wybaczyć Panie Jezu Chryste!

Malewski ceni tradycję, pielęgnuje patriotyzm, także ten lokalny, niekoniernie rodzimy (np. opiewa ziemię wielkopolską z równą pasją jak Mazowsze, jest w nim nostalgia za utraconą Ukrainą). Bywa melancholijny, zawsze potrafi docenić piękno przyrody, zwłaszcza malowniczy krajobraz:

Tęskne różańce daleko, daleko
Niosą swym szumem zaniemeńskie bory
I pluszczą fale podkarpacką rzeką
I mazowieckie szlochają ugory.
Modlitwą stepów szepce Ukraina. –
Salve Regina¹².

W obszernym (145 stron) *Bez tytułu* przeważają nastroje dekadencje, w roku edycji tomu (1908) już raczej przebrzmiałe. Spójrzmy na takie tytuły, jak: *Idzie mrok nocny...*, *Marsz pozgonny*, *Stoję w żałobie* czy *Wszystko mi jedno*. Ten ostatni, pomimo małej oryginalności, zaskakuje prostotą i szczerością wyznania, zwłaszcza gdy ma się w pamięci to, co za siedem lat spotka jego autora – tragiczną, przedwczesną śmierć. Zacytujmy wiersz w całości:

¹² K.J. Malewski, *Bez tytułu*, Warszawa 1908, s. 73.

Czy życie będzie łudziło mnie kłamnie
Czy mnie oplącze w jadowite zmije,
Czy piekło tutaj przygotowuje dla mnie,
Ja swoją czarę niezłomnie wypiję
I czy me wargi dziś czy jutro zbledną –
Wszystko mi jedno

Czy w serce padną moje łzy najkrwawsze
I czy z nich wzrosną mej chwały korony,
Jednakim w życiu pozostanę zawsze:
Smętnym i groźnym, jak pogrzebne dzwony
I gdzie położę moją głowę biedną –
Wszystko mi jedno.

W całym tomie przeważają wiersze solilokwia, podmiot rozmawia to ze swoim sercem (*Czemu ty płaczesz serce moje?*), to ze swoją duszą (*Ciszo mej duszy..., Zrywasz się duszo*). Rozważane są takie sprawy i uczucia, jak rozpacz, smutek, przemijanie, a zatem kwestie obecne i popularne w polskiej poezji od dobrych dwudziestu lat przed debiutem Malewskiego, podobnie jak temat śmierci w najrozmaitszych postaciach. Ta wydaje się być autorowi *Virtuti Militari* szczególnie bliska, co widać choćby w *Kostusze*. Familiarne niemal spotkanie i rozmowa śmierci z tworcą w tym właśnie momencie poetą, w otoczeniu toczącej się wojny, staje się pretekstem do napisania kolejnego wiersza.

Malewski nie wydaje się być poetą oryginalnym, jednakże przecież nie każdy dobry poeta musi być oryginalny. Oryginalność na siłę często przybiera formy groteskowe, ociera się o kicz. Tutaj takowego na próżno szukać, choć, jak już powiedziałem, trudno w pierwszoosobowej, konfesyjnej poezji Malewskiego odnaleźć coś, czego nie było już w (młodo)polskiej poezji przed nim. Czy pije on z „szklanki własnej napój własny”, jakby rzekł łaskawy dla „swoich” i surowy dla „obcych” Wilhelm Feldman?¹³ Trudno jednoznacznie ocenić. Być może szklanka nie jest własna, lecz napój własny. A być może jest odwrotnie.

¹³ W wydaniu *Współczesnej literatury polskiej z 1919 r.* czytamy: „Szeregami maszerują naśladowcy Przybyszewskiego, Kasprowicza, Wyspiańskiego, Staffa. Co im wszystkim jest wspólne – to opanowanie języka i wersyfikacji. Takie np. wiersze Edmunda Biedera, Jana Pietrzyckiego, J. Germana, Zygm. Różyckiego itd., itd. są pod względem formy nienaganne; lat temu kilkanaście byłyby za wzór stawiane, podziwiane – dziś żądamy od poety, aby co najmniej mógł powiedzieć, że pije ze szklanki – własnej, napój własny”. W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1907–1918*, Warszawa 1919, s. 583.

Jest w Malewskim jakieś poczucie straty, przy jednoczesnej, paradoksalnie, głębokiej wierze i w świat doczesny, w wartości czysto ludzkie, i w świat wieczny, w Boga jako gwaranta sensu świata doczesnego. Jednak rezygnacja z życia z jednoczesnym poczuciem pragnienia życia daje ciekawy efekt rozdarcia, który prowadzi albo na drogę czynu poszukującego śmierci i w niej się spełniającego, albo uwiadu w kwietyzmie dekadencji. Malewski wybiera tę pierwszą drogę. Drogę śmierci w imię czynu, poświęcenia dla Ojczyzny. Zanim jednak na nią wstąpi, błądzi „z szarą tęsknotą w duszy” po drodze, a raczej bezdrożach, jak w wierszu *Z kwiecistej zszedłem drogi...*:

Po drodze tej dalekiej
Do końca pójdę sam,
Aż zawrę swe powieki
U stóp wieczności bram,

Bo nic mi nie zostało
Z moich ubiegłych lat –
Powrotny szlak zawiąło
Ostatni uwiądnął kwiat.

Nieobce wydają się również Malewskiemu tradycje romantyzmu spod znaku Antoniego Malczewskiego, o czym świadczy choćby przedostatnia strofa *Starego klawikordu* (z tomu *Stare kuranty*), w którym można dopatrywać się autoportretu młodego-starca:

Klawikord śmiechem dzwoni, lub szlocha
Tęsknicy woła – idź serca wierć,
Kto umie kochać, choć raz niech kocha,
Bo życie krótkie, a dola płocha
Za każdym idzie – matula śmierć.

W takich funeralnych tonach Malewski porusza się niejako programowo. W ostatnim tomie poezji wyjątkowo nie umieścił jako motta cytatu z autora *Dziadów*, lecz z Kazimierza Laskowskiego, poety może nie z pierwszej ligi, lecz jednak bardziej znanego od niego samego. Być może dlatego, że znał go osobiście, zaś Laskowski właśnie niedawno pożegnał się z życiem (zmarł w 1913 r.). Motto jest bardzo wymowne, świadczy też o tym, że choroba Malewskiego szybko postępowała:

Nasz cmentarz wielki... jak świat! jak ból świata!
Jak to, co ludzkość oplakuje w grobie!
Gdziekolwiek rękę podnoszono kata,
Gdziekolwiek ziemia chodziła w żałobie
Wszędzie, gdzie wolność stawiała ołtarze,
Tam nasze kości, tam nasze cmentarze!¹⁴

Wszelako droga do celu, wskazana dawno temu przez Mickiewicza, autorytet zwłaszcza tych modernistów, którzy sami siebie zaliczali do neoromantyków, znana była Malewskiemu już kilka lat przed wybuchem wojny, albowiem w wierszu *Ja nie przyszedłem...* z tegoż tomu pisał: „Alem ja zeszedł – w samolubstwa nocy / Obudzić miłość, prawdę, – czyn”¹⁵.

Poza tym wszystkim nie sposób oprzeć się wrażeniu, że bohater niniejszego szkicu „przyklepiony” jest do rzeczy z dawnej epoki, że przebywa w pierwszej połowie XIX, a nie w początkach XX wieku. Wdycha powietrze z przełomu wieków XVIII i XIX. Wystarczy spojrzeć na wiersze, takie jak *Ułański kask* czy *Oberek* z ostatniego tomu wierszy¹⁶, które są rodem z *Pana Tadeusza*.

Malewski przechodzi drogę od symbolicznie beztytułowego, z dominującą tematycznie śmiercią *Bez tytułu* (*Idzie mrok nocny...*, *Marsz pozgonny*), poprzez z ducha powstańczy już, afirmujący zrywy narodowe, lecz niewolny od tonów tomu poprzedniego zbiór wierszy *Stare kuranty*, do w pełni wyrażającego jego własne aspiracje poetyckie, chciałoby się powiedzieć afirmującego życie, choć z życiem się żegnającego tomu *Virtuti Militari*. Na zakończenie z niego właśnie przytoczę w całości wiersz zupełnie zapomnianego poety późnej Młodej Polski. Liryk będący esencją jednak bardziej „czarnej” aniżeli „białej” muzy Malewskiego:

Niechaj tą mą drożyną
Nikt w życiu nie śmie iść.
Dnie jasne mu poginą.
Radości zwiędnie kiść, –

¹⁴ K. Laskowski, *Na przyzbie*, Warszawa 1908, s. 69.

¹⁵ K.J. Malewski, *Stare kuranty. Poezje. Seria druga*, Warszawa 1909, s. 63.

¹⁶ *Ułański kask* wcześniej w niezmienionej formie znalazł się w *Starych kurantach*.

I jako pielgrzym będzie,
Co w obcy wstąpił łąd
I zwodne snów łabędzie
Już go nie puszczą stąd.

Na pierwszym wnet rozstaju.
Tam, – gdzie ślad drogi szczył,
Los poda mu z ruczaju
Kryształną czarę łez –

I w sercu go zaboli
I czarny ujrzy szlak
I będzie jak bez woli
Z obwisłym skrzydłem ptak¹⁷.



Karol Jacek Malewski (1883–1915)

¹⁷ K.J. Malewski, *Virtuti Militari...*, s. 119. Pisownia oryginalna.

NOTA BIBLIOGRAFICZNA

Większość tekstów zawartych w książce w pierwotnej formie była publikowana w tomach zbiorowych na przestrzeni ostatnich dziesięciu lat. Na potrzeby niniejszego tomu zostały one przeredagowane, uzupełnione i poprawione.

- „*Patrząc w smętne oczy dziada*”. *Starość (u) 33-letniego Słowackiego*, w: *Starość. Doświadczenie egzystencjalne – temat literacki – metafora kultury*, t. 2, koncepcja i wstęp J. Ławski, red. A. Janicka, E. Wesołowska, Ł. Zabielski, Białystok 2013.
- *Symbolika ognia w „Śnie srebrnym Salomei”*, w: *Symbolika mistyczna w poezji romantycznej. Słowacki i inni*, red. G. Halkiewicz-Sojak, B. Paprocka-Podlasiak, Toruń 2009.
- *Wątki grecko-bizantyńskie w „Królu Duchu”*, w: *Filhellenizm w Polsce. Wybrane tematy*, red. M. Borowska, M. Kalinowska, K. Tomaszuk, Warszawa 2012.
- *Okrucieństwo Ducha w „Królu-Duchu”*, „Bibliotekarz Podlaski” 2017/4 (XXXVI).
- *Placz towiańczyków. Słowacki – Goszczyński*, w: Volin’-Žitomiršina. – T. 27 (Żytomierz 2016).
- *Znicestwienie w „Zamku kaniowskim” Seweryna Goszczyńskiego*, w: *Nilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, red. M. Sokołowski i J. Ławski, Białystok – Warszawa 2009.
- *Anielskie upiory. Ukraińskie wierzenia ludowe w „Marii” Antoniego Malczewskiego*, w: „*Szkoła ukraińska*” w romantyzmie polskim. *Szkice polsko-ukraińskie*, red. S. Makowski, U. Makowska i M. Nesteruk, Warszawa 2012.
- *Obraz Greka w powieściach „bałkańskich” Tomasza Teodora Jeża*, w: *Filhellenizm w Polsce. Rekonesans*, red. M. Borowska, M. Kalinowska, J. Ławski, K. Tomaszuk, Warszawa 2007.
- *Śmiech jako metoda na lęk przed zgonem w „Śmierci” Ignacego Dąbrowskiego*, referat wygłoszony podczas konferencji „*Homo ridens w tragicznym świecie. Strach i śmiech w literaturze i sztuce przełomu XIX i XX wieku*”. Toruń 24-25 marca 2017.
- *Faust modernistyczny. Wokół dialogu „Faust i Mefistofeles” Jerzego Żuławskiego*, w: *Noc. Symbol – Temat – Metafora. Tom 2: Noce polskie, noce niemieckie*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2012.

- *Żeromski o Micińskim, Miciński o Żeromskim. Dzieje przyjaźni*, w: *Żeromski. Piękno i wolność, idea i wstęp* J. Ławski, red. A. Janicka, I. E. Rusek, G. Czerwiński, Białystok – Rapperswil 2015.
- *Od zachwyty do rozczarowania. Bułgarskie wątki w pismach Tadeusza Micińskiego*, w: *Przestrzenie dialogiczne. Zbiór jubileuszowy. 40 lat polonistyki na Uniwersytecie Wielkotyńskim*, red. C. Iwanowa, A. Janicka, J. Tambor, L. Kostowa, W. Mirosławska, M. Grigorowa, S. Bonowa, S. Dankowa, Wielkie Tyrnovo 2015.
- *Z Litwina Polak. O młodopolskiej twórczości Józefa Albina Herbaczewskiego*, w: *Zagadnienia bilingwizmu*, pod. red. Ł. Zabielskiego, seria I: *Dwujęzyczni pisarze litewscy i polscy*, red. tomu A. Baranow i J. Ławski, Białystok–Vilnius 2017.
- *Karol Jacek Malewski – zapomniany poeta (późnej) Młodej Polski*, w: *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, pod red. E. Jakiela i T. Linknera, Gdańsk 2016.

BIBLIOGRAFIA

- *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. Materiały sesji naukowej Białystok 5–7 V 1995, pod red. H. Krukowskiej, Białystok 1997.
- Bachórz J., *Słowacki irytujący?*, w: *Stolice i prowincje kultury. Księga jubileuszowa ofiarowana Profesor Alinie Kowalczykowej*, pod red. J. Brzozowskiego, M. Skrzypczaka, M. Stanisza, Warszawa 2012.
- Bajko M., *„Sny niezwykle o Polsce i o Europie”*. *Diagnoza kultury w pismach Tadeusza Micińskiego u progu pierwszej wojny światowej*, Kraków 2015.
- Bajko Magdalena, *„Straszny, piekielny i mocny” Językowy obraz żywiołu ognia w Rapsodzie I „Króla-Ducha” Juliusza Słowackiego*, w: *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. 3: *Metamorphosis*, pod red. J. Ławskiego, A. Janickiej, Ł. Zabielskiego, Białystok 2015.
- Bois J.-P., *Historia starości. Od Montaigne’a do pierwszych emerytur*, przełożyła K. Marczevska, Warszawa 1996.
- Brzozowski S., *Pamiętnik*, wstęp M. Wyka, oprac. tekstu i komentarze M. Urbanowski, Wrocław 2007.
- Buchowski K., *Litwomani i polonizatorzy. Mity, wzajemne postrzeganie i stereotypy w stosunkach polsko-litewskich w pierwszej połowie XX wieku*, Białystok 2006.
- Cioran É. M., *Święci i łzy*, przełożył i wstępem opatrzył I. Kania, Warszawa 2003.
- Cysewski K., *Teoretyczne i metodologiczne problemy badań nad epistologafią*, „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 1.
- Dąbek-Wigrowa T., *Penczo Sławejkow. Tradycjonalizm i nowatorstwo*, Wrocław 1973.
- Dąbrowski I., *Śmierć. Studium*, wstęp i oprac. T. Lewandowski, Kraków 2001.
- Feldman W., *Współczesna literatura polska 1907–1918*, Warszawa 1919.
- Flis-Czerniak E., *Wokół „Nietoty”, czyli raz jeszcze o „niesamowitym” spotkaniu Tadeusza Micińskiego z Wincentym Lutosławskim*, w: *Proza Tadeusza Micińskiego. Studia*, wstęp J. Ławski, red. M. Bajko, W. Gutowski, J. Ławski, Białystok 2017.

- Floryńska H., *Spadkobiercy Króla Duchą. O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*, Wrocław 1976.
- Głowiński M., *Od dokumentu do wyznania. O powieści w pierwszej osobie*, w: tegoż, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997.
- Goethe J. W., *Faust. Tragedia*, przełożył i posłowiem opatrzył A. Pomorski, Warszawa 1999.
- Goszczyński S., *Dziennik Sprawy Bożej*, t. 1, oprac. i wstęp Z. Sudolski, przy współpracy W. Kordaczuk i M. M. Matusiak, Warszawa 1984.
- Goszczyński S., *Zamek kaniowski*, wprowadzenie napisała H. Krukowska, Białystok 2002.
- Gutowski W., „I kto zgasił okropne świecidło?”. *Semantyka ognia i światła w twórczości Juliusza Słowackiego*, w: tegoż, *Pasje wyobraźni. Szkice o literaturze romantyzmu i Młodej Polski*, Toruń 1991.
- Gutowski W., *Inna siłaczka? Wokół „Nauczycielki” Tadeusza Micińskiego*, „Ruch Literacki” 2005.
- Gutowski W., *Między inicjacją a nicością. Studia i szkice o literaturze modernizmu*, Bydgoszcz 2013.
- Gutowski W., *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001.
- Herbaczewski J.A., *Głos bólu. Sprawa odrodzenia narodowego Litwy w związku ze sprawą wyzwolenia narodowego Polski*, Kraków 1912.
- Herbaczewski J.A., *I nie wódź nas na pokuszenie... Szkicowane wizerunki dusz współcześnie wybitnych na tle myśli dziejowej*, Kraków 1911.
- Herbaczewski J.A., *Odrodzenie Litwy wobec idei polskiej*, Kraków 1905.
- Januszewicz M., *Miciński i Żeromski oraz ich kontakty towarzyskie, kulturalne i literackie*, „Studia i Materiały Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Zielonej Górze”, 1988, seria XVII, nr 5.
- Jeż T.T., *Asan. Ustęp z dziejów „Słowian bałkańskich”. Powieść historyczna*, Lwów 1869.
- Jeż T.T., *Narzeczona Harambaszy. Powieść z dziejów Słowiańszczyzny Południowej*, Warszawa 1948.
- Jeż T.T., *Rotułowicze. Powieść z dziejów serbskich*, Warszawa 1884.
- Jeż T.T., *W zaraniu. Powieść*, Warszawa 1949.
- Jeż T.T., *Zarnica. Powieść bułgarska*, Warszawa 1950.
- Kempniński A., *Lęk*, wyd. II, Warszawa 1987.

-
- Kiślak E., *Spotkanie w drodze: Maksymilian Ryłto SJ i Juliusz Słowacki*, w: *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, pod red. K. Korotkicha, J. Ławskiego, D. Zawadzkiej, Białystok 2007.
 - Kłosińska K., *Powieści o wieku nerwowym*, Katowice 1988.
 - *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, tom I-II, Wrocław – Warszawa – Kraków 1962-1963.
 - Korotkich K., *Wyobraźnia apokaliptyczna Juliusza Słowackiego. Obrazy – wizje – symbole*, Białystok 2011.
 - Krukowska H., *Noc romantyczna (Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński). Interpretacje*, Białystok 1985 (wyd. 2: Gdańsk 2011).
 - Kurkiewicz M., *Tętno epoki. Miejsce i rola motywu krwi w literaturze Młodej Polski*, Bydgoszcz 2013.
 - Kwapiszewski M., *Późny romantyzm i Ukraina. Z dziejów motywu i życia literackiego*, Warszawa 2006.
 - Lange A., *Pochodnie w mroku. Żeromski – Reymont – Kasprzowicz*, Warszawa 1927.
 - Linkner T., *Zanim skończyło się maskaradą. Ze studiów nad twórczością Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 2003.
 - Lubaszewska A., *Mit – ethos – konstrukcja. „Duma o hetmanie” Stefana Żeromskiego*, Wrocław 1984.
 - Lubaszewska A., *Życie – śmierć doskonałość. Młodopolska antropologia śmierci i literacki świat wartości*, Kraków 1995.
 - Ławski J., *Bo na tym świecie Śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2008.
 - Ławski J., *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005.
 - Ławski J., *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok 2003.
 - Ławski J., *Życie i śmierć mitu. „Faust polski” między XIX a XXI wiekiem*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej. Białystok 23–26 października 1997 r.* Tom drugi, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 2001.
 - Łubieniewska E., *Laseczka dandysa i płaszcz proroka*, Warszawa – Kraków 1994.
 - Malczewski A., *Maria. Powieść ukraińska*, wprowadzenie H. Krukowska i J. Ławski, Białystok 2002.

- Malewski K.J., *Bez tytułu*, Warszawa 1908.
- Malewski K.J., *Stare kuranty. Poezje. Seria druga*, Warszawa 1909.
- Malewski K.J., *Virtuti Militari. Poezje. Seria III*, Warszawa 1914.
- Matuszewski I., *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej*, Warszawa 1902.
- Miciński T., *Fundamenty Nowej Polski*, w: tegoż, *Do źródeł duszy polskiej*, Lwów 1906.
- Miciński T., *Ku czemu Polska idzie?*, w: *Miasto świętego Jana. Zeszyt zbiorowy*, Moskwa 1916.
- Мицинский Т., *Литургия красоты (по поводу выставок картинъ Стабровскаго и Чурыляниса)*, „Утро России”, 1916, № 64.
- Miciński T., *Miasto pod Witoszą*, „Świat” 1913, nr 3.
- Miciński T., *Poeta Bałkanu*, „Świat” 1913, nr 7.
- Miciński T., *Przy kotle austriackiej Walpurgii*, „Świat” 1913, nr 1.
- Miciński T., *Virtuti Militari*, „Nowa Gazeta” 1914, nr 512.
- Miciński T., *Walka o Chrystusa*, oprac., wstęp i przypisy M. Bajko, Białystok 2011.
- Miciński T., *Xiądz Faust*, oprac., przypisy i posłowie W. Gutowski, Kraków 2008.
- Mocarska-Tycowa Z., *Temat śmierci w prozie realistów*, w: *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, red. S. Fita, Lublin 1993.
- Narušené V., *Józef Albin Herbaczewski. Pisarz polsko-litewski*, Kraków 2007.
- Ostrowska A., *Śmierć i umieranie*, Warszawa 1991.
- Papierkowski S.K., *Lud serbski w powieściach T.T. Jeża*, Lublin 1962.
- Pełka L., *Polska demonologia ludowa*, Warszawa 1987.
- Pigoń S., *Niesamowite spotkanie literackie. Tadeusz Miciński – Wincenty Lutosławski*, w: tegoż, *Miłe życia drobiazgi. Pokłosie*, Warszawa 1964.
- Pilch U. M., *Kto jestem? O podmiocie w poetyckim dwugłosie Słowacki – Miciński*, Kraków 2010.
- Piwińska M., *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992.
- Plessner H., *Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania*, przeł. i oprac. A. Zwolińska i Z. Nerczuk, postł. A. Zwolińska, Kęty 2004.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Obraz Boga wśród światopoglądowych przemian Młodej Polski*, w: tejże, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001.
- *Polskie wizje Europy w XIX i XX wieku*, wybór P. O. Loew, Wrocław 2004.

-
- Prokop J., *Z przemian w literaturze polskiej lat 1907–1917*, Wrocław 1970.
 - *Proza Tadeusza Micińskiego. Studia*, wstęp J. Ławski, red. naukowa M. Bajko, W. Gutowski, J. Ławski, Białystok 2017.
 - Przybylski R., *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 1998.
 - Przybylski R., *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982.
 - Przybylski R., *Rozbukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1999.
 - Przybylski R., *Świat jako maszyna piekielna (O „Zamku kaniowskim” Goszczyńskiego)*, w: *Studia z teorii i historii poezji*, pod red. M. Głowińskiego, S. II, Wrocław 1970.
 - Ratajczak W., *Teodor Tomasz Jeż (Zygmunt Miłkowski) i wiek XIX*, Poznań 2006.
 - Ratuszna H., *Wieczność w człowieku. O młodopolskiej świadomości śmierci w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, Toruń 2005.
 - Rutkowski K., *Braterstwo albo śmierć. Zabijanie Mickiewicza w Kole Sprawy Bożej*, Gdańsk 1999.
 - Słowacki J., *Fragmenty pamiętnika (1817–1832)*, oprac. W. Floryan, w: tegoż, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. XI: *Pisma proza*, cz. 1, Wrocław 1959.
 - Słowacki J., *Krąg pism mistycznych*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 1982.
 - Słowacki J., *Król-Duch: rapsody nie wydane za życia poety*, oprac. J. Kuźniar, w: tegoż, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera i W. Floriana, t. XVI, Wrocław 1972.
 - Słowacki J., *Książd Marek*, wstęp i oprac. M. Piwińska, Wrocław 1991.
 - Słowacki J., *Sen srebrny Salomei*, wstęp i oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 1992.
 - Słowacki J., *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Poznań 2005.
 - Sosnowska D., *Seweryn Goszczyński. Biografia duchowa*, Wrocław 2000.
 - Stępnik K., „Samotny naprawdę”. *O poglądach politycznych Albina Herbaczewskiego*, w: *Ostatni obywatele Wielkiego Księstwa Litewskiego*, red. T. Bujnicki, K. Stępnik, Lublin 2005.
 - Stępnik K., *Tadeusz Miciński. Struktura tekstów korespondencji wojennej („Świat”)*, w: tegoż, *Wojny bałkańskie lat 1912–1913 w prasie polskiej. Korespondencje wojenne i komentarze polityczne*, Lublin 2011.

- Strumph-Wojtkiewicz S., *Burzliwe dzieje Tomasza Teodora Jeża*, Warszawa 1961.
- *Style zachowań romantycznych*, pod red. M. Janion i M. Zielińskiej, Warszawa 1986.
- Szturc W., *Faust Goethego. Ku antropologii romantycznej*, Kraków 1995.
- Szwat-Gyłybowa G., *Stereotyp Turka w piśmiennictwie bułgarskim XIX stulecia a grzechy europejskiego orientalizmu*, w: *Kategoria narodu w kulturach słowiańskich*, red. T. Dąbek-Wigrowa, A.Z. Makowiecki, Warszawa 1993.
- Witkiewicz S., *Listy do syna*, oprac. B. Danek-Wojnowska i A. Micińska, Warszawa 1969.
- Witkowska A., *Cześć i skandale. O emigracyjnym doświadczeniu Polaków*, Gdańsk 1997.
- Witkowska A., *Towiańczycy*, Warszawa 1989.
- Wydrycka A., *Dwie dusze Fausta i młodopolskie sprzeczności*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, dz. cyt.
- Zaczynski M., Kałęba B., *Wpływ wydarzeń z lat 1904–1908 na stosunki polsko-litewskie*, w: *Rewolucja lat 1905–1907. Literatura – publicystyka – ikonografia*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2005.
- Ziemia K., *Wyobrażenia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*, Gdańsk 2006.
- Żeromski S., *In memoriam Tadeusza Micińskiego*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 12.
- Żeromski S., *Listy 1897–1904*, opr. Z. J. Adamczyk, Warszawa 2003.
- Żeromski S., *Listy 1905–1912*, opr. Z. J. Adamczyk, Warszawa 2006.
- Żeromski S., *Listy 1913–1918*, opr. Z. J. Adamczyk, Warszawa 2008.
- Żuławski J., *Benedykt Spinoza. Człowiek i dzieło*, Warszawa 1902.
- Żyliński L., *Mitteleuropa versus Międzymorze*, w: *Polacy i Niemcy. Historia – kultura – polityka*, red. A. Lawaty, H. Orłowski, Poznań 2003.

Marcin Bajko, *Słowacki and His Successors. Studies and Essays*,
Black Romanticism Academic Publishing Series, Volume XXXVII,
East-West Chair of Language and Literature Studies
of the University of Białystok, Białystok 2017

SUMMARY

The studies and essays collected in this book were written in the years 2007–2017. For this edition, they have been expanded, corrected, and arranged so as to emphasise and highlight their mutual relations. Each subsequent section either clarifies or supplements the preceding one. Sometimes they can be treated as extensive footnotes to the neighbouring sections.

The first part of the book, entitled *Słowacki after the turning point*, is entirely devoted to the work of Juliusz Słowacki, one of the most prominent figures of Polish Romanticism. In the opening section, the author offers an overview of the poet's personality in the 33rd year of his life (1842/1843), which was undoubtedly one of the most important years both in his biography and in his work.

The second section is devoted to Słowacki's historical drama *The Silver Dream of Salomea* (1843). The author discusses some of the main symbols that recur in Słowacki's imagination and work, and in particular, the symbolism of fire, sun, and light in this play.

The next two sections deal with Słowacki's *opus magnum*, the poem *King-Spirit*. An analysis of the Byzantine Greek themes that are present in this work allows one to identify a curious idiosyncrasy in Słowacki's creative imagination: a distinct aversion toward the Orthodox Church coexists with a fascination with Eastern Christian spirituality.

The last section of the first part of the book constitutes a connecting link to its second part in that it concerns both Słowacki himself and Seweryn Goszczyński, the author of the famous novel in verse *Zamek kaniowski [Kaniów Castle]*. Written in the convention of Dark Romanticism, the novel appeared in 1828.

The next section concerns another outstanding novel in verse from the Polish Romantic period, namely *Maria* (1825) by Antoni Malczewski. The author provides a detailed discussion of the role of Ukrainian folklore in the novel.

Literature of the second half of the 19th century is represented in the book by Zygmunt Miłkowski, who wrote under the pseudonym of Tomasz Teodor Jeż. He showed a keen interest in the culture and history of the South Slavic people, especially the Bulgarians and Serbs. He authored a series of novels based on the history of the Balkan Slavs, who lived under the Turkish yoke for several centuries. By contrast to the Slavs, the Greeks, who were also subjugated to the Turkish rule, are seen by Miłkowski as much more willing to cooperate with the Ottoman oppressors. The depiction of the Greeks in his novels is discussed in a separate section of the book.

In the next section, the author moves on to the Modernist period. He discusses the presence of laughter in Ignacy Dąbrowski's novel *Death* (1893). The novel is written in the form of a diary and is intended to be a study of a terminal illness (tuberculosis) and dying. After a short interpretation of the dialogue between *Faust and Mephistopheles* (1894) by Jerzy Żuławski, the author leaves the 19th century to discuss the story of the friendship between two leading Polish writers of the first decade of the 20th century: Stefan Żeromski and Tadeusz Miciński. The section titled *Żeromski about Miciński, Miciński about Żeromski* contains a number of previously unknown facts and invites the reader to rediscover often neglected testimonies of the rough friendship between the two outstanding literary figures.

The remaining sections of the book concern, in turn, Miciński's view of the Bulgarian culture and the literary and personal relations between him and Bulgarian artists (*From admiration to disappointment. Bulgarian motifs in the writings of Tadeusz Miciński*); the Polish-language work of Józef Albin Herbaczewski in the context of his aspirations to be seen as the ultimate judge of what is valuable and what is not in the Polish literature and culture; in the concluding section, the author reminds the reader of the life and work of Karol Jacek Malewski, a half-forgotten poet from the Young Poland period.

What runs through all the papers and essays in the book is a discussion of the imagery and motifs that were first explored by the Romantic masters (Malczewski, Słowacki, Goszczyński) to later reappear in the works of their successors, especially Dąbrowski, Miciński, Żuławski, and Malewski. Among the most powerful images are nocturnal landscapes of the eastern, Ukrainian frontiers of historical Poland; one of the strongest motifs is the certainty of death.

INDEKS NAZWISK

A

Abramowski Edward – 190
Adamczyk Zdzisław Jerzy – 189, 192,
193, 197, 202, 203
Aleksy I Komnen, cesarz bizantyński –
74
Andriolli Michał – 126
Anna Komnena, księżniczka bizantyń-
ska – 74

B

Bachórz Józef – 9, 128, 148
Bajko Magdalena – 55
Bajko Marcin – 4, 9, 13, 211, 218, 239,
246
Baka Józef – 17
Banasiak Bogdan – 67
Baranow Andrzej – 240
Baranowski Bohdan – 113, 114
Batowski Henryk – 213
Bazyli II Bułgarobójca, cesarz bizan-
tyński – 150, 209
Bécu Salomea – 19, 96
Beethoven Ludwig van – 211
Bełczewa Mara – 212, 213, 215, 216
Białobrzaska Marta – 127
Bieder Edmund – 235
Bieńczyk Marek – 102, 125, 136
Bizan Marian – 138
Blair Robert – 16
Blake William – 4, 14, 16
Bobrowa Joanna – 98, 100
Boćkowska Maryła – 116
Bogusławski Wojciech – 200
Bois Jean-Pierre – 32
Boleski Andrzej – 38

Borowska Małgorzata – 59, 239
Borowy Wacław – 191
Brodzka Alina – 35, 230
Brzozowski Jacek – 9, 34, 36, 75, 94,
144
Brzozowski Stanisław – 197, 201, 220,
224, 225
Buchowski Krzysztof – 220
Bujnicki Tadeusz – 227
Bukowiec Paweł – 225
Bychowski Gustaw – 19, 65, 85, 97
Byron Gordon George – 17, 182

C

Chilendarski Paisij – 152, 214
Chmielowski Piotr – 160
Chwin Stefan – 64
Cieśla-Korytowska Maria – 21, 36, 51,
60
Cioran Émile M. – 104
Cirlot Juan Eduardo – 137
Čiurlionis Mikołaj Konstanty – 224,
228
Colignon-Szymańska Maria – 195
Conew Benio – 209
Cysewski Kazimierz – 96, 98
Czabanowska-Wróbel Anna – 91
Czerwiński Grzegorz – 4, 240, 247
Czyż Antoni – 17

D

Daignan Guillaume – 32
Danek Bronisław – 195
Danek Danuta – 65, 97
Danek-Wojnowska Bożena – 199
Dante Alighieri – 14

- Dąbek-Wigrowa Teresa – 149, 207, 210-213
Dąbrowski Ignacy – 5, 12, 161-171, 239
Dernałowicz Maria – 140
Dimitriew Radko – 209
Domeyko Ignacy – 103
Doroszewski Witold – 147, 148, 158
Dürer Albrecht – 78
Dymitrow Ilczo – 150
Dzierżyński Feliks – 90
- F**
Fabianowski Andrzej – 136
Feldman Wilhelm – 189, 194, 198, 199, 200, 203, 220, 222, 235
Feliksiak Elżbieta – 135
Ferdynand Koburg, car Bułgarii – 208
Fita Stanisław – 162
Flis-Czeraniak Elżbieta – 9, 205
Floryan Władysław – 18, 59, 61, 85
Floryńska Halina – 9
Freud Zygmunt – 182
Frymus-Dąbrowska Ewa – 4
- G**
Gabryś Monika – 205, 225
German J. – 235
Gieysztor Aleksander – 113, 114, 131, 134, 139
Gloger Zygmunt – 226, 227
Głowiński Michał – 112, 162
Goethe Johann Wolfgang – 12, 173-176, 179-182, 211, 246
Gorki Maksym – 198
Goszczyński Seweryn – 5, 11, 13, 39, 46, 47, 92-95, 97, 99, 100, 102-105, 108, 109-126, 129, 135, 239, 245
- Gounod Charles – 172
Goya y Lucientes Francisco José de – 213
Górski Artur – 194, 198, 199
Grabner-Haider Anton – 44
Grabowska Maria – 109, 110,
Grabowski Michał – 127
Grabowski Tadeusz – 227
Grzegorzewski Jan – 210, 212, 213
Grzelak Agnieszka – 91
Grzeszczuk Stanisław – 137
Gutowski Wojciech – 4, 9, 13, 38, 52, 57, 91, 182, 192, 200, 203, 214, 218, 222
Gutt Ferdynand – 103, 104
- H**
Halkiewicz-Sojak Grażyna – 239
Hegel Georg Wilhelm Friedrich – 162
Heine Heinrich – 211
Herbaczewski Józef Albin – 5, 9, 196, 197, 219-227, 240
Hertz Paweł – 230
Homer – 10, 61, 64, 66, 68, 69, 83
Hopfinger Maryla – 35
Hutnikiewicz Artur – 190, 191, 230
- I**
Iwan Groźny, car wielkoruski – 62, 69, 82
- J**
Jacymirski Aleksander – 198
Jakiel Edward – 240
Jakubowski Jan Zygmunt – 194
James William – 93
Janicka Anna – 4, 55, 239, 240
Janion Maria – 11, 21, 35, 38, 53, 54, 63, 91, 109, 110, 112, 124

- Jankélévitch Vladimir – 164
Jankowski Edmund – 148
Januszewicz Maria – 13, 189, 190, 193,
196, 200, 203
Januszewska Aleksandra – 18
Januszewska Hersylia – 24
Januszewski Teodor – 18, 27
Januszewski Teofil – 24
Jaworow Pejo – 208, 210, 212, 213,
215, 216
Jaworska Elżbieta – 131, 134, 136, 137
Jeź Tomasz Teodor (właśc. Miłkowski
Zygmunt) – 5, 12, 147-160, 239
- K**
Kałęba Beata – 225
Kalinowska Maria – 4, 36, 39, 59, 97,
239
Kania Ireneusz – 104, 137
Kapełus Helena – 129
Karawelowa Łora – 216
Karol Wielki, władca Franków – 134
Kasprowicz Jan – 17, 190, 196, 198,
199, 203, 235
Katarzyna II, cesarzowa Rosji – 217
Kaźmierczak Zbigniew – 4
Kempiński Antoni – 169
Kieniewicz Stefan – 147
Kiślak Elżbieta – 59, 66, 73, 100
Kleiner Juliusz – 18, 20, 22, 23, 52, 59,
60, 70, 71, 79, 80, 82, 92
Kłosińska Krystyna – 162
Kolberg Oskar – 114
Kołyško Adam – 57
Komorowska Gertruda – 129
Konopnicka Maria – 198
Kopaliński Władysław – 40, 137, 139,
143, 181, 182
Kopczyński Krzysztof – 102, 125
Kordaczuk Wiesława – 102
Korotkich Krzysztof – 4, 37, 100, 134,
139, 142-144, 239
Korwin-Szymanowski Franciszek –
152
Koseski Adam – 150
Kotliński Andrzej – 70, 76, 79
Kott Jan – 91
Kowalczyk Alina – 4, 9, 25, 35, 36,
40, 47, 52, 55-57, 63, 79, 85, 128,
148
Kowalski Grzegorz – 4
Kozak Stefan – 128
Kraśniński Zygmunt – 10, 23, 26, 46,
60, 91, 98, 101, 105, 115, 132, 138,
222, 223
Krasuski Jerzy – 70, 73
Krukowska Halina – 4, 11, 13, 47, 64,
100, 109, 115, 116, 119, 127, 130,
135, 136, 173
Krysowski Olaf – 39, 55
Krystew Krastjo – 212, 213, 217
Krzyżanowski Julian – 18, 61, 85, 96,
111, 133
Kubacki Waclaw – 127, 128, 133
Kubale Anna – 22
Kucharski Eugeniusz – 127
Kuczera-Chachulska Bernadetta – 94,
100
Kukielko Dariusz – 4
Kuncewicz Piotr – 189
Kurkiewicz Marek – 4, 91, 119, 162
Kuziak Michał – 4, 59, 60, 68, 86
Kuźniar Jan – 59
Kwapiszewski Marek – 40, 128
Kwaterko Mateusz – 164
- L**
Lalewicz Janusz – 35

- Lamartine Alphonse de – 20
Lange Antoni – 203
Laskowski Kazimierz – 236, 237
Lawaty Andreas – 218
Lednicki Aleksander – 196
Leśmian Bolesław – 91
Lewandowski Tomasz – 161, 162
Lewinówna Zofia – 129
Libera Leszek – 4
Linde Samuel Bogumił – 115
Loew Peter Oliver – 218
Lorentowicz Jan – 199
Lubański Marek – 99
Lubaszewska Antonina – 162, 191, 202
Lubertowicz Zygmunt – 55
Lurker Manfred – 44, 112, 182
Lutosławski Wincenty – 9, 220
- Ł**
Ławski Jarosław – 4, 9, 11, 13, 35, 48,
55, 59, 60, 67, 69, 74, 80, 81, 84,
100, 104, 115, 127, 130, 132, 136,
142, 144, 145, 173, 218, 239, 240
Łubieniewska Ewa – 9, 21, 22, 85, 96
Łuczyński – 195
- M**
Maciejewska Irena – 231
Maciejewski Jarosław – 20
Majchrowski Zbigniew – 102, 125
Makowiecki Andrzej Zdzisław – 149,
173
Makowska Urszula – 239
Makowski Stanisław – 19, 63, 96, 239
Malczewski Antoni – 5, 11, 13, 32,
106, 109, 114-118, 123, 125, 126,
127-145, 198, 236, 239
Malczewski Jacek – 194
Malewski Karol Jacek – 5, 13, 229-238,
240
Małaniuk Jewhen – 142
Małecki Antoni – 23
Małecki Marian – 147
Marcinkowski Antoni Albert – 116,
120
Marczewska Katarzyna – 32
Markiewicz Henryk – 41
Maślanka Julian – 128, 137, 140, 141
Matusiak Maria M. – 102
Matuszewski Ignacy – 9
Mazanowski Mikołaj – 128
Micińska Anna – 199
Miciński Tadeusz – 5, 9, 10, 13, 67,
71, 145, 189-203, 205-218, 220-
222, 224, 229, 231-233, 240
Mickiewicz Adam – 9-11, 22, 57, 64,
92, 94, 100, 102-104, 109, 115,
116, 119, 125, 132, 135, 160, 162,
198, 212, 213, 222, 223, 225, 231,
237
Mieszkowski Tadeusz – 44
Miłosz Czesław – 90, 144
Mitow Anton – 217
Mocarska-Tycowa Zofia – 162
Mochnacki Maurycy – 111, 114, 127
Mordasiewicz Kazimierz – 7
Moszyński Kazimierz – 131
Mrkvička Ivan – 217
Munch Edward – 171
- N**
Nabielak Ludwik – 92, 102, 104
Nalepa Marek – 4
Nalepiński Tadeusz – 222
Napoleon Bonaparte – 105, 217
Narušené Vaiva – 9, 223

- Nawarecka Lucyna – 60, 68
Nawarecki Aleksander – 17
Nerczuk Zbigniew – 99, 167
Nesteruk Małgorzata – 239
Niedźwiedzki Leonard – 98
Nielubowicz Tomasz – 101
Niemojewski Andrzej – 192, 196, 197, 198
Nietzsche Friedrich – 83, 211, 212, 222
Niewiara Aleksandra – 208
Niewolak-Krzywda Anna – 137
Norwid Cyprian – 10, 195, 222, 223
Nowicka Elżbieta – 4
Nowosielski Antoni – 116
- O**
Oesterreicher-Mollwo Marianne – 37
Okulicz-Kozaryn Radosław – 224
Olesiewicz Marek – 4
Opacki Ireneusz – 20, 117
Oppman Artur (pseud. Or-Ot) – 230
Orłowski Hubert – 218
Ortwin Ostap – 225
Orzeszkowa Eliza – 148, 193
Ostrowska Antonina – 170
Ostrowska Maria – 147
Owczarski Wojciech – 102, 125
Ozorowski Edward – 4
- P**
Pachciarek Paweł – 44
Papierkowski Stanisław K. – 147, 158, 160
Papla Eulalia – 142
Paprocka-Podlasiak Bogna – 239
Parylak Piotr – 128, 129, 131, 132
Paszkowski Józef – 17
Pawlikowski Jan Gwalbert – 60, 70
Pełka Leonard – 112-114
Penew Bojan – 210, 213, 217
Pichor Stanisław – 195
Pietrzycki Jan – 235
Pigoń Stanisław – 9, 92, 128, 194
Pilch Urszula Maria – 9
Piłsudski Józef – 90, 200
Piotrowski Antoni Adam – 209
Pawińska Marta – 26, 27, 46, 56, 60, 67, 70, 79, 89, 90
Platon – 69
Plessner Helmuth – 99-101, 167
Podraza-Kwiatkowska Maria – 162, 191, 193
Pomorski Adam – 174, 175
Popiel Magdalena – 12
Popławski Jan Ludwik – 147
Potocka Delfina – 91, 105
Prokop Jan – 191
Prokopiuk Jerzy – 37, 182
Prus Bolesław – 193, 198
Pruszyńska Sława – 195
Przesmycki Zenon (Miriam) – 10, 193-195
Przybylski Ryszard – 21, 23, 27, 74, 99, 112, 132
Przybyszewski Stanisław – 162, 216, 222, 235
Przychodniak Zbigniew – 34, 75, 94, 102, 125
Puchalska Mirosława – 191, 230
- R**
Ratajczak Wiesław – 147, 148, 157, 158, 160
Ratuszna Hanna – 162
Redon Odilon – 8
Relidzyński Józef – 230
Reuss-Köstritz Eleonora – 208

- Reymont Władysław Stanisław – 194, 195, 203, 221
Rodkiewicz Henryka – 194
Romaniuk Kazimierz – 44
Romanowski Andrzej – 230
Ropelewski Stanisław – 100
Rosiek Stanisław – 102, 125
Rostworowski Emanuel – 147
Różycki Zygmunt – 235
Rusek Iwona E. – 4, 240
Rutkowski Krzysztof – 102
Ryńko Maksymilian – 99, 100
Rymkiewicz Jarosław Marek – 63, 96
- S
- Sade Donatien-Alphonse-François de – 67, 80, 81
Sadkowska Bożena – 21
Saganiak Magdalena – 36, 60
Saint-Marcel Anne Charlotte Elisabeth – 33-34
Sawicka-Lewczuk Barbara – 60, 66, 68, 69, 72
Sawrymowicz Eugeniusz – 18, 19, 23, 69, 79, 85, 93, 96
Schopenhauer Arthur – 166, 211
Scott Walter – 74
Siedlecki Michał – 4
Siek Stanisław – 86
Siemaszko Piotr – 91
Siemieński Lucjan – 103, 104
Sienkiewicz Henryk – 193, 198
Sikora Andrzej – 94
Sinko Tadeusz – 60
Siwiec Magdalena – 23
Skibicki Franciszek – 140
Skowronek Jerzy – 209, 218
Skrzypczak Mirosław – 9
Skwarczyńska Stefania – 72
Sławejkow Penczo – 204, 207, 210-213, 215
Słowacki Euzebiusz – 19
Słowacki Jakub – 19
Słowacki Juliusz – 5, 7, 9-13, 17-105, 120, 162, 222, 223, 231, 239
Sokołowski Mikołaj – 4, 76, 239
Sosnowska Danuta – 92, 93, 105
Spinoza Baruch – 183
Spitz Ch. – 99, 101
Stabrowski Kazimierz – 224
Stachurski Edward – 109, 113, 141
Staff Leopold – 235
Stanisz Marek – 9
Starnawski Jerzy – 20, 60, 79, 92, 94, 95
Stattler Juliusz – 69, 85
Stattler Wojciech – 23, 69, 85
Stefan Urosz IV, car Serbii – 206
Sten Jan – 198
Sterne Laurence – 101
Stępnik Krzysztof – 205, 225, 227
Strumph-Wojtkiewicz Stanisław – 147
Strzyżewski Mirosław – 111
Subotin Stojan – 147
Sudolski Zbigniew – 19, 96, 102
Szelągowski Adam – 196
Szturc Włodzimierz – 4, 21, 68, 118, 140, 181, 182
Szwat-Gyłybowa Grażyna – 149, 152
Szymanowski Karol – 195
- Ś
- Śliwiński Marian – 96
Śliwowski Mariusz – 4
Śniadecka Ludwika – 84
Śniadecki Jan – 85

T

Tanty Mieczysław – 209, 218
Tarnowski Stanisław – 210
Teresa z Avila, św. – 138
Tetmajer Kazimierz – 231
Todorov Petko Jurdanow – 211-213,
217
Tomaszuk Katarzyna – 59, 239
Tomkowski Jan – 40
Towiański Andrzej – 11, 23-25, 39, 57,
94, 95, 97, 98, 101-104
Tretiak Józef – 110
Trojanowicz Zofia – 102, 125
Troszyński Marek – 36, 59, 60, 97
Tuczyński Jan – 166, 193

U

Ujejski Józef – 127
Urbanowski Maciej – 201, 224
Ursel Marian – 39, 67

V

Volkelt Johannes – 211

W

Wasilewski Tadeusz – 209, 218
Wasilewski Zygmunt – 202
Weil Simon – 144
Weininger Otto – 222
Weiss Tomasz – 41
Wergiliusz Publiusz Maro – 14, 61
Wesołowska Elżbieta – 239
Wielopolska Maria Jehanne – 199, 200
Więckowska Maria – 150
Witkiewicz Stanisław – 194, 196, 198,
199
Witkiewicz Stanisław Ignacy – 199
Witkowska Alina – 23, 93, 94, 97, 104

Włodarczyk Jarosław – 10
Wojnakowski Ryszard – 112
Woźniakiewicz-Dziadosz Maria – 40
Wójcicka Zofia – 136
Wójcicki Kazimierz Władysław – 113
Wróblewska Teresa – 193, 195
Wyczółkowski Leon – 195
Wydrycka Anna – 174
Wyka Kazimierz – 191, 230
Wyka Marta – 201, 224
Wyspiański Stanisław – 12, 193, 194,
197-199, 201, 220, 221, 225, 235

Z

Zabielski Łukasz – 4, 55, 239, 240
Zaczyński Marian – 225
Zaleski Józef Bohdan – 104
Zawadzka Danuta – 100
Zdziechowski Marian – 83
Zgorzelski Czesław – 94
Zielińska Marta – 11, 21, 91
Ziomba Kwiryna – 38, 49, 73, 85, 96, 97
Ziołowicz Agnieszka – 21
Zwierzynski Leszek – 65
Zwolińska Agata – 99, 167

Ż

Żeromska Oktawia – 189, 192, 194,
196, 197, 203
Żeromski Adam – 194
Żeromski Stefan – 5, 9, 13, 189-203,
220-222, 224, 226, 240
Żmigrodzka Maria – 35, 38, 40, 41,
63, 110, 124, 129, 135
Żuławski Jerzy – 5, 12, 17, 79, 80, 83,
173-188, 203, 239
Żyliński Leszek – 218

W NAUKOWEJ SERII WYDAWNICZEJ

„CZARNY ROMANTYZM”

DOTYCHCZAS UKAZAŁY SIĘ:

1. Seweryn Goszczyński, *Zamek kaniowski*, wstęp Halina Krukowska (Białystok 1994, wyd. 2: Białystok 2002).
2. Jarosław Ławski, *Wyobrażenia lucyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”* (Białystok 1995).
3. Antoni Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, wprowadzenie napisali Halina Krukowska i Jarosław Ławski (Białystok 1995, wyd. 2: Białystok 2002).
4. *Antoniemu Malczewskiemu w 170. rocznicę pierwszej edycji „Marii”. Materiały sesji naukowej, Białystok 5-7 V 1995*, pod red. Haliny Krukowskiej (Białystok 1997).
5. Zygmunt Krasiński, *Agaj-Han. Powieść historyczna*, wprowadzenie napisał Zbigniew Suszczyński (Białystok 1998).
6. *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, pod red. Haliny Krukowskiej i Jarosława Ławskiego, t. I (Białystok 1999).
7. *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, pod red. Haliny Krukowskiej i Jarosława Ławskiego, t. II (Białystok 2001).
8. Jarosław Ławski, *Marie romantyków. Metafizyczne wieje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński* (Białystok 2003)
9. *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, pod red. Haliny Krukowskiej i Jarosława Ławskiego (Białystok 2005).
10. Bonawentura [August E. F. Klingemann], *Straże nocne*, przeł. Krystyna Krzemieniowa i Maria Żmigrodzka, wstęp Steffen Dietzsch, Maria Żmigrodzka, opr. tekstu, red. tomu Jarosław Ławski (Białystok 2006).
11. *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, pod red. Krzysztofa Korotkicha i Jarosława Ławskiego, t. I (Białystok 2006).
12. *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, pod red. Krzysztofa Korotkicha i Jarosława Ławskiego, t. II (Białystok 2007).
13. *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, pod red. Krzysztofa Korotkicha, Jarosława Ławskiego, Danuty Zawadzkiej (Białystok 2007).
14. *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, pod red. Mikołaja Sokółskiego i Jarosława Ławskiego (Białystok 2009).

15. *Noc. Symbol – Temat – Metafora*, t. I: *Wokół „Straży nocnych” Bonawentury*, pod red. Jarosława Ławskiego, Krzysztofa Korotkicha, Marcina Bajki (Białystok 2011).
16. *Noc. Symbol – Temat – Metafora*, t. I: *Noce polskie, noce niemieckie*, pod red. Jarosława Ławskiego, Krzysztofa Korotkicha, Marcina Bajki (Białystok 2012).
17. Krzysztof Korotkich, *Wyobrażenia apokaliptyczna Juliusza Słowackiego. Obrazy – wizje – symbole* (Białystok 2011).
18. Tadeusz Miciński, *Walka o Chrystusa*, wstęp, opracowanie tekstu i przypisy Marcin Bajko (Białystok 2011).
19. Marek Szladowski, *(Bez)senna egzystencja. Starość Józefa Ignacego Kraszewskiego*, red. tomu Anna Janicka (Białystok 2012).
20. Grzegorz Kowalski, *Duch w osobie. Bohater w dramatach Juliusza Słowackiego*, red. tomu Jarosław Ławski (Białystok 2012).
21. Renata Majewska, *Arkadia Północy. Mity eddaiczne w „Lilli Wenedzie” i „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego*, red. tomu Łukasz Zabielski (Białystok 2013).
22. *Starość. Doświadczenie egzystencjalne – temat literacki – metafora kultury*, Seria I: *Rozpoznania*, idea i wstęp Jarosław Ławski, red. Anna Janicka, Elżbieta Wesołowska, Grzegorz Kowalski (Białystok 2013).
23. *Starość. Doświadczenie egzystencjalne – temat literacki – metafora kultury*, Seria II: *Zapisy i odczytania*, idea i wstęp Jarosław Ławski, red. Anna Janicka, Elżbieta Wesołowska, Grzegorz Kowalski (Białystok 2013).
24. August Antoni Jakubowski, *Wspomnienia polskiego wygnańca*, wydanie polsko-angielskie, przekład, wstęp i opr. Jarosław Ławski, Piotr Oczko (Białystok 2013).
25. August Ernst F. Klingemann, *Faust. Tragedia w pięciu aktach*, wydanie polsko-niemieckie, przekład i wstęp Edwarda Lubomirskiego, red. tomu, opr. tekstu, przypisy i bibliografia Łukasz Zabielski, wstęp Jarosław Ławski, Steffen Dietzsch, Leszek Libera, Marta Kopij-Weiss (Białystok 2013).
26. Roman Zmorski, *Lesław. Szklic fantastyczny*, opr. tekstu i wstęp Halina Krukowska, red. tomu i opr. *Aneksu* Jarosław Ławski (Białystok 2014).
27. Tomasz August Olizarowski, *Poematy*, z autografów i pierwodruków opr., wstępem poprzedziła Małgorzata Burzka-Janik, red. tomu Małgorzata Burzka-Janik, Jarosław Ławski (Białystok 2014).
28. Johann Wolfgang von Goethe, *Baśń*, przekład Krystyny Krzemień-Ojak, wstęp Wojciech Kunicki, redakcja i wprowadzenie Jarosław Ławski (Białystok 2015).

29. Stefan Witwicki, *Edmund*, wstęp i opr. tekstu Mikołaj Sokołowski, wprowadzenie i opr. *Aneksu* Małgorzata Burzka-Janik, red. tomu Halina Krukowska i Jarosław Ławski (Białystok 2015).
30. Gotthilf Heinrich von Schubert, *Nocna strona przyrodoznawstwa*, przekład Krystyny Krzemień-Ojak, wstęp Steffen Dietzsch i Alberto Bonchino, przypisy Łucja Krzemień-Ojak, Steffen Dietzsch, wprowadzenie, opr. tekstu, wprowadzenie i red. Jarosław Ławski (Białystok 2015).
31. Władysław Słowacki, *Narracje*, wstęp, przypisy i bibliografia Grzegorz Kowalski, red. tomu Jarosław Ławski (Białystok 2015).
32. Wacław Szymanowski, *Michał Sędziwój. (Dramaty)*, wstęp i opr. tekstu Grzegorz Czerwiński i Anna Janicka, red. i przypisy Jarosław Ławski i Halina Krukowska (Białystok 2015).
33. Józef Sękowski, *Faustyczne podróże barona Brambeusa*, wstęp Jarosław Ławski i Joanna Dziedzic, red. tomu Małgorzata Burzka-Janik i Jarosław Ławski (Białystok 2016).
34. Zenon Fisz, *Noc Tarasowa (Proza)*, wstęp Marek Szladowski i Rościsław Radyszewski, opr. tekstu i przypisy Jolanta Dragańska i Jarosław Ławski (Białystok 2016).
35. Leszek Libera, *Gottfried August Bürger – autor „Lenory”* (Białystok 2016).
36. Edward Young, *Mysli nocne, Treny, albo Mysli nocne o życiu, śmierci i nieśmiertelności, Sąd Ostateczny. Poema*, wydanie polsko-angielskie, układ tomu, opracowanie i redakcja tekstów polskich, przypisy i bibliografia Łukasz Zabielski, opr. i red. tekstów angielskich Jacek Partyka, wstęp Mikołaj Sokołowski i Łukasz Zabielski, red. tomu i konsultacje naukowe Halina Krukowska i Jarosław Ławski (Białystok 2016).