

ŚCIEŻKI WYOBRAŹNI

Są tacy, którzy w głowie
hodują ogrody
a włosy ich są ścieżkami

Zbigniew Herbert, *Kołatka*

BIBLIOTEKA TRADYCJI NR CLV

KRZYSZTOF KOROTKICH

ŚCIEŻKI WYOBRAŹNI

O wrażliwości i estetyce
w literaturze XIX wieku



Collegium Columbinum
Kraków

Kolekcja Biblioteka Tradycji ukazuje się od roku 1996
pod redakcją naukową Waława Waleckiego

Recenzent
prof. dr hab. Krzysztof Rutkowski
Uniwersytet Warszawski

Projekt okładki
Krzysztof Korotkich
Redaktor Wydawnictwa
Elżbieta Białoń
Redaktor techniczny
Marcin Herzog

Korekta
Ewa Gorlewska
Streszczenia
Nina Rotach, Krzysztof Puławski

Publikacja dofinansowana przez Wydział Filologiczny Uniwersytetu
w Białymstoku

© Collegium Columbinum, Kraków 2017
© Krzysztof Korotkich, Uniwersytet w Białymstoku 2017

Wydawca
Collegium Columbinum
31-831 Kraków, ul. Fatimska 10, tel./fax: (+48) 12 641-42-54
32-720 Nowy Wiśnicz, ul. Zamkowa 10 (*Palais Valdolfo*)
tel./fax: (+48) 14 685-54-65
www.columbinum.com.pl
i-ksiegarnia@columbinum.com.pl
columbinum@columbinum.com.pl



ISSN 1895-6076
ISBN 978-83-7624-114-2

SPIS TREŚCI

Wstęp	7
I. Światło i świat Antoniego Malczewskiego	13
1. Światło i kolor w <i>Marii</i>	15
2. Między tragedią a misterium. Wizja „świata-teatru” w <i>Marii</i>	41
II. Podróże w głąb. <i>Noc w Zofiówce</i> Seweryna Goszczyńskiego jako romantyczny poemat o podróży wewnętrznej	61
III. Podróże na Wschód. Ignacego Pietraszewskiego romantyczne wizje Konstantynopola	85
IV. <i>Credo</i> odchodzącego. Wyobrażenia apokalipsy duchowej w wierszu <i>Poeta</i> Zygmunta Krasińskiego	113
V. Bóg i Nic w <i>Strażach Nocnych</i> Bonawentury	131
1. U progu apokalipsy, czyli problemy z Bogiem	133
2. Czy sztuka zbawi? O estetyce w <i>Strażach nocnych</i>	149
VI. Taniec jako droga duchowej inicjacji (Malczewski – Goszczyński – Słowacki – Norwid)	169
Zakończenie	187
Nota bibliograficzna	189
Bibliografia	191
Streszczenie	205
Zusammenfassung	207
Abstract	209
Źródła ilustracji	211
Skorowidz nazwisk	213
Spis wydawnictw Collegium Columbinum	217

WSTĘP

W drugim tomie poetyckim zatytułowanym *Hermes, pies i gwiazda*, wydanym w roku 1957, zamieszcza Zbigniew Herbert wiersz *Kołatka*, który okazuje się poetycką definicją wyobraźni:

Są tacy którzy w głowie
hodują ogrody
a włosy ich są ścieżkami
do miast słonecznych i białych

łatwo im pisać
zamykają oczy
a już z czoła spływają
ławice obrazów¹

„Tacy”, co w głowie hodują ogrody, to z pewnością poeci czasów romantycznej gorączki, leczący dolegliwość epoki i poszukujący w sobie lepszych światów. Porównanie pisania do uwalniania obrazów spływających po włosach-ścieżkach jest nie tylko metaforą aktu twórczego, ale też obrazem docierania do piękna. *Kołatka* jako narzędzie współczesnego poety dopełnia jego warsztat o wewnętrzny przymus poszukiwania również prawdy i dobra. Ścieżki, po których spływają łatwe obrazy, to jednak za mało, by poezja miała moc ocalania. Herbert zna ścieżki wyznaczone przez piękno – odkrył słoneczne i białe miasta, wie jednak, że one szybko zarastają i łatwo można się w wymarzonych światach zagubić. Przypomina o konieczności nieustannego wydeptywania ścieżek, upominając się o dobro i o prawdę jako wartości niezbędne do utrwalenia ulotnych krajobrazów. Słoneczne i białe miasta szybko straciłyby blask, a ławice obrazów rozpląnęłyby się w pustce, gdyby zabrakło związania wyobrazonego z istniejącym niezależnie od wyobraźni. Stałe zakorzenianie myśli w problemach nurtujących ludzkość może być szkieletem dla ulotnych myśli, tak jak dla Herberta zasadą stały się biblijne „tak – tak / nie – nie”.

Herbert nie odkrywa poetyckiego porządku sam, ale systematyzuje i przejrzysto wyraża zasadę przyswojoną już przez romantyków. Ławice obrazów rozwieszali na ostrzu uniwersalnych sensów i wartości Antoni Malczewski, Seweryn Goszczyński, Ignacy Pietraszewski, Zygmunt Krasiński, Juliusz

¹ Z. Herbert, *Kołatka*, w: *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław 1997, s. 32.

Słowacki, a także Cyprian Norwid i wielu innych. Podobny bez wątpienia był przedstawiciel niemieckiej wyobraźni – August Klingemann, znany pod imieniem Bonawentura.

*

Podjęcie dzisiaj tak ważnego tematu, jakim jest wyobraźnia romantyczna, po tym, gdy ukazało się wiele ważnych studiów, gdy powstają wciąż nowe, kolejne inspirujące propozycje eksplorowania jednego z najważniejszych zagadnień epoki oraz literatury w ogóle w niniejszej pracy w żadnym wypadku nie ma ambicji znalezienia odpowiedzi na pytanie, czym jest wyobraźnia romantyczna, ani dokonania syntezy szerokiego spektrum metamorfóz zjawiska, które wszak nie miało jednego oblicza. Usprawiedliwieniem pojawienia się tej książki w towarzystwie znacznie znamienitszych opracowań może być zatem nie aspiracja do poszukiwania rozległych horyzontów, ale skupienie na motywie, wątku, z pozoru banalnym szczególnie. Przedmiotem przedstawionych studiów nie stały się główne nurty badań nad epoką ani – poza wątpliwościami jest oczywiście *Maria* Malczewskiego – arcydzieła literatury, przynajmniej nie te, które tworzą oficjalny kanon.

Wyobraźnia może realizować się jako pomysł na dzieło, jako rozwiązanie na poziomie sceny, wątku, może być także częścią tekstu. Równie ważne dla utworu pozostają „drugoplanowe”, małe, niewybijające się składniki literackiego obrazu, które z nie mniejszą siłą domagają się uwagi czytelnika, angażują coraz ciekawszego ich sensów badacza.

Gdyby założyć, że proces wyobrażania podobny jest do wydeptywania ścieżki w odkrywanym przez autora krajobrazie, to nie dałoby się przecenić zarówno całej drogi, jak i każdego z kroków, śladów zostawionych w objawianym obrazie. Taka ścieżka może prowadzić do szerokich horyzontów, ale też w drugą stronę – pozwala powrócić do znaków stanowiących początek wędrówki, załączek myśli ewoluującej ku obrazom zdradzającym inne światy. Jeden z najsłynniejszych teoretyków wyobraźni podkreśla wagę szczegółu w powstawaniu wyobrażanego widoku: „Zwycięska siła ogólnego obrazu, zawdzięczającego swe życie poszczególnym rysom, sama przez się może wyjaśnić połowiczny charakter psychologii wyobraźni, zatracającej się w badaniu form”². W innym miejscu Bachelard porównuje akt marzenia do ruchu wydobywającego na zewnątrz to, co ukryte:

Wątki tak szczegółowe, jak okno nabierają pełnego znaczenia wówczas dopiero, gdy uświadomimy sobie **dośrodkowy** charakter domu. Jesteśmy ukryci u siebie w domu i wyglądamy **na zewnątrz**. Okno w domu położonym wśród pól to otwarte okno, spojrzenie zwrócone ku

² G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przeł. H. Chudak i A. Tatariewicz, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1975, s. 158.

równinie, ku dalekiemu niebu, ku światu **zewnętrznemu** w głęboko filozoficznym sensie tych słów. Człowiekowi, który marzy przy zamkniętym oknie – a nie wychyla się z okna czy jakiegokolwiek okienka – dom uświadamia istnienie świata zewnętrznego, który tym bardziej różni się od wnętrza, im dany pokój jest przytulniejszy³.

Podstawową metodą lektury utworów, które stały się przedmiotem badania w tej pracy, będzie właśnie bliska Bachelardowi krytyka tematyczna, poszukiwanie w dziele literackim fenomenu, potencjału interpretacyjnego. Wyobraźnia traktowana przez badacza jako dynamiczny proces wydobywania na zewnątrz i przemiany obrazów jest jednocześnie ściśle związana z problemami perspektywy, z poszukiwaniem takich miejsc obserwowania świata, z których objawi on skrywane dotychczas tajemnice. Zwłaszcza wyobraźnia romantyczna domaga się odsłaniania przy udziale dzieła literackiego sensów, prawd, wartości władnych ocalić rozpadający się świat. Dynamika procesu wyobrażania to widoczne w tekście napięcia powstające między symbolami o przeciwstawnych znaczeniach, między znakami o przeciwnym rodowodzie, budujące opowieść drugiego planu, nie mniej ważną od głównego wątku fabuły. Dlatego tematem rozważań będzie na początku światło w *Marii* Malczewskiego, będące uzupełnieniem nocnej, czarnej wizji świata. Światło pozwala zbliżyć się do pełniejszego rozumienia znaczeń wpisanych w uniwersum Nocy, która pozostaje fundamentem filozofii dzieła. Motyw światła oraz odczytywanie znaczeń koloru ma prowadzić do obejrzenia utworu w szerszej perspektywie – teologicznej, filozoficznej, antropologicznej, co stało się podstawą rozważań I rozdziału. *Maria* to także wizja pozwalająca dostrzec człowieka w planie na tyle szerokim, że niewystarczająca wydaje się jedna tylko propozycja czytania tekstu. Konieczne są nakładające się na siebie koncepcje – aż od inspiracji antycznych po wykorzystanie przez poetę wizji teatru, co stało się tematem II rozdziału. Zaproponowana tu lektura *Marii* polega na obserwowaniu obrazu, który swój początek miałby na skromnej ukraińskiej scenie, a który rozrastałby się do wizji romantycznego uniwersum. *Maria* to przykład świata, w którym całość ogląda się w szczególności. Wyobrażony przez Malczewskiego obraz przypomina, że Nieba można zasmakować wyłącznie przez pełne zjednanie z ziemią, światło zobaczyć w mrokach Nocy, a miłość odnaleźć w ofiarowaniu siebie wieczności.

Ruch, wydobywanie myśli z wnętrza jako zasada wyobraźni stała się bliska takim osobowościom epoki, jak Seweryn Goszczyński czy Ignacy Pietraszkiewicz. U obu pisarzy znajdujemy to, co z przekonaniem można uznać za fundamentalną cechę romantyka – potrzebę wędrowania oraz nieukojoną niczym samotność. W rozdziałach III i IV proponuję rozpoznanie głębokich sensów,

³ Tamże, s. 319, podkreślenia autora.

które wpisują się w obraz wędrówki jako wydarzenia nie tyle geograficznego, ile antropologicznego. Goszczyński kreuje bohatera, który rozpoznaje siebie poprzez zanurzenie się w krajobraz nocy będący metaforą wnętrza, duchowości człowieka. Pietraszewski ukazuje podróż jako nieustanny proces poznawania świata, którego człowiek jest integralną częścią. Poprzez wędrówkę ku Wschodowi bohater Pietraszewskiego chciałby znaleźć spełnienie i ukojenie, odnaleźć choćby namiastkę raj.

Dominującym wątkiem tej książki jest śmierć, która w romantyzmie oznaczała nie tylko zgon, lecz była także znakiem przemiany, tęsknoty za wyzwoleniem z okowów podstępnego czasu i historii. W IV rozdziale przykładem fascynacji śmiercią jest *Poeta* – poetycki manifest Zygmunta Krasińskiego. Śmierć totalna w projekcji Krasińskiego przypomina nie o strachu przed przemijaniem, ale o wyższym porządku, jakim jest obietnica niebiańskiej harmonii, połączenie z Bogiem. Zanim jednak taka szczęśliwość stanie się udziałem wrażliwego Poety, skazany jest on na targanie wątpliwościami, na straszliwą wojnę wewnętrzną.

Wizja dziejącej się wciąż apokalipsy oraz wysiłek człowieka szukającego ocalenia przed chaosem i przed zniknięciem wypełniają treść rozdziału V. Podobnie jak w *Marii*, problemy człowieka szukającego drogi powrotnej do Boga i do Nieba stały się istotną częścią filozofii Augusta Klingemanna – Bonawentury, autora *Straży nocnych* – arcydzieła angażującego wyobraźnię literacką posługującą się kodem sztuki, przenikniętego licznymi odniesieniami do malarstwa, teatru i muzyki. *Straże nocne* to zarazem wymowna aluzja do tragicznego nieporozumienia, do jakiego doszło między człowiekiem i Bogiem, a z którego nie wiadomo, jak się wycofać, by znowu człowiek mógł być panem swego życia, a nie musiał udawać Boga. I żeby Bóg nie milczał złowrogo, podpowiadając Swą nieobecnością zwycięstwo nicości.

Najbardziej ważne zagadnienia, idee i całe systemy filozoficzne dadzą się wyrazić poprzez odwołania do symboliki malarskiej, sztuki bodaj najpowszechniej wykorzystywanej przez poetów, ale także przez dynamikę wpisana w ruch związany z tańcem. Ostatni rozdział poświęcony został tańcowi, który stał się romantycznym uświęceniem ducha – poprzez afirmację ciała. Taniec przywraca człowiekowi utracony język, którym wyraża on najsilniejsze tęsknoty: za Bogiem, za utraconą doskonałością, wreszcie za nieujawnioną prawdą o sobie. Taniec romantyczny ma moc wprowadzania w ruch, podobnie jak wyobraźnia prowadzi z wnętrza ku szerokim widnokręgom, odsłania zakryte i wyjaśnia niepojęte. Fenomenologię tańca można porównać – jak to uczynił Cyprian Norwid – do nabożeństwa, w którym ciało ogałaca się z ciążenia, a zbliża ku *sacrum*. Dusza nie jest już czystą abstrakcją, gdyż miesza się z pięknem harmonii, z ruchem przypominającym o istocie życia.

*

Wprowadzenie niniejsze należy dopełnić o swego rodzaju wyjaśnienie, które usprawiedliwi autora z możliwych nierówności w narracji i w poszukiwaniu wspólnego pułapu dla poszczególnych wypowiedzi. Trudno mi kryć, że jedną z pierwszych lektur budujących prywatną wizję romantyzmu była *Gorączka romantyczna* Marii Janion. Czytanie wprowadzenia do zbioru jej studiów zostało w pamięci jako obrona przed czasem, który nie zawsze okazuje się wrogiem piszącego. Książka składa się z rozpraw opublikowanych w różnym okresie. Szkic będący podstawą pierwszej części I rozdziału ukazał się drukiem w roku 1997 pod tytułem *Dynamika światła i koloru w „Marii” Malczewskiego* w księdze jubileuszowej poświęconej Antoniemu Malczewskiemu, ostatnie natomiast szkice pisane były w roku 2012. Uległy one koniecznym przeróbkom, zostały uzupełnione oraz ułożone w zgodzie z prowadzoną myślą. Ponowna ich lektura jako całości pozwala dostrzec w poszczególnych pomysłach i koncepcjach interpretacyjnych istnienie wspólnej, nadrzędnej idei, spajającej poszczególne eseje.

Wspólnym podmiotem przedstawionych szkiców jest człowiek wędrujący przez krajobraz pełen tajemnic, począwszy od pytań o sens egzystencji, skończywszy na antycypacji kresu, także tego ostatecznego, jakim jest przeczuwana przez romantyków apokalipsa. Na większość problemów trawiących bohaterów odpowiedzią mógłby być Bóg, który jednak milczy, a człowiek zostaje zmuszony do tego, by zgadywać sens owego języka wpisanego w milczenie. Wyobraźnia okazuje się jedyną mocą zdolną przeczuwać ukryte sensory zarówno Boskiego milczenia, jak i wędrowki człowieka ku nieznanemu.

I.

ŚWIATŁO I ŚWIAT
ANTONIEGO MALCZEWSKIEGO

1. ŚWIATŁO I KOLOR W *MARII*

Jeżeli powiem: «Niech mię
przynajmniej ciemności okryją
i noc mnie otoczy jak światło»:
sama ciemność nie będzie
ciemna dla Ciebie, a noc jak
dzień zajaśnienie: mrok jest dla
Ciebie jak światło.

Ps. 139, 11–12

Wszystko zaczęło się od *Marii*.

Po wielkim naukowym wydarzeniu, jakim była pierwsza jubileuszowa konferencja poświęcona Antoniemu Malczewskiemu, zorganizowana przez zespół Profesor Haliny Krukowskiej w 1995 roku, wydawać się mogło, że już niewiele więcej można powiedzieć o jedynej książce wielkiego romantyka, że uczeni, którzy spotkali się w Białymstoku z okazji 170. rocznicy pierwszej edycji *Marii*, wyczerpali możliwości dyskusowania o powieści¹. Jednak niedługo po tym naukowym wydarzeniu ukazały się kolejne studia poświęcone arcydziełu Malczewskiego, wciąż powstają nowe książki, których tematem jest autor i jego nieprzemijające dzieło², z pewnością pojawią się kolejne.

Od *Marii* zaczęła się zarówno estetyczna i filozoficzna przygoda, jak i praca naukowa związana z myśleniem o literaturze jako kodzie, który ma moc objaśniania świata, tłumaczenia tajemnic człowieka, nazywania relacji z Bogiem. *Maria* wprowadziła do polskiej literatury nowy porządek, rewolucyjny wręcz sposób widzenia i współtworzenia świata – człowiek miał być w nim zarówno zwycięzcą, jak i pewnym przegranym, władcą i ofiarą własnych

¹ Owoce trzydniowych obrad pierwszej konferencji poświęconej *Marii* i jej autorowi zostały opublikowane w książce: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. Materiały sesji naukowej, Białystok 5–7 V 1995, red. H. Krukowska, Białystok 1997.

² Przychodzą na myśl przede wszystkim takie książki, które bez wątpienia wyrosły z naukowych pasji H. Krukowskiej oraz jej wieloletnich starań nad przywróceniem *Marii* statusu arcydzieła. W konsekwencji tych działań białostocki ośrodek polonistyczny stał się na długi czas rozpoznawalnym centrum badań nad Antonim Malczewskim oraz jego dziełem. Przywołać należy tym samym studia następujących autorów: E. Feliksiak, „*Maria*” *Malczewskiego. Duch dawnej Polski w stepowym teatrze świata*, Białystok 1997; J. Ławski, *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok 2003; J. Ławski, *Bo na tym świecie śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2009; H. Krukowska, *Noc romantyczna. Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński. Interpretacje*, Gdańsk 2011; M. Białobrzaska, *Antoni Malczewski. Literackie mitologizacje biografii*, Białystok 2016.

złudzeń. To świat pełen dychotomii, gotujący nas na wszelkie rozczarowania, ale jednocześnie zmuszający do ciągłej wędrówki.

W powieści Malczewskiego wciąż można odnajdywać najśmielsze inspiracje do medytacji nad życiem, do osvajania z powolnym a niepozbanionym lęku umieraniem, jest to niezgłębione źródło refleksji nad fenomenem dobra i zła, Boga oraz wszystkiego tego, co po Jego przeciwległej stronie. Jedną z takich płaszczyzn, które domagają się uwagi, wnikliwej lektury, jest specyficznie wykorzystana przez Malczewskiego estetyka, rozumiana tu zarówno jako efekt plastyczny (kolory, światło, dźwięki), jak też głębokie przeżycie tych zjawisk, pozornie zewnętrznych, wprowadzające czytelnika w porządek lektury filozoficznej, a nawet teologicznej³.

Wpływ, jaki ta niewielka książeczka wywarła na wyobraźnię romantyków oraz na doświadczenie współczesnego czytelnika, należy do fundamentalnych, ponieważ nie tworzy sztucznego, fałszywego świata, ale w możliwie najwierniejszy sposób ukazuje prawdę o świecie, który jest.

Człowiek niestrudzenie usiłował poznać tajemnice światła, które zawsze fascynowały przede wszystkim artystów – malarzy, rzeźbiarzy, poetów. Utrwalanie światła w malarstwie okazało się, podejrzewam, najłatwiejsze, czego nie można powiedzieć o muzyce i poezji. Oczywistym powodem jest różne tworzywo, jakim się owe sztuki posługują. Potencjalny twórca stanął przed wielkim wyzwaniem Natury, która się łatwo, jak powiada Malczewski, „nie pozwala utrwalić żadnym opisem”⁴. Trudno mimo to znaleźć utwór poetycki, który by nie zawierał w sobie słowa związanego z jasnością, światłem czy kolorem. Różnią się one wszystkie tylko różną „grubością pędzla” używanego przez poetów, a tym samym różni je wartość opisu. Niewielu udało się oddać urok barw i atmosferę jasności, mroku, niesłychaną tajemnicę wyłącznie za pomocą kilku słów. Tajemnicę warsztatu Malczewskiego można odnaleźć w jego stosunku do słowa, a przede wszystkim do życia.

Twórczość poetycka jest bowiem z jednej strony ustanawianiem nowej postawy do świata, warunkuje więc istotną zażyłość ze światem, z drugiej zaś strony dokonuje się w egzystencjalnym osamotnieniu, zakłada się równie istotną i nieosiągalną inaczej obcość światu. (...) twórczość poetycka jest wyzwaniem obecności Boga⁵.

³ Pisze o tym między innymi K. Zimińska w tekście „*Maria*” Antoniego Malczewskiego na tle motywów gnostyckich, a także A. Fabianowski w szkicu *Filozofia stepu w „Marii”*, K. Bieliński *Ślady Swedenborga w „Marii” Antoniego Malczewskiego* oraz W. Wądołowski *Ciążenie i laska – wokół religijnej problematyki „Marii” Antoniego Malczewskiego* – wszystkie w: *Antoniemu Malczewskiemu...*, dz. cyt.

⁴ A. Malczewski, *Przypisy poety*, tu przypis 2, w: *Maria. Powieść ukraińska*, wprowadzenie H. Krukowska i J. Ławski, Białystok 1995, s. 159. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

⁵ L. Boros, *Mysterium mortis. Człowiek w obliczu ostatecznej decyzji*, przeł. B. Białecki, Warszawa 1977, s. 75–76.

Nie jest łatwo wzywać obecności Boga – niełatwo zrozumieć, w jaki sposób autor osiągnął efekt tak doskonałej plastyczności poematu, złudzenie malowania obrazu mimo korzystania z tak odmiennego surowca, jakim jest słowo.

Celem niniejszych rozważań jest próba wyjaśnienia funkcji światła i koloru w *Marii* w porządku przede wszystkim symbolicznym. Niewątpliwie jedną z najsilniejszych sugestii kierujących na tę drogę może być imponująca frekwencja wyrazów opisujących kolor lub światło (czyli związanych ze wzrokiem) w obu pieśniach *Marii*, a stosunkowo skąpo reprezentowanych w prozie pisanych *Przypisach* Poety. To świadome operowanie przez autora środkami językowymi i zupełnie celowe ich wykorzystanie jest wskazówką do zwrócenia na nie szczególnej uwagi.

1. Światło

Świat w *Marii* przedstawiony został jako poetycka projekcja światła i cieni – składników wypełniających ekspresywną przestrzeń utworu. Tak pomyślany literacki zabieg Malczewskiego umieszcza *Marię* w wymiarach mitycznych, wprowadza wymowny podział na kryjący się pod zasłoną mroku Dzień oraz na kosmiczną Noc. Ten dualistyczny mechanizm kieruje również sposobem czytania i interpretacji obrazów *Marii*. Bohaterowie są poddani działaniu ciemności i światła – czynników generujących „najbardziej elementarną przemianę, jakiej człowiek codziennie doświadcza”⁶. Owo doświadczenie nieskończoności (objawiającej się przez działanie Nocy transformującej rzeczywistość) jest w powieści Malczewskiego niemal wszechobecne. Działanie to skierowanie jest nie tylko w stronę świata przedstawionego, ale, jak można się łatwo przekonać, również na doświadczenie czytelnika. Oddziaływanie silnie nacechowanych symboliką i ekspresywnych figur Dnia i Nocy⁷ (za pomocą takich środków językowych, które ściśle związane są ze światłem i ciemnością) pozostaje na długo w świadomości czytelnika jako **fantazmat świata zbyt realnego – świata wykraczającego poza doświadczenie człowieka** – przez to też nie do końca zrozumiałego.

Nie można, a może nie powinno się, usiłować ogarnąć *Marii* do końca umysłem, tłumaczyć opowieść i jej „składniki” fabularne jako jedno z wielu tragicznych wydarzeń. Jej treść wymyka się rozumowi w kierunku sfery

⁶ M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 364.

⁷ Zapisane w tym tekście wyrażenia odnoszące się do natury, w tym również do sił pozostających jej immanentną częścią, takich jak Dzień, Noc, zapisane zostały jako nazwy w duchu, który wy dobył i podkreślił sam autor powieści.

odczuwania, w stronę percepcji świata za pomocą serca. **Metarealność świata** (jak ośmielię się nazwać odmienną od innych rzeczywistość literacką Malczewskiego) w *Marii* autor skonstruował za pomocą precyzyjnego operowania między innymi światłem – związanym nie tylko z naturą (materią), ale w wielu miejscach również ze sferą duchową. Malczewski pokazuje rzeczywistość z najmniejszymi szczegółami „świata wewnętrznego”. Nie wystarczy mu tylko poetyckie wyeksplikowanie rzeczywistości. Zwraca on bowiem uwagę na wszystkie detale realności – przede wszystkim świata uwikłanego w tajemnicę życia wewnętrznego. Powiększa to „realność świata poetyckiego” o nowe doświadczenie – świat wewnętrzny bohaterów, ich stan ducha. Czyni z tego w rezultacie centrum swojej opowieści. Owa **hiperrealność świata jest więc projekcją stanów duchowych bohaterów**. Maria i Wacław z pewnością przecież nie tylko światło widzą, ale i czują:

W spojrzeń **czuć światłem** i życia potrzebą,
Było więcej niż szczęście, było dla mnie niebo – (w. 301)

Patrz jak słodkie **światło we mnie** się rozeszło; (w. 282)

[Maria] Serce nosi uschnięte, a **świeci jak zorza**. (w. 217)

Rola zaplanowana przez poetę dla światła nie mieści się jednak w granicach wyznaczonych przez ciało i czucie człowieka. Wacław na przykład, zwracając się do Marii słowami:

Świetną drogę **twe światło ku niebiosom** kryśli, (w. 504)

mówi o świetle pojawiającym się w wymiarze kosmicznym. Wprowadza ono bohaterkę w przestrzeń uniwersalną, wydobywając ją zarazem z profanum, i zwraca ku przestrzeni sakralnej. Światło, które kreśli drogę ku niebiosom – drogę **świetlną** – jest bez skazy i nie może wypływać z przypadłości praw ziemskich. Ma raczej zadanie transcendujące, wyznacza wertykalny kierunek Marii i obserwatora owych obrazów poetyckich. W ponad dwudziestu miejscach wyeksponowane zostało światło ściśle związane z duszą, czuciem i tą stroną bohaterów, która ma wyraźne konotacje z Naturą, Kosmosem, Absolutem, gdy objawia „kontakt” bohaterki ze światem metafizycznym – ze Stwórcą (w. 253)⁸.

Słońce

Światło ma w *Marii* podwójną naturę: jest ono albo przyporządkowane Niebu, albo jest związane w jakiś sposób z Ziemią. W wielu fragmentach łączy ono Niebo z Ziemią, zaciera granice między **tym, co wysoko a tym, co nisko**.

⁸ Pisała o tym H. Krukowska m.in. w artykule „Nocna strona” romantyzmu, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, s. II, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1974.

Pędzą – a **wśród promieni zniżonego słońca**,
 Podobni do jakiego od Niebianów gońca – (w. 19–20)

Słońca już wówczas **łuk swój zbiegając szeroki**,
Czerwonym⁹ blaskiem szare barwiło obłoki. (w. 787–788)

Na rozciągnięte niwy **słońce z kosa świeci** –
 Czasem kracząc, i wrona i cień jej przeleci, (w. 169–170)

Słońce na horyzoncie staje się wspólne zarówno dla niebieskiej (sacrum), jak i ziemskiej (profanum) symboliki. Jest to obraz, którego perspektywa przestaje być horyzontalna w miarę zniżania się słońca, nie jest też do końca wertykalna. Obie perspektywy w pewien sposób **krzyżują się** w podświadomości czytelnika „ogłądającego” „zniżone” słońce. **Zachodzące słońce „tworzy” krzyż z dwóch linii**: horyzontalnej (obraz stepu i pól) i wertykalnej (linia, po której „opada” słońce), jakby **krzyż na mogile** świata antycypujący wszelkie mogiły z zakończenia historii.

Szczególnie ważny, jeśli chodzi o kreowanie w utworze nastroju tajemnicy, jest fragment opisujący zachodzące słońce w trzeciej części II Pieśni. Mieszczące w sobie charakterystykę „umierającego” słońca wersy 787–802 nie bez powodu są najdłuższym tego typu obrazem w *Marii*. Czytanie go w porządku symbolicznym **odslania czytelnikowi nigdzie nieekspozowany w treści utworu moment zamordowania Marii. Bohaterkę zastępuje w tym miejscu słońce „w chwili ostatniej”** (w. 795), słońce umierające, którego „czyste łono” zostało wydane „dla zbrodni i zdrady” (w. 802). Wydobył w ten sposób poeta ekspresję z taką siłą, jakiej nie uzyskałby za pomocą innych środków. Bo wtedy też **Maria nie umiera sama. Maria solarna** umiera, kołysząc do snu całą Naturę. „Ciemny płaszcz” Nocy jest niczym żałobna szata, w którą przyobleka się Natura.

Obraz zachodzącego słońca staje się substytutem nieobecnej w poemacie sceny śmierci Marii jeszcze z jednego powodu. Autor umieszcza tu (omawianą w dalszej części rozdziału) symbolikę czerwieni, która wiązana była ściśle ze śmiercią i pogrzebem. Dlatego taki obraz słońca zatopionego w jeziorze (bohaterka właśnie tam skończyła życie), słońca czerwonego, które

(...) w krótkim **pożegnaniu**, nim w **głęb’ się zagrzenie**,
 [pogrzebie? – K.K.]
 Śmiertelnym oczom patrzeć pozwala na siebie: (w. 793–794)

kojarzyć się może bardziej z pogrzebem niż z gwiazdą kryjącą się za horyzontem.

⁹ O znaczeniu tego koloru piszę w dalszej części. Świat malowany przez słońce na czerwono nie jest tylko efektem plastycznym, ale mistrzowskim zabiegiem autora, w którym wykorzystuje symbolikę barw dawnej Ukrainy – odmienną od współczesnej.

Słońce w *Marii*, a właściwie związane z nim światło, stale podlega degradacji, traci ono swoją moc uświęcającą i ożywiającą, jest raczej zbrukane ziemskością i poddaje się śmierci jako najgorszej z przypadłości ziemskich. Przyjmuje rolę tragicznie profetyczną, a umierając wraz z kończącym się dniem, zapowiada nadejście tragicznego panowania śmierci. Ma to jednak większe znaczenie przy lekturze utworu w kontekście religijnym. „Dla średniowiecznych mistyków – jak pisze Manfred Lurker – *lux aeterna* było równoznaczne z istotą Boga”¹⁰. Może dlatego właśnie **w zaciemniającym się świecie bohaterom trudno jest odnaleźć Boga**. W takim świecie Bóg nie może objawić się inaczej niż przy pomocy wybranego przez siebie *świecznika*. Takim symbolem lichtarza w poemacie byłaby oczywiście Maria, której jaśniejąca postać w wielu fragmentach przypomina świętych szukających „swojego gniazda daleko od ziemi” (w. 230) i wskazujących źródło jedynego prawdziwego światła, którym jest Bóg.

Te „rozświetlone” w różny sposób słońcem fragmenty pozwalają nie tylko zmysłowo poruszać się w przestrzeni utworu, nie tylko ewokują sensualne i racjonalne sposoby **widzenia** świata, ale również informują o budzącym się lub umierającym dniu – czyli o upływie czasu. Ukazując na przemian to księżyc, to słońce autor uruchamia wielką maszynę przemijania, tworzy w ten sposób **poczucie ciągłego, nieuchronnego kończenia się**. Jest to świat, w którym nie zapowiada się na nadejście poranka ani na tryumf rozświetlonego południa.

Światło wewnętrzne

Światło przypisane Niebu jest w utworze ściśle związane z mistycznym widzeniem i opisami tych elementów rzeczywistości, których nie można wyjaśnić racjonalnie. Pisząc o świetle przyporządkowanym człowiekowi, ściśle **wewnętrznym**, należałoby podkreślić fakt, że ma ono charakter religijny, wpisuje się w „systemy mitologiczne bądź teologiczne, w których światło jest postrzegane jako znak bóstwa, ducha bądź życia uświęconego”¹¹. W wielu miejscach wydobywa się ono z bohaterów, z ich natury jest trudne do bliższego zidentyfikowania:

Przy nim młoda niewiasta – czemuż kiedy młoda,
Tak zamglonym **promieniem świeci** jej uroda? (w. 201–202)

W spojrzeniach czuć się **światłem** i życia potrzebą,
Było więcej niż szczęście, było dla mnie niebo (w. 301–302)

Ten uroczy **połysk** co jej oczy krasi,
Nie znikomy – bo **z duszy** – chyba go Śmierć zgasi: (w. 91–492)

¹⁰ M. Lurker, *Przesłanie symboli...*, s. 124.

¹¹ M. Eliade, *Okultyzm, czary, mody kulturalne*, przeł. I. Kania, Kraków 1992, s. 113.

Powyższe fragmenty zawierają opis światła nie pochodzącego z zewnątrz. Źródła owego światła należałoby szukać raczej poza ciałem i poza duszą bohaterów. Nawet mimo to, że wydobywa się ono z głębi bohaterów – jest w swej naturze ściśle związane z Naturą Boską. Podkreślić należy też jego niezależność od wszystkich ziemskich praw, od materii i jednocześnie skłonności do ciemnienia, wygaszania. Jest ono bytem autonomicznym. Od dawna (od starożytności) cieszyło się światło wielkimi względami filozofujących, odkrywających tajemnice Ziemi i Nieba czy w końcu „teologizujących”. Światło, które emanuje z Marii, jest autonomiczne i absolutnie niezależne. Wolfgang Trilling – niemiecki teolog, badacz Ewangelii Mateusza oraz „tajemnic Chrystusa” – zwraca uwagę na to, że

w starożytności wyobrażano sobie **światło** jako subtelną, rozproszoną masę, (...) można było łatwo nabrać przekonania, że **istnieje ono jako byt niezależny**¹².

Rozświetlenie, oświetlenie, a może oświecenie bohaterów jest nie tylko wydobyciem człowieka z ciemności wypełniającej cały utwór. Spełnia ono bardzo ważną funkcję symboliczną i ekspresywną. Odwołując się do malarstwa, można powiedzieć, że

Światło, które [...] **żarzy się** wzdłuż krawędzi i **rozjaśnia** ubrania i twarze ludzi znajdujących się z tyłu, **wydaje się wielokrotnie silniejsze** niż to, które można sobie wyobrazić jako płynące z ukrytego źródła znajdującego się na stole¹³.

Nie brakuje w poemacie światła, które mimo swej subtelności i „znikomości”, „bladości” w znaczący sposób oddziałuje na czytelnika:

Tak **zamglonym promieniem świeci** jej uroda. (w. 202)

Lub już kiedy nagle, wespół gęstych cieni,
Jaka myśl, czy pamiątka, jej lica zarumieni,
To tak **mdłym, bladym światłem** – jak gdy księżyc w pełni. (w. 207–209)

Serce unosi uschnięte, a **świeci** jak zorza. (w. 217)

A kto by wtedy widział jej twarz **promienistą**. (w. 245)

Patrz jakie **słodkie światło** we mnie się rozeszło; (w. 282)

Światło wydobywające się z wewnątrz, „z duszy”, „spod serca zapory”, przypomina w aspekcie symboliczno-religijnym o tym, że „jeśli życie zostało dzięki światłu wymotane z materii, to musiało **w sobie światło zamknąć...**”¹⁴. Jest więc życie od światła zależne, światło zaś pełni w pewien sposób rolę

¹² W. Trilling, *Stworzenie i upadek*, przeł. E. Schulz, Warszawa 1980, s. 33.

¹³ J. Białostocki, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, t. 1, s. 286.

¹⁴ W. Sedlak, *Życie jest światłem*, Warszawa 1985, s. 331.

wskaźnika życia. Im więcej światła, tym więcej życia. Powiedzieć by można, że

życie jest (...) światłem. Światłem wtłoczonym w organizm. Świadomość to wyzwolone z praw grawitacji światło, szybujące w przestrzeń poza granice biologicznej masy¹⁵.

Maria przecież wyraźnie mówi, że światło nie tylko widzi, ale że również je czuje – wiążąc to czucie z potrzebą życia (w. 301).

Tajemnicze pochodzenie światła wewnętrznego, sposób, w jaki jest ono przez Malczewskiego przedstawione, łudząco przypomina malarskie sposoby wyrażania świętości. Wydobywa się ono znikąd, nie ma swojego źródła, podobnie jak we wszystkich opisach bohaterki. Jej wizerunek stwarza wrażenie **literackiego ekwiwalentu malarskiego przedstawienia postaci świętej**. W identyczny sposób rozświetlali swoich świętych niemal wszyscy malarze¹⁶. Światło „biegające”, „promieniujące” czy też w inny sposób wydobywające się z Marii „namalowanej” przez Malczewskiego pełni podobną funkcję, jak tajemnicza aureola otaczająca namalowanych świętych.

Światło zewnętrzne, księżyc

Nie tylko jednak w wnętrzu pochodzi niezwykłe światło, co poeta w poemacie wielokrotnie podkreślił. W wielu miejscach utworu jego natura jest zupełnie inna niż wyżej opisywanego światła. Związane jest ono raczej z symboliką Ziemi niż Nieba, wbrew temu, co można by pozornie przypuszczać. Rodzajem światła zewnętrznego jest więc światło chtoniczne. Owa zewnętrzność wynika między innymi z innego niż poprzednie pochodzenia. Nie bywa ono na ogół związane z człowiekiem, jego źródłem nie jest ludzka natura, przeciwnie – światło to w wielu fragmentach jakby **ślizga się po postaciach, dotyka ich zewnętrzności** i nie jest w stanie przekroczyć jej granicy. Źródłem światła zewnętrznego okazuje się przede wszystkim słońce, które w *Marii* zostało związane właśnie z ziemią. Jest ono albo „zniżone”, albo w inny sposób ku ziemi zbliżone:

a wśród promieni **zniżonego** słońca, (w. 19)

słońce z **kosa** świeci – (w. 169)

słońce już błogi żywot **zatopi** jaskrawie. (w. 464)

Słońce już wówczas (...)

[...]

płynęło w **zachodzie**; (w. 787–790)

¹⁵ Tamże, s. 346.

¹⁶ O związkach arcydzieła Malczewskiego z malarstwem wyczerpująco pisze J. Ławski w cytowanej już książce *Bo na tym świecie śmierć...*, tu rozdział: *Liryczny caravaggionizm „Marii” Malczewskiego*, s. 101–135.

słońce jest wówczas **schowane** za borem, (w. 1132).

Powyższe fragmenty ukazują słońce, które niemal dotyka ziemi, oddala się tym samym od nieba, aby zbliżyć się do sfery profanum, do niskiej ziemskiej natury. Obrazy te informują czytelnika o umierającym dniu. Jest coraz mniej światła, kończą się więc rządy zmysłów, wraz z nocą nadchodzi czas metafizyczny, czas, w którym rządzi duch. Wraz z pojawieniem się poziomego słońca wzrasta też jakby, **wzmaga się ruch**. Jest on zwielokrotniony wielkością biegnącego za postaciami cienia, szczególnie wrażliwego na najmniejsze gesty postaci. Im niższe słońce, tym dłuższy cień, a to oznacza, że wszystko jest zwielokrotnione, powiększone, ale tym samym nie-naturalne i niewytłumaczalne za pomocą zmysłów. Stwarza to ponownie wrażenie metarealności świata przedstawionego.

W wielu miejscach światło na pozór przyporządkowane Niebu jest w swoim pochodzeniu i w swej naturze związane raczej ze złem i zło na świat przynosi, jak chociażby w poniższych fragmentach:

Lecz chociaż **księżyc** jasny, nie widać nikogo (w. 1211)

Spojrzał na **księżyc** w pełni – co jego postawę
W czarnych, olbrzymich kształtach **obalał** trawę – (w. 1237).

Światłu księżycowemu towarzyszy niepokój i instynktowne oczekiwanie na przeważnie niebezpieczne, tragiczne zdarzenia. Jest to światło szydercze, pełne ironii, od której już uciec nie można – chyba że w jeszcze tragiczniejszą przestrzeń zupełnej ciemności. Ten rodzaj „wysokiego” światła podnosi wzrok ku niebu, układając wertykalne wrażenia estetyczne czytelnika, albo też dlatego każe patrzeć do góry, żeby za chwilę brutalnie „zrzucić” ów wzrok na ziemię. Łączy się ono w *Marii* bardzo często z „niskimi” obrazami. Najpierw autor unosi wzrok ku górze słowami „błyszcza się trzy wieże”:

Na ukraińskiej cerkwi **błyszcza się** trzy wieże; (w. 1462)

żeby na chwilę rzucić „pod” obraz owej cerkwi, gdzie

ukraińskie baby szepczą swe pacierze: (w. 1427).

Podobnie jest z wyżej przywołanym księżycem. Wzniesione w górę oczy na „promień księżycy” (w. 1271), „spadają” na trupa „przymrużone oczy” (w. 1273). W akcie tym ekspresywnie rządzi wyraz „**rzucał**”. W innym miejscu ten sam „księżyc w pełni” nie tylko Wacława „postawę / W czarnych, olbrzymich kształtach”, ale też wzrok i wyobraźnię czytelnika „**obalał na trawę**”. Bardzo wyraźnie objawia się już w tym miejscu element ekspresywny światła. W ten akt opadania zaangażowany jest przecież niemal bezpośrednio czytelnik. Księżyc w *Marii* okazuje się źródłem światła niezwykle

tajemniczego; jest to światło również pełne ironii, która „objawia się wtedy, gdy jest wiadomym, że wola bohatera styka się z nieuchronnym losem”¹⁷. Owa ironia „obala” Wacława kształty (jego los) na ziemię. W świetle symboliczno-religijnym księżyc przypominać może upadłego anioła – niosącego światło (Lucyfera). Ten „książę ciemności” uzurpuje sobie miejsce obok słońca. Światło to nie będzie jednak przyporządkowane niebu, przeciwnie – ma wyraźnie chthoniczną naturę. Związane jest nie z życiem, lecz ze śmiercią. Na martwe ciało Marii odnalezione przez Wacława w pustym domu wpada „promień księżycy, / Co tę posępną postać migając oświeca. / Tak dzięką tkliwość rzucił w przymrużone oczy, / Z jaką mizg upiorzycy, gdy kochanka zoczy.” (w. 1271–1274). Ten ironiczny obraz, oglądane przez czytelnika „oblicze światła księżycowego w martwych oczach bohaterki kojarzy się z przegłądaniem się miłosnym **śmierci w śmierci**, sprawiającym, że migocą one jakąś złą tkliwością i mają złowrogi blask”¹⁸. W tym tragicznym obrazie zawiera się również wielka doza ironii, polegająca na ujawnieniu bezradności człowieka (tu martwego) wobec igraszek natury, losu i sił z nimi związanych.

Maria nie powinna być jednak do końca postrzegana jako „upiorzyca”, zaciłaby w ten sposób pewien element prawdy o sobie jako Marii mistycznej. Otóż światło, jakim obdarza *Maria* swojego czytelnika, pochodzi nie tylko z rozmodlonej bohaterki; i nie tylko jej modlitwa świadczy o mistycznym charakterze owej postaci. Maria od początku ukazana jest jako balansująca na granicy dwóch światów, ale do końca nie przynależy do żadnego z nich. Chociaż może łatwiej identyfikować ją z częścią sfery sakralnej niż ziemskiej. Również „zwłoki” niedbale porzucone na łożu przez maski autor opisuje jako pozbawione czci. Jest to ciało kobiety-upiorzycy, ale tylko pozornie, tylko jako pierwsze wrażenie oglądającego je zrozpaczonego człowieka. Martwa Maria, chociaż opisywana jako upiorzyca, tworzy wokół siebie, wokół swej ziemskiej powierzchowności aurę charakterystycznej tajemnicy. Na jej postać pada światło księżycy, a ciało zostaje wtedy „przyobleczone w tajemnicę wewnętrzną, **rozświetlone jak gdyby duchowym blaskiem**, co sprawia, że staje się ono całkowicie nieuchwytnie. Ciało to można jedynie uchwycić **od wewnątrz**, odkrywając jego własną tajemnicę”¹⁹; nawet po śmierci dane będzie bohaterce pozostać „obleczoną w tajemnicę wewnętrzną”.

Księżyc jest więc świadkiem tragedii i niespełnionej do końca miłości – prawdziwie romantycznej. Nie należy w tym miejscu rozwódzić się na temat

¹⁷ W. Szturc, *Osiem szkiców o ironii*, Kraków 1994, s. 9.

¹⁸ H. Krukowska, „*Maria*” *Malczewskiego jako romantyczna poezja nocy*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3, s. 26.

¹⁹ R. Habacht, *U źródeł człowieczeństwa*, przeł. W. Sukiennicka, przedmowa P. Ricoeur, słowo wstępne D. Barrat, Warszawa 1982, s. 49.

roli, jaką pełnił w literackim przedstawianiu scen miłosnych od najdawniejszych chyba czasów. Był on przecież jedynym świadkiem miłosnych wyznań kochanków. William Blake jako bohater epoki pisze w podobnym duchu co Malczewski:

Miłość w Księżycowym blasku żyje,
Chociaż myślałem, że żyje w słońcu
Sądziłem, że w dzień ciepły ją znajdę, a ona
Jest Poczyszycielką Nocy²⁰.

Miłość w *Marii* nie może jednak żyć w słońcu, którego w poemacie braknie, nie spełnia się też w księżycu – uosobieniu ironii. W takim konstruowaniu rzeczywistości, gdzie nie ma miejsca na miłość, otwiera się pole działania dla nieskończonej tragedii.

Cień

Walka Dnia z Nocą czytana symbolicznie jest obrazem walki życia ze śmiercią. Światłość i ciemność nie mogą być jednak i w tym momencie czytane literalnie. Emil Cioran uważa, że

wzniesienie **światła i ciemności** do rangi zasad metafizycznych ma jakoby swoje źródło w obserwacji regularnego następstwa **dni i nocy**; **dzień** reprezentowałby tu zasadę **życia**; **noc** – tajemnicę i **śmierć**. Pozornie wykładnia ta jest jak najbardziej naturalna. Dla kogoś jednak, kto poszukuje głębszych determinant, jest ona – podobnie jak wszystkie wyjaśnienia zewnętrznej warstwy treści poematu – całkowicie niewystarczająca. Problem światła i ciemności związany jest z problemem stanów ekstazy²¹.

W stanach nienaturalnych, na przykład w ekstazie, **cienie** mieszają się z iskrami, mogą być wtedy tworzone dramatyczne wizje z przelotnych błysków bądź cieni, a granica między zjawiskiem światła i owego „antyświatła” zatracą się nieraz zupełnie. Emil Cioran podkreśla, że taki stan może człowieka zagarnąć, osaczyć lub owaćdnać nim:

szczytu ekstazy dosięgasz w końcowym odczuciu, kiedy zdaje ci się, że (...) znikają wszystkie dookolne obiekty, wszystkie zwyczajne farby, w których następuje zróżnicowanie światła. Istnieje już tylko momentalna projekcja **cieni i światła**²².

Właśnie **cień** zasługuje w *Marii* na szczególną uwagę, a pragnę tu tylko delikatnie zaznaczyć jego znaczenie symboliczno-religijne. Cień wynurza się z tajemnicy ontologicznej jako pochodny światła, ze światła zrodzony. Gdybyśmy go uznali za specyficzny rodzaj światła ziemskiego, byłby cień najbardziej związany z ziemią, byłby jej immanentną częścią. Jako „**antyświatło**”

²⁰ W. Blake, *William Bond*, przeł. K. Puławski, „Literatura na Świecie” 1989, nr 7 (2016), s. 264.

²¹ E. Cioran, *Na szczytach rozpaczy*, przekład i wstęp I. Kania, Kraków 1992, s. 118–119.

²² Tamże, s. 119 (podkr. – K.K.).

cień jest symbolem złudny, ale także określa status prawdziwości. Cień *Marii* stoi w tym samym rzędzie, co światło. W wielu miejscach bowiem jest bytem niemal niezależnym, któremu Malczewski nadaje szczególne właściwości. Na przykład Maria – zwracając się do Wacława – mówi:

Czy Maria ciebie kocha? **Pytaj się jej cienia,** (w. 543).

Wyraża ona w ten sposób swój stosunek do bytu rzeczywiście według niej istniejącego jako cień bytu i stawia go obok siebie jako kompetentnego interlokutora. Na poziomie ekspresywnym pojawia się więc obok *Marii* i *Wacława* **trzecia „osoba”, trzeci „prawie-rozmówca”.** Jest on nawet świadkiem ich miłosnych wyzwań.

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*. Malczewski pisze:

i wrona i **cień** jej **przeleci,** (w. 170)

poki nasze **cienie**

W słodkich czystych krainach złączone na zawsze, (w. 316–317)

Poczęły wszystkie larwy (...)

[...]

I farby, blaski, cienie rozwijać w polocie; (w. 718–721)

Jak **Cienie** dawnych dziewic przy kościach rycerzy. (w. 1125)

bystry koń z jezdce**m przesadza drzew cienie** – (w. 1161)

W 12 fragmencie II Pieśni autor nie pisze wprost o cieniu, ale o tym, że *Wacław*

Spojrzał na **księżyc w pełni** – co **jego postawę** [cień – K.K.]

W czarnych, olbrzymich kształtach, **obalał** na trawę – (w. 1237–1238)

Powyższy, pełen ekspresji obraz powinien być czytany przede wszystkim symbolicznie. Ów

cień bohatera – pisze Halina Krukowska – jest więc o wiele większy od niego samego. Obraz ten symbolizuje nie tylko złowrogą dominację sił nocnych nad człowiekiem. W czasowniku „obalał” ukrywa się sugestia ich zwycięstwa nad *Wacławem*, one go „przypisują” ziemi, wgniatają w nią. Jego **olbrzymi cień** kojarzy się także z czarnym widmem, o którym tekst mówi: „A czarnym pędzon widmem, gdy jasność postradał” (w. 515). Wszakże jest to **cień** samego bohatera, jego **nocny sobowtór**, jego **nocne ja**, poddane działaniu sił niezależnych od jego woli²³.

²³ H. Krukowska, *Noc romantyczna...*, s. 26.

Jest więc ten metarealny świat pełen postaci przynależnych wyłącznie jemu – tylko w tym świecie są one możliwe do „wytłumaczenia” – mieszczą się w ramach zaprojektowanej przez wyobraźnię poety rzeczywistości. Cienie są personifikacjami różnych stanów świadomości autora i bohaterów jego poematu. Cień w *Marii* jest ucieczką świadomości w ciemną stronę bytu, w część rzeczywistości (metarealności) nieoświetlonej. Deformuje to świat w różny sposób, bowiem to, „**co nie jest oświetlone, nie jest też po prostu rzeczywiste**”. Natura bez światła to labirynt, w którym królują upiory²⁴.

Światło mistyczne

Zwrócić w końcu należy uwagę na tak ważną rolę światła, jaką pełni ono w przedstawieniu i wyrażeniu sytuacji mistycznych. Światło staje się centrum, które skupia uwagę bohaterów i czytelnika. Przywołać można bodaj najciekawszy, najbardziej tajemniczy, poetycki i mistyczny fragment. W rozmowie z Wacławem, po miłosnych wyznaniach Maria wykonuje „gest” w kierunku Biblii, później z trwogą przywołuje Boga:

Nieraz, w zmysłów zamknięciu, **nad tą dużą Księżą**,
Zniżona całym czuciem przed Stwórcy potęgą, (w. 552–553)

i po tym wstępie mówi do swego lubego:

Widzisz ten **jasny promień**? co z liści osnowy
Ciągnie swój **drżący połysk** między nasze głowy?
Ten **promień żywy** – **zdobi** – **każdego weseli**;
Czemuż gdyśmy złączeni – on nas jeszcze dzieli? (w. 558–561)

Z powyższego fragmentu „jaśniej” tajemniczy promień, który oprócz zapowiadania katastrofy – on przecież „dzieli” kochanków w rezultacie na zawsze – ukazuje zależność bohaterki od Nieba, z którym potrafi ona jak nikt inny „prowadzić dialog”.

Bardzo trudno analizować mistyczne widzenia bohaterki, które poeta komponuje jako część większej całości, splatając święte z budzącym lęk i przerażającym objawieniem zła. Jednym z poetyckich zabiegów Malczewskiego okazuje się zestawianie słów „jasny” i „promień”. Znaczą one prawie to samo, oba stoją w rzędzie słów „świeatlistych”; ustawione jednak obok siebie przypominają wiele scen biblijnych; „jasny” znaczy prawie tyle samo, co **jasność**. Spływający z nieba promień jest tu znakiem obecności samego Boga, którego Maria wcześniej „wywoływała”. Nie było też przypadkiem to, że autor informował o „Księdze Żywota” czytanej przez Marię. Cała scena przypomina spływającą z Nieba łaskę albo nawet może być znakiem zesłania Ducha

²⁴ J. Ławski, *Wyobrażenia lucyferyczne. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”*, Białystok 1995, s. 90 (podkr. – K.K.).

Świętego, bo ten tajemniczy promień „żywi – zdobi – każdego weseli”. Można się też oczywiście zatrzymać na poziomie estetycznym i uznać, że jest to potrzebne do życia światło słoneczne, ale byłoby to znaczne niedocenienie autora. Aby dotknąć głębi, „należy wyjść poza optyczny sposób orzekania o świetle”²⁵. W innym miejscu Malczewski pisze również o Marii pochylonej nad „Księgą Żywota”. Bohaterka –

Jak trwożna **gołębica**, pod **jasności** wrota
Wzbijała **ducha wiary**; i skrzydły drżącemi
Szukała swojego gniazda daleko od ziemi. (w. 227–230)

Do wyraźnie mistycznych, jak to wielokrotnie zauważano, należy właściwie cały 11 fragment I Pieśni. W dalszej części tego fragmentu Maria

(...) wznosząc **w górę** oczy z tym tklwym wyrazem,
W którego jednym rzucie wszystkie czucia razem,
Gdzie Przyszłość do Przeszłości po jasnym promieniu
Biegnie jak czuła siostra łączyć się w spojrzeniu –
I wznosząc w górę oczy – doznała – jak lubo, (...)
[...]
A kto by widział wtedy jej **twarz promienistą**, (w. 235–245)

Jest to opis w swojej symbolice podobny do poprzedniego fragmentu, również tu pojawia się zestawienie „jasny promień”, ale tym razem to Maria wzbijała, „wznosiła w górę oczy”; **ruch był zaznaczony od dołu ku górze, a nie jak poprzednio z nieba na ziemię**. Taka sytuacja właśnie stwarza wrażenie dialogu, jest jakby odpowiedzią na znak z nieba (z góry) w postaci jasnego promienia.

Sytuacja, w jakiej Maria patrzy w niebo, jest szczególna, przedstawia ona bowiem rozstanie – na zawsze – z jej ukochanym. Jest to więc **sytuacja ostateczna**. W tym spojrzeniu Maria zawiera swoje „wszystkie czucia”. Søren Kierkegaard przypomina, że

Człowiek (...) w ostatniej chwili może skoncentrować całą swoją duszę **w jednym spojrzeniu ku niebu**, z którego spływa wszelkie dobro, i spojrzenie to będzie zrozumiałe dla niego i dla tego, którego on szuka, jako znak, że mimo wszystko pozostał wierny swej miłości²⁶.

Spojrzenie Marii jest więc wymownym komunikatem, może być dialogiem między nią a Stwórcą – tylko dla nich zrozumiałym. Można przypuszczać, że bohaterka wie o ostatecznym rozstaniu i z Waławem, i z życiem.

Trudno pisać o procentowym udziale nazw konotujących światło i ciemność w *Marii*, bowiem na pierwszy rzut oka takich wyrazów, które są w jakiś

²⁵ W. Sedlak, *Życie...*, s. 332.

²⁶ S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie*, z oryginału duńskiego przełożył i wstępem opatrzył J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1995, s. 62.

sposób „ciemne”, np. „czarny”, „śniadość”, „noc”, „szarość”, „ciemny”, „blady”, „zaćmić”, „zamglony”, „kir”, „pomrok”, „wieczór”, „noc”, „mrok”, „zgasnął” jest więcej²⁷. Jest ich pozornie więcej, bo też są silniej nacechowane ekspresywnie. W rzeczywistości liczniej reprezentowane są natomiast takie wyrazy jak „światło”, „błyszczący”, „promień”, „słońce”, „ślnik”, „srebro”, „złoto”, „iskrzyć”, „błyszczeć”, „słońce”, „blask”, „jasny”, „płomień”, „promień”, „biały”, „błyskotki”, „migać”, „oświecać”, „barwić”. Już Józef Ujejski zauważył, że jasnych słów, „przelotnych błysków światła jest pełno w *Marii*, a ukazują się zawsze w wyrazach uwydatniających żywo ich ruchliwą migotliwość”²⁸.

Apokalipsa?

W rozważaniu na temat symboliki światła w *Marii* nie może zabraknąć nawiązania do Biblii i zwrócenia uwagi na kilka podobieństw w korzystaniu ze słów „światlistych” w obu dziełach. Można śmiało pominąć tu dowodzenie znajomości przez Malczewskiego Biblii i potencjalnego wpływu owej księgi na świadomość poety, przypuszcza się, że przynajmniej

w ostatnich chwilach był nadzwyczaj pobożny; ciągle się modlił od rozbudzenia ze snu i dopóki mógł, czytał z książki modlitwy²⁹.

Trudno więc nie zwrócić uwagi na podobieństwa w sposobie kreowania świata poetyckiego do niektórych scen apokaliptycznych³⁰. Szukając przyczyny owych ponurych ciemności, z jakich nie może wydobyć się krajobraz *Marii*, przywołajmy podobny z *Apokalipsy* św. Jana:

i zarażona jest trzecia część *słońca* i trzecia część *księżycy*, i trzecia część *gwiazd*, tak iż się ich trzecia część *zaćmiła* się i trzecia część dnia nie świeciła, i nocy także.

I widziałem, i słyszałem głos jednego orła lecącego³¹ przez pośród nieba, mówiącego głosem wielkim: „Biada, biada, biada mieszkającym na ziemi od innych głosów trzech Anjołów, którzy zatrabić mieli! (Ap 8, 12–13)

²⁷ Pozwoliłem sobie policzyć słowa „jasne” i „ciemne”, biorąc pod uwagę słowa wymienione wyżej w tekście. Wynika z tej analizy, że wyrazów „zaciemniających” jest ok. 90 (czyli 36 procent wszystkich w ten sposób nacechowanych), a wyrazów „jasnych” ok. 160 (czyli 64 procent spośród wyżej wymienionych).

²⁸ J. Ujejski, *Antoni Malczewski. Poeta i poemat*, Warszawa 1921, s. 350.

²⁹ Przywołuję w tym miejscu relację K. Wójcickiego według wspomnień K. Kossowskiego, w: „*Maria*” i *Antoni Malczewski. Kompendium źródłowe*, opracowała H. Gacowa, przedmowę napisał J. Maciejewski, Wrocław 1967, s. 287.

³⁰ Skojarzenia z *Apokalipsą* nie są tu oczywiście przypadkowe. Zniszczenie, niemożliwość odnalezienia ratunku w *Marii* są uderzająco podobne do nieuchronności zbliżania się takiej właśnie kary w *Objawieniu* św. Jana. Tekst cytuję za: *Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 r.* Transkrypcja typu „B” oryginalnego tekstu z XVI w. i wstępy ks. J. Frankowski, Warszawa 2000. Wszystkie cytaty z Biblii podaję za tym wydaniem.

³¹ Chciałoby się w tym miejscu przypomnieć jeden z początkowych wersów poematu: „A ty,

Podobnie jak w powyższym fragmencie widzenia Janowego, zapowiadającym ciemności, tak i w poemacie Malczewskiego kosmos został rozchwany, porażony tajemniczą siłą. Słońce w obu utworach jest niepełne, „rażone”, jakby chore, a i światło księżyca nie daje oczekiwanego ukojenia oczom. „Zaćmiona” będzie poza tym nie tylko rzeczywistość, nadrealność, od której na ziemi nie ma ucieczki, lecz także **twarz głównej bohaterki, która jest mikrokosmosem, zwierciadłem świata**. Z powodu zachodzącego wciąż słońca „dzień nie jaśniał w trzeciej części, / i noc – podobnie”, bo „choć księżyc jasny, / nie widać nikogo” (w. 1211). I słońce, i księżyc, są w *Marii* ułomne, nie sprzyjają bohaterom. Jest to wizja świata tym bardziej ponura, że oparta na biblijnej wizji kataklizmu. Taki świat okaże się bohaterom zupełnie nieprzyjazny, oczekiwać można w nim jedynie Aniołów „mających władzę zamknąć niebo” (Ap 11, 6), „Bestii”, „Smoka” lub Masek uprawiających rzemiosło śmierci. W świecie tym bohaterowie muszą więc walczyć – i walczą – każdy tak, jak potrafi: Miecznik, Waclaw i wojsko – mieczem. Wojewoda walczy zdradą i podstępem, a Maria modlitwą i poszukiwaniem prawdziwych wartości. Tytułowa bohaterka jest przykładem innego rodzaju (nowego zupełnie w literaturze) „wojownika”. Maria walczy światłem – w niej się rozchodzącym – o światło; walczy swoją bezbronnością i paradoksem, odwraca bowiem naturalny porządek rzeczy, maskując światło w sobie bądź je objawiając jako technienie w rzeczywistość odrobiny nierzeczywistości, mistycyzmu, pierwiastka irracjonalnego. Maria walczy bez przemocy, szuka miłości, uciekając w samotność. Znajduje życie w śmierci, jej działanie zawiera się w odsłanianiu tego, co zasłonięte, a zasłanianiu tego, co jawne, bowiem

Wszelkie zasłonięcie jest odsłonięciem, **wszelka ciemność światłem**, wszelka tajemniczość pięknem, wszelkie oddalenie obecnością³².

O ile Waclaw i Miecznik walczą *Odwagą*, Wojewoda *Obludą* i *Zdradą*, o tyle Maria światłem i kruchością swojego istnienia narażonego na wszelkie przeciwności. Kruchość Marii jest szczególną cechą charakteryzującą wielu świętych, to swego rodzaju znak rozpoznawczy świętości zamkniętej w materii. Atmosferę walki o światło, owo bolesne objawienie się światła w świecie, niezwykle trafnie wyraził poeta „trudnej”, niepospolitej wyobraźni, Zbigniew Herbert w wierszu *Świt*:

W najgłębszym momencie przed świtem
rozlega się pierwszy głos

czarna ptaszyno, co każdego witasz, / I krążysz, i zaglądasz, i o coś się pytasz” (w. 15–16), pozostawiając go w kontekście biblijnym jako ptaka zapowiadającego „mieszkańcom ziemi” w poemacie nadchodzące nieuchronnie „biada, biada, biada...”.

³² L. Boros, *Mysterium mortis...*, dz. cyt., s. 78.

tępy i ostry zarazem jak uderzenie noża. Potem z minuty na minutę
wzmagające się szmery drażą pieśń nocy.

Wydaje się, że nie ma żadnej nadziei.

To, co walczy o światło, jest nieśmiertelnie
kruche.

I kiedy na horyzoncie ukazuje się
okrwawiony przekrój drzewa,

nierealnie duży i prawdziwie bolesny, nie zapomnij błogosławić
cudu³³.

Malczewski niewiele różnił się (przynajmniej od początku swojej śmiertelnej choroby) od bohaterki poematu. Łączyło ich nie tylko misterium życia, ale przede wszystkim doznanie śmierci i dramatu, w który oboje byli uwikłani – w dramat walki z siłami nocy o nienadchodzący świt. Poeta nie pozostał poza poematem – zaangażowany całym sobą w tajemnice życia – szukał ich rozwiązania. Stał się, jak Maria, kruchym wojownikiem, walczył o światło – samotny w chorobie, pełen „czarnych blizn” i zatopiony w Melancholii. Echem jego zmagania mogłyby być słowa:

Na próżno **świt** przyzywam i błagam cię, Śmierci,

Ześlij mi siebie w darze w owe dni zamglone,

Które najkrótsze w roku, **lub zgaś biedne oczy,**

Gdy strumień zapomnienia czoło już otoczy;

Uśpij swą mocą ciało, kości umęczone...

By wygnać me cierpienia, wezwij mnie, o pani.

Och, Śmierci ma, pociecho, powszechna przystani!

Przyjdź pogrzebać me krzywdy, o to proszę ciebie³⁴.

Jakże wyraźnie rozbrzmiewa w *Marii* wołanie poety: „Świt ześlij mi w owe dni zamglone lub zgaś biedne oczy!” na świecie, w którym zapanowały Noc i ciemność, Malczewski poszukuje „świtu”, i w *Marii*, i w swoim życiu – o świt w swojej kruchości (chorobie) walczy do końca.

Powyższe rozważania można by skonstatować słowami Simon Weil, że w *Marii* „dwie siły rządzą wszechświatem: **światło** i ciążenie”³⁵.

³³ Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1971, s. 327.

³⁴ P. de Ronsard, *Derniers vers*, w: *Oeuvres complètes*, wyd. P. Laumonier, Paris 1967, t. XVIII, s. 176. Cyt. za: Ph. Ariès, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1989, s. 128 (podkr. – K.K.).

³⁵ S. Weil, *Wybór pism*, przekład i opracowanie Cz. Miłosz, Kraków 1991, s. 107 (podkr. – K.K.).

2. Kolor

Światło i kolor w poemacie pełnią rolę pewnego rodzaju surowca, z którego jest „zbudowany” świat poetycki utworu. Johann Wolfgang Goethe uważał owe składniki za warunek wszelkich doznań estetycznych, za niezbędne do egzystowania, ponieważ „**barwa** sprawia ludziom na ogół wielką przyjemność. Oko potrzebuje jej niczym **światła**”³⁶. Zdaniem J. Ujejskiego, Malczewski nie ma

skłonności do narzucania od siebie wielu i zdecydowanych barw. Ani rzeczy, ani istot żywych najczęściej pod tym względem osobno nie określa, pozostawiając wyobraźni każdego czytelnika swobodę twórczą, ograniczoną tylko gatunkami światła. Oczywiście same imiona rzeczy w ich związku z sobą wywołują wyobrażenie barwne, i obrazy, powstające w naszej imaginacji pod dotknięciem stylu poety, **bezkolorowe nigdy nie są**. Najczęściej jednak swego własnego doboru kolorów i ich odcieni Malczewski nam osobnymi kolorami nie poddaje³⁷.

Jednoznaczne definiowanie czy odczytywanie znaczeń barw w *Marii* nie jest łatwe, a okazać się może w wielu miejscach (bez odwołań do kultury ukraińskiej) wręcz niemożliwe. Pierwsze wrażenie, jakiego czytelnik doznaje, studiując „malarzkie” fragmenty poematu, jest zazwyczaj zbyt podporządkowane percepcji emocjonalnej, a dopiero głęboka analiza i próba ogarnięcia motywów koloryzujących utworów w kontekście historyczno-kulturowym może przybliżyć intencje „poety-malarza”. Bardzo ważne są intencje, jakimi poeta obdarza bogaty potencjał znaczeniowy słowa „kolorowe”. Zależność recepcji takich słów przez czytelnika od intencji autora zauważa Stefania Skwarczyńska:

twórca wypowiadający się artystycznie za pomocą języka operuje nim jako wartością jednoznaczną i trwałą. Mówiąc np. „czerwony” jest przekonany, że odbiorca odtworzy „fotografie” słowa barwą. Nie omyli się, jeśli słowo to będzie miało dla odbiorcy ten sam walor treściowy³⁸.

Należy pamiętać o tym, że często kolory miały inne znaczenie w romantyzmie, niż wydawać się to może współczesnemu odbiorcy. W świecie barw nie ma bowiem stałości, ich przesłanie zmieniać się może wraz z epokami. Potrzebne jest dlatego „czujne czytanie”, o którym pisze dalej Skwarczyńska:

w wielu wypadkach zmiany pomiędzy kolorem zaznaczonym przez twórcę a odczutym przez nas są tak wielkie, że najzupełniej burzą intencję twórcy. Zmiana semantyczna słów oznaczających pewne kolory poszła tak daleko, że nasza wizja zupełnie się nieraz różni od wizji poety, czyli, że pomiędzy nim a nami nie ma z winy tworzywa właściwej relacji³⁹.

³⁶ J.W. Goethe, *Wybór pism estetycznych*, wybór, opracowanie, wstęp T. Namowicz, Warszawa 1981, s. 293.

³⁷ J. Ujejski, *Antoni Malczewski*, s. 351.

³⁸ S. Skwarczyńska, *Wartość treściowa kolorów w romantyzmie a dzisiaj*, „Pamiętnik Literacki” 1932, z. 3, s. 275.

³⁹ Tamże, s. 277.

Poszukiwanie źródeł szczególnej wrażliwości romantyków na kolory prowadzi do ich kultu świata zewnętrznego, kultu przyrody. Stąd tylko krok od upojeń kształtami barwą. Romantycy chodzą po świecie z otwartymi oczyma, widzą coraz więcej, ich wrażliwość na dziedzinę kolorystyczną coraz bardziej się zaostrza⁴⁰.

W wielu miejscach *Marii* kolory są zastępowane innymi wyrażeniami. Dla podniesienia ekspresji na przykład, zamiast słowa „czern” Malczewski używa słowa „kir” (w. 194, 436, 493, 895, 430); oddziałuje to na czytelnika o wiele silniej niż przywołanie wprost tego koloru. Czern jest aluzją do panującej niepodzielnie Nocy. Zadaniem tego koloru jest przesłonięcie rzeczywistości, pokazanie jak najmniej prawdy, co też w znacznym stopniu pozbawia świat realności. Raz jeszcze przywołując słowa S. Weil: „dwie siły rządzą wszechświatem: **światło i ciężenie**”⁴¹, warto na chwilę zatrzymać się przy sensie owego ciężenia. Stanowi ono w cytowanym zdaniu pewnego rodzaju przeciwwagę dla słowa „światło”. Można też powiedzieć, że jako ambiwalentna siła związane jest ciężenie z ciemnością, czernią i symboliką chthoniczną. Dlatego wszystko, co w *Marii* jest czarne (strój bohaterki, kir, łódki **na wodzie!**, myśli, etc.), chyli się ku ziemi. Wszystko, co czarne, jest ziemi przypisane i do niej nieuchronnie wraca⁴².

Kreacja świata przyćmionego, symulowanie go za pomocą czerni jako złudzenia „truny”, przez którą niekiedy tylko można dojrzeć promienie, miało przypominać czytelnikowi o nieuchronnie zbliżającej się śmierci. Jednakże owego krajobrazu wypełnionego grobami, kapliczkami, pod którymi pochowany upiór, kośćmi poległych rycerzy, Malczewski nie traktuje wyłącznie jako ostrzeżenia czy groźby. Jest to raczej prezentowanie poetyckiej rzeczywistości, normalności, jest to sposób na życie, ale w sumie nic takiego, co mogłoby bohaterów zaskoczyć. Waclaw przecież nie pyta *Marii* o powód przystrajania się jej w żałobne szaty; nie pyta też o niego swej córki Miecznik. Wydaje się, że bohaterowie nie zwracają uwagi na ponurość scenografii, w jakiej osadził ich „umierający demiurg” – Malczewski. Odziana w czarną skórę Maria i Miecznik w charakterystycznym czarnym żupanie czekają na śmierć – demonstrują w ten sposób swoje na nią przygotowanie. Wydaje się też, że na śmierć w *Marii* czekają i Waclaw, i Wojewoda. O ile dla *Marii* śmierć jest ucieczką od profanum i możliwością szybkiego połączenia się z Bogiem w jego jasności, a dla Miecznika spotkaniem z córką i żoną w okolicy „przyległych dwóch mogił”, gdzie i on „zasnął na wieki”, o tyle dla Waclawa śmierć

⁴⁰ Tamże, s. 279.

⁴¹ Patrz przypis nr 35.

⁴² Akcentowany problem wnikliwie omawia H. Krukowska, *Noc romantyczna* – myśl kontynuuje natomiast W. Wądołowski w szkicu *Ciężenie i laska...*, dz. cyt.

stanie się sposobem na zemstę. Wojewoda również czeka na śmierć, na śmierć swojej synowej. Wszyscy się ze śmiercią w poemacie stykają, ale też są na nią w jakiś sposób przygotowani, wszyscy jej oczekują. Na Ukrainie, w kraju zachodzącego słońca i szyderczego księżycy, bohaterowie oczekują owego biblijnego złodzieja, który przyjść może w każdej chwili⁴³.

Zastanawiać może też czytelnika strój Waława – zbroja, której bohater-rycerz nie zdejmuje. Jest w niej zarówno w czasie bitwy, jak też w obecności Marii. W kontekście owej „żałobnej mody”, jaka panuje w świecie poematu, zbroja Waława może wydawać się podobna do trumny zamykającej jego ciało jeszcze za życia. Oddziela go ona bowiem od ludzi tak jak grób, pomnik – swoją nieprzenikalnością i chłodem. Można pokusić się o porównanie rycerskiej zbroi do grobowca, który człowiek musi nosić na własnym ciele za życia – za życia także musi (jak Maria i Miecznik) nosić ciemne szaty, jakby po sobie samym żałobę.

W świecie, gdzie śmierć jest oczywistością, gdzie nikogo nie dziwi powszechna żałobna szata, bohaterowie czekając na swój zgon, nie widzą w nim celu ostatecznego. Wiedzą oni, że

myśleć o niej [o śmierci – K.K.] trzeba nie w chwili zgonu ani tuż przed nim, lecz przez całe życie. Według Iyończyka, Jana de Vauzelles, który opublikował w roku 1538 tekst do *Tańca śmierci* Holbeina Młodszego, (...) ziemskie życie jest tylko przygotowaniem do żywota wiecznego...⁴⁴.

Paradoksalnie więc odrobiny optymizmu można szukać w przygotowaniu bohaterów na śmierć, w ich nadziei na odnalezienie świata, w którym będzie jaśniej. Malczewski poszukuje tej nadziei poza tym w „rozszyfrowaniu” owej „Wielkiej Księgi”, nad którą bohaterowie (i on sam) się pochylają.

Tylko w jednym miejscu używa Malczewski koloru błękitnego („Może w ten śliczny **błękit** wpatrzywszy twe oko...” – w. 656); jego znaczenie nie jest jednak identyczne ze współczesnym rozumieniem błękitu. Zastanawiać może, dlaczego autor unikał błękitu w czasach, gdy

Romantyzm kultywował kolory błękitne, było to konsekwencją czi dla idealizmu (...). Tak jak dzisiaj używa się koloru niebieskiego, tak dawniej w tej roli występował błękitny. Dziś stałe posługiwanie się błękitnym tam, gdzie nie idzie specjalnie o zidentyfikowanie odcienia, trąciłoby afektacją. Dawniej więcej niż afektacją byłoby użycie niebieskiego. Słowo to, jego zastosowanie, jego wartość semantyczna i estetyczna przechodziły dziwne koleje.

⁴³ Chodzi o słowa:

Czujcież tedy, abowiem nie wiecie, której godziny wasz Pan przyjdzie. A to wiedziecie, że gdyby wiedział gospodarz, której godziny złodziej ma przyjść, czułby wzdry, a nie dopuściłby podkopać domu swego. Przetoż i wy bądźcie gotowi: bo której godziny nie zwiecie, Syn Człowieczy przyjdzie (Mt 24, 42–44).

⁴⁴ N.Z. Davis, *Holbein Pictures of Death and the Reformation at Lyons*, “Studies on the Renaissance”, t. VIII, 1956, s. 115. Cytując za: Ph. Ariès, *Człowiek i śmierć*, s. 296.

W preromantyzmie i pierwszych fazach romantyzmu nie miał on w ogóle wartości kolorystycznej. Jako pochodzący od nieba, które jest synonimem raju, oznaczał tyle, co rajski, nadziemski⁴⁵.

W poemacie wbrew pozorom niezwykle dużo koloru białego. Są te barwy przede wszystkim symbolicznym przedzieraniem się jasności do świata tonącego w mroku. Jasne kolory w poemacie szczególnie mocno działają na czytelnika z powodu przede wszystkim owego ciemnego tła – najwyraźniej się na nim eksponują. W romantyzmie natomiast biały

nie różni się zasadniczo „odcieniami” od „koloru” widzianego do dziś dnia przez nas za sprawą tej nazwy; Ma jednak w romantyzmie **znacznie wybitniejsze walory światła**. W całokształcie ujęcia poetyckiego gra to dużą rolę i odbiorca powinien to sobie uświadamiać. **To co białe jest świetliste, a to co świetliste – białe**⁴⁶.

Na poziomie percepcji estetycznej biały idzie w parze z „siwym”, „srebrnym”, „blaskiem księżycy”. Oglądany jednak w świetle symboliczno-religijnym jest biały szczególnie związany z tym, co wysokie, mistyczne, Boskie.

Niewiele w *Marii* mamy natomiast zielonego. Pojawia się on tylko tam, gdzie „wzgórek na brzegu lasu, **zielenił** swe czoło” (w. 1121) oraz... na twarzy bohaterki, o której Małczewski pisze, że

(...) jak w stojącej a popsutej wodzie,
Wzruszone nagle męty osiadłe na spodzie,
Z serca wyszły **czucia**, co w łzach długo mokły, –
I zielonym odcieniem jej błądź powlokły. (w. 319–322)

Kolor ten oglądany na twarzy nie wróży nic dobrego, tym bardziej że powleka błądź. Jest w tradycji ludowej zwiastunem choroby. Wyłania się tu też pewien zgrzyt tkwiący w naturze koloru zielonego, rozbija on linearność percepcji i odczuwania tego obrazu. Z jednej strony jesteśmy bowiem zaniepokojeni, a podświadomie – jak pisze Rudolf Gross –

z zielenią jesteśmy od dawna oswojeni, toteż nie jest ona dla nas źródłem emocji. Niektórzy badacze lokują przeto zieleń pomiędzy podnieceniem a uspokojeniem, radością a niechęcią. (...) **Do przedstawienia smutnego koloru nie używa się zieleni**⁴⁷.

W innym miejscu Rudolf Gross pisze, że „zielen przypisywano wszystkim, których przepaja Duch Święty”⁴⁸.

⁴⁵ S. Skwarczyńska, *Wartość treściowa...*, s. 281.

⁴⁶ Tamże, s. 288.

⁴⁷ R. Gross, *Dlaczego czerwień jest kolorem miłości*, przeł. A. Porębska, Warszawa 1990, s. 167–168.

⁴⁸ Tamże, s. 151. O skojarzeniach związanych z kolorem zielonym i chorobą pisała obszernie H. Krukowska, *Noc romantyczna...*, dz. cyt.

Czapka kozaka

W mistrzowski sposób Malczewski łączy w poemacie symbolikę koloru z rekwizytami na pozór mało znaczącymi, przedmiotom nadaje on nowe wartości – „uwalniając” z nich w trakcie czytania wielki ładunek ekspresji. Przykładem może być tajemnicza czapka kozaka z migającym płomieniem, której należy poświęcić nieco uwagi.

Kolor czerwony odgrywa w *Marii* szczególną rolę; często pojawia się on domyślnie przy obrazach zachodzącego słońca, a w czasie walki rozlewa się w postaci krwi. W szczególny sposób podkreślony został jako kolor czapki kozaka. Zanim przejdziemy do refleksji nad znaczeniem owej barwy, zwrócić chciałbym uwagę na znaczenie, jakie **czapka** miała w przed- i romantycznej poezji ukraińskiej. Oczywiście pominiemy tu wszelkie jej funkcje praktyczne. Skupić się należy na symbolicznym znaczeniu, jakie pełniła na Ukrainie w epoce Malczewskiego. Nietypową rolę pełniła ona jako rekwizyt w scenach funeralnych. Takie jej zastosowanie pojawia się bardzo wcześnie w literaturze (na Ukrainie), w drukowanych licznie dumach. Zachowane w niektórych pieśniach obrazy czapek towarzyszących bohaterom przy scenie śmierci lub pogrzebu Malczewski z pewnością czytał, a na pewno znał z ust wędrownych pieśniarzy.

W jednej z takich dum zrozpaczony kozak

Ze wszystkimi się żegnał,
Bogu miłosiernemu **duże swoją oddał**.
Wtenczas Kozacy step szablonami kopali,
Czapkami, połami ziemię wybierali,
I z rusznic grzmiących strzelali, (...) ⁴⁹.

W innej dumie „poeta-kobziarz” tak opisuje pogrzeb kozaka:

(...) A kozacy, dobrzy mołojcy
Do Doliny Kodymy przybywali,
Wiele srebra-złota zdobywali,
Kozaka [martwego] znajdowali,
Szablami i pochwami dół mu wykopali
I z rusznic grzmiących strzelali,
Sławę kozacką uczcili
Czapkami i połami mogiłę wyniosła usypali
W mogile proporzec utkwili
Sławę kozacką uczcili ⁵⁰.

⁴⁹ Fedor bezdomny, w: *Na ciche wody. Dumy ukraińskie*, przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył M. Kasjan, Wrocław 1973, s. 110. Wariant pieśni opublikowany został w 1819 roku, autor utworu pozostaje nieznany.

⁵⁰ Tamże, *Śmierć kozaka w Dolinie Kodymskiej*, s. 112. Dolina Kodymka – dolina rzeki Kodymy, prawego dopływu rzeki **Bohu** (!). Często była widownią walk Kozaków z Tatarami.

Zauważyć należy, że czapka nieodłącznie towarzyszy obrazom śmierci i pogrzebu. U kozaka w *Marii*, „barania **czapka**, za każdym ruszeniem, / Miga niby chorągiew **czerwonym** płomieniem –” (w. 375–376) – może więc być zapowiedzią tragicznych wydarzeń, Funkcję profetyczną owej czapki podkreśla **kolor czerwony, który na Ukrainie jest związany ze śmiercią i wszelkimi ceremoniami pogrzebowymi**. R. Gross zauważyła, że „jeszcze w nowszych czasach spotyka się na Ukrainie pochówki w czerwonym stroju. Według zdania rosyjskich uczonych, **Kozaków grzebano często z czerwonymi chustami** [kitajkami – K.K.], bowiem, jak głosiły stare pieśni”⁵¹:

Do mojej szyi kamień biały przywiążcie,
Oczy moje kozackie małojeckie
Czerwoną kitajką zawiążcie,
Oj, i mnie samego w Morzu Czerwonym pogrążcie!⁵²

Podobne praktyki miały wielki wpływ na wszystkie warstwy społeczne dawnej Ukrainy. Nietypowe sposoby grzebania zmarłych „tak oddziaływały na warstwy wykształcone, że zgodnie z ukraińską tradycją zaczęto **chować zmarłych w czerwonym ubiorze**”⁵³.

Niedaleko czapki kozaka-posłańca niosącego nowinę (jaką?) musi być śmierć, pogrzeb i grób. Tuż za czapką kroczy więc w *Marii* bezlitośnie „zniszczenie”:

Tatarskie zbrodnie krwawym stanęły szeregiem –
Hardość w zmarszczonym czole, **ogień** [czerwony? – K.K.] był w **zrzeniu**,
Czapka na lewym uchu, zniszczenie w prawicy, (w. 818–820)

Zgodnie przyznaje się, że najbardziej tajemniczą postacią pozostaje w *Marii* Pacholę. Jednym z elementów jego tajemniczości jest stopniowe „objawianie” się przed Waławem szukającym prawdy o śmierci ukochanej. Otóż zanim Waław ujrzy Pacholę, najpierw dane jest mu zobaczyć w zaroślach czapkę:

W szarej chwastów zarośli lekki ruch się zdaje –
Rozscuwają się liście **i czapka wystaje** –
I głowa się podnosi – i stanęło ciało,
Co tam w cichym czekaniu ukryte siedziało,
Młodego pacholęcia co na świat płakało, – (w. 1303–1307)

Podobnie jak czapka kozaka „niosąca w akcję dramatu” zapowiedź śmierci oraz czapka Miecznika zapowiadająca Tatarom zniszczenie, tak też czapka Pacholęcia uprzedza opowieść o „zdradnej zabawie” Masek, które „śliczne

⁵¹ R. Gross, *Dlaczego czerwień...*, s. 87–88 (podkr – K.K.)

⁵² *Aleksy Popowicz*, w: *Na ciche wody...*, s. 120.

⁵³ R. Gross, *Dlaczego czerwień...*, s. 87–88.

łono tej Pani zatopiły w stawie” (w. 1315). Pojawienie się jej w metarealnym świecie wróży zawsze tragedię.

Po raz czwarty widzimy czapkę na cmentarzu, gdzie Miecznik

(...) przy córy i żony

Przyległych dwóch mogiłach, klęczał nachylony:

Taż sama w ustach słodycz, a w czole sędziwość –

Taż sama bladość twarzy, ale oczu żywość –

Czapka, wąsy, ale Polski straszdyłło na wrogi –

I **żupan** ten sam **czarny** – tylko że gdy trwogi

Odgłos z trąby wojennej nadchodził daleki,

Nie porwał się do korda – już spał – spał na wieki.

W wyżej opisanym cmentarnym krajobrazie – nim autor zdradzi czytelnikowi, że Miecznik jest martwy – najpierw używa czapki jako funeralnego rekwizytu, który w powieści ostatni raz uprzedza tragedię; odkrywa śmierć następnej ofiary „doczesności i przemijalności (...), wokół których się wszystko obraca”⁵⁴.

Może właśnie dlatego jest czapka u Malczewskiego symbolem niepewności życia, jego nietrwałości i chwiejności, a w rezultacie śmierci, pogrzebu i grobu.

Kolor czerwony „podąża” za zachodzącym słońcem, czyniąc miejsce wszechobecnej czerni jako substytutu kiru. Każdy niemal kolor sugeruje czytelnikowi swoje powiązanie z symboliką umierania, śmierci, zapadania w nicłość poetyckiego świata. Krew czerwona, gdy krzepnie, czernieje, zupełnie jak czerwień zachodzącego słońca pozwoli zapanować czerni nocy.

Światło i barwy nie są więc tylko narzędziem w tworzeniu poetyckiego świata, nie pełnią wyłącznie funkcji semantycznej, ale wyrwywają się z kręgu znaczeniowótórczego i – znacznie silniej – realizują się w relacji emocjonalnej między dziełem a czytelnikiem. I nie jest to sprawą wyłącznie sugestii estetycznych (plastycznych), bowiem też sposób używania przez Malczewskiego koloru i światła przekracza „granice władz” potencjalnego artysty-poety. Malczewski wykorzystuje zupełnie nową właściwość owych czynników – nie są one już wyłącznie rekwizytami na scenie, ale stają się w tajemniczy sposób uczestnikami dramatu.

* * *

Powyższa próba zrozumienia wyobraźni Malczewskiego, szczególnie wrażliwej na światło i kolor, jest jedynie zaakcentowaniem problemu. Niniejszy szkic oczywiście nie jest w stanie wyczerpać całego tematu, nie odpowiada na wszystkie pytania z nim związane. Imponująca frekwencja, wielka

⁵⁴ S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie*, s. 62.

aktywność kolorów i światła, ich niestatyeczność, wieloznaczność pozwalają przywołać słowa Marii Rzepińskiej, która uważa, iż „barwy to czyny światła, jego czyny i cierpienia”⁵⁵.



Andrea Alciato, *Emblemata, Les emblemes*,
Śmierć zabija Amora obok martwej kobiety, 1584

⁵⁵ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Warszawa 1989, t. 2., s. 467.



D. Deuchar, *Taniec śmierci*, 1786

2. MIĘDZY TRAGEDIĄ A MISTERIUM. WIZJA „ŚWIATA-TEATRU” W *MARII*¹

Staliśmy się bowiem
widowiskiem świata,
aniołom i ludziom.
(1 Kor, 4, 9)

Istnieje jakaś szczególna korespondencja utworu Malczewskiego z formą i zasadą przedstawiania świata charakterystyczną dla tragedii antycznej (greckiej)². Można pokusić się o postawienie tezy, iż w *Marii* daje się zauważyć wiele cech łączących ją z **tragedią antyczną**. Podobieństwa dostrzec można na przykład w sposobie konstrukcji świata przedstawionego, schemacie prowadzenia fabuły, w wymowie egzystencjalnej dzieła, w szczególnej, literackiej wizji rzeczywistości, których prześledzenie oraz analiza w kontekście głębokiej refleksji Malczewskiego nad światem będzie celem niniejszych rozważań.

1. Motta

Obie pieśni Malczewski poprzedza fragmentami znanych utworów literackich, odwołuje się do spuścizny Kochanowskiego oraz Byrona. Nie jest to bynajmniej przypadkowy wybór, o czym już zresztą wspomiano. Motto

¹ Tekst ten powstał w roku 2003 we współpracy z **Wojciechem Wądołowskim** jako rozdział książki *Antyk romantyków. Model europejski i wariant polski. Rekonesans*, red. M. Kalinowska i B. Paprocka-Podlasiak, Toruń 2003.

² Wielu znakomych badaczy powracało do powieści Antoniego Malczewskiego podejmując próby kolejnych, często odmiennych, ale zawsze inspirujących sposobów interpretacji, dążąc do poznawania coraz to innych warstw semantycznych tego zadziwiającego tekstu. Punktem wyjścia, momentem źródłowym niniejszego szkicu jest nieodzowna dla lektury owego arcydzieła refleksja związana z poczuciem ciągłego niedoczytania utworu. Zawsze bowiem można mieć wrażenie, że pozostaje jakaś zagadka; punkt dojścia jednego interpretatora mógłby często być punktem wyjścia do następnych rozważań. Fenomen poematu prowokuje do ciągłego poszukiwania i – powiedzmy – „prześwietlania” motywów, obrazów, wątków, symboli w formie gatunkowej na tyle pojemnej, że wartej zatrzymania się nad nią raz jeszcze. Zdajemy sobie sprawę z tego, że niniejsza próba uzupełnienia dotychczasowych, niezwykle licznych, studiów nad dziełem Malczewskiego, nie może być w żadnym razie staraniem o tak zwane „odkrywanie nowego”. Jest raczej głosem do tych inspiracji, które potwierdzają wyraźnie uniwersalność dzieła (jego treści i formy).

stanowi przecież podpowiedź, klucz do znaczeń utworu, jest sygnałem odniesienia wskazującym na podjęty przez autora określony kontekst kulturowy, historyczny. Poza warstwą znaczeniową, która wynika wprost z treści motto, jego związku z tekstem utworu, pozostaje jeszcze jeden aspekt ich wspólnego istnienia w tekście. Motto bowiem organizują pewien określony, wyższy porządek ideowy. O ile Jan Kochanowski reprezentuje odwołanie do porządku klasycznego, o tyle Byron wpisuje się w porządek romantyczny. Istnieje między nimi antynomia, rozdział związany z historycznym „umiejscowieniem”, z różnicami światopoglądu i dyscypliny jego wyrażania, ale zarazem niezwykła korespondencja, rodzaj pomostu między tradycją klasyczną i romantyczną, pomiędzy renesansową wizją „świata według Kochanowskiego” a romantyczną diagnozą człowieka, z całą jego duchowością wpisaną w twórczość Byrona. To oczywiście znaczne uproszczenie. I aby nie był to tylko truizm, należy spojrzeć na oba porządki, obie idee, jako na pewną całość. Spuścizna Kochanowskiego, poza oczywistym związkiem z tradycją renesansową, stanowi pomost łączący myśl renesansową z tradycją antyczną. Wprowadzone zostaje odwołanie do świata antycznego ładu, harmonii, porządku *universum* ustalonego przez rytm, rym i wpisany w treść światopoglądu.

Motto zaczerpnięte z *Pieśni* jest tak naprawdę parafrazą myśli starożytnego Horacjusza czy dokładniej – przedstawieniem jednej z podstawowych, wcześniejszych idei helleńskich stoików³. Malczewski odwołuje się tym samym do myśli antycznej (co prawda za pośrednictwem myśli zaczerpniętej z pism renesansu), wskazującej na bezsilność człowieka wobec możliwości poznawczych, wobec losu i, z drugiej strony, generującej skojarzenia z porządkiem, pewną stałością, rozsądkiem, cnotą – słowem – z klasycznością. Wskazuje na ten sam, jego zdaniem, niezmienny, ukryty mechanizm kierujący biegiem historii. Można raz jeszcze zadać pytanie: czy na bieg wydarzeń w *Marii*, oprócz tajemniczego fatum historii stanowiącej tragiczną ramę wydarzeń, nie wpływa ukryte działanie ludzkiej intrygi. Spiskowanie Wojewody stanowi przecież następny ukryty schemat wydarzeń. Fatum objawia się więc poprzez nadrzędne, nieuchronne, widoczne w wielu egzemplifikacjach ciążenie ku śmierci – fatum rządzące całym *universum* i nakładające się na nie,

³ Należy oczywiście zaznaczyć, że stoicy (a z nimi i Kochanowski) zalecali także korzystanie z dobrodziejstw życia. Póki służy zdrowie i czas. Kolizja stoickiego pesymizmu i „optymizmu” następuje u Kochanowskiego w *Trenach*. Malczewski wybrał jednak za motto tylko ten mroczny element światopoglądu stoickiego. Niejako „spreparował” motto pesymistyczne.

Por. L.A. Seneka, *Myśli*, wybór i przekład S. Stabryła, Kraków 1989, s. 199, fragment *De tranquillitate animi*:

Dość jednej chwili na to, by wprost z tronu znaleźć się na kolanach u cudzych stóp. Musisz pamiętać, że wszelki los jest zmienny i że cokolwiek się zdarza komu innemu może się i tobie przydarzyć.

niejako ciężące nad nim, zakryte przed oczami bohaterów, fatum posługujące się ludzką podłością⁴.

Czy istnieje jakakolwiek korespondencja znaczeń motto z pieśnią pierwszą *Marii*? Otóż w tej części utworu przedstawiony świat jest z pozoru uporządkowany, jest to świat Powinności, Cnoty, Rodziny, Miłości, Wiary. Porządek taki zostaje jednak zachwiany już u podstaw, szerokim cieniem kładzie się na nim poczucie niedopełnienia i pesymistyczna świadomość niepoznawalności losu. Dlatego między innymi zapowiadany i oczekiwany ład domaga się pewnego dopowiedzenia. To, co miało zmierzać do szczęśliwego końca, uwikłane zostaje w tragiczny splot, w grę między Powinnością i Rodziną, Miłością i Wiarą. Pierwsza Pieśń nie ukazuje tego w pełen sposób, stanowi niejako prolog, przygotowanie do wyeksponowania pełni tragicznej prawdy w drugiej Pieśni. Przedstawia wymieszanie elementów świata, które wydają się jednak jakoś ze sobą współgrać, ale zarazem wskazuje na nieustannie ciężące brzemie nieubłaganej historii, romantycznego – tym razem – fatum. *Maria* niejako podaje w wątpliwość podstawy klasycystycznego wychowania, ideały, hasła wpajane autorowi w Krzemieńcu⁵. O ile pierwsze motto (z Kochanowskiego) wprowadza wraz z pesymizmem poznawczym złudzenie (potrzebę) porządku i nadziei na szczęście indywidualne, na co wskazuje zawartość *Pieśni I*⁶, o tyle Byron patronuje romantycznej, burzliwej, dynamicznej akcji i formie *Pieśni II*. Można powiedzieć, że myśl romantyczna łączy się tu ze wszystkim, co klasyczne, od formy powieści poetyckiej aż do owej klasycznej idei,

⁴ Por. H. Elzenberg, *Lukrecjusz i materializm*, w: tegoż, *Próby kontaktu. Eseje i studia krytyczne*, Kraków 1966, s. 172. O światopoglądzie autora *De natura rerum* czytamy:

Świat jest nieludzki i tępy, bezsensowny i bezcelowy, po bezmyślnej grze kilku eonów skazany na spłynięcie z powrotem do mgławicy, z której się zrodził: gdzież jest gwiazda, która w tej nocy da się uczyć i sens życia przywrócić? Gwiazdą jest myśl i poznanie, zdolność oceniania i twórczość, wizja dobra, świętości i piękna.

Romantyk jednak unicestwia tę twierdzą stoickich ideałów...

⁵ Por. M. Dernałowicz, *Antoni Małczewski*, Warszawa 1967, s. 44. Warto dodać, iż autorka wskazuje na bardzo ważny w kontekście naszych rozważań fakt, że w Liceum Krzemienieckim edukacji poety patronowali T. Czacki i H. Kołłątaj, w późniejszym okresie nauki nauczycielami Małczewskiego, by wymienić tylko tych związanych z literaturą i kulturą antyczną, byli: wybitny profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, wykładający grekę w Wilnie M. Jurkowski, czy tacy znawcy antyku jak K. Sienkiewicz, J. Korzeniowski i inni: G.E. Groddeck, E. Słowacki, L. Borowski, bracia Śniadeccy. Historia z *Marii* została opowiedziana w Krzemieńcu przez sekretarza Szczęsnego Potockiego F. Chrząszczewskiego (s. 53–54). W tym czasie wydawano też nowe przekłady na język polski znamienitych dzieł antycznych, w wielu przypadkach wysiłkiem kadry wileńskiej.

⁶ Por. W. Floryan, *Forma poetycka „Pieśni” Jana Kochanowskiego wobec kierunków liryki renesansowej*, Wrocław 1984, tu: rozdział „Pieśni” wobec źródeł antycznych, s. 20–87. O renesansowej fascynacji, inspiracji tematem śmierci pisze A. Nowicka-Jeżowa, *Sarmaci i śmierć. O staropolskiej poezji żalobnej*, Warszawa 1992, s. 70–110.

filozofii, które znaleźć można między wierszami. Wprowadzają więc motta pewien szczególny porządek czytania utworu, związany raczej z poetycką próbą syntezy zawartych w nich idei, z tworzeniem nowej, osobliwej wizji świata. Dodać jednak tu trzeba koniecznie – poemat Malczewskiego syntetyzowałby też formalne, gatunkowe osiągnięcia wielu epok: antyku, baroku, romantyzmu.

2. Romantyczna tragedia?

Należałoby w kontekście niniejszych rozważań zastanowić się, jak mogłoby funkcjonować znaczeniowo dzieło Malczewskiego, gdyby spojrzeć oczywiście na nie jako na realizację powieści poetyckiej, ale jednocześnie przywołać w szerszym stopniu cechy przynależne tragedii greckiej.

Dzieło Malczewskiego wykracza poza ramy wyznaczone przez gatunek powieści poetyckiej, choć stanowi jedną z najlepszych jej realizacji w polskiej literaturze romantycznej. Świat *Marii* to świat wyobraźni posługującej się obrazami zaczerpniętymi z wielu tradycji: ewangelicznej, gnostyckiej, antycznej, barokowej, polskiej, ale i włoskiej czy ukraińskiej. Starał się niejako poeta zmieścić w dziele wszystko, pomimo widocznej fragmentaryczności, quasi-onirycznej narracji czy też pozostawienia wielu fundamentalnych pytań bez odpowiedzi.

I chociaż *Maria* wydaje się utworem łączącym w sobie różne tradycje czy też style myślenia, to jednak wszystkie one podporządkowane zostały jednemu celowi.

Podobnie jak w antycznym teatrze, w *Marii* także zostaje rozegrana sztuka życia. Opisać ją można jednym słowem – tragiczna. Twórcy romantyczni, jak wskazuje Marta Piwińska⁷, oddzielili pojęcie tragizmu od jego realizacji literackiej, gatunkowej, od tragedii. Już sam dramat romantyczny (który powinien być najbliższym spadkobiercą antyku) związany jest bardziej z tradycją dramaturgii średniowiecznej i elżbietańskiej niż ze swym antycznym pierwowzorem. Tragedią mogą się stać także inne gatunki literackie, byle by mówiły „nową, cierpką prawdę o nowym człowieku”⁸. Jak wskazuje Maria Janion, tragizm staje się immanentnym składnikiem rzeczywistości, jej rysem⁹. Bez jego zrozumienia, ale też bez nieodzownej tu ironii losu, przedstawienie

⁷ M. Piwińska, *Romantyczna nowa tragedia*, w: *Studia romantyczne*, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1973, s. 114.

⁸ Tamże.

⁹ M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 504. W tym kontekście zob. także: W. Szturc, *Jak czytali romantycy?*, w: *Moje przestrzenie. Szkice o wrażliwości ludzkiej*, Kraków 2004.

romantycznego światopoglądu, filozofii, historiozofii wydaje się co najmniej niepełne.

W tym miejscu pojawia się pewna, dość zagadkowa, problematyka. *Maria* stanowi bowiem doskonały przykład powieści poetyckiej z typową dla okresu fascynacją orientalizmem, rwaniem ciągłości fabuły, zagadkowością, metafizycznym pesymizmem, melancholią czy z wyeksponowaniem samotności bohatera. Można postawić jednak pytanie – czy nie doszło w *Marii* do odłączenia, nierozdzielonego wcześniej, pojęcia tragizmu od samego gatunku tragedii? Czy *Maria* nie sięga w jakiś sposób do tradycji wypracowanej przez tragedię grecką? Czesław Miłosz celnie zauważa, iż już sama antyczna jedność czasu (zamykającego się w 24 godzinach¹⁰), jak i rzeczywistość tragiczna w utworze Malczewskiego, pozwala Marię nazywać tragedią.

Pierwsza Pieśń rozpoczyna się przy świetle zachodzącego słońca. W Pieśni drugiej historię otwiera także krwawy ornament, tło zmagania się Dnia z Nocą¹¹ – staje się więc takie ukształtowanie ram czasowych powieści powodem do snucia domysłów: czy Malczewski mógł inspirować się jednością miejsca i akcji? Treść tej tragedii oparta została zapewne na jednej historii mającej swój pierwowzór w historii Gertrudy Komorowskiej, budowana jest jako jednowątkowy układ zdarzeń, prowadzący wprost do tragicznego końca, każda z pojawiających się postaci, zgodnie z antycznym wzorem, przybliżać ma rozstrzygnięcie i służyć uwydatnieniu konfliktu.

Malczewski, sięgając być może do legendy spowijającej śmierć Gertrudy Komorowskiej, wskazuje na koneksje tekstu ze źródłem, jakim dla poetów antycznych mógł być na przykład mit czy archetyp. Historia wykorzystana przez niego sama w sobie nie jest mitem, stanowi przecież wydarzenie mające swój historyczny czas, miejsce, bohaterów. Śmierć Gertrudy Komorowskiej 13 lutego 1771 roku; **były to właśnie ostatki**. Pojawiają się konkretne osoby, m.in. Gertruda Komorowska, Szczęsny Potocki, Aleksander Dąbrowski przewodzący przebrany za Moskali sługom, wyobrażonym w poemacie jako Maski. Co znamienne, Malczewski przesuwa wydarzenie w przeszłość, z niedawnych czasów do okresu, kiedy walczono na pograniczu z Tatarami¹². Umiejscawia zdarzenie w przeszłości prawie mitycznej – bohaterskiej przedzaborowej. W czasie heroicznego postaw, narodowych symboli wielkości.

¹⁰ Cz. Miłosz, *Historia literatury polskiej do roku 1939*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 1993, s. 288.

¹¹ Wyczerpującą interpretację znaczenia nocy w powieści Malczewskiego, jej alegoryczny sens wpisany w kosmiczną walkę (widowisko?) z dniem podaje H. Krukowska w pracy „*Maria*” *Malczewskiego jako romantyczna poezja nocy*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3; również tejże, *Noc romantyczna...*, dz. cyt.

¹² J. Lasecka-Zielakowa, *Powieść poetycka w Polsce w okresie romantyzmu*, Wrocław 1990, s. 24.

Nadaje to dziełu, obok iście romantycznego kolorytu, wymowę narodową, lecz zarazem – dzięki mityzacji opowieści – uniwersalną.

Miejsce akcji jest w rzeczywistości także jednorodne – to przecież bezkresny step (z zarysowanymi jedynie kilkoma miejscami: z zamkiem Wojewody, lipami i domem Marii) będący przestrzenią z perspektywy teatralności niezbyt obszerną, ale za to z punktu widzenia wyobraźni rozległą, jednorodną. Można ją określić jako symboliczną przestrzeń natury-mogiły, jako step dom-cmentarzysko fatalistycznej historii, także dom Marii – jako jej grób, Zamek Wojewody – grób uczuć, nadziei. Takie, a nie inne odwołanie się czy wykorzystanie antycznej zasady jedności czasu, miejsca i akcji może świadczyć o pełnieniu przez nie funkcji symbolicznej. Czas, miejsce i fabuła mają charakter uniwersalny. To się może dziać zawsze i wszędzie, ma wymiar ponadczasowy i ponadindywidualny.

Kwestia podobieństw z antycznym modelem tragedii, jego teatralnością, konstrukcją akcji, nie wyczerpuje się w tych kilku ledwie przykładach. Włodzimierz Szturc na przykład wskazuje, iż

Rama modalna opowieści osnuta została na tragicznym schemacie znanym z Sofoklesa i Racine'a: właśnie wtedy kiedy coś zmierza ku pogodnemu rozwiązaniu następuje zdarzenie, które odwraca akcję ku nieszczęściu. Zasada ta (...) jest u Malczewskiego rozciągnięta na cały świat przeżywany jako Sofoklesowa tragedia losu¹³.

Każda fundamentalna dla rozwoju wydarzeń wiadomość przekazywana jest bohaterom – na wzór tragedii antycznej – przez zwiastuna (*angelos*),

¹³ W. Szturc, „*Maria*” Malczewskiego. *Od vanitas ku nihilizmowi*, w: *Antonieniu Malczewskiemu...*, s. 105.

Por. także: G. Halkiewicz-Sojak, *Czy Maria jest poematem o „złej nowinie?”*, w: *Antonieniu Malczewskiemu...*, s. 133:

Wydarzenie, które w świecie przedstawionym zapowiada, szczęśliwy zwrot w losach postaci, okazuje się złą nowiną przygotowującą katastrofę. Taki charakter wieści i jej miejsca w strukturze poematu łączy ją z tragedią antyczną, zwłaszcza z tradycją Sofoklesową.

Podjmując tematykę motywów antycznych w powieści Malczewskiego, nie można pominąć ciekawego szkicu M. Wiśniowolskiego, *Motywy antyczne w „Marii”* (w: *Antonieniu Malczewskiemu...*, s. 321–331), w którym badacz czyni szeroki przegląd związków głównych idei tego romantycznego dzieła z literaturą takich myślicieli, jak Cicero, Homer czy Owidiusz, prowokując do ciekawej dyskusji nad tym, czy mogliby stanowić w jakimś stopniu inspirację dla romantyka. Badacz ponadto zdecydowanie podkreśla tragiczne cechy *Marii*, nawiązując do źródeł teatru jako wzorca, koniecznego punktu wyjścia rozważań o filozofii tej powieści poetyckiej:

Ów dionizyjski poemat – to dionizyjski konflikt sensu i bezsensu, filozoficzny dramat, konflikt idei. Nic odkrywczego w tym, że miłość i nienawiść, jako dwie kosmiczne siły, przeplatają się. Pewien uczony mąż a Agrygentu – Empedokles z V wieku *ante Christum natum* – wyobrażał sobie rozwój świata jako olbrzymi dramat, w którym walczą ze sobą dwie siły (...) (s. 325).

przez postać przynoszącą z za sceny ważne dla rozwoju akcji informacje¹⁴. Do wielu kontekstów odwoływać się będzie w tym świetle intrygująca refleksja narratora:

Lecz któż był ten człek mały z okiem zapłakanem?
Czy Duchem jego losu? Aniołem? Szatanem? (II, w. 1422–3)

Na semantykę postaci Pacholęcia składa się jeszcze między innymi późnoantyczna topika *puer senex*, obraz chłopca-starca¹⁵, doskonale zestawienie ideału ludzkiego, w którym „oscylacja między młodością a starością dąży do pewnej równowagi”¹⁶. Można widzieć w Pacholęciu – choć to już wysoce hipotetyczne odczytanie – idealne połączenie młodego i starego, nowego ze starym, a więc romantycznego i klasycznego, zasadę tworzenia czegoś uniwersalnego, współistnienia przeciwieństw genologicznych w jednym symbolu.

Gatunek tragedii wywodzi się z obrzędów związanych z kultem Dionizosa, z „orszaku wiernych (...) przebranych za satyrów, których strój i wygląd przypominały kozłów”¹⁷ pływających w ekstatycznym korowodzie. Ten potok postaci pierwotnie związany był z symboliką wegetacji, z wiosennym budzeniem się życia. Obraz Masek w dziele Malczewskiego – tego „niedobranego chóru” (w. 732), jak go narrator określa – nakłada się na obraz antycznego korowodu¹⁸. Mógłby to być zapewne jakiś oddźwięk „romantycznego dążenia do wskrzeszenia chóru”¹⁹. Wydaje się nawet, że tak jest w istocie. Pieśń Masek, podobnie jak nowa tragedia romantyczna, ma zawierać „pierwiastki liryczne i epickie, sceny zbiorowe, wzniosłość ma mieszać się z groteską (...)

¹⁴ Por. S. Srebrny, *Wstęp* do: Sofokles, *Antygona*, przeł. K. Morawski, oprac. S. Srebrny, BN S. II, nr 1, Wrocław 1950, s. XXVIII.

¹⁵ Szerzej o tym problemie pisze m.in.: J. Brzozowski, *O pacholęciu w „Marii” raz jeszcze w: Antoniemu Malczewskiemu...*, s. 202.

¹⁶ E.R. Curtius, *Topika*, przeł. K. Krzemieniowa, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 1, s. 256.

¹⁷ J. De Romilly, *Tragedia grecka*, przeł. I. Sławińska, Warszawa 1994, s. 16.

¹⁸ O roli, jaką Maski pełnią w powieści Malczewskiego pisze inspirująco J. Ławski w rozprawie *Dlaczego „Maria”?* *Symboliczne funkcje tytułu w poemacie Antoniego Malczewskiego*, w: *Antoniemu Malczewskiemu...*, dz. cyt., ss. 137–179. Badacz ponadto zwraca uwagę na szczególnie, chociaż oczywisty, związek motywu maski z czasem karnawału, któremu jest ona szczególnie przypisana. Karnawał jednak w dziele Malczewskiego istnieje „jako zasada destrukcji, odsyłając zarazem do przestrzeni zrytualizowanego karnawału w Wenecji”. Badacz celnie zauważa, iż –

Tragedia świata *Marii* rzutowana na obszar historii (ruiny tlejących imperiów) i przewrotnego obrzędu (maska) pozwala odsłonić rysę bytu – *vanitas* i zdemaskować człowieka, przyczajonego za maską natury, kultury, historii, by korzystając z irracjonalnej nieprzejrzystości ról, twarzy, intencji – siać zło, „zdradzać” (s. 157).

¹⁹ M. Piwińska, *Romantyczna nowa tragedia*, s. 115.

i ma być sztuką dla wszystkich”²⁰. Na podobieństwo „chóru” dionizyjskiego wije się w szaleńczym, prawie ekstatycznym pędzie, wykorzystując symbolikę przebrania, maski, tyle że niosą one ze sobą nie odnowę życia, ale nieuniknione zniszczenie.

3. Bohater na scenie

Truizmem będzie powtórzenie, że bohaterowie stanowią w *Marii* osobne, swoiste zagadki. Każda z postaci jawi się jako niedopowiedziana indywidualność, bez biograficznego i egzystencjalnego początku, ale też z niejasnym końcem. Autor wydobywa z nich wprawdzie wszystko to, co potrzebne dla dzieła tak, aby czytelnikowi zaprezentować obraz konkretnych wydarzeń, pozostawia jednak wiele niedomówień. Zupełnie tak, jakby czytelnik mógł oglądać tylko jeden profil bohatera, jedną stronę jego egzystencji, a tym samym – poznawał tylko część prawdy...

Galeria tych bohaterów jest zaiste osobiwa. Tajemniczy kozak pędzi z nieodgadnioną nowiną, Pacholę nie pozwala się zidentyfikować, mówi też językiem pytyjskim czy ezopowym, Waclaw kończy opowieść, goniąc w nieznane, nie zdradziwszy celu. Wojewoda – to szczególnie wyraźny przykład postaci jakby rozbłyskującej na moment – pokazuje się przez chwilę w oknie zamku, aby ostentacyjnie (wobec czytelnika oczywiście) schować się w odmętach ciemności (zamku i swej duszy). Właśnie Wojewoda zdaje się doskonałym przykładem bohatera, który każe się czytelnikowi wszystkiego domyślać²¹. Autor szkicuje go wyraźnie jako postać do „zgadnienia”:

W ustach mieszka wesołość – w oczach, **myśl zgadnienia** –
W głębi to, w głębi serca, robak przewinienia; (I, w. 93–94)

Nieco później, po takim przedstawieniu szlachcica, który oczywiście nie wypowiada słowa, obserwuje swoje hufce, ale sam nie daje się poznać, narrator kwituje scenę słowami:

(...) – on nie chciał na widoku zostać –
 W nikanących cieniach zamku zanurzył swą postać, (I, w. 129–130)

²⁰ Tak nową romantyczną tragedię charakteryzuje M. Piwińska w: *Romantyczna nowa tragedia*, s. 119.

²¹ Milczący Wojewoda jest typem bohatera, który korzysta z „popularnego” w romantyzmie sposobu wyrażania siebie, własnych idei, swego charakteru. W niezwykle ciekawym studium poświęconym właśnie romantycznemu milczeniu przedstawia te zagadnienia z punktu widzenia filozofii egzystencjalnej M. Kalinowska w: *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989.

Jest to świadome pominięcie przez autora wielu elementów kreacji bohatera, jego wyobrażenie „nie do końca”, pozostawiające czytelnikowi szeroki imaginacyjny margines do stworzenia własnego obrazu. Taki paraboliczny obraz osobowości literackich Malczewskiego to zamysł znamieny nie tylko oczywiście dla romantyka, bo gdybyśmy szukali wzorców teoretycznoliterackich, sięgnąć należałoby aż do Horacego, określającego reguły tzw. „dobrej sztuki”:

Rzecz albo odbywa się na scenie, albo się opowiada o tym, co zaszło. Słabiej wzrusza umysły to, co wchodzi uszami, niż to, co podpada pod wierne oczy i co widz sam sobie opowiada. Nie wprowadzaj jednak na scenę rzeczy, które powinny się odbywać za kulisami, i usuń sprzed oczu niejedno, co wnet ma przedstawić wymowa obecnego przy tym zwiastuna. Niech więc Medea nie zabija dzieci wobec publiczności, zbrodniczy Arteus niech nie waży otwarcie wnętrzości dzieci, Prokne niech się nie zamienia w Ptaka, a Kadmus w węża: Cokolwiek mi tak pokażesz, nie wierzę w to i nienawidzę tego²².

Malczewski doskonale dostosowuje się – być może nieświadomie – do instrukcji antycznego teoretyka, osiągając – co można przyznać bez wątpliwości – doskonały efekt. Oto bohaterowie paraboliczni stają się prowokacją dla odbiorcy, wciągają go w akcję utworu, inspirując wyobraźnię do tworzenia ciągu możliwych dopowiedzeń, w przedakcji, w śródakcji i w poakcji, sprawiają, iż świat przedstawiony jest nie tylko światem litery i literatury, ale też naszym, wewnętrznym – czytelnika krajobrazem. Nie można jednak pominąć bardzo ważnego sformułowania Horacego, chociaż na pozór oczywistego. Opis przytoczony przynależny jest – jak mówi antyczny poeta – scenie. Nasuwać się może pytanie czy wydarzenia przedstawione w *Marii* nie mogłyby dzieć się właśnie na scenie, czy nie miał autor na myśli, pisząc swą powieść poetycką – właśnie tragedii. Tej tragedii, którą znamy z jej pierwotnego kształtu, wystawianej na scenie antycznej, a realizującej wizję rzeczywistości ludzi i bogów? Gdyby pozwolić na to naszej wyobraźni, łatwo odnalazłoby się w tekście tropy prowadzące do takiej koncepcji.

Ciekawe na przykład wydawać się może to, że nie spotykamy na ukraińskiej „scenie” więcej niż dwoje czy troje bohaterów. Zazwyczaj jest to Maria i Miecznik, Maria i Waclaw, Waclaw i Pacholę. Gdy pojawia się horda tatarska, albo zgraja Masek, to można by wtedy mówić raczej o tak zwanym tle, a nawet chórze, aniżeli o zwykłych bohaterach. Maski mają właściwości naddane, są spoza pierwszego planu wydarzeń, nie mówią nawet językiem bohaterów, autor wprowadza odmienną, jakby rwaną wersyfikację, mowa ich jest zsymbolizowana, a cała scena z wjazdem Masek na tyle tajemnicza, że

²² Horacy, *List do Pizonów*, w: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles – Horacy – Pseudo-Longinus*, przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko, BN S. II, nr 57, Wrocław 1951, s. 75–76.

przekracza chyba granice wpisane w poetykę gatunku. Domaga się wprost oglądania „widowiska” z perspektywy – chyba właśnie teatralnego widza. Maski, którymi są wystrojone jadące (*notabene* – saniami) postacie, można by wtedy odczytać jako rekwizyty rodem z Grecji, zaś słowa przez nich wypowiedane byłyby komentarzem przynależnym właśnie chórowi. To właśnie Maski są jedynymi aktorami *par excellence*, jako jedyne grają dosłownie. Maskarada stwarza tu, tak jak w starożytnej Grecji – aktora. Aktorem był ten, kto nosił maskę, przeistaczał się w graną postać. Pijany, taneczny korowód z *Marii* „gra” kulig, odgrywa go przed bohaterami poematu, by ukryć swoje prawdziwe, mordercze intencje. To one przecież śpiewają „Maska nas kryje” (II, w. 700). Owo „odgrywanie”, umowność i wreszcie pozór podkreśla także pora roku, w której maski śpiewają „lecim saniami” (II, w. 709), porą, w której nie ma śniegu?! Spiętrzenie pozorów wpisuje się w opisywaną wcześniej tendencję do ukrywania faktycznych intencji.

Oczywiście trudno z przekonaniem twierdzić, że wymienione zabiegi były z premedytacją wykorzystaną intencją autora. Aura jednak, która towarzyszy *Marii*, niejako wydobywa utwór ze sztywnych ram powieści poetyckiej, wynosząc go ponad podziały genologiczne. Wyższe sensy, w jakie wprowadzony zostaje czytelnik, zawarte zarówno w treści, jak i w formie, wskazują na konteksty znaczeniowe, historyczne ramy, szersze od tych, które daje powieść poetycka, „nowy gatunek romantyczny”. Malczewski poszukuje jasności, zwięzłości, uniwersalności przekazu, właściwej tragedii nowożytnej.

Antoni Malczewski łączyłby więc w *Marii* różne tradycje, budując tym samym uniwersalny model świata, ponadhistoryczny i ponadindywidualny. Autor korzysta wprawdzie tylko po części z tradycyjnej, antycznej formy, budując z ducha romantyczny świat poetycki, ale właśnie idea tragedii jako gatunku charakteryzującego się uniwersalnością, wzniosłością i w końcu tak mocno powiązanego z *sacrum* – jest w stanie wynieść treści zawarte w tekście na poziom wyższy niż ten przedstawiony.

Należy zaznaczyć, iż *Maria* nie jest oczywiście dramatem satyrowym. Z trzech wielkich tradycji tragedii – Sofoklesa, Eurypidesa i Ajschylosa – zdaje się nawiązywać do tej pierwszej, do jej „metafizycznego”, moralistycznego, sakralnego wymiaru. Jest też poemat Malczewskiego bez wątpienia w jakiś szczególny sposób powiązany z tradycją tragedii Racine’a i Corneille’a, co potwierdzałyby słynna akwarela, na której Malczewski umieścił nazwiska tych pisarzy²³.

²³ Poszukując ewentualnych inspiracji autora *Marii* wśród tragików antycznych i pomiędzy twórcami późniejszych epok, można by sięgnąć do słów J.G. Herdera, który o Szekspirze jako autorze tragedii, kontynuatorze sztuki antycznych tragików, pisał:

„Powieść ukraińska” Malczewskiego angażuje czytelnika nie tylko treścią, środkami ją wyrażającymi, ale też – czego nie można pominąć – swym szczególnym oddziaływaniem na odbiorcę, który nie powinien pozostawać tylko czytelnikiem, ale który musi stać się czynnym widzem. Wtedy dopiero – jako uczestnik – będzie miał szansę poznać pełnię.

Zwracają uwagę pojawiające się nad wyraz często pisane z dużej litery słowa, które interpretatorzy nazywali personifikacjami idei. Są wśród nich: Pycha, Cnota, Obluda, Chciwość, Sława, Szczęście, Nadzieja, Pochlebstwo, Sen, Pokora, Miłość, Rozpacz. Tworzą one ciąg symbolicznych wyobrażeń określających rzeczywistość literacką i tę związaną z doświadczeniem Autora, z doświadczeniem rzeczywistości. Nagromadzenie tak wielu personifikacji sprawia wrażenie pełności, dążenia do tragicznej summy wiedzy o świecie z całym jego tragizmem, brutalnością, nieuchronnością losu, ale też sugeruje w swoim potencjale istnienie innych rozwiązań, związanych między innymi z nadzieją – odległą, ale gdzieś jednak istniejącą... Gdzieś... Świat przedstawiony nie wydaje się mimo to mniej prawdziwy, ponieważ realizuje się według reguł sceny, teatru, według idei tragedii. Jest to świat potencjalny, uniwersalny, ale też poetyckiej umowności. Tylko na scenie można przedstawić oraz doświadczyć zbliżenia się do najgłębszych sensów istnienia i przeżywania prawdy.

4. Świat na scenie

Asocjacje wynikające z lektury tekstu, podporządkowanej warstwie wątków antycznych, pozwalają poszukiwać wspólnej formuły na określenie porządku, głównej idei związanej z ich funkcjonowaniem w powieści Malczewskiego. Najpełniejszym obrazem takiego „przedsięwzięcia” byłoby oczywiście odwołanie do systemu filozoficznego romantyka. Pragniemy zatem podkreślić rolę, jaką pełni imponująca wielość nagromadzonych w dziele symboli, obrazów czy zwrotów pełniących aforystyczną funkcję.

A że, jak wiadomo, geniusz jest czymś więcej niż filozofem, a twórca kimś innym niż analitykiem, toteż pewien obdarzony boską mocą śmiertelnik wywołał – operując krainowo różnym tworzywem i odmiennym sposobem przedstawiania – to samo działanie, trwogę i litość, i to w takim stopniu, w jakim wcześniej owo pierwsze tworzywo i sposób przedstawiania ledwie pozwoliły je wywołać! Szczęśliwy syn bogów w swym przedsięwzięciu! Właśnie ta nowość, nowatorstwo i odmienność ukazują moc jego powołania. – (J.G. Herder, *Wybór pism*, wybór i opracowanie T. Namowicz, BN S II, nr 222, Wrocław 1988, tu: rozdział *Szekspir*, s. 249).

Przypomnijmy, iż na temat bardzo prawdopodobnych lektur autora *Marii* pisał wyczerpująco we wstępie do cytowanej edycji tego utworu J. Ławski, *Malczewski – iluminacje i klęski...*, s. 59–90.

Gdyby przyjąć za słuszne traktowanie *Marii* jako dzieła zrodzonego z ducha tragedii greckiej, dzieła, którego nadrzędną kategorią estetyczną byłaby *varietas*, którego warsztatem literackim byłaby wyobraźnia, a jego filozofia w równym stopniu zrodzona z lektury, jak i z doświadczenia – należałoby wtedy uznać ją za szczególnego rodzaju wyznanie poety, ważne tym bardziej, że emanujące aurą (szczególnego, bo zintensyfikowanego) tragizmu. Dopelnienie tej myśli polegałoby na przywołaniu uniwersalnej, popularnej w renesansie, idei świata jako teatru²⁴.

Czy *Marię* można by wystawić na scenie teatralnej? Oczywiście, że byłaby trudnym wyzwaniem, ale też wdzięcznym powodem do refleksji nad przedziwnym przenikaniem się tego, co pochodzi z życia, oraz tego, co rodzi się na scenie. Skojarzenie świata ze sceną, życia z grą, człowieka z aktorem nie stanowiłoby najmniejszej trudności w dziele Malczewskiego. Znajdujemy w *Marii* bowiem znaczące sygnały poświadczające słuszność takiej interpretacji. Jak już wcześniej pisaliśmy, nie można pominąć osobliwych gestów postaci kreślonych piórem Malczewskiego, przylegającego do schematu teatralnego tła, a przede wszystkim – tych jakby wprost „wypożyczonych” z antyku masek... Wprawdzie odległość genologiczna jest znaczna i wiele różnic nie do ominięcia, można jednak pokusić się o przywołanie idei świata przewijającej się między innymi w dramatach Szekspira. Metafora świata-teatru, która stała się elementem dramaturgii, okazała się świetnym sposobem na zacieranie granicy między dziełem literackim a tym, o czym ono traktuje. „Skojarzenie świata ze sceną, fundamentalne dla teatru elżbietańskiego, stopniowo zakorzeniało się w jego wyobraźni i w strukturze dramatów”²⁵ – ale problem jest znacznie szerszy i trudno twierdzić, że dotyczy wyłącznie dramatu elżbietańskiego. Najbardziej naturalnym źródłem i animatorem skojarzeń świata ze sceną teatralną jest po prostu wyobraźnia, zawsze jednak zainspirowana

²⁴ Zaznaczmy, iż nie można romantykom czy nawet myślicielom renesansu przypisywać autorstwa koncepcji, według której świat porównany byłby do teatralnej sceny albo byłby teatrem, a ludzie po prostu aktorami (wersja bardziej optymistyczna) lub marionetkami w rękę Boga lub złośliwego demiurga... Już Platon porównywał człowieka do „kukiełki w rękę Boga”, a życie do „tragedii i komedii zarazem”, Paweł nazywał męczeństwo apostołów „widowiskiem dla świata”, a Klemens Aleksandryjski mówił o chrześcijańskich męczennikach, którzy „otrzymują wieńce laurowe w teatrze świata”. Przegląd podobny, uzupełniony o kolejnych myślicieli znajdujemy w książce współczesnego niemieckiego teologa J. Moltmanna, *Bóg w stworzeniu* (przekład Z. Danielewicz, wstęp ks. J. Bolewski, Kraków 1995, tu: rozdział: *Wielki teatr świata i Gra jako symbol świata*, s. 504–511):

Theatrum mundi może oznaczać, że ludzie są aktorami i uczą się swoich zmieniających się ról, że bogini Fortuna lub jakieś inne bóstwo jest tu reżyserem, a niebo jest oglądającą spektakl publicznością (s. 505).

²⁵ D. Ostaszewska, *Współczesna refleksja o teatrze w teatrze*, „Ruch Literacki” 1990, z. 2–3, s. 177 [podkr. – K.K.].

wydarzeniem ważnym, doniosłym, często tragicznym, „wrośniętym” w strukturę legendy czy mitu... W tego rodzaju dramacie, jak pisze badaczka,

Postacie pojawiają się (...) na scenie nie tyle jako efekt uchwycenia ich przez autora w „osoby dramatu”, ile dlatego, że wcześniej **udramatyzował je mit, legenda, istniejąca już literatura, one same**. Zdając sobie sprawę z własnej teatralności, stały się plonem dramatycznej wyobraźni, zanim autor zaczął posługiwać się własną²⁶.

Legenda Gertrudy Komorowskiej, historia jej tragicznej śmierci, niewątpliwie pełni tu rolę właśnie dramatyzującą. Wprowadzałoby to tym samym dzieło Malczewskiego w „okolice” tych utworów, opowieści, które zrodziły się w cieniu bogów, herosów, tytanów działających w cieniu fatum, ciężącego zazwyczaj nad zwykłymi, ale i – ze szczególnym upodobaniem – nad niezwykłymi ludźmi.

Trudno poszukiwać bezpośrednich inspiracji autora do stworzenia symbolicznego mariażu znanej mu rzeczywistości z mitem, a także ze sceną, na którą wprowadza „parami” swoich bohaterów. Można posłużyć się skojarzeniami, odnajdującymi w postaci gońca (1) antycznego koryfeusza albo nawet (2) Hermesa i Arlekina. Pojawienie się owego gońca jako posłańca „Niebianów”, przychodzącego na wzór antycznego Merkurego z niebios – jeśli nawet nie pozwala na przypuszczenie, że autor *Marii* znał albo przynajmniej słyszał o *Fabula de homine*, to jednak założyć można, że poeta erudyta zetknął się z ideami temu dziełu patronującymi. Renesansowe dzieło Juana Luisa Vives'a opisuje Merkurego, który

na prośbę Junony zorganizował dla bogów widowisko, swoistą wersję *teatru świata*. Człowiek wzbudził szczególne uznanie zdolnością wcielania się w różne role, gdy wciąż zmieniał kostiumy i maski na scenie, którą była kula ziemiska. Renesansowy utwór Vivesa nie miał, oczywiście, cech moralitetu, jak to będzie potem u Calderona zwłaszcza w jego *El gran teatro del mundo*, w *Wielkim teatrze świata*²⁷.

Maria jako spełnienie się wyobraźni jej autora odślaniałaby więc obraz świata, w którym wszystko jest grą, zmierza do zakłamania, obłudy, gdzie nie da się odnaleźć spokoju i pewności, ładu czy harmonii. Nie da się ich odnaleźć, gdyż fatum pisze nieznanym nikomu scenariusz, a wąty los człowieka przypomina bardziej byt tej „ładki”, o której mówi w swoich fraszkach Jan Kochanowski, niż dokonania herosa z bohaterskich historii.

Można by zatem zaryzykować tezę, iż mamy w *Marii* do czynienia z kilkoma perspektywami oglądania rzeczywistości albo z kilkoma perspektywami

²⁶ Tamże, s. 179 [podkr. – K.K.].

²⁷ Streszczenie *Bajki o człowieku* tego hiszpańskiego pedagoga i filozofa przytacza E. Feliksiak („*Maria*” Malczewskiego. *Duch dawnej Polski...*, s. 107), za: A.J. Cascardi, *The Limits of Illusion: a Critical Study of Calderon*, Cambridge 1984, ss. 1–4.

oglądania sceny. Otóż wolno by wtedy wyznaczyć dwa zasadnicze „punkty widzenia, oglądania” świata.

Pierwszy porządek to ten, który wpisany jest w relacje między bohaterami, czyli związany z postrzeganiem świata przez samych bohaterów. To, co dzieje się na „scenie”, w pewnym stopniu związane jest z poczynaniami bohaterów. Wojewoda jest sprawcą ciągu kolejnych wydarzeń, podobnie jak i w pewnym stopniu pozostali bohaterowie – każdy z nich „organizuje” po części rozwój wydarzeń. Daje to pozór prawdziwości i jakiejś „swojskości”, szczególnej bliskości owej ukraińskiej historii. Bohaterowie przeżywający i opowiadający własne życie mają świadomość swego istnienia i wierzą w otaczający ich świat. Zaznają wszelkich możliwych cierpień i poznają te bolesne „dowody na własne istnienie”. Wielki wpływ na losy bohaterów wydają się mieć właśnie Wojewoda i jego „emanacje”: Maski, bowiem to one realizują „rdzeń” akcji, mają zdolność wprowadzania nowego, własnego porządku. Maski dynamizują fabułę tekstu, są swego rodzaju *deus ex machina*, nie można ich jednak traktować na równi z bohaterami, gdyż odłączają się, wyłamują ze „schematu” bohaterów *Marii* przez zasłonięcie maską. Przychodzą niczym posłańcy z innego świata, z symbolicznego świata *fatum*...

Można by Maski potraktować jako istotny element „teatralizacji” utworu. Wraz z pojawieniem się korowodu tych postaci, które wjeżdżają w przestrzeń „kulikiem”, zmienia się nie tylko pozorny ład, namiastka harmonii, ale w końcu zaczyna się wypełniać przeczuwane przez bohaterów nieszczęście. Szczególnie zadziwia ponadto język, jakim Maski komunikują się ze Sługą – nie jest to język *Marii*, *Wacława*, *Miecznika* czy nawet *Pacholęcia*, lecz raczej chaotyczne strzępki informacji o nich, ułamki obrazów zinterpretowanego przez Maski świata, zlepek quasi-gnom. I nie tylko sens zadziwia, sens trudny, który niełatwo daje się „złożyć” w całość, lecz także **graficznie pieśń Masek odstępuje od reszty utworu**, różni się przesadnym wręcz nagromadzeniem przerwutni, jakby „rozdrobnieniem” myśli, porwaną narracją, zapis obu Pieśni Masek „rozrywa” ciągłość myślową. Można chyba porównać pojawienie się Masek do inwazji, która – jak błyskawica – zdradza fragment innego świata. *Maria* wprawdzie także poznaje „zaświaty”, ale to już nie widowiskowe przedsięwzięcie, a raczej mistyczne doznanie. Maski zaś przywołują na myśl widowiskowe teatry uliczne *commedia dell'arte* – tak popularne od XVI wieku. Wjeżdżając na dziedziniec, ukazują się one bowiem jako te, które

(...) grać, śpiewać, pisać, grzechotki potrząsać
 Poczęły wszystkie larwy – a nogami potrząsać;
 I łączyć obce stroje, papierowe czoła,
 Wzrok żywy, rysy martwe – w migające koła;

I farby, blaski, cienie rozwijać w polocie;
I skoczno, zwinno, huczno rzucać się w obrocie; (II, w. 717–722)

Pojawiające się przed domem Marii postacie wyposażone bogato w maski, stroje, grzechotki, flety, przywołują skojarzenia z aktorami – tu wcielającymi się w rolę morderców (katów?). Jednak zanim dokonają zbrodni, nim „w parach” wejdą do domu nieobecnego Waława i zaczną „obzierać się wkoło – i kupić i radzić” (II, w. 786) – wcześniej wypowiedzą długą sekwencję mądrości iście eklezyjastycznych, przeplatanych na przemian „śmiechem” tudzież „krzykiem”²⁸...

Maski mówią tak, jakby ich zadaniem było objawienie tajemnicy trudnej do przekazania, wręcz przeciwnie – niedającej się objawić. Uruchamiają machinę wyobraźni, odwołując się do symboliki, aforyzmów, strasząc i przestrzegając, drocząc się i jednocześnie mając złudzeniami świetnej zabawy. Ich niewymierny wpływ na wyobraźnię i na umysł odnaleźć można choćby u starego sługi, któremu

(...) w szumiącej głowie myśl wzięła tańcować,
Że **patrzył, a nie wiedział**, jak się pomiarkować: (II, 723–724)

Zauroczony kolorami, gwarem i „śpiewem” sługa nie jest w stanie odróżnić teatru, zaaranżowanego przez gości widowiska, od groźnej rzeczywistości – staje się więc pośrednio sprawcą tragedii, wpuszcza rozszałale towarzystwo za bramę, do domu, który (o ironio!) miał ochraniać²⁹. Maski oddziałują na jego (pozorną w rzeczywistości) wolę, kierują nim niczym fatum, mogłyby więc być upostaciowieniem losu.

Równoważnym dla rzeczywistości pozornie harmonijnej, przewidywalnej, planowanej przez bohaterów, będzie w *Marii* właśnie świat niezależny od ludzkiej woli, od świadomości, wyrażony tu jako fatum, los, wpływ sił irracjonalnych, nieopisanych, ale przeczuwalnych, analizowanych przecież w literaturze już od najdawniejszych wieków.

Głęboka refleksja nad „żywotem ludzkim” – tak Małczewskiego, jak i Kochanowskiego – podporządkowana jest biblijno-barokowej, vanitatywnej myśli, a konstrukcja świata u obu poetów przypomina w wielu miejscach wymykającą się spod kontroli grę – do końca nie wiadomo, według jakich reguł i z kim:

²⁸ Małczewski nie bez powodu używa w swej powieści tak licznych gnom, sentencji, które z czasem przechodzą nawet do mowy potocznej, zdzierając zasłonę z prawdy o ludzkiej egzystencji. Sentencjonalność *Marii* odwoływać by się bowiem mogła między innymi do znanych i popularnych (szczególnie w wiekach średnich) moralitetów, pełniących nie tylko funkcję edukacyjną, ale będących *signum temporis* lub *credo* autora. Tutaj dzieło jest niewątpliwie wyznacznikiem doświadczeń cielesnych i duchowych autora.

²⁹ Por. W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992.

Fraszki to wszystko, cokolwiek myślęmy,
 Fraszki to wszystko, cokolwiek czynięmy.
 Nie masz na świecie żadnej pewnej rzeczy,
 Próżno tu człowiek ma co mieć na pieczy.
 Zacość, uroda, moc, pieniądze, sława,
 Wszystko to minie jako polna trawa.
**Naśmiawszy się nam i naszym porządkom,
 Wemkną nas w mieszek, jako czynią łądkom**³⁰.

Obaj poeci, przekonani o nieuchronności ponurego losu, stawiają zasadnicze pytanie: kto jest przyczyną, sprawcą naszych nieszczęść, naszego „ubezłasnowolnienia”, bo przecież i tak zostaniemy wrzuceni w jeden „mieszek” jak teatralne lalki... Wizja świata-teatru, porównanie człowieka do aktora, sprowadzenie jego roli do prostej w „obsłudze” marionetki, potraktowanie jednostki – istic przedmiotowe, jest wynikiem głębokiej refleksji nad ludzkim losem, w której można odnaleźć mechanizmy nie tylko „prywatnego” doświadczenia, ale zakusy na szerszą filozofię kosmicznej maszyny. Człowiek byłby więc jedynie trybem w planie Boga-reżysera, bawiącego się człowiekiem jak „lątką”, a może Boga powierzającego okrutne rządy człowiekiem i kosmosem jakiemuś ironicznemu, sarkastycznemu Demiurgowi, który podaje stworzenie dramatycznej próbie losu, fatalności, miłości i śmierci, narodzin i skonu. W *Marii* mechanizm ten domagałby się więc pewnego wyjaśnienia. Otóż bohaterka zamordowana zostaje przez: (1) Maski, które wysłała z wyrokiem śmierci; (2) Wojewodę, ale i on nie powinien pozostawać według powyższej logiki *spiritus movens* utworu i aż chciałoby się zapytać o kolejną, wyższą, potężniejszą niż Wojewoda przyczynę zdarzeń – o Los, Fatum, Fortunę. A może Malczewski świadomie urywa tu myśl, może próbując skonstatować istnienie tej zasady, przyczyny, ponosi klęskę intelektualną, zatem zastępuje ją opowiedzeniem się za totalnym chaosem i beznadzieją wyższymi niż jakiegokolwiek przewidywania, wyjaśnienia sensu, istoty, celu egzystencji, losu, człowieka³¹?

³⁰ J. Kochanowski, *O żywocie ludzkim*, w: tegoż, *Fraszki*, oprac. J. Pelc, BN I, nr 163, Wrocław 1998, s.5.

³¹ Por. J. Sokolski, *Bogini. Demon. Fortuna w dziełach autorów staropolskich*, Wrocław 1996, s. 28:

Wyobrażenie walki Fortuny z Cnotą, równoznaczne w zasadzie z pojedynkiem człowieka ze światem zewnętrznym, pojawia się u stoików. Rozpowszechnia się ono w nowożytnej kulturze europejskiej przede wszystkim za sprawą pism Seneki oraz *De consolatione philosophiae* Boecjusza. Skarżącemu się tu na niesprawiedliwość losu Filozofia odpowiada, że prawdziwe szczęście wymaga ciągłego przeciwstawiania się Fortunie, zarówno wtedy, gdy łaskawie udziela ona człowiekowi swoich darów, jak i wówczas, gdy mu je odbiera.

– Postawa Malczewskiego wydaje się jednak związana nie z „walką”, lecz z ironiczno-melancholiczną rezygnacją.

Chaos, beznadzieja i tragizm swój główny akcent, centralny punkt wydarzeń odnajdują w zakrytej przed oczyma widza-czytelnika scenie mordu Marii. Śmierć głównej bohaterki staje się niewidocznym kontrapunktem dla szalejącego żywiołu znicestwienia, bezlitosnego koła Fortuny, ofiar i katów. Śmierć staje się powszednia, natłok niszczenia wręcz przytępia zmysły, ale czy nie mamy do czynienia ze śmiercią jakby planową, przewidzianą? Czy nie widzimy okrutnego prawa wojny pochłaniającej bezlitośnie pokonane życie? Przytoczmy fragment wypowiedzi Juliusza Kleinera:

Dopiero spotęgowanie, uniezwyklenie tej śmierci, co jest naturalnym wszystkich żyjących, czyni z niej sprawę tragiczną. Obejmuje ono zaś najmniej trzy formy: następuje niezwykle spotęgowanie rodzaju śmierci, osobowości ginącej i wiodącemu ku zgonowi splotowi zdarzeń. (...) Temat tragedii to nie sam moment śmierci ale wiodący do niej splot wypadków³².

* * *

W pierwszej Pieśni spotykamy Marię i Miecznika siedzących z Księżą Żywota. Scena to jedna z popularniejszych, często przytaczana, mimo to pozwólmy sobie przypomnieć, że autor nie poprzestaje na przedstawieniu obrazu dwojga ludzi zaczytanych i kontemplujących, bo każe dostrzec inny plan, inny obraz:

A kto by widział jeszcze, jak jasność i wonie
Męczeńskim wieńcem nagle oblekły im skronie –
Oh! może się przenosząc **w odleglejsze wieki**,
Świetniejsze okolice, kraj sławny, daleki,
Nad brzegami Jordanu, pod **palmy** drzewiną,
Usiadłby zamyślony z hebrajską rodziną: (I, w. 249–254)

Należałoby w tym miejscu przytoczyć wiele świetnych interpretacji niniejszej sceny w kontekście teologicznym, filozoficznym, jak i w malarskim, ale ośmielimy się zawiesić owe historycznoliterackie rozważania na rzecz zupełnie pobocznej refleksji. Otóż męczeński wieniec i palma prowokują do poszukiwania pod warstwą wierzchnią obrazu innych znaczeń, a można by wtedy, na co już wskazywano, na przykład znaleźć samego Zbawiciela w cierniowym wieńcu. On to przecież z Hebrajskiej rodziny, znad Jordanu, z „odleglejszych wieków...”. Ale i palma to w naszej tradycji szczególny rekwizyt, bo jakże obyć się bez niej w ostatnią niedzielę Wielkiego Postu, w Palmową Niedzielę?... Skojarzenia są raczej proste i chyba nic w nich fałszywego, bo zgodne z przedstawionym obrazem i z wieloma interpretacjami.

Zadziwiać jednak może ów szczególny, nienaturalny jakoś, palimpsestyczny prawie, a na pewno „zaaranżowany” układ postaci i „rekwizytów”. Przypomina bowiem ów układ scenę teatralną albo – co trafniejsze – przygotowanie

³² J. Kleiner, *Tragizm*, w: tegoż, *W kręgu historii i teorii literatury*, Warszawa 1981, s. 657.

do misterium o męce, tak popularne w wiekach średnich zarówno w krajach zachodnich Europy, jak i w Polsce. Pełniłaby palma funkcję wcale nie ozdobną, ale rolę ewangelicznego rekwizytu niezbędnego przy tradycji misteriów, o czym przypomina choćby Mieczysław Brahmer:

W święto Wielkanocy, przed jutrznią, zakrystianie zabiorą krzyż. W czasie odczytywania trzeciej lekcji czterech mnichów przywdziewa stosowne szaty. Jeden z nich, odziany w albę, wchodzi jakby czymś innym zajęty i po kryjomu dociera do Grobu, gdzie, **trzymając w rękę palmę**, siada w milczeniu. Gdy zabrzmie trzecia odpowiedź chóru, nadchodzą trzej pozostali, otuleni w dalmatyki i niosą kadzidło, krok po kroku zbliżają się do Grobu, na podobieństwo ludzi, którzy czegoś szukają. Wszystko to bowiem czyni się, by przedstawić **aniola siedzącego u Grobu i niewiasty**, przybywające namaścić ciało Jezusa³³.

Ewangeliczne, ale – jak się okazuje – i misteryjne rekwizyty pojawiają się w *Marii*, spełnienie odnajdując zapewne w obrazie, który ewokują słowa Pacholęcia – „Bo wpływ mego Anioła **grób w blasku** zobaczy” (II, w. 673).

Można by więc pokusić się o uczynienie kolejnych kroków interpretacyjnych w celu poszukiwania w dziele Malczewskiego związków również z dramatem misteryjnym, charakterystycznym dla chrześcijańskiej Europy wieków średnich, ale przecież nieobcym i romantykiem. Porównanie *Marii* do misterium, poszukiwanie w niej cech misteryjnych dałoby być może efekty całkiem ciekawe, na płaszczyźnie jednak filozoficznej, owych wyższych sensów, mijałoby się z treścią, jaką można by wyłonić z „tragicznej” lektury utworu. Potencjał powieści Malczewskiego skłania przez swą sugestywność oddziaływania, głęboką symboliczność, malarskość, teatralność, nośność ideową do przywoływania kolejnych kręgów i kontekstów, sposobów odczytań. Swego rodzaju organicznie prowokuje do poszukiwania kolejnych sposobów odczytań i dookreślenia poetyckiego i misteryjnego *universum* dzieła.

Maria Malczewskiego byłaby więc również teatrem, ale śmierci – misterium cierpienia i umierania, a jeśli życia, to „nastawionego” na wszechobecną śmierć. Byłaby zarazem antyczną tragedią, chrześcijańskim misterium i romantyczną synkretyczną genologicznie i światopoglądowo powieścią poetycką.

Czy stanowi jednak to romantyczne arcydzieło próbę udźwignięcia prawideł rządzących antyczną tragedią, tak jak w siedemnastowiecznej tragedii francuskiej uczynił to Racine, trzymając się z uporem klasycznych trzech

³³ M. Brahmer, *Teatr i dramat średniowieczny na Zachodzie*, Warszawa 1948, s. 4 (podkr. – K.K.). Brahmer zwraca także uwagę na niezwykle ważny czynnik, który stał się bezpośrednim powodem narodzin oraz rozwoju religijnego teatru średniowiecza, byłby nim mianowicie

Upadek świata starożytnego, wielki kryzys kultury antycznej, wypełniający pierwsze wieki nowej ery, [który] pociągnąć musiał za sobą również zanik życia teatralnego. Bujne ono było niegdyś w Grecji i w Rzymie (s. 1).

jedności, ożywiając raz jeszcze greckie postacie i tematy? Raczej nie. Malczewski nie wzorował się ściśle na tragedii jako wzorcu gatunkowym. Wykorzystując pojemną, nowoczesną formę powieści poetyckiej, wyrwał się z ram jednego gatunku, wykorzystał elementy pochodzące z gatunku tragedii w sposób romantyczny. Uznane za idealną formę tragedii dzieła pióra Ajshylosa, Sofoklesa, Eurypidesa, nie dało się przenieść w czasy romantyzmu, jakże bliski był temu Malczewski, gdyż „sofizmat tragiczny”, „założenie, że człowiek żył w świecie opartym na rozumie, rządzonym przez prawo i uporządkowanym przez boski ład życie człowieka ma sens, oraz że godność człowieka jest niewzruszona dzięki jego pozycji w samym centrum stworzenia, dzięki moralnemu porządkowi świata”³⁴ przestało już obowiązywać... Należy napisać tragedię od nowa, romantycy nie chcą naśladować dawnego gatunku, chcą pisać nową tragedię w świecie zmienionym, pod niebem innego Boga, w świecie innego porządku, obyczajaju, odmiennych reguł poznawczych i kosmologicznych wyobrażeń³⁵.

Kolejne interpretacje *Marii* Malczewskiego okazują się nie tylko propozycjami zgłębiania ogromnego potencjału semantycznego arcydzieła, ale są także pretekstem do analizy fenomenu jej autora. Nie można bowiem zapominać, że udało się Malczewskiemu dokonać czegoś więcej niż tylko napisać dobrą książkę, udało mu się bowiem stworzyć syntezę głębokiej myśli o świecie, syntezę czasów i przestrzeni, doprowadzając do niezwyklego zetknięcia antyku ze współczesnością, z wyjątkowym – nawet jak na jego czasy – przeczcuciem. Nasuwać się w tym miejscu mogą słowa Antoniego Langego z jego *Przedmowy* do młodopolskiego wydania powieści poetyckiej, który zwrócił uwagę na arcydzielność *Marii*, na jej niezwykłą treść, wykraczającą poza ramę jednej epoki:

Jest pewne tchnienie Fatum w *Marii*, coś poza romantyzmem – jakieś raczej poczucie panteistyczne, helleńskie. Jeszcze Malczewski nie zupełnie wyszedł z klasycyzmu, z Grecji, chociaż był jednym z pierwszych romantyków, **a może właśnie dlatego lepiej rozumiał Grecję, niż starzy pseudoklasycy**³⁶.

³⁴ J. Gassner, *Perspektywy nowej tragedii*, przeł. J. Lalewicz, „Dialog” 1971, nr 6, s. 132.

³⁵ M. Piwińska, *Tragedia i Romantyzm*, „Dialog” 1971, nr 7, s. 105.

³⁶ A. Lange, *Przedmowa do: A. Malczewski, Marja. Powieść ukraińska* ze wstępem i objaśnieniami A. Langego, Warszawa 1910, s. 7 [podkr. – K.K.].



Zofiówka

II.

PODRÓŻE W GŁĄB.
NOC W ZOFIÓWCE
SEWERYNA GOSZCZYŃSKIEGO
JAKO ROMANTYCZNY POEMAT
O PODRÓŻY WEWNĘTRZNEJ

1. Pielgrzym

Adam Mickiewicz pisał o *Sofiówce* Stanisława Trembeckiego niczym o najwspanialszym arcydziele. Chwalił poemat i jego autora, podkreślając, iż chwała Trembeckiego nie kończy się na przymiotach powszechniejszych, jakich wymagać by można po każdym sztukmistrzu i po każdym dziele sztuki pięknej. Trembecki ma przymioty sobie właściwe, które jemu i jego poezji dają wyższość nad poezją i poetów współczesnych: gdy albowiem mowa poetycka charakter swój właściwy tracić zaczęła i postać przybierać obcą, francuską – Trembecki zachował cechy złotego wieku poezji narodowej¹.

Na tym związku Mickiewicza z literacką Sofiówką się nie kończą², gdyż nazwisko wieszca znajdzie się już na wstępie poematu Goszczyńskiego, w wymownym motcie, zaczerpniętym z *Romantyczności*. Trudno zrazu rozpoznać związek motta z treścią utworu i zgadnąć intencje, jakimi mógł się poeta kierować przy dokonywaniu takiego wyboru. Chociaż nietrudno zrozumieć, jak wielki wpływ na młodego pisarza miał ledwo co wydany w Wilnie pierwszy tom *Poezji* Mickiewicza. Słowa osądzonej przez ludzi Karusi, niezrozumianej i zawsze obcej – stają się punktem wyjścia opowieści bohatera o jednej nocy w Sofiówce:

Żle mi w złych ludzi tłumie,
Płacę – a oni szydzą,
Mówię – nikt nie rozumie,
Widzę – oni nie widzą³. (NZ, s. 38)

¹ Cyt. za: A. Mickiewicz, *Objaśnienia do „Zofiówki”*, w: S. Trembecki, *Pisma wszystkie*, oprac. J. Kott, Warszawa 1953, t. 2, s. 247–248. Przypomnijmy, iż objaśnienia do poematu Trembeckiego pisał Mickiewicz na zamówienie księgarza wileńskiego B. Neumanna na początku roku 1822.

² Pomijamy ów oczywisty dowód rozmiłowania poety w poemacie, jaki dał choćby pisząc własny przekład *Sofiówki* Trembeckiego:

Delactans oculos opibus, ditissima frugum,
Irrorata melle et rivis lactantibus, salve
Ukrainae tellus, te immensam pervolitantes
Quadrupedum volucres turbae hinnitu aëra complent,
Mixto cornigerum mugitui quos inter vervex,
Appensae rotis pinguis trahit pondera caudae... [1840?]

– Cyt. za: A. Mickiewicz, *Sofiówka* [Przekład łaciński początku *Sofiówki* Trembeckiego], w: *Dziela. Wydanie Rocznicowe 1798–1998*, pod red. Cz. Zgorzelskiego, Warszawa 1993, t. 1, s. 422.

³ Fragment *Romantyczności* A. Mickiewicza oraz poezję Goszczyńskiego przytaczam za: S. Goszczyński, *Dziela zbiorowe. Tom I. Poezje liryczne*, wydał Z. Wasilewski, Lwów 1904, tu: s. 38 (dalej podaję skrót NZ lub NS, strona). O tym, jak bardzo ważna była *Romantyczność* dla Goszczyńskiego, świadczyć może choćby to, że zapewne jej nie przepisał, ale musiał odtworzyć z pamięci, bowiem odbiega w znaczny sposób od sposobu zapisu autora – Goszczyński pisze „mi”, gdy w oryginale jest „mnie”, zmienia też formę interpunkcyjną, po każdym ze słów „płacę”, „mówię”, „widzę” wstawiając myślnik, gdy u Mickiewicza w tych miejscach

Płacę, mówię, widzę – tylko „ja”, reszta mówi innym językiem, inaczej postrzega ten sam świat, a może właśnie inny świat? – chciałby się poskarżyć bohater wiersza. Świat, który nie rozumie Karusi, jest tak samo obcy Wędrowcowi szukającemu ukojenia po trudach podróży.

Czytelnikowi jawi się w tekście człowiek zmęczony, zbłąkany, niepewny siebie, szukający schronienia poza dotkliwą rzeczywistością. Jest to postać odczuwająca świat bardzo intensywnie, osobliwie, przez pryzmat idei tak klasycznych, jak i świeżych – romantycznych. Opowieści będzie patronować zarówno klasyczny poemat Trembeckiego, jak i przecież wprost wywołany programowy utwór Mickiewicza. Spotkają się tej „nocy” w Sofiówce dwa światy i dwa „modele” człowieka. Punktem wyjścia właśnie okaże się rozdarcie bohatera w momencie, gdy uświadomi on sobie, że nadchodzi moment zwrotny w jego wędrowaniu, szansa przełomu. Następuje swego rodzaju olśnienie, coś na wzór przypomnienia graniczącego z objawieniem, wyrażonego w słowach: „A więc ją znowu ujrzę i ujrzę za chwilę”. Wyrażenie „a więc” rozpoczyna w specyficzny sposób proces narracji, opiera się na konstatacji czegoś, do czego czytelnik nie został wcześniej doprowadzony, ale jakby włączony do udziału w pół zdania. Poeta uruchamia w sposób nader śmiały głośne „myślenie” o swoim losie. Posługując się raczej kolokwialną formą „a więc”, wskazuje tym samym na domyślne kwestie, które mogły pojawić się w jego wyobraźni, może w trakcie rozmowy (z kim jednak?), jako głos wytchnienia po długo oczekiwany napięciu podróżującego, pielgrzymującego z niepewnością do tego jedyne go celu, jakim okazuje się ukraińska Sofiówka⁴. Pewności, czy dotrwa w wędrowaniu, bohater nie ma, ale coś mu pozwala w pewnym momencie wyrazić swój zachwyt nad wysiłkiem przemierzania krańców świata, wędrowania w czasie i przestrzeni.

Pierwsze wersy poematu zdradzają radość bohatera, ale i przyćmiewającą ją melancholię. To, co go cieszy, wypływa z nadziei, cień się zaś kładzie za sprawą wspomnienia, refleksji nad dniem „wczorajszym”:

A więc ją znowu **ujrzę i ujrzę** za chwilę,
Tyle się **nabłakawszy i przeniósłszy** tyle!
Po **dzikich uniesieniach, żebraczej** wędrowce,
Znów się **ponurzę w mojej** Zofiówce,

znajdują się przecinki. Świadczyć to może albo o niewielkiej dbałości przy korzystaniu z tomu *Poezji*, albo właśnie o tym, że mógł znać Goszczyński balladę na pamięć. Układ tego fragmentu *Romantyczności* przekształca Goszczyński w ten sposób, by czytelne było wewnątrz wersów specyficzne napięcie, wynikające z opozycji postaw ludzi, wzmocnione właśnie myślnikami.

⁴ Mickiewicz, jak też i Goszczyński, używają formy Zofiówka. Tymczasem dzieło Trembeckiego nosi tytuł *Sofiówka* i właśnie na ten zapis powołuje się Wasilewski, Zgorzelski, inni badacze dzieła i motywu. W rozprawach pojawiają się obie formy jako równorzędne, dlatego i w niniejszym szkicu używamy zapisu w sposób zamienny.

Co tak rozkwita **urocznie, dziewiczo,**
Między **surową** krain tych **dziczą.**
(NZ, s. 39, podkr. – K.K.)

Skoncentrowane wokół średniówki powtórzenie pełnych nadziei słów „ujrzę i ujrzę” ma charakter niekontrolowanej euforii, uwolnionego z reguł poetyckich – nawet klasycznych! – zachłyśnięcia spodziewanym widokiem. Tak się cieszą dzieci, powtarzając te same słowa bez szczególnej dbałości o czystość i poprawność języka (kto by dzisiaj rozpoczął zdanie od tak znamiennego zestawienia niezbyt eleganckich „a” oraz „więc”?...). Dziecięca radość bohatera wciska się w szczeliny doświadczeń związanych z „żebra-czą wędrówką”, z „błąkaniem”, z lękiem. Zygmunt Wasilewski przypomina w przypisie do poematu okoliczności powstania utworu, zwracając szczególną uwagę na strach, jakim poeta mógł się kierować w owym czasie z powodu policyjnych prześladowań:

„Noc w Zofiówce”, nie ogłoszona za życia G-go, powstała 1824 r. w Humaniu. Młody poeta chronił się wtedy przed policją w domu rodziców i wychodził tylko w nocy, którą najchętniej spędzał w Zofiówce. Poeta znał ją dobrze z lat szkolnych (uczył się w Humaniu), teraz odświeża w sobie wspomnienia i rozmawia niejako z przyrodą, z którą pozostaje w tajemnym porozumieniu⁵.

Poeta mógł istotnie chronić się przed policją w domu rodziców, chociażby z przyczyn tak oczywistych, jak jego zaangażowanie w sprawę narodowo-wyzwoleńczą jeszcze z okresu warszawskiego. Właśnie w Warszawie w roku 1820 wstąpił do Związku Wolnych Braci Polaków. Tam wyraziła się jego nieustająca tęsknota za wolnością, której jednym z epizodów była nieudana wyprawa do Grecji, gdzie chciał wziąć udział w powstaniu, ale dokąd nigdy nie dotarł. Został poeta na Ukrainie, gdzie w latach 1821–1830 zaangażował się w konspiracyjną pracę tajnych kół politycznych, tworzył poezję przepełnioną motywami rewolucyjnymi. Czyżby jednak ukrywanie się młodego poety przed policją miało aż tak silny związek z poszukiwaniem azylu, schronienia, jakie odnajduje bohater wiersza właśnie w Zofiówce?

Ten rodzaj schronienia, jakiego potrzebuje bohater utworu, nie przypomina kryjówek, nie ma charakteru konspiracyjnego, jest zaś łądząco podobny do aktu spotkania, do długo oczekiwanej schadzki z marzeniami o przebywaniu w Arkadii:

Jak niebiański rumieniec, kwiat świętej wieczności,
Na umarłego lica bladeści,
Co straż trzyma przy mego **dzieciństwa edenie,**
Jak cherub, uwieńczony w pamiątek promienie.
O, powiej, maju mojego wietrze!

⁵ Z. Wasilewski, przypis nr 1 do *Nocy w Zofiówce* Goszczyńskiego, s. 39.

Przeszłość, co w twoim odetchnie oddechu,
 Pierworodnego nie znająca grzechu,
 Z długiego nasepienia wzrok **pokutny** przetrze,
 Skalną szatę duszy odnowi
 I **pielgrzymiemu** wytchnie kosturowi
 I **pielgrzymowi**. (NZ, s. 39, podkr. – K.K.)

Nie jest to byle schronienie, kryjówka zdesperowanego uciekiniera, ale miejsce pielgrzymowania człowieka szukającego prawdziwej świętości. Zofiówka u Goszczyńskiego to nie tylko pamiątka po Szczęsnym Potockim, ale wyidealizowana, zmitologizowana kraina, emocjonalny i symboliczny ekwiwalent Edenu, raj – na Ziemi. Zofiówka to synteza wolności i piękna, Ojczyzny wreszcie, a także – dodajmy – odnosi się nawet do samej Maryi, rozpoznawalnej w tekście jako ta, która „Pierworodnego nie zna grzechu”. Nieskalana Matka Boga jawi się jako pierwowzór utęsknionej krainy, a poeta przywołuje Jej cechy i nadaje na nowo – niczym stwórca – otaczającej go Naturze, co czytelnik mógłby dzisiaj śmiało skojarzyć z Mickiewiczowskim odtworzeniem świata w *Panu Tadeuszu*. Arcydzielny zachwyty nad Naturą-Matką, odwołanie się do imienia Maryi w Inwokacji – z łatwością przypomina się w kontekście poematu Goszczyńskiego, w którym bohater tak samo powraca w przestrzeń dziewiczą, arkadyjską, odnajduje swój Eden.

Bohater poematu ukraińskiego przedstawia siebie samego jako pielgrzyma. To ważne, bo określa charakter jego wędrowania, a także zmienia status przestrzeni, do której on przybywa, w którą ma zamiar wkroczyć. Cel i początek podróży mają znaczenie symboliczne, wpisują się w porządek świata duchowego, pozostają w związku z początkiem i końcem życia, jako wyznaczniki ludzkiej egzystencji. Właściwie nic nadzwyczajnego w tym, że poeta korzysta z toposu wędrowki. Istota jego wędrowania nie wyczerpuje się w alegorycznie pojętym przeżywaniu, przemijaniu, w kontemplacji tegoż życia – wędrowanie bohatera wpisuje się bowiem w ów głębszy sens podróży, jaki znajdziemy w pielgrzymowaniu. Staje się tym samym interpretacją, egzegezą istoty egzystencji człowieka świadomego swej drogi.

Pielgrzym Goszczyńskiego jest człowiekiem świadomym początku i końca swej drogi. Mało tego – w zupełnie „nieromantycznym” stylu nie kryje tego, zaś jego los staje się treścią rozbudowanej opowieści (zupełnie inaczej niż się to dzieje u Byrona czy Malczewskiego!⁶). Opowieść osnuta zostaje właściwie na przeciwstawieniu dwóch punktów widniejących na krańcach alegorycznej

⁶ Bohatera poematu może wszak łączyć ze wspomnianymi poetami (Byron, Malczewski, Józef Dunin Borkowski czy wielu innych) z całą pewnością tęsknota za Grecją, wyrażona w zachwycie nad jej ruinami, kulturą, dramatem. Wielkie pragnienie udziału w walkach o wolność oraz niespożyty mit teże wolności, najbardziej żywy i czytelny był w obrazie – jednak wciąż antycznej! – Grecji:

drogi: początku, tutaj określonego zarazem jako koniec drogi, a także końca, utożsamionego z wyidealizowanym początkiem wędrówki. Przeszłość nie jest jednorodna, ma charakter złożonego wspomnienia. Składają się na nią odległe obrazy wpisane w młodzieńczy okres, gdy bohater odwiedzał Sofiówkę, czas pierwszych miłości oraz arkadyjskiej atmosfery, jak i obrazy nieodległe, związane z ostatnim etapem podróży. O ile początek drogi jest wyobrażeniem nieskażonego czasu i rajskiej krainy, ideałem godnym ciągłego przeżywania, o tyle już ostatni etap staje się jego zaprzeczeniem. Marzenia rozbijają się o bezlitosną rzeczywistość. Tak to zderza poeta wizję wymarzonej przyszłości:

A rozdrażnione echa czekały i wyły –
 Aż póki złudzeniami dusza upojona
 Nie przełała do krwi łona
 To szaleństwa uniesienie,
 To tryumfu upojenie,
 Jak na żywej walki scenie!

z tym, co przyniosła rzeczywistość:

Niestety, wszystko marzeniem było,
 I wszystko się przemarzyło!
 Rzeczywistości straszdyło
 Zaszło mi w drogę w połowie zawodu,
 Wykrzywiło szyderskim śmiechem twarz obrzydłą
 Objęło serce rękami z lodu,
 Dmuchięło tchnieniem zatrutem –
 I świat się zapadł pod czczości zasłoną,
 A zinnem, wówczas uczutem,

Ziemia, ziemia! – zawołam. – To Grecyi góry!
 Tu się bezpieczą mścicielów domy,
 Tu się gnieźdzą wolne gromy,
 Skąd błyskawica kary na ciemieżców błyska
 I w niezliczonych rojach zjawiska (NS, s. 44).

Mit Grecji, tak żywy w epoce, ożywia wyobraźnię poety nie mniej niż Mickiewicza czy Słowackiego. Wyobraźnię Goszczyńskiego określa wprawdzie w znacznym stopniu także Warszawa, ale to Ukraina pozostanie centrum jego myślenia, nawet w kontekście wielkiego świata, jako punkt orientacyjny dla szukającego utraconej Ojczyzny. Z niezwykłą łatwością mit antycznej Grecji nakłada się na obraz polskiej Ukrainy, przenikają się wspólne problemy, ale też duch poezji, zrodzony najpewniej – jak twierdzą poeci wołyńscy – z tego samego źródła. O związkach ukraińskiej poezji ze spuścizną antycznej Grecji inspirująco pisze Eulalia 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. 253–315. Jednym z poetów przywołanych przez badaczkę jest Iwan Kotlarewski, autor ukraińskiej *Eneidy*, kultuwujący siedemnastowieczną jeszcze tradycję nazywania Kijowa Troją, a także oczekiwania na przyszły (utopijny) Rzym właśnie na Ukrainie. Zob. także: *Krzemieniec – Ateny Juliusza Słowackiego*, red. S. Makowski, Warszawa 2004.

Dotąd zastyga drętwiące łono –
 I słabo nawet wierzę w nadzieję,
 Że się kiedyś rozgrzeję!... (NZ, s. 44)

Świat, według pielgrzymującego, dzieli się na sferę dobra i zła. Bohater zresztą abstrahuje od rozliczeń etycznych, jego myślenie zasada się wyłącznie na czuciu, odczuwaniu, w wyobrażaniu. Jedynym kryterium oceny świata okazuje się jego pamięć i wyobraźnia. To, co dobre, mieści się w sferze „złudzeń” i marzeń, to zaś, co złe – przychodzi wraz z doświadczeniem czasu, realności, rzeczywistości. Można porównać spotkanie marzenia z realnością do procesu gwałtownego wybudzania z pięknego snu, także wtedy chciałoby się powrócić do owej oazy spokoju, uciec od dotkliwej jaźni.

Docierający z mozołem ku upragnionym drzewom, ziołom, strumieniom i grotom pielgrzym jest człowiekiem na tyle zmęczonym, że jego ocalenie mieści się w pamięci – jedynej sile władnej przewyciężyć i czas, i odległość. Nie jest to też odmiana melancholii, czczego zanurzenia w otchłań własnych myśli, bohater bowiem przewycięża statyczność wspomnienia, a siłą swej refleksji przenosi w kierunku planowania, w stronę przyszłości, gdzie objawić się ma ponownie istota prawdziwego szczęścia, ukraińska sielanka. Poeta szkicuje podobną sylwetkę wędrowca także w innych utworach, żeby wspomnieć tutaj tylko wiersz *Podróżny*, którego bohater niecierpliwie zdąża ku innej ukraińskiej wsi (do Aleksandrówki?):

I – upragniony widoku! –
 Wędrowiec przyspieszył kroku.
 Nieraz usterknął w znużeniu
 I Pył drogi krwią pokropił,
 Ale się przyszłości opił;
 Spiesz i już w wysileniu
 Coraz, coraz bliżej mety.
 Już jej dosięgnął – już pod górą –
 Już na górze; lecz, niestety,

Pod opadłej nocy chmurą
 Zagasł świat i wdzięków tyle,
 Zapłata prac wędrownika;
 A blask od zorzy promyka
 Tylko drażnił go niemile⁷.

Wędrowka nie jest łatwa, lecz nieprzyjemna, przepełniona bólem, cierpieniem, samotnością – a wszystkiemu towarzyszy poczucie straty, ogołocenia. Ocalenie możliwe staje się jedynie w odzyskiwaniu obrazów, w przypominaniu i stwarzaniu na gruncie wspomnienia. Sama zaś wędrowka jest projekcją egzystencji, symbolicznym odwzorowaniem życia. Droga staje się odbiciem

⁷ S. Goszczyński, *Podróżny*, w: tegoż, *Dziela zbiorowe*, t. 1, s. 24.

życia, wędrowiec symbolizuje zaś świadomego swej egzystencji człowieka, który zdążył poznać pełnię owego *Weltschmerz*. Obraz życia jawi się w kreśleniu tej dynamicznej drogi i w ekspresywnym uzewnętrznianiu uczuć bohatera, mówiącego wprost, że życie zewnętrzne jest projekcją złudzeń, prawdziwe zaś dzieje się wewnątrz:

Patrzcie: po obrazie życia,
Strojne martwemi księżycu kolory,
W znajomych tonach wilcze wiodąc wycia,
Patrzcie, jak suną potwory! (NZ, 48)

Świat zewnętrzny jest obciążony waloryzacją negatywną, przypisuje mu poeta charakter iluzoryczny, demoniczny, podległy działaniu sił mrocznych, irracjonalnych, co podkreśla wyciem wilków i natarciem korowodu kolejnych zjaw. Świat wewnętrzny jest arką mieszczącą wspomnienia o tym świecie, który był, o czasie dzieciństwa, młodości, może też w jakimś stopniu staje się schronieniem dla nadziei, że dzięki tej pamięci możliwy będzie powrót do utraconej arkadii.

Skąd idzie i dokąd tak naprawdę zmierza pielgrzym? Jaki jest powód tak „zdeteminowanej” tęsknoty, za czym bohater tęskni? Wedle Zygmunta Wasilewskiego ważnym wątkiem autobiograficznym poematu okazują się marzenia i plany poety dostania się do Grecji i udziału w walkach o wolność, co poeta zaznacza w tekście wyraźnie:

Pną się na chmury połamane chmury...
Ziemia, ziemia! – zawołam. – To Grecyi góry! (NZ, s. 44)

Inną przyczyną wędrowania bohatera może być oczywiście ciekawość, głód poznania Kraju⁸ albo poczucie misji głoszenia prawdy czy wzniosłych idei (wolność?) na ojczystej ziemi, może również poszukiwanie schronienia przed światem, ucieczka od tego świata. Ucieczka ku arkadii jest bodaj najbardziej prawdopodobnym motywem zmierzania ku tej przestrzeni, którą bohater zapamiętał jako bezpieczną i uwalniającą od ciężenia, od doskwierającej doczesności. To, dlaczego bohater wędruje, zasadza się w istocie na płaszczyźnie duchowej jego egzystowania. Gdyby spojrzeć na cel podróży bohatera

⁸ Warty przypomnienia jest oczywiście ów zapał, z jakim Goszczyński opisywał swoje podróże po Polsce, w najbardziej chyba znanym *Dzienniku podróży do Tatrów*. S. Burkot podnosi niezwykle popularność podróży w owym okresie, a także ich wagę, jaką miały między innymi dla tworzenia i utrwalania kultury:

Zainteresowania kulturą ludową w kręgu lwowskiej młodzieży spiskowej, działalność konspiracyjna Seweryna Goszczyńskiego, później Juliana Gosłara – wycisnęły swe piętno na charakterze publikowanych podróży. Tu, w Galicji, dokonuje się charakterystyczna zmiana celów podróży: interesujące stają się nie tyle zamki, pałace, „pamiątki przeszłości”, ile wsie, krajobrazy, pieśni ludowe.

S. Burkot, *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1988, s. 254–255.

poematu właśnie przez pryzmat jego chęci odosobnienia, ucieczki, skrycia się przed tym, co trudne do zniesienia, przed rzeczywistością, ujrzelibyśmy go jako eremitę, anachoretę. Istotą anachoretyzmu było właśnie odejście od świata, eskapizm – tak samo w formie fizycznej, jak i duchowej. Zjawisko nader popularne było w czasach Ojców Kościoła, a akt odejścia od świata określano słowem *anachoresis*.

Wyraz ten znaczył odpływ, schronienie lub powrót. Czasownikiem *anachoreo* oznaczano takie czynności, jak taktyczne opuszczenie pola walki, powrót do domu lub wycofanie się z życia publicznego. W słowie anachoreza brzmi więc zarówno trąbka odwrotu, jak i radosny okrzyk powracającego z podróży wędrowca, którego zmęczył „natłok trosk”. „Każdy dzień wschodzi – pisał św. Bazyli (329–379) do swego przyjaciela św. Grzegorza z Nazjanzu w roku 357 z pustelni w Annisach – niosąc duszy mrok swoisty, a noc, przejmując na siebie troski dnia, zwodzą umysł tymi samymi urojeniami. Jest przecież wyjście z tego, mianowicie całkowite zerwania ze światem. (...) Pustelnicy wierzyli tedy, że anachoreza to wejście do przedśionka domu Pana. Niektórzy badacze uważają, iż to uwolnienie się od zwykłej egzystencji dawało im możliwość „doświadczenia już w doczesności przedsmaku życia wiecznego”. Wydawało im się, że ze swego odosobnienia, z pustyni, dzięki ascezie i modlitwie, dojrzą choćby rąbek rzeczywistości zbawionej. Opuszczając cywilizację, eremita żywił więc przekonanie, że rozpoczyna najbardziej szaloną grę, jaką może podjąć człowiek: grę o wieczność poza czasem⁹.

Bohater wiersza szuka schronienia przed zgiełkiem miasta, ucieka przed szyderstwem i trucizną, jakie towarzyszą ludziom pozbawionym wrażliwości, czułości, nierozumiejącym tajników duszy człowieka marzącego. Człowieka wybierającego marzenie.

Podróżny pozostaje po stronie świata idealnego, dzieje się tak wówczas, gdy przeżywa w młodości pełnię szczęścia na łonie ukraińskiej arkadii, ale też wtedy, gdy wyrzucony z marzeń o raj – marzy o nim, o powrocie do ziemi obiecanej.

Pielgrzymowanie bohatera polega na oddalaniu od wszystkiego, co dośkwiera, jest poszukiwaniem ukojenia. Taki model egzystencji jest bliski innemu bohaterowi. Przypomnijmy, jak mówi Mickiewiczowski Pustelnik-Gustaw:

Gustaw

Słuchaj, powiem coś jeszcze... Byłem i w ogrodzie,
Pod tę porę, w jesieni, przy wieczornym chłodzie;
Też same cieniowane chmurami niebiosa,
Tenże bladawy księżyc i kroplista rosa,
I tuman na kształt z lekka prószącego śniegu,
I gwiazdy toną w błękit po nocnym obiegu,

⁹ R. Przybylski, *Pustelnicy i demony*, Kraków 1994, s. 35. Uczony w niezwykle inspirującym wywodzie dodaje do powyższej myśli jeszcze inny aspekt ucieczki od świata, mianowicie ten związany z wytchnieniem, odpocznieniem, określanym jako *anapausis*:

Oznaczał on wytchnienie, miejsce lub czas odpoczynku, stan bez trosk, i dla chrześcijan miał najwyraźniej charakter soteriologiczny. Określano nim bowiem idealny stan duchowy: odpoczynek w wieczności, który był poniekąd ostatecznym celem anachorezy (s. 35).

I taż sama nade mną świeci gwiazda wschodnia,
 Którą wtenczas widziałem, którą widzę co dnia;
 W tychże miejscach toż samo uczucie paliło,
 Wszystko było jak dawniej – tylko jej nie było!
 Podchodzę ku altance, jakiś szmer u wniścia,
 To ona?... Nie! to wietrzyk żółkłe strząsał liścia.
 Altano! mego szczęścia kolebko i grobie,
 Tum poznał, tum pożegnał!... ach! com uczuł w tobie!¹⁰

Zraniona miłość, zanurzenie w Naturze, w cichości ogrodu, kontemplacja nieba, nocy, samotności, a także wspomnienie „ukochanej”, którą się żegna na zawsze, to cała pieśń i Gustawa, i bohatera poematu Goszczyńskiego:

Otóż i ona!... Nie – pustka w przestrzeni!
 Marami tylko wzrok drażnię!...
 Jednak już i blizka pora,
 Aby, jak sobie przysięgliśmy wczora,
 Zejść się w niedalekim lesie.
 Czy się jeszcze raz omyłę?...
 To jej powóz błyska w pyle!
 Witam cię, z miejsca się chwytam –
 Żegnam cię – a za godzinę
 Pod lipą bliżej przywitam
 I za obłokiem drzew ginę.
 I zgasł, bo dzisiaj gdzie ja, a gdzie on...
 Wszystko, prócz jej, widziałem, prócz z nią – byłem wszędzie!
 Było i nie jest, nie jest i nie będzie... (NZ, s. 47)

I dalej pisze poeta ukraiński, wrażliwy na nutę litewską, na Mickiewiczowską pieśń o nieszczęśliwym kochaniu:

I jakby struny wszystkich uczuć pękły,
 W tak przykrym zadrzały jęku.
 Gdzież pierzchasz, duchu przeleklej?
 Wrócił, na ostatnim dźwięku
 Wrócił, i ja po tej drodze
 Do wspomnień drogę znachodzę.
 Ale na przeszłości świecie
 Ponurość, burza, zamiecie,
 Zawiewa śniegami zima;
 Po dąbrowie drzew szkielety –
 Ja po zaspach brnę bez mety,
 Aż póki mię nie zatrzyma
 Listka wpół żywego skarga.
 Niekiedy w szumie zamieci
 Jęczenie do mnie przyleci –
 Przysparzam kroku, śledzę oczyma:
 To wicher młodą gałązkę targa; (NZ, s. 47–48)

¹⁰ A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. II, w: tegoż, *Dzieła. Wydanie Rocznikowe*, t. 3, oprac. Z. Stefanowska, w. 866–879.

Listek „wpół żywy” i gałązka „młoda” w utworze Goszczyńskiego stają się wymownymi symbolami samotności człowieka, jego nietrwałości, a też cierpienia duszy. Poeta korzysta z rekwizytów przejętych od Mickiewicza – tworzących nastrój tajemnicy, pewnej grozy, a także kierujących w stronę sfer pozaracjonalnych. Tak więc u obu poetów bohater będzie szukał drogi, ale drogi w czasie – będzie przemierzał bezkres własnej pamięci. Obaj bohaterowie w ferworze zmagają z burzami, zimą, śniegiem – oznaczającymi stan duchowy wędrowców – znajdują punkt oparcia w szczególne, o dziwo, nie zaś w wielkim znaku, którego można by się spodziewać, jak to się zdarza w czasie ważnych przeżyć. Takim szczegółem u obu stają się gałązki i listeczki. Pielgrzym Goszczyńskiego „brnie bez mety” tak długo, póki go „nie zatrzyma / Listka wpół żywego skarga”. Również Mickiewiczowski bohater okazuje wiele uczucia wobec gałęzi cyprysowo-jodłowej, fraternizując się z rośliną, wnosząc ją w dom Księdza. Cała scena poświęcona jest wielkiemu zdziwieniu Dzieci, Księdza, a także dowodzeniu przez Pustelnika, jakim to przyjacielem potrafi być cyprys – drzewo grobom i cmentarzom bliższe:

Dawno to być musiało! przed dawnymi laty!
 Pamiętam, kiedy cyprys przyjąłem z jej ręki,
 Był to listeczek taki, ot taki maleńki;
 Zaniósłem, posadziłem na piasku, daleko...
 I gorącą łez moich polewałem rzeką.
 Patrz, jaka z liścia gałązka urosła,
 Jaka gęsta i wyniosła!¹¹

Mickiewiczowski Pustelnik z IV części *Dziadów* przybywa do chaty Księdza, by się rozpoznać, odnaleźć, odzyskać imię Gustawa, wspomnieć lata młodości. W obu utworach blakający się po doczesnym świecie eremici znajdują przystanek w akcie wielkiego marzenia-wspominania. Obaj zatrzymują się, by zdjąć z siebie ciężar dźwiganego na ramionach świata. Obaj wracają do tych przestrzeni, które znają, rozpoznają: jeden przybywa do chaty litewskiej, drugi zmierza do ogrodu ukraińskiego.

¹¹ A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. IV, tamże, w. 229–235.

2. W ogrodzie

Między myślą litewskiego poety a obrazem stworzonym przez ukraińskiego lirnika zmieściłoby się zapewne wiele innych utworów podejmujących żywy w XIX wieku, klasyczny topos wędrowca-pielgrzyma. O popularności motywu świadczy to, że podejmują go liczni poeci. Interesujące jest też, że konstrukcja bohatera wędrującego, pielgrzyma często łączy się z przestrzenią ogrodu, choćby to było tylko wspomnienie ogrodu, jak u innego kresowego poety:

Pielgrzym idący w zimny kraj północy,
Gdzie wokół wodząc oczyma smutnemi
Prócz gwiazd na niebie, złotych kwiatów nocy,
Nie ma nadziei spotkać kwiat na ziemi –

[...]

A jeśli czasem kwiat twego imienia
Owionie oddech północnego grudnia,
Ogród pamięci ma słońce wspomnienia,
Co mu rozgrzeje promieniem południa¹².

Można sądzić, że celem każdego pielgrzyma staje się zawsze miejsce najbardziej godne poznania, także to najprawdziwsze, jakim jest ogród wewnętrzny, nazywany przez Korsaka w jego *Pielgrzymie* ogrodem pamięci. W pamięci bowiem nawet wówczas, gdy północny grudzień, możliwe jest słońce rozgrzewające promieniami południa. Ale to tylko w ogrodzie pamięci, w wewnętrznym świecie wyobraźni.

Goszczyński przedstawia człowieka, który utracił swój ogród, arkadię, zrósł się ze światem dalekim od tego, który daje prawdziwe ukojenie. Utrata rajy była właściwie pierwszą informacją, jaką człowiek otrzymał, która zmusiła go do wędrówki, do szukania innego schronienia przed nocą. Ryszard Przybylski koncentruje się wokół mitu arkadyjskiego, przypominając znacznie toposu wygnania, kary oraz tęsknoty za stratą Edenu:

Legenda opowiada, że Eden miał siedem bram. Według jednej z legend najbardziej zewnętrzna znajdowała się naprzeciw pieczary Makpela w Hebronie. Kiedy umarła Ewa, Adam postanowił pochować matkę rodzaju ludzkiego w pieczarze położonej blisko miejsca ich niedysyjszej szczęśliwości. Zaczął kopać pierwszy grób na ziemi. Nagle w nozdrza jego uderzyła niezwykła i znajoma woń. Była to woń Boga. Zaczął kopać szybciej i głębiej w nadziei, że dotrze do miejsca swego dawnego pobytu. Wtem rozległ się ogłuszający głos: „Dość!”. Przeżony Adam wrzucił ciało Ewy do jamy i zasypał ziemią. Pogrzebano go

¹² J. Korsak, *Pielgrzym*, w: *Księga wierszy polskich XIX wieku*, zebrał J. Tuwim, opracowanie i wstęp J.W. Gomulicki, Warszawa 1956, t. I, s. 308–309 (podkr. – K.K.).

potem w tej samej pieczarze. Duch jego pilnuje bramy ogrodu, przez którą widać sączące się światło raju¹³.

Jaki jest raj bohatera *Nocy w Sofiówce*? Jakie są szanse na jego odzyskanie? Rajem Pielgrzyma w poemacie jest od początku mityczny ogród Szczęsnego Potockiego¹⁴. Ogród, będący realizacją marzeń człowieka, ostatecznie też jedynie w marzeniach się ostał. Do czego więc pędzi bohater, skoro jego raj obrócony w perzynę, a świetność ukraińskiego Edenu wybrzmiała? Radość ze spotkania z odzyskanym rajem daje się mierzyć wielkością przeżycia związanego z żegnaniem po raz ostatni tego, co w życiu najcenniejsze. Świadomość, że się widziało dawno, zbyt dawno, a także to, że się ogląda ostatni raz, że się patrzy na istotę przemijania – to źródło intensywnych doznań. Bohater wiersza tęskni nie tylko za pięknym krajobrazem, ale równie silnie za mitem ogrodu, jaki zdołał wytworzyć w swej imaginacji. Dlatego zbliża się doń pod osłoną nocy, by siłą wzroku oparła się sile wyobrażania i przypominania.

Wiara człowieka, że uda mu się dokopać – nawet przez grób – do utraczonego raju, poczuć jego ciepło, światło, bezpieczeństwo, ba! – nawet zapach Boga, okazuje się też doświadczeniem poetyckiego Pielgrzyma. Jak Adam przedziera się przez szczeliny grobu swojej Ewy, tak pielgrzymujący do Sofiówki przedzierać się będzie przez cierpienie, głązy i lód, a nade wszystko przez los. Poeta korzysta z bardzo czytelnej alegorii opartej na konstrukcji: wędrowiec – droga – ogród. Jest to alegoria życia, świata, ludzkości w ogóle, symbol powrotu do źródła.

¹³ Zob. R. Przybylski, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966, s. 63–64. Autor powołuje się w tym miejscu na *Mity hebrajskie* R. Graves'a i R. Patai.

¹⁴ Mimo to, że świetność ogrodu nie trwała długo, zdołał on, tak jak i zresztą dwór Potockiego, zachwyć takie osobistości, jak sam Niemcewicz, o którego wizycie w majątku pisze nader ciekawie dr Antoni J. (A. Rolle):

Zbytek i przepych panował tu wszechpotężnie. Niemcewicz, który w r. 1818 widział resztki już tego, tak się jednak odzywa: „W meblach, obrazach, kryształach, brązach, co tylko nieszczędzone bogactwa z dalekich części świata sprowadzić mogły, wszystko tam z przepychem jaśnieje, nie zdarzyło mi się bogatszych widzieć podwojów”. Gabinet numizmatyczny wielkiej wartości, nie zapominajmy, że w skład jego wszedł zbiór starego Witta, komendanta Kamieńca, biblioteka przeszło z dziesięciu tysięcy tomów złożona, galeria obrazów, w której obok portretów rodzinnych figurowały płótna, jak Kornela Molenaera *Obrazki wiejskie*, Tycjana *Rycerz*, Van-der-Hilsta *Widok koncertu w ogrodzie* i dzieła wielu innych artystów.

Piękny ogród zwany „Chorosze”, strojny w altany, ruiny, wodotryski, stawy i wdzięcznie ugrupowane klomby, kapela nadworna z miejscowych kmieci złożona, teatrzyk niewielki, ale gustowny – słowem wszystko, co tylko życie uprzyjemnić może.

Zob. Dr Antoni J. (A. Rolle), *Dwór tulczyński*, w: tegoż, *Wybór pism. Gawędy historyczne*, wyboru tekstu i ilustracji dokonał, wstępem i przypisami opatrzył W. Zawadzki, Kraków 1996, t. 1, s. 116.

Ogród humański wabi wędrującego, nęci, całkiem jak ogród rajski, swoimi drzewami i owocami. Dodać trzeba, że więcej jest w nim rajskiego mitu i wspomnienia owej świetności niż pięknych budowli czy zachwycającego dostatku. A mit ten zrodził się na nie byle jakim gruncie. Niebawale bogaty Szczęsny Potocki miał pyszny kaprys wybudowania czegoś dotychczas nieistniejącego. W duchu XVIII-wiecznej, klasycystycznej mody zamówił u oficera artylerii, kapitana Ludwika Metzla, zaprojektowanie ogrodu. Wyobraźnia artystyczna utalentowanego żołnierza najwyraźniej sprostała oczekiwaniom magnata, oczarowując przy tym wiele znakomitości Europy:

Chociaż ogród ten pozostał nie ukończony, z przekazanych nam opisów wynika, że Metzel, zgodnie z fundamentalną zasadą krajobrazowych ogrodów klasycznych, **przekształcił Zofiówkę w symboliczny teatr świata, w poemat o naturze i dziejach ludzkiej kultury**. Zgromadził więc tu florę z wielu zakątków Europy i budowle ogrodowe ułożył w pewien system, z którego wynikała określona, sądząc z wizji Trembeckiego, bardzo oświeceniowa filozofia kultury. Roślinność i woda zostały tak skomponowane, aby pod naturalną kopułą nieba, w otoczeniu nietkniętej przyrody, poruszyła serce natura niby dzika, ale nie całkowicie, niby barbarzyńska, ale „okrzesana”; aby znać było kulturotwórczą działalność człowieka, którą u Metzla symbolizowała fantazja i dowcip, a nie nożyce i sznurek, wiedza historyczna, a nie duch geometrii¹⁵.

Bohater poematu zmierza więc nie tylko do słynnego ogrodu humańskiego, bo ten można znaleźć, zastąpić innym rajem ziemskim, jakich wówczas zgodnie ze zwyczajem było wiele, zmierza on do miejsca zestrojonego z jego wyobraźnią, z pamięcią i nadzieją. To nie ogród jest głównym celem podróży, nie Zofiówka, ale to, co bohater zamierza znaleźć w świecie przez siebie wykreowanym, będącym syntezą uwolnionej myśli, marzenia, wspomnienia, oczekiwań oraz „resztek” rzeczywistości, tutaj wyrażonych w aurze baśniowości:

Patrz, zadumana brzoza prostowłosa
 Uroczysem okiem wróżki
 Zagłębiła się w niebiosy;
 Smukłe topole, jak młode družki,
 Z całą cześcią dla matron i wieku, swawolą:
 Kiedy niekiedy, po cichem szeptaniu,
 Sklasnąć w gałęzie sobie pozwolą –
 A groźna sosna w ponurem ubraniu
 Pomruka jednotonnym głosem pustelnicy
 Czy północne modlitwy;
 Czy zaklęcia czarownicy;
 A tutaj płocze iskier gonitwy:
 Te się po wzgórzach rozsypały zgrają,
 Tamte się bawią ze śronów kołyską,
 Te przebiegają przestrzeń lodu ślizką,
 Lub tępemi księżycy promieniami strzelają. (NZ, 40)

¹⁵ R. Przybylski, *Ogrody romantyków*, Kraków 1978, s. 30–31 (podkr. – K.K.).

Podróżny widzi świat przemieniony, stworzony z materii własnej pamięci i imaginacji, wykreowany z zachwyty nad złączeniem wyobraźni i rzeczywistości. To właśnie w takiej atmosferze pojawiają się postaci rodem z Szekspirowskiego teatru. Brzozy mówią głosem puszczyków, na niebie przesypują się iskry, zjawiają się duchy, znajome i nierozpoznane:

Tam w dali tak wyraźnie białe ściany świecą,
 Tam oko świeci kochanki.
 Oto jej droga na tle zieleni
 Złoci się piaskiem wyraźnie:
 Otóż i ona!... Nie – pustka w przestrzeni!
 Marami tylko wzrok drażnię!...
 Jednak już i bliska pora. (NZ, 47)

Rzeczona ukochana jawi się z równą łatwością jako czarodziejka, skonstruowana na podobieństwo nimfy czy innej baśniowej postaci:

Jakież to dźwięki w zdroju zaśpiewały?
 Rozbryznęły się kryształy,
 I postać nieziemskiej urody
 Wyrosła z rozstępów wody.
 Strząsnęła mokre perły ze mglistej sukienki;
 Potoczyły się krople po szybie rozlewu,
 I znowu zabrzmiały dźwięki,
 Niby echo pierwszego śpiewu,
 A rozkosz ulgi niezwykła
 Objęła duszę zwątpiałą.
 To kropla tylko prysnęła na ciało
 I wszystkie żyły przenikła!
 Kto jesteś, czarodziejko, z tą pociechy siłą?...
 Ach, i ciebie od razu poznać mi nie było! (NZ, s. 49)

Pielgrzym widzi wiele postaci, zjawiają mu się one na prawach skojarzeń, siłą wyobraźni, a także pewnej kontaminacji wynikającej z przenikania się elementów świata wyimaginowanego z realnością, z którą to realnością przybywa do krainy wspomnień zbłąkany bohater. Jego podróż to swego rodzaju podsumowanie życiowych doświadczeń, rozmijających się znacznie z tym, co zaplanował sobie wędrowiec. Rozczarowanie światem, z którego powraca, jest tak wielkie, że okazuje się przyczyną ucieczki w baśniowość. „Rozbryznęły się kryształy, / I postać nieziemskiej urody / Wyrosła z rozstępów wody” – potem są dźwięki, krople przenikające żyły i duszę, zjawiające się trudne do zidentyfikowania postaci. Miesza się w poemacie konwencja sentymentalno-melancholijna z romantyczno-gotycką, zapamiętany ogród klasyczny zmienia się jednocześnie w krainę cmentarną, w ruinę, w ziemię obcą. Gdy stęskniony do widoku ukochanych kształtów przybysz nie umie rozpoznać tej, do której przedzierał się przez noc i bezdroża, znaczyć może również

i to, że poza światem zewnętrznym, zmienił się także wewnętrzny krajobraz pielgrzyma, przeobraziła się wewnętrzna przestrzeń jego duszy. Pyta on „Kto jesteś, czarodziejko”, „od razu poznać mi nie było!” – zdradzając moc i słabości własnej imaginacji. Jest wszak coś więcej w tej scenie, gdyż podobne obrazowanie wykorzystywał poeta w swej liryce patriotycznej, z niezwykłą siłą wyeksponowanej w tomie *Trzy struny*, w którym znajdujemy alegoryczną wizję Ojczyzny, jej zjawienie się właśnie pod postacią wróżki:

4.

Dziwne tchnienie eterowe!
W piersi i głowę żarem spłynęło.
Jak liść ożyły czucia pogrobowe,
Serce woniami swobody westchnęło,
Myśli zagrały w owadów chórze,
Patrzą ku górze i lecą ku górze.

5.

Bo tam! po falach powietrza,
Wróżka przemyka w łodzi obłoku;
Jej twarz od twarzy konającej bledsza:
Lecz uśmiech w ustach i światło w jej oku,
To sen co wróżbą szczęścia się wdzięczy;
Nad łódką płynie chorągiewka z tęczy. –

6.

O wróżko, Polski-rodzico!
Gdybyś tu kiedyś, jak mnie w tę chwilę,
Błysła przed ludu twojego żrenicą,
I on by może poczuł się w swej sile
I on by może znów oskrzydłony,
W nowy lot puścił swoje miljony!¹⁶

Ojczyzna zjawia się poecie na obłoku, w towarzystwie owadów i listeczków, on zaś pozostaje samotnym świadkiem cudu, widząc w nim pierwiastki magiczne (wróżka), a nawet znak działania Boga¹⁷ samego!

3. Noc

Trudno oprzeć się wrażeniu, że to, co miało cieszyć oko wędrowca, teraz raczej go przybija, staje się balastem dla ducha pamiętającego kwieciste ogrody i tryskające fontanny. Ścieżkami wówczas nie przechadzały się podobnie

¹⁶ S. Goszczyński, *Objawienie się Ojczyzny*, w: tegoż, *Trzy struny*, Warszawa 1915, s. 8.

¹⁷ Chociaż niejeden czytelnik może uznać ów fragment wiersza za obrazobórczy, nawet znajdując w nim powód do refleksji nad Bogarodzicą jako pierwowzorem „pierwomysłą” poetycką tego obrazowania. Wróżka, w której pisarz rozpoznaje Polski-rodzicę, miałyby się okazać skojarzeniem z Maryją, Matką Boga – Bogarodzicą?...

duchy i zjawy, ale odziane w drogocenne suknie niebrzydkie niewiasty – teraz zamiast nich przed oczyma objawia się korowód idący z infernum. Wraz z wkroczeniem pielgrzyma do ogrodu, musi umrzeć obraz niesiony przez niego, ikona jego młodości i arkadii. Co zyska w zamian? Na pewno nie spokój ducha, nie złudzenie świata bez skazy. Podróżny podobny staje się do śpiącego, który właśnie winien się obudzić i rozpoznać, co ze snu, a co z jawy. Jakże jednak budzić się z własnej woli, gdy po tamtej stronie więcej szczęśliwości i bliżej Edenu? Monika Rudaś-Grodzka celnie nazywa ogród Goszczyńskiego gotyckim, podkreśla także ów aspekt przemiany, jaka dokonuje się wraz z przejściem bohatera przez bramę ukraińskiej arkadii:

Wiersz, napisany we frenetycznej gorączce przez twórcę *Zamku kaniowskiego*, ukrywającego się przed carską policją, odsłania na wpół martwe, obce oblicze młodzieńczego Edenu. Powrót do rajskiej przeszłości okazuje się niemożliwy. Ogród na oczach poety pogrąża się w ciemnościach jak cała ta idylliczna przeszłość. Pożegnaniu beztroskich lat młodzieńczych towarzyszy wycie psów, nocne mary, widziadła, złowieszczy wiatr i głuchy szmer potoku (...).

Autor dokonuje tu zabiegu szczególnej personifikacji, gdyż mary wyłaniające się z głębi ogrodu, ze skał, pieczar i drzew tworzą kondukt żałobny niemych i martwych istot¹⁸.

¹⁸ M. Rudaś-Grodzka, *Ogród na rozstajach rzeczywistości i wyobraźni poetyckiej. Meta-morfozy Zofiówki*, „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 4, s. 143–160, tu: s. 155. Badaczka zwraca uwagę ponadto na fenomen Ukrainy, która pełni w tekście niezwykle rolę – staje się ziemią mityczną, krainą wymarzoną, odbiciem ziemi obiecanej, granicą świata „ucywilizowanego”. Jednocześnie Ukraina widziana w ikonie Zofiówki demitologizuje się jako kraina idealna, wkracza w jej terytorium to, co charakterystyczne w innych utworach Goszczyńskiego, a od czego stronili Trembecki czy Zaleski – śmierć, strach, zło, bezlitosny czas (zob. tamże, s. 158).

Nawet w *Sofiówce* Trembeckiego, uchodzącej za przykład idealnej sielanki, czytelnik natopkać może elementy pozbawiające jej owej nieskazitelności i utopijnej wręcz arkadyjskości. Zwraca na ów motyw uwagę Czesław Zgorzelski:

jeśli natomiast będziemy szukać np. krajobrazu, barw, perspektywy, łatwo możemy przyjść do przekonania, że *Sofiówka* jest nie tylko „zimna”, ale „nawet martwa”.

Cz. Zgorzelski, *O poezji polskiej w wieku XVIII*, Warszawa 1978, s. 180.

Nie dla wszystkich jednak poetów, zainspirowanych poematem Trembeckiego, *Sofiówka* marzy się jako symboliczny ogród, pełen najwyższych znaczeń. W niedługim wierszu Jana Czeczota wizja parku humańskiego znacznie odbiega od patetycznego obrazowania, z którego skorzystał Goszczyński:

O najmilszy ogródku! gdyby tylko ona
Umiała cenić wyżej swych kwiatów plemiona,
Wierzyła, że fijałek skromnie zhodowany
I białą rączką skromnie gościowi podany,
Wyższy byłby nad kwiatu rajskiego przepychy
I niejeden obudził głos śpiący i cichy?

J. Czeczot, *Nowa Sofiówka. Wiersz do Zosi*; cyt. za: Cz. Zgorzelski, *Nowa Sofiówka*, „Roczniki

Ucieczka od rzeczywistości ku wspomnieniom dzieciństwa, poszukiwanie arkadii doprowadzi bohatera do momentu granicznego, do miejsca, w którym zderza się on z siłą czasu, historii, losu, z tragizmem wpisany w ludzką egzystencję. Atmosfera grozy, ta frenetyczna dominanta narracji, staje się opisem otoczenia, które raz okazuje się bliskie i znane bohaterowi, za chwilę zaś obce i zatrważające. Jest to świat wciąż poznawany, a nigdy poznany. Ontologiczna warstwa poematu zasadza się na idei: nie wierz oczom, nie ufaj zmysłom, otaczają cię widma i mary:

O, wierna przyjaciółko, co w lustrze Łokietka
Muskasz oblicze – ty miałaś ziółko,
Co snami rozkosznymi czarowało z letka:
Dotknij mię niem, przyjaciółko!
Niech te widma, ci morderce,
Uwolnią oczy i serce!... (NZ, 48)

Istota tak pojętego gotycyzmu, „opanowanej” grozy, która nie zamyka się wyłącznie na aspektach estetycznych, nie polega na tanich trikach literackich mających na celu „przestraszyć” czytelnika, ale na wzbudzeniu w nim głębszej refleksji nad duchowością człowieka i związkami ducha z zaświatem, jest nadrzędnym celem Goszczyńskiego. Kontakt z duchami i poznanie zaświatów byłoby jednoznaczne z poznaniem kosmosu, a także zbliżeniem do prawdy o człowieku – ikonie kosmosu zewnętrznego. Może właśnie dlatego pielgrzym odwołuje się do lustra Łokietka (woda przed grotą nazwaną imieniem króla), może też chodzi o zwierciadło symboliczne, znak odbicia, poznania, rozpoznania się, jaźni:

We wczesnym romantyzmie – nowej fazie samopoznania ludzkiego, szczególnie skupionego na „faworyzowaniu sfery doznań podmiotowych” – wyjątkową rolę odgrywa symbolika zwierciadła. (...) Krajobraz widziany w zwierciadle wodnym, w jego głębiach, to symbol jaźni bohatera, to pejzaż wewnętrzny, oznaczony przez zespół odwołań do procesów introspekcji (...)¹⁹.

Można znaleźć wiele zbieżności w poetyce powieści poetyckiej Goszczyńskiego i niniejszego wiersza. Jednym z istotniejszych podobieństw jest oczywiście motyw nocy, który w poemacie staje się zagadnieniem tytułowym. Noc stanowi punkt wyjścia dla większości problemów leżących u fundamentów myśli o człowieku. Halina Krukowska w rozprawie poświęconej *Zamkowi kaniowskiemu* podkreśla, iż dla ukraińskiego poety noc pozostaje płaszczyzną

Humanistyczne” 1954/55, Lublin 1956, s. 348–349. Czeczot wypełnia przestrzeń Sofiówki pięknymi kobietami, ustraja ją barwnymi kwiatami, nie skąpi ich nawet wtedy, gdy opisuje krajobraz zimowy...

Na temat wątków ukraińskich w literaturze romantycznej zob. M. Kwapiszewski, *Późny romantyzm i Ukraina. Z dziejów motywu i życia literackiego*, Warszawa 2006.

¹⁹ H. Krukowska, *Wstęp* do: S. Goszczyński, *Zamek kaniowski*, Białystok 1994, s. 14.

rozważań o człowieku i o świecie, ale – co więcej – jest bytem autonomicznym wobec świata ludzkiego.

Nocna natura w powieści Goszczyńskiego ma sens kosmologiczny, jest organizmem autonomicznym wobec świata ludzkiego. Objawia się tu jako byt niewspółmierny z człowieczym poznaniem, ma swe oblicze trudno uchwytnie, ciemne, które odsłania tylko poprzez tajemnicze znaki, w mowie symbolicznej. Chociaż w wielu teoriach romantycznych symbol był rozumiany rozmaicie, jednakże wszystkie one były zgodne w tym, że jego siłą sprawczą jest właśnie natura. Jak antyczna wyrocznia przekazuje ona bowiem człowiekowi romantycznemu znaki jego losu mgliście i niejasno²⁰.

Bohater przybywa do Zofiówki nie tylko nocą, ale też zimą, samotnie, z daleka, bez racjonalnego powodu i celu, porusza się po znajomej przestrzeni jakby jej nie znał, gubi się lub zdumiewa widokami wcześniej przecież oswojonymi. Nieprzyjazne okoliczności stwarzają pewien dystans do ukochanego miejsca, co jest w tym przypadku znakiem niepokoju, obrazem rozterki związanej z oddalaniem się tego, co jest w zasięgu ręki. Raj, do którego biegł pielgrzym, okazuje się szczęściem zamrożonym. Gaj, niegdyś kojący szumem kwiatów i śpiewem ptaków – teraz trzaska mrozem, wspomnienie tulącej kochanki zamienia się w dialog z korowodem upiorów.

Kondycja duchowa bohatera poematu Goszczyńskiego odwzorowuje w jakimś sensie kondycję duchową polskiego narodu, który także – choć bliski wolności – widzi ją, ale nie może jej uchwycić, wymyka mu się ona u mety niełatwej przecież wyprawy po niepodległość. Noc w Zofiówce to przygotowanie do tej samej nocy, która powtórzy się niebawem w listopadzie 1830 roku w Warszawie, a może nawet do tej, która była bodaj najbliższej niepodległości, do przepelnionej marami sennymi nocy bronowickiej.

Podróżny szuka ukojenia, ucieka przed rzeczywistością, nie znajduje jednak wymyślanego świata tam, gdzie go pragnął odnaleźć – przybywa w złym czasie albo jest jeszcze za wcześnie na spełnienie marzeń, albo jest już za późno. Staje się tym samym ikoną narodu oczekującego świtu albo po prostu „modelem” człowieka poszukującego prawdy o sobie. Jego wędrówka do humańskiego ogrodu stałaby się literacką alegorią wędrówki człowieka do ogrodu, w którym rośnie drzewo poznania. Jednakże to poznanie pozostaje niemożliwe, tak jak niemożliwy jest powrót do Edenu.

Można jednak spojrzeć na wędrówkę bohatera jeszcze z innej perspektywy, mianowicie przez pryzmat owej mety, do której jednak przecież bohater dociera. Może niewłaściwe jest traktowanie finału jego podróży jako porażki, bo jeżeli ów sen, z którego pielgrzym boleśnie się budzi, a po stronie którego jasno się opowiada, ma być miarą lepszego świata, to właśnie on go prowadzi do poznania prawdy o świecie i zaświatach. Spotkania bohatera ze

²⁰ Tamże, s. 13.

zjawami nie są przypadkiem, ale rdzeniem opowieści, która – przypomnijmy – rozpoczyna się fragmentem *Romantyczności* Mickiewicza. W nie do końca „składnym” i przejrzystym dialogu Karusi i Jasia mówi ona do niego raz z zachwytem, raz z przerażeniem, zupełnie jakby jej świadomość przemieszczała się między światami. Świadkowie rozmowy bez wahania wydają dogmat o istnieniu ducha, konkretnie zaś Jasia, który „**być musi** przy swej Karusi, / On ją kochał za żywota!” (w. 49–50). Bohater Goszczyńskiego również nie ma już żadnych wątpliwości odnośnie do możliwości obcowania ze światem duchowym. Jego problemem okaże się raczej to, jaki świat wybrać, czy ten wymarzony, wyśniony, czy ten, przed którym ucieka?

Doświadczenie pielgrzyma to droga, jaką przebył i jej swoista kontemplacja, tak, by cel mógł być odpowiednio przez niego zrozumiany, wykorzystany. Celem, który osiąga bohater, jest ogród symboliczny, taki, w którym spotyka on alegorię własnej przeszłości, rozliczenie z marzeniami, wizję świata otwartego, w którym jest miejsce na misterium duchowe. Bohater przybywa bowiem do miejsca, w którym spotkają się niebo i ziemia. Pełen obraz doświadczenia wewnętrznego kreśli poeta choćby w swej opowieści o księdzu Marku, którym zafascynowany był Goszczyński nie mniej od Słowackiego. W *Proroctwach Ks. Marka* z 1833 roku niebo zderza się z ziemią, obrazy przychodzą z zaświatów, ksiądz-prorok widzi Naturę jakby tę samą, z Zofiówki, zjawiają się anioły i inne duchy, zmysły ustępują miejsca wyobraźni i obcowaniu duchowemu:

Dziwne sny! Dziwne zjawiska!
Ludzkie postacie w ziemskich okolicach –
Jeszcze pewno na granicach,
Gdzie niebo ziemię przyciska,
Gdzie myśli ziemskie i anielskie w lidze:
Równo tu w niebie i w ziemi widzę²¹.

Biografia duchowa poety, a zwłaszcza zaangażowanie Goszczyńskiego w Koło Sprawy Bożej, bezkrytyczne niemal uwielbienie mistycznego Towiańskiego²², pozwala sądzić, że pielgrzymka bohatera *Nocy w Zofiówce* nie

²¹ S. Goszczyński, *Proroctwa Ks. Marka. Niedokończone fragmenty*, s. 285–286.

²² Zob. inspirującą i wyczerpującą w tej kwestii książkę Danuty Sosnowskiej, *Seweryn Goszczyński. Biografia duchowa*, Wrocław 2000. Autorka przywołuje w swej pracy okres twórczości młodzieńczej, gdy czas ów związany był mocno z działalnością konspiracyjną, spiskową poety. Na wstępie niniejszego szkicu poruszyliśmy dramatyczny wątek ucieczki przed policją carską, która mogła być jednym z powodów napisania poematu. Sosnowska eksploruje jednak ów epizod w zgoła innym duchu – przedstawiając zdemitologizowany obraz uciekającego młodego „bojownika o wolność”, doprowadzając go niemal do poziomu groteski:

W Tulczynie dopadła go wiadomość, że jest poszukiwany przez policję, a za jego głowę naznaczono cenę kilkuset rubli. Miano go stawić przed carem, podczas pobytu Jego

jest jedynie poszukiwaniem miejsca na ziemi, schronienia w pięknym ogrodzie, uwielbieniem jego ruiny²³. Pielgrzym zmierza do innych przestrzeni, szuka innych światów, próbuje przemienić swoją świadomość. Może to nie jest noc Dziadów, może nie spotkanie misteryjne, które Mickiewicz obwieścił, nadając mu głębsze znaczenia już w drugim tomie *Poezycji*. Choć można sądzić, że tęsknota obu poetów za odnalezieniem rajku na ziemi – choćby za zerknięciem przez zasłonę tajemnicy go skrywającej, że taka nostalgia bliska była ich młodzieńczej twórczości.

Bohater poematu może więc nie ucieka od świata, ale usiłuje znaleźć sposób na przetrwanie, otwierając bramy własnej wyobraźni, w której ten materialny świat to jedynie moment odbicia do wielkiego skoku w stronę bezkresu sfer duchowych. Zasadą wędrowania pielgrzyma, powtórzmy, jest wspomnienie i marzenie, czyli obszar myśli, najbardziej intymnej części „ja”, świadome i pozaświadome odkrywanie siebie. Bohater zmienia istotę swej wędrówki, przechodząc z poziomu dróg i ścieżek ku głębi własnej duchowości. Jedynie tam możliwe jest spotkanie z przeszłością czy rozmowa z przyszłością.

Czy jednak ten, który skazał siebie na wędrówkę przez nieprzebyte i nieznane ogrody swego wnętrza, znajdzie wytchnienie i osiągnie cel za życia? Czy może jest świadom nieskończonej misji? Istotą tej wędrówki będzie zawsze samotność, choćby w tłumie ludzi, gdyż drogi wewnętrznych światów pielgrzym może przemierzać jedynie sam. Które wygnanie jest bardziej bolesne? Jaka samotność łatwiejsza do zniesienia? Nie jest on jednak pierwszym

Wysokości w Humaniu. Tak wyglądały konsekwencje spiskowania, niewspółmierne zresztą do działalności poety. Zmiana politycznego kursu, która w tym czasie doprowadziła do procesu filomatów i filaretów, mogła przynieść Goszczyńskiemu katastrofę. Nie chronił go majątek, znaczenie rodziny czy wpływowi przyjaciele. Toteż jedynym rozwiązaniem wydawało się okresowe schronienie u matki, w Humaniu. Była to kryjówka łatwa do wykrycia, toteż – z obawy przed donosem – poeta całymi dniami przesiadywał w stodole, unikając ludzkich oczu (s. 36).

Wyidealizowany świat projekcji poetyckiej Goszczyńskiego w *Nocy w Zofiówce*, wizja świata zamkniętego – ale w ogrodzie, nie w stodole, to zapewne próba pogodzenia z losem, z sytuacją bez wyjścia. Jest jednak jakiś konflikt obu sfer, owej ziemskiej – osadzonej w realiach wiejskiej stodoły oraz tej wymyślonej, w której możliwe okazuje się przewyciężenie czasu, spotkanie nawet z duchami.

²³ Na temat ruiny jako inicjacji w wyższą świadomość, obrazu przechodzenia ze świata w duchową przestrzeń, zob. już klasyczną rozprawę Grażyny Królikiewicz pt. *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993:

Ruina, z którą się na sposób empatyczny utożsamiają [romantycy], pozwala im sformułować własną sytuację w świecie w jej metafizycznej perspektywie, po czym ponownie a prawdziwiej dostrzec sens zniszczenia form i odchodzenia w przeszłość. Stanowi zatem miejsce, gdzie dokonuje się inicjacja, czyli wędrówka, której przedmiotem jest wiedza. Wędrówka najczęściej duchowa, czasem w kontrapunkcie do rzeczywistej podróży (s. 26).

wygnąncem ani politycznym, ani duchowym. Kilka epok wcześniej w nieodległym przecież Rzymie, bliski najpewniej Gosczyńskiemu z kursów gimnazjalnych Owidiusz mówił podobnym językiem, żegnając się z ukochanym miejscem i ze swoimi bliskimi:

Ostatnia noc w Rzymie

Znów przyszło smutne wspomnienie tej nocy
Którą ostatnią w mym Mieście spędzałem,
Jeszcze dziś w myśli do spraw drogich wracam,
a z oczu znowu krople łez sączą:
Już prawie świta, już trzeba na krańce
ruszać Ausonii z rozkazu Cezara.
Ni czas, ni dusza nie były sposobne,
do przygotowań, serce z trudem biło.
(...)
W końcu ból serca wyrwał mnie z omdlenia
i wrócił czucie mi razem z istnieniem.
Ostatnie słowa szepnąłem do smutnych
przyjaciół, z których tylko dwaj zostali.
(...)
Gdziekolwiek spojrzysz, płacz i jęki słyhać,
jakby płakano w domu przed pogrzebem.
Dzieci i starsi mój zgon oplakują.
Nie ma kącika, gdzie ktoś by nie szlochał.
Jeżeli wolno dla mizernych losów
wielkie przykłady dawać, taka właśnie
w zdobytej Troi rozpacz panowała²⁴.

Antyczny artysta pisze w zakończeniu elegii: „Umieram, choć mnie do grobu nie niosą” (s. 76), co jest wyznaniem doświadczenia granicznego, może ostatecznego. Świadome przeżywanie ostateczności, kresu, pożegnanie ze światem może być udziałem jedynie człowieka, który zna prawdę, który ma siłę ją poznać, przyjąć. Owidiusz kreśli obraz świata pogrążonego w żalobie, a czyni to z powodu własnej śmierci – ta zaś okazuje się umieraniem nie ciała, lecz ducha. Duch umiera zatrutowany samotnością, pozbawiony ojczyzny, domu, ukochanych. Poeta zaś może stracić wszystko poza duchem – dlatego szukać musi ocalenia, wędrując przez ogrody swego wnętrza, aż znajdzie

²⁴ Owidiusz, Elegia 13, *Ostatnia noc w Rzymie*, w: Publiusz Owidiusz Nazo, *Poezje wygnañcze. Wybór*, przeł. i oprac. E. Wesołowska, wstęp A. Wójcik, Toruń 2006, s. 72–73. A. Wójcik odczytuje sens poezji Owidiusza, wskazując we *Wstępie* na ponadczasowość znaczeń związanych z obrazem wygnañca, z przeżywania statusu banity – tak politycznego, jak i duchowego:

W poezji wygnañczej Owidiusz zbudował świat złożony z myśli, wrażeń, pragnień i uczuć. Zwrócono uwagę, że mniej powiedział o życiu codziennym, realnym, sugerując tylko ogólnie, że było pasmem udręki duchowej i fizycznej (s. 25).

siebie prawdziwego, wolnego. Pewne jest to, że nie może ustać w wędrówce, bo gdyby się zatrzymał, to wtedy mogą przyjść złudzenia, a najbardziej niebezpieczne z nich to te, które pozwolą uwierzyć pielgrzymowi, że dotarł on już do celu. Zatrzymać go mogą także własne imaginarium albo niebezpieczne duchy, takie, które zostają, zatrzymują „żywych” między światami – nie pozwalają stać ani na ziemi, ani też poznać, co to niebo. Doświadczenie bliskie chociażby Karusi przywołanej w motcie przez Goszczyńskiego.

Bohater wie, że nie może zatrzymać się w ogrodzie, zaprzyjaźnić z duchami, trwać w wiecznej nocy – pozwala się obudzić, odprawić widma, odczytać znaki zamknięte w kamieniach, w róży, w wodzie:

I wszystko przeszło. Idźcie, duchy, zdrowo!
 Byłem, jestem i będę samotny na nowo,
 Tylko pode mną i z boku
 Zimny kamień, naga róża,
 W lodach głuchy szmer potoku,
 W rozigranych myślach burza –
 A w oku? Ani łyzy w oku! (NZ, s. 54)

„Idźcie, duchy, zdrowo!” – przywołuje na myśl obrzęd Guślarza, jego odprawianie kolejnych zjaw, ale bohater Goszczyńskiego nie panuje nad misterium imaginacji w Zofiówce, nie organizuje ani nie porządkuje akcji, lecz sam w niej uczestniczy. Uwalniając duchy, każąc im odejść, skazuje siebie na samotność w rzeczywistości, do której przecież musi wrócić. Finał poematu przedstawia wybór bohatera, który opowiada się jednak za prawdą. Odrzucą złudzenia, opuszcza głowę, wcześniej skierowaną ku niebu („Nagle zgasł księżyc ponury”), jego wzrok błądzić będzie po ziemi („Tylko pode mną i z boku / Zimny kamień, naga róża”). Prawdziwość świata realnego jest zimna, może nawet przerażać („Psy zawyły, / Zapiały kury”), ale to ona ostatecznie pochłania pielgrzyma. Aby wędrówka miała sens i by w ogóle trwała, musi się dziać na obu płaszczyznach jednocześnie – zarówno w świecie zewnętrznym, jak też we wnętrzu pielgrzyma. Najlepiej wyraził to chyba Goszczyński w słowach, jakie znalazły się we wstępie niedługiego *Testamentu poety*:

Idę w światy, które znam od dawna, o których wam gadałem, a nie byłem zrozumiany²⁵.

Powiedzieć „idę w światy” to nie tylko podjąć decyzję, ale także mieć najgłębszą świadomość i odwagę. Bo chociaż o istnieniu „światów” wiadomo, to wybrać je może tylko ktoś, kto potrafi przejść w pierw całą długość drogi – tej prawdziwej, kamienistej, dopiero potem można znaleźć bramę prowadzącą do wiecznie zielonych ogrodów.

²⁵ S. Goszczyński, *Testament poety*, s. 274.

III.

PODRÓŻE NA WSCHÓD.
IGNACEGO PIETRASZEWSKIEGO
ROMANTYCZNE WIZJE
KONSTANTYNOPOLA



Ignacy Pietraszewski

1. Warmijczyk

W czerwcu 1860 roku „Gazeta Pruska”, a za nią inne dzienniki zagraniczne, napisała o zgonie Ignacego Pietraszewskiego, biorącego udział w wycieczce naukowej „przedsięwziętej przez członków poselstwa do Syrazu w połowie listopada”. Tymczasem – gdy pisano, że „zachorował wspólnie z wszystkimi osobami poselstwa na gorączkę, grasującą wyłącznie w tym roku w Persji...”¹, a potem zmarł w nieznanych okolicznościach – podróżnik nie tylko żył, ale wciąż z pełną determinacją działał, zbierając środki na kontynuowanie swoich prac wydawniczych, poświęconych księgom Zoroastra. Przedwczesne nekrologi były efektem nie tylko niedoinformowania lub złego poinformowania prasy oraz osób zainteresowanych życiem Pietraszewskiego, ale także skutkiem zmiany jego stylu życia. Polegała ona odtąd na całkowitym wycofaniu się ze sfery publicznej, na wyizolowaniu będącym wynikiem przede wszystkim fatalnej sytuacji finansowej, bardzo złych warunków materialnych, w jakich przyszło mu żyć w okresie ostatnim.

Kim był Ignacy Pietraszewski? Z całą pewnością zapisał się w świadomości XIX-wiecznych Europejczyków jako postać nietuzinkowa. Zdobywał łątwo salony, stanowiska zarówno naukowe, jak i polityczne, ale w gruncie rzeczy – przez cały czas żył pod niezwykle silnym wpływem własnej wyobraźni, kształtującej jego osobowość oraz intelekt. W Polsce pozostawał pod urokiem rozmaitych ludzi, a i sam oddziaływał na wiele znanych osobistości. Joachim Lelewel, na przykład, zaliczał go do swoich przyjaciół i nazywał Warmiakiem, a poufale Pietraszem, w listach zaś zawsze tytułował „Kochanym Warmijczykiem”. Urodził się Pietraszewski w 1796 roku w Biskupcu na Warmii, w krainie, jak to podkreślają biografisci, wtedy niemal całkiem zapomnianej, kojarzącej się z ziemią prawdziwie egzotyczną i obcą. Tym ważniejsze dla warmińskich Polaków były kariera naukowa i splendor (krótkotrwały), jakie splotywały na nich w szczytowym okresie pracy naukowej syna Baltazara Pietruszyńskiego (w ten sposób zostało zanotowane nazwisko jego przodków).

Ważnym i nie do przecenienia okresem kształtowania się zainteresowań intelektualnych Pietraszewskiego był jego pobyt na Uniwersytecie Wileńskim. Przeżywa on wtedy poznawczy wstrząs po zetknięciu z dziełem Józefa Juliana Sękowskiego *Collectanea z dziejopisów tureckich rzeczy, do historii polskiej służących, z dodatkiem objaśnień potrzebnych i krytycznych uwag* (wydanym

¹ *Catalogue of the very interesting and unique collection of Mohammedan coins and medals in gold, silver, copper and glass, formed by Dr. Ignatius Pietraszewski*, Londyn 1853, s. 25; cyt. za: W. Ogrodziński, *Ignacy Pietraszewski (1796–1869). Życie i dzieło*, w: I. Pietraszewski, *Uroki Orientu. Wspomnienia z wojaży (1832–1840 – 1860–1862)*, wstęp i opracowanie Z. Abrahamowicz, szkic bio-bibliograficzny W. Ogrodziński, Olsztyn 1989, s. XXXI.

w Warszawie w latach 1824–1825). Studium nad tekstem Sękowskiego towarzyszyło nieprzyjazne odium, związane z „niesławą” autora *Collectaneów*, którą okrył się on jako

carski cenzor Mickiewicza i Puszkina, uczestnik walk ideowych światłego, wileńskiego grona przeciw obskurantyzmowi, a potem sprzymierzeniec rosyjskich kół reakcyjnych w walce z postępem².

Był przecież Sękowski, jak dobrze wiemy, nazywany zdrajcą, sprzedawczykiem na usługach carskich, a świadectwo takiej jego oceny powtarzali najznakomitsi ludzie epoki, łącznie z Adamem Mickiewiczem³.

Drugim powodem antagonizmu powstałego między Sękowskim a Pietraszewskim okazało się wspomniane wcześniej dzieło, w którym „Warmijczyk” najpierw odnajduje wiele błędów, a w konsekwencji publikuje swoje uwagi na piśmie, wdając się w długi (w sumie jałowy) dyskurs na temat kompetencji zdolnego jednak – jak to podkreślał niegdyś Lelewel – orientalisty. Powołując się na nieścisłość przekładu, na brak rzetelności Sękowskiego, tym samym Pietraszewski zaczyna tworzyć swój własny wizerunek jako człowieka zdolnego i władnego oceniać fachową literaturę dotyczącą spraw orientalnych. Wileńskie środowisko szybko okazuje się zbyt małe dla ambitnego orientalisty. Ważkim powodem „ucieczki” z Wilna zainteresowanych Wschodem badaczy był słabo rozwinięty na uczelni kierunek takich studiów, co miało

² J. Reychman, *Podróżnicy polscy na Bliskim Wschodzie w XIX w.*, Warszawa 1972, s. 20.

³ Sękowski zarzucał Mickiewiczowi, że „poeta bardzo zgrzeszył tym, że chciał użyć w swych wierszach metafor wschodnich, zwrotów mowy itp., nie znając zupełnie ani języków azjatyckich, ani literatur tych ludów” (J. Reychman, *Zainteresowania orientalistyczne w środowisku Mickiewiczowskim w Wilnie i Petersburgu (na prawach rękopisu). Materiały Dyskusyjne Komisji Obchodu Roku Mickiewicza PAN*, Warszawa 1955, s. 16):

Ze swej strony Mickiewicz nie pozostał mu dłużny i kilka dni później u Bułharyna 27 grudnia 1827 zarzucił Sękowskiemu, że „naumyślnie umieścił tam [w *Collectaneach*] wiele fałszywych informacji”. Sękowski niebo i ziemię poruszył (...).

Badacz przypomina ponadto znaną, słynną owego czasu krytykę Sękowskiego, przedstawianą jako „złośliwą”, dotyczącą prac austriackiego orientalisty Hammera, „który zresztą nie pozostał dłużny w replice” (tamże, s. 18). Kontrowersyjna postać Sękowskiego stanowiła – o ironio – ciekawy rodzaj spoiwa, łączyła bowiem jego przeciwników w jednym obozie, do którego zaliczał się i Pietraszewski, w obozie „polskich”, patriotycznych orientalistów, upatrujących w swojej profesji środka do szczególnej ekspozycji tego, co narodowe, co polskie. Dodać należy, że Mickiewicz, mimo nieukrywanej awersji wobec Sękowskiego, pozostawał pod jego znaczącym wpływem, a traktując go jako znawcę języków, zasięgał wiedzy i korzystał z pomocy w okresie petersburskim. Fascynacja językiem perskim doprowadziła Mickiewicza do spotkania także z Mirzą Muhammedem Dżaffarem Tobczybaszewem (wykładającym w instytucie języków wschodnich i tłumaczącym później poezję Mickiewicza na język perski), choć – co podkreśla Reychman – „skutecznym” nauczycielem języków orientalnych wieszczą był Ludwik Spitznagel (tamże, s. 22).

podłoże między innymi w polityce prowadzonej przez rektora Śniadeckiego. Ten zaś uważał, że należy najpierw poznać dobrze literaturę europejską

a z czasem dopiero może nas zanieść ciekawość do odleglejszych Azji ludów i zrodzić ochota w niektórych do języków perskiego i chińskiego⁴.

Do Petersburga z Wilna wyjeżdżają (uciekają?) i Józef Sękowski, i wybitny orientalista Antoni Muchliński, a także, co oczywiste, Ignacy Pietraszewski. Petersburg staje się więc również miejscem przygotowania Polaków do ich pracy naukowej, lecz nade wszystko przystanią tuż przed wyjazdem na Wschód.

2. Petersburg

Do stolicy carstwa Pietraszewski dotarł w 1826 roku bez grosza przy duszy. Był źle ubrany, nie znał tam ludzi mogących go ewentualnie wesprzeć czy pomóc mu znaleźć źródło utrzymania. Zdesperowany naukowiec zwrócił się o pomoc bezpośrednio do cara. Nieoczekiwanie krok ten okazał się gestem decydującym o dalszym jego życiu, gdyż otrzymał stypendium i rozpoczął specjalistyczne studia w instytucie języków wschodnich, a spotkał się tam z takimi postaciami, jak Aleksander Chodźko czy Antoni Muchliński⁵. Ten ostatni związany był z Pietraszewskim w wielu okresach jego życia, zarówno w Petersburgu, jak i później – w Konstantynopolu.

Ponieważ sama znajomość języków obcych nie była w wieku XIX przekonującym argumentem do piastowania ważnych stanowisk państwowych, uciekł się Pietraszewski do kolejnego fortelu i wykazał szczególnego rodzaju zaradnością, „przypominając” sobie o znajomości z lat młodości, jaka łączyła go z wileńskimi dominikanami. W Petersburgu skorzystał więc z ich protekcji i zwrócił się do Klemensa Mojąłowicza i Dominika Łukaszewicza. Zawdzięczał im uzyskanie

w 1830 roku pracy najpierw w ministerstwie spraw wewnętrznych, później zagranicznych oraz stypendium na ukończenie studiów. W rok później zdał świetnie egzamin końcowy.

⁴ J. Reychman, *Zainteresowania orientalistyczne...*, s. 8. Badacz przedstawia w niniejszym szkicu interesujący, acz przesiąknięty myślą marksistowską (pisze np. o „obskurantyzmie i despotyzmie klerykalnym”) obraz środowiska, w którym rozwija się zapoczątkowana jeszcze w XVIII w. pasja naukowa, szczególnie rodzaj zainteresowania Wschodem, utożsamianym z Naturą.

⁵ Na temat tego wybitnego orientalisty piszą między innymi Władysław Kotwicz i Maria Kotwiczówna (*Orientalista Antoni Muchliński. Życie i dzieła*, Wilno 1935). Kotwicz zauważa, iż naukowiec ten był pod ogromnym, destrukcyjnym wpływem wspomnianego wcześniej Sękowskiego, co objawiało się również tym, że przez wiele lat Muchliński nie publikował prac naukowych w obawie przed rozpowszechnioną w środowisku zjadliwą krytyką „kolegi” (s. 32).

Władał językami tureckim, perskim i arabskim, miał otwartą drogę do kariery w rosyjskiej służbie zagranicznej⁶.

W lipcu 1832 roku⁷ car wysłał Pietraszewskiego w roli dragomana (tłumacza) w misję dyplomatyczną na Wschód, do Konstantynopola. Karierę od pełnienia funkcji dragomana zaczęli przed Pietraszewskim w Konstantynopolu także Józef Sękowski oraz w roku 1830 Aleksander Chodźko. Funkcję tę pełnił Pietraszewski w Konstantynopolu w latach 1832–1835, potem (w 1836 roku) w Jafie, następnie był sekretarzem konsulatu w Salonikach (1836) oraz dragomanem konsulatu generalnego w Aleksandrii w roku 1837 i wreszcie pełnił urząd konsula w Jafie w latach 1838–1840.

Kariera polityczna nigdy jednak nie była ambicją Pietraszewskiego, nie starał się on zdobywać stanowisk rządowych w kolejnych latach udziału w misji dyplomatycznej rządu rosyjskiego na Wschodzie⁸. To, co znamienne w jego biografii, to dające się wyróżnić etapy niesłychanej pasji naukowej, najpierw do języków, później zaś do numizmatyki i wreszcie niepohamowany pęd w głoszeniu własnych tez czy raczej przekonań o pokrewieństwie języków. Każdy z tych tematów traktował jak wyzwanie, podejmując je z niesłychaną siłą i – wbrew wielu przeciwnościom – osiągał w każdej dziedzinie osobliwe rezultaty.

Do Petersburga z Konstantynopola wrócił Pietraszewski raz jeszcze, aby w latach 1840–1842 wykładać na tamtejszym uniwersytecie języki wschodnie. Nie będzie jednak związany z tym miastem do końca życia, co mógł sobie planować, gdyż posiadał intratny etat, a car nie zapomniał o nim, jeszcze raz dając dowody swej pamięci, nie zawsze jednak przepojone „przyjaźnią”, nie takie, jakich mógł się spodziewać podróżnik wracający ze Wschodu. Bowiem z podróży przywiózł Pietraszewski jedną z największych kolekcji monet – złotych, srebrnych i szklanych, unikatowy i bezcenny zbiór, który urzędnicy carscy, na „życzenie” władcy, chcieli od numizmatyka przejąć. Elementem przetargowym miało być ofiarowanie mu adiunktury na wspomnianej uczelni, ale bez zapewnienia stałej pensji... Miałby też Pietraszewski otrzymać hojną nagrodę, w co chyba jednak zaczął w końcu wątpić i w rezultacie nie dał się skusić na przekazanie owej „antycznej” kolekcji.

⁶ W. Ogrodziński, *Ignacy Pietraszewski*, s. XI.

⁷ W. Kotwicz podaje (raczej omyłkowo) rok 1833 jako datę wyjazdu Pietraszewskiego do Konstantynopola, skupiając się wszak w swojej rozprawie bezpośrednio nie na nim, a na Muchlińskim (*Orientalista...*, s. 17).

⁸ A. Muchliński, świadek „wątlých” efektów pracy dyplomatycznej swego kolegi w Konstantynopolu, zauważa, że Pietraszewski miał „zawsze większe zamiłowanie w życiu literackim [naukowym] niż w kłopotliwym i niewdzięcznym częstokroć zawodzie” dyplomaty (*Ignacy Pietraszewski*, Wilno 1861, s. 3. Odbitka z Kuriera Wileńskiego, cyt. za: W. Ogrodziński, *Ignacy Pietraszewski*, s. XIII).

Uważa się, że rząd carski zaczął w pewnym momencie wywierać wpływ na Pietraszewskiego, być może naciskać go, a nawet szykanować z powodu jego kolekcji. Kolekcjoner nie uwierzył jednak w wątpliwą atrakcyjność oferowanej mu transakcji i opuścił Petersburg. Wyjechał stamtąd także z powodów zdrowotnych, gdyż rozwinęła się u niego choroba zwana alepską, przywieziona ze Wschodu, objawiająca się w postaci licznych ran na skórze (nazywana wówczas także z powodu podobieństwa – „trądem”). Dolegliwość ta mogła być wówczas leczona za granicą, na zachodzie Europy – tam właśnie udał się Pietraszewski, aby skorzystać ze zbawiennych kąpeli, mających przynieść ulgę i uchronić go od poważniejszych zmian skórnych, bardzo przypominających trąd.

3. Nauka i fantazja. Entuzjazm historii, historia entuzjazmu

Paśe badawcze Pietraszewskiego, jego entuzjazm związany z możliwością rozwoju intelektualnego, skupiają się przede wszystkim wokół trzech tematów, trzech dziedzin. Oczywiście pomijamy tutaj jego talent poliglotty, zapal do języków wschodnich, który młody Polak wykorzystał na tyle efektywnie, że stał się on niezastąpioną pomocą w zgłębianiu kolejnych dyscyplin.

Nummi mohammedani

Najpierw więc, zaraz po przyjeździe do Konstantynopola, Pietraszewski zainteresował się skarbami jakie ziemia turecka skrywała przed oczyma niepopularnych jeszcze wtedy archeologów czy przed samym sułtanem i jego urzędnikami. Wiele wprawdzie podróżował i dużo miał szczęścia na bazarach, które odwiedzał – kupował tam w czasie swoich wypraw najróżniejsze, najrzadsze okazy monet. Ponieważ jednak zasoby numizmatów dostępnych na rynku były ograniczone, zbieracz posuwał się w swoim sprycie do – często nieuczciwych – czynów. Wynajął nawet własnych agentów, tworząc coś w rodzaju siatki wywiadowczej. Mieli oni za zadanie wynajdywać okazy z „drugiego obiegu”, niedostępne u bazarowych handlarzy. Posługiwał się też wieloma kontaktami z dostojnikami tureckimi, które to znajomości siłą rzeczy zawierał w czasie swojej pracy, na przykład kontaktem z Ismailem-beją, byłym posłem, ułatwiającym Pietraszewskiemu dostęp do wielu źródeł. Lecz równie często ryzykował, łamiąc (jak zaznaczyliśmy wcześniej) prawo, gdy na przykład w czasie pobytu w Syrii, na terenie pozostającym pod władzą Ibrahima paszy, „człowieka chciwego i bezwzględne⁹”, oszukał go jako

⁹ W. Ogrodziński, *Ignacy Pietraszewski...*, s. XIII.

dplomata i kolekcjoner. Ibrahim pasza interesował się starymi, szczególnie złotymi monetami, przyznając sobie prawo do ich posiadania z jednego raczej powodu – mógł je przetapiać, ażeby korzystać z cennego kruszcu. Dlatego carski dragoman, kierując się przebiegłością, odnalazł w Jafie nielegalne wykopalisko na ruinach Askalonu, zorganizował potajemnie ekipę, nocą dokonał transakcji i za cenę srebra wykupił osiemnaście funtów monet pochodzących z czasów dynastii Mameluków.

Unikatowa kolekcja była chlubą Pietraszewskiego. Zbiór ów był czymś niezwykle jak na owe czasy. Okazał się poniekąd dowodem na niezwykle możliwości człowieka. I chociaż w XIX wieku nietrudno o przykłady determinacji, owego zamiłowania do świadectw historii, to osiągnięcia Warmijczyka trudno przecenić nawet dzisiaj. Po skrupulatnym opracowaniu zebranych przez siebie świadectw przeszłości, Pietraszewski wystawia w 1844 roku na międzynarodowym kongresie filologów w Dreźnie 2683 monet – w tym

147 złotych i 739 srebrnych. Reprezentowały około czterdziestu dynastii arabskich w numizmatach – monetach i medalach. (...) zdołał skompletować monety siedmiu dynastii, co było osiągnięciem bez precedensu. Pięć największych muzeów włoskich oraz muzea londyńskie i petersburskie posiadały łącznie 40 monet dynastii Mameluków, podczas gdy jeden Pietraszewski zgromadził 667¹⁰.

W tym samym roku uzyskał na uniwersytecie w Halle tytuł doktora filozofii. Otrzymał go na podstawie pracy *Nummi mohammedani*. Osiadł wówczas w Berlinie, gdzie został dyrektorem królewskiego gabinetu numizmatycznego i lektorem języków wschodnich. W Berlinie także uzyskał habilitację i tytuł profesora języków wschodnich. Trudno jednak jasno stwierdzić, jaki był stosunek Pietraszewskiego do własnej kolekcji. Badacze uważają, że zdawał on sobie sprawę z jej materialnej wartości, będącej wszak obiektem zainteresowania wielu innych poważanych uczonych. Europa szybko dowiedziała się o zbiorach zarówno z prac Pietraszewskiego, jego pięciotomowego inwentarza, jak też dzięki zainteresowaniu tym „pomnikiem” okazywanemu przez wiele muzeów. Przygotowywał on zresztą sprzedaż swojej kolekcji, ale ostatecznie jej nie sprzedał. Uważa się, że nie zdążył dokonać żadnej intratnej transakcji, był bowiem „niepraktyczny” i nie potrafił uchronić się przed sprytem bankierów oraz dyrektorów królewskich muzeów. Ale przyczyna tego może być też ukryta znacznie głębiej.

Zbiór podróżnika został zdeponowany przez Pietraszewskiego w British Museum przy zapewnieniu, że właściciel ma prawo pierwszeństwa jego sprzedaży. W zamian otrzymał niewielką sumę, potrzebną do wyjazdu na kontynent, a powinniśmy nieodzownie zaznaczyć, że brak pieniędzy towarzyszyć

¹⁰ Tamże, s. XVI.

będzie romantykowi, niczym klątwa, aż do śmierci. W mało jasnych okolicznościach – badacze do dziś próbują je rozwikłać – Pietraszewski traci na zawsze swój skarb, zostawiwszy sobie cień sławy, pamięć splendoru spowijającego ów niezwykle owoc kilku lat podróży na Wschód.

Jednym z powodów utraty kolekcji był zapewne zapis w umowie zawartej przez właściciela monet z British Museum dotyczący warunków ich wykupu. Pietraszewski, pewnie nazbyt idealizujący rzeczywistość, nie martwił się obwarowaniem uczynionym przez muzeum dotyczącym terminu wykupu skarbu, dlatego też nie dbał o szybkie uregulowanie – bądź co bądź – niedużej pożyczki, a po upływie terminu stało się to praktycznie niemożliwe. W odzyskanie monet zaangażowało się (emocjonalnie) wiele znaczących postaci, choćby Joachim Lelewel, co nie mogło jednak mieć większego wpływu na decyzję brytyjskiego muzeum.

Tak więc przebiegłość Anglików mogła być w istocie przyczyną pierwszej poważnej porażki kolekcjonera. Dziwne jednak jest to, że tak łatwo dał się, ten oszukujący gubernatorów i sułtanów podróżnik, w końcu sam oszukać. I może jest to właśnie dowód na to, że nie traktował on kolekcji wyłącznie jako bezcennego zbioru monet, ale jako swego rodzaju wynik pracy naukowca, **świadectwo władzy człowieka nad czasem i historią, dowód na możliwość ujarznienia przeszłości**, schwywania jej i zrozumienia przez te nawet najmniejsze znaki, jakimi miały być monety... Romantyczne zainteresowanie przeszłością podróżnik realizował w ten właśnie sposób, utrwalając w zapamiętaniu każdą drobinę minionego świata, zapisując jego własną wizję, interpretując go na potrzeby zarówno nauki, jak też niezwyklej wyobraźni człowieka obdarzonego odwagą. Utracił kolekcję, ale nigdy nie wyzbył się świadomości, że to on ją stworzył, a nie ktoś inny przed nim.

Zendawesta albo Zędaszta

Niezwykłość Pietraszewskiego objawiła się nie tylko w postaci samorodnego talentu dyplomaty, „archeologa” czy numizmatyka, ale także jako lingwisty, nad wyraz odważnego eksperymentatora-historyka języka i badacza zapomnianych narodów. Po tym, jak w roku 1853, po wielu procesach związanych z wysiłkami odzyskania utraconej kolekcji, zapadła ostateczna decyzja o „przejściu” własności numizmatów na rzecz British Museum, poważnie zubożały naukowiec wprawdzie się załamał, ale szybko znalazł nową pasję, a właściwie rozwinął swoje już wcześniejsze zainteresowania do granic możliwości, a może nawet do granic „zdrowego rozumu”?

Pietraszewski rozpoczął na początku lat pięćdziesiątych pracę nad tłumaczeniem *Zendawesty*, dzieła będącego w centrum zainteresowań od 1771 roku, gdy Francuz Abraham Hyacinthe Anquetil-Duperron opublikował je

w Paryżu na podstawie przekładu perskiego oraz gdy od roku 1853 zaczęły się ukazywać w Niemczech materiały dotyczące tego utworu. Polak zamierzał na swoim nowym dziele zarobić poważną sumę, rozsyłając książki do domów potencjalnych kupców i spodziewając się zapewne (niepoprawny marzyciel!) entuzjazmu nabywców, ich uznania i oczywiście także pieniędzy. Skończyło się to tak jak poprzednim razem, wpadł jedynie w poważne długi, a chyba żadnego też egzemplarza nie sprzedał, przy okazji tracąc ich znaczną ilość...

Miano sławiańskie w ręku jednej familii od trzech tysięcy lat zostające czyli Zendawesta, a Zędaszta, to jest życie dawcza książeczka – to dziełko wydane własnym sumptem okazało się równie kontrowersyjne, jak krytykowane niegdyś przez Pietraszewskiego *Collectanea* autorstwa Sękowskiego. Tym razem jednak nie chodziło tylko o niedokładność tłumaczenia, ale znacznie poważniejsze kontrowersje. Romantyczny tłumacz oparł się na własnej intuicji i wyobraźni, a nie tylko na znajomości języków. Poza pracą tłumacza, zdobył się także na znaczną i może nazbyt znaczącą interpretację tekstu, tworząc indywidualną filozofię języka i prywatną etnografię, specyficzną „filozofię” narodów.

Na czym polegała jego filozofia języka? Trzeba by problem rozpatrywać raczej na kilku płaszczyznach, aby zrozumieć istotę tego fenomenu. Przypomnieć należy więc najpierw o tym, że Pietraszewski jest autorem rękopisu *Wypadki z dziejów Polski styczności z dziejami Turcji mające od początku zjawienia się Turków w Europie do traktatu zawartego z Rosją w Kajnardzi w 1774 r., przepisane z chronografów tureckich*. Pracował także nad tłumaczeniem historii Turcji, czego świadectwo zachowało się w rękopisie *Materiały do historii polskiej z kronik tureckich zaczerpnięte, tłumaczenie Ignacego Pietraszewskiego*. Są to teksty ważne, pozwalające zrozumieć stosunek orientalisty do języków wschodnich, a także szczególną wizję związków braterskich, jakie miałyby łączyć narody słowiańskie z ludami wschodnimi. W szczególności zaś Polaków z konkretnym wydarzeniem, jakim miało być **osiedlanie się ludu perskiego na Pomorzu, ludu przywiedzionego do kraju Lachów przez syna Zoroastra**¹¹. Uważał tym samym, że związki, a nawet wspólne korzenie języków, to nie tylko przypadek, ale też długa, wspólna historia domagająca się poważnego opracowania naukowego.

Zend miał być według Pietraszewskiego językiem zachowanym w starych obrzędach przez „kapłanów koczowniczego ludu zwanego **Lachy, Lechy**” ze wsi Abade gdzieś w południowo-zachodnim Iranie¹². Pietraszewski miał też w owej wsi mieszkać przez miesiąc, co niewątpliwie, gdyby miało miejsce,

¹¹ Por. W. Ogrodziński, *Ignacy Pietraszewski*, s. XXXI.

¹² Por. Z. Abrahamowicz, Wstęp do: I. Pietraszewski, *Mroki orientu...*, XLIV.

wpłynęłoby na jego wyobraźnię, a także na stosunek do języka i samego ludu Lachów...

Wy musicie być szczęśliwymi, bogatymi i cudnymi nad *Gopye* (...). To więc nad Gopło pierwsi rodu naszego zdążali i zdążyli (...)¹³.

Nie ma pewności czy wyobrażenie mitycznego Gopła odnalezionego w *Zendawęście* ma cokolwiek wspólnego z symboliczną „geografią” Mickiewicza, utrwaloną w jego balladach, czy jest równie silnym, jak u wieszczki, wspomnieniem warmińskiej, rodzinnej krainy jezior i taką próbą jej apoteozy, jaką znamy z literackiej działalności innych romantyków.

Także lud Lachów ze wsi Abade nie może być wynikiem przypadkowego skojarzenia go przez podróżnika z narodem polskim, wydaje się raczej jego szczególnym wyznaniem antropologicznym, zmierzającym do dokonania romantycznego mariażu „mitoidalnych” ludów, narodów o cechach nie tyle wspólnych, ile przez samego Pietraszewskiego „uwspólnionych”... W swoich pracach opierał się Pietraszewski między innymi na wskazywaniu wzajemnych podobieństw niektórych wyrazów pochodzących z języka *zend* z tymi, które pojawiają się w językach słowiańskich, na przykład w polskim, serbskim, ruskim czy czeskim. Trudno dzisiaj być przekonanym do słuszności twierdzenia, że perski „derwisz” odpowiada polskiemu „wydrwisz” albo że nowoperski „gaje” odpowiada polskiemu „gaj”, a także perskiemu czasownikowi „gajiden” – „mieć stosunek płciowy”.

Do czego zmierza Pietraszewski w swojej filozofii języka (języków)? Trudno nie oddać mu – mimo jego wielkiej fantazji – także i tej prawdy, jaką potwierdza współczesny mu Muchliński, zauważając, że „Pietraszewski pierwszy wskazał niezaprzeczone nader bliskie powinowactwo Zendu z językami słowiańskimi – zwłaszcza polskim”¹⁴. Nie chodziło – można mieć takie przekonanie – Pietraszewskiemu o stworzenie wyłącznie lepszych czy gorszych tłumaczeń dzieł kultury wschodniej. Różnie bowiem wyglądały jego prace translatorskie, a w oczach współczesnych znalazł on więcej krytyków niż pochlebców¹⁵. Na pewno niewiele książek udało mu się sprzedać. A jednak

¹³ *Miano slawiańskie...*, s. 107; cyt. za: Z. Abrahamowicz, Wstęp do I. Pietraszewski, *Uroki Orientu...*, s. XLIV.

¹⁴ A. Muchliński, *Ignacy Pietraszewski*, s. XXVIII.

¹⁵ Wiele wątpliwości co do kompetencji translatorskich Pietraszewskiego miał nawet jego przyjaciel – Joachim Lelewel, który zadawał w swoich listach pytanie o powody, którymi podróżnik mógł się kierować, wybierając w mało zrozumiały sposób do tłumaczenia wersję turecką, a nie arabską, perską, którą miał on znać równie dobrze, a która bardziej by się do tego celu nadawała... Im dalej prace translatorskie postępowały, tym łatwiej ich autor dawał się ponieść własnej wyobraźni i już w II rozdziale *Zędaszty* pozwolił sobie na streszczenie, a nie wierne czy mniej dokładne nawet tłumaczenie tekstu.

był profesorem uniwersytetów i w Petersburgu, i w Berlinie, był znanym i uznanym orientalistą. Daje się znaleźć w jego twórczości coś, co zdominowało ową naukowość, a nad czym nie potrafił Warmijczyk zapanować. Jest to szczególny rodzaj wyobraźni rozwijanej na gruncie przekonania o wielkiej roli języka, o jego niezwykłych właściwościach, określających tak charakter, jak i ewentualne pokrewieństwa narodów¹⁶. I chociaż nie był w tej dziedzinie prekursorem, bo w podobnym duchu wyrażał się wcześniej między innymi Mickiewicz¹⁷, to jednak postawa Pietraszewskiego jest charakterystyczna, pełna ideowej determinacji i przepojona emocjami.

W swojej wyobraźni tworzył Pietraszewski wizję języka uniwersalnego, będącego realizacją idei lingwistycznych zmierzających w kierunku „odpaństwowienia” i „odpolitycznienia” języków, a wreszcie nadania im właściwości ponadnarodowych i ponadpaństwowych, ponadczasowych. Taki język (jak ten we wsi Abade) służyłby raczej do kultu religijnego niż do pertraktowania w salonach polityków. Pietraszewski skupia się na stronie fonicznej języka, na fenomenologii dźwięków, takie postępowanie zaś jest bliższe raczej poezji niż żelaznym zasadom metodologicznym, charakterystycznym dla nauki.

Podobnie jak poszukiwał Pietraszewski uniwersalnego, ponadczasowego języka, tak też traktował zapewne swoją podróż na Wschód i pobyt choćby

¹⁶ Pietraszewski był święcie przekonany, że **Polacy i Turcy są ludami bratnimi**, a także, że łączy ich wspólna historia. Mało tego – miałyby ich łączyć wspólna przyszłość! I tutaj również Pietraszewski nie był prekursorem, bowiem podobne pomysły pojawiały się o wiele dawniej, także w XVIII w. Takim świadectwem, przypominającym wiarę Polaków w „obowiązek” przyjaźni między narodami, była misja z 1790 r.:

Z misją dyplomatyczną wysłany został, drogą okrężną przez Wenecję, poseł Piotr Potocki, starosta szczyrzecki, przybyły do Stambułu w drugiej połowie marca 1790 roku. Potocki, zgodnie ze swymi instrukcjami, wystąpił z żądaniem: o alians „wieczysty i nierozzerwalnie dwa narody z sobą łączący, a zatem nie tylko powrót Galicyi i innych oderwanych przez Moskwę krajów z indemnizacją zabezpieczający, ale wolność, udzielenie i niepodległość Rzplitej, defluidacją na Dniestrze, handel wolny na Morzu Czarnym i innych, permanencją na koniec ministra polskiego w Stambule”.

Por. A. Dziubiński, *Na szlakach Orientu. Handel między Polską a Imperium Osmańskim w XVI–XVIII wieku*, Wrocław 1998, s. 276.

¹⁷ Na temat Mickiewiczowskich pasji historycznych oraz jego zainteresowań Wschodem odsyłam do studium J. Ławskiego, *Bizancjum Mickiewicza. Cesarstwo Wschodnie w „Pierwszych wiekach historii polskiej”*, w: *Antyk romantyków. Model europejski...*, s. 205–244. Badacz przywołuje między innymi znamienne dla obu osobowości (Mickiewicza i Pietraszewskiego) proces myślenia, specyficzną ewolucję „wyobraźni naukowej” (A. Mickiewicz, *Pierwsze wieki historii polskiej*, w: *Dziela*, red. M. Kridl, przedmowa T. Boy-Żeleński, Warszawa 1929, t. 3–4, s. 313, dotyczy siedliska Lachów na Kaukazie):

Nad Morzem Czarnym, na miejscach zwanych niegdyś Kolchidą, siedzieli Kerketowie, nazywający siebie Adygami i Adzygami, na średnich górach mieszkał główny szczepek Arjów, a po drugiej stronie, nad Morzem Kaspijskim, **Legowie, Lagowie, czyli Lachy** (podkr. – K.K.).

we wsi Abade, gdzie mógł się wyzbyć poczucia czasu i przestrzeni. Zdominowany siłą wyobraźni, mógł poddać się wrażeniu, że jest taka możliwość, by pozostając poza krajem, narodem, poza państwem „politycznym”, znaleźć się w zamian w **krainie idealnej**. I nie jest ważna szerokość geograficzna, bo każdą krainę idealną dałoby się w końcu sprowadzić do „kraju lat dzieciennych”... Aurą spowijającą wszystkie magiczne miejsca na ziemi, tak więc i Abade, i Gopło, i rodzinną Warmię, jest więc uniwersalne prawo „bezcasu”, charakterystyczne dla obiektów wydobytych z odmętów wyobraźni, to misterna praca przypisana do archeologa wyobraźni, archeologa przeszłości odkrytej dla przyszłości. Taka wizja zamierzchłej kultury, w której przyszło pracować Pietraszewskiemu, nie tylko mu odpowiadała, ale taką chciał ją widzieć.

Może właśnie dlatego po kolejnej klęsce chciał Pietraszewski wracać do kraju, gdzie spędził dzieciństwo, na Warmię? W liście do Muchlińskiego pisał o trudach związanych z tłumaczeniem *Zendaszty*:

Biada i mnie, bom się jak rak wyszeptał ze złota i ani kroku dalej pójść nie mogę! Biada gramatyce zendskiej, jest to czysty obraz gramatyki polsko-rusko-serbsko-czeskiej [...] Ja jak owa kropla, kluję, i kluję skałę, aby się z niej wydobyć, ją przebić¹⁸.

Dramat uczonego i podróżnika, opanowanego przez swą nieposkromioną wyobraźnię, wypływał nie tyle z niemocy twórczej i rozterek translatorskich, ile raczej z posunięcia władz uniwersyteckich, dla których wizja przyjaźni polsko-tureckiej zbudowana w *Zendawęście* Pietraszewskiego była „kamieniem obrazy”. Został on usunięty z towarzystw naukowych, pozbawiony katedry, a tym samym źródła utrzymania. Wpadał najpierw więc na pomysł ucieczki „na Wschód”, czyli na Warmię, a później już tylko izolował się w berlińskim mieszkaniu, pisząc do szuflady w zapomnieniu.

Etnograf, pisarz, antropolog

Autor *Dziesięcioletniej podróży po Wschodzie* nigdy swego dzieła nie wydał. Dokonała tego dopiero po jego śmierci córka podróżnika – Kazimiera Moschowa. Na łamach kilkunastu numerów „Poradnika Domowego” w roku 1872 ukazały się wspomnienia Ignacego Pietraszewskiego dotyczące jego pobytu na Wschodzie, gdzie pełnił misję dyplomatyczną. Współczesny biografista przedstawia tezę, iż Pietraszewski

poznał i opisał Wschód nie jako podróżnik, lecz jako urzędnik rosyjskich placówek dyplomatyczno-konsularnych w Turcji. W czasie długiego, bo pięcioletniego, pobytu w Stambule nie wybrał się z własnej inicjatywy nawet do Adrianopola, miasta ze wszech miar godnego zwiedzenia, a niezbyt odległego (250 km). Okolice Stambułu aż po Morze Czarne poznał zapewne w ramach tradycyjnych, może grupowych wyjazdów personelu ambasady i konsulatu rosyjskiego do nadbrosforskich miejscowości lotniskowych. Obie

¹⁸ Cyt. za: A. Muchliński, *Ignacy Pietraszewski*, s. XXIX.

opisane tu jego wyprawy: na Atos, później zaś do Salonik, to typowe, jak się dziś mówi, delegacje służbowe¹⁹.

W kontekście naszych wcześniejszych rozważań dotyczących „pilności” urzędniczej, a także w świetle innych opinii badawczych, na przykład Władysława Ogrodzińskiego, na którego głos już się powoływaaliśmy, trudno przyjąć powyższą wypowiedź bezkrytycznie. Domaga się ona nie tylko dopowiedzeń, ale stanowi doskonały punkt wyjścia do dalszych refleksji na temat podróży orientalisty. W istocie trudno traktować Pietraszewskiego jako urzędnika, gdyż zasadniczo zaniedbywał on swoje obowiązki, zajmując się ciągłym uzupełnianiem kolekcji monet. Trudno także wymagać od niego, aby podróż swoją opisywał jako „podróżnik”, bo i niełatwo określić nawet dzisiaj wzorzec, którym powinien się posługiwać, ażeby sprostać oczekiwaniom krytyki. W jaki więc sposób powinien Pietraszewski podróżować? Powstały w XIX wieku instrukcje dotyczące i tego zagadnienia. Może powinny być one takie jak te, które zapisał Tomasz Zan w liście do Jana Witkiewicza. Jasne wskazania *O wojażowaniu* pouczyły skazanego na wygnanie do Rosji założyciela Braci Czarnych w Krożach, a później agenta dyplomatycznego w Kabulu, „gdzie działał w duchu wallenrodycznym, niemal wywołując wojnę rosyjsko-angielską”²⁰.

W istocie nie jest łatwo określić pisarstwo Pietraszewskiego. Jednoznacznie nie definiuje się ono jako konkretny twór etnografa, podróżnika czy dyplomaty. Zapewne jest po części wszystkim, zawiera w sobie elementy charakterystyczne dla pamiętnikarstwa, ale także dla dokumentu, ma często charakter

¹⁹ Z. Abrahamowicz, Wstęp do: I. Pietraszewski, *Mroki Orientu...*, s. XLVIII (podkr. – K.K.).

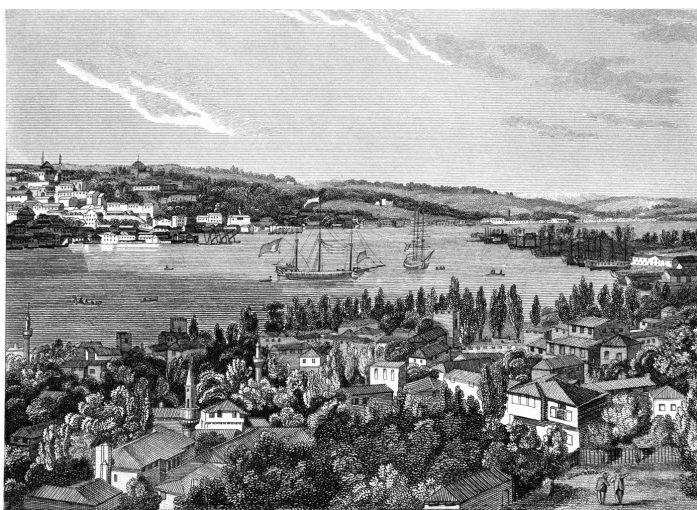
²⁰ Zob. pierwszy przypis Z. Sudolskiego do listu T. Zana [*O wojażowaniu – wskazania dla Jana Witkiewicza*] – *Archiwum Filomatów. Listy z zesłania. Krąg Tomasza Zana, Jana Czczota i Adama Suzina*, zebrał, oprac. i wstępami opatrzył Z. Sudolski, Warszawa 1999, s. 4–5. W liście tym Zan instruuje kolegę w sposób następujący:

Człowiek wojażer wybiera drogi ciekawsze i co do niebezpieczeństw znajome; popóty na wyrazistych wypukłościach, które dają wizjonometrię narodowi i ziemi przejeżdżamy. (...) Jest on podobny do panoramu, w którym się mają przesunąć wszystkie obrazy, rzeczy i żyjątko nowo dopiero co widzianych, słyszanych, dotykanych, smakowanych i powąchanych. Musi być sam i narzędziem i widzem, podziwiaczem i malownikiem. Zatrzymuje owe przelotne obrazy na papierze i stosownymi szkicami pędzla a powszechniej słowa miejscowego sądowni, niektóre w pamięci swojej lubionym sposobem lub porządkiem wybranym, około zdrowia lub humoru, około nieba, morza lub gor i okolic tkliwych. Wreszcie odrywki bogate, wrywki i wałżki pojętne a niecierżkie, niewidziane a pożądane chowa do sakwy lub składa na domowe służki, wielbłądy i osły. (...) Wszelką uczoność, systemata, zdolność tworzącą imaginacyi, a nawet zebrane przygotowawcze wiadomości zostawuje w domu (...).

Do prawideł takiego podróżowania w znacznym stopniu dałoby się dopasować może listy z podróży Juliusza Słowackiego, ale „systemata” czy „zdolność tworzącą imaginacyi” i on stał się przy sobie, korzystając z nich podczas wojaży...

naukowej analizy antropologa, zawsze jest przesycone dążeniem do ujęcia opisywanego świata bliskiego etnografii.

Rzeczywiście, Pietraszewski nie zwiedza każdego miasta tureckiego i nie opisuje z fotograficzną dokładnością wszystkich „ważnych” miejsc Konstantynopola. Te jednak, które zostały przez niego opisane, stają się niezwykłymi wizjami, przez które wyraźnie widać, co jest dla podróżnika ważne, co znika z pola widzenia jako mało znaczące, a co się zmienia wraz z jego rozwojem duchowym. Obrazy te ewoluują, przekształcają się i stają się bardziej interpretacją przestrzeni, analizą czasu niż czystym dokumentem podróżnika-dyplomaty.



W. Craig, *Konstantynopol*, 1823, miedzioryt

4. Carogrody i Konstantynopole

Tajemnicza siła, z jaką kultura orientalna zachwycała, przyciągając zachodnich podróżników, szczególnie wyraźnie objawiła się w wieku XIX. Zna- ne powszechnie inspiracje kulturą orientalną, liczne u polskich i zachodnich romantyków czy wreszcie Wschód jako temat literacki to nie tylko zjawiska będące przedmiotem rozważań krytycznych, ale także swoisty przykład ob- rastania rzeczywistości w mit. Podróż na Wschód stała się gestem kanonicz- nym człowieka tej epoki z powodu zwykłej ciekawości, jak też z inspiracji panującej wówczas mody. Zaznaczyć trzeba na samym początku, że podróż na Wschód pełniła oczywiście jeszcze wiele innych ważnych funkcji, wyra- żała między innymi specjalny duchowy wymiar tej wędrówki, wskazywała na pielgrzymi charakter wyprawy człowieka, miała często głęboką symbolikę

odwołującą się do rytów przemiany, inicjacji. Samo już pojawienie się orientalizmu w utworze bywa naznaczone wieloma skojarzeniami, a recepcja takiego dzieła często zostaje podporządkowana stereotypom, mitom, niejasnym a błędnym wyobrażeniom o tej części świata. Bizantyńska stolica skupiała na sobie zarówno tę ciekawość, jak i większość możliwych obrazów będących stereotypem Wschodu.

Listy Potockiego – prawie o Carogrodzie

Niezwykle interesująco wyglądałoby spojrzenie na Konstantynopol przez pryzmat relacji dwóch podróżników o – jednak – odmiennym sposobie patrzenia na miasto, przez pryzmat relacji Pietraszewskiego oraz jego poprzednika w Carogrodzie, Jana Potockiego. Trudno byłoby w rzeczy samej pominąć relacje Potockiego, które zadziwiać mogą odmiennością spojrzenia i oryginalnością przedstawienia.

W swoją podróż wyruszył Potocki 9 kwietnia 1784 roku. Zanim dotarł 12 maja do Konstantynopola, sporo uwagi poświęcił opisom problemów, z jakimi przychodzi borykać się podróżnikowi na statku pełnym niedoświadczonych majtków bądź pijanych marynarzy. Specyfika narracji Potockiego polega na tym, że większość uwagi skupia na przedstawieniu rzeczy wydawałoby się drugorzędnych, mniej ważnych od samego celu wędrowki. Tak oto zanim czytelnik dowie się czegokolwiek o Carogrodzie, musi przebrnąć przez najdrobniejsze szczegóły dotyczące wędrowki bohatera:

Dziś rano wziąłem kaik i popłynąłem do Carogrodu. Nic sobie nie można lżejszego wystawić nad te statki; są tak lekkie, iż nie można by nigdy przyprawić do nich żagli, nie posiadając zręczności kaidzich, którzy znają sposób utrzymania równowagi wiosłami i nachyleniem ciała²¹.

W dalszej już części pisze Potocki o możliwych wypadkach, o wietrze, o prędkości, z jaką kajak może płynąć i o tym, jak przy tej zawrotnej prędkości nie można dojrzeć szczegółów krajobrazu. Dlatego też brak właśnie krajobrazów w owym opisie i nie znajdziemy tutaj bynajmniej upragnionej relacji o wyglądzie miasta w pierwszym z listów, bo, jak podaje wojażer,

Zaledwieśmy spostrzegli, jaki widok, wnet z oczu naszych zniknął, i mnóstwo nowych, z ogromną szybkością przemijających zoczeń drogę tę podobną do zachwycenia jakiegoś czyniło, a mnie nową przynosiło rozkosz (s. 27).

Pisany 12 maja list zatytułowany został *Z Carogrodu*. Ośmielałoby to czytelnika do pewnych oczekiwań wobec relacji autora. Ten jednak w kluczowym momencie relację kończy słowami:

²¹ J. Potocki, *Podróże*, zebrał i opracował L. Kukulski, Warszawa 1959, s. 27. Wszystkie cytaty z *Podróży* Potockiego pochodzą z tego wydania. W nawiasie podaję numer strony.

Tutaj porzucam pióro, gdyż widok ten wszelkie przechodzi opisanie. Wystawiaj sobie, **wyobrażaj, czytaj opisy w książkach** – nigdy dostatecznie piękności jego nie pojmiessz²².

Tak oto udaje się Potockiemu w pewien sposób sprowokować czytelnika do przyjęcia całkiem innej postawy – nie biernego słuchacza, ale raczej aktywnego uczestnika podróży, tak, aby wspólnie docierać do czegoś innego, niż mógłby się spodziewać przeciętny turysta. Potocki chce uciec od stereotypu, wyłowić to miasto z sieci poznawczych nieporozumień, uratować je od symbolicznego spłykania, jakiemu poddane zostało przez podróżnych, którzy

przybywają do Carogrodu, biorą mieszkanie u Franków i raz zaledwie przejdą wzdłuż portu, żeby zobaczyć meczet Św. Zofii i powrócić do domu.

Od młodości przykładałem się do historii i literatury orientalnej i ciekawość moja całkiem inną postępować mi kazała drogą. Od miesiąca już trawię dni całe na przebieganiu ulic tej stolicy jedynie po to, ażebym się nasycił ukontentowaniem, że w niej jestem. Gubię się w najodleglejszych miasta częściach, błędę po nim bez żadnego planu. Zatrzymuję się albo też dalej bieg mój odprawiam, najlżejszą pociągniony pobudką. Częstokroć powracam do miejsc, do których mi zrazu zakazano wniknięcia (...) (s. 28).

Ostentacyjne manifestowanie przez Potockiego odmienności w sposobie oglądania miasta związane jest oczywiście nie tylko ze specyficznym sposobem podróżowania, ale odzwierciedla całkiem różny od przeciętnego stosunek wobec kultury. Potocki nie tyle zwiedza Turcję, ile usiłuje jej doświadczać i przeżywać ją głęboko, na ile tylko można tego dokonać. Dojrzałość jego przeżywania objawia się ponadto w swoistym sposobie wyrażania tych doświadczeń. Nieprzypadkowa forma relacjonowania, do której pisarz się odwołał, forma epistolarna, wzbogacona została o formę epicką, o opowiadanie albo – jak nazywa to autor – o powieść. Znajdujemy tych powieści w sumie 6, a wszystkie poprzedzone są wstępem poświęconym kulturze, obyczajom i mentalności mieszkańców Istambułu. Pisze więc Potocki o różnych rodzajach rozpusty, jakiej poddają się młodzi i starzy, zachwyca się wielością kultur, a zaraz potem opisuje rodzaje używek popularnych w mieście i określa ich działanie. Jakże bliskie okażą się to tematy również Pietraszewskiemu, bardzo poruszonemu „immoralnym” stylem bycia tureckiej młodzieży. Nie znajdzie jednak czytelnik u Potockiego najmniejszej wzmianki o helleńskich korzeniach kultury miasta, znów jakby na przekór oczekiwaniom²³...

²² Tamże (podkr. – K.K.).

²³ Podkreśliśmy jednak, że mimo wielu podobieństw i pozornej niezmienności miasta, zmienił się Konstantynopol na przestrzeni wieków pod wieloma względami, czego najlepszym znakiem może być symboliczna metamorfoza nazwy bizantyjskiej stolicy – z Konstantynopola w Istambuł. W świadomości podróżników pojawiają się oczywiście różne określenia stolicy bizantyjskiej (Carogród, Konstantynopol, Stambuł), ale Pietraszewski w swoich pismach najczęściej używa jednak nazwy Konstantynopol.

Przykładowo w liście szóstym, datowanym na 16 czerwca, pisarz najpierw zwraca uwagę na przyzwyczajenia ludu tureckiego, przybliża wygląd domów zwanych kafenhauzami, w których uciechy szukają ludzie różnych stanów. Wstęp ów okaże się jednak ledwie progiem właściwej opowieści o zdradzieckiej Eminie, zazdrosnej miłości Omara i o pięknej Fatmie. Będzie to opowieść z morałem, pełna takich sentencji, jak chociażby ta:

Mężczyźni napełnieni namiętnością są jak spragnieni podróżni żywo żądający źródła, a gdy go znajdują, napiją się i potem tyłem odwracają się od niego (s. 34).

Sentencji w podobnym stylu jest więcej. Nawiązują one do kultury orientalnej i przypominać mogą w wielu miejscach baśnie tysiąca i jednej nocy bądź inne teksty Wschodu, podkreślić jednak w tym miejscu należy, że bez względu na to, jakie jest źródło inspiracji, różnią się one zawsze od „typowych” relacji podróżnika. Potocki zachował jednak epistolarny styl, akcentując w nagłówku za każdym razem: „Z Carogrodu”. Można by to chyba wytłumaczyć tym, iż w jego przekonaniu rozumienie kultury nie może ograniczać się wyłącznie do architektury, zabytków. Już na początku odsyła adresatkę listów do ksiązek, w których może znaleźć żądane opisy, ale – jak podkreśla – nigdy nie będą w stanie oddać pełni piękna ani prawdziwości tego miasta. Ekwivalent godny fenomenu, którym okazuje się Konstantynopol i jego bizantyński fundament, znajduje pisarz właśnie w fabularyzowanych scenkach, w historiach reprezentatywnych dla tego regionu, oddających klimat i atmosferę egzotyki, nastrajających i zmuszających do przyjęcia całkiem innych postaw epistemologicznych od tych, które nazywa automatycznymi, bezmyślnymi zachowaniami większości turystów. Byłby to więc rodzaj przewodnika po Konstantynopolu, ale jakże oryginalnego!

Nie znajdziemy w nim wprawdzie szczegółowego opisu świątyni Mądrości Bożej, nie napotkamy zachwyty nad pięknymi bramami miasta czy cudami architektonicznymi, za to przeczytamy powieść o przebiegłym i mądrym Draku, o śnie Tomruta – mądrego filozofa, który nie może mieć wpływu ani na historię, ani na decyzję nieugiętego Neweszy, oraz o podróży Fejruga z Samarkandy. Mogą być te opowieści zarówno świadectwem głębokiej znajomości kultury, jak też niezwyklej dociekliwości podróżnika, który sedno swego wędrowania odnalazł nie w kamiennych budowlach, lecz w człowieku i w jego myśli. Wartość wędrowki do Istambułu objawia się więc nie tylko w zachwycie nad jego niepowtarzalnym urokiem, ale też w zgłębianiu filozofii i literackiego dziedzictwa. Forma listu sprzyja, ponieważ na jego tle zarysowują się wyraźnie kształty kolejnych opowieści. Retoryka epistolarna schodzi ponadto na dalszy plan, ustępując miejsca dynamice związanej i przez to ekspresywnej

narracji „powieści”²⁴. Można by się w nich dopatrzeć załączków powieści poetyckiej, jak też odnaleźć wiele inspiracji księgami biblijnymi (na przykład *Pieśnią nad Pieśniami*). Siła przekazu opowiadań Potockiego w pełni objawia się jednak dopiero wtedy, gdy uświadomimy sobie, jak bardzo związane są one z chęcią odkrycia istoty tego miejsca. Staje się on zarówno podróżnikiem, jak i etnografem, archeologiem, a w końcu pisarzem. To ciekawy styl podróżowania, preromantyczny, jakże bliski właśnie Pietraszewskiemu, który również na pierwszy plan wysuwa to, co doświadczone, przeżyte, wydobyte z głębi duszy, a nie tylko odbite w chłodnym oku podróżnika.

Wizje i wyobrażenia

Wspólne u obu wędrowców okazuje się ewokowanie obrazu miasta, jego isticie „kalejdoskopowa” przemiana. W jaki sposób Pietraszewski ogląda stolicę dawnego Cesarstwa? Najpierw może uderzyć odbiorcę niezwykła wrażliwość na to, co dzisiaj możemy nazwać naturalistycznym wymiarem rzeczywistości. Potocki jakby nie zauważał tego, co Pietraszewskiego przyprawiało o mdłości. Tuż po zachwycie panoramą zbliżającego się na horyzoncie miasta, podróżnik tak pisze o swoim przybyciu do celu wyprawy:

Zbliżona do okrętu od brzegu łódka, gdy zabrała mnie i manatki moje, by powieźć ku *Büyük Gümrük Iskelesi* (główniej komorze przystani), zaleciał mnie **odór tak okropny i zabójczy**, iż myślałem, że wjechał w zagrodę jatek mięsnych. **Ujrzałem się nagle otoczonym przez rój psów potopionych**, gdy tymczasem nad brzegiem białe wrony morskie siedziały stadem ponad kupą przegniłych, a nie pogrzebanych w ziemię zwierzęcych wnętrzności, nerek i żołądków baranich, skubiąc one i kracząc, jakby się biły o pasztyty, kłócąc wrzaskiem niezmiernym i zarażając powietrze. Chciałem już zacząć kląć po polsku, wstecz się tuż cofnąć i popłynąć szukać lepszej przystani, gdy *kajykczy* (łódkarz), Turek stary a miły, zrozumiawszy, o co rzecz idzie, podał mi tabaki (...)²⁵.

Ten przesycony zmysłową odrazą, ekspresyjny opis mógłby być inspiracją dla niejednego naturalisty. Przecież i wiele miłych obrazków nakreśli wkrótce pisarz. Dopełniają się tym samym te sprzeczne opisy tak, że można mieć wrażenie niezwykłego odzierania czytelnika z resztek złudzeń co do tego, jaki jest prawdziwy Carogród. Podróżnik znajduje ponadto niezwykłą satysfakcję w odwoływaniu się do wrażliwości czytelnika, w poruszaniu jego zmysłów, często – żeby powiedzieć wprost – do obrzydzania. Wszystko to ma na celu **wstrząsnąć** odbiorcą, **poruszyć** nim do głębi, **wyzwolić** go ze stereotypów i **przygotować** na przyjęcie nowego widoku.

²⁴ Na temat twórczości literackiej Jana Potockiego wyczerpująco pisał J. Ryba w książce *Motywy podróżnicze w twórczości Jana Potockiego*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1993.

²⁵ I. Pietraszewski, *Uroki Orientu...*, s. 11. Następne cytaty z podróży Pietraszewskiego na Wschód cytuję za tym wydaniem, w nawiasie podając numer strony. Podkreślenia kursywą – autor, pogrubienie – K.K.

Piękne cmentarze

Pietraszewski poświęca szczegółowym opisom miasta niezwykle dużo miejsca, dbając o skrupulatność w oddaniu jego wiernego obrazu. Jednakże całkiem burzy hierarchię wyobrażeń o celach podróžowania i – wbrew oczekiwaniom czytelnika – tak zaczyna opis miasta:

Najpiękniejszą ozdobą przedmieść stolicy i samej stolicy Osmanów są, jakeście to już nieraz musieli zapewne słyszeć, ich cmentarze. Pierwszym z nich jest cmentarz Gran Campo w Pera, z wysokości którego oglądasz u nóg swoich całyambuł, brzegi Azji i pałace sultana, morze Marmara, wyspy i cały Bosfor (...). Smutne te ustronia są zwykle gęstymi lasami cyprysów, wysokich i wybujałych, jakby na drożdżach wzrosły, pod cieniem których spoczywają wykute z białego marmuru, przykryte po wierzchu sążniowymi płytami i okolone gałązkami kwiatów mogiły (s. 14).

Całkowicie zaskoczonemu czytelnikowi jako drugi przystanek w Stambule pisarz poleca

Piccolo Campo (Mały Cmentarz) usadowiony na drugim boku Pera, tuż pod rzędem domów, które widnieją w górze, a będący najmiłszym dla wyższej klasy Perotów (czyli szlachty) przybytkiem do gawęd, odpoczynku i romansów (s. 15).

O co może chodzić w tym przedziwnym zachwycie cmentarzami? Euforyczne uniesienie zaprezentowanymi nekropoliami to nie tylko ekspozycja architektury, bo w rzeczy samej niewiele jej szczegółów znajdujemy, to nie kwestia szczególnej wartości artystycznej pomników, ale coś więcej, czego zrazu nie widać w opisie, a co stanowiłoby kontynuację naszej poprzedniej o Pietraszewskim myśli – to znaki niezwyklej wrażliwości na historię, na przeszłość, na przestrzeń uwolnioną od czasu. Cmentarze, przy których zatrzymała się jako pierwsza myśl podróżnika, nie są jednak wyłącznie pomnikami przeszłości, lecz stają się czymś istotniejszym – uczestnikiem i świadkiem współczesności. Tam bowiem spotykają się ludzie, tam odpoczywają i romansują... Jeśli „romansują”, to już na oczach podróżnika staje się jakiś cud i miejsce pamiątek przekształcać się zaczyna w coś zupełnie innego – w miejsce projektów, w symbol przyszłości.

Życie wśród cmentarzy to wprawdzie żadna wielka sztuka, bo Turcy żyją wśród nich i nie tylko oni, chodzi więc znów o coś więcej niż tylko o „Mały Cmentarz usadowiony na drugim boku Pera, tuż pod rzędem domów”. Być może idzie Pietraszewskiemu o warstwę znacznie głębszą niż same groby, może właśnie o to, co znajdować się może pod nimi, o tę ziemię opisaną przez antycznych Homerów? Miał bowiem świadomość, że to piasek, pokłady zwykłej gleby kryją w sobie nieprzejrzane wydarzenia, że pod stopami żyjących wciąż pozostają ślady akcji pierwszych literackich arcydzieł. Zapewne podejrzewał, bo nieraz wydzierał spod tajemniczego płaszcza ziemi wielkie skarby,

że ta sama ziemia skrywać może ich więcej, że ludzie żyjący na cmentarzach mieszkają w skrytej głęboko przestrzeni historii. Zbytnią bliskość dziejów uniemożliwia bowiem całkowite ich pojęcie, zrozumienie ich w pełni. I dlatego też zapewne, podkreśla Pietraszewski, jest w Konstantynopolu trzeci bok miasta, w pewnym sensie również przypominający cmentarz,

dziwnie piękny, miły, bo ogromnym lasem cyprysów osadzony niby mogilnik. Ma powiew rajskich zefirów, cień i aromaty. Z tem wszystkim ściska się tam serce na widok pustki i bezludności (s. 41).

Nieukrywane zachwyty pisarza, jakie rodzą się na widok cmentarzy, to nie tylko znamię popularnego wówczas tematu ruin²⁶, ale właśnie próba światomego przekroczenia skojarzeń ze sferą *vanitas*, *infernum*²⁷ i skierowania wyobraźni w stronę przyszłości konstruktywnej. Spojrzenie takie opiera się na poszukiwaniu sił witalnych pośród wartości paradoksalnie sprzecznych. Niełatwe raczej zadanie, ale być może zapowiadające kolejną epokę, czas myśli pozytywnej?

Zstąpić w głąb (siebie)

Wiele miejsca w swoich pamiętnikach poświęci pisarz poszukiwaniom śladów kultury Bizancjum. Odnajdzie je najpierw w – mitycznej niemal – olbrzymiej cysternie, zwanej Bin Bir Direk (*Tysiąc i jedna kolumna*). Nazwa odnosi się do jej imponujących rozmiarów. Według relacji podróżnika, „sufit tej obszernej budowli podpierają w takiej liczbie wspaniałe głazy czarnego marmuru”. Woda miała być doprowadzana podziemnymi korytarzami z gór, a gromadzona w tych pomieszczeniach tworzyła prawdziwe podziemne jeziora. I już w tym miejscu da się zauważyć w narracji podróżnika coś naprawdę niezwykłego, jakąś przedziwną regułę w kierowaniu, poetyckim operowaniu perspektywą. W poszczególnych sekwencjach (etapach) narracji pojawia się łatwy do zauważenia ruch podmiotowej aktywności: jest to kierowanie

²⁶ Zob. G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993.

²⁷ Na temat związków wyobraźni Pietraszewskiego z poetyckimi obrazami *Boskiej komedii* Dantego pisał S. Burkot (S. Burkot, *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1988, tu s. 75), podkreślając właśnie aspekty frenetyczne, zdominowane elementami *infernum* w relacjach polskiego podróżnika. Komentując opis wjazdu Pietraszewskiego do miasta (Księga I, rozdział IV), badacz zwraca uwagę nie tylko na aspekt społeczny (bieda), ale także polityczny (rozpad cesarstwa):

Można w tym „obrazku rodzajowym” dostrzec świadome lub przypadkowe zbieżności z obrazem Dantego. Orientalne *infernum* zjawia się w niektórych podróżach jako zaprzeczenie zmitologizowanej wersji Wschodu, jako konstrukcja polemiczna. Z tej wersji skorzysta później literatura piękna, ale w podróżach – jest to wówczas przede wszystkim dbałość o prawdę, o autentyzm.

wzroku najpierw ku górze, gdzieś wysoko, żeby zaraz go opuścić i sprowadzić opowieść na temat ukryty, zmuszając tym samym myśl do zniżenia.

Tam sterczą jak stogi meczetów garbate kopuły, jak tyczki chmielu strzałą w górę puszczone *menarety* – niby wieże – nie do podzwonu, lecz z których głos *muezzina* (śpiewaka) Turka zwołuje lud na modlitwy. Domki zaś niby makówki czerwone spiętrzone jedne na drugich zachwycają cię, morzą i do odpoczynku wabią, gdyż tam i woni drzew aromatycznych pełno, i różnorodnych głosów ptactwa... na zasluchanie! To myślisz, że Bóg na wstępie, nim się znużył obłudą czarta i Ewy, ten raj dla pierwszych naszych rodziców utworzył.

Lecz cóż to? Gdzie jestem? I co się ze mną dzieje?

(...) Ujrzałem się nagle otoczonym przez rój psów potopionych, gdy tymczasem nad brzegiem białe wrony morskie siedziały stadem ponad kupą przegniłych, a nie pogrzebanych w ziemię zwierzęcych wnętrzości, nerek, żołądków baranich, skubiąc one i kracząc, jakby się biły o pasztety, kłócąc wrzaskiem niezmiernym i zarażając powietrze (s. 10–11).

W powyższym opisie można wyznaczyć wyraźne dwa plany – na pierwszym widzimy zachwyt nad przestrzenią, nad poziomem dającym się określić jako wysoki, czyli wieżami, dachami domów, drzewami, ptakami, a nawet wspomnieniem Edenu! Ten sam raj, do którego pisarz nawiąże wprost, pojawia się jednak za chwilę w innym kontekście, dokona Pietraszewski bowiem parafrazy ważnego dla księgi Genezis zdania „Gdzie jesteś?”. W Biblii Bóg zwraca się w ten sposób do Adama, mówi do człowieka tuż po tym, jak złamał on Jego prawo, pierwszy zakaz, zapowiada upadek człowieka, jego strącenie w sferę profanum. U Pietraszewskiego człowiek sam zapyta „Gdzie jestem?”, zaraz po tym i on spojrzy w dół, w stronę morskich odmętów wypełnionych padliną. Jakże w tym literackim zabiegu nie odnaleźć intencji pisarza wyolbrzymiającego, mitologizującego swoje doświadczenie przestrzeni, doświadczenie czasu? Nie jest to jednak wyłącznie skojarzenie, ale świadome, głębokie zrozumienie złożonej struktury świata materialnego i duchowego.

W innym miejscu uczyni Pietraszewski podobny zabieg. Opisując architekturę Konstantynopola, zwróci uwagę najpierw na budowle wysokie, później zaś na podziemne. Oto w VII części I księgi pisarz najpierw wskazuje na wysokie, cztero- i pięciopiętrowe domy, analizując niechlujny sposób ich wykonania, kontynuuje opis, zatrzymując się przy piątym piętrze, żeby zaraz przejść właśnie do cysterny, zniżając wzrok w stronę ziemi:

Na piątym piętrze stoi *köszk* („altanka” niby) do suszenia bielizny. Pierwsze zajmuje zawsze kuchnia i sień obszerna, marmurem wysłana, a więc czysta koniecznie, pod którą w obszar całego domu znajduje się, zwyczajem dawnych Greków, cysterna (rzap dla rzecznej i deszczowej wody), bo studnie w dziedzińcach mają wodę słoną. Dobra woda w Konstantynopolu jest rzadka i droga, a przy niedbałym rządzie do wagi złota dojdzie. Potrzebę jej odczuli już dawni lekarze Bizantu i wystawili milionowym nakładem wśród miasta cysternę publiczną, ogromną, wszystkim wystarczającą, jeżeli tylko zawsze pełną będzie, lecz dziś już i ona sucha, zaniedbana, błotem do połowy zaniesiona, nikomu żadnej nie przynosi korzyści. Znana jest pod nazwą „*Bin Bir Derek*” (Tysiąc i jedna kolumna), bo istotnie sufit

tej obszernej a podziemnej budowy podpierają w takiej liczbie wspaniałe głazy czarnego marmuru (s. 19).

Tak zostaje tu opisany ruch – od piątego piętra, z góry w dół, do „pięciopiętrowej”, zagłębionej w ziemi cysterny. Wrażenie, jakie robi na podróżniku i na czytelniku także cysterna, związane jest nie tyle z jej wyglądem, chociaż łatwo może imponować i dzisiaj swoim rozmachem, ile raczej z owym nagłym zapadnięciem się – upadkiem, spadaniem wzroku i myśli z wysoka na sam dół. Mógłby – powiedzmy z przesadą – taki gest przypominać swego rodzaju katabazę, mógłby być romantyczną wersją antycznej *katabazis*, symbolu zejścia i wtajemniczenia²⁸.

Znaczenia tego zejścia mogą być różne. Autor zaczyna od zewnętrznego znaku związanego z własną, wewnętrzną przemianą nastroju:

↑ 1. „Cóż to za widok!” (s. 10) – zachwyt, radość, wzniosła estetyka miejsca, uniesienie emocjonalne;

↓ 2. „Lecz cóż to? Gdzie jestem?” (s. 11) – obrzydzenie, rozczarowanie, degradacja estetyczna;

następnie, w tym samym duchu opisuje budowlę:

↑ 1. „Na piątym piętrze” stojący *köszk* (s. 19) – altana wykonana niechlujnie, prowizoryczna konstrukcja z nietrwałego materiału;

↓ 2. „*Bin Bir Derek*”, „*Tysiąc i jedna kolumna*” (s. 19) – podziemna cysterna marmurowa, konstrukcja niezniszczalna;

żeby doprowadzić wrażenia czytelnika do tego momentu, w którym zrozumie on istotę przemiany świata, jego rzeczywiste „zapadanie się”: estetyczne, moralne, duchowe. To bowiem, co dzieje się w duszy jednego człowieka, może tu być obrazem przemian zachodzących na skalę kosmiczną. Ten poetycki, misterny zabieg dzieje się – podkreślmy – na prawach wyobraźni Pietraszewskiego, możliwy jest ów obraz dzięki dynamicznemu, sprawnemu przeniesieniu na papier kształtów zrodzonych wewnątrz ducha podróżnika.

Architektura i obyczaje

a. Rozkoszne świątynie

Pietraszewskiego fascynują ślady kultury Bizancjum, ale jednocześnie ma świadomość jej zanikania, czego powodem są zaniedbania tureckiego rządu i brak świadomości społecznej. Na drodze jego wędrówki znajdzie się następnie „Aja Sofia”, do której to świątyni jednak wejść za pozwoleniem nie mógł. Musiał więc się przebrać, aby w skryciu wejść do meczetu i z narażeniem

²⁸ Na temat motywu katabazy por. szkic A. Winiarczyka, *Katabaza w starożytności*, „Studia Filozoficzne” 1989, z. 9, s. 109–110. Romantyczna wersja antycznej katabazy opiera się na zasadzie pewnej ewokacji walki, jaka ma nastąpić między ciałem a duchem, między materią a tym, co idealne, między przeszłością a przyszłością...

zdrowia – a może i życia – podziwiać, opisując ze szczegółami wygląd budowli i jej wystrój. Nie do końca jednak naukowca będzie interesować architektura sakralna. Zauważy on wprawdzie „światło sąźniowego żyrandola” (góra!), aby za chwilę spojrzeć na „gwiazdki spod zasłon oczy” („spod” – dół!), na oczy młodych i starych Turczynek... Relacja pisarza nie odznacza się stylistyką entuzjasty, nie przypomina też raczej opisu naukowca:

Do meczetu Aja Sofia wcisnąłem się raz wieczorem podczas *ramazanu* przebrany po turecku (...) z przestrożą wszakże, bym znalazłszy się w nim już, modlił się, wzdychał, nie mówił nic choćby szeptem, a to pod groźbą zostania odkrytym i narażonym wskutek tego jeśli nie na śmierć pewną, to na mocne guzy. I ta to właśnie okoliczność była powodem, żem podczas tej pierwszej bytności w nim swojej mało co więcej widział prócz w zaduchu, oparze i ścisku siedzących na piętach muzułmanów i muzułmanek, pomimo że w świątyni było jasno jak we dnie (...).

Owszem, tymże razem nie mogąc się pomimo przestroż *hodży* powstrzymać od ciekawych zaglądań w błyszczące jak gwiazdki spod zasłon oczy młodych i starych Turczynek, ledwie sobie jeszcze biedy daremnie narobił (s. 29–30).

W pewnym sensie przenikają się w powyższym opisie dwa wrażenia: (1) negatywne – związane z przedzieraniem się, przestrożami, niebezpieczeństwem, idiosynkratycznym odczuciem przestrzeni przeludnionej, dusznej, oraz (2) pozytywne – związane z próbą przełamania stanu, z przekroczeniem powyższych zakazów, zasad, przedstawione symbolicznie jako zaglądanie w oczy kobiet. Spodziewałby się może czytelnik opisu ścian, mozaik czy innych elementów zabytkowej architektury, gdy tymczasem autor prowadzi go po krainie swego wnętrza, uczuć, emocji, świata doświadczonego, a nie tylko odbitego w oczach turysty...

Pojawią się też wprawdzie szczegółowe opisy i meczetu, i pałacu, i zwykłych domów mieszkalnych, ale zawsze pisarz będzie eksponował obraz o charakterze palimpsestycznym, kilkuwarstwowym. Każdy opis architektury wydobywa w jakimś stopniu charakter ludzi związanych z miejscem, najczęściej też będą się opisy takie uzupełniały. Trudno szukać u Pietraszewskiego takich sposobów percepcji, które skupiałyby się wyłącznie na architekturze. Jeśli już czytamy, że „meczet jest ogromnym budynkiem zbitym w masę, kopułami wydętym, *menaretami* okolonym” (s. 30), to może być pewne, że w następnym zdaniu „w progi jego *giaur* wchodzi boso lub w *terlikach*”.

Podróżnik zgrabnie łączy opisy różnych budowli z mentalnością miejscowej ludności, ale także z historią, tworząc tym samym coś w rodzaju wizyjnej archeologii, badania związków teraźniejszości z bardziej lub mniej odległą przeszłością:

ciekawo *giaur* może następnie pospieszyć podziwiać (...) Bab-y Hümajun (Najwyższa Porta, czyli Błogosławione Drzwi), owa okropna, a do pałacu bizantyńskich cesarzów wiodąca brama, na której wystawiono kiedyś głowy ofiar mściwego, a niedołęznego podówczas rządu janczarów (s. 31).

Nieraz sięga swą pamięcią daleko w przeszłość, odnajdując w kamiennych obiektach pretekst do wspomnienia potęgi kultury antycznej:

Sterczy tam ogromnej wielkości obelisk za Teodozjusza z Teb sprowadzony, na którym czyta się dotąd jeszcze w połowie już zatarty i ziemią zasypywany napis. Dwa drugie mniejsze, a z brązu ulane obeliski, które w tymże miejscu oglądać można, miały być podobno przywiezione z Aleksandrii, lecz historia nam podaje, iż wiele innych posągów, a piękniejszych, bo dłuta Praksytelesa i Fidiasza, miały się w tymże przybytku znajdować, zanim je Krzyżacy w 1204-tym roku zdobywszy Konstantynopol, nie potłukli i na pieniądze nie przetopili.

W innym miejscu orientalista opisze „Krwie Studnię”, „wydrążoną pod ogromnym murem, który wody morza płuczą”, a która przeznaczona była dla „kadłubów tych nieszczęśliwych *giaurów*” (s. 42), albo kolumnę Marcjana, której „napis zniszczył się do szczętu” (s. 43), więc podróżny skazany jest już tylko na opowieści miejscowego ludu. A lud opowiada o tym, że „pod głazami spoczywa boskiej piękności dziewica, *giaura* przemożnego córka”. Łączą się tu więc w wielu miejscach historia z fikcją i mit z wyobraźnią.

b. Świątynie rozkoszy

Niezwykła może okazać się nawet współczesnemu czytelnikowi charakterystyka ludności, której dokonuje pisarz, nie bez krytyki, surowej oceny, a także nie bez ironii. O ile podróżnik w meczecie nie był w stanie odnaleźć zrazu nic ciekawego poza oczywiscie – o ironio – ładnymi oczyma kobiet, o tyle po wyjściu z niego natychmiast odnajduje w sąsiedztwie

inny, ciekawy, lecz z czego już innego, budynek, mianowicie harem byłych żon sułtańskich – byłych, to znaczy, że chciałyby być nimi i dziś jeszcze, chociaż tymczasem poprzestają biedaczki na wzajemnych kłótniach pomiędzy sobą, ciągłym łajaniu się i wykrzykiwaniu, wydrapywaniu sobie oczu wreszcie, wreszcie na czym innym, ale już tego nie powiem! (s. 35).

Obyczajowość mieszkańców Stambułu zajmuje bardzo ważne miejsce w piarstwie Pietraszewskiego. Dotyczy to różnych sfer życia mieszkańców, od publicznej po bardzo prywatną, nawet, jak widzimy – osobistą. Znajdziemy w jego tekstach opisy ceremonii weselnej, zreferowanej przez autora tak, że pierwszym głosem przemówią nie fakty i szczegóły, lecz raczej osobista interpretacja tego wydarzenia. W relacji ze ślubu sułtanki będzie dominować wprawdzie wiele szczegółów, bo czytelnik dowie się o kosztach wesela, o liczbie kolczyków panny młodej czy rodzajach potraw. Najwięcej pasji jednak Pietraszewski wykazuje, gdy gani obyczaje młodzieży tureckiej. Zbiera się więc owa „młodzież wietrzna” w czasie *ramazanu* w małych grupach i przesiaduje w kawiarniach, aby czas spędzać na słuchaniu śpiewaka, jego niewybrednych pieśni miłosnych:

bard ów wzdycha nadzwyczajnie, stęka w głos i krzyczy za każdym uniesieniem: „*Aman! Aman!*”, co znaczy: „O, jak piękna dziewica! O, zachwycam się nią, mdleję! O, ratujcie mnie!” (s. 23).

Młodzież wtóruje bardowi i nie byłoby w tym nic szczególnego, gdyby nie to, że podróżnik opatruje opis moralizatorskim komentarzem. W tekście pozostawia najpierw nieco światła, widoczny odstęp, jakby moment zadumy nad zabawą chłopców, po czym dopowiada zdanie krytyki nad młodzieżą, nad światem, który niechybnie chyli się ku zatraceniu:

Lecz w Konstantynopolu, jak i po całym świecie, są także miejsca zebrań dla rozwiązanej i oddanej pijaństwu młodzieży. Nie tylko więc podczas *ramazanu*, ale i w czas powszedni zgromadza się młodzież taka w kawiarni Greka na wino, wódkę, rum etc., jako też dla zabawiania się *köczkami* (chłopcy w dziewicze suknie przebrani), z którymi rozpusta dochodzi aż do ostatniej zgrozy! (s. 23).

Ostry sąd rozciąga się jednak potem także na większą część społeczeństwa, nie dotyczy wąskiej, konkretnej grupy. Intencją naukowca jest w miarę dokładna rejestracja zachowań ludności miejskiej, z zapisaniem ich rozmów, wyglądu, czasu i miejsca spotkań. Wkrada się jednak w taki tok coś z emocji, całkiem subiektywny element narracji, tworzący odmienny obraz od założonego wcześniej.

W czasie swojego pobytu na Wschodzie Pietraszewski bywał także (wbrew opinii Kotwicza) w prywatnych domach, podejrzewamy, że w typowych, przeciętnych siedliskach mieszkańców Konstantynopola. Chociaż trudno z relacji podróżnika dowiedzieć się, kim są „typowi” mieszkańcy, jak wyglądają i czym się trudnią. Stosunek do miejscowej ludności charakteryzować można raczej jako niechęć i wyraźne uprzedzenie niż bezkrytyczną przyjaźń:

Są tu ze wszystkich części świata zbiegli przed karą, uciekli z więzień i urwani z powroza porządni ludzie, a ponieważ rząd turecki nie baczy w nich na co innego, jeno na ich zdolność do przemysłu i handlu, więc i mnożą się te latorośle zbrodni jak tabuny, o Bogu i o prawdzie tyle, co my o Mahomecie pamiętając (s. 16).

To, czego podróżnik, etnograf nie jest w stanie zrozumieć, zazwyczaj poddaje subiektywnej, niewybrednej krytyce. I takich właśnie motywów w jego relacji znajdziemy więcej, obrazów przepojonych „nowością”, innością, egzotyką pojętą jako nieprzystawalność do europejskości... Oryginalność trybu życia w pewien sposób chyba go też zachwyca, chociaż nie pisze o tym wprost. Poświęca jednak takim scenom, co nie bez znaczenia, wiele miejsca. Zdziwiał Pietraszewskiego między innymi to, że Turcy, posiadając własne domy, nie „umieją” w nich mieszkać, że bliżsi są w tym sposobie życia poziomowi zwierząt i tym samym kultura ich ulega degradacji. W jednym z opisów tureckiego domu znajdziemy fragment poświęcony drzewom, a właściwie otworowi bez drzwi, który

pozostawał zasłonięty „*perde*”, sukienną płachtą. Na środku takiej izby znajdujemy wazę z rozżarzonymi węglami (*mangal*), która ogrzewa pomieszczenie:

W takim przybytku dzieli wyznawca Koranu czas dzienny pomiędzy fajką, dumaniem i pićciem kawy, zanim doczeka się wieczornych zabaw w haremie. Kobiety, oddzielone zawsze od mężczyzn, stawiają sobie zwykle *mangal* pod stół okryty kołdrą i osiadłszy go ogrzewają sobie przy nim nogi i żołądki, a to wszystko przy miłosnych szeptach i gawędach. Nazywa się to „siedzieć pod *tandurem*” (s. 21).

Wnętrze takiej chaty nawiązuje bardziej do trybu życia, jaki Turcy wiedli przed laty, do stylu koczowniczego. Dom wykreowany na wzór namiotu, jakby szałasu, sugerować może niedostosowanie się ludności do nowych, cywilizacyjnych realiów. Wojażer odnajduje w takiej scenie coś pierwotnego, co przedstawia jako fenomen Wschodu – nie burzy on bowiem zastanego ładu, rytmu życia zamieszkujących owe domy-namioty ludzi, ale rejestruje ich satysfakcję, nawet radość z posiadania kawałka płótna i *mangahu*, co „nogi i żołądki” kobiet ogrzeje... To właśnie wydaje się cennym elementem jego pisarstwa, czymś w rodzaju ostrożnej, subtelnej archeologii.

*

Niezwykły, szeroki wachlarz zainteresowań Ignacego Pietraszewskiego objawił się, jak zauważyliśmy, w działalności poliglota, tłumacza, numizmatyka, archeologa, historyka, podróżnika, dyplomaty, filozofa oraz etnografa i antropologa. Najmniej uznania – o ironio! – zdobył Pietraszewski jednak jako pisarz. To, co wydał drukiem, nie dało mu szczęścia albo wręcz raniło głosem donośnej krytyki, a to, co pozostało w rękopisach, poza *Dziesięcioletnią podróżą*, spoczęło w przepaściach bibliotek w Rapperswilu, Krakowie, Wilnie i Poznaniu. Zapewne także sporo rękopisów zaginęło, a niektóre podróżnik mógł, co nierzadkie w XIX wieku, sam zniszczyć. Trudno więc poddawać ocenie wartość artystyczną pisarstwa Warmijczyka, łatwiej zaś docenić jego determinację, wysiłek i entuzjizm, dzięki którym przetrwał szlaki swoim następcom.

Bogatą biografię Ignacego Pietraszewskiego dopełnia jeszcze jeden – ważny, jak można sądzić – element. Chodzi właśnie o ostatnie lata życia Pietraszewskiego, o jego ostatnie chwile, które spędzał w samotności i osamotnieniu. Być może to ów brak informacji, danych na temat ostatniego okresu życia Warmijczyka jest powodem wstrzemięźliwych wypowiedzi na jego temat. Rodzi się w tym miejscu jednak jakiś rodzaj mitu, na wzór wielu powstałych w XIX wieku legend, tajemniczych podań.

Pietraszewski umiera w Berlinie 16 listopada 1869 roku w mieszkaniu przy Stieglitzerstrasse. Przyczyną zgonu był, zdaniem lekarzy, atak serca. Nie doczekał jednak orientalista – o ironio – drukowanego 4 dni później

w „Tygodniku Ilustrowanym” obszernego szkicu Seweryna Robińskiego, jemu poświęconego. W momencie, gdy tygodnik

opuszczał prasę drukarską, Ignacy Pietraszewki już nie żył i właśnie na 20 listopada zapowiedziany był jego pogrzeb. Wiadomość o tym poda „Dziennik Poznański” za pośrednictwem Karola Forstera, który zachęcał społeczeństwo polskie do udziału w pochówku zasłużonego rodaka²⁹.

Naukowiec nie doczekał sukcesu i uznania dla swojej pracy, ale, jak pamiętamy, czytał jednak w roku 1860, dziewięć lat przed śmiercią, własne nekrologi. Ironia sprawiła, że powtórzył los wielu wybitnych ludzi tej epoki, zepchniętych na pobocze przez brutalność życia i przez historię. Tym, co go ocaliło od zupełnego zapomnienia, była nawet nie wielka kolekcja (utrconych w końcu) monet, nie kariera polityczna czy doświadczenie i pisarskie przetwarzanie kultury Wschodu, ale wspaniała wyobraźnia i jej siła, wielka pasja, z jaką utrwał doświadczony świat, niekoniecznie przecież kolorową rzeczywistość.

²⁹ W. Ogrodziński, *Ignacy Pietraszewski*, s. XXXV.

IV.

CREDO ODCHODZĄCEGO.
WYOBRAŻENIA APOKALIPSY DUCHOWEJ
W WIERSZU *POETA*
ZYGmunTA KRASIŃSKIEGO

A przecież *moje* życie nie jest życiem. To krótkie przebliski, przeplatane długą drętwotą śmierci¹.

Czytelnikowi przywykłemu do frenetycznej wyobraźni Zygmunta Krasieńskiego, której przejawy łatwo odnaleźć przede wszystkim w jego młodzieńczych powieściach, ale także w takich dziełach, jak *Nie-Boska komedia* czy (szczególnie wyraźnie) *Agaj-Han*², jego poezja wydawać się może nieco drugorzędna, albo co najmniej nie tak nośna w swojej formie i treści jak dramat czy powieść. Rzeczywiście – znaczna część liryki miłosnej, zrodzonej z jasnego pierwiastka poetyckiej duszy – wiersze „zabarwione” krwią i ziejące chłodem śmierci stanowią osobliwą, choć wciąż znaczącą, wyróżniającą się garstkę³. Nie idzie jednak o to, by mówić wyłącznie o walorach ekspresyjnych poezji „trzeciego” wieszca, raczej – o znacznie głębszych, bardziej kruchych wyznacznikach wartości, prowadzących odbiorcę ku najciemniejszym zakamkom duszy poety.

Prowokacje, jakie wpisują się w szereg frenetycznych obrazów poetyckich Krasieńskiego, nie są bynajmniej tylko elementem kreacji najbardziej widocznej warstwy estetycznej, oddziałującej na wyobraźnię odbiorcy. Nie można posądzać poety o poszukiwanie „łatwych”, tanich efektów lirycznych. Jakaż by była w takiej sytuacji „reputacja” romantyka-poety? Jaka byłaby jego wiarygodność jako człowieka? Na wiele tych i podobnych pytań odpowiedzi nasuwać się mogą w trakcie lektury napisanego latem 1840 roku wiersza, przykuwającego uwagę już chociażby z powodu swego intrygującego tytułu: *Poeta*.

¹ *Listy do Henryka Reeve'a*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, opracował, wstępem, kroniką i notami opatrzył P. Hertz, t. II, Warszawa 1980, list z 6 marca 1836 r. (podkr. autora).

² Na temat frenezji w twórczości Zygmunta Krasieńskiego, a szczególnie w *Agaj-Hanie* pisał Z. Suszczyński: „*Agaj-Han*”, czyli *romantyczna frenezja Zygmunta Krasieńskiego*, w: *Agaj-Han. Powieść historyczna*, Białystok 1998.

³ Powstało wiele prac poświęconych tematyce śmierci w twórczości Z. Krasieńskiego; wymienić należałoby tu między innymi następujące książki: M. Janion, *Wobec zła*, Chotomów 1989; M. Bieńczyk, *Czarny człowiek. Krasieński wobec śmierci*, Warszawa (IBL) b.r.; W. Gutowski, *W kręgu romantycznej fenomenologii śmierci*, w: *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje sympozjum*, red. M. Janion i M. Zielińska, Warszawa 1985, a także studium M. Janion i M. Żmigrodzkiej, *Fryderyk Chopin wśród bohaterów egzystencji*, „Res Publica” 1987, nr 3.

1. Rozdarcie

Na podstawie zachowanej spuścizny epistolarnej poety można domniemywać, że znaczną część swego życia spędził Krasiński „medytując” nad cierpieniem, licznymi chorobami, jakie trawiły jego ciało i duszę, nad marnością egzystencji – z każdym dniem chylącej się w kierunku obsesyjnie wyobrażanego grobu. A jednak nie można pozwolić sobie na zupełne zmitologizowanie wieszca i pozostawienie go w „wygodnej” formie „frasobliwego” poety. Prawdziwy dramat Krasińskiego polegał nie na tym, że był on w rzeczywistości w złym stanie fizycznym, że doświadczał licznych chorób⁴, ale na tym, że musiał godzić w sobie „normalność” świata zewnętrznego (wraz z jego wszystkimi regułami – życie rodzinne, polityka etc.) z tym, co moglibyśmy nazwać życiem wewnętrznym, podporządkowanym całkowicie odmiennym zasadom – duchowej egzystencji. Konieczność trwania w świecie, w „życiu zewnętrznym” – jak je sam nazywał, a jednocześnie bezsilność wobec trawiącego zewu czyhającej śmierci i pustki, zmuszały go do pozostawania w stanie rozdarcia, istnienia na granicy tych obu światów. Balansując na takiej granicy, oczekiwał on swojej przyszłości, konkretnej, jakby całkiem już znajomej – a przecież już znieawidzonej:

Żyłem – pisał do Adama Soltana Krasiński – jak galwanizowane trupy, **życiem z zewnątrz** zaciągnionym, bo **wewnątrz zawsze śmierć** była, śmierć mi znana, dotykana dla mnie, a drugim niewidoma, ukryta przed nimi pod maską żywości, której elektryczne nurty w końcu się przebrały i teraz nie ma nede mnie nędzniejszego stworzenia! **Reszty życia mego, przyszłości mojej nienawidzę**⁵.

Powyższa refleksja na pewno nie mieści całej melancholii, którą przesiąka zdecydowana większość utworów Krasińskiego, paraliżuje natomiast swoją szczerością, bezpośredniością i głębią, z której wypływa jakby z najciemniejszych, najbardziej ukrytych przed światem i samym poetą zakamarków zniszczonej duszy. Niezwykle zaawansowana, rozbijała wydaje się melancholia, gdy mówi on o swoim życiu w czasie przeszłym, a słowa przypominają mogą czytelnikowi raczej „autosekcję” martwej duszy niż wyznanie najcięższej choroby. Poeta rozdwojony w sobie, rozbity na życie zewnętrzne i na śmierć, która „wewnątrz zawsze”, „dotykana”, „pod maską żywości”, stawia diagnozę przyszłości, kreśli paranoiczny testament dla własnej wyobraźni:

Odtąd nie będę już w zgodzie z sobą samym, ale **rozdwojony i przy poczuciu się do tego rozdwojenia dążący**, by jak najszybciej tę tragiczną fa[ctum] zakończyć. Wszystko, co tu mówię, głębi [duszy] i rdzeni serca Twego poruczam; *nikt inny* niechaj nie [wie o tych

⁴ Pisz o tym wyczerpująco Z. Sudolski w: *Zygmunt Krasiński. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1967 r.

⁵ *Listy do Adama Soltana*, opracował i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1970 (z 24 czerwca 1841) (podkr. – K.K.).

moich bolach i o srogich przecuciach. Od dwóch miesięcy co dzień Boga o śmierć gorąco błagam, bo chciałbym umrzeć przed dotknięciem się świata. Rzeczywistość albowiem jego taka brudna i skalana, że ten tylko białe ręce ma, kto zdołał nigdy się na niej nie opierać. Unieść bym chciał *siebie samego* niepokalanym stąd do wieczności⁶.

Wydawać się może czytelnikowi, że to azymut jego swoistej filozofii trwania w świecie, w którym reguły gry określa właśnie podwójność: puste życie – drapieżna śmierć. Na takiej konstrukcji opierają się przecież fabuły jego dramatów, w poezji także staje się ona punktem wyjścia do wszelkich refleksji zbieżnych z zagadnieniem nieustannego oczekiwania na śmierć⁷.

Nieobce było przecież romantykowi „rozdarcie” w każdej postaci – jako figura poetycka oraz doświadczenie życiowe, inspirował ich wyjątkowo dualizm – jako zasada świata, ekscytowała wizja duchowego rozszczepienia. Zarówno w poezji, jak też w filozofii, a nawet w malarstwie i w innych sztukach obecny był temat „podwójności”, która zawsze wynikała z głębokiej myśli, podporządkowanej regułom duchowym i materialnym, rzeczywistości i wyobraźni⁸. O regule dualizmu rządzącej światem pisał amerykański pastor-romantyk Ralph W. Emerson:

Nieunikniony dualizm rozcina naturę na dwoje tak, że każda rzecz jest połową i podsuwa myśl o drugiej połowie, która by ją dopełniała do całości, jako to: duch materię, męczyzna kobietę, nieparzysta liczba – liczbę parzystą, subiektywność – obiektywność, wewnątrz – zewnątrz, w dół – do góry, ruch – spoczynek, tak – nie. A skoro tak cały świat jest podwójny, jest taką i każda jego część. (...) Ten sam **dualizm stanowi podłoże natury i stanu człowieka**. Każdy nadmiar powoduje deficyt, każdy deficyt sprowadza jakiś nadmiar. Każdej słodyczy odpowiada jakaś gorycz, każdemu złu jakieś dobro⁹.

Dualizm wewnętrznego świata niezwykle dynamicznie rozwija się przed oczyma odbiorcy już w aklamacji wiersza *Poeta*. Wyznanie liryczne rozpoczyna się od kanonady optymistycznego, pełnego nadziei, witalności:

⁶ *Listy do Henryka Reeve'a*, list z 31 grudnia 1835 (podkr.: – K.K. oraz autora).

⁷ Interesujące, choć zwięzłe i nie pogłębiane, tezy o związku życia Krasińskiego z jego twórczością stawia S. Tarnowski, *Zygmunt Krasiński*, Kraków 1912, s. 26, t. I:

Poeta zdaje sobie sprawę doskonale ze wszystkiego co jest, i jest pewien, że odrodzenie nastąpić musi, jeżeli my zachowamy się tak, żeby mu nie przeszkodzić. Poezja jego staje się więc słowem nauki, podaje prawidła tego postępowania, zamyka się coraz szczerzej w zakresie idei patryotycznej i moralnej, a ze swoim natchnieniem, ze swoim mistycyzmem, schodzi niemal na pole praktyczne, na pole bezpośredniego użytku i zastosowania.

⁸ O szczególnej roli „rozdziału” i „pojednania” w liryce Krasińskiego pisze w inspirującej książce M. Szargot, *Ziemia rozdziału – niebo połączenia: o liryce Zygmunta Krasińskiego*, Katowice 2000.

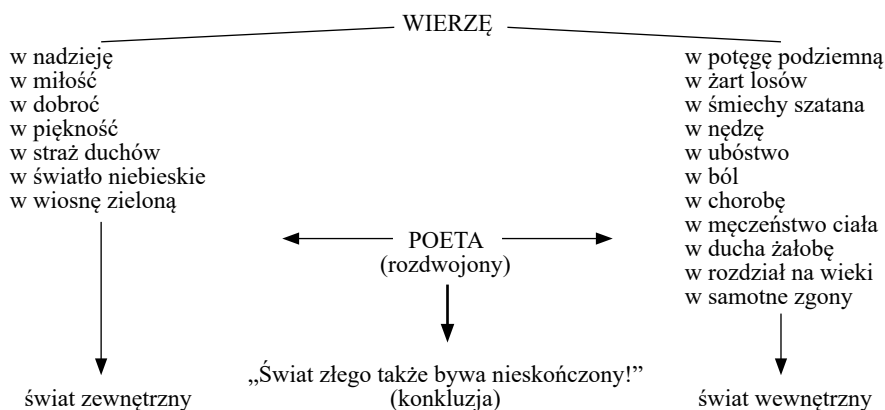
⁹ R.W. Emerson, *Szkice*, seria I, cz. 1, przeł. A. Tretiak, Wrocław 1994, s. 90–91 (podkr. – K.K.).

Wierzę w nadzieję, w miłość nieskończoną,
W dobroć i piękność – w straż duchów nade mną –
W światło niebieskie i w wiosnę zieloną – (w. 1–3)¹⁰

aby nagle, kontrastowo, ostrym cięciem odżegnać się od „jasnej” radości życia. Jak przed jakimś zabobonem – przekreślając poprzednie zdania siłą „ciemnych” słów wydobytych z mroku rozdartej duszy, zaintonować inne, demoniczne *credo* wewnętrzne:

Lecz wierzę razem w potęgę podziemną,
Co morzem trucizn na świat ten wylana –
W żart losów **wierzę** i w śmiechy szatana,
W nędzę, w ubóstwo, i w ból, i w chorobę,
W męczeństwo ciała i ducha żałobę,
W rozdział na wieki i samotne zgony. (w. 4–9)

Ze zderzenia obu wyznań wysnuwa poeta natychmiast jakby gnomiczną, gorzką, a jednocześnie niezwykle syntetyczną prawdę: „– Świat złego także bywa nieskończony!”. Ostre, rozdzierające pozorną harmonię „**Lecz**” organizuje strukturę utworu, przypominając o drugiej stronie ludzkiej natury, ewokując kolejne kategorie rozpaczki związane z „potęgą podziemną”. Jak przy nagłym nadejściu burzy, zmienia się obraz moralny świata: porządek, ład, harmonia i jasność „potęgi” wysokiej, przypisanej duchom „stróżom” (najpewniej chodzi o świat niebiański), obraca się w perzynę, bezlitosna lawina braku nadziei i wszelkiego zła zacznie wkrótce zalewać wyobraźnię poety. Można by wyeksponować, zaakcentować pewną zasadę, na podstawie której został zbudowany utwór. Wprowadza bowiem organizację sprzecznych obrazów, ściera ze sobą dwie przestrzenie: przypisaną rzeczywistości zewnętrznej z tą, która wyrażona być może jako jego duchowość, z wnętrzem podmiotu lirycznego:



¹⁰ Wiersz cytuję za: *Pisma Zygmunta Krasińskiego*. Wydanie Jubileuszowe pod red. J. Czubka, Kraków 1912, t. VI, s. 82–87.

Przekleństwem poety jest niemożność dokonania wyboru, zrealizowania się w jednym ze światów, musi on pozostawać na ich granicy i wyrażać jedynie konkluzje, jest w stanie tylko pouczać, przestrzegać przed powtórzeniem własnego losu.

Wywołanie „nadziei” i „światła niebieskiego”, którymi poeta inicjuje swoje wyznanie, przypisuje jednocześnie ów wewnętrzny porządek sferze sacrum. Trzy pierwsze wersy mogłyby być intonowane przy rozświetlonym ołtarzu, przy dźwiękach radosnych organów, wygłaszane przez co najmniej wielkiego poetę z okazji patetycznego spotkania w – dajmy na to – świątyni dumania... Mogłoby tak być, gdyby nie to – powtórzmy – rozdarcie bezlitosnym „lecz”, które wprowadza porządek przypisany zdecydowanie sferze profanum. Ostre zderzenie „światła niebieskiego” z „potęgą podziemną” zapowiada zderzenie na miarę tytanów, wojnę duchową przypominającą w pewien sposób może nawet manichejskie widzenie świata. Pełnię retoryczną tego efektu osiąga poeta, zrzucając resztki nadziei na dno pesymizmu – sam rozstrzyga:

Darmo się zżymać – czy później, czy wcześniej,
W jęk się przełamiam marzonych snów pieśni. (w. 11–12)

Wcześniejsze czytelnika nieśmiało podejrzenia o manicheizm, zarysy podwójności świata nagle gdzieś umykają, gubi się nawet ta prowizorycznie nazkicowana struktura ambiwalentna poetyckiego *credo*, które nabiera kształtów bardziej jednoznacznych; staje się manifestem pesymizmu, melancholii, a nad to wszystko – strachu, wewnętrznej, duchowej apokalipsy. Jest obrazem spustoszenia, jakiego może doświadczyć nie tylko literacki bohater, ale każdy człowiek o podobnej wrażliwości czy, jak kto uważa, wyobraźni.

Ostentacyjne rozdarcie „jedności” świata jest jednym ze sposobów poszukiwania prawdy o nim, jest próbą przedstawiania bytu jako ciągłego stawania się bytu cząstkowego, niedopełnionego, skazanego na „niedoistnienie”¹¹; nieustannego dążenia do idealnej pełni, do owej jedności, która dałaby ukojenie każdemu istnieniu, uwolniła od rozkładu, a tym samym od wszelkich przypadłości. Karl Jaspers, rozważając zagadnienie rzeczywistości, dochodzi między innymi do takich refleksji:

Człowiek **nie potrafi właściwie urządzić świata jako całości tak, by stworzył on jedność**, a jego istnienie przybrało ostateczną, trwałą postać. Każde urzeczywistnione przez

¹¹ Właśnie niedoistnienie stało się tematem inspirujących rozważań na temat życia i twórczości Chateaubrianda w artykule M. Janion, *Niedoistnienie Chateaubrianda*, w: *Lustra historii. Rozprawy i eseje ofiarowane profesor Marii Żmigrodzkiej z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej*, red. M. Kalinowska i E. Kiślak, Warszawa 1998, s. 66–74:

Osobliwością pisarstwa Chateaubrianda są [...] opisy przedśmiertnego zanikania, przekształcania się żywych w zjawy, którymi zresztą może byli już od dawna; zacieranie się i rozpywanie w powietrzu (s. 73).

człowieka urządzenie świata szybko ukazuje jakąś niemożliwość – zarodki rozkładu dane postaci i skłonność do nieustannego wkraczania w to, co nieprzewidywalne – a mimo to stale dążymy do jednego, jednoczącego i zadowalającego urzędzenia świata¹².

Istnieje jakaś korelacja między projekcją poetycką Krasińskiego a filozoficzną tezą Jaspersa; zbieżność polega na poczuciu konieczności trwania w rozdarciu, z tą jednak zasadniczą różnicą, że Jaspers dopuszcza, przewiduje, jakby zapowiada dążenie do jedności, do „zadowalającego urzędzenia świata”, w przeciwieństwie do poety, który wprawdzie także oddaje się we władanie nadziei w ostatniej części wiersza, ale nie tworzy żadnej zasady, która łączyłaby się z poczuciem jedności. Los świata, jego „barwa”, przyszłość zależą wyłącznie od „poety”, a więc od rządów duchowych, od mocy wyobraźni. Nadzieja poety związana jest bardziej z porządkiem niebiańskim, eschatycznym, mającym raczej konotacje z niebiańską nagrodą aniżeli z naprawianiem świata¹³.

Warto wciąż jednak wracać do – w jakiś sposób przewrotnych – optymistycznych trzech wersów wiersza. Ekspresja poetycka polega nie na tym, że nagle pojawia się czarna wizja świata, ale na tym, że wpisuje się on w ów pozorny, inicjujący wyznanie obraz spokojnego ducha. Każda dychotomia wartości i wrażeń estetycznych potęguje, wzmacnia siłę oddziaływania na odbiorcę proporcjonalnie do stanu duchowego, kondycji wewnętrznej autora. Nie ma przypadkowych ani uniesień, ani upadków. Wszystkie są świadomą projekcją, ekspresją wewnętrznej organizacji świata psychicznego poety. Jakiż jest więc ów wewnętrzny świat Krasińskiego? Można powtarzać za wieloma znakomitymi badaczami kolejne refleksje poświęcone właśnie tej czerni, która – jak cień – stała się kręgosłupem duchowości poety. Ośmielę się w tym miejscu tylko dołączyć do korowodu przyczynków i wskazać kilka odcieni rozpacz, zaakcentować swoiste tonacje rozdzierającej melancholii, w których pograża się poeta.

2. Frenezja i apokalipsa

Ciąg obrazów przemykających przed oczyma czytelnika odsłania niezwykle zasadę organizującą nie tylko przywołany wiersz Krasińskiego, ale też

¹² K. Jaspers, *Filozofia egzystencji. Wybór pism*, wybór S. Tyrowicz, wstęp H. Saner, posłowie D. Lachowska, przeł. D. Lachowska i A. Wołkiewicz, Warszawa 1990, s. 138 (podkr. autora).

¹³ Wyjątkową wizję świata opartego na frenetycznym porządku, opanowanym przez wszechwładną śmierć, kreuje w jednym z pierwszych (pierwszym?) wierszy – *Rozmowa 1824-go z 1825-tym rokiem*, czemu poświęca rozdział książki J. Ławski. Zob. „*Nim rosa wyżrze oczy*”. *O wielkiej sprzeczności Zygmunta Krasińskiego*, w: *Bo na tym świecie...*, dz. cyt.

(a może przede wszystkim?) poezję barokową, na przykład Sępa Szarzyńskiego. To nie przypadek, że akurat do baroku odwołuje się myśl czytelnika, bo nie tylko desygnat sonetów kryje się za powszechną w XVII wieku figurą „bojowania”, rozdwojenia i zrywania masek podstępemu światu. Krasieński niewątpliwie znał *Marię* Antoniego Malczewskiego¹⁴, poważnie też traktował „czarną noc” i „samotność wśród świata”, z jakimi przyszło mu się w tych dziełach zderzyć. Mógł się zapewne zatrzeć i robakiem, który „się lęgnie i w bujnym kwiecie”, przypomina bowiem poeta, trawestując – może nieświadomie – „refren” *Marii*, że „robak, stoczy (...) wywiędłe skronie”. Mógłby być też *Poeta* w pewien sposób rozwinięciem, próbą odpowiedzi na sonet IV Sępa Szarzyńskiego, w którym stykamy się z niepokojem, dynamiką i walką z pozorami pięknego świata: „Cóż będę czynił w tak straszliwym boju / wąty, niebaczny, rozdwojony w sobie?”¹⁵. Barokowa retoryka okazuje się niezwykle bliska Krasieńskiemu, ale nie tylko retoryka – odznaczał się on także owym szczególnym sposobem myślenia, charakterystycznym dla przesyconej paradoksem umysłowości barokowej, ściśle połączonej z obrazowaniem infernalnym i apokaliptycznym. Obrazowanie jednak takie nie pozostaje oderwane od rzeczywistości, dotyczy jej w pełni jako włączone w życie codzienne, staje się jego częścią, normalnością.

Konieczność odwołania się do poetyki barokowej wynika z niejednoznaczności – wydawałoby się, stabilnego – stereotypu określającego frenetyczne cechy wyobraźni Krasieńskiego. Gdzieś się ów stereotyp ekspresywnej i burzliwej wyobraźni łamie, gdy przestajemy myśleć wyłącznie o demonicznych obrazach, jak chociażby w dalszej części wiersza:

Z **czaszek mych braci**, co polegli w boju
Lub w **czarnych lochach** poschli na szkielety,

¹⁴ Por.: Z. Sudolski, „*Maria*” w *lekturze i w refleksji Zygmunta Krasieńskiego*, w: *Antonieniu Malczewskiemu...*, s. 429–439:

Bezpośrednie zetknięcie się Krasieńskiego ze śmiercią prowadzi jego refleksję ku nowym wersom poematu Malczewskiego, na które zwrócił dotąd uwagę jedynie w motcie do *Nocy letniej*. Siedząc przy śmiertelnym łożu przyjaciela, pisał 30 marca 1842 roku do Delfiny Potockiej:

Co bólu, co biedy, co smętku na świecie tym,
Ty jeden wiesz tylko, Boże!
Tak na tym świecie, śmierć wszystko zmiecie,
Robak się lęgnie i w bujnym kwiecie. (s. 434)

Wiele obrazów przedstawiających robaka trawiącego mózg, świat, życie etc. znajdziemy także w innych listach Z. Krasieńskiego. Ta barokowa koncepcja byłaby jednak nie tylko jednym ze sposobów poetyckiej kreacji, ale też ważnym elementem jego wyobraźni, zupełnie podporządkowanej symbolice *vanitas*, zawierającej się w kręgu tanatycznej tematyki.

¹⁵ M. Sep Szarzyński, *Sonet IV. O wojnie naszej, którą wiedziemy z szatanem, światem i ciałem*, w: *Poeci renesansu. Antologia*, oprac. J. Sokołowska, Warszawa 1959, s. 170.

Wzniesiona **brama** wiecznego pokoju
 Błyszczy z daleka skrzącymi bagnetami,
 Orłów rozdartych powiewa skrzydłami,
 Pnie się w **arkady głów trupich** słupami,
 A w górze kości, pod słońcem tające,
 Sączą z jej szczytów **krwi krople** kapiące. (w. 31–38; podkr. – K.K.)

Niezwykłą ekspresję osiąga poeta dzięki przywołaniu makabrycznego obrazu bramy wzniesionej z czaszek, ociekającej krwią, skrzęcej się bagnetami, którą zwieńczają „arkady głów trupich”. Niedopełniony byłby jednak odbiór widowiska, gdyby pominąć bogatą warstwę alegoryczną, ukrytą pod wielością szczegółów. Zmuszają one czytelnika do przekroczenia warstwy emocjonalnej i ustąpienia miejsca owej głębi, która pod zasłoną demonizmu niesie ponure przesłanie. Brama – jak z koszmaru – zbudowana z ludzkich kości, pojawia się w utworze kilkakrotnie, podobnie jak symbol progu czy równie możliwa w tym kontekście symbolika grobu. Wymuszają one na odbiorcy pewien zwrot w myśleniu związany z frenetycznym widzeniem świata. W przedstawionej rzeczywistości przestają dominować już tylko stopy czaszek, znika wrażenie chaosu, powstaje pewien porządek. Połączone w całość obrazy demonicznej bramy i symbolicznego progu prowokują do postrzegania ich jako alegorii swoistej wędrówki po krainie, gdzie granice życia i śmierci, jawy i snu, dobra i zła – zacierają się nie do rozpoznania. Jest to wędrówka polegająca na potencjalnym przekraczaniu bramy, jej krwawego progu, właściwie należałoby mówić nie o możliwości takiego przekraczania, lecz o konieczności dokonywania wyboru polegającego na przekroczeniu takiej bramy, bądź pozostaniu przed nią.

Można chyba rozpatrywać powyższą alternatywę jako ślad rytu inicjacyjnego. W innym zaś miejscu znaleźć możemy rodzaj potwierdzenia, że właśnie inicjacja kryje się pod alegoryczną „wiązańką” kostnych figur. Autor tworzy wizerunek młodego poety, wyraźnie rozdwojonego, roztaczając przed nim wizję umęczonej Ojczyzny. Prezentuje na przemian, przeplatając ze sobą, dwa obrazy rzeczywistości. Raz jest to przestrzeń

(...) zbóż i borów,
 Moich chat wiejskich, mych szlacheckich dworów,
 Moich rzek wartkich i stawów mych szklitych,
 Wdzięcznych mych wzgórzów i łąk mych kwiecistych (w. 27–30).

Jednakże zaraz po tej sielskiej, „wdzięcznej”, „szklitej” i „kwiecistej” scenie „zrzuca” na czytelnika (ale także na owego, dokonującego wyboru, poetę), obarcza wizerunkiem lochu i kata witającego wędrowców toporem. Zupełnie tak, jak uczynił to Krasiński w aklamacji, gdy „przywitał” wyznaniem wiary w miłość i nadzieję, a zaraz potem „strącił” czytelnika w otchłań bólu, nędzy

i w śmiechy szatana. Obrazy następują po sobie, zazębiają się i potęgują wrażenie chaosu (niełatwo czyta się *Poetę!*). Jednocześnie Krasieński ewokuje dwie wizje przyszłości, zależne od wyboru, jakiego dokonałby młody poeta. Ciekawe, że na końcu każdej z dróg czeka go śmierć. Mówi jednak podmiot liryczny w pewnym miejscu o nieśmiertelności i o „głowie w grób złożonej na chwilę”. Czy nie może przypominać ów gest (poza oczywiście tragicznym złożeniem ofiary za Ojczyznę) aktu znanego z Ewangelii, gdzie człowiek również musi składać siebie w symbolicznej ziemi, **niczym ziarno**? Musi on, ów człowiek, obumrzeć i stokrotny wydać plon. Mickiewicz wykorzystał tę alegorię w III cz. *Dziadów*, wypowiadając ustami Żegoty (sc. III, w. 330–349) historię pogrzebania ziaren, mających kiedyś wzejść i upragnioną wolnością obdarować obolałą ojczyznę¹⁶, gdyby głowy swej w grób nie złożył – będzie „mniej niż człowiek”, chociaż mógł „być bogiem”! W tym miejscu rozchodzą się dwie drogi: bohaterstwa i męstwa z drogą zdrady i tchórzostwa, ale także inne dwie drogi – interpretacyjne. Daje się tu zaobserwować dwie ścieżki: frenetycznych obrazów krwi i kości oraz zagłady człowieka, jego ducha. „Fabuła” pojawiającej się tu historii, postrzegana jako ekspresja poetyckiej, czarnej wyobraźni, pozostanie chyba wyłącznie w sferze frenetycznej. Inaczej byłoby zaś z odczytaniem jej jako alegorii wojny wewnętrznej trawiającej młodego poetę, jako opisu trudnej inicjacji w tragiczne losy narodu oraz podróży w głąb siebie samego, tego, który zawsze pozostanie „samotny wśród świata”.

Wewnętrzne rozterki poety, jego duchowa wojna pomiędzy koniecznością życia a oczekiwaniem śmierci, związane są bardzo silnie z symboliką apokaliptyczną, odsłoniętą w liryku *explicite* aklamacji: „Biada temu, biada” (w. 99), rozbrzmiewającej siłą tajemniczego „głosu”. Innego także sensu nabiera wewnętrzne zmaganie się z przeciwnościami, z losem i melancholią trawiającą wszystkie nerwy poety. W jednym z listów z Nicei pisał Krasieński do Jerzego Lubomirskiego:

¹⁶ O symbolice ziarna pisze m.in. W. Szturc w książce *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*, Bydgoszcz 1996, ss. 103–111:

Cela więzienna to podziemie, w którym złożone zostały ziarna nadziei. W tym właśnie sensie jest ona odpowiednikiem skorupy, twierdzy, murów, w których dojrzewa ogień wewnętrzny. Paralela ta w Mickiewiczowskim romantyzmie zostaje rozwinięta w historyzoficzną ideę Polski jako ziarna zakopanego w ziemi przez zaborców, ziarna, które jest Chrystusem pomiędzy narodami. Stąd taka oto krótka definicja mesjanizmu Mickiewicza: Polska to ziarno dane światu przez Boga (s. 109).

Poeta odczytywany z takiej właśnie perspektywy, jako utwór patriotyczny, byłby wierszem przepelnionym symboliką z kręgu właśnie ofiary – za ojczyznę, jej odrodzenie w chwale, zmartwychwstanie po latach zaborów i niedoli.

Żem w piekle, łatwo uwierzysz. Już zapadłem w melancholię i nie rozumiem, jak z niej wydobędę się. (...) Wszystko mi nieznosnym, wszystko, wszystko. Powtarzam, żem w piekle¹⁷.

Obrazowanie poety zamyka się powoli w kręgu symboliki apokaliptycznej. Teleologia myślenia polega na konsekwentnym zmierzaniu ku katastrofie: w niniejszym wierszu i w epistolografii romantyka, w jego dramatach i powieściach – bohaterowie dokonują wciąż wyboru, który zawsze kończy się będzie dla nich źle, wmieszani zostaną w tanatyczną symbolikę, w obrazy rozpacz i beznadziei.

Apokalipsa poetycka Krasieńskiego nie sprowadza się jednak tylko do „straszenia” czytelnika, do konstruowania świata przysłoniętego chmurami, zdominowanego przez kosmiczną Noc¹⁸, do mnożenia nieprzeliczonych larw i cieni, do bezlitosnego wzywania bohatera przed jakiś sąd – czyż nie Ostateczny?! Prawdziwa Apokalipsa polega, według pewnego, „dojrzałego” romantyzmu, na braku jakiegokolwiek wiary, na duchowej śmierci człowieka, który dokonuje wyboru – wybiera Zło i nie potrafi „w otchłań wieczności / Rzucić się (...) w całość życia sile”. Wtedy pozostanie już tylko najgorsze – mówi narrator:

Że, choć ty kochał, nie wspomnisz miłości –
 Że, choć ty wierzył, **nie pojmiesz już wiary**
 I, w tan porwany piekielnymi mary,
 Ty zwątpisz nawet o bogach piękności! (w. 120–123; podkr. – K.K.)

Credo apokaliptyczne romantyka polegałoby więc na wyznaniu najgłębszego zwątpienia. Idzie za tym negacja wszelkich wartości, o których pisał wcześniej autor, bo – chociaż powołuje się poeta na „kanon cnót”, chociaż wymienił wcześniej pewne zasady organizujące prowizorycznie przedstawiony świat, to nagle (zgodnie z apokaliptyczną poetyką) wyrzeka się on potrójnego wyznania wiary, nadziei i miłości, jakie według św. Pawła powinny

¹⁷ *Listy do Jerzego Lubomirskiego*, opracowanie i wstęp Z. Sudolski, Warszawa 1965, s. 390.

¹⁸ Na temat symboliki nocy romantycznej pisała H. Krukowska, „*Nocna strona*” romantyzmu, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, Seria druga, red. M. Żmigrodzka, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 193–227.

Poezja romantyczna z nie spotykaną dotąd intensywnością – jak żadna inna poezja przed wiekiem dziewiętnastym – zwróciła egzystencję ku niej samej, skierowała jej energię do wnętrza jednostki. Rezultatem tego procesu stało się uświadomienie i ujawnienie zjawisk psychicznych dotychczas ukrytych, nie znanych, zepchniętych w cień (s. 193).

Można dodać w tym miejscu, że osobliwa wyobraźnia (doświadczenie?) Krasieńskiego dopełnia jego poetykę o coś więcej niż o nowe w epoce „zwrócenie egzystencji ku niej samej”. Pojawia się w jego twórczości szczególnie wyraźnie samounicestwienie człowieka, jego oczekiwanie na śmierć, a więc już nie „skierowanie energii do wnętrza jednostki”, ale coś więcej – wytrącanie z wnętrza jednostki jakiejś trawiącej pustki, niemocy, bezsilności wobec uymykającej wciąż – wątpliwej – egzystencji.

porządkować życie człowieka. Apokalipsa romantyczna – podkreślmy – byłaby po pierwsze pominięciem miłości, po drugie nie-pojęciem wiary i po trzecie zwątpieniem w piękność bezwarunkową, nawet bogów!... Apogeum tragicznego wyznania nasycić mogłyby jeszcze może słowa poety, które skierował do Adama Soltana, rozważając nad swą walką wewnętrzną, chorobą i śmiertelną melancholią:

Tę chorobę zaś sprawiły od lat wielu ciągnące się wewnątrz mnie samego **walki, zapasy i trujące mnie zgrzyoty**. Pókim mógł, opierałem się czarnym, robaczywym myślom, którym się chciało zawsze i którym się chciało zawsze i którym się nareście udało przeważać nad siłą ducha mego. Teraz doszedłem do takiego stanu, że mi świat jako szeroki, wydaje się pustynią, a światło słoneczne krzywdą, obrazą, pośmiewiskiem. Nie chcę wytykać po szczególe wszystkich okoliczności i przyczyn, czy to prywatnych, czy szczerze koło *od-domowego zajmujących*, które z wolna takim *mnie jednym* – zapełniły, taką rdzą przedwieczną serce pokryły. Po większej części wiesz o nich, ale czego nie wiesz może, to **do ila mnie owe zawsze rozdziały**. Od lat dziesięciu, od kiedym zaczął być młodym, ciąglem czułem się w podwyższonej drażliwości nienaturalnym stanie. (...) **Reszty życia mego, przyszłości mojej nienawidzę**. Bóg mnie do niej nie stworzył, a ludzie mnie w nią wypychają¹⁹.

Znane są rozterki Krasińskiego z powodu niemożności wzięcia udziału w powstaniu listopadowym. Nie uczestniczył on w próbie restytucji Państwa; próby nawoływania o odzyskanie niepodległości, jakie czynił bodaj trzykrotnie w czasie audiencji u Napoleona III, nie przyniosły najmniejszych rezultatów. W tym samym czasie gniły czaszki jego „braci, co poległi w boju / Lub w czarnych lochach poschli na szkielety”. Jakże miałyby oprzeć się moralom prawionym „młodemu poecie”? Czy to jedynie przypadek, że właśnie dziesięć lat dzieli pisany w 1841 roku do Soltana list, a w 1840 roku wiersz *Poeta*, od wydarzeń roku 1831? Musiał poeta zamknąć w sobie wszystkie walki, cały zgrzyt i jęk powstania, musiał go nosić, jakby za pokutę, musiał w końcu przeżyć (przynajmniej literacką) apokalipsę, rodzaj oczyszczenia, wirtualnego Ostatecznego Sądu win wobec młodości, wobec odległej ojczyzny.

Jednak pełnią Apokalipsy powinno być zbawienie. Znajdziemy je w formie pocieszenia, odzyskania jakiejś nadziei również w tym wierszu. Ostatnie dwa akapity *Poety* są swoistym *katharsis*, uwolnieniem od frenetycznych obrazów poprzedniej części poematu. W atmosferze przypominającej rezurekcyjną uroczystość autor roztacza kolejne laury, rozpisuje niezliczone zasługi tych, którzy „legli z namiętnej miłości / Dla chwały świata, dla dobra ludzkości”. Resztki nadziei, jakie dopuszcza do siebie autor, przeplatają się z – wprawdzie chwalebny, ale jakoś wciąż posępnym – wezwaniem „młodego poety”:

Śpiewaj więc teraz, o poeto młody,
Ty, synu światła, kochanku swobody!

¹⁹ *Listy do Adama Soltana*, opracowanie i wstęp Z. Sudolski, Warszawa 1970 (z 24 czerwca 1841). (Podkr. **moje** oraz *autora*).

Choć **znakiem śmierci na czole znaczony**,
Powstańże teraz i bądź mi natchniony! (w. 154–157; podkr. – K.K.)

Mimo pozornego przywrócenia oczekiwanego ładu i nadziei, co więcej – swobody i światła, od których rozpoczął Krasiński pielgrzymkę poetycką swojej wyobraźni, pozostaje tajemnicza rysa na tych posklejanych szkiełkach, pozostaje „znak śmierci na czole”²⁰. Wezwanie do śpiewu staje się więc podobne raczej do apelu poległych niż do radosnego powitania wracających z wojny tułaczy.

3. Śmierć

Pół roku przed swoją śmiercią pisał Krasiński do Stanisława Egberta Koźmiana:

Czarne odpychają przecucia, wiesz, że i mnie bardzo i bardzo niedobrze, coraz gorzej. Nieraz czarna myśl rada by opajęczyła mózgu całe sklepienie – ale trzeba rozrywać te nici – „na złość trzeba żyć” –²¹.

Chciałby pewnie czytelnik zapytać – na złość, ale komu? na złość czemu? Czy na złość owemu czarnemu, posepnemu do szpiku kości życiu, które trawi robak? Czy może jednak na złość śmierci? Jakakolwiek byłaby odpowiedź, zawsze punktem orientacyjnym takiej łamigłówki pozostanie właśnie śmierć. Obsesyjne wręcz myślenie o śmierci towarzyszy Krasińskiemu przez większość jego życia. Organizuje ona jego świat, nasycia literaturę, wypełnia myśli. Przestrzeń i atmosferę wielu utworów Krasińskiego można by chyba określić jako „panmortalne”, przesycone śmiercią, ciężącą nad słowem, myślą, obrazem. Sam poeta – „znakiem śmierci na czole znaczony” – wyznaje ją, tę śmierć, przy każdej okazji. W jednym z listów do Jerzego Lubomirskiego, zwierzał się Krasiński tuż po śmierci Jana, swego wiernego lokaja, rozważając – nie potworność, ale swoistą mistykę umierania:

Śmierć to największa i najgłębsza z nauczycielek. Wszelka filozofia dzieckiem, niemowlęciem jest, choć dużo krzyczy i papie przy wymowie śmierci, która jednak milczy. Żebyś Ty wiedział, jak wiele mistycznego jest wokół konających! Jak modlitwa ich uspokaja, choć cierpią nieskończenie, jak sptywa na ich bóle na kształt balsamu! Kto chce praktycznie dotknąć się mistycznych rzeczywistych zjawisk, niech bywa przytomnym konaniu bliźnich²².

²⁰ Romantycy niezwykle często „obdarzali” swoich bohaterów znamionami na czole. Motywowi temu poświęca swoją pracę między innymi Z. Majchrowski: *Czarne znamię na czole Konrada. Perypetie egzegezy ostatniej sceny „Dziadów”*, w: *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin. Materiały z sesji naukowej Białystok 2–4 grudnia 1988 r.* pod red. H. Krukowskiej, s. 195–208.

²¹ Z. Krasiński, *Listy do Koźmianów*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1977, list z 28 grudnia 1858 (podkr. – K.K.).

²² Z. Krasiński, *List do Jerzego Lubomirskiego*, s. 611–612 (podkr. – K.K.).

Był więc obecny nie tylko przy konaniu, sam zamienił w konanie ostatnie lata swego życia, pozwalając ośwładnąć się tanatycznym wizjom, wciąż oczekując ostatniej chwili. Zetknął się Krasiński ponadto ze śmiercią córki, Elżbiety, później, tuż przed własną – ojca. Na pogrzebie być nie mógł, sił już nie starczyło, ale doświadczył tego, co nazywał mistycznymi zjawiskami. Prawdopodobne to bardzo, gdyż każda śmierć bliskiego człowieka przybliżać może wizję, jeśli nie przeczucie czy obecność własnej śmierci. Współczesna mistyczka Adrienne von Speyr przypomina, że

Każda śmierć znajomego człowieka, każde może w ogóle zetknięcie się ze śmiercią, nawet już z tym umieraniem, które jawi się w przemijaniu pór roku czy więdnieniu kwiatów, **stawia człowieka wobec jego własnego kresu**, staje się niepokojącym, pozostającym bez odpowiedzi pytaniem²³.

Wiersz *Poeta* przepelniony jest tanatyczną symboliką zapewne nie bardziej niż *Agaj-Han*, *Nie-Boska komedia* czy znaczna część liryki Krasińskiego. Zastanawiające jest jednak połączenie tytułu z tak bogatym nagromadzeniem atrybutów śmierci. Znajdujemy więc wspomnianą wcześniej bramę z czaszek, groby, cmentarze i „głos wielkich zmarłych”, nakaz strojenia lutni – „lecz na pieśń pogrzebu”. Zwieńczeniem okazuje się „kochanek swobody” „znakiem śmierci na czole znaczony” – zupełnie jak w II cz. *Dziadów* Upiór straszący bliźną w piersiach albo może jak Konrad noszący zamię na czole, tajemniczy znak od Aniołów? Może jednak chodzi o znak podobny do tego, który nosili Kain, Lady Makbet Szekspira czy Balladyna Słowackiego? „Znak śmierci na czole” to piętno, przyznanie się do szczególnego powołania, to zamię nadane – nie wybrane, los człowieka tragicznego, od którego nie ma żadnej ucieczki. Czy można mówić o wierszu *Poeta* jak o manifeście poetyckim? Na pewno nie na miarę *Romantyczności* Mickiewicza, ale można zaryzykować twierdzenie, że mieści się pod kreacją poetyckiego bohatera – owego młodego Poety – wielki rachunek sumienia romantyka, który potrzebował spojrzeć we własną twarz, w oczy poety pragnącego zagrzebać się w grobie – choćby na chwilę. Nie znajdziemy żadnej rewelacji w tym, że Krasiński wiedział o swojej śmierci, bo przecież nie tylko wiedział, że umrze, ale oczekiwał tego momentu z całą pasją przypisaną właśnie „Czarnemu Człowiekowi”²⁴.

²³ A. von Speyr, *Tajemnica śmierci*, przeł. M. Węclawski, Poznań 1999, s. 11 (podkr. – K.K.).

²⁴ Por. M. Bieńczyk, *Czarny człowiek...*, s. 187:

Gdyby w jakikolwiek sposób dało się mówić o formatwórczym działaniu śmierci albo przynajmniej określać odległość, na którą można się do niego zbliżyć, to należałoby stwierdzić, że Krasiński podszedł tak blisko, jak to tylko pozwala się wyrazić; wypełnił śmierć samym sobą. Odkrył w sobie Czarnego Człowieka, o którym powiadał, że pojawia się w nas – i stał się nim.

Chciałoby się mówić nawet o szczególnej definicji śmierci, o jej nowym pojmowaniu – według oczywiście Krasińskiego. Nie jest to już ani stan przypisywany ciału, ani nawet termin wpisany

Poetycki porządek świata, reguły życia określane miarą tej szczególnej (chorej?) wyobraźni – wydawać się mogą czytelnikowi całkiem odległe, niezwykle obce; jest to jednak porządek zrodzony nie z logiki, lecz z serca. I właśnie te najgłębsze pokłady doświadczenia egzystencjalnego, gdyby je umieć „zbadać” z perspektywy poety-filozofa – okazać mogłyby się bliskie i zapewne możliwe do utożsamienia z duchowością niejednego człowieka. Niezgodne to z planami zwykłego człowieka i z jego wolą, ale się dzieje – co głosi znawca problemu, Ladislaus Boros:

Śmierć jest podstawową właściwością ludzkiego życia. Nasza egzystencja nosi śmierć w swoim łonie, i to nie (lub głównie nie) dlatego, że w każdym momencie faktycznie możemy umrzeć. Byt ludzki definiuje się jako utrzymywanie się w stanie śmierci nie tylko dlatego, że zdąża ku śmierci, lecz z racji znacznie istotniejszych, ponieważ sytuacja śmierci stale się w nim urzeczywistnia²⁵.

Gdyby uznać wiersz *Poeta* za wyznanie poetyckie, można by wówczas traktować utwór jako przesycony wyobraźnią autora, a także jako *credo* człowieka doświadczonego fenomenem śmierci. Mimo iż wzrok poety na początku skierowany jest zarówno na zewnątrz, jak i na świat wewnętrzny, to w rezultacie przecież wybiera on światło, nieśmiertelność i pieśń... Nie mogą one pochodzić z przedstawionego świata zewnętrznego, ale wypływają z najgłębszych przestrzeni duszy, mają moc transgresywną, zdolność uchylania rąbka zasłony, zagładania do tajemnic eschatycznych. Ale nie wcześniej jednak, niż po naznaczeniu piętnem śmierci. Związek poety ze sferą tanatyczną jest szczególnie, ścisły z powodu jego predestynacji. Piętno na czole może przecież oznaczać (w tym utworze i w innych, gdzie się pojawia podobne znamię), że bohater został wybrany, przeznaczony, „skazany” na swoisty mariaż z melancholią, osamotnieniem, a także ze śmiercią:

Twórczość poetycka jest (...) realizacją całkowitego osamotnienia, zakłada przeto istotną i nieosiągalną inaczej **obcość światu** (s. 77). (...) Ową sytuację graniczną, niepokój, jaki przynosi powab obu światów, znamy jako „poetycką melancholię”. Ale melancholia jest jedynie doświadczeniem jednoczesnej bliskości i oddalenia wobec rzeczywistości transcendentnej. Jest w istocie egzystencjalną realizacją ontologicznego zróżnicowania. Toteż wszystko, co związane z melancholią, rozświetla pełnia sensu i zrozumiałości, ale zarazem kryje się w zaciemnieniu i pogrąża w nocy bezsensu i niezrozumiałości (s. 78). (...) [Taką] poezję przesycą dążenie całkowitego zbliżenia ze światem. Ale tę bliskość można osiągnąć

w język teologii, według którego rozumielibyśmy ją jako sen. Dla Krasieńskiego śmierć staje się stanem ducha będącego na granicy dwóch światów, ducha rozdwojonego; śmierć to także dla niego stan oczekiwania – właśnie na nią! Każde myślenie o śmierci byłoby więc jej osobliwym „realizowaniem”.

²⁵ L. Boros, *Mysterium mortis. Człowiek w obliczu ostatecznej decyzji*, przeł. B. Białecki, Warszawa 1977, s. 21 (podkr. autora).

tylko w odejściu. Jeśli ma ona być całkowita, odejście musi być całkowite. Ale całkowitą realizacją odejścia jest śmierć (s. 80)²⁶.

Każde doświadczenie śmierci łączy się z przeżyciem wewnętrznej apokalipsy. Nie musi być ona oczywiście tożsama z wizją przedstawioną przez św. Jana, ale zawsze będzie miała taki sam porządek – zrzuć człowieka w ruiny jego doczesnej egzystencji ku przemianie duchowej, wznoszącej ostatecznie ku oczekiwanej jedności z Prawdą i Pięknością, czymkolwiek się wydają.



Matthew Merian, *Blazen i śmierć*, 1621

Gdyby ująć w jakiegokolwiek ramy ogrom myśli Krasińskiego, tych podporządkowanych autodestrukcji, można by podejrzewać, że odnalazł on rezonans, osobliwe współbrzmienie ze wszelkimi przymiotami śmierci, koił się jej chłodem, pustką, czernią. Osobliwa była jego logika, wedle której planował swoją drugą połowę życia – koncepcja raczej niełatwa do bezkrytycznego przyjęcia:

A im bardziej się żyje, tym szybciej się umiera. Trzeba mi zatem umrzeć młodo. Na widok starca drzę z lęku. Nie chcę doznać na sobie ironii przyrody. Nie chcę, by mnie uczyła ona, ślepa, okrutna, fałszywa, że zgrzybiałe ciało może prowadzić do zgrzybiałości duszy²⁷.

Jakby na przekór rozwadze, wbrew stoickiemu spokojowi i naturze ludzkiej – przepelnionej Bergsonowskim *elan vital* – poeta drwi z zastanego na ziemi ładu i prowokuje do „minirewolucji”, do prywatnego mentalnego przewrotu. W jakimś stopniu szydzi on przecież nawet ze „spiżowych” kreacji homeryckich, z nieśmiertelnych poetów, ucieka od zmonumentalnienia, zmumifikowania się, pragnąc jedynie jak najprędzej żyć, jak najszybciej to

²⁶ Tamże, strony podane w nawiasach, podkreślenie autora.

²⁷ Z. Krasiński, *Listy do Henryka Reeve*, s. 313 (podkr. – K.K.).

życie zakończyć. Oczywiście, że taka deklaracja podszyta jest ironią i nie należy artyście uwierzyć, że akurat lekceważy miejsce swojej sławy. Uwierzyć Krasińskiemu, że chce umrzeć młodo, to nie zauważyć gry, jaką wiezie od początku z czytelnikiem. Prawdziwy lęk pisarza przecież to świadomość nieuchronnej utraty sił do walki z sobą samym, który ma się stać ofiarą czasu, starości, nieporadności. Śmierć w takiej sytuacji ma się okazać wyzwolicielką ze śmieszności.

Ważne dla zrozumienia jego poezji jest to, że autor czekał na swą śmierć w stanie najwyższej świadomości. Stała się ona jego życiem do tego stopnia, że odróżnić go od śmierci nie umiał. „Życie moje przełamałem, roztlukłem jak szkło. – Otrułem się na wieki wieków” – pisał, a chciałoby się dopowiedzieć: amen. Na taki amen czekając, snuł „na złość” życiu, „na złość” śmierci, swoją *Fantazję życia*:

Im dalej idę, tym się okolica
Młodości mojej bardziej rozsmętniwa!
Z jej pogrzebnego wyczytam już lica,
Jaki się koniec w losach mych ukrywa!
Młodości mojej bardziej rozsmętniwa!
Z jej pogrzebnego wyczytam już lica,
Jaki się koniec w losach mych ukrywa!²⁸

²⁸ Z. Krasiński, *Wiersze, poematy, dramaty*, wybór i posłowie M. Bizan, Warszawa 1980, s. 123.

V.

BÓG I NIC
W *STRAŻACH NOCNYCH*
BONAWENTURY

1. U PROGU APOKALIPSY, CZYLI PROBLEMY Z BOGIEM

KRÓL: Długa, dobra noc, po której
już nie nadejdzie jutrzienka...¹

Straże nocne Augusta Klingemanna nie są ani rozprawą teologiczną, ani powieścią *stricte* filozoficzną, ani w inny sposób nie wydają się przeładowane ideologią.

Od razu jednak widać jakieś niezwykle zakorzenienie myśli autora na tych terytoriach kultury, które wyrastają z tradycji biblijnej, religijnej. Niemniej jednak związek powieści z problematyką religijną ma tutaj także charakter raczej ironicznych uwag aniżeli poważnych koncepcji, o które w romantyzmie polskim czy niemieckim wszak nietrudno, by wspomnieć artystów kręgu jenajskiego w Niemczech, takich jak bracia Schleglowie, Ludwig Tieck, Clemens Brentano czy w Polsce Juliusza Słowackiego, Ludwika Szyrmera i Fryderyka Skarbka. Jeśli natomiast pewne sugestie znaczeniowe lub tezy, bardziej lub mniej wyraźne aluzje o charakterze religijnym, w powieści się pojawiają, to ich rola w tekście nie może być jednoznaczna, zamknięta w jednej z niezliczonych, jak się okazuje, możliwych interpretacji.

Tym bardziej iż cały tekst Bonawentury wydaje się swego rodzaju prowokacją, szaleństwem ironii, sarkazmu, śmiechu sardonicznego, rozpętany jak gdyby dla sprawdzenia reakcji ludzi przyzwyczajonych do świata spokojnego, pełnego ładu². Częścią tego powieściowego szaleństwa – wcale nie tak rzadkiego w literaturze – jest motyw „próby generalnej” Sądu Ostatecznego, końca

¹ L. Tieck, *Kot w butach*, przekład, objaśnienia i posłowie L. Libera, Zielona Góra 2007, s. 40. Bohaterowie Tieckowskiego *Kota w butach* są w jakimś stopniu lustrzanym odbiciem kreacji Klingemanna w *Strażach nocnych*. Podobieństwo obu wizji świata nie ogranicza się, co ciekawe, tylko do ironii romantycznej, ale znajduje wspólną płaszczyznę w bardziej lub mniej bezpośrednich aluzjach do problemów religijnych. Jak zauważa tłumacz i edytor polskiej wersji *Kota w butach*, słowa Króla są zapożyczeniem ze *Zbójców* F. Schillera. Nie można mieć pewności czy Klingemann czytał, czy znał z teatralnych przedstawień również takie zdanie, które wypowiedział Moor:

Słuchaj mnie, trzykroć straszliwy Boże, który tam w górze ponad księżycem władasz, mścisz się i potępiasz ponad gwiazdami – i ogniami płoniesz nocą.

F. Schiller, *Zbójcy*, przeł. F. Konopka, oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1964, s. 185.

² O niemieckim romantycznym fenomenie umiejętności łączenia w dziele literackim

świata, który inscenizuje autor w strzeżonym przez siebie mieście. Wszystko rozpoczyna się od oskarżenia Boga, iż sfuszerował On świat, który teraz należy przekreślić i zniszczyć jako „system chybiony”³. Wtedy bohater wpada na pomysł, aby wystawić Boga na próbę, trąbiąc w fałszywe trąby i grożąc przedwczesnym Sądem i na ten krótki czas wcielając się w Stwórcę-Sędziego:

w ostatniej godzinie wieku wpadłem na pomysł, by postraszyć ludzi Sądem Ostatecznym i w miejsce czasu obwołać wieczność, wskutek czego wielu przerażonych duchownych i świeckich panów wybiegło spod swoich pierzyn i popadło w ogromny ambaras, gdyż, zaskoczeni, zupełnie nie byli na to przygotowani.

Wśród wrzasków towarzyszących oczekiwaniu na Sąd Ostateczny scena stawała się dosyć śmieszna, ja byłem jej jedynym spokojnym widzem, wszyscy inni zaś jawili się przede mną niby roznamiętnieni aktorzy. – O, trzeba było widzieć, jaki ruch i zamęt powstał wśród biednych ludzi i jak szlachta w przerażeniu pędziła na złamanie karku, a jednak usiłowała ustawić się przed swoim Panem Bogiem wedle rangi; wiele wilków prawniczych i innych próbowało wyskoczyć z własnej skóry, rozpaczliwie usiłując zmienić się w owce, tu ofiarując wysokie pensje wdowom i sierotom biegającym wokół w najwyższym przerażeniu, tam znowu kasując publicznie niesprawiedliwe wyroki i obiecując wypłacić, zaraz po zakończeniu Sądu Ostatecznego, sumy, które zrabowali biedakom, puszczanym na żebry⁴.

Jest to, jak widać, próba ogarnięcia nieuchwytnego świata polegająca na skonfrontowaniu człowieka z Bogiem. Człowiek jednak w takim świecie zostaje porównany do marionetki, a rolę Boga może odgrywać każdy aktor-demiurg naśladowujący Królestwo Niebieskie na byle scenie teatralnej. Jest to rzeczywistość objawiona jako tryumf nieprawdy, fałszu, jako gra pozorów. Sądowi Ostatecznemu przeciwstawił autor sędziów miejskich, którzy w obliczu wieczności obiecują zadośćuczynienie i powrót prawdy, ale oczywiście nigdy tego nie uczynią. Świat nie może się zmienić, musi pozostać w wiecznej nocy.

Straże nocne Bonawentury ukazały się w 1804 roku w miasteczku Penig nieopodal Lipska. Od razu stały się przedmiotem zainteresowania jako dzieło opublikowane pod pseudonimem, zawierające śmiałą, niemal nihilistyczną wizję świata. Za tajemniczym Bonawenturą dopatrywano się Fryderyka Schlegla, Friedricha Wilhelma Schellinga, Clemensa Brentano, a także Friedricha Gottloba Wetzela, którego autorstwo uznawano za bardzo prawdopodobne. Dopiero w 1987 roku, ku zdziwieniu i zaskoczeniu wszystkich, bibliotekarka

pozornie sprzecznych tematów, licznych aluzji religijnych, a także budowaniu na ironii pisze wspomniany powyżej L. Libera, *Gottfried August Bürger – autor „Lenory”*, Białystok 2016.

³ Bonawentura [A. Klingemann], *Straże nocne*, przeł. K. Krzemieniowa i M. Żmigrodzka, wstęp S. Dietzsch i M. Żmigrodzka, oprac. tekstu, red. tomu J. Ławski, Białystok 2006, s. 65. To jedyne polskie wydanie tego dzieła. We wstępie do niniejszej edycji właśnie profesor Stefan Dietzsch rozwiązuje zagadkę autorstwa powieści i wskazuje na szereg niezwykle celnych kierunków interpretacji dzieła, z których bodaj najważniejszym jest rola ironii, maski, śmiechu. Przekład konfrontuję z wydaniem oryginalnym.

⁴ Tamże.

z Amsterdamu, Ruth Haag odnalazła własnoręcznie sporządzony przez Augusta E.F. Klingemanna spis jego dzieł dołączony do odręcznie sporządzonego przezeń szkicu jego autobiografii, na którym bez wątplenia figurowały *Nachtwachen von Bonaventura*⁵. Trudno było wielu badaczom pogodzić się z tym odkryciem. Klingemanna nie zaliczono bowiem do pierwszorzędnych literatów, uznając jego wkład w dzieje kultury niemieckiej jako pierwszego inscenizatora *Fausta* Goethego, którego ówże wystawił w Brunszwiku na deskach teatralnych 19 stycznia 1829 roku⁶.

Klingemann, autor licznych dramatów, powieści, prac na temat teatru, dawniej popularnych w państwach niemieckich, został więc odkryty jako autor powieści, którą przez prawie dwa wieki uznawano za dzieło o niezmiernej randze, interpretowano jako przejaw romantycznej ironii albo głębi filozoficznej, godnej zestawiania z pracami tuzów germańskiej myśli filozoficznej⁷. Mniej autorstwo to zdziwiło tych, którzy, jak Steffen Dietzsch, znali inne teksty Klingemanna, jego autorską wersję *Fausta*, zainteresowania Don Kichotem, a także znajomości pisarza w niemieckich kręgach artystycznych⁸.

Tematem *Straży nocnych* są człowiek i świat przedstawieni w sytuacji tragicznej, w tym wypadku takiej, gdy bohater zbliża się maksymalnie do prawdy o sobie i świecie, ale nie ma władzy ani siły, by z niej skorzystać, zrobić pożytek. Prawdą o człowieku okazuje się objawienie jego bezsilności, kruchości oraz skończoności. Człowieka może czekać jedynie śmierć, najzupełniej pewna, obecna i w jakimś sensie oswojona, „zasymilowana”, taka, która nie jest sama w sobie źródłem lęku⁹. Autor uczynił ze śmierci ważne

⁵ Zob. S. Dietzsch, *Od Bonawentury do Augusta Klingemanna – w poszukiwaniu autora*, w: *Bonawentura* [A. Klingemann], *Straże nocne*, s. 11–22.

⁶ Zob. M. Podlasiak, *August Klingemann jako inscenizator „Fausta” Goethego*, w: *Noc. Symbol – temat – metafora*, t. 1: *Wokół „Straży nocnych” Bonawentury*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2011, s. 281–292; A. Ajres, *Recepcja „Straży nocnych” Bonawentury we Włoszech*, w: *Noc. Symbol...*, t. 1, s. 331–342; M. Sokołowski, *„The City of Dreadful Night” Jamesa Thompsona – przykład wiktoriańskiej analogii*, w: *Noc. Symbol...*, t. 1, s. 343–362.

⁷ Zob. K.M. Ralston, *The captured Horizon. Heidegger and the „Nachtwachen von Bonaventura”*, Tübingen 1994; W. Fichtinger, *Das Todesproblem in den „Nachtwachen von Bonaventura”*, Wien 1975.

⁸ „August Klingemann pochodził z Brunszwiku, w latach 1798–1801 studiował prawo na uniwersytecie w Jenie nad Soławą. Należał tym samym do owej niezwykle płodnej jenańskiej sceny kulturalnej i literackiej końca lat dziewięćdziesiątych XVIII stulecia. Obracał się w kręgu Schległów, znał panią domu Caroline oraz między innymi Schellinga, Rittera, Brentano [...]” (S. Dietzsch, *Od Bonawentury...*, w: *Bonawentura* [A. Klingemann], *Straże nocne*, s. 17).

⁹ W powieści Klingemanna bohaterowie boją się inaczej, jakoś nienaturalnie. Jedynie bodaj w scenie zaaranżowanego Sądu Ostatecznego biegają po ulicach nocnego miasta jak wyreżyserowani i okazują strach przed siłą wyższą. Sam Krużganek natomiast, podobnie jak Poeta, obserwujący wydarzenia z okna na poddaszu – nie boją się ani Boga, ani śmierci. Bohater nie

narzędzie narracji, zawsze bowiem, gdy w powieści mowa o umieraniu, rytuały funeralne zostają przeciwstawione jako negatywny wzorzec głębokiej i jakby bezapelacyjnie tu koniecznej refleksji nad sensem życia.

W świecie tym śmierć pisarz przedstawił jako jedyną pewność, wydaje się też czynnością najbardziej konkretną. Jeśliby natomiast szukać jakiejś szansy na ocalenie przed wszechwładną śmiercią, to ze wszystkich przedstawionych w dziele sił najpewniejsza może się wydawać sztuka. Poprzez wielokrotnie przywoływane malarstwo, muzykę, poezję, także rzeźbę i teatr, autor próbuje odbudować czy nawet wskrzesić poczucie sensu istnienia i działania, wrażenie, że poza prochem i znikaniem w nicości zostanie po życiu cokolwiek, choćby słowo, obraz, jakikolwiek ślad po człowieku.

Niemniej jednak to w *Strażach nocnych* nieszczęsny młody poeta, który nie znalazł wydawcy swej wzniosłej tragedii *Człowiek*, popełnia samobójstwo, pożegnawszy się ze światem słowami:

– nie pozostawiam tu niczego i idę butnie ku Tobie, Boże, czyli ku niczemu! –¹⁰.

1. A-teizm?

W jednej z ostatnich swoich mów Krużganek wygłasza całkiem odważną koncepcję będącą pewnego rodzaju podsumowaniem wielu religijnych aluzji, poetycką summą poszukiwań w powieści Boga do końca skrytego, nie-pewnego:

Wiem z całą pewnością, że zły duch, unosi się nad ziemią z szyderczym śmiechem, zrzucił na nią miłość jak czarującą maskę, którą teraz wszyscy sobie wydzierają [...]. O, gdyby nie ta przeklęta maska, pewnie by synowie ziemi tu, na niej, ustawą przeciw populacji splatali figla Sądowi Ostatecznemu, aby nasz Pan Bóg, lub ktoś inny, gdy zechce raz jeszcze przyjąć się globowi, znalazł go ku własnemu zaskoczeniu całkiem wyludnionym¹¹.

obawia się nawet swoich ostatnich słów wypowiedzianych jakby na dowód całkowitego oswolenia ze strachem. Może to być objawieniem prawdy o świecie, który zamiera i nie może się sam odtworzyć, odbudować, ale nawet nie może do końca zaniknąć, gdyż:

Lęk to »przedstan« bytu świadomego siebie samego. Jest on pierwotnym, podstawowym przejawem życia. Bez lęku nic by nie powstało ani nic się nie skończyło. Lęk wywołuje potrzeby realizacji tego, co sam wyzwala. Lęk jest zawsze określony, choć nie zawsze jest lękiem *przed czymś, przed kimś*. Nie chodzi tu o *banie się kogoś lub czegoś*, a zwłaszcza o *obawy*, które wynikają z rozsądku lub doświadczenia. Lęk jest energią powołującą rzeczywistość do istnienia.

W. Szturc, *Nowe przestrzenie. Szkice o namiętności*, Kraków 2011, s. 94 (*Namiętność i śmierć. Kleist – Büchner*).

¹⁰ Bonawentura [A. Klingemann], *Straże nocne*, s. 80.

¹¹ Tamże, s. 140.

Autor nawiązuje do pierwszej oraz do ostatniej księgi biblijnej, przywołując obraz ducha unoszącego się nad wodami, a także motyw Sądu Ostatecznego. Słowa Kruźganka nie są bynajmniej upowszechnieniem utrwalonych w tradycji wizji – genezyjskich czy apokaliptycznych „schematów”, ale okazują się wyrazistą krytyką dokonań kreacyjnych Boga oraz jego nieudanego dzieła: Kosmosu / Chaosu.

Bóg-architekt zostaje tu zdemaskowany jako szyderczy bądź nieudolny autor absurdałnej groteski, zwany podniośle „Światem”. Jeżeli dotychczas wierzone w Ducha Świętego jako emanację Boskiej siły i Stwórcę unoszącego się w Księdze Rodzaju nad wodami, to w apogeum nowożytności, w epoce pełnego wyzwolenia człowieka, Klingemann blasfemicznie zamienia zakorzenione w kulturze sensy religijne w parodię boskiego aktu stworzenia, *creatio ex nihilo*.

Nie może to być dobry i bezpieczny świat, jeżeli unosi się nad nim „zły duch” w miejsce biblijnego Ducha Bożego. Podważona została pewność nie tylko co do ontologicznej natury jakości świata, jego dobroci, ale i co do istoty samego Boga, tym razem już nawet zepchniętego poza ołtarz, co więcej – poza „prawdę biblijną”. Autor czternastej straży projektuje własną prawdę o Bogu i o Jego porządku. Chociaż można mieć poważną wątpliwość, czy chodzi tu o Boga, czy o podłego demiurga, który się jedynie podszywa pod milczącą Opatrzność, wykorzystując brak czujności, albo – jak w przypadku Hioba – za zgodą Opatrzności doświadcza ludzkość¹².

„Zły duch” unoszący się nad ziemią z szyderczym śmiechem może być rozumiany dwojako: z jednej strony kojarzy się ze złośliwym bożkiem, który na ziemi urządził marny spektakl, z drugiej zaś – to wizja człowieka-uzurpatora, który detronizuje Boga, zawłaszczając Jego władzę. Łudzące podobieństwo tego problemu, rozwijanego i pogłębianego w powieści, odnaleźć można także w innym dziele Klingemanna – *Faust*, w którym relację człowieka wobec Boga stanowi nie tylko ów faustyczny przymus wewnętrzny, ale w nie mniejszym stopniu konieczność rozpoznawania siebie i nieustannego przekraczania. Podkreśla to we wstępie do polskiego wydania dramatu Steffen Dietzsch:

Wszelako właśnie obłaskawianie tego, co transcendentne, powoduje opozycję Fausta. O przywoływanego z najwyższym wysiłkiem Ducha Ziemi musi wysłuchać słów reprimendy: „Równyś duchowi, którego pojmujesz, Nie mnie!”, co mu natychmiast pozwala poznać swoje miejsce w nowej praktyce logosu przyjmowanej w modernie: „Ja, odbicie bóstwa! / I nawet nie tobie?”.

¹² Motyw złego Demiurga, któremu Bóg-Absolut powierza świat, jest oczywiście gnostrycki, częsty u romantyków. Zob. K. Rudolph, *Gnostrycka kosmogonia i kosmologia*, przeł. S. Cinal, „Nomos. Kwartalnik Religioznawczy” 1992, z. 2, s. 5–24; Z. Kaźmierczak, *Dzieło demiurga. Zapis gnostryckiego doświadczenia egzystencji we wczesnej poezji Czesława Miłosza*, Gdańsk 2011; C.G. Jung, *Odpowiedź Hiobowi*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1995.

Temat faustowski rozwija następnie wszystkie te okoliczności, które łączą się wprost z rozpoznaniem jako dla człowieka tragicznym wymiarem wewnętrznej relacji [Selbstverhältnis] Słowa Bożego¹³.

Bóg detronizowany, uprzedmiotowiany, strącany w sferę banału, mitu – okazuje się cechą obu dzieł Klingemanna, ale nie z powodu potrzeby zniszczenia Boga, raczej z wewnętrznej konieczności poszukiwania nowego miejsca i roli dla człowieka.

Refleksja Kruźganka, głównej postaci powieści (niem. *Kreuzgang*; inna postać to błazen, którego chciano też zgodnie z tradycją przetłumaczyć jako Jasia Kiełbasę¹⁴), ma charakter objawienia prawdy, ale prawdy człowieka. Wypowiedź bohatera jest równoznaczna z zaprzeczeniem prawdy o Bogu. Obnaża to ambicje bohatera oraz jego ułomność, bowiem to, co on objawia, nie ma źródła w transcendencji, ale w ludzkim przekonaniu o swej doskonałości, wprost człowiekobóstwie, i pysze lub w desperacji polegającej na określaniu sensu istnienia i świata. Jeśli bowiem Boga nie ma, nadawać znaczenie życiu i prorokować musi człowiek sam z siebie, w własnego wnętrza. Takie podejście do prawdy oraz spraw duchowych determinuje rolę człowieka jako *quasi*-proroka, niby-kapłana niezakorzonego w źródle, które – zgodnie z jego przekonaniem – dawno wyschło. Musi to zatem odtąd być ciemne, nocne prorokowanie o absolutnym końcu bytu, poza którym nie ma już nic, żadnego poranka. Jest tylko Nic. Pustka, znicestwienie, brak...¹⁵.

Niewiele znajduje się w powieści tez wypowiedzianych z taką pewnością, jak te, które dotyczą rewizji skomplikowanych konstrukcji „teologicznych”. Wszystkie chyba refleksje będące próbą nowego opisu Boga autor kreśli z charakterystycznym przekonaniem, nadając im tym samym rangę ponadartystycznych prowokacji i podejmując z powagą zarezerwowaną dla traktatów teologicznych. Dodajmy natychmiast, iż Klingemann nie wyraża ambicji, by stać się teologiem albo nawet respondentem któregoś z religijnych myślicieli. Rola, jaką przyjmuje pisarz, okaże się balansowaniem na granicy zwątpienia,

¹³ Zob. A.E.F. Klingemann, *Faust. Tragedia w pięciu aktach*, przekład i wstęp Edwarda Lubomirskiego. Wydanie polsko-niemieckie, red. tomu, oprac. tekstu, przypisy i bibliografia Ł. Zabielski, wprowadzenie J. Ławski, S. Dietzsch, L. Libera, M. Kopij-Weiß, Białystok 2013, s. 37.

¹⁴ Powieść na język polski przełożyła Krystyna Krzemieniowa, ale zaczęła ją tłumaczyć Maria Żmigrodzka, której śmierć przerwała prace. Żmigrodzka chciała tłumaczenia *Kreuzgang* jako Rozdrożny [obecnym przekładzie jest Kruźganek] i *Hanswurst* jako Jaś Kiełbasa [jest: błazen].

¹⁵ Zob. *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, red. M. Sokołowski, J. Ławski, Białystok–Warszawa 2009: W. Gutowski, *Głosy osobne: z krawędzi nicestwienia / z nicestwienia krawędzi*, w: *Nihilizm i historia...*, s. 667–696; W. Hamerski, „Kto prawdzie tryumf zapewni?” *Nihilistyczny chiasm Ludwika Szyrmera*, w: *Nihilizm i historia...*, s. 119–138; M. Januszkiewicz, *Pożegnanie z metafizyką*, w: *Nihilizm i historia...*, s. 545–602.

bluźnierstwa, egzystencji podejmowanej wciąż z rezerwą Pascalowskiego „a jeśli...”. Jednakowoż nie padnie w powieści żadne zdanie wypowiedziane serio, mówiące o nieobecności Boga w świecie. Wszystko wchłania i trawi wszechobejmująca ironia.

W takiej strategii mówienia o świecie mieści się trudna prawda o człowieku trwającym na granicy, w wiecznym napięciu, w nieskończonym lęku oraz zmuszonym do dokonywania nierozwiązywalnych wyborów. Bohater mówiący, że „wie z całą pewnością”, w jakimś stopniu zamyka odwieczny pęd człowieka ku poznaniu tajemnic Stwórcy, rozpoczęty jeszcze w rajskim ogrodzie. Bohater decyduje się na przyjęcie całkiem nowej relacji wobec swego Stwórcy: Bóg, który nie dał się poznać, milczący, często karzący, tak bardzo odległy i nieprzyjazny – został w *Strażach nocnych* przez człowieka ukarany podważeniem lub wprost zniszczeniem wszelkich istniejących dogmatów i odejściem od pokornej a bezkrytycznej postawy wobec Niewidzialnego. Mowa Kruźganka nie jest jednak manifestem ateisty lub nihilisty w typie filozofa Friedricha Heinricha Jacobiego lub Turgieniewowskiej kreacji Bazarowa z *Ojców i dzieci*¹⁶. Nie stanowi też przewrotnego antymisterium wiary w Naturę czy inny fetysz filozoficzny. On nie zaprzecza istnieniu Boga, ale odrzuca jednostronność relacji, na której opiera się nowotestamentowy związek Boga i człowieka. Wobec tak niełatwej do uchwycenia obecności domniemanego Boga milczącego (*Deus absconditus*) – mówić zaczyna człowiek. Mowa człowieka okazuje się echem Jean-Paulowskiej *Mowy wypowiedzianej przez umarłego Chrystusa ze szczytu kosmicznego gmachu o tym, że nie ma Boga*¹⁷. Kruźganek nie unicestwia Stwórcy, ale zrywa wątlą nić relacji z Bogiem, według własnego mniemania – zrywa pęta niewoli.

Dopełnieniem idei uwolnienia się od tyranii przywiązania do Boga jest przypomnienie Sądu Ostatecznego, który musi się okazać nie tyle karą dla grzeszników, ile raczej ostatnią porażką Stwórcy i Sędziego. Człowiek-stwórca staje się kreatorem na wzór „architekta” genezyjskiego, ale widząc marność świata, swoje działania ogranicza do wyobraźni oraz do sceny teatralnej:

Niestety, już w młodości byłem do szpiku kości zepsuty, ponieważ w czasie, kiedy inni porządnie wyedukowani chłopcy i obiecujący młodzieńcy starali się postępować coraz rozsądniej, ja, przeciwnie, odczuwałem zawsze szczególną skłonność do szaleństw i próbowałem doprowadzić swą duszę do całkowitego zamętu, aby właśnie tak, jak nasz Pan Bóg wytworzyć najpierw wspaniały, absolutny chaos, aby potem z niego, ewentualnie, gdyby

¹⁶ Zob. F.H. Jacobi, *Do Fichtego*; D. Pisariew, *Bazarow. O powieści Turgieniewa „Ojcowie i dzieci”*, oba teksty w: „Kronos” 2011, nr 1.

¹⁷ Na temat tego, tak ważnego dla romantyzmu europejskiego, tekstu zob. M. Janion, M. Żmigrodzka, *Apokalipsa bez zbawienia. Tematy jeanpaulowskie*, w: *Romantyzm i egzystencja. Fragment niedokończonego dzieła*, Gdańsk 2004; A. Nietresta-Zatoń, *Powołani na bunt. Transgresje polskich poetów XIX wieku*, Kraków 2010.

przyszło mi coś do głowy, ukształtować jakiś znośny świat. – Tak, tak, niekiedy wydawało mi się, gdy popadałem w przesadę, że rodzaj ludzki sfuszerował nawet chaos i zbytnio popieszył się z jego uporządkowaniem, wskutek czego nic nie znalazło się na swoim miejscu i Stwórca będzie musiał co prędzej przekreślić i zniszczyć ziemię jako system chybiony¹⁸.

Człowiek doskonale wie, że świat jest dziełem zepsutym (*natura corrupta*), ale ma też świadomość, że przyczynił się do tej porażki, a nie potrafi uczynić niczego lepszego. Porządki społeczne, prawne, utopie i religie, które tworzy, *nolens volens* ulegają infekcji Złem. Prawda o ludzkości okazuje się smutna, gdyż jest to tragiczne rozpoznanie własnej kondycji, samookreślenie się na nowo w miejscu, z którego powinno się rozpocząć wszystko od nowa. Jednocześnie jest to wiedza o tym, że nie istnieją żadne projekty świata przedstawiające realny kosmos lepszy od tego, który nadal istnieje¹⁹. Jeśli Bóg popełnił błąd, stwarzając świat, to jest to błąd nie do naprawienia... Pat kreacyjny! Zamiast najlepszego ze światów możliwych, świat jedyny, jaki jest możliwy, ułomny i nie do naprawienia – oto, co o nas wie Bonawentura.

2. Apokalipsa?

Sąd Ostateczny jako rozczarowanie i porażka pojawia się wcześniej w szóstej straży i poświęca mu autor cały rozdział powieści. Jest to niezwykle plastyczny i dramatyczny projekt, którego pomysłodawcą i reżyserem okaże się strażnik miejski – występujący tym razem w roli wicherzyciela i mąciociela. Fundamentem historii opowiedzianej w szóstej straży jest odkrywanie prawdy o człowieku. Dzieje się to w nocy, która symbolizuje duszę ludzką, jej mroczną stronę, która dopełnia istotę człowieczeństwa o tę część pozostającą w dziennym czasie zazwyczaj w stanie stłumienia. Noc jest w powieści także narzędziem poznania służącym do zdemaskowania prawd niełatwych, skrytych poza sferą doświadczeń sensualnych, fenomenalnych²⁰. Bohaterowie dopiero w nocy są w stanie ukazać się bez masek, jako byty wolne od przyjmowanych wciąż ról, konwencji, fałszywych imion i pustych tożsamości.

Tak wygląda powód ogłoszenia przez Kruźganka ostatniej godziny ludzkości. Zarządza on alarm będący w istocie sygnałem do tego, by mieszkańcy stanęli twarzą w twarz z prawdą o sobie. Jest to symboliczny spektakl polegający na przebudzeniu z marazmu, głupoty i fałszu. Rozbiegani ludzie mogą się kojarzyć z tłumami na obrazach Hieronima Boscha albo Petera

¹⁸ Bonawentura [A. Klingemann], *Straże nocne*, s. 65.

¹⁹ Zob.: *Warto zapytać o kulturę*, t. 3: *Obcy, inny, swój*, red. K. Czyżewski, Białystok–Sejny 2008; K. Kłosiński, *W stronę inności. Rozbiory i debaty*, Katowice 2006.

²⁰ H. Krukowska, *Noc romantyczna. Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński. Interpretacje*, Gdańsk 2011.

Brueghla – artystów redukujących obraz bohaterów do najprostszych kształtów, form, barw, pozbawionych szczegółów i tożsamości.

Przebudzeni w środku nocy bohaterowie biegają w chaosie jak byty dopiero co powołane do istnienia – w prawdzie, której imiona złowrogo brzmią: Chaos, Noc, Nicość... Odsłaniają prawdziwe oblicza, spowiadają się publicznie z grzechów, chcąc odzyskać dobre imię, szukają schronienia przed niechlubną historią własnego życia w zamroczeniu i iluzjach. Jest to świat wykreowany na wzór wizji apokaliptycznej, ale ma zarazem bardzo wiele z genezyjskiego obrazu zagubienia się i odnalezienia na nowo pierwszego człowieka, doświadczonego Upadku i konsekwencji grzechu pierworodnego²¹. Adam, po zerwaniu owocu z drzewa poznania dobrego i złego, traci kontakt z Bogiem, kryje się przed Stwórcą, by na jego wołanie odpowiedzieć: „Schowałem się, gdyż jestem nagi”. Autorowi powieści chodzi o taką nagość, w której człowiek rozpoznałby się na nowo jako byt zniewolony koniecznością zakładania kolejnych masek, zawstydzony prawdą o swej ułomności i nieszczeroci.

Prawdziwy dzień w świecie Kruźganka nie może nadejść, gdyż byłby jednoznaczny z przeobrażeniem rzeczywistości zgodnie z projektem Boskim. Taki świat musiałby się – używając języka Słowackiego – przeanielić, ale nie przewiduje tego Klingemann albo nie wyraża już na pewno takich nadziei *explicite*.

Dialektyka nocy pozwala zrozumieć trudną relację między Bogiem i człowiekiem, w której Bóg przyjmuje postawę milczącą. *Deus Absconditus* przestał wystarczać człowiekowi oświeconemu i stał się zwyczajną prowokacją wyzutą z resztek *sacrum*. Formą takiej prowokacji jest właściwie Sąd Ostateczny ogłoszony przez Kruźganka. Obwieszczona przez niego apokalipsa ma sens wykraczający poza literacką parodię Sądu Bożego nad grzeszną ludzkością. Niedokończony w jakimś sensie przez Boga świat musi zostać spełniony w wyobraźni poety, tego zatem bohatera, który jako jedyny, wraz ze strażnikiem – autorem nocnej farsy, nie poddaje się prowokacji. Obaj są przecież artystami, znają siłę słowa, jego delikatną materię i sposoby używania.

Obaj trwają na granicy świata rzeczywistego i sfery wyobraźni, balansując na niej w zależności od czasu, natchnienia, często tę granicę przekraczając. W pierwszej straży nocnej Kruźganek identyfikuje się z poetą symbolicznie jako duchowym bratem, potwierdzając pokrewieństwo wyobraźni, wspólnotę myśli i jednakie przeznaczenie. Jeżeli więc obaj nie podlegają

²¹ O konieczności czytania na nowo tekstów opowiadających historię ciemnej strony natury ludzkiej zob. *Noc. Symbol – temat – metafora. Noce polskie, noce niemieckie*, t. 2, Białystok 2012: S. Sawicki, *O pograniczu literatury i religii*, w: *Noc. Symbol...*, t. 2, s. 41–48; H. Krukowska, *Noc poetów, noc filozofów*, w: *Noc. Symbol...*, t. 2, s. 33–40; J.K. Goliński, „*Maniera tenebrosa*”. *O dawnym strachu przed ciemnością*, w: *Noc. Symbol...*, t. 2, s. 676–782.

„apokaliptycznemu” chaosowi, to dlatego, że ratuje ich moc sztuki. Pisze o tym procesie arcytrafnie Teodor Adorno:

Pozór poezji staje się medium prawdy. Prawdziwość sztuki polega na tym, że pozór ukazuje jako pozór. Ta figura jest figurą określonej negacji: rozpoznać właściwie nicość fałszu, a mimo to zachować roszczenie tego, co fałszywe, ponieważ jedynie w fałszu ideologicznie może powstać idea prawdziwego życia²².

Autor nocnego Sądu dąży do zaprowadzenia w świecie Prawdy o charakterze niepodważalnym (absolutnej? własnej? ostatecznej?). Właściwie tylko on zna prawdę o samej mistyfikacji i dzięki niej może zachować dystans wobec tonących w śmieszności ludzi. Kruźganek jako poeta ma siłę równą tej, którą powinni mieć aniołowie wypełniający Boski plan spełnienia czasów, „żołnierze apokalipsy”, których przedstawił szczegółowo w Objawieniu św. Jan. Można mówić jeszcze o innym sensie nocnej „improvizacji”, związanym z koniecznością poszukiwania owych „nowych” relacji między Panem Dziejów a człowiekiem, opartych jednak tym razem na płaszczyźnie partnerskiej. Bohater dokonuje prowokacji nie tylko dlatego, żeby zdemaskować płytkość ludzkiej duszy, marność wiary oraz relatywizm reguł moralności, zamienionej tu w konwenans i w kanony teatralnych gestów. Jego manewr ma na celu zaszczerpienie idei samego Boga, który powinien odpowiedzieć istocie ludzkiej, jak sądzi bohater, choćby jakimś dyskretnym znakiem. Taki zabieg daje Bogu szanse na uratowanie Jego obrazu w świecie, który chętnie zapomni o Stwórcy pasywnym, niereagującym na chaos i bezbrzeżne szaleństwo ludzi oddających się szałowi przecież nie tylko w tym jednym mieście-świecie²³.

Apokalipsa według Klingemanna ma prowadzić człowieka nie do zagłady, Armagedonu, zniszczenia czy do Bożego Sądu, ale do objawienia prawdy o przyjaznej relacji Boga i człowieka, polegającej od tej chwili na tym, że człowiek zrzuca z siebie ostatnią z masek, a Bóg odpowiada po długim milczeniu choćby na jedno z wiekowych pytań ludzkości.

Apokalipsa to zbawienie człowieka od nurtujących go pytań o sens istnienia oraz uwolnienie od kosmicznej samotności.

Człowiek odrzuca nawet i samą miłość (jest tak w cytowanej wcześniej czternastej straży), gdy okazuje się ona w istocie jedną z masek egzystencjalnych kryjących pustkę istnienia. Pozostaje wtedy nagi w prawdzie o sobie samym oraz w prawdzie o Stwórcy – Bogu, na którego obraz i podobieństwo człowiek miał być stworzony... Jeśli Bóg okazuje się okrutnikiem, to

²² K. Krzemieniowa, *Wstęp*, w: T. Adorno, *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986, s. XLVI–XLVII.

²³ Zob. *Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, red. K. Korotkich, J. Ławski, t. 1–2, Białystok 2006–2007.

i stworzony na Jego obraz człowiek przywdziewa twarz okrutnego milczącego szaleńca²⁴.

Ironiczna inscenizacja Sądu w *Strażach nocnych* nie bawi tak, jak mogłaby śmieszyć, gdyby została zrodzona z pomysłu na komedię ludzką. Jest zaś przyczyną naszego grymasu powodującego zadumę nad przyszłością ludzi egzystujących bez iluzji, reżyserii i akrobacji chorych psychicznie sztukmistrzów. Jest wyrazem tęsknoty za rzeczywistością, w której nie pojawi się już tania maskarada i obłudne marionetki odgrywające rolę ludzi²⁵.

Można spojrzeć zatem na „ateistyczną” powieść Klingemanna jak na dzieło poruszające kwestie najważniejsze także w chrześcijaństwie, z tym że dla autora *Fausta*²⁶ rzecz zakończy się na przedstawieniu bez eschatologicznego finału, o którym pisze św. Jan. Zamiast aniołów dmących w groźne trąby – tu będzie trąbić strażnik-cynik, zamiast na Sądzie Chrystusa – przyjdzie bohaterowi stanąć przed trybunałem miejskim. Prawdziwość „miejskiej apokalipsy” wiąże się być może z niezwykłym bałaganem, jaki Krużganek wprowadza swym jednym okrzykiem. Uruchamia marionetkowe widowisko odsłaniające prawdę o człowieku²⁷. W wygłaszanym w domu wariatów *Monologu obłąkanego stwórcy świata* motyw Sądu Ostatecznego odsłania swą absurdalność:

– Co mam poczyć? Naprawdę, nawet mojego rozumu nie staję! A co będzie, jeśli każę stworzeniu umrzeć i znów umrzeć, i za każdym razem wymażę iskrę pamięci, że ono ma znów zmartwychwstawać i się przemienić?! Na dłuższy dystans mnie samego to też znudzi, gdyż farsa powtarzana raz za razem musi być nużąca! – Najlepiej zrobię, odkładając decyzję, póki nie zechce mi się powołać Sądu Ostatecznego lub nie przyjdzie mi do głowy jakaś mądrzejsza myśl –.

²⁴ Zob. M. Szargot, *Motyw morderczej muzyki. E.T.A. Hoffmann – W.D. Wolski – J.B. Dziekoński*, w: *Noc. Symbol...*, t. 1, s. 447–458; M. Białobrzeska, *Odsłony nocy „Pogance” Narcyzy Żmichowskiej*, w: *Noc. Symbol...*, t. 1, s. 479–496; W. Kalinowski, *Noc, marzenie, koszmar senny w prozie Stefana Grabińskiego*, w: *Noc. Symbol...*, t. 1, s. 497–510.

²⁵ *Straże nocne* są powieścią realizującą czarnoromantyczny projekt robienia „gwałtownej deziluzji”, demaskowania pozorów oraz poszukiwania prawdy. Zob. J. Ławski, *Co to jest czarny romantyzm?*, w: tegoż, *Bo na tym świecie śmierć...*, s. 6. O marionetkach jako motywie ważnym dla wrażliwości romantycznej zob. L. Libera, *Marionetka w antropologii romantycznej. Kilka uwag na marginesie lektury „Straży nocnych” Bonawentury*, w: *Noc. Symbol...*, t. 1, s. 217–224.

²⁶ *Fausta* Klingemanna na język polski przełożył książkę Edward Lubomirski i wydał w 1819 r. w Warszawie.

²⁷ O metaforsze szalonego świata zob. K. Kopania, *„Komedia ludzka” Jeana-Louisa Hamona*, w: *Ateny. Rzym. Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2008, s. 141–146. Zob. też: A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław 2008; B. Zwsolińska, *Wampiryzm w literaturze romantycznej i poromantycznej na przykładzie „Opowieści niesamowitych” Edgara Allan Poego, „Poganki” Narcyzy Żmichowskiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego*, Gdańsk 2002.

Stwórca świata, który mówiąc to, trzymał w ręku dziecianną piłeczkę i teraz zaczął się nią bawić, ciągnął po chwili dalej:

„Jakże się dziwią teraz fizycy zmianami temperatury, zapewne stworzą na ten temat nowe systemy. Tak, ten wstrząs wywoła zapewne trzęsienia ziemi i inne zjawiska, otwiera się więc szerokie pole dla teologów. O, pyłek słoneczny ma zdumiewający rozum i nieco systematyczności wnosi nawet do rzeczy najbardziej dowolnych i zawiłych, ba, często chwali i wielbi swego stwórcę zaskoczony tym właśnie, że jest on stwórcą równie rozgarniętym, jak on sam. – Potem powstaje wiele zamętu, a mrówczy ludek zwołuje zgromadzenie i zachowuje się tak, jakby tam coś rzeczywiście rozpatrywano. [...] – Do diabła! To niemal nieszczęście być Bogiem, kiedy cię taki ludek obsmarowuje! – Mam ochotę całą tę piłkę zgnieść! –”²⁸.



Bruno Goldschmitt, ilustracja do *Nachtwachen*

Porównanie Boga do człowieka bawiącego się Ziemią jakby piłeczką nie jest pomysłem szczególnie oryginalnym, jednak może zadziwiać skojarzenie tego fragmentu z innym obrazem romantycznym. Monolog został zbudowany na szczególnej frazie opartej w pewnym miejscu na powtórzeniu, które autor uwypukla celowo, by zaznaczyć dwa słowa: „umrzeć” i „zmartwychwstać”,

²⁸ Bonawentura [A. Klingemann], *Straże nocne*, s. 87.

przy czym to drugie jest zastąpione słowem „przemienić”. Idei stworzenia towarzyszy myśl o zniszczeniu, uśmierceniu, zupełnie jakby chodziło o to samo. I tu właśnie można pokusić się o pewne skojarzenie (odległe) z niezwykłym *Genezis z Ducha*, w którym Słowacki równie odważnie łączy myśl genezyjską z apokaliptyczną, a metodą jest ta sama anamneza, do której nawiązuje narrator *Monologu...* Z tym że tu bohaterowi zależy na zapomnieniu („i za każdym razem wymażę iskrę pamięci...”), a bohater Słowackiego posługuje się przypomnieniem. Genezyjski człowiek Słowackiego ma zamiar zrekonstruować świat, u Klingemanna zaś zwycięża zdecydowanie rezygnacja, marazm, albo – używając języka autora *Króla-Ducha* – zaleniwienie²⁹. Nie ma przyszłości dla świata, w którym nawet „Bogu” nie chce się go naprawiać...

Koncepcja apokalipsy w tej powieści polega na przeniesieniu akcentu – z przeżycia religijnego, z *sacrum*, na doświadczenie symbolicznych sensów w sferze profanum, czyli w życiu codziennych rozterek, doświadczeń dalekich przecież od wzniosłej kontemplacji dzieł Michała Anioła czy innych autorów malarskich wersji Objawienia św. Jana.

Nieudana „próba generalna” apokalipsy jest planem buntownika-indywidualisty, niepokodzonego z Bogiem obcym i bardzo niepewnym, lecz wciąż – możliwym...

3. Zbawienie?

Ważne może wydawać się również to, że w *Strażach nocnych* wspomina się o Stwórcy, o Bogu, nawet o sparafrazowanym (złym, a nie Świętym!) Duchu, ale nie ma w powieści mowy o Chrystusie jako Zbawicielu. Pominięcie Syna Bożego jest bardzo ważnym podkreśleniem marnej kondycji świata, który z przyczyn oczywistych nie może być zbawiony. Jeśli nie ma Chrystusa, nie może się wydarzyć to, na co najprawdopodobniej czekać powinni bohaterowie powieści! A przecież Klingemann należał do protestanckiego odłamu chrześcijaństwa, dla którego ważne były przed wszystkimi innymi wydarzenia Pasji i Odkupienia.

Napięcie pomiędzy winą człowieka a winą Boga jest głównym problemem i przyczyną tragedii w świecie inscenizacji urządzonej przez Kruźganka. Nie wynika z tego bowiem, czy to Bóg okazał się tandetnym inżynierem, czy też człowiek zepsuł zrazu genialne dzieło, jakim mógł być ten „najlepszy ze światów”. Autor powieści nie stawia takich pytań wprost, ale dzięki licznym aluzjom, a na pewno w wielu ironizacjach, osiąga ten sam efekt, którym jest

²⁹ Zob. K. Korotkich, *Wyobraźnia apokaliptyczna Juliusza Słowackiego. Obrazy – wizje – symbole*, Białystok 2011 (rozdz. 5: *Synteza myśli genezyjskiej i apokaliptycznej. O „Genezis z Ducha”*).

niepewna wina Boga oraz wątpliwy grzech człowieka. Tak widziana rzeczywistość musi prowadzić do nadwrażliwości, do neurotycznego napięcia objawiającego się w sferze wyobraźni, która nie tylko nie umie przeciąć tragicznego węzła, ale go jątrzy i wciąż zaciska³⁰.

W tym świecie albo wszyscy, tj. i Bóg, i człowiek, są winni, albo przeciwnie: nikt nie jest winny żalosnej kondycji świata, który „jest-jaki-jest”.

Gdyby przyjąć, że Krużganek to wyraziciel nie tylko swoich przekonań, lecz także autorskiej filozofii utworu, to główną myśl dzieła określilibyśmy jako kontemplację śmierci, *delectatio morosa*. W ósmej straży nocnej, gdy bohater wygłasza mowę pogrzebową, świadomie burzy naturalną chronologię, tworząc własny porządek życia i umierania. Zgodnie z jego koncepcją – początek człowieka stanowi właśnie śmierć. Życie rozpięte byłoby tym samym między śmiercią a śmiercią, trwałoby bez nadziei, że po „drugiej” śmierci pojawi się jakieś nowe życie. Nie jest to tylko Sterneowska zabawa z czasem, o której wspomina Maria Żmigrodzka³¹, ale zaakcentowanie nicości stanowiącej w tym przypadku istotę absolutnego kresu egzystencji. Pewne jest tylko NIC:

Pozwól, że naprzeciw olbrzymom drugiego świata pójdziemy uzbrojeni; bowiem tylko wówczas, kiedy zatknijemy nasze sztandary, zasłużymy na godne tam przebywanie! – Przystań błagać; złożone ręce rozerwą ci siłą! –

O biada! Cóż to – ty też jesteś maską i mnie oszukujesz? Nie widzę już ojca – gdzie jesteś? – Przy dotknięciu rozpada się wszystko w popiół, i na spodzie leży jeszcze tylko garstka prochu, a parę odżywnionych robaków usiłuje się po cichu wyczołgać, jak moralni mówcy pogrzebowi, co przebrali miarę w czasie stypy. Tę garstkę ojcowskiego popiołu rozsypuję w powietrze, i pozostaje – Nic!

Po drugiej stronie stoi jeszcze nad grobem wizjoner i obejmuje Nic!

A echo w kaplicy cmentarnej powtarza po raz ostatni – *Nic!* –³².

„Nic” zwielokrotnione i uwypuklone wykrzyknikiem ma wydźwięk i sens ponadekspresywny, wyraża bowiem rozpacz człowieka wiedzącego, słyszącego oraz widzącego, który rozpoznał się w prawdzie nieuchronnej Nicości. Ostatnia scena powieści niesie także inne przesłanie poza tym oczywistym, mającym związek z wizją nihilizmu jako siły górującej ponad innymi. Jest to pytanie o możliwość spełnienia obiecanych przez Chrystusa aktów Paruzji, Zbawienia, Apokalipsy, Uczty Baranka, ugoszczenia w niebiańskiej Nowej

³⁰ Zob. J. Ławski, *Nicością podszyty Słowacki (Juliusz)*, w: *Nihilizm i historia...*, s. 205.

³¹ Zob. M. Żmigrodzka, *Rozdrożny i gra z nicością*, w: Bonawentura [A. Klingemann], *Straże nocne*, s. 27.

³² Bonawentura [A. Klingemann], *Straże nocne*, s. 127. Interpretacje tego zakończenia zob. D. Skutnik, *Augusta Klingemanna „Straże nocne” nad człowieczeństwem – studium romanetycznej wyobraźni*, w: *Noc. Symbol...*, t. 1, s. 225–238; D. Siwicka, *Komizm upadku. Noc. Symbol...*, t. 1, s. 181–192; D.T. Lebioda, *Bezgłośna błyskawica. O kosmogonii „Straży nocnych” A.E.F. Klingemanna*, w: *Noc. Symbol...*, t. 1, s. 239–258.

Jeruzalem. Namawiający do uzbrojenia się przeciw „olbrzymom drugiego świata” musi wiedzieć o bezsensownej obronie przed nieuchronnym, ale uwaga jego ma sens zgoła głębszy, zdradza nadzieję bohatera na istnienie jakiejś sfery soterio- i/lub eschatologicznej. Nie idzie o walkę z olbrzymami, ale o „zasłużenie” na „godne tam przebywanie”. Asekuracja Kruźganka może być zwykłym mamieniem, kolejnym oszustwem, ale też może się okazać ostatnią próbą wzbudzenia nadziei w krainie beznadziei. Nawet ostrzeżenia, chociaż groźne, zapowiadają jakieś „coś”, jakichś ich, tych „innych”, których winniśmy spotkać twarzą w twarz po tej drugiej, po tamtej stronie.

Jeśli po tej drugiej stronie będą czekać – jak sobie człowiek wyobraża – mityczne olbrzymy i alegorie ziemskich zasług, a nie Chrystus, to naprawdę nie warto podejmować trudu wiary, ryzyka Tertulianowego *credo quia absurdum*. Wtedy, tak jak w *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego, gdy Pankracy nie jest w stanie wypowiedzieć imienia Zbawiciela, ale mówi do Niego „Galilee”, tak i tym razem bohater nie nazwie Boga po imieniu, nie określi go słowem odnoszącym się do kogoś bliskiego i upragnionego, ale wpisze w ciąg pięknie nazywanych poetyckich chimer. Bunt lepszy już wtedy niżli złuda języka, który jest pusty, nie odsyła do boskiego kodu.

Bez Chrystusa zbawienie również w *Strażach nocnych* nie jest możliwe, finał historii można więc uznać nie za apokaliptyczny, lecz nihilistyczny. Interesujące w takiej perspektywie okazuje się jednak zawołanie „biada!”, zaczerpnięte oczywiście z Apokalipsy św. Jana i ewokujące szereg znaczeń wpisanych w Objawienie. Scena jest zbudowana z dwukrotnej próby przywołania Chrystusa, Tego, który zbawia, oraz Tego, który sędzi w czasie apokalipsy. Dwakroć „dzieje się” też porażka z tym związana, bo zamiast imienia Zbawiciela, w ustach bohatera pojawia się zaprzeczenie, głos rozpaczliwej negacji. Olbrzymy z mitów nie mogą zbawić człowieka, a „biada!” nie ma siły odsłaniania i osiągnięcia tych samych znaczeń, które wybrzmiewają w ostatniej, pełnej nadziei księdze Biblii, pokazującej także chwałę przemienionego w Bogu istnienia zbawionych już po Sądzie Ostatecznym, o którym nawet ortodoksyjna teologia wypowiada się z rezerwą i powściągliwością³³. Jest to przecież tutaj, w *Strażach nocnych*, okrzyk zwykłej rozpacz i rezygnacji, chociaż mógł się stać zapowiedzią pojednania człowieka z Bogiem.

³³ Na ten temat zob. np. Ojciec Święty Benedykt XVI, *Encyklika „Spe salvi”*, Kraków 2007, s. 86:

Niektórzy współcześni teolodzy uważają, że ogniem, który spala a równocześnie zbawia, jest sam Chrystus, Sędzia i Zbawiciel. Spotkanie z Nim jest decydującym aktem Sądu. Pod Jego spojrzeniem topnieje wszelki fałsz. Spotkanie z Nim przepala nas, przekształca i uwalnia, abyśmy odzyskali własną tożsamość.

Czy możliwe jest zatem ocalenie człowieka przed czyhającymi nań otchłanią, nicością, absolutną śmiercią? Tak! Warunkiem jest takie odczytanie ostatniej sceny, w którym „Nic” nie przedostanie się ze swym trującym pesymizmem na ową „drugą stronę”, ale pozostanie w granicach cmentarnej kaplicy jako echo wyłącznie doczesności. Apokalipsa objawi się wówczas jako miła niespodzianka, wizja odsłaniająca całkiem prawdopodobne, mimo wszystko, „Coś”³⁴...

³⁴ W kontekście powyższych refleksji wątpliwe wydaje się to, że autor *Straży nocnych* planuje ocalić człowieka w świecie, który nie zasługuje na ratunek. Jest w tej wizji jakiś idiosynkratyczny impuls, jakiś rodzaj niechęci do ludzkości skażonej przez wieki złem do tego stopnia, że życie nie może już cieszyć. Czyżby jednak Klingemann znał i to zdanie ze *Zbójców* (1781) Schillera?: „FRANCISZEK:

[...] Jeśli urodzenie się człowieka jest dziełem bydlęcej zachcianki, jakiegoś przypadku, któż by mógł w zaprzeczeniu jego urodzenia dopatrywać się jakiegoś ważnego «Coś»? Przeklętą niech będzie głupota naszych matek i piastunek, co fantazję naszą znieprawiają bajkami i w miękką substancję mózgow naszych wtłaczają okropne obrazy sądów boskich [...].

F. Schiller, *Zbójcy*, s. 152).

2. CZY SZTUKA ZBAWI? O ESTETYCE W *STRAŻACH NOCNYCH*

Nicość i śmierć są głównymi motywami *Straży nocnych* Bonawentury. Można sądzić, że właśnie na takim koncepcie buduje autor swoje dzieło, skupiając uwagę czytelnika na czymś, czego człowiek wolałby z natury unikać. Nie stara się jednak straszyć, nie ma zamiaru obrzydzać ani okłamywać, ale pragnie odsłonić prawdę o człowieku, o życiu oraz o śmierci towarzyszącej człowiekowi przez całe jego życie. Jest to niezwykła powieść, arcydzieło ironii romantycznej łączące w sobie cechy zarówno groteski, jak też „dramatu filozoficznego”. Autor zgrabnie łączy komiczność sztucznych grymasów bohaterów z surowością prawdy o świecie. Trudna, taka tragiczna prawda, aby mogła być przez czytelnika przyjęta, musi mieć formę łatwiejszą do zaakceptowania od tej, z którą człowiek musi sobie radzić na co dzień.

Prawda o kruchości życia i marności świata – wykrzykiwana przez biblijnych proroków, malowana przez artystów, nazywana przez filozofów i poetów – wymaga coraz bardziej wykwintnych sposobów wyrażania. Światu nie wystarcza przypominanie o tym, że się systematycznie rozsypuje, a puder i maska nie ukryją wszystkich szczelin, rozpadlin, błędów gromadzonych przez pokolenia. Jeśli zatem religia, teologia i filozofia zawiodły i nie są w stanie przekonująco głosić nadziei na zbawienie człowieka oraz uwolnienie go z potrzasku nihilizmu, misja zbawcza spocząć musi na sztuce jako sile władnej, by połączyć w sobie moc poprzednich. Przez sztukę Bonawentura próbuje przemówić głosem proroka obwieszczającego prawdę o świecie i człowieku. Prawdę oczywiście zironizowaną, ukazaną w krzywym zwierciadle, co autor osiąga przez stałe odwoływanie się do malarstwa, muzyki, rzeźby, innych dziedzin sztuki. Koncepcja sztuki autora *Straży nocnych* ma silny związek z problemem soteriologicznym. Rzeczywistość pędząca ku nicości straciła gwarancję na zbawienie, a jednocześnie na ocalenie przed najgorszym z piekieł – przed nicością. Sztuka okazuje się ostatnią szansą, resztką nadziei na ocalenie choćby terażniejszości, jeśli się nie da ocalić przyszłości.

Błądzenie strażnika po nocnym mieście stanie się swego rodzaju repliką dantejskiej wędrówki przez piekło. Kolejne przygody Rozdrożnego układają się w malarski kalejdoskop, w artystyczną aluzję na wzór średniowiecznego misterium bądź moralitetu – z tą różnicą jednak, że to już nie mistyczne

zjednoczenie z Bogiem w raju będzie celem wędrówki człowieka, ale odzyskanie utraconej przez Adama w Edenie pewności siebie, nieśmiertelności na wzór antycznych tytanów, bogów, którzy właśnie poprzez sztukę stali się wieczni:

tylko mi nie chciej prosić o niebo – nie waż się żebrać – raczej postaw się niebu; jeśli masz siłę. Upadający Tytani są warci więcej niż cały glob pochlebców, którzy chcieliby zakraść się do panteonu dzięki deficytowi moralności i cnocie wzajemnego siebie wspierania! Pozwól, że naprzeciw olbrzymom drugiego świata pójdziemy uzbrojeni; bowiem tylko wówczas, kiedy zatknjemy nasze sztandary, zasłużymy na godne tam przebywanie! – Prześtań błagać; złożone ręce rozerwę ci siłą! – (Sn, s. 126).

1. Czy Rembrandt?

Punktem wyjścia oraz podstawowym sposobem kreowania świata w *Strażach nocnych* Bonawentury jest sztuka, akt twórczy – poezja, muzyka, teatr, a nade wszystko malarstwo. Pisarz wykorzystał motyw sztuki jako sposób tworzenia aluzji, odniesień do świata wyobraźni, w którym rozgrywać się będzie prawdziwe piekło człowieka, piekło i Sąd Ostateczny zarazem. *Straże nocne* (1804) od początku skrywała tajemnica wynikająca z ich niepewnego – do czasu – autorstwa. Tym bardziej wciągająca zdaje się zagadka związków powieści z obrazem, który zagadką do dzisiaj pozostaje. Zresztą, dodajmy, nie tylko tego jedyne dzieła. Uderzające wydaje się podobieństwo motywu nocnej straży, którą wykorzystują jako temat swoich prac zarówno Bonawentura, jak i Rembrandt. Pisarz skorzystał z czytelnej metafory czuwania poety artysty-strażnika nad sennym miastem, malarz zaś użył szyfru, języka tajemnicy, by również opowiedzieć o mieście uśpionym, w tym przypadku przez żądze, chciwość, spiski i nieprawość jego mieszkańców, zwłaszcza arystokracji.

Skrzyżowanie artystycznych dróg nie wyczerpuje się jednak na nocnej straży. Przypomnieć należy w tym miejscu słynnego *Fausta*, którego Rembrandt maluje w latach 1652–1653 oraz niekoniecznie popularny w tej części Europy dramat o *Fauście* (1815) autorstwa Klingemanna. Czy pisarz z Brunszwiku mógł znać malarstwo Rembrandta? Trudno chyba by było udowodnić, że nie widział któregoś z reprodukcji, a może nawet oryginalnych dzieł jednego z najwybitniejszych holenderskich artystów¹. Ale jeśli widział przełomowe

¹ Chociażby symboliczny związek Bonawentury z Amsterdamem pojawia się w historii badań nad *Strażami nocnymi*. Ostateczne potwierdzenie autorstwa stało się bowiem właśnie za sprawą biblioteki amsterdamskiej:

No i stało się. Jesienią 1987 roku – dzięki nowemu znalezisku – Ruth Haag, bibliotekarka uniwersytetu w Amsterdamie, mogła ostatecznie potwierdzić autorstwo Augusta Klingemanna. Tym niezwykłym znaleziskiem był szkic autobiografii Klingemanna

w twórczości artysty dzieło *Wymarsz strzelców* (1642), znane powszechniej właśnie jako *Straż nocna*, to czy miało to wpływ na wyobraźnię poetycką autora ponad dwudziestu dramatów? Załóżmy, że Klingemann znał i *Straż nocną*, i *Fausta* Rembrandta. Raczej trudno sądzić, iż właśnie te dzieła stały się bezpośrednią inspiracją, powodem napisania genialnych *Straży nocnych*.

Jeśli mówić w tym przypadku o domniemanym związku, to rzeczywiście coś interesującego tkwi w zbieżności nie tylko samych tytułów, ale i głównych problemów poruszanych przez dzieła. Zarówno w powieści, jak i na obrazie tytułowa straż staje się jedynie pretekstem do rozwinięcia prawdziwego problemu – relacji międzyludzkich, natury człowieka, losu i historii jako sił niszczących.



Alfred Kubin, *Malarz*, 1918

Straż nocna Rembrandta to dzieło opatrywane przez lata etykietą niedoczytanego, tajemniczego, niekoniecznie zrozumiałego przez krytykę i odbiorców². Malarz przedstawił na nim grupę amsterdamskich arystokratów wraz

z 1830 roku, sporządzony prawdopodobnie dla nowego leksykonu pseudonimów Friedricha Rassmanna (Sn, s. 16).

² Atmosfera tajemniczości obrazu może wynikać z jego niejednoznacznego przekazu. Mieszają się w dziele bezpośredniość tematu z wieloznacznością symboliki, która jednak pozostaje dyskretna i drugoplanowa.

z szesnastoma członkami oddziału kapitana Fransa Banninga Cocqa. Obraz został zamówiony u artysty zgodnie z panującą w owym czasie modą na uwiecznianie możnych i władców miasta. Miał zdobić salę bankietową siedziby gwardii obywatelskiej, by następnie zawisnąć w sali miejskiego ratusza.

Artysta zaryzykował i zamiast stworzyć apoteozę skorumpowanych, zdemoralizowanych oficerów, oskarżył ich o liczne nieprawości, wpisując w treść obrazu cały szereg znaków, symboli, aluzji do win, których się dopuścili wobec słabych i bezbronnych mieszkańców, swoich podwładnych.

Spśród wielu interpretacji obrazu Rembrandta najciekawszą wydaje się jednak propozycja, którą w formie filmowej przedstawił Peter Greenaway. *Nightwatching* z 2008 roku (znany również pod tytułem *Rembrandt's: Jac-cuse!*) pomyślany został przez reżysera jako historia narracyjna ujęta w ramę śledztwa, jako efekt detektywistycznej pracy scenarzysty oraz malarza, którym przecież Greenaway jest z wykształcenia. Pomysł na rozwiązanie 51 zagadek wpisanych w obraz *Nightwatching* zrodził się u reżysera już w latach sześćdziesiątych, w czasie jego studiów artystycznych. Jest więc efektem wielu lat poszukiwań, prywatnego śledztwa i studiów nad malowidłem, którym musiał się oddać z powodu wyzwań rzuconych mu przez holenderskie arcydzieło. Wyreżyserowany materiał filmowy jest w rzeczy samej interesującą propozycją interpretacyjną, odsłaniającą sporą część tajemnic obrazu, odkrywającą istotne szczegóły z przekazu artysty³.

Malarz wykazał się niezwyklej ironią wobec swoich mecenasów oraz portretowanych. Ci, którzy sownie opłacili własne wizerunki, a obraz przedstawia w sumie 34 osoby, zostali uwikłani w malarskie oskarżenie, w sąd artysty

³ Greenaway chętnie udziela wywiadów na temat teorii sztuki, języka kina, wypowiada się w sprawach estetycznych, w jednej z takich rozmów poruszył również temat Rembrandta:

Patrząc na *Straż nocną* namalowaną w 1642 roku, widzimy 34 osoby poruszające się w pośpiechu, w widocznie zaaranżowanym zamieszaniu, które wyruszają na ćwiczenia w strzelaniu. Jednak na pierwszym planie widzimy chłopaka ubranego w wykwinny wojskowy mundur. Jego twarz jest ukryta, nie możemy go zidentyfikować. Strzela on z muszkietu, co byłoby porównywalne do strzelania na Piccadilly Station w godzinach szczytu – kompletna głupota. Musi się za tym kryć coś ważnego, musi być jakiś powód. To chyba zrodziło moje zainteresowanie, chciałem wyjaśnić, co się tam dzieje. Gdzie ten człowiek strzelał, w jakim celu i w co trafiła kula. Historycy wyliczyli, że w obrazie tym kryje się 51 zagadek, które ja, bez fałszywego wstydu, za jednym zamachem wszystkie rozwiązuję. Przeprowadzam dochodzenie na miejscu zbrodni. W pobliżu obrazu *Straż nocna* wiszącego w Rijks lepiej nie zbliżać się, bo grozi to naruszeniem materiału dowodowego. Jest wiele powodów, by sądzić że Rembrandt był satyrykiem. Jest cała seria obrazów, w których wykpiwa ludzi, tradycję. *Straż nocna* nie jest jakimś wyjątkiem, robił to już wcześniej. Twierdzą, że obraz ten to palec oskarżycielski, skierowany przeciwko ekstremalnie bogatej plutokracji.

<http://news.film.studentnews.pl/serwis.php?id=1050&s=139&pok=8968&l=7> – wersja z dnia 10 lutego 2011 r.

nad miastem rządzonym przez chciwych i bezwzględnych dorobkiewiczów. Zapłacili oni za umieszczenie ich twarzy na malowidle, lecz artysta naznaczył wszystkich winnych rozpoznawalnymi emblematami, wskazującymi na ich winę. Napiętnował ich w sposób na tyle dyskretny, że przez długie lata nikt nawet nie podejrzewał malarza o tak ryzykowną grę z siedemnastowieczną „mafia” miejską. Nie bał się jednak zaryzykować wytknięcia grzechów, wierzył we własny talent i w sprytną grę moralisty-satyryka mówiącego w rzeczywistości ostrym, finezyjnym językiem ironii.

Takim językiem posłużył się przecież w *Strażach nocnych* August Klingemann! Jego powieść jest dotkliwą diagnozą świata zepsutego, skazanego na zagładę, a tym samym na szyderstwo ze strony twórcy jako jedyne go świadka zdolnego mówić w imieniu skrzywdzonych – i to językiem uniwersalnym, ponadczasowym, językiem fabuły i aluzji. Obaj artyści ryzykują ostrą krytykę możliwych, wskazując konieczność zdemaskowania i osądzenia miasta „pogrążonego w nocy” grzechu, zatraconego w doczesności, oddalonego od tego, co wzniosłe i duchowe.

Niestosowne to miejsce, by przywoływać wszystkie szczegóły oskarżenia, tak precyzyjnie zaplanowanego przez malarza, ale warto wspomnieć o przynajmniej czterech elementach obrazu rzucających się w oczy na pierwszym planie, w centralnej części płótna. Rembrandt jako mistrz światła nie skorzystał z możliwości łatwego „rozświecenia” przestrzeni promieniami słońca (jeśli rzecz dzieje się za dnia) lub efektownymi pochodniami (gdyby akcja miała miejsce nocą). Punktowo rozświetlone zostały właściwie jedynie trzy z trzydziestu czterech osób – kapitan Cocq i jego porucznik, Willem van Ruytenburch oraz przebiegająca za nimi dziewczyna (Saskia?)⁴. Taki sposób przeprowadzenia światła nie ma uzasadnienia poza celowym wydobyciem z tłumu osób, wskazaniem na nie jako istotnych w tajnym przekazie artysty. Światło jest mistrzowskim eksperymentem artysty i pozostaje narzędziem opowieści, a nie ozdobą scenografii. Nawet w teatrze trzeba by było wielu starań, aby tak precyzyjnie oświetlić wybrane miejsca sceny, pozostawiając całą resztę postaci i zjawisk w wymownym półmroku.

Klingemann w powieści nie przywołuje Rembrandta – o ironio – ani razu, chociaż wymienia wielokrotnie z nazwiska takich malarzy, jak Correggio, Breughel, Bosch, Michał Anioł, Rubens, Hoghart, a także czyni aluzje do malarstwa Williama Blake’a czy Caspara Davida Friedricha⁵. Pisarz jednak

⁴ Taką właśnie sugestię, iż jest to Saskia, wysuwa P. Greenaway.

⁵ W powieści nazwiska malarzy przywołane są wprost, jak też czyni autor wobec niektórych aluzje, zawsze jednak są to ci artyści, których dzieła mogłyby się stać ilustracją do *Straży nocnych*:

śmiałyymi rysami kreślił obrazy zaświatów – ale nie pięknej jutrzenki nowego dnia, nie

w wielu miejscach swojej powieści posługuje się metodą właśnie Rembrandta, oświetla swoich bohaterów i przestrzeń w wymowny sposób:

Okropny był to widok. Błyskawice i ciemności następowały po sobie nieustannie. Gdy nagle zrobiło się jasno, widać było całą trójkę skupioną wokół trumny i błysk szabli nieugiętego jak stal wojaka. A na to wszystko patrzył zmarły swym nieruchomym, zastygłym jak maska obliczem. Potem znów zapadła głęboka noc i tylko w dali, w głębi wnęki majaczyło blade światło, a klęcząca matka z trojgiem dzieci dręczyła się w rozpaczliwej modlitwie. [...] W tej chwili potężna błyskawica, która ostatecznie zakończyła burzę, zabłysła i jak wbita w ziemię pochodnia trwała jakiś czas w powietrzu, nie gasnąc. Wtedy zobaczyłem że żołnierz, spokojny i opanowany, stał znów przy trumnie, zaś zmarły uśmiechał się jak przedtem – (Sn, s. 42–43).

Gra światła staje się ważną strategią budowania nastroju w powieści Klingemanna. Częste błyskawice, pełzające płomienie pochodni, świece, księżyc są nie tylko częścią nocnego krajobrazu, ale wyrażają malarskie ambicje pisarza poszukującego wielkiej syntezy sztuk. Synestezyjne myślenie objawia się w wylizaniu nazwisk kolejnych malarzy, ale też muzyków, choćby Mozarta – ba, nawet całych scen muzycznych, jak ta na cmentarzu, imitująca fragmenty *Don Giovanni*. Mógł się więc autor inspirować także tym światłem, które malarze odkryli jako ważną część obrazu pogłębionego o kolejne warstwy znaczeń.

Kolejne elementy obrazu Rembrandta, których autor użył jako znaku, ukrytego komunikatu, mają związek z pierwszoplanowymi postaciami. Kapitan Cocq daje znak do wymarszu, wyciąga lewą dłoń (*notabene* pada na nią snop światła), ale jest to ręka odwrócona, niewiele mająca wspólnego z gestem dowódcy. Niektóre szydercze interpretacje tak ułożonej dłoni nawiązywały do gestu człowieka, który sprawdza, czy nie pada deszcz. Równie dobrze bohater mógłby pokazywać dłoń jako czystą, świadczącą o jego niewinności, może też przygotowaną do powitania? Drugą jednak skrywa w cieniu, nie pozwala ujrzeć prawdy o prawej dłoni, najpewniej prawdy całkiem innej od tej, którą głosi lewa. Wyciągnięta dłoń rzuca zarazem cień, tworzy rozpoznawalny kształt rozłożonej dłoni w miejscu niezwykłym, bo w okolicy rozporka porucznika van Ruytenburcha⁶. Jest to sposób aluzyjnego rzucenia cienia na nieposzlakowaną opinię bohaterów, poruszenie swego rodzaju tabu po to, by

rozkwitających altan i aniołów, lecz niby piekielny **Breughel**, malował płomienie, przepaście i cały przerażający podziemny świat **Dante**go. (Sn, s. 38).

Ten nagły rozbłysk gasnącego już płomienia, niezawodny zwiastun bliskiego zgonu, rzucił jednocześnie jasne światło na ponurą scenę odgrywaną przed umierającym i rozświetlił przelotnym blaskiem poetyczny, wiosenny świat wiary i poezji. To ona podwaja oświetlenie nocy **Correggia**, stapiając ziemskie i niebiańskie promienie w jednym cudownym błysku (Sn, s. 38).

⁶ Ciekawe, że historycy sztuki chętnie pomijają interpretację tego motywu nawet wtedy, gdy zwracają nań uwagę, jak stało się w wypadku m.in. Patricka de Ryncka w popularnej książce *Jak czytać malarstwo* (przeł. P. Nowakowski, Kraków 2005, s. 286):

choćby przez podważenie „moralności” namalowanych sprowokować do dyskusji nad ich prawdziwym obliczem.

Żeby nie było wątpliwości co do tego, iż chodzi o zdemaskowanie żądź kapitana Cocqą, autor wkłada do ręki porucznika pikę przyozdobioną frędzlami, a sztorc kija wyprowadza dokładnie spomiędzy nóg żołnierza tak, że nietrudno dopatrzeć się w tym skojarzeń fallicznych. Ostrze piki przemalowywał autor kilkakrotnie, poszukując idealnego położenia takiej imitacji atrybutu męskości. Zwracają też uwagę stykające się niedyskretnie czubki butów obu mężczyzn, niby w pośpiechu kroczących, a jednak skupionych na sobie. Czy malarz chciał zdemaskować homoerotyczne skłonności bohaterów – prawdopodobne lub nie czy też zwyczajnie rzucić „cień” na ich nieskazitelność, może wprowadzić zamęt w mitycznej strukturze obrazu zawsze „męskiego” oficera – nie ma pewności. Oczywiście jednak wydaje się to, że dokonał ironicznej weryfikacji figuratywnej, sztucznej dekonstrukcji świata osadzonego na kłamstwie. Gesty bohaterów świadczą o tym, że autor chciał zdecydowanie obalić świat pozorów, obłudy, zła szerzącego się w masce przyzwoitości.

Klingemann nie podaje nazwisk, akcję utworu umieszcza w nieznanym mieście, uniwersalizuje wydarzenia, przedstawiając je w formie groteskowej. Nawet najstraszniejsze obrazy, tragiczne sceny opatrzone zostały przez autora wymownym, symbolicznym uśmiechem⁷. Nawet w najśłynniejszej ze scen powieści *Sąd Ostateczny* dzieje się z powodu kaprysu głównego bohatera i przypomina komedię, a nie podniosły akt – znany z religijnych zapowiedzi i z malarskich wyobrażeń. Pisarz kpi z ludzi owładniętych pychą, żądzami, chciwością, najrozmaitszymi formami zła, ale nie dlatego, że są źli – dlatego zaś, że dla pozorów włożyli maski dobrych ludzi. Rozdrożny ogłasza więc w środku nocy Sąd Ostateczny, wywołując panikę w tym „laboratorium świata”. W tym samym czasie spadają maski z wystraszonych groźbą ostatecznej kary mieszkańców, którzy zamieniają się w gromadę klaunów, niezależnie od statusu społecznego czy roli, jaką sobie za dnia zechcieli przypisywać. Noc wyzwoliła niezwykłą siłę oczyszczającą, na moment przemieniła fałszywych obywateli w zlaknionych prawdy biednych ludzi:

Wzniesiona dłoń kapitana Fransa Banninga Cocqą identyfikuje go jako dowódcę wydającego swym podkomendnym rozkaz wymarszu. Cień pada na postać porucznika Willema van Ruytenburcha (jasno oświetlonego mężczyzny w żółtym odzieniu).

Bez aluzji zatem czy najmniejszej uwagi o miejscu padania cienia... Także autor monograficznego albumu poświęconego artyście milczy na temat wspomnianych „zagadek” zawartych w obrazie. Zob. P. Cabanne, *Rembrandt*, przeł. M. Skalska, Warszawa 2009.

⁷ O filozoficznym aspekcie śmiechu (uśmiechu), także tego związanego z ironią i groteską zob. O. Marquard, *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 147 („do cech filozofii należy zdolność dystansowania się, której wyrazem jest m.in. śmiech”).

Wśród wrzasków towarzyszących oczekiwaniu na Sąd Ostateczny scena stawała się dość śmieszna, ja byłem jej jedynym spokojnym widzem, wszyscy inni zaś jawili się przede mną niby roznamiętnieni aktorzy. – O, trzeba było widzieć, jaki to ruch i zamęt powstał wśród biednych ludzi i jak szlachta w przerażeniu pędziła na złamanie karku, a jednak usiłowała stawić się przed swoim Panem Bogiem wedle rangi; wiele wilków prawniczych i innych próbowało wyskoczyć z własnej skóry, rozpaczliwie usiłując zmienić się w owce, tu ofiarowując wysokie pensje wdowom i sierotom biegającym wokół w najwyższym przerażeniu, tam znowu kasując publicznie niesprawiedliwe wyroki i obiecując wypłacić, zaraz po zakończeniu Sądu Ostatecznego, sumy, które zrabowali biedakom, puszczanym na żebrzy (Sn, s. 65).

Oskarżenie pisarza ma więc charakter moralitetu, zostaje zainscenizowane jako „próba generalna” Boskiego sądu, który za chwilę się skończy i wiadomo, że wszystko wróci do stanu swojej zwyczajnej nieprawości. Autor nie lęka się, że świat stanie się lepszy, a ludzie przemienieni. Doskonale zdaje sobie sprawę z ułomności natury ludzkiej, tak skłonnej do zła. Nie mamy czytelnika wizją raj na ziemi. Komediowy charakter obrazka natomiast jest sposobem na takie wyrażenie prawd o człowieku, by były one łatwiejsze do przyjęcia. Nie oszczędza on przecież żadnego stanu ni profesji – po mieście biegają prawnicy, sędziowie, księża, wszystkim spadają z twarzy przybrane oblicza, odsłaniając prawdziwe „ja”, jakby na jakimś „pompatycznym balu każdemu przebierańcowi spadała maska z twarzy tak, że odkrywało się królów w łachmanach żebraczych i, na odwrót, słabeuszy w rycerskich zbrojach” (Sn, s. 66).

Obaj artyści stają na straży podstawowych wartości określających istotę człowieka i tego, co wyznacza podstawy jego człowieczeństwa. Obaj przypominają, że rolą sztuki jest również satyryczny atak na szerzące się zło, zapobieganie konstytuowaniu się w świecie norm nie do zaakceptowania – przynajmniej przez artystów.

2. Poeta i Bóg

Jedynymi, którzy nie poddali się zbiorowej histerii z powodu ogłoszonego naprędce Sądu Ostatecznego, byli poeci – Rozdrożny oraz wegetujący na poddaszu biedak piszący wiersze i ukrywający się zarazem przed światem. Pierwszy stał się strażnikiem dla korzyści płynących z regularnie wypłacanej pensji, drugi określony został jako „pechowy poeta, który czuwał jedynie nocą, gdy spali jego wierzycciele” (Sn, s. 37). Już na początku powieści, w *Pierwszej straży nocnej* główny bohater zawoła do poety usytuowanego „wysoko nad miastem (...) na poddaszu” (Sn, s. 37) słowami:

przyjacielu, poeto, kto teraz chce żyć, nie może pisać wierszy! Jeśli urodziłeś się, by śpiewać i nie możesz przestać, zostań strażnikiem nocnym, to jest jedyna solidna posada, na której za to płacą i nie każą ci przy tym umierać z głodu. – Dobranoc, bracie poeto.

Porozumienie duchowe, jakaś nieskrywana sympatia, którą Rozdrożny wyraża wobec poety, wynikają nie tylko z pokrewieństwa talentów i artystycznego powołania, ale także z wrażliwości i – co najważniejsze – wyobraźni pozwalającej oglądać świat z całkiem innej perspektywy niż czyni to reszta ludzi.

Gdy został ogłoszony koniec świata, całe miasto jednomyślnie wpadło w komiczną histerię. Nie ulegają jej tylko „autor” zamieszania i poeta:

prócz mnie była jeszcze tylko jedna spokojna osoba, mianowicie miejski poeta, który ze swego okienka na poddaszu hardo wpatrywał się w to malowidło Michała Anioła i zdawało się, że ze swych poetyckich wyżyn chce także koniec świata potraktować poetycznie (Sn, s. 66).

Ich odporność na masowy chaos wynika z ich poetyckiej natury oraz z siły, jaką daje człowiekowi pewność siebie pochodząca z rozpoznania własnego „ja”. Jeśli nawet nie z rozpoznania własnej tożsamości, to może przynajmniej z jej przeczuwania... Poeci nie dali się zwieść zbiorowej histerii, ich powołaniem jest bowiem kreowanie obrazu świata, oni mają moc urzeczywistniania płodów swojej wyobraźni⁸.

Poeta, duchowy brat Rozdrożnego, nie tylko nie bierze udziału w paranoicznym spektaklu, ale jest ponad tym wszystkim. Siedząc w oknie na poddaszu, zdaje się już być zbawionym albo nawet planującym poetycką formę sądu i zbawienia. Kontekst wydarzenia ma charakter artystyczny, nawiązuje do malarstwa Hieronima Boscha, do jego *Sądu Ostatecznego*, na którym widać ludzi wszystkich stanów i profesji poddanych wymyślnym katuszom. Nawiązuje też do malarstwa Petera Brueghla, przedstawiającego mizerność kondycji ludzkiej. Ale przecież nawet wprost Bonawentura wiąże scenę, zaaranżowaną przez dowcipnego strażnika, z *Sądem Ostatecznym* Michała Anioła z Kaplicy Sykstyńskiej, podpowiadając właśnie pocie siedzącemu na poddaszu przyjęcie perspektywy malarskiej, artystycznej wydarzenia z natury religijnego. Samo bycie poetą okazuje się skutecznym wybawieniem od szyderczego „mini-sądu-ostatecznego”, a tym samym od pozorów, sztuczności, od bylejakości doczesnego świata. Autor tym samym podkreśla wyjątkową pozycję poety w mieście przedstawionym jako „laboratorium świata”, symbolicznie wywyższa go ponad tłum, uwalnia od hańbiącego „umasowienia”, a tym samym ocala indywidualizm poety.

Indywidualizm⁹ jako jedna z cech poezji i artysty staje się tym razem również wyznacznikiem człowieczeństwa. Zanurzeni w chaosie mieszkańcy

⁸ Na temat romantycznych koncepcji artysty oraz sztuki zob. J. Kamionka-Straszakowa, *Zbłąkany wędrowiec: Z dziejów romantycznej topiki*, Wrocław 1992; A. Osęka, *Spojrzenie na sztukę*, Warszawa 1987; E.H. Gombrich, *O sztuce*, Warszawa 2008. W kontekście niniejszych rozważań przywołać należy także wspaniałą monografię A. Kowalczykowej, *Świadectwo autoportretu*, Warszawa 2008.

⁹ Zob. hasło H. Krukowskiej *Indywidualizm* w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórzea i A. Kowalczykowej, Wrocław–Warszawa–Kraków 1994, s. 365–369.

miasta zamieniają się w czasie lokalnego, poetyckiego sądu w jednolitą masę, która może pograżyć kolejne osoby w piekle nierozpoznawalności. Bonawentura jawi się jako świetny diagnosta kultury, który wskazuje na jej zagrożenia, głównie te bezpośrednio związane z zatracaniem tożsamości, a także z regresem intelektualnym. Tłum nie tylko daje się zwieść intrydze, ale daje jej wiarę, obnażając swój intelektualny prymitywizm. Poza destruktywnym wpływem „umasowienia” pozostają poeci, a ich siłą okazuje się wyobraźnia.

Określając rolę poezji w „odpoetyzowanym” w świecie, Bonawentura nie ogranicza się do tej jednej sceny. Już na początku powieści, w przenikniętym ironią monologu Rozdroźnego, pojawia się refleksja nad poezją wpisaną w głębię egzystencji, poezją, która – ironicznie sugeruje bohater – winna być zwalczana (podkr. – K.K.):

zwyczaj poskramałem w sobie **poetyckiego diabła**, który w końcu i tak natrzasał się złościwie z mojej słabości, przy pomocy czarodziejskich zaklęć muzyki. Teraz mam zwyczaj kilkakrotnie przeraźliwie dąć w róg i zaraz wszystko mija.

Ogólnie biorąc, mogę polecić dźwięk mojego strażniczego rogu jako skuteczne *anti-poeticum* tym wszystkim, którzy lękają się jak zmory podobnych poetycznych napadów. Jest to lek tani, a zarazem niezwykle cenny, skoro w dzisiejszych czasach zwykło się wraz z Platonem **uważać poezję za rodzaj szału**, z tą jedynie różnicą, że Plato wywodził ów szal z niebios, a nie z domu obłąkanych (Sn, s. 40).

Deprecjacja poezji jest oczywiście pozorna. Autor z nieskrywanym uśmieszkiem włącza poetę i poezję w najgorsze towarzystwo, naznaczając zarazem piętnem sztuki wyklętej. Świat potrzebuje „*anti-poeticum*” jako środka na poskromienie wrażliwości skojarzonej tu ze słabością. To, co dotychczas mogło uchodzić za efekt działania weny, muzy, natchnienia – przedstawione zostało w postaci opętania przez „poetyckiego diabła”. Pomysł autora na strącenie poezji z Parnasu w piekło jest oryginalną prowokacją literacką służącą wznowieniu dyskursu na temat roli poezji, a może w ogóle sztuki, we współczesnym świecie. Autor tworzy nienaturalne zestawienie słów, nadając tym wyrażeniom nowe znaczenia: poetycki-diabeł, anti-poeticum, poezja-szał. To, co poetyckie, zostało w powieści ironicznie naznaczone skojarzeniem ze sferą piekła, z obłąkaniem, po prostu ze złem. Dopisując do poezji prefiks „anty”, przypomniał o trwającym od antyku napięciu między poetami a resztą świata. Nie bez powodu pojawia się w jego refleksji także Platon, pomysłodawca wydalenia z idealnego państwa właśnie poetów¹⁰.

¹⁰ Zob. W. Majka, *Judeochrześcijaństwo i myśl grecka w teorii Bertranda Russela*, „Konспект” 2010, nr 4 (37), Kraków 2010, s. 25:

Jednakże u Platona mamy do czynienia również z projekcją charakterystyki duszy na stan społeczny człowieka, czyli na państwo. Inaczej rzecz ujmując, idea państwa w pewnym sensie wydedukowana zostaje z istoty duszy, dlatego też dobro społeczne stoi nad

Wyrażenia „anty-poetyckie” odwołują się jednak do znacznie głębszych sensów, do najbardziej pierwotnych napięć wynikających ze zderzenia sfery niebieskiej i infernalnej. Otóż spotykają się w powyższym wyznaniu bohatera dwie przestrzenie symbolizujące dziedzinę boską i piekielną. Jednak nie określa on jasno, w której części świata szukać należałoby prawdziwego raju, ani w kim rozpoznawać istotę diabelską. To, co wydawałoby się boskie, okazuje się w oczach ludzkich złem, a zło mamy niczym owoce z rajskiego drzewa poznania.

Poprzez odsłanianie natury poezji bohater objawia prawdę o życiu i śmierci. Zamienia jednak sensy, komplikuje obraz, w duchu ironii utrudnia poznanie – wydawałoby się tak bardzo prostej – tajemnicy życia, śmierci, Boga, diabła oraz oczywiście człowieka.

Sytuacji towarzyszą dość liczne błyskawice, którym przygląda się ze swego poddasza poeta. Oświetlają one twarz zmarłego, a także mieszkanie ekskomunikowanego wolnomyśliciela (*notabene* – także przecież zaprzeczonego, zanegowanego przez Kościół, jak wcześniej poeci). Błyskawice oświetlają tu „diabelskie maski”, „węzowe włosy i inne rekwizyty piekielne” (Sn, s. 42). Frenetyczny charakter sceny zwieńczony zostaje symboliczną śmiercią, powtórnym zgonem wolnomyśliciela, na którego koszuli pojawi się purpurowy strumień krwi.

Z obrazem tym może kojarzyć się wiele znanych romantycznych scen, żeby przywołać w tym miejscu nader odważnie *Balladynę* Słowackiego i zakończenie II części *Dziadów* Mickiewicza. W dramacie Słowackiego Wdowa biegnie przez noc, w środku burzy, pośród niezliczonych błyskawic, z których jedna ją ostatecznie oślepia. W dramacie kowieńskim zaś bohater pojawia się jako dopełnienie nocy, objawiając swe trwanie na granicy światów, na granicy życia i śmierci. Będzie miał krwawą pręgę na koszuli. Zarówno u Klingemanna, jak i u Słowackiego znajdujemy pytanie o obecność Boga w świecie, o jego interwencję w krwawą historię ludzkości. W *Strażach nocnych* bohaterowi pojawi się diabeł, w *Balladynie* rolę demona odegra „kainowa” siostra. A piorun i rozliczne błyskawice okażą się najlepszym sposobem wyrażenia pytania o „związek” Nieba z ziemią.

Czy jest jakiś bóg, któremu chciałoby się objawić światu i zatrzymać nieprzerwane pasmo tragicznych czynów ludzkości? Błyskawica mogłaby sugerować, że jednak ktoś taki istnieje. Jaki byłby to bóg, skoro diabeł jest „poetycki”? Chciałoby się bez namysłu odpowiedzieć, że w odpoetyzowanym świecie bóg może być tylko prozaiczny, zwyczajny, na miarę sądu ostatecznego, który

dobrem indywidualnym. Od strony etycznej liczy się przede wszystkim ogólne dobro gatunku (społeczeństwa), a nie pomyślność jednostki.

bardziej śmieszny, niż przeraża... Miejsce Boga w *Strażach nocnych* zajmują sztuka i prawdziwi poeci¹¹.

„Prawdziwy” Bóg okazuje się natomiast przewidywalny, bo jedyny, który jest, to ten wyobrażony przez poetów – jak można wnioskować z przywołanej sceny, jak też z kolejnych (podkr. – K.K.):

w tym momencie wkroczyła znana już dama, a kukła zdjęła szlafmycę i położyła ją obok w lekliwym oczekiwaniu.

– Nie poszedł pan jeszcze spać? – powiedziała. – Cóż za dziki tryb życia pan prowadzi! **To wieczne napięcie wyobraźni!**

– **Wyobraźni?** – zapytał zdumiony. – Co pani ma na myśli? Nie zawsze rozumiem te nowe terminy, których pani teraz używa.

– To dlatego, że nie interesuje się pan niczym wyższym, a już zupełnie nie tym, co **tragiczne!**

– **Tragiczne?** Ależ tak! – odpowiedział zadowolony z siebie. – Proszę spojrzeć, kazałem stracić trzech przestępców!

– O biada! Cóż za uczucia!

– Jak to? Myślałem, że sprawię pani przyjemność, skoro w książkach, które pani czyta, tyle osób traci życie. Dlatego, żeby zrobić pani niespodziankę, wyznaczyłem egzekucję na dzień pani urodzin!

– **O Boże! Moje nerwy!**

Niestety! Dostaje pani tak często tych ataków, że już z góry się ich obawiam! (Sn, s. 46).

Wieczne wydają się więc jedynie „napięcia wyobraźni”. Bóg przybywa tu w chwale, lecz w związku z nerwami, z emocjami, jako neurotyczne zjawisko, niewiele mający wspólnego w wyobrażeniu Stwórcy i Władcy. Ambicje bycia bogiem ma w powieści Klingemanna człowiek, to on rządzi życiem i śmiercią, wydaje wyroki, reżyseruje tragedię ludzką. Dialog damy z „kukłą” jest ironiczny, zbudowany na kilku kluczowych słowach: *wyobraźnia*, *tragedia* i *życie*. Wpleciony w dialog Bóg okazuje się jedynie sloganem, pustym słowem, jakie się wypowiada wiele razy w ciągu dnia, a które łatwo daje się zastąpić innym zwrotem emotywnym, nawet wulgaryzmem...

Istotne w powyższym dialogu jest skupienie uwagi na wyobraźni będącej bezpośrednim odniesieniem do źródła poezji. Scena jednak niewiele ma

¹¹ Ciekawe, że taka koncepcja sztuki – zdolnej wypełnić w świecie rzeczywistym rolę Boga – nie wybrzmiała wraz z zakończeniem epoki, konkretnej filozofii czy pomysłów genialnego pisarza. Również dzisiaj można znaleźć w sztuce teorie bliskie wizjom Bonawentury, jak chociażby w twórczości Lecha Majewskiego, autora wspaniałego mariażu malarstwa z filmem, by przywołać *Młyn i krzyż* (2011) czy wcześniejsze dzieło artysty *Ogród rozkoszy ziemskich* (2004). Pisze o tym M. Wieremiejuk, *W poszukiwaniu utraconego Raju. „Ogród rozkoszy ziemskich” L. Majewskiego*, w: *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, red. K. Korotkich, J. Ławski, D. Zawadzka, Białystok 2007, s. 964. W filmowym świecie Majewskiego miejsce Boga zajmuje sztuka. „Mistyk, który utracił wiarę”, pokazuje rzeczywistość, w której bohater szuka kontaktu ze światem pozazmysłowym, choćby nawet groziło mu niebezpieczeństwo spotkania z „pustą transcendencją”.

wspólnego z obrazem lirycznym, nie jest to sielski krajobraz ani malarska wizja nawiązująca do motywów romantycznych. Koncepcją autora było przedstawienie człowieka w sytuacji dialogu, z którego nie wynika jednak porozumienie. Ludzie nie są w stanie dogadać się ze sobą, niecelnie odgadują intencje, działają wbrew woli oraz nie rozumieją znaczenia słów. Jest to dialog niemożliwy, prowadzący do westchnienia „O, Boże!”, które naprawdę powinno brzmieć dramatycznie: „O, człowieku!”.

Samo znaczenie wyobraźni w przywołanej scenie mogłoby się odnosić także do problemów epistemologicznych, może też do ontologicznych. Wyobraźnia bowiem jest słowem, którego powieściowa kukła nie rozumie, a skoro wyznaje swoje ograniczenie, tym samym przyznaje się do swej ułomnej, bardzo ograniczonej władzy poznania. Mimo mizernych możliwości poznania, korzysta on jednak z wielkiej władzy sądzenia. Od niego zależy przecież kto i kiedy, w jaki sposób skończy swoje życie. Ironia osiąga pełnię w momencie, gdy bohater tłumaczy damie powody skazania na śmierć – o ironio – śmierć ma w zamyśle „sprawić przyjemność” damie, gdyż została zaplanowana na dzień jej urodzin. Zamiast kwiatów i życzeń w prezencie będzie zatem śmierć. Staje się tym samym panem życia i śmierci, zawłaszcza plan stworzenia i zniszczenia. Kukła-sędzia mógłby być traktowany tym samym jako kolejny autor „mini-sądu-bożego”, przykład człowieka bezdusznego, martwego za życia, który żywi się cudzym życiem. Życie zresztą niewiele tu znaczy, liczy się efekt tragiczny. Tragiczność miałaby pewne przełożenie na sztukę, odwoływać się powinna pozornie do aktu twórczego, czyli w tym przypadku do teatru lub do dramatu. Ograniczoność kukły zmienia jednak porządek i to, co powinno naśladować prawdziwe życie, staje się wzorem do tworzenia scenariusza rzeczywistości. Życie staje się tu teatrem, a tragiczność poetycka zamienia się w tragedię prawdziwego życia.

Sztuczność kukły nie pozwala mu być prawdziwym człowiekiem, oddala go od poznania prawdy, nasila się w nim jednocześnie iście „diabelski” instynkt niszczenia, a wszystko z powodu źle pojętej sztuki. Sztuka będzie tu więc swego rodzaju alibi dla zabijania, bo skoro można czytać o ludzkich tragediach, o śmierci, to można także wprowadzać ów tragizm w życie.

W dalszej części „poetyckiego” rozdziału, w *Mowie kamiennego Kryspina*, autor przedstawia miłosne umizgi młodych, wykreowanych w jakimś sensie na wzór *Don Giovanniego* Mozarta, o czym kochanek chwilę wcześniej wspomina słowami „Niech ten kamień pojawi się jako straszliwy gość na naszej wieczerzy, jeśli nie mam uczciwych zamiarów” (Sn, s. 45). Scena ma charakter pozornie miłosnej schadzki, chociaż nie ona jest naprawdę ważna. Głównym problemem pozostają nadal poezja oraz relacje między prawdą a kreacją, kojarzoną tu z teatrem i odgrywaniem ról.

Narracja sceny poświęconej schadzce miłosnej zaplanowana została na wzór intrygi, w której główną rolę odegra oczywiście Strażnik. Uwagę przykuwa ponad wszystko jednak częstotliwość pojawiającego się w stosunkowo niewielkim fragmencie wyrażenia „poezja”:

Początkowo wszystko szło znośnie, mój młodzian **zgrzeszył jedynie przeciw poezji** przez zbyt praktyczny charakter obrazów: wymalował niebo pełne nimf i przekomarzających się Amorków jak na sypialnym baldachimie, pod którym sypiał hojnie w ozdobnych frazesach, omijając lekkimi, frywolnymi zwrotami ciernie, mogące tu i ówdzie zranić jego stopy. Gdy grzesznik zapędził się tak daleko w sferę **poezji**, zgodnie z duchem najnowszych teorii całkowicie odrzucił moralność, i na oszklone drzwi opadła zielona jedwabna zasłona, a całość zaczęła się zmieniać w sztukę alkowianą, wówczas zastosowałem szybko moje *anti-poeticum*. Zadałem przeraźliwie w róg nocnego strażnika, wdrapałem się przy tym na pusty piedestał, przeznaczony dla nieukończonego jeszcze posągu sprawiedliwości i stanąłem tam cicho i nieruchomo (Sn, s. 47).

Przytoczone fragmenty powieści właściwie sąsiadują ze sobą, co ma znaczenie o tyle, o ile pierwszy z nich poświęcony został wyobraźni, a drugi poezji – jako kluczowym słowom drugoplanowym, równie wiele mniej znaczącym jednak, co opowieść pierwszoplanowa. Poezja w tym miejscu okazuje się miarą moralności nawet! Młodzian bowiem grzeszy przeciwko poezji, chociaż mógł wystąpić przeciw cnocie, przeciw bliźniemu, nawet przeciw Bogu. Grzech nie ma tu konotacji religijnych, nie odnosi się do dekalogu, jego wyznacznikiem będzie natomiast skomplikowana estetyka, wyraźnie łączona przez bohaterów z ontologią. Estetyka jako nowa religia mogłaby się stać alternatywą dla bohaterów zagubionych w gąszczu sztucznych kwiatów, tandetnych amorków i kolorowych baldachimów.

Poeta zapędzony zbyt daleko w sferę poezji, tu symbolizującej zło, będzie kojarzył się z grzesznikiem ztraconym w akcie tworzenia. Poezja byłaby odniesieniem zarówno do tego, co święte, jak i tego, co grzeszne. Stałaby się sferą, w której niebo spotyka się z piekłem. Dlatego też Strażnik wchodzący na piedestał nieukończonego posągu sprawiedliwości stanie się kolejnym sędzią „mini-sądu-boskiego”, tym razem w wymiarze estetycznym. Byłby to taki mały sąd nad sztuką – ekwiwalentem religii, wiary, nawet rzeczywistości. Przeplatają się w owej scenie elementy prawdziwego życia z tym, co teatralne. Strażnik naśladuje nie tylko posąg – nigdy nieukończonej, o ironio – sprawiedliwości, ale wciela się w rolę Mozartowskiego Komandora, którą odegra z potrzeby serca i z nudy jednocześnie, mówiąc: „jestem biednym szelmą, sentymentalnie miękkim, a od czasu do czasu nastrojonym poetycznie” (Sn, s. 47).

Maski, pozy, sztuczność, odgrywanie ról, naśladowanie, pozorne poetyzowanie świata – prowadzą do koncepcji świata-teatru marionetek, będącej swego rodzaju syntezą *Straży nocnych*.

3. Teatr – świat – autoportretowanie

Motyw teatru przewija się właściwie w całej powieści Klingemanna. Bohater urządza sobie teatrzyk marionetek, sam odgrywa kolejne role przed innymi, reżyseruje Sąd Ostateczny, ale pojawia się w utworze także godna szczególnej uwagi koncepcja wyrażona w *Ósmej straży nocnej*, czyli we *Wniebowstąpieniu poety* i w *Prologu błazna*. Autor konsekwentnie kreuje wizję świata reżyserowanego przez sprytnego hochsztaplera, a nie przez miłosiernego Boga. Wiarygodność i prawda leżeć będzie zatem po stronie poetów, którzy staną się ich dysponentami:

Poeci to ludek nieszkodliwy. Nieszkodliwe są ich marzenia, mniemania i niebo pełne bogów greckich, z którymi obnoszą się w swojej fantazji. Złośliwi stają się tylko wtedy, kiedy ważą się swój ideał przykładać do rzeczywistości i gniewnie ją atakują, choć nie powinni mieć z nią w ogóle do czynienia (Sn, s. 77).

Nieszkodliwi poeci wydają się w powyższym opisie uznani za równie bezsilnych, bezradnych, co naiwnych i niewinnych. Ich niewinność ma związek z nieskalaniem, nie zostali bowiem skażeni uziemiającą rzeczywistością. Ich przeznaczeniem pozostanie dlatego niebo. Ale jakie niebo, jeśli Bóg okazuje się nicością? W *Liście odmownym do życia* poeta pisze: „nie pozostawiam tu niczego i idę butnie ku tobie, Boże, czyli ku niczemu! –” (Sn, s. 80).

Bóg-nicość to wynik niezgody na świat taki, jakim nie chce go widzieć poeta¹². I chociaż poeta nie zaprzecza istnieniu Boga, to oddala Go od siebie, by móc wykreować własny Zaświat, wolny od istniejących, ale nieudanych kreacji Boga. Poeta jako jedyny ma siłę przeciwstawić się Stwórcy i mocą wyobraźni dorównać Jego dziełu, przynajmniej rozpocząć wyścig o stworzenie nowego człowieka. Bonawentura proponuje oglądanie świata przez pryzmat

¹² Może ryzykownym, ale na pewno interesującym kontekstem rozważań nad kwestią nihilizmu w *Strażach nocnych* byłby *Zamek kaniowski* Seweryna Goszczyńskiego, powieść poetycka na wskroś przeniknięta ironią romantyczną, bezwzględnie demaskująca prawdziwą twarz ludzkości, a przede wszystkim pytająca o Boga w świecie skazanym na samozniszczenie – jakby Boga właśnie żadnego nie było... O demonicznym aspekcie znicestwienia inspirowane pisze M. Bajko (*Demonizm i znicestwienie w „Zamku kaniowskim” Seweryna Goszczyńskiego*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, red. M. Sokołowski, J. Ławski, Białystok 2009, s. 109):

Goszczyński w swej powieści uchwycił pewien ważny, przełomowy moment dziejów; opiewając „wspaniałość zamku kaniowskiego” na wstępie, poeta kończy całą rzecz refleksją na temat przemijania i „znicestwienia”. Przypomnijmy, iż tak właśnie kończy swoją powieść Bonawentura, ogłoszeniem nicości, tryumfem jedynej pewności, która czeka na każde istnienie, zwycięstwem przerażającego „Nic!”.

Na temat „milczącego Boga” w dramacie romantycznym zob. A. Krajewska, E. Wesołowska, *Gdy Bóg milczy. Echa antyczne w dramacie romantycznym. Kilka uwag*, w: *Romantyczna antiquitas. Rzymskie inspiracje w teatrze i dramacie XIX wieku z uwzględnieniem mediacji kalderonowskiej i szekspirowskiej*, red. E. Wesołowska, Poznań 2007.

sztuki, dlatego w jego powieści znajdziemy kolejne dzieło, drugą warstwę tekstu – tragedię *Człowiek*.

Koncepcja sztuki w tragedii *Człowiek* okazuje się krytyką już nie tylko rzeczywistości, świata doczesnego, ale samego Boga i jego „postawy” wobec ludzkości. Autor porównuje Boga do kapryśnego reżysera albo do dyrektora teatru. Ów teatr to przecież świat:

człowiek jest z domu bestią, która lubi się bawić, i tylko czyni to na większej scenie niż aktorzy tej mniejszej, włączeni w tę wielką jak w Hamlecie; nawet jeśli chce brać siebie bardzo poważnie, za kulisami musi przecież odłożyć koronę, berło i teatralny sztylet, jak sponiewierany komediant wśliznąć się do swej ciemnej izdebki i czekać, aż się dyrektorowi spodoba zapowiedzieć nową sztukę (Sn, s. 82).

Człowiek-bestia, Bóg-dyrektor, a wcześniej Bóg-nicość – oto wyrażenia obrazujące ostatni etap walki, która się toczy od początku świata między dobrem i złem, ale także między pięknem i brzydotą. Człowiek już w tym momencie nie ma sił na przebudowanie świata, co najwyżej na odegranie roli „po swojemu”. O tym chce powiedzieć autor *Fausta*, dyrektor teatru w Brunszwiki, który doskonale poznał tajemnice i teatru, i człowieka.

Jak można jednak zagrać „po swojemu” choćby najlepszą tragedię albo jak napisać genialny dramat, jeśli się nie rozpoznało siebie samego? Ideą przewodnią teatru w teatrze, sztuki w sztuce, obrazu w obrazie jest w *Strażach nocnych* poznanie prawdy nie o całym świecie, nawet nie o jednym anonimowym mieście, ale o pojedynczym człowieku – prawdy o własnym „JA”. Teatr staje się symbolem meta-rzeczywistości, meta-fizyki, ale przede wszystkim – ogromnej potrzeby przekroczenia granic własnego poznania, aż po odkrycie tajemnicy czystego „JA”. Tożsamość może być określona na dwa sposoby: poprzez świat zewnętrzny lub przez rozpoznanie własnej istotowości, niepowtarzalnej indywidualności. Odkrywając własną tożsamość, człowiek staje się wolny i może zejść ze sceny lub grać na niej własną sztukę. Wie o tym doskonale poeta piszący tragedię *Człowiek*:

Tak więc obwieszca to Ja różnobarwnymi szmatkami teatralnymi i nakłada na twarz maskę radości i miłości, by wydała się bardziej interesująca i za pomocą ukrytej tuby wzmacnia głos; a wtedy *Ja* spogląda z góry ze szmatki i wmawia sobie, że to one je tworzą, i że są też różne inne gorzej ubrane Ja, które podziwiają i chwalą owo posklejane byle jak straszdyło (Sn, s. 82).

Zaakceptować własne „ja” można zatem wyłącznie wtedy, gdy się je naprawdę rozpozna. Rozpoznanie i zaakceptowanie zaś jest warunkiem do tego, by przestać być błaznem. Kolorowe szmatki nie mogą zastąpić duszy człowieka, a maska nigdy nie stanie się jego prawdziwą twarzą. „Trupiej maski nigdy nie brakuje za zalotną maską” – pisze poeta w duchu szekspirowskim. Problemem nie jest tym razem jednak „być czy nie być”, ale jak przetrwać, jak się wykreować, aby uniknąć śmieszności.

Człowiek skazany na odgrywanie swojej roli w świecie-teatrze wpada w pułapki, z których największą jest właśnie marzenie o nieśmiertelności. Może dlatego w powieści Bonawentury wszystkie prawdy o kruchości życia przestają straszyć średniowieczną powagą, że autor ośmiesza nie samo życie czy śmierć, ale właśnie obłudę człowieka żądnego udawać, że jest nieśmiertelnym. Człowiek nieśmiertelny jest możliwy, musi jednak najpierw stać się Bogiem, a ta droga prowadzi albo przez teatr, albo przez szpital wariatów.

Poeta w swej tragedii przypomina, iż „głupcy rozumieją wieczność, jest to jednak właściwe nic i absolutna śmierć, życie bowiem, przeciwnie, powstaje tylko przez niepowstrzymane umieranie” (Sn, s. 82). A co z człowiekiem, który nie chce przyjąć prawdy o własnym „ja”? Według poety wyjścia są dwa: taki człowiek „na koniec albo **musi sam siebie uznać za Boga**, albo co najmniej, jak idealisci i historia powszechna, według takiej maski siebie formować” (Sn, s. 83).

Człowiek-Bóg jest niebezpieczną koncepcją, przed którą przestrzegają romantycy, i to nie tylko z powodów religijnych. Główną przyczyną ostrzeżenia przed udawaniem Boga nie jest lęk poety przed karą Boską, Sądem Ostatecznym czy innego rodzaju rozliczeniem z przestrzegania dogmatów, ale troska o człowieka jako byt piękny sam w sobie. Po zrzuceniu ostatniej maski człowiek może zobaczyć nie tylko prawdę o sobie samym, ale też zajrzeć za kulisy światów i podglądać samego Boga, choćby był Nicością...

W czwartej straży nocnej autor odsłania życiorys Kruźganka, korzystając z tej samej techniki, którą wykorzystał w scenach poświęconych poezji i teatrowi, czyli odwołując się do sztuki. W kolejnych strażach pojawiają się autoportret, dytyramby, mowy żałobne oraz liczne barwne opisy będące aluzjami do malarstwa. Sztuka, jakkolwiek byłaby tu przedstawiana, ma charakter symboliczny i odnosi się po prostu do życia, do nieopisywalności wielkiej tajemnicy człowieka.

Noc stała się przestrzenią tworzenia dla obu poetów, więc nawet gdy Rozdrożny przestaje śpiewać i grać na rogu, nie kończy swego wielkiego aktu twórczego, prowadzącego do poznania prawdy o człowieku. Mówi o sobie:

Często siadałem przed **zwierciadłem mojej wyobraźni, by poniekąd samego siebie portretować**, ale zawsze zderzałem się z przeklętym obliczem, póki na koniec nie odkryłem, że było podobne do **obrazu-zagadki**, który oglądany z trzech różnych perspektyw, przedstawia grację, koczokodana i na dodatek diabła *en face* (Sn, s. 71).

Alegoryczny charakter wstępu do opowieści o autoportrecie zdradza wyraźny związek z mitem o Sfinksie, w którym – przypomnijmy – Edyp otrzymuje „obraz-zagadkę” związany z tajemnicą człowieka. Poeta widzi w zwierciadle wyobraźni trzy obrazy, jakby trzy wcielenia tej samej osoby, w zależności od perspektywy. Rozbieżność obrazu – od człowieka przez koczokodana po

diabła – objawia zawilość natury ludzkiej, bardziej złożonej niż najdoskonalsze wizerunki na płóciennych malowidłach. Człowieka nie da się namalować farbami ani wyrzeźbić w kawałku drewna, chociaż dzięki tym przedmiotom łatwiej zbliżyć się ku rozwiązaniom zagadki¹³.

Poeta rozpoczyna odsłanianie świata od siebie. Autoportret jest jedynym możliwym początkiem pracy artysty-filozofa, którego ambicją stało się zdejmowanie maski światu. Poeta nie byłby w stanie zdjąć maski komukolwiek, tym bardziej odsłonić prawdy o świecie, gdyby nie zaczął od siebie samego. Bohater wyznaje tajemnicę swego tworenia:

Maluję w nocy, czyli nie mogę używać połyskliwych farb i muszę poprzestawać na głębokich cieniach i mocnych pociągnięciach pędzla.

Jakie takie imię przyniosły mi na początku ulotne pisma poetyckie (Sn, s. 71).

Obraz strażnika nocnego, który maluje nocą przy pomocy połyskliwych farb, jest symbolem pragnienia piękna, ale też tęsknoty za prawdą, afirmacją życia oraz jego krytyką – gdy ukazuje niedoskonałości. Prawdziwy malarz tworzy swe dzieło za dnia, w świetle słonecznym, Rozdrożny skazany jest na życie w nocy, jego perspektywa musi się zatem różnić od tego, do czego się ludzkość zdążyła przyzwyczaić, oglądając wystawy malarskie i ściany muzeów. Również debiut młodego poety nie mieści się w konwencji kariery literackiej. Zamiast pisać wiersze o miłości, pięknych kobietach, sonety lub hymny – on zaczyna od pisania mowy pogrzebowej. Pierwszą mowę tworzy jednak nie z powodu śmierci, lecz z okazji urodzin dziecka!

Koncepcja przedstawiania świata przez odwrócenie obrazu, zamianę jego kierunków, czyli wyeksponowanie śmierci jako tła dla narodzin dziecka, napiętnowanie poetów jako siejących zło, malowanie obrazu w „blasku” nocy – przypominać może ironiczną formułę Ludwiga Tiecka zastosowaną w *Kocie w butach* lub w *Świecie na opak*¹⁴. To właściwie ten sam typ wyobraźni

¹³ W tym miejscu należy przywołać świetną rozprawę A. Kowalczykowej, *Zwierzę jako kształt autoportretu*, w: *Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, red. K. Korotkich, J. Ławski, Białystok 2006, t. I, tu: *Zwierzę Lebensteina*, s. 463–465.

¹⁴ Przykład Tieckowskiego *Kota w butach* doskonale tłumaczy zarówno zasadę działania ironii romantycznej w powieści Bonawentury, jak też koncepcję sztuki, poezji i samego poety, wykorzystanych w celu opisanego świata na wzór teatru. Obaj pisarze używają motywu końca świata oraz sądu, obaj także unikają mówienia o apokalipsie serio, ale uciekają w język ironii i groteski:

POETA: Proszę o minutę posłuchania, zanim zostaną wyklęty. Wiem, że czcigodna publiczność musi osądzić autora, że nie mogę oczekiwać z państwa strony pobłażania, ale przecież znam umiłowanie sprawiedliwości czcigodnej publiczności i nie muszę się obawiać surowego wyroku tam, gdzie spodziewać się mogę życzliwej pomocy.

L. Tieck, *Kot w butach*, s. 12. Poeta z *Kota w butach* jako jedyny ma zdolność lawirowania na granicy sceny i widowni, rzeczywistości i sztuki tak, jak poeci z powieści Bonawentury; zob.

poetyckiej, u obu pisarzy najważniejsza okazuje się bowiem gra z czytelnikiem, jasne zarysowanie granicy między prawdą a fałszem, zrywanie masek i demaskowanie ról, jakie każdy woli odgrywać, byle tylko nie być sobą.

Jednym ze sposobów ocalenia przed fałszem okazuje się poszukiwanie własnej tożsamości, dlatego Rozdrożny opowiada swoją biografię, później tworzy autoportret. Formą autoportretu mógłby chyba być nawet Kot w dramacie Tiecka jako zwierzęca forma przedstawiania istoty, tożsamości autora. Autoportret Rozdrożnego jest literacką refleksją nad groteskowością życia rozumianego jako więzienie, pułapka albo labirynt. W jakimś stopniu autoportret jest wyrazem kompromisu, który człowiek próbuje zawrzeć ze światem, poszukując śladów prawdy o sobie samym i o świecie – wyrażonym w ikonie autoportretu. Obraz mający za zadanie odbijać twarz swego autora, w rzeczywistości staje się odbiciem prawdy o świecie, rzadko natomiast zdradza tajemnicę człowieka, który go tworzy.

Istotą autoportretu jest zatem nie tylko utrwalenie twarzy, ale – jak zauważa Alina Kowalczykowa – konieczność identyfikacji rozumianej jako odkrywanie tożsamości, poznawanie „ja”. Autorka licznych prac o związkach literatury i malarstwa uważa, iż autoportret staje się często formą gry, posługuje się czytelnym kodem, wymaga od odbiorcy przyjęcia postawy otwartej na symbolikę i zmusza do odsłaniania świadomie nakładanej na oblicze maski:

Jeśli dzieło ma być autoportretem, to malarz, ukryty pod figurą zwierzęcia, musi jednoznacznie zasygnalizować, że to on skrywa się pod postacią na przykład byka, małpy czy nosorożca. Rozwiązaniem najbardziej oczywistym jest wprowadzenie nazwy „autoportret” do tytułu dzieła¹⁵.

Autor *Straży nocnych* całe rozdziały poświęca autoportretowaniu, które przerodzi się w powieści w formę samoobrony przed sądem. Jednak nie jest to samoobrona człowieka winnego, starającego się uniknąć kary, ale pod maską pokornej bezbronności okazuje się mową oskarżycielską kierowaną przeciwko sędziom i prawnikom:

Prawa zdają się również na to wskazywać i w niektórych przypadkach uwalniają was jako sędziów od przestępstw, skoro możecie na przykład bezkarnie dusić, ścinać mieczem, bić pałą, palić, topić w workach, zakopywać żywcem, ćwiartować i torturować (Sn, s. 74–75).

Bohater przyjmuje rolę obwinionego, aby spod maski przemówić głosem prokuratora. Scena w rzeczy samej mogłaby być zwykłą groteską, gdyby nie kojarzyła się z misją pełnioną przez królewskiego błazna – uprawnionego do zabawiania, ale przede wszystkim do mówienia najtrudniejszych prawd

także: L. Libera, *Zraniona iluzja. O „Balladynie” Juliusza Słowackiego i „Kocie w butach” Ludwiga Tiecka*, Zielona Góra 2007.

¹⁵ Por. A. Kowalczykowa, *Zwierzę jako kształt autoportretu*, w: *Apokalipsa...*, s. 454.

swemu władcy. Rozdrożny unika srogich kar sędziów, ponieważ zakłada maskę błażna. Maską okazuje się poetyckim „autoportretowaniem”, kreacją kolejnych twarzy na potrzebę sytuacji i czasu. Autoportret nie może być jednak prawdziwy bez uwzględnienia całej prawdy o autorze, także wynikającej z działania jego wyobraźni. Mowa wszak o poecie, który zmagą się z uchwyceniem prawdy meta-historycznej, meta-biograficznej, któremu zależy najbardziej na poznaniu choćby jednego sensu ludzkiej egzystencji. Spod maski cynicznego oskarżyciela chciałoby się usłyszeć choćby echo nadziei, że jednak jest duch, że żyje dusza. Wtedy sztuka nie byłaby ostatnią szansą na ocalenie świata przed ślepą Nicością.

Czy sztuka w *Strażach nocnych* Bonawentury ma moc zbawczą, czy ocala przed nicością? – chyba niestety nie. I może właśnie dlatego jest prawdziwsza od wykpionych przez autora systemów filozoficznych, religijnych, niespełnionych kodeksów prawnych. Gdy zawiedli bogowie i gdy oszaleli ludzie – jedynie sztuka okazała się zdolna do opisanego tego, co żyje pod maską, przypomnienia prawdy o żywym człowieku. Jedynie sztuka objawiła moc demaskowania fałszywych bogów i ocalania przed nieprawdziwymi sądami ostatecznymi – a to już znacznie więcej, niż głoszenie fałszywych obietnic i naiwnych prorocstw o roli człowieka w tym najlepszym ze światów...

VI.

TANIEC JAKO DROGA DUCHOWEJ INICJACJI
(MALCZEWSKI – GOSZCZYŃSKI –
SŁOWACKI – NORWID)

1. Taniec romantyczny

Nawet tak popularny, kunsztowny i misternie zaplanowany polonez, jak ten, który majestatycznie wieńczy epopeję Mickiewicza, domaga się od czytelnika czegoś więcej niż tylko przeżyć estetycznych. Polonez w *Panu Tadeuszu* jest z całą pewnością nie tylko uzupełnieniem tradycji, komponentem dobrej zabawy czy może podkreśleniem istoty życia szlacheckiego. „Zbudowany” z przenikniętych bogatą symboliką bohaterów, w kontekście wydarzeń najważniejszych wówczas dla Polski i Europy, polonez Mickiewiczowski zapowiadać będzie kolejne zgrzyty historii, kolejne tragedie, na tyle wielkie, by przyćmić szczęście Zosi i Tadeusza!¹...

Taniec w literaturze romantycznej może pojawiać się również jako sposób na zbliżenie do idealnej, w miarę najpełniejszej syntezy sztuk, w której muzyka, obraz, ruch, zaklęta w tańcu esencja poezji – stanowiłyby najważniejsze „składniki” tego dynamicznego wydarzenia. Istotą tańca jest fenomen syntezy, przenikania się sfery fizyczności z przestrzenią duchowości. W tańcu objawia się antropologiczne piękno, wyraża się tęsknota człowieka za wcieleniem idealnego piękna poprzez ciało, ruch, gest oraz ich związek z dźwiękiem i muzyką. Taki mariaż może stać się ekspresją przeżyć mistycznych, ekstazy bohatera, a na pewno należy go traktować jako projekcję stanu duchowego, uzewnętrznienie wnętrza, bogactwa emocji i wszelkich niełatwych do przedstawienia uczuć. Można postrzegać taniec również jako próbę przewyciężenia fizyczności, będącej w XIX wieku często poważnym problemem zarówno w poezji, jak i w filozofii. Fizyczność w takim ujęciu nie musiałaby być przeszkodą w dążeniu do piękna i doskonałości, ale drogą do afirmacji ciała w świetle jego pragnień i dążeń ku metafizyczności. Roderyk Lange podkreślając rolę ciała, przypomina, iż jest ono „jedynym instrumentem istotnym w tańcu”².

Taniec jako symboliczne przedstawienie ciała w poezji jest zatem także próbą zrozumienia tajemnicy pełni człowieczeństwa, współlistnienia ciała, ducha i duszy wyrażanych w formie piękna, wciąż odrywającego się od ziemi,

¹ Na temat poloneza w *Panu Tadeuszu* w kontekście wydarzeń historycznych, a także przewidywanej katastrofy napoleońskiej, pisał J. Ławski w: *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok 2003, tu rozdz. III: „*I młode ich lata, i dawne ich miłości...*” – *Eidos Litwy* w „*Panu Tadeuszu*”, 3. *Święto życia – symboliczny mesjanizm*.

² R. Lange, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze*, Kraków 1988, s. 66. Na temat teorii i historii tańca obszernie pisze I. Turska w: *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 2009.

ku niebu. Fenomen tańca wiąże się również z jego działaniem poza wymiarem historyczności, pozwala uciec od czasu i historii, wyzwala z bezsilności i bezradności – przymiotów destrukcyjnej strony historiozofii. Taniec nie zbawia od historii, ale pozwala zawiesić jej oddziaływanie na rzeczywistość tu i teraz, nie wybawia od śmierci, ale ułatwia rozpoznanie jej i w jakimś stopniu oswojenie z nią. Doświadczenie zdobyte poprzez ruch ciała okazuje się na tyle intensywnym doznaniem, że może służyć w literaturze za rozpoznawalny kod, język władny wyrażać to, co niełatwe do wyrażenia.

Oczywiście pojawiały się w literaturze XIX wieku także i takie tańce, które pełniły bardziej praktyczne i bardzo „klasyczne” funkcje, a o których pisał doktor August Ludwik Bécu w „Dzienniku Wileńskim”:

Tańce są przyjemną i pożyteczną zabawą towarzyską, trzeba atoli pewnego w nich wyboru i zachowania miary. W zwyczajnych na pensji tańcach, menuet i polonez, nie są fatygujące, a do uzdatnienia figury najzdatniejsze, przez menuet atoli nierozumieniem gavotta, tak jak przez polonez nierozumieniem prostego i opuszczonego chodzenia po parze w koło, ale tańcowanie jego z całym wykształceniem i gracją właściwą temu tańcowi. Kozak więcej morduje i tylko mniej krwistym i lżejszym pannom służy, tak jak dla dorodniejszych przestaje być awantażownym – kadryle, mazurki i kontredanse byłyby niewinne, żeby nie były nieskończone, lecz tak jak się teraz tańczą, prawdziwie są zabójcze; do czego odnieść można i walce. Wszystkie inne tańce, z baletów i teatru użyzione (dances de caractère) pod tym samym u mnie są względem.

Panny które mają piersi słabe, powinny do tańców mieć pozwolenie doktora.

Lekcje tańców dawane być mają w godzinach poobiednich, nie prędzej jak we dwie godziny po jedzeniu, i tylko w jesieni i w zimie³.

– to jednak nie te aspekty tańca będą skupiały naszą uwagę. Bo chociaż dzisiaj refleksje wileńskiego doktora czyta się z przymrużeniem oka, może z rozbaawieniem, to pamiętać trzeba o tym, z jaką powagą traktowano taniec, uznając siłę jego niebezpieczeństwa, moc zagrożeń wynikających z nieodpowiedniego korzystania z tego „żywołu”. Doktor Bécu wtajemnicza, poucza i przestrzega, zupełnie jakby nie miał na myśli tańca, ale siłę skrytą pod zasłoną gestów, ruchów, napięć ciała. Aura owej powagi przedostać się mogła być może w pewnym stopniu do romantycznych obrazów literackich, które z całą pewnością domagać się mają prawo, aby oglądać je wciąż na nowo, bliżej wpatrując się w pozorną niewinność tańca.

³ A. Bécu, *Tańce*, w: „Dziennik Wileński” 1816 (15), tom I, s. 175–176. Na refleksje doktora Bécu zwróciła moją uwagę dr Joanna Pietrzak-Thébault, której dziękuję także za inne inspirujące rozmowy.

2. Taniec Malczewskiego

Jest w *Marii* Antoniego Malczewskiego jakaś niezwykła tajemniczość, która wypełnia powieść od początku aż po jej „niedokończoność”. Jednym z takich tajemniczych elementów okazuje się taniec, przynajmniej dwukrotnie wykorzystany przez autora w funkcji symbolicznej, metaforycznej, a także w funkcji, którą można ośmielić się nazwać „profetyczną” albo inicjacyjną. Zapowiada on wydarzenia, które nastąpią jako spełnienie swego rodzaju wróżby, profecji wpisanych w ów taniec-znak. *Pieśń II* rozpoczyna się wejściem w plan wydarzeń tajemniczego Pacholęcia oraz wjazdem przed dwór Marii złowróżbnych Masek. Zapowiadają oni zbliżającą się szybkimi krokami śmierć bohaterki. Pacholę nie tańczy, ale – co wymowne – utyskuje. W tej samej części (I oraz w II), w której pojawia się utyskujące Pacholę, kilkakrotnie zostanie powtórzona, zaakcentowana statyczna postawa, poprzez słowa: „wstaje”, „nie chodź”, „stoi”, „nie zostało”, w jednym zaś wersie powtarza się owo unieruchomienie sprawiające wrażenie poetyckiego zapętlenia: „**Stalo** młode pacholę, pod płótem **zostało**”⁴. Utyskujące dziecko, zamierające w ruchu, zatrzymane przez narratora i wyeksponowane w bezruchu staje się wymownym zaprzeczeniem witalności reprezentowanej przez zbliżające się Maski. Statyczność Pacholęcia okazuje się celowym kontrastem dla dynamicznego korowodu masek, roztańczonych, rozbawionych, rozpędzonych.

Mimo iż Maski wjeżdżają w atmosferze weneckiego karnawału, a poeta sugeruje, że ich wtargnięcie jest jednocześnie zawładnięciem przestrzeni przez nieopanowany taniec, hałas, krzyki, to brakuje w opisie jasnej informacji o konkretnym tańcu albo o rodzaju muzyki, która towarzyszyłaby „rozbawionemu” tłumowi. Nie pojawia się nawet w owym zamęcie słowo „taniec”. Są „pląsy”, „koła”, „obroty”, które opisują konwulsyjną zabawę przyszłych morderców Marii, ale autor nie mówi wprost, że przebierańcy tańczą. Słowo „taniec” pojawi się dopiero w głowie starego sługi:

Tak mu w szumiącej głowie myśl wzięła tańcować,
Że patrzył, a nie wiedział, jak się pomiarkować:⁵

Taniec karnawałowy przenosi się z rzeczywistości bohatera do jego wyobraźni, realność zamienia się w oniryczność, a taniec jawi się jako byt niezależny od Masek i od starego sługi. „Myśl wzięła tańcować”, zupełnie jakby przez moment objawiła się moc prawdziwego tańca, zdolnego zawładnąć nie tylko ciałem bohaterów, ale również ich myślą.

⁴ A. Malczewski, *Maria*, w. 675 (podkr. – K.K.).

⁵ Tamże, w. 723–724.

Kakofoniczny, niedobry chór, a wraz z nim chaos gestów i nieskoordynowane kroki trudno nazwać muzyką i tańcem, a właśnie w ten sposób Malczewski kreśli obraz ukraińskiego „karnawału”. Jest w nim jakaś porażająca jaskrawość, zgrzyt zrodzony z nieprzystawalności obrazu frenetycznych Masek z obrazem statycznego Pacholęcia i sługi. Symboliczny taniec Masek poprzedza i zapowiada tym samym zbrodnię, jakiej dokonają rozbawione „larwy” na Marii.

Można spróbować spojrzeć na taniec Masek jak na rytualny akt poprzedzający zjawienie się śmierci albo jak na magiczne zaklęcie przestrzeni, przygotowywanej w ten sposób na nadejście tragicznych wydarzeń. Taniec w *Marii* należy rozumieć jako metaforę zapowiedzi nieszczęścia, oznakę wprowadzenia w realny świat innego – metafizycznego porządku. Taniec jest inicjacją w inny (Boski?) porządek i nadaje wydarzeniom status paraboli.

Taniec w powieści Malczewskiego nie bawi ani nie przynosi doznań estetycznych, ale przeraża i zapowiada jakieś zło. Tak jest przed śmiercią Marii oraz w trakcie bitwy z Tatarami. Miecznik – jeszcze nieświadom swej straty – walcząc z wrogiem, przywołuje taniec jako metaforę wojny i zniszczenia, mówi wówczas o „tatarskim tańcu” (w. 829), nie wiedząc, że i on w ten sposób zapowiada tryumf śmierci, śmierci własnej córki. Być może w tym samym czasie, gdy „tańczą” Tatarzy, Maria właśnie umiera, a Miecznik bezwiednie głosi coś, czego jeszcze nie jest w stanie sam zrozumieć.

Można znaleźć związek z tańcem Masek i nieodległym „tatarskim tańcem”. Oba poprzedzają śmierć i opowiadają o niej językiem misterium, znakami zrozumiałymi dopiero po ziszczeniu przepowiedni.

3. Taniec Goszczyńskiego

Symbolika tańca w *Zamku kaniowskim* Seweryna Goszczyńskiego związana jest ściśle ze znaczeniami wpisanymi w wiatr oraz sferę demoniczną, reprezentowaną przez diabły i topielce. Topielcem nazwana zostaje przez poetę Ksenia, której zjawienie się zapowiadają, poprzedzają tańce i śpiewy:

„Topielec Ksenia! ach, topielec Ksenia
Zbliża się do nas!” wołano dokoła.
Razem ustały i **tańce i śpiewy**:
Ciasnym okręgiem skupiły się dziewy,
Wzrok niespokojny zwrócili parobcy
W stronę, skąd słychać głos ten, ziemi obcy⁶.

⁶ S. Goszczyński, *Zamek kaniowski*, wprowadzenie H. Krukowska, Białystok 1994, w. 279–284 (podkr. – K.K.).

Najpierw zatem słycać w Kaniowie śpiew, a „dziewy” tańczą najprawdopodobniej z parobkami, ich zabawa ma charakter ludyczny, idylliczny, dobrze znany z sielanek i romansów. Zabawę przerywa zjawienie się Kseni, zanim jednak topielica przyjdzie, bohaterowie sami „wytanczą” owo nieszczęście. Niewinny taniec dziewcząt zamienia się we frenetyczny, konwulsyjny tan diaboliczny:

Jakby skrzydłami pijanych szatanów,
Śród takich leci konwulsyjnych tanów.
Postać szkieleta, dzikość ma w spojrzeniu;
Łachmanów strzępy wiszą po odzieniu;⁷

Koncepcja poety rodzi się z idei odkrywania tajemnic świata i zaświatów, wydaje się poetycką egzegezą skomplikowanego labiryntu życia, w którym zakłeta została krwawa historia. Pełnia istnienia objawia się w sprzecznościach: potworna upioryzka przybywa jako wspomnienie dziewicy, ma bowiem w sobie pamięć tańca, ale tańczyć nie umie, niegdyś ślicznie ubrana, teraz jest obwieszona szmatami. We włosach ma kwiaty, lecz „wywiędłe”, jej warkocz skołtuniony, a zamiast dźwięcznego głosu wydaje z siebie gwizd. Poeta demaskuje pozór jako coś, co „rozszczelnia” rzeczywistość, rozbija współistnienie świata realnego, pozwalając na wdarcie się weń zaświatów. Pozorna dziewicość Kseni zdemaskowana zostaje przez jej wygląd i sposób poruszania się, niby-tanec okazuje się natomiast formą identyfikacji ze światem, z którego widziadło przybywa.

Niebawem po zjawieniu się oraz po zniknięciu w tanecznych konwulsjach Kseni, powróci ona w towarzystwie diabelskiego wiatru, zwodząc Nebabę:

„Hop-hop! Nebabo!” diabeł wichrem hasa.
Niechże cię smołą rozleje krzyż Pański!
I tu ofiarę zwietrzył nos szatański!
Poznał ataman po przelocie ptaszka;
A że mieć z diabłem sprawę nie igraszka,
Trzeba tu uwieść tę szatańską córkę.
Więc się przeżegnał i obwinał w burkę,
I przyczajony czekał pod osiką,
Aż się wykrzyczy i dalej pomacha
Lucyferowa opętana swacha,
W diabelskim tańcu, z diabelską muzyką⁸.

Czy Nebaba widzi diabła? – raczej nie. Jego wiedza o zaświatach ma związek z czytaniem znaków, których się wyuczył z tradycji ludowej. Obecność złego ducha rozpoznać można było w wyciu wiatru, wirujących liściach lub w innych anomaliami atmosferycznych, z których najdobitniej wyróżniały się właśnie taniec, wiry i kręcenie się liści czy kurzu na bezludnej drodze:

⁷ Tamże, w. 288–291.

⁸ Tamże, w. 407–418.

Stójże 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!⁹

Taniec zdradza zatem obecność duchów, diabłów, jest swego rodzaju szczeliną, przez którą można wejrzeć w przestrzeń zakazaną, w roztańczone piekło. Infernalne harce są odbiciem zabaw idyllicznych, ale jako obraz odwrócony, zanegowany, naznaczony krwią i siarką. Poeta tworzy złudzenie, że mimo obecności złych duchów wszystko jest normalne, że świat się nie zmienia, ale uzupełnia o kolejne elementy układanki, następne wiry i tańce stają się spoiwem łączącym owe kadry w dziwną, ale – mimo wszystko, całość. Wiry, kręgi i tańce kierować mają uwagę czytelnika ku metafizycznej, mrocznej, dzikiej stronie egzystencji.

4. Taniec Słowackiego

W dramatach Juliusza Słowackiego krótkie sceny wydają się zawierać w sobie jakiś szczególny ładunek wymownej treści, jakby w swej zwięzłości wysuniętych ponad narrację i skłaniających do głębszej uwagi, by przypomnieć scenę koronacji z *Kordiana*, w której padnie jedno słowo: „Przysięgam”. Również w *Mazepie* poeta kreśli niezwykłą VIII scenę – jej głównym motywem okazuje się polonez. Właściwie tańca ani muzyki poeta nie opisuje, pozostawia swobodę wyobraźni w kwestii narodowego tańca. Jedyne wpływy na organizację poloneza poeta wykaże ustalając kolejność par, czyli łącząc bohaterów dialogu:

Muzyka gra poloneza. – Król wchodzi w pierwszej parze, prowadząc WOJEWODZINĘ. – Za nim paż MAZEPA z KASZTELANOWĄ, potem opodal ZBIGNIEW z jakąś Panią. WOJEWODA na końcu.

KRÓL
 do Amelii

Pani Wojewodzino, to królewskie gody.
 Jeśli wola, pójdziemy kołem przez ogrody?

AMELIA

Sługa waszej królewskiej mości.

KRÓL

Proszę w ślady.

*Polonez wychodzi do ogrodu.*¹⁰

⁹ Tamże, w. 755–758.

¹⁰ J. Słowacki, *Mazepa. Tragedia w pięciu aktach*, w: *Dziela*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. VII, oprac. M. Grabowska, Wrocław 1959, s. 200.

Symbolika poloneza „ogrodowego” może nawiązywać do romantycznej fascynacji naturą, do idei powrotu ku marzeniom albo do zachłyśnięcia się plenerem jako wyrazem wolności, uwolnienia z ograniczeń i nakazów. Równie jednak bliskie koncepcji autora może być wyprowadzenie poloneza spod dachu dworskiego z powodów politycznych, historycznych, wydobyć na jaw utajonych problemów współczesności. Przypomnijmy, że w scenie pierwszej sala dworska jest „oświecona jak na bal”, mimo tego bohaterowie poprowadzeni zostają przez króla na zewnątrz, do ogrodu. Zaraz po wyjściu z dworu temat tańca się urywa, narracja się ogranicza do dwóch dialogów, bez jakichkolwiek opisów samego poloneza:

KASZTELANOWA

Przechodząc do Mazepy

A waćpan się już kochasz?

MAZEPA

Już.

JEDNA Z PAŃ

do Zbigniewa

Jak waszmość błądy...

ZBIGNIEW

Mościa pani, zapewne takim byłem wczora.

Wychodzą.

Polonez wraca z ogrodu. Król puszcza rękę Wojewodziny – wszystkie pary rozłączają się¹¹.

Gdy Kasztelanowa z Mazepą rozmawiają o uczuciu, Jedna z Pań zagaja Zbigniewa, podejmując kwestię jego ciała, podkreślając cechę jego wyglądu. Obie pary spontanicznie się uzupełniają w opisie człowieka, zarówno od strony duchowej, jak i fizycznej. Przy okazji jest to rozmowa bez wyraźnego tematu, właściwie strzępek domniemanej większej całości, wyrwany z wyraźnego kontekstu. Poeta ukazuje ich w momencie mijania korowodu wracającego już z ogrodu, zatem polonez musiał być pokaźny, skoro ostatni nie zdążyli wyjść do ogrodu przed powrotem pierwszej tańczącej pary. To domysł, jedynie spekulacja, ale zasugerowana przez samego autora. Nie widać poloneza, ale można się go domyślać, wyobrażać jak wygląda łańcuch par maszerujących między drzewami, od drzwi do drzwi, zataczając koło. Narodowy, symboliczny taniec prowadzony przez samego króla, do tego w dworskim ogrodzie – to rzadki motyw literacki lub ikoniczny, skojarzenia przychodzą może jeszcze z misterną konstrukcją tego tańca w *Panu Tadeuszu*, ale u Słowackiego nie znajdziemy żadnych szczegółów, w które obfituje polonez wiedziony przez Podkomorzego.

Król okazuje się tym, który prowadzi poloneza tylko do pewnego momentu, później puszcza rękę Wojewodziny, a wraz z jego gestem „wszystkie pary

¹¹ Tamże, s. 200–201.

rozłączają się”. To znak wymowny i w jakimś sensie zaskakujący, wyjaśnia znacznie więcej niż tylko reguły szlacheckiego tańca, wykracza poza schemat dworskiej zabawy. Zarówno bladeść Zbigniewa, jak też rozłączające się wzorem gestu królewskiego pary są zapowiedzią tragedii, które niebawem wydarzą się w dramacie.

Nawet po powrocie z ogrodu do sal balowych kontynuacja poloneza pozostanie bez opisu tańca, i jedyne sugestie dotyczące sposobu jego wykonania znowu poda król, chociaż mało precyzyjnym i niezbyt poważnym porównaniem tanecznego układu do gąsiora:

KRÓL

Wielmożne panie, proszę iść same, gąsiora.

A teraz nowym wszystkim wyborem zaszczyścić.

Kasztelanowa bierze rękę Króla... Inne panie wybierają tancerzy: Amelia zostaje na przodzie sceny, a paż z boku... Polonez cały wychodzi – i bal przenosi się do sal dalszych.

Didaskalia pozornie wyczerpują problem tanecznych figur oraz przestrzeni wydarzeń sceny ósmej, którą polonez miałby wypełniać. Interesujące okazuje się jednak to, że informacji znów jest niewiele, a ta najważniejsza, czyli jak się tańczy poloneza „królewskiego”, także ograniczona zostaje do zdawkowej instrukcji zachowania króla i Amelii. Kłopotliwe pozostaje „wędrowanie” poloneza z dworu do ogrodu, a także z powrotem do dworu, by się dowiedzieć, że na zakończenie sceny znów „polonez cały **wychodzi**”. Czy to może oznaczać kolejne wyjście z dworu do ogrodu? Czy w ogóle ma to jakieś znaczenie? Można chyba nawet mieć wrażenie, że autor dramatu (lub Król idący na przedzie) wodzi tancerzy za nos, każąc iść im raz do ogrodu, potem z tego ogrodu wychodzić, aż czytelnik straci orientację i nie będzie wiedział gdzie się aktualnie znajdują tancerze.

Polonez w *Mazepie* nie ma charakteru tańca podniosłego, wyrażającego szlachecką dumę, etos, na wzór poloneza Mickiewiczowskiego. Polonez Słowackiego nie integruje, nie łączy, nie buduje wspólnoty, która mogłaby stać się siłą – prowadzony bowiem przez króla korowód symbolicznie się rozpada, ukazuje rychłą atrofie społeczeństwa, jego podział, niemoc oraz coraz mniejsze możliwości porozumienia się między bohaterami. Celnie podsumował wędrowanie tancerzy między dworem a ogrodem Mazepa, nie bez ironii zdradzając zadowolenie, iż udało mu się „żadnej ręki nie uchwycić / I zostać z nią sam na sam...” (w. 163–164). Mazepa unika poleceń króla, nie stosuje się do reguł sztuki tanecznej, stroni od ludzi. Zdradza tym samym prawdziwe relacje w świecie opanowanym przez spiski, knowania i podstępny.

Czy można mówić o zaprojektowaniu w *Mazepie* Słowackiego swego rodzaju „anty-poloneza”? Czy jest to poetycka próba dialogu z niewzruszoną raczej dotychczas tradycją tego tańca w kulturze polskiej? Czy może też

skorzystał autor z prawa ironii i kazał chodzić poloneza swoim bohaterom tak, jak być może tańczyli go młodzi z wiersza *Kulik*, poematu – przypomnijmy – będącego próbą diagnozy kondycji narodowej i wezwaniem uśpionego narodu do czynu:

Stójcie tu! stójcie! – oto dwór biały
I światło w oknach – dam znak – wystrzelę.
Odpowiedziały mnogie wystrzały.
Ha! dobra wróżba – wszak tu wesele,
Tu szlachy pije – wyprawia gody;
Drużby, za nami! swaty, za nami!
Od młodej panny chodź, panie młody,
Lecz nie patrz na nią – zalana łzami,
A łzy kobiece zmiękczą ci serce –
Wrócisz! nie zwiędną ślubne kobierce.¹²

W scenie tanecznej w *Mazepie* król przecież także mówi o swoich godach, co należałoby równie dobrze odczytywać jako aluzję do godów ojczyzny, ale nie będzie ostatecznie przecież ani wesela, ani radosnych zabaw, ojczyzna szykuje się na swój pogrzeb. Wesele i tańce weselne u Słowackiego nie są „dobrą wróżbą” i nie zapowiadają powrotu pana młodego do ukochanej. Pewne będą za to rozdzielenie, smutek i tragiczny los. Zamiast uczyty weselnej Wojewoda zapowie na koniec dramatu stypę, a niedobraną polonez zamieni się w romantyczny *dance macabre*...

5. Tańce Norwida

Do słynnej tancerki rosyjskiej – nieznaney zakonnicy jest przedziwnym wierszem, który mimo związków z autentycznymi wydarzeniami¹³, nazwać można zapisem doświadczenia o charakterze mistycznym. Wacław Borowy uważa, iż „można w całej poezji świata długo szukać podobnego opisu tańca”¹⁴. Od pierwszych wersów czytelnik najpierw zagarniany jest przez impertywne „Patrz!”; żeby potem ulec złudzeniu zmieniania się przestrzeni teatralnej w metafizyczną wizję woskowego jeziora:

Patrz, patrz! Wybiegła jak jaskółka skoro
Nad śliskie woskiem teatru jezioro,
I trzyma stopę na powietrzu bładem,

¹² J. Słowacki, *Kulik*, w: *Dzieła*, t. I, opracowanie, wstęp J. Krzyżanowski, s. 43.

¹³ Według opinii J. Pudełek (*Kim była bohaterka Norwidowskiego wiersza „Do słynnej tancerki...”*, „Poezja” 1966, nr 7, s. 4–6), adresatką wiersza miałyby być Marta Mikołajewna Murawiewa, która oślśniła Paryż swoją kreacją w balecie *Giselle* Adolphe’a Adama w marcu 1863 roku.

¹⁴ Zob. W. Borowy, *O Norwidzie. Rozprawy i notatki*, Warszawa 1960, s. 20.

Pewna, że niebios nie poplami śladem,
Schylając kibić, jakby miała zbierać
Rosę lub kwiatom lży sercem ocierać¹⁵.

Porównanie tancerki do jaskółki tworzy specyficzny rodzaj napięcia. Taniec służy do przedstawienia związku zrodzonego między symboliką góry i dołu, wpływa na semantykę przestrzeni, a jaskółka przywołuje skojarzenia z dynamicznym ruchem, jaki towarzyszy lotowi ptaka – od nieba ku ziemi i odwrotnie:

Obraz jaskółki wskazuje nie tylko na prędkość ruchu artystki, lecz także nasuwa wyobraźni dalsze wrażenie: taniec staje się lotem. Płaszczyzny rzeczywistości i iluzji wytworzonej podczas estetycznego przeżycia baletu przenikają się wzajemnie. Tancerka przecież wbiega na scenę i porusza się po jej powierzchni (...), ale jesteśmy świadkami ruchu ptaka uniesionego w powietrzu¹⁶.

Nie jest to zwyczajny obraz tańca. Tempo wejścia tancerki na scenę porównane do lotu jaskółki wprowadza dynamizm widowiska. Następuje to bardzo szybko, widok jest ledwie zauważalny. Tancerka-jaskółka została przedstawiona jako byt ulotny, przynależny w równym stopniu niebu, jak i ziemi.

Niezwykle interesująca wydaje się w tym kontekście szczególnie wyeksponowana posadzka; z jednej strony może okazać się ona przeszkodą w wykonywaniu tańca, gdyż jest śliska, z drugiej zaś ukazana zostaje jako lustro, w którym odbijają się czyny tancerki. Scena staje się zwierciadłem sztuki oraz zwierciadłem światów (duchowego i materialnego). Wpisana w wymiar chthoniczny – odbija niebo. Również tancerka – lotna i nieuchwytna jak powietrze, zbliża się do tego, co najlżejsze w świecie zmysłowych zjawisk, nie rezygnując przy tym ze swej materialności. Natura uczestniczy w tańcu baleriny, dodając jej subtelności i delikatności. Tancerka wykonuje bardzo precyzyjne, dokładne ruchy, próbuje przełamać granice swej cielesności.

W całej strofie dominuje czystość, delikatność i wrażliwość przywołujące na myśl emblematy prawdziwej sztuki. Sztuka zaś, podobnie jak artystka, nie wypełnia się w samym ruchu, nie służy zaspokojeniu potrzeb estetycznych, ale poszukuje w ekstremalnym wysiłku kontaktu z sakrum. Strofa jest przesiloną słowami-kłuczkami mającymi związek z tym, co piękne i święte właśnie. Taniec według Norwida staje się modlitwą i drogą prowadzącą do Boga, to droga trwania w czystości i niewinności.

Druga strofa dzieje się poza teatrem, zniknęły ślady sztuki i sztuczności, przestrzeń właściwie jakby przestała istnieć, mieć znaczenie. Zniknęły góra

¹⁵ C.K. Norwid, *Wiersze*, oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1966, t. I, s. 528. Wiersze Norwida za tym wydaniem.

¹⁶ D. Klimanowska, *Taniec – współtwórca znaczeń literackiego dzieła Cypriana Norwida*, w: *Taniec i literatura*, pod. red. E. Czaplejewicza, Pułtusk 2002, s. 138–139.

i dół, ruch tańca zastąpił przestrzeń, całkowicie ją uniwersalizując, a jedynym punktem odniesienia stał się „środek” będący zarazem „Miłością”:

Płynniej i słodziej tylko ciekłą fale,
Tylko różańców zlatują opale,
Grawitujące do Miłości-środką,
Co zwie się Chrystus – i każdą z nich spotka!

Wszechistnienie, byt w pełni, istnienie poza czasem i przestrzenią, a także skupienie uwagi wyłącznie na Chrystusie jako środku – stają się poetycką wizją świata uwolnionego od ziemskiej grawitacji i od historii. Miłość-środek to oczywiście Chrystus, który przyciąga do siebie człowieka. Opale różańca grawitują do tego centrum, które jest przeznaczeniem człowieka. W modlitewnym geście opale płyną w Boską nieskończoność. Tytuł sugeruje, że tancerka jest zakonnicą, że artyzizm baletnicy przekracza granice sztuki i wkracza w sferę sakralną. Ten kontakt z rzeczywistością pozazmysłową tworzy aurę mistyczną. Tajemniczość potęgują zastosowane przysłowki, które mogą określać taniec oraz próbę zbliżenia zakonnicy do Chrystusa. Taniec tworzy tutaj więź między tym, co Boskie, a tym, co ludzkie. Jest to związek tak silny, jak silny i szczery może być taniec.

Ekstatyczne, mistyczne, dynamiczne przeżycie widza-narratora okazuje się doświadczeniem kataraktycznym. Źródło oczyszczenia i modlitwy nie znajduje się jednak w tradycyjnej modlitwie, medytacji, nie towarzyszą jej słowo ani muzyka. Poeta wie, że zdolnym pomieścić w sobie wszystkie te sposoby modlitwy jest taniec jako ekspresja ciała i ducha, eksplozja niepoznanej duszy, zdolnej odnaleźć swego Stwórcę i Zbawiciela. Tancerka przemienia się w misjonarkę świętej sztuki, a raczej może w kapłankę kunsztownej świętości, zanurzoną bez pamięci w dzieło tworzenia. Taniec jako aktywność może kojarzyć się z działaniem Boga w akcie stworzenia, pozwala wrócić człowiekowi do źródła, na nowo wraz z Bogiem stwarzać piękno i dobro¹⁷.

W ostatniej strofie raz jeszcze znaczenia nabiera przestrzeń, tym razem nie góra i dół, nie środek, ale głębia:

A jednak, Tobie!... która niżej jeszcze
Wejrzałaś w głębie, nie nuć dziś wieszczę –
Lecz ja, Syn Polski, rzucam wieńcem z głowy
Pod Twoje stopy ruskiej białogłowy
I łzę posyłam, co prawdziwie świeci,
Bo, ani znasz jej, ni Cię t u doleci!...¹⁸

¹⁷ Na temat związków metafizyki i sztuki zob. P. Jaroszyński, *Metafizyka i sztuka*, Warszawa 1996.

¹⁸ C.K. Norwid, *Do słynnej tancerki...*, s. 528.

W głębię wejrzała tancerka, nawet dalej jeszcze, ale co może owa głębia znaczyć? Czy chodzi o głębię jej doświadczeń, o duchowe przeżycie tańca, czy może raczej o jakość spotkania z istotą Sztuki, która zbliża do samego Boga. Refleksja autora dotyczy bowiem i tańca, i muzyki, i poezji – mówi on: „nie nucą dziś wieszczę”. Staje się syntetycznym wyrażeniem korespondencji sztuk oraz wyniesieniem tańca jako najwyższej formy ekspresji piękna, chyba nawet ponad poezję, która właśnie zamilkła w ustach wieszczów... Sakralizacja tańca następuje poprzez uchwycenie kilku ruchów, gestów tanecznych ruskiej białogłowy¹⁹. Dzieje się wówczas połączenie sztuki i religii w bezpośrednim kontakcie z Bogiem.

Uzupełnieniem wiersza *Do słynnej tancerki rosyjskiej – nieznannej zakonnicy* może być liryk *Po balu*, w którym Norwid nie opisuje tańca, nie pokazuje wyszukanych kroków, piruetów, nawet – co ciekawe – nie przywołuje choćby jednej postaci, ale powołuje się na taniec jako „narzędzie” medytacji.

Na posadzkę zapustnej sceny,
Gdzie tańcowało było wiele mask,
Patrzyłem sam, jak wśród areny,
Podziwiając raz słońca pierwo-brzask²⁰.

Poeta ukazuje posadzkę jako przestrzeń wydarzeń, określając ją zarazem mianem sceny, areny²¹, by za moment całkiem się zdystansować i oderwać wzrok od ziemi, a skierować go ku górze, ku kandelabrom, ku niebu. W utworze tym ważniejsze od samego tańca, od bohaterów, od wnętrza salonu jest to, czego poeta nie opisuje, a jego narracja zbliża się do medytacji, jakby chciał on uniknąć zwykłego relacjonowania czy poetyckiego stwarzania, a chciał się raczej ograniczyć do odkrywania, objawiania tajemnicy piękna. Piękno jest tu ściśle związane z prawdą, tą zasłoniętą, pod formą maski, którą należy wciąż odsłaniać, poszukiwać jej wraz z drażnieniem, poznawaniem prawdy o człowieku. Tańczący są w jakimś stopniu uprzedmiotowieni, ich status określa bezosobowe „tańcowało-było” oraz nazwanie bohaterów „maskami”. Istotne okazuje się również i to, że artysta nie patrzy na piękne maski, na stroje, na ludzi – patrzy na posadzkę, która staje się tym samym pojemna w treści i wyraża wszystko to, co ważne, co niewypowiedziane na temat tańczących po niej zamaskowanych ludzi. Nasuwa się w tym miejscu skojarzenie z przytoczonym

¹⁹ Zob. M. Buczkówna, *Prawdziwie świecący*, „Poezja” 1966, nr 7, s. 7–8.

²⁰ C.K. Norwid, *Po balu*, s. 467.

²¹ Wspomina o tym D. Plucińska w: *Obrazy tańca w liryce Norwida*, w: *Taniec i literatura*, red. E. Czaplęjewicz, Pułtusk 2002, s. 192–193:

Zapustna scena, maski, arena to artefakty towarzyszące tańcowi na balu. Poeta ukazuje w ten sposób różne aspekty owego tańcowania: charakter *stricte* ludyczny (zapustna scena), tylko pozory naturalności i prawdziwości zachowań (scena, maski), niczym nieuzasadnioną rozrywkę dla mas (arena).

wcześniej tańcem Masek w *Marii* Antoniego Malczewskiego. W obu utworach taniec jest dopełnieniem zasłony kryjącej prawdę o człowieku. Staje się on zarazem początkiem procesu odsłaniania tej samej prawdy o świecie i ludziach, drogą ku poznaniu wnętrza, ducha, istoty człowieczeństwa.

Taniec, który pojawia się w drugiej strofie, nie przypomina poetyckich opisów mazurka czy poloneza, ale wydaje się czymś w rodzaju monologu wewnętrznego sprowokowanego ruchem na owej roztańczonej sali. Poeta porównuje posadzkę do szyby rozjaśnionej woskiem, do szyby będącej tabliczką, wielką kartą gotową do zapisu znaków tak, jak zapisuje się na pergaminie litery, zagłębiając się w delikatną materię wosku, niczym rylcem w glinie.

Lekkie kręgi „kreślone” obuwiem na woskowej tafli są dla artysty pisaniem czarodziejskich ksiąg, zapisem momentu spotkania człowieka z tajemnicą piękna, które prowadzi do poznania, a może nawet do zbawienia:

I na jasnej woskiem zwierzchni szyb
Kreślone obuwiem lekkim kręgi,
Jakoby czarodziejskich pisań tryb
Z ziemi do mnie mówił, jak z księgi²².

Taniec-pisanie to akt tworzenia księgi czytelnej jedynie dla artysty, staje się on bramą do spotkania z pięknem wcielonym, upodmiotowionym, w tym przypadku z kwiatem, listkiem jako uchwyconym przez poetę fragmentem piękna. Listek szepnął „coś” tak, jak taneczne „kręgi” mówiły do obserwującego wydarzenie, w istocie zaś oderwanego od „rzeczywistości” widza. Mowa kręgów i szept kwiatu mogą być wyrażeniem tęsknoty człowieka za spotkaniem w nich rzeczywistości metafizycznej, sfery boskiej, objawiających się przecież – jak sugeruje poeta – w nawet najmniejszych znakach:

Kwiatu listek, upuszczony tam,
Papierową szepnął mi coś wargą,
Wśród salonu pustego sam i sam;
Rosa jemu i świt byłyż skargą?²³

Opustoszały nagle salon i samotny widz podkreślają wyjątkowość zaistniałej sytuacji – to, co przed chwilą było w ruchu, w rozkwicie życia i pełne energii, teraz się zamieniło w dziwne odrętwienie. Samotność widza nie jest znakiem opuszczenia go przez tancerzy, ale wyrazem wyalienowania duchowego, wyizolowania ze sfery pozorów i sztuczności:

Zarówno bal, taniec, zbliżający ludzi do siebie, ale tylko pozornie, jak i samotnie doświadczana świadomość wszechogarniającej pustki mają dla podmiotu lirycznego podobne

²² C.K. Norwid, *Po balu*, dz. cyt.

²³ Tamże.

znaczenie: oba przeżycia napełniają go goryczą i utwierdzają w konieczności zachowywania dystansu wobec konwenansów salonowego życia²⁴.

Jest to też moment przełomu duchowego, widać, jak zmienia się wyraźnie postawa widza-artysty z biernej, beczynnej i statycznej w aktywną. Przechodzi on do działania:

Otworzyłem okna z drzeniem szkła,
 Że aż gmachem wstrzęsła moja siła:
 Z kandelabrow jedna spadła łza – –

.....
 Ale i ta jedna – z wosku była!²⁵

Bohater w sposób gwałtowny, z „drzeniem szkła” otwiera okno. Wraz z otwarciem okna burzy ład, zmienia porządek przestrzeni, powiększając ją o to, co na zewnątrz, „wstrzęsa” gmachem, porusza kandelabry, staje się podobny do biblijnego Samsona. Jego gest ma wymowę symboliczną, wpisuje się w poprzednią dynamikę i ruch, który towarzyszył tańczącym. On jednak nie tańczy, zamienia piękno wybrzmiałego tańca w groźne drżenie szyb, gmachu i kandelabrow. Siła harmonii, piękna, gestów, kroków oraz magii dryfujących na posadzce postaci zamienia się w moc człowieka samotnego, który uświadamia sobie, iż jest „sam i sam”. Jego samotność uwydatniona zostaje przez „jedną” łzę z wosku, spadającą na zakończenie wiersza gdzieś z wysokiego żyrandola. Pojedyncza łza to świadectwo dyskretnego żalu, wrażliwości, uczucia, reakcji na bodziec – cóż jednak mogło tę łzę spowodować w trakcie zabawy karnawałowej?

Na posadzkę spadła łza z wosku, sztuczna i wymowna, jednak nie o nią w istocie tutaj chodzi, ale o to, że jedna, ostatnia kropla wosku zapowiada ciemność – świeca gaśnie, zapada mrok. Karnawałowy taniec jest związany z blichtrzem, zabawą, wesołością, szczęściem, które jednak okupione być muszą zbliżającym się (za otwieranym oknem pewnie już widać!) postem, pokutą, czasem skruchy. Medytujący i samotny obserwator dostrzega w samotnej kropki wosku łzę, specjalna jednak musi to być łza, o sile takiej, jaką ma łza, która „znad planety / Spada – i groby przecieka;”²⁶.

Łza woskowa to zatem z jednej strony dopełnienie wybrzmiałego święta życia, a z drugiej zapowiedź zbliżającego się mroku – symbolu czyhającej gdzieś śmierci. Wiersz *Po balu* mógłby być poetycką wizją spotkania życia ze śmiercią. Taniec w tej lirycznej medytacji jest metaforą życia²⁷, które trwa

²⁴ Tamże, s. 193.

²⁵ Tamże.

²⁶ C.K. Norwid, *W Weronie*, s. 552.

²⁷ Przypomnijmy w tym kontekście teorię J. Moltmanna, według którego taniec jest symbolem świata oraz sposobem na spotkanie człowieka z Bogiem:

dopóty, dopóki człowiek jest w ruchu, póki wiruje, zapisując się kręgami tajemnych znaków w skropionej woskiem-łzami posadzce-księżde...

*

Na temat tańca w poezji romantycznej można właściwie dopiero w tym momencie próbować konstruować ogólniejsze sądy, które przybliżyłyby bogactwo i wagę tego zjawiska, jak można domniemywać – wciąż pozostającego w znacznym niedoczytaniu. Taniec bowiem w poezji romantycznej to nie tylko świetne uzupełnienie poetyckiego obrazu, ale bardzo często ważna aluzja do treści ukrytych w dziele.

Poeci romantyczni doskonale rozpoznali w tańcu potencjał do wykorzystania w delikatnej materii literackiej, widząc w nim idealne spotkanie dźwięku, rytmu, gestu oraz syntezę piękna uwalnianego z ducha i ciała.

W rytmie tańca dokonuje się pojednanie przeciwieństw. Tak więc w tańcu pulsujące energie świata, niebo i ziemia, wieczność i czas, życie i śmierć stają się jednym. A „Jedno” ulega ponownie podziałowi na wieczność i czas, ziemię i niebo, na życie i śmierć. Kosmiczny taniec jako symbol świata przypomina nam, że misterium struktur materii, jak i misterium systemów życia jest rytmem, uporządkowanym pulsem czasu. (...) W rytmie tańca człowiek ukazuje się w całej swojej pełni. Ze zniewolonego ciała wydobywa się cielesność wyzwolona. Wolna od ciężaru ziemskiego życia, kołysze się w niebieskim kręgu. Lecz jest to możliwe jedynie wtedy, gdy człowiek może przedstawić siebie samego bogu.

J. Moltmann, *Bóg w stworzeniu*, przeł. Z. Danielewicz, wstęp ks. J. Bolewski, Kraków 1995, tu rozdz. *Świat jako taniec*, s. 501–502.



Alfred Rethel, *Totentanz*

ZAKOŃCZENIE

Badanie wyobraźni to proces, którego koniec może być jedynie złudzeniem i z pewnością nie mógłby taki w żadnym wypadku oznaczać rozwiązania wszystkich tajemnic, których sam jest źródłem, zarówno w literaturze, jak i w innych dziedzinach sztuki. Tematem zgromadzonych tu szkiców stał się człowiek w sytuacji granicznej, doświadczający śmierci, kontemplujący ją, ale też poszukujący własnej tożsamości, duchowości, sensu, celu wędrowania – w głąb siebie i pośród obcych krajów. Przedmiotem refleksji stały się dzieła literackie odsłaniające trudną kondycję człowieka zdradzonego przez jego własne zmysły, a zapomnianego przez Boga. Bohaterowie szukają drogi, którą mogliby powrócić w okolice Stwórcy, odzyskać utracony raj, jednak ironia im na to nie pozwoli, jest ona siłą, która będzie nieustannie oddalała migocący w oddali cel.

Praca niniejsza jest propozycją lektury wybranych utworów romantycznych, których cechą wspólną pozostaje specjalny rodzaj wyobraźni, wrażliwej na problemy człowieka, ostrożnie nazwać można by ją było romantyczną „wyobraźnią antropologiczną”. Nie idzie tu o każdy rodzaj wyobraźni, ale o swego rodzaju drogowskaz na mapie wrażliwości, nie tylko XIX-wiecznej, o wyobraźnię jako siłę, która umie przekraczać granice swej epoki, po współczesność. Wrażliwość poetów pierwszej połowy XIX wieku okazuje się aktualna mimo upływu czasu, a to za sprawą celnie zadanych przez pisarzy pytań: o siłę piękna i sztuki, o miejsce człowieka na ziemi i cel jego wędrówki, o niezrozumiały język skrytego przed człowiekiem Boga oraz o sens rozrastającego się lęku przed kresem i sądem, na który się czeka niezależnie od wiary w Apokalipsę.

Wyobraźnia romantyków nie była wolna od języka i obrazowania Biblii, stąd konieczność licznych nawiązań tak do samego tekstu Pisma, jak też do licznych odniesień kulturowych. Asocjacje biblijne stanowią znaczącą część książki, Biblia z kolei z pewnością pozostanie jednym z ważniejszych paradygmatów wyobraźni romantycznej, zwłaszcza „antropologicznej”.

Jeśli miarą siły wyobraźni romantycznej, zwłaszcza tej „antropologicznej”, jest jej związek z rzeczywistością, zakorzenienie w problemach trawiących człowieka, to zarówno *Maria*, jak i *Straże nocne*, a także inne wypełniające tę książkę utwory literackie, świadczyć mogą o nieopisanych możliwościach tego źródła twórczości. Wyobraźnia miała by tym samym w sobie pierwiastek

Boski, byłaby wolna od potrzeby wzbudzania taniego zachwyty czy tworzenia fałszywych obrazów. Rolą wyobraźni „antropologicznej”, na której zależało romantykom, było przywracanie znaczeń słowom, odczytywanie utraconych sensów, powrót na zagubione ścieżki prowadzące do Boga, do Źródła.

Można mieć na samym końcu rozważań wrażenie, że punkt wyjścia poszukiwań stał się miejscem dojścia, że większość pytań postawionych na wstępie każdego z esejów zwyciężyła możliwe odpowiedzi. Problem w tym, że gdyby romantycy znali lub sugerowali odpowiedzi na pytania stawiane w swoich utworach, nie stałyby się one aktualne aż do dziś, byłyby zdolnym oszustwem uzurpatorów niezdojbytej wiedzy. A może nie chodzi o udzielenie odpowiedzi na pytania, które człowiek zadaje sobie od zarania dziejów, ale nieustanne ich przypominanie, ożywianie wrażliwości i podsyćanie wyobraźni?

NOTA BIBLIOGRAFICZNA

Pierwotne wersje rozpraw tworzących tę książkę były drukowane w następujących miejscach:

Dynamika światła i koloru w „Marii” Antoniego Malczewskiego, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170. rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. Materiały sesji naukowej 5–7 V 1995, red. H. Krukowska, Białystok 1997.

Credo człowieka odchodzącego. O wierszu „Poeta” Zygmunta Krasińskiego, w: *Zygmunt Krasiński. Nowe spojrzenia*, red. B. Burdziej i G. Halkiewicz-Sojak, Toruń 2001.

Antoniego Malczewskiego wizja „świata-teatru” (wspólnie z W. Wądołowskim), w: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonstruksans*, red. M. Kalinowska i B. Paprocka-Podlasiak, Toruń 2003.

Ignacego Pietraszewskiego podróże na Wschód. Romantyczne wizje Konstantynopola, w: *Bizancjum – Prawosławie – Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2004.

O idei sztuki w „Strażach nocnych” Klingemanna, w: *Stolice i prowincje kultury. Księga Jubileuszowa ofiarowana Profesor Alinie Kowalczykowej*, red. J. Brzozowski, M. Skrzypczyk i M. Stanisław, Warszawa 2012.

„Noc w Zofiówce” Seweryna Goszczyńskiego jako romantyczny poemat o podróży wewnętrznej, w: *Szkoła ukraińska w romantyzmie polskim*, red. S. Makowski i U. Makowska, Warszawa 2012.

Taniec jako próba inicjacji w poezji romantycznej, w: *Taniec w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, red. S. Karpowicz-Słowikowska, E. Mikiciuk, Gdańsk 2012.

U progu apokalipsy. O kilku problemach z Bogiem w „Strażach nocnych” Bonawentury, w: *Czas Apokalipsy. Koniec dziejów w kulturze od późnego średniowiecza do współczesności*, red. K. Kopania, Warszawa 2012.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotowa

- Bonawentura [A. Klingemann], *Straże nocne*, przeł. K. Krzemieniowa, M. Żmigrodzka, wstęp S. Dietzsch, M. Żmigrodzka, opracowanie tekstu, redakcja tomu J. Ławski, Białystok 2006.
- Goszczyński S., *Dziela zbiorowe. Tom I. Poezye liryczne*, wydał Z. Wasilewski, Lwów 1904.
- Goszczyński S., *Trzy struny*, Warszawa 1915.
- Goszczyński S., *Zamek kaniowski*, wprowadzenie H. Krukowska, Białystok 1994.
- Kraśiński Z., *Listy do Henryka Reeve'a*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, oprac., wstępem, kroniką i notami opatrzył P. Hertz, t. II, Warszawa 1980.
- Kraśiński Z., *Listy do Koźmianów*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1977.
- Kraśiński Z., *Wiersze, poematy, dramaty*, wybrał i posłowiem opatrzył M. Bizan, Warszawa 1980.
- Kraśiński Z., *Listy do Jerzego Lubomirskiego*, opracował i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1965.
- Kraśiński, Z., *Listy do Adama Sołtana*, opracował i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1970.
- Pisma Zygmunta Kraśińskiego*. Wydanie Jubileuszowe pod red. J. Czubka, Kraków 1912, t. VI.
- Malczewski A., *Maria. Powieść ukraińska*, wprowadzenie H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 1995.
- Norwid C.K., *Wiersze*, oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1966, t. I.
- Pietraszewski I., *Uroki Orientu. Wspomnienia z wojaży (1832–1840 – 1860–1862)*, wstęp i opracowanie Z. Abrahamowicz, szkic bio-bibliograficzny W. Ogrodziński, Olsztyn 1989.
- Słowacki J., *Poezje*, w: *Dziela*, t. I, red. J. Krzyżanowski, wstęp i opracowanie J. Krzyżanowski, Wrocław 1959.
- Słowacki J., *Mazepa. Tragedia w pięciu aktach*, w: *Dziela*, red. J. Krzyżanowski, t. VII, oprac. M. Grabowska, Wrocław 1959.

Konteksty literackie

- Catalogue of the very interesting and unique collection of Mohammedan coins and medals in gold, silver, copper and glass, formed by Dr. Ignatius Pietraszewski*, Londyn 1853.
- Fedor bezdomny, w: *Na ciche wody. Dumy ukraińskie*, przekład, wstęp i komentarz M. Kasjan, Wrocław 1973.
- Goethe J.W., *Wybór pism estetycznych*, wybór, opracowanie, wstęp T. Namowicz, Warszawa 1981.
- Horacy, *List do Pizonów*, w: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles – Horacy – Pseudo-Longinos*, przekład, wstęp i objaśnienia T. Sinko, BN S. II, nr 57, Wrocław 1951.
- Klingemann A.E.F., *Faust. Tragedia w pięciu aktach*, przekład i wstęp Edward Lubomirski. Wydanie polsko-niemieckie, red. tomu, oprac. tekstu, przypisy i bibliografia Ł. Zabielski, wprowadzenie J. Ławski, S. Dietzsch, L. Libera, M. Kopij-Weiß, Białystok 2013.
- Kochanowski J., *O żywocie ludzkim*, w: tegoż, *Fraszki*, oprac. J. Pelc, BN I, nr 163, Wrocław 1998.
- Korsak J., *Pielgrzym*, w: *Księga wierszy polskich XIX wieku*, t. I, zebrał J. Tuwim, opracowanie i wstęp J.W. Gomułicki, Warszawa 1956.
- Mickiewicz A., *Objaśnienia do „Zofiówki”*, w: S. Trembecki, *Pisma wszystkie*, oprac. J. Kott, Warszawa 1953.
- Mickiewicz A., *Pierwsze wieki historii polskiej*, w: *Dziela*, t. 3–4, red. M. Kridl, przedmowa T. Boy-Żeleński, Warszawa 1929.
- Mickiewicz A., *Sofiówka* [Przekład łaciński początku *Sofiówki* Trembeckiego], w: *Dziela. Wydanie Rocznicowe 1798–1998*, t. 1, red. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993.
- Owidiusz, *Elegia 13, Ostatnia noc w Rzymie*, w: Publiusz Owidiusz Nazo, *Poezje wygnañce. Wybór*, przekład, opracowanie E. Wesołowska, wstęp A. Wójcik, Toruń 2006.
- Potocki J., *Podróże*, zebrał i opracował L. Kukulski, Warszawa 1959.
- Rolle J. A. [Antoni J.], *Wybór pism. Gawędy historyczne*, t. 1, wyboru tekstu i ilustracji dokonał, wstępem i przypisami opatrzył W. Zawadzki, Kraków 1996.
- Schiller F., *Zbójcy*, przeł. F. Konopka, oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1964.
- Sęp Szarzyński M., *Sonet IV. O wojnie naszej, którą wiemy z szatanem, światem i ciałem*, w: *Poeci renesansu. Antologia*, oprac. J. Sokołowska, Warszawa 1959.
- Tieck L., *Kot w butach*, przekład, objaśnienia i posłowie L. Libera, Zielona Góra 2007.

Literatura przedmiotowa

- Ajres A., *Recepcja „Straży nocnych” Bonawentury we Włoszech*, w: *Noc. Symbol – temat – metafora*, t. 1: *Wokół „straży nocnych” Bonawentury*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2012.
- Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. Materiały sesji naukowej, Białystok 5–7 V 1995, red. H. Krukowska, Białystok 1997.
- Antyk romantyków. Model europejski i wariant polski. Rekonesans*, red. M. Kalinowska, B. Paprocka-Podlasiak, Toruń 2003.
- Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, t. I, red. K. Korotkich, J. Ławski, Białystok 2006.
- Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, t. 1–2, red. K. Korotkich, J. Ławski, Białystok 2006–2007.
- Ariès Ph., *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1989.
- Bachelard G., *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1975.
- Bachórz J., *„Złączyć się z burzą”. Tuzin studiów i szkiców o romantycznych wyobrażeniach morza i egzotyki*, Gdańsk 2005
- Bagłajewski A., *Czy możliwa jest równoległa historia literatury i sztuki?*, w: *Czas i wyobraźnia. Studia nad plastyczną i literacką interpretacją dziejów*, red. M. Kitowska-Łysiak, E. Wolicka, Lublin 1995.
- Bagłajewski A., *Poezja „trzeciej epoki”. O twórczości Zygmunta Krasińskiego w latach 1836–1843*, Lublin 2009.
- Bajko M., *Demonizm i znicestwienie w „Zamku kaniowskim” Seweryna Goszczyńskiego*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, red. M. Sokołowski, J. Ławski, Białystok 2009.
- Bécu A., *Tańce*, w: „Dziennik Wileński” 1816 (15), tom I.
- Białobrzeska M., *Antoni Malczewski. Literackie mitologizacje biografii*, Białystok 2016.
- Białobrzeska M., *Odslony nocy „Pogance” Narcyzy Żmichowskiej*, w: *Noc. Symbol – temat – metafora*, t. 1: *Wokół „straży nocnych” Bonawentury*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2012.
- Białostocki J., *Symbol i obrazy w świecie sztuki*, t. 1, Warszawa 1982.
- Bieńczyk M., *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*, Warszawa (IBL) b.r.
- Biliński K., *Ślady Swedenborga w „Marii” Antoniego Malczewskiego*, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. Materiały sesji naukowej, Białystok 5–7 V 1995, red. H. Krukowska, Białystok 1997

- Bizancjum – Prawosławie – Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2004.
- Boros L., *Mysterium mortis. Człowiek w obliczu ostatecznej decyzji*, przeł. B. Białecki, Warszawa 1977.
- Borowy W., *O Norwidzie. Rozprawy i notatki*, Warszawa 1960.
- Brahmer M., *Teatr i dramat średniowieczny na Zachodzie*, Warszawa 1948.
- Brzozowski J., *O pacholećiu w „Marii” raz jeszcze w: Antoniemu Malczewskiemu...*, dz. cyt.
- Burkot S., *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1988.
- Cabanne P., *Rembrandt*, przeł. M. Skalska, Warszawa 2009.
- Cioran E., *Na szczytach rozpacz*, przekł. i wstęp I. Kania, Kraków 1992.
- Curtius E.R., *Topika*, przeł. K. Krzemieniowa, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 1.
- Czas i wyobraźnia. Studia nad plastyczną i literacką interpretacją dziejów*, red. M. Kitowska-Łysiak, E. Wolicka, Lublin 1995.
- Dąbrowicz E., *Norwid czytelny*, w: *Jak czytać Norwida? Postawy badawcze, metody, weryfikacje*, red. B. Kuczera-Chachulska, J. Trzcionka, Warszawa 2008;
- Dąbrowicz E., *Piękno powszechne. Norwid wobec wystaw światowych*, w: *Piękno wieku dziewiętnastego*, red. E. Nowicka, Z. Przychodniak, Poznań 2008
- Dernałowicz M., *Antoni Malczewski*, Warszawa 1967.
- Dietzsch S., *Od Bonawentury do Augusta Klingemanna – w poszukiwaniu autora*, w: Bonawentura [A. Klingemann], *Straże nocne*, przeł. K. Krzemieniowa, M. Żmigrodzka, wstęp S. Dietzsch, M. Żmigrodzka, opracowanie tekstu, redakcja tomu J. Ławski, Białystok 2006.
- Dziubiński A., *Na szlakach Orientu. Handel między Polską a Imperium Osmańskim w XVI–XVIII wieku*, Wrocław 1998.
- Eliade M., *Okultyzm, czary, mody kulturalne*, przeł. I. Kania, Kraków 1992.
- Elzenberg H., *Lukrecjusz i materializm*, w: tegoż, *Próby kontaktu. Eseje i studia krytyczne*, Kraków 1966.
- Emerson R.W., *Szkice*, seria I, cz. 1, przekł. A. Tretiaka, Wrocław 1994.
- Fabianowski A., *Filozofia stepu w „Marii”*, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. Materiały sesji naukowej, Białystok 5–7 V 1995, red. H. Krukowska, Białystok 1997.
- Feliksiak E., *„Maria” Malczewskiego. Duch dawnej Polski w stepowym teatrze świata*, Białystok 1997.
- Fichtinger W., *Das Todesproblem in den „Nachtwachen von Bonaventura”*, Wien 1975.

- Floryan W., *Forma poetycka „Pieśni” Jana Kochanowskiego wobec kierunków liryki renesansowej*, Wrocław 1984.
- Gassner J., *Perspektywy nowej tragedii*, przeł. J. Lalewicz, „Dialog” 1971, nr 6.
- Gemra A., *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankenstein w wybranych utworach*, Wrocław 2008.
- Głowiński M., „*Nad miastem chmury apokaliptyczne...*” (O wierszu Zygmunta Krasińskiego z roku 1848), w: *Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, t. I, red. K. Korotkich, J. Ławski, Białystok 2006–2007.
- Głowiński M., *Studium lektury: Słowacki czytany przez Kleinera*, w: tegoż *Style odbioru*, Kraków 1997.
- Goliński J.K., „*Maniera tenebrosa*”. *O dawnym strachu przed ciemnością*, w: *Noc. Symbol – temat – metafora. Noce polskie, noce niemieckie*, t. 2, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko.
- Gombrich E.H., *O sztuce*, red. A. Stępak, A. Czajkowska, przeł. M. Dolińska, I. Kossowska, D. Stefańska-Szewczuk, A. Kuczyńska, Warszawa 2008.
- Greenaway P. <http://news.film.studentnews.pl/serwis.php?id=1050&s=139&pok=8968&l=7> – wersja z dnia 10 lutego 2011 r.
- Gross R., *Dlaczego czerwień jest kolorem miłości*, przeł. A. Porębska, Warszawa 1990.
- Gutowski W., *Głosy osobne: z krawędzi nicestwienia / z nicestwienia krawędzi*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, red. M. Sokołowski, J. Ławski, Białystok–Warszawa 2009.
- Gutowski W., *W kręgu romantycznej fenomenologii śmierci*, w: *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje symposium*, red. M. Janion, M. Zielińska, Warszawa 1985.
- Habacht R., *U źródeł człowieczeństwa*, przeł. W. Sukiennicka, przedmowa P. Ricoeur, słowo wstępne D. Barrat, Warszawa 1982.
- Halkiewicz-Sojak G., *Czy Maria jest poematem o „złej nowinie?”*, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. Materiały sesji naukowej, Białystok 5–7 V 1995, red. H. Krukowska, Białystok 1997.
- Hamerski W., „*Kto prawdzie tryumf zapewni?*” *Nihilistyczny chiasm Ludwika Szyrmera*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, red. M. Sokołowski, J. Ławski, Białystok–Warszawa 2009.
- Herder J.G., *Wybór pism*, wybór i opracowanie T. Namowicz, BN S II, nr 222, Wrocław 1988.
- Jacobi F.H., *Do Fichtego*, w: „Kronos” 2011, nr 1.
- Jak czytać Norwida? Postawy badawcze, metody, weryfikacje*, red. B. Kucze-ra-Chachulska, J. Trzcionka, Warszawa 2008.

- Janion M., M. Żmigrodzka, *Fryderyk Chopin wśród bohaterów egzystencji*, „Res Publica” 1987, nr 3.
- Janion M., *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.
- Janion M., *Niedoistnienie Chateaubrianda*, w: *Rozprawy i eseje ofiarowane profesor Marii Żmigrodzkiej z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej*, red. M. Kalinowska, E. Kiślak, Warszawa 1998.
- Janion M., *Wobec zła*, Chotomów 1989;
- Janion M., Żmigrodzka M., *Apokalipsa bez zbawienia. Tematy jeanpaulowskie*, w: *Romantyzm i egzystencja. Fragment niedokończonego dzieła*, Gdańsk 2004.
- Januszkiewicz M., *Pożegnanie z metafizyką*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, red. M. Sokołowski, J. Ławski, Białystok–Warszawa 2009.
- Jaroszyński P., *Metafizyka i sztuka*, Warszawa 1996.
- Jaspers K., *Filozofia egzystencji. Wybór pism*, wybór S. Tyrowicz, wstęp H. Saner, posłowie D. Lachowska, przeł. D. Lachowska, A. Wołkowicz, Warszawa 1990.
- Jung C.G., *Odpowiedź Hiobowi*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1995.
- Kalinowska M., *Los. Miłość. Sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*, Toruń 2003.
- Kalinowska M., *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989.
- Kalinowski W., *Noc, marzenie, koszmar senny w prozie Stefana Grabińskiego*, w: *Noc. Symbol – temat – metafora*, t. 1: *Wokół „straży nocnych” Bonawentury*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2012.
- Kamionka-Straszakowa J., *Zbłąkany wędrowiec: Z dziejów romantycznej topiki*, Wrocław 1992;
- Każmierczak Z., *Dzieło demiurga. Zapis gnostyckiego doświadczenia egzystencji we wczesnej poezji Czesława Miłosza*, Gdańsk 2011.
- Kleiner J., *Tragizm*, w: *W kręgu historii i teorii literatury*, Warszawa 1981.
- Klimanowska D., *Taniec – współtwórca znaczeń literackiego dzieła Cypriana Norwida*, w: *Taniec i literatura*, red. E. Czapplejewicz, Pułtusk 2002.
- Kłosiński K., *W stronę inności. Rozbiory i debaty*, Katowice 2006.
- Kopania K., „*Komedia ludzka*” *Jeana-Louisa Hamona*, w: *Ateny. Rzym. Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2008,
- Korotkich K., *Wyobraźnia apokaliptyczna Juliusza Słowackiego. Obrazy – wizje – symbole*, Białystok 2011.
- Kotwicz W., Kotwiczówna M., *Orientalista Antoni Muchliński. Życie i dzieła*, Wilno 1935.

- Kowalczykowska A., *Świadectwo autoportretu*, Warszawa 2009.
- Kowalczykowska A., *Zwierzę jako kształt autoportretu*, w: *Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, t. I, red. K. Korotkich i J. Ławski, Białystok 2006.
- Krajewska A., Wesołowska E., *Gdy Bóg milczy. Echa antyczne w dramacie romantycznym. Kilka uwag*, w: *Romantyczna antiquitas. Rzymskie inspiracje w teatrze i dramacie XIX wieku z uwzględnieniem mediacji kalderonowskiej i szekspirowskiej*, red. E. Wesołowska, Poznań 2007.
- Królikiewicz G., *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993.
- Krukowska H., „Maria” Malczewskiego jako romantyczna poezja nocy, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3.
- Krukowska H., „Nocna strona” romantyzmu, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, Seria druga, red. M. Żmigrodzka, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974.
- Krukowska H., *Noc romantyczna. Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński. Interpretacje*, Gdańsk 2011.
- Krukowska H., *Wstęp do: S. Goszczyński, Zamek kaniowski*, Białystok 1994.
- Krzemieniec – Ateny Juliusza Słowackiego*, red. S. Makowski, Warszawa 2004.
- Krzemieniowa K., *Wstęp*, w: T. Adorno, *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986.
- Kwapiszewski M., *Późny romantyzm i Ukraina. Z dziejów motywu i życia literackiego*, Warszawa 2006.
- Lange A., *Przedmowa do: A. Malczewski, Marja. Powieść ukraińska ze wstępem i objaśnieniami A. Langego*, Warszawa 1910.
- Lange R., *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze*, Kraków 1988.
- Lasecka-Zielakowa J., *Powieść poetycka w Polsce w okresie romantyzmu*, Wrocław 1990.
- Lebioda D.T., *Bezgłośna błyskawica. O kosmogonii „Straży nocnych” A.E.F. Klingemanna*, w: *Noc. Symbol – temat – metafora*, t. 1: *Wokół „straży nocnych” Bonawentury*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2012.
- Libera L., *Gottfried August Bürger – autor „Lenory”*, Białystok 2016.
- Libera L., *Marionetka w antropologii romantycznej. Kilka uwag na marginesie lektury „Straży nocnych” Bonawentury*, w: *Noc. Symbol – temat – metafora*, t. 1: *Wokół „straży nocnych” Bonawentury*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2012.
- Libera L., *Zraniona iluzja. O „Balladynie” Juliusza Słowackiego i „Kocie w butach” Ludwiga Tiecka*, Zielona Góra 2007.

- Ławski J., *Wyobrażenia lucyferyczne. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”*, Białystok 1995.
- Ławski J., *Bizancjum Mickiewicza. Cesarstwo Wschodnie w „Pierwszych wiekach historii polskiej”*, w: *Antyk romantyków. Model europejski i wariant polski. Rekonesans*, red. M. Kalinowska, B. Paprocka-Podlasiak, Toruń 2003.
- Ławski J., *Bo na tym świecie śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2009.
- Ławski J., *Dlaczego „Maria”?* Symboliczne funkcje tytułu w poemacie Antoniego Malczewskiego, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. Materiały sesji naukowej, Białystok 5–7 V 1995, red. H. Krukowska, Białystok 1997.
- Ławski J., *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok 2003.
- Majchrowski Z., *Czarne zamię na czole Konrada. Perypetie egzegezy ostatniej sceny „Dziadów”*, w: *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin*. Materiały z sesji naukowej Białystok 2–4 grudnia 1988 r., red. H. Krukowska.
- Majka W., *Judeochrześcijaństwo i myśl grecka w teorii Bertranda Russela*, „Konspekt” 2010, nr 4 (37).
- „*Maria*” i *Antoni Malczewski*. *Kompendium źródłowe*, oprac. H. Gacowa, przedmowa J. Maciejewski, Wrocław 1967.
- Marquard O., *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.
- Mickiewicz – Słowacki – Krasiński. Romantyczne uwarunkowania i współczesne konteksty*, studia pod red. E. Owczarz, J. Smulski.
- Mickiewicz. W 190-lecie urodzin*. Materiały z sesji naukowej Białystok 2–4 grudnia 1988 r., red. H. Krukowska, Białystok 1993.
- Miłosz Cz., *Historia literatury polskiej do roku 1939*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 1993.
- Mocarska-Tycowa Z., *Tropy przymierzy. O literaturze dziewiętnastowiecznej i miejscach jej zbliżeń z malarstwem*, Toruń 2006.
- Moltmann J., *Bóg w stworzeniu*, przekł. Z. Danielewicz, wstęp ks. J. Bolewski, Kraków 1995.
- Muchliński A., *Ignacy Pietraszewski*, Wilno 1861
- Nietresta-Zatoń A., *Powołani na bunt. Transgresje polskich poetów XIX wieku*, Kraków 2010.
- Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, red. M. Sokołowski, J. Ławski, Białystok–Warszawa 2009.
- Noc. Symbol – temat – metafora*, t. 1: *Wokół „Straży nocnych” Bonawentury*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2011.

- Noc. Symbol – temat – metafora. Noce polskie, noce niemieckie*, t. 2, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2012.
- Nowicka-Jeżowa A., *Sarmaci i śmierć. O staropolskiej poezji żałobnej*, Warszawa 1992.
- Ogrodziński W., *Ignacy Pietraszewski (1796–1869). Życie i dzieło*, w: I. Pietraszewski, *Uroki Orientu. Wspomnienia z wojaży (1832–1840 – 1860–1862)*, wstęp i oprac. Z. Abrahamowicz, szkic bio-bibliograficzny W. Ogrodziński, Olsztyn 1989.
- Ostaszewska D., *Współczesna refleksja o teatrze w teatrze*, „Ruch Literacki” 1990, z. 2–3.
- Papla E., *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.
- Piękno wieku dziewiętnastego*, red. E. Nowicka, Z. Przychodniak, Poznań 2008
- Piwińska M., *Romantyczna nowa tragedia*, w: *Studia romantyczne*, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1973.
- Piwińska M., *Tragedia i Romantyzm*, „Dialog” 1971, nr 7.
- Plucińska D., *Obrazy tańca w liryce Norwida*, w: *Taniec i literatura*, red. E. Czaplejewicz, Pułtusk 2002.
- Podlasiak M., *August Klingemann jako inscenizator „Fausta” Goethego*, w: *Noc. Symbol – Temat – Metafora*, t. 1: *Wokół „Straży nocnych” Bonawentury*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2011.
- Przybylski R., *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966.
- Przybylski R., *Ogrody romantyków*, Kraków 1978.
- Przybylski R., *Pustelnicy i demony*, Kraków 1994.
- Pudełek J., *Kim była bohaterka Norwidowskiego wiersza „Do słynnej tancerki...”*, „Poezja” 1966, nr 7
- Ralston K.M., *The captured Horizon. Heidegger and the „Nachtwachen von Bonaventura”*, Tübingen 1994.
- Reychman J., *Podróżnicy polscy na Bliskim Wschodzie w XIX w.*, Warszawa 1972.
- Reychman J., *Zainteresowania orientalistyczne w środowisku Mickiewiczowskim w Wilnie i Petersburgu (na prawach rękopisu). Materiały Dyskusyjne Komisji Obchodu Roku Mickiewicza PAN*, Warszawa 1955.
- Romily J. de, *Tragedia grecka*, przeł. I. Sławińska, Warszawa 1994.
- Rozprawy i eseje ofiarowane profesor Marii Żmigrodzkiej z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej*, red. M. Kalinowska, E. Kiślak, Warszawa 1998.
- Rudaś-Grodzka M., *Ogród na rozstajach rzeczywistości i wyobraźni poetyckiej. Metamorfozy Zofiówki*, „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 4.

- Ryba J., *Motywy podróżnicze w twórczości Jana Potockiego*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1993.
- Sawicka-Mierzyńska K., *Dlaczego „Czułość” Cypriana Norwida jest jednym z ulubionych wierszy Tadeusza Różewicza? O symbolicznej reprezentacji świata*, w: *Symbol w dziele Cypriana Norwida*, red. W. Rzońca, Warszawa 2011.
- Sawicki S., *O pograniczu literatury i religii*, w: *Noc. Symbol – temat – metafora. Noce polskie, noce niemieckie*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2012.
- Sedlak W., *Życie jest światłem*, Warszawa 1985.
- Siwicka D., *Komizm upadku*, w: *Noc. Symbol – temat – metafora*, t. 1: *Wokół „straży nocnych” Bonawentury*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2012.
- Skutnik D., *Augusta Klingemanna „Straże nocne” nad człowieczeństwem – studium romantycznej wyobraźni*, w: *Noc. Symbol – temat – metafora*, t. 1: *Wokół „straży nocnych” Bonawentury*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2012.
- Skwarczyńska S., *Wartość treściowa kolorów w romantyzmie a dzisiaj*, „Pamiętnik Literacki” 1932, z. 3.
- Sokolski J., *Bogini. Demon. Fortuna w dziełach autorów staropolskich*, Wrocław 1996.
- Sokołowski M., *„The City of Dreadful Night” Jamesa Thomsona – przykład wiktoriańskiej analogii*, w: *Noc. Symbol – temat – metafora*, t. 1: *Wokół „straży nocnych” Bonawentury*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2012.
- Sosnowska D., *Seweryn Goszczyński. Biografia duchowa*, Wrocław 2000.
- Speyr A. von, *Tajemnica śmierci*, przeł. M. Węclawski, Poznań 1999.
- Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje symposium*, red. M. Janion, M. Zielińska, Warszawa 1985.
- Sudolski Z., *„Maria” w lekturze i w refleksji Zygmunta Krasińskiego*, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. Materiały sesji naukowej, Białystok 5–7 V 1995, red. H. Krukowska, Białystok 1997.
- Sudolski Z., *Zygmunt Krasiński. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1967.
- Suszczyński Z., *„Agaj-Han”, czyli romantyczna frenezja Zygmunta Krasińskiego*, w: *Agaj-Han. Powieść historyczna*, Białystok 1998.
- Symbol w dziele Cypriana Norwida*, red. W. Rzońca, Warszawa 2011.
- Szargot M., *Motyw morderczej muzyki. E.T.A. Hoffmann – W.D. Wolski – J.B. Dziekoński*, w: *Noc. Symbol – temat – metafora*, t. 1: *Wokół „straży nocnych” Bonawentury*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2012.

- Szargot M., *Pamięć słowa. Studia o poezji Juliusza Słowackiego*, Kraków 2011.
- Szargot M., *Ziemia rozdziału – niebo połączenia: o liryce Zygmunta Krasińskiego*, Katowice 2000.
- Szturc W., *Archeologia wyobraźni. Słowacki, Norwid*, Kraków 2001.
- Szturc W., „*Maria*” Malczewskiego. *Od vanitas ku nihilizmowi*, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. Materiały sesji naukowej, Białystok 5–7 V 1995, red. H. Krukowska, Białystok 1997.
- Szturc W., *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992.
- Szturc W., *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*, Bydgoszcz 1996.
- Szturc W., *Osiem szkiców o ironii*, Kraków 1994.
- Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, red. K. Korotkich, J. Ławski, D. Zawadzka, Białystok 2007.
- Taniec i literatura*, red. E. Czaplejewicz, Pułtusk 2002.
- Taniec w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, red. S. Karpowicz-Słowikowska, E. Mikiciuk, Gdańsk 2012.
- Tarnowski S., *Zygmunt Krasiński*, t. I, Kraków 1912
- Trilling W., *Stworzenie i upadek*, przeł. E. Schulz, Warszawa 1980.
- Turska I., *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 2009.
- Ujejski J., *Antoni Malczewski. Poeta i poemat*, Warszawa 1921.
- Wądołowski W., *Ciążenie i łaska – wokół religijnej problematyki „Marii” Antoniego Malczewskiego*, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. Materiały sesji naukowej, Białystok 5–7 V 1995, red. H. Krukowska, Białystok 1997.
- Wieremiejuk M., *W poszukiwaniu utraconego Raju. „Ogród rozkoszy ziemskich” L. Majewskiego*, w: *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, red. K. Korotkich, J. Ławski, D. Zawadzka, Białystok 2007.
- Wiśniowolski M., *Motywy antyczne w „Marii”*, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. Materiały sesji naukowej, Białystok 5–7 V 1995, red. H. Krukowska, Białystok 1997.
- Zabielski Ł., *Meandry romantyczności. Kajetan Koźmian i romantycy polscy*, Kraków 2015.
- Zawadzka D., *Pamięć i bakcyl śmierci – refleksje pokolenia 1812 roku*, w: *Na początku wieku. Rozważania o tradycji*, red. Z. Trojanowiczowa i K. Trybuś, Poznań 2002
- Zgorzelski Cz., *Nowa Sofiówka*, „Roczniki Humanistyczne” 1954/55, Lublin 1956.
- Zgorzelski Cz., *O poezji polskiej w wieku XVIII*, Warszawa 1978.

- Zimińska K., „*Maria*” Antoniego Malczewskiego na tle motywów gnostycznych, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. Materiały sesji naukowej, Białystok 5–7 V 1995, red. H. Krukowska, Białystok 1997.
- Zwolińska B., *Wampiryzm w literaturze romantycznej i poromantycznej na przykładzie „Opowieści niesamowitych” Edgara Allan Poeego, „Poganki” Narcyzy Żmichowskiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego*, Gdańsk 2002.
- Żmigrodzka M., *Rozdrożny i gra z nicością*, w: *Bonawentura* [A. Klingemann], *Straże nocne*, przeł. K. Krzemieniowa, M. Żmigrodzka, wstęp S. Dietzsch, M. Żmigrodzka, opracowanie tekstu, redakcja tomu J. Ławski, Białystok 2006.

Literatura pomocnicza, konteksty interpretacyjne

- Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 r.* Transkrypcja typu „B” oryginalnego tekstu z XVI w. i wstępy ks. J. Frankowski, Warszawa 2000.
- Benedykt XVI, *Encyklika „Spe salvi”*, Kraków 2007.
- Biografie romantycznych poetów*, red. Z. Trojanowiczowa, J. Borowczyk, Poznań 2007.
- Bizior M., *Romantycy – szaleńcy – mistycy. Wizerunki szaleńców romantycznych na podstawie twórczości Juliusza Słowackiego*, w: *Zjawisko szaleństwa w kulturze*, red. M. Kasprowicz, S. Drelich, M. Kopyciński, Toruń 2010
- Buczkówna M., *Prawdziwie świecący*, „Poezja” 1966, nr 7.
- Burdziej B., *Super flumina Babylonis. Psalm 136 (137) w literaturze polskiej XIX–XX w.*, Toruń 1999.
- Cascardi A.J., *The Limits of Illusion: a Critical Study of Calderon*, Cambridge 1984.
- Co Słowacki ma nam dziś do powiedzenia? Debaty Artes Liberales*, t. V, red. J. Kieniewicz, M. Kalinowska, Warszawa 2012
- Czas Apokalipsy. Koniec dziejów w kulturze od późnego średniowiecza do współczesności*, red. K. Kopania, Warszawa 2012.
- Dybizbański M., *Sceniczna noc upiórów w rytmie powtórzeń i formalnych przekodowań*, w: *Noce romantyków. Literatura – kultura – obyczaj*, red. D. Skiba, A. Rej, M. Ursel, Kraków 2015.
- Dybizbański M., *Od epiki romantycznej do teatru science fiction. Studia i szkice*, Opole 2016.
- Fenomenologia i transgresje: materiały konferencyjne*, red. E. Nawrocka, A. Borowicz, M. Żmudzka, W. Płotka, Gdańsk 2009.

- Filhellenizm w Polsce. Wybrane tematy*, red. M. Borowskiej, M. Kalinowskiej, K. Tomaszuk, Warszawa 2012
- Halkiewicz-Sojak G., *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości”*, Toruń 1998
- Janicka A., *Kraśiński postyczniowy. Przypadek młodych pozytywistów*, w: *Romantyczne repetycje i powroty*, pod red. A. Czajkowska, A. Żywiołek, Częstochowa 2011.
- Kirkegaard S., *Bojaźń i drżenie*, z oryginału duńskiego przełożył i wstępem opatrzył J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1995.
- Lurker M., *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994.
- Melbechowska-Luty A., *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001.
- Miernowski J., *Bóg-Nicość. Teologie negatywne u progu czasów nowożytnych*, Warszawa 2000
- Nalepa M., *Rozpacz i próba jej przezwyciężenia w poezji rozbiorowej (1793–1806)*, Rzeszów 2003.
- Na początku wieku. Rozważania o tradycji*, red. Z. Trojanowiczowa, K. Trybuś, Poznań 2002
- Nawrocka E., „Znad Niemna... mieszkaniac Europy”, w: *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, red. K. Korotkich, J. Ławski, D. Zawadzka, Białystok 2007.
- Obrzęd, teatr, ceremoniał w dawnych kulturach*, red. J. Axer, J. Olko, Warszawa 2009.
- Ośęka A., *Spojrzenie na sztukę*, Warszawa 1987;
- Piękno Juliusza Słowackiego*, t. 1: Principia, studia pod red. J. Ławskiego, K. Korotkicha, G. Kowalskiego, Białystok 2012
- Pisariw D., *Bazarow. O powieści Turgieniewa „Ojcowie i dzieci”*, „Kronos” 2011, nr 1.
- Poprzęcka M., *Pochwała malarstwa*, Gdańsk 2000
- Poprzęcka M., *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, Warszawa 1989
- Romantyczne repetycje i powroty*, red. A. Czajkowska, A. Żywiołek, Częstochowa 2011.
- Rudolph K., *Gnostycka kosmogonia i kosmologia*, przeł. S. Cinal, „Nomos. Kwartalnik Religioznawczy” 1992, z. 2
- Rutkowski K., *Paryskie pasaże. Opowieść o tajemnych przejściach*, Gdańsk 1995.
- Rynck P. de, *Jak czytać malarstwo*, przeł. P. Nowakowski, Kraków 2005.
- Seneka L.A., *Myśli*, wybór i przekład S. Stabryła, Kraków 1989.

- Skuczyński J., *Misterium teatralne: Mickiewicz i inni. Studia i szkice z dziejów dramatu i teatru XIX i XX wieku*, Toruń 2000
- Srebrny S., *Wstęp do: Sofokles, Antygona*, przeł. K. Morawski, oprac. S. Srebrny, BN S. II, nr 1, Wrocław 1950, s. XXVIII.
- Stanisz M., *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998.
- Strzyżewski M., *Model „biografii typowej” romantyka*, w: *Biografie romantycznych poetów*, red. Z. Trojanowiczowa, J. Borowczyk, Poznań 2007.
- Sztachelska J., *Wybór pism estetycznych Henryka Struvego*, Kraków 2010
- Szturc W., *Nowe przestrzenie. Szkice o namiętności*, Kraków 2011.
- Warto zapytać o kulturę*, t. 3: *Obcy, inny, swój*, red. K. Czyżewski, Białystok–Sejny 2008;
- Weil S., *Wybór pism*, przekł. i oprac. Cz. Miłosz, Kraków 1991.
- Winiarczyk A., *Katabaza w starożytności*, „Studia Filozoficzne” 1989, z. 9.
- Zalewska A., *Na obrzeżach wielkości. Szkice o literaturze XIX i XX wieku*, Warszawa 2009
- Zjawisko szaleństwa w kulturze*, red. M. Kaspróvicz, S. Drelich, M. Kopyciński, Toruń 2010.

Krzysztof Korotkich, *Ścieżki wyobraźni. O wrażliwości i estetyce w literaturze XIX wieku*, Kraków 2017

Streszczenie

Książka ta jest propozycją kolejnej, nowej lektury takich arcydzieł literackich, jak *Maria* Antoniego Malczewskiego czy *Straże nocne* Bonawentury, ale też mniej znanych utworów Zygmunta Krasińskiego (*Poeta*) czy Cypriana Norwida (*Do słynnej tancerki rosyjskiej – nieznannej zakonnicy*), a także tekstów romantyków pozostających poza kanonem wielkości (Seweryn Goszczyński, Ignacy Pietraszewski). Można w nich odnaleźć wspólne dążenie do zgłębiania sensu ludzkiej egzystencji, do poznania prawdy o celu ludzkiej wędrówki ku niejasnemu kresowi. Wspólną dla omawianych pisarzy siłą okazuje się wyobraźnia – zdolna do wyrażania bólu istnienia i znalezienia remedium na tę chorobę.

Wyobraźnia jest przedmiotem analizy w duchu krytyki tematycznej, które uwzględnia możliwe inspiracje oraz okoliczności powstania utworu, zwłaszcza te, które nie należą do pierwszoplanowej warstwy dzieła. Kluczem do zrozumienia wyobraźni literackiej stały się tematy, symbole, motywy, wątki, które mogłyby prowadzić do kolejnych znaczeń utworu, do rozpoznania warstw pozornie błahych, niekoniecznie znajdujących zainteresowanie dotychczasowych czytelników. Tematem dominującym proponowanych interpretowanych utworów są problemy związane ze sztuką, estetyką, religią, historią oraz filozofią egzystencji. Istotą lektury dzieła literackiego w przedstawionej pracy było rozpoznawanie znaczeń takich detali i wątków, jak światło, kolor, podróż czy taniec. Motywem przewodnim jest śmierć rozumiana jako próba przemiany człowieka w byt duchowy, samotność bohatera w świecie chylącym się ku zagładzie, pytanie o Boga oraz o utracony raj, a także „apokalipsa” jako oczekiwanie na nadejście innego porządku świata, takiego, w którym Bóg nie będzie już tajemniczym i przerażającym bytem.

W świecie *Marii* Malczewskiego, w *Strażach nocnych* Bonawentury oraz w *Poecie* Krasińskiego człowiek zgubił drogę do Boga, nie umie z Nim rozmawiać, a dramat bohaterów staje się wołaniem ludzkości tracącej resztki nadziei. Poszukiwanie ocalenia przed nicością jest motywem łączącym teksty składające się na całość zebranych tu studiów. Jeśli ocalenia nie można szukać na zewnątrz, bo stamtąd nadchodzi pełna ironii apokalipsa, to jedyną pewną przestrzenią okazać się może wewnątrz, królestwo ducha i wyobraźni – również tej, która w akcie twórczym wydobywa na zewnątrz obraz upragnionego ocalenia.

**Krzysztof Korotkich, *Die Wege der Vorstellungskraft.
Über die Empfindsamkeit, Sensibilität und Ästhetik
in der Literatur des XIX. Jahrhunderts, Kraków 2017***

Zusammenfassung

Dieses Buch stellt einen Vorschlag dar, solche Meisterwerke der Literatur wie „Maria“ von Antoni Malczewski oder „Die Nachtwachen“ von Bonawentura, aber auch weniger bekannte Werke von Zygmunt Krasinski („Poeta“) oder von Cyprian Norwid („Do slynnej tancerki rosyjskiej – nieznaney zakonnicy“) sowie die Texte der Romantiker, die ausserhalb des Kanons der grossen Werke liegen (Seweryn Goszczynski, Ignacy Pietraszewski), nochmals und neu zu lesen. Man kann in ihnen ein gemeinsames Bestreben zur Vertiefung der Sinnfrage der menschliche Existenz, zum Entdecken der Wahrheit über das Ziel der menschlichen Wanderung mit unklaren Horizonten feststellen. Als eine bei allen besprochenen Schriftstellern vorkommende gemeinsame Kraft kommt hier eine empfindsame Introspektion zum Vorschein, die mittels Vorstellungsvermögen den Existenzschmerz ausdrückt und ein Remedium gegen diesen Schmerz findet.

Diese Innenschau, diese literarische Vorstellungsgabe ist hier Gegenstand meiner Analyse, die daher alle möglichen Inspirationen oder Umstände, unter welchen das Werk entstanden war, berücksichtigt – insbesondere solche, die nicht zur vordergründigen Schicht des Werkes gehören. Den Schlüssel zum Verständnis der literarischen Vorstellungsgabe bilden Themen, Symbole, Motive und Handlungsstränge, die die weiteren Bedeutungen des Werkes erschliessen und zum Erkennen der scheinbar banalen Schichten führen können, die bisher nicht unbedingt das Interesse der Leser erweckt hatten. Zum vorherrschenden Thema meiner Interpretation sind die mit der Kunst, Ästhetik, Religion, Geschichte sowie mit der Existenzphilosophie verbundenen Fragen geworden. Das Wesentliche während der Lektüre eines literarischen Werkes war das Erkennen solcher Details und Motive wie das Licht, die Farbe, der Tanz oder die Reise. Die Leitmotive waren der Tod – verstanden als ein Versuch einer Transformation des Menschen in ein geistiges Wesen -, die Einsamkeit des Protagonisten in einer untergehenden Welt, die Frage nach Gott und nach dem verlorenen Paradies als auch die „Apokalypse“ als das Warten auf die andere Weltordnung, in der Gott keine geheimnisvolle und erschreckende Existenz mehr sein wird.

In der Welt der „Maria“ von Malczewski, in den „Nachtwachen“ von Bonawentura sowie in „Poeta“ von Krasinski, hat der Mensch den Weg zum Gott verloren; er kann nicht mehr mit Ihm sprechen, und das Drama der Protagonisten wird zu einem Hilferuf der Menschheit, die die letzten Reste der Hoffnung verliert. Die Suche nach der Rettung vor dem Nichts stellt ein Motiv dar, welches die hier untersuchten Texte verbindet. Wenn man das Heil nicht draussen suchen kann, weil von dort ja die „Apokalypse“ kommt, die voll von Ironie und Absurdem ist, dann kann sich das Innere, das Reich des Geistes und der Vorstellung – auch solches, das im Schöpfungsakt das Bild der ersehnten Rettung projiziert – als einzig sicherer Raum erweisen.

Krzysztof Korotkich, *The Paths of Imagination. On Sensitivity and Aesthetics of the 19th Century Literature*, Kraków 2017

Abstract

The book presents another new interpretation of such literary masterpieces as *Maria* by Antoni Malczewski, *Nachtwachen* by Ernst August Friedrich Klingemann but also of lesser known works by Zygmunt Krasiński (*The Poet*) or Cyprian Kamil Norwid (*To Famous Dancer – Unknown Nun*) and eventually lesser texts by the Romantic poets: Seweryn Goszczyński and Ignacy Pietraszewski. In all those works we can find common quest to understand human existence, the truth of unclear aim of human pilgrimage. All presented authors are empowered in imagination which can express the pain of existence and find the remedy for this malady.

Imagination becomes here the subject of analysis in the thematic criticism, so it takes into consideration possible inspirations and the circumstances, especially those which are not expressed verbatim. The themes, symbols, motives and plots are the key to literary imagination, they may lead to new meanings of different works and recognition of their apparently trivial layers which were not necessarily recognized by the readers so far. The problems connected with art, aesthetics, religion, history and the philosophy of existence became dominant theme of the discussed works and the essence of reading literary text here was based on recognition of such details as light, colour, travel or dance. The leitmotif here was death understood as the passing phase towards spirituality, the hero's loneliness in the world on the verge of self-destruction, the question about God and the lost paradise, and the apocalypse as the transition to a different world order in which God will no longer be mysterious or fearsome.

The humanity in *Maria* by Malczewski, *Nachtwachen* by Klingemann or *The Poet* by Krasiński lost their way to God and can no longer dialogue with Him, and the main heroes' tragedy becomes the call of the whole mankind, losing the remains of hope. The quest for salvation from nothingness is a common motif of all the works analyzed in this book. If we cannot count on salvation from outside, because we encounter only the ironic apocalypse there, so the only solution maybe human inside, the kingdom of spirituality and imagination – also of this kind that helps to deliver on the outside the image of longed-for salvation.

SKOROWIDZ NAZWISK

A

Abrahamowicz Zygmunt 87, 94, 95, 98, 191, 199
Adam Adolphe 179
Adorno Theodor 142, 197
Ajres Alessandro 135, 193
Ajschylos 50, 59
Alighieri Dante 105, 154
Anquetil-Duperron Abraham Hyacinthe 93
Ariès Philippe 31, 34, 193
Arystoteles 49, 192
Axer Jerzy 203

B

Bachelard Gaston 8–9, 193
Bachórz Józef 157, 193
Bağlajewski Arkadiusz 193
Bajko Marcin 135, 163, 193, 195–200
Barrat Denise 24, 195
Bazyli, św. 70
Bąkowska Eligia 31, 193
Bécu August Ludwik 172, 193
Benedykt XVI, papież 147, 202
Białecki Bernard 16, 128, 194
Białobrzaska Marta 15, 143, 193
Białostocki Jan 21, 193
Bieńczyk Marek 115, 127, 193
Biliński Krzysztof 16, 193
Bizan Marian 130, 191
Bizior Magdalena 202
Blake William 25, 153
Błoński Jan 8, 193
Bolewski Jacek 52, 185, 198
Bonaparte Napoleon III 125
Boros Ladislaus 16, 30, 128, 194
Borowczyk Jerzy 202, 204
Borowicz Anna 202
Borowska Małgorzata 203
Borowski Leon 43
Borowy Waclaw 179, 194
Bosch Hieronim 140, 153, 157

Boy-Żeleński Tadeusz 96, 192
Brahmer Mieczysław 58, 194
Brentano Clemens 133–135
Brueghel Peter 140, 153, 154, 157
Brzozowski Jacek 47, 189, 194
Buczówna Mieczysława 202
Bułharyn Jan Tadeusz 88
Burdziej Bogdan 189, 202
Bürger Gottfried August 134, 197
Burkot Stanisław 69, 105, 194
Byron George Gordon 41–43, 66

C

Cabanne Pierre 155, 194
Calderón de la Barca Pedro 53
Cascardi Anthony J. 53, 202
Chateaubriand François-René de 119
Chodźko Aleksander 89–90
Chopin Fryderyk 115
Chrząszczewski Franciszek 43
Chudak Henryk 8, 193
Cinal Stanisław 137, 203
Cioran Emil 25, 194
Cocq Frans Banning 152–155
Corneille Pierre 50
Corregio, właśc. Allegri Antonio 153–154
Craig William Marshall 99
Curtius Ernst Robert 47, 194
Cyceron Marek Tulliusz 46
Czacki Tadeusz 43
Czajkowska Agnieszka 195, 203
Czaplejewicz Eugeniusz 180, 182, 196, 199, 201
Czczot Jan 78–79, 98
Czubek Jan 118, 191
Czyżewski Krzysztof 140, 204

D

Danielewicz Zbigniew 52, 185, 198
Davis Natalie Zemon 34
Dąbrowicz Elżbieta 194

Dąbrowski Aleksander 45
 Dernałowicz Maria 43, 194
 Dietsch Steffen 134–135, 137–138, 191–192,
 194, 202
 Dobijanka Witczakowa Olga 133, 192
 Dolińska Monika 195
 Drelich Sławomir 202, 204
 Dunin Borkowski Józef 66
 Dybizbański Marek 202
 Dziekoński Józef Bohdan 143, 200
 Dziubiński Andrzej 96, 194

E

Eliade Mircea 20, 194
 Elzenberg Henryk 43, 194
 Emerson Ralph W. 117, 194
 Empedokles z Agrigentum (Akragas) 46
 Eurypides 50, 59

F

Fabianowski Andrzej 16, 194
 Feliksiak Elżbieta 15, 53, 194
 Fichtinger Wolfgang 135, 194
 Fidiasz 109
 Floryan Władysław 43, 195
 Frankowski Janusz 29, 202
 Freidrich Caspar David 153

G

Gacowa Halina 29, 198
 Gassner John 59, 195
 Gemra Anna 143, 195
 Głowiński Michał 195
 Goethe Johann Wolfgang 32, 135, 192, 199
 Goldschmitt Bruno 144
 Goliński Janusz K. 141, 195
 Gombrich Ernst Hans 157, 195
 Gomulicki Juliusz Wiktor 73, 180, 191–192
 Goslar Julian 69
 Goszczyński Seweryn 7, 9–10, 15, 61,
 63–69, 71–73, 77–84, 140, 163, 169, 174,
 189, 191, 193, 197, 200
 Grabiński Stefan 143, 196, 202
 Grabowska Maria 176, 191
 Graves Robert 74
 Greenway Peter 152–153, 195
 Groddeck Gotfryd Ernest 43
 Gross Rudolf 35, 37, 195
 Grzegorz z Nazjanzu, św. 70

Gutowski Wojciech 115, 138, 195

H

Haag Ruth 135, 150
 Habacht Rene 24, 195
 Halkiewicz-Sojak Grażyna 46, 189, 195, 203
 Hamerski Wojciech 138, 195
 Hammer-Purgstall Joseph F. von 88
 Hamon Jean-Louis 143, 196
 Heidegger Martin 135, 199
 Herbert Zbigniew 7, 30–31
 Herder Johann Gottfried 50–51, 195
 Hertz Paweł 115, 191
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 143, 200
 Hoghart William 153
 Holbein Hans (Młodszy) 34
 Homer 46
 Horacy (Kwintus Horacjusz Flakkus) 42, 49,
 192

I

Ibrahim Pasza 91–92
 Ismail-Beja 91
 Iwaszkiewicz Jarosław 28, 203

J

Jacobi Friedrich Heinrich 139, 195
 Jan Apostoł, św. 29, 129, 142–143, 145, 147
 Janicka Anna 203
 Janion Maria 11, 44, 115, 119, 139, 195–196,
 200
 Januszkiewicz Michał 138, 196
 Jaroszyński Piotr 181, 196
 Jaspers Karl 119–120, 196
 Jezus Chrystus 21, 27, 58, 123, 139, 143,
 145–147, 181, 198
 Jung Carl Gustav 137, 196
 Jurkowski Michał 43

K

Kalinowska Maria 41, 48, 119, 189, 193, 196,
 198–199, 202–203
 Kalinowski Wojciech 143, 196
 Kamionka-Straszakowa Janina 157, 196
 Kania Ireneusz 20, 25, 194
 Karpowicz-Słowikowska Sylwia 189, 201
 Kasjan Jan M. 36, 192
 Kasproicz Marta 202, 204
 Kaźmierczak Zbigniew 137, 196

- Kieniewicz Jan 202
Kierkegaard Søren 28, 38, 203
Kiślak Elżbieta 119, 196, 199
Kitowska-Lysiak Małgorzata 193–194
Kleiner Juliusz 57, 195–196
Klemens Aleksandryjski 52
Klimanowska Dorota 180, 196
Klingemann Ernst August Friedrich, ps. Bonawentura 8, 10, 131, 133–138, 140–146, 148–151, 153–155, 157–160, 163, 165–166, 168, 189, 191–194, 196–200, 202
Kłosiński Krzysztof 140, 196
Kochanowski Jan 41–43, 53, 55–56, 192, 195
Kołłataj Hugo 43
Komorowska Gertruda 45, 53
Konopka Feliks 133, 192
Kopania Kamil 143, 189, 196, 202
Kopij-Weiß Marta 138, 192
Kopyciński Maciej 202, 204
Korotkich Krzysztof 67, 135, 142–143, 145, 160, 166, 189, 193–201, 203
Korsak Julian 73, 192
Korzeniowski Józef 43
Kossowska Irena 195
Kossowski Karol 29
Kotlarewski Iwan 67
Kott Jan 63, 192
Kotwiczówna Maria 89, 196
Kotwicz Władysław 89–90, 110, 196
Kowalczykowa Alina 157, 166–167, 189, 197
Kowalski Grzegorz 203
Kožmian Stanisław Egbert 126, 201
Krajewska Anna 163, 197
Kraśńska Elżbieta 127
Kraśński Zygmunt 7, 10, 15, 113, 115–118, 120–130, 147, 171, 189, 191, 193, 195, 198, 200–201
Kridl Manfred 96, 192
Królikiewicz Grażyna 82, 105, 197
Krukowska Halina 15–16, 18, 24, 26, 33, 35, 45, 79, 124, 126, 140–141, 157, 160, 174, 189, 191, 193–195, 197–198, 200–203
Krzemieniowa Krystyna 47, 134, 138, 142, 155, 191, 194, 197–198, 202
Krzyżanowski Julian 176, 179, 191
Kubin Alfred 151
Kuczera-Chachulska Bernadetta 194–195
Kuczyńska Agnieszka 195
Kukulski Leszek 100, 192
Kwapiszewski Marek 79, 197
- L**
- Lachowska Dorota 120, 196
Lalewicz Janusz 59, 195
Lange Antoni 59, 197
Lange Roderyk 171, 197
Lasecka-Zielakowa Janina 45, 197
Laumonier Paul 31
Lebioda Dariusz Tomasz 146, 197
Lelewel Joachim 87–88, 93, 95
Libera Leszek 133–134, 138, 143, 167, 192, 197
Lubomirski Edward 138, 143, 192
Lubomirski Jerzy 123–124, 126, 191
Lukrecjusz (Titus Lucretius Carus) 43, 194
Lurker Manfred 17, 20, 203
- Ł**
- Ławski Jarosław 15–16, 22, 27, 47, 51, 67, 96, 120, 134–135, 138, 142–143, 146, 160, 163, 166, 171, 189, 191–203
Łukaszewicz Dominik 89
- M**
- Maciejewski Jarosław 29, 198
Majchrowski Zbigniew 126, 198
Majewski Lech 160, 201
Majka Wojciech 158, 198
Makowska Urszula 189
Makowski Stanisław 67, 189, 197
Malczewski Antoni 7–9, 11, 13, 15–18, 22, 24–36, 38, 41–47, 49–53, 55–56, 58–59, 66, 121, 140, 169, 171, 173–174, 183, 189, 191, 193–195, 197–198, 200–202
Marcjan 109
Maria z Nazaretu 66, 77
Marquard Odo 155, 198
Mateusz Apostoł, św. 21
Melbechowska-Luty Aleksandra 203
Merian Matthew 129
Metzel Ludwik 75
Michał Anioł, właśc. Michelangelo di Ludovico Buonarroti Simoni 145, 153, 157
Miciński Tadeusz 27, 198
Mickiewicz Adam 15, 63–64, 67, 71–72, 81–82, 88, 95–96, 123, 126–127, 140, 159, 171, 192, 197–199, 204

- Miernowski Jan 203
 Mikiciuk Elżbieta 189, 201
 Mikołajewna Murawiewa Marta 179
 Miłosz Czesław 31, 45, 137, 196, 198, 204
 Mocarska-Tycowa Zofia 198
 Mojłowicz Klemens 89
 Molenaer Kornel 74
 Moltmann Jürgen 52, 184–185, 198
 Moor Karol 133
 Morawski Kazimierz 47, 204
 Moschowa Kazimiera 97
 Mozart Wolfgang Amadeusz 154, 161
 Muchliński Antoni 89–90, 95, 97, 198
- N**
- Nalepa Marek 203
 Namowicz Tadeusz 32, 51, 192, 195
 Nawrocka Ewa 202, 203
 Neumann Berek 63
 Niemcewicz Julian Ursyn 74
 Nietresta-Zatoń Agnieszka 139, 198
 Norwid Cyprian Kamil 8, 10, 169, 179–184, 191, 194, 196, 200–201, 203
 Nowakowski Piotr 154, 203
 Nowicka Elżbieta 194, 199
 Nowicka-Jeżowa Alina 43, 199
- O**
- Ogrodziński Władysław 87, 90–91, 94, 98, 112, 191, 199
 Olędzka-Frybesowa Aleksandra 115, 191
 Olko Justyna 203
 Osęka Andrzej 157, 203
 Ostaszewska Danuta 52, 199
 Owczarż Ewa 198
 Owidiusz Publiusz Nazo 46, 83, 192
- P**
- Papla Eulalia 67, 199
 Paprocka-Podlasiak Bogna 41, 189, 193, 198
 Patai Raphael 74
 Paweł Apostoł, św. 52, 124
 Pelc Janusz 56, 192
 Pietraszewski Ignacy 7, 10, 85–101, 103–112, 189, 191–192, 19–199
 Pietraszkiewicz Ignacy 9
 Pietruszyński Baltazar 87
 Pietrzak-Thébault Joanna 172
 Pisariew Dymitr 139, 203
- Piwińska Marta 44, 47–48, 59, 199
 Platon 52, 158
 Plucińska Dorota 199
 Plotka Witold 202
 Podlasiak Marek 135, 199
 Poe Edgar Allan 143, 202
 Poprzęcka Maria 203
 Porębska Anna 35, 195
 Potocka Delfina 121
 Potocki Jan 100–103, 192, 200
 Potocki Piotr 96
 Potocki Szczęsny 43, 45, 66, 74–75
 Praksyteles 109
 Prokopiuk Jerzy 137, 196
 Przybylski Ryszard 70, 73–75, 199
 Przychodniak Zbigniew 194, 199
 Pseudo-Longinus 49, 192
 Pudełek Janina 179, 199
 Puławski Krzysztof 4, 25
- R**
- Racine Jean Baptiste 46, 50, 58
 Ralston Kenneth M. 135, 199
 Rassmann Friedrich 151
 Reeve Henry 115, 117, 129, 191
 Rej Anna 202
 Rembrandt Harmenszoon van Rijn 150–155, 194
 Rethel Alfred 186
 Reychman Jan 88–89, 199
 Ricoeur Paul 24, 195
 Ritter Karl 135
 Robiński Seweryn 112
 Rolle Antoni Józef 74, 192
 Romilly Jacqueline de 47, 199
 Ronsard Pierre de 31
 Rotach Antonina 4
 Różewicz Tadeusz 200
 Rubens Peter Paul 153
 Rudaś-Grodzka Monika 78, 199
 Rudolph Kurt 137, 203
 Russel Bertrand 158, 198
 Rutkowski Krzysztof 4, 203
 Ruytenburch Willem van 153–155
 Ryba Janusz 103, 200
 Rynck Patrick de 154, 203
 Rzepińska Maria 39
 Rzońca Wiesław 200

S

- Saner Hans 120, 196
Sawicka-Mierzyńska Katarzyna 200
Sawicki Stefan 141, 200
Schelling Friedrich Wilhelm 134–135
Schiller Fryderyk 133, 148, 192
Schlegel Caroline 135
Schlegel Friedrich 134
Schleglowie, bracia 133, 135
Schulz Edmund 21, 201
Sedlak Włodzimierz 21, 28, 200
Seneka Lucjusz Anneusz 42, 56, 203
Sękowski Józef Julian 87–90, 94
Sęp Szarzyński Mikołaj 121, 192
Sienkiewicz Karol 43
Sinko Tadeusz 49, 192
Siwicka Dorota 146, 200
Skalska Małgorzata 155, 194
Skarbek Fryderyk 133
Skiba Dominika 202
Skrzypczyk Mirosław 189
Skuczyński Janusz 204
Skutnik Dominika 200
Skwarczyńska Stefania 32, 35, 200
Sławińska Irena 47, 199
Słowacki Euzebiusz 43
Słowacki Juliusz 7, 67, 81, 98, 127, 133, 141, 145–146, 159, 167, 169, 176–179, 191, 196–198, 201–203
Smulski Jerzy 198
Sofokles 46, 47, 50, 59, 204
Sokolski Jacek 56, 200
Sokołowska Jadwiga 121, 192
Sokołowski Mikołaj 135, 138, 163, 193, 195–196, 198, 200
Sołtan Adam 116, 125, 191
Sosnowska Danuta 81, 200
Speyr Adrienne von 127, 200
Spitznagel Ludwik 88
Srebrny Stefan 47, 204
Stabryła Stanisław 42, 203
Stanisz Marek 189, 204
Stefanowska Zofia 71
Stefańska-Szewczuk D. 195
Stępak Aleksandra 195
Struve Henryk 204
Strzyżewski Mirosław 204
Sudolski Zbigniew 98, 116, 121, 124–126, 191, 200
Sukiennicka Wanda 24, 195
Suszczyński Zbigniew 115, 200
Swedenborg Emanuel 16, 193
Szargot Maciej 117, 143, 200–201
Szekspir (Shakespeare) William 5–52, 127
Sztachelska Jolanta 204
Szturc Włodzimierz 24, 44, 46, 55, 123, 136, 201, 204
Sztymmer Ludwik 133, 138, 195
- Ś
- Śniadeccy, bracia 43
Śniadecki Jan 89
- T
- Tarnowska Maria 45, 198
Tarnowski Stanisław 117, 201
Tatarkiewicz Anna 8, 193
Teodozjusz z Teb 109
Thomson James 135, 200
Tieck Ludwig 133, 166–167, 192, 197
Tobczybaszew Mirz Muhammed Dżaffar 88
Tomaszuk Katarzyna 203
Trembecki Stanisław 63–64, 75, 78, 192
Tretiak Andrzej 117, 194
Trilling Wolfgang 21, 201
Trojanowiczowa Zofia 201–204
Trybuś Krzysztof 201, 203
Trzcionka Joanna 194–195
Turgieniew Iwan 139, 203
Turska Irena 171, 201
Tuwim Julian 73, 192
Tycjan 74
Tyrowicz Stanisław 120, 196
- U
- Ujejski Józef 29, 32, 201
Ursel Marian 202
Uylenburgh Saskia van 153
- V
- Van-der-Hilst 74
Vauzelles Jan de 34
Vives Juan Luis 53
- W
- Wasilewski Zygmunt 63–65, 69, 191
Wądołowski Wojciech 16, 33, 41, 189, 201
Weil Simon 31, 33, 204

Wesołowska Elżbieta 83, 163, 192, 197
Wetzel Friedrich Gottlob 134
Węclawski Marek 127, 200
Wieremiejuk Magdalena 160, 201
Winiarczyk Adam 107, 204
Wiśniowski Mieczysław 46, 201
Witkiewicz Jan 98
Witte Jan de 74
Władysław I Łokietek, król Polski 79
Wojnakowski Ryszard 17, 203
Wolicka Elżbieta 193, 194
Wolski Włodzimierz D. 143, 200
Wołkowicz Anna 120, 196
Wójcicki Kazimierz 29
Wójcik Andrzej 83, 192
Wujek Jakub 29, 202

Z

Zabielski Łukasz 138, 192, 201

Zaleski Józef B. 78
Zalewska Agata 204
Zan Tomasz 98
Zaratustra (Zoroaster) 87, 94
Zawadzka Danuta 160, 201, 203
Zawadzki Waclaw 74, 192
Zgorzelski Czesław 63–64, 78, 192, 201
Zielińska Maria 115, 195, 200
Zimińska Katarzyna 16, 202
Zofia, św. 101
Zwolińska Barbara 143, 202

Ż

Żmichowska Narcyza 143, 193, 202
Żmigrodzka Maria 18, 44, 115, 119, 124,
134, 138–139, 146, 191, 194, 196–197,
199, 202
Żmudzka Monika 202
Żywiołek Artur 203

SPIS WYDAWNICTW COLLEGIUM COLUMBINUM
ELENCO DELLE PUBBLICAZIONI DELLA CASA EDITRICE COLLEGIUM COLUMBINUM

Kolekcja BTL i BT
ISSN 1895–6033 i 1895–6076
pod redakcją Wacława Waleckiego



Biblioteka Tradycji Literackich (BTL) jest w swojej serii pierwszej (numeracja arabska) kolekcją źródłowych i naukowo-bibliofilskich edycji dzieł piśmiennictwa polskiego. W serii drugiej (numeracja rzymska) ogłaszane są studia i opracowania o charakterze historycznym, historycznoliterackim i historyczno-kulturowym. Od numeru 51 i numeru XXVI nazwę Biblioteka Tradycji Literackich zmieniono na Biblioteka Tradycji.

Seria pierwsza

nr 1: *Brevis et accurata regiminis ac status zupparum (...)*
Kraków 2000, ISBN 83-87553-28-X

nr 2: *Pieśń rokoszan Zebrzydowskiego z 1606 roku*
Kraków 1996, ISBN 83-7099-044-4

nr 3: T. Bielawski, *Processyja Wielkonocna*
Kraków 1996, ISBN 83-86575-97-2

nr 4: M. Rej, *Pieśń nabożna (...)*
Kraków 1996, ISBN 83-85600-20-5

nr 5: *POTOCKI (1621–1696)*
Kraków 1996, ISBN 83-86575-84-0

nr 6: *Polszczyzna natchniona: W czterechsetlecie śmierci x. Jakuba Wujka. Psalm CXXIX(CXXX) – De profundis clamavi*
Kraków 1997, ISBN 83-907059-0-7

nr 7: *Świat Biblii Leopoldy z 1561 roku*
Kraków 1997, ISBN 83-907059-2-3

nr 8: S. Czerniecki, *Dwor, wspaniałość, powaga (...)* Lubomirskiego
Kraków 1997, ISBN 83-907059-3-1

Nr 9: *Jan Kochanowski, ktorego własnie możemy zwać ojcem (...)*
Kraków 1997, ISBN 83-907059-4-X

nr 10: W. Kunicki, *Obraz szlachcica polskiego*
Kraków 1997, ISBN 83-907059-5-8

- nr 11: A. Mickiewicz, *Słowa Chrystusa* * *Słowa Panny*
Kraków 1997, ISBN 83-907059-6-6
- nr 12: *OLKUSKIE*
Kraków 1997, ISBN 83-87553-00-X
- nr 13: *Francisci Mymeri Dictionarium trium linguarum*
* *Dictionarius Ioannis Murmellii variarum rerum*
Kraków 1997, ISBN 83-907059-8-2
- nr 14: *Statut Jana Dzwonowskiego*
Kraków 1998, ISBN 83-907059-9-0
- nr 15: S. Wyspiański, *Veni Creator Spiritus*
Kraków 1998, ISBN 83-907059-7-4
- nr 16: *Jezusa Judasz sprzedał...*
* *Jesus by Judas was sold...*
Kraków 1998, ISBN 83-87553-02-6
- nr 17: „*Biblioteka Warszawska*” 1841
Kraków 1998, ISBN 83-87553-04-2
- nr 18: *Dajcie mi za nie pół trzecia grosza (...)*
* *Gebt mir dafür dritthalb Groschen (...)*
Kraków 1998, ISBN 83-87553-01-8
- nr 19: *O Czechu i Lechu historyja naganiona*
Kraków 1998, ISBN 83-87553-05-0
- nr 20: *Theatrum virtutum divi Stanislai Hosii*
* *Teatr cnót świętobliwego Stanisława Hozjusza*
Kraków 1998, ISBN 83-87553-07-7
- nr 21: *Skąd pochodzi nazwa Krakowa?* * *Unde dicta sit Cracovia?*
Obrona przesławonego królewskiego miasta Krakowa
* *Regiae ac clarissimae urbis Cracoviae defensio*
Kraków 1998, ISBN 83-87553-08-5
- nr 22: *Zaniechane stronice „Trylogii”*
Kraków 1999, ISBN 83-87553-11-5
- nr 23: *Mickiewicza słowa sekretne*
Kraków 1999, ISBN 83-87553-12-3

- nr 24: S. Czerniecki, *Compendium ferculorum albo Zebranie potraw*
Kraków 1999, ISBN 83-87553-13-1
- nr 25: *Psalterz krakowski*
Kraków 1999, ISBN 83-87553-06-9
- nr 26: *Testament (...) Wacława Kunickiego*
Kraków 1999, ISBN 83-87553-14-X
- nr 27: *Krzemieński skarb*
Kraków 1999, ISBN 83-87553-15-8
- nr 28: *W świecie „Pana Tadeusza”*
Kraków 1999, ISBN 83-87553-16-6
- nr 29: *Kto się kocha w czytaniu, bywa z duchem w rozmawianiu...*
Kraków ¹1999, ²2000, ³2000, ⁴2001, ⁵2002, ⁶2003, ⁷2004, ⁸2005, ⁹2006/2007, ¹⁰2007/2008,
¹¹2008/2009, ¹²2009/2010, ¹³2010/2011, ¹⁴2011/2012, ¹⁵2012/2013, ¹⁶2013/2014
ISBN 83-87553-17-4, ISBN 978-83-87553-17-3
- nr 30: *O polskość Torunia*
Kraków 2000, ISBN 83-87553-18-2
- nr 31: S. Wyspiański, *Wesele*
Kraków 2000, ISBN 83-87553-19-0
- nr 32: M. Moser, *Marcus Antonius de Dominis sui reditus consilium exponit*
* *Marcus Antonius de Dominis swego zwrócenia się radę przekłada*
red. W. Walecki, Kraków-Wien 2000, ISBN 83-87553-20-4
- nr 33: *Pieśni ludu znad górnej Drwęcy...*
Kraków 2000, ISBN 83-87553-21-2
- nr 34: *Lament (...) nad umarłym Kredytem*
Kraków 2000, ISBN 83-87553-24-7
- nr 35: *Jaśniejsza tysiąc nad słońce...*
Kraków 2000, ISBN 83-87553-23-9
- Nr 36: *Kochanowski: Who Hath Bewinged Me*
Kraków 2000, ISBN 83-87553-22-0
- nr 37: K. Koźmian, *Ziemiaństwo polskie*
Kraków 2000, ISBN 83-87553-26-3

- nr 38: R. Starzewski, „*Wesele*” *Wyspiańskiego*
Kraków 2001, ISBN 83-87553-32-8
- nr 39: I. Krasicki, *Kalendarz obywatelski*
Kraków 2001, ISBN 83-87553-34-4
- nr 40: J.I. Przybylski, *Homer i Kwint w Polsce*
Kraków 2001, ISBN 83-87553-36-0
- nr 41: *Wizerunk Sługi wiernego*
Kraków 2001, ISBN 83-87553-41-7
- nr 42: *Wysoki Sądzie!*
Kraków 2002, ISBN 83-87553-45-X
- nr 43: Ignacego Krasickiego „*Hymn do miłości Ojczyzny*”
Kraków 2002, ISBN 83-87553-51-4
- nr 44: *Korona dziewicy Maryi. Antologia średniowiecznych pieśni maryjnych*
* *The Virgin Mary's Crown. A Bilingual Anthology of Medieval Marian Poetry*
Kraków 2002, ISBN 83-87553-52-2
- nr 45: *Biblia tzw. Brzeska (1563)*
opr. P. Królikowski, W. Walecki, Clifton, NJ,
Kraków 2003, ISBN 0-9743406-0-X
- nr 46: J. Kochanowski, *Dryas Zamchana Polonice et Latine*
* *Pan Zamchanus Latine et Polonice*
Kraków 2002, ISBN 83-87553-54-9
- nr 47: S. Gawiński, *Clipaeus Christianitatis, to jest Tarcz Chrześcijaństwa*
opr. D. Chemperek i W. Walecki,
Kraków 2003, ISBN 83-87553-59-X
- nr 48: (T. Ulewicz), *Sytuacja wojenno-polityczna i położenie Polski*
Kraków 2003, ISBN 83-87553-65-4
- nr 49: Przemko Hreczecha (T. Ulewicz), *O Wolność*
Kraków 2003, ISBN 83-87553-66-2
- nr 50: Jan Matejko: *Śmierć Urszulki Kochanowskiej*
Kraków 2003, ISBN 83-87553-73-5

- nr 51: W. Gombrowicz, *Il matrimonio*
trad. G. De Biase, red. W. Walecki
Bibliofilska edycja nowego włoskiego przekładu *Ślubu* Witolda Gombrowicza,
opracowanego przez młodą, ambitną translatorkę z Neapolu.
- nr 52: *Grób w ziemi. Testament Jana Pawła II*
Dodatek specjalny do kwartalnika „Znad Mozgawy”
oprac. W. Walecki, Kraków 2005, ISBN 83-89973-06-5
Tekst z komentarzem filologicznym.
- nr 53: *Antologia polskich przekładów poezji włoskiej od XVI do XIX w.*
wstęp, wybór i oprac. M. Gurgul, J. Miszańska
Kraków 2006, ISBN 83-89973-14-6
- nr 54: A. Bełcikowski, *Król Bolesław Śmiały. Dramat w 5 aktach*
wstęp i oprac. R. Stachura,
Kraków 2005–2006, ISBN 83-89973-15-4
- nr 55: *Chocim – Chotin (1621)*
oprac. M. Mnikówska i W. Walecki
Kraków 2005, ISBN 83-89973-18-9
- nr 56: *Między rozpaczą i nadzieją. Antologia poezji porozbiorowej (...)*
wstęp P. Żbikowski, oprac. M. Nalepa
Kraków 2005, ISBN 83-89973-16-2
- nr 57: *Poezycje (...) Książnina ręką własną pisane*, t. 1–2
Kraków 2005, ISBN 83-89973-24-3
- nr 58: *Królowa Korony Polskiej*
oprac. W. Walecki
Kraków-Warszawa 2006, ISBN 83-60086-12-5 (z Wyd. Edukacja)
- nr 59: M. Krzysztofik, *Przypowieści Salomonowe przekładania
Józefa Domaniewskiego*
red. W. Walecki, Kraków 2006, ISBN 83-89973-43-X
- nr 60: *Kodeks Napoleona z przypisami.*
Stendhal: *Pamiętniki o Napoleonie*
wstęp prawniczy do *Kodeksu*: Kancelaria Adwokacka A. Kubas, R. Kos, H. Gaertner,
tłum. tekstu Stendhala: W. Uruszczak, red. tomu: W. Walecki
Kraków 2008, ISBN 978-83-89973-30-6
- nr 61: Samuel Leszczyński, *Potrzeba z Szeremetem* oprac. P. Borek
red. W. Walecki, Kraków 2007, ISBN 978-83-89973-31-3

- nr 62: *Jana Seklucjana „Pieśni chrześcijańskie dawniejsze i nowe...”*
oprac. A. Kalisz, red. W. Walecki
Kraków 2007, ISBN 978-83-89973-48-1
- nr 63: *Zabawy literackie krakowskich uczonych*
zebrał i oprac. H. Markiewicz
Kraków 2007, ISBN 978-83-89973-47-4
- nr 64: S. Kobierzycki, *Obsidio Clari Montis * Obleżenie Jasnej Góry*
tłum.: K. Chmielewska, E. Rygał, oprac. A.J. Zakrzewski
Kraków 2007, ISBN 978-83-89973-63-4
- nr 65: A.J. Biesiekierski, *Krótką nauka o czci i poszanowaniu obrazów św.*
Kraków 1624, reprint
Kraków 2007, ISBN 978-83-89973-47-4
- nr 66: S. Makowiecki, *Relacja Kamieńca wziętego przez Turków w roku 1672*
oprac. P. Borek, Kraków 2008, ISBN 978-83-89973-77-1
- nr 67: A. Dębowski, *Utwory zebrane*
oprac. M. Wichowa, Kraków 2009, ISBN 978-83-7624-028-2
- nr 68: *Trzej poetycy świadkowie pierwszej Dymitriady*
oprac. J. Wójcicki, Kraków 2009, ISBN 978-83-7624-028-2
- nr 69: A. Kochanowski, *Rzeka (...) Lubomirskiego*
[reprint edycji z 1649 roku]
Kraków-Nowy Wiśnicz 2009, ISBN 978-83-7624-001-5
- nr 70: S. Hutor Szymanowski, *Mars sauromatski i inne poematy*
oprac. P. Borek, Kraków 2009, ISBN 978-83-7624-005-3
- nr 71: P. Simplicjan, *Rozmyślanie o śmierci*
opr. A. Sikora, Kraków 2011, ISBN 978-83-7624-010-7
- nr 72: *Księga ustaw cywilnych wszystkim niemiecko-dziedzicznym krajom Monarchii Austriackiej powszechna*
(reprint edycji z 1811 roku), Kraków 2011, ISBN 978-83-7624-014-5
- nr 73: Małgorzata z Nawarry, *Heptameron*
Kraków 2012, ISBN 978-83-7624-042-8
- nr 74: A. Pirmas, *Pisma zebrane*
Kraków 2013, ISBN 978-83-7624-070-1

- nr 75: *Jan z Sanoka, Ecclesiastes*
opr. M. Krzysztofik, współpr. ed. M. Kozłowska (reprint)
Kraków 2015, ISBN 978-83-7624-063-1
- nr 76: Ł. Komornicki, *Willa pod Minerwą*
Kraków 2015, ISBN 978-83-7624-164-7
- nr 77: Dante Alighieri, *Vita nuova* * *Życie nowe*
Kraków 2017, ISBN 978-83-7624-161-6
- nr 78: T. Nastulczyk, *Gawęda starego dziada* * *Hutorka staroho dziada. Studium bibliograficzno-edytorskie literatury polsko-białoruskiej XIX wieku*
Kraków 2017, ISBN 978-83-7624-177-7

Seria druga

- nr I: W. Walecki, *Z duchem w rozmawianiu. Szesnastowieczna proza polska*
Kraków 1991, ISBN 83-85483-01-2
- nr II: *Aleksander von Humboldt słucha Chopina*
* *Alexander von Humboldt hört Chopin*
Kraków 1997, ISBN 83-907059-1-5
- nr III: *Lebensgalerie von Alexander von Humboldt*
Kraków 1998, ISBN 83-87553-03-4
- nr IV: J. Krzysztoforska-Doschek, *Prasłowiańskie źródła poezji polskiej*
red. W. Walecki, Kraków 2000, ISBN 83-87553-25-5
- nr V: *Życie literackie i literatura w Wilnie XIX–XX wieku*
red. T. Bujnicki i A. Romanowski, Kraków 2000, ISBN 83-87553-27-1
- nr VI: *Oblicza fenomenologii*
red. P. Mróz i J. Hańderek, Kraków 2000, ISBN 83-87553-29-8
- nr VII: P. Borek, *Ukraina w staropolskich diariuszach i pamiętnikach*
red. W. Walecki, Kraków 2001, ISBN 83-87553-35-2
- nr VIII: G. Holzer, *Rekonstruowanie języków niepoświadczonych*
red. W. Walecki, Kraków 2001, ISBN 83-87553-37-9
- nr IX: K. Bujnicki, *Pamiętniki 1795–1875*
oprac. P. Bukowiec, Kraków 2001, ISBN 83-87553-38-7
- nr X: J. Starnawski, *Polska w Europie*
red. W. Walecki, Kraków 2001, ISBN 83-87553-30-1

- nr XI: *Człowiek wobec świata na przełomie wieków. Dawne i nowe wzorce duchowości*
red. M. Kudelska, Kraków 2001, ISBN 83-87553-42-5
- nr XII: T. Ulewicz, *Z kultury duchowej polskiego średniowiecza*
red. W. Walecki, Kraków 2003, ISBN 83-87553-43-3
- nr XIII: A.J. Nowak, *Świat człowieka. Znak. Wartość. Sztuka*
red. W. Walecki, Kraków 2002, ISBN 83-87553-46-8
- nr XIV: *Świat Michała Bałuckiego*
red. T. Budrewicz, Kraków 2002, ISBN 83-87553-47-6
- nr XV: P. Borek, *Szlakami dawnej Ukrainy*
red. W. Walecki, Kraków 2002, ISBN 83-87553-49-2
- nr XVI: T. Bujnicki, *Szkice wileńskie. Rozprawy i eseje*
red. W. Walecki, Kraków 2002, ISBN 83-87553-53-0
- nr XVII: A.I. Wójcik, *Wolność i władza*
red. W. Walecki, Kraków 2002, ISBN 83-87553-55-7
- nr XVIII: A. Naumow, *DOMUS DIVISA. Studia nad literaturą ruską w I. Rzeczypospolitej*
red. W. Walecki, Kraków 2002, ISBN 83-87553-56-5
- nr XIX: M. Krzysztofik, *Od Biblii do literatury. Siedemnastowieczne dzieła literackie z ksiąg Starego Testamentu*
red. W. Walecki, Kraków 2003, ISBN 83-87553-60-2
- nr XX: J.T. Józefowicz, *Lwów utrapiony in anno 1704*
oprac. P. Borek, Kraków 2003, ISBN 83-87553-61-1
- nr XXI: W. Deluga, *Grafika z kręgu Ławry Pieczerskiej i Akademii Mohylańskiej XVII i XVIII wieku*
red. W. Walecki, Kraków 2003, ISBN 83-87553-58-1
- nr XXII: A.J. Zakrzewski, *St. Leszczyńskiego „Idea wiecznego pokoju”*
red. W. Walecki, Kraków 2003, ISBN 83-87553-62-X
- nr XXIII: S. Jaworski, *Zakręty i przełomy. Studia o literaturze XX w.*
red. W. Walecki, Kraków 2003, ISBN 83-87553-68-9
- nr XXIV: *Traduzione e dialogo tra le nazioni*
red. J. Żurawska, Napoli-Kraków 2003, ISBN 83-87553-69-7

- nr XXV: I. Chrzanowski, *Historia literatury polskiej*.
Tom drugi: *LITERATURA POLSKI POROZBIOROWEJ*
Część pierwsza: *KLASYCYZM I. POŁOWY XIX WIEKU*
Edycja I, z rękopisu wydał i opracował W. Walecki
Kraków 2003, ISBN 83-87553-75-1
- nr XXVI: D. Samborska-Kukuć, *Z dziejów kultury literackiej północno-wschodniego pogranicza. J. Onoszko, poeta przełomu XVIII i XIX w.*
red. W. Walecki, Kraków 2003, ISBN 83-87553-76-X
- nr XXVII: *Galczyński po latach*
red. J. Żurawska i W. Walecki, Kraków 2004, ISBN 83-87553-78-6
- nr XXVIII: *Acta maleficorum Wisniciae*
* *Księga złoczyńców Sądu Kryminalnego w Wiśniczu*
opr. W. Uruszczak, red. W. Walecki,
Kraków 2003, ISBN 83-87553-77-8
- nr XXIX: A. Wojtylak-Heszen, *Tragedia późnoantyczna ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΑΣΧΩΝ (Christus patiens) a jej klasyczne źródła*
red. W. Walecki, Kraków 2004, ISBN 83-87553-80-8
- nr XXX: *Kultura i języki Wielkiego Księstwa Litewskiego*
red. M.T. Lizisowa, Kraków 2004, ISBN 83-87553-81-6
- nr XXXI: I. Fedorowicz, *W służbie ziemi ojczystej. Czesław Jankowski w życiu kulturalnym Wilna lat 1905–1929*
red. W. Walecki, Kraków 2004, ISBN 83-87553-83-2
- nr XXXII: K. Koehler, *Domek szlachecki w literaturze polskiej epoki klasycznej*
red. W. Walecki, Kraków 2005, ISBN 83-87553-87-5
- nr XXXIII: 1543: *Zapisy polskojęzyczne w księgach sądów szlacheckich województwa krakowskiego*
opr. W. Urban i A. Zajda, red. W. Walecki, Kraków 2004, ISBN 83-87553-88-3
- nr XXXIV: *Peregrynacja Jana Heidensteina przez Belgię, Francję i Włochy w roku 1631 zaczęta a w roku 1634 zakończona*
wstęp i opracowanie Z. Pietrzyk, tłumaczenie A. Golik-Prus
red. W. Walecki, Kraków 2005, ISBN 83-87553-95-6
- nr XXXV: L. Madelska
Słownik wariantywności fonetycznej współczesnej polszczyzny
red. W. Walecki, Kraków 2005, ISBN 83-87553-90-5

- nr XXXVI: A. Biernacki, *A. Przeddziecki. Mecenas nauki i kultury*
red. W. Walecki, Kraków 2005, ISBN 83-87553-97-2
- nr XXXVII: Ł. Winczura, *Hetman hetmanów – Jan Amor Tarnowski*
red. W. Walecki, Kraków 2005, ISBN 83-87553-99-9
- nr XXXVIII: D. Kukuć, *Z dziejów kultury polskiej na Wileńszczyźnie. Życie i działalność Januarego Filipowicza*
red. W. Walecki, Kraków 2005, ISBN 83-89973-04-9
- nr XXXIX: I. Warzecha, *Tradycja Mickiewiczowska w życiu kulturalno-literackim międzywojennego Wilna*
red. W. Walecki, Kraków 2005, ISBN 83-89973-05-7
- nr XL: *Arma Cosacica. Poezja (...) o wojnie polsko-kozackiej l. 1648–1649*
oprac. P. Borek, Kraków 2005, ISBN 83-89973-07-3
- nr XLI: R. Jakubėnas, *Prasa Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVIII w.*
red. W. Walecki, Kraków 2005, ISBN 83-89973-08-1
- nr XLII: *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*
red. A. Kulawik i J.S. Ossowski, Kraków 2005, ISBN 83-89973-08-1
- nr XLIII: A. Wilkoń, *Arcydzieła liryki staropolskiej*
red. nauk. W. Walecki, Kraków 2005, ISBN 83-89973-17-0
- nr XLIV: *Język w urzędach i w sądach*
red. M.T. Lizisowa, Kraków 2005, ISBN 83-89973-22-7
- Nr XLV: G. Nieć, *Jakub Szymkiewicz, „Szlachcic na Łopacie” – satyryczny reporter „Wiadomości Brukowych”*
red. E. Białoń, Kraków 2005, ISBN 83-89973-32-4
- nr XLVI: T. Ulewicz, *Sarmacja. Studium z problematyki słowiańskiej XV i XVI wieku*
Kraków 2006, ISBN 83-89973-33-2
- nr XLVII: T. Ulewicz, *Kochanowski: Świadomość słowiańska. Oddziaływanie europejskie*
Kraków 2006, ISBN 83-89973-34-0
- nr XLVIII: L. Zinkow, *Nad Wisłą, nad Nilem... Starożytny Egipt w piśmiennictwie polskim (do r. 1914)*
red. W. Walecki, Kraków 2006, ISBN 83-89973-35-9

- nr XLIX: J. Hańderek, *Czas i Spotkanie. Wokół koncepcji czasu Emmanuela Lévinasa*
red. W. Walecki, Kraków 2006, ISBN 83-89973-36-7
- nr L: J. Trzcńska-Rosik, *Mowa rzeczy. „Głosy” przedmiotu w polskiej prozie socrealistycznej i odgłosy w latach 1960–1980*
red. W. Walecki, Kraków 2006, ISBN 83-89973-45-6
- nr LI: A. Rucińska, *O wielkości narodowego dziedzictwa. W kręgu oratorstwa Stanisława Kostki Potockiego*
red. W. Walecki, Kraków 2006, ISBN 83-89973-39-1
- nr LII: J. Waligóra, *Proza Tadeusza Różewicza*
red. W. Walecki, Kraków 2006, ISBN 83-89973-41-3
- nr LIII: M. Zagórski, *Bogowie mieszkają na Palatynie. Oktawian August i jego program ideowy w „Metamorfozach” Owidiusza*
red. W. Walecki, Kraków 2006, ISBN 83-89973-42-1
- nr LIV: A. Oleśkiewicz, *Europa języków. Związki frazeologiczne o proveniencji biblijnej i antycznej w europejskiej wspólnocie słownikowej*
red. W. Walecki, Kraków 2006, ISBN 83-89973-44-8
- nr LV: M. T. Lizisowa, *Tekst-Kontekst-Interpretacja. W poszukiwaniu semiotyczno-dyskursywnych wzorców konkretyzacji języka*
red. W. Walecki, Kraków 2006, ISBN 83- 89973- 46- 4
- nr LVI: N. Minissi, *Europejski Czarnolas. Poezja łacińska Jana Kochanowskiego * Lapoesia latina di Jan Kochanowski*
tłum. M. Bilińska, red. W. Walecki, Kraków 2007, ISBN 978-83- 89973- 27- 6
- nr LVII: *Od Dantego do Fo. Włoska poezja i dramat w Polsce (czasy najdawniejsze po rok 2006). Bibliografia*
oprac. J. Miszańska, J. Gurgul, M. Surma-Gawłowska, M. Woźniak
Kraków 2007, ISBN 978-83-89973-48-8
- nr LVIII: A. Groniek, *Ikony Męki Pańskiej. O przemianach w malarstwie cerkiewnym ukraińsko-polskiego pogranicza*
red. W. Walecki, Kraków 2007, ISBN 978-83-89973-55-9
- nr LIX: M. Bauer, *Z dziejów batalistyki polskiej. Studia nad pamiątkami wojennymi z XVII w.*
red. W. Walecki, Kraków 2007, ISBN 978-83-89973-56-6

- nr LX: M. Mieszek, *Intermedium polskie XVI–XVIII w. Teatry szkolne*
red. W. Walecki, Kraków 2007, ISBN 978-83-89973-57-3
- nr LXI: T. Bujnicki, *Pozytywista Sienkiewicz. Linie rozwojowe pisarstwa autora „Rodziny Połanieckich”*
red. W. Walecki, Kraków 2007, ISBN 978-83-89973-58-0
- nr LXII: A. Kapusta, *Mitologie twarzy. Cyprian Norwid i Stanisław Wyspiański – próba komparatystyki mitu*
red. W. Walecki, Kraków 2007, ISBN 978-83-89973-60-3
- nr LXIII: K. Kainacher
Dziecko w środowisku dwujęzycznym i jego komunikacja międzykulturowa
**Das Kind in einer zweisprachigen Welt und seine interkulturelle Kommunikation*
red. W. Walecki, Kraków 2007, ISBN 978-83-89973-61-0
- nr LXIV: W. Gruchała, *Architekt prozy. Retoryczna analiza stylu wybranych powieści Wacława Berenta*
red. W. Walecki, Kraków 2007, ISBN 978-83-89973-65-8
- nr LXV: E. Pilarczyk, *Metamorfozy słowa. Filozofia języka Pawła Florenskiego w polskim kontekście przekładowym*
red. W. Walecki, Kraków 2007, ISBN 978-83-89973-66-5
- nr LXVI: P. Kawalec, *Stanisław Przybyszewski w czeskim świecie literackim i artystycznym*
red. W. Walecki, Kraków 2007, ISBN 978-83-89973-67-2
- nr LXVII: A. Górski, *Pamiętniki lat mego życia (1922–2006)*
wstęp: A. Krawczuk, G. Nieć, red.: W. Walecki
Kraków 2007, ISBN 978-83-89973-72-6
- nr LXVIII: L. Sosnowski, *SZTUKA. HISTORIA. TEORIA. Światy Arthura C. Danto*
Kraków 2007, ISBN 978-83-89973-73-3
- nr LXIX: L. Sosnowski, *Uwagi o »mierze« sztuki. Ludwig Wittgenstein wobec estetyki*
red. W. Walecki, Kraków 2007, ISBN 978-83-89973-78-8
- nr LXX: *IOANNES COCHANOVIVS. Pisma łacińskie*
oprac. W. Walecki z Zespołem, Kraków 2008, ISBN 978-83-89973-83-2
- nr LXXI: *Język w urzędach i w sądach II*
red. M.T. Lizisowa, Kraków 2008, ISBN 978-83-89973-81-8

- nr LXXII: J. Żurawska, *Galczyński i muzyka*
red. W. Walecki, Kraków 2009, ISBN 978-83-89973-84-9
- nr LXXIII: A. Nowak, *Człowiek wobec wieczności. Ukraińskie i białoruskie prawosławne piśmiennictwo żałobne XVII wieku*
red. W. Walecki, Kraków 2008, ISBN 978-83-89973-87-0
- nrLXXIV: *W kręgu Hadziacza A.D. 1658*
red. P. Borek, Kraków 2008, ISBN 978-83-89973-91-7
- nr LXXV: D. Samborska-Kukuć, *Polski Inflantczyk. Kazimierz Bujnicki (1788-1878). Pisarz i wydawca*
red. W. Walecki, Kraków 2008, ISBN 978-83-89973-92-4
- nr LXXVI: S.J. Rittel, *Katolicki dyskurs społeczny*
red. W. Walecki, Kraków 2008, ISBN 978-83-89973-94-8
- nr LXXVII: E. Powązka, *Poetyka wyzwolenia. Genezyjski dialog antyku z barokiem w twórczości Juliusza Słowackiego*
red. W. Walecki, Kraków 2008, ISBN 978-83-89973-95-5
- nr LXXVIII: Ł. Front, *Recepcja Williama Blake'a w twórczości Czesława Miłosza*
red. W. Walecki, Kraków 2008, ISBN 978-83-89973-96-2
- nr LXXIX: K. Chojnicka, *Narodziny rosyjskiej doktryny państwowej*
red. W. Walecki, Kraków 2008, ISBN 978-83-89973-99-3, wyd. II
- nr LXXX: W. Deluga, *Panagiotafitika. Greckie ikony i grafiki cerkiewne*
Kraków 2009, ISBN 978-83-7624-012-1
- nr LXXXI: K. Kiszkwowiak, *W kręgu topiki hagiograficznej. „Żywoty świętych” Piotra Skargi*
red. W. Walecki, Kraków 2009, ISBN 978-83-7624-016-3
- nr LXXXII: K. Bocian, *Odmienne stany cielesności. Antropologia ciała w polskiej literaturze fantastyczno-naukowej (1989–2005)*
Kraków 2009, ISBN 978-83-7624-020-6
- nr LXXXIII: T. Nastulczyk, *Z dziejów świadomości literackiej w Rzeczypospolitej XVII w. Przysłowia łacińskie w zbiorze „Adagia Polonica” Grzegorza Knapusza (wybrane przykłady)*
red. W. Walecki, Kraków 2009, ISBN 978-83-7624-024-4
- nr LXXXIV: K. Barkowska, *Jānis Rainis, Pisarz łotewski i europejski*
Kraków 2009, ISBN 978-83-7624-032-9

- nr LXXXV: M. Strycharska-Brzezina, *Socjostylistyka a dzieje literatury polskiej. Studia nad stylizacją językową w utworach literackich*
red. W. Walecki, Kraków 2009, ISBN 978-83-7624-040-4
- nr LXXXVI: *Szczelina światła. Ruskie malarstwo ikonowe*
pod red. A. Groniek, Kraków 2009, ISBN 978-83-7624-048-0
- nr LXXXVII: D. Skwirut, *Klasycyzm w poezji Leopolda Staffa na tle dwudziestowiecznym. Historia recepcji i propozycje interpretacji*
Kraków 2009, ISBN 978-83-7624-052-7
- nr LXXXVIII: Wł.S. Reymont, *Dziennik nieciągły. 1887–1924*
opr. B. Utkowska, Kraków 2009, ISBN 978-83-7624-056-5
- nr LXXXIX: S. Nikołajew, *Polono-Rossica. Polsko-rosyjskie związki literackie w XVI–XVIII w. Materiały bibliograficzne*
red. S. Siess-Krzyszowski, Kraków 2009, ISBN 978-83-7624-060-2
- nr XC: P. Zięba, *Z dziejów polskiej konwencji wydawniczej. Edytorskie koncepcje i praktyka wydawnicza Józefa Ignacego Kraszewskiego*
Kraków 2010, ISBN 978-83-7624-076-3
- nr XCI: J. Jański, *Pachnieć jak ciało. Proza Jarosława Iwaszkiewicza w ujęciu écriture féminine oraz teorii gender i queer*
Kraków 2010, ISBN 978-83-7624-080-0
- nr XCII: M. Chrabąszcz, *Błędne krainy romantyków. Kreacje przestrzeni we „wschodnich” powieściach poetyckich*
Kraków 2010, ISBN 978-83-7624-086-6
- nr XCIII: *Libri Separati. Inspiracje do badań nad starodrukami polskimi w bibliotekach Rosji, Białorusi, Ukrainy i Litwy*
red. S.Siess-Krzyszowski, W. Walecki, Kraków 2010, ISBN 978-83-7624-009-1
- nr XCIV: Piber, *Semiotyka miejsc w późnej prozie Elizy Orzeszkowej (1890–1910) z perspektywy Heideggerowskiej filozofii przestrzeni*
red. W. Walecki, Kraków 2010, ISBN 978-83-7624-033-6
- nr XCV: A. Tułowiecka, *Słowo i obraz w heraldyce. Herbarze a quasi-herbarze*
red. W. Walecki, Kraków 2011, ISBN 978-83-7624-041-1
- nr XCVI: M. Kuleczka, *Między sztuką a religią. Dramat i teatr protestancki w Prusach Królewskich (Gdańsk, Toruń, Elbląg, 1550–1650) na tle mieszczańskiej kultury materialnej i duchowej*
Kraków 2011, ISBN 978-83-7624-053-4

- nr XCVII: *Epistolografia w dawnej Rzeczypospolitej*
t. I, stulecia XV–XVII, t. II, stulecia XVIII–XIX
red. P. Borek, M. Olma, Kraków 2011, ISBN 978-83-7624-049-7
- nr XCVIII: J. Piwowarski, *Samodoskonalenie i bezpieczeństwo w samurajskim kodeksie Busido*
red. W. Walecki, Kraków 2011, ISBN 978-83-7624-057-2
- nr XCIX: U. Wich, *Poeta ludens. Problemy komunikacji literackiej i społecznej XIV–XVIII wieku*
red. W. Walecki, Kraków 2011, ISBN 978-83-7624-061-9
- nr C: M. Gołaszewska, T. Gołaszewski, *Estetyka granicy*
Kraków 2010, ISBN 978-83-7624-045-9
- nr CI: L. Sosnowski, *Sztuka. Retoryka Fizjognomika. Studium z filozofii ekspresji*
Kraków 2010, ISBN 978-83-7624-045-9
- nr CII: H. Markiewicz, *Mowy i rozmowy*
Kraków 2011, ISBN 978-83-7624-069-5
- nr CIII: M. Kuczyńska, *Z Zachodu na Wschód. Obywatele Rzeczypospolitej na ołtarzach Cerkwi rosyjskiej*
Kraków 2011, ISBN 978-83-7624-073-2
- nr CIV: J. Miszańska, M. Gurgul, M. Surma-Gawłowska, M. Woźniak
Od Boccaccia do Eco. Włoska proza narracyjna w Polsce (od XVI do XXI wieku)
Kraków 2011, ISBN 978-83-7624-077-0
- nr CV: M.P. Kruk, *Ikony-obrazy w świątyniach rzymsko-katolickich dawnej Rzeczypospolitej*
Kraków 2011, ISBN 978-83-7624-081-7
- nr CVI: P. Borek, *W służbie Klio. Studia o pisarzach „minorum gentium”*
Kraków 2011, ISBN 978-83-7624-081-7
- nr CVII: P. Oczko, T. Nastulczyk, *Homoseksualność staropolska*
Kraków 2012, ISBN 978-83-7624-097-8
- nr CVIII: M. Błasiak, *Dwujęzyczność i ponglish. Zjawiska językowo-kulturowe polskiej emigracji w Wielkiej Brytanii*
Kraków 2011, ISBN 978-83-7624-018-3
- nr CIX: E. Horyń, *Słownictwo wiejskich ksiąg sądowych ziemi brzeskiej (XVI–XIX w.)*
Kraków 2011, ISBN 978-83-7624-022-0

nr CX: B. Purc-Stępnia, „Sąd Ostateczny” Hansa Memlinga. *Między uczoną teologią a pobożną filozofią*, t. 1: *Idea zwierciadła w malarstwie europejskim XV–XVI wieku*, t. 2: *Świat: odbite oblicze Boga*
Kraków 2012, ISBN 978-83-7624-034-3 (t. 1), ISBN 978-83-7624-038-1 (t. 2)

nr CXI: *SZTVKA. TWÓRCZOŚĆ. ARTYSTA. Wybór pism z filozofii ekspresji*
(red. L. Sosnowski)
Kraków 2011, ISBN 978-83-7624-046-6

CXII: U. Klatka, *Wyobrażenia w czasie. O poezji Jana Brzękowskiego*
Kraków 2012, ISBN 978-83-7624-058-9

CXIII: M.M. Niechwiej, *O błędach rusińskiego obrządku to jest Elucidarius errorum ritus Ruthenici (1501) czyli Jan z Oświęcimią wobec idei unii kościelnej z prawosławnymi Rusinami*
Kraków 2012, ISBN 978-83-7624-066-4

CXIV: *Z dziejów staropolskiego pamiętnikarstwa. Przekroje i zbliżenia*
Kraków 2012, ISBN 978-83-7624-074-9

CXV: M. Strycharska-Brzezina, *Ku utopii graficznej? Projekty modernizacji alfabetu polskiego od Oświecenia do Międzywojnia*
Kraków 2012, ISBN 978-83-7624-086-2

CXVI: M. Biesaga, *Historia i retoryka. Wykład akademicki o dziejach w świetle francuskiej teorii dyskursu*
red. nauk. W. Walecki, Kraków 2012, ISBN 978-83-7624-090-7

CXVII: J. Paruch, *Zbiorowość i indywidualności. Kreacja postaci w powieściach historycznych Franciszka Rawity-Gawrońskiego*
red. nauk. W. Walecki
Kraków 2012, ISBN 978-83-7624-094-7

CXVIII: I. Sobina, *Potwory sztuki scenicznej. Poetyka melodramatu doby polskiego Oświecenia lat 1790–1815*
red. nauk. W. Walecki
Kraków 2012, ISBN 978-83-7624-099-5

CXIX: D. Stanisławczyk, *Twórczość dramatyczna A.K. Czartoryskiego*
red. nauk. W. Walecki
Kraków 2013, ISBN 978-83-7624-004-9

CXX: P. Oczko, *Miotła i krzyż. Kultura sprzątnia w dawnej Holandii, albo historia pewnej obsesji*
Kraków 2013, ISBN 978-83-7624-015-2

CXXI: *Libri Recogniti. Nowe inspiracje do badań nad starodrukami polskimi w bibliotekach Rosji, Białorusi, Ukrainy, Litwy i Finlandii*

red. nauk. S. Siess-Krzyszowski, W. Walecki

Kraków 2013, ISBN 978-83-7624-019-0

CXXII: P. Kołodziej, *Czas na obraz. Dzieło malarskie jako tekst i kontekst w szkolnym kształceniu humanistycznym (1888–1999)*

Kraków 2013, ISBN 978-83-7624-023-7

CXXIII: *Ciało w futurofantastyce słowiańskiej*

red. nauk. D. Ajdačić i W. Walecki

Kraków 2013, ISBN 978-83-7624-027-5

CXXIV: K. Drąg, *W galicyjskim tyglu etnicznym, narodowym i społecznym (Kajetan Abgarowicz – Abgar Soltan)*

Kraków 2013, ISBN 978-83-7624-031-2

CXXV: A. Miśkowiec, *Między naturą a historią.*

Pieniny w piśmiennictwie polskim 1830–1914

Kraków 2013, ISBN 978-83-7624-043-5

CXXVI: J. Waligóra, *Ani rytuał, ani karnawał... O interpretacji tekstu literackiego w szkole (ponadgimnazjalnej): warunki – strategie – perspektywy*

Kraków 2014, ISBN 978-83-7624-047-3

CXXVII: M.M. Szurek, *Z dziejów polszczyzny biblijnej.*

Biblia Wujka (1599) a Biblia gdańska (1632). Studium komparatywne

Kraków 2013, ISBN 978-83-7624-051-0

CXXVIII: J. Miszalska, „Tragicznych igrzysk pieśń uczy nas cnoty”. *Przekłady z języka włoskiego jako źródło polskiej dramaturgii poważnej do końca XVIII wieku*

Kraków 2013, ISBN 978-83-7624-067-1

CXXIX: A. Paleta, *Włoskie oratorium w Polsce XVIII w. Wykonania, druki, przekłady*

Kraków 2103, ISBN 978-83-7624-071-8

CXXX: P. Dziadul, *W oczekiwaniu na Paruzję. Myśl eschatologiczna w prawosławnym piśmiennictwie słowiańskim do połowy XVI wieku*

Kraków 2014, ISBN 978-83-7624-075-6

CXXXI: M. Wrana, *Angelo Maria Durini. Poeta i polityk w purpurze. Zarys działalności literackiej, kulturalnej i politycznej nuncjusza w Polsce (1767–1772)*

Kraków 2013, ISBN 978-83-7624-079-4

CXXXII: *Epistolografia w dawnej Rzeczypospolitej. t. III: Perspektywa historyczno-literacka, t. IV: Perspektywa historyczna i językowa*, red. P. Borek, M. Olma
Kraków 2013, ISBN 978-83-7624-083-1

CXXXIII: *Savoirs et fiction dans les littératures romanes*
rédaction B. Marczuk, J. Gorecka-Kalita, A. Kocik
Kraków 2014, ISBN 978-83-7624-128-9

CXXXIV: M. Skucha, *Ładni chłopcy i szalone. Męskość i kobiecość w późnym piarstwie Józefa Ignacego Kraszewskiego*
Kraków 2014, ISBN 978-83-7624-095-4

CXXXV: Ł. Front, *Mysł religijna polskiego modernizmu i jej konteksty* (Karol Ludwik Koninski)
Kraków 2014, ISBN 978-83-7624-100-5

CXXXVI: *Język w środowisku wiejskim.*
T. 1: *W 110. rocznicę urodzin Profesora Eugeniusza Pawłowskiego*
red. M. Mączyński, E. Horyń,
T. 2: *Gwara-społeczeństwo-kultura*, red. E. Rudnicka-Fira, M. Błasiak-Tytuła
Kraków 2014, ISBN 978-83-7624-104-3

CXXXVII: M. Puda-Blokesz, *Mitologizmy frazeologiczne w języku polskim (na materiale leksykografii XX i XXI wieku)*
Kraków 2014, ISBN 978-83-7624-108-1

CXXXVIII: A. Oczko, *Rumuńska słowiańszczyzna. Zapożyczenia południowosłowiańskie w języku rumuńskim w XVI i XVII wieku*
Kraków 2014, ISBN 978-83-7624-112-8

CXXXIX: *Pismo, lektura, biblioteka w dawnych literaturach romańskich*
Kraków 2014, ISBN 978-83-7624-136-4

CXL: *O miejsce książki w historii sztuki*, red. A. Groniek
Kraków 2015, ISBN 978-7624-132-6

CXLI: M. Bajko, *Sny niezwykle o Polsce i o Europie. Diagnoza kultury w pismach Tadeusza Micińskiego u progu pierwszej wojny światowej*
Kraków 2015, ISBN 978-83-7624-148-7

CXLII: Ł. Zabielski, *Meandry antyromantyczności. Kajetan Koźmian i romantycy polscy*
Kraków 2015, ISBN 978-83-7624-152-4

CXLIII: P. Borek, *Przyszłym czasom swej sławy gotować poprawce. Studia o literaturze i piśmiennictwie wieków dawnych*
Kraków 2015, ISBN 978-83-7624-160-9

CXLIV: A. Włoczevska, *TEATR Apollinaire`a*, pod red. nauk. W. Waleckiego
Kraków 2015, ISBN 978-83-7624-176-0

CXLV: J. Miszalska, *Z ziemi włoskiej do Polski. Przekłady z literatury włoskiej w Polsce do końca XVIII wieku*
Kraków 2015, ISBN 978-83-7624-180-7

CXLVI: Libri Descripti. Materiały Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Opis edycji rzadkich i unikatowych”/Матеріали міжнародного науково-практичного семінару „Експертиза рідкісних і цінних видань”
Kraków–Charków 2016, ISBN 978-83-7624-184-5

CXLVII: M. Ruszczyńska, *Słowianie i słowianofile. O słowianofilskich dyskursach w literaturze polskiego romantyzmu*
Kraków 2015, ISBN 978-83-7624-188-3

CXLVIII: *Epistolografia w dawnej Rzeczypospolitej (stulecia XVI–XIX), t. V: Nowa perspektywa historycznoliteracka, t. VI: Nowa perspektywa historyczna i językowa*
Kraków 2015, ISBN 978-83-7624-192-0

CXLIX: *Memuarystyka w dawnej Polsce*, red. P. Borek i inni
Kraków 2016, ISBN 978-83-7624-129-6

CL: J.Z. Lichański, *W poszukiwaniu najlepszych form komunikacji, czyli dlaczego wciąż jest nam potrzebna retoryka?*
Kraków 2017, ISBN 978-83-7624-149-4

CLI: G. Marchwiński, *Kanon literacki i naród w polskim dyskursie publicznym lat 1870–1905. Konstrukcje, uwarunkowania, znaczenia*
Kraków 2017, ISBN 978-83-7627-169-2

CLII: *Świat teatru – świat wartości. Wychowanie obywatelskie w teatrze szkolnym jezuitów w Rzeczypospolitej XVI–XVIII w.*
Kraków 2017, ISBN 978-83-7624-173-9

CLIII: *L'Italia come specchio dell'Europa e l'Europa come specchio dell'Italia nei tempi antichi e moderni. Atti del VI Incontro dei Giovani Italianisti Polacchi, a cura di Alicja Paleta e Magdalena Wrana*
Kraków 2017, ISBN 978-83-7624-189-0

CLIV: *Epistolografia w dawnej Rzeczypospolitej, t. VII: Literatura, historia, język*, pod red. P. Borka i M. Olmy
Kraków 2017, ISBN 978-83-7624-193-7

Biblioteka Badań nad Wiekiem Osiemnastym
ISSN 1733-4853



Seria Biblioteka Badań nad Wiekiem Osiemnastym jest kolekcją wydawniczą *Studiów i Źródeł*, ogłaszana przez Wydawnictwo Collegium Columbinum w latach 2003–2006, inspirowaną przez Polskie Towarzystwo Badań nad Wiekiem Osiemnastym. W tym czasie w owej serii ukazało się łącznie sześć tytułów. Od roku 2007 oficyna nasza publikuje serię pod nową nazwą: Biblioteka Badań nad Oświeceniem.

Seria *Studia*, nr I:

Liberté: *Héritage du Passé ou Idée des Lumières?*

* *Freedom: Heritage of the Past or an Idea of the Enlightenment?*

red. A. Grześkowiak-Krwawicz i I. Zatorska

Kraków 2003, ISBN 83-87553-74-3

nr II: A. Norkowska, *Wizerunki władcy. Stanisław August Poniatowski w poezji okolicznościowej (1764–1795)*

red. W. Walecki, Kraków 2005, ISBN 83-89973-10-3

Seria *Źródła*, nr I:

M. Starzeński, *Wiersze zebrane*, opr. E. Aleksandrowska

Kraków 2004, ISBN 83-87553-85-9

nr II: A. Poniński, *Sarmatides seu Satyrae * Sarmatydy albo Satyry*

oprac. M. Skrzypek, tłum. A. Mączyńska-Dilis

Kraków 2005, ISBN 83-87553-92-1

nr III: F.S. Jezierski, *Trzy utwory z czasów Sejmu Wielkiego: „Tron dla próżnej powagi”. „Gowórek herbu Rawicz”. „Rzepicha matka królów”*

oprac. B. Treger, Kraków 2005, ISBN 83-89973-10-3

nr IV: VOLTAIRE. KANDYD WSZĘDYBYLSKI czyli NAJLEPSZOŚĆ

oraz inne przekłady Jacka Idziego Przybylskiego

oprac. J. Wójcicki, Kraków 2006, ISBN 83-89973-37-5

Biblioteka Badań nad Oświeceniem
ISSN 1733-4853



nr I: H. Kołłątaj, *Nad snami, czyli nad marzeniami nocnymi moje uwagi, w Jozefstadzie*

oprac. M. Nalepa, Kraków 2007, ISBN 978-83-89973-70-2

nr 2: *VOLTAIRE. EKLAZJASTA TREŚCIWIE.*

Cztery przekłady polskie z doby Oświecenia

oprac. J. Wójcicki, Kraków 2008, ISBN 978-83-89973-78-8

nr 3: A. Demkowicz, *Poezja białoruskich jezuitów po utracie niepodległości*

red. W. Walecki, Kraków 2008, ISBN 978-83-89973-89-4

nr 4: J. Kowal, *Droga na Parnas. O twórczości poetyckiej Antoniego Goreckiego*

red. W. Walecki, Kraków 2008, ISBN 978-83-89973-90-8

nr 5: (J.B. Dubois), *Stanislas, roi de Pologne. Stanisław, król Polski*

wolne tłumaczenie i opracowanie M. Skwarczyńska

Kraków 2008, ISBN 978-83-7624-000-8

nr 6: A. Gorecki, *Wiersze wybrane*

wstęp i oprac. J. Kowal

Kraków 2011, ISBN 978-83-7624-068-8

nr 7: M. Nalepa, *Między żarliwością a zdradą.*

Studia i szkice o literaturze późnego polskiego Oświecenia

Kraków 2010, ISBN 978-83-7624-064-0

nr 8: P. Żbikowski, *Horyzonty polskiego Oświecenia. Wykłady z epoki 1740–1830*

oprac. J. Kowal, Kraków 2010, ISBN 978-83-7624-025-1

nr 9: T. Rittel, *Elżbieta Drużbacka, Gramatyka poetyckich konstrukcji argumentacyjnych*

Kraków 2012, ISBN 978-83-7624-006-0

nr 10: J. Morelowski, *Prawidła wierszopiskie i kaznodziejskie*

Kraków 2013, ISBN 978-83-76240959-6

nr 11: T. Rittel, *Elżbieta Drużbacka, Gatunki mowy w odmianie literackiej. Studium lingwistyczne*

Kraków 2014, ISBN 978-83-7624-116-6

nr 12: N. Rezmer-Mrówczynska, *Czy szata zdobi człowieka? Ciało i ubiór w literaturze polskiego Oświecenia*

Kraków 2017, ISBN 978-83-7624-145-6

Biblioteka Duchowości Europejskiej
red. Aleksander Naumow i Waclaw Walecki (od t. 4)

Tom 4: *Uczniowie Apostołów Słowian*

oprac. M. Skowronek, G. Minczew, Kraków 2010, ISBN 978-83-7624-037-4

Tom 5, cz. 1 i cz. 2: *Święci Konstantyn-Cyryl i Metody – patroni Wschodu i Zachodu*

red. A. Naumow i Zespół, Kraków 2013, ISBN: 978-83-7624-035-0

Książki bez Kantów
ISSN 1733-4845



Seria Książki bez Kantów gromadzi opracowania naukowe, popularnonaukowe i teksty literackie wydawane w niewielkich książeczkach z obciętymi dwoma rogami. Stąd (i nie tylko stąd...) nazwa serii.

K. Chojnicka, *Nauka społeczna Kościoła katolickiego (zarys historii)*
Kraków 2001, ISBN 83-87553-40-9

T. Ulewicz, *Jan Kochanowski z Czarnolasu*
* *Jan Kochanowski of Czarnolas*
red. W. Walecki, Kraków 2002, ISBN 83-87553-44-1

G. Szpila, *Krótko o przysłowiu*
red. W. Walecki, Kraków 2003, ISBN 83-87553-63-8

J. Starnawski, *Etudes sur la littérature polonaise de la Renaissance et ses relations avec la littérature européenne*
red. W. Walecki, Kraków 2003, ISBN 83-87553-64-6

Poezja i gwiazdy

red. B. Szymańska i W. Walecki
Kraków 2003, ISBN 83-87553-67-0
Kraków 2004, ISBN 83-87553-86-7
Kraków 2005, ISBN 83-89973-11-1
Kraków 2006, ISBN 83-89973-40-5
Kraków 2007, ISBN 978-83-89973-59-7
Kraków 2008, ISBN 978-83-89973-88-7
Kraków 2011, ISBN 978-83-7624-093-1
Wiersze poetów krakowskich

I. Calvino, *Palomar*: tłum. A. Kreisberg, opr. W. Walecki
Kraków 2004, ISBN 83-87553-79-4

Leliwa Słotwiński, *Katechizm poddanych galicyjskich*
posłowie S. Grodziski, red. W. Walecki
Kraków 2004, ISBN 83-87553-91-3

Przed Petrarqą. Antologia trzynastowiecznej poezji włoskiej
oprac. M. Woźniak, red. W. Walecki
Kraków 2005, ISBN 83-87553-96-4

H. Markiewicz, *Kto jest autorem?...*
red. W. Walecki, Kraków 2005, ISBN 83-87553-98-0

I. Calvino, *Niewidzialne miasta*. tłum. A. Kreisberg, red. W. Walecki
Kraków 2005, ISBN 83-89973-02-2

W. Uruszczak, *Cudzołóstwo prawem zakazane popełniali. Pitaval małopolski*
red. W. Walecki, Kraków 2005, ISBN 83-89973-00-6

Bibliografia judaików polskich. Stulecia XV–XVIII. Hasło Żydzi.
Materiały do tomu XXXVI *Bibliografii Polskiej*
oprac. G. Urban-Godziek, A. Bartczak, red. nauk. S. Siess-Krzyszowski
Kraków 2004, ISBN 83-87553-94-8

H.Ch. Luschützky, *Zarys typologii języków*
red. W. Walecki, Kraków 2005, ISBN 83-89973-03-0

N. Minissi, *Narodziny świata romańskiego i teoria języka włoskiego*
red. W. Walecki, Kraków 2005, ISBN 83-89973-13-8

Katalog XV-wiecznych rycin z kolekcji polskich
red. nauk. W. Deluga, Kraków 2005, ISBN 93-89973-12-X

*Podmiotowa i przedmiotowa zagraniczna bibliografia
literatury polskiego renesansu i baroku*
Wydanie sygnałowe, oprac. zespół pod kier. W. Waleckiego
Kraków 2005, ISBN 83-89973-19-7
Książka obejmuje opisy bibliograficzne, a także adresy internetowe
tekstów i opracowań dotyczących polskiej literatury renesansowej
i barokowej wydanych za granicą w ostatnich pięćdziesięciu latach.
Publikacja dostępna również w formie elektronicznej.

Rzeka Bernarda Ładysza
red. W. Walecki, Kraków 2005, ISBN 83-89973-25-1

A. A. Rosa, *Historie zwierząt i innych istot żywych*
tłum. A. Kreisberg, red. W. Walecki, Kraków 2006, ISBN 83-89973-26-X

B. Łepkowska, *Ludwik Łepkowski (1829–1905) i jego działalność na polu sztuki*
Zeszyt I: Zarys bio- bibliograficzny
red. W. Walecki, Kraków 2006, ISBN 83-89973-29-4

I. Wysocka, *Mój brat Wysocki. U źródeł*
tłum. D. Siess-Krzyszowska, red. W. Walecki
Kraków 2006, ISBN 978-83-89973-50-4

J. Petrus, *Lwowski pomnik Kornela Ujejskiego*
red. W. Walecki, Kraków 2007, ISBN 978-83-89973-51-1

- K. Choński, *Stary Pies i siedem szczeniaków*
red. W. Walecki, Kraków 2007, ISBN 978-83-89973-62-7
- K. Hoder-Mackiewicz, *Słownik potocznej polszczyzny lekarskiej*
red. W. Walecki, Kraków 2007, ISBN 978-83-89973-75-7
- N. Minissi, *Najmniej przydatny zawód na świecie*. tłum. M. Bilińska
red. W. Walecki, Kraków 2008, ISBN 978-83-89973-82-5
- B. Wołoszyn, *Norwid ocala. Heroizm, śmierć i zmartwychwstanie
w twórczości postromantyka*
red. W. Walecki, Kraków 2008, ISBN 978-83-89973-74-0
- A. Dawczyńska, *Twórczość poetycka Łazarza Baranowicza*
red. W. Walecki, Kraków 2009, ISBN 978-83-7624-004-6
- M. Kuś, *Między tym a tamtym brzegiem*
Kraków 2010, ISBN 978-83-7624-092-3
- T. Nastulczyk, *Wszystko mi wolno, ale nie wszystko przynosi korzyść.
Fasciculus Primus: Dwa wersety Pierwszego Listu do Koryntian w oczach
Erazma z Rotterdamu i współczesnych komentatorów biblijnych*
red. W. Walecki, Kraków 2010, ISBN 978-83-7624-084-8
- A. Wojnarska-Maińska, *Cała prawda o Funfulach*
Kraków 2010, ISBN 978-83-7624-013-8
- P. Oczko, *Życie i śmierć doktora Fausta, złego czarnoksiężnika,
w literaturze angielskiej od wieku XVI po romantyzm*
Kraków 2010, ISBN 978-83-7624-084-8
- M. Mazurkiewicz-Stefańczyk, *Mozaika. Poezje*
Kraków 2011, ISBN 978-83-7624-002-2
- B. Craveri, *Maria Antonina i skandal z naszyjnikiem*
Kraków 2011, ISBN 978-83-7624-050-3
- B. Cendrars, *Antologia murzyńska*
Kraków 2011, ISBN 978-83-7624-030-5
- A. Wojnarska-Maińska, *Widzia(l)ne miasta*
Kraków 2012, ISBN 978-83-7624-062-6
- P. Żbikowski, *Mit Zachodu po rozbiorach. Recepcja kultury zachodnioeuropejskiej
na ziemiach polskich w okresie późnego Oświecenia*
Kraków 2012, ISBN 978-83-7624-026-8

M. Dąbrowa Szatko, *Krajobraz z pawiem*
Kraków 2012, ISBN 978-83-7624-078-7

R.A. Syska-Lamparska, *Vico według Brzozowskiego • Vico secondo Brzozowski*
Kraków 2012, ISBN 978-83-7624-082-4

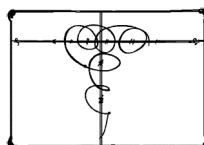
M. i J. Bielscy, *Rozmowa baranów*, oprac. J. Starnawski
Kraków 2012, ISBN 978-83-7624-011-4

F. Postma, *Studenci z Rzeczypospolitej we fryzyjskim uniwersytecie we Franeker*
(Spis nazwisk i bibliografia)
Kraków 2014, ISBN 978-83-7624-039-8

M.M. Niechwiej, *Baptismus Ruthenorum. Bulla de non rebaptisandis Ruthenis to jest Chrzest Rusinów. Bulla o braku potrzeby rebaptyzacji Rusinów (1544) czyli Jan z Oświęcimia contra Stanisław Orzechowski*
Kraków 2014, ISBN 978-83-7624-055-8

M. Gołębiowski, *Małżeństwo Józefa i Maryi w literaturze i piśmiennictwie staropolskim doby potrydenckiej*, red. nauk. W. Walecki
Kraków 2015, ISBN 978-83-7624-168-5

Varia



J. Michalczyk, G. Cieplak, *Wysokoefektywne układy wibroizolacji i redukcji drgań*
Kraków 1999, ISBN 83-87553-09-3

J. Adamczyk, P. Krzyworzeka, H. Łopacz, *Systemy synchronicznego przetwarzania sygnałów diagnostycznych*. Kraków 1999, ISBN 83-87553-10-7

W. Brunner, *Der Tauernwirt. 720 Jahre Geschichte eines obersteirischen Bauerngutes und Gasthauses*
red. W. Walecki, Kraków-Hohentauern 2001, ISBN 83-87553-31-X

K. Chojnicka, *Narodziny rosyjskiej doktryny państwowej*
Kraków 2001, ISBN 83-87553-33-6 (wyd. I)

Wielkość i piękno filozofii

Studia pod redakcją J. Lipca, Kraków 2003, ISBN 83-87553-70-0

S. Karolak, M. Nowakowska

Rodzajnik francuski w ujęciu funkcjonalnym, t. 1–2

red. W. Walecki, Kraków 2004, ISBN 83-87553-82-4

Dobra pamięć. Księga pamiątkowa poświęcona Profesorowi Tomaszowi Weissowi

pod red. M. Zaczyńskiego i F. Ziejki, Kraków 2005, ISBN 83-89973-01-4

I. Calvino, *Lasokorzeniolabirynt*

tłum. A. Kreisberg, red. W. Walecki, Kraków 2006, ISBN 83-89973-23-5

*Słowianie w Europie * Historia. Kultura. Język * II*

red. K. Pietrzycka-Bohosiewicz i inni

Kraków 2006, ISBN 83-89973-20-0

*Słowianie w Europie * Historia. Kultura. Język * III*

red. K. Pietrzycka-Bohosiewicz i inni

Kraków 2008, ISBN 978-83-89973-76-4

Postmodernizm rosyjski i jego antycypacje

red. A. Gildner, M. Ochniak, H. Waszkielewicz

Kraków 2007, ISBN 83-89973-28-6; ISBN 978-83-89973-28-3

S. Karolak, *Składnia francuska o podstawach semantycznych, t. 1 – teoria*

Kraków 2007, ISBN 978-83-89973-54-2

H. Waszkielewicz, *Чернушная и прекрасная. Twórczość Ludmiły Pietruszewskiej*

red. nauk. A. Gildner, Kraków 2007, ISBN 978-83-89973-71-9

Profesor JOLANCIE ŻURAWSKIEJ.

Studia ofiarowane przez kolegów i przyjaciół

** ALLA PROFESSORESSA JOLANTA ŻURAWSKA.*

Studi offerti da colleghi e amici

red. N. Minissi, W. Walecki, Kraków 2008, ISBN 978-83-89973-52-8

Dialog sztuk w kulturze Słowian Wschodnich

tom II, red. J. Kapuścik

Kraków 2008, ISBN 978-83-89973-86-3

K. Pietrzycka-Bohosiewicz, *Historia zapisana w człowieku.*

Wybrane problemy wolnej literatury rosyjskiej

red. nauk. E. Korpała-Kirszak

Kraków 2008, ISBN 978-83-89973-97-9

U. Trojanowska, *Archetyp domu w dwudziestowiecznej literaturze rosyjskiej*

red. nauk. E. Korpała-Kirszak

Kraków 2008, ISBN 978-83-89973-98-6

Litteris et Artibus Cracoviae. Dla Kultury Krakowa 1988–2008
Kraków 2008, ISBN 978-83-89973-93-1

I. Pozierak-Trybisz, *Składnia francuska o podstawach semantycznych*
t. 2 – ćwiczenia,
Kraków 2009, ISBN 978-83-89973-54-2

ks. Józef Strugała, *człowiek przejrzysty Bogiem*
Kraków-Nowy Wiśnicz 2009, ISBN 978-83-7624-096-1

O Romach w Polsce i w Europie
red. P. Borek, Kraków 2009, ISBN 978-83-7624-070-5

Pochwała różnorodności. Księga ofiarowana dr hab. Annie Gildner, prof. UJ
Kraków 2010, ISBN 978-83-7624-017-6

K. Jastrzębska, *Sztuka uważności. Problemy pisarstwa Anatolija Kima*
Kraków 2011, ISBN 978-83-7624-054-1

Biokompozyty z surowców odnawialnych, red. S. Kuciel, H. Rydarowski
Kraków 2012, ISBN 978-83-7242-639-0

M. Oehniak, *Słowa-klucze w prozie Andrieja Platonowa*
(*aspekt interpretacyjny i translatologiczny*)
Kraków 2013, ISBN 978-83-7624-099-2

Biblioteka Sapiechów z Krasiczyna w Zamku Królewskim na Wawelu, t. I:
Katalog starych druków. Polonica z wieków XVI–XVIII
Kraków 2013, ISBN 978-83-7624-091-6

T. i S.J. Rittel, *Bibliografia analityczna Lingwistyki Dyskursu Analitycznego za lata*
1993–2011, tomy 1–12
Kraków 2015, ISBN 978-83-7624-172-2

Dialog z Tradycją: język-komunikacja-kultura, t. III–IV, red. I. Steczko, R. Dźwigoł
Kraków 2015, ISBN 978-83-7624-156-2

T. i S.J. Rittel, *Dyskurs edukacyjny. Zagadnienia – znaczenia – terminy.*
Wybór i opracowanie
Kraków 2015, ISBN 978-83-7624-196-8

Język a Media, vol. 1: Zjawiska komunikacyjne, vol. 2: Zjawiska językowe,
red. B.Skowronek, E.Horyń i A.Walecka-Rynduch
Kraków 2015, ISBN 978-83-7624-113-5; Kraków 2016, ISBN 978-83-7624-117-3

H. Waszkielewicz, *Być stwórcą świata własnego. Szkice o współczesnej literaturze rosyjskiej*

Kraków 2015, ISBN: ISBN 978-83-7624-125-8

S.J. Rittel, *Analizy systemowe w dyskursie edukacyjnym*

Kraków 2016, ISBN 978-83-7624-109-8

M. Szymanowski, *Ślady, czyli tajemnice krakowskich kościołów/Traces, or the secrets of Cracovian churches*

Kraków 2016, ISBN 978-83-7924-133-3 PL, 978-83-7624-137-1 ANG

Dialog z Tradycją. T. V: Językowe dziedzictwo kultury materialnej

Kraków 2016, ISBN 978-83-7624-184-5

S.J. Rittel, *Analizy dyskursu tekstowego*

Kraków 2016, ISBN 978-83-7624-141-8

T. Rittel, *Lingwistyka edukacyjna i dyskurs edukacyjny. Ujęcie lingwoedukacyjne*

Kraków 2017, ISBN 978-83-7624-157-9

S.J. Rittel, *Komunikacja w dyskursie. Propozycje interpretacyjne*

Kraków 2017, ISBN 978-83-7624-153-1

S.J. Rittel, *Dyskursywność w dyskursie. Procedury metodologiczne*

Kraków 2017, ISBN 978-83-7624-181-4

Poeci krakowsy mniej znani, zapomniani, niedoczytani, t. I, II

Kraków 2017, ISBN: 978-83-7624-197-5

T. i S.J. Rittel, *Dyskurs w przestrzeni edukacyjnej*

Kraków 2018, ISBN 978-83-7624-185-2

Czasopisma

„Estetyka i Krytyka”, ISSN 1643-1243

R. 1 (2001), nr 1 (1), Kraków 2001, ISBN 83-87553-39-5

R. 2 (2002), nr 1 (2), Kraków 2002, ISBN 83-87553-48-4

R. 2 (2002), nr 2 (3), Kraków 2002, ISBN 83-87553-57-3

R. 3 (2003), nr 1 (4), Kraków 2003, ISBN 83-87553-71-9

R. 6 (2006), nr 2 (11), Kraków 2007, ISBN 978-83-89973-68-9

R. 7 (2007), nr 1 (12), Kraków 2007, ISBN 978-83-89973-69-6

R. 7/8 (2007/2008), nr 2 (13)/1 (14), Kraków 2008, ISBN 978-83-89973-85-6

Zeszyt specjalny, nr 1 (2008), Kraków 2008, ISBN 978-83-7624-044-2

„Rocznik Mitoznawczy”

t. 2, Kraków 2008, ISBN 978-83-89973-79-5

„Nowa Logopedia”

t. 1: *Zagadnienia mowy i myślenia*

Kraków 2010, ISBN 978-83-7624-029-9

t. 2: *Biologiczne uwarunkowania rozwoju i zaburzeń mowy*

Kraków 2011, ISBN 978-83-7624-085-5

t. 3: *Diagnoza różnicowa zaburzeń komunikacji językowej*

Kraków 2012, ISBN 978-83-7624-007-7

t. 4: *Interakcyjne uwarunkowania rozwoju i zaburzeń mowy*

Kraków 2013, ISBN 978-83-7624-087-9

t. 5: *Diagnoza i terapia logopedyczna osób dorosłych i starszych*

Kraków 2014, ISBN 978-83-7624-124-1

t. 6: *Rozumienie - diagnoza i terapia*

Kraków 2015, ISBN 978-83-7624-101-6

Bazy internetowe

Katalog starych druków Biblioteki Ordynacji Nieświeskiej Radziwiłłów.

Druki polskie XVI–XVIII w.

http://www.estreicher.uj.edu.pl/bazy_bibliograficzne/index.php/75/

Katalog księgozbioru Konstancji Sapieżyny (1697–1756)

http://www.estreicher.uj.edu.pl/bazy_bibliograficzne/index.php/93/

Próba rekonstrukcji Biblioteki lwowskiego Kolegium Jezuickiego (1596–1773)

http://www.estreicher.uj.edu.pl/bazy_bibliograficzne/index.php/99/

Katalog starodruków polskich w Bibliotece Uniwersyteckiej w Odessie

http://www.estreicher.uj.edu.pl/bazy_bibliograficzne/index.php/105/

Piśmiennictwo polskie na południowo-wschodnich kresach Rzeczypospolitej

http://www.estreicher.uj.edu.pl/bazy_bibliograficzne/index.php/80/

Indeks „Dodatków” Bibliografii Polskiej cz. III stulecia XV–XVIII

http://www.estreicher.uj.edu.pl/bazy_bibliograficzne/index.php/96/

Literacka i komparatystyczna bibliografia sławistyczna

• *Славянская библиография литературы и компаративистики*

<http://www.biblioslav.eu/index.php/menu/1/>

Prenumeratę oraz poszczególne tytuły,
dostępne jeszcze w niewielkich ilościach,
zamawiać można drogą pocztową
(łącznie min. 5 egz. ew. różnych tytułów)
w Wydawnictwie Collegium Columbinum,
31-831 Kraków, ul. Fatimska 10,
tel./fax: +48 12 641-42-54

Seria pierwsza BTL i BT
nie jest rozprowadzana w sieci księgarskiej

Informacja oraz szczegółowe opisy tytułów:
www.columbinum.com.pl
i-ksiegarnia@columbinum.com.pl

