

# „RZĄDY POEZJI”



Anna Wydrycka

# „RZĄDY POEZJI”

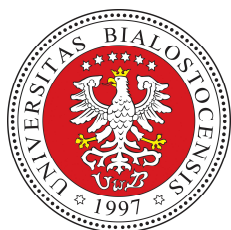
MŁODOPOLSKA LIRYKA – STUDIA I INTERPRETACJE



Białystok 2016

Recenzent: Prof. dr hab. Maria Olszewska  
Korekta: Zespół  
Skład, opracowanie graficzne: Ewa Frymus-Dąbrowska

Na okładce wykorzystano obraz Piotra Stachiewicza *Poezja* (1912)



Książka dofinansowana ze środków Wydziału Filologicznego  
Uniwersytetu w Białymstoku

ISBN 978-83-7657-253-6

Copyright by: Anna Wydrycka, Białystok 2016

Wydawnictwo PRYMAT, Mariusz Śliwowski  
ul. Kolejowa 19; 15-701 Białystok,  
tel. 602 766 304, 881 766 304  
e-mail: [prymat@biasoft.net](mailto:prymat@biasoft.net), [www.prymat.biasoft.net](http://www.prymat.biasoft.net)

## SPIS TREŚCI

Wstęp .....	7
-------------	---

### STUDIA

Panorama młodopolskiej liryki .....	13
Poetki i poeci drugiego planu .....	21
Zofia Trzeszczkowska .....	21
Antoni Lange .....	25
Wacław Rolicz-Lieder .....	30
Kazimiera Zawistowska .....	32
Stanisław Korab Brzozowski .....	35
Wincenty Korab Brzozowski .....	37
Maria Komornicka .....	39
Maryla Wolska .....	44
Bronisława Ostrowska .....	47
Bolesław Leśmian – początki twórczości .....	52
Poetyckie wersje <i>genesis</i> .....	56
<i>O, dzięki Tobie, żeś utworzył ziemię...</i> .....	58
<i>Wszechzło rzuciłeś ludzkości – Wszechpanie!</i> .....	60
<i>Nie było bytu, ani też niebytu...</i> .....	64
<i>On był i myśmy byli przed początkiem...</i> .....	66
<i>Świat wybuchnął jak wulkan z otchłani niebytu...</i> .....	70
Liryczne portrety gwiazd .....	73
Sfera boska i spirytualna .....	74

Piękno, ideał, marzenie .....	79
Byt wieczny i znikome istnienie człowieka .....	81
„Syn ziemi” a kosmos .....	85
Metaforyzacje .....	87
 Czy kobiety lubią apokalipsę? Motywy apokaliptyczne w liryce poetek .....	 92
 Jeźdźcy i konie w młodopolskich wierszach .....	 111
 INTERPRETACJE  	
<i>Widziadło</i> Kazimierza Tetmajera a mity rycerskie .....	123
<i>Tryumfy</i> Stanisława i Wincentego Korab Brzozowskich w kontekście tradycji antycznej .....	138
Liryczne ekstazy Anny Zahorskiej .....	154
<i>Przychodzisz do mnie...</i> Niezwykłe rozmowy poetów na temat miłości i śmierci .....	163
 BIOGRAFICZNE DOPOWIEDZENIA  	
„Drogi promienia”. O biografii Bronisławy Ostrowskiej .....	177
Sprawa Bogusławy Brzezickiej .....	178
Opowiadania wspomnieniowe .....	190
 Więzień Antoni Lange .....	 199
Historia wydawnictwa „Książnica” .....	199
<i>Wspomnienia więzienne</i> .....	209
 Bibliografia .....	 215
Nota edytorska .....	223
Summary .....	225
Indeks osobowy .....	227

## Wstęp

Liryka Młodej Polski stanowi niezwykle szeroki obszar badań. Przez wiele lat skupiali na sobie uwagę najwybitniejsi jej przedstawiciele. Pisano o Kazimierzu Tetmajerze, o Janie Kasprówiczu, o Leopoldzie Staffie. Ich wiersze pojawiały się w podręcznikach i antologiach.

Przez długi czas uważano, że styl i słownictwo, nieznośna rozwlekłość i emocjonalizm nie pozwalają uznawać większości młodopolskich liryków za dzieła sztuki słowa. Szczególnie ostro zdystansowali się od swoich poprzedników młodzi poeci Dwudziestolecia, a czytelnicy następnych pokoleń przejęli ich gusta i sądy. Odesłano więc wielu twórców przełomu wieków do lamusa.

W miarę upływu czasu rosło jednak zainteresowanie zapomnianymi lub niedoczytanymi poetami. Odkryto Tadeusza Micińskiego i Marię Komornicką, którzy cieszą się obecnie wielkim zainteresowaniem. W serii „Biblioteka Poezji Młodej Polski” pod redakcją Marii Podrazy-Kwiatkowskiej i Jerzego Kwiatkowskiego ukazywały się kolejne tomiki krytycznych wydań zapomnianych poetów. Niedawno opublikowane książki *Literatura niewyczerpana*<sup>1</sup> i *Młoda Polska w najnowszych badaniach*<sup>2</sup> przyniosły następne nazwiska. Pomijane dotychczas tomiki wierszy, odkurzone i wznawiane znalazły swoich badaczy, a może nawet miłośników.

W książce „*Rzędy poezji*” starałam się owych twórców docenić. I to nie tylko tych, wymienionych w rozdziale *Poeci drugiego planu*. W następnych rozdziałach obok Tetmajera, Staffa, Kasprówicza, Micińskiego pojawiają się nazwiska Anny Zahorskiej, Marii Grosek-Koryckiej, Marii Kazeckiej, Krystyny

---

<sup>1</sup> *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863–1914*, red. K. Fiołek, Kraków 2014.

<sup>2</sup> *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, red. E. Jakiel, T. Linkner, Gdańsk 2016.

Sariusz-Zaleskiej, Józefa Ruffera, Józefa Jedlicza, Jerzego Żuławskiego, Edwarda Leszczyńskiego i innych poetów i poetek. Studia bowiem zostały poświęcone badaniu określonych tematów i motywów młodopolskiej liryki. Analizując wersje *genesis* albo motywy gwiazd czy motywy apokaliptyczne trudno byłoby się zatrzymać tylko przy najbardziej znanych nazwiskach. Zdaję sobie sprawę, że niekiedy można przytoczyć więcej przykładów wierszy Tetmajera, Staffa czy Kasprowicza, zależało mi jednak na pokazaniu różnorodności i rozmaitych wersji tytułowych motywów. Czasem oczywiście mniej znani poeci powtarzają ujęcia znanych i docenionych kolegów po piórze, nierzadko jednak proponują własną optykę, może niezbyt doskonałą artystycznie, ale ilustrująca przecież stan świadomości epoki.

Interesowała mnie nie tylko wartość artystyczna, lecz przede wszystkim różnorodność ujęć, różnaitość i bogactwo poetyckiej wyobraźni. Bywają wersje motywów cieszące się znaczną popularnością, bywają i takie, które są własnością tylko jednego poety. Ale jeśli przyrzeć się dokładniej, każde ujęcie subtelnie różni się od innego, będąc naznaczone piętnem osobowości twórczej. I stoi zwykle za nim nieco odmienna perspektywa światopoglądowa. Ponadto każdy poeta idzie własnym szlakiem, tak, że często młodzieńcze utwory nie przypominają owoców starości. Śledząc przekształcenia motywów, można te zmiany pokazać.

Interpretując wiersze, uwzględniałam też konteksty filozoficzne i religijne, a także prace innych badaczy. Dotyczy to zarówno motywów, jak i pojedynczych utworów. W niektórych wypadkach konieczne było wyjście poza granice epoki, a więc umowne daty lat 1894–1914, aby zarysować tradycję lub antycypację. Nie definiowałam jednak granic samej epoki, ani też nie odniosłam się do ostatnich dyskusji na temat jej miejsca w dziewiętnastym czy dwudziestym wieku literackim. Wymagałoby to innej perspektywy i innych kontekstów.

Tak więc w części zatytułowanej *Studia* znalazły się wyniki badań nad różnymi wersjami *Genesis*, Młoda Polska zadziwia przy tym różnaitością ujęć i aktualizacją różnych tradycji. Poetyckie motywy gwiazd okazują się z kolei zaskakująco oryginalne, dużą rolę odgrywa tu kreacja wyobraźni. Najciekawsze metafory posiadają także sens metafizyczny. Następnie próbowałam odpowiedzieć na pytanie: Czy kobiety lubią apokalipsę? Okazało się, że młodopolskie poetki niezbyt chętnie sięgają do Apokalipsy św. Jana, czy do innych wersji zagłady kosmosu. Są jednak wśród nich wyjątki, jak Maria Komornicka czy Maria Grossek-Korycka, które totalne zniszczenie czynią tematem swoich wierszy. W studium *Jeźdźcy i konie* można zauważyć wielką przewagę wierszy poetów,



a także fakt, że motyw jeźdźca ma swoją wersję dekadencją i ekspresjonistyczną.

W następnej części – *Interpretacje* – poddane zostały analizie wiersze mniej znane. W *Widziadle* Tetmajer przekształca mit rycerski. Liryk okazuje się równie tajemniczy jak jego tytuł, realizuje jednak określone tendencje światopoglądowe i artystyczne. Interesującym cyklem, zanurzonym w długiej tradycji, są *Tryumfy* braci Korab Brzozowskich. Opublikowane niegdyś w krakowskim „Życiu” później ze zmianami przedrukowane, uznane zostały za jedno z ważnych dokonań polskiego parnasizmu, ale istotna wydaje się też zawarta w nim symbolika. Anna Zahorska podjęła popularny na przełomie wieków temat ekstazy i przekształciła go, tworząc własną wersję i kontynuację. Ostatni rozdział w tej części poświęcony został czterem wierszom różnych poetów, z których każdy następny był prawdopodobnie pisany z inspiracji poprzednim utworem. Układają się one w ciąg oryginalnej liryki miłosnej.

Dwa studia zawarte w *Biograficznych dopowiedzeniach* dotyczą Bronisławy Ostrowskiej i Antoniego Langego. Pokazują one wydarzenia mało znane, ale istotne w biografii obojga poetów. O tragicznej historii matki Ostrowskiej wiadano jeszcze w okresie Dwudziestolecia, potem uległa zapomnieniu. A przecież sama poetka do niej wraca i zostawia wyraźne ślady w twórczości. Bez znajomości faktów pozostają one nieczytelne.

Opublikowane pośmiertne *Wspomnienia więzienne* Antoniego Langego okazują się natomiast niezwykle ciekawym tekstem, posiadają jednocześnie wartość dokumentarną i literacką. Nie były dotychczas przedmiotem osobnej uwagi. Sprostowania domaga się przekaz zawarty w biogramach, dotyczący pracy Langego jako redaktora i przyczyny jego uwięzienia. W oparciu o różne źródła staram się pokazać prawdziwą wersję wydarzeń oraz nakreślić problematykę *Wspomnień* poety.

Zamieszczone w książce studia i interpretacje powinny poszerzyć panoramę młodopolskiej liryki zarówno w zakresie badań motywów literackich, jak i nurtów światopoglądowych i artystycznych. Natomiast przywołanie zapomnianych nazwisk i utworów pokazuje bogactwo i dynamiczną różnorodność epoki.



# STUDIA



## Panorama młodopolskiej liryki

Dominacja liryki w okresie Młodej Polski nie ulega żadnej wątpliwości. Fakt ten dostrzeżono wcześniej i już w ówczesnych publikacjach krytycznych dociekano przyczyn zaistniałego stanu rzeczy. Terminów „poezja” i „liryka” używano przy tym w różnym znaczeniu. Rzadko, tak jak dzisiaj, stawały się one synonimami. Najczęściej „poezja” była pojęciem nieprecyzyjnym, o niezwykle szerokim zakresie; „liryka” zaś pojęciem węższym. W miarę upływu czasu „poezja” stawała się też terminem wartościującym, równoznacznym sztuce słowa o wysokiej randze artystycznej, pisanej wierszem lub prozą.

Jednak początkowo, u progu epoki, narzekano na obniżenie ideałów w poezji. Zenon Przesmycki, recenzując w warszawskim „Życiu” tomiki wierszy (1887), za jedyną zasługę poetów poczytywał kunsztowną formę, wytykając jednocześnie atrofie myśli i uczucia<sup>1</sup>. Powszechne było przeświadczenie o braku wybitnych talentów wśród poetów debiutujących w latach dziewięćdziesiątych. Piotr Chmielowski w 1901 roku ciągle nie dostrzegał wielkich talentów lirycznych, jakkolwiek wieścił nową „wiosnę poezji”<sup>2</sup>. Antoni Lange pod koniec lat dziewięćdziesiątych skonstatował bujny rozwój liryki, jednak bez pojawienia się jednostki genialnej<sup>3</sup>. Brak krystalizacji idei, rozproszenie dążeń, chaos poszukiwań – tak przedstawiała się krytykowi-poecie sytuacja na poetyckiej niwie. Zapewne, bliska perspektywa nie ułatwiała orientacji. Możliwość obiektywnej oceny komplikowała też ciągle żywa dla czytelników, krytyków i samych poetów tradycja literacka. „Mówiąc o poezji współczesnej, mimo woli

---

<sup>1</sup> Z. Przesmycki, Ostatnie objawy w dziedzinie poezji polskiej, „Życie” 1887, nr 12. Przedruk: Z. Przesmycki (Miriam), *Wybór pism krytycznych*, oprac. E. Korzeniewska, t. 1, Kraków 1967.

<sup>2</sup> P. Chmielowski, *Najnowsze prądy w poezji naszej*, Warszawa 1901.

<sup>3</sup> A. Lange, *O poezji współczesnej*, [w:] tegoż, *Studia i wrażenia*, Warszawa 1900.

zawsze porównujemy ją z okresem wielkiego romantyzmu” – pisał Antoni Lange<sup>4</sup>.

Wysoka ocena twórczości romantycznych wieszczów, na ogół nie podlegała dyskusji, mimo różnych zabiegów „pomniejszycieli olbrzymów” (na przykład Józefa Tretiaka – monografisty Juliusza Słowackiego). Lata dziewięćdziesiąte traktowano jako okres przejściowy w rozwoju poezji (Lange, Wilhelm Feldman). Z napięciem wyczekiwano następnego „wieszcza”, który dokona syntezy współczesności. Z takiej perspektywy nawet liryka utalentowanych poetów, na przykład Kazimierza Tetmajera, nie mogła spełnić oczekiwań. Wielbi-ciele romantyzmu dopiero po 1900 roku, w poezji Jana Kasprowicza, Tadeusza Micińskiego, w twórczości Stanisława Wyspiańskiego, odnaleźli realizację ambitnych ideałów. Pisał Feldman:

Literatura – dusza narodu, idzie ku swobodzie i sile; znikła nakazana sobie dotąd nieufność do wyobraźni, do uczucia. Styl przestaje być biednym, skurczonym w sobie, pokutniczym, jakim był w okresie realizmu, pełno w nim namiętności, bogactwa, szału. Dusza roztacza skrzydła – nie tylko do potęg ziemi, ale z Micińskim, z Kasprowiczem do niebios szturm przypuszcza. Stąd przewaga poezji i dramatu. Nawet powieści realistyczne, jak *Chłopi* Reymonta, *Próchno* Berenta, *W roztokach* Orkana są poematami<sup>5</sup>.

Zacieraniu granic między rodzajami literackimi towarzyszy u W. Feldmana, przekonanie, że poezja po 1900 roku odzyskała znaczenie, które posiadała w czasach Mickiewicza i Słowackiego. Cały okres zaproponował więc Feldman nazwać neoromantyzmem. W wypowiedziach historyka literatury pojawia się entuzjazm, jakkolwiek nie wyjaśnia autor *Współczesnej literatury polskiej* przyczyn tak bujnego rozwoju liryki:

Poezja polska doszła do szczytu. Nie tylko talentami twórczymi, lecz i ich duszą. Poezja stała się znowu syntetyczną. Znowu odnajdujemy w niej pierwiastki orficzne, aczkolwiek w innym, bardziej nowoczesnym znaczeniu, i anteuszowską siłę oparcia o ziemię. Głową sięga niebios, gdy wielka jej arteria, wezbrana krwią serdeczną, krwią bólów człowieczych, ludzkości, narodu. Wyrazem najmłodszych znowu – Apollo, który nie tylko lutnię, lecz i łuk dzierży<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> A. Lange, *Studia i wrażenia*, dz. cyt., s. 284.

<sup>5</sup> W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864–1918*, wstęp T. Walas, oprac. M. Rydlowa, Kraków 1985, t. 2, s. 33.

<sup>6</sup> Tamże, s. 58.

Bohaterowie greckiej mitologii: uduchowiony muzyk-poeta Orfeusz, olbrzym Anteusz, czerpiący siłę z matki-ziemi, Apollo – opiekun muz, ale i bóg-wojownik personifikują moc odrodzonej liryki.

Mniej metaforycznie, bardziej racjonalnie wskazuje i wyjaśnia dominację „żywiołu lirycznego nad epicznym” Ignacy Matuszewski – autor poczytnej książki *Słowacki i nowa sztuka*. Dominacja liryki – to jego zdaniem rezultat procesu rozwoju estetyki drogą nieustannego różniczkowania. Estetyka zaś, to właściwie psychoestetyka, ściśle związana z kształtowaniem osobowości bohaterów literackich. Postacie o charakterze ogólnoludzkim kreśli sztuka starożytna. Romantyzm uwzględnia psychologię narodową. Realisci i naturalisci biorą pod uwagę dziedziczność, otoczenie, pracę, pogłębiając indywidualną psychologię. Moderniści natomiast rozbijają jaźń ludzką na szereg stanów – „nastrojów psychicznych”, głęboko wnikając w psychikę bohaterów. Najważniejsze się staje „odbicie” świata w psychice ludzkiej. Stąd dominacja liryki jako sztuki podmiotowej. Stąd też kult Słowackiego, którego twórczość posiada cechy pokrewne ideałom nowoczesnego pokolenia artystów. Mistycyzm, muzyczność, nastrój, uzyskiwany też za pomocą brzmieniowych jakości słowa oraz rytmu – oto niektóre właściwości zarówno poezji Słowackiego, jak i modernistów, dokładnie przez Ignacego Matuszewskiego przeanalizowane<sup>7</sup>.

Jeszcze inaczej widzi prymat poezji Antoni Potocki. To on właśnie w *Polskiej literaturze współczesnej* ogłosił „rządy poezji” po 1900 roku, tak zatytułował jeden z rozdziałów. Jej dominację tłumaczył w następujący sposób:

„Lata, które tu poznajemy, całe są objawieniem się poezji, to jest wielkiego porywu do całkowitej o s o b o w o ś c i własnej ludzi tej epoki, do p e ł n i życia, do stworzenia s w o j e g o świata. Wizje i prorocstwa przeplatają się tu z czynem i realizacją. Te lata same są jak symbol męki, tęsknoty, walki, same są p o w i ą - z a n e w rytm jednorodnej jakiejś, żywej całości<sup>8</sup>.

W poezji wypowiada się „cały człowiek” – tak sądzi Potocki. Ślady „togi i koturnu” widoczne w liryce Adama Asnyka, Marii Konopnickiej zniknęły, kiedy Kazimierz Tetmajer wprowadził bogactwo wrażeń i doświadczeń zmysłowych. Pogłębiona została wrażliwość, ale i refleksja, ożywione zostało su-

<sup>7</sup> Por. I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka*, Warszawa 1965 (passim).

<sup>8</sup> A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, Warszawa 1911, s. 214. Podkreślenia Antoniego Potockiego.

mienie. Jednostka uzyskała prawo wyrażania siebie, co nazywa autor „wyzwoleniem ducha przed wyzwoleniem ciała”.

W wydanej w 1911 roku książce silnie pobrzmiewają nadzieje na odzyskanie niepodległości, podobnie jak hasła aktywizmu, ideologii czynu. Kult energii twórczej widoczny jest zdaniem autora w dziełach Stanisława Przybyszewskiego, Jana Kasprowicza, Stanisława Wyspiańskiego. Zaś poezja – jako symbol, rytm i rym, czyli mowa wiązana – przenika całą twórczość, niezależnie od jej rodzaju, stając się organizatorką duchowego życia narodu. Jesteśmy tu na antypodach wcześniejszych konstatacji Antoniego Langego. Zamiast chaosu – żywa całość, zamiast rozproszenia – powiązanie wspólnym rytmem. Ten sam bujny rozwój liryki, ale zupełnie inny jej charakter, funkcja i znaczenie. W ciągu kilkunastu lat bowiem, dzielących obserwacje Langego od wniosków Potockiego, w dynamicznie rozwijającej się poezji młodopolskiej zaszły duże zmiany. Uwarunkowane były przede wszystkim wpływem prądów światopoglądowych i filozoficznych, ale też wewnętrznym, rozwojem i przemianami sztuki słowa.

W pierwszej fazie młodopolskiej twórczości silnie zarysowuje się dekadentyzm jako prąd światopoglądowy. Kryzys wartości oraz jego emocjonalne konsekwencje najwyraźniej pokazuje ówczesna liryka. W pierwszych seriach poezji Tetmajera, w liryce Stanisława Korab Brzozowskiego, Jerzego Żuławskiego, Marii Komornickiej, Ludwika Szczepańskiego, Bogusława Butrymowicza, nawet Langego i Przesmyckiego powtarzają się deklaracje zwątpienia i niewiary, stanów zniechęcenia, melancholii i rozpacz. Później debiutujący poeci, współtworzący inne prądy literackie: Leopold Staff, Maryla Wolska, Bronisława Ostrowska, we wczesnych wierszach również eksponują kryzysowe stany i nastroje. Pesymizm pogłębia wpływ filozofii Artura Schopenhauera. W utworach poetyckich pojawiają się liczne motywy Schopenhauerowskie, na przykład deterministyczna monotonia życia sugerowana bywa motywami jednostajnego ruchu morskiej fali, kołowrotu, niszczących żaren, błędnego koła.

Początkowo deklaracje światopoglądowe wyrażane są bezpośrednio, za pomocą dyskursywnego toku wypowiedzi. Stany emocjonalne: cierpienie, nuda, rozczarowanie nazwane bywają za pomocą odpowiednich pojęć. Wpływ symbolistycznej poetyki zmienia środki wyrazu. Uczucia sugerują teraz na przykład odpowiednio skonstruowane pejzaże: zamierająca jesienią przyroda, pora zmierzchu, stojąca i pleśniejąca woda, więdnące rośliny, jałowe ugory, szare niebo. Pojawiają się symbole: samotne drzewa, ptaki pozbawione możliwości lotu, błędzący wędrowcy. Personifikacje nastroju, takie jak: Osmętnica (Kazimierz Tetmajer), głusza (Wacław Rolicz-Lieder) wzmacniają emocjonalne od-



działywanie utworów. Historycy literatury zwracali już uwagę na powtarzalność motywów, stanów uczuciowych, deklaracji zniechęcenia. Na pewno motywy dekadenco-schopenhauerowskie w wierszach zwłaszcza drugorzędnych poetów, nie są niczym więcej niż powielaniem modnych stereotypów. Ale też kryzys światopoglądowy zakorzenił się mocno w świadomości niektórych autorów wierszy. Stanisław Korab Brzozowski, Jan Wroczyński, Marcelina Kulikowska – poeci, w których twórczości zaznacza się wyraźnie nurt dekadencji, zakończyli przedwcześnie życie z własnej woli.

Na kształtowanie się młodopolskiej liryki wpływały zwłaszcza francuskie prądy literackie: dekadentyzm, ale też symbolizm. Już w latach dziewięćdziesiątych elementy symbolistycznej poetyki pojawiają się w wierszach Tetmajera. Najważniejsza zasada: ekspresji pośredniej, symbolistycznej ekwiwalentyzacji, konstruowania równoważników psychicznych stanów podmiotu nabiera coraz większego znaczenia. Towarzyszy im technika sugestii, niedopowiedzenia, aluzji. Mnożą się wieloznaczne symbole, choć niestety rzadko oryginalne, częściej zaczerpnięte z tradycji i powielane: łabędź, ślepiec, Sfinks, liczne figury biblijne i mitologiczne, motywy baśniowe. Instrumentacja głoskowa, powtórzenia, refreny rytmizują i umuzyczniają wiersze. Rozwija się wiersz wolny (francuski *vers libre*) oraz poemat prozą, pozwalający z niezwykłą subtelną oddać wewnętrzne poruszenia podmiotu. Sięgają wreszcie poeci po technikę oniryczną i tzw. montaż asocjacyjny – technikę wolnych skojarzeń. Symbolizm wpływa zdecydowanie na kształt młodopolskiej twórczości lirycznej. Nie tylko zresztą od strony środków wyrazu. Nurt symbolistyczny opiera się na filozofii idealistycznej – swoistej mieszaninie elementów platońsko-plotyńskich, filozofii Wschodu, idei *correspondances* – związków, powinowactw między różnymi sferami rzeczywistości. Dokonuje się tu więc zerwanie z dekadencją kryzysem światopoglądowym.

Na temat symbolizmu wiele ówczesnie pisano. Wnikliwe zbadanie znaczenia tego nurtu dla młodopolskiej twórczości zawdzięczamy jednak współczesnemu historykowi literatury. *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski* Marii Podraza-Kwiatkowskiej jest tu najlepszym przewodnikiem<sup>9</sup>. Elementy symbolizmu pojawiają się właściwie w twórczości wszystkich młodopolskich poetów. Wybitnymi osiągnięciami poszczycić się mogą K. Tetmajer, Leopold Staff, J. Kaspróvicz, T. Miciński, ale też na przykład S. Korab Brzozowski, W. Rolicz-Lieder, B. Ostrowska i inni. Niektórzy historycy literatury za najwy-

<sup>9</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975 (wyd. 3 Kraków 2001).

bitniejszą realizację symbolistycznych postulatów uznają twórczość poetyką Bolesława Leśmiana.

Zupełnie inny ślad pozostawił na młodopolskiej liryce prąd ekspresjonistyczny, łączący się często z dekadentyzmem i z symbolizmem. Lirykę ekspresjonistyczną kształtują przede wszystkim: J. Kasprówic (Hymny), T. Miciński, Maria Komornicka, Maria Grosseck-Korycka, Stanisław Przybyszewski (w poematach prozą). Dynamizm, poetyka kontrastu, liczne antytezy, oksymorony, hiperbolizacje, deformacje, chwytły retoryczne – to charakterystyczne elementy wierszy. Dominacji ducha nad materią, podmiotowej wizji nad obiektywną rzeczywistością, towarzyszy wyraźne wartościowanie – walka dobra ze złem staje się częstym tematem utworów. Ważna okazuje się zarówno problematyka etyczna, jak i religijna tematyka grzechu i potępienia. Bohaterowie – to najczęściej buntownicy, nie akceptujący porządku świata, także bohaterowie biblijni i mityczni: Lucyfer, Kain, Prometeusz. Wiersz wolny i emocyjny współtworzy poetykę krzyku.

Heroizm ekspresjonistycznych buntowników zostaje niebawem zastąpiony zupełnie innym rodzajem heroizmu. Po 1900 roku nasilają się bowiem wpływy witalistycznej filozofii Fryderyka Nietzschego i – nieco później – Henryka Bergsona. Kształtują one tzw. lirykę odrodzieńczą, witalistyczną, która rozwija się bujnie zwłaszcza w środowisku lwowskim<sup>10</sup>. Do nurtu witalistycznego zaliczyć możemy wiele wierszy L. Staffa, M. Wolskiej, Józefa Ruffera, Józefa Jędlicza, Edwarda Leszczyńskiego, Bronisławy Ostrowskiej, Anny Zahorskiej, Stanisławy Szadurskiej także B. Leśmiana. Bohaterowie liryków Ruffera i Jędlicza imponują tężyzną fizyczną. Bohaterowie utworów M. Wolskiej ochotą i zdolnością do walki. Próby kształtowania nurtu heroicznego podejmuje nawet Tetmajer w wierszach o Janosiku, o Zawiszy Czarnym. Zmienia się charakter poetyckich pejzaży. Bujnie rozwijającej się przyrodzie towarzyszy blask słońca. Słońce jest zresztą w owym nurcie tak wyeksponowane, że można mówić o jego kulcie, o młodopolskim solaryzmie<sup>11</sup>.

Reakcją na kryzys światopoglądowy, poetykę ekspresjonistycznego krzyku, symbolistycznej sugestii okazuje się młodopolski neoklasycyzm (1907–1914). W publikacjach propagującego klasycyzm czasopisma *Museion* odwołanie do tradycji antycznej łączy się z filozofią H. Bergsona (Ludwik Hieronim

<sup>10</sup> Szerokie omówienie młodopolskiego witalizmu znajdziemy w książce: *Młodopolski witalizm, modernistyczne witalizmy*, red. A. Czabanowska-Wróbel, U. Pilch, Kraków 2016.

<sup>11</sup> Por. studium J. Kwiatkowskiego, *Od do synów słońca*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1977.

Morstin, E. Leszczyński). Lwowski *Lamus* (Michał Pawlikowski, M. Wolska) również wiąże tradycję z teraźniejszością – pismo zostało podzielone na dwa działy: *Dziś i Wczoraj*. W sposób najbardziej bezpośredni odwołuje się do tradycji klasycznej L. Staffa. Klasycyzujące wiersze piszą też: Władysław Kościeliski, L. H. Morstin, Konstanty Maria Górski, Zdzisław Dębicki, Lucjan Rydel. W sonecie *Estetyka* L. Staffa zostają ponownie związane prawda, dobro i piękno. Klasyczna triada, która uległa rozpadowi, odzyskuje znaczenie. Przywoływane są ideały harmonii i prostoty. Mądrość i szlachetność okazują się pożądanymi cechami artysty. Przywrócona zostaje do łask cnota umiarkowania. I przede wszystkim propagowany jest starożytny stoicyzm. „Przetrwam wszystko jak posąg pogodny” mówi Marek Aureliusz w wierszu L. Staffa<sup>12</sup>. W utworach innych poetów pojawiają się motywy greckich teatrów, biesiad, zabaw, liczne postacie olimpijskich bóstw i herosów, czasem jako piękne posągi muzealne. Konstanty Górski napisał cały cykl *Transkrypcji z Horacego*<sup>13</sup>. Nawiązaniom tematycznym towarzyszą próby odnowienia klasycznej poetyki, wprowadzenia odpowiednich stóp rytmicznych oraz gatunków takich jak: hymn, oda, pieśń.

Z poszukiwania nowych wartości zrodził się też młodopolski franciszkanizm. W postaci św. Franciszka fascynował poetów swoisty bunt antymieszczkański, artystyczne zamiłowania, postawa pokory i akceptacji istnienia, radość i prostota, braterski związek z naturą. Interesowała też głęboka religijność, mistycyzm, zjawisko stygmatyzacji. Już w 1902 r. T. Miciński opublikował wiersz zatytułowany *Stygmaty świętego Franciszka*. Motywy franciszkańskie pojawiają się w poezji T. Micińskiego, L. Staffa (tłumaczył też *Kwiatki świętego Franciszka*), J. Kasprowicza, B. Ostrowskiej, Ludwika Marii Staffa (*Zgrzebna kantyczka*). Jan Kasprowicz jest autorem *Hymnu świętego Franciszka z Asyżu* i dużo późniejszej *Księgi ubogich*. Franciszkanizm sprzyja wprowadzeniu do poezji nowego bohatera: prostego, pokornego człowieka. Pomaga także odnaleźć wartość w codziennym życiu i nieefektywnych wydarzeniach<sup>14</sup>.

W okresie przed pierwszą wojną światową coraz większego znaczenia nabiera bowiem poezja codzienności. Zwykłe zdarzenia i zwykłych ludzi opisuje nie tylko J. Kasprowicz, ale i L. Staff, B. Ostrowska, M. Wolska oraz Aleksander Szczęsny i Stanisław Miłaszewski. Dokonuje się też znaczące uproszczenie

<sup>12</sup> L. Staff, *Marek Aureliusz mówi*, [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, t. 1, s. 814.

<sup>13</sup> K. M. Górski, *Wiersze wybrane*, oprac., E. Miodońska-Brookes, Kraków 1986.

<sup>14</sup> Por. J. Kolbuszewski, M. Łoboz, *Kocham was mali ludzie. Franciszkanizm – literatura – publicystyka*, Wrocław 2010.

poetyki. Realistyczny szczegół, zaobserwowany konkret zastępuje skomplikowaną metaforę i symbolikę lub klasyczne, konwencjonalne piękno.

Jeżeli do wymienionych wyżej prądów i kierunków dołączymy jeszcze reprezentowany znaczącymi osiągnięciami parnasizm, wpływy impresjonizmu, secesyjne obrazowanie, wyodrębnimy nurt groteskowy i satyryczny (Jan Lemański, Tadeusz Żeleński-Boy, Adolf Nowaczyński, Edward Leszczyński i inni) oraz zauważymy, że jeden młodopolski tom poezji powstaje zwykle na pograniczu różnych prądów, gromko obwieszczony „rządy poezji” okazują się zjawiskiem niezwykle skomplikowanym. Osobną uwagę należałoby poświęcić też poezji pierwszej wojny światowej. Na szczęście wiele faktów literackich zostało już przez badaczy przeanalizowanych i opisanych, co nie znaczy, że młodopolska poezja poznana została gruntownie i całkowicie. Nowym interpretacjom sprzyja coraz większa dostępność tekstów, nie tylko najwybitniejszych pisarzy. Dużą rolę odegrały publikacje kolejnych tomów Biblioteki Poezji Młodej Polski pod redakcją Jerzego Kwiatkowskiego i Marii Podrazy-Kwiatkowskiej. Liryka Młodej Polski jest coraz szerzej i głębiej badana.

## Poetki i poeci drugiego planu

Bogactwo młodopolskiej liryki odślania się nie tylko w jej reprezentowanym znanymi nazwiskami centrum, ale i na mniej znanych peryferiach, kryjących często znaczące dokonania artystyczne. O dominacji liryki w młodopolskiej literaturze decydują przecież nie tylko obfite ilościowo i nowatorskie artystycznie dokonania K. Tetmajera, L. Staffa, J. Kasprowicza, T. Micińskiego, ale przywracane obecnie do łask utwory poetów *minorum gentium*.

### Zofia Trzuszczowska

Poezja Zofii Trzuszczowskiej (1847–1911) stanowi z dwóch powodów zjawisko szczególne, zarówno dla ówczesnych, jak i dla dzisiejszych czytelników. Po pierwsze – jej oryginalna twórczość liryczna (z wyjątkiem poematu *Jeden z wielu* – 1890) przez długi czas pozostawała rozproszona na łamach czasopism, co utrudniało i nieraz nadal utrudnia orientację<sup>1</sup>. Po drugie – Trzuszczowska skutecznie ukrywała swoją tożsamość pod męskim pseudonimem (skrótowym nazwiskiem ojca) Adam M-ski. Początkowo nikt chyba nie przypuszczał, że autorką licznych wierszy i przekładów w ten sposób sygnowanych jest kobieta. Tajemnicę poetki poznał A. Lange, który dopuścił się jedynie subtelnej zdrady w cyklu *Pieśni dla przyjaciół* (1894), gdy wiersz *Adamowi*

---

<sup>1</sup> Poezje Zofii Trzuszczowskiej zostały wydane na Białorusi, jednocześnie w języku polskim i w tłumaczeniu na język białoruski Por. Z. Trzuszczowska, *Dzisiaj i na wieki. Poezje*, oprac. J. Garbiński. Przekład i oprac. w języku białoruskim U. Marchel, Instytut Sławistyki Polskiej Akademii Nauk, Instytut Literatury im. Janka Kupały Narodowej Akademii Nauk Białorusi, 2004.

*M-skiemu* rozpoczął wersem: „Bóg dał twej lirze wdzięk jakiś niewieści”. Zaś P. Chmielowski w *Najnowszych prądach w poezji naszej* (1901) obwieścił czytelnikom, że pod męskim pseudonimem ukrywa się kobieta, nie podając jej nazwiska. Dopiero w nekrologach zgodnie ujawniono, że Adam M-ski to Zofia Trzszczkowska. Współczesnych badaczy (Agnieszka Baranowska, Barbara Olech) interesuje problem tożsamości poetki oraz przyczyny starannego ukrycia kobiecego autorstwa. Zweryfikowano dawniej postawioną tezę mizoginizmu Trzszczkowskiej. Konieczność życiowa stopniowo przetwarzana w autokreację wydaje się głównym powodem sensacyjnej i dla ówczesnych czytelników, bo trwającej przez całe życie, mistyfikacji, podtrzymywanej też w prywatnej korespondencji.

Pochodziła bowiem poetka z rodziny ziemiańskiej Adama Mańkowskiego i Michaliny z Rajeckich, osiadłej w Dorohowicy, w powiecie słuckim. Za mąż wysłała wcześniej za carskiego oficera Wacława Trzszczkowskiego. Dom Trzszczkowskich był ostoją polskości, tym niemniej żona – polska poetka i jej patriotyczna, po części tyrtejska, twórczość nie stanowiły zapewne wygodnego zaplecza dla wojskowej kariery męża. Następną przyczyną ukrycia prawdziwej tożsamości, być może nawet bardziej istotną, była trudna sytuacja piszących kobiet, które często lekceważono lub wymagano od nich specyficznego, dość powierzchownie rozumianego jako „kobięcy”, charakteru twórczości. Męski pseudonim dawał większe możliwości rozwoju i oddziaływania. Tym bardziej, że Trzszczkowska, zwłaszcza w początkowym okresie, chciała właśnie na społeczeństwo oddziaływać. Jej poezja nabierała wymiaru utylitarnego, zorientowanego społecznie, ale przede wszystkim narodowo. Pisała liczne autotematyczne wiersze, w których określenie funkcji i istoty poezji spleta się z tematem niewoli. Nostalgii za dawną chwałą, dojmującemu poczuciu klęski towarzyszy tu silne przekonanie, że poeta nie we wspaniałą przeszłość powinien zwracać wzrok, gdzie „zielona łąka / Dzisiaj pleśnią tchnie”, lecz budzić nadzieję w pogiębionym narodzie (np. cykl o charakterystycznym tytule *W przyszłość*, „Tygodnik Ilustrowany” 1884, nr 93). Owa nadzieja – to zwykle wskazywana ezopowym językiem (na przykład jako nadejście wiosny) perspektywa niepodległości. W późniejszym okresie, bacznie obserwując społeczeństwo helotów, śledzi poetka konsekwencje zniewolenia. Jej celem staje się, jak zauważył Chmielowski, „uwydatnienie rozkładowego działania czynników”, z powodu których utalentowane jednostki marnują swoje siły.

Już w 1892 r. w dłuższym i skomplikowanym poemacie *Fragment* (napisze Trzeszczkowska, antycypując późniejsze liczne portrety „strasznych mieszczan”:

Bo – co najprędzej ściąga z niebiosów –  
To łatwych uciech obfitość;  
I największy wróg herosów,  
Rdza stali to – pospolitość.

Przez nią on będzie gładki, ugrzeczniiony,  
Taki filister, choć przyłoż do rany:  
Z krągłym brzuszkiem, z łysiną, w sobie rozkochany...<sup>2</sup>

Skarlenie społeczeństwa, zanik heroicznych ideałów piętnowali liczni młodopolscy pisarze, na przykład A. Lange, Wacław Berent, Stanisław Wyspiański. Poetka dostrzega te same zjawiska. Cykl *Z łanu* zawiera silne akcenty krytyczne zarówno wobec przeszłości, jak i teraźniejszości:

Bo to, co mię tak boli, tak uciska,  
To nie nasz los, nie naszej klatki cieśń,  
Lecz życia brak i ta jak na bagniska  
Na piersi nam osiadająca pleśń<sup>3</sup>.

Tematyka narodowo-patriotyczna była głównym powodem tak poważnego okaleczenia przez cenzurę przygotowanego do druku tomu *Przebrzmiałe akordy*, że poetka z publikacji zrezygnowała.

Ciekawy nurt jej poezji stanowi liryka miłosna. Najczęściej kreowany męski podmiot mówiący idealizuje partnerkę, uwydatnia jej „anielskość”, przywołuje mit Androgyne, nadaje uczuciu cechy transcendentne, określa się jako poeta, wiążąc miłość z twórczością (np. *Na skrzydłach Ariela*, „Życie” 1888 nr 2, *Miłość poety* „Głos” 1899 nr 24). Innymi słowy: powtórzony tu zostaje skonwencjonalizowany wzorzec romantyczny, wtłoczony w zbyt może czasem rytmiczne zwrotki. Ale Trzeszczkowska czuje też potrzebę wypowiedzenia kobiecego stanu duszy. Adam M-ski sygnuje więc utwory z żeńskim podmiotem lirycznym, zaopatrzone podtytułami: *Kartki wykradzione z biurka kobiety*, *Z cyklu „Z niewieściej doli”* itp. (m.in. „Ateneum” 1895 t.1; „Prawda” 1900 nr 43),

<sup>2</sup> A. M-ski, *Fragment*, „Ateneum” 1892, t. 2, s. 12.

<sup>3</sup> A. M-ski, *Z łanu*, „Dziennik Wileński” 1907, nr 293.

w których nieśmiało pobrzmiewają hasła emancypacji – marzenia o partnerstwie, piętnowanie konwenansu, subtelnie zarysowana kobieca zmysłowość. Temat miłości pojawia się też często w licznych utworach stylizowanych na ludowe piosenki i nostalgiczne dumki. Rytmiczność, śpiewność, kunsztowna czasem prostota cechują tę grupę utworów.

Cyklami dumek (*Z dumek i piosnek*, „Życie” 1887 nr 40, *Dumki*, „Prawda” 1901 nr 38, *Dumki*, „Tyg. Ilustr.” 1904, nr 40) kontynuuje Trzeszczkowska ideę romantycznego regionalizmu, kulminującą w obszernych *Pieśniach Dorohowickich*. Zakrojony na szeroką skalę epicki poemat miał składać się z kilku cykliów. Fragmenty dwóch (*Ludzie*, *Ziemia*) pojawiły się na łamach ówczesnej prasy („Prawda” 1900, nr 34, 51; 1901, nr 17, 20; „Tygodnik Ilustrowany” 1901 nr 44, 1902 nr 3). Pośmiertnie opublikowano cykl *Stary Dwór* („Echo Literacko-Artystyczne” 1913 nr 3), gdzie została zarysowana historia Dorohowicy i okolic. Kult rycersko-szlacheckiej przeszłości, kresowa obyczajowość (*Wieczornica*, *Pogrzeb*), przyroda stopiona z życiem mieszkańców i pracą ludu (*Wynia*, *Grusze*, *Chata*) wyznaczają zakres tematyczny poematu. W tych i innych stylizowanych na ludowe pieśni i piosenki lirykach (czasem jest to bardzo wyszukana stylizacja, jak w dedykowanych P. Chmielowskiemu *Śpiewakach* – „Prawda” 1897, nr 43) pobrzmiewają tony M. Konopnickiej, Ludwika Kondratowicza, Teofila Lenartowicza, Bogdana Zaleskiego. Występują też aluzje do ich utworów. Równie częste okazują się odwołania do twórczości wielkich romantyków, a zwłaszcza do otaczanego kultem Adama Mickiewicza. Występują też elementy mitologiczne, echa Szekspirowskie, nawiązania do twórczości Johanna Wolfganga Goethego, do Biblii. Modernistyczną cechą jej poezji staje się intertekstualizm. Jak dalece świadomy, pokazuje przypis do wiersza *Nad mogiłą Delfiny*:

„Na wiejskim cmentarzu przyszedł mi na pamięć *Grób Agamemnona*, a jednocześnie zaczęły się przesuwać przed oczyma bolesne dramaty w ubogich mogiłach zawarte. Zdawało mi się, że jest wiele bolesnej ironii w wypowiedzeniu ich skarg formą królewskiej pieśni Słowackiego; dlatego jej użyłem”<sup>4</sup>.

Wnikliwa analiza wierszy, pobieżnie odczytywanych jako wtórne i naśladowcze, pozwala odkryć wiele świadomych aluzji oraz tzw. cytatów stylu. Trzeszczkowska, pisząca na przełomie epok, pozostaje pod silnym wpływem romantyków i pozytywistów. Natomiast próby wykorzystania cudzych form

<sup>4</sup> A. M-ski, *Nad mogiłą Delfiny*, „Głos” 1897, nr 50.



i słów w celu uzyskania konkretnego efektu artystycznego (nie zawsze zresztą udane) stanowią nowoczesny rys jej poezji. W Młodej Polsce wpisuje się też dekadencjami, pobrzmiewającymi w późnych wierszach. Ważną rolę w kształtowaniu nowych prądów odegrały jej przekłady. Tłumaczyła m.in. *Lu-zjady* Luisa Vaz de Camõesa (przekład do dzisiaj ceniony), poezje Alphonse de Lamartina, Alfreda de Vigny, Charlesa Leconte de Lislea, *Magdalenę* Josefa Machara, a przede wszystkim, wspólnie z A. Langem *Kwiaty grzechu* (czyli wybór z *Kwiatów zła*) Ch. Baudelairea.

## Antoni Lange

Intertekstualizm stanowi też ważną cechę poezji Antoniego Langego (1861–1929). Poeta-erudyta, poliglota, znawca mitów i tłumacz eposów (m.in. wydał *Epos. Zbiór arcydzieł poezji epickiej wszystkich czasów i narodów w streszczeniach i wyciągach* – 1909–1912), doskonale zorientowany w filozofii, w literaturze, silnie odczuwał wagę i ciężar tradycji. „Przy poczęciu naszym już setki pojęć w nas wchodzi; mimo woli powtarzamy rzeczy już mówione, musimy strząsać ze siebie wszystkie naleciałości: umarli rządzą nami” – pisał w szkicu *O poezji współczesnej*<sup>5</sup>.

Swoją epokę (począwszy od lat osiemdziesiątych XIX w.) uznał za wiek chaosu, dekrystalizacji idei i „niepierwotności” inspiracji czyli kulturowych źródeł twórczości. Ponieważ poeta nie jest w stanie wszystkiego zapamiętać, zaś przeszłość „pozostawiła legaty, których opuszczać nie wolno”, należy łączyć przeszłość i przyszłość, ale poszukiwać też rytmu życia drogą doświadczenia – oto jego rady dla ówczesnych twórców i niewątpliwie też dla siebie samego. Jako pisarz aktualizował tradycję przy pomocy różnych strategii intertekstualnych: polemiki, kontaminacji, wielostopniowego wykorzystania aluzji. Niekiedy orientacja w gąszczu cytatów przywoływanych przez Langego jest niezwykle trudna, na przykład dramaty (*Atylla*, *Wenedzi*) można uznać za rodzaj „centonowej mowy”, pokrewnej technice kolażu<sup>6</sup>. Na szczęście utwory poetyckie nie są tak bardzo nasycone „cudzym słowem”, ale i tak interpretując wiele konkretnych wierszy, relacji intertekstualnych nie sposób pominąć.

<sup>5</sup> A. Lange, *Studia i wrażenia*, Warszawa 1900, s. 281.

<sup>6</sup> Pisałam o tym w artykule: *Między tekstami – dramaty Antoniego Langego*, [w:] *Literatura Młodej Polski między XIX a XX wiekiem*, red. J. Sztachelska, E. Paczoska, Białystok 1998.

Współcześni Langemu A. Potocki i W. Feldman, biorąc pod uwagę tę i inne cechy jego poezji, skonstatowali, że właściwym żywiołem autora *Pogrzebu Shelleya* (pierwsza zwarta publikacja – 1890) jest „żywioł” słowa. Słowo ma nabierać w jego utworach jak gdyby samoistnego życia, objawiać się jako materia, w którą się przyobleka „stający się duch”, równocześnie różnić się zasadniczo od słowa potocznego – „posługacza rzeczywistości”<sup>7</sup>. Sam Lange poświęcił Słowu rozumianemu jako Logos – twórczy pierwiastek bytu a jednocześnie narzędzie poety – liczne artykuły i utwory liryczne. W obszernym, wczesnym poemacie *Pieśń o Słowie* nakreślił historię zmagania ludzkości z tajemnicą słowa równoznaczną tajemnicy bytu. Swoją współczesność oceniał przy tym jako stan przejściowego kryzysu. „My dziś bez słowa!” – pisał. Zaś wyobcowani, pełni pesymizmu poeci to według niego: „słowa wielkiego atomy”.

Lange w tym i w innych poematach (np. *Vox posthuma*) wypowiedział i wnikliwie przeanalizował kryzys swego pokolenia. *Pieśń o Słowie* jest jednak pełna optymizmu: ewolucja ducha ludzkości (w myśli Langego dobitnie przejawia się ewolucjonizm, charakterystyczny dla XIX-wiecznych teorii) umożliwi osiągnięcie Raju Odzyskanego, gdzie panuje słowo Miłość. W następnym poemacie z pierwszego tomu – *Cyfra i Słowo* – objaśnia Lange dwie drogi „niezwalczonego człowieczego ducha”, którymi są nauka i poezja:

Jedna nóż doświadczenia – druga natchnień ma kwiaty,  
Słowo i Cyfra: dwie – one potęgi są w nas:  
Cyfra z ziemi ku niebu, Słowo mknie z nieba na światy,  
Aż wejdą na ów szczyt, kędy spotkania ich czas!<sup>8</sup>

„To nie jest tendencja w wierszu, to nie jest nauka w sztuce, ani filozofia w poezji, to jest poezja filozofii, to jest estetyka piękna duchowego, jasnowidzenie harmonii bezcielesnych kształtów myśli przed oczyma duszy” – tak chwalił A. Potocki oba poematy<sup>9</sup>. Konstyтуują one w pierwszym tomie, zawierającym zapowiedzi wszystkich kierunków przyszłego rozwoju twórczości, najważniejszy nurt poezji filozoficzno-refleksyjnej. Znajdziemy tu też akcenty społeczne (poemat *Venus Żebraczka*) – jako kontynuację wczesnych wierszy publikowanych w Paryżu, pod pseudonimem Kostka Napierski (później w tomie *Pierwszy dzień stworzenia. Pieśni społeczne*). Sporo miejsca zajmują eroty-

<sup>7</sup> A. Potocki, *Szkice i wrażenia literackie*, Warszawa 1903, s. 141.

<sup>8</sup> A. Lange, *Poezje*, cz. I, Warszawa 1895, s. 159.

<sup>9</sup> A. Potocki, *Szkice i wrażenia*, dz. cyt., s. 140–141.

ki, zakończone znamionym, refleksyjnym epilogiem, w którym – jak przystało intelektualistom – rozważa poeta istotę kobiecości:

„Nieśmiertelna Ewa – wiekuisty duch niewieści, Bożą wolą do bytu powołany – i rozlany w całej naturze jako treść, która łączy jej rozpieczętowane twory jednym łańcuchem miłości”<sup>10</sup>.

Lange nie jest poetą zmysłowego wrażenia, ani nawet wyrazicielem skomplikowanych uczuć, dyscyplina intelektualna, poszukiwanie ideowej głębi okazują się znamienne nawet dla nurtu erotycznego w jego poezji. Swoisty ideał kobiecości prezentuje na przykład pierwsza mityczna żona biblijnego Adama w chętnie później przedrukowywanym poemacie *Lilith*. Równie charakterystyczny jak język religijnego mitu jest gest łączenia, syntezy, dążenia do jedności będący ideałem filozoficznym i estetycznym Langego. Natomiast *Sonetów wedyckich* okazują się wyrazem zainteresowania modnym buddyzmem ezoterycznym, kontynuowanego w niektórych wierszach *Rozmyślań*. Kunsztowne cykle sonetów (oprócz *Sonetów wedyckich* m.in. późniejsze: *Logos, XXVII sonetów, Wenecja*) dowodzą związków z parnasizmem, potwierdzonych pojawieniem się wyszukanych gatunków: *stornelle, rifierita, villanelle* w nurcie poezji miłosnej.

Znany jest dłuższy poemat Langego *Rym* – popis wirtuoza słowa niezwykle zręcznie rymującego wyszukane wyrazy i trudne końcówki. Przysporzył on chyba poecie największej popularności i sprawił, że zbyt łatwo uznano Langego za poetę-sztukmistrza, a jego utwory umieszczano w nurcie parnasistowskim, jako przykład kultu formy. Jak słusznie zauważył Jerzy Poradecki nie można *Rymu* uznać za program poetycki, ów niewątpliwy popis jest bowiem nieco żartobliwy, poprzedzony zresztą niezbyt poważną w tonie dedykacją: „do jednej pani, która ganiła moje rymy zbyt proste”. Nie należy zapominać, że Lange, co prawda trochę później, jest też autorem utworów satyrycznych pod pseudonimem Taciturnus („Sowizdrzał” 1912–1913). Ponadto zapowiadał wydanie tomu *Groteski. Wiersze ironiczne* (pojedyncze utwory cyklu *Z grotesek* można znaleźć w ówczesnej prasie), napisał apologetyczny utwór na temat czarnej kawy (*Kawa*). Nieobce więc mu było poczucie humoru i żartobliwy ton wypowiedzi. Autentyczny, parnasistowski kult formy nigdy natomiast nie przybiera kształtu żartobliwego.

---

<sup>10</sup> A. Lange, *Poezje*, cz. I, dz. cyt., s. 61–62.

Kłopot z określeniem osobowości twórczej poety, która jawiła się jako zmienna i nieuchwytna, mieli już współcześni mu, wybitni krytycy. Dla Feldmana był „niestrudzoną poszukiwaczką słowa wieku”, Potocki pisał o jego „wiekuistych metamorfozach”; zanim zresztą Lange opublikował wiersz, którego bohaterem jest Proteusz – jeden z mitycznych modeli egzystencji:

Na wiekuiście zmiennej toni fal  
 Ja – Proteusz, bóg wyklęty –  
 Przelewam się w elementy,  
 W kształty i twory,  
 W ognie, dźwięki i kolory,  
 W oddechy, trucizny, potęgi,  
 W zielonych niw widnokreśli,  
 W nereidy i trytony!...  
 ...O, ten szereg przemian nieskończony!...<sup>11</sup>

Najwybitniejszym dziełem poetyckim Langego są wydane w 147 egzemplarzach w 1906 r. *Rozmyślania*, przedrukowane dopiero w r. 1931 w pośmiertnym *Ostatnim zbiorze poezji*, a więc niełatwo wówczas dostępne. Obecnie uznano je za rodzaj filozoficznego poematu o rozluźnionej konstrukcji, ale dającym się odczytać uporządkowaniu<sup>12</sup>. Wedle Wacława Borowego najpiękniejsze wiersze *Rozmyślań* powstały z dumań o śmierci<sup>13</sup>. Ale nie tylko śmierć, choć niezwykle ważna, okazuje się tematem cyklu. Jego bohater staje wobec zagadki bytu i własnego losu, w obliczu śmierci, miłości, przemijania, cierpienia, historii, natury. Próbuje odnaleźć swoje miejsce w całości *universum*:

Obywatelem jestem niebios bezgranicznych,  
 Mieszkam w nieskończoności zapadłym powiecie;  
 Tysiące we mnie planet błędzi eterycznych.

(*Rozmyślania i inne wiersze*, s. 68)

<sup>11</sup> A. Lange, *Rozmyślania i inne wiersze*, oprac. J. Poradecki, Warszawa, s. 93.

<sup>12</sup> M. Mikołajczak, *O miejscu „Rozmyślań” Antoniego Langego w literaturze Młodej Polski*, „Ruch Literacki” 1999.

<sup>13</sup> W. Borowy, *Lange jako poeta*, [w:] tegoż, *Dziś i wczoraj*, Warszawa 1934. Por. też: H. Żbikowska, *Antoni Lange – poeta metafizyczny XIX stulecia. Barokowe konteksty „Rozmyślań”*, „Napis” seria 2015.

W morzu ciemności duch mój toczy się bez końca  
 Po czarnych jakichś falach, spienionych w kędziory;  
 A blask niewidzialnego – dalekiego słońca  
 Czasami mrok ułudnymi wyłącza kolory.

*(Rozmyślania i inne wiersze, s. 95)*

Kiedy o sobie mówię, nie mówię o sobie,  
 Bo obcy sobie jestem, jakby rozdwojony;

*(Rozmyślania i inne wiersze, s. 82)*

Rozważa też istotę poezji, będącą „głosem nieznaných żywiołów”. Wiele tu odwołań intertekstualnych oraz przenikliwie rozważanych młodopolskich postaw. Wiele też sprzeczności. Jak zauważył badacz koncepcji antropologicznej wpisanej w dzieło Langego, „przeciwieństwo wewnętrzne jest esencją ludzkiej natury [...] człowiek łączy w swej strukturze różne, a nawet sprzeczne żywioły; [...] ich współlistnienie wyzwala ruch, początkuje ciąg przemian, trwający od początku do końca trwania gatunku, od narodzin po śmierć jednostki...”<sup>14</sup>. Ale Langego, jak poetów-parnasistów, wydaje się czasem drażnić sprzeczność, nieustanny ruch form, cykl przemian, nawet ewolucyjnie zorientowany. Zwraca uwagę dojmujące doznanie chaosu, nie tyle zresztą wewnętrznego, co chaosu egzystencji. Często powtarza się metafora „chaosu życia”, wyzwalająca pragnienie ładu i harmonii. Realizację może przynieść śmierć:

O śmierci, gdy się w łonie twym zanurzę,  
 Ty ład mi wlejesz w przezroczyście kruże  
 Ze wszystkich rzeczy.

*(Rozmyślania i inne wiersze, s. 32)*

lub marzenie o świecie idealnym:

Atlantyda nadziejska i nadwidziadlana,  
 Co nigdy w rzeczywistość form nie zejdzie sprzecznych –  
 Lub stanie się w godzinach bytu ostatecznych,  
 Jako najwyższa gwiazda – cała z snów utkana.

*(Rozmyślania i inne wiersze, s. 86)*

---

<sup>14</sup> M. Stala, *Pejzaż człowieka*, Kraków 1994, s. 182.

Idealna „żywa harmonia”, pojawia się w ostatnich wersach, ostatniego, przejmującego wiersza cyklu:

Niech w najdźwięczniejszą harfę mi zadzwonią –  
Abym w złudzeniu rozśpiewanym konał,  
Żem wszystko żywą przyodział harmonią,  
Że, com wykonać miał, wszystkim wykonał.

(*Rozmyślania i inne wiersze*, s. 110)

W *Rozmyślaniach* więcej jest jednak pytań niż odpowiedzi, więcej zagadek niż rozwiązań. Sugestywnie pokazana niepewność ludzkiego losu, rozpisana na szereg doświadczeń, objawiona w dźwięcznym i śpiewnym słowie nabiera wymiarów uniwersalnych, stąd też ów cykl Langego fascynował późniejszych poetów i czytelników. Oprócz twórczości oryginalnej zasłużył się jeszcze autor *Rozmyślań* jako krytyk i jako tłumacz. Przekładał licznych poetów francuskich, hiszpańskich, angielskich, węgierskich, serbskich i innych, (m.in. wydał dwutomowe *Przekłady z poetów obcych* – 1899 oraz *Przekłady. T. I* – 1914), był też tłumaczem z języków orientalnych.

## Wacław Rolicz-Lieder

Zainteresowania orientalne i specyficzny kult słowa wyróżniają także twórczość Wacława Rolicza-Liedera (1866–1912), poety bardziej znanego zagranicznym niż polskim czytelnikom, dzięki przekładom przyjaciela – niemieckiego poety Stefana Georgego i aktywnym uczestniczeniu w życiu środowiska literackiego w Paryżu. Rolicz-Lieder zawarł znajomość m.in. z Paulem Verlainem i czeskim poetą Juliuszem Zeyerem, poświęcił im później piękne utwory liryczne. Literackie przyjaźnie były potwierdzeniem kultu, którym otaczał poezję. Napisał wiele autotematycznych utworów, próbując w różny sposób uchwycić istotę sztuki słowa – programową *Sztukę poetycką*, fraszkę *Na sztukę*, symbolistyczne *Czarne lelije* i inne. Przekonany, że „Słowo najświętszym jest człowieka czynem”, „To źródło wieków i ziemi monument”<sup>15</sup>, cenił też w poezji elementy dźwiękowe i rytmiczne (instrumentację głoskową, eufonię, po-

---

<sup>15</sup> W. Rolicz-Lieder, *Poezje wybrane*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 2003, s. 209.

wtórzona) sprawiające, że stawała się ona „śpiewną mową”, odróżniając się wyraźnie od mowy potocznej:

Nieraz skład z składem wiązałem rytmicznie,  
Wznosząc w powietrzu gmach dziwnej muzyki,  
Który rósł w górę wciąż wyżej, wciąż wyżej...

(*Poezje wybrane*, s. 194)

Był jednak autor *Mojej Muzy* poetą „osobnym” nie tylko z powodu oddalenia od kraju oraz publikowania swoich tomów poezji w nielicznych egzemplarzach na prawach rękopisu. O oryginalności Liedera zdecydował też wybór staropolszczyzny jako aktualizowanej tradycji literackiej. Już wczesny wiersz *Modlitwa* wyróżnia się, na tle coraz bardziej przesiąkniętych pesymizmem utworów końca lat 80., renesansową pochwałą stworzenia oraz szczerą wdzięcznością za dar poetyckiego talentu – „śpiewnego słowa”. Nie ulega bowiem Lieder dekadencckim nastrojom. Możemy raczej znaleźć w jego pierwszych tomach sporo wierszy o zdecydowanym wydźwięku patriotycznym np. *Jam jest, Ruiny, Szkoła, Żal*. Ów nurt przeobraża się później w kult szlacheckich, czarnoleskich ideałów w tomie *Moja Muza*, gdzie nazwie siebie poeta „wierszarzem staropolskim”. Lieder, przejawiający też naukowe zainteresowania lingwistyczne, wytrwale pracuje nad odnowieniem poetyckiego języka. Aktualizuje formy archaiczne, niektóre wiersze z tomu *Moja Muza* brzmią jak utwory pisarza staropolskiego:

Wieczną jest troska, on srogi pasożyt,  
Który niewolno człek na świat przynosi;  
W sercu kwaterę ma, w sercu karm sprośną,  
I dożywną na rozbój dzierzawę.

(*Poezje wybrane*, s. 200)

Jeszcze dalej posunął poeta eksperyment językowy w liryku poświęconym Janowi Kochanowskiemu. Zastosował tu bowiem szczególną ortografię:

Kto mi zázegł misterstwo w duszy y kto sprawił,  
Żem myślą siadł, iák práwy pán, ná Czárnymlésie?

(*Poezje wybrane*, s. 191)

Zagłębianiu się w tajniki twórczości Kochanowskiego towarzyszy coraz głębsze zainteresowanie francuskim symbolizmem. „Lieder chętnie przyjmował nowe bodźce: stąd często prekursorski charakter jego poezji. Łączył przy tym to, co nowe, z tradycjami polskiej poezji: stąd jego oryginalność” – napisała Maria Podraza-Kwiatkowska<sup>16</sup>. Inspiracje dla *Mojej Muzy* czerpał bowiem Lieder nie tylko z twórczości Kochanowskiego, lecz i Baudelairea. Stosował też w owym czasie wiele symbolistycznych technik. Należy do nich pejzaż wewnętrzny. W jednym z sonetów, charakteryzując jakości psychiczne, posłużył się poeta obrazem średniowiecznego miasta, konsekwentnie podtrzymując nawiązania do staropolszczyzny:

Umysł mój jest to kościół katedralny,  
W rannych godzinach, a serce – dzwon fary;  
Troska, kamienno siedząca na czole,  
To stary ratusz wśród rynku gockiego.

(*Poezje wybrane*, s. 202)

Do najbardziej oryginalnych wewnętrznych pejzaży należy ten, w którym Lieder kreuje nową, wyłącznie poetycką, rzeczywistość, stopioną z elementów świata zewnętrznego i psychiki podmiotu w wierszu *Na tęsknym stawie wspomnienia*:

Po tęsknym stawie białego wspomnienia  
Po sennych wodach marzenia i lęku –  
Pływam, samotnie, w godzinach westchnienia,  
Na sowiookiej pamięci czółenku.

(*Poezje wybrane*, s. 181)

Pejzaże wewnętrzne Liedera, podobnie jak liczne synestezje i – mniej liczne – personifikacje nastroju należą do prekursorskich technik w polskiej poezji. W jego wierszach można też znaleźć techniki zapowiadające nadrealizm – konstrukcja utworów: *Gdy dzwonki szwajcarskie symfonię grają: Oremus!* i *Uśmiechowi mojej siostry* oparta została na mechanizmie wolnych skojarzeń. Prekursorstwo poezji Rolicza-Liedera zostało jednak odkryte dopiero przez współczesnego historyka literatury (M. Podraza-Kwiatkowska). Na młodopolskich poetów nie wywarł większego wpływu z powodu braku popularności. „Męczennik

<sup>16</sup> W. Rolicz-Lieder, *Poezje wybrane*, dz. cyt., *Wstęp*, s. 20.



poezji”, „poeta gabinetowy” – tak został określony ów oryginalny poeta przez autorów historycznoliterackich syntez epoki W. Feldmana i A. Potockiego. Twórczość liryczną Liedera dopełniają przekłady: wierszy Ch. Baudelairea, perskiego poety Abu Saida i – przede wszystkim – S. Georgego.

## Kazimiera Zawistowska

Praca tłumaczki przyczyniła się do uzyskania zaszczytnego miejsca na ówczesnym Parnasie przez Kazimierę Zawistowską (1870–1902). Przedwcześnie zmarła poetka, podobnie jak Trzeszczkowska, pochodziła z tzw. Kresów. Mieszkała na Podolu i przysyłała do czasopism, przede wszystkim do „Życia”, „Krytyki”, do „Chimery”, swoje wiersze i przekłady. Zarówno tłumaczenia, jak i oryginalne utwory wyróżniają się niezwykle kunsztownym opracowaniem. Ulubionym gatunkiem Zawistowskiej jest sonet, można mówić o mistrzowskiej wręcz realizacji tego gatunku na tle innych, znaczących przecież młodopolskich dokonań (A. Lange, J. Kasprówic, Z. Przesmycki). Poetka potrafi plastycznie zarysować sytuację i w wyrazistym geście bohatera ująć istotę tejże sytuacji; opanować formalnie wysokie napięcia uczuć, przekazując raczej osąd niż refleksję. W sonety wpisuje wydarzenia, monologi, charakterystyki postaci; rygorystyczny gatunek sprzyja kondensacji treści. Obce są jej więc wielosłowie i liryczna rozlewność wypowiedzi. Oszczędniej niż inni poeci używa przymiotników, roztopiających często przedmiot w określeniach, opisom towarzyszą wyraziście zarysowane gesty i czynności – zwykle symboliczne, jak w cytowanym często po jej śmierci sonecie *Agnesa*:

Pan na Jej duszę, jak na harfę złotą,  
Dłonie położył i rzekł: „Moją będzie –  
Białą, jak owe najbielsze łabędzie,  
Gdy się w wód modrych kryształą oplotą.

Niechaj gołębic swych skrzydeł prostotą,  
Przed Mego tronu wzbije się krawędzie,  
I tam stanąwszy, jak ziemi orędzie,  
Niech mi otworzy duszy harfę złotą”<sup>17</sup>.

(*Utwory zebrane*, s. 126)

---

<sup>17</sup> K. Zawistowska, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982, s. 91.

Głównym tematem poezji Zawistowskiej okazuje się miłość, ujęta w wielu rozmaitych wariantach i realizacjach. Jest to prawie wyłącznie miłość kobieca, z odważnie zarysowaną rolą erotyzmu. Przywołuje więc poetka moment zmysłowego napięcia, zmysłowego upojenia, zawieszony między przeszłością a wybiegającą w przyszłość projekcją wyobraźni:

Niech więc ramiona mię Twoje oplotą –  
 Zasłoń oczy – dziś w przyszłość nie chcę patrzeć ciemną,  
 Chcę zapomnieć, że życie za mną i przede mną –  
 Chcę zapomnieć o wszystkim, co nie jest pieśzczotą.

(*Utwory zebrane*, s. 76)

Jeszcze wyraźniej i odważniej wypowiada kobiece pragnienia erotyczne, posługując się liryką maski, na przykład w sonecie *Herodiada*:

Czy wiesz co rozkosz? Czy Cię nie poruszy  
 Szept białych kwiatów w takie noce parne?  
 Pójdź!... ja Ci włosy me rozplotę czarne,  
 Węzem pożądań wejść do Twej duszy!

Zawistowska całkowicie zmienia zarówno postromantyczne, jak i odziedziczone po pozytywistkach konwencje liryki miłosnej. Jej podmiot kobiecy to najczęściej osobowość dwoista, wahająca się w sytuacji wyboru między wartościami duchowymi a zmysłowością, rozdarta między pragnieniem czystości a pokusą grzechu, pozostająca jednak prawie zawsze w przestrzeni miłosnego doświadczenia. Wyjątkiem są liryki odnawiające symboliczne, neoplatonickie idee. Dominuje w nich tęsknota za „utraconym łądem słonecznym”, mityczną Atlantydą, ale i wtedy bohaterką pozostaje kobieta (*Królestwo moje nie na tej ziemi...*). W cyklu *Dusze* portretuje Zawistowska kobiety fatalne, którym mężczyźni oprzeć się nie mogą (*Kleopatra, Agrypina, Pompadour, Inez de Castro*); w cyklu *Święte* kobiety heroiczne, kierowane miłością ku Bogu, której często towarzyszy element zmysłowy (*Magdalena, Kinga i Johelet, Teresa*). Bohaterką staje się też Matka Boska w cyklu *Pieśni nad pieśniami*. Wybór kobiecych postaci dowodzi, że poetka chciała pokazać biegunowe wymiary erotyzmu, ogarnąć i wypowiedzieć konsekwencje owej dwoistości. Momentom zmysłowego wyrafinowania towarzyszy jednak tradycyjna moralna ocena; przemoc namiętnej miłości jest opanowana nie tylko za pomocą kunsztownej formy. „Kobieta – podmiot liryczny – prezentuje w tej poezji świat, który nie mógłby

być widziany oczami mężczyzny, i to pozostaje wartością, której nie zmienił wpływ czasu” – napisała autorka wstępu do współczesnego wydania poezji Zawistowskiej<sup>18</sup> (*Utwory zebrane*, s. 39). Poezję Zawistowskiej łączono najczęściej z parnasizmem. Wypracowanym, niewątpliwie, utworom brakuje jednak głębokiego pesymizmu parnasistów, zbyt dużą rolę odgrywają też emocje bohaterów. Związki z parnasizmem dotyczą rzemieślniczej precyzji, wyrazistości, pochwały klasycznego, często konwencjonalnego, piękna. Równie oczywiste są jednak związki z symbolizmem: pojawiają się pejzaże wewnętrzne, synestezje, symbole, niezwykle ważną rolę odgrywa aura emocjonalna, dominuje jasna, świetlista tonacja kolorystyczna (złoto, biel, błękit), występują wątki neoplatonickie w przedstawieniach duszy. Współcześnie związano typ obrazowania poetki z upodobaniami secesji (Lucyna Kozikowska-Kowalik). Jest to więc twórczość liryczna budowana na pograniczu kilku młodopolskich prądów. Za życia poetki wiersze pozostawały rozproszone w czasopiśmie, pośmiertnie wielbicielem jej talentu (do których należał Z. Przesmycki) postarali się o kilkakrotne książkowe wydania *Poezji*.

## Stanisław Korab Brzozowski

Pośmiertnie został też wydany tomik poezji Stanisława Korab Brzozowskiego (1873–1901), zatytułowany *Nim serce ucihło*. S. Brzozowski publikował wiersze przede wszystkim na łamach krakowskiego „Życia”. Doceniony przez kolegów po piórze, należał do zespołu redakcyjnego „Życia” i „Chimery”. Samobójcza śmierć nie pozwoliła rozwinąć dobrze zapowiadającego się talentu, widocznego także w przekładach wierszy francuskich: Paula Verlaine’a, Charlesa Leconte de Lisle’a, Jose-Maria de Hérédii, a zwłaszcza Ch. Baudelaire’a. Do dziś niektóre wiersze Baudelaire’a, na przykład *Litania do Szatana*, są publikowane w przekładzie S. Korab Brzozowskiego.

W skromnej objętościowo własnej twórczości poety najsilniej pobrzmiewają wątki dekadenskie. Jeden z najbardziej znanych jego wierszy – *Próżnia* – obrazuje dotkliwy kryzys światopoglądowy. Poeta, rezygnując z bezpośredniej światopoglądowej deklaracji (inaczej niż na przykład Kazimierz Tetmajer w wierszu *Nie wierzę w nic*), stosuje w nim ekwiwalentyzację symbolistyczną, posługując się odpowiednio skomponowanym obrazem. Pokazuje wyraziste,

---

<sup>18</sup> Tamże, *Wstęp*, s. 32.

symboliczne elementy w sytuacji skierowanego ku niebu, rozpaczliwego błagania: drzewo o nagich konarach, konającego na krzyżu Chrystusa, uosobioną duszę. Wertykalnemu napięciu towarzyszy kierunek ku dołowi, jak gdyby nacisk się odbitych od „stalowego nieba” – tak zostały uporządkowane kolejne elementy: jeden pod drugim. Podmiot mówiący wiersza – to jednostka nie znajdująca oparcia w świecie zewnętrznym, pozbawiona idei i wartości (symboliczne „stalowe niebo próżni”, „zmurszały krzyż”), a w sobie samej odkrywająca jedynie „otchłań czarnej nicości”. Słaba i bezbronna – została wydana na pastwę owej nicości, zagrażającej zarówno z zewnątrz, jak i pochodzącej z psychicznego wnętrza; nie przypadkiem wiersz nosi tytuł *Próżnia*.

Presja nicości przeraża S. Korab Brzozowskiego, nie ma tu dwuznacznego „upojenia nicością”, jak w niektórych wierszach Tetmajera. Kryzys światopoglądowy jest bowiem dla autora *Próżni* głęboki i tragiczny, nawet miłość nie przynosi ukojenia. W wierszu *Dusza ma cierniem uwieńczona* miłość erotyczna pogłębia duchowy kryzys. Symbolicznie został on pokazany jako oryginalna wersja Golgoty – ukrzyżowania na kobiecym ciele. Nie perwersyjny dreszcz chciał przy tym wzbudzić poeta, lecz potwierdzić duchowe cierpienie przez odwołanie do męki Chrystusa. Ukrzyżowanie nie było dla dekadentów ofiarą Boga i odkupieniem grzechów ludzkości, lecz wyrazistą figurą bezowocnego, ludzkiego cierpienia. Jeśli miłość została odarta z wartości, w cały jej zmysłowy urok wyposażano śmierć. Stanisław Korab Brzozowski jest autorem oryginalnego i chętnie później naśladowanego wiersza *O przyjdź!*, w którym śmierci nakłada maskę uwodzicielskiej kobiety. Portretuje kochankę – piękną, subtelną, zmysłową; dopiero w ostatnim wersie dowiadujemy się, że przyzywana postać to upragniona śmierć:

O przyjdź, jesienią –  
 Wdziej szatę lekką, białą, zwiewną,  
 Pajęczą;  
 Rzuć na hebanowe twoje włosy  
 Perły rosy,  
 Lśniące zimnych barw  
 Tęczą.  
 [...]  
 I dłonie  
 Twe przejrzyste, miękkie, woniejące

Na cierpiące  
Połóż mi skronie –  
O śmierci...<sup>19</sup>

Wiersze Stanisława Korab-Brzozowskiego wyróżnia kondensacja treści, wyrazistość poetyckich obrazów, naszkicowanych z oszczędnym użyciem słów, choć poeta nie stroni od powtórzeń, komplikuje użycie rymów i kształt wersyfikacyjny utworów. Pisze zazwyczaj utwory krótkie, zwarte, z dobitnie zaznaczonym zakończeniem. Stosuje poetykę symbolistyczną – obrazową ekwiwalentyzację. Natomiast rezygnacja z wielosłowia, chętnie wykorzystywany gatunek sonetu i inny rzadki gatunek: pantun (skomplikowana forma poetycka o ściśle określonej powtarzalności wersów) zdradzają lekturę francuskich parnasistów. Jest też przecież współautorem (razem z bratem Wincentym) cyklu sonetów *Tryumfy*, dla których inspiracje można znaleźć w *Trofeach* Jose-Marii de Hérédii. *Tryumfy* zostały wysoko ocenione jako polski przykład poezji parnasistowskiej<sup>20</sup>.

## Wincenty Korab Brzozowski

Wincenty Korab Brzozowski (1877–1941), młodszy brat Stanisława, (obaj byli synami romantycznego poety Karola Brzozowskiego) inaczej zapisał się w pamięci potomnych. Poeta dwujęzyczny publikował swoje wiersze w języku polskim i francuskim, początkowo w krakowskim „Życiu”. Przetłumaczony przez brata liryk *Powinowactwo cieni i kwiatów o zmierzchu* (debiut poetycki) wzbudził głośną i burzliwą dyskusję na temat twórczości młodego pokolenia. Liryk wyśmiano jako niedorzeczność, potraktowano go jako symptom degeneracji kultury. Nowatorstwo poetyckiego języka było tak odległe od przyzwyczajzeń czytelników i krytyków, że nawet aprobumujący go zwolennicy nowej sztuki (Stanisław Przybyszewski) mieli kłopoty z interpretacją. W wierszu pobrzmiewają echa subtelnej, odrealniającej poezji Stephane Mallarmégo, zbudowany zaś został w oparciu o wielopoziomowe wykorzystanie bliskiej symbolistom idei *correspondances* – ukrytych związków (powinowactw, oddźwięków) między różnymi zjawiskami sfery zjawiskowo-empirycznej i świata idealnego.

<sup>19</sup> S. Korab-Brzozowski, *Poezje zebrane*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1978, s. 23.

<sup>20</sup> Por. A. Mazur, *Parnasizm w poezji polskiej drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, Opole 1993.

W *Powinowactwie...* zasugerował poeta analogię przestrzeni niebiańskiej i ziemskiej m.in. za pomocą motywu „tańca światła” w górze i na dole:

O, bez skrzypcowych łąk  
 Tańce gwiazd pod oponą niebiosów,  
 O, płąsy pełne migotań i drgań  
 Światłaków wśród kwiecica zapomnień i wrzosów!<sup>21</sup>

(*Utwory zebrane*, s. 157)

Posłużył się też W. Brzozowski inną analogią, zestawiając imiona kobiet z nazwami kwiatów na podstawie podobieństwa brzmieniowego, co zresztą wyraźniejsze jest we francuskim oryginale, choć brat Stanisław starał się oddać odpowiedni efekt w polskim tłumaczeniu:

Lubicie kamelie,  
 - Ofelie?  
 Akacyjne puchy  
 Czekające na wiatrów podmuchy,  
 - Izydoro,  
 - Lenoro?  
 Na szkarłatach królewskich lilie,  
 - Emilie?  
 Tuberozy, co czarem odurzeń tchną,  
 - Ninon?

Ten sposób kojarzenia, na zasadzie jedynie brzmieniowego powinowactwa, wzbudzał szczególnie wiele zastrzeżeń. Zarzucano zarówno poecie, jak i innym, stosującym podobną technikę, brak sensu, rezygnację z dominacji myśli. Tymczasem początek strofy wprowadzającej owe analogie stał się niezwykle popularny. „Dla młodych oczywiście przybrały „kamelie – Ofelie” znaczenie symbolicznej butoniery, z odpowiednią fanfaronadą obnoszonej” – napisała współczesna poetom krytyczka<sup>22</sup>.

Popularność Wincentego Brzozowskiego malała w miarę upływu czasu. Wydany w 1910 r. jedyny tom poezji *Dusza mówiąca* (liryki w języku polskim

<sup>21</sup> W. Korab-Brzozowski, *Utwory zebrane*, oprac. M. Stala, s. 158.

<sup>22</sup> J. Kisielewska, *Z literatury współczesnej: Wrażenia i sądy*, Warszawa 1912, s. 141. Przedruk fragmentów artykułu *Stanisław i Wincenty Brzozowscy*, [w:] A. Wydrycka, *Zapomniane głosy. Krytyka literacka kobiet 1894–1918*, t. 1, Białystok 2006.

i francuskim) nie wzbudził już tak zażartych dyskusji, jak poetycki debiut. W cyklu *Domus aurea* pojawiają się liryki zapowiadające zerwanie z dekadencjami nastrojami. Występują tu motywy kwitnących kwiatów, owocujących drzew. Kult słońca i mocy nawiązuje do wierzeń archaicznych i zdradza lekturę pism Fryderyka Nietzschego. Zaś w sferze emocji pojawiają się radość i entuzjazm. Wartością okazuje się dynamizm, czasem tak wyeksponowany, że niektóre fragmenty przypominają dużo przecież późniejsze wiersze Skamandrytów:

Huczcie, o dzwony, jednym wielkim chórem,  
Abym odziany świetlanym lazurem,  
W pięści miał słońce!

(*Utwory zebrane*, s.47)

Zwykle jednak poeta dynamizuje rzeczywistość liryczną, korzystając z młodopolskiego słownika symboli i motywów. Pisze utwory autotematyczne, potwierdzając kult Słowa. Często pojawia się, obecna już w tytule zbioru, dusza. Jakże jednak inaczej pokazana niż we wcześniejszych wierszach brata Stanisława! Daleka od sfery próżni i nicości, została zdecydowanie, choć symbolicznie określona:

Słów mych uderzę w was słonecznym grotem  
I śpiewać będę z anielskim wzruszeniem:  
Cieszmy się! Dusza jest wewnątrz Płomieniem,  
A zewnątrz – Lotem!

(*Utwory zebrane*, s. 39)

„Cieszmy się!” – wezwanie do radości stanowi istotne *novum*, choć w roku wydania tomu już coraz silniej pobrzmiewające w młodopolskiej literaturze. I właśnie te wiersze, a nie utwory zawarte w znacznie obszerniejszym cyklu *Węgłem smutku i zgryzoty*, współkształtują aktualny rozwój liryki. Wpisują się w nabierający coraz większego znaczenia nurt, określony później przez Marię Podrazę-Kwiatkowską jako „liryka odrodzieńcza”, obecnie nazwany liryką witalistyczną.

Wincenty Korab Brzozowski nie został jednak entuzjastycznym piewcą życia i ideałów. Cykl *Domus aurea* kończy przestroga: „Nie bądź tak skory/ Do wykrzykników: Słońce! Szczyt! Lazury!”, zaś w cyklu *Symbole* pojawia się nowy pesymizm. Poeta pokazuje tu, ujęte w formę symboliczną, dwie strony

rzeczywistości: ciemną, pesymistyczną oraz jasną, dynamiczną, zanurzoną w świecie wartości. We wnętrzu człowieka obie zajmują miejsca co najmniej równoprawne (wiersz XX. w cyklu *Symbole*). Późne liryki W. Brzozowskiego, jak napisał we wstępie do współczesnego wydania *Utworów zebranych* M. Stala, stają się potwierdzeniem wieloaspektowości istnienia, a próby zrównoważenia wartości, zharmonizowania przeciwieństw wskazują zwrot w stronę klasycyzmu.

## Maria Komornicka

Zupełnie inaczej artykułuje przeświadczenie o sprzeczności ludzkiej natury Maria Komornicka (1876–1949). Jej twórczość, a jeszcze bardziej osobowość i biografia, wzbudzają obecnie żywe zainteresowanie badaczy i czytelników. Niezwykle uzdolniona pisarka debiutowała w wieku 16 lat, zaś we wstępie do wydanych w 1894 roku *Szkiców* potrafiła trafnie przewidzieć kierunki rozwoju powieści. Była współautorką (razem z Wacławem Nałkowskim i Cezarym Jelentą) głośnej książki zbiorowej *Forpocztę*. Jako kompetentny krytyk omawiała utwory prozatorskie w „Chimerze”. A przede wszystkim publikowała w czasopiśmie („Głos”, „Życie”, „Chimera”) oryginalne utwory. Poza *Szkicami* zdążyła wydać tylko jedną książkę – *Baśnie. Psalmodie*.

W 1907 roku przeżyła swoisty przełom duchowy, kwalifikowany przez niektórych badaczy jako wybuch schizofrenii paranoidalnej (Krystyna Kralowska-Gątkowska), zapowiadanej wcześniejszymi epizodami. Przywdziała męskie odzienie i kazała się nazywać Piotrem Włastem. Tę nową tożsamość przybrała właściwie na stałe. Od tej pory aż do śmierci w 1949 roku żyła na marginesie społeczeństwa – najpierw w zakładach psychiatrycznych, potem pod opieką rodziny. Nie zrezygnowała jednak z twórczości, w *Xiędze poezji idyllicznej*, będącej owocem owych lat, można znaleźć wiele interesujących utworów, zupełnie już jednak innych niż te podpisane przez Marię Komornicką.

We wczesnych lirykach Komornickiej wybrzmiewają typowe dekadenskie nastroje i prezentowane są dekadenskie postawy – eskapizm, czyli ucieczka od życia, które napawa wstrętem i ucieczka od bólu, towarzyszącego wszystkim doświadczeniom (*Chcenia*). *Ja* szuka zapomnienia w „objęciu nicości” (*Wszecieczucie*) lub w szaleństwie zmysłów (*Do autora „W przesileniu”*). Zdecydowanie negatywnie wartościuje społeczeństwo, używając takich określeń, jak „bek stada”, „bydło”, „czołgająca się brać”, „świat mrowia”. Już jednak



wtedy kryzys światopoglądowy wypowiedziany został w poetyce krzyku, twórczość autorki *Biesów* wpisuje się w nurt ekspresjonistyczny. Hiperbolizacja uczuć, wewnętrzna dwoistość doprowadzona do biegunowego przeciwieństwa, wreszcie postawa buntu, kulminująca w dążeniu do unicestwienia wszechświata (*Bunt anioła*) – to charakterystyczne cechy i składniki światopoglądowe wczesnych wierszy. Liryczne wyznania są najczęściej szeroko rozbudowane, występuje w nich wiele typowych dla młodopolskiej twórczości metaforyzacji przeżyć: uczuć fala, pazury szyderstw, czary rozkoszy, stępy rozpaczy, mgły przesylenia itp. Pojawia się też i oryginalna metaforyka, zapowiadająca niestereotypową wyobraźnię, wyraźna zwłaszcza w samookreśleniach podmiotu:

W rozkwitłej swej duszy trup wyschły wciąż noszę  
I nagie w szkielecie drżą nerwy wspomnienia<sup>23</sup>.  
Czekam – strzała złocista na pragnień cięciwie.  
Szukam celu... gołębia w słonecznych błękitach...

(*Utwory poetyckie*, s. 145)

Jam dzieckiem ziemi! Jam prochem ziemi!  
Krwawe mię matki zrodziło łono!  
Ustami w jęku – dłońmi drżącemi  
Tuliła bryłę w ranach zrodzoną –  
Bezkształtną, ohydną bryłę!

(*Utwory poetyckie*, s. 159)

Wyróżnia ponadto Komornicką, nawet na tle ówczesnej ekspresjonizującej twórczości (S. Przybyszewski), niesłychana dynamika wypowiedzi. I przede wszystkim jest autorka *Krzyku* zdecydowanie oryginalna na tle ówczesnej twórczości kobiecej. Intensywność i biegunowość uczuć, odwaga wypowiedziania drastycznych i wyrafinowanych pragnień, ekstremalnych zmysłowych doznań, naturalistyczne obrazowanie, towarzyszące wewnętrznemu napięciu, oryginalna metaforyka – te elementy zadecydowały o jej odrębności.

W *Baśniach. Psalmodiach* (1900) ostry ton nieco słabnie. Tom nie wzbudził zachwytów recenzentów. Zarzucano poetce wtórność i brak bezkompromisowości. Wówczas niezrozumiana, a dziś odczytywana w kontekście biograficznym baśń *O ojcu i córce* pozwala domyślać się zaburzonych relacji rodzinnych autorki. *Andronice* – co spostrzegł już Z. Przesmycki – jest wyraźnie

<sup>23</sup> M. Komornicka, *Utwory wierszem i prozą*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, s. 74.

wtórna wobec baśni *Król Kofetua* J. Zeyera. Pisane stylem biblijnym *Psalmodie* grzeszą wielosłownością, choć przez współczesną badaczkę zostały docenione, jako wybitna realizacja retoryczno-biblijnej odmiany poematu prozą<sup>24</sup>.

Najwybitniejsze utwory Komornickiej zostały opublikowane na łamach „Chimery”. Szczególną uwagę zwraca cykl krótkich poematów prozą *Czarne płomienie*, składający się z 13 utworów. *Ja* prezentuje głębię psychiki, gdzie intensywne uczucia zdradzają swoją ambiwalencję: miłość jest spleciona z nienawiścią, pragnienie z pogardą, pożądanie z wolą wyrzeczenia. Poematy w różnym stopniu zostały nasycone konfesyjnością, dialogicznością, którym towarzyszą serie oryginalnych obrazów, zazwyczaj silnie zmetaforyzowanych. Wyjątkowy okazuje się poemat *Susza*. *Ja* nie nazywa tu uczuć, nienasycone pragnienie – częsty temat Komornickiej – zostało zasugerowane za pomocą obrazowego ekwiwalentu:

Zeszli nad wyschłe jezioro, gdzie w zapyłonych tatarakach  
 gasły płomyki świetlaków – padli na trawę,  
 wyciągnęli się krzyżem na ziemi, szukając rosy.  
 A ziemia była gorąca i sucha, trawa zamieniła się  
 w siano, – pająki i mrówki jadowite, szukając  
 rosy, wpełzały im na ręce i twarze –

(*Utwory poetyckie*, s. 201)

Wszyscy badacze zgodnie zwracają uwagę na poemat *Miłość*. Dokonuje się w nim znamienne odwrócenie ról. Zazwyczaj kobieta-kochanka była wówczas deprecjonowana jako narzędzie popędu sprzeciwiającego się męskiej sferze ducha. Natomiast w poemacie Komornickiej mężczyzna – to „przepyszne zwierzę ludzkie ze świecącymi oczyma i duszą śpiącą”. Zaś kobieta czuje się skalana pożądaniem – sytuacja okazuje się biegunowo przeciwna niż na przykład w wierszu *Dusza ma cierniem uwieńczona* Stanisława Korab Brzozowskiego. Komornicka jednak wie dobrze, że raz obudzone pożądanie nie da się nasycić. Kobieta i mężczyzna związani więc zostają namiętnością, która spełnienie może znaleźć jedynie w śmierci:

Kocham ohydnie i cudownie, kocham i nienawidzę, pragnę i pogardzam; zabijam się tą żądzą i wołam jego śmierci. Umrę, jeżeli on żyć będzie, – a gdy umrze

<sup>24</sup> Por. K. Zabawa, „*Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów*”. *Młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*, Kraków 1999.

– nie ma dla mnie życia. – Kocham bezwstydnie, bezwzajemnie – i po to tylko, by kochał i zginął.

Ty o tym wiesz, cudowny, głupi zwierzu – wiesz i nie wiesz – bo mózg twój wspiera się na twym drgającym ciele jak kretowisko na wulkanie. – Czujesz ten przerażający we mnie płomień – i dlatego biegniesz weń fatalnie, jak rozhukany koń w płonący dom. [...]

O daj mi się! o zgiń!

(*Utwory poetyckie*, s.197, 200)

Tytułowe, oksymoroniczne *Czarne płomienie* to przede wszystkim płomienie miłości, choć też mogą wyrażać charakterystyczny dla Komornickiej „głód życia” – czyli pożądanie wrażeń, doświadczeń, zmagania się z losem. Na pewno zaś wiążą się z tematami destrukcji, autodestrukcji, swoistego oczyszczenia i autokreacji.

Następny, budzący zainteresowanie badaczy, poemat prozą – *Biesy* – bywa zestawiany bądź ze *Spowiedzią szaleńca* i *Infernem* Augusta Strindberga, bądź też z *Wyznaniami* św. Augustyna. W pierwszym przypadku stanowi „preparanomiczną autodiagnozę” (K. Kralkowska-Gątkowska), w drugim jest „opisem procesu indywiduacji” i „poematem o dojrzewaniu artysty” (Edward Boniecki)<sup>25</sup>. Już pierwsze zdanie: „Było to za czasów mej manii samoprześladowczej”, sugeruje, że mamy do czynienia z opowieścią, w której najważniejszymi wydarzeniami są doświadczenia wewnętrzne, na nich opiera się swoisty „czas akcji”. *Biesy* są realizacją postulatów kierowanych w stronę artysty m. in. przez Przybyszewskiego i Przesmyckiego – musi on owoładnąć duszą własną, wydobyć na jaw jej najgłębsze pierwiastki. Najbardziej dotkliwy okazuje się dla bohaterki Komornickiej problem wyobcowania, niezwykle też ważny dla młodopolskich artystów. Przyczyn samotności wśród tłumu stara się dociec podmiot mówiący, dokonując w tym celu rozmaitych eksperymentów. Niezwykle sugestywna i oryginalna metaforyka oddaje doświadczenia wewnętrzne, dynamizm poszukiwań i zawodów. Kończą się bowiem *Biesy* odkryciem zdeterminowania, swoistego naznaczenia przez los, poczuciem napiętnowania klątwą. Jako „nieudany płód natury” skazana jest bohaterka na wieczną samotność. Odkrywa własną bezradność wobec determinizmu, stając się postacią tragiczną. „Maska nagości” (formuła Komornickiej z wiersza *Kaprys*) przybrana w *Biesach*, nie pozwala jednak stwierdzić z całą pewnością, że mamy do czynienia z autobiografią du-

<sup>25</sup> Por. K. Kralkowska-Gątkowska, *Cień twarzy. Szkice i twórczości Marii Komornickiej*, Katowice 2002. E. Boniecki, *Modernistyczny dramat ciała*, Warszawa 1998.

chową autorki, element kreacyjny jest tu równie istotny, jak w jej innych utworach.

Ponadto poetka publikuje w „Chimerze” m.in. cykle *Ze szlaków duszy*, *Ze szlaków ducha*. *Nowe cykle* i pojedyncze utwory. Szczególną uwagę zwraca wiersz *Dziękczynienie* i cykl *Maj*, ze względu na inną aurę emocjonalną – szczęście, zachwyty, poczucie wdzięczności. Pojawia się tu rzadkie w twórczości Komornickiej poczucie spełnienia. Występuje też, pozbawiona znamion buntu, postawa religijna oraz spokojniejsza zaduma nad światem:

Pełza myśl moja, wspominająca,  
 Między źdźbłami,  
 Pełza po źdźbłach trawy szafirowych  
 Myśl jak robak –  
 Jak majowy żuk, wylęgły świeżo,  
 Jak zmoczony rosą motyl  
 Biały.  
 O jak dziwnie przez źdźbła traw wygląda  
 Twoje wielkie, rozzłocone niebo  
 Panie – – –

(*Utwory poetyckie*, s. 224)

Postawa akceptacji istnienia dominuje w podpisanej przez Piotra Odmieńca Własta późniejszej *Xiędze poezji idyllicznej*.

## Maryla Wolska

Twórczość Maryli Wolskiej (1873–1930) łączy z twórczością M. Komornickiej tylko upodobanie do poematu prozą. I życie, i drogi artystyczne obu poetek ułożyły się zupełnie inaczej. M. Wolska urodziła się i mieszkała we Lwowie. Artystyczna atmosfera domu rodziców: Karola Młodnickiego i byłej narzeczonej Artura Grottgera – Wandy Monné, wpłynęła na rozwój jej osobowości i zainteresowań. Podobną atmosferę utrzymywała po wyjściu za mąż za Wacława Wolskiego we własnym domu na Zaświeciu, który był miejscem spotkań artystów starszego i młodszego pokolenia. Bywali tam m.in. L. Staff, J. Ruffer, Stanisław Antoni Müller, Ostap Ortwin. Spotkania na Zaświeciu oraz redagowane przez Wolską i jej zięcia M. Pawlikowskiego „Lamus” wpłynęły na

kształtowanie literacko-artystycznej atmosfery Lwowa, na umocnienie antydekadenckich tendencji. Poetka – matka pięciorga dzieci, m.in. poetki Beaty Ober-tyńskiej i malarki Anieli (Leli) Pawlikowskiej była silnie uczuciowo związana z rodziną, co jednak znalazło silny oddźwięk dopiero w jej późnej twórczości.

We wczesnych wierszach Wolskiej stany emocjonalne podmiotu zamykają się w obrębie wykreowanego, osobnego świata, o dość wyraźnie nakreślonych konturach. Dominującym tematem *Symfonii jesiennej* i tomu poematów prozą *Thème varié* jest niespełniona miłość, jako przyczyna melancholijnych nastrojów. Przekazać owe nastroje potrafi poetka niezwykle sugestywnie, choć często używa motywów już w liryce spopularyzowanych:

Wszystko blednie, wietrzeje, mija...  
I ty nad życiem moim przemijasz tak właśnie  
Jak mija lato – i tęcza gaśnie – –  
Co roku, głuchą jesienią, na zwiędłym liściu  
Słyszę szelest twoich kroków  
Daleki, cichy, coraz cichszy...<sup>26</sup>

Technika sugestii, niedopowiedzenia, ewokowanie subtelnych emocji, a przede wszystkim umiejętność budowania nastroju za pomocą instrumentacji głoskowej, powtórzeń, odpowiednich układów wersyfikacyjnych i rytmicznych – to elementy charakterystyczne wczesnych wierszy. Wolska z upodobaniem wprowadza do poezji elementy muzyczne w funkcji nastrojotwórczej, ale też tworzy poetycką syntezę sztuk posługując się swoistą muzyczną stylizacją – *Prelud, Rondo capriccioso, Morendo, Impromptu, Suite, Finale* – oto zaczerpnięte ze słownika muzycznego tytuły poematów prozą w tomie *Thème varié*. Najlepszą realizacją postulatu zbliżenia poezji do muzyki jest poemat *Symfonia jesienna*, w którym głosy natury i emocje podmiotu tworzą rodzaj poetycko-muzycznego koncertu. Jak zauważyła interpretatorka poezji Wolskiej, Krystyna Zabawa, dźwięki i zapachy – to najczęściej przywoływane przez Wolską wrażenia zmysłowe. We wczesnych wierszach zapach służy konstrukcjom synestezyjnym – transpozycji wrażeń, przenikaniu się doznań sensualnych i jakości psychicznych:

Woń słodka czerwonych róż,  
Słodka woń ciężkich, zwieszonych kwiatów

---

<sup>26</sup> M. Wolska, *Poezje wybrane*, oprac. K. Zabawa, Kraków 2002, s. 92.

Majaczy w powietrzu. ---  
 Widzę dym sennej, dławiącej woni,  
 Płynący z każdego zwoja  
 Ciemnej, czerwonej róży. ---  
 Zapach róż przesłania mi oczy i myśli moje pachną różami...  
 Woń róż okala mi skronie bolesną obręczą  
 I głowę jak ciężki, znużony kwiat pochyla...

(*Poezje wybrane*, s. 80)

Tego typu utwory, jakkolwiek grzeszące nieraz nadmiarem słów, to wkład Wolskiej w nurt młodopolskiego symbolizmu. W sposób bardziej zdyscyplinowany, zapowiadający poetykę późniejszych wierszy, przekazuje poetka stany emocjonalne i refleksje w licznych sonetach. Niektóre z nich, np. *Pokój jest we mnie*, *Przedwiośnie* antycypują też pogodniejsze nastroje i zmianę tematyki.

Bowiem już w tomie *Święto słońca ja* nie koncentruje się wyłącznie na własnych uczuciach. Pojawiają się wyraziste motywy przełamywania inercji i melancholii, przede wszystkim w szerszej, zbiorowej perspektywie. „Życie nowe” w liryku *Gdyby to słowo padło* – to duchowe odrodzenie narodu. Nadziei na wyzwolenie, aktywizmowi i kreacji heroicznego mitu towarzyszą wpływy twórczości Stanisława Wyspiańskiego. Już w 1902 roku pojawiają się w wierszach Wolskiej postacie rycerzy, wojów, witezów. Gloryfikowany jest zbrojny czyn:

Gdyby usłyszeć, że w stal wojownicy  
 Wałą a w dłoniach proporce im trzeszczą,  
 Że wrót zapartych zgrzyta już zasuwą,  
 Że noc przespawszy w podziemiu złowieszczą  
 Jasny się hufiec budzi już – i czuwa  
 I lada jutrznia za oręż pochwyty...  
 Gdyby już ducha zażegnane wici  
 Na szczytach ujrzeć głuchą, ciemną nocą...

(*Poezje wybrane*, s. 173)

Coraz większego znaczenia nabierają nawiązania do mitów prasłowiańskich, będące fundamentem następnego tomu *Z ogni kupalnych*. Wiążą się one ze szczególnie wyeksponowanym mitem solarnym. Kleopatra – bohaterka jednego z poematów – to „córka Słońca”. W poemacie *Święto Słońca* opisany został prasłowiański kult ku czci słonecznego Boga Lela. „Żywą, nieśmiertelną

baśnią o Słońcu” jest bohaterka poematu *Fontes Melusinae*. Pejzaże Wolskiej – to teraz skąpane w słonecznym blasku, pełne bujnej zieleni lasy, kwitnące łąki i pełne dojrzałych zbóż pola. Przyroda fascynuje nadmiarem i siłą wegetacji. Pojawia się motyw źródła, którego woda oczyszcza, przywraca siły, nawet młodość (*Fontes Melusinae*). W niektórych wierszach (na przykład *Źródło*) nabiera on symbolicznego znaczenia:

Niewyczerpanych krynic wieczne czuję tętno  
I znowu piję usty chłodną prawdę bytu  
I szczęśliwość mam w sobie i pokój dosytu  
Przestrzeni wielkich Miłość – czystą, beznamiętą.

I znów źródlanym rytmem serce moje bije  
I pierś, by czara pełna, puchar życia trąca;  
Duszą podnoszę toast Młodości i Słońca,  
Zdrowie chylę na wszystko, co Boże, niczyje!

(*Poezje wybrane*, s. 240)

Afirmacja istnienia, poczucie pełni, upojenie życiem są w tych wierszach równie wyraźne, jak w lirykach L. Staffa. Szerzej natomiast rozbudowuje Wolska odwołania do prasłowiańskich mitów. W tomie *Z ogni kupalnych* przywołuje słowiański panteon. Prowe, Łada, Morana, Kupała, Żywia – to bóstwa otaczane kultem. Fascynuje prostota życia mitycznych przodków i ich silna więź z naturą. Bohaterką staje się teraz nie samotna, zagłębiająca się we własne uczucia jednostka, lecz pośrednicząca między bogami a społecznością kapłanka prasłowiańskiego kultu. Wyeksponowanie mocy przyrody i żywiołów (*Stos*) służy kreowaniu mitu regeneracji. W sposób znaczący współtworzy Wolska młodopolski nurt liryki odrodzeńczej, witalistycznej.

Następny, niewątpliwie najlepszy, tom poezji – *Dzbanek malin* – ukazał się dopiero w 1929 roku. Zebrała w nim poetka także wiersze drukowane wcześniej na łamach czasopism, zwłaszcza we lwowskim „Słowie Polskim”. Cechuje je coraz większa oszczędność słowa i uproszczenie środków wyrazu. Najwybitniejsze utwory powstały tuż przed wojną i w okresie dwudziestolecia, kiedy świat poetycki zbudowany na codziennych konkretach staje się światem własnym, indywidualnym, nie tracąc przy tym cech subtelnej liryzacji. Na uwagę zasługuje zwłaszcza obszerny cykl *O dawnym Lwowie*.

## Bronisława Ostrowska

Bronisława Ostrowska (1881–1928), podobnie jak Wolska, silnie była związana z ówczesnym środowiskiem artystycznym. Nie tylko zresztą lwowskim, choć przez parę lat mieszkała we Lwowie. Wcześniej, w Warszawie, w pracowni jej męża, utalentowanego rzeźbiarza Stanisława Kazimierza Ostrowskiego, odbyło się pierwsze zebranie redakcji „Chimery”; poetka utrzymywała kontakty towarzyskie z większością jej współpracowników. W Paryżu, gdzie Ostrowscy przebywali prawie do wybuchu I wojny światowej, aktywnie działała w Towarzystwie Artystów Polskich. Doskonale była zorientowana w artystycznych poszukiwaniach i nowych kierunkach. A. Potocki nazwał ją „najwierniejszą towarzyszką górnych i chmurnych wzlotów geniuszu Młodej Polski”<sup>27</sup>.

Początkowo przydano jej miano poetki smutku i melancholii. W debiutanckim tomie *Opale* pobrzmiewają nastroje smutku i zniechęcenia. Wzorem Stanisława Korab Brzozowskiego przyzywa poetka upragnioną śmierć w kunsztownym wierszu *Z tamtego brzegu*. Symbolami nieokreślonych tęsknot stają się odlatujące ptaki w wierszach *Żurawie*, *Jaskółka* oraz baśniowe postacie królewien, z których najsubtelniejszą jest, występująca w drugim tomie liryków (*Poezje*) królowna Maruna:

Królowna Maruna perły nizała  
Na długą nić:  
W zamkowej komnacie smutna i biała  
Królowna Maruna...

Przecuciem żałobnym skroś komnat sunie  
Jesienny zmierzch...  
Rozsnuły się perły smutnej Marunie  
Przecuciem żałobnym...<sup>28</sup>

Maeterlinckowskie nastroje (później będzie poetka tłumaczyć *Piosnki* belgijskiego symbolisty) emanują z niektórych wczesnych liryków. Łagodną tonację uczuciową uzyskuje Ostrowska dzięki instrumentacji głoskowej, śpiewnym, refrenowym powtórzeniom i kunsztownej estetyzacji, na przykład dominacji de-

<sup>27</sup> A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, Warszawa 1911, cz. II.

<sup>28</sup> B. Ostrowska, *Poezje wybrane*, oprac. A. Wydrycka, Kraków 1999, s. 76.



likatnych, przyćmionych barw. Natomiast motywy baśniowe, stały element twórczości poetki, sygnalizują już w początkowym okresie zmianę postawy wobec świata zewnętrznego i umiejętność zdystansowania się wobec baśniowych stereotypów. W balladzie *Baśń o trzech siostrach*, opartej na znanym wątku poszukiwania i wyboru żony przez królewicza, królową zostanie najmniej urodziwa i najstarsza siostra. Jak pisze A. Czabanowska-Wróbel symbolizuje ona „zgodę na życie ze wszystkim, co ono przynosi i osiągnięta na tej drodze harmonię wewnętrzną”<sup>29</sup>.

Zanim jednak owa idea zostanie w twórczości ostatecznie potwierdzona, Ostrowska przejdzie długą drogę wahań, potwierżeń i zaprzeczeń. Już w pierwszych tomach obok melancholijnych wierszy pojawiają się inne motywy obrazowe: bujna zieleń, rozkwitające kwiaty, owocujące rośliny, słoneczna pełnia lata, świt i południe jako pory dnia. Zbudowane z tych elementów pejzaże ewokują zupełnie inny nastrój. Jest bowiem poetka współkreatorką młodopolskiego solaryzmu, wiele jej wierszy wpisuje się w nurt liryki odrodzieńczej, witalistycznej. Jednak kult słońca, bardziej niż u innych poetów (W. Korab Brzozowski, M. Wolska), został włączony w proces mityzacji całej natury. Wielkim regeneracyjnym mitem staje się roślinna vegetacja. Stąd symbolem równie znaczącym jak słońce jest ziarno. W perspektywie mityzacji natury widzi poetka nawet proces twórczy i problematykę możliwości wysłowienia tego, co niewyraźalne:

Niewcielonymi snami jam bogata,  
A kiedy tworząc z mej skarbnicy czerpię,  
To jak żniwiarka jestem w skwarze lata,  
Co odbłask słońca widzi w swoim sierpce.

(*Poezje wybrane*, s. 67)

Pojawiają się też w jej poezji wątki słowiańskich mitów, motywy zaczerpnięte z archaicznych kultów. Ekspozuje Ostrowska sakralny taniec (*Tancerka z Kambodży*, *Dziedzilia*). Występuje w jej wierszach charakterystyczny dla całej epoki synkretyzm mityczny i religijny. Na przykład prasłowiańska Dziedzilia – bogini plonów – staje się odpowiedniczką Afrodyty, urodzonej z morskiej piany:

---

<sup>29</sup> A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996, s. 82.

Z pian słonecznych na kłosa powodzi  
Krasopani sławiańska się rodzi:

Złotogłowa zbóż pani – pralilia –  
Pól gospodza – słoneczna Dziedzilia –  
Dziedzilia.

Jako lite makaty bezcenne,  
Kręgiem kłosie przelewa się senne:

Śnieżne gryki i krase konicze  
Ślą tchów miodnych gorące słodycze;

Złoty łubin pod kwietnym płomieniem  
Pęka w słońcu dostałym nasieniem,

I jak wejrzeć pył złoty się wlecze  
Skroś słonecznej pogody dalecze –  
dalecze.

*(Poezje wybrane, s. 154)*

Wiele w poezji Ostrowskiej konkretnie nazwanych roślin z pól, lasów i łąk. Mityzacja wspiera się początkowo na realistycznych opisach zjawisk przyrody. Sakralizując naturę, sięga też poetka do wątków chrześcijańskich. Solaryzm w jej wierszach, początkowo archaiczny i prasłowiański ulega coraz silniejszej chrystianizacji. Pojawia się metaforyka eucharystyczna: słońce nazwane bywa hostią świata. W związku z tym pejzaż ulega odrealnieniu, przybiera charakter sakralnej wizji:

Pociąg pędzi... O, jak świecą sosny!  
Zbroczonymi ramiony  
Wzniosły w zorzy czerwonej  
Hostię słońca nad krzyż leśny, zgarbiony...

*(Poezje wybrane, s. 260)*

Niezwykle istotny jest bowiem religijny wymiar poezji Ostrowskiej. Duże znaczenie posiada, wyraźny już w pierwszych tomach, nurt franciszkański. Akceptacja istnienia, poczucie braterstwa z naturą kulminuje w wydanym tuż po

wojnie *Pierścieniu życia*. Wzmocnieniu ulega postawa pokory, której towarzyszy radość:

Siostry jaskółki i siostry pszczoły,  
I brat mój w pieśni – świerszczyk wesoly,  
W ciszy słonecznej śpiewają w głos...

Przed uśmiechnięte Maryi lica  
Przychodzi łaska rozweselnica  
I składa snopem wyżęty ból.

(*Poezje wybrane*, s. 258)

Poetka konstruuje własną symboliczną wykładnię związku człowieka z potraktowaną hierarchicznie przyrodą. Człowiek zajmuje miejsce na szczycie drabiny bytów, jest z nimi związany poprzez ciało. Symbolika ślubnego pierścienia zakłada też rodzaj zobowiązania, wprowadzając wymiar cielesno-duchowej całości:

Serce bije – ogniwo łańcucha,  
Co mię spaja z drabiną stworzenia...  
Nie kajdany, skuwające ducha,  
Ale spójnia ślubnego pierścienia...

(*Poezje wybrane*, s. 261)

Związek z naturą prowadzi do odczucia Wielkiej Jedności bytu zbudowanej na fundamencie religijnym:

Żem – z Wszystkim Jedno – i jedna mi droga:  
Przez mrok i ogień do Światła i Boga.

(*Poezje wybrane*, s. 291)

Na kształtowanie się idei wspólnej drogi wszystkich bytów wpłynęła fascynacja systemem genezyjskim Słowackiego. W cyklu *Pieśń Miłości* powtarza poetka prawie dosłownie niektóre przemiany opisane przez autora *Genezis z Ducha*. Przetwarza jednak na swój sposób ideę ewolucji ducha, gdyż jej bohaterką czyni kobietę. Pisano już o panfeminizmie poezji Ostrowskiej (Stefan Lichański<sup>30</sup>). Podobnie jak w wierszach Zawistowskiej bohaterkami wielu jej

<sup>30</sup> S. Lichański, *Spójnia ślubnego pierścienia*, [w:] S. Lichański, *Cienie i profile*, Warszawa 1967.

utworów są kobiety. Ale są to zwykle postacie związane z Sacrum: kapłanka z Kambodży, biblijna Ewa, Magdalena, Ruth, Eloë, Matka Boska i synkretyczna Maria-Izyda. Poetka poszukuje duchowego wymiaru kobiecej egzystencji, nie rezygnując ze związku z naturą.

W późniejszym okresie wyodrębniają się w jej poezji dwa nurty. Pierwszy, licznie reprezentowany – to liryka religijna o odcieniu mistycyzującym. Drugi – poezja codzienności, zbudowana na realistycznych szczegółach. Często ową codzienność poddaje Ostrowska osądowi pod kątem duchowych wartości:

Świat w złotym słońca skwarze,  
 W krąg ganku róże kwitną...  
 Obrusa biel błękitną  
 Obsiadły drogie twarze.  
 Radosne mówią głosy...  
 Pies łasi się do pana...  
 Maliny pachną z dzbana...  
 Nad stołem krążą osy...  
 [...]  
 O, słodkie piękno stare,  
 Jak ciężko cię pogrzebać!  
 Jak lubi duch kolebać  
 Przeżytych form ofiarę!

(*Poezje wybrane*, s. 262)

Szczególnie znaczący jest tu ostatni poemat – *Koło święconej kredy* – pisany już w latach dwudziestych. Towarzysko-salonowej, powierzchownej egzystencji, uprzedmiotowionym „ludziom-plakatom”, egzystencjalnej pustce przeciwstawia poetka istotną, głęboką „falę życia”. Przypomina o konieczności oparcia życia i twórczości na mocnym duchowo-etycznym fundamencie.

Ostrowska jest też autorką cenionych utworów dla dzieci (*Taniec kwiatków*, *Bohaterski miś*). Także utworów prozą, z których najważniejsza *Książka jutra, czyli tajemnica geniusza drukarni* okazała się nowatorską powieścią autotematyczną. Oryginalną twórczość dopełniają liczne przekłady (*Liryka francuska*, *Seria I i II*). Szczególnym osiągnięciem translatorskim są jej tłumaczenia utworów lirycznych i misterium *Miguel Manāra* Oskara Miłosza.

## Bolesław Leśmian – początki twórczości

Tylko jeden tom poezji – *Sad rozstajny* – Bolesława Leśmiana (1877–1937) należy chronologicznie do epoki Młodej Polski. Wydany w 1912 roku nie zebrał nawet zbyt wielu recenzji, tym właśnie można tłumaczyć fakt, że jego autor pojawia się tu wśród poetów drugiego planu. Historycy literatury na ogół wyżej cenią następne tomy: *Łąkę*, *Napój cienisty* i *Dziejbę leśną*, opublikowane już w okresie dwudziestolecia. Tym niemniej, są na ogół zgodni, że na kształtowanie się indywidualnej i niepowtarzalnej poetyckiej dykcji Leśmiana duży wpływ wywarły młodopolskie prądy literackie. M. Podraza-Kwiatkowska udowodniła, że silne związki łączą poezję autora *Łąki* z tendencjami witalistyczno-aktywistycznymi, dominującymi w okresie poprzedzającym I wojnę światową. Ta sama badaczka wskazała na jeszcze istotniejsze, niż dotychczas sądzono, widoczne w konkretnych wierszach, związki z filozofią Henri Bergsona, której wpływy nasilały się w ostatnim przedwojennym dziesięcioleciu<sup>31</sup>. Leśmianologia jest już obszerną dziedziną, ale ciągle odkrywane są w poezji autora *Dziejby leśnej* nowe przestrzenie badawcze, poddawane weryfikacji dawniej sformułowane tezy i na nowo interpretowane są konkretne utwory.

W tomie *Sad rozstajny* znajdujemy wątki rozwijane i przekształcane w późniejszej twórczości. Na przykład interpretatorzy znanego *Topielca* z tomu *Łąka* odwołują się zwykle do cyklu *Zielona godzina*, w którym relacja człowiek-natura poddana została wielostronnemu poetyckiemu oglądowi. To właśnie w tym cyklu, w kontekście związku z przyrodą, pojawia się formuła niezwykle istotna dla rekonstrukcji projektu antropologicznego wpisanej w lirykę Leśmiana:

Czyliś światów tajemnych zjawionym przedmurzem,  
Na które drzewa cień swój kładą nieprzytomnie?  
Ciało moje na brzegu – reszta w mroku den.

Jam jest miejsce spotkania łez ze złotym kurzem  
Słońca, ptakom widnego!... Oto bór śni o mnie  
Sen, liśćmi zaprószony, gałęzisty sen!<sup>32</sup>

<sup>31</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Wolność i transcendencja*, Kraków 2001.

<sup>32</sup> B. Leśmian, *Poezje zebrane*, Toruń 1995, s. 55.

Leśmianowski człowiek z *Sadu rozstajnego* – „miejsce spotkania i przenikania różnych wymiarów bytu”<sup>33</sup> – zachowa podstawowe cechy w późniejszych wierszach. W *Sadzie rozstajnym* pojawiają się też liczne reprezentacje Leśmianowskich fascynacji zjawiskami snu, odbicia i cienia. Bardziej niż w następnych tomach są one związane z eksponowaną przez symbolistów teorią powinowactw, subtelnych połączeń istot i zjawisk, inspirowanych ideą *correspondances*. Rezultatem spotkania: człowiek-las w *Zielonej godzinie* staje się swaista wiedza na temat otaczającej człowieka rzeczywistości:

Teraz ja wiem, co znaczy u wylotu alej  
Cień, upadły z przesianych przez liście zaświatów,  
Słońcu – na wspak, a ziemi i mym stopom – wzdłuż!

Wszystko widzi się! Wszystko pełni się po brzegi  
Czarem odbić wzajemnych! Spójrzaj przez igliwie  
W niebiosy, a w jezioro – poprzez płotów chrust!...

(*Poezje zebrane*, s. 65)

Motywy cienia i odbicia (także spojrzenia, widzenia) służą konstruowaniu subtelnej pełni („wszystko pełni się po brzegi”), kreują model całości bytu, którego elementem jest człowiek i jego czynności.

W cyklu *Oddaleńcy*, w którym dopatrzeć się można motywów Baudelaireowskich, podejmuje Leśmian młodopolski temat wyobcowania i niespełnienia, dotyczący zwykle artysty lub marzyciela. W liryku *Kłęska* powołany wyobrażnię do istnienia „rozszumiały” świat ulega zagładzie, zawinionej przez swego kreatora. Zasygnalizowany tu został temat bytów intencjonalnych, szeroko rozwinięty w późniejszej twórczości. Od tego właśnie wiersza i od *Ogrodu zaklętego* prosty szlak wiedzie do opublikowanego w tomie *Napój cienisty Pana Błyszczczyńskiego*, co pokazała M. Podraza-Kwiatkowska<sup>34</sup>. Podkreśliła jednocześnie obecność we wczesnych wierszach idealnego pejzażu i reminiscencji Dantejskiego Raju. W *Ogrodzie zaklętym* znajdujemy oryginalne metafory, choć oparte na typowym młodopolskim pojęciowo-zmysłowym typie metaforyzacji: „brzegi wieczności się zielenią”, „stężytych snów urwiska”, „melancholii słod-

<sup>33</sup> M. Stala, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków 2001, s. 108.

<sup>34</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Jak powstawał „Pan Błyszczczyński”*, [w:] tejże, *Wolność i transcendencja*, dz. cyt.

kie fale”. W centrum zawieszono w powietrzu ogrodu mieszka baśniowa królewna:

Pod jednym drzewem niezbadanym,  
Zaczarowanym, obłąkanym,  
Gdzie każdy liść od marzeń kona  
Na wpół stworzona, wpół wysniona,  
Królewna cudna odpoczywa!  
Z skroni jej warkocz wonny spływa,  
Spływa i wpływa w alej głębie,  
Zwisa na każdej skały zrębie,  
Po wszystkich ścieżkach tak się ściele,  
Jak czarodziejskie jakieś ziele,  
A w górze – srebrem pałająca,  
Niewyczerpana głęb miesiąca!

(*Poezje zebrane*, s. 114)

Anna Czabanowska-Wróbel nazwała tę postać najdojrzalszą i najwartościowszą artystycznie realizacją występującego często w młodopolskich wierszach baśniowego motywu<sup>35</sup>. Jest ona wieloznacznym symbolem tego, co najcenniejsze w sztuce i w ludzkiej psychice. Symbolem-motywy baśniowym, a w *Sadzie rozstajnym* pojawiają się inne liczne odwołania do baśni (choćby poemat *Nieznana podróż Sinbada Żeglarza*). Mniej tu jednak konkretnych motywów związanych z folklorem, tak licznych w późniejszej twórczości. Więcej zaś przywoływania baśni równoznacznej semantyce słów: sen, marzenie, sugerującej tajemniczość, niepoznawalność świata oraz niecodzienne doświadczenie, być może swoistą epifaniczność.

Cyklem najbardziej „nowoczesnym” okazują się *Aniołowie*. Podmiot mówiący nie chce i nie może uwierzyć w istnienie niebiańskich postaci. Nazywa je „współbaśnią” – w stosunku do ludowych rusałek. W końcowym wierszu cyklu czytamy, że „nie ma ich nigdzie i w żadnej ustroni”. Tym niemniej owe dziwne postacie zaistniały przecież w Leśmianowskich wierszach. Niewiara religijna nie ma nic wspólnego z możliwością kreacji za pomocą słowa i wyobraźni:

A jeśli śpiewam, to tylko dlatego,  
By zakłopotać ich bólem pieśń moją –

<sup>35</sup> A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996.

I by niewiary sromotę bezsterną  
Pokrzepić pieśnią pokłonną i wierną.

(*Poezje zebrane*, s. 88)

Znajdujemy tu jeszcze raz potwierdzenie całkowitej autonomii świata poetyckiego. Następne tomy poezji przyniosą znacznie poważniejsze skomplikowanie Leśmianowskiej rzeczywistości lirycznej. Przekroczy ona zdecydowanie młodopolskie horyzonty, ale nigdy nie zostanie od nich całkowicie oderwana. Jak napisał jeden z badaczy twórczości autora *Łąki*: „Leśmiana nie da się zamknąć w epoce jego młodości, ale też nie należy go zbytnio unowocześniać”<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> M. Stala, *Trzy nieskończoności*, dz. cyt., s. 109.



## Poetyckie wersje *genesis*

On jest Stwórcą:  
Ogarnia wszystko powołując do istnienia z nicości  
Nie tylko na początku, ale wciąż.  
Wszystko trwa stając się nieustannie –  
„Na początku było Słowo i wszystko przez Nie się stało”.

Jan Paweł II *Tryptyk rzymski*

Obecność licznych motywów biblijnych w młodopolskiej twórczości jest faktem wielokrotnie potwierdzanym i komentowanym przez badaczy. Problematyczna okazuje się natomiast interpretacja chrześcijańskiej tradycji i funkcje nawiązań do Biblii, zarówno w dziełach poszczególnych autorów, jak i w perspektywie całej epoki. Już Hanna Filipkowska, omawiając poezję religijną Młodej Polski, zauważyła, że jej cechą charakterystyczną jest wielość języków, jakimi się mówi o chrześcijańskim Bogu, czy też przemawia do Niego. „Ta wielość języków nie jest sprawą indywidualizacji poetyckich stylów. [...] U podłoża zróżnicowania poetyckich wypowiedzi religijnych tkwiły zróżnicowania postaw religijnych” – twierdzi autorka studium o religijnej liryce<sup>1</sup>. Najwyraźniej, według H. Filipkowskiej, dają się dostrzec dwie postawy: tradycjonalizm oraz modernizm, czyli postawa zdynamizowana, niedogmatyczna, łącząca treści wiary chrześcijańskiej z najnowszymi, formułowanymi poza obrębem Kościoła nurtami światopoglądowymi. Z kolei Wojciech Gutowski dokładniej sprecyzował różne sposoby odwołania do tradycji religijnej, już nie tylko w poezji, lecz – szerzej: w całej literaturze. Wyodrębnił cztery style interpretacji tej tradycji: styl przyświadczenia czyli identyfikacji (z podziałem na dwa nurty: kerygmaticzny

---

<sup>1</sup> H. Filipkowska, *Poezja religijna Młodej Polski*, [w:] *Polska liryka religijna*, red. S. Sawicki, P. Nowaczyński, Lublin 1983, s. 303.

i dewocyjny), styl zerwania, styl alternatywności, styl polemiki<sup>2</sup>. Do podziału zaproponowanego przez autora licznych prac na temat młodopolskiej religijności będziemy mieli okazję jeszcze się odwoływać. W tym miejscu zwracamy jedynie uwagę na skomplikowaną wielokształtność młodopolskiej literackiej religijności, potwierdzaną zresztą przez licznych badaczy, a widoczną chociażby w konieczności stworzenia rozbudowanej typologii.

Epokę, która po sceptycyzmie pozytywistycznym na powrót odkryła znaczenie religii i metafizyki, wyróżnia ponadto niezwykle bogaty repertuar konkretnych religijnych tematów, aluzji i reminiscencji. Charakteryzuje ją też szeregi wachlarz problemów związanych z wiarą. Spora ich część została w ostatnich latach przeanalizowana i zinterpretowana. Gutowski poświęcił motywom chrześcijańskim w literaturze przełomu wieków całą książkę<sup>3</sup>. Opierając się na niezwykle szerokim materiale lekturowym i kontekstowym, omówił w niej obrazy Boga, Chrystusa, Szatana, motywikę pasyjną, wizje zmartwychwstania, eschatologię. Pisząc o tej ostatniej zauważył, że najwcześniej zinterpretowano liczne obrazy końca świata i Sądu Ostatecznego – jako komponenty głównych zagadnień epoki<sup>4</sup>. Temat *Dies irae*, o czym pisze z kolei M. Podraza-Kwiatkowska w studium *Młodopolska wyobraźnia katastroficzna*, był przez młodopolskich twórców szczególnie często podejmowany<sup>5</sup>. Mniej natomiast uwagi poświęcili badacze motywom początku, czyli tematyce genezyjskiej, jakkolwiek można zauważyć, że w konkretnych utworach gesty destrukcji świata i jego kreacji często pozostają we wzajemnej zależności. Znaczenie obrazów początku dostrzegła i uwydatniła M. Podraza-Kwiatkowska, wyodrębniając symbol genezyjski, obejmujący temat powstawania świata, a także jego stwarzania, jako autotematyczny symbol-klucz<sup>6</sup>. Ostatnio niektóre młodopolskie wersje *genezis* zostały zinterpretowane przy okazji analizowania tematu Boga chrześcijańskiego w młodopolskiej literaturze<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> W. Gutowski, *Wśród szyfrów transcendencji*, Toruń 1994, s. 15 i nn.

<sup>3</sup> W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001.

<sup>4</sup> Tamże, s. 316

<sup>5</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolska wyobraźnia katastroficzna*, [w:] tejsze, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 56–57; W. Gutowski, *Pokusy nicości i tajemnice Pełni. Młodopolskie obrazy eschatologii*, [w:] tegoż, *Z próżni nieba ku religii życia...*, op. cit. Obie przywołane prace zawierają obszerną bibliografię młodopolskiej apokaliptyki.

<sup>6</sup> *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975 (I wydanie), s. 207 i nn.

<sup>7</sup> Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Obraz Boga wśród światopoglądowych przemian Młodej Polski*, [w:] *Wolność i transcendencja...*, op. cit., s. 102–126; W. Gutowski *Władca czy Ojciec? Dylematy przedstawiania obrazu Stwórcy*, [w:] tegoż, *Z próżni nieba ku religii życia*, op. cit., s. 94–139. W. Kaczmarek zaś zauważa, że, biorąc pod uwagę religijne odniesienia do Boga, w mo-

Okazuje się, że prawie każdy poeta, od Tetmajera po Leśmiana, posiada własną wersję początku, którą często, choć nie zawsze, można połączyć z postawą religijną. W niektórych utworach znajdziemy nawet szczegółowo opisany porządek wydarzeń w raju, daleki od biblijnego pierwowzoru. Nie bez pożytku być może będzie kolejna próba dokładniejszego przyjrzenia się wybranym wersjom *genesis* w celu uwydatnienia swoistej medytacji nad początkiem, prawie równie charakterystycznej dla metafizycznych ambicji epoki, jak medytacja nad kresem.

### *O, dzięki Tobie, żeś utworzył ziemię...*

Zacniemy od utworu chronologicznie najwcześniejszego i wyróżniającego się sporą oryginalnością wśród młodopolskich liryków. Nawiązuje on w sposób wyraźny chyba dla wszystkich czytelników do znanej pieśni J. Kochanowskiego *Czego chcesz od nas Panie...* W epoce nasilającego się kryzysu wartości renesansowy wzorzec nie był jednak ani powszechny, ani przekonywujący. Poemat zatytułowany: *Modlitwa* napisał mniej znany, choć niewątpliwie wybitny i oryginalny poeta, Wacław Rolicz-Lieder. Oto fragment owego utworu:

O, dzięki Tobie, żeś utworzył ziemię,  
Oceanami oblał stały ląd,  
Każdej krainie hojne rzucił dary,  
Każdej odrębny wdzięk;  
Żeś między wszelkie żyjące stworzenia  
Wprowadził ludzi, ludziom nadał myśl,  
I żeś w tym wielkim tłumie człowieczeństwa  
Postawił mię.

O, dzięki Tobie, że niekształtne bryły  
W cudnej harmonii potrafiłeś wznieść,  
Rzeźbiąc łożyska srebrnym wodospadom  
Potokom dając śpiew;  
Żeś nad górami niewidzialną dłonią  
Rozrzucił stada zielonawych gwiazd,

---

dernistycznej dramaturgii znajdujemy najwięcej odniesień do biblijnej *Księgi Genesis*. Por. *Zakryte oblicze Ojca. Transformacje biblijnego obrazu Boga w dramacie Młodej Polski*, [w:] *Obraz Boga Ojca w kulturze*, red. M. Ołdakowska-Kuflowa, U. M. Mazurczak, Lublin 2000.

Aby na jezior dziwookie zwierciadła  
Rzuciły wzrok<sup>8</sup>.

Renesansowa pochwała stworzenia, koncepcja świata jako tworu harmonijnego, pięknego, doskonałego stanowią podstawę dziękczynnej modlitwy – co okazuje się niewątpliwą rzadkością we wczesnej, młodopolskiej twórczości, jak i u progu epoki (liryk pochodzi z pierwszego zbioru poezji Rolicza-Liedera, wydany w 1889 r.) Twórczość Kochanowskiego pozostała zresztą dla autora *Mojej Muzy* ważną inspiracją i w późniejszym okresie; świadczą o tym jego liczne wiersze. W cytowanej *Modlitwie* twórcą świata jest chrześcijański Bóg jako *artifex* – budowniczy, rzeźbiarz, artysta. Bóg powołuje do istnienia liczne elementy gestem dłoni. Ów sposób kreacji jest zgodny z Biblią, w której wielokrotnie powtarza się motyw Bożego ramienia w geście stwarzania bądź jako symbol mocy, np. u proroka Jeremiasza: „Panie Boże! Oto ty uczyniłeś niebo i ziemię siłą Twoją wielką i ramieniem twym wyciągniętym”<sup>9</sup>. Z młodopolskich kontekstów narzuca się nieodparcie gest stwarzającej ręki Boga na witrażu S. Wyspiańskiego w kościele franciszkanów w Krakowie. „Twórczą Dłoń” eksponuje też na przykład B. Ostrowska w poemacie *Hewa*<sup>10</sup>. Dla Rolicza-Liedera świat stworzony przez Boga jest piękny i napawający zdumieniem. Równie

<sup>8</sup> W. Rolicz-Lieder, *Poezje wybrane*, wybrał i wstępem poprzedził J. W. Gomulicki, Warszawa 1960, s. 29. O zapomnianym poecie i jego twórczości pisze M. Podraza-Kwiatkowska w monografii *Wacław Rolicz-Lieder*, Warszawa 1966. Por. też szkic B. Kowaliszyn *Wacław Rolicz-Lieder – poeta samotności*, [w:] *Wśród tulaczy i wędrowców. Studia młodopolskie*, red. S. Fita, J.A. Malik, Lublin 2001.

<sup>9</sup> Jr 32,17. Ikonografię Bożego ramienia omawia S. Kobielaus w książce *Człowiek i ogród rajski w kulturze religijnej średniowiecza*, Warszawa 1997, cz. I oraz s. 67 i nn. Interpretatorzy biblijnej *Księgi Rodzaju* podkreślają zwykle odmienną kreacji w niej opisaną od koncepcji początku w innych starożytnych mitach. Na przykład G. Ravasi pisze w sposób następujący: „W religiach starożytnego Wschodu stworzenie było postrzegane jako wynik walki pomiędzy bóstwami, gdzie Bóg zwycięzca był uznawany za tryumfującego imperatora, poniżającego i odrzucającego precz swych przeciwników. W Biblii natomiast Pan Bóg jest podobny do artysty lub robotnika zadowolonego ze swej twórczości; jednym słowem jest to obraz pełen pokoju, który wychwala twórczość człowieka”. *Księga Rodzaju (I-II)* przeł. Ks. M. Brzezinka, Red. Naukowa o. T. Dąbek, Kraków 1997, s. 57. Por. też J. St. Synowiec OFMConv. *Na początku. Pradzieje biblijne: Rdz. 1, 1–11, 9*, Kraków 1996. Natomiast w *Słowniku teologii biblijnej* (red. nac. X. Leon-Dufour, tłum. i opr. bp K. Romaniuk, Poznań 1990) znajdziemy informację o przejmowaniu obrazów z innych mitów, np. motywów walk i zastosowania ich w sensie symbolicznym (s. 910) Por. też hasło: *Stworzenie* w *Słowniku Symboliki Biblijnej* L. Rykena, J.C. Wilhoita, przeł. Z. Kościuk, Warszawa 2003, s. 952–955. Natomiast zwolennikiem koncepcji wtórności Biblii wobec innych wierzeń, w tym także braku oryginalności biblijnej *Genesis*, był w okresie Młodej Polski znany wolnomysliciel A. Niemojewski, który wydał m.in. książeczkę *Stworzenie świata według Biblii. Komentarz*, Warszawa 1909.

<sup>10</sup> B. Ostrowska, *Poezje wybrane*, opr. A. Wydrycka, Kraków 1999, s. 170–171.

ważna okazuje się akceptacja przez człowieka samego siebie „w wielkim tłumie człowieczeństwa”. Pochwała ludzkiej kondycji bywa bowiem w pierwszej fazie młodopolskiej twórczości niezwykle rzadka, podobnie jak pochwała „tłumu”. Natomiast modlitwę dziękczynną, motywowaną samym faktem istnienia, rozumianym jako dar Boga, uzupełnia w dalszej części poematu Liedera akt dziękczynienia za dar poetyckiego talentu. Omawiany liryk niewątpliwie mieści się w wyodrębnionym przez W. Gutowskiego stylu kerygmaticznego przyświadczenia jako literackiej interpretacji Biblii – rzadkiego zjawiska we wczesnej młodopolskiej twórczości<sup>11</sup>. Jednoznacznie pozytywną wykładnię aktu stworzenia podejmą dopiero poeci nurtu franciszkańskiego.

### *Wszeczłto rzucił ludzkości – Wszechpanie!*

Zupełnie inaczej akt kreacji świata pokazuje K. Tetmajer w pierwszej serii *Poezji* wydanej w 1891 r., a więc dwa lata później niż tomik Liedera. W długim poemacie *Nowina* kilkakrotnie powtarza się ten sam oskarżycielski wobec Boga refren:

A tam Jehowa... Bóg, co stworzył słońce,  
 Utwierdził gwiazdy na niebieskim sklepie  
 I stworzył glistę pełzającą po stepie,  
 I stworzył lilię, i z dumną postawą  
 Stworzył człowieka na swe podobieństwo,  
 I rzucił w raj na niego przekleństwo,  
 I za żywota cel dał mu swe Prawo...

Obraz: *Bóg-artifex* podlega zaprzeczeniu, zostają z niego jedynie szczątki, podobnie jak z harmonijnie i pięknie ukształtowanego świata. *Ja* mówiące nie potrafi powtórzyć pochwały stworzenia. Próbuje – widzimy wyraźne nawiązanie do utworu Kochanowskiego – Bóg utwierdza firmament, który można uznać za piękny, lecz za chwilę dostrzeżone zostaje tak odrażające stworzenie jak gli-

<sup>11</sup> W dewocyjnej odmianie stylu przyświadczenia (korzystam tu oczywiście z typologii W. Gutowskiego) mieści się natomiast *Boski Poemat* Fra Silvio (Sylwiusza Chmurkowskiego), Łódź (b.r.) – rymowana wersja dziejów. Autor niezwykle naiwnie motywuje genezyjską sekwencję wydarzeń, jakkolwiek zgodną z Biblią, a raczej z jej bardzo uproszczoną interpretacją. Usiłuje nawet Księgę Rodzaju pogodzić z teorią ewolucji; jednak zarówno artyzm poematu, jak i pomysły na „dopowiedzenie” Biblii pozostają na miernym poziomie.

sta. Ale nie tylko o wstrząs wywołany widokiem obłego robaka tu chodzi, i nie tylko o kontrasty wywołane pięknem gwiazd i lili oraz brzydotą pełzającego stworzenia. Wszakże glista jest daleką kuzynką biblijnego węża. W tle pokazanego obrazu rozbrzmiewa zatem pytanie: *Unde malum?* Bóg, stwarzając glistę, staje się odpowiedzialny za zło świata. Podobną dwoistość widzimy w dalszej części poematu, której tu nie będziemy cytować. Okazuje się bowiem, że stworzone przez Boga ciała niebieskie wcale nie są trwałe; na obraz kreacji nakłada się kosmiczna katastrofa. Tetmajer nie pokazuje więc samego aktu stworzenia świata jako tworu dobrego i doskonałego. Akt kreacji jest tu co najmniej dwuznaczny. Tetmajer widzi go bowiem przez pryzmat późniejszych wydarzeń – wygnania z raju, cierpienie człowieka, apokaliptycznego końca, pojmanego jako zagłada. Powtarzanie słowa; „stworzył” brzmi w tym kontekście jak wzmocnienie oskarżenia. Poeta podkreśla dwa zwłaszcza, również negatywnie oceniane, Boże działania: ustanowienie Prawa i klątwę. Deprecjacja Bożego Starotestamentowego Prawa wiąże się z nieufnością całego pokolenia wobec różnego rodzaju ograniczeń, narzucanych jednostce ludzkiej i jest wyrazem całkowicie nowożytnej świadomości. Wszakże w Starym Testamencie prawo, jako porządek zbawienia, było dowodem łaski Boga.

Lgnę do Twoich napomnień  
nie daj mi okryć się wstydem!  
Biegnę drogą Twoich przykazań  
bo czynisz moje serce szerokim.

– czytamy w Księdze Psalmów (Ps. 119 [118], 31,32). Celem biblijnego człowieka nie jest oczywiście prawo, jak pisze Tetmajer, lecz życie w Bożej łasce, do którego droga prowadzi przez prawo. Zaś autor *Nowiny* szczególnie mocno podkreślał ograniczanie boskich tworów przez samego kreatora, czego wyrazem jest m.in. boskie prawo. Ustanowiony przez Boga porządek to nie zdumiewająca harmonia łączona z odczuciem piękna, jak u Kochanowskiego i Liedera, lecz „wieczysta obroża” – aby posłużyć się sugestywną formułą Tetmajera z późniejszego wiersza *Wszchemocny Bóg* (trzecia seria *Poezji*)<sup>12</sup>. Prawo i porządek utożsamione zostały z niszczącą jednostką koniecznością, z determinizmem.

<sup>12</sup> Początek owego sonetu brzmi następująco:

Wkoło mej głowy światy. Sam z siebie je tworzę  
I sam w sobie je niszcę. Nieskończoność, wieczność  
Stworzyłem. Rozkazałem – i wstała konieczność,

Natomiast nadużywanie anatemy w represyjnej praktyce długiej historii Kościoła, co poświadczają zresztą współcześni teologowie<sup>13</sup>, wywołało w końcu sympatię do wszystkich wyklętych, odrzuconych, czyli pokrzywdzonych; od Lucyfera, przez Kaina, po Judasza. W *Nowinie* Tetmajera pada to samo pytanie o relację między sprawiedliwością a wszechmocą Boga, które stanowiąc będzie później podstawę buntu człowieka wobec Stwórcy w *Hymnach* Kasprowicza, czy też buntu materii w o wiele mniej znanym poemacie *Miserere* E. Leszczyńskiego<sup>14</sup>. Podobieństw między utworami Tetmajera i Kasprowicza jest zresztą więcej. Już autor *Nowiny* wypowiedział prawie wszystkie oskarżenia wobec Boga, które Kasprowic (szczególnie w hymnach *Dies irae* i *Święty Boże, Święty Mocny*) niezwykle sugestywnie wyeksponował. Relacja między Bogiem i stworzeniem w akcie kreacji, tak długo rozumiana w tradycji religijnej i kulturowej jako obdarowanie<sup>15</sup>, uszczęśliwiający człowieka początek, zostaje całkowicie zmieniona. Dary Boże w *Nowinie* okazują się bowiem późniejszymi darami z Kasprowicowego *Dies irae* – ciężkim brzemieniem egzystencji:

Ból i cierpienie, mękę i konanie,  
 Wszechzło ludzkości dałeś pełną ręką,  
 Wszechzło rzuciłeś ludzkości – Wszechpanie!  
 Pod stopą Twoją ludzkość zgięta męką [...]
 Rzuciłeś z nieba rozkaz: wielbij Boga!  
 Chwal Go, drzyj przed Nim, ty prochu, ty pyle!  
 [...]

---

By okuć wszechhistnienie w wieczystą obrozę.  
*Poezje...* s. 365.

W. Gutowski w studium *Władca czy ojciec? Dylematy przedstawiania obrazu Stwórcy*, [w:] *Z próżni nieba ku religii życia...*, op. cit., wspomina, że podobny obraz Boga bywa współcześnie uznawany za jeden z komponentów neurozy religijnej. Przytacza też inne przykłady Boga-Tyrana, postaci powtarzającej się w młodopolskich wierszach (s. 107 i nn.). Czasem obrazy owego Boga przypominają panowanie gnostyckich Archontów (por. H. Jonas, *Religia gnozy*, przeł. M. Klimowicz, Kraków 1994, s. 59). Por. też *Gnoza, gnostycyzm, literatura*, red. B. Sienkiewicz, M. Dobkowski, A. Jocz, Kraków 2012.

<sup>13</sup> Por. K. Rahner, H. Vorgrimler *Mały słownik teologiczny*. Przeł. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Warszawa 1987, s. 176.

<sup>14</sup> Na temat hymnów Kasprowicza, rozważając też problem postawy i symboliki religijnej, pisze szeroko J.J. Lipski w monografii *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*, Warszawa 1975, s. 208–346; Poemat *Miserere* Leszczyńskiego w: E. Leszczyński, *Wybór poezji*, opr. H. Filipkowska, Kraków 1988, s. 63–66; W podobnym tonie przemawia też bohater *Psalmu ziemi* L.H. Morstina (Kraków, 1908).

<sup>15</sup> Por. chociażby Jan Paweł II, *Mężczyzną i niewiastą stworzył ich*, Lublin 1981, s. 52 i nn. oraz G. Ravasi, op. cit., passim.

Po toś stworzony, być cierpiał i słaWił  
 Tego, coś po to, abyś cierpiał, stwarza:  
 [...]  
 Lecz nie miłuje twój Bóg – On przeraża!...

Dla Tetmajera nie ma właściwie szczęśliwego początku i rajskiego ogrodu. Bóg w jego wierszu to nawet nie bezradny wobec świata Starzec, któremu nie udało się kreacja, jak w późniejszych wierszach licznych młodopolskich poetów (Komornickiej, Micińskiego, Kasprowicza, Grossek-Koryckiej<sup>16</sup>), lecz jakiś przerażający demiurg o skłonnościach sadystycznych, skoro stwarza istoty po to, by cierpiały. Podobnie postępuje bohater wiersza Edwarda Leszczyńskiego *Twórca*:

I rzeźbię kształt człowieka i rozbijam gromem  
 Gaszę dzikie pragnienia krwią jego stygmatów (...)<sup>17</sup>

Akt kreacji nie jest tu aktem miłości, lecz motywuje go niezrozumiała pycha – u Tetmajera; lub żądza – w wierszu Leszczyńskiego. W obu utworach, a zwłaszcza w poemacie Tetmajera, nastąpiło diametralne odwrócenie biblijnych wartości związanych z aktem stwórczym. „I widział Bóg, że było dobre” – taka formuła powtarza się w księdze *Genesis*. Zaś demiurg Tetmajera obdarza ludzkość „wszechzłem”. Nie mogą więc zdziwić czytelnika dalsze wersy poematu. Tytułowa *Nowina* bowiem, o której opowiadają, to wieść o kreacji nowego Boga, który pocnie się w duszy człowieka.

Tak więc Tetmajer we wczesnym utworze interpretuje tradycję chrześcijańską przede wszystkim w stylu alternatywnym. Krytyce i demaskacji towarzyszy tu próba ustanowienia nowego porządku religijnego.

<sup>16</sup> Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Obraz Boga wśród światopoglądowych przemian Młodej Polski*, op. cit., s. 116. W utworze Ostrowskiej *Nad morzem nocnej mgły* też podważony zostaje właśnie renesansowy obraz stwarzającego Boga. W pieśni Kochanowskiego *Stwórca* niebo „cudnymi gwiazdami pięknie wyhaftował”. Zaś w poemacie Ostrowskiej „splątał nitkę srebrną i złotą”. Owo widoczne na ziemi „pomieszanie” (ducha i materii) bywa też aktem zamierzonym przez Boga, jak w poemacie G. Daniłowskiego *Na wyspie*, Warszawa 1901.

<sup>17</sup> E. Leszczyński, *Poezje*, s. 71.



*Nie było bytu, ani też niebytu...*

Innym przejawem alternatywnego stylu interpretacji jest w Młodej Polsce sięganie do wątków religii niechrześcijańskich, tak jak gdyby projekt biblijny uległ już wyczerpaniu. Najpopularniejszą dziedziną inspiracji okazały się religie Wschodu, a najwyższymi cenionymi tekstami religijnymi – *Wedy i Upaniszady*<sup>18</sup>. Biblijna *Genesis* zostaje więc zastąpiona wersją wedycką, jak w *Sonetach Wedyckich* Langego, sonecie Żuławskiego *Z Jadżur-Wedy*, czy też w poemacie Kasprowicza z tomu *Krzak dzikiej róży*, parafrazie jednego z najważniejszych hymnów *Rigwedy*:

Nad wszystkim i nad niczym było tylko Jedno,  
 Wszystkiego i niczego niedosięte sedno.  
 Spokój i tętno,  
 Bezruch i ruch.  
 [...]  
 A ponad bezmiary  
 Pustki i ciemni, nad bezgranicami  
 Uczuło Jedno w bezmiarze  
 I w bezgranicach swojego istnienia  
 Palącą miłość...  
*Nie było bytu, ani też niebytu*<sup>19</sup>

W parafrazie Kasprowicza nie nastąpiła jednak całkowita wymiana tradycji religijnych. Porównanie tego utworu z wierniejszymi niewątpliwie, choć nie tak

<sup>18</sup> Oprócz Schopenhauera rangę wierzeń indyjskich podnosili zwłaszcza ezoterycy, a wśród nich poczytny E. Schuré: *Wielcy wtajemniczeni. Zarys tajemnej historii religii*, przeł. R. Centnerszwerowa, Warszawa (b.r.) R. I. Por. też J. Tuczyński, *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*, Warszawa 1981. Autor w rozdziale *Pozytywizm i Młoda Polska* podaje obszerną bibliografię polskich przekładów i opracowań hinduistycznych i buddyjskich tekstów religijnych oraz komentarzy filozoficznych.

<sup>19</sup> Cyt. za: J. Kasprowicza, *Wybór poezji*, Wrocław 1990, s. 153–157. J.J. Lipski w monografii *Twórczość Kasprowicza...*, op. cit., wspomina, że ów hymn „w części tylko należy do oryginalnej twórczości Kasprowicza, jest na pograniczu przekładu” (s. 222) Por. też przekład F. Michalskiego w: *Hymny Rigwedy*, Wrocław 1971, przedruk w: *Religie Wschodu i Zachodu. Wybór tekstów źródłowych*. Praca zbiorowa pod red. K. Banka, Warszawa 1991, s. 32–33 oraz w: H. Ellinger *Hinduizm*, Przeł. G. Sowiński, Kraków 1997, s. 45. J. Tuczyński wspomina o licznych przekładach i parafrazach owego hymnu, m.in. A. Asnyka, Z. Przesmyckiego, A. Langego. Przytacza też, jako najbardziej zgodny z oryginałem, przekład M. Straszewskiego zamieszczony w książce P. Chmielowskiego i E. Grabowskiego, *Obraz literatury powszechnej*, Warszawa 1895, t. I, s. 8–9 (por. J. Tuczyński, *Motywy indyjskie...*, op. cit., s. 123–124.

artystycznie doskonałymi przekładami M. Straszewskiego i F. Michalskiego ujawnia kilka istotnych faktów. Budzącą się w łonie Jednego miłość (u F. Michalskiego – żądzę), która stała się przyczyną twórczego aktu, uwydatniają wszystkie przekłady, ale Kasprowicz najmocniej akcentuje bezmiar, bezgranicę Jednego (jak w cytowanym wyżej fragmencie) oraz spiętrza paradoksy, tautologie, nieraz bardzo efektownie, próbując przybliżyć sytuację niemożliwą do wyobrażenia:

Ciemność jedynie  
W ciemności legła głębinie,  
Próżni ogromy  
W próżni przybytek miały niewiadomy.

Zarówno początkowa „ciemność”, „pustka”, jak i stwarzająca „miłość” nieobce są przeciwieź tradycji judeochrześcijańskiej. Kasprowicz wzmacnia niektóre, istniejące w obu tekstach religijnych, podobieństwa. Na przykład „Jedno” wydaje się w jego utworze mniej abstrakcyjne, bardziej „czujące” niż w innych przekładach; nie tyle utożsamione z „oceanem przemian”, jak w tekście Rigweddy, co panujące nad nim, ponad niego wzniesione, subtelnie pokrewne biblijnemu „Duchowi, który unosił się nad wodami”. W hymn Kasprowicza wpisany też został odbiorca – *ty* liryczne, czyli „duch ludzki”. Takiej konstrukcji nie ma oczywiście w wierniejszych tłumaczeniach. Ów duch ludzki, dręczony niewiedzą, błaga o litość, podobnie, jak później *ja* mówiące w *Dies irae*. J. Tuczyński pisze o ontologicznym pesymizmie, który został w owym hymnie Rigweddy ujawniony. Nieznany jest początek Wszechświata, nie może go pojąć nawet ten, który go stworzył, tym bardziej jest on niezrozumiały dla człowieka – taka konkluzja jasno wynika z dokładniejszych przekładów. W parafrazie Kasprowicza owa niewiedza zostaje wzmocniona i przeniesiona na teren biblijny, staje się przymiotem Jahwe – dzięki przywołaniu motywu Edenu:

On jeden  
Co ma w niebiosach swój Eden,  
W słonecznej skąpany ulewie,  
On w promienistym siedzący Edenie,  
On wie sam jeden, kto wóz świata wdrożył,  
On wie, skąd wszystkie wzięło się stworzenie –  
Bądź on je stworzył, bądź on go nie stworzył...  
On wie sam jeden. – A może on nie wie?!...

Wedyckie „Jedno” i judaistyczno-chrześcijański Stwórca zostają w poemacie połączeni, zgodnie z duchem religijnego synkretyzmu. Hinduistyczne paradoksy bytu-niebytu, wiedzy-niewiedzy wtopione zostały w wyobrażenie biblijnego Kreatora. W konsekwencji podważona okazuje się boska wszechmoc i wszechwiedza, traktowana jako dogmat w tradycji chrześcijańskiej. Zamieszkujący *Empireum* biblijny Bóg-Stwórca pozbawiony został swoich atrybutów. Kasprowicz skonstruował więc nowy, własny model kreacji świata, wykorzystując oba religijne teksty. Ów model okazał się jeszcze bardziej pesymistyczny niż wedycki pierwowzór. Ontologiczny pesymizm dotknął bowiem i przemienił biblijną wersję *Genesis*.

### *On był i myśmy byli przed początkiem...*

Jeszcze inaczej postępuje Kasprowicz w późniejszej *Mojej pieśni wieczornej*, której znany początek odsyła wprost do gnostycyzmu<sup>20</sup>:

On był i myśmy byli przed początkiem –  
 Niech imię Jego będzie pochwalone!  
 Razem z gwiazdami byliśmy i słońcem,  
 Zanim się gwiazdy i słońca  
 Jęły rozbijać w swych kołach,  
 Zanim się stało to, co cię pożera.

Różne postacie wierzeń gnostyckich znaleźć możemy i w innych utworach Kasprowicza (np. w *Dies irae*), a także na przykład w utworach Tadeusza Mićńskiego, Stanisława Przybyszewskiego. Nie będziemy tu dokładniej gnostyckich wersji początku omawiać. Natomiast ważna w Kasprowiczej *Mojej pieśni wieczornej* i płodna na przyszłość okazuje się rola przyznana człowieczemu duchowi. Człowiek przestaje być jednym z Bożych stworzeń, ograniczonych czasem egzystencji, istotą słabą i śmiertelną, staje się wiecznym duchem, istnie-

<sup>20</sup> W. Myszor w artykule *Elementy gnostyckie w nowej religijności* (w: *Gnostycyzm antyczny i współczesna neognoza*. Materiały sympozjum (17 października 1996) pod red. W. Myszora. „Sudia Antiquitatis Christianae” 12, Warszawa 1996) precyzyjnie odróżnia terminy: gnoza i gnostycyzm. „Gnoza określa fenomen religijny, który nie jest związany z określoną historyczną postacią religijności, natomiast gnostycyzm pojawia się jako zjawisko historyczne”. (s. 70) „Gnostyk uświadamia sobie i ujawnia swoje boskie pochodzenie” (s. 73) Por. też interpretację początku *Mojej pieśni wieczornej* w: J. J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza*, op. cit., s. 286.

jącym przed aktem ziemskich narodzin. Jego prawdziwa tożsamość została ustanowiona przed aktem kreacji świata, rozumianym jako upadek. Być może znaczącą rolę odegrał tu też wpływ genezyjskiej teorii Słowackiego, choć autor *Genezis z Ducha* inaczej pojmuje stworzenie i ewolucję Kosmosu; nie jako gnostycki „upadek”, poniżenie i rozproszenie ducha, lecz rozwój<sup>21</sup>.

Podobnie pierwotny w porządku czasu bywa podmiot mówiący wierszy Micińskiego. „Znam bogów brzask” czytamy w wierszu *Głębiny duch* w tomie *W mroku gwiazd*. Wieczny duch łatwo może stać się współkreatorem, jak u Słowackiego lub nawet kreatorem świata<sup>22</sup>. W jednym z następnych wierszy Micińskiego podmiot mówiący okazuje się zarówno *ja* wewnętrznym człowiekiem, jak i Stwórcą:

Księżyc i chmury – i ja – Twórca wolny!  
Jam rozwulkaniał te góry w przedwieku,  
Ja widmo groźne żyjące w człowieku,  
Ja niebo – gwiazdy dzierzę – i ów zamek dolny.  
*O jakież idą srebrne chmury...*<sup>23</sup>

Charakterystyczne, że ów kreator został nazwany „groźnym widmem”. Dokonuje się tu uwewnętrznienie obrazu bezlitosnego, nieprzejechanego Boga, znanego z chociażby wcześniej tu cytowanych młodopolskich wierszy. Bardziej niż twórcą harmonijnego kosmicznego ładu, do którego mógłby odsyłać motyw gwiazdznego nieba, jest ów ludzko-boski kreator gwarantem porządku represyjnego wobec człowieka, „wiecznej obroży”, o jakiej pisał Tetmajer. Natomiast sam tworzący demiurg okazuje się „wolny”, nie związany żadnym przymierzem ze swoim stworzeniem. Może stać się zarówno kreatorem światów, jak i ich niszczycielem.

Człowiek o cechach kreatora kosmosu pojawia się również w wierszach J. Jedlicza. Jednak zarówno świat przezeń stworzony, jak i sam twórca obdarzony został innymi cechami niż w poezji Micińskiego. Jedlicz, wyznawca mło-

<sup>21</sup> O związku tzw. mistycznego Słowackiego z gnostycyzmem pisała M. Cieśla-Korytowska, *Romantyczna poezja mistyczna. Ballanche, Novalis, Słowacki*, Kraków 1989, s. 175 i nn. Elementy gnozy w twórczości Micińskiego omawia W. Gutowski, *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości T. Micińskiego*, Bydgoszcz 2002, passim.

<sup>22</sup> Warto tu może przypomnieć choć niewielki fragment *Genezis z Ducha*: „Hosanna więc Tobie o! Panie, albowiem Tyś jest Stworzyciel – i mój duch ma zarazem zasługę własnego stworzenia...”. Cyt za: J. Słowacki, *Genezis z Ducha*, Pierwsze wydanie krytyczne opr. W. Lutosławski, Kraków 1903, s.34–35.

<sup>23</sup> T. Miciński, *Wybór poezji*, wstęp i opracowanie W. Gutowski, Kraków 1999, s. 236.

dopolskiego solaryzmu<sup>24</sup>, głosi pochwałę świata, dostrzega jego piękno, natomiast nie ma pewności, kim jest właściwie stwórca.

I wierzyć, wierzyć muszę, że ten błękit i słońce  
Moja wielka tęsknica wyłoniła z nicości –  
Że tę zieleń i kwiaty, te kwiaty śpiewające  
Rodzi co dzień bezkreśny żar mej cichej miłości...  
*Na liściu pisać muszę słowa miłości słodkie...*<sup>25</sup>

Kreatorzy Micińskiego i Jedlicza w powyższej wersji to odmiany Człowieko-Boga, który zastąpił miejsce Stwórcy po ogłoszeniu przez Nietzschego śmierci Boga. Szeroko o owym antropoteicznym micie pisze Wojciech Gutowski w przywoływanej już tu kilkakrotnie książce<sup>26</sup>. Jedną z czynności Człowieko-Boga jest właśnie kreacja lub podtrzymywanie istnienia.

Natomiast tom J. Jedlicza *Słoneczna pieśń* otwiera ciekawy liryk, domagający się interpretacji w kontekście motywów genezyjskich, o wymowie zbliżonej nieco do antropoteicznego projektu, choć zdradzający jeszcze inne inspiracje. Sytuacja w nim pokazana wydaje się daleką parafrazą biblijnej *genesis*, bohater wszak okazuje się twórcą światłości. Akt kreacji czy re-creacji bogaty jest w znaczenia symboliczne:

Wokoło mroków pustka czarna  
W skałach czyhają ciemne losy –  
A ja obszarem pędzę bosa  
I zbieram nikłych światła ziarna.

Woła mię bezmiar niedościgły;  
W mym czole wiecznych żądz dumanie;  
W żrenicach moich łzy zastygły,  
O ostry kamień członki ranię...

<sup>24</sup> Por. A. Czabanowska-Wróbel, *Wstęp do J. Jedlicz, Utwory wybrane*, Kraków 1997.

<sup>25</sup> J. Jedlicz, *Utwory wybrane*, s. 187. Przypisywanie mocy kreacyjnej „tęsknicy” czy tęsknocie było motywem powtarzalnym. Na przykład zapomniany dziś poeta Michał Marian Poznański opublikował w „Świecie” (1906, nr 28, s. 8) przekorny wiersz:

„Na początku było słowo”...  
...A na początku była tęsknota  
A cicho łkała w bytów chaosie.  
Nim Bóg otworzył księgę żywota,  
Już na początku była tęsknota.

<sup>26</sup> Por. studium *Alternatywne drogi poszukiwania sacrum*, [w:] *Z próżni nieba ku religii życia...*, op. cit., zwłaszcza s. 81 i nn.

Wciąż łowię żary okiem łzawym,  
 Gromadzę w pęki gorejące:  
 Moim to trudem, dziełem krwawym,  
 Że w sinych mrokach wstaje Słońce!  
*Wokoło mroków pustka czarna...*<sup>27</sup>

Bohater przemierzający w szybkim biegu ciemną przestrzeń jest bosy, co zostało specjalnie uwydatnione. Nagie stopy sugerują ubóstwo, ale też prostotę. W przedstawieniach ikonograficznych sfery sacrum bose bywają zwykle anioły. Pseudo-Dionizy Aeropagita skomentował ten fakt tłumacząc, że istoty niebiańskie „usiłują naśladować prostotę, która jest w Bogu”<sup>28</sup>.

Być może więc i ten motyw potwierdza, że bohater, pędzący „obszarem” ciemności, podejmuje specyficzny rodzaj re-kreacji, jak gdyby ponownego początku, naśladując akt Stwórcy: „niech stanie się światłość!” W cierpieniu i trudzie (łzy, zranione członki) zbiera „ziarna światel”, gromadząc je w „pęki gorejące”. Niewątpliwie Jedlicz wykorzystuje tu i potwierdza mit gnostycki. Nie wiadomo, która z jego wersji była podstawowym źródłem inspiracji. *Ja* mówiące przypomina i Wysłannika z pism Maniego, starającego się podnieść światłość ku górze, i syna Istot Światłości z pism Walentyniana, u którego Zbawienie jest związane z procesem gromadzenia i zbierania rozproszonych cząstek pierwotnej jedności, swoistych świetlistych „ziaren” bytu. Ów „Zbawca” przywraca światu pierwotną Jedność<sup>29</sup>. Być może jednak najważniejszą inspirację stanowił tu kabalistyczny system Izaaka Lurii – mistyczna interpretacja Wygnania i Odkupienia, jak pisze o nim G. Scholem, podkreślając jednocześnie jego gnostycki charakter<sup>30</sup>. Mit gnostycki łączy Jedlicz z mitem solarnym. Symbolem przywrócenia jedności staje się Słońce. Dokonane zostaje jak gdyby powtórne stworzenie świata, tym razem pełnego blasku. *Ja* mówiące zidentyfikowane zostaje z owym Wybawicielem, być może Człowieko-Bogiem.

Wśród licznych młodopolskich monologów kreatora świata monolog Jedlicza wyróżnia się oryginalnością, potwierdzając jednocześnie szeroki wpływ gnozy na religijność przełomu wieków.

<sup>27</sup> Tamże, s. 57.

<sup>28</sup> Pseudo-Dionizy Aeropagita *O hierarchii niebiańskiej*, [w:] *Dzieła świętego Dionizjusza Aeropagity*, przeł. E. Bułhak, Kraków 1932, s. 170. Cyt za: S. Kobielus, op. cit., s. 101.

<sup>29</sup> Por. H. Jonas, *Religia gnozy*, op. cit., s. 71–79, s. 239 i nn.

<sup>30</sup> Por. G. Scholem, *Mistyctw żydowski*, przeł. I. Kania, wstępem opatrzył M. Galas, Warszawa 1997, R. VII *Izaak Luria i jego szkoła*.

## *Świat wybuchnął jak wulkan z otchłani niebytu...*

W przyjmowanej obecnie w nauce teorii wielkiego wybuchu splatają się dwie dziedziny – wiedzy i mitu, jak pisze znawca problemu G. Smoot<sup>31</sup>. Po raz pierwszy została ona naukowo zarysowana przez Lamaitrea w latach 1927–1933.

Wiersz Bronisławy Ostrowskiej, którego fragment został wyżej zacytowany, pochodzi z 1911 r. Cały poemat nosi tytuł *Pieśń miłości* i wiele zawdzięcza w dalszej części inspiracjom *Legendy wieków* Wiktora Hugo. Radosny wybuch istnienia jest więc konstrukcją wyłącznie mityczną, wyprzedzającą osiągnięcia nauki.

Już we wcześniejszych wierszach można było znaleźć koncepcje permanentnego rozwoju świata, nieograniczonej twórczości, jak gdyby rozprzestrzeniania się kreacyjnego aktu. Na przykład Ludwik Szczepański w swojej wersji *genesis* (poeta przytacza nawet jako motto biblijne wersy) wielokrotnie powtarza refren „*Niech się stanie!* Bożą moc kreatorską przejmuje człowiek i on doprowadzi wszechświat do kresu czasów, który nastąpi po zgłębieniu tajemnicy bytu i „wypiciu do dna” rozkoszy. Ów kres to jednak przejściowy „sen ukojenia” po którym powróci kreacja i zabrzmią słowa: „*Niech się stanie!*”<sup>32</sup>.

O ciągłej ewolucji twórczej pisał przede wszystkim Bergson (*Evolution créatrice* 1907), a w jego dziele powtarzają się dynamiczne określenia gestu twórczego: „wyrażam prawdopodobną tożsamość (różnych światów – przyp. A.W.), gdy mówię o ośrodku, z którego światy tryskają, jak race z olbrzymiego fajerwerku, – byłbym tylko nie przedstawiał sobie tego ośrodka, jako pewnej rzeczy, lecz jako pewną ciągłość wytrysku. Bóg, tak określony, nie ma w sobie nic zakończonego: jest życiem nieprzerwanym, czynem, wolnością. Stworzenie, tak pojęte, nie jest tajemnicą: doświadczamy go w sobie, skoro tylko działamy dowolnie”<sup>33</sup>.

Ostrowska, podobnie jak Bergson, dynamiczną kreację łączy z postacią Boga, określa go jednak inaczej. Bóg – i tu z kolei można zauważyć podobień-

<sup>31</sup> Por. G. Smoot, K. Davidson, *Narodziny galaktyk*, tłum. P. Amsterdamski, Warszawa 1996, s. 25. Wymieniona książka jest oczywiście tylko jedną pozycją z bardzo wielu publikacji na temat wielkiego wybuchu.

<sup>32</sup> L. Szczepański, *Genesis*, [w:] L. Szczepański, *Poezje wybrane*, oprac. A. Nowakowski, Kraków 1993, s. 154–155.

<sup>33</sup> Cyt za: H. Bergson, *Ewolucja twórcza*, przeł. Dr F. Znaniecki, Warszawa 1913, s. 212.

stwo do tych koncepcji, które wiążą teorię wielkiego wybuchu z Biblią – jest sprawcą powstania świata. To Jego wola spowodowała wybuch istnienia.

Na ten Tworzącej Woli pierwszy ruch miłosny  
 Świat wybuchnął jak wulkan z otchłani niebytu  
 Tryumfującą pieśnią słońca i błękitu<sup>34</sup>.

Akt twórczy jest aktem miłości, zaś stworzony świat okazuje się pełen radości z powodu samego faktu istnienia. Byt zatryumfował nad niebytem. Nie tylko okazuje się piękny i harmonijny w oczach obserwatora, jak w cytowanym tu na początku wierszu Rolicza-Liedera, ale każdy jego element doświadcza radości życia. To ono staje się najwyższą wartością. Poetka z upodobaniem odmalowuje dynamizm rajskiego świata, a ruch właśnie jest najwyraźniej rozpoznawalnym atrybutem istnienia. W jej świecie wszystko porusza się, czuje i domaga się przedłużenia życia. Po jednej stronie skali wartości umieszczone zostały chaos, niebyt i bezruch, po drugiej – dynamiczne, twórcze istnienie. Nie będziemy tu śledzić dalszej historii rajskiej w wersji Ostrowskiej, choć jest ona niewątpliwie warta uwagi. Zanotujemy jedynie, że wszechświat poetki wyposażony został w dynamizm wewnętrzny. O ile we wcześniejszych utworach opisywano zwykle oddziaływanie Boga, człowieka (lub ducha) na sferę wobec kreatora zewnętrzną, podporządkowaną, w *Pieśni miłości* widać zmianę; ewolucja Wszechświata rodzi się ze współdziałania. Stwórca przy tym nie dokonuje jednorazowo aktu kreacji, działa dalej, spełnia błagania, „wciela sny”, wreszcie dokonuje odkupienia. Można powiedzieć, że świat Ostrowskiej zmierza do sytuacji przedstawionej w cytowanym tu jako motto *Tryptyku rzymskim* „Wszystko trwa stając się nieustannie”. Podobieństwo potwierdza raz jeszcze fakt, że właśnie w liryce Ostrowskiej pojawiają się utwory w stylu kerygmaticznego przyświadczenia religii chrześcijańskiej, jakkolwiek na pewno nie wszystkie liryki religijne poetki można potraktować w ten sposób, sama zresztą *Pieśń miłości* w dalszej części nie daje się dokładnie uzgodnić z Biblią.

Tym niemniej wydaje się, że inspiracja witalistyczna w wersji Bergsona mogła dopomóc zbliżeniu poezji i tradycji chrześcijańskiej, szczególnie poprzez zaakcentowanie wolności w akcie twórczym, odsunięciu widma determinizmu, które tak silnie naznaczyło światopogląd drugiej połowy XIX wieku.

Jednak śledząc wątki genezyjskie w młodopolskiej liryce należałoby stwierdzić, że biblijna wersja *genesis* stawała się coraz mniej atrakcyjna i wia-

<sup>34</sup> B. Ostrowska, *Poezje wybrane*, op. cit., s. 169.



rygodna. Podważyła ją przecież dziewiętnastowieczna nauka, zdyskredytowała teoria ewolucji. Próbowano propozycję biblijną odrzucić lub uwiarygodnić – przekształcając, dopowiadając, łącząc z innymi, uważanymi za bardziej przekonujące, wierzeniami. Zharmonizowanie wiedzy i wiary okazywało się niezwykle trudne, znacznie trudniejsze niż dzisiaj, kiedy te dwie dziedziny wydają się możliwe do uzgodnienia, natomiast najpoważniejsze zagrożenia dla chrześcijańskiej tradycji pojawiły się gdzie indziej<sup>35</sup>. Liryka przełomu wieków dostarcza olbrzymiej ilości dowodów erozji wyobrażeń i idei chrześcijańskich. Współcześnie tylko niektóre z nich okazują się przekonujące<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Por. zwłaszcza Encyklikę Jana Pawła II *Fides et ratio* (1998). Liczne artykuły na temat *Zagadki Wszechświata* publikuje „Znak” 1998 nr 11. Można z nimi porównać artykuły ukazujące się na łamach prasy młodopolskiej, np. *Dzieje myśli o początku życia na ziemi* A. Kurcyusza („Tygodnik Polski” 1912 nr 15, 15) albo *Darwin i Słowacki* W. Lutosławskiego („Sfinks” 1909, t. 4), a przede wszystkim publikacje na łamach „Myśli Niepodległej”.

<sup>36</sup> O możliwej lub niemożliwej aktualizacji młodopolskich problemów religijnych pisze W. Gutowski w zakończeniu wielokrotnie już tu przywoływanej książki *Z próżni nieba ku religii życia*. Zakończenie nosi tytuł: *Inspiracje czy ścieżki błędzenia? (Z dziedzictwem gnozy ku wtajemniczeniom New Age)*.

## Liryczne portrety gwiazd

Któż bowiem zdoła gwiazdy skałać ziemskim błotem,  
Kto wzniosłego bezmiaru dosięgnie brzeszczotem?

J. Jedlicz, *Parabole II*

Zachowane świadectwa kultury nie pozostawiają wątpliwości, że człowiek wpatrywał się w gwiazdziste niebo od najdawniejszych czasów, na pewno też znacznie częściej i wnikliwiej niż współcześni mieszkańcy miast. Tajemnicze dziś nazwy konstelacji prowadzą w zamierzchłą przeszłość, gdy życie ludzkie łączono z gwiazdami, które z kolei stanowiły domenę bogów. Poeci badali niebo może nie aż tak długo i uparcie jak astrologowie, konstruujący zwarte systemy wiedzy, ale mocą imaginacji wywoływali obrazy, które na swój sposób potwierdzały związek człowieka z *universum*.

Dla autorów wierszy gwiazdne sklepienie nie jest przy tym tak niezmiennie, jak by się mogło wydawać na podstawie obserwacji. Język i wyobrażenia naruszają zmysłowe doświadczenie, procesy metaforyzacji i symbolizacji prowadzą zarówno ku ciemnym otchłaniom Kosmosu, jak i ku wnętrzu człowieka, ku tajemnicom jego psychiki i imaginacji.

Liryka młodopolska, jak zapewne poezja każdej epoki, prezentuje dość okazały i różnorodny zbiór poetyckich konstelacji. Gwiazdy są ówczesnym poetom ciągle bardzo potrzebne, o czym świadczą chociażby liczne tytuły utworów<sup>1</sup>. Motywy astralne bywają świadectwem zakorzenienia w tradycji; ale po-

---

<sup>1</sup> Na przykład: *Ad astra!*, *Do gwiazd*, *Gwiazdom umarłym* (L. Staff), *Ballada o gwiazdach* (Z. Przesmycki), *Tysiące gwiazd przychylnych!...* (W. Korab Brzozowski), *Morietur stella* (T. Miciński), *Gwiazdy* (K. Tetmajer), *Smutne gwiazdy* (J. Jedlicz), *Gwiazdy spadają* (B. Ostrowska), *Gwiazda i lampa* (M. Grossek-Korycka), *Huragan gwiazd* (L. Eminowicz); także tytuły tomów poezji: *W mroku gwiazd* (T. Miciński), *Gawoty gwiazdne* (J. Wroczyński), *Pół gwiazd* (K. Makuszyński), *Ku gwiazdom* (W. Zalewski) itp.

kazują też obsesje i tendencje światopoglądowe charakterystyczne dla przełomu wieków i konkretnych autorów. Wobec obfitości materiału, nie zawsze zresztą artystycznie doskonałego, zajmę się tylko najbardziej wyrazistymi grupami motywów.

## Sfera boska i spirytualna

Już starożytni Egipcjanie, Chińczycy i Babilończycy dopatrywali się w gwiazdach siedzib bogów, ich „kwater”, jak pisze znawca tradycji symbolicznej<sup>2</sup>. Wiadomo też, że samym gwiazdom oddawano w starożytności cześć boską, natomiast w obrzędach misteryjnych światło gwiazd symbolizowało siłę ducha. Tradycja biblijna i chrześcijańska kontynuowała kult gwiazd, podporządkowując je Bogu. W Biblii znajdziemy dowody traktowania światła niebieskich jako żywych istot, wiernych stworzeń Boga: „Gwiazdy radośnie świecą na swoich strażnicach. Wezwał je. Odpowiedziały: „Jesteśmy”. Z radością świecą swemu Stwórcy”<sup>3</sup>. W *Apokalipsie* Chrystus nazwany jest Gwiazdą Poranną. W tradycji Gwiazdą Poranną jest też Matka Boska. W sztuce chrześcijańskiej, na mozaikach, freskach, obrazach, częsty motyw rozgwieżdżonego nieba oznacza przestrzeń Boskiej chwały<sup>4</sup>.

W liryce młodopolskiej związek sfery astralnej z boskością różnych tradycji najwyraźniej przetrwał w chrześcijańskiej liryce religijnej o wydźwięku ke-rygmatacznym, choć oczywiście na przełomie wieków nie znajdziemy zbyt wielu ściśle ortodoksyjnych wierszy. Ale na przykład w utworach zapomnianej dziś poetki Krystyny Saryusz Zaleskiej, publikującej m.in. na łamach jezuickiego „Przeglądu Powszechnego”, kosmiczny ład tożsamy z gwiezdny zegarem jest ciągle dziełem judaistyczno-chrześcijańskiego Boga:

---

<sup>2</sup> M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 130 i nn. Por. też J. Chevalier, A. Gheerbrant *Dictionnaire des symboles*, Paris 1973, t. 2, s. 283–290. Szeroko symbolikę gwiazd omawia W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 105–108. Por. też *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, red. J. Bartmiński, Lublin 1996, t. 1 *Kosmos*, Hasło: gwiazdy.

<sup>3</sup> *Biblia, Stary Testament*, Ba 3.34, podobnie Hi 38,7.

<sup>4</sup> D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przekład i opracowanie W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 102. Por. też L. Ryken, J.C. Wilhoit, *Słownik symboliki biblijnej*, przeł. Z. Kościuk, Warszawa 2003, s. 239.

Nad nami ruchem wolnym a niepowstrzymanie  
 Wieczność czasów przemierza gwiezdny zegar boski  
*Odchodzi dzień*<sup>5</sup>

Sfera astralna okazuje się sferą wieczną, pozostaje w bezpośrednim związku ze Stwórcą. Podobnie sugerują i inni poeci, a zwłaszcza poetki. Na przykład „Gwiazdy Boże” często pojawiają się we wczesnej liryce Maryli Wolskiej, w wierszach zapomnianej autorki Marceliny Kulikowskiej. Przy pomocy gwiazd Bóg panuje nad czasem. Sfera astralna bywa też domeną ducha, przestrzenią spirytualną. W liryku inwokacyjnym Saryusz Zaleska napisze:

W wiecznych gwiazd Twoich ekstatyczny ruch  
 Niechaj prowadzi swe ciało duch  
*Olśnienie*<sup>6</sup>

Śladem pierwotnej spirytualizacji owej sfery, choć niekoniecznie przez odniesienie jej do chrześcijańskiego Boga, bywają utwory, w których między gwiazdami przebywa dusza, jeden z najważniejszych motywów młodopolskiej liryki. Szczególnie w wierszach poetów *minorum gentium*, posługujących się figurami stylistycznymi będącymi własnością całej epoki, spotkamy liczne dusze wędrujące gwiezdą drogą. Zazwyczaj celem owego wlotu w sferę astralną nie jest jednak duchowa kontemplacja, jak w *Olśnieniu* Zaleskiej, lecz oderwanie się od wartościowanego negatywnie życia i codzienności. Jadwiga Podhorska pisze w sposób bezpośredni:

Gdy noc nastanie cicha nad nami,  
 Milsze mi wtedy jest życie  
 Duszą przebywam między gwiazdami,  
 Które tam wiszą w błękicie...  
*Gdy noc nastanie cicha nad nami...*<sup>7</sup>

W wierszach Henryka Zbierzchowskiego dusza jest „Panią gwiazd złotych”<sup>8</sup>. Podobne przykłady związku duszy (rozumianej zresztą różnie) i gwiezdnych konstelacji można mnożyć.

<sup>5</sup> K. Saryusz Zaleska, *Poezje*, Kraków 1910, s. 136.

<sup>6</sup> K. Saryusz Zaleska, *Z wygnania*, Kraków 1901, s. 31.

<sup>7</sup> J. Podhorska, *Poezje*, Kraków 1906, s. 45.

<sup>8</sup> H. Zbierzchowski, *Impresje*, Kraków 1902, s. 16, *Modlitwa do duszy*.

Jeszcze inaczej spirytualizację sfery astralnej pokazuje Wincenty Korab Brzozowski, dla którego gwiazdy pozostają niezwykle ważnymi składnikami poetyckiego obrazowania. W cytowanym wierszu gwiazda włączona została w kontekst twórczości literackiej:

A na niebiosach, tej najwyższej z ksiąg,  
 Płomienny rapsod mego ducha,  
 Którego każde słowo: Gwiazda!  
*Ponad górami, kędy orłów gniazda...*<sup>9</sup>

Natomiast innym śladem sakralizacji sfery astralnej są w liryce młodopolskiej modlitwy do gwiazd zanoszone. Gwiazdy symbolizują wówczas nieokreślone bóstwa, pełnią rolę zastępczą wobec niepoznawalnego *sacrum*, ukrywającego się w ciemnym niebie. Stają się jedynym dostrzegalnym znakiem transcendentnej mocy dla bezradnego i zagubionego człowieka. Oto fragmenty wierszy wybitnych młodopolskich poetów – Staffa i Kasprowicza:

W obliczu gwiazd milczących dusza moja klęka  
 I pobladłymi usty, którym tchu nie starczy,  
 Wyznaje winy swoje (...)  
*Spowiedź*<sup>10</sup>

Modlitwo moja, cicha i bez słów,  
 Ku gwiazdom płyniesz z mej znękanej duszy!  
*Modlitwo moja, cicha i bez słów*<sup>11</sup>

Obok owych śladów spirytualizacji i sakralizacji obecnych w licznych wierszach, zgodnych na ogół ze spopularyzowaną tradycją religijną (niebo – siedziba bogów), sfera astralna młodopolskiej liryki dostarcza dowodów zdecydowanych światopoglądowych i religijnych przewartościowań.

Pierwszy kierunek owych przewartościowań – to zaprzeczenie kompetencjom biblijnego Stwórcy – temat pojawiający się często w młodopolskiej twórczości, nie tylko zresztą w połączeniu z gwiazdami. Bóg staje się bezlitosny wobec swoich stworzeń, zmienia się w złośliwego demiurga, wrogiego czło-

<sup>9</sup> W. Korab Brzozowski, *Utwory zebrane*, opr. M. Stala, Kraków 1980, s. 48.

<sup>10</sup> Wszystkie utwory L. Staffa cytuję na podstawie wydania: L. Staff, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1955. *Spowiedź* pochodzi z tomu *Dzień duszy. Wiersze zebrane*, t. 1, s. 125.

<sup>11</sup> Wiersze J. Kasprowicza cytuję na podstawie wydania: J. Kasprowicz, *Wybór poezji*, oprac. J.J. Lipski, Wrocław 1990, s. 133.

wiekowi i jego dążeniom<sup>12</sup>. Tak go – ironicznie jako „dostojnego gospodarza” – portretuje Ludwik Hieronim Morstin:

Teraz zaś chodzisz gospodarz dostojny  
Po tłącym jeszcze gwiazd popiele  
Po rozpalonym, krwawym mgławic ciele  
I dla igraszki staczasz komet wojny<sup>13</sup>

Motyw znudzonego, okrutnego demiurga łączy się często, jak i w cytowanym wierszu, z tendencjami katastroficznymi.

Następnie – bywa też i tak, że sfera astralna zamiast domeną boską, staje się sferą nicości. Ów temat złagodzony został w wierszu Staffa (który motywami gwiazd posługuje się bardzo często w różnych znaczeniach) za pomocą personifikacji nicości i wykorzystania popularnej metafory: oczy-gwiazdy:

Ku gwiazdom chcę! Ku oczom tym, którymi patrzy  
Nicość cicha i dobra, bezpamiętny sen,  
*Ad astra!*<sup>14</sup>

Nicość, która „patrzy oczami gwiazd” uznana została w cytowanym wierszu Staffa za dar dla człowieka najbardziej wartościowy. Piękno staje się tu atrybutem nicości, wzlot w górę wyznacza kierunek niebytu – motywy skądinąd znane w europejskim symbolizmie, najbardziej zaś znaczące w twórczości Mallarmégo. Sfera astralna jako sfera nicości została też wyeksponowana w psalmodii Marii Komornickiej *Pan kona*:

I płyną widma gwiazd, palą się widma słońc,  
Widma tworów roją się w przestrzeni. A imię ich nicość<sup>15</sup>.

Wszystkie te treści stanowią wyraz modernistycznego kryzysu; także kryzysu wiary, który równie sugestywnie pokazał Tetmajer. Charakterystyczne, że

<sup>12</sup>O przedstawieniach Boga w młodopolskiej twórczości piszą: M. Podraza-Kwiatkowska, *Obraz Boga wśród światopoglądowych przemian Młodej Polski*, [w:] tejsze, *Wolność i transcendencja Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 102–126; W. Gutowski *Władca czy Ojciec? Dylematy przedstawiania obrazu Stwórcy*, [w:] tegoż, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 94–139.

<sup>13</sup>L. H. Morstin, *Psalm ziemi*, Kraków 1908, s. 18.

<sup>14</sup>*Wiersze zebrane*, t. 2, s. 301.

<sup>15</sup>Cyt za: M. Komornicka, *Utworki poetyckie prozą i wierszem*, opracowała M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1996, s. 132.

w jego wczesnych wierszach niebo jest prawie zawsze zachmurzone lub ciemne, bez gwiazd. A jeśli występują gwiazdy, to w dziwnej roli posianych na grobie kwiatów:

*Gwiazdy są dla mnie jako modre kwiatki  
Niezapominajek posianych na grobie  
Straconej wiary... Tak dzieci w żałobie  
W kwiaty pamięci stroją grób swej matki<sup>16</sup>.*

Trudno bardziej bezpośrednio i wyraźniej wypowiedzieć religijne z wątpienie. Tak więc boska astralna sfera bywa w wierszach młodopolskich przekształcona w sferę nicości. Oczywiście, nie zawsze i nie dla wszystkich poetów. Ale wypada odnotować, że taki kierunek przekształceń występuje i jest znamieny dla ideowych poszukiwań epoki. Niezwykle oryginalny obraz znajdziemy w dużo późniejszym *Sadzie rozstajnym* Leśmiana, gdzie rozbudowana metaforyka astralna kulminuje w doświadczeniu metafizycznej próżni:

*Widzimy gwiazdy, jak skrzą się i świecą  
Skrętą zielenią, tajemnym szkarłatem  
I upojone swym własnym zaświatem,  
Pomimo woli wiążą się i kleją  
W girlandy, w wieńce (rzucone w obczyznę  
Mroków) – i w krzewy zwikłane i dalej  
[...]  
Ale nam przestwór urąga i szydzi  
Tych gwiazd migotem i mroków udręką,  
Że nas – widzących – nikt zowąd nie widzi  
I nie dosięga miłością i męką!  
Oczy w niebiosach<sup>17</sup>.*

<sup>16</sup> *Gwiazdy są dla mnie jako modre kwiatki...* Seria I *Poezji*. Cyt za: K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje*, Warszawa 1980, s. 40. Fragment owego wiersza cytuje M. Jankowiak w studium *Młodopolskie niebo*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje pod redakcją Marii Podraży-Kwiatkowskiej*, Kraków 1977, s. 115. O motywach gwiazd, przede wszystkim w twórczości Staffa, pisze autor na s. 119–121.

<sup>17</sup> B. Leśmian, *Poezje*, wstęp i opracowanie J. Trznadel, Warszawa 1994, s. 91–92.

## Piękno, ideał, marzenie

Podobnie charakterystyczne okazuje się przekształcenie sfery astralnej w domenę marzenia. Wzlot ku gwiazdom jako synonim ruchu wyobraźni pojawia się w wielu tekstach literackich, zaś na przełomie wieków temat ów ulega znaczącej intensyfikacji. Poeci młodopolscy rzadko podważają eksponowane w literaturze i sztuce piękno jaśniejącego gwiazdami nieba, nawet wtedy, gdy uważają sferę astralną za niedostępną i daleką, człowiekowi obcą. Ale piękna nie łączą zwykle z negatywnie ocenianą rzeczywistością-jawą, lecz ze snem, z marzeniem, z kreacją umysłu. Piękna sfera gwiazd staje się pożądanym obszarem, w którym poeta czuje się zadowolony. W tej kwestii zgodziliby się zapewne Staff z Komornicką i Miciński z Żuławskim. Oto fragmenty ich wierszy:

Czciciel gwiazd i mądrości, miłośnik ogrodów  
 Wyznawca snów i piękna (...)  
*Przedśpiew*  
 A nad głowami naszymi  
 Jaśniał gwiazdami Wóz Wielki,  
 Wiecznie gotów do jazdy  
 W światy marzenia i piękna...  
*W świata tajemną zawilść wpatrzonym*

Oburącz chwycę przelotem piołunne upojeń chwile.  
 Oblokę każdą, rozświetlę gwiazdzistą szatą marzenia.

### **Bunt anioła**

Tu chciałbym marzyć w noc gwiazdzistą  
*Błękitnym echem letniej żarzy...*

Myśl poety – to ogień tajemny, gwiazdzisty  
*Poeta*<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Cytaty pochodzą z następujących wydań: L. Staff, *Wiersze zebrane*, t. 2, s. 7 i 233; M. Komornicka, *Utwory poetyckie...*, s. 148, T. Miciński, *Wybór poezji*, Wstęp i opracowanie W. Gutowski, Kraków 1999, s. 103; J. Żuławski, *Wiersze*. Wybór i wstęp A.Z. Makowieckiego, Warszawa 1982, s. 24. O Staffowskim marzeniu, także o gwiazdach w jego liryce, a zwłaszcza o Drodze Mlecznej w kontekście marzenia, pisze J. Kwiatkowski, *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966, s. 117 i nn. oraz s. 212 i nn. Funkcje motywów gwiazd w liryce T. Micińskiego



Sfera marzeń jest bliska sferze mniej lub bardziej określonych ideałów. W lirykach młodopolskich pojawia się często motyw gwiazdy przewodniej prowadzącej ku idealnym celom, na przykład w następujących wierszach: *Fragment* Edwarda Słońskiego, *Ballada o gwiazdach* Zenona Przesmyckiego, *Bunt anioła* Marii Komornickiej *Wiem ja* Józefa Jedlicza, *Was widzę bohater...* Marceliny Kulikowskiej. „Wysłuchany w gwiazdy” bywa bohater liryczny Micińskiego (*Wyspa Gorgon*). O „najwyższej gwieździe – całej z snów utkanej” marzy podmiot mówiący wiersza Antoniego Langego (*Rozmyślenia*, XLII). Jednak cel pozostaje zwykle niezrealizowany, a bohater okupuje swoje dążenia cierpieniem lub rozczarowaniem. Niezwykle wymowny okazuje się dla tego tematu wczesny poemat Kasprowicza *Giordano Bruno*. To właśnie gwiazdy-przewodniczki wiodą włoskiego dominikanina ku prawdzie.

Iskrzą się gwiazdy, a każda z nich wnika  
Złotymi głoski w serce zakonnika

– pisze Kasprowicz<sup>19</sup>. Ale astralna prawda okazuje się sprzeczna z treścią Biblii, co doprowadza bohatera do porzucenia klasztoru, a w końcu do śmierci na stosie. Nie piekło i niebo, nie „zapyloną księgę objawień” pokazują mu gwiazdy, lecz objawiają wieczną i nieśmiertelną harmonię kosmosu, egzystencję bez nagród i kar, antyrepresyjny model *universum*. Giordano Bruno moralnie i duchowo góruje nad swymi oskarżycielami, jak – chciałoby się dopowiedzieć – gwiazdy górują nad ziemią. Iskrzące się światła niebieskie w połączeniu z apoteozą wymarzonego celu i prawdy pełnią w poemacie Kasprowicza funkcję kluczowego motywu.

Niezachwianą wiarę we wzniesione wysoko ideały, dla których symbolem staje się gwiazdziste niebo, prezentuje także J. Jedlicz w wierszu *Parabole II* – aby odwołać się raz jeszcze do utworu mniej znanego poety. Konstrukcja składowa *Paraboli* przypomina, szczególnie w pierwszych wersach, popularną pieśń kościelną *Kto się w opiekę odda Panu swemu...* Aluzja jest oczywiście świadoma, jednak w liryku Jedlicza Bóg się nie pojawia, zastępuje go gwiazdny ideał, niewątpliwie związany z transcendencją. Zaś zaufanie i postawę oddania charakterystyczne dla pieśni kościelnej, zastępuje aktywizm samego człowieka. Oto fragment owego, nasyconego symboliką i dostojną archaizacją, wiersza:

---

go omawia W. Gutowski we Wstępie do cytowanego wydania. Sferę astralną w *Niedokonanym* Micińskiego analizuje J. Ławski, *Wyobraźnia lucyferyczna*, Białystok 1995, s. 87 i nn.

<sup>19</sup> J. Kasprowicz, *Wybór poezji...*, s. 22.

Kto z nieba gwiazdzistego wykuł sobie zbroję,  
Temu obce są klęski, obce niepokoje.

Tego złych krzywdzicieli przemoc nie dosięgnie,  
Ni go błoto pokala, co się z ziemi lęgnie.

Ziemski pył ni opary nie skradną mu słońca,  
W wiecznej ciszy zamieszka, w jasności bez końca...

Któż bowiem zdoła gwiazdy skalać ziemskim błotem,  
Kto wzniosłego bezmiaru dosięgnie brzeszczotem?<sup>20</sup>

Gwiazdza zbroja, podobnie jak we wcześniej cytowanym wierszu Komornickiej „gwiazdzista szata” stanowią symboliczne, pożądane odzienie, zamieniające znikomą doczesność człowieka w pewien rodzaj transcendencji<sup>21</sup>. Ale w młodopolskiej liryce wchodzi on w jeszcze inne związki ze sferą astralną.

## Byt wieczny i znikome istnienie człowieka

Wiadomo, że już starożytni Grecy, tworząc misterne astralne konstrukcje, podzielili niebo na sferę gwiazd stałych i sferę gwiazd zmiennych, czyli pas zodiaku<sup>22</sup>. W sferze gwiazd stałych, tzw. *Stellatum* położenie ciał niebieskich względem siebie pozostawało niezmiennie. Poza nimi, jak pisał Arystoteles, jest *Primum Mobile* – strefa Pierwszego Ruchu; inaczej – samo niebo (*caelum ipsum*), pełne Boga, jak dodawał św. Bernard<sup>23</sup>. Pięć sfer poruszały się obrotowo. „Sfera *Primum Mobile* porusza się dzięki swej miłości do Boga, a wruszywszy się, udziela ruchu reszcie wszechświata”<sup>24</sup>. Bóg porusza rzeczy tak, jak przedmiot pragnień porusza tych, którzy go pragną. W tym sensie (Ary-

<sup>20</sup> Cyt za: J. Jedlicz, *Utwory wybrane*, opr. A. Czabanowska-Wróbel, Kraków 1997, s. 297–298.

<sup>21</sup> Warto tu może przypomnieć, że w gwiazdziste płaszcze odziewano bóstwa babilońskie, antyczne oraz zachodnich imperatorów. Por. M. Lurker, op. cit., s. 132 W tradycji chrześcijańskiej w gwiazdzisty płaszcz ubierano Matkę Boską. Ten ostatni motyw pojawia się też zresztą w młodopolskiej poezji, np. w tomie *Niedziela pałem* M. Grossek-Koryckiej, wydanym w 1919 r.

<sup>22</sup> Por. J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku Wszechświata*, przeł. M. Godyń, Kraków 1996, s. 55 i nn.

<sup>23</sup> Por. C.S. Lewis, *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*, przeł. W. Ostrowski, Kraków 1995, s. 97 i nn.

<sup>24</sup> C.S. Lewis, op. cit., s. 114.

stotelesowskim) Dante kończąc *Boską komedię* pisał o „miłości, co porusza słońce i gwiazdy”.

Tetmajer zapewne dobrze znał ową starożytną i średniowieczną teorię ruchu gwiazd. Ale miał na jej temat własne zdanie, skoro cykl trzech sonetów zatytułowanych *Gwiazdy* zakończył w sposób wyraźnie polemiczny wobec dzieła Dantego:

(...) Niech się świat zawali,

wasze, o gwiazdy, nie zadrgną podróże –  
jesteśmy łódką na szalonej fali,  
bo nie ma żadnej miłości w naturze.

*Gwiazdy*<sup>25</sup>

Tetmajer raz jeszcze wieści rozpad średniowiecznego modelu wszechświata, zaprzeczając m. in. idei miłości, która go scala. Znamienne, że w jego wierszach ów rozpad pociąga za sobą co najmniej dwie konsekwencje. Po pierwsze: człowiek jako jednostka staje się coraz bardziej pozbawiony znaczenia. Tetmajer (w tym samym cyklu) nazywa go „pyłem”, „bezistotnym cieniem”, „falą w potoku”. Po drugie – niezwykle trwałość uzyskują gwiazdne konstelacje, które nie podlegają „przemianom bytu”, trwają niewzruszone. Między sferą astralną a człowiekiem zarysowuje się rozdzwięk – wieczność i niezmiennosc gwiazd kontrastuje z przemijalnością ludzkiego życia. Gwiazdy stają się przy tym pozbawionymi wrażliwości świadkami „przemian bytu”. „Zimne jak blask stali”, „twarde jak diament” światło Syriusza opisuje Tetmajer<sup>26</sup>. Wtórują mu poeci równie głęboko przeżywający kryzys światopoglądowy, na przykład młody L.H. Morstin. Kontrast między śmiertelnym bytem ludzkim, a trwałością gwiazd pokazany został szczególnie wyraźnie w wierszu Morstina *Pieśń przed pieśniami*:

Będę szkieletem,  
W puste oczodoły

<sup>25</sup> K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje*, s. 582.

<sup>26</sup> Adresatem I i II sonetu z cyklu *Gwiazdy* jest Syriusz (tzw. Psia Gwiazda), czyli najjaśniejsza gwiazda nieba (w gwiazdozbiore Wielkiego Psa), obdarzona szczególnym znaczeniem. W Egipcie wschód Syriusza sygnalizował wylew Nilu. Sam tytuł zbioru wierszy J. A. Morsztyna *Kanikuła albo psia gwiazda* (powst. 1647) wskazuje jej popularność w staropolszczyźnie. W 1862 r. odkryto, że Syriusz jest gwiazdą podwójną. Jego słaby składnik to tzw. biały karzeł, gwiazda o wielkiej masie. W spekulacjach na temat pozaziemskiego początku ludzkiej cywilizacji ów biały karzeł odgrywa ważną rolę – to on miałby być jej początkiem i źródłem. Por. R. K.G. Temple, *Tajemnica Syriusza*. Tłum. M. Kuźniak, Poznań 1996.

Wichr będzie piasek wsypywał z szelestem  
 A gwiazdy, mknące na niebieskim stepie  
 Będą urągać, że szkieletem jestem,  
 Gdy one płyną nad niebieską tonią.

*Pieśń przed pieśniami*<sup>27</sup>

Poeta jasno daje do zrozumienia, że jednolity, harmonijny model wszechświata został rozbity. Między jego części wkrada się antagonizm, oparty o kontrast przemijania i wieczności. Człowiek nie czuje się związany ze sferą astralną w sposób pozytywny.

Kontrast między trwałymi i obojętnymi gwiazdami a znikomością ludzkiego życia, ludzkich dążeń i uczuć zarysowuje się też we wczesnych utworach M. Grossek-Koryckiej. Poetka odnotowuje jednak niezrozumiałą skłonność do związku z tym, co dalekie i obce. Jeśli nawet oba tytułowe przedmioty z wiersza *Gwiazda i lampa* pełnią jedynie symboliczną rolę w dywagacjach na temat miłości, to gwiazda scharakteryzowana została podobnie, jak w omawianych w tej części wierszach:

Lecz ciebie kocham, Iskro błękitna,  
 Zimna i blada i nieuchwytna!<sup>28</sup>

Jednak inni młodopolscy poeci, uznając skończony byt człowieka, usiłują nadać mu formę nieprzemijającą, korzystając także z motywu gwiazd. Dla Tetmajera, jak wcześniej mieliśmy okazję spostrzec, bolesne okazywały się przemiany bytu, gdyż człowiek stanowił tylko jedną z jego nietrwałych hipostaz, w przeciwieństwie do światła niebieskich. Inaczej jest w wierszu Edwarda Słońskiego o przejmującym tytule *Śmierć we mnie rośnie*. Znamienne, że do zaakcentowania jedności bytu potrzebne są też poecie gwiazdy. Jego bohater egzystuje w sferze kosmicznej. A wraz ze wzrostem śmierci w człowieku, wstępuje w niego jego własny Bóg, pocieszając:

– Dwie złote gwiazdy ja w twe oczy włożę,  
 Dwie gwiazdy stopię w twych zastygłych łzach,  
 Byś mógł patrzący w błękity i w zorze  
 Rosą i słońcem wsiąkać w złoty piach.

<sup>27</sup> L.H. Morstin *Pieśni*, Kraków 1907, s. 7.

<sup>28</sup> M. Grossek-Korycka, *Poezje*, Warszawa 1904, s. 117.

Zakończeniem owego „rośnięcia” jest stopienie się z wszechbytem:

i leżę wielki od morza do morza –  
 ja – liść jesienny – ja – ziemia – ja świat!  
*Śmierć we mnie rośnie*<sup>29</sup>

Okazuje się, że śmierć przywraca jedność z wszechświatem. Człowiek godzący się na wieczne przemiany bytu sam dostępuje swoistej wieczności kosmosu. I tylko takie, czy aż takie wieczne istnienie jest mu dane. Podobnie, przede wszystkim oparciu o idee religii Wschodu, wyraził ową jedność Staff w wierszu *Grób w sercu*:

*Wszystko jest Jedno! Nic nie jest mogiłą!*  
 Gwiazdy zatliły mrok mego podziemu  
 I jestem gwiazdy sprzęgającą siłą.  
 W gwiazd opętanych grzmiącym kołowrocie,  
 W wiecznym pokoju, co jest wiecznym bojem  
 Duszą rozprósze się i w słońca złocie,  
 A zawsze leżeć będę w sercu swoim.<sup>30</sup>

Staffowski model obracających się sfer pozbawiony został takiego spokoju i harmonii, jaka daje się zauważyć w modelu starożytnym. Pojawia się w nim charakterystyczna formuła „opętanych gwiazd” (obecna i u innych poetów, na przykład u Tetmajera, Micińskiego, Komornickiej; czasem są to gwiazdy błędne lub błądzące<sup>31</sup>) oraz formuła „wiecznego boju” w paradoksalnym połączeniu z pokojem. Najważniejsze jednak, że człowiek, dokonując autoidentyfikacji, rozpoznaje siebie jako tę samą siłę, która sprzęga gwiazdy. Kosmos staje się ponownie jednością, ale w zupełnie inny sposób niż w modelu pitagorejsko-platońskim, czy arystotelesowsko-dantejskim, choć motyw serca (tytuł wiersza: *Grób w sercu*) stanowi dalekie echo idei miłości poruszającej wszechświat. Przemiany, czy też nieustanna „gra” bytu jest kapryśna, nie podlega takiemu uporządkowaniu, jak Pitagorejska harmonia liczb. Jest poza tym zdecydowanie

<sup>29</sup> E. Słoński, *Poezje*, Warszawa 1911, s. 278.

<sup>30</sup> Wiersz z tomu *Gałąź kwitnąca. Wiersze zebrane*, s. 136.

<sup>31</sup> „Gwiazdy zabłąkane” znajdziemy już w Biblii (np. *List św. Judy Apostoła*, 13). Stąd zapewne błędna gwiazda bywa gwiazdą lucyferyczną, jak „błędna gwiazda myśli” w *Hymnie* L. Szczepańskiego (*Poezje wybrane*, opr. A. Nowakowski, Kraków 1993, s. 102). W niniejszym szkicu pomijam problematykę związaną z symboliką Lucyfera jako Gwiazdy Porannej czy też Niosącego Światło wielokrotnie już omawianą np. przez W. Gutowskiego w jego przywoływanej tu wcześniejszej książce *Z próżni nieba ku religii życia* oraz we Wstępie do *Wyboru poezji* T. Micińskiego.

bardziej materialna. Nie niesie też ze sobą konsekwencji moralnych, jak chociażby model Platona, likwidując jedynie strach przed nicością za pomocą idei wiecznych przemian bytu.

Natomiast w cyklu *Kaukaz* Micińskiego, również ustalającym relację jednostka – wszechświat, ale nie w tonie ekstatyczno-entuzjastycznym, jak u Staffa, niebo i gwiazdy „dzierży widmo groźne żyjące w człowieku”<sup>32</sup>. Nie człowiek staje się panem wszechświata, lecz rozpoznany w nim, nie podporządkowany jego woli, zapewne okrutny, twór. Tak więc przywrócenie idei *universum* nie jest łatwe. Czy rzeczywiście człowiek potrafi zapanować nad gwiazdami?

### „Syn ziemi” a kosmos

Temat panowania człowieka w kosmosie należy od razu podzielić na dwa zagadnienia, które w młodopolskiej liryce występują wspólnie lub osobno. Pierwszym jest problem fatum czyli wpływu gwiazd na ludzkie losy; drugim zaś idea ingerencji w obroty sfer niebieskich. Cała starożytność z upodobaniem śledziła związek losów ludzkich z położeniem planet. Średniowieczne chrześcijaństwo nie odrzuciło do końca astrologii, choć, jak pisze C.S. Lewis, traktowało ją nieufnie z rozmaitych powodów<sup>33</sup>. Św. Tomasz z Akwinu rozstrzygnął, że wpływ planet może rodzić skłonność, ale nie konieczność, dlatego mądry człowiek przewycięża gwiazdy<sup>34</sup>. XIX-wieczny determinizm, poparty ideami filozoficznymi (Schopenhauer, Hartmann) i badaniami naukowymi okazał się trwalszy. W liryce młodopolskiej, przesiąkniętej XIX-wiecznymi teoriami, motyw gwiazd bywa fatalistyczno-deterministycznym symbolem, a kosmiczny porządek oceniany jest jako represyjny. I tak wydaje się go traktować w jednym z wczesnych liryków Staffa. W wierszu *Tryumf* z tomu *Sny o potędze* człowiek przegrywa w walce z przeznaczeniem i zostaje przybity do gwiazd na „wieczne męczeństwo”. Ale przegrana nie jest tożsama z ostateczną klęską.

Szarpnął się i spadają gwiazdy doń przykute...  
 Płaczą się, miażdżą... W bezdnie mrokami zasnuje  
 Od wieków wytyczony ład runął wszechrzeczy...<sup>35</sup>

<sup>32</sup> T. Miciński, *Wybór poezji*, op. cit., s. 236.

<sup>33</sup> C.S. Lewis, op. cit., s.103.

<sup>34</sup> Tamże.

<sup>35</sup> L. Staffa, *Wiersze zebrane*, t. 1, s. 52.

Walka człowieka-olbrzyma z fatum kończy się kosmiczną katastrofą. Dowodem potęgi „syna ziemi” okazuje się możliwość zniszczenia astralnego porządku. Katastrofizm staje się potwierdzeniem ludzkiej wolności. Podobnie w dużo późniejszym wierszu L. H. Morstina *Na Palatynie*. Wszechwładny rzymski cesarz podejmuje walkę z losem i z kosmicznym porządkiem jednocześnie:

Z nieba gwiazdy złote zmażę  
 Niech nie płoną  
 (...)  
 Niechaj gwiazdy dziś zagasną  
 Zanim przyjdzie blade rano  
 Każę  
 Przędki przędą życia nić  
 Niech przestaną  
*Na Palatynie*<sup>36</sup>

Tym razem zamach na gwiazdny ład kończy się klęską. „Gwiazdy świecą,/ Parki przędą!/Trzeba żyć” – odpowiada cesarzowi nieznanym głosem.

Walka z fatalistyczną kosmiczną stagnacją pojawia się wielokrotnie w wierszach Micińskiego. Dla jego bohatera sfera gwiazd nie jest ani najwyższa w porządku przestrzennym, ani też wiecznotrwała, jak dla innych poetów. Gwiazdy mogą zostać zgaszone, fatalizm przez nie symbolizowany bywa przezwyciężony. Już w poemacie *Kolosseum* „Duch – gasi gwiazdy – i rozżarza wizje, świetniejsze od gwiazd”. A w wierszu *Ananke ja mówiące* dokonuje autoidentyfikacji jako „budowniczy nadgwiazdnych miast”. W. Gutowski, znawca twórczości autora *W mroku gwiazd*, przywołuje bliski Micińskiemu mit gnostycki, według którego człowiek mógł zostać uwięziony w sferze astralnej. Charakterystyczne dla Micińskiego staje się poszukiwanie wyższej niż astralna sfery wolności. Walka z astralnym determinizmem nie kończy się przy tym jedynie kosmiczną katastrofą, jak w wierszach wymienionych wyżej poetów. W cytowanych wierszach Micińskiego pojawiają się elementy konstruktywne: świetne wizje, nadgwiazdne miasta. Tu potwierdzeniem potęgi bohatera nie jest możliwość totalnej destrukcji, lecz zdolność budowania. Trzeba jednak pamiętać, że w liryce Micińskiego występuje tyle gwiazdnych motywów (nieprzypadkowo tytuł jedynej tomu poezji brzmi *W mroku gwiazd*), że – przywołajmy ponownie konstatację W. Gutowskiego – ich znaczeniom można by poświęcić osobne

<sup>36</sup> L. H. Morstin, *Pieśni...*, s. 43.

studium<sup>37</sup>. Tym niemniej sytuacja autoidentyfikacji bohatera w kontekście astralnego modelu wszechświata okazuje się niezwykle sugestywna.

## Metaforyzacje

Oprócz omówionych powyżej astralnych tematów i motywów sygnalizujących przewartościowanie tradycyjnych modeli Kosmosu znajdziemy w liryce Młodej Polski charakterystyczne środki obrazowania, prowadzące refleksję i wyobraźnię czytelnika w nieco innym kierunku. Gwiazdom zimnym, bezlitosnym, nieczułym, jak w ostatnio omawianych utworach, towarzyszą bowiem zupełnie inne wyobrażenia, na przykład gwiazd-kwiatów. Są to bardzo liczne metafory młodopolskiej liryki, głęboko zresztą zakorzenione w tradycji, nie tylko symbolicznej, lecz i językowej. Oba rzeczowniki: kwiat i gwiazda są bowiem zbliżone pod względem etymologicznym<sup>38</sup>. Zwróciliśmy już wcześniej uwagę na Tetmajerowe gwiazdy porównane do niezapominajek. W II serii *Poezji*, w cyklu *Zamyślenia* czytamy:

*Gwiazdy, wy kwiaty, co się rozwijacie*  
Na łące niebios o cichym wieczorze<sup>39</sup>

Niemal identyczny obraz znajdziemy w poemacie B. Ostrowskiej *Miłowanie*. „Złote kwiecie na niebieskiej łące” pojawia się w wierszu M. Czerkawskiej. Łąka „z gwiazd złotych, kwitnących” to motyw wiersza H. Zbierzchowskiego *Wniebowzięcie*. Czasem gwiazdy utożsamione zostają z konkretnymi kwiatami: „gwiazd lśniące bławaty” (M. Czerkawska), „lilie o wiośnie” (W. Korab Brzozowski), „róże-gwiazdy” (T. Miciński). L. Staff przywołuje z kolei „ziarna gwiazd złociste”, z których wyrosną „kwiaty marzeń” (*Melodie zmierników*)<sup>40</sup>. Nietrudno spostrzec, że wyobrażenie niebiańskiej łąki usianej gwiazdami-

<sup>37</sup> T. Miciński, *Wybór poezji*, wstęp i opracowanie W. Gutowski, Kraków 1999. Wstęp, s. 49–51.

<sup>38</sup> Por. A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 1985, s. 165, 287. Pokrewne są też oczywiście nazwy: gr. *ástron*, *astēr* – gwiazda i *aster* – kwiat.

<sup>39</sup> K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje*, s. 267.

<sup>40</sup> Metafory pochodzą z następujących utworów: M. Czerkawska *Weź mię w tę cichą, miesięczną noc bladą...*, *Poezje*, Warszawa 1908, s. 67; H. Zbierzchowski, *Wniebowzięcie*, [w:] *Impresje*, Kraków 1908, s. 8; W. Korab Brzozowski *Tysiące gwiazd przychylnych! o trofea, dziwy...*, w te goż: *Utwory zebrane*, opr. M. Stala, Kraków 1980, s. 97; T. Miciński, *Tu znamiona światów obu...*, [w:] *Wybór poezji...*, s. 148; L. Staff, *Wiersze zebrane...* t. 1, s. 15.



kwiatami to sygnał zadomowienia człowieka w Kosmosie. Astralna przestrzeń przestaje być daleka i obca, staje się swojska, niemal dostępna. Człowiek zamieszkuje kosmos pełen kwiatów. Florystyczna metaforyka gwiazd zmierza do połączenia sfery ziemskiej i niebiańskiej. Analogię obu sfer pokazuje Staff w wierszu *Radość i smutek szczęścia i chwili* z tomu *Gałąź kwitnąca*:

*Rośna gwiazdami nieba, gwiazdzista traw rosą  
Noc rozsnuwa tęsknotę srebrną przędzą w dale<sup>41</sup>*

Łąka na górze i łąka na dole – wyobraźnia poety konstruuje całościowy, oparty na analogii obraz wszechświata. Być może w tym i w innych podobnych utworach odzywają się dalekie echa idei Platona. W końcowej części *Państwa* opisana została nadziemska łąka, na której przebywają przez siedem dni dusze po oddzieleniu od ciała. Została ona usytuowana w przestrzeni ponad ziemią, gdzieś w sferze astralnej<sup>42</sup>.

W cytowanym wierszu Staffa pojawia się ponadto motyw wody w postaci kropli rosy. I znowu mamy tu do czynienia z powtarzającym się sposobem metaforyzacji. W we wczesnym wierszu w tomie *Sny o potędze* czytamy:

*Idziemy pić usty  
Jasną szczęśliwość gwiazd wiszących nisko.  
Wśród cichej nocy<sup>43</sup>*

Według Staffa gwiazdy ofiarowują człowiekowi coś w rodzaju uszczęśliwiającego kroplistego napoju. Ale nie tylko autor *Snów o potędze* stosuje tego typu metaforykę. K. Saryusz Zaleska, wymieniana już jako poetka religijna opierająca się na chrześcijańskich dogmatach, w liryku *Zachwyt* tak zwraca się do Boga:

O między gwiazdy wznoszący mi ducha,  
O schylający mi gwiazd srebrne czary,  
O pić dający zachwycenia wody  
Ustom śmiertelnym, spragnionym bez miary!<sup>44</sup>

<sup>41</sup> L. Staff, *Wiersze zebrane...*, t. 2, s. 92.

<sup>42</sup> Platon, *Państwo*. Przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył Władysław Witwicki, Warszawa 1994, t. II, s. 215–218.

<sup>43</sup> Tamże, t. I, s. 98.

<sup>44</sup> K. Saryusz Zaleska, *Poezje*, Kraków 1910, s. 231.

Poeci wydają się tu sięgać do dosłownego znaczenia słowa „upojenie”, jakkolwiek w cytowanych wierszach mamy po prostu do czynienia z ekstatycznym odczuciem piękna i – w wierszu Zaleskiej – z ekstazą religijną. I jeszcze liryk Marii Czerkawskiej, która nieco inaczej prezentuje ten sam motyw:

Zza czarnego kielicha głębokiej kopyły,  
Srebro kropel niespitych gwiazdami się jarzy  
Może reszta ofiary nieznanym ołtarzy...  
Może łyż, z wieków świętej wylane ampuły  
*Noc*<sup>45</sup>

Gwiazdy w spojrzeniu poetów potrafią więc stać się kroplami upajającego, odurzającego napoju. W ten sposób zostaje przekazane najczęściej ekstatyczne doświadczenie piękna.

Doznaniom bezpieczeństwa zadomowienia i upojnej ekstazy ewokowanym przez metafory gwiazdy-kwiatu i gwiazdy-kielicha towarzyszy jeszcze inna sytuacja lirycznego *ja*, przywołana powtarzającym się sposobem obrazowania. W wierszach młodopolskich dość licznie pojawiają się bowiem gwiazdy-ćwieki, groty, gwoździe. Oczywiście, wymienione metafory ewokują zupełnie inną problematykę i inny nastrój, który najlepiej opisał J. Jedlicz w wierszu *Tęskniący duch*:

Wiem, że niebo jest szklane, a kwiaty stalowe:  
Wszystko na nutę płaczu i wszystko niewczesne –  
I patrzę w tę okrutną Wieczności posowę,  
Co miecie w serce moje groty gwiazd bolesne...<sup>46</sup>

Charakterystyczne, że w owym utworze, przywołującym raz jeszcze motyw obcości kosmosu, kwiaty okazują się stalowe, a kroplistość objawia się łzami. Zaś światło gwiazd rani serce człowieka. Z podobną sytuacją, choć innej motywowaną, mamy do czynienia w poemacie B. Ostrowskiej *Eloe*. „Gwiazd dalekie ćwieki /Ranią mię...” – skarży się bohaterka<sup>47</sup>. Tak więc poetycka metaforyka identyfikuje gwiazdy z przedmiotami mogącymi służyć do zadawania ran. Chociaż na przykład Z. Przesmycki nie wykorzystywał owych

<sup>45</sup> M. Czerkawska, *Poezje*, Warszawa 1908, s. 55.

<sup>46</sup> J. Jedlicz, *Utwory wybrane...*, s. 161.

<sup>47</sup> B. Ostrowska, *Poezje wybrane*, opr. A. Wydrycka, Kraków 1999, s. 187.

metafor w kierunku ekspozycji cierpienia, lecz wyobrażeniem gwiazdy-ćwieka potwierdzał trwałość kosmicznej budowli.

*Szafiru w oknie szmat i gwiazd srebrzyste ćwieki*  
Przestrzeni wielki wiew świeżości wpływa falą

– czytamy w jego wierszu *Impression*<sup>48</sup>. Częściej jednak tego typu metafory nawiązują skojarzenia z cierpieniem, nawet z męką krzyżowania. Gwiazdy-ćwieki, gwiazdy-gwoździe mogą więc wskazywać pośrednio temat odkupienia, jak w wierszu *Boże Narodzenie* K. Saryusz Zaleskiej, subtelnie przywołującej w dniu Narodzenia Chrystusa motyw męki:

Błogosławiony szafir twój święta skarbnico,  
W którym się brylantowe gwoździe gwiazdzic świecą.  
*Boże Narodzenie*<sup>49</sup>

Podobnym tropem podąża B. Ostrowska w wojennych *Suplikacjach*, gdy zwraca się do Chrystusa:

Świecący Krzyża gwiazdzistymi rany  
O Jezu mocny, O Panie nad Pany<sup>50</sup>

Semantyczny ciąg gwiazda-gwóźdź-rana wykorzystuje i powtarza niejedyn poeta. Na przykład Maria Kazecka, której liryka przynosi cały katalog obiegowych młodopolskich motywów, czasem nawet dosyć udatnie zestawionych. Poetka pisze o męce krzyżowania w kontekście usianego gwiazdami nieba, tworząc pejzaż wewnętrzny. Nocne niebo bowiem – to krajobraz duszy:

Każda gwiazda w niej świeci jak ukrzyżowana...  
Pod pieczę białej nocy krwią srebrną ocieka...  
A z rozdarcia każdego otwiera się rana...  
W żałobnym cichym niebie w kształt jasnego ćwieka...  
*Co wieczór pada w duszę cios włócznie głęboki...*<sup>51</sup>

<sup>48</sup> Cyt za: Z. Przesmycki (Miriam), *Wybór poezji*, wybór i opracowanie tekstu T. Walas, Kraków 1982, s. 118.

<sup>49</sup> K. Saryusz Zaleska, *Poezje*, Kraków 1910, s. 172.

<sup>50</sup> Cyt. za: B. Ostrowska, *Poezje wybrane...*, s. 225.

<sup>51</sup> M. Kazecka, *Akwarele*, Lwów 1904, s. 11.

Na zakończenie należałoby dodać, że w liryce młodopolskiej występują oczywiście i inne metafory astralne, na przykład gwiazdy-skowronki, gwiazdy pszczoły (te ostatnie licznie u L. Staffa), gwiazdy-baranki (L.H. Morstin), mozaiki gwiazd (T. Miciński) itd. Stosunkowo rzadko pojawiają się gwiazdy grające, przede wszystkim u T. Micińskiego, także w wierszach A. Langego. Nie należy też zapomnieć o inspiracjach franciszkańskich. Jan Kasprówic w *Hymnie św. Franciszka z Asyżu* przywoływał gwiazdy słowami Poverella, którymi zakończymy przegląd młodopolskich lirycznych gwiazd:

*O, bracie mój, księżycu! o, siostry me, gwiazdy!*  
Świecicie nad mrokami mojej siostry ziemi,  
co mając Jutro przed sobą  
nie umie zasnąć w łasce i spokoju (...)<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> J. Kasprówic, *Hymny, Księga ubogich, Mój świat*, Warszawa 1956, s. 87.

# Czy kobiety lubią apokalipsę? Motywy apokaliptyczne w młodopolskich wierszach

Wiadomo, że ostatnia z ksiąg *Nowego Testamentu* – *Apokalipsa św. Jana* jest interpretowana w tradycji katolickiej przede wszystkim jako księga nadziei. W 2003 r. Papież Jan Paweł II, kierując do wiernych adhortację apostołską *Ecclesia in Europa*, potwierdził ten fakt szczególnie wyraźnie:

Moim przewodnikiem w głoszeniu Europie Ewangelii nadziei będzie *Księga Apokalipsy*, „prorocze objawienie”, które ukazuje wspólnocie wierzących ukryty, głęboki sens wydarzeń (por. Ap 1,1). Apokalipsa zawiera słowo skierowane do wspólnot chrześcijańskich, aby umiały interpretować i przeżywać swój udział w historii, z wynikającymi z tego pytaniami i troskami, w świetle ostatecznego zwycięstwa Baranka złożonego w ofierze i zmartwychwstałego. Jednocześnie jest to słowo, które zobowiązuje, by żyć odrzucając stale powracającą pokusę budowania miasta ludzi bez Boga czy wprost przeciw Niemu. Gdyby do tego doszło, ludzka społeczność wcześniej czy później doznałaby ostatecznej klęski.

Apokalipsa zawiera zachętę dla wierzących: niezależnie od wszelkich pozorów i chociaż skutki tego nie są jeszcze widoczne, zwycięstwo Chrystusa już się dokonało i jest definitywne<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Ojciec Święty Jan Paweł II, *Adhortacja Apostolska „Ecclesia in Europa”*. *O Jezusie Chrystusie, który żyje w Kościele, jako źródło nadziei dla Europy*. Kraków 2003, s. 10. O „radosnej pewności” i oczekiwaniu na przyjście Chrystusa, który nada pełnię całemu bytowi pisze w zakończeniu swojej książki *Apokalipsa* Gianfranco Ravasi. Przekład z włoskiego Krzysztof Stopa. Kielce 2002. Ravasi nazywa *Apokalipsę* „paschalną pieśnią ufności” (s. 26). Współczesne teologiczne interpretacje *Księgi Objawienia św. Jana* idą w tym właśnie kierunku, np.: Gualberto Giachi *Lettura pasquale dell’Apocalisse*. Roma 1998. „Walka ze złem i opisy sądu nie są [...] naczelnymi tematami Apokalipsy, jakkolwiek w żadnej Księdze Nowego Testamentu nie zajmują tyle

Kolejne rozdziały adhortacji otwierają cytaty z *Księgi Apokalipsy*, wielokrotnie też odwołuje się Jan Paweł II do konkretnych słów *Objawienia św. Jana*, głosząc potrzebę nowej ewangelizacji Europy i wzmocnienia jej wymiaru religijnego. Niezwykła ufność i nadzieja, potwierdzone apokaliptycznymi proctwami, promieniują z papieskiego nauczania.

Ten głęboko religijny sens *Księgi* pozostaje na antypodach potocznego rozumienia słowa „apokalipsa”, które konotuje natychmiast nastrój grozy i uczucie przerażenia. Apokaliptyczna wizja, to „groźna wizja przyszłości”, jak podaje *Słownik języka polskiego*, wymieniając przy tym czterech jeźdźców *Apokalipsy*, czyli zarazę, głód, wojnę i śmierć, apokaliptyczną bestię i koniec świata<sup>2</sup>.

Zwykle bowiem do wyobraźni i emocji czytelników bardziej przemawiały symboliczne projekcje niż teologiczny, objawiający nadzieję, sens *Księgi*. Groza wydarzeń ostatecznych wydawała się przysłaniać jej optymistyczne przesłanie o nadejściu czasów pozbawionych zła i cierpienia w Państwie Boga. *Apokalipsa* zresztą, jak wskazał chociażby Jean Delumeau, przez samych chrześcijan była różnie odczytywana<sup>3</sup>. Jej odbiór warunkowała często sytuacja interpretatorów. W pierwszych wiekach chrześcijaństwa, zwłaszcza do czasów św. Augustyna, popularny był milenaryzm, czyli eksponowanie obietnicy tysiąca lat szczęścia pod panowaniem Chrystusa i świętych. Później widziano w *Apokalipsie* zapowiedź władzy świętego monarchy, kiedy szatan będzie pozbawiony wpływu na świat, co stało się z kolei pretekstem do wielu nadużyć.

Z wizją „milenium”, z milenaryzmem, kontrastują interpretacje, które kładą nacisk na zapowiedź Sądu Ostatecznego, jako „dnia gniewu” Boga (*Dies irae*), choć zdarzały się też niecierpliwie oczekiwania Sądu jako końca złego i grzesznego świata<sup>4</sup>. Dzień Sądu Ostatecznego okazuje się wtedy dniem upragnionym. Tematyka eschatologiczna staje się popularna w XIII, a zwłaszcza w XIV i XV w. W czasach renesansu, „wielkie trwogi eschatologiczne” nabie-

---

miejsca i nie poświęca się im tyle uwagi” napisał z kolei Hugolin Langkamer OFM, interpretując eschatologię *Apokalipsy*, w książce: *Życie po śmierci. Eschatologia Starego i Nowego Testamentu*. Lublin 2004, R. IX *Apokalipsa św. Jana*. Cytat ze s. 313. Inaczej interpretują tę samą księgę czytelnicy nie inspirowani tak mocno wiarą chrześcijańską; na przykład w ciekawym skądinąd eseju *Księga biała i szkarłatna* Pietro Citati opisuje w jaki sposób „*Apokalipsa* staje się książką o zemście Boga”. (por. tegoż: *Światło nocy. Wielkie mity w historii ludzkości*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 2003. Cytat ze s. 95).

<sup>2</sup> *Słownik języka polskiego*, red. naukowy prof. dr Mieczysław Szymczak, Warszawa 1988, t. 1, s. 69.

<sup>3</sup> Jean Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu XIV–XVIII w.*, przeł. Adam Szymanowski, Warszawa 1986. Informacje o zmieniających się interpretacjach *Księgi Apokalipsy* czerpię z tej właśnie pozycji.

<sup>4</sup> Tamże, s. 196.

rają mocy, zwłaszcza w przeżywającej wówczas rozkwit kulturalny Italii. Dowodami pozostały do dziś w postaci licznych malarskich wizji Sądu Ostatecznego – dwie najbardziej znane: Luca Signorellego i Michała Anioła ciągle wzbudzają zainteresowanie, wywierały też wpływ na twórczość młodopolską. Obecnie idea Sądu Ostatecznego, tak wspaniale uwieczniona przez Michała Anioła, może ostro kontrastować z zsekularyzowaną współczesnością, jak to pokazał G. Herling Grudziński w opowiadaniu *Pożar Kaplicy Sykstyńskiej*.

Po Soborze Trydenckim (1543) nastroje ulegają stopniowemu uspokojeniu, ale i w następnych wiekach zdarzają się okresy nasilenia częstotliwości występowania motywów eschatologiczno-apokaliptycznych w sztuce i w literaturze oraz dominacji katastrofizmu. Natomiast w teologii katolickiej coraz większą uwagę poświęca się indywidualnej eschatologii, nie zaś koncepcji sądu powszechnego. Zarzucono zwłaszcza dociekanie jego momentu w historii, choć oczywiście w świadomości wierzących perspektywa sądu pozostaje obecna. Dla współczesnego chrześcijanina, zwłaszcza doskonale obeznanego z różnymi interpretacjami biblijnych tekstów, jakim jest przywoływany tu już J. Delumeau, ważniejsze staje się indywidualne, osobiste rozliczenie życia niż spekulacje na temat końca świata<sup>5</sup>.

Tym niemniej, jak podkreślił Cz. Miłosz we wstępie do swego tłumaczenia *Apokalipsy*, pomimo trudności interpretacyjnych, a nawet niemożliwości pełnego zrozumienia, *Objawienie św. Jana* nie przestaje oddziaływać: „Tak głęboko jednak jego obrazy tkwią w świadomości całej naszej cywilizacji, że od stuleci wywierają wpływ na nasze odczucie świata i na dzieła literatury i sztuki”<sup>6</sup>.

W okresie Młodej Polski, jak wiadomo, problematyka eschatologiczna cieszyła się niezwykłą wprost popularnością<sup>7</sup>. Prawie każdy poeta zaprezentował swoją wersję końca świata, mniej lub bardziej rozbudowaną, mniej lub bardziej wizyjną, głęboko pesymistyczną albo optymistycznie zabarwioną nadzieją jakiegoś nowego początku, lepszego świata. Wyobrażenia eschatologiczno-

<sup>5</sup> Por. J. Delumeau, *Nowe spojrzenie na Apokalipsę*, [w:] Jean-Claude Carrière, Jean Delumeau, Umberto Eco, Stephen Jay Goud, *Rozmowy o końcu czasów*, rozmawiali Catherine David, Frédéric Lenoir, Jean-Philippe de Tonnac, przekład Justyna Łukaszewicz, Aleksandra Łukaszewicz, Wrocław 2000.

<sup>6</sup> *Apokalipsa*, przeł. z greckiego Cz. Miłosz, ilustracje Jana Lebensteina, Kraków 1998, przedmowa tłumacza, s. 9.

<sup>7</sup> Pisali o niej m.in. H. Filipkowska, *Z problematyki mitu w literaturze Młodej Polski*, [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*, pod red. H. Kirchner i Z. Żabickiego, seria I, Warszawa 1972; M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolska wyobrażenia katastroficzna*, [w:] też, *Wolność o transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001; W. Gutowski, *Pokusy nicości i tajemnice Pełni. Młodopolskie obrazy eschatologii*, [w:] tenże, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001.

apokaliptyczna stała się wówczas, jak pisze W. Gutowski, „uprzywilejowanym szyfrem bycia i transcendencji” – można tu dostrzec podobieństwa z romantyzmem<sup>8</sup>. Posiadała też jednak własne cechy generowane ówczesną ideologią i filozofią. Eschatologiczny pesymizm bywał najczęściej jedną z komponentów światopoglądu dekadencckiego, eschatologiczny optymizm zaś rzadko opierał się na chrześcijańskiej interpretacji *Apokalipsy*, częściej dostarczała inspiracji cykliczna koncepcja czasu zawarta w tekstach starohinduskich. Sugerowano więc kolejne następowanie po sobie kreacji i destrukcji światów – tzw. *pralaja*, który to termin z sanskrytu pojawia się nawet w jednym z wierszy M. Grossek-Koryckiej<sup>9</sup>. Natomiast eschatologia biblijna bywała często interpretowana wbrew samej Biblii, inwersyjnie, o czym pisze W. Gutowski. Zdecydowanie rzadziej odwoływano się do obrazu miłosiernego Boga, nie mówiąc już o potraktowaniu *Apokalipsy* jako „księgi nadziei”<sup>10</sup>. Poetów fascynowała zwłaszcza apokaliptyczna zagłada świata i wizja Sądu Ostatecznego, wpisująca się w ówczesne tendencje katastroficzne, wzmagające się na początku XX wieku, tętniące „pod fasadą na pozór beztroskiej europejskiej kultury”<sup>11</sup>.

Zastanawiające jest natomiast, że wnikliwie badając młodopolską eschatologię, autorzy studiów prawie nie odwołują się do utworów kobiecych. Zapewne, niezwykle obfitego materiału dostarcza już sama twórczość pisarzy i poetów. Czyżby jednak, poza utworami Marii Komornickiej, nie było w twórczości kobiecej godnych cytowania przykładów eschatologiczno-apokaliptycznej wyobraźni? Czy zatem młodopolskie pisarki tematów i motywów apokaliptycznych po prostu nie lubiły? Taki wniosek można wysnuć z lektury studiów poświęconych młodopolskiemu katastrofizmowi i eschatologii. Być może jest on słuszny, gdyż lektura utworów różnych wybitnych i mniej wybitnych poetek (skupiamy się tu wyłącznie na liryce) wskazuje, że motywy apokaliptyczne w ich wierszach bynajmniej nie dominują. Są zwykle mniej rozbudowane, oszczędniej stosowane, służą często innej problematyce niż powszechna escha-

<sup>8</sup> W. Gutowski, *ibidem*, s. 317. Autor zwraca też uwagę (za J. Ratzingerem), że również w teologii chrześcijańskiej na przełomie XIX i XX wieku eschatologia nabiera szczególnego znaczenia.

<sup>9</sup> Por. *Obraz VI z tomu Orzeł oślepy*, [w:] *Poetki przełomu XIX i XX wieku*, opracował zespół pod red. J. Zacharskiej, s. 47. Sylwetkę twórczą M. Grossek-Koryckiej opracowała B. Olech.

<sup>10</sup> W. Gutowski, *ibidem*, s. 322 i nn.

<sup>11</sup> Por. E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o kulturze austriackiej XX wieku*. Warszawa 1999 (cytat ze s. 16). Autorka pisze m.in. „Irracjonalne sprzeczności drażące ówczesną cywilizację – rozkład religii i stworzonej przez nią hierarchii wartości, duchowy marazm i pesymizm ukryty pod maską niefrasobliwego cynizmu, psychiczną nieodporność i bierność jednostek – artyści i myśliciele biorą u schyłku wieku za oznakę zmierzchu kultury: zbliżający się „koniec świata”. Europa jawi się im jak Rzym w przededniu upadku” (s. 19).



tologia – z pewnymi wyjątkami. Tym niemniej pojawiają się w różnych funkcjach, nierzadko interesujących. Przyjrzymy się więc niektórym z nich.

Ciekawy i oryginalny, w zestawieniu z licznymi młodopolskimi utworami zatytułowanymi *Dies irae*, okazuje się liryk zapomnianej poetki Krystyny Saryusz Zaleskiej. Autorka już we wczesnych wierszach eksponowała tematykę religijną, zmierzając ku dogmatyce katolickiej i broniąc, przede wszystkim na łamach „Przeglądu Powszechnego”, poglądów głoszonych przez Kościół<sup>12</sup>. Nie uległa więc fascynacji straszliwym kosmicznym kataklizmem i nie porzuciła nadziei zawartej w chrześcijańskiej interpretacji *Apokalipsy*. Jej liryk *Dies irae* okazuje się polemiką z rozpowszechnionym wówczas katastrofizmem. Ów trudno dziś dostępny wiersz cytujemy w całości, choć – niewątpliwie – nie należy on pod względem artystycznym do najlepszych wierszy poetki:

W on dzień ostatni i w on dzień powrotu  
Światłość do piorunnego poderwana lotu  
Opuści ziemię i jak słońce stanie  
Za tronem u Trójświętego.  
Wylękle otchłanie  
Więżnia wydadzą bożego,  
I miłość, ptak ognisty, zerwie się i pióra  
Podściele drżące pod stopy Jehowy,  
A piękność, rozpędzona tęcz skrawych wichura,  
Wziąwszy w siebie głos grzmotu i pęd piorunowy,  
Przeogromnymi oblatując kręgi,  
Uderzy w hymn potęgi!

Nad ziemią, w mgłach, twarz trupią ukazuje z cienia,  
Zimną i nieruchomą, brzydkość spustoszenia.  
Nad smutkiem rzeczy przeszłych, wiecznego cmentarza,  
Bez ruchu stygmat straszny w ciszy się rozżarza:  
Archaniołowe stoją skrzyżowane miecze.

---

<sup>12</sup> W powojennych wydawnictwach wiersze K. Saryusz Zaleskiej można znaleźć w *Zbiorze poetów polskich XIX wieku*. Opracował P. Hertz, ks.4, Warszawa 1965 oraz w antologii *Poetki przełomu XIX i XX wieku...*, s. 241–248. Sylwetkę twórczą Zaleskiej opracowała w antologii autorka niniejszego artykułu.

Gardzący Jehową!  
 Coś w imię prawdy walił prawo stare,  
 Coś miłość niepodległą ogłaszał królową,  
 Coś stopą bezprzytomną gonił piękna marę,  
 Ty, opuszczony od nich, gdzie jesteś człowiecze?!<sup>13</sup>

Oryginalny jest kierunek ruchu pokazany przez Saryusz Zaleską. Jak pamiętamy, w *Apokalipsie św. Jana* ziemia podlega różnym działaniom, które doprowadzają do spustoszenia, stanowi centrum skierowanych ku niej plag. Z nieba wylanych zostaje „siedem czasz gniewu Boga”, spadają na ziemię m.in.: wielki grad, gwiazda Północ, trzecia część słońca, księżyc i gwiazd; z otwartej czeluści wychodzi szarańcza, pojawiają się czterej jeźdźcy na koniach itd. Dynamiczne, destrukcyjne siły koncentrują się w ziemskiej przestrzeni. W wierszu Zaleskiej jest zupełnie inaczej. Przyczyną spustoszenia staje się powrót do Boga tego, co boskie, co człowiekowi darowane: światłości, miłości i piękności. Poetka eksponuje lot ku górze, w kierunku tronu Boga, owych zmetaforyzowanych wartości. Wystarczy, że Bóg wycofa swoje dary, a ziemię ogarnie martwa pustka. Z obrazów *Apokalipsy św. Jana* został tu zaczerpnięty przede wszystkim wyrazisty motyw tronu oraz – co najważniejsze – zachowana została wiara w podporządkowanie Bogu całej rzeczywistości, całego Wszechświata, wiara w potęgę i dobroć Jehowy. Zaleska nie epatuje okropnościami zagłady i Sądu Ostatecznego. Wierząc głęboko, że świat został stworzony i obdarowany przez Boga, zadaje krótkie pytanie człowiekowi zbuntowanemu, poszukującemu, który odrzucił Boga jako źródło wartości – „Gdzie jesteś?” *Dies irae* poetki nie jest więc w istocie kolejną wersją Sądu Ostatecznego, wizją eschatologiczno-apokaliptyczną, lecz unaocznieniem problematyki z zakresu aksjologii. Wbrew Nietzschemu i nietzscheanistom przekonuje Zaleska, że to nie człowiek, lecz Bóg jest źródłem wartości. Motyw Sądu Ostatecznego służy tu problematyce aksjologicznej i ontologicznej. Świat bez Bożych darów nie istnieje, człowiek bez Boga nic nie znaczy, okazuje się istotą, której właściwie nie ma, jak możemy przeczytać w innym wierszu: *Ad Dominum meum*<sup>14</sup>. Człowiek oddalony od Boga przemienie w dniu końca świata, być może dopadnie go owa „śmierć wtó-

<sup>13</sup> K. Saryusz Zaleska, *Z wygnania*. Kraków 1901, s. 25.

<sup>14</sup> „Przemienie jako we śnie./ Ni ślad się po mnie ostanie” – pisze poetka w przywołanym wierszu (*Z wygnania...* s. 27; *Poetki przełomu...*, s. 245). Człowiek, którego „nie ma”, pojawia się też w poezji T. Micińskiego i M. Komornickiej, o czym jeszcze powiemy.

ra”, która zdaniem pewnych teologów jest równoznaczna z ostatecznym unicestwieniem<sup>15</sup>.

Z takiej perspektywy jedynym i prawdziwym spełnieniem ludzkiej istoty okazuje się najgłębszy, intymny i trwały kontakt z Bogiem. Egzemplifikując tę problematykę posłuży się Zaleska również motywami z *Apokalipsy*. W tomie *Poezje* (1910) znajdziemy wiersz *Imię nowe*, którego tytuł, motto i zakończenie pochodzą bezpośrednio od słów św. Jana. Motto – to fragment 2, 17 *Apokalipsy*. Zaleska cytuje po łacinie: „Vincenti dabo... calculum candidum et in calculo nomen novum scriptum”<sup>16</sup>. Nowe imię znane jedynie Bogu wskazuje nową osobowość, być może ewangelicznego człowieka „powtórnie narodzonego”, to znaczy takiego, który ma możliwość osiągnięcia Bożego Królestwa.

Ono jest niewzruszone na wieki przymierze:  
„A żaden go nie pozna, jeno, który bierze”

– tak kończy Zaleska swój liryk, pisząc o nowym imieniu zapisanym na białym kamyku<sup>17</sup>. Poetka wybiera więc z *Objawienia św. Jana* krzepiące słowa o możliwości wypełnienia ludzkiej egzystencji w przestrzeni Wszechmocnego. *Apokalipsa* – to dla niej księga nadziei, podobnie jak dla cytowanych na wstępie tego artykułu katolickich teologów. Ważniejsza od drastycznych obrazów zagłady jest Boża obietnica i dar Jego obecności. Kerygmaticzna lektura *Apokalipsy* staje się źródłem radości i nadziei.

Odczytanie *Objawienia św. Jana* przez Saryusz Zaleską i posłużenie się przez nią motywami apokaliptycznymi jest jednak – w perspektywie młodopolskiej liryki (nawet kobiecej) czymś wyjątkowym. Znajdziemy wprawdzie jeszcze jeden wiersz, również przez poetkę napisany, w którym więcej uwagi niż straszliwemu gniewowi Boga w dniu Sądu Ostatecznego i katastroficznym obrazom poświęca się nadziei. Jednak w *Godzinkach* Kazimierzy Zawistowskiej została ona oparta nie na przesłaniu *Księgi Apokalipsy*, lecz na ufności w skuteczność opieki Chrystusowej Matki. Postać Maryi budują również aluzje do apokaliptycznej Niewiasty „obleczonej w słońce” (Ap 12, 1):

---

<sup>15</sup> Por. rozmowę z J. Delumeau w: *Rozmowy o końcu czasów*, op. cit., s. 80–81.

<sup>16</sup> Zwycięzcy dam manny ukrytej  
I dam mu biały kamyk  
A na kamyku wypisane *imię nowe*  
Którego nikt nie zna oprócz tego, kto je otrzymuje  
(przekład *Biblii Tysiąclecia*)

<sup>17</sup> *Poetki przełomu...* op. cit., s. 245.

Ty w słońc gwiazdzistej stojąc koronie,  
 Oglądasz Boga, w górnym Syjonie,  
 Wśród deszczu gwiazd!  
 Więc chroń, Jutrzenko, morza i lądu –  
 Bo oto nadszedł dzień straszny sądu,  
 Oto otwarte obsiedli truny  
 Czarczi, owici w trupie całuny!  
 I z smoczyc paszczy jad ziejąc srogi,  
 Na skrzydłach moru, w łunach pożogi,  
 Wszystkie rozstajne osaczą drogi,  
 Bo archanielskie wezwały rogi  
 Na Boży Sąd!<sup>18</sup>

Generalnie rzecz biorąc, w młodopolskiej liryce kobiecej również dominuje odczytanie (dwuznacznej, jak twierdzi Umberto Eco) *Apokalipsy* jako księgi grozy i zemsty na bezradnym i bezsilnym człowieku<sup>19</sup>. Zapożyczony od św. Jana motyw służy wyekspozowaniu negatywnych emocji, słabości ludzkiej kondycji oraz kreują taki model egzystencji ludzkiej, w którym dominuje cierpienie. Natomiast pojedyncze aluzje najczęściej hiperbolizują stany emocjonalne, apokaliptyczna obrazowość współtworzy nastrój grozy, jak w *Symfonii jesiennej* Maryli Wolskiej:

Jesiennych obłoków łono  
 W strzępy drze wichery, rozrywa,  
 Zagadka jakaś straszliwa  
 Za chmur się tai oponą  
 I jakby sądu godzina  
 Szła w bór zniecka  
 Złowroga  
 I jakby dłoń świętokradzka  
 Zastłonę zwlec chciała – z Boga!...  
 [...]

<sup>18</sup> K. Zawistowska, *Utwory zebrane*. Opracowała L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982, s. 138.

<sup>19</sup> U. Eco twierdzi, że Apokalipsa może wywołać jednocześnie rozpacz i nadzieję. Włoski uczony dobrze rozumie, że „zadaniem Apokalipsy nie jest mówienie o końcu świata. Nie chodzi o ziemskie Jeruzalem, ale o Jeruzalem Niebiańskie. Źródłem wszystkich rozważań na temat końca świata jest heretyckie odczytanie Apokalipsy. [...] Tekst ten zastanawia się nad przyszłością ziemskiego Jeruzalem, ale głównym jego przesłaniem jest zapewnienie, że niebiańskie Jeruzalem już jest na ziemi. Zawsze było” (Por. *Rozmowy o końcu czasów...* op. cit., s. 214).

Bukowym, zwiędłym lasem  
Na białym koniu  
Jedzie Śmierć...<sup>20</sup>

W *Symfonii jesiennej* przenikają się obrazy i emocje, jest ona świetnym przykładem symbolistycznej poezji nastroju. I tak też – przede wszystkim w roli nastrojotwórczej – funkcjonują tu apokaliptyczne motywy.

Inne inspiracje *Księgą Apokalipsy* znajdziemy w zapomnianym wierszu zapomnianej poetki – Hanny Zahorskiej (Savitri). W młodopolskim okresie twórczości walczyła ona z wszelką dogmatyką, zaś idee metafizyczne czerpała z dzieł Słowackiego, interesowała się też mitologią germańską. Natomiast po pierwszej wojnie światowej stała się jednym z filarów „Przeglądu Powszechnego”. Należała do Stowarzyszenia Pisarzy Katolickich, walczyła z kolei o katolicki wymiar literatury jako pisarka i jako krytyk. Zanim utwierdzona została postawa wiary i ufności, w jej dynamicznych, młodopolskich wierszach dominuje rozterka i bunt<sup>21</sup>. Pragnienia ciszy, spokoju i pewności zwykle pozostają niezrealizowane, choć pojawiają się już w horyzoncie przeżyć wewnętrznych *ja* lirycznego. W wierszu *Wizja* poetka kreuje złoto-błękitną „krajnę cudu” – marmurowe miasto ze złotymi iglicami wież, sięgających nieba, emanujące bezmiar, ciszą, rozmodleniem. Miasto ulega zagładzie za przyczyną olbrzymiego węża, przypominającego apokaliptycznego Smoka – „Węża starodawnego,/ którym jest diabeł i szatan” (Ap 20, 2). Gad w wierszu Zahorskiej nabiera właśnie apokaliptycznych wymiarów:

Z gęstwiny palm, ze splotów liany,  
Zwolna wypęza gad olbrzymi,  
Bryzga jadami rudej piany,  
Wpęza na białe gmachów ściany,  
Dusznym wzywem z pasczy dymi.

Złote iglice zębem zrywa,  
Rozgniata wieże, gmachy, miasta,  
Ujmując w kłębow swych ogniwa.  
Olbrzymim cielskiem gruz przykrywa  
I w bezgranicze się rozrasta.

<sup>20</sup> M. Wolska, *Poezje wybrane*, wstęp, wybór i opracowanie tekstu K. Zabawa, Kraków 2002, s. 84, 93.

<sup>21</sup> Garść wierszy Zahorskiej znajdziemy w antologii *Poetki przełomu XIX i XX wieku*. Sylwetkę poetki opracowała w antologii J. Zacharska.

Błękit płatami rwie, pożera,  
 I szafirową wchłania ciszę...  
 Baśń – niezrodzona – obumiera...  
 Wąż splot potworny rozpościera,  
 Na zimnych falach się kołysze<sup>22</sup>.

W cytowanym wierszu można dostrzec ślady inwersyjnej lektury *Objawienia św. Jana*. „Baśń – niezrodzona – obumiera” – to stwierdzenie, (niezbyt zresztą konsekwentne, skoro w pierwszych strofach została opisana „zaczarowana kraina”), przywołujące bogate pole znaczeniowe słowa: rodzić, odsyła do apokaliptycznej Niewiasty mającej porodzić dziecię, na które czyha Smok, aby je pożreć (Ap 12, 1 – 18). W liryku Zahorskiej wszystko dzieje się inaczej niż w *Apokalipsie*, w której Niewiasta rodzi syna, zaś Smok zostaje najpierw pokonany, a później związany i wtrącony do czeluści, wreszcie unicestwiony. W *Wizji Zahorskiej* zło, czyli wąż, niszczy i pożera, nie ma nikogo, kto mógłby z nim walczyć. Dominuje nad całą rzeczywistością, dokonując spustoszenia. W końcu gad pozostaje sam – potworny – na zimnych wodach. Apokalipsę poetki kończy odwrócony obraz biblijnej kreacji. Bożego Ducha, unoszącego się nad wodami przed stworzeniem, zastępuje na końcu wąż-bestia spoczywający na wodach w świecie opustoszałym na skutek aktu totalnej destrukcji. Nie możemy, oczywiście, wskazać dokładnego sensu opisanych obrazów i działań, podać przyczyn destrukcji. Poetka przywołuje symboliczne, po części apokaliptyczne motywy, aby wyeksponować niejasne, totalne zagrożenie. I być może przekazać przesłanie o ostatecznym tryumfie zła.

Jeszcze dosadniej i w sposób artystycznie o wiele bardziej udany przekazuje ideę dominującego zła i destrukcji Maria Komornicka. W jej wierszach pojawiają się motywy totalnej, apokaliptycznej zagłady, mniej lub bardziej rozbudowane (np. *Bunt anioła*, *Pan kona*, *Wieczór chorych*. *Psalmodia*, *Pod wpływem „Szalu” Podkowińskiego* i inne)<sup>23</sup>. Jednak najbardziej zastanawiające jest zakończenie *Biesów* – dłuższego poematu prozą na temat wyobcowania. W końcowej części poematu autorka eksponuje dwa biblijne motywy, łącząc je ze sobą. Pierwszy dotyczy starotestamentowego imienia Boga – Jahwe: JE-STEM, KTÓRY JESTEM (Wj 3, 13–15). Poetka wykorzystuje go w następujący sposób: opisuje najpierw metaforyczny, tryumfujący pochod „wszechżyciowej pieśni” (nb. przypominający pochod robotników), a następnie konstatuje:

<sup>22</sup> Savitri (H. Zahorska), *Poezje*, Warszawa 1908, s. 97–98.

<sup>23</sup> *Bunt anioła* omawia W. Gutowski, op. cit., s. 329.

„Żaden nerw mój nie łączył się z łańcuchem tego pochodu. – Szedł przeze mnie jak przez porwać się nie dający ani rozdeptać punkt międzyrzeczowej próżni, – i śpiew jego mówił dla mnie: JAM JEST, KTÓRY JEST, A TY – KTÓREJ NIE MA”.

Tę samą kwestię powtarza później „świat” – „syty i spokojny, pracowity i potrzebny, wesoły i budzący zazdrość”:

„JAM JEST, KTÓRY JEST, A TY, KTÓREJ NIE MA. NIE DORODZONYM BIADA!!!<sup>24</sup>

Jednak – być może – wyeksponowane kwestie bardziej niż wersety biblijne przypominają słowa Chrystusa, skierowane do św. Katarzyny ze Sieny: „Będziesz szczęśliwa, jeśli poznasz te dwie prawdy: ty jesteś tą, która nie-jest, Ja jestem Tym, który Jest”<sup>25</sup>. Komornicka mogła oczywiście znać dosyć głośne objawienia sienneńskiej mistyczki. Tym bardziej jest to prawdopodobne, że jej listy do matki zdradzają szerokie odczytanie i głęboką akceptację chrześcijańskiej ortodoksji, zupełnie odwrotnie niż większość utworów<sup>26</sup>. Poetka, zresztą tak jak i św. Katarzyna, eksponuje w *Biesach* chęć prawdziwego, dogłębnego poznania samej siebie, co skutkuje unaocznieniem nędzy ludzkiej kondycji, tak dotkliwej, że daje ona podstawę do mówienia o człowieczym „niebycie”. Na tym jednak podobieństwa się kończą. „Będziesz szczęśliwa” – mówi Chrystus do św. Katarzyny<sup>27</sup>. Bohaterka *Biesów* natomiast popada w rozpacz, która doprowadza do samobójczego działania. Te same słowa, a jak różne konsekwen-

<sup>24</sup> M. Komornicka, *Utwory poetyckie prozą i wierszem*, opracowała M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1996, s. 364–365. Podkreślenia Komornickiej.

<sup>25</sup> Por. Święta Katarzyna ze Sieny, *Miasto duszy. Listy o Bogu i polityce*, przekład i opracowanie L. Grygiel. Poznań 2001, s. 23. Nb. w *Ewangelii św. Jana* Chrystus kilkakrotnie mówi o sobie: „JA JESTEM” (por. J 8, 24, 58; 13, 19).

<sup>26</sup> Por. M. Komornicka, Listy mf BN. Dialogi św. Katarzyny ze Sieny ukazały się już po II wojnie światowej w 1948–1949 r. w tłumaczeniu L. Staffa. Wydaje się, że do słów Katarzyny odwoływał się też T. Miciński w jednym z wierszy z *Nietoty*:

Kto jestem? wie tylko ten,  
Który wie, iż mnie wcale nie ma.

(por. *Niewiadomy głos*, T. Miciński, *Wybór poezji*, wstęp i opracowanie W. Gutowski, Kraków 1999, s. 279).

Miciński interesował się pismami czternastowiecznej mistyczki, czego dowody znajdziemy w jego innych utworach.

<sup>27</sup> Katarzyna tłumaczy, że prawdziwe poznanie siebie prowadzi do poznania dobroci Boga, jego miłości i łaski. Prawdziwe poznanie osiąga się dzięki miłości. Zaś „człowiek nie znający siebie wpada w pychę i ulega wszelkim wadom”. (*Miasto duszy...*, s. 24–25).

cje! Zasadnicza różnica dotyczy też wypowiadającego ową kwestię podmiotu. W poemacie Komornickiej bowiem, skierowane do bohaterki słowa okazują się – zupełnie inaczej niż w Biblii i w dialogu św. Katarzyny – najpierw diagnozą sformułowaną ze strony tryumfalnego pochodzenia ludzkości, potem – „świata”. Podmiotem wypowiadającym jest w obu przypadkach tłum, gromada, grupa, uzurpujająca sobie wymiar boskiego bytu i boską świadomość. Artykułowane w ten sposób Chrystusowe słowa brzmią oczywiście ironicznie. Oba zbiorowe podmioty: świat – domena boskiego bytu (odwrotnie niż w Ewangelii) oraz tłum – wieczny, istniejący prawdziwie, wskazują odwrócenie biblijnego porządku oraz zdradzają typowo młodopolskie obsesje artystów. Dla bohaterki *Biesów* niemożliwe jest porozumienie z takim tłumem, negatywnie ocenianym, uzurpatorskim, ale równie niemożliwa okazuje się samotność. Poszukujące *ja* wydaje się osiągać głęboki wymiar poznania siebie, ale treść poznania jest oczywiście inna niż w *Dialogach* św. Katarzyny. Nikt i nic jest w stanie zaradzić nędznej kondycji człowieka, zarówno tego z tłumy, jak i wyobcowanej jednostki. Idei człowieka, który nie – jest towarzyszy u Komornickiej, zaczerpnięta z *Biesów* Dostojewskiego, idea „niedorodzenia”. Bohaterka rozpoznaje siebie jako „nieudaną próbę”, „poroniony płód”. To swoiste, nieusuwalne i niezawinione kalectwo staje się przyczyną wyobcowania. Ale nie na tym kończy się samopoznanie. Jego końcowy rezultat pokazuje poetka posługując się m.in. motywami apokaliptycznymi:

Wprost mnie, mrocznie wyptywając z blasku, prostował się w groźnej czerni szatański upiór mego DUCHA. – W posępny obłoku twarzy złowieszczo rozświecone oczy, czoło zamknięte na siedm pieczęci i nieubłagana niemość ust wzgardliwych wraziły się w mą ziemską miazgę drzeniem zwierzęcej trwogi, zgrozą zapadającego wyroku. – Padłam na ziemię rżęząc. – Nade mną huczał łoskot klątwy:

W WIEKU ISTOŚĆ.

– oto zakończenie poematu<sup>28</sup>.

„Obłok twarzy”, siedem pieczęci, trwoga, która każe upaść na ziemię – to motywy bezpośrednio kojarzące się z *Apokalipsą*. Także wyrok, przywołujący obraz sądu. Apokaliptyczne motywy sugerują, że podczas owego niesamowitego spotkania z własnym „szatańskim upiorem DUCHA” objawiona zostanie groza i wzniosłość rzeczy nieodwołalnych, ostatecznych.

<sup>28</sup> *Utworki poetyckie prozą i wierszem...*, s. 366.



Epifania prawdziwych cech podmiotu okazuje się przerażająca: „szatański upiór” jako wymiar duchowy; „ziemska miazga” jako metafora jakości doczesnych. Czy może być coś gorszego? Poetka dorzuca jeszcze jeden, najmocniejszy tu akcent. Największe przerażenie wzbudza niwelacja czasu „w wiekuistość”. Istnienie w wieczności staje się dla takiej istoty największym przekleństwem, najcięższym wyrokiem Sądu Ostatecznego. Któż ową klątwę wypowiedział, czyli kto jest władcą czasu i wieczności? Raczej nie „szatański upiór”. Metafora: „niemość ust wzgardliwych” sugeruje, że klątwy wypowiedzieć nie jest w stanie, być może więc jednak nie mamy do czynienia z samopotępieniem. Głos pochodzi z zewnątrz, podobnie jak w przypadku kwestii poprzednio wygłoszonych („niewiadomy głos” Micińskiego?), chyba że nie należy w konstruowanych tu przez poetkę obrazach dopatrywać się związków opartych na prawach logiki. Tym niemniej „wieczność” w kontekście opisywanych przeżyć staje się pojęciem, które wzbudza największy lęk. Jest to bowiem, mimo przywołania motywów apokaliptycznych i biblijnych, wieczność powtarzalnego koła narodzin i śmierci, „bezbrzeżna droga awatarów, obciążona tym samym co na ziemi przeznaczeniem”, – tą samą [...] klątwą wiekuistą<sup>29</sup>. W taki oto sposób inspiracje Biblią i religią buddyjską współtworzą w *Biesach* Komornickiej rzeczywistość nie do zniesienia i nie do zaakceptowania. Rezultatem samopoznania staje się intensywne doświadczenie zła, strachu, niemocy i wyobcowania. Zaś ostateczny wyrok tajemniczego Sędziego nadaje temu doświadczeniu wieczną trwałość.

Jeszcze inaczej wykorzystuje liczne apokaliptyczne motywy mało znana młodopolska poetka – Maria Grossek-Korycka. W poemacie *Miserere mei Domine* znajdziemy całą kolekcję apokaliptycznych aluzji, obrazów, reminiscencji. Służą one kreacji wizji świata inspirowanej filozofią Schopenhauera, świata w którym nieodwołalnie panuje cierpienie – „mногоobliczne, mnogojęzyczne... mnogoramienne, mnogoimienne”<sup>30</sup>. Hiperbolizują doświadczenie bólu.

Wszystko cierpi!

Gdzie tarcz księżycy? Pękła od męki!

Wnętrznego ognia na czarne wnętrza,

Czerep z niej tylko blade na niebie się sierpi.

<sup>29</sup> *Utwory poetyckie...*, s. 360–361. Cytat pochodzi z wcześniejszych stron *Biesów*. Nieco inaczej interpretuje zakończenie *Biesów* W. Gutowski (por. *Z próżni nieba ku religii życia...*, s. 319–320).

<sup>30</sup> M. Grossek-Korycka, *Orzeł oślepy*, Kraków 1913, s. 3.

Porozwiewane są tęczowe bramy!  
 Meteor był nadzieją – lecz nadzieja prysła!  
 Na słońcu wystąpiły gangrenowe plamy,  
 Obrywają się gwiazdy wożące koromysła  
 I wszystkie lądy ciężą w bezdno mórz...

Krwawą pieczęcią są każde ludzkie usta  
 I krew jest w każdej z kruz,  
 Co nie jest pusta.  
 Skrwawionym jest czoło róż

I święta pszczoła żądłem broni swego ulu:  
 I zło jest z bólu i mord jest z bólu

Wszystko cierpienie!

Piję cierpienie – wdycham cierpienie – odziewam się w cierpienie!  
 Do snu pod głowę podkładam udręczenie

[...]

Już idzie?... już idzie?!... już z gołym mieczem idzie siepacz!...

Zamknij oczy, o duszo moja, zamknij już oczy, już nie patrz!  
 Ty nie poradzisz... nie poradzisz ty na to nic a nic!  
 Nad światem wodzi rej szatanów ród i szatanic – <sup>31</sup>

Kosmiczna katastrofa – rozpad księżycy, gangrenowe plamy na słońcu, spadające gwiazdy, wszechobecna krew, także motyw siepacza przypominają apokaliptyczny kataklizm. Cierpienie ściśle się łączy ze śmiercią i wydaje się dziełem szatana. Na ziemi i w kosmosie dominuje diabelska władza. Znajdujemy się jak gdyby w okresie pomilenaryjnym, po tysiącletnim panowaniu Chrystusa, kiedy szatan „z więzienia swego zostaje zwolniony” (Ap 20, 7–9)

Ale historia Grossek-Koryckiej nie toczy się według *Apokalipsy*. Nie ma tu nowego stworzenia, ani niebiańskiej Jeruzalem. Zagłada okazuje się totalna gdyż destrukcji ulega także sfera *divinum*. Anioły, wysłannicy Boga, nie poko-

<sup>31</sup> Tamże, s. 4–6. Za autorką wprowadzono w cytowanych fragmentach różnicowanie wielkości czcionek. *Utwory wybrane* M. Grossek-Koryckiej ukazały się w „Bibliotece Poezji Młodej Polski”, Kraków 2005 w opracowaniu B. Olech.

nają Smoka ani Bestii. *Mysterium inequ Coastitatis* będzie się w nieskończoność powtarzać. Świat został trwale zdominowany przez szatana:

Ooo... rozbija się... rozbija się raje wioząca Gwiazda!  
Urną popiołów poszła w przestwór... urną popiołów!...  
Oo... błyskawicą – Gniewne niebo Ormazda  
Zatrzaśło się za rzeszą najwyższych aniołów!  
Jak pokosy liliowo złocistych anemon  
Padają w otchłań Chóry... Serafiny... Trony...

Ach, jak mi żal!... jak żal!... jak patrzy w próżni zawieszony.  
Demon...

De profundis grają organy,  
Błagalne śpiewają kiryeleje,  
A nad światem chichoczą szatany!...

I to się wszystko dzieje?... o każdej chwili, naprawdę gdzieś się dzieje!<sup>32</sup>

Okazuje się więc, że apokalipsa Grossek-Koryckiej ma miejsce w teraźniejszości. Otaczający bohaterkę świat znajduje się w stanie permanentnej katastrofy. Poetka mnoży drastyczne obrazy, sięga do wątków społecznych, pokazuje beznadziejność walki narodowej, nędzę szpitali, kolejową katastrofę – wszystko to z zastosowaniem apokaliptycznego obrazowania:

Pękają piersi, pękają mózgi!  
Świat zatopiła krew!<sup>33</sup>

Jej apokalipsa nie posiada cech profetycznych, zagłada świata dokonuje się tu i teraz, mrozące krew w żyłach wydarzenia rozgrywają się w czasie teraźniejszym. Motywy apokaliptyczne posiadają bowiem ściśle określoną funkcję, służąc kreacji świata nieodwołalnie pogrążonego w cierpieniu, gdyż „ból się w tożsamość z bytem splata” (s. 19). Towarzyszą im też inne obrazy intensyfikujące doznania. *Ja* mówiące staje się „oszałałym Świadkiem Wszeccierpienia” (s. 18). W końcowej części poematu pada pytanie o przyczynę cierpienia. Okazuje się nią – jak w teoriach gnostyckich – błąd Stwarzającego Boga –

---

<sup>32</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 15.

„Światodzieja”. Ale Stwórca nie jest z tego powodu oskarżany, ponieważ to on cierpi najbardziej z powodu „organicznego błędu istnienia”. Cierpienie sprawia, że staje się dwoisty, rozdarty na światło i ciemność. Wszeccierpienie zniknie, jeżeli Kreator, który stale też rodzi się na nowo, stale sam ze sobą się zмага, pokona w sobie ból i cierpienie. Wówczas „Byt wybłyści się w Blask”. Tak wygląda, opowiedziana skrótowo, metafizyczna historia świata według M. Grossek-Koryckiej<sup>34</sup>. Dokonuje się w niej znamienne odwrócenie pojęć: nie zło jest przyczyną cierpienia, lecz cierpienie rodzi zło. Zaś tajemnica bytu równoznaczna jest z tajemnicą cierpienia.

Cytowane motywy apokaliptyczne z pierwszej części poematu powtarzają się w jego części końcowej, egzemplifikując ból Stwórcy, który współcierpi z człowiekiem i światem. W apokaliptycznych wydarzeniach przywołanych przez poetkę nie objawia się Boży gniew, lecz konkretyzuje ból Stwórcy i stworzeń.

*Księga Apokalipsy* staje się dla Grossek-Koryckiej nie tylko materiałem, który posłużył jako element w kreowaniu oryginalnej metafizyczno-teologicznej epepei. Autorka *Orla ośleptego* sięga do *Objawienia św. Jana* zapożyczając motywy, które współkonstytuują poetycką rzeczywistość lub intensyfikują przeżycia podmiotu. (np. *Geniusz*, *Smutno mi...* z tomu *Poezje*; niektóre *Obrazy* z poematu *Sonaty mol* z tomu *Orzeł oślepty*; *W królewskich grobach* z tomu *Pamiętnik liryczny*). Eschatologiczno-apokaliptyczne obrazowanie stało się w jej przypadku rzeczywiście „uprzywilejowanym szyfrem bycia i transcencji” – według cytowanej tu już formuły W. Gutowskiego, stosowanej do całej generacji młodopolan, choć ilość motywów apokaliptycznych zmniejsza się w liryce poetki w miarę upływu czasu.

Oryginalny przykład wykorzystania kilku motywów z *Objawienia św. Jana* znajdziemy w poemacie *Hafciarka*. Napisany w 1893 r. (według słów samej Grossek-Koryckiej), drukowany w całości dopiero w r. 1919 w tomie *Niedziela palem*, zawiera profetyczną wizję odzyskania niepodległości. Znajdziemy w nim, m.in. następujące obrazy:

---

<sup>34</sup> Osobny, istotny problem stanowi konstrukcja podmiotu mówiącego poematu *Miserere mei Domine*, której tu nie omawiamy. W tej kwestii ważną inspiracją dla Grossek-Koryckiej jest Słowacki jako autor *Genezis z Ducha*. Na temat podmiotu w mistycznych dziełach Słowackiego szeroko i wnikliwie pisze J. Ławski w swojej książce: *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005, rozdział IV: *Neoplatońska struktura genezyjskiej wyobraźni: wizja i narracja*. Wnioski zawarte w tej publikacji są też istotne dla interpretacji młodopolskich utworów inspirowanych twórczością mistyczną Słowackiego.

A Wisła?...ach, a Wisła,  
Porwała koromysła,  
– Jak wiadomo ognista –  
Powywraçała promy,  
Pozatapiała domy,  
Zerwała mostów trzysta,  
I pędziła wściekła,  
Już niewiedząca sama  
Do nieba czy do piekła –  
Cała w bałwanach, w pianie,  
Hucząc wiele sił stanie:  
„Wolność... hooo... wolność nama!”  
[...]

Niebo zaś, że ją kocha  
Z gwiazdami i obłoki,  
Runęło na jej piersi  
Od straszliwej radości  
Z tej sromoty wysokiej  
Poszło do niej w nurt w gości [...]

Ziemia rozpadła się do dna  
I wyrzuciła z siebie kość wrażą,  
Co leżeć w niej niegodna

I te, co łono jej każą,  
Wyrzuciła ze siebie kości i popioły,  
Które skrzydłami polskie wymiotły sokoły  
Poza nasze graniczne kopce  
Na te ich śmiecie... na obce.

Ziemia się strzęsła!... i z dzikim łoskotem  
Budowle wraże waliła pokotem.  
[...]

I potoczyły się tłukąc, jak gliniane garnule,  
Te ich tam złocone cebule,  
A wtenczas ziemia zawołała:  
„wolnam”<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Cytuję na podstawie przedruku w tomie: M. Grossek-Korycka, *Wieszczka. Poezje*, Warszawa 1929.

Dynamiczne żywioły, zawalenie się firmamentu, katastrofa trzęsienia ziemi, otwarte groby – to motywy, które w *Apokalipsie* budują nastrój grozy (por. m.in. Ap 6, 12–15; 16, 19; 20, 13). Te same motywy tworzą w *Hafciarce* radośną atmosferę, intensyfikując dynamizm przemiany. Wykorzystuje je więc poetka wbrew nastrojowi prototekstu (choć nie wbrew jego przesłaniu), budują one natomiast profetyczny wymiar poematu. *Apokalipsa św. Jana* to przecież księga profetyczna, zaczerpnięte z niej motywy nadają *Hafciarce*, pisanej przez Grossek-Korycką w rocznicę klęski powstania styczniowego, cechy proroczej wizji podtrzymującej nadzieję. Wizji, która się spełniła, co z radością podkreślała autorka w powojennych wydaniach.

Wyżej wymienione nawiązania do *Księgi Apokalipsy* należą – jak się wydaje – do najważniejszych w młodopolskiej liryce kobiecej. W wierszach innych poetek: Marii Markowskiej, Maryli Czerkawskiej, Jadwigi Marcinowskiej, czy też tych zupełnie już zapomnianych, jak Marcelina Kulikowska, Maria Kazicka, Jadwiga Podhorska, Stanisława Szadurska, istotne motywy apokaliptyczne w zasadzie nie występują. Czasem zdarzają się pojedyncze, dalekie nawiązania w funkcji nastrojotwórczej lub hiberbolizującej stany uczuciowe. *Objawienie św. Jana* okazało się dla poetek o wiele mniej płodnym źródłem niż dla ich kolegów po piórze, z wyjątkiem Marii Komornickiej i Marii Grossek-Koryckiej, współtworzących wczesną fazę polskiego ekspresjonizmu. Na koniec należałoby wspomnieć Bronisławę Ostrowską, która kreując postać Matki Boskiej w poemacie *Pieśń Miłości. Immaculata* przywołuje motywy apokaliptyczne. W tym samym poemacie dużą rolę odgrywa motyw krwi, w częściach zatytułowanych *Magdalena* i *Eloe*. Zwłaszcza w *Magdalenie* zbawcza krew Chrystusa nabiera wymiaru apokaliptycznego, przypominając „rzekę krwi” z *Objawienia św. Jana* (Ap 8, 8; 16,4–7). Mówi Magdalena:

Idę, Panie... już idę... jeno z Twoich dłoni  
 Straszne deszcze krwi żywej spadają i krzepną...  
 I niebo w krąg przede mną pożarem się słoni  
 I oczy moje, Panie, od krwi Twojej ślepną,  
 A krew hojniej wciąż płynie jak fala burzliwa,  
 I od Ciebie mię ślepą w otchłanie porywa!

Nie widzę Ciebie, Panie! Choć rwę się ku Tobie!  
 Między nami krew bije spiętrzoną topliłą...<sup>36</sup>

<sup>36</sup> B. Ostrowska, *Poezje wybrane*, opracowała A. Wydrycka, Kraków 1999, s. 184.

Natomiast wśród ostatnich wierszy Ostrowskiej o tematyce religijnej znajdziemy subtelny wersję niebiańskiej Jeruzalem, oświetlonej „chwałą Boga” (Ap 21, 1–27). Znamienne, że ów „Gród Światła” w liryku Ostrowskiej nie jest tworem człowieka, jak w niektórych młodopolskich utworach, wiersz nie zawiera też akcentów polemicznych wobec Biblii<sup>37</sup>. Mimo że tendencje witalistyczne i heroizm kreacji nie są poetce obce, „Gród Światła” pozostaje dziełem Stwórcy (nawet, jeśli kojarzy się tylko ze świtem), podmiot natomiast zachowuje postawę pokory i podporządkowania – końcowe wersy przyjmują formę modlitwy. Choć w pierwszej strofie pojawiają się też przetworzone motywy genezyjskiej filozofii Słowackiego, której poetka była wielką admiratorką, w tym przypadku możemy jeszcze raz mówić o rzadkim, kerygmatacznym odczytaniu *Apokalipsy*, konkretyzującym się w pragnieniu panowania Tego, „co czyni wszystko nowe” (Ap 21, 5):

Łan marzy cud o światów chlebie,  
Świt Światła Gród buduje w niebie.  
Niechże się stanie, co jest z Ciebie,  
Panie, Panie!<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> O różnych modelach Nowej Jeruzalem w młodopolskiej twórczości pisze W. Gutowski, op. cit., s. 357–369.

<sup>38</sup> Inc. *Na kłośnym łanie wiatru wianie...Poezje wybrane*, s. 303. Światło Nowej Jeruzalem jest różnie interpretowane, m.in. można w nim widzieć symbol życia (por. Maciej Szczepaniak, *Symbolika światła w apokalipsach Starego Testamentu i w Apokalipsie św. Jana*. Poznań 2001).

## Jeźdźcy i konie

Wyodrębnienie motywu jeźdźca na koniu w młodopolskiej poezji wydaje się prostym i oczywistym zadaniem badawczym. Tym bardziej, że w obszarze poezji, a właściwie szerzej – twórczości romantycznej – podobna praca została już wykonana. Antologia *Koń ma duszę w sobie* Łucji Ginkowej (z obszernym wstępem) ukazała się w 1988<sup>1</sup>.

Tymczasem, po dokładniejszym przyjrzeniu się młodopolskim wierszom, okazuje się, że kształt poetyckiej wyobraźni uległ zmianie, czego dowodem jest chociażby znacznie mniejsza częstotliwość występowania motywu jeźdźca na koniu w porównaniu z okresem romantyzmu. Pierwszym zaskoczeniem badacza staje się więc stosunkowo niewielka prezentacja motywu w twórczości najwybitniejszych poetów – Tetmajera, Staffa, Kasprowicza. Nieco inne wrażenie przynosi natomiast lektura popularnych czasopism, choć i tu nie spotykamy wielu wybitniejszych utworów.

Warto jednak przypomnieć na wstępie cykl dość niezwykły w kontekście wyraźnego obniżenia rangi motywu w twórczości poetyckiej, a interesujący być może dla wszystkich miłośników koni. Otóż w ważnym młodopolskim czasopiśmie – krakowskim „Życiu”, pojawiły się (co prawda nie na pierwszej stronie, lecz w końcowej, informacyjnej części) *Sonety końskie* sygnowane kryptonimem *Br.*<sup>2</sup> „Życie” wydrukowało cztery sonety: *W maneżu*, *Kłus*, *Zwrot w miejscu*, *Cwał* pochodzące z cyklu niewątpliwie obszerniejszego, o czym świadczy numeracja utworów. W sonetach napisanych przez zagorzałego miłośnika jazdy konnej, którego niestety nie udało się zidentyfikować, wierzchowiec staje się wcieleniem antycznego, idealnego piękna. Warto tu przytoczyć chociaż nie-

---

<sup>1</sup> Łucja Ginkowa, *„Koń ma duszę w sobie”*, Kraków 1988, Biblioteka Romantyczna.

<sup>2</sup> „Życie” 1898, nr 21, s. 250–251.



wielki fragment estetycznej apoteozy konia, sięgającej po znane wszystkim argumenty ze szczytu artystycznej hierarchii:

Harmonia i Precyzja – wdzięczne, uśmiechnięte  
 Siostry, w słońcu Hellady błękitnej skąpane  
 Rzuciły swe ołtarze przez motłoch skalane,  
 Wcielając się w zwrot konia i mięśnie napięte.  
*Zwrot w miejscu*

Ale nie tylko doznania ideału harmonii i precyzji są przyczyną afirmacji zwierzęcia. Jeźdźca z koniem łączy bowiem głęboki związek psychiczny – wierzchowiec odgadując myśli i życzenia swego pana pozwala mu pozbyć się – tak wówczas dotkliwego – poczucia wyobcowania:

Wówczas jeźdźca ogarnia – profanom nieznaną –  
 Błogość myśli i serca – i w cichej zadumie  
 Dusza jego przegląda się w kształtach zwierzęcia.  
*W maneżu*

Mimo przynoszącego pozytywne doświadczenia związku z wierzchowcem jeźdźca dręczą jednak inne kryzysowe stany i uczucia – nie opuszczają go na przykład nuda i wyrzuty sumienia. Zdecydowana apoteoza konnej jazdy włączona tu jest w emocjonalny kontekst końca wieku. Sama charakterystyka konia wpisana też została poniekąd w młodopolski horyzont światopoglądowy. Jak szybki jest pęd konia? „Szybki jak przejście od Zbrodni do Cnoty” – tak odpowiada na to pytanie autor cyklu.

Kiedy jednak zajrzemy do tomów najbardziej znanych młodopolskich poetów, okazuje się, że do przekazania lirycznych wzruszeń i metaforycznego lub symbolicznego nakreślenia sytuacji ówczesnej jednostki konie nie są konieczne. Na pierwszy rzut oka widać, że o wiele bardziej popularny niż jeździec staje się żeglarz, do wyobraźni zaś mocniej przemawia unoszenie przez grzbiety fal niż na grzbiecie wierzchowca. Częstotliwości motywu jeźdźca na koniu nie sprzyja oczywiście charakterystyczna dla dekadentckiego światoodczucia sytuacja bierności, gdyż w złożonej symbolice konia wyrazisty jest przecież zawsze dynamizm. Tym niemniej te motywy jeźdźca i konia, które się w młodopolskiej poezji pojawiają, pozwalają na sformułowanie pożytecznych konstatacji.

Chronologicznie rzecz ujmując, najwcześniej przywołanie konia motywuje ludowa stylizacja. Tak jest w juveniliach Kasprowicza, który swoim utworom z 1881 r. *U studni* i *Pożegnanie* dodaje podtytuły *Z pieśni gminnych* lub *Z motywów ludowych*. Bohaterami tych wierszy są powołani do wojska chłopci, odjeżdżający na siwych koniach. W drugim z nich adresatem długiego, szesnastostrofowego monologu jeźdźca staje się właśnie koń, będący jednocześnie powiernikiem i przyjacielem:

Siwy mój, siwy mój!  
 Poniesiesz mnie w krwawy bój:  
 Nie będziemy orać ziemi,  
 Choć się zielsko w niej zapleni,  
 Siwy mój, siwy mój!  
 Jenó pójdziem w krwawy bój.  
*Pożegnanie*<sup>3</sup>

Kasprowicz idzie tu oczywiście śladem romantyków wykorzystujących tradycję ludową, stwarzając jednocześnie sytuację współodczuwania i zrozumienia wzajemnego człowieka i zwierzęcia<sup>4</sup>. Autor *Hymnów* upodobał sobie właśnie siwego konia, pojawiającego się też na przykład pod siodłem rycerza w dużo późniejszej balladzie *Pieśń o pani, co zabiła pana* (1902). Natomiast maść najbardziej znanego Kasprowiczowego poetyckiego konia z tomu *O bohaterskim koniu i walącym się domu*, pomagającego wyrazić ironiczny dystans wobec rzeczywistości, okazuje się nieznaną. Pierwszą wyodrębnioną przez nas grupą utworów zawierających motyw jeźdźca i konia jest więc aktualizacja ludowej i balladowej tradycji romantycznej. Można tu też zaliczyć utwór Tetmajera *Ballada o Renie* z pierwszej serii jego *Poezji* oraz dłuższy poemat Kasprowicza z tomu *Chwile – Nieraz mnie jakaś chęć porywa dzika*, w którym obok drewnianego konika pojawiają się wierzchowce pod siodłami ginących na szklanej górze rycerzy.

O wiele bardziej skomplikowane okazuje się jednak przywołanie innej tradycji, do której chętnie sięgali romantycy – tradycji rycerskiej. Dla romantyków rycerz bywał wcieleniem marzeń o doskonałości<sup>5</sup>. Zaś dla znawcy symboliki

<sup>3</sup> Cyt. za: J. Kasprowicz *Pisma zebrane*. Wydanie krytyczne pod redakcją J.J. Lipskiego i R. Lotha. Kraków 1984, t. I.

<sup>4</sup> Por. Łucja Ginkowa, op. cit., wstęp, s. 12.

<sup>5</sup> Por. Łucja Ginkowa, op. cit., s. 58.

rycerz łączy się ściśle z symboliką wierzchowca, gdyż koń jest symbolem wozu materialnego, a rycerz – kierującego nim ducha<sup>6</sup>. Dopiero rycerz na koniu góruje też nad otoczeniem, umożliwiając wizualną konkretyzację hierarchicznego uporządkowania rzeczywistości. Natomiast w II serii *Poezji* Tetmajera, najpełniej – jak twierdzą badacze – wyrażającej dekadenskie nastroje, został umieszczony liryk zatytułowany *Widziadło*, będący wyraźnym dowodem przełamania tradycyjnych wyobrażeń. Charakterystyczne, że jego bohater – rycerz przestaje być jeźdźcą. Zamiast na koniu porusza się na łodzi, co wydaje się niezwykle znaczące; las natomiast – częsty teren rycerskich peregrynacji, pojawiający się też w sztukach plastycznych, np. w znanej grafice Durera – zastępuje u Tetmajera „wód puszcze”. Oto fragment wiersza:

W samotnej łodzi, którą fal  
kołyszą mętne piany,  
wy pływa rycerz, w czarną stal  
od stóp do głów skowany.

.....  
Fale się mącą, przestwór drży,  
sklep nieba zda się, runie –  
on, nieruchomy, płynąc grzmi  
na rogu swym piorunie.

Wstrząsa łąd cały wszecz i wzdłuż  
i głębię mórz bezdenną  
i ginie, trąbiąc pośród głusz  
ponurą pieśń wojenną.<sup>7</sup>

Czarny, ginący w odmęcie rycerz, grający na rogu przez nikogo nie słyszającą wojenną pieśń, staje się postacią tragiczną. Zamiast dominować nad koniem, sam zostaje zdominowany i pochłonięty przez wodny żywioł. Jego czyn ogranicza się do rozpaczliwego gestu odegrania wojennej pieśni w opustoszałym pejzażu. Podobnie tragiczny – i interesujący – okazuje się rycerz w III serii *Poezji* Tetmajera. Sława i wspaniała konna sylwetka – to tylko pozory, zewnętrzny blichtr bohatera wiersza *Rycerz*. Sam wie o sobie znacznie więcej niż jego otoczenie:

<sup>6</sup> J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przekład I. Kania, Kraków 2000, s. 356–359.

<sup>7</sup> K. Tetmajer *Poezje*, Warszawa 1980, s. 366.

Cóż mi moc ma, chwała warta,  
 cóż, choć imię niesie grozę –  
 na ramionach moich czarta,  
 w ciele moim trupa wiozę.<sup>8</sup>

Tetmajer znowu więc przekształca rycerski stereotyp, także ten Durerowski, choć tu – jak się wydaje – podobieństw może być najwięcej, gdyż razem z rycerzem pojawiają się przecież śmierć i diabeł. W wierszu *Rycerz* – pozornie –koń wiezie młodego, ustrojonego w laury wojownika, naprawdę zaś niesie na grzbiecie trupa i czarta. Motywacji przemiany motywu możemy się tylko domyślać, w wierszu nie znajdujemy bezpośredniego wytłumaczenia. Tetmajerowi rycerze z wczesnych serii poezji konkretyzują dekadencją odmianę zbrojnego jeźdźca, który nie potrafi wygrać walki ze złem i śmiercią. Motyw kłęski rycerza, której przyczyn także dokładnie nie znamy, pojawia się też we wczesnym wierszu Leopolda Staffa:

Czyż nie wiecie? Jam walczył, lecz... skończyłem kłęską...  
 „Walczyłeś?” W wirze boju wypadłem ze strzemion  
 Raniony w pierś i otom niemocą oniemion...  
*Było to dawno...*<sup>9</sup>

Pozytywną wykładnię motywu rycerza na koniu kontynuuje natomiast J. Żuławski. W jego sonecie *Husarze „mary z przeszłości”* czyli polscy rycerze z *Bogurodzicą* na ustach pozostają „czyści, wielcy, smętni”. Są to też oczywiście bohaterowie dynamiczni, poeta pokazuje ich w ruchu: na koniach „lecą, pędzą jak burza”<sup>10</sup>. Podobnie w napisanym w 1893 poemacie *Hafciarka* Marii Grossek-Koryckiej, gdzie „Kłós w jeźdźca się przedzierzga”. Autorka *Niedzieli palem* nie poprzestaje na prezentacji nostalgicznej tęsknoty za przeszłością, lecz przepowiada odzyskanie niepodległości, zarówno w *Hafciarce*, jak i w powstałym przed 1914 r. poemacie *Wieszczka*:

Aż przyjdzie dzień! Aż przyjdzie dzień!  
 I ucieleśni się Cień!

<sup>8</sup> Tamże, s.446

<sup>9</sup> Liryk z tomu *Sny o potędze*. Cyt za: L. Staff *Wiersze zebrane*. Warszawa 1955, t. I, s. 44.

Tak mi Ty, Chryste, dopomóż...  
 Ode Dniepra do Pomórz,  
 Na wzdłuż, na wszerz  
 Przez polską błoń  
 Jak rytmowany rapsoda wiersz  
 Zadudni  
 W jasności południ,  
 Spieniony ten wrony, ten w szale,  
 Ten w cwale, ten koń<sup>11</sup>.

Pędzący hufiec zbrojnych jeźdźców występuje tu w kontekście problematyki narodowej.

Natomiast najczęściej w młodopolskich wierszach pojawiają się imiona dwóch rycerzy: Zawiszy Czarnego (np. cykl utworów Tetmajera w VII serii *Poezji*) oraz Don Kichota (np. J. Żuławski *Fragment*, B. Adamowicz *Oto ku dziejom świata obróciwszy głowę...*). Pierwszy konkretyzuje tematykę rycersko-narodową, drugi zaś – pesymistyczną diagnozę rzeczywistości. Spadający z konia Don Kichot to bohater oszukany, ośmieszony, ale i tak więcej wart od tłumu, który mu urąga. Skazany wyłącznie na towarzystwo swego wierzchowca staje się nieraz figurą całkowitego wyobcowania.

Jeszcze inaczej, choć też z wyraźnym zaakcentowaniem płaszczyzny etycznej, pokazuje jeźdźców Tadeusz Miciński. W jego wierszach na koniach cwałują bohaterowie o rycerskim rodowodzie, zmagający się ze złem lub przez zło pokonani. Zwykle są to czarne sylwetki lub jeźdźcy na czarnych koniach, podobnie jak w *Widziadle* Tetmajera. Okazują się jednak znacznie bardziej ruchliwi. Konkretyzują trudny do opanowania dynamizm. Pokazani w czasie jazdy na galopującym koniu pędzą, lecą, ścigają lub są ścigani, najczęściej przez własne namiętności. Szalony pęd towarzyszy emocjom podniesionym do rangi żywiołu, które nie poddają się rozumowi i woli. Oto różne wersje galopu, tak samo nieopanowanego, choć w odmiennych krajobrazach:

Jak czarna lecę błyskawica  
 nad przepaściami słycać me tętenty.  
*Głębiny duch*  
 Lecę wśród złotych pszenic

<sup>11</sup> J. Żuławski, *Wiersze*, Wybór i wstęp A.Z. Makowieckiego, Warszawa 1982, s. 74; M. Grossek-Korycka, *Niedziela palem*, Warszawa 1919, s. 40; też *Wieszczka. Poezje*, Warszawa [1929] s. 53.

w gajach gdzie słoneczniki –  
 w brzęku jedwabnych uździenic  
 koń rwie się podę mną dziki.  
 (*Lecę wśród złotych pszenic...*)  
 Wichrem sieczony –  
 nad grzywą rumaka –  
 (*Wśród traw...*)<sup>12</sup>

Motyw dzikiego galopu przypomina utwory romantyków, a szczególnie Mickiewiczowego *Farysa*. Pędzący koń może stać się przecież symbolem wolności. Dla M. Komornickiej na przykład wcieleniem wolności okazało się źrebię. „Widzę siebie, dzikie źrebię stepowe, z żywiołowym instynktem wolności, nie znoszące uzdy, bodaj tkaney z pajęczyn (...)” – pisała autorka *Biesów*<sup>13</sup>. Natomiast pokazani wyżej bohaterowie Micińskiego, pokrewni Farysowi, są jednak mocno zagrożeni w swoim poczuciu wolności i tryumfu. Czasem owo zagrożenie zobrazowane jest bardzo prosto – pod kopytami konia pojawiają się węże. Teren, po którym pędzi jeździec, okazuje się niebezpieczny:

Z świstem lecąc przez mokradła,  
 Deptałem węże jako srebrne struny –  
*Król w Osjaku*

Bywa też i tak, że wąż pokonuje jeźdźca i konia:

Koń mój, krocząc w otchłań, trącił gniazdo węża –  
 skoczył w bok – i upadł – i już śmierć go stęza – –  
 (*Jadowite węże pełzną po stepach...*)

Wąż przeobraża się czasem po prostu w grzech:

Lecz zahuczał przeraźliwy śmiech –  
 i na koniu poleciałem w cwał –  
 a spod kopyt rozpryskiwał grzech –  
 a na trąbie grał spżowej Szał –  
*Widma*<sup>14</sup>

<sup>12</sup> T. Miciński, *Wybór poezji*, wstęp i opracowanie Wojciech Gutowski, Kraków 1999, s. 124, 232, 167.

<sup>13</sup> M. Komornicka, *Utwory poetyckie*, opracowała M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1996, s. 331.

<sup>14</sup> T. Miciński, *Wybór poezji...*, s. 115, 235, 129.

Cwałujący jeździec okazuje się zagrożony z dwóch powodów: czyha nań zło i grozi mu destrukcja psychiki. Nieopanowany galop konia zostaje u Micińskiego skojarzony z szaleństwem już w *Czarnym księstwie*, gdzie pojawiają się „szaleństw złowieszcze bachmaty”. Takie zestawienie przypomina oczywiście *Szał* Podkowińskiego. Miciński aktualizuje więc też tę tradycję symboliczną, która wiąże pędzącego na oślepie konia z szaleństwem i opętaniem. Aktualizuje najbardziej wyraziście, choć podobne motywy pojawiają się i w wierszach innych poetów, na przykład „rozhukane szaleństwem rumaki” przywołuje Staff w znanym wierszu *Nadmiar (Sny o potędze)*. W lirykach autora tomu *W mroku gwiazd* sylwetka konia łączy się ściśle i przede wszystkim ze światem emocji. W wielu wierszach galopujący rumak staje się symbolicznym wyrazem psychiki bohatera. W końcu poddani szaleństwu wydają się obaj – i jeździec i koń, zaś nieopanowany pęd zmierza często ku destrukcji.

W niektórych wierszach młodopolskich występuje więc negatywna symbolika pędzącego na koniu jeźdźca. Konkretyzuje on wtedy śmierć, szaleństwo, a nawet zbrodnię. Ciekawym przykładem jest tu sonet Tetmajera *Zbrodnie* z III serii *Poezji*. Tytułowymi zbrodniami okazują się bowiem pędzące na koniach „przez łąny i stepy stuleci” – amazonki. Tetmajer opisuje cały orszak „fatalnych amazonek”:

Jedne urocze, jak hurysy wschodnie,  
Inne, jak furie, pełne wstrętnych znamion:  
Na rozhukanych koniach lecą Zbrodnie.<sup>15</sup>

Identyfikacja amazonki ze zbrodnią wciela tak popularny w początkach Młodej Polski mizoginizm, ale też kluczową rolę odgrywa tutaj koń – nieokiełznany. Równie dobrze jak wolność może symbolizować zło.

Niektórzy negatywni jeźdźcy nabierają cech widm lub upiorów stając się dla bohatera zagrożeniem. „Czarni hetmani” pojawiają się w poemacie Micińskiego *Wieczni wędrowce*. „Zamrożone w stal upiory” – to z kolei konne wdziały w utworze *Zawierucha* tegoż poety. Dla Marii Komornickiej destrukcja *ja* – to stratowanie pod hordą śnieżystych rumaków. Konie lub jeźdźcy na koniach mogą przynieść śmierć, jak jeźdźcy z *Apokalipsy*, również przywoływani w wierszach Tetmajera czy Micińskiego.

Jeźdźcem o cechach pozytywnych staje się natomiast ułan. Wiersze zawierające motyw ułana pojawiają się przede wszystkim w końcowej fazie epoki.

<sup>15</sup> K. Tetmajer, *Poezje...*, s. 367.

Charakterystyczne, że przywołują go dwaj znani poeci z myślą o losie własnych synów. Ułan występuje w utworze *Fragment z wiersza dla mego synka* Tetmajera. Podobnie Jerzy Żuławski w wierszu *Moi synkowie*. Baśniowy „słońca koń bojowy”, biały jak mleko łączy w sobie tęsknoty ojca i syna. Ułan staje się też oczywiście bohaterem wierszy w okresie pierwszej wojny światowej, których tutaj przywoływać nie będziemy. Wypada tylko odnotować, że i ułan posiada swoją negatywną, widmową wersję. Bronisławę Ostrowską raziła beztroska i pusta radość zbrojnego jeźdźca, nie podejmującego odpowiedzialności za własne czyny. „O, kolorowy, upiorny ułanie” – tak rozpoczyna się wiersz pisany przez poetkę na wygnaniu w Charkowie podczas pierwszej wojny<sup>16</sup>.

Podsumowując ten krótki przegląd młodopolskich jeźdźców można wstępnie zauważyć, jak przekształcają się utrwalone w tradycji wzory. W minimalnym stopniu następuje modyfikacja motywów zaczerpniętych z „pieśni gminnej”. Wyruszający na wojnę prosty żołnierz jest ciągle ten sam i podobnie przemawia do swego konia. Koń to też zwykle jasny: siwy lub nawet biały. Na przełomie wieków zaczyna się natomiast kruszyć symbolizujący określone wartości obraz jeźdźca-rycerza. Odnotować należy fakt, że młodopolscy rycerze są często czarni. Pokonani – jak w wierszach Tetmajera – konkretyzują dekadencje przeświadczenie o bezsensie jakiegokolwiek walki. Cwałujący lub galopujący na koniach stają się wyrazem nieopanowanych zwykle emocji wiodących często w stronę zła: zbrodni lub szaleństwa, jak w wierszach Micińskiego. Średnio-wieczny rycerz dominował nad koniem-materią, jeździec młodopolski poddaje się najczęściej porywom instynktu; natomiast koń przestaje być tylko materialnym wehikułem. Obaj: koń i jeździec są o wiele bardziej ze sobą związani. Ten sam namiętny impuls wydaje się ogarniać psychikę bohatera i wprawiać w ruch końskie kopyta. „Duch” nie podporządkowuje sobie biologiczno-animalistycznej sfery, lecz – jak w cytowanym na wstępie sonecie z „Życia” – „przełada się w kształtach zwierzęcia”. Z zupełnie inną sytuacją mamy natomiast do czynienia, kiedy jeździec na koniu – husarz, szwoleżer, ułan – sygnalizuje problematykę narodową.

---

<sup>16</sup> K. Tetmajer, *Poezje*, s. 931; J. Żuławski, *Wiersze*, s. 223; B. Ostrowska, *Poezje wybrane*, Kraków 1999, s. 229.



# INTERPRETACJE



## Widziadło Kazimierza Tetmajera a mity rycerskie

Co mówisz, okropne widziadło,  
Na koń? – gdzie? – jak?  
Żelazna twoja dzwoni szczęka,  
Żelazna więzi mnie ręka.  
(...)  
Głos jak marzeń moich piastun;  
Rycerz, Widmo, urojenie  
Przyoblekło szatę żywą.  
(...)  
Za przyłbicą pustość proch;  
W oczach twoich czarny loch,  
Za przyłbicą Noc;  
Zbroja głuchym jękiem brzękła.  
(...)  
Śmierć – – – Noc!

(S. Wyspiański *Wesele*, Scena 9,  
fragmenty wypowiedzi Poety)

Jak powszechnie wiadomo, pierwowzorem postaci Poety w *Weselu* Wyspiańskiego był Kazimierz Tetmajer, przede wszystkim jako autor wydanego w 1901 r. dramatu *Zawisza Czarny*, choć może nie tylko. Dziś widzimy wyraźniej, że zderzając postać Poety z widmowym Rycerzem Czarnym Wyspiański określił jeden z nurtów drążących świadomość ówczesnej twórczej elity – tęsknotę za czynem i poszukiwanie heroicznego wzorca<sup>1</sup>. Uwydatnił też jednak ważny motyw całej Tetmajerowskiej twórczości, w której takie wartości jak:

---

<sup>1</sup> Szeroko na temat młodopolskiego nurtu heroicznego pisze M. Podraza-Kwiatkowska w studium: *Homo militans i homo faber. O nurcie heroicznym w literaturze Młodej Polski*, w swojej książce: *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*. Kraków – Wrocław 1985. Por. też M. Wyka *Z problemów młodopolskiego heroizmu*, w jej książce: *Światopoglądy młodopolskie*, Kraków 1996.

heroizm, męstwo, waleczność powracają, niczym lejtmotywy, w rozmaitych kontekstach: od młodzieńczej *Illi* (1886) po serię ósmą *Poezji* (1924) i zbiór (kilkakrotnie wznawianych) opowiadań *Z wielkiego domu* (1925). Podobnie powraca w różne kształty wymodelowana sylwetka rycerza.

„Co mówisz, okropne widziadło (...)?” – pyta Poeta – bohater *Wesela* Rycerza Czarnego – osobę dramatu. Rycerz w dramacie Wyspiańskiego nazwany został widmem, urojeniem, widziadłem. Sam Zawisza Czarny – bohater Tetmajera – do widziadeł oczywiście nie należy, choć w Tetmajerowskiej fantazji dramatycznej występuje Wid – postać fantastyczna przepowiadająca Zawiszy przyszłość<sup>2</sup>. Natomiast we wcześniejszym liryku Tetmajera, w II serii *Poezji*, pojawia się – nie okropne wprawdzie, jak u Wyspiańskiego, lecz – ponure rycerskie widziadło. Wiersz tak właśnie został zatytułowany: *Widziadło*.

Postromantyczne widziadła cieszyły się w Młodej Polsce pewną popularnością, z bardziej znanych utworów można tu przypomnieć chociażby *Patubę* Irzykowskiego. W poetyckiej twórczości Tetmajera widziadła również występują: w pierwszej strofie otwierającego I serię *Poezji* utworu *Przeżytym* pierzchają „cudne fantazji widziadła” (s. 7); w cyklu *Senne marzenie* widziadło może „błyśnąć krwawym kagańcem” (s. 118); w III serii pojawiają się m.in. „widziadła dawno przepadłych okrętów” (s. 405) oraz „górskie widziadło” w skłębionych chmurach (s. 490); w IV serii – „światłne widziadła” na pustyni (s. 521); w V serii – widmo juhasa-zbójcy jako „okropne widziadło” (s. 826); w VI serii – „dalekich Tatr widziadło” (s. 840) itd.<sup>3</sup> Emocjonalne nacechowanie owych widziadeł jest na ogół jednoznaczne: sporadycznie są to „cudne widziadła”; znacznie częściej zjawiska „okropne” i „krwawe”.

Możemy przyjąć, że przedmiot obserwacji określony mianem widziadła nie jest na pewno dostrzeżony w zwykłym akcie wzrokowej percepcji. Widziadło wyłamuje się z potocznego doświadczenia rzeczy, wprowadzając w inną niż empiryczna przestrzeń. Wraz ze spostrzeżeniem zjawiska czy osoby, która zostaje określona mianem „widziadła”, zwykle znika też pewność percepcji, pewność doświadczenia i poznania świata, a w każdym razie zawieszona zostaje wiedza zmysłowo-empiryczna. Poznawczą funkcję owych postaci i zjawisk o niepewnym statusie ontologicznym wykorzystywała romantyczna ballada,

<sup>2</sup> Warto może przypomnieć, że Tetmajerowskiego *Zawiszę Czarnego* autor *Wesela* uznał za dzieło „nic nie warte, jako dzieło dramatyczne” (por. list do Józefa Kotarbińskiego z 23 marca 1901 r. w: Stanisław Wyspiański *Listy zebrane*, W opracowaniu L. Płoszewskiego, J. Durra-Durskiego i M. Rydlowej, t. IV, *Listy Stanisława Wyspiańskiego różne – do wielu adresatów*.)

<sup>3</sup> Wszystkie utwory poetyckie Tetmajera cytuję na podstawie wydania: K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje*, Warszawa 1980, podając w nawiasach odpowiednie strony.

której kontekst można w przypadku Tetmajerowskiego *Widziadła* przywołać, tym bardziej, że regularny składniowo i rytmicznie liryk przypomina niektóre ballady Mickiewicza. W języku Mickiewicza pojawia się oczywiście określenie: „widziadło” (np. w *Świteziance*), częściej jednak autor *Ballad i romansów* inaczej określa postacie wynurzające się z głębi wód: „straszna martwica” w *To lubię*, „żywa kobieta w niewodzie” w *Świtezi*, „Świtezianka” w *Rybce* itd.<sup>4</sup> Status owych balladowych bohaterek pozostaje do końca nieokreślony: „A kto dziewczyna? – ja nie wiem.” – powiada narrator w zakończeniu *Świtezianki*<sup>5</sup>.

Inaczej Tetmajer. W przypadku wynurzającego się – co prawda z mgły nad morskimi falami, a nie z głębi wód – rycerza, czytelnik zostaje dwukrotnie uprzedzony, co za chwilę zobaczy. Zanim dziwne zjawisko zostaje opisane, już wiemy, że mamy do czynienia z widziadłem. Potwierdza to i autor – tytułem wiersza, i *ja* mówiące – w drugiej strofie. Niepewność ontologiczna bohatera utworu zostaje do pewnego stopnia zastąpiona zasugerowaniem ścisłego związku dziwnego zjawiska z podmiotem lirycznej wypowiedzi. Zauważmy bowiem, że nie określa Tetmajer rycerza na łodzi mianem upiora, mary, bądź nawet widma, które to nazwy posiadają o wiele bardziej przedmiotowe nacechowanie; postacie w ten sposób skonkretyzowane mogą stać się o wiele łatwiej przedmiotami zbiorowej percepcji, zaistnieć w intersubiektywnym doświadczeniu, jeśli nawet jest to doświadczenie niecodzienne. Widziadło natomiast sygnalizuje swój widmowy byt w ścisłym związku z podmiotem wypowiedzi, ujawnia podstawę istnienia w akcie percepcji przezeń dokonany. Nazwa „widziadło” akcentując czynność, podkreśla też obecność podmiotu owej czynności, ponadto wewnętrzny związek między obserwatorem a przedmiotem jest tu zdecydowanie silniejszy. Silniejszy też wydaje się związek tego właśnie utworu Tetmajera z lirykami zatytułowanymi *Halucynacja* i *Symbol* (III seria *Poezji*), w których również mamy do czynienia z wewnętrzną projekcją. Wraz z widziadłem wkraczamy więc zdecydowanie w przestrzeń indywidualnej psychiki, subiektywnego doświadczenia, podmiotowej wizji. Ważna się staje nie jakaś nowa prawda o człowieku i świecie, jak bywało zwykle w przypadku ukazywania się balladowych fantastycznych postaci i ich przekazu, lecz indywidualne doświadczenie wyobraźni, prawda jednostkowa, nie mniej jednak istotna.

<sup>4</sup> Na temat Mickiewiczowskich widziadeł por. *Słownik języka Adama Mickiewicza*, red. K. Górski i S. Hrabec, t. IX, Wrocław 1977, s. 628.

<sup>5</sup> Poznawcze nowatorstwo ballad Mickiewicza, zwłaszcza *Świtezianki*, analizuje K. Cysewski w książce *Romantyczne nowatorstwo i tradycja. O „Balladach i romansach” Mickiewicza*. Słupsk 1994. O zakończeniu ballady *Świtezianka* pisze na s. 94.

Maria Podraza-Kwiatkowska, interpretując liryk *Widziadło*, traktuje postać płynącego na łodzi rycerza jako najważniejszy komponent nastrojowej sugestii<sup>6</sup>. Nastrój tworzy tu zarówno ponura, tajemnicza sylwetka skowana „w czarną stal od stóp do głów”, jak i specyficznie ukształtowany pejzaż. W opisie północnego morza podczas burzy dominuje czarno-szara kolorystyka. Trzykrotnie powtórzony został epitet: ponury; raz jako określenie przestrzeni („ponura dal”), dwukrotnie jako określenie wojennej pieśni granej na rogu przez widziadło. Wrażenia wzrokowe i słuchowe nawzajem się potwierdzają – elementy tworzące pejzaż zostały tak dobrane, aby stworzyć nastrój jednolity, wzmocniony także przez warstwę brzmieniową. „Otóż wyraźna jest tu predylekcja do używania samogłoski „u” przypominającej dźwięk rogu”. – pisze M. Podraza-Kwiatkowska. „Występuje ona nie tylko częściej niż inne samogłoski (przekonywa o tym dokładne ich przeliczenie), ale także w ważnych dla całości utworu słowach (róg, rogu, ponura), oraz w ważnych dla utworu miejscach, tj. w pozycji rymowej. Co więcej, zdarzają się nagromadzenia słów z tą właśnie samogłoską: „chmura pośród chmur”, „do ust przykładą długi róg”, „burz północnych bóg”<sup>7</sup>. Ów staranny dobór sugestywnych elementów sprawia, że oddziaływanie utworu porównuje autorka interpretacji do oddziaływania utworu muzycznego. Celem zaś całej artystycznej konstrukcji, nowatorskiej, bo podporządkowanej poetyce emocjonalnej ekwiwalentyzacji, jest wywołanie uczuć „ponuro-melancholijnych”.

W ten sposób wszystkie zauważalne składniki wiersza okazują się silnie sfunkcjonalizowane wewnątrz samego utworu. M. Podraza-Kwiatkowska precyzyjnie wskazując i wyraźnie tłumacząc elementy poetyki symbolistycznej, czyli Tetmajerowego nowatorstwa, wskazuje jednocześnie możliwość szerszej interpretacji liryku w kontekście całej twórczości Tetmajera. Taką właśnie kontekstową interpretację chciałam poniżej zaproponować.

Jak już wspomniałam, motywy rycerskie odnaleźć możemy w wielu utworach autora fantazji dramatycznej *Zawisza Czarny*. Tetmajer nawiązuje do rycerskiego etosu, wykorzystuje rycerskich bohaterów – konkretnych lub nieznanymi z imienia, nadaje szczególne znaczenie przedmiotom rycerskiego ekwipunku, takim jak miecz, hełm, tarcza, róg (także w porównaniach, metaforach

---

<sup>6</sup> Por. M. Podraza-Kwiatkowska *Wybrane wiersze Kazimierza Tetmajera*. W pracy zbiorowej pod redakcją Stanisława Grzeszczuka *Literatura polska w szkole średniej*, Warszawa 1975. Korzystałam z trzeciego wydania – Warszawa 1985.

<sup>7</sup> Tamże, s. 334

i symbolach) czy też próbuje stworzyć nowe wersje rycerskiego mitu<sup>8</sup>. Można przy tym zauważyć pewną ewolucję owych motywów. We wczesnych wierszach najważniejszą cechą etosu rycerskiego, obok męstwa i waleczności, okazuje się wiara w ideę, z której rodzi się czyn. Rycerz stanowi w ten sposób jaszkrawy kontrast wobec dekadentckiego pokolenia. W pierwszym wierszu I serii *Poezji* zatytułowanym *Przeżytym* padają pytania o nadzieję, sens działania i poczucie wewnętrznej mocy. Człowiek końca wieku posiada tu jeszcze wybór, czego wyrazem jest m.in. fakt, że może walczyć lub „w tył się cofnąć z szeregu rycerzy” (s. 8). Opisując dalej jego sytuację Tetmajer przywołuje rycerskie akcesoria: róg, miecz i sztandar wojenny, które także bohater może wziąć lub odrzucić. Okazuje się, że zniechęcony indywidualista posiada możliwość przemiany w walecznego rycerza – obrońcę posterunku. Warunek – to miłość dla idei. W tej samej I serii, w której wiara w ideały przeplata się z dekadentckim zniechęceniem, w tle portretu ówczesnej wyobcowanej jednostki zarysowują się jeszcze inne kształty rycerskiej sylwetki. Swoistej rycerskiej postawy wymaga bowiem społeczna sytuacja indywiduum pojęta jako „walka z ludźmi”, prawdopodobnie w obronie wyznawanych wartości:

a jeśli nie chcesz, aby cię zdeptali  
dusza niech służy ci za hełm ze stali,  
za miecz szyderstwo, za tarcz obojętność.  
Niech nie unosi cię nigdy namiętność...  
(s. 71)

Tak więc w społeczeństwie końca wieku widzi Tetmajer miejsce dla rycerza o specyficznym ukształtowanym etosie. Obok miłości do ideału proponuje mu dystans wobec tłumu, chłodną obojętność i szyderstwo. Oczywiście jest to rycerz metaforyczny, posiadający równie metaforyczne elementy uzbrojenia.

W II serii rycerski mit potraktowany zostaje jeszcze inaczej. Oprócz *Widziadła* rycerscy bohaterowie pojawiają się we fragmentach dramatycznych kończących tom poezji. *Fragment z dialogu* po kilku latach i po pewnych zmianach znalazł się w fantazji dramatycznej *Zawisza Czarny*. W II serii bohater *Fragmentu* nie otrzymał jeszcze imienia Zawiszy – to rycerz wędrowny, marzący o sławie i o swoistej formie nadczłowieczeństwa: „nadcłowiecze rzeczy do-

<sup>8</sup> Terminu mit używam tu w szerszym znaczeniu jako krystalizację pewnej formy świadomości albo też kreację owej świadomości poprzez kompleks obrazowo-semantyczny. Definicję młodopolskiego mitu podał m.in. W. Gutowski w swojej książce *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*. Kraków 1993, s. 8. Por. też: H. Filipkowska, *Koncepcje mitu i jego związków z literaturą w krytyce literackiej Młodej Polski*. Lublin 1988.

kazuje mieczem (...) stanie się widzeniem jakimś nadczłowieczem/ a imieniem swym wiarę stuleciom nadawa” (s. 304). Ważny rys rycerskiego etosu: pragnienie sławy i wyróżnienia<sup>9</sup> przekształca Tetmajer w postulat kreacji nowego modelu bohatera – rycerza-nadczłowieka. Dopełnia ów zespół wartości idyllicznie potraktowanym motywem „polskiego sioła”. Partnerem rycerza staje się w omawianym fragmencie wiejska dziewczyna, snująca opowieści o baśniowych i legendarnych herosach (Waligóra i Wyrwidąb, Krak, król węzów itp.). Europejski rycerski wzorzec dość luźno zostaje tu skojarzony z Nietzscheańskim heroizmem i wzbogacony wątkami słowiańskich legend i baśni.

Natomiast we fragmencie dramatu *Bunt Kostki Napierskiego* Tetmajer przekształca rycerski mit jeszcze w inny sposób. Dziedzicami etosu stają się ci, od których średniowieczny rycerz tak bardzo starał się oddzielić: gmin, mieszkańcy wsi:

Oto rycerze  
 Chrystusa, w płótnie, we wełnie i w kozuchu,  
 w chodakach okręconych pasem z rzemienia.  
 (s. 338)

Pokazując deprecjację kodeksu rycerskiego dokonaną przez szlachtę i arystokratów, szansę dla odnowienia etosu, pojętego przede wszystkim jako zespół wartości duchowo-moralnych, dostrzega tu autor w warstwie chłopskiej. Podobnie, niektóre aspekty rycerskiego etosu zostaną zaktualizowane w poematach o Janosiku i w opowiadaniach z tomu *Na Skalnym Podhalu*.

Jeszcze innego rycerza spotykamy w III serii *Poezji*, tej najbardziej parnasizującej. Sylwetka tytułowego bohatera wiersza *Rycerz* wiele zawdzięcza znanej rycinie Albrechta Durer'a *Rycerz, śmierć i diabeł*. Powracający z pola bitwy, otoczony sławą zwycięzca tak mówi o sobie:

Co mi moc ma, chwała warta,  
 Cóż, choć imię niesie grozę –  
 Na ramionach moich czarta,  
 W ciele moim trupa wiozę.  
 (s. 447)

<sup>9</sup> Na temat rycerskiego etosu pisały m.in. M. Ossowska, *Ethos rycerski i jego odmiany*. Warszawa 1986 oraz A. Wieczorkiewicz *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz i włóczęga*. Gdańsk 1996. Por. też: Arthur, [w:] P. Brunel, *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*. Translated from the French by W. Allatson, J. Hayward, T. Selous. London and New York (b.r.)



Durerowskie motywy zostały zmodyfikowane i użyte do kreacji rycerskiej postaci o cechach dekadencjonalnych. Mimo zwątpienia bohater podejmuje rozpaczliwą próbę pokonania wrogów i śmierci, zaś w liryku pojawia się – chyba po raz pierwszy – wyraźny kontrast między zewnętrzną wspaniałością rycerza w wojennym rynsztunku, a jego samoświadomością. Rycerski rekwizyt przestaje tu być znakiem etosu, męstwa, czy po prostu czynu, jak w innych wcześniejszych i późniejszych utworach. Okazuje się – po części – znakiem zewnętrznego blichtru.

Żadnych wątpliwości nie nasuwa natomiast sylwetka Zawiszy Czarnego w wydanej w 1901 r. fantazji dramatycznej. Inspiracje z cieszących się wówczas sporą popularnością fragmentów dramatu Słowackiego *Zawisza Czarny* (oraz *Marii Malczewskiego*) splatają się tu z dotychczas wykorzystywanymi i przekształcanymi motywami rycerskimi. Praca nad dramatem trwała długo, skoro już siedem lat wcześniej, w II serii, opublikował Tetmajer jedną z dramatycznych scen. Zawisza Czarny wciela najważniejsze elementy rycerskiego etosu: męstwo, szlachetność, waleczność, wytrwałość, a zwłaszcza poświęcenie sięgające romantycznej idei ofiary. Najistotniejsza okazuje się przy tym mitytwórcza rola rycerskiego bohatera: „lud ujrzy swego ducha w tym olbrzymie” – prorokuje Wid – jedna z licznych fantastycznych postaci z zakończenia dramatu<sup>10</sup>. Znamienne, że samemu Zawiszy ukazują się właśnie rycerskie „widziadło”:

Co to? Widziadło ogromne  
W żelaznej zbroi, z mieczem poszczerbionym w dłoni,  
Złotą koroną na skroni...  
Wielki jak wieża...  
Chrobry!.. Król!..<sup>11</sup>

Król-rycerz Bolesław Chrobry potwierdza wagę kodeksu rycerskiego, umacniając głównego bohatera.

Tetmajer, uznający Wyspiańskiego za geniusza, a *Wesele* za dzieło wszystkie inne przekraczające pod względem „inteligencji twórczej”, nie przejął się ironicznym portretem Poety w dialogu z Rycerzem Czarnym. Specyficznie zresztą ową ironię zrozumiał<sup>12</sup>. Po 1901 r. nie słabnie, a po 1905 wyraźnie

<sup>10</sup> Korzystam z wydania: K. Przerwa-Tetmajer, *Zawisza Czarny. Szkic dramatyczny*, Warszawa 1912, s. 126.

<sup>11</sup> Tamże, s. 134.

<sup>12</sup> „Krwawa, straszna, bezlitosna satyra, w której nikt nie wyszedł bez szwanku, ironia, zrezygnowana, piekielnie smutna i piekielnie zrezygnowana ironia.” – tak pisał Tetmajer o *Weselu*

wzrasta zainteresowanie autora *Zawiszy Czarnego* tematami męstwa, bohaterstwa, heroizmu i ofiary, a przede wszystkim walki oraz mnożą się kreacje bohaterów o cechach rycerskich, zwłaszcza w coraz obficiej uprawianej twórczości prozatorskiej. Heroiczny bohater to oczywiście Janosik (*Na Skalnym Podhalu* 1903, 1904). Mistrz w *Rewolucji* (1906) – tajemnicza postać interpretowana ówczasie jako Duch Wieczny Rewolucjonista, okazuje się także Rycerzem. W nieco dziwacznych powieściowych fantazjach *Król Andrzej* (1908) i *Gra fal* (1911) pojawiają się postacie wojowników (np. Zbigniew Polan) walczących podstępnie i bez skrupułów, których można określić mianem antyrycerzy. Natomiast „Nowy Zawisza Czarny, rycerz bez trwogi i skazy” – to książkę Józef Poniatowski – bohater powieści *Koniec epopei* (pierwodruk 1908, wydanie osobne 1913). Znamienne, że i temu bohaterowi ukazuje się „widziadło” – w skłębionych chmurach olbrzymia sylwetka Zawiszy Czarnego. Fragment powieści z sylwetkami obu rycerskich bohaterów bywał później przedrukowywany w zbiorze opowiadań *Z wielkiego domu* (pt. *Józef Poniatowski*). W tejże powieści i inni bohaterowie doświadczają halucynacyjnych widzeń na jawie, np. Napoleonowi ukazuje się cała armia żołnierzy-trupów. Etos rycerski natomiast, obok Poniatowskiego, wciela m.in. rotmistrz Zaremba.

VI (1910) i VII (1912) serie *Poezji* przynoszą następne motywy heroiczne i towarzyszące im nieraz rycerskie rekwizyty, traktowane przez poetę w sposób coraz bardziej konwencjonalny. Rycerskie postacie służą przy tym modelowaniu heroicznego wzorca, bądź uwydatniają słabość bohatera. Bywa więc przywołany w porównaniu rycerz figurą pomocną w podjęciu codziennego trudu, jak w zakończeniu poematu *Palma alpejska*:

Lecz ty, alpejskich zwiedzacz palm,  
 dziadom żałosny zostaw psalm,  
 a sam, jak rycerz z świętym chrzestem,  
 trudom i troskom powiedz: jestem!...  
 (s. 922)

---

w artykule *Wielki Poeta* („Tygodnik Ilustrowany” 1901 nr 43, 44, 46, 47, 49, 50, 51). Znamienne, że w dziełach Wyspiańskiego doceniał Tetmajer właśnie rycerskie bohaterstwo: „Proste, rycerskie, przeszłe bohaterstwo Sienkiewicza przybrało w rękach Wyspiańskiego formę wzorowaną na „Irydionie”, „Królu Duchu”, na epoce życia Mickiewicza, kiedy napisał „Pana Tadeusza”, „już pióra na fraszki nie używał”, a słowem swoim i czynem głosił nową, Mickiewiczowską ewangelię światu. [...] Gdy z jednej strony w kłębach dymu i kurzu zamigotała pancerzem pierś i zaszumił w rękę sztandar i miecz, z drugiej pokazała się tego olbrzyma twarz, pokazały się oczy, nie wokół siebie, ale w górę, nad siebie patrzące. [...] Można by powiedzieć, że co Sienkiewicz ujął ze strony fizycznej, to Wyspiański ujął ze strony moralnej”. (nr 51, s. 999).

Etos „rycerza bez skazy” staje się wzorem w wierszu *Mojemu synkowi*. Co-raz częściej przywołuje też Tetmajer postać Achillesa (*List z Zakopanego, Memu synkowi*). Miecz „Achillowy” ofiarowuje chłopom Zawisza w *Elegii na śmierć Czarnego Zawiszy*. Kilkakrotnie w utworach Tetmajera chłopci stają się dziedzicami rycerskiego etosu. W poemacie *Achilles ja* mówiące, niczym Poeta w *Weselu*, toczy dialog ze zjawą rycerza, którym okazuje się bohater grecki:

Jak wspaniały,  
Jak wielki, dumny, jaki mężny  
Ogromny mąż nade mną stoi –  
Blask z jego złotej bije zbroi,  
Wspart się o jawór swój potężny –  
(s. 954)

Konfrontacja ze zjawą-posągiem Achillesa prowadzi do refleksji pełnych goryczy, pogłębianych antytezą młodości i starości. Natomiast konfrontacji mionionego bohaterstwa z pozbawioną heroicznego wymiaru terażniejszością służy rycerski rekwizyt – złoty hełm w wierszu *O Greku, co znalazł złoty hełm*. Nie znający spoczynku rycerz staje się też symbolem stale poszukującego człowieka w fragmencie dramatycznym *Niezbadany rycerz* w VII serii *Poezji*.

Ogólnie rzecz biorąc, utwory poetyckie Tetmajera przynoszą sporo modyfikacji rycerskiego etosu. Różne aspekty tego etosu Tetmajer w swoich wierszach uwydatnia; wiara w ideały, męstwo i wytrwałość, pragnienie sławy, heroizm ofiary, zdolność do czynu, siła fizyczna, bohaterstwo, swoisty elitaryzm bądź też działanie dla dobra innych zostały pomiędzy rycerskich poetyckich bohaterów różnie rozdzielone. Średniowieczny rycerski wzór bywa też wzbogacany o wątki antyczne, ideę nadczłowieczeństwa lub heroizm bohatera chłopskiego. Natomiast w utworach prozatorskich i dramatycznych zmienia się często autor *Końca epopei* w kreatora rycerskiego mitu zwróconego w przeszłość; w piewę historycznej ciągłości odmierzanej chociażby szeregiem „widziadeł”: Bolesław Chrobry – Zawisza Czarny – książę Józef Poniatowski. W czasie pierwszej wojny światowej pojawi się następny element owej ciągłości. W pełnej patosu i aluzji do *Trylogii* publikacji *Na śmierć Henryka Sienkiewicza* czytamy:

„Rycerze! Legioniści! Wielki rycerz wasz odszedł was, osierocił hen w polu, wśród ran i krwi, on, przyjaciel wasz, wasz ojciec, wasz wódz odwagi nie-

ustraszonej, hartu niepożytego, męstwa nieustannego, ochoty czerwonej od ognia zapału!”<sup>13</sup>.

Osobne miejsce zajmuje ostatnia, VIII seria *Poezji*, wydana w 1924 r. Zawiera wiele utworów posiadających charakter gorzkiego podsumowania doświadczeń w bezpośrednim lirycznym wyznaniu. Ale różnym wątkom egzystencjalnym i metafizycznym towarzyszy tu często temat heroizmu. Pojawiają się żołnierze rewolucji i Wielkiej Wojny (*Barykada, Wódz, W kościele Mariackim*) oraz rycerze (*Wiking*); czasem oba wątki – rycerski i żołnierski zostają połączone, jak we fragmencie dramatycznym *Śpiący rycerze w Tatrach*, czy w poemacie *Achilles*:

O karabinie polskiego żołnierza,  
śmiertelny kwiecie bujny ponad kwiaty!  
W tobie lud święci broń swego rycerza,  
w przędzy mąk swoich wijąc cię szkarłaty!  
Tyś poświęconą jest arką przymierza  
między dawnymi a nowymi laty,  
do ciebie serce okrwawione wiodło,  
za tobą tęsknił ból – – tyś Polski godło!  
(s.1163)

Indywidualne próby sprostania wartościom etosu rycerskiego przekształca tu Tetmajer w próbę zbiorową, pokazując zmaganie się narodu z heroicznym wzorcem. Bohaterem poematu staje się wódz – „Król-Duch prawy,/ Achillesową powołań prawicą” (s. 1165), ale jednocześnie: „wnuk hańby, syn kłęski...” (s. 1168). Powracający rycerski bohater zwiastuje zwycięstwo – taka byłaby najprostsza konkluzja owego poematu.

Przypatrując się długiemu szeregowi Tetmajerowskich rycerzy, których pewna ilość została wyżej wymieniona, należy w końcu zadać pytanie, jakie miejsce zajmuje w nim bohater wiersza z II serii *Poezji*, stanowiącego główny przedmiot naszych rozważań? Niewątpliwie, zapoczątkowuje serię rycerskich „widziadeł” – wewnętrznych projekcji bohaterów lirycznych, dramatycznych i powieściowych. Okazuje się, że zjawisko rycerskiego widziadła będzie się w twórczości autora *Końca epopei* powtarzać, niezależnie od tego, co na temat artystycznej wartości heroicznym bohaterów Tetmajera sądził Wyspiański, a potem też recenzenci powieści i dramatów autora *Rewolucji*. Rolą owych „wi-

<sup>13</sup> K. Tetmajer, *Na śmierć Henryka Sienkiewicza*, Kraków 1916, s. 7. Za zwrócenie uwagi na tę publikację dziękuję prof. Jadwidze Zacharskiej.

dziadeł” jest najczęściej potwierdzenie wartości rycerskiego etosu dla bohatera, zaś dla czytelnika – potwierdzenie przynależności bohatera do grupy rycerzy. Można przy tym mówić jedynie o sugerowaniu pewnej sfery aksjologicznej. Technika sugestii posłużył się też oczywiście Tetmajer w liryku *Widziadło*. Czy poza silnie zaznaczoną sferą emocji można w omawianym liryku wyodrębnić sferę znaczenia? Jaką rolę dla podmiotu mówiącego i odbiorcy odgrywa rycerskie widziadło? W przypadku techniki symbolistycznej będzie to jedna z wielu możliwych interpretacji, gdyż dokładnie sprecyzować sensu owej kreacji wyobraźni nie można. Wydaje się jednak, że niektórym elementom konstrukcji wiersza można przypisać pewne symboliczne wartości.

Zauważmy, że widziadło rycerza na łodzi należy do najoryginalniejszych rycerskich postaci Tetmajera. W literaturze i sztuce bowiem rycerz pojawia się zwykle na koniu. Samo słowo rycerz pochodzi od niemieckiego ritter czyli jeździec; również w językach romańskich wiąże się ze służbą na koniu (franc. chevalier; hiszp. caballero; wł. cavaliere). Koń należy do stałych atrybutów ikonograficznych rycerza: w grafikach Durera, które Tetmajer zapewne znał, na obrazach włoskich mistrzów, które mógł oglądać w Italii, czy też na obrazie Bocklina, który opisuje<sup>14</sup> – rycerze jadą na koniach. Tak jest też w innych utworach poety (z wyjątkiem tych, w których bohaterami są Achilles czy król Wikingów). Umieszczenie rycerza na łodzi M. Podraza-Kwiatkowska wiąże z wpływem Ryszarda Wagnera, z operą *Lohengrin*<sup>15</sup>. Wagnerowski Lohengrin – rycerz w srebrzystej zbroi – przy pływa i odpływa w łodzi ciągniętej przez białego łabędzia. Wpływ Wagnera na twórczość Tetmajera potwierdza też zakończenie dramatu *Rewolucja* (aby się jeszcze raz odwołać do kontekstu), w którym rycerski bohater w złotej zbroi również płynie na łodzi:

Patrz: na łodzi ciągnionej  
Przez srebrzyste delfiny,  
Płynie rycerz wspaniały –  
Hełm ma z liści korony.<sup>16</sup>

Lohengrin – syn Parsifala wraca do zamku świętego Grala; rycerz w Tetmajerowskiej *Rewolucji* („ścigacz obłoków wieczysty”) jest martwy, jego wspaniały duch odpływa w zaświaty. Jeszcze inny rycerz Tetmajera z serii VIII – stary król Wikingów – wsiada na łódź, aby znaleźć śmierć. Natomiast sama

<sup>14</sup> W opublikowanym odczycie *O Arnoldzie Bocklinie*, [w:] *Wrażenia*, Warszawa 1902.

<sup>15</sup> *Wybrane wiersze Kazimierza Tetmajera*, op. cit., s. 333.

<sup>16</sup> *Rewolucja*, Kraków 1906, s. 207.

Łódź, jak wskazuje tradycja mityczna i symboliczna, związana jest z rytem przejścia ku innej rzeczywistości. Łódź wioząca zmarłych lub ich dusze znana była wielu cywilizacjom<sup>17</sup>. Tetmajer wykorzystywał więc Łódź zgodnie z jej tradycyjnym symbolicznym znaczeniem, jak w *Rewolucji*, czy w liryku *Wiking*. Znana jest zresztą jego fascynacja obrazem Bocklina *Wyspa umarłych*, na którym Charon odwozi dusze w zaświaty. Motyw łodzi pojawia się w wierszach Tetmajera dość często, stając się składnikiem jeszcze innych sytuacji lirycznych. Dokąd zaś płynie rycerskie widziadło w omawianym liryku – nie wiemy. Możemy natomiast przypuszczać, że znajduje się w jakiejś sytuacji granicznej, pomiędzy różnymi sferami rzeczywistości. Zasugerowanie owej sfery umożliwia właśnie łódź, a nie rycerski koń.

I nie możemy – mimo motywu północnego morza – jednoznacznie powiedzieć, że bohaterem utworu jest Wiking, Wareg lub rycerz normański. Zbroja kuta z czarnej stali i pióropusz na hełmie przypominają późniejszego Zawiszę dowodząc, że mamy raczej do czynienia ze złożoną z różnych elementów kreacją wyobraźni, niż z konkretnym rycerzem.

I następnie: Tetmajer nie pozbawia swego rycerza mocy, wprost przeciwnie – potwierdza ją odpowiednimi porównaniami: „jak piorun, nim uderzy”, „jak burz północnych bóg”. Nie zaprzecza też zdolności do walki – „pod ręką” widziadła leży miecz gotowy do użycia.

Moc zostaje potwierdzona czynnością wykonywaną przez widziadło – grą na rogu. Wojenna pieśń oddziałuje na pejzaż: „zawichrza fale”, mąci je, wstrząsa lądem, a nawet głębią mórz. Dynamizm zjawisk natury nasila się w miarę zbliżania się łodzi z rycerzem. Głos rogu pobudza żywioły, jeszcze chwila, a ulegną zmieszanemu, dążąc do pierwotnego chaosu. Jest tak potężny, że mógłby spowodować kosmiczną katastrofę, zniszczyć całą liryczną scenerię, unicestwić sam krajobraz. Drży przestwór i ziemia, „sklep nieba zda się runie”. Zniwelowane więc może zostać „sklepienie w środku wód”, które wzniosł Bóg w drugim dniu stwarzania świata „oddzielając jedne wody od drugich”<sup>18</sup>. Żywioły wstrząśnięte głosem widziadła chcą odzyskać, być może odzyskują na chwilę, swój pierwotny związek chaotycznego niezróżnicowania, stan sprzed kreacji. Kiedy ulegną względnemu uspokojeniu łatwiej może się pojawić metafora „wód puszcze”, konkretyzująca przenikanie się żywiołów<sup>19</sup>. Cały pejzaż ulega

<sup>17</sup> Por. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris 1982, s. 177.

<sup>18</sup> Por. *Księga Rodzaju* 1/6–8.

<sup>19</sup> M. Stala w książce *Metafora w liryce Młodej Polski* (Warszawa 1988) zwraca uwagę na grupę przenośni mieszających ze sobą żywioły jako „najważniejsza i największą w zbiorze młodopol-

w ten sposób jeszcze silniejszemu odrealnieniu. Konsekwencją potężnej wojennej pieśni wydaje się więc wzmocnienie sytuacji granicznej – między znanym światem a niedostępną – nawet dla wyobraźni – potencjalną chaotyczną przestrzenią.

Róg, kojarzący się tu też z rogiem Rolanda, z koncertem Wojskiego, z rzeźbami Berniniego (o czym wspomina w swojej interpretacji M. Podraza-Kwiatkowska), pojawia się obok miecza i w innych wierszach Tetmajera, w których występują motywy rycerskie (np. *Przeżytym, Wiking*), należy nawet do rycerskiego wyposażenia Achillesa. W *Widziadle* niezwykle istotny wydaje się fakt użycia rogu, zagrania na nim wojennej pieśni; pamiętamy przecież jak ważna bywa sytuacja odwrotna – zagubienia złotego rogu w *Weselu* Wyspiańskiego. Dla Tetmajera róg, podobnie jak miecz, uwydatnia zdolność pokazanego rycerza do walki.

Tym niemniej cała opisana sytuacja nie kojarzy się z wojenną pobudką, z wezwaniem do bitwy, lecz emanuje ponuro-melancholijnym nastrojem. Ostatnie dźwięki zasugerowane czytelnikowi to jęk wichrów i głuchy plusk morza. Wojenna pieśń nie znajduje odzewu. Pesymizm sytuacji, w której pokazane zostało rycerskie widziadło polega na tym, że potężny sygnał do walki poruszający żywioły, odegrany został w pustce. Nie ma innych rycerzy, którzy posłuchaliby wezwania do boju. Czyżby więc ów nawiedzający wyobraźnię podmiotu groźny rycerz skazany został na klęskę? Czy potencjalna moc, którą dysponuje, nie doczeka się urzeczywistnienia? Czy – wreszcie – można *Widziadło* wpisać w serię liryków wybitnie dekadencckich, w które obfituje II seria *Poezji*?

Na zadane pytania nie ma oczywiście pewnej odpowiedzi. Możemy się jedynie dalej przyjrzeć niektórym zasugerowanym wartościom symbolicznym.

Rycerz odziany został w czerń, w czarną zbroję, podobnie jak Zawisza (który nb. przydomek uzyskał raczej z powodu czarnych włosów niż koloru zbroi). W twórczości Tetmajera występują też rycerze w innych zbrojach, np. złotych: rycerz w zakończeniu *Rewolucji*, Achilles. O „szernionym” blasku własnej zbroi mówi król Wikingów (*Wiking*).

Juan Eduardo Circlot, autor *Słownika Symboli* twierdzi, że kolor rycerza w tradycji symbolicznej nie wiąże się z wrażeniem estetycznym, z rozumianą dosłownie ozdobnością lecz „wynika z nader istotnej i znaczącej okoliczności”<sup>20</sup>. „Rycerz zielony symbolizuje przedrycerza, giermka, terminatora, bądź

---

szych metafor fizycznych” widząc w nich tendencję do przywrócenia językowi konkretnych obrazowych źródeł. (s. 269 i nn.).

<sup>20</sup> J.E. Circlot *Słownik Symboli*, przekład Ireneusz Kania, Kraków 2000, s. 367–358.

kogoś powołanego do stanu rycerskiego; rycerz czarny – tego kto cierpi i się trudzi, na razie jeszcze w mroku i w poczuciu winy, doznając udręku pokuty, by wreszcie przemienić się i ukazać w chwale (światowej bądź ponadświatowej, niebieskiej); rycerz biały zaś (sir Galahad) to naturalny tryumfator, ewangeliczny „wybrany” albo oświecony po przejściu przez etap *nigredo*. Rycerz czerwony to rycerz wyszlachetniony poprzez wszelkiego rodzaju próby [...], ten, który dokonał wielkiego dzieła swego życia i zasłużył sobie na złoto ostatniej przemiany – swoją gloryfikację.” Czerń kojarzy ponadto Cirlot z „winą, pokutą, ukryciem, ciemnością, regeneracją w głębinie, smutkiem”.

Czarne rycerskie widziadło Tetmajera wydaje się aktualizować jakości wskazane przez autora słownika. Jego czynność – odgrywania wojennej pieśni jedynie wobec natury – sugeruje jakąś pokutniczą udręką. Ów rycerz wszakże pozostaje „widziadłem”, które kojarzy się też z pokutującym duchem. Następnie – Cirlot wspomina o ukryciu i regeneracji w głębinie. Tetmajerowski rycerz wynurza się z mgły i odpływa nie wiadomo w jakim kierunku, „ginie”, być może znika. Wcześniej widzimy go ponad „bezdenną głębią wód”. Symboliczne wartości kolorów proponował Cirlot dla konnych rycerzy, w liryku Tetmajera zawarta została dodatkowa wartość symboliczna, którą sygnalizuje obecność morskiego żywiołu.

Morze jest w twórczości autora *Widziadła* motywem i symbolem niejednoznacznym. Bywa przestrzenią śmierci, ale też często pozbawia ją grozy, jak w zakończeniu powieści *Gra fal*. Bywa jednocześnie przestrzenią śmierci i wolności – jak w liryku *Wiking*. Prześledzenie symbolicznych wartości Tetmajerowskiego morza wymaga osobnego studium. Do pewnego stopnia jest autor *Gry fal* zgodny ze swoją epoką, czego dowodem są jego utwory przywoływane w artykułach analizujących młodopolską wyobraźnię akwaticzną<sup>21</sup>. W wierszach wykorzystuje Tetmajer ambiwalentne znaczenie wody: śmierci i odrodzenia. Dość często jednak sugeruje jej aspekt regeneracyjny, szczególnie tam, gdzie pokazują wodną dynamikę: płynące strumienie, pluszczące fale i tajemniczy ruch głębi.

W *Widziadle* mamy do czynienia z wyjątkowo dynamicznym akwenem – morzem w czasie burzy. Niewątpliwie można ową wodną przestrzeń kojarzyć z nieświadomością, byłaby więc wtedy typowym pejzażem wewnętrznym. Wzburzone morze łatwiej wiąże się bowiem z dynamiką nieświadomego, niż

<sup>21</sup> W. Gutowski, *Cztery obrazy morza. (W kręgu wyobraźni młodopolskiej)*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Fil. Pol.” XVII, Toruń 1979; A. Czabanowska, *Wyobrażenia akwaticzne w poezji Młodej Polski*, „Pam. Lit. 1987, z. 3.



morze spokojne. „Jako obraz poetycki bądź sen morze burzliwe jest znakiem [...] niepokoju w magmowatej sferze podświadomych afektów” – pisze J. E. Circlot<sup>22</sup>.

Można przypuszczać, że w omawianym liryku nie tylko rycerskie widziadło stanowi podmiotową projekcję. Cały pejzaż wydaje się wyjątkowo niesamoistny. W drugiej strofie pojawia się prawie baśniowa personifikacja, łódź z rycerzem wypływa bowiem „Z posępnych głusz, z odmętów mgły,/ Gdzie odpoczywa burza”. W końcowej części liryczna sceneria ulega jeszcze raz odrealnieniu dzięki metaforze: „wód puszcze”. Wiersz emanuje poza tym wyjątkowo jednolitym nastrojem, którego nośniki wskazała w swojej interpretacji M. Podraza-Kwiatkowska. Ponure są na przykład i „dal”, i „dźwięk rogu”, i „wojenna pieśń” – te same epitety określają otoczenie i czynność rycerza. Wzburzone morze i widziadło mogą być więc wspólnie znakiem psychicznego wnętrza *ja* mówiącego.

Z jednej strony byłby więc omawiany liryk potwierdzeniem obecności rycerskiego mitu w świadomości indywidualnej i zbiorowej. Z drugiej – elementy składające się na sytuację liryczną sugerują właściwości owego mitu w konkretnym czasie. Tetmajer nie podważa tu wartości etosu rycerskiego, nie wskazuje też na jego degenerację. Zresztą nie zapisał nigdy formuły podobnej do konkluzji Wyspiańskiego; „Za przyłbicą pustość, proch”. Skądinąd – inaczej też traktował chłopów jako dziedziców heroicznego wzorca. Rycerski mit pozostawał dla niego żywą potencjalną wartością, która posiada perspektywę realizacji. Takie znaczenie wydaje się też zasugerowane w *Widziadle*, mimo atmosfery ponuro-melancholijnej. Pokazany w liryku rycerz pełen mocy przyjmuje pokutniczo-ekspiacyjną rolę w strefie na granicy dwóch światów, która (dzięki symbolowi morza) posiada aspekty regeneracyjne. Jest to niewątpliwie sytuacja przejściowa, być może w takim znaczeniu, w jakim określenia: „przejściowi” używało wobec siebie pokolenie wczesnego modernizmu. Zaryzykowałabym twierdzenie, że w najbardziej dekadencej Tetmajerowskiej serii *Poezji* liryk *Widziadło* do końca dekadencej nie jest, właśnie dzięki przywołaniu postaci rycerza, wcielającej trudną do definitywnego unicestwienia żywotność rycerskiego mitu<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> J. E. Circlot, op. cit., s. 280.

<sup>23</sup> „Mit rycerski żyje w rzeczywistości, bo człowiek nosi go w sobie, i mit w jakiś sposób, psychologicznie wywiera wpływ na jego życie”. – napisał A. de Rio autor *Historii literatury hiszpańskiej* (Warszawa 1970, t. I, s. 296). Cyt za: A. Wieczorkiewicz, op. cit., s. 105.

*Tryumfy*  
Stanisława i Wincentego  
Korab Brzozowskich  
w kontekście tradycji antycznej

Joannie Łagodzińskiej-Berioli

*Tryumfy* – cykl sonetów, wspólne dzieło braci-poetów Stanisława i Wincentego Korab Brzozowskich, po raz pierwszy zostały opublikowane w krakowskim „Życiu” w 1899 r. w numerze 6., po raz drugi – w nieco zmienionej postaci – w tomie poezji Wincentego *Dusza mówiąca* w 1910 r., kilka lat po samobójczej śmierci Stanisława<sup>1</sup>.

Pierwodruk w głośnym młodopolskim czasopiśmie, wspólnie z programowym artykułem Stanisława Przybyszewskiego *O nową sztukę*, świadczył o znaczeniu, jakie nadawali autorzy i redaktorzy owemu cyklowi. Dopowiedzieć zresztą należy, że obaj poeci cieszyli się wówczas znaczną popularnością, właśnie jako kreatorzy „nowej sztuki”, choć od jakości estetycznych utworów Przybyszewskiego (redaktora „Życia”) dzieliło ich niemal wszystko. Największej popularności przysporzył braciom liryk *Powinowactwo cieni i kwiatów o zmierzchu* (wersja francuska Wincentego, wersja polska Stanisława) drukowany w „Życiu” dwa tygodnie wcześniej niż *Tryumfy*, będący przedmiotem „urągania i szyderczego oburzenia całej rozsądnej części społeczeństwa”, admi-

---

<sup>1</sup> Zebrane wiersze obu poetów zostały opublikowane w serii „Biblioteka Poezji Młodej Polski” pod red. M. Podraza-Kwiatkowskiej i Jerzego Kwiatkowskiego. Wstępy do tomów poezji zawierają obszerne informacje biograficzne i omówienia twórczości. Por. S. Korab Brzozowski, *Poezje zebrane*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1978; W. Korab Brzozowski, *Utworky zebrane*, oprac. M. Stala, Kraków 1980.

racji zaś młodych zwolenników symbolizmu<sup>2</sup>. Szacunkiem wśród propagatorów prądów modernistycznych cieszyli się zresztą nie tylko obaj bracia, ale i ich ojciec, stary poeta Karol Brzozowski, którego transkrypcje fragmentów Biblii publikowało „Życie” (np. w najbardziej nas tu interesującym numerze 6. fragment *Pieśni nad pieśniami*). Zaś w 1899 r w 1., inauguracyjnym, numerze „Życia”, obok głośnego manifestu Przybyszewskiego *Confiteor*, opublikowano sonet *Ojcu swojemu synowie Stanisław i Wincenty*, włączony w 1910 r. przez Wincentego do cyklu *Tryumfy*.

Okoliczności pierwodruku każą więc przypuszczać, że w zamierzeniu autorów *Tryumfy* miały być także czymś w rodzaju poetyckiego manifestu „nowej sztuki”. Obaj bracia inspirowali się zresztą dobrze sobie znaną poezją francuską. I tak jak w *Powinowactwie...* słyhać echa subtelnej liryki Mallarmégo, w *Tryumfach* zauważyć można wpływ francuskich parnasistów. Przez współczesną badaczkę – Anetę Mazur – znawczynię związków polskiej poezji z francuskim parnasizmem, *Tryumfy* zostały uznane za „najdoskonalszą warsztatowo, najbardziej świadomą próbkę Hérédii”<sup>3</sup>. Tym niemniej pozostają one cyklem w pewien sposób tajemniczym. Nawet cytowana wyżej autorka, wnikliwie analizując poetykę i zastanawiając się nad znaczeniem całego cyklu, swoją hipotezę interpretacyjną kończy znamienym znakiem zapytania<sup>4</sup>.

W niniejszym szkicu także nie zamierzam niczego wyjaśniać do końca (zresztą być może zrobić się tego nie da), interpretując *Tryumfy* przede wszystkim w kontekście tradycji kulturowej, w którą można wpisać ów cykl.

W *Trofeach* Hérédii cykl *Rome et les Barbares* kończy sonet *A un Triomphateur*<sup>5</sup>. Przedmiotem opisu i tematem wypowiedzi do tytułowego Tryumfatora skierowanej jest w liryku francuskiego parnasisty rzymski łuk tryumfalny. Rzeźbiarz powinien na nim utrwalić na zawsze imiona i tytuły imperatora, wspaniałe, zwycięskie bitwy, pokonanych i upokorzonych barbarzyńców. „Ale czas już podnosi w górę swą straszliwą broń”. Rozrzucone bloki marmuru porośnięte chwasty, cesarska chwała zostanie „zdużona przez zielsko”, co najwyżej jakiś późny Samnita (czyli barbarzyńca) wyszczerbi swoją kosę na marmurowych szczątkach, poświadczających nie tyle spektakularne militarne zwycię-

<sup>2</sup> Por. J. Oksza (Julia Kisielewska), *Stanisław i Wincenty Brzozowski*, [w:] tejsze, *Z literatury współczesnej. Wrażenia i sądy*, Warszawa 1912, s. 141.

<sup>3</sup> A. Mazur, *Parnasizm w poezji polskiej drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, Opole 1993, s. 72.

<sup>4</sup> Tamże, s. 73.

<sup>5</sup> Por. José-Maria de Hérédia, *Les Trophées*, Paris [b.r.], s. 74.

stwa, co tryumf czasu i natury, charakterystyczną dla parnasistów obsesję przemijania<sup>6</sup>.

Sonet *A un Triomphateur* Hérédii nie był na pewno bezpośrednią inspiracją *Tryumfów* braci Brzozowskich, wpływ parnasisty dotyczy raczej szerszej pojmowanej poetyki. Ale, podobnie jak utwory polskich poetów, wskazuje on zainteresowanie starożytną ceremonią tryumfu, przywołany w nim został istotny element antycznej tradycji. Rzymskie łuki tryumfalne, których mniej lub bardziej imponujące fragmenty zachowały się do dzisiaj, wznoszono dla upamiętnienia zwycięstw militarnych. Jednak ich podstawową funkcją było uświetnienie religijno-społecznej ceremonii – parady zwycięstwa, uroczystego tryumfalnego pochodu. Źródeł odbywania uroczystych, publicznych tryumfów dopatrują się badacze w rytuałach Etrusków. W Rzymie, w okresie Republiki i Cesarstwa tłumne, odpowiednio zorganizowane pochody postępowały od Murów Serwiańskich ku *Forum Romanum* przez *Via Triumphalis* i *Via Sacra*. Tłumy jeńców, szeregi niewolników, wozy pełne złota i cennych przedmiotów, tancerze i muzykanci, a przede wszystkim sam tryumfator na bidze zaprzężonej w białe konie, nad którego głowę niewolnicy trzymali laurowy wieniec, powtarzając jednocześnie: *Memento mori*, tworzyły tryumfalną defiladę, zakończoną złożeniem dziękczynnej ofiary bogu. Ostatni rzymski tryumf odbył się za panowania cesarza Justyniana, tryumfotorem był zaś sławny cesarski wódz – Belizariusz.

Przyjmuje się na ogół, że idea uroczystego tryumfalnego pochodu, tryumfalnej ceremonii odżyła w okresie renesansu. Ale też nie sposób pominąć mozaik i fresków na łukach tryumfalnych wczesnochrześcijańskich bazylik, na których procesje męczenników i świętych z wieńcami zwycięstwa kierowały się ku tronowi Paschalnego Baranka, jak na przykład w bazylice Santa Maria Maggiore w Rzymie. Tego typu przedstawienia stanowią być może chrześcijańską transformację cesarskich ceremonii, choć ważne elementy ikonograficzne pochodzą z *Apokalipsy św. Jana*. Natomiast sam łuk tryumfalny, z postacią Chrystusa Pantokratora w centrum, jak na przykład w bazylikach San Apollinare in Classe w Rawennie, San Clemente w Rzymie i w wielu innych, przypomina ideę rzymskiego tryumfu. O próbach ustanowienia ścisłego związku między rzymskim militarystycznym a młodą religią chrześcijańską świadczy skądinąd niezwykły wizerunek Chrystusa w stroju rzymskiego żołnierza, pochodzący z V wieku, doskonale zachowany na mozaice w kaplicy Pałacu Arcybiskupów w Rawennie<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Por. A. Mazur, op. cit., s. 20–32 (*Światopogląd Parnasu*).

<sup>7</sup> Por. Claudio Marabini, *I mosaici di Ravenna*, Novara 1998, s. 26–27.

Tym niemniej aktualizacja tryumfalnego pochodzenia w okresie renesansu rzeczywiście wiele miała wspólnego z tradycją antyczną, zwłaszcza pod względem ikonograficznym. Największe znaczenie dla rozpowszechnienia i transformacji idei tryumfu miał cykl utworów Francesco Petrarke zatytułowany *Tryumfy* (*Trionfi*, 1340–1374), w którym została opisana swoista „duchowa przygoda poety, rozszerzona na całą ludzkość”<sup>8</sup>. W serii wizyjnych tryumfalnych defilad według wzoru antycznego pojawiają się znane postaci ze wszystkich czasów i krajów, przechodząc w pochodzie tryumfalnym Miłości (*Trionfo d’ Amore*), która została zwyciężona przez Czystość (*Trionfo della Pudicizia*), tę z kolei pokonuje Śmierć (*Trionfo della Morte*). Silniejsza od Śmierci jest Sława, (*Trionfo della Fama*), ale i nad nią zatryumfuje Czas (*Trionfo del Tempo*). Poemat zamyka Tryumf Wieczności (*Trionfo dell’ Eternità*), kiedy każda rzecz ginie w Boskim Obliczu, uzyskując swój idealny wymiar. Guido Bezzola, autor wstępu do cytowanego wydania *Tryumfów*, nie waha się nazwać tej konstrukcji „bez wątpienia genialną”<sup>9</sup>. Petrarca zdołał tu połączyć tradycję antyczną i średniowieczną<sup>10</sup>, choć badacze zwykle zwracają uwagę na liczne odniesienia do antyku, na przykład w pochodzie *Tryumfu Sławy* najliczniej pojawiają się uczeni, filozofowie, politycy starożytni i postaci mitologiczne (m.in.: Arystoteles, Platon, Sokrates, Ksenofont, Pitagoras, Ulisses, Demostenes, Liwiusz, Seneka itd.). Wylicza tu też Petrarca licznych rzymskich cesarzy i pisze o ich pochodach tryumfalnych wstępujących na Kapitol. Jako źródła średniowieczne cyklu wymienia się natomiast *Boską komedię* Dantego oraz *Roman de la Rose* Jeana de Meung i *Amorosa Visione* Boccaccia. Bohaterką wszystkich *Tryumfów* jest oczywiście Laura, której miłość, czystość i śmierć przywołane zostały w początkowych częściach, zaś *Tryumf Wieczności* potwierdza nadzieję zmartwychwstania:

Gdy zapanuje wieczność ukazą się anielskie kształty – zacne słowa i myśli  
czyste – które natura umieściła w jej młodym sercu.

Liczne oblicza, które śmierć i czas uszkodziły – odzyskają kwitnący wygląd  
– i będzie widoczna ta, z którą Amor mnie związał.

[...]

<sup>8</sup> Por. F. Petrarca, *Trionfi*. Introduzione e note di Guido Bezzola. Milano 1984. Przekłady krótkich fragmentów na język polski oraz streszczenie całości można znaleźć w: F. Petrarca, *Wybór pism*, wybór, wstęp i komentarz Kalikst Morawski, przełożyli F. Faleński, J. Kurek. K. Morawski, Wrocław 1982, s. 81–106.

<sup>9</sup> *Trionfi*, *Introduzione*, s. 13.

<sup>10</sup> Por. *Petrarca e il suo tempo*, Padova, 2004, s. 29.

Kiedy to się stanie, nie wiem – jeżeli nie znali daty najwierniejsi towarzysze – to kto może się zbliżyć do poznania tak wielkiej tajemnicy?

Te pięć tryumfów tam na ziemi – widzieliśmy, a szósty – jeżeli Bóg zezwoli, ujrzymy w niebie.<sup>11</sup>

*Trionfi* były próbą transformacji materii filozoficznej w sferę poezji w pewien sposób polemiczną wobec *Boskiej Komedii*, gdyż idee zawarte w poemacie Dantego uznał Petrarca za przestarzałe. Zamierzał stworzyć nowy model kulturalny i artystyczny, inspirowany też w dużym stopniu platońską filozofią, licznymi lekturami starożytnych i średniowiecznych autorów. Choć niewątpliwie nie udało się przyćmić *Boskiej Komedii*, *Tryumfy* Petrarcki pisane w języku włoskim przyczyniły się do spopularyzowania dzieł klasyków. Przyczyniły się też do szerokiego rozpowszechnienia licznych dzieł plastycznych: obrazów, miniatur, rycin, arrasów. itp., szczególnie w Europie w okresie renesansu, których tematem były różnego rodzaju tryumfalne ceremonie z zastosowaniem figur alegorycznych<sup>12</sup>. Alegoryczne postacie umieszczano zwykle na wozach, których zaprzęg stanowiły rozmaite zwierzęta: konie, woły, słonie (szczególnie w *Tryumfie Sławy*), jednorożce (*Tryumf Czystości*), jelenie, także postacie ludzkie. Figurom alegorycznym przydawano różne symboliczne rekwizyty: miecze, znicze, złote jabłka, łuki, otaczano je bogatymi orszakami. Tryumfalne defilady autonomizowały się stopniowo wobec poetyckiego tekstu, stając się osobną kategorią przedstawień. Wśród wybitnych dzieł renesansu można tu wymienić portrety księcia Urbino Federico da Montefeltro i jego żony Battisty Sforza (ok.1374). Piero della Francesca umieścił na ich odwrocie dwa tryumfalne orszaki: księżę Montefeltro, wieńczony koroną, w towarzystwie alegorycznych przedstawień cnót, jedzie na wozie zaprzężonym w dwa białe konie; podobnie jego żona Battista – tym razem w zaprzęgu znajdują się dwa jednorożce. Obrazy zostały zatytułowane: *Trionfo di Federico da Montefeltro* i *Trionfo di Battista Sforza*. Przedstawienia wozów i orszaków odsyłają bezpośrednio do antycznej ceremonii. Jeszcze wyraźniejsze nawiązania można dostrzec w dziele Andrei Mantegni *Trionfi di Cesare* (1486–1492), gdzie zostały pokazane niesione w tryumfalnym pochodzie drogocenne łupy, zaś w tle – elementy architektoniczne starożytnego Rzymu. W obrazie mniej zauważalna jest alegoryczność,

<sup>11</sup> F. Petrarca, *Wybór pism...*, s. 105, przekład K. Morawskiego.

<sup>12</sup> Por. Francesca Pellegrini, Federico Poletti, *Episodi e personaggi della letteratura*. Milano 2003, s. 42–54 (*Trionfi*).

a bardziej tzw. „gust antykwaryczny” renesansu – popularyzowanie motywów ikonograficznych zaczerpniętych z tradycji antycznej.

Znaczenie kulturowe *Tryumfów* Petrarcki trudno przecenić. „Można sądzić, że za sprawą tego cyklu stanowiąca właściwie istotę średniowiecznego rozumienia świata alegoria utwierdziła się w sztuce europejskiej jako ciągle atrakcyjny środek znaczeniowótworczy” – napisała T. Kostkiewiczowa omawiając inspiracje dziełem Petrarcki w poezji staropolskiej i oświeceniowej<sup>13</sup>. Autorka artykułu wymienia nazwiska M. Reja, H. Morstina, M. Kochanowskiego, D. Naborowskiego, F.D. Książnika, odnajdując w ich utworach ślady wyraźnych inspiracji. Szczególnie interesujący wydaje się poemat H. Morsztyna *Światowa Rozkosz z ochmistrzem swoim i ze dwunastą swych służebnych panien*, z konwencją tryumfalnego pochodu, jako zasadą kompozycyjną oraz cykl epigramatów M. Kochanowskiego *Na drugie obrazy*, o wyraźnej, jak u Petrarcki, intencji moralistycznej.

Jak wiadomo, parnasiści – aby wrócić do dziewiętnastowiecznej literatury – chętnie odwoływali się do antycznej tradycji. Niezwykle ważnym poetą był też dla nich Petrarca, chociażby jako autor sonetów. Przywoływany już tu wcześniej J. M de Hérédia napisał sonet *Suivant Pétrarque*. Jest także autorem poematu *Le triomphe du Cid*, trzeciej części cyklu *Romancero*, opartej na historii wykorzystanej wcześniej w tragedii Pierra Corneilla *Cyd*<sup>14</sup>. W *Tryumfie Cyda* została opisana scena powrotu rycerza ze zwycięskiej walki z Maurami. Poeta przedstawia malowniczy tryumfalny orszak:

Tak więc, w pysznym rynsztunku, pośród ludu wrzawy,  
Wśród kwiatów i proporców, z kopia nastawioną,  
Roderyk do Zamory powracał z wyprawy.  
[...]  
Lud wokoło w milczeniu czekał, co się zdarzy.  
Więc patrzył król sędziwy, jak z tłumu barwnego  
Włócznie hufców potężnych błyskają i straży,

<sup>13</sup> T. Kostkiewiczowa, *Echa „Tryumfów” Petrarcki w poezji staropolskiej i oświeceniowej*. „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 3. Cytat ze s. 140.

<sup>14</sup> *Les Trophées*, op. cit., s.167–173. Polski przekład tego poematu pióra Magdaleny Wronckiej-Kreder – *Tryumf Cyda*, opublikowany został w czasopiśmie „De Musica” 2005, nr 10. Fragmenty poematu podają w tym właśnie przekładzie. Ponadto w czasopiśmie „De Musica” opublikowano kilkanaście sonetów J-M. de Hérédia w przekładzie teje tłumaczki: „De Musica” 2001 nr 2; 2003 nr 5; 2004 nr 9; 2005 nr 10.

Widział jeźdźców, co łupu wspaniałego strzegą.  
W szyszakach, z mieczem w dłoni; zastęp uzbrojony  
Wokół Cyda, jak dumny głaz niewzruszonego,

Święty sztandar Proroka, przez jeńców niesiony  
W Miramolim ujętych, najgodniejszych stanem,  
Strój tych pięciu emirów, szkarłatem barwiony,

I Murzynów dwunastu, pod śnieżnym turbanem  
Jakby czarniejszych jeszcze, przy koni strzemieniu.  
Król nasz jednak był zawsze sprawiedliwym panem!

Dla parnasistów, który odnowili zasadę *ut pictura poesis*, barwny tryumfalny pochód i jego wyrazisty opis musiał być pociągającym tematem. W poemacie Hérédii cały dramat namiętności i honoru, pulsowanie maksymalnie namiętnych uczuć rozgrywa się na tle tryumfalnego przemarszu. Poeta pokazuje scenę o niezwykłym napięciu, starannie dobierając rekwizyty i gesty, bo jak słusznie zauważył już Z. Przesmycki „duszę dostrzega on dopiero w uzewnętrznieniu się, w geście, w ruchu, pozie”<sup>15</sup>. Charakterystyczne, że w wierszach francuskiego parnasisty idea tryumfu, tracąc swój alegoryczny wymiar, zostaje na powrót związana z militarnym zwycięstwem. Ale w poemacie, inaczej niż w dramacie Corneilla, Cyd staje się tryumfatorem z dwóch powodów – jako bohater zwycięskiej wojny i jako „poskromiciel” – jeśli tak można powiedzieć – Chimeny, porównanej tu do niesfornej lwicy. Wątek miłości-namiętności został pokazany jako gra brutalnych sił natury – zgodnie z gustem parnasistów.

Tak więc idea tryumfu odżyła po raz kolejny pod piórem poety, którego wiersze były w okresie Młodej Polski czytane, przekładane i komentowane. Pozostaje więc rozstrzygnąć problem najważniejszy: czym jest, wobec nakreślonej tu pobieżnie tradycji, cykl braci Brzozowskich zatytułowany *Tryumfy*, czyli tak samo, jak wiele wymienionych powyżej utworów i dzieł plastycznych. Czy aktualizuje jakąś tradycję i co nowego proponują poeci w długiej historii rozmaitego rodzaju tryumfów?<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Z. Przesmycki, *Nowy poeta w Akademii Francuskiej Jose-Maria de Hérédiia*, [w:] eadem, *Wybór pism krytycznych*, opracowała Ewa Korzeniewska, Kraków 1967, t. 1, s. 411.

<sup>16</sup> Pomijam tu całą długą tradycję budowy łuków tryumfalnych, aktualną aż do czasów współczesnych, czego dowodem jest chociażby *La Grande Arche de la Défense* – pomnik praw człowieka, *Łuk Braterstwa* (por. G. Weigel, *Katedra i sześcian. Europa, Stany Zjednoczone i polityka bez Boga*. Przeł. Izabela i Piotr Zarebscy, Warszawa 2005) – aby pozostać w sferze kultury francuskiej. Można też zauważyć, że do popularności idei tryumfu i ceremonii tryumfu we



Cykl w pierwotnej wersji, drukowany w „*Życiu*” składał się z trzech sonetów: *Tarcza Achillesa*, *Dawid*, *Słonie*, ułożonych w tej właśnie kolejności pod wspólnym tytułem: *Tryumfy*. Liryki połączyła zarówno forma gatunkowa (sonet), jak i tematyka sygnalizowana tytułem cyklu. Tytułowe *Tryumfy* to coś więcej niż zwycięstwa albo sukcesy, gdyż słowo: „tryumf” – jak się wydaje – desygnuje wydarzenie, które odegrało doniosłą rolę dla szerszej społeczności, a następnie zostało przez tę społeczność uznane i nagrodzone w formie jakiejś publicznej uroczystości lub ceremonii. Tryumfator góruje nad zwycięzcą, gdyż nie tylko pokonał groźnego przeciwnika w spektakularny sposób, lecz publicznie został uznany za bohatera. Ważny wydaje się tu ów aspekt społeczny, potwierdzenie rangi wydarzenia przez obecność tłumu. Zaś w cyklu braci Brzozowskich, jak można się domyślać, w każdym sonecie osobno zawarta została idea tryumfu, kulminując w lekturze całości.

Istotną okazuje się kolejność sonetów. W sposób najprostszy wskazują tę cechę fakt, że w tomie poezji Wincentego Korab Brzozowskiego *Dusza mówiąca* (1910) kolejność została zmieniona, zaś cykl jako całość można interpretować nieco inaczej. Jako pierwszy zamieszczony został sonet poprzednio osobno publikowany: *Ojcu swojemu synowie Stanisław i Wincenty*, sonet *Słonie* znalazł się drugiej pozycji, następną była *Tarcza Achillesa*, zaś cały, czterosonetowy tym razem, cykl zamykał *Dawid*.

Pierwodruk, który należałoby wcześniej zinterpretować, ewokuje inną opowieść i inaczej w nim rozmieszczone zostały dominanty tematyczne. Brzozowscy, podobnie jak Leconte de Lisle w swoich seriach *Poèmes* czy *Hérédia* w *Trofeach*, wybierają oddzielne wydarzenia i postacie z historii ludzkości. Źródłem tematycznym pierwszego sonetu jest *Iliada*, drugiego – *Biblia*, trzeci zdradza lekturę Leconte de Lislea (poemat *Słonie*), choć nie potwierdza idei natury francuskiego parnasyisty.

„Odnalezienie drapieżnych momentów w historii i połączenie ich w tragiczny łańcuch z całością natury; jako wynik, niewiara w człowieka, nienawiść bytu, pragnienie mogiły; oddanie tych myśli i uczuć w formie doskonałej pod względem dźwięku, barwy, wypukłości: oto streszczenie twórczości Leconte de Lislea” – tak napisał w swoim studium o francuskim poecie Antoni Lange<sup>17</sup>. Mimo że braciom Brzozowskim obcy pozostał głęboki pesymizm de Lislea, je-

---

Francji przyczynił się w dużym stopniu Napoleon jako cesarz, nierzadko portretowany jako tryumfator z wykorzystaniem rzymskich akcesoriów, np. przez rzeźbiarza François-Frédérica Lemota.

<sup>17</sup> A. Lange, *Studia z literatury francuskiej*, Lwów 1897, s. 47.

go deprecjacja Biblii, Jehowy, chrześcijaństwa, ostre inwektywy wobec człowieczeństwa, w *Tryumfach* możemy dostrzec tę jedną ważną cechę światopoglądu autora *Poèmes tragiques*, o której pisze Lange – połączenie historii (tu też rozumianej jako mit) z naturą, tak jak gdyby jedna siła działała w tych wszystkich sferach. Człowiek autora *Poèmes barbares* nie oddzielił się jeszcze od natury, jak dalej zaważył Lange: „bohaterowie Leconte de Lislea nie czynią nic więcej, tylko mordują się nawzajem [...] są ślepi w okrucieństwie jak żywioły”<sup>18</sup>. Natomiast Hérédia dokonywał wyboru wydarzeń, historycznych i mitycznych postaci, tworząc z nich jak gdyby „punktową” historię ludzkości, eksponując często momenty chwały i tryumfu. Z kolei Leconte de Lisle z upodobaniem pokazywał okrucieństwo i wzniosłą siłę natury, opisując potężne zwierzęta: jaguary, pantery, wilki, słonie. Zacytujmy tu jeszcze raz sugestywną konkluzję A. Langego na temat twórczości francuskiego parnasisty: „Autor z upodobaniem opisuje olbrzymie postaci świata zwierzęcego; ich potężne muskuły, ich mięsiste wargi, ich wielkie bary, ich ruchome ogony, ich ostre pazury, ich czerwone ozory, ich dymiące mordy, ich wycia straszliwe i bolesne, ich skoki zwinne i gwałtowne, ich nieruchomość senną i leniwą. Żyje ich uczuciami i przenika się ich duchem”<sup>19</sup>. Wyrazisty opis zwierzęcej siły zawarty też został w *Słoniach* braci Brzozowskich. Jeśli jeszcze podkreślimy dynamizm wszystkich trzech sonetów, można wysnuć wniosek, że w cyklu widoczne są inspiracje obu parnasistów i tworzy on nie tyle odpowiednik utworów *Hérédii*, co cykl o zupełnie nowej jakości<sup>20</sup>.

We wszystkich sonetach wyeksponowane zostały czynności, nie są one statycznym opisem jakiegoś przedmiotu, lecz opisem dynamicznych działań. Szczególnie łatwo daje się to zauważyć w przypadku *Tarczy Achillesa*, zwłaszcza w porównaniu z dziełem Homera. W *Iliadzie* czynnościom Hefajstosa towarzyszy dokładny opis koncentrycznych kręgów tarczy, tak dokładny, że interpretuje się płaskorzeźby jako syntetyczne przedstawienie greckiego świata. W tym kontekście porównuje się do fragmentu eposu utwór *Tarcza Achillesa* dwudziestowiecznego poety W. H. Audena – syntezę współczesności. Niczego

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 68.

<sup>19</sup> *Studia z literatury francuskiej*, s. 73.

<sup>20</sup> Rozumiem cykl braci Brzozowskich nieco inaczej niż A. Mazur, która pisze o przechodzeniu od mitu (rzeczy boskich) ku historii (Dawid), a następnie ku naturze; o momentach chwały „boskiej, ludzkiej i zwierzęcej”. Przecież i Dawid jest „z Bogiem w przymierzu”, więc historia biblijna jest wg braci Brzozowskich zarówno boska, jak i ludzka, a właściwie postacie boskie pojawiają się we wszystkich trzech sonetach („bóg lasów” w *Słoniach*). Jeśli już pokusić się o uporządkowanie tematyczne cyklu, to widziałabym tu – kolejno – tryumfy w sferze sztuki, historii i natury (bez gradacji) – wszystkie te sfery zostały podniesione do rangi mitu.

podobnego nie ma w sonecie braci Brzozowskich. Właściwie tarcza w ogóle nie została w nim opisana, dominuje intensywna praca Hefajstosa i towarzyszących mu cyklopów:

On tymczasem młot chwyta w dłoń i z siłą turzą  
Kuje metal jarzący, a echem mu wtórzą  
Uderzenia Cyklopów, olbrzymich wśród żaru.

A coraz bardziej nagli młota swego razy  
Albowiem ujrzał, mocą swej twórczej ekstazy,  
Na tarczy Achillea Gród w łunach pożaru<sup>21</sup>.

Hefajstos (tak jak zresztą niektórzy bohaterowie de Lislea, chociażby Tagorma w *Kainie*) doświadcza proroczego widzenia przyszłych wydarzeń wojennych. Zaś uwagę czytelnika zatrzymują olbrzymie postacie Cyklopów i samego Hefajstosa, ich dynamiczne działania i nadludzka siła fizyczna. Ale też „moc twórczej ekstazy”, ponieważ Hefajstos jest artystą, wykonawcą arcydzieła. I można się właściwie zastanawiać, czy słowo „tryumf” w odniesieniu do tego sonetu dotyczy militarnego zwycięstwa, jakie stanie się udziałem Greków (ale przecież nie udziałem Achillea!), czy też jest to tryumf Hefajstosa-artysty, jego twórczej mocy.

Istotny okazuje się przynajmniej jeszcze jeden element obrazowania, który należy odnotować – swoista gradacja żywiołu ognia, stopniowe rozjaśnianie perspektywy, aż do końcowego pożaru. „Ciemnica gór przepastnych”, „noc głucha” – to przestrzeń działań Hefajstosa w pierwszej strofie. W drugiej – roznieceniu ognia w kuźni towarzyszy snop isker, niczym z wulkanu. Żar, metal jarzący wzmacniają blask żywiołu. I wreszcie, w końcowym trójwierszu – wizyjna luna pożaru miasta.

Następny sonet rozpoczyna opis Goliata, będącego kontynuacją typu bohaterów z poprzedniego sonetu. Goliat dwukrotnie określony jest jako Olbrzym i dwukrotnie jako Siłacz. Ale w tej historii siła fizyczna i przewaga militarna poniosą klęskę. Tryumfuje Młodzieńczyk – „chłopiec z Panem Zastępów w przymierzu”. Imponująca i dynamiczna moc, tak sugestywna w *Tarczy Achillea*, ustępuje przed sprawiedliwością. W *Dawidzie* pokazany został inny porządek wartości. I też następuje jak gdyby rozjaśnienie obrazu, tym razem meta-

---

<sup>21</sup> Fragmenty wszystkich sonetów z cyklu *Triumfy* cytuję za: W. Korab Brzozowski, *Utworki zebrane...*, s. 52–55.

foryczne. W pierwszej strofie dominują antywartości: jest mowa o hańbie, pogardzie, o hardości odzianego w metalową zbroję Filistyńczyka. Stopniowo sytuacja się zmienia: najpierw Olbrzym pada, potem zostaje zabity i wreszcie jego olbrzymia głowa sieje strach wśród ciemieńców. Znamienne, że Brzozowscy eksponują fakt, że walka Dawida jest w istocie walką o wartości, o sprawiedliwość, o wolność; nie ograniczają się jedynie do wyeksponowania paradoksalnej i nieoczekiwanej sytuacji pokonania siły przez słabość. Tryumf polega na zniszczeniu zła, uosobionego przez Filistyńczyka.

I znowu w sonecie opisane są przede wszystkim działania, tym razem precyzyjne, celowe, choć okrutne:

Ku niemu szedł Młodzieńczyk. Siłacz pełen wzdargy  
Patrzył, jak biegł ten pastuch na śmierć i żer zwierzu:  
Lecz onci chłopiec z Panem Zastępów w przymierzu,  
Sięgnąwszy do swej torby, wyjął kamień twardy,

Wsadził w procę i kręgi zatoczył nią wkoło:  
Kamień z świstem się wyrwał i wrył w groźne czoło;  
Olbrzym się nagle zachwiał i runął na ziemię.

A Dawid, przybieżawszy, w gardziel miecz mu wtlacza  
I wysoko wzniesionym, ściętym łbem Siłacza  
Sieje postrach ogromny w Filistynów plemię.

Zwyciężając Goliata Dawid odniósł zwycięstwo nad wszystkimi Filistynami (nb. – warunek rzymskiego tryumfu, to unicestwienie przynajmniej 5 tys. wrogów). W sztukach plastycznych Dawid jako zwycięzca bywał częstym tematem. Zwłaszcza w XV– i XVI-wiecznej sztuce florenckiej (Donatello, Verrocchio, Michał Anioł), ponieważ stał się symbolem Florenckiej Republiki. Najczęściej przedstawiano go z głową Goliata u stóp; coraz większą w następstwie rozpowszechnienia w sztuce barokowych kontrastów. Ale rzadko zwycięzca trzymał głowę Goliata we wzniesionych rękach, jak w sonecie braci Brzozowskich. Można tu dostrzec przede wszystkim zbieżność ikonograficzną z ryciną Gustava Doré (1866), na której Dawid stoi na wzgórzu nad olbrzymim torsesem Goliata, zaś nad głową trzyma jego niezwyklej rozmiarów głowę. Zwraca ją w stronę Filistyńczyków, których tłum pierzcha w panicznej ucieczce. Rycina została zatytułowana adekwatnie do naszych rozważań: *Dawid try-*

umfuje nad Goliatem. Zaś tryumf w sonecie braci Brzozowskich okazuje się zarówno tryumfem militarnym, jak i tryumfem wartości.

I wreszcie trzeci, najbardziej tajemniczy sonet – *Słonie*, zamykający pierwszą wersję cyklu. Sytuacja w nim opisana wydaje się całkowicie mieścić w zainteresowaniach de Lislea, gdyż pojawia się tu i „przedwiekowa puszcza” i tajemniczy „bóg lasów”, a przede wszystkim słonie: gniewne, potężne, niszczące. Ich majestatyczny przemarsz przez pustynię, pokazany w liryku de Lislea *Słonie*<sup>22</sup> zmienia się w sonecie Brzozowskich w dynamiczne, destrukcyjne działania, wzmocnione złowrogim spojrzeniem „boga lasów”:

One uczyły wzrok ten. Stają. Wściekle gniewem,  
Wzniesionymi trąbami wałą w buki, dęby:  
Bór cały się kotysze, jak okrętów maszty;

Chwiejąc się, z trzaskiem drzewo upada za drzewem...  
Nagle, z tryumfem słońce wdiera się przez zręby  
I patrzy na zwycięzców cielsk potworne baszty.

Mimo pozornej zbieżności i – prawdopodobnie – początkowej inspiracji utworem de Lislea, sytuacja przedstawiona w wierszu Brzozowskich wydaje się domagać zupełnie innego spojrzenia i odczytania niż wiersze parnasistów, jeśli nawet (jak zauważyła A. Mazur) można je sytuować „na granicy realizmu i kreacjonizmu”<sup>23</sup>.

Być może, na początek, należałoby wskazać, że pojawienie się słoni w cyklu zatytułowanym *Triumfy* jest głęboko uzasadnione, jeżeli weźmiemy pod uwagę tradycję rzymskich tryumfów i tradycję ikonograficzną. W tryumfalnych defiladach w starożytnym Rzymie, na uroczyście udekorowanych słońiach umieszczano szczególnie cenne trofea wojenne, co można zobaczyć też na obrazach związanych z tematem tryumfu<sup>24</sup>. Alegoryczną Sławę również widzimy na wozie zaprzężonym w słonie, jak w *Trionfo de la Fama* Petrarcki. Wybór zwierząt wiąże się więc poniekąd z tematem cyklu.

Ale nie to okazuje się najważniejsze. Otóż, mimo wyraźnych inspiracji parnasistowskich, sonet *Słonie* wydaje się ściśle związany z poetyką symbolizmu i tak właśnie – w perspektywie symbolicznej – należy go odczytywać. Już

<sup>22</sup> W przekładzie Janusza Strasburgera w: Leconte de Lisle, *Poezje*, Wybrał, opracował i słowem wstępnym poprzedził J Strasburger, Warszawa 1980, s. 62–63.

<sup>23</sup> Por. A. Mazur, op. cit., s. 25–26 (*Poetyka parnasizmu*).

<sup>24</sup> Por. Lucia Impelluso, *La natura e i suoi simboli. Piante, fiori e animali*. Milano 2003, s. 202.

M. Podraza-Kwiatkowska, omawiając poezje Stanisława, pisała o „szczęśliwej symbiozie symbolizmu z parnasizmem”, zaś M. Stala, wymieniając ów cykl (i inne wiersze) we wstępie do *Utworów zebranych* Wincentego Korab Brzozowskiego, zwrócił uwagę na znamiennej tendencję „przekształcenia opisu w sytuację symboliczną”<sup>25</sup>. W sonecie kończącym *Tryumfy* właśnie z taką symboliczną sytuacją mamy do czynienia, choć o symbolizmie można już mówić i w przypadku poprzednich sonetów. Ale ten ostatni, bez umieszczenia go w nurcie symbolicznym, właściwie zinterpretować się nie da, można go potraktować jedynie, tak jak to zrobiła A. Mazur (co prawda ze znakiem zapytania), jako „ironiczny autokomentarz”.

W pierwszych strofach sonetu został opisany las, a raczej przedwiekowa puszcza. Ów las jest specyficznie nacechowany: panuje w nim mrok, nieruchomość, głusza, milczenie. Zaś bóg lasów śpi – „sen powieki mu tłoczy”. Nieruchomość nie jest tu majestatycznym spokojem parnasistów, cały obraz ewokuje nastrój inercji i bezwładu, który potęguje pograżenie lasu w ciemności. Negatywne nacechowanie pejzażu dopełnia wzrok boga lasów: „złowrogie oczy”. W tym kontekście zniszczenie dokonywane przez słońce, kiedy głuchą ciszę puszczy niweluje chrzęst deptanych gałęzi, w końcu trzask i upadek łamanych drzew, okazuje się faktem pozytywnym. Słoń w tradycji symbolicznej związany był zwykle z siłą, w tradycji ikonograficznej bywał jej znakiem lub atrybutem. Ten właśnie aspekt – mocy – został w sonecie wyeksponowany. Traktując puszcze, słońce okazują się zwycięzcami w „zapasach” natury. Ale tryumf odnosi ktoś inny. W ciemność lasu „z tryumfem, słońce wdziera się przez zręby”. „Tryumfator” staje się więc blask słoneczny, który pokonuje ciemność nieruchomego lasu, dzięki zniszczeniu go przez tytułowych bohaterów. Charakterystyczne, że i w tym sonecie następuje stopniowe przejście od ciemności do światła, z „odwiecznej mroczy” ku słońcu. W ten sposób cały cykl kończy się motywem słonecznego blasku. Fakt, że słońce „patrzy”; stając się jak gdyby żywym i świadomym elementem pejzażu, nadaje mu dodatkowo cechy mitycznego bóstwa, spoglądającego ku ziemi.

Nietrudno zauważyć, że mamy tu do czynienia z rodzącym się młodopolskim solaryzmem, który sygnalizuje przełom światopoglądowy: odejście od dekadentckiego pesymizmu, eksponowanie wartości witalnych, dynamicznych,

---

<sup>25</sup> S. Korab Brzozowski, *Poezje zebrane...*, Wstęp, s. 17; W. Korab Brzozowski, *Utwory zebrane...*, Wstęp, s. 17.

kult energii i działania<sup>26</sup>. Jak już wcześniej pisałam, cykl *Tryumfy* ukazał się w numerze 6. krakowskiego „Życia” w 1899 r. Niebawem we lwowskiej „Tece” L. Staff ogłosi swój artykuł *Rekonwalescencja końca wieku*, w którym stwierdzi zdecydowanie: „Choroba smutku i pesymizmu doczekała się przesilenia”<sup>27</sup>. Bracia Brzozowscy mieszkali wówczas we Lwowie, a właśnie w środowisku lwowskim, wśród takich poetów jak Staff, Maryla Wolska, Józef Ruffer rodziła się „wyraźna kontrpropozycja dla postawy pesymistyczno-inercyjnej”<sup>28</sup>. I chociaż Stanisław Korab Brzozowski bardziej znany jest ze swoich dekadenskich wierszy, takich jak *Próżnia, O, przyjdź!*, drukowanych w „Życiu” nieco wcześniej niż *Tryumfy*, to pisał wówczas też wiersze z wyraźnym motywem solarnym, na przykład: *Nadchodzi noc; słońce strwożone ucieka...* i *Duchowi twemu w pomoc leci duch mój bratni...*, w których blask słoneczny posiada symboliczne nacechowanie, jako „jasne słońca siły” przeciwstawione „ciemnościom chaosu”<sup>29</sup>. Pokazana została w nich właśnie dominacja światła nad ciemnością, podobnie jak w omawianych sonetach, którą można interpretować w perspektywie aksjologicznej. W poezji Stanisława daje się zauważyć znamieną dwoistość: pogłębienie pesymizmu i próby jego przewyciężenia. Natomiast solaryzm w twórczości młodszego brata – Wincentego – został wielokrotnie potwierdzony w tomie *Dusza mówiąca*, nawet w postaci bezpośrednich deklaracji w rodzaju: „Wieczny mnie rodzi Ogień i wyznaję Słońce”<sup>30</sup>.

Cykl *Tryumfy*, parnasizująco-symboliczny, należałoby więc włączyć w bujnie rozwinięty niebawem nurt poezji „odrodzeńczej”, witalistycznej, eksponującej także heroizm i bohaterski czyn; jako jedną z wcześniejszych prezentacji tego nurtu. Nawiązanie do wielowiekowej tradycji, afirmującej różne aspekty zwycięstwa (militarne, moralne) okazuje się w tym wypadku szczególnie uzasadnione. Cykl publikowany w „Życiu” posiada niewątpliwie cechy poetyckiego manifestu aktywistycznych tendencji, wkraczających właśnie do polskiej literatury, nie przez wszystkich zapewne zauważone. Przy tym ważniejsza i bardziej podstawowa niż parnasistowskie inspiracje okazała się tradycja antycznych tryumfów, przywołana w tytule w celu wzmocnienia sugestii zawar-

<sup>26</sup> Najpełniej młodopolski solaryzm omówił J. Kwiatkowski w studium *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1977.

<sup>27</sup> „TeKa” 1900, nr 1. Cyt. za: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*. Opracowała M. Podraza-Kwiatkowska. Wydanie trzecie przejrzane i uzupełnione, Wrocław 2000, s. 518.

<sup>28</sup> Formuła M. Podrazy-Kwiatkowskiej w: tejsze: *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992, s. 78.

<sup>29</sup> S. Korab Brzozowski, *Poezje zebrane...*, s. 29–29.

<sup>30</sup> W. Korab Brzozowski, *Utwory zebrane...*, s. 41.

tych w symbolicznych obrazach oraz w działaniach mitologicznych i biblijnych postaci. Same „tryumfy” nabrały przy tym aspektów symbolicznych, stały się wieloznaczne, choć nie straciły pozytywnego nacechowania; wieloznaczne, bo nie można określić w sposób pojęciowy i precyzyjnie stwierdzić, co oznacza dominacja światła i słonecznego blasku, „tryumf słońca”, choć można podjąć próby interpretacji na różnych płaszczyznach i w różnych kontekstach.

Krótkiego komentarza domaga się ponadto wersja zamieszczona w tomie *Dusza mówiąca* Wincentego Korab Brzozowskiego. Jako pierwszy w cyklu umieścił poeta sonet publikowany wcześniej osobno: *Ojcu swojemu synowie Stanisław i Wincenty*. Sonet został napisany z okazji lwowskich obchodów 60-letniego jubileuszu pracy literackiej Karola Brzozowskiego – „najstarszego z żyjących poetów polskich”, jak donosił krakowski „Czas”, w którym tenże sonet został przedrukowany<sup>31</sup>. „Boski Starzec”, „Ulisses i Synbad” – tak nazywają swego ojca synowie, a w kontekście niezwyklego życiorysu poety, którego zarys zamieścił tenże „Czas”, są to określenia jak najbardziej uzasadnione.

Błogosławić tu przyszedł waszej drogi końce  
Boski Starzec – Ulisses i Synbad. – Zachody,  
Wschody, północ, południe, lądy i narody  
Wszystkie widział i poznał, na co patrzy słońce

Chodźcie; w sercu pomieścił, jak w cedrowej skrzyni,  
Drogie skarby mądrości (żywe i śmiertelne) –  
Z lichym mówił robakiem i z Bogiem w pustyni.

Chodźcie zaczerpnąć słodycz z prac Jego stulecia,  
Albowiem Jego myśli, złote roje pszczelne,  
Zebrały dla was miody z wonnych ziół i kwiecia.

Cykl otwiera więc teraz sonet, któremu można by nadać podtytuł *Tryumf Karola Brzozowskiego*, co jest oczywiste i nie wymaga osobnego wyjaśnienia. Natomiast kolejność następnych części: *Słonie*, *Tarcza Achillesa*, *Dawid*, wydaje się bardziej niż poprzednio uzasadniona logicznie, także chronologicznie: pierwsza sytuacja liryczna wpisana została w obszar natury, druga – mitologii, trzecia – historii biblijnej. W pierwszym sonecie dominuje zwierzęca siła fizyczna, w drugim – moc mitologicznych bogów oraz siła twórczego natchnie-

<sup>31</sup> „Czas” 1899, nr 10, s. 3.



nia, w trzecim – ludzka odwaga i boska sprawiedliwość czyli sfera wartości. Wszystkie te elementy – jak już wiemy – związane zostały ze znaczeniem obrazów mniej lub bardziej symbolicznych oraz z działaniami mitologicznych i biblijnych bohaterów. Nietrudno dostrzec, że stworzona została wyrazista hierarchia, choć ranga symbolicznych znaczeń *Słoni*, o której tu pisałam, została jak gdyby nieco obniżona. Ale cały cykl zyskał na przejrzystości, kompozycja wydaje się prostsza i bardziej czytelna. Słowem – widać wyraźne wpływy klasycyzmu, które dostrzegają badacze także w innych, późniejszych wierszach W. Brzozowskiego – autora tomu *Dusza mówiąca*. Zaś zamknięcie cyklu nie wieloznacznym symbolem, lecz dużo łatwiejszym do interpretacji tryumfem biblijnego bohatera, pozwala wyraźniej wyeksponować wartości moralne i duchowe.

## Liryczne ekstazy Anny Zahorskiej

Anna (Hanna) Zahorska była w okresie Młodej Polski, a nawet jeszcze w Dwudziestoleciu poetką znaną. Początkowo mniej może z imienia i nazwiska, bardziej identyfikował ją pseudonim Savitri, który młoda autorka przyjęła około 1904 roku<sup>1</sup>. Podpisywała nim zresztą nie tylko utwory liryczne. W wielu czasopiśmiech (m.in. „Prawda”, Tygodnik Ilustrowany”, „Krytyka”, „Sfinks”, „Świat”, „Bluszcz”) ukazywały się dłuższe i krótsze recenzje oraz artykuły na temat literatury, przede wszystkim polskiej, ale i obcej, sygnowane pseudonimem Savitri. Nazwisko Zahorskiej należałoby niewątpliwie dołączyć do grona wybitnych młodopolskich krytyków, ze względu na obfity dorobek, poziom i rangę jej prac<sup>2</sup>. Szeroką działalność w roli krytyczki kontynuowała też po I wojnie światowej, utwory literackie oceniała wówczas z pozycji katolickich, dopominała się o duchowy wymiar literatury, pisała także recenzje filmowe.

Jak natomiast należałoby traktować poezje Savitri? Przez historyków literatury wiersze Zahorskiej są przywoływane sporadycznie<sup>3</sup>, rzadko dziś pojawiają się w antologiach, choć były czytane i wywierały wpływ nawet na wybitnych

---

<sup>1</sup> W czasopiśmie „Ateneum”, 1904, z. 6, ukazał się poemat *Symfonia pragnienia* podpisany pseudonimem Savitri, przedrukowany następnie (ze zmianami) w tomie *Poezje* (1909). Szeroko o życiu i twórczości poetki pisałam w swojej książce *Między bios a zoé. Poetycka antropologia w liryce Młodej Polski. Interpretacje*, Białystok 2012. Rozdział: *Metanoia Anny Zahorskiej*.

<sup>2</sup> Tylko wielką liczbą wybitnych młodopolskich krytyków, a także faktem, że opinie kobiet-krytyczek nie zawsze były doceniane przez kolegów po piórze, można tłumaczyć umieszczenie prac Zahorskiej na marginesie młodopolskiej krytyki. Dziesięć artykułów Savitri przedrukowałam w swojej książce *Zapomniane głosy. Krytyka literacka kobiet 1894–1918*. Białystok 2006.

<sup>3</sup> Przede wszystkim M. Podraza-Kwiatkowska w książce *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001 oraz W. Gutowski – *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1992 i *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001. Wcześniej nazwisko Zahorskiej znajdziemy m.in. w artykułach H. Filipkowskiej i J. Kwiatkowskiego w: *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje pod redakcją Marii Podrazy-Kwiatkowskiej*, Kraków 1977, s. 19, 21, 29, 40, 273.

poetów, co poświadczyła m.in. Kazimiera Hłakowiczówna. W liryku *Powołanie* napisała:

Siedzę na białym stole, warkocz mam potargany  
 Czytam wpatrzonym we mnie „Tygodnik Ilustrowany”,  
 Or-Ota i Savitri i nagle głos mi zawisa...  
 ... I wiem, że sama także muszę zacząć wiersze pisać<sup>4</sup>.

Hłakowiczówna dała też inny dowód płodnej lektury utworów Savitri. Jej liryk *Jedwabny lśniący sznur* stanowi bezpośrednio nawiązanie do sugestywnego wiersza Zahorskiej *Po śmierci*, notabene tak oryginalnego, że zwracał uwagę wielu recenzentów<sup>5</sup>. Niewykluczone, że i w liryku Hłakowiczówny – *Żona świętego Aleksego* znajdziemy echa poematu Savitri *Żona Buddy*. Inspirującej roli poezji autorki *Pieśni o pragnieniu* nie można zaprzeczyć, przypadek Hłakowiczówny jest tu wyraźnym dowodem.

Należałoby też odnotować, że wydania pierwszych tomików Savitri (*Pieśni walki*, 1908; *Poezje*, 1908) zbierały na ogół pozytywne oceny krytyków. Poetycki talent zauważył Bolesław Leśmian. Obdarzył autorkę wierszy najwyższą pochwałą według swojej hierarchii wartości. Stwierdził mianowicie, że słowa w wielu lirykach debiutującej wówczas poetki nie są wypowiedziane, lecz „wyśpiewane”. Poddają się rytmowi, „ułożyły się według nut niewidzialnych [...] dźwięczą, żyją, nawzajem biegną ku sobie”<sup>6</sup>. Dla Leśmiana-krytyka poezja Zahorskiej była w pewien sposób inspirująca. Zaangażowanie społeczne Savitri i zapewne jej tom *Pieśni walki* sprawiły, że obszerną część dość długiej recenzji poświęcił rozstrzygnięciu problemów ogólnych – refleksji nad rolą poetyckiego marzenia i słowa, które przekracza horyzont ściśle sformułowanej idei. Zauważył w wierszach Savitri sprzeczność między liryką śpiewu, poddającą się rytmowi a liryką wypowiedzenia, związaną z ideą i światopoglądem. Wskazał ograniczenia drugiego typu liryki. Natomiast poetyckie, wyśpiewane słowo wykracza poza wszelki światopogląd, poddając się rytmowi i łącząc się z samym życiem. Określił także ambicje krytyka, który powinien odnaleźć źródło deter-

<sup>4</sup> K. Hłakowiczówna, *Poezje zebrane*, oprac. J. Biesiada, A. Żurawska-Włoszczyńska, wstęp J. Ratajczak, Toruń 1998, t. 2, s. 186. Wiersz pochodzi z tomu *Popiół i perty* (1930).

<sup>5</sup> Por. K. Hłakowiczówna, *Poezje zebrane...*, dz. cyt., t. 1, s. 196; Savitri (A. Zahorska), *Pieśni walki*, Kraków 1908, s. 17. O obu wierszach (i o innych utworach) por. rozdział: „Przychodzisz do mnie noc... Niezwykłe rozmowy poetów na temat miłości i śmierci.

<sup>6</sup> B. Leśmian, *Savitri*, „Literatura i Sztuka” 1910, nr 21. Przedruk w: B. Leśmian, *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 264–270. Cyt. s. 267.

minujące „konieczność śpiewu, poza wszelkim światopoglądem i poza niezbędną psychologią twórczą”<sup>7</sup>.

Recenzja poezji Savitri jest zatem świadectwem wnikliwej lektury wierszy i stanowi też ważny przyczynek do określenia własnych poglądów autora *Dziejby leśnej*, gdzie indziej też wykładanych, ale w recenzji utworów Savitri sformułowanych bardzo precyzyjnie. Wczesna liryka Zahorskiej, w której wyraźnie można wyodrębnić nurt społeczny związany z rewolucją 1905 roku, niezaprzeczalnie autentyczny, poświadczony udziałem poetki w rewolucji i pobytem w więzieniu, ale też kształtująca zupełnie inny nurt poezji młodopolskiej okazała się świetnym materiałem do potwierdzenia teorii Leśmiana. Należy jednak raz jeszcze podkreślić, że późniejszy autor *Dziejby leśnej* dostrzegł w liryce Savitri niezaprzeczalny poetycki talent.

Niech te dwa przykłady lektury liryków Zahorskiej przez wybitnych poetów (choć nie są to oczywiście jedyne pozytywne opinie) zaświadczą, że i dziś warto się nad wierszami zapomnianej poetki pochylić. Przedmiotem naszej uwagi będzie tylko niewielki wycinek jej twórczości poetyckiej, a mianowicie wiersze egzemplifikujące tak popularny na przełomie wieków temat ekstazy.

Maria Podraza-Kwiatkowska, pisząc o ekstazie, jako o specyficznym doświadczeniu transcendencji, odróżniła ją od współczesnego pojęcia epifanii<sup>8</sup>. Młodopolską ekstazę określa kilka cech: jest konsekwencją przyznania prymatu bytowi idealnemu, posiada charakter sakralny, wyróżnia się dużym napięciem emocjonalnym, czasem graniczącym z ekshibicjonizmem, częściej łączy się z *misterium fascinans* niż z *misterium tremendum* (podział Rudolfa Otto)<sup>9</sup>. Popularność poetyckiego doświadczenia ekstazy poświadczają same tytuły, np. Zdzisław Dębicki w 1898 roku wydał tom poezji zatytułowany *Ekstaza*<sup>10</sup>. Natomiast wiersz *Ekstaza* Kazimierza Tetmajera należy do liryki miłosnej<sup>11</sup>. Uczuciowe i erotyczne uniesienie powoduje zamianę doświadczeń zmysłowych, doznaniową synestezję. Słowo „uniesienie” koresponduje z doświadczeniem tego typu ekstazy – uniesienie rozumiane dosłownie, dzięki przywołaniu przestrzeni kosmicznej, a może raczej niebiańskiej. Podobną sytuację znajdziemy w liryku zapomnianej poetki Marceliny Kulikowskiej *Wygina się ku tobie, ciało*

<sup>7</sup> Tamże, s. 265.

<sup>8</sup> Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 70–73.

<sup>9</sup> Tamże, s. 72–73.

<sup>10</sup> Z. Dębicki, *Ekstaza*, Lwów 1898.

<sup>11</sup> Por. K. Tetmajer *Ekstaza*, [w:] tegoż *Poezje*, Warszawa 1980, s. 292.

*moje drżące...* Doświadczenie zmysłowe prowadzi do ekstazy kulminującej poczuciem jedności z naturą, przekroczeniem jednostkowego ograniczenia<sup>12</sup>.

*Ekstaza* Anna Zahorskiej jest nieco inna, ponieważ wiąże się z kontemplacją natury, co również w okresie Młodej Polski często się pojawiało, posiada jednak ważne swoiste elementy. Liryk został opublikowany w tomie *Poezje* w 1908 roku:

Źródło najczystszych wyanieleń,  
źródło rajskiego zachwycenia...

Przede mną cudnych sadów zieleń,  
złoto owoców je splemienia.

Wokoło mnie szafiru ścieżka,  
na nią spadają lilii deszcze...

Tu oto szczęście wieczne mieszka,  
tu oto ekstaz słodkie dreszcze.

Ja idę, płynę wśród szafiru,  
tkwi we mnie potęg złota lanca

I od zenitu do nadiru  
przestwór melodią rozbrylanca.

Nie ma grzechowej we mnie skazy,  
cicho dzwoneczki srebrne dzwonią...

Wśród nieskończonych cisz oazy  
poję się wieczną sfer harmonią.

Szczęście, o szczęście we mnie śpiewa,  
to niezgłębione, to bezbrzeżne...

W szafirze lilii dżdży ulewa –  
kłonią się ku mnie skrzydła śnieżne...<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> M. Kulikowska, *Poezje*, oprac. A. Wydrycka, Białystok 2001, s. 94.

<sup>13</sup> Savitri (Anna Zahorska), *Poezje*, 1908, s. 135.

Zapewne u początku doświadczenia leży kontakt z naturą, ale jakże przemienioną! Za najbardziej realistyczny element można uznać owocowy sad, lecz towarzyszące mu określenia nie pozostawiają wątpliwości, że już na wstępie mamy do czynienia z sadem rajskim. Zapożyczone od Słowackiego „wyanielenie” również tę sytuację liryczną potwierdza. Rajska przestrzeń mieni się kolorami – zieleń, złoto, szafir – i stopniowo, coraz bardziej, nasycona zostaje światłem. Nasyca się też bielą – dwukrotnie ewokują ją lilie, a potem śnieżne skrzydła. Symbolika bieli, przywołującej tradycyjnie wymiar moralnej czystości, nieskalania złem okazuje się bardzo ważna w twórczości poetki także później. Doświadczenie ekstazy, które w swoim wierszu pokazuje, jest ściśle związane właśnie z poczuciem braku winy, moralnej nieskazitelności, w pojęciach religijnych – z uwolnieniem od grzechu. Już w pierwszym dwuwierszu mamy obok siebie „najczystsze wyanielenie” i „rajskie zachwycenie”, które wspólnie pokazują najgłębszą treść owej ekstazy. O braku „grzechowej skazy” jest też mowa w jednej z następnych strof. To połączenie symbolizowanej przez biel czystości i ekstatycznych „słodkich dreszczy” w młodopolskich wierszach raczej się nie pojawia. Stanowi natomiast charakterystyczna cechę ekstaz w lirykach Zahorskiej. Osobną sprawą jest rozumienie „czystości” przez młodą zwłaszcza poetkę<sup>14</sup>. W cytowanym wierszu wydaje się być ono jednak zgodne z tradycyjną wykładnią. Obecność takich symboli, jak lilie, czy anielskie skrzydła, dominacja szafiru, ale też bieli są tego wyraźnym dowodem.

Tak więc warunkiem i jednocześnie treścią ekstatycznego doznania jest doświadczenie czystości, etyczna puryfikacja, brak poczucia grzechu. Inne jego elementy – to jak w licznych wierszach młodopolskich – poczucie wyniesienia, wzlotu w przestrzeń, niwelacja ciężaru i materialnego, cielesnego ograniczenia, przemieszczanie się w sferze niebiańskiej płynnym lotem. Poetka przywołuje tu skojarzenie ze słynną rzeźbą Berniniego *Ekstaza św. Teresy*. Serce świętej zostało – jak wiemy – przeszyte włócznią anioła. „Potęg złota lanca” Zahorskiej wskazuje tę samą sferę świętości. Inaczej jednak, niż u Berniniego – nie wiemy, jakie potęgi spowodowały ów stan wyniesienia.

Poetka pokazuje natomiast skutek ich działania w postaci dziwnego dźwięku. *Ja* w ekstatycznym uniesieniu otacza bowiem „przestrzeń rozbrylancona melodią”. Neologizm współtworzący synestezję sugeruje wrażenie blasku połączonego z muzyką, sferę, w której działanie zmysłów odbywa się według innych zasad. Następnie srebrne dzwoneczki zamieniają się w ciszę, albo są jed-

<sup>14</sup> Pisałam o tym w swojej książce *Między bios a zoé. Poetycka antropologia w liryce Młodej Polski. Interpretacje*, Białystok 2012, s. 177–191.

nocześnie ciszą, która sprawia poczucie harmonii, jak można się domyślać, harmonijnego połączenia wszystkich elementów owej ekstatycznej przestrzeni, identyfikowanej z przestrzenią rajską.

Ciekawe, że w liryku Zahorskiej nie ma owego charakterystycznego dla młodopolskich liryków poczucia jedności (z naturą, z bytem, z Absolutem)<sup>15</sup>. *Ja* ciągle zachowuje poczucie odrębności, nie roztopia się w rajskiej sferze. Doświadcza głębokiego szczęścia, ale odbiera je jako doznanie wewnętrzne. Niewątpliwie istnieje głęboka komunikacja między rajskim światem a jednostką, nie ztraca ona jednak poczucia własnego ja. W ostatnim dwuwierszu dominują dwa kolory – szafir i biel, ale dominuje też owo *ja*, skoro relacjonuje pokłon „śnieżnych skrzydeł”. Pojawia się więc pytanie – kim staje się w owym przemienionym świecie, jaki jest powód owej dominacji.

Niewątpliwie, trudno jest na to pytanie odpowiedzieć, żadnej przekonującej sugestii ów wiersz nie zawiera. Poza jednym – występuje w nim przekaz podmiotowy, *ja* nie dąży do samozatrącenia, nawet doświadczenie ekstazy staje się poświęceniem indywidualium.

Charakterystyczne, że w okresie Dwudziestolecia Anna Zahorska przestała cenić swoje młodopolskie utwory. Sama to przyznała w wywiadzie publikowanym w „Tygodniku Polskim”:

„Erotyka, prądy indywidualistyczne... Toteż wstydziłam się tych moich wierszy [...]”<sup>16</sup>

Rzeczywiście, po wojnie, a może bardziej po przeżyciu nawrócenia, zmienia się charakter twórczości lirycznej poetki. Śmiała erotyka pojawiająca się w tomie *Poezje* zanika, podobnie wybujały indywidualizm. Inaczej też pokazuje Zahorska doświadczenie ekstazy. Powtarzają się niektóre elementy przeżycia, ulegając jednocześnie mniejszej lub większej modyfikacji. Oto fragment poematu *Wcielenie*, którego pierwsza wersja była drukowana już wcześniej, w 1914 roku, w „Tygodniku Ilustrowanym”. Fragment cytujemy na podstawie publikacji w tomie *Dniom zmartwychwstania* (1921):

I skrzydeł dwoje mi rośnie,  
I taka lekkość w mym ciele.  
Śpiewają chóry radośnie:  
– Aniele, czysty aniele!

<sup>15</sup> Por. M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., s. 75 i nast.

<sup>16</sup> „Tygodnik Polski” 1928, nr 8, s. 2.

I oto jestem bez skazy –  
 Opadły pęta z mej woli –  
 O błogość, błogość ekstazy –  
 Błogość tak wielka, aż boli.

Szczęście, co cięży tak skroni –  
 Jako złocista korona –  
 W szafiru bezdennej toni –  
 Wieczność otwiera ramiona.

Wieczność do łona przygarnia  
 I z martwych wskrzesza potęga –  
 Rozkosz, ofiarna męczarnia –  
 Tu w jeden akord się sprzęgą.

Z nas rodzi tchnienie wieczyste  
 Myśli ogromne i boże,  
 Co jako słońca złociste  
 Kreślą orbity w przestworze.

W oślepiającym słońcu wirze  
 Lecimy sami jak słońca  
 I w rozśpiewanym szafirze  
 Jesteśmy pieśnią bez końca<sup>17</sup>.

Niektóre elementy przeżycia ekstazy z poprzedniego wiersza zostały teraz dookreślone, dopowiedziane. Powtarza się zjawisko wyniesienia i lotu w niebiańskich przestworzach, pojawia się nawet motyw skrzydeł, przynależnych tym razem podmiotowi. Anielskość także zostaje przywołana. Jednak lot w późniejszym wierszu okazuje się dużo bardziej dynamiczny – płynność zastępuje wir. Podobnie natomiast zniwelowany zostaje ciężar ciała i jego materialność, dominuje wrażenie lekkości. To, co wcześniej było poczuciem uwolnienia z grzechu, występuje i teraz – doznanie własnego bytu bez skazy, a nawet zamiana w anioła. W doświadczeniu ekstazy wpisuje się ciekawe zjawisko dotyczące sfery wolicjonalnej. Doznaniu błogości towarzyszy odzyskanie całkowitej wolności woli, brak jej spętania. Dzieje się to w przestrzeni spersonalizowanej wieczności, w której można rozpoznać sylwetkę Najwyższego, dzięki aluzjom biblijnym (łono wieczności, tchnienie wieczyste). Nie ma tu jednak tak

<sup>17</sup> H. Zahorska (Savitri), *Dniom zmartwychwstania*, Wilno 1921, s. 57–58.



oczywistego poczucia szczęścia, jak w poprzednim wierszu. Szczęście posiada niezrozumiały, ale odczuwalny ciężar. Ekstaza zaś okazuje się doświadczeniem, w którym łączą się krańcowe doznania: błogość i ból; rozkosz i męczarnia.

Wydaje się, że wcześniejsza *Ekstaza* inspirowana była w dużym stopniu rajem ziemskim, o czym świadczy przywołanie sadu i poczucia niezmaconego szczęścia, mimo „złotej lancy”. We *Wcieleniu* ekstaza towarzyszy kontaktowi z wiecznością, ale posiada odrębny cel, nie jest celem samym w sobie, jak bywało w wierszach młodopolskich. Doświadczenie ekstazy przemienia. W dwóch ostatnich strofach występuje zaimek „my”, podmiot przemawia w imieniu zbiorowości. Zrywa więc poetka z tak ciężącym jej później indywidualizmem. Ekstazy *ja* łączy się z „wybranymi”. Niebiańska przestrzeń napełniona jest światłem i muzyką. Światło tym razem okazuje się złote, niezwykle intensywne. A muzyka staje się pieśnią, czyli nie dźwiękiem instrumentu, lecz głosem wybranych. Charakterystyczne, że indywiduum samo staje się głosem, pieśnią, czyli żywym dźwiękiem, zatracając się w niebiańskiej muzyce. Taka przemiana jest jednak tylko chwilowa. Pod wpływem wypełnionego miłością kontaktu z Najwyższym *ja*, połączone z *my*, rozwija specyficzną wewnętrzną kreację. Myśl nie jest już własna, jednostkowa, ograniczona, staje „bożą”, tożsama z wolą Absolutu. Celem staje się przemiana życia na ziemi, jak czytamy w następnych strofach. Dzięki kontaktowi z wiecznością, któremu ekstaza towarzyszy, jednostka staje się zdolna do ofiary.

W późniejszych wierszach poetki wielokrotnie pojawia się temat sakralnej ofiary, natomiast ekstazę zastępuje spotkanie z Chrystusem. Błagalna modlitwa kulminuje stanami podobnymi do doświadczenia ekstazy, ale zawsze pojmowana jest ona jako Chrystusowy dar. Poetka rozwija i potwierdza treści chrześcijańskiej wiary. Nieokreślona wieczność konkretyzuje się w postaci Zbawiciela. Biel lilii czy skrzydeł zamienia się w białą szatę Chrystusa. Uczucie wyniesienia zastępuje wizja zstępowania Bożego Syna. Jest ona faktem tak uszczęśliwiającym, że podróże w kosmiczną przestrzeń stają się zbędne. To Chrystus przyjmuje czystą ofiarę cierpienia i zawsze opisywany jest podobnie:

Wszak jesteś tak ogromny.  
o Chryste, Chryste biały,  
że zmieścić Ciebie, ogarnąć,  
nie zdoła wszechświat cały!  
[...]

I schodzisz w mocy, łamiąc mur po murze,  
jak wiew kosmosu  
i rzucasz w serce wzbierające burze  
anielskich głosów<sup>18</sup>.

Powraca uczucie szczęścia, w które Chrystus przekształca cierpienie. Rzadkie stany ekstazy stają się zbędne, zastępuje je codzienna modlitwa i eucharystia, choć nie znika poczucie niezwykłości kontaktu z Bogiem. Metafizyczna liryka ekstazy zmienia się w religijną lirykę przyświadczenia<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> „Rodzina Polska” 1939, nr 6.

<sup>19</sup> W. Gutowski wyodrębnił cztery style interpretacji tradycji religijnej: styl przyświadczenia czyli identyfikacji (z podziałem na dwa nurty: kerygmaticzny i dewocyjny), styl zerwania, styl alternatywności, styl polemiki. Por. W. Gutowski, *Wśród szyfrów transcendencji*, Toruń 1994, s. 15 i nn.

*Przychodzisz do mnie...*  
Niezwykłe rozmowy poetów  
na temat miłości i śmierci

Najpierw był wiersz Adama Asnyka. Opublikowany w 1886 roku w tomie zbiorowym *Dla Stryja*, harmonizował z ogólnym nastrojem książki, wydanej po wielkim pożarze, który prawie doszczętnie zniszczył położone niedaleko Lwowa miasteczko Stryj<sup>1</sup>. Tajemniczy liryk, przedrukowany przez Asnyka także później (m.in. w 4. tomie *Poezji*, w 1894 roku) pokazuje scenę jak z dręczącego snu, choć słowo sen w nim się nie pojawia. Tym niemniej możemy się zorientować od razu, że bohater liryczny – gość, który „przychodzi”, to postać zza światów, wyposażona została bowiem w sugestywne atrybuty zjawy:

Przychodzisz do mnie, nie mówisz nic,  
Lecz ukazujesz swe rany,  
Śmiertelną bladość zmartwiałych lic  
I całun krwią twą zbryzgany!

Zatapiasz we mnie żaloszny wzrok,  
Co w pierś mi wbija swe ostrze,  
Aż grozę śmierci, nicestwa mrok  
Nade mną wkoło rozpostrze.

---

<sup>1</sup> *Dla Stryja*, Lwów 1886, s. 8. W innej księdze zbiorowej, zatytułowanej *Dla pogorzalców Stryja*, Kraków 1886, Asnyk umieścił wiersz: *Tyle nasion spotyka zagłada...* być może bardziej związany z tematem książki. Podaje tę informację, ponieważ w bibliografii Nowy Korbut, t. 13, nie została odnotowana.

W duszę mi spływa rozpacz i wstyd,  
 I cała konania męka...  
 I potępieńców ściga mnie zgrzyt...  
 I serce z bólu mi pęka!<sup>2</sup>

Atmosfera gotycyzmu, elementy jak z romantycznych powieści grozy nasycają tę scenę specyficzną aurą. Najwięcej jest chyba symptomów gwałtownej śmierci – rany, krew, a potem okrwawiony całun i śmiertelna bladeść sugerują utratę życia związaną z jakąś przemocą. O śmierci zresztą mówi się też bezpośrednio, ze znaczną częstotliwością, jeśli wziąć pod uwagę, że wiersz liczy tylko trzy strofy: „śmiertelna bladeść”, „zmartwiałe lica”, „groza śmierci”, „męka konania”, „nicestwa mrok”, „zgrzyt potępieńców”.

Kim jest milczący przybysz? Właściwie nie wiemy, nie możemy nawet z całą pewnością określić, czy jest nim mężczyzna, czy kobieta. Szczegółowo poznajemy natomiast oddziaływanie tej postaci. Poraniona zjawia nie tylko eksponuje drastyczne przyczyny własnej śmierci, ale i sama zadaje cios: „w pierś mi wbija swe ostrze”. Zmarły (lub zmarła) gwałtowną śmiercią – także śmierć („nicestwa mrok”) sprowadza, wywołując jednocześnie stan emocjonalny zbliżony do całkowitej negacji życia („serce z bólu mi pęka”). Spotkanie dwóch osób odbywa się więc w przestrzeni gwałtowną śmiercią naznaczonej, to ona i jej sugestywne *decorum* wyznaczają aktualne relacje między *ja* i *ty*.

Charakterystyczne, że zakrwawiona zjawia nie wzbudza strachu w tym, komu się objawia, choć może przecież przerażać. Odnosimy wrażenie, że z za świata przybywa osoba dobrze znana. Lęk zastępują inne uczucia towarzyszące opisywanej sytuacji, nazwane konkretnie – są nimi rozpacz i wstyd, potęgujące doznanie bólu.

Między podmiotem mówiącym i zakrwawionym widmem niewątpliwie istnieje silny związek emocjonalny. Może być to miłość, ale z całą pewnością tak twierdzić nie możemy. Dominuje cierpienie, pogłębione obrazami ran – fizycznych, cielesnych, ale też metaforycznych, zadawanych „ostrzem” spojrzenia. Można zrozumieć rozpacz, która ogarnia po śmierci bliskiej osoby. Ale wstyd? Czyżby wstyd łączył się z jakimś poczuciem winy?

Wydaje się, że cytowanego wiersza Asnyka raczej nie należy tłumaczyć biograficznie. Jak przenikliwie zauważyła Zofia Mocarska-Tycowa, nawet w wierszach miłosnych poety nie należy dopatrywać się przeżyć osobistych:

<sup>2</sup> Tekst wiersza na podstawie wydania: A. Asnyk, *Poezje*, wstępem poprzedził Stefan Lichański, Warszawa 1974, s. 555.

„Asnyk miał bogatą kulturę literacką i doskonale wiedział, po jakie wypróbowane i bardzo okrzeple schematycznie znaki należy sięgnąć, by mówić o tematach powszednich: o miłości i szczęściu w sposób komunikatywny, estetyczny i sentencjonalny”<sup>3</sup>.

W omawianym liryku raczej nie mamy do czynienia z tematem powszednim w sensie egzystencjalnym, natomiast od razu narzucają się skojarzenia literackie. Poeta i tu także sięga po „wypróbowane i bardzo okrzeple schematycznie znaki” – aby posłużyć się sformułowaniami autorki monografii. Upiory i zjawy znamy dobrze z literatury romantycznej, pojawiają się one też nierzadko w twórczości autora *Snu grobów*, szczególnie wcześniejszej. Znamy też siłę spojrzenia, eksponowaną szczególnie w liryce miłosnej. Większość stylistycznych elementów wiersza również można uznać za konwencjonalne: „groza śmierci”, „śmiertelna bladeść” itp.

Zastanawiać może jedynie ów „wstyd”, łączący się albo z poczuciem winy osoby, która przyczyniła się do gwałtownej śmierci; albo też z poczuciem winy motywowanym samym faktem życia, podczas gdy owa, niewątpliwie bliska osoba, spoczywa w grobie.

„Asnyk, przesadzając, można powiedzieć, pisał utwory-partytury, a w zasadach ich odtwarzania dobrze orientowali się odbiorcy, ów „inteligentny ogół”, napełniając je stosownymi wzruszeniami [...]” – tak podsumowywała czytelniczą recepcję i niezwykłą popularność liryki dziewiętnastowiecznego poety Zofia Mocarska-Tycowa<sup>4</sup>.

Odwołujemy się do czytelniczego odbioru, ponieważ właśnie recepcja omawianego wiersza będzie nas dalej interesować, a ściślej lektura dokonana przez szczególnego czytelnika, jakim jest poeta Kazimierz Tetmajer. To Wincenty Kosiakiewicz zwrócił onegdaj uwagę na Asnykowską inspirację jednego z utworów Tetmajera<sup>5</sup>. Przypuszczenie Kosiakiewicza potwierdza tytuł cyklu, w którym wiersz Tetmajera został przez samego poetę umieszczony, tytuł ten brzmi: *Gra słów*. Interpretujący młodopolską lirykę miłosną Jan Marx, nazwał nawet ów cykl poetycką zabawą<sup>6</sup>, choć aura emocjonalna cytowanego niżej wiersza bynajmniej zabawna nie jest:

<sup>3</sup> Z. Mocarska-Tycowa, *Wybory i konieczności. Poezja Asnyka wobec gustów estetycznych i najważniejszych pytań swoich czasów*. Toruń 2005, s. 30.

<sup>4</sup> Tamże, s. 29.

<sup>5</sup> W recenzji tomów poetyckich Savitri (Anny Zahorskiej), w związku z wierszem, który będzie tu następnie analizowany („Świat” 1909, nr 52, s. 7).

<sup>6</sup> J. Marx, *Od Tetmajera do Boya. (O poezji miłosnej Młodej Polski)*, „Poezja” 1986, nr 7–8, s. 17.

Przychodzisz do mnie noc po nocy,  
 śniesz mi się długo i boleśnie – –  
 patrzę w twe oczy, a twe oczy  
 są jak dwa zimne światła z lodu.

Wyciągam ręce do twych dłoni:  
 twe dłonie są jak ostre noże;  
 chwytam twe małe drogie stopy:  
 twe stopy są jak ostre ciernie.

I budzę się od krwi na rękach,  
 na dzień się budzę długi, smutny – –  
 przychodzisz do mnie noc po nocy  
 śnić mi się długo i boleśnie<sup>7</sup>.

Odczytanie wiersza Asnyka przez Tetmajera na pewno nie ogranicza się do „odtworzenia partytury”, czego dowodem jest powstanie utworu opartego na intertekstualnej grze. Młodopolski poeta orientował się zapewne równie dobrze jak Asnyk w mocy oddziaływania klisz i schematów literackich. Świadczy o tym chociażby tytuł cyklu-tryptyku i fakt, że w szczególnie nacechowanym, środkowym utworze<sup>8</sup> podjął intertekstualną grę z własnym, niezwykle popularnym wierszem: *Mów do mnie jeszcze...* (II Seria *Poezji*). Z kolei liryk inicjalny i finalny cyklu wydają się odnosić intertekstualnie do wierszy innych autorów, cytowany tu liryk finalny wiązać można z omówionym wcześniej wierszem Asnyka. Decyduje o tym wiele różnych elementów, od stroficznego kształtu wiersza poczynając.

Tetmajer kreuje sytuację liryczną, rozpoczynając od dookreślenia sytuacji z wiersza autora *Snu grobów* i starając się uprawdopodobnić pojawienie się niezwykłej bohaterki. Tajemnicza postać, tu – kobieta, „przychodzi” we śnie, co pozwala rozwinąć akcję w konwencji onirycznej. Młodopolski poeta powtarza jednak kluczowe motywy wiersza Asnyka: krew i rany w warstwie obrazowej, ból jako dominujące uczucie, znaczącą, choć też nieco inną, rolę spojrzenia. Za-

<sup>7</sup> Tekst na podstawie: K. Tetmajer, *Poezje*. Warszawa 1980, s. 465. Wiersz był publikowany po raz pierwszy w III Serii *Poezji*, w r. 1898.

<sup>8</sup> O szczególnym nacechowaniu środkowego utworu w poetyckich tryptykach pisała K. Jakowska w swoim artykule *Tryptyk jako odmiana cyklu literackiego*, [w:] *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, pod red. M. Demskiej-Trębacz, K. Jakowskiej, R. Siomy, Białystok 2005.

rysowuje się swoista gra w obrębie Asnykowskich motywów i schematów. Sięgając po „okrzeple znaki”, Tetmajer przeprowadza ich rewitalizację.

Spojrzenie zadające rany z wiersza Asnyka zastępuje – bardziej w stylu młodopolskiej liryki, zwłaszcza erotycznej – dotyk, nie mniej raniący. Postromantyczne „ostrze wzroku” zostaje osłabione, „zimne światła” oczu nie kaleczą ciała przecież tak samo jak metal. Wzmocniona okazuje się właśnie rola ciała, przedmioty zadające rany to wszakże „ostre noże” dłoni i „ostre ciernie” stóp. Przemiana rąk i stóp ukochanej i pożądanej kobiety w ostrza rozrywające ciało zostaje uprawdopodobniona przywołaniem aury dręczącego snu, w którym elementy nagle zmieniają kształty – nie po raz pierwszy zresztą u Tetmajera konwencja oniryczna jest w ten sposób wykorzystywana<sup>9</sup>. Ale samo znaczenie i funkcje ostrza, ostrych przedmiotów Tetmajer zachowuje, nawet poszerza, dwukrotnie w obrębie jednej strofy posługując się epitetem ostry. Kluczowy motyw krwi, równie istotny jak u Asnyka, inaczej jest wykorzystany, gdyż kto inny zostaje fizycznie zraniony, brak więc podmiotowego „wstydu” i poczucia winy, cierpienie podmiotu nie zostaje nimi skażone, okazuje się pozbawione Asnykowskiej dwuznaczności. Może więc złagodnieć, przeobrazić się w stan ciągłego smutku<sup>10</sup> za dnia, przy czym zaakcentowana zostaje zarówno rola „długiego” snu, jak i „długiego” dnia (istotna rola instrumentacji głoskowej), w którym dominuje *tristitia*. Ból i smutek są dobrze ugruntowanym, permanentnym stanem.

Wyrażna staje się natomiast przynależność omawianego utworu do liryki miłosnej. Jak wiadomo, noc to zwykle pora intymnego spotkania, erotycznego uścisku. „Noc jest porą zarezerwowaną dla spełnienia miłości” – pisze autorka książki na temat erotycznego dyskursu<sup>11</sup>. Dziwne jednak to Tetmajerowskie spełnienie, choć dotyczy ciała; zamiast rozkoszy przynosi ból ran. Poeta niezwykle kunsztownie pokazuje miłość nieszczęśliwą, zawiedzioną – przetwarzając literackie schematy. Zamiast stereotypowego, gorącego „płomienia miłości” mamy tu więc także „światła z lodu”. Konwencja oniryczna natomiast pozwala zasugerować głębię udręczenia odrzuconego kochanka.

Nie zmienia się natomiast sytuacja wyjściowa, nakreślona w pierwszych słowach utworu Asnyka: „przychodzisz do mnie”. „Przychodzisz do mnie noc po nocy” – dodaje Tetmajer, jak gdyby chcąc rolę owej nocy szczególnie wy-

<sup>9</sup> Por. wiersz *Czarna róża*, K. Tetmajer, *Poezje*, dz. cyt. s. 105.

<sup>10</sup> O smutku w wierszach Tetmajera pisałam w swojej książce *Między bios a zoé. Poetycka antropologia w liryce Młodej Polski*. Białystok 2012, s. 86–95.

<sup>11</sup> M. Kita, *Szeptem albo wcale. O wyznawaniu miłości*. Katowice 2007, s. 157.

eksponować, w obu aspektach – onirycznym i erotycznym. Pod piórem Tetmajera powstał piękny utwór należący do liryki miłosnej w jej młodopolskim kształcie, akcentującym rolę zmysłów i ciała. Zamiast pośmiertnej zjawy o niejednoznacznym ontologicznym statusie, jak w wierszu Asnyka, pojawia się u Tetmajera bohaterka o proweniencji onirycznej, której bliskość poświadcza dotyk i czułość. Przy tym jest to specyficzna liryka miłosna, taka, która eksponuje miłosne niespełnienie w świecie naznaczonym piętnem smutku.

Ale to oczywiście nie koniec intertekstualnych inspiracji i swoistych dialogów poetów. Następnym wierszem, odwołującym się bezpośrednio do utworu Tetmajera (chyba jednak z Asnykiem w tle) jest liryk Anny Zahorskiej opublikowany w tomie *Pieśni walki* z 1908 roku i zaopatrzony tytułem *Po śmierci*<sup>12</sup>. Liryk jest nieco dłuższy niż poprzednie i oczywiście dziś znacznie mniej znany, a także trudno dostępny. Konieczne okazuje się więc przytoczenie utworu w całości:

Przychodzisz do mnie noc po nocy,  
a siną pręgę masz przez szyję...  
Zrywam się z krzykiem: – Już umarłeś! –  
Ty odpowiadasz cicho: – Żyję! –

-----

Przychodzisz do mnie noc po nocy,  
i ja całuję usta blade,  
na serce, chore miłowaniem,  
twoja męczeńską głowę kładę.

Przychodzisz w straszną noc bezsenną,  
a z twego czoła wieje zgroza...  
Całuję zimne twoje usta  
i siną pręgę od powroza.

Twoją męczeńską głowę pieszczę,  
z której już mózg wyżarły zmije...  
Na jęk nieludzki: – Już umarłeś! –  
ty odpowiadasz cicho: – Żyję! –

-----

<sup>12</sup> Savitri (Anna Zahorska) *Pieśni walki*, Kraków 1908, s. 17–18. Zachowujemy układ graficzny wiersza oraz oryginalną interpunkcję.



W męce zmartwiła, bezpamiętna,  
błądzą stopami zbolełemi,  
by choć najlżejszy cień istnienia  
twego odnaleźć tu na ziemi.

Oto ujrzałam na mej drodze  
idący naprzód zastęp mężny,  
a w nim się zrywał, huczał, szumił,  
wicher twej woli przepotężny.

A tam z otchłani ludzkich źrenic  
spłynęła łzą na me cierpienie  
twa seraficzna moc ofiary,  
wyanielone twe spojrzenie.

I wszystkie myśli twe orkanne,  
twych pragnień łoskot piorunowy,  
ujrzałam oto znów, wcielone  
w ten męczenników szereg nowy.

I głos twój doszedł mnie ze świata:  
twych buntowniczych słów zarzewie  
znów z dreszczem szczęścia usłyszałam  
w młodym, radosnym zwycięstw śpiewie!

-----  
Przychodzisz do mnie noc po nocy,  
a siną pręgę masz przez szyję...  
Łkam oszalała: – Już umarłeś!  
Ty odpowiadasz cicho: – Żyję! –

Pierwszy wers: „Przychodzisz do mnie noc po nocy” jest wprawdzie dokładnym przywołaniem inicjalnego wersu wiersza Tetmajera (podobnie zresztą jak u Tetmajera dalej powtarzanym), ale tytuł – *Po śmierci* – sugeruje inną sytuację liryczną, bardziej zbliżoną do wiersza Adama Asnyka. Czy Zahorska знаła także utwór autora *Snu grobów*? Jest to bardzo prawdopodobne, Asnyk był przecież wówczas jednym z najpopularniejszych poetów, a Savitri, jako pilna czytelniczka różnych utworów literackich, rozpoczęła niebawem intensywną pracę w roli krytyka. Jednak nocna wizyta zjawy – osoby, która zmarła gwałtowną śmiercią i ślady owej gwałtownej śmierci noszącej, może być też niez-

leżnym pomysłem poetki, choć oczywiście mocno osadzonym w tradycji literackiej<sup>13</sup>. Natomiast inspiracja wierszem Tetmajera wydaje się niewątpliwa.

Należałoby zwrócić uwagę, że i omawiany na początku wiersz Asnyka można odczytać w kontekście narodowym i patriotycznym; wtedy skrwawione, milczące widmo to ofiara powstańczej walki. Związek liryków Asnyka i Zahorskiej byłby więc jeszcze ściślejszy, ponieważ bohater z siną pręgą na szyi jest niewątpliwie ofiarą egzekucji, niezwykle licznych w czasie rewolucji 1905 roku i po jej zakończeniu.

Wiersz Zahorskiej ukazał się bowiem już wcześniej, w „Prawdzie” (1906, nr 28). Pisany więc był zapewne w czasie pobytu Savitri w więzieniu na Pawia-ku, aresztowanej w związku z rewolucją 1905 roku. Jest jednym z jej najwcześniejszych utworów, gdyż – jak sama mówiła – intensywną twórczość literacką rozpoczęła właśnie w więzieniu<sup>14</sup>.

Interpretując ów liryk, należy więc przywołać tradycję walki i śmierci w służbie idei. Śmierć przez powieszenie stała się śmiercią zaszczytną, męczeńską, uświęconą, przynajmniej od czasu powstania styczniowego. Po 1905 roku temat egzekucji powraca w licznych utworach, także w literaturze rosyjskiej (np. chętnie tłumaczone opowiadanie *Siedmiu powieszonych* Leonidasa Andrejewa). Zahorska – wówczas aktywna bojowniczką PPS – nadaje sens śmierci na szubienicy, posiłkując się romantyczną ideą ofiary<sup>15</sup>. „Seraficzna moc ofiary” pozwala osiągnąć nieśmiertelność, która konkretyzuje się w niepodlegającej zniszczeniu idei, trwale obecnej w życiu zbiorowym. Idei niepodległości, wolności i sprawiedliwości, gdyż te wartości były wówczas dla poetki najważniejsze. To dlatego przychodzący w nocy skazaniec, a raczej jego „pośmiertny wtór” (aby posłużyć się formułą jednego z ulubionych pisarzy Anny Zahorskiej – Tadeusza Micińskiego) może głosić zaskakującą wieść: „Żyję!”.

Jednak nie tylko patos i tragizm w służbie idei decydowały o tym, że liryk Zahorskiej interesował zarówno krytyków, którzy o niej pisali, jak i poetów, czego dowodem będzie następny omawiany tu wiersz. Konstruując sytuację li-

<sup>13</sup> Podobne utwory pojawiały się także i później. Znany jest wiersz W. Broniewskiego *Nocny gość* poświęcony zmarłemu tragicznie Jesieninowi. Może należałoby tu też przypomnieć młodopolski liryk Adama Łady (Adama Cybulskiego) „Przychodzisz do mnie...”, pokazujący szczęśliwe, nocne, miłosne spotkanie kochanków; w końcu jednak okazuje się, że jest to tylko marzenie lub sen, a właściwie spotykają się duchy-cząstki wieczności. W liryku Cybulskiego występują inne motywy, niż w omawianych w tym szkicu wierszach, choć tytuł i pierwszy wers są takie same. Nie wiadomo, czy mógł on zostać zainspirowany lirykiem Asnyka lub Tetmajera (por. *Wybór poezji Młodej Polski*. Ułożył W. Feldman, Kraków 1903, s. 207–208).

<sup>14</sup> Por. wywiad z Anną Zahorską. „Tygodnik Polski” 1928, nr 8, s. 2–3.

<sup>15</sup> Szerzej pisałam o tym w swojej książce *Między bios a zoé...*, dz. cyt., s. 210–222.

ryczną, Savitri przywołuje bowiem też inny głęboki nurt tradycji literackiej, sygnalizowany już pierwszym wersem utworu, zaczerpniętym przecież z wiersza Tetmajera, nurt liryki miłosnej. Ze zderzenia obu tych wątków powstaje szczególnie ciekawy rezultat – liryk erotyczny, w którym znajdziemy elementy tak lubianej w epoce przełomu wieków perwersji, epoce, która nie stroniła też od bulwersującej nekrofilii<sup>16</sup>. Całowanie zimnych ust skazańca i sinej pręgi od powroza jest oczywiście uzasadnione kultem bohaterskiej walki i męczeńskiej śmierci, ale wywołuje dreszcz znany czytelnikom dekadencjonalnych utworów, w których wątki nekrofilskie występowały w sposób mniej lub bardziej zakamuflowany (np. *Requiem aeternam* Stanisława Przybyszewskiego). Wojciech Gutowski pisał nawet w podobnych wypadkach o nekrofilskim hedonizmie. Ale w wierszu Zahorskiej miłosne zbliżenie z powieszonym nie przynosi szczęścia. „Dreszcz szczęścia” pojawia się w innej sytuacji, świadczącej o przekroczeniu progu śmierci przez to, co w osobie kochanka było najistotniejsze. „Dreszcz szczęścia” wywołuje głos młodych buntowników; okazuje się wówczas, że zarówno życie, jak i śmierć ukochanego posiada głęboki, trwały sens. Mimo drastycznych elementów nekrofilskich nie ciało, lecz idea jest ważniejsza dla cierpiącej z powodu rozstania kochanki.

Jeszcze inaczej skonstruowała swój liryk Kazimiera Hłakowiczówna, po uważnej – niewątpliwie – lekturze wiersza Zahorskiej. Wybrała to, co w utworze Savitri najbardziej bulwersujące – ślad szubienicznego sznura. Liryk autorki *Litewskiego słownika* nosi znamienity tytuł: *Jedwabny sznur*:

Lękam się przyjscia nocy  
i własnych strasznych śnień.  
Przychodzisz co noc do mnie  
ty, czy twój złudny cień,

przychodzisz bardzo blady,  
zanim zapieje kur,  
a w ręku masz jedwabny,  
skręcony, lśniący sznur.

I zwolna się nachylasz,  
i mówisz słodkie słowa,  
leży przy mojej głowie  
twoja najdroższa głowa

---

<sup>16</sup> Temat ów omawia szeroko W. Gutowski w swojej książce *Nagie dusze i maski (O młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992, s. 147–171.

i czuję jak twe serce  
na moim sercu bije!  
Ty sznurem wśród pieśczoły  
oplatasz moją szyję.

Rano oglądam z trwogą  
krwawy od stryczka ślad.  
Przychodzisz co noc do mnie  
ty, czy nasłany kat

i bezlitosną ręką,  
zanim zapieje kur,  
zaciskasz mi na szyi  
jedwabny, lśniący sznur<sup>17</sup>.

Liryk Iłakowiczówny wydaje się tu najwyraźniejszym przykładem literackiej gry czy literackiej zabawy. Jego autorka znała poezje Savitri, czego dowodem późniejszy wiersz *Powołanie*, w którym zapisała, że lektura utworów Or-Ota i Savitri w „Tygodniku Ilustrowanym” uświadomiła jej, iż sama powinna zająć się twórczością poetycką<sup>18</sup>. Iłakowiczówna – jak wiadomo – nie traktowała początkowo swojej poezji jako najważniejszego zajęcia, bardziej czuła się urzędniczką niż poetką, nie była związana z literackimi koteriami czy grupami<sup>19</sup>. Być może właśnie ten fakt przyczynił się do rozwinięcia niezwyklej swobody wyobraźni i pióra, a także kunsztownej żonglerki różnymi kliszami i schematami oraz intensywnego dialogu z tradycją. Tom *Trzy struny*, z którego pochodzi cytowany wiersz, zawiera wiele dowodów takiej właśnie twórczej postawy.

Tytułowy, jedwabny, „lśniący”, niewątpliwie piękny sznur nie przestaje być stryczkiem, ale śmierć przez powieszenie zagraża zupełnie innej osobie niż w wierszu Zahorskiej, jest nią kochająca kobieta. Iłakowiczówna nie troszczy

<sup>17</sup> Tekst wiersza na podstawie: K. Iłakowiczówna, *Poezje zebrane*, zebrali, opracowali i bibliografię sporządzili J. Biesiada, A. Żurawska-Włoszczyńska, wstępem opatrzył J. Ratajczak. Obwoluty i ilustracje I. Chmielewska, t. 1, s. 196.

<sup>18</sup> Oto fragment tego wiersza (z tomu *Popiół i perły*, 1930):

Siedzę na białym stole, warkocz mam potargany,  
Czytam wpatrzonym we mnie „Tygodnik Ilustrowany”,  
Or-Ota i Savitri i nagle głos mi zawisa...  
...I wiem, że sama także muszę zacząć wiersze pisać.

K. Iłakowiczówna, *Poezje zebrane*, dz. cyt., t. 2, s. 186.

<sup>19</sup> Por. J. Ratajczak, *Twarze Iłły*, [w:] K. Iłakowiczówna, *Poezje zebrane*, dz. cyt., t. 1, s. 9–11.

się o uwiarygodnienie statusu ontologicznego przychodzącej „co noc” postaci, może być to człowiek lub zjawia. Powraca więc ontologiczna niepewność, jak w wierszu Asnyka, najwyraźniej zamierzona. „Śnienie” zostawia namacalny ślad w postaci krwawej pręgi na szyi, co wywołuje dodatkowy dreszcz niepewności. Nie chodzi jednak o odniesienie sytuacji lirycznej do rzeczywistości, to, co istotne wydarza się na płaszczyźnie literackich znaków.

Noc jest zarówno porą snów, jak i miłosnego spełnienia, co widzieliśmy w poprzednich, omawianych tu utworach. Hłakowiczówna odrzuca z najbliższego kontekstu – wiersza Zahorskiej – tradycję społecznej i narodowej walki, służbę nieśmiertelnej idei. Pozostaje w obrębie liryki miłosnej; w obszarze tej liryki także i stryczek znajduje uzasadnione miejsce. Korzysta w tym celu z określonego nurtu, rozwijającego się zwłaszcza na przełomie wieków – połączenia w liryce erotycznej pożądania i destrukcji, rozkoszy i śmierci<sup>20</sup>. Konstruuje w tym celu sytuację wcale nie mniej drastyczną niż Zahorska, która wprowadziła elementy nekrofilii. Zastępują je w tym wypadku elementy sadystyczno-masochistyczne. Zjawiająca się „co noc” postać jest jednocześnie kochankiem i katem, co potwierdza jednoznacznie krwawa pręga na szyi kochanki.

Nie możemy się oprzeć wrażeniu, że pokazane w wierszu nocne perypetie są jak opowiadana wieczorem bajka, której elementy okazują się dobrze znane zarówno opowiadającemu, jak i odbiorcom. Natomiast od kunsztu opowiadającego zależy, czy wysłuchamy owej bajki z uwagą, czy pozwolimy się przestraszyć, wiedząc dobrze, że mamy do czynienia jedynie z sugestywnym zmyśleniem. Wydaje się, że Hłakowiczówna owe dekadentkie sadystyczno-masochistyczne motywy traktuje żartobliwie, niejako z przymrużeniem oka, poważne roztrząsanie tematu miłości zostawiając na inne okazje. Sens cytowanego wiersza zamyka się całkowicie w literackiej grze.

Omawiane wyżej wiersze dzieli 31 lat; taki mniej więcej okres upłynął między powstaniem wiersza Hłakowiczówny i Asnyka. Łączy je przede wszystkim inicjalna formuła: „Przychodzisz do mnie...”, czy nawet: „Przychodzisz do mnie noc po nocy...”, która zapoczątkowuje określoną sytuację liryczną. Następnie – we wszystkich znajdziemy właśnie noc jako porę spotkania, intensywną aurą tajemniczości, niejasny status ontologiczny, destruktywne na ogół oddziaływanie przychodzącego gościa oraz dominujący temat – miłość lub przynajmniej silny związek emocjonalny, jak w wierszu Asnyka. Ale łączy je też wysoce prawdopodobny fakt, że każdy następny wiersz został napisany pod

---

<sup>20</sup> Por. W. Gutowski, dz. cyt., s. 150 i n.

wpływem lektury poprzedniego albo chociaż z pamięcią o nim. Nie można ich jednak traktować jak zbioru wariacji na zadany temat – zarysowany wyżej schemat okazuje się niezwykle elastyczny i nie on stanowi o wartości utworów. Najciekawsza i najważniejsza wydaje się inwencja poetów i poetek, którzy – wychodząc z tego samego miejsca, z tej samej formuły – kreują tak różne i bogate liryczne światy.

BIOGRAFICZNE  
DOPOWIEDZENIA





## „Drogi promienia”. O biografii Bronisławy Ostrowskiej

Tom utworów prozą zatytułowany *W starym lustrze* został wydany już po śmierci Bronisławy Ostrowskiej<sup>1</sup>. Szczupły zbiorek, zawierający jedynie sześć opowiadań i fragment *Ukochana ojczyzna*, otrzymał od razu znak wysokiej jakości artystycznej. „Rewelacyjna proza” – tak pisał z emfazą Leon Piwiński<sup>2</sup>. Po wojnie, w 1959 r. kilka tekstów zostało nawet przedrukowanych w ciekawym zbiorze *Z teki dwudziestolecia*<sup>3</sup>. Jednak późniejsze badania nad literaturą międzywojenną wysunęły na plan pierwszy inne grupy tekstów i innych autorów, a o prozie autobiograficznej Ostrowskiej właściwie zapomniano, choć wzmianki badaczy zajmujących się problematyką autobiograficzną ciągle potwierdzały wysoką ocenę owych utworów<sup>4</sup>. Można zresztą powiedzieć, że niewielkie opowiadania poetki po prostu „utonęły” w szerokim i wartkim nurcie dwudziestowiecznej literatury autobiograficznej. W 1982 r. wydano *Utwory prozą* Bronisławy Ostrowskiej. Michał Głowiński we wstępie do tego wydania

---

<sup>1</sup> B. Ostrowska, *W starym lustrze*. Warszawa 1929. Nie omawiam tutaj fragmentu *Ukochana ojczyzna*, różniącego się znacznie stylistycznie i tematycznie od poprzednich. Inaczej niż niektórzy badacze, nie sądzę, aby był on komentarzem do poprzednich opowiadań. Uważam, że został on dołączony przez wydawców, jako swoisty testament literacki autorki, a jednocześnie fragment planowanej przez nią ostatniej książki *Ukochana ojczyzna*, o której pisze H. Ostrowska-Grabska w książce wspomnieniowej *Bric à brac. 1848–1939*, Warszawa 1978, s. 153–156. Powinien być chyba omawiany w innym kontekście, gdyż dotyczy innych czasów i innej problematyki.

<sup>2</sup> Por. L. Piwiński, *Rewelacyjna proza*. „Wiadomości Literackie” 1929, nr 31.

<sup>3</sup> Por. *Z teki dwudziestolecia. Opowiadania*, Warszawa 1959. Przedrukowano tu następujące opowiadania Ostrowskiej: *W sejneńskim dworku*, *Babcia Damianiowa*, *Tajemnica akwarium*, *W starym lustrze*.

<sup>4</sup> Np. I. Skwarek w książce *Dlaczego autobiografizm? Powieści autobiograficzne dwudziestolecia międzywojennego*, Katowice 1986.

uznał tom opowiadań *W starym lustrze*, obok nowatorskiej *Książki jutra czyli tajemnicy geniusza drukarni*, za najważniejsze osiągnięcie prozatorskie poetki<sup>5</sup>. *Książka jutra* doczekała się wnikliwej analizy<sup>6</sup>. Być może przyszedł czas na dokładniejsze przyjrzenie się tak wysoko ocenianym opowiadaniom wspomniewym, aby dokonać przynajmniej wstępnych ustaleń.

„Prawda autobiograficzna nie istnieje jako jakaś rzeczywistość przedtekstowa, ale jest metaforą osobowości autora, „staje się” w trakcie opowieści, w procesie autokreacji i samopoznania” – tak współcześni badacze określają problematyczny związek między dyskursem autobiograficznym a jego pozatekstowymi odniesieniami<sup>7</sup>. Zanim jednak przyjrzymy się dyskursowi autobiograficznemu autorki *Opali* (choć z konieczności – skrótowo), spróbujmy – śladem owych wspomnień – odwołać się do rzeczywistości pozatekstowej. Po pierwsze dlatego, że informacje zawarte w innych przekazach i łączące się z treścią opowiadań uzupełniają w sposób istotny biografię poetki. Po drugie – aluzyjna narracja w niektórych wypadkach wydaje się domagać współwiedzy czytelnika, być może nawet milcząco ową wiedzę zakłada. Po trzecie – sam dyskurs autobiograficzny daje się nieraz łatwiej określić przez odniesienie do zewnętrznych kontekstów. I wreszcie: *last but not least*: przywołane wydarzenia same w sobie ewokują niezwykłą, choć tragiczną i bolesną opowieść rodzinno-biograficzną.

## Sprawa Bogusławy Brzezickiej

Biografia Ostrowskiej wydaje się znana przede wszystkim dzięki książce wspomnieniowej jej córki Haliny Ostrowskiej-Grabskiej *Bric à brac*. Spotkamy na jej kartach niektórych bohaterów opowiadań z tomu *W starym lustrze*, ale większości nazwisk i spraw nie da się według niej rozszyfrować. Może dlatego, że dotyczą one dzieciństwa samej poetki, lat osiemdziesiątych XIX wieku, o których córka wiedziała niewiele. Nie zajmowała się zresztą deszyfracją niedopowiedzeń z opowiadań matki, ale całkiem innymi sprawami. Z jej punktu widzenia ważne było przede wszystkim to, co zdarzyło się później, co mogła opisać posługując się własną pamięcią lub dostępnymi dokumentami. Zaś tema-

<sup>5</sup> B. Ostrowska, *Utwory prozą*, Warszawa 1982, Wstęp, s. 15.

<sup>6</sup> Por. E. Szary-Matywiecka, *Książka – powieść – autotematyzm (od „Pałuby” do „Jedynego wyjścia”)*, Wrocław 1979, R. III. *Alfabet*.

<sup>7</sup> Por. M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004.

tem miniatur wspomnieniowych Ostrowskiej było jej dzieciństwo, a dokładniej – sprawy w tym dzieciństwie niejasne, tajemnicze, tragiczne, które niosły duży ładunek emocji kształtując osobowość i tożsamość.

W pierwszym opowiadaniu *W starym lustrze*, które dało tytuł całemu zbiorowi, niedopowiedzeń jest chyba najwięcej. Ich sens umyka dzisiejszemu czytelnikowi, ale można sądzić, że w czasie powstawania tekstu, a nawet w momencie jego publikacji, zachowała się jeszcze pamięć o wydarzeniach, istotnych dla interpretacji całości. Ostrowska pokazuje w tym opowiadaniu sylwetki osób z najbliższej rodziny – matkę i ojca, wymienia imiona zmarłych sióstr. Co wiemy dziś o tych postaciach, przedstawionych jakby w krótkich filmowych ujęciach, w migawkowo zarysowanych scenach?

Jak wiadomo, była Bronisława Edmunda Ostrowska córką inżyniera Bronisława Brzezickiego i Bogusławy z Palickich. Autorce niniejszego artykułu udało się ostatnio ustalić dokładną datę jej urodzin – 16 listopada 1881 r., zapisaną w *Księdze chrztów* parafii św. Jana w Warszawie, co należałoby tu, na marginesie głównych rozważań, jeszcze raz odnotować, jako informację dotychczas nieznaną<sup>8</sup>. Natomiast krótką biografię ojca – Bronisława Brzezickiego (1836–1901) podaje *Słownik biograficzny techników polskich*, wydany w 1993 r.<sup>9</sup> Pamięć o Brzezickim przetrwała więc nie tylko ze względu na sławną córkę. Był osobą znaną i zasłużoną jako współbudowniczy metalowych mostów kolejowych, ważnego wówczas technicznego osiągnięcia, brał udział w budowie mostu Kierbedzia i różnych odcinków kolei, w końcu został głównym inżynierem i zastępcą dyrektora w Dyrekcji Drogi Żelaznej Warszawsko-Terespolskiej. Pochodził z rodziny Mierz-Brzezickich, herbu Jastrzębiec, o czym z kolei znajdziemy informacje w zachowanym w Archiwum Państwowym tzw. *Zbiorze rodziny Brzezickich*<sup>10</sup>. Poza wymienionym opowiadaniem postać ojca, właśnie jako budowniczego kolei, wprowadza Ostrowska do *Książki jutra*.

---

<sup>8</sup> Archiwum Państwowe Miasta Stołecznego Warszawy. Akta Stanu Cywilnego Parafii św. Jana w Warszawie. 1881 r. Nr aktu urodzenia 751. Krótki artykuł na ten temat, z tłumaczeniem aktu został przeze mnie wysłany do „Ruchu Literackiego”. Według mojej wiedzy nigdzie dotychczas nie pojawiła się dokładna data urodzenia Bronisławy Ostrowskiej. Wszystkie źródła podają: listopad 1881 r.

<sup>9</sup> *Słownik Biograficzny Techników Polskich*. Z. 3, Warszawa 1993, s. 49. Autorem biogramu jest Bolesław Chwaściński.

<sup>10</sup> Archiwum Państwowe Miasta Stołecznego Warszawy. Nr zespołu 203. *Zbiór rodziny Brzezickich*. Pochodzenie to tłumaczy z kolei młodziński pseudonim poetki – Edma Mierz. W kontekście rodziny ojca można też wyjaśnić inny pseudonim Ostrowskiej z okresu I wojny światowej – Wojciech Chełmski. Nawiązuje on nie tylko do tragedii unitów na Chełmszczyźnie, ale i wiąże się z faktem, że rodzina Mierz-Brzezickich, mieszkała na Ziemi Chełmskiej, a jeden

O rodzinie matki, Bogusławy z Palickich też dziś znajdziemy informacje w różnych źródłach. Dziadek – Józef Palicki był filologiem rozmiłowanym w literaturze klasycznej. Słownik biograficzny Rafała Gerbera *Studenci Uniwersytetu Warszawskiego 1808–1831*, wydany w 1977 r. informuje, że. studiował Józef Palicki (1802–1873) nauki piękne, był nauczycielem i profesorem gimnazjum, następnie inspektorem warszawskiego Gimnazjum Gubernialnego, otrzymywał podziękowania, ordery i tytuły<sup>11</sup>. W szczególnie trudnym czasie Powstania Styczniowego był rektorem gimnazjum w Siedlcach, nauczycielem m.in. Adama Szymańskiego. W pamięci uczniów pozostał jako „zacny człowiek, zasłużony pedagog, wzorowy obywatel kraju, gorący patriota oddany młodzieży”<sup>12</sup>. Poza pracą pedagogiczną zajmował się tłumaczeniami, m.in. przełożył *Ewangelię św. Mateusza* i *Pamiętniki Juliusza Cezara o wojnie z Galami*. Tłumaczenia pozostały w rękopisach. W *Zbiorze rodziny Brzezickich* zachował się natomiast wzruszający list Palickiego do żony Anny Herminii Rauch, który wiele mówi o osobowości i charakterze dziadka przyszłej poetki<sup>13</sup>. Rodziny Palickich i Brzezickich były zaprzyjaźnione, co zaowocowało związkiem małżeńskim zawartym między Bogusławą Palicką i Bronisławem Brzezickim 25 kwietnia 1868 r.<sup>14</sup>

W opowiadaniu *W starym lustrze* wymienia Ostrowska imiona swoich niezających sióstr. Lusja, to Leontyna, pierwsza córka Brzezickich, zmarła w kwietniu 1870 r.<sup>15</sup>. Juleczka – druga córka, Julia zmarła w kwietniu 1883 r. „w ósmej wiosnie życia”. To właśnie w tym roku na Cmentarzu Powązkowskim wymurowany został Grób rodziny Brzezickich, dziś zniszczony, porośnięty mchem, na którym można jednak rozpoznać litery upamiętniające pochowane córki<sup>16</sup>. Trzecia córka – Janeczka Brzezicka zmarła w wieku 4 lat w r. 1894. Jak

---

z jej przodków był podczaszym chełmskim. W Archiwum zachował się też ołówkowy szkic genealogii, według którego protoplastą rodu był Brzezicki o imieniu Wojciech (sygn. 72.1)

<sup>11</sup> R. Gerber, *Studenci Uniwersytetu Warszawskiego 1808–1831. Słownik Biograficzny*, Wrocław 1977, s. 395. Datę urodzenia Palickiego podają za tym źródłem, jakkolwiek jest ona wątpliwa. Na zachowanym w *Zbiorze Brzezickich* nekrologu (sygn.72.12) z 1973 r. widnieje informacja, że zmarł on „w 91 wiosnie życia”. W cytowanej *Księdze pamiątkowej Siedlczan* uczniowie wspominali, że Palicki był w podeszłym wieku i przezywano go „Kościanym Dziadkiem”.

<sup>12</sup> Por. L. Szeliski *Ze wspomnień szkolnych (1863–1870). Księga pamiątkowa Siedlczan (1844–1905)*. Warszawa 1927, s. 108.

<sup>13</sup> *Zbiór rodziny Brzezickich*. Sygn. 72. 12.

<sup>14</sup> Odpis aktu małżeństwa, Sygn. 72. 4.

<sup>15</sup> Przeżyła 1 rok i 1 miesiąc, jak informuje nekrolog, publikowany w „Kurierze Warszawskim”. Nekrologi córek w *Zbiorze rodziny Brzezickich*, sygn.72.6. Ostrowska niezbyt ściśle informuje w opowiadaniu: „umarły dawno, zanim ja przyszedłam”. Tylko Leontyna zmarła przed jej urodzeniem. Janinę musiała pamiętać, bo miała w roku jej śmierci 13 lat.

<sup>16</sup> Kw. 33 lub 35.

widać, rodzinnych nieszczęść Brzezickim nie brakowało, zresztą w ich czasach wiele dzieci nie osiągało wieku dorosłego, co nie łagodziło zapewne rozpacz matek. W grobie rodziny Brzezickich pochowany też został ojciec rodziny – Bronisław zmarły 15 marca 1901 r.<sup>17</sup> I jego śmierć wspomina Ostrowska w opowiadaniu *W starym lustrze*.

Natomiast w dokumentach rodzinnych, w szkicach genealogii jako miejsce zgonu matki Bogusławy Brzezickiej figuruje Tomsk<sup>18</sup>. Zaś autorka opowiadań wspomnieniowych, przywołuje mogiłę leżącą „o setki mil”, „pod białym śniegiem”<sup>19</sup>. Dlaczego? Czym tłumaczyć należy odległe i zawiane śniegiem miejsce pochówku matki? Jest to jedno z pytań, które zadawać sobie może współczesny czytelnik *W starym lustrze*. Wyraźnej odpowiedzi nie znajdzie, ani w archiwum, ani w opowiadaniu, ani w książce H. Ostrowskiej-Grabskiej czy w biogramach poetki. Jednak pierwszym czytelnikom była ona zapewne dobrze znana, skoro jeszcze Edward Kozikowski, publikujący wspomnienie o Ostrowskiej w 1964 r., napisał, że w dzieciństwie była ona świadkiem „okrutnej tragedii matki swojej”<sup>20</sup>. Co to była za tragedia można się dziś szczegółowo dowiedzieć, jeśli trafi się na odpowiedni trop. Wystarczy sięgnąć do którejkolwiek gazety warszawskiej z przełomu stycznia i lutego 1893 roku. Ówczesne gazety, nie tylko zresztą warszawskie, bo i krakowski „Czas” i petersburski „Kraj” drukują obszernie sprawozdania z procesu sądowego Bogusławy Brzezickiej, żony inżyniera, córki inspektora i rektora, matki czworga dzieci<sup>21</sup>. Niektóre pisma publikują całe, niezwykle obszerny akt oskarżenia. Sprawa Brzezickiej stała wówczas w centrum zainteresowania opinii publicznej. Setki osób starały się o bilety wejściowe do Sądu Okręgowego na Miodowej, sprawozdawcy notowali, kogo ze znanych osób spotkali na sali, śledzili obecność zawołowanych dam, stawiali

<sup>17</sup> Nekrolog w *Zbiorze rodziny Brzezickich*, sygn. 72. 4.

<sup>18</sup> *Zbiór rodziny Brzezickich*, sygn. 72. 1.

<sup>19</sup> B. Ostrowska, *Utwory proz.*, s. 20.

<sup>20</sup> E. Kozikowski, *Więcej prawdy niż plotki*. Warszawa 1964, s. 183. Kozikowski cytuje też fragment opowiadania *W starym lustrze* dotyczący matki, ale nic więcej nie wyjaśnia.

<sup>21</sup> W relacjach z procesu stale te związki rodzinne podkreślano. Na procesie zeznawał m.in. uczeń Józefa Palickiego, wypowiadając się na temat stosunków w domu rodziców oskarżonej i charakteru samego Palickiego, („Gazeta Warszawska” 1893, nr 30, s. 4). Bronisława Brzezicka w czasie procesu miała czworo żyjących dzieci: Władysława (1873–1934), późniejszego inspektora weterynarii, prezesa Warszawskiego Oddziału Zrzeszenia Lekarzy Weterynaryjnych; Bronisławę Edmundę (1881–1928), późniejszą poetkę Bronisławę Ostrowską; Stefana (1888–1939) późniejszego administratora majątku Kierz, urzędnika w Lublinie oraz zmarłą przedwcześnie, dwuletnią wówczas Janinę (1890–1894) – informacje o dzieciach ze *Zbioru rodziny Brzezickich* (z wyjątkiem informacji o Bronisławie). W ogólnej informacji o *Zbiorze rodziny Brzezickich*, dostępnej chociażby w internecie nie wymieniono w ogóle dwojga dzieci Brzezickich: Władysława i Bronisławy, chociaż zachowały się dotyczące ich dokumenty.

rozmaite hipotezy, choć przyznać należy, że codzienna prasa starała się przede wszystkim zdawać dokładną i pełną relację z przebiegu procesu. Tą głośną sprawą było morderstwo starej Józefy Gerlachowej, którego dokonała zdesperowana Bogusława Brzezicka i do którego się od razu przyznała, złapana prawie na gorącym uczynku. Sprawa jak ze *Zbrodni i kary* Dostojewskiego – takie porównanie narzuca się od razu podczas lektury sprawozdań prasowych. Sąd przesłuchuje ponad 120 świadków – sprawozdawcy skrzętnie notują i przekazują ich słowa, to właśnie na podstawie tych zeznań możemy poznać niektóre nazwiska i fakty z dzieciństwa przyszłej poetki. Tragedia rodziny była wprost trudna do wyobrażenia – intymne i rodzinne sprawy roztrząsane na forum publicznym, szeroko komentowane, oceniane i uzupełniane fantastycznymi domysłami. Nie będziemy tu relacjonować ani dokładnego przebiegu zabójstwa, ani przebiegu procesu, czy też dokumentować fałszerstwa weksli, których też dopuściła się oskarżona. Wszystko to można znaleźć szeroko opisane w ówczesnej prasie, zaś współczesną interpretację – w książce Stanisława Milewskiego *Ciemne sprawy dawnych warszawiaków*<sup>22</sup>. Przypatrzymy się jedynie, z konieczności dość pobieżnie, bo trudno omówić w całości obszerne artykuły, jak sprawę morderstwa Józefy Gerlachowej komentowali przedstawiciele środowiska, do którego córka Brzezickiej miała wejść za – mniej więcej – lat sześć, publikując pierwsze wiersze pod pseudonimem Edma Mierz.

Pisał Aleksander Świętochowski:

„[...] zbrodnia dokonana przez Brzezicką należy do wyjątkowych w całym świecie. Wyznaję nawet, że chociaż wiele przeczytałem dzieł, zajmujących się kryminologią, pamięć nie zachowała mi podobnego wypadku.[...]”

Kobieta bowiem tzw. „wyższej sfery” może popełnić tysiąc zabójstw dla rozmaitych celów, ale nie dla zwyczajnego rabunku. Jeżeli nie co innego, to prze-

---

<sup>22</sup> Por. S. Milewski, *Ciemne sprawy dawnych warszawiaków*. Warszawa 1982. Rozdział. pt. *Dlaczego zabiła?* Autor zamieścił w tymże rozdziale ciekawe rozważania na temat ówczesnej antropologii i psychiatrii kryminalnej (m.in. poglądów Lombroso i Charcota), pokazując jednocześnie, że Brzezicka stała się poniekąd ofiarą bujnego rozwoju tych dziedzin, gdyż sąd nie zezwolił na badania w szpitalu psychiatrycznym obawiając się, że podsądna umknie sprawiedliwości. Ale być może na nieprzejezdane stanowisko sądu wpłynęła też pozycja społeczna oskarżonej, to, że była żoną „szlachcica dziedzicznego”, przecież we wcześniejszej głośniejszej sprawie morderczyni dzieci wyrok był zaskakująco łagodny. Nie wydaje mi się też przekonujące wytłumaczenie długów Brzezickiej jej uzależnieniem od opium. Brzezicką badało wielu lekarzy, nie wszyscy byli dla niej życzliwi, ale ani jeden nie zasugerował uzależnienia od narkotyków. A przecież takie uzależnienie któryś z nich musiałby rozpoznać. Jest prawdopodobne, że początkiem długów była pożyczka dla niespodziewanie zmarłej inżynierowej Chrzanowskiej – ok. 5 tys. rubli, która po 10 latach urosła do zawrotnej, rujnującej rodzinę sumy. Możliwość powstania takiego długu podkreślał też prokurator.

straszy ją ogrom ryzyka. Bo za nadzieję zdobycia kilku lub kilkunastu tysięcy rubli na co się naraża? Na to, że ją złapią, wtrąca do więzienia, śledztwem rozgrzebią całe jej życie, zostawia samą z myślą o dokonanej zbrodni i z widmem skrwawionej ofiary, wyprowadzą przed sąd publiczny ze sromotnym piętnem, skazą na dożywotnią karę, a przez cały ten czas rosnąć będzie z dnia na dzień jej hańba, która olbrzymią górą zgniecie ją, a zarazem przytłoczy jej męża, dzieci, niewinne, a tak okropnie skrzywdzone i może kochane przez nią istoty. [...] Nie ma chyba człowieka, który by nie współczuł bólu męża i dzieci Brzezickiej, który by nie życzył im jakiejś ulgi, który by nie chciał położyć na ich zranionych sercach kojącego balsamu – ale czyż możemy tego dokazać za pomocą wyszarzanego w rozmaitych wykrętach środka – „rozstroju umysłowego”?<sup>23</sup>

Świętochowski, jak wielu komentatorów, domaga się innego wyjaśnienia sprawy niż tłumaczenie morderstwa chorobą, albo przynajmniej rozstrojem psychicznym oskarżonej, do czego zresztą będzie się sprowadzać linia obrony. Natomiast w późniejszej relacji Pośła Prawdy z procesu możemy już zauważyć mniej współczucia, a więcej zdumienia wobec osobowości Brzezickiej, zdumienia podzielanego zresztą i przez innych komentatorów:

W galerii przestępców nie spotykamy kobiety „wyższego towarzystwa”, która by umiała godzić przywiązanie do dzieci i męża, a zatem uczucia dodatnie, z najbardziej wyrafinowanym oszustwem, która by wreszcie dopuściła się zwyczajnego morderstwa dla grabieży. Według zeznań służby była to dobra pani, według zeznań rodziny dobra żona i matka, a według świadectwa ofiar swej żądzy zdobywania pieniędzy – przebiegła i pomysłowa oszustka<sup>24</sup>.

Dodajmy jeszcze, że oskarżona była ofiarną opiekunką przytułku dla bezdomnych dzieci na Pradze, o czym zaświadczał sam proboszcz parafii św. Flo-

---

<sup>23</sup> *Liberum veto*, „Prawda” 1892, nr 21, s. 249–250. Zbrodnia dokonana przez Brzezicką miała miejsce 12 maja 1892 r. Gerlachowa mieszkała przy ul. Wspólnej 10. Na ironię zakrawa fakt, że ok. trzech tygodni wcześniej (22 kwietnia) Brzeziczcy przeprowadzili się ze służbowego mieszkania na Pradze (gdym w kwietniu 1892 r. inżynier odszedł na zasłużoną emeryturę) na ulicę Żurawią 3, do domu położonego w bliskim sąsiedztwie mieszkania Gerlachowej. Jak wynika z przesłuchań świadków, ta ostatnia panicznie bała się, że ktoś ją zamorduje lub otruje, ze względu na to kultuwowała różne dziwactwa, na przykład nie korzystała z wodociągu, nie zatrudniała służącej, choć mogła sobie na to pozwolić itp. Okoliczności zabójstwa ujawnione na rozprawie sprawiają wrażenie jakiegoś tragicznego fatum, dziwnego splotu wydarzeń, które musiały doprowadzić do krwawego finału. Przypominają bardziej akcję dramatu niż rzeczywistość.

<sup>24</sup> *Liberum veto*, „Prawda” 1893, nr 5, s. 58.

riana ks. Ignacy Dudrewicz<sup>25</sup>. Dwoistość natury Brzezińskiej wydawała się komentatorom zupełnie niezrozumiała. Ze zdumieniem słuchano, jak mąż i dorosły syn oskarżonej starają się złagodzić jej długi pobyt w więzieniu (od maja 1892 do końca stycznia 1893 r.) kontaktując się potajemnie z dozorczynią<sup>26</sup>. Zdumienie wyraził też Jerzy Brandes, do którego książki *Polska* trafiła ta sprawa (jakkolwiek Brandes nazwisk nie wymienia i opiera swoją wersję na plotkach), a który ze zdziwieniem skonstatował, że winną morderstwa, skazaną na ciężkie roboty na Syberii kobietę żegna na stacji mąż (w domyśle – zdradzany) z bukietem kwiatów. Było to dla niego dowodem naiwności małżonków nie rozumiejących kobiecych namiętności<sup>27</sup>. A może wyjaśnienia dziwnej sprzeczności charakteru oskarżonej należy właśnie szukać w późniejszej twórczości Ostrowskiej, która – daleka od potępiania kogokolwiek – pokazując w *Pieśni miłości* „ewolucję duszy kobiecej” kreuje postacie „zbląkane” – Eloie i Marię Magdalenę, łączące silne uczucie z brakiem orientacji w świecie wartości, co doprowadza do uwikłania w zło:

Lecz wbrew idzie Twej łasce obłądna ślepotą,  
Co światłością olśniona w bezdroża się miota<sup>28</sup>.

Tymczasem inny sławny komentator – Bolesław Prus, sprawę Brzezińskiej omówił razem z atakiem na malarski impresjonizm, konstruując pojęcie impresjonizmu etycznego i oskarżając przede wszystkim opinię publiczną a także środowisko, w którym żyła winowajczyni, jego bezmyślność i bierność. Z *Kroniki* Prusa możemy się dowiedzieć, jakie to plotki krążyły po Warszawie:

Brzezińska należała do towarzystwa rozpustnic, które miały swoje miejsca schadzek (jak czarownice na Łysej Górze) i – hojnie opłacały młodych ludzi, ofiarujących im usługi.

<sup>25</sup> „Kurier Warszawski” 1883, nr 31, s. 7.

<sup>26</sup> „Kurier Warszawski” 1883, nr 33, s. 8.

<sup>27</sup> Jerzy Brandes, *Polska*. Lwów 1898, s.

<sup>28</sup> Por. *Pieśń miłości*. B. Ostrowska, *Poezje wybrane*, oprac. A. Wydrycka, Kraków 1999. Cytat ze s. 189. Niektóre wiersze Ostrowskiej, np. *Krzywda rani jeno krzywdziciela...*, może też *Chusty ofiarne* można łatwiej zrozumieć, mając w pamięci powyższą sprawę. Wyraźnych aluzji trudno się jednak w tej poezji dopatrzeć, być może biografia generowała problematykę na bardzo głębokim i trudnym do uchwycenia poziomie. Poezja Ostrowskiej daje się interpretować i bez odniesień biograficznych. Pisząc książkę na jej temat („*Rymów gałązeczki skrzydlate...*”. *W świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 1998) nic o sprawie Brzezińskiej nie wiedziałam O sprawie tej nie wspominają też inni współcześni badacze poezji Ostrowskiej.



Z całej tej epopei śledztwo nie wykryło nic. Owszem, wykryto, że osoby, szkalowane przez impresjonizm warszawski były po prostu ofiarami Brzezickiej w jej finansowych operacjach.

Tajemniczych lokalów i hojnie opłacanej młodzieży – ani śladu. [...]

Ta sama opinia, niezrównana w domyślaniu się przyczyn niedorzecznych i skandalicznych, nie umie jednak ze sprawy Brzezickiej wyciągnąć wniosku, który leży jak na dłoni.

Gdyby wierzyciele skazanej, zamiast pożyczać jej przez grzeczność sumy stosunkowo duże albo podpisywać weksle *in blanco*, zwrócili się we właściwym czasie do jej męża, może Brzezicka od kilku lat mieszkałaby w domu zdrowia, zamiast w więzieniu. A jej nieszczęsna ofiara może po dziś dzień chodziłaby z dzbanuszkami po wodę na plac, wciąż obawiając się złych ludzi<sup>29</sup>.

Z rozprawy wynika, że Brzezicka przyznała się mężowi do olbrzymich, liczących ok. 23 tys. rubli długów (roczna pensja Brzezickiego wynosiła ok. 4 tys. rubli) już w 1890 r. i wtedy zaczął on spłacać wierzycieli (długi zaciągała małżonka mniej więcej od r. 1880). Rzecz w tym, że wszystkich długów nie ujawniła. Naciskana przez wierzycieli, w przeddzień morderstwa zastawiła w lombardzie własną ślubną obrączkę. Nikt z rodziny nie domyślił się wówczas, że, jak to sformułował sąd: „Interesy Brzezickiej zupełnie się zaplątały”, że znalazła się w pułapce bez wyjścia. Komentatorzy – jak Prus – oskarżają środowisko, ale niektórzy zaatakowali też rodzinę jako „mikrokosmos społeczny”. Niepodpisany redaktor „Przeglądu Tygodniowego” (być może sam redaktor naczelny – artykuł ukazał się na pierwszej stronie), napiętnował brak porozumienia duchowego w rodzinie, który doprowadza do podobnych sekretów.

Miłość nie spaja, ufność nie jedna. Częstokroć obcy wiedzą więcej niż własna rodzina o swoim członku. [...]

Brak moralnego rządu w rodzinie, konwenans towarzyski, oraz lekkomyślne safandulstwo w interesach – powinni sięść z podsądną na ławie oskarżonych, bo one to jej usłały smutną do przestępstwa drogę. Sąd ukarał winną a społeczności należy rozważyć płynącą z wyroku naukę. Więcej ciepła, więcej spójni w rodzinie, więcej ufności i szczerości – jest to nagląca potrzeba, jest to najpilniejszy obowiązek, ciężący na ojcach i matkach<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> „Kurier Codzienny, 1993, nr 51. Cyt za: B. Prus, *Kroniki*, t. XIII, oprac. Z. Szwejkowski, Warszawa 1963, s. 260.

<sup>30</sup> „Przegląd Tygodniowy” 1893, nr 6, s. 61–62 (numeracja stron rocznika).

Jak widać, sprawa Brzezickiej pobudzała do różnego typu refleksji. Błyskotliwie, ale z gorzką ironią wypowiedział się Czesław Jankowski, który wykorzystując fakt, że proces odbywał się w karnawale przeszedł gładko od omawiania najnowszej mody i wydarzeń na salach balowych do sali innej, sądowej:

Śliczna ta druga sala. Wysoko wspina się sklepienie; po jednej, po drugiej stronie arkadowe portyki wsparte na białych korynckich kolumnach; światło z góry pada; rzekłbyś: świątynia.

Bo i rzeczywiście to świątynia – świątynia Temidy.

W sali tłok prawie taki, jak na „białym” balu. W głębi stół długi, na podniesieniu nieznacznym, a za stołem siedzą panowie w złotym szytych mundurach. Na prawo rodzaj stalli z ławą na przodzie głęboką, a na ławie tej siedzi sama jedna kobieta w czerni cała, w czarnym toczku ułożonym na siwe włosy, gładko nad skroniami zaczesane. [...] Na lewo od sędziowskiego stołu, kilkunastu sprawozdawców warszawskich i pozawarszawskich czasopism, podąża piórem i ołówkiem za każdym słowem sędziów, świadków, oskarżonej i obrońców. W sali samej i na galerii głowa przy głowie, dookoła pod kolumnami fachowi palestranci, przysłuchujący się pilnie; w głębi za stołem prezydyjnym połyskują szlify i ordery dygnitarzy zaproszonych. Na sali cisza, tylko głos badanego właśnie świadka rozlega się donośnie, tylko pada nagle krótkie pytanie prokuratora lub któregoś z obrońców, tylko kiedy niekiedy odezwie się głos prezydującego lub prześliznie się między pytaniem a odpowiedzią lotny frazes tłumacza.

Rozgrywa się akt ostatni życiowego dramatu<sup>31</sup>.

Sprawa wywołała lawinę komentarzy i interpretacji, opisów mniej lub bardziej dokładnych, z których wyłania się powoli grozą nasycona sytuacja, w jakiej znalazła się rodzina Brzezickich<sup>32</sup>. Można też zauważyć, że dokładne bada-

<sup>31</sup> *Z tygodnia na tydzień*. „Tygodnik Ilustrowany” 1893, nr 163, s. 91.

<sup>32</sup> O tej sytuacji przejmująco zaświadczają zapiski Stefana, młodszego brata Bronisławy (ur. w 1888 r.), zachowane w *Zbiorze rodziny Brzezickich*, sygn. 72. Warto je zacytować. „Matki nie znałem nigdy. Nie pamiętam jej wcale. Czasem tylko zamajaczy mi wspomnienie jakiegoś nieuchwytnego jakichś pieścizot, jakiegoś czegoś, z czego sprawy sobie zdać nie mogę.[...] Pytałem się nieraz Ojca, gdzie jest matka; zbywał mnie zwykle jakąś nieokreśloną, nic niemówiącą odpowiedzią. Nie dopytywałem się, gdyż wiedziałem, ile ojca nawet taka odpowiedź kosztuje, gdyż miałem żal do matki, że nie jest przy mnie, że ojciec mi każe listy do niej pisać.[...] Ojciec mówił, że kazali jej wyjechać, znenawidziłem tych, co kazali, znenawidziłem świat cały. Zacząłem podejrzewać jakąś tajemnicę, tajemnicę, którą moi koledzy znali, dawali mi to poznać, lecz nigdy nie chcieli mi prawdy wyjawić. Ojciec był słaby, leżał. Wieczorami kazał mi wyjąć jakąś tekę i przynieść do łóżka, wyjął z niej jakieś stare gazety i zaczął czytać. Rozebrałem się i ukląknę przy łóżku ojca, by zmówić pacierz. Rzuciłem okiem na gazety i przeczytałem „Zbrodnia w rękawiczkach”, a pod tym nagłówkiem: „Stefcio i Janinka”; było to imię zmarłej przed kilku laty mej siostry. Zainteresowany zacząłem czytać; przeczytałem imię i nazwisko

nia świadków nie tyle przyczyniły się do rozwikłania sprawy, co do jej zawiązania w kwestii pobudek i motywów. Nagromadzone zeznania, świadectwa i relacje wydają się pogłębiać tajemnicę, którą tak naprawdę stanowi osobowość i indywidualna egzystencja, a o czym bardzo dobrze wiedziała Ostrowska pisząc opowiadania *W starym lustrze*. Nie ma jednej, koniecznej, determinującej splot wydarzeń przyczyny, której wykrycia domagał się w swojej publikacji Świętochowski.

Natomiast dla wielu znanych komentatorów proces Brzezickiej był pretekstem do analizowania różnych zjawisk społecznych. Na przykład Bolesław Lutomski w związku z tą sprawą wypowiedział się na temat sposobu życia wyższych warstw społeczeństwa europejskiego i jednocześnie na temat tzw. organicznych czynników fatalnych. Obok Brzezickiej padły przy tym nazwiska Zoli, Ibsena i Daudeta<sup>33</sup>. W artykule Jana Ludwika Popławskiego znalazły się ostre oskarżenia bezkarnie rozplenionego plotkarstwa i prasy, która stwarza odpowiedni grunt dla rozwoju insynuacji i potwarzy<sup>34</sup>. „Gazeta Sądowa Warszawska” przedstawiła obszernie *Wrażenia prawnika* pióra Nila, oceniającego możliwość zastosowania psychiatrii w sprawach sądowych, powołującego się przy tym na wiele zagranicznych autorytetów<sup>35</sup>. Nie przypadkiem zapewne „Niwa”, która procesem bezpośrednio się nie zajmowała, publikowała w r. 1893 obszerny cykl artykułów *Szkoła antropologo-kryminalna*, pióra Aleksandra Moldenhawera<sup>36</sup>. Niektóre pisma krakowskie, np. „Czas” publikowały sprawozdania z procesu, inne zamieściły tylko wzmianki lub komentarze. Petersburski „Kraj”

---

mejej matki, coś o usiłowaniu samobójstwa, zerwałem się z klęczek, pobiegłem do siostry i rozplakałem się, dopytując, dlaczego mi nie mówili, że matka nie żyje, dlaczego, za co, kazali mi do niej listy pisać. Siostra płacząc zaczęła mnie uspakajać, że mama żyje, przyjedzie niedługo, poszedłem pierwszy raz nie wierząc siostrze. Usnąć nie mogłem. Ojciec światło zgasił i słyszałem jak zasnął. Wstałem, schwyciłem tekę i pobiegłem jak szalony do najdalszego pokoju. W kącie za szafą zapaliłem świeczkę i przy jej świetle odczytałem całą historię tej tajemnicy, dowiedziałem się dlaczego kazali matce wyjechać, dowiedziałem się nie z ust ojca czy brata, lecz ze sprawozdania z procesu, napisanego stylem reportera od wszelkich skandali, stylem sensacyjnego romansu, dowiedziałem się wszelkich wersji krążących wówczas po Warszawie o matce mojej, wersji tak brutalnych, podłych, że nie mogąc dłużej czytać, odniosłem w półprzytomny tekę i położyłem się do łóżka. Nie płakałem już wtedy, nie... Nie mogłem dać poznać po sobie, że wiem cośkolwiek, zamknąłem się w sobie, z żalem do świata i ludzi, unikałem każdego, o którym bym myślał, że wie cośkolwiek o matce mojej, stałem się mrukiem... Między mną a kolegami stanęła jak mur nieprzebyty ta tajemnica znana mi teraz, zerwałem z nimi – zostałem sam”. Z dalszych zapisków wynika, że opisywana sytuacja miała miejsce w 1899 r., w roku debiutu Ostrowskiej.

<sup>33</sup> *Z dnia na dzień*. „Tygodnik Ilustrowany” 1892 nr 164, s. 102–103.

<sup>34</sup> *Belka i słomka*. „Głos” 1893 nr 8, s. 1–2.

<sup>35</sup> „Gazeta Sądowa Warszawska”, 1893, nr 8–9.

<sup>36</sup> „Niwa” 1893, s. 102–109, 140–145, 201–201, 235–240, 281–285, 314–319, 373–381.

przedrukował cały akt oskarżenia, a sprawozdanie pt. *Zbrodnia w rękawiczkach* zamieścił w nim Wiktor Gomulicki. Interesowała go przede wszystkim postać i osobowość oskarżonej:

Kiedy Brzezicką wprowadzono do sali sądowej ujrzałem przed sobą blondynkę siwiejącą, średniego wzrostu, dość pełną, o cerze limfatycznej, z twarzą miłą i rozumną, ze zmieszaniem w jasnych oczach i goryczą wielkiego cierpienia w kącikach ust ku dołowi obwisłych. [...]

Po odczytaniu długiego aktu oskarżenia, prezydujący (M. Kapher) zwrócił się do Brzezickiej z zapytaniem: co ma do powiedzenia na pięć punktów ostatnich, w których kategorycznie przestępstwa jej zamknięto. [...]

Na wszystkie punkty Brzezicka odpowiedziała – twierdząco.

Pięciokrotne „tak” wypowiediane coraz słabszym głosem, który w końcu prawie w szept przeszedł, wywarło dziwne, z niczym porównać się nie dające wrażenie. Była w tym równocześnie: pokora, rezygnacja i oszołomienie nie pozwalające ani bronić się, ani nawet myśli do porządku przywołać. [...]

Sąd mój zamykał się w słowach: nieszczęśliwa i chora. Nieszczęśliwa przez chorobę i chora przez nieszczęście<sup>37</sup>.

Gomulicki eksponuje analogię sytuacji Brzezickiej z sytuacjami postaci literackich: Ibsenowskiej Nory i Emmy Bovary. Nie uważa oskarżonej za wielką i przebiegłą oszustkę, lecz za monomankę (nawet oniomankę – mania pożyczania) i histeryczkę. Cytując słowa francuskiego psychiatry Charcota dowodzi, że zrzęcnosc, z jaką Brzezicka wprowadzała w błąd otoczenie jest właśnie dowodem hysterii. Nie przesądza jednak, czy oskarżona jest niepoczytalna. Wyraźny zawód sprawia mu decyzja sądu, który odrzucił wnioski ekspertów o badanie oskarżonej w szpitalu psychiatrycznym i „o 7 wieczorem, przy zapalonym gazie, wśród ciężkiej i denerwującej atmosfery” odczytał wyrok.: pobawienie praw stanu, dziesięć lat ciężkich robót i dożywotnie osiedlenie na Syberii.

Sprawozdanie Gomulickiego okazuje się wyjątkowe i z innego niż współczucie dla oskarżonej powodu. Otóż Gomulicki właśnie recenzował później niektóre książki Ostrowskiej, pisał o „wytwornej autorce wytwornych *Opali*”, a w Polskim Słowniku Biograficznym znajdziemy informację, że to on jako pierwszy docenił talent młodziutkiej Edmy Mierz<sup>38</sup>. Talent ów docenił też Cze-

<sup>37</sup> *Zbrodnia w rękawiczkach*. „Kraj” 1893, nr 5, s. 20.

<sup>38</sup> Por. *Polski Słownik Biograficzny*, t. 24, s. 534. W 1900 r. Bronisława (jeszcze) Brzezicka opublikowała w 35 nrze „Kraju” cykl ośmiu sonetów *Z gościńców duszy* pod ps. Edma Mierz. Być może sąd Gomulickiego dotyczył tych wierszy. Recenzję *Książeczki Halusi* Bronisławy Ostrowskiej zamieścił Gomulicki w r. 1906 w 50 numerze „Kraju”. Tam też pisał z aprobatą o jej *Opalach*.

sław Jankowski, którego sprawozdanie z procesu Brzezickiej wyżej cytowałam, a który po wydaniu *Opali i Poezji* w recenzji zatytułowanej *Poetka tęsknoty*, pięknie pisał o wierszach Bronisławy Ostrowskiej:

Poezja jej to jakby misterna, wzorzysta, o deseniach delikatnych, mieniących się bogactwem słowa i stylu, świetna a subtelna zasłona, przez którą widzimy dusze ludzkie i życie tu nasze. Prześrocze to tak umiejętnie sfałdowane i utkane, że zasłania tylko to, co pospolite, obmierzłe, ogólnie dostępne i tamujące daleką perspektywę w głąb dusz i ku dalekim, dalekim horyzontom życia<sup>39</sup>

Rzeczywiście, poezja autorki *Opali* stała się misterną zasłoną, która zakryła drastyczną historię matki. Trzeba przyznać, że młoda Bronisława Brzezicka wykazała się wielką odwagą decydując się na publiczne wystąpienie w sytuacji, gdy jej sprawy rodzinne były wszystkim znane od tak tragicznej, ale i degradującej całą rodzinę strony. Nie można chyba wskazać innego pisarza, który miałby podobną sytuację debiutu. Czy recenzenci wiedzieli, że w swoich artykułach piszą o matce i córce, matce – osądzonej zabójczyni i córce – poetce? Z dużym prawdopodobieństwem można odpowiedzieć twierdząco na to pytanie. Oba fakty nie były znów tak bardzo w czasie oddalone, zresztą w latach publikacji obu tomów Ostrowskiej (1902, 1905) jej matka jeszcze żyła, prawdopodobnie w Tomsku<sup>40</sup>. Zajmując się przez dłuższy czas dziełem Ostrowskiej, nigdzie, w żadnej publikacji dotyczącej tej twórczości nie znalazłam wzmianki na temat połączenia obu spraw, choć istniała całkiem realna możliwość, że głośna sprawa Brzezickiej wpłynie na odbiór twórczości córki. Tymczasem ta twórczość stała się wartością na tyle autonomiczną, że o sprawie matki Ostrowskiej właściwie publicznie zapomniano. Dopiero w niektórych artykułach po śmierci poetki i pracach wspomnieniowych pojawiły się aluzje do przeżytej w młodości przez nią tragedii rodzinnej.

Mniej dyskretna była sama Ostrowska, wiedząc zapewne, że wiele osób zna sprawę jej matki, ale nie odważy się publicznie przypominać, więc tylko ona – córka i poetka może coś na ten temat powiedzieć. Zanim omówimy po-

<sup>39</sup> „Kurier Warszawski” 1905, nr 170.

<sup>40</sup> W zachowanym odpisie świadectwa zgonu Bronisława Brzezickiego (15 marca 1901 r.) znajdujemy informację, że pozostawił żonę – Bogusławę z Palickich. W przejmujących zapiskach Stefana Brzezickiego – brata poetki datowanych: 17.04. 1907 r. czytamy: „Żle mi na świecie, bo mam matkę, której nie znam, bo mam matkę, której nie kocham,; źle mi, bom w dzieciństwie prawie stracił tego, kogom kochał, tego, który świat dla mnie stanowił” (mowa o ojcu). Stefan miał 4 lata w czasie procesu matki, niecałe 13 lat w momencie śmierci ojca. (*Zbiór rodzinny Brzezickich*, sygn.72.7)

stać matki pojawiającą się *W starym lustrze*, przypomnijmy jeszcze liryk wcześniejszy, opublikowany po raz pierwszy w tomie *Chusty ofiarne* (1910), być może niedługo po śmierci matki, gdyż to ona jest niewątpliwie jego bohaterką. Zatytułowany został *Dzieciństwo*. Mimo obciążenia niniejszego artykułu cytami, podamy go w całości, gdyż dopiero zestawienie tekstów wyraźnie pokazuje jak różnił się własny obraz matki od tego, który poetka mogła poznać – i zapewne poznała – ze sprawozdań prasowych. Dla dzisiejszego czytelnika wzruszający jest ten objaw pamięci, negujący wszystkie późniejsze wydarzenia, kreujący wieczny raj dzieciństwa, choć wiemy już, że „gorzkie dale” to dla Ostrowskiej nie tylko symbol utraty mitu, lecz niezwykle konkretna rzeczywistość:

Pamiętam cichą głowę o włosach jak len  
 I blade chabry oczu z za rzęs – ździebeł słomy,  
 I tych palców śnieżystych drobny splot ruchomy,  
 I ten głos oddalony i śpiewny – jak sen.

O latarnio magiczna ukochanych scen!  
 O wy w sadach tonące, wiejskie, strzeszne domy!  
 Obrazie jako mgła lotny, jak tęcza znikomy,  
 Omanie, zatracony w gorzkich dalach, hen!

Jak kwiecie groszku z baśni szeptanej przez ciebie  
 Ożywa me dzieciństwo i rozchyła pąk,  
 I niesie mię w pachnącej, kwiatowej kolebie

W twoich baśni powrotnych czarodziejski krąg,  
 Pod puchami obłoków na pogodnym niebie,  
 W zmartwychwstałej, najśłodszej pieszczocie twych rąk<sup>41</sup>.

## Opowiadania wspomnieniowe

Gdyby przyłożyć do opowiadań wspomnieniowych Ostrowskiej autobiograficzny trójkąt Małgorzaty Czermińskiej<sup>42</sup> potwierdziłoby się przede wszystkim zróżnicowanie postaw autobiograficznych, które daje się zauważyć nawet

<sup>41</sup> Cyt. za: B. Ostrowska, *Poezje wybrane...*, s. 113.

<sup>42</sup> Por. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.

w obrębie tak szczupłego tomu. Różnice w charakterze narracji poszczególnych opowiadań są z pozoru niewielkie, można jednak dostrzec wyraźną zmianę zawartości pierwiastków świadectwa, wyznania i wyzwania w konkretnych tekstach. W zależności od dominacji owych elementów można opowiadania Ostrowskiej ustawić w pewnej kolejności, innej niż w opublikowanym zbiorze.

I tak w opowiadaniu *Rostobola* dominuje postawa świadectwa. Uwaga narratorki jest skupiona na przyjaciółce i jej losach, jak gdyby chciała swoją opowieścią spłacić osobisty dług wobec tej, która „naprawdę wołała zawsze to, co woła inni” (s. 29)<sup>43</sup>. Świadectwo okazuje się dyskretne. Ostrowska wymienia jedynie imię bohaterki i dziś nie udało się już odkryć jej tożsamości, ale być może niektórzy ówczesni czytelnicy potrafili ją rozpoznać. Wspomnienie ogranicza się do kilku, śledzonych jak gdyby okiem kamery scen, ten sposób prezentacji charakteryzuje zresztą i inne opowiadania. Postać Julii znajduje się w centrum kreowanych obrazów i postawie świadectwa towarzyszy, w mniejszym zakresie, postawa równie dyskretnego wyznania, związana przede wszystkim z wyeksponowaniem uczuć i wrażeń wzajemnego związku. Rolę znaczącą we wszystkich opowiadaniach Ostrowskiej spełniają przedmioty. Krzak dzikiej róży „rozkwitający tysiącem różowych uśmiechów” – sekret wspólnej zabawy z dzieciństwa przekształca kunsztowna narracja w symbol ewokujący dobroć i piękno charakteru Juli.

W dwóch innych opowiadaniach: *Paweł* i *W sejneńskim dworku* postawy świadectwa i wyznania łączą się w nieco innych niż poprzednio proporcjach. Akcja opowiadania *Paweł* toczy się wokół domu stryja, Tomasza Brzezickiego. Dziś możemy dopowiedzieć, że był on młodszym bratem ojca Ostrowskiej, profesorem Instytutu Muzycznego w Warszawie, nauczycielem młodszych klas fortepianu. Jego nazwisko współcześnie pojawia się w publikacjach dotyczących Instytutu Muzycznego<sup>44</sup>. Właściwym tematem *Pawła* jest destrukcja, jaką wprowadza w losy i świadomość bohaterów sytuacja niewoli narodowej. Początkiem nieszczęścia staje się podjęta przez rodzinę babki decyzja o prawosławnym małżeństwie, która na skutek restrykcyjnych przepisów zmusza następne pokolenia do przyjęcia wyznania zaborcy i wreszcie doprowadza do buntowniczego samobójstwa młodego Pawła. Mistrzowsko konstruowane sceny

---

<sup>43</sup> Wszystkie cytaty z opowiadań *W starym lustrze* pochodzą z przedruku w: B. Ostrowska, *Utworki prozą...* W nawiasach podaję strony tego wydania.

<sup>44</sup> Tomasz Brzezicki żył w latach 1836–1916. Pisze o nim też H. Ostrowska-Grabska, op. cit., s. 49–50.

składają się z wyrazistych szczegółów, które stopniowo budują atmosferę zagrożenia, kulminującą samobójczym gestem:

Za ścianą stryj gra. Cień palmy w drżącym blasku świecy wyciąga fantastyczne łapy po suficie. Wielkie akordy przepełniają przestrzeń jak dzwony.

Wszystko zapada w mój sen. (s. 24)

Jak zwykle uwaga poetki koncentruje się na szczególe, który nabiera wartości symbolu. Obrączka – to „drobny złoty krążek, co obruszył sobą całą lawinę sypiących się latami bólów, upokorzeń i klęsk”. Uchem wewnętrznym można dosłyszeć ową lawinę „w zdejmowanej z katafalku trumnie”(s. 25). Zaś uroczystości żałobne – tu zaznacza się pierwiastek wyznania – stanowią dla dziecka pierwszą lekcję „niewoli i nienawiści”. Nienawiści, która doprowadza do zniekształcenia percepcji, co subtelnie zostało w opowieści pokazane. Przeczytany na cmentarzu prawosławnym, na którym pochowano Pawła, nagrobkowy napis, przekazujący uniwersalną przeciwieństwo prawdę o kruchości ludzkiego istnienia („Nie chełp się tu przechodniu, ani lżyj proch i kość./ My w domu, a ty gość”), zostaje zrozumiany w kontekście narodowym, wywołuje eksplozję odczuć:

Tak, oni są tu w domu. Dlaczego? Tu w sercu naszej ziemi! Oni, krzywdziciele? [...] Poprzez cały bunt, poprzez całą nienawiść dziecinnego serca przesączała się skądś spoza życia nagła, ogromna pustka. Nic więcej. Tylko jakby puste miejsce, przygotowane niewiadomą ręką na coś innego, coś większego, co przyjdzie. [...] Tuż nade mną, w krzaku czeremchowym jakiś malutki ptak zanosił się od radosnego świergotu. (s. 26)

Dystans czasowy między narratorką a bohaterką, świadomość odzyskania „ukochanej ojczyzny” kreują optymistyczny – mimo wszystko – nastrój ostatniej sceny.

Opowiadanie *W sejneńskim dworku* przypomina zaś relację z egzotycznej podróży, pełniącej zwykle – dla autorów tekstów autobiograficznych – rolę edukacyjną. Tak jest poniekąd i w przypadku Ostrowskiej. Egzotykę dla mieszkanki Warszawy stanowią wielokulturowe Sejny, do których wówczas jeździło się koleją przez Grodno. Akcja opowiadania toczy się w domu wuja. Dziś, na podstawie dostępnych źródeł, możemy dopowiedzieć, że był nim brat matki Ostrowskiej, Władysław Palicki, który prowadził przez długie lata kancelarie



prawną. W Archiwum Państwowym w Suwałkach jest dostępny olbrzymi zbiór dokumentów notariusza Władysława Palickiego<sup>45</sup>.

W tym z kolei opowiadaniu jeszcze wyraźniej zaznacza się dystans czasowy między narratorką a bohaterką opowiadania, daje się odczuć także mniejsze zaangażowanie emocjonalne wobec rzeczywistości przedstawionej. Wyeksponowana zostaje rola poznawcza i wrażenie niezwykłości doświadczanych wrażeń, które wytrącają z codziennych przyzwyczajeń. Natomiast komentarz okazuje się komentarzem dorosłej osoby, nie dziecka („osobliwe pamiątki”, „bezinteresownie rozczulona życzliwość ludzka”, „dziwne, stylowe stroje” itd.). Spojrzenie z dystansu kreuje kresowy raj, w którym owoce przeobrażają się w klejnoty domowej świątyni, spiżarnia w pracownię alchemiczną, powóz w arkę, a teściowa wuja, pani Hipolitowa w dobrą wróżkę z bajki.

Dwa następne opowiadania: *Babcia Damianiowa* i *Akwarium* wyróżniają się z kolei pogłębieniem portretów psychologicznych postaci, zarówno narratorki, jak i przedstawionych osób. Oba charakteryzuje swoisty typ narracji, charakterystyczny skądinąd dla wnikliwych wspomnień z dzieciństwa, używany zapewne świadomie przez Ostrowską, świetnie znającą psychologię dziecka, czego dowodem są chociażby jej wysokiej klasy utwory dla dzieci. Ów typ narracji pojawił się już w wymienionych wyżej opowiadaniach, ale w dużo mniejszym zakresie. Jest to narracja zanurzona jak gdyby w beczasie, w mitycznym powtórzeniu, a także w świecie dziecka, które nie jest jeszcze za nic odpowiedzialne i nie potrafi dobrze określić swego *ja*, być może też nie odróżnia tego *ja* od otoczenia. „W Wielką Sobotę, po ukończeniu uroczystości strojenia święconego, wyruszało się jeszcze ostatni raz na groby. Wyjeżdżało się z Pragi otwartym tramwajem [...]” (s. 35). A dalej „wdychało się”, „wysiadało się”, „przystępowało się”, „dzwoniło się” – itd., w narracji *Babci Damianowej* bezsobowa i zwrotna forma czasownika występuje z żelazną konsekwencją. Podobnie w *Tajemnicy akwarium*: „Przed wyjazdem na długie wakacje letnie oddawało się wizyty ciotkom” – tak rozpoczyna się opowiadanie. Jednak rzeczywistość przedstawiona w obu opowiadaniach nie jest opisem dziecięcego rajku, jak można by się spodziewać, mieści raczej wydarzenia traumatyczne. Kim była tytu-

---

<sup>45</sup> Archiwum Państwowe w Suwałkach, nr zespołu 238. Można dodać, że w archiwalnym *Zbiorze rodziny Brzezickich* zachował się nekrolog Władysława Palickiego – „kandydata praw, rektora hipotecznego”, który zmarł w Suwałkach 7 lutego 1910 r., przeżywszy lat 68 i został pochowany w katakumbach na Cmentarzu Powązkowskim (sygn.72.12) Z innych dokumentów tego zbioru wynika, że Palicki po śmierci ojca opiekował się nieletnim bratem Ostrowskiej – Stefanem, gdyż ten uczył się w gimnazjum w Suwałkach. Proces Brzezickiej nie naruszył więc ścisłych związków między obiema rodzinami, może je raczej umocnił.

łowa babcia Damianiowa? Cecylia Damiani, ciotka (lub raczej dalsza krewna) ojca poetki, nauczycielka pojawia się na procesie Brzezickiej w roli świadka. „Ociemniała i chora, wniesiona do sali na krzesło przez służących sądowych” – tak relacjonuje sprawozdawca „Kuriera Warszawskiego”<sup>46</sup>. Kalectwo i zniedołężnienie babci uwidocznione zostało i w opowiadaniu Ostrowskiej. Ale nie ono wprowadza traumatyczne przeżycia. Z postacią babki łączy się doświadczenie czegoś niezrozumiałego, niepokojącego, bezużytecznego i nie dającego się powiązać z otaczającą rzeczywistością. Misterne wycinanki Damianiowej okazują się do niczego niepodobne i nieznaczące nic, tak jak i jej opowiadania. Tajemnica lustra powiązana ze śmiercią ciotki Bronisławy<sup>47</sup> relacjonowanej przez Damianiową wprowadza niepokój, a jej emocjonalna reakcja jest niezrozumiała dla dziecka. Zaś czesane w ciemności, elektryzujące się włosy babci doprowadzają dziewczynkę do prawdziwej paniki. Doświadczenie obcości i lęku kulminuje w zakończeniu opowiadania.

Podobną relację z życia wewnętrznego, a więc postawę wyznania znajdziemy w opowiadaniu *Tajemnica akwarium*. Jego bohaterką jest również osoba kaleka, głuchoniema, jakże jednak inna! Może dlatego, że autentyczna „ciocia Pfeiffrowa” była niezwykłą kobietą, którą i dziś – śladem Ostrowskiej – warto przypomnieć. Można skonfrontować kreację poetki z relacją córki „cioci Pfeiffrowej”, którą udało się – nie bez trudu – odszukać. Pisała Maria Świderska:

Matka nasza w trzecim roku życia uległa wypadkowi (spadła z huśtawki), skutkiem którego straciła słuch i mowę. Została na całe życie głuchoniemą, nie tracąc wrodzonych zdolności i zalet charakteru. [...] Osobiście z małą pomocą zajmowała się dziećmi [...] Za rozrywkę w domu najmilszą uważała lekturę i czytała dużo. Była najlepszą żoną i matką swej licznej gromadki z jedenaściorciem dzieci ogółem (mając dwa razy bliźnięta), w tym siedmioro żyjących. Dla biednych, szczególnie głuchoniemych stała się prawdziwą opatrznością, z pełni swego hojnego, szczerzego serca. Miała usposobienie bardzo wesołe i towarzyskie, pełne gościnności, co cechowało oboje naszych Rodziców<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> „Kurier Warszawski” 1893, nr 31, s. 8. W przedruku opowiadania w książce *Z teki dwudziestolecia* popełniono błąd, upraszczając nazwisko do narzucającej się, znanej formy: Damianowa. Niewątpliwie bohaterką opowiadania jest jednak Cecylia Damiani.

<sup>47</sup> Z zeznań Władysława Palickiego na procesie Brzezickiej wynika, że była to postać autentyczna, siostra jego i matki Ostrowskiej. Wspomniana też została w pierwszym opowiadaniu.

<sup>48</sup> J. M. Pfeiffer, *Wspomnienia warszawskiego przemysłowca*. Warszawa 2003, t. 1, s. 15–16.

Wspomnienie potwierdza i uzupełnia cechy bohaterki Ostrowskiej. „Ciocia Pfeiffrowa” to Zuzanna Anatolia z Temlerów (1827–1910), żona bogatego przemysłowca Stanisława Fryderyka Pfeiffra, którego biogram znajduje się w *Polskim Słowniku Biograficznym*<sup>49</sup>. Bohaterka opowiadania, głuchoniema, niezwykle serdeczna ciotka staje się nawet kimś więcej, niż mogła to przewidzieć wyżej cytowana jej własna córka. Ciocia Pfeiffrowa uosabia tajemnicę ciszy, równoznaczną nieznanemu szczęściu, tym pełniejszym, że niemożliwemu do wyrażenia, zamkniętemu w jakiejś świetlistej przestrzeni, jak w przenikniętej promieniami słonecznymi kuli akwarium. Kalectwo nie wzbudza odrazy ani strachu, otwiera natomiast nowy, nieznaną świat. Dziwne doświadczenie i niezwykle wyznanie, które zestawić można tylko z wierszem poetki *Niewcielonymi snami jam bogata...* lub z tymi późnymi lirykami, gdzie wyraźnie występuje motyw ciszy (np. *Ziarno, Nów złoty rzucony w niebie...*). Postawa wyznania, jak pisze M. Czermińska, łączy się z liryzacją wypowiedzi, co w opowiadaniu *Tajemnica akwarium* znalazło wyraz w sugestywnych nastrojowo-symbolicznych elementach, z których najważniejszy to prześwietlone słońcem akwarium.

W dwóch ostatnich, wymienionych tu opowiadaniach pojawia się postać matki. Znamienne, że wprowadza ona dysonans w dziecięcy świat wrażeń i odczuć. Pomieszanie zapachów lilii i czekolady w *Babci Damianiowej* spowodowane przez matkę okazuje się dotkliwym doznaniem. Podobnie w *Tajemnicy akwarium*: matka – niewinnymi z pozoru dźwiękami: szelestem, śmiechem, brzęczeniem paciorków, wreszcie gwałtownym uderzeniem koralików o ścianę akwarium nieświadomie uniemożliwia uchwycenie przez córkę fascynującej tajemnicy ciszy. Czy jest to subtelny znak wielkiego dysonansu, który matka – też zapewne nieświadomie – wprowadziła w całe życie córki? Być może, choć opowiadanie *W starym lustrze*, podobnie jak cytowane wcześniej *Dzieciństwo*, sugeruje zupełnie coś innego.

---

<sup>49</sup> T.XXV, s. 759–760. Natomiast wydaje się, że Ostrowską zawiodła pamięć co do lokalizacji domu Pfeiffrow. Podaje ona ulicę Szkolną. Pfeiffrowie mieszkali wówczas na ulicy Smocznej 43, był to ich rodzinny dom (por. Wywiad z Haliną Pfeiffer-Milerową. „Gazeta Wyborcza” 11.12.2003, wydanie warszawskie). Osobną sprawę stanowi rodzaj pokrewieństwa Brzeżickich z rodziną właścicieli fabryk garbarskich. Dziadek Ostrowskiej – Józef Palicki był żonaty z Anną Herminią z domu Rauch, zaś matką Stanisława Pfeiffra, męża głuchoniemej Zuzanny była Herminia Katarzyna Amelia z Rauchów. Bogusława Brzeżicka była więc daleką krewną męża Zuzanny. Ale powodem zażyłości obu rodzin mógł być też fakt, że Zuzanna z Temlerów uczyła się w Instytucie dla Głuchoniemych i Ociemniałych, gdzie przez 35 lat pracował jako nauczyciel muzyki i bibliotekarz teść Bogusławy, drugi dziadek Ostrowskiej – Tomasz Brzeżicki (vel. Gaudziński, 1807–1865), ojciec Bronisława Brzeżickiego – por. *Zbiór rodziny Brzeżickich*, sygn. 72.3. Na procesie Brzeżickiej pojawił się jako świadek i wierzyciel syn Zuzanny Władysław Pfeiffer.

W tytułowym opowiadaniu, chyba najciekawszym i najbardziej skomplikowanym, które tu krótko omówimy jako ostatnie, proporcja postaw autobiograficznych jest jeszcze inaczej ułożona. Postawa świadka ściśle się splata z postawą wyznania, obie realizują się w pełnym napięcia wewnętrznym monologu. Zapamiętane z dzieciństwa przedmioty, z perspektywy dystansu czasowego okazują się coraz ważniejsze, coraz bliższe, a nawet „większe”, jak relacjonuje narratorka. Tematem jest bowiem śmierć, przemijanie, w które to treści umiejętnie został wpleciony wątek celu i sensu istnienia, jego niedocieczonej tajemnicy. A przedmiotami, nad którymi pochyla się bohaterka są szczególne pamiętki: klucze od trumien i pukle włosów zmarłych członków rodziny. I tu – jak się wydaje – wkracza też pewien element postawy wyzwania, jawnie polemiczny wobec – jeśli tak można określić – przedtekstowej wiedzy czytelnika. Związana jest ona z postacią matki, z tak szeroko poprzednio omówioną sprawą Brzezickiej.

S. Milewski książkę, w której opisał m.in. sprawę Brzezickiej, zatytułował *Ciemne sprawy dawnych warszawiaków*. W. Gomulicki przeprowadził wizję lokalną na ulicy Wspólnej, gdzie miało miejsce morderstwo i opisał brudną i ciemną oficynę, skonfrontował zresztą to miejsce z literackimi kreacjami, wymieniając m.in. Szekspira. Określenia: ciemna sprawa wielokrotnie pojawiały się w artykułach prasowych. Zresztą w sposób naturalny sprawa zabójstwa kojarzy się z ciemnością: często dosłownie rozumianą, ale też metaforyczną i symboliczną. „Ciemna” wydaje się też zawsze postać zabójcy. Jak natomiast pokazuje *W starym lustrze* swoją matkę Ostrowska?

Odwiązuję niezgrabnie węzełek i prostuję łamiący się papier. W zmiętej bibułce jakiś złoty puch i duży związany lok, światły jak płynne złoto, jak lipcowy miód, jak dojrzała słoma. Jaki żywy. Rozświecił wszystko i leży mi na dłoni jak schwytyany promień nieskończenie odległy, a tak zarazem nieporównanie istotny.

Jakżeż uwierzyć, że te same włosy leżą pod czarną ziemią i pod białym śniegiem, same wprzód zbiegły jak śnieg. Gdyby nawet mogła ich nie leżała o setki mil. Gdyby się miało w ręku klucz od zamykającej je trumny, jeszcze niepodobna by było zrozumieć – drogi promienia... (s. 20)

Następne fragmenty to krótkie, jak gdyby filmowe ujęcia, stosowane i w innych opowiadaniach, tu chyba najlepiej służące „oku widzącej pamięci”<sup>50</sup>. Zapisane sceny są pełne ruchu i drgającego światła, przede wszystkim światła:

<sup>50</sup> Na temat „widzącej pamięci” por. M. Zaleski, op. cit., s. 40 i nn. Opowiadania Ostrowskiej można oczywiście wnikliwiej przeanalizować pod kątem „form pamięci”, ale nie da się tego

Jest się na wsi, w chmielowej altanie, wczesnym słonecznym rankiem. [...]

W ruchomej siatce światła drobne ręce matki wyjmują zręcznie pestki z ciekących sokiem owoców. W bladziółtych włosach lśni bladziółty lipowy kwiat. A na tym wszystkim drga krążek słonecznego blasku. Jeden. Spomiędzy liści. Nagle w wejściu altany nieoczekiwanie staje ojciec. [...]

Jeden, podkreślony i wyodrębniony przez zabiegi składniowe, krążek światła może być po prostu dowodem pamięci konkretnej chwili, wyłowionej z otchłani czasu, impresjonistycznym doznaniem. Czy subtelnie nie odsyła jednak do skojarzeń sakralnych, przypominając nimby i aurole? Postać matki „w ruchomej siatce światła”, z jednym krążkiem słonecznego blasku na bladziółtych włosach jest jednak chyba subtelnie sakralizowana. Trudno powiedzieć, czy zabiegiem świadomym, lecz Ostrowska była zbyt wytrawną pisarką, żeby nie zdawać sobie z tego sprawy. Czyżby wiedziała o swojej matce coś, czego dzisiaj się nie dowiemy, czytając nawet wszystkie dokumenty? Na pewno Bogusława Brzezicka odkupiła swoją zbrodnię dotkliwą karą; jak się wydaje, odkupiła ją też cała rodzina.

Kolejne ujęcie – to uroczyście oświetlona światłem kandelabrow sypialnia. Blask migoce w rozłożonych klejnotach, światło otacza złotą głowę matki szykującej się do wyjścia na bal, ubranej w suknię koloru „bladobłękitnej wody”.

Z jej złotej głowy w pełnym blasku świec spływa pęk smutnych, bladobłękitnych piór. Wszystko się iskrzy i migoce, i drga. Do pokoju wchodzi ojciec, czarny i smukły, z białym bukietem w ręku. Matka... Nie. Dość. Po co ciągnąć ten sznur najżywszych wspomnień aż do chwili, gdy na tych rękach, kiedy na tych ramionach...

Jak zrozumieć drogi promienia... (s. 21)

Wiemy już, mniej więcej, co oznaczają zamknięte wielokropkiem niedopowiedzenia, co oznacza samo gwałtowne cięcie filmowego obrazu. I jaki jest powód bólu ojca pokazanego w następnym ujęciu. „Spojrzenie ciemnych, nieruchomych od męki oczu” dobrze zapamiętała poetka. Wiemy też, że ojciec, aby na Syberii zobaczyć się z matką, musiał przebyć „setki i setki mil”. Natomiast blask otaczający matkę w poprzednich scenach, konkretyzuje w końcu „złota wstążeczka”, którą były związane jej listy, pisane do ojca z zesłania, od-

---

zrobić w krótkim szkicu. Osobnego omówienia też wymagają być może różne motywy, w tym powtarzający się motyw lustra. Tytułowe opowiadanie stanowi też wdzięczny materiał do rozważań na temat autobiograficznego czasu i zapisu.

czytywane przez niego wieczorami i ostatecznie spalone. Została tylko owa „złota wstążeczka”, jak gdyby ślad promienia, ślad jego drogi. Czy te właśnie zniszczone listy, których tajemnica została uszanowana przez rodzinę, pozwoliłyby wszystko zrozumieć? Tak wydaje się sądzić poetka, ale dziś już nic zrozumieć nie można. Natomiast jej własne teksty dowodzą, że postać matki, wbrew wszystkim zewnętrznym okolicznościom, na zawsze pozostała dla niej postacią pełną blasku.

# Więzień Antoni Lange

## Historia wydawnictwa „Książnica”

Zacząć wypada od sprostowań. Znany jest fakt, że Antoni Lange miał w swojej biografii epizod więzienny. Został aresztowany w 1907 roku i skazany na trzymiesięczny pobyt w twierdzy w Brześciu<sup>1</sup>. Jako powód aresztowania podaje się wydrukowanie w XXV tomie wydawnictwa „Astrea” noweli Łębowidzkiego *Świtanie*. Za PSB ów szczegół podają i inni autorzy, np. Paweł Wojciechowski, autor książki o twórczości Antoniego Langego<sup>2</sup>. Kłopot nie tylko w tym, że trudno jest znaleźć informacje zarówno o Łębowidzkim, co może nie jest takie dziwne, bo autor jednego utworu mógł pozostać mało znany, ale i o samym wydawnictwie „Astrea”, które działałoby w 1907 roku. Wiadomo, że Lange wydawał czasopismo „Astrea”, było to jednak już po I wojnie, w roku 1924. Żadne informatory natomiast nie wymieniają wydawnictwa „Astrea” działającego przed wojną.

Profesor Maria Podraza-Kwiatkowska, autorka biogramu w PSB opierała się jednak na źródle – wydawałoby się – stuprocentowo pewnym, bo na słowach samego Antoniego Langego. W jego *Wspomnieniach więziennych*, publikowanych co prawda z papierów pośmiertnych, ale bardzo szczegółowych i sprawiających wrażenie wiarygodnych, czytamy:

---

<sup>1</sup> *Polski Słownik Biograficzny*, t. XVI/4 z. 71, Wrocław 1971, s. 486. Biogram opracowała M. Podraza-Kwiatkowska.

<sup>2</sup> Por. P. Wojciechowski, *Logos, byt, harmonia. Antoniego Langego czytanie kultury*, Lublin 2010, s. 33.

„Wprowadzono mnie do przedpokoju, gdzie za okratowaną barierą siedzieli już różni oskarżeni [...].

Wkrótce też zauważyłem kilku stójkowych, którzy popychali wielką pakę książek, bez żadnej okrywy, tylko sznurami związane. Były to moje wydawnictwa pt. „Astrea”, a mianowicie XXV tom. Zrozumiałem: oto powód mojego aresztowania [...].

Jako redaktor tego wydawnictwa ogłosiłem w XXV tomie rzecz młodego pisarza Łębowidzkiego pt. *Świtanie*. W noweli tej autor przedstawia młodego człowieka o naturze artystycznej, nieczynnego zupełnie pod względem politycznym, ale który zostaje aresztowany Bóg wie za co, jak bardzo wielu, i tu w więzieniu dopiero dochodzi do zrozumienia sytuacji. Po wyjściu z kozy postanawia zrobić coś – coś heroicznego i oto rzuca bombę w jakiegoś generała w alei Ujazdowskiej.

Jak dowiedziałem się później, Skałton całą tę nowelę wziął do siebie, a w rzuceniu bomby widział apoteozę zamachu na swoją osobę”<sup>3</sup>.

Wydawnictwo, które opublikowało przynajmniej 25 tomów, na pewno nie mogło pozostać zapomniane. Zapewne, w roku 1971, kiedy biogram Langego został opublikowany, dotarcie do informacji sprzed I wojny światowej było dużo trudniejsze niż dziś, w wieku informacji. Dziś bowiem możemy powiedzieć z całą pewnością, że żadnego wydawnictwa „Astrea” w 1907 roku nie było.

Istniało natomiast inne wydawnictwo, którego redaktorem był w latach 1906–1907 Antoni Lange. Nazywało się „Książnica” i było jednym z kilku takich wydawnictw, które się wówczas pojawiły. Bardzo ciekawa jest historia „Książnicy”, zarówno przed, jak i po objęciu redakcji przez Langego. Jeśli się jej dokładniej przyjrzymy, zobaczymy, że uwięzienie poety było jedynie etapem zmagania z carską cenzurą i sądami, rozpoczętych w burzliwym okresie rewolucji.

Informacje o powstaniu „Książnicy” znajdziemy już w październiku 1905 roku, w „Kurierze Warszawskim”:

#### Nowe Wydawnictwo

Powstała w Warszawie nowa spółka wydawnicza, z celem wydawania od Nowego Roku taniego periodycznego wydawnictwa książkowego pt. „Książnica Polska”. Starania o uzyskanie koncesji są w toku. Kierownictwo wydawnictwa obejmie prof. Sierżputowski, z którego inicjatywy wydawnictwo powstaje<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> A. Lange, *Wspomnienia więzienne. I W ratuszu*. „Niepodległość” 1931, t. 3, z. 2, s. 283–284.

<sup>4</sup> „Kurier Warszawski” 1905, nr 284 (14 października) s. 4. Nie wiadomo jednak, czy Stefan Sierżputowski na pewno był profesorem. Był nim raczej jego brat Tadeusz Sierżputowski, który



Najliczniejsze reklamy „Książnicy Polskiej” pojawiają się w lutym 1906 roku, na przykład dużych rozmiarów ogłoszenie publikowane jest na pierwszej stronie „Nowej Gazety”. Wyeksponowany został tu fakt „niesłuchanie niskiej ceny”. Podana też została lista współpracowników, którymi mają być najwybitniejsi ówcześni pisarze, m.in. Wiktor Gomulicki, Maria Konopnicka, Jan Le-mański, Bolesław Prus, Eliza Orzeszkowa, Henryk Sienkiewicz, Wacław Sieroszewski, Stefan Żeromski. Ambicje redaktora i wydawcy Stefana Sierzputowskiego były więc imponujące – o czym świadczy też planowany bardzo szeroki zakres wydawnictwa – od powieści po dzieła z zakresu ekonomii<sup>5</sup>.

Zrealizowane przedsięwzięcia i zmienione nieco plany „Książnicy Polskiej” poznajemy z następnych ogłoszeń reklamowych, które ukazały się w pierwszych miesiącach 1906 roku. W tygodniku literacko-artystycznym i satyrycznym „Czarny Kot” czytamy:

Książnica Polska

Wydawnictwo książkowe najtańsze, podane czytelnikom w wytwornej szacie, o treści doborowej bezwzględnej wartości.

Wychodzi w Warszawie i zamieszcza utwory z wszelkich dziedzin literatury poważnej i beletrystyki, stanowiące, z małymi wyjątkami, najświeższe nowości najwybitniejszych naszych i w mniejszej mierze obcych pracowników pióra.

Dotychczas wyszły:

- T. I *Kordian* Juliusza Słowackiego z przedmową Artura Górskiego (obecnie wyczerpany)
- T. II *Godziny więzienne*, zakazane utwory M. Gorkija, L. Andrejewa i W. Korolenki.
- T. III *Nowenna czyli dziewięćdziesiąt dziewięć dytyrambów o szczęściu* Jana Lemańskiego
- T. IV Wiktor Gomulicki *Zakazane*.
- T. V. Adolf Nowaczyński *Staroście ukarani*.

Wydawcą i kierownikiem literackim jest nadal Stefan Sierzputowski<sup>6</sup>. Zwraca natomiast uwagę powtarzający się epitet „zakazane”, który posiada niewątpliwą wartość reklamową, ale też wskazuje na nieco inaczej projektowany profil wydawnictwa – zamierza ono publikować utwory, które miały lub mają kłopot z cenzurą.

---

w r. 1905 na Uniwersytecie Jagiellońskim otrzymał tytuł doktora filozofii za rozprawę „Romanizm polski”. („Kurier Warszawski” 1905, nr 40, s. 2.)

<sup>5</sup> „Nowa Gazeta” 1906, nr 71, s. 1.

<sup>6</sup> „Czarny Kot” 1906, nr 1, s. 14.

Na redakcję carskiej cenzury nie trzeba było długo czekać. Okazało się, że zaatakowała ona już pierwsze z wydrukowanych dzieł, a mianowicie *Kordiana*. W końcu lutego 1906 roku, w nocy, dokonano szereg rewizji – w siedzibie wydawnictwa, w księgarniach, w drukarni, w introligatorni, a nawet w mieszkaniu prywatnym Sierzputowskiego i skonfiskowano w sumie 26 tysięcy egzemplarzy dzieła Słowackiego<sup>7</sup>. Dalsze losy „Książnicy Polskiej” pokazują inne notatki prasowe. W listopadzie 1906 roku „Ludzkość” publikuje następującą informację pod nagłówkiem „Wyroki Izby Sądowej”:

PP. Sierzputowski i Górski uniewinnieni byli z zarzutu propagandy rewolucyjnej drogą wydrukowania w „Książnicy Polskiej” *Kordiana*. Bronił mec. Peplowski<sup>8</sup>.

Okazuje się, że dzieło Słowackiego zostało w 1906 roku potraktowane jako propaganda rewolucyjna! Sławna stała się mowa obrończa Adolfa Peplowskiego, „mistrza wymowy sądowej”, której też niewątpliwie obaj oskarżeni, czyli Sierzputowski i Górski zawdzięczali pozytywną dla siebie decyzję sądu. „Peplowski – jak wspomiano – wkrótce zaludnił wielką salę sądowa. Napełnił ją historią Polski [...] jej bohaterstwem, jej literaturą”<sup>9</sup>. Uniewinnieniu podsądnych towarzyszyło zniesienie konfiskaty<sup>10</sup>.

„Książnica Polska” pod redakcją Stefana Sierzputowskiego zdążyła opublikować trzy tomy – *Kordiana*, *Zakazane utwory* i *Nowennę* Lemańskiego – według ogłoszeń reklamowych. Okazuje się jednak, że pod jej sygnaturą publikował też w 1907 roku sam Stefan Sierzputowski swoje własne dzieła – *Szaleńcy*. *Szkice* oraz powieść *Życie*. W następnych tomach, pod znakiem „Książnicy”, jako wydawca i redaktor pojawia się już Antoni Lange. Pełna informacja o wydawnictwie, zamieszczana w jego kolejnych tomach brzmi następująco:

Wydawnictwo „Książnica”.

Administracja Główna, Warszawa, ul. Moniuszki nr 8. Administracja na Galicję i Wielkie Księstwo Poznańskie, Lwów, Plac Mariacki 1.4.

Wydawca i redaktor Antoni Lange. Odpowiedzialny za redakcję we Lwowie Edmund Kolbuszowski.

---

<sup>7</sup> „Nowa Gazeta” 1906, nr 101, s. 3.

<sup>8</sup> „Ludzkość” 1906, nr 101, s. 2.

<sup>9</sup> Por. K. Pol, *Poczet prawników polskich*, Warszawa 2000, s. 340. Wspomnienia Stanisława Patka – drugiego obrońcy.

<sup>10</sup> „Kurier Warszawski” 1906, nr 317, s. 5.

Wydawnictwo skróciło nazwę i zmieniło redaktora, ale to nie był koniec kłopotów pierwszego wydawcy, Sierzputowskiego. Ponieważ jego „Książnica Polska” została zawieszona, zmiany miały sugerować powołanie nowego wydawnictwa, choć zarówno format, jak i szata graficzna (m.in. rysunkowe portrety autorów) została utrzymana.

Relację z kolejnej rozprawy sądowej zamieszcza „Przegląd Poranny”. Czytamy w nim następujące sprawozdanie:

Sprawa „Książnicy”.

Po wyjściu Nr 4. wydawnictwa „Książnica” redagowanego przez Antoniego Langego, warszawski komitet do spraw prasowych zwrócił się do sądu okręgowego z prośbą o pociągnięcie do odpowiedzialności Stefana Sierzputowskiego, b. wydawcy „Książnicy Polskiej”. Żądanie swoje komitet opierał na następujących danych:

Wydawnictwo „Książnica Polska” po wydaniu 3 numerów zostało zawieszono przez warszawskiego generał-gubernatora na czas trwania stanu wojennego; lecz niedługo potem wypuszczony został nr 4 „Książnicy”, redagowanej przez Langego.

Ponieważ wygląd zewnętrzny tego wydawnictwa zupełnie przypominał „Książnicę Polską”, komitet uznał, że jest ono dalszym ciągiem zawieszonej „Książnicy Polskiej” i że wydana została przez Sierzputowskiego.

Antoni Lange, redaktor i wydawca „Książnicy”, badany w tej sprawie przez sędziego śledczego, oświadczył, co następuje:

„Książnica” nie jest bynajmniej wydana w celu obejścia rozporządzenia generał-gubernatora; jest ona wydawnictwem oddzielnym niemającym żadnego związku z poprzednią „Książnicą Polską”. Chociaż Sierzputowski był administratorem „Książnicy”, nie dowodzi to jednak, iż brał udział w redagowaniu wydawnictwa. Co do formatu wydawnictwa podobnego do formatu „Książnicy Polskiej”, to obrano go dlatego, iż był najdogodniejszy.

Rozpoczęcie zaś wydawnictwa od nr 4 również nie potwierdza podejrzeń komitetu do spraw prasowych; tłumaczy to się tym, iż autorzy, których prace miały być drukowane w trzech pierwszych numerach, nie nadesłali rękopisów.

Wobec braku jakichkolwiek danych, obciążających Sierzputowskiego, wczoraj sąd okręgowy postanowił umorzyć dochodzenie w tej sprawie<sup>11</sup>.

Sąd musiał okazać dobrą wolę, ponieważ tłumaczenia Antoniego Langego oczywiście prawdziwe nie były. Dowodzi tego ogłoszenie zamieszczone w „Bluszczu” w lipcu 1907 roku, w którym wydawnictwa „Książnica Polska”

<sup>11</sup> „Przegląd Poranny” 1907, nr 17, s. 4 (17 stycznia).

i „Książnica” zostały połączone w jedno<sup>12</sup>. Pod redakcją Antoniego Langego ukazywały się następne tomy, w sumie ich było dwadzieścia. Całą tę skomplikowaną historię pokazuje owo ogłoszenie w „Bluszczu”, w którym jednocześnie znajdziemy informacje o wszystkich tomach. Trzy pierwsze otrzymały sygnaturę „Książnicy Polskiej”, następne – poczynając od nowel Gomulickiego – sygnaturę „Książnicy”. Tworzą one dwie serie, każda po 10 tomów. Nazwisko redaktora w ogłoszeniu się nie pojawia, natomiast w każdej książce, poczynając od nowel Gomulickiego, jako redaktor i wydawca występuje Antoni Lange. Oto pełny zestaw publikacji „Książnicy Polskiej” i „Książnicy”:

- |           |   |
|-----------|---|
| T. I      | Arcydzieło J. Słowackiego, <i>Kordian</i> , z przedmową A. Górskiego.                           |
| T. II     | Godziny więzienne. Zakazane utwory M. Gorkiego, L. Andrejewa i W. Korolenki.                    |
| T. III    | J. Lemański, <i>Nowenna czyli dziewięćdziesiąt dziewięć dytyrambów o szczęściu</i> .            |
| T. IV     | W. Gomulicki, <i>Zakazane</i> . Nowele: <i>Sołdat – „Cicho! – Sza!” Nie wolno..” Zakazane</i> . |
| T. V      | A. Neuwert-Nowaczyński <i>Starościc Ukarany</i> . Tragikomedia.                                 |
| T. VI     | W. Grubiński, <i>Uczta Baltazara</i> . <i>Opowieść</i> .  |
| T. VII    | Władysław Kuszal <i>Kapitał i ziemia</i> .  |
| T. VIII   | Paweł Dahike, <i>Opowiadania buddyjskie</i> . W przekładzie W. Szukiewicza.                     |
| T. IX     | A. Niemojewski, <i>Epoka Eunuchów</i> .   |
| T. X.     | K. Przerwa-Tetmajer, <i>Na Skalnym Podhalu</i> .  |
| T. XI–XII | Jenerał Zajączek, <i>Historia Rewolucji Kościuszkowskiej</i> .                                  |
| T. XIII   | Bruno Winawer, <i>Notatnik Szymona de Geldern</i> .   |
| T. XIV    | Z. Sawienkowa, <i>Lata krzywdy</i> . W przekładzie Edwarda Słońskiego.                          |
| T. XV     | E.T.A. Hoffman, <i>Złoty Garnek</i> . W przekładzie Jana Kleczyńskiego.                         |
| T. XVI    | A. Lange. <i>Zbrodnia</i> . <i>Opowiadania Zbrodnia</i> . <i>Mitologia</i> . <i>Widłak</i> .    |
| T. XVII   | W. Rapacki (syn), <i>Humoreski</i> z rysunkami Józefa Rapackiego                                |
| T. XVIII  | Wojciech Szukiewicz, <i>Odrodzenie etyczne (z rozmyślań idealisty o rzeczach realnych)</i>      |
| T. XIX    | Aleksander Urjasz, <i>Fragmenty</i>   |
| T. XX     | E. Słoński, <i>Przebudzenie</i> (Skonfiskowane).  |

<sup>12</sup> „Bluszcz” 1907, nr 29, s. 328.

Dowiadujemy się ponadto, że skonfiskowany został dwudziesty tom wydawnictwa „Bluszcz”, w którym ogłoszenie się ukazało, nosi datę 21 lipca 1907 roku. 20 lipca także „Kurier Warszawski” informuje, że policja skonfiskowała nr 20 „Książnicy”, zawierający *Przebudzenie* Edwarda Słońskiego, a wydawnictwo zostało zawieszona przez gubernatora<sup>13</sup>. Tę samą informację podaje „Nowa Gazeta”<sup>14</sup>. W tym samym czasie aresztowany został Antoni Lange.

Już poprzedniego dnia, czyli 19 lipca „Nowa Gazeta”, jako wiadomość z ostatniej chwili podała informację o zatrzymaniu poety, a cztery dni później, 23 lipca 1907 roku o skazaniu go na 3 miesiące więzienia<sup>15</sup>. Zaś 24 lipca poinformowała o skazaniu na 3 miesiące również Stefana Sierżputowskiego<sup>16</sup>. W „Nowej Gazecie” możemy jeszcze znaleźć informację, że 24 lipca grupę około stu więźniów, a wśród nich Antoniego Langego przeprowadzono pod konwojem wojskowym do więzienia transportowego na Pradze, skąd wysłani zostali do Brześcia Litewskiego<sup>17</sup>.

Z tych wszystkich informacji wynika, że Antoni Lange nie był w owym czasie redaktorem wydawnictwa „Astrea”, lecz wydawnictwa „Książnica”, trudno bowiem przypuszczać, żeby pełnił funkcję redaktora dwóch wydawnictw. Niejasna jest też sprawa noweli Łębowidzkiego *Świtanie*, ponieważ w czasie aresztowania Langego skonfiskowano dwudziesty tom „Książnicy” zawierający *Przebudzenie* Edwarda Słońskiego. Potwierdza to także inne źródło, Stanisław Pytliński pisał do swojej teściowej – Marii Konopnickiej:

[...] żyć tu coraz trudniej. Tak np. za nowelę Słońa w „Książnicy” redaktor Antoni Lange odsiedział 3 miesiące twierdzy w Brześciu [...] <sup>18</sup>

Pojawia się też wątpliwość, czy Słoń to rzeczywiście pseudonim Łębowidzkiego. *Słownik pseudonimów* podaje tę informację za znakiem zapytania<sup>19</sup>. A może Słoń to po prostu w języku przyjaciół i znajomych – Słoński?

Najbardziej prawdopodobne jest, że Langego zawiodła pamięć, gdy spisywał *Wspomnienia więziennie*, nie wiadomo też jaki był stan rękopisu czy ma-

<sup>13</sup> „Kurier Warszawski” 1907, nr 198, s. 3.

<sup>14</sup> „Nowa Gazeta” 1907, nr 129, s. 2.

<sup>15</sup> „Nowa Gazeta” 1907, nr 127, nr 133.

<sup>16</sup> „Nowa Gazeta” 1907, nr 134.

<sup>17</sup> „Nowa Gazeta” 1907, nr 138, s. 2. Szczegółową relację z owej przeprowadzki znajdziemy we *Wspomnieniach więziennych* Langego.

<sup>18</sup> M. Konopnicka, *Korespondencja*. Wrocław 1973, t. 3, s. 90.

<sup>19</sup> *Słownik pseudonimów pisarzy polskich*, Wrocław 1996, t. IV, s. 404. Por. też t. III, s. 181.

szynopisu, na podstawie którego opublikowano *Wspomnienia* dwa lata po śmierci poety.

Przytoczmy tu jeszcze świadectwo Jana Lorentowicza, który bardzo surowo ocenił zarówno redagowane przez Antoniego Langego wydawnictwo, jak i jego powieść, która się nakładem „Książnicy” ukazała, czyli *Zbrodnię*. W artykule *Wrażenia literackie*, we wrześniu 1907 roku, a więc już po aresztowaniu poety pisał:

Biorę właśnie do ręki trzy ostatnie tomiki „Książnicy” i ze smutkiem stwierdzam bezcelowość takiej, jaką zawierają „twórczości”. Antoni Lange, wybitny poeta i świetny tłumacz arcydzieł poetyckich, zaniósł czytelnikom „Książnicy” trzy „nowelki” pisane z wyłączną myślą o tym, ile wierszy razem uczynią, ile pieniędzy dostarczą. [...] I gdy pomyślę, że ta *Zbrodnia* nie tylko nie dała Langemu żadnego honorarium, ale jeszcze uwikłała go w ciężką awanturę – ogromnie smutne wydają mi się losy dzisiejszego literata polskiego...<sup>20</sup>

Faktem jest jednak, że to nie *Zbrodnia* była powodem aresztowania Langego. Było nim prawdopodobnie *Przebudzenie* Edwarda Słońskiego, wydane jako dwudziesty tom „Książnicy” i skonfiskowane; Lorentowicz i ten tom ocenia zresztą negatywnie. Być może powodem uwięzienia Langego były i inne publikacje, szczególnie wydawane pod hasłem: zakazane. Nie można też wykluczyć, że w 25 tomie „Książnicy” Lange opublikował nowelę Łębowidzkiego, nie udało się jednak znaleźć na ten temat żadnej informacji.

Aresztowany Antoni Lange przebywał kilka dni w więzieniu w warszawskim ratuszu, następnie został przewieziony do Brześcia. Po trzech miesiącach „Nowa Gazeta”, która pilnie śledziła tego rodzaju wypadki, 20 października 1907 roku w „Kronice” donosiła:

Poeta Antoni Lange wypuszczony został na wolność i obecnie bawi w Warszawie<sup>21</sup>.

Należałoby tu dodać jeszcze kilka słów informacji o dalszych losach wydawnictwa „Książnica”, choć nie wiadomo, czy Lange był w nim jeszcze w jakikolwiek sposób zaangażowany. Stefan Sierżputowski, który musiał być niezwykłą postacią – nie rezygnował. Oskarżony i skazany w tym samym czasie,

---

<sup>20</sup> „Nowa Gazeta” 1907, nr 201, s. 2–3.

<sup>21</sup> „Nowa Gazeta” 1907, nr 285, s. 3.

co Lange, nie trafił jednak do więzienia. Jego brat Bolesław Sierzputowski w lipcu 1907 roku starał się o wyrobienie mu paszportu, został jednak sam aresztowany, jako oficer odesłany do cytadeli i tam postawiony przed sądem wojennym za współudział w ukrywaniu brata. Aresztowano także drugiego brata Stefana – Witolda<sup>22</sup>. Jak widać, sprawa „Książnicy” okazała się poważna, a sądy bezwzględne. Stefan Sierzputowski po kilku miesiącach trafił w końcu do więzienia, przesiedział w ratuszu cztery i pół miesiąca, został uwolniony 4 czerwca 1908 roku<sup>23</sup>.

Nie były to ostatnie perypetie sądowe pierwszego redaktora „Książnicy”. W kwietniu 1910 roku został w Wiedniu aresztowany pod zarzutem szpiegostwa. Zarzut odbił się szerokim echem w ówczesnej prasie<sup>24</sup>. Niebawem, z powodu braku dowodów, oskarżono go tylko o włóczęgostwo. Broniący go adwokat Hofmockel przytoczył opinie literatów polskich na temat Sierzputowskiego, a sąd austriacki zdecydował się go uwolnić<sup>25</sup>.

Po powrocie do Warszawy Stefan Sierzputowski powołał wydawnictwo „Książnica Literacka”, reklamowane jako „wydawnictwo nowel najświetniejszych autorów polskich”<sup>26</sup>. Wydał *Pod Stoczkiem* Adama Mickiewicza z przedmową Wiktora Gomulickiego oraz nowelę *Planetnik* Andrzeja Niemojewskiego. Pierwszy tom natychmiast został skonfiskowany. W styczniu 1911 roku w „Nowej Gazecie” zamieszczono następującą informację:

Sprawa „Książnicy Literackiej”.

Redaktor i wydawca „Książnicy Literackiej” p. Stefan Sierzputowski, d. 26 b.m. zawiadomiony został przez warszawski komitet do spraw prasowych, iż Izba Sądowa na posiedzeniu w dn. 20 b.m. na uprzednio już zarządzoną konfiskatę tomiku pierwszego „Książnicy Literackiej”, zawierającego nowelę Adama Mickiewicza z czasów rewolucji listopadowej pt. *Pod Stoczkiem*, zatwierdziła, wydawnictwo zaś zawiesiła do czasu rozprawy sądowej.

<sup>22</sup> *Sprawa braci Sierzputowskich*, „Nowa Gazeta” 1907, nr 139, s. 2.

<sup>23</sup> „Nowa Gazeta” 1908, nr 255, s. 2.

<sup>24</sup> Brata bronił tym razem Tadeusz Sierzputowski (por. „Nowa Gazeta” 1919, nr 146, s. 5).

<sup>25</sup> „Nowa Gazeta” 1910, nr 197. List literatów polskich podpisali: W. Reymont, E. Słoński, A. Nowaczyński, W. Grubiński, H. Orlicz Garlikowska, A. Baumfeld F. Wermiński, H. St. Pytliński i M.M. Poznański. („Kurier Warszawski 1910, nr 111, s. 5). W tej sprawie napisał też list sam Stefan Sierzputowski i wysłał go do różnych czasopism. Opublikowała go m.in. „Nowa Reforma” 1910, nr 197, s. 2.

<sup>26</sup> „Kurier Poranny” 1910, nr 351, s. 2.

Z tego powodu p. Sierzputowski prosi nas o zaznaczenie, że po rozstrzygnięciu sprawy przez Izbę pragnie wydawnictwo „Książnicy Literackiej” prowadzić nadal, a nadto nowele zakwalifikowane do „Książnicy Literackiej” wyda w tomikach oddzielnych pod nazwą „Książnicy Czwartej”<sup>27</sup>.

Stefan Sierzputowski powołał więc czwarte z kolei wydawnictwo z serii „Książnica”. Najpierw była „Książnica Polska”, potem „Książnica” redagowana przez Antoniego Langego, następnie „Książnica Literacka” i w końcu „Książnica Czwarta”. „Książnica Czwarta” wydała utwór satyryczny M.M. Bożawola-Poznańskiego *Cabaretiana*<sup>28</sup>. Wydawnictwo przeszło więc długą drogę – od ambitnych zamierzeń sygnowanych nazwiskami wybitnych pisarzy po zapomniane dziś utwór satyryczny, drogę naznaczoną rewizjami, konfiskatami, rozprawami sądowymi i więzieniem.

Życie dzielnego redaktora, Stefana Sierzputowskiego zakończyło się tragicznie. W styczniu 1913 roku popełnił w Nicei samobójstwo. „Kurier Warszawski” donosił:

Bolesna wiadomość doszła nas z Nizy [czyli z Nicei – przyp. A.W.]. Bawiący tam od kilku miesięcy młody literat Stefan Sierzputowski nagle życie zakończył.

Utalentowany, czuły, szlachetny, kochający kraj i ludzi, ale wykończony ostatnimi wypadkami i zmuszony szukać niepewnego oparcia na obczyźnie, znalazł się w położeniu bez wyjścia, i z własnej woli odszedł tam, gdzie nie ma już waśni politycznych i gdzie spokój panuje wieczny.

Nie poddał się losowi bez walki. Zaciągnął się najpierw do francuskiej legii cudzoziemskiej, gdzie brak zdrowia nie pozwolił mu długo przebywać, potem w Nizy próbował ciężkiego, skąpionego obcym, nauczycielskiego chleba. Rodzinnie ani krajowi ciężarem być nie chciał.

Kochali Stefana Sierzputowskiego wszyscy, których los do niego zbliżył. Jako towarzysz pracy i jako przygodny wydawca (podejmował dwukrotnie wydawnictwo „Książnicy Literackiej”), ujmował wszystkich uprzejmością i dobrocią. Wydał dwie własne nowele, w których obok głębokiej uczuciowości widniał ból skrywany oraz cichy, pełen rezygnacji pesymizm. Pozostało też kilka jego prac w rękopisie.

---

<sup>27</sup> „Nowa Gazeta” 1911, nr 47, s. 2.

<sup>28</sup> Obszerną recenzję tego utworu, sygnowaną (m. p.) opublikowała „Nowa Gazeta” 1911, nr 397, s. 2.



Obca ziemia, za życia niegościnna, niech mu lekką będzie choć po śmierci. Osierocona przez śmierć ukochanego syna matka niech znajdzie pociechę we współczuciu, jakim darzą ją wszyscy, co śp. Stefana znali<sup>29</sup>.

### *Wspomnienia więzienne*

Wróćmy jednak do wspomnień Antoniego Langego. „Niepodległość” w 1931 roku opublikowała ich dwie części. Dotyczą one aresztowania poety, pobytu w więzieniu w warszawskim ratuszu i w tak zwanej „Pieresylniej”, czyli w więzieniu na Pradze, przed wyjazdem do twierdzy w Brześciu.

Wspomnienia Langego okazują się bardzo ciekawą i barwną opowieścią. Od tekstów o podobnym charakterze zdecydowanie wyróżnia je perspektywa narracyjna. Posiadają charakter niemal inicjacyjny, sam poeta pisze o zgłębianiu sekretów, „tajemnic turmy”, „tajemniczego świata”<sup>30</sup> za murami i kratami. Konstatuje, że pobyt w celi, to szczególny rodzaj poznania – „esencjalny i nieodzowny dla mieszkańca Imperii”. Więzienie traktuje jako „najwyższą szkołę rusologii”<sup>30</sup> – w tych wszystkich sformułowaniach możemy się oczywiście dopatrzeć ironii, o której jeszcze powiemy. Natomiast próżno szukać we wspomnieniach bezpośrednio formułowanej idei martyrologii, choć oczywiście opisywane wypadki i okoliczności, jeśli je poddać refleksji, często napęniają grozą.

Już na początku poeta wyznaje, iż żałuje, że tak późno miał okazję zgłębiania więziennych sekretów. Możemy tu dodać, że Lange liczył wówczas lat 45 (za świadectwem chrztu przyjmujemy datę urodzenia 28 kwietnia 1862 roku<sup>31</sup>). Jak wiemy, w owym czasie wielu polskich poetów i pisarzy – od Władysława Bukowińskiego po Stefana Żeromskiego – miało okazję zapoznać się z więzieniem, Lange nie był bynajmniej wyjątkiem. Zagrożony aresztowaniem wydawca „Książnicy” zdecydował się nie ukrywać, co wiązało się zresztą z ryzykiem wielu perturbacji. Przyszły więzień przyznaje się do odczuwania „akademickiej wręcz ciekawości”. Czekając na aresztowanie i zastanawiając się – „co to będzie?”<sup>32</sup> Nie strach czy obawa determinują jego psychikę, lecz zainteresowanie sytuacją, którą poznało tak wielu jego znajomych i tysiące mieszkańców Rosji. Przyjął więc postawę obserwatora, człowieka z zewnątrz, co pozwoliło

<sup>29</sup> „Kurier Warszawski” 1913, nr 14, s. 4.

<sup>30</sup> „Niepodległość” 1930/31, t. 3, s. 280.

<sup>31</sup> Akt chrztu nr 1829 z r. 1890 w Parafii Wszystkich Świętych w Warszawie.

<sup>32</sup> „Niepodległość” 1930/31, t. 3, s. 281.

mu bardzo dokładnie zrelacjonować wszystkie okoliczności aresztowania, uwięzienia, wszystkie czynności, które musiał wykonać, procedury więzienne, postawy żołnierzy i policjantów, przeprowadzanie z pomieszczenia do pomieszczenia – przy okazji notuje ich szczegółowy opis – spotkania z innymi więźniami itd. Elementy lęku pojawiają się później, ale też sporadycznie. Zwłaszcza na pierwszych stronach otrzymujemy więc coś w rodzaju dokumentu, gdzie obserwacja dominuje nad refleksją i perspektywą opisu świata wewnętrznego, choć oczywiście komentarz poety także jest zauważalny, a rozwija się w miarę upływu czasu. Wszelkie niedogodności sytuacji są dosyć oszczędnie i – można powiedzieć – beznamiętnie przedstawiane, choć przecież niedospiana noc, długie oczekiwania, głód, a w końcu tłok w celi, zakucie w kajdany w czasie transportu, itp. sprawiają więźniowi na pewno wielki dyskomfort. Owe niedogodności są traktowane z ironią, która przenika ów dokładny, realistyczny opis, można powiedzieć, że przenika także więzienny świat. Z dużą dozą humoru potraktował Lange sylwetki więziennych urzędników, stosunki między nimi, wszechobecną biurokrację, absurdalne decyzje. Postawę obserwatora uzupełnia ironiczny komentarz, a także refleksja, która poszerza się i pogłębia w miarę narastania wrażeń i doświadczeń.

Świat więzienia jest światem odizolowanym, zamkniętym. Lange zauważa, że wytwarza się w nim osobliwa psychika ludzka – „pewien spokój, pod którym kryje się wielkie zdenerwowanie”<sup>33</sup>. Wszelkie zainteresowania zacieśniają się do spraw więziennych i panuje pewnego rodzaju dzieciennienie, które objawia się wielkim zaangażowaniem w różne gry i zabawy dla zabicia czasu. Kwitnie także rozwój specyficznego rzemiosła czyli wyrób różnych przedmiotów z chleba. Ludzie żyją szybko ze sobą, a jednostajność okazuje się pozorona. Pada nawet dziwne, z punktu widzenia niewtajemniczonego czytelnika, stwierdzenie:

Nigdzie życie nie bywa tak bujne, tak pełne wrażeń i różnaitości, jak w więzieniu. Wszędzie na świecie ty sam musisz szukać wrażeń i różnaitości, tu one same przez się przychodzą do ciebie<sup>34</sup>.

Czytelników literatury romantycznej Lange ostrzega, że więzienie to bynajmniej nie cisza samotnej celi, ale tłok, zaduch, wrzawa, szczególnie w czasie transportu. Można zauważyć, że w relacji poety-erudyty nie ma prawie odnie-

---

<sup>33</sup> Tamże, s. 292.

<sup>34</sup> Tamże, s. 304.

sień literackich, z wyjątkiem Byrona. Dynamika sytuacji i nowość wrażeń nie wymagają tego typu konfrontacji. Zaś samotne cele to już przeszłość:

Wszystkie cele otwarte: więźniowie krążą po korytarzach; nieustanny tupot nogami: rozmowy – śmiechy – zabawy dziecinne – czasami dość ostre kłótnie: oto pierwsze moje wrażenia z tego chaosu, w którym się znalazłem<sup>35</sup>.

Cele bywają duże – od stuosobowej, tzw. złodziejskiej, w której przebywało 180 osób, po dwunastoosobową, ciasną – miejsce pobytu Langego w więzieniu w ratuszu. W uwagach na temat tych pomieszczeń dominuje ironia, której negatywne ostrze skierowane jest najczęściej w stronę władz rosyjskich:

Architekt, który budował więzienie ratuszowe, nie przeczuwał tak wysokiego rozkwitu w interesie więziennym, na co szczególnie wpłynęła wielka reforma państwowa. Od czasu zaprowadzenia konstytucji ratusz stał się przepełniony i ten, co by tam szukał ciszy pastelniczej, grubo się zawiedzie. [...]

Podwórze niewielkie. I pod tym względem architekt nie przewidział, że ten Bristol będzie miał kiedyś kolosalne powodzenie i tylu mieszkańców<sup>36</sup>.

Ironia narratora jest wyrazem skłonności Langego w tym właśnie kierunku, widocznej w niektórych wierszach, a także w prozie. Wzmacnia się z powodu ironicznego traktowania więźniów przez żołnierzy rosyjskich, a przede dzięki postawie samych więźniów. Wydaje się, że ironia w ratuszowym gmachu i na Pradze jest swoistą manifestacją wolności<sup>37</sup>, wewnętrznej niezależności, dystansu. Wśród mieszkańców cel popularny okazuje się tzw. galgenhumor czyli humor wisielczy. Owa specyficzna postawa skazańców, pełna humoru, drwiny, czasem szyderstwa, staje się do tego stopnia przyswojona i cenna, że w końcu niechętnie są traktowane rozemocjonowane tłumy, które pojawiają się w czasie przejścia skutych kajdanami więźniów z ratusza na Pragę, do Pieresylnej. Lange tak relacjonuje swoje wrażenia:

Wewnątrz pochodu niewyczerpany humor panuje; nuci się mazurka kajdaniarskiego; śmiechy i rozmowy ironiczne. *Grotesque* sięga wysokiego szczybla.

---

<sup>35</sup> Tamże, s. 290.

<sup>36</sup> „Niepodległość” 1931, t. 4, s. 82, 84.

<sup>37</sup> Por. J. Ławski, *Ironia młodopolska*, [w:] *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, red. E. Jankiel i T. Linkner, Gdańsk 2016, s. 28. J. Ławski pisze o ironizowaniu romantycznego artysty wobec Absolutu, jako o manifestacji wolności.

Ruszamy na ulicę! Tu już policja oczyściła nam drogę – i publiczność spędzono na rogi ulic sąsiednich i skwerów ulicy Targowej.

Na widok tych tłumów, wyznam szczerze, byłem po stronie policji, a nawet uważałem, że publiczność za mało rozpędzano. Była to ciżba krewnych, znajomych i przypadkowych przechodniów, którzy spazmatycznym łkaniem i zawodzącymi okrzykami drażnili i psuli nam szubieniczny humor, robiąc z tego pochodu jakąś sprawę liryczno-tragiczną<sup>38</sup>.

Można zauważyć, że w tym momencie następuje całkowita identyfikacja narratora z więźniami, poświadczona zaimkiem: *my*. Następuje stopniowa zmiana charakteru narracji. Ciekawski obserwator, człowiek „z zewnątrz” – jak pisał na początku Lange – zmienia się w więźnia nie tylko skutego, ale i solidarnego z innymi. Ciekawe, że według kalendarza między aresztowaniem Langego, jego skazaniem i wysłaniem na Pieresylną, a stamtąd do Brześcia minęło tylko kilka dni.

Zapiski więzienne Langego urywają się w tym miejscu, nie dotyczą trzymiesięcznego pobytu w twierdzy Brzeskiej. Skądinąd możemy się dowiedzieć, że w Brześciu również więźniowie mogli komunikować się ze sobą, intensywnie też pogłębiano wykształcenie. Zakupiono tablicę szkolną, która nazywała się „Latającym Uniwersytetem”. Krążyła ona po celach, a literaturę wykładał Antoni Lange<sup>39</sup>.

Poeta zamieścił w „Gazecie Policji Państwowej” w 1920 roku krótkie wspomnienie z pobytu właśnie w Brześciu<sup>40</sup>. Relacjonuje w nim swoje rozmowy z szewcami, ich spojrzenie na rewolucję i przyszłe państwo polskie. Trzymiesięczne uwięzienie zaowocowało też swoistymi badaniami literackimi. Lange podczas pobytu w celu spisywał pieśni i piosenki śpiewane przez więźniów. W „Krytyce” opublikował później dwuczęściowy artykuł, w którym przedstawił swoje zapiski i badania<sup>41</sup>. Potraktował owe pieśni jako nowy nurt poezji ludowej, nie wiejskiej jednak, a miejskiej, robotniczo-rewolucyjnej. Wskazywał ton epicki, sentymentalny, ale i skłonność do ironii i kpiarstwa. Ciekawe, że jako pieśń anonimową pt. *X pawilon* podaje wiersz Marii Markowskiej *Hej, co mi tam...* Podobnie zresztą czyni Gustaw Daniłowski w swoich *Wrażeniach więziennych*<sup>42</sup>, w których – skądinąd – więzienie ratuszowe jest opisane prawie

<sup>38</sup> Tamże, s. 104

<sup>39</sup> *W Brześciu nad Bugiem*, „Robotnik” 1930, nr 303, s. 2.

<sup>40</sup> A. Lange, *Ze wspomnień więziennych*, „Gazeta Policji Państwowej” 1920, nr 32, s. 3.

<sup>41</sup> A. Lange, *Poezja więzienna*, „Krytyka” 1909, t. 1.

<sup>42</sup> Por. G. Daniłowski, *Wrażenia więzienne*, s. 93.

równie dokładnie jak we *Wspomnieniach więziennych* Langego, brak jednak owej wszechobecnej, właściwej poecie ironii.

Jak można zauważyć trudny niewątpliwie epizod więzienny wykorzystał poeta wielostronnie. Nabył szczegółową wiedzę o carskich więzieniach, którą potem fragmentarycznie wykorzystywał. Pogłębił refleksję nad rządem i administracją carskiej Rosji. Doskonalił pióro ironisty i reportażysty, a w końcu podjął refleksję nad poezją więzienną i zaprezentował jej dokumentację. Nic natomiast nie wiemy o tym, jak pobyt w więzieniu odbił się na zdrowiu poety i jego przyszłych planach. Niedługo po uwolnieniu wyjechał Lange do Paryża.



# Bibliografia

## Bibliografia podmiotowa

- Adamowicz B., *Wybór poezji*, oprac. J. Zieliński, Kraków 1985.
- Antologia liryki Młodej Polski*, wstęp, wybór i oprac. I. Sikora, Wrocław 1990.
- Asnyk A., *Poezje*, wstęp S. Lichański, Warszawa 1974.
- Butrymowicz B., *Poezje*, t. 1, Kraków 1897.
- Czerkawska M., *Poezje*, Warszawa 1908.
- Daniłowski G., *Na wyspie*, Warszawa 1901.
- Dębicki Z., *Ekstaza. Poezje*, Lwów 1898.
- Dębicki Z., *Kiedy ranne wstają zorze. Poezje*, Kraków 1907.
- Eminowicz L., *Poemat*, Kraków 1906.
- Fra Silvio (Sylweryusz Chmurkowski), *Boski poemat*, Łódź (b.r.)
- Górski K. M., *Wiersze wybrane*, oprac. E. Miodońska-Brookes, Kraków 1987.
- Grossek-Korycka M., *Orzeł oślepy*, Kraków 1913.
- Grossek-Korycka M., *Utwory wybrane*, oprac. B. Olech, Kraków 2005.
- Grossek-Korycka M., *Wieszczka. Poezje*, Warszawa 1929.
- Hérédia J.-M., *Les Trophées*, Paris [b.r.]
- Iłakowiczówna K., *Poezje zebrane*, oprac. J. Biesiada, A. Żurawska-Włoszczyńska, wstęp J. Ratajczak, Toruń 1998.
- Jedlicz J., *Utwory wybrane*, oprac. A. Czabanowska-Wróbel, Kraków 1997.
- Kasprowicz J., *Hymny, Księga ubogich, Mój świat*, Warszawa 1956.
- Kasprowicz J., *Wybór poezji*, oprac. J.J. Lipski, Wrocław 1990.
- Kazecka M., *Akwarelle*, Lwów 1904.
- Kazecka M., *Kędy milczy słońce*, Lwów 1903.
- Komornicka M., *Utwory poetyckie prozą i wierszem*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1996.
- Korab Brzozowski S., *Poezje zebrane*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1978.
- Korab Brzozowski W., *Utwory zebrane*, oprac. M. Stala, Kraków 1980.
- Kulikowska M., *Poezje*, oprac. A. Wydrycka, Białystok 200
- Lange A., *Pierwszy dzień stworzenia. Pieśni społeczne*, Kraków 1907.
- Lange A., *Poezja więzienna*, „Krytyka” 1909, t. 1.

- Lange A., *Poezje. Część 1*, Kraków 1895.
- Lange A., *Poezje. Część 2*, Kraków 1898.
- Lange A., *Rozmyślenia i inne wiersze*, wstęp i oprac. J. Poradecki, Warszawa 1979.
- Lange A., *Trzeci dzień. Wiersze pisane 1915–1923*, Warszawa 1925.
- Lange A., *Wspomnienia więzienne. I, W ratuszu*, „Niepodległość” 1930/1931, t. 3, z. 2.
- Lange A., *Wspomnienia więzienne. II, Na Pieresylnej*, „Niepodległość” 1931, t. 4, z. 2.
- Lange A., *Ze wspomnień więziennych*, „Gazeta Policji Państwowej” 1920, nr 32.
- Leszczyński E., *Wybór poezji*, oprac. H. Filipkowska, Kraków 1988.
- Leśmian B., *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda. Wstęp M. Jakitowicz. Toruń 1993.
- Makuszyński, *Pół gwiazd*, Lwów 1908.
- Miciński T., *Wybór poezji*, wstęp i opracowanie W. Gutowski, Kraków 1999.
- Miciński T., *Poematy prozą*, oprac. W. Gutowski, Kraków 1985.
- Miłaszewski S., *Poezje*, Kraków 2008.
- Morstin L.H., *Pieśni*, Kraków 1907.
- Morstin L.H., *Psalm ziemi*, Kraków 1908.
- Ostrowska B., *Poezje wybrane*, oprac. A. Wydrycka, Kraków 1999.
- Ostrowska B., *W starym lustrze*, Warszawa 1929.
- Podhorska J., *Poezje*, Kraków 1906.
- Poetki przełomu XIX i XX wieku. Antologia*, oprac. zespół pod red. Jadwigi Zacharskiej, Białystok 2000.
- Przesmycki Z. (Miriam), *Wybór poezji*, wybór i opracowanie tekstu T. Walas, Kraków 1982.
- Przybyszewski S., *Poematy prozą*, oprac. G. Matuszek, Kraków 2003.
- Rolicz-Lieder W., *Poezje wybrane*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 2003.
- Ruffer J., *Postanie do dusz*, Warszawa 1903.
- Ruffer J., *Wybór poezji*, oprac. M. Wyka, Kraków 1985.
- Rydel L., *Poezje wybrane*, oprac. L. Tatarowski, Kraków 2004.
- Saryusz Zaleska K., *Poezje*, Kraków 1910.
- Saryusz Zaleska K., *Z wygnania*, Kraków 1901.
- Słoński E., *Do Boga. Poemat*, Warszawa 1901.
- Słoński E., *Poezje*, Warszawa 1911.
- Staff L., *Poezje zebrane*, t. 1 i 2. Warszawa 1967.
- Staff L.M., *Utwory wybrane*, oprac. K. Fazan, Kraków 2004.
- Szadurska S., *Fale*, Wilno 1907.
- Szadurska S., *W południe*, Warszawa 1910.
- Szczepański L., *Poezje wybrane*, oprac. A. Nowakowski, Kraków 1993.
- Szczęsny A., *Poezje wybrane*, oprac. R. Okulicz-Kozaryn, M. Ignaszak, Kraków 2000.
- Tetmajer K., *Poezje*, Warszawa 1980.
- Tetmajer K., *Rewolucja*, Kraków 1906.
- Tetmajer K., *Wrażenia*, Warszawa 1902.
- Tetmajer K., *Zawisza Czarny. Szkic dramatyczny*. Warszawa 1912.
- Trzeszczkowska, *Dzisiaj i na wieki. Poezje*, oprac. J. Garbiński, przekład i oprac. w języku białoruskim U. Marchel, Instytut Sławistyki Polskiej Akademii Nauk, Instytut Literatury im. Janka Kupały Narodowej Akademii Nauk Białorusi, 2004.
- Wolska M., *Poezje wybrane*, oprac. K. Zabawa, Kraków 2002.
- Wroczyński J., *Poezje prozą i inne utwory*, oprac. M. Stala, Kraków 1985.



- Wybór poezji *Młodej Polski*, ułożył W. Feldman, Kraków 1903.  
 Zahorska A. (Savitri), *Dniom zmartwychwstania*, Wilno 1921.  
 Zahorska A. (Savitri), *Pieśni walki*, Kraków 1908.  
 Zahorska A. (Savitri), *Poezje*, Warszawa 1908.  
 Zalewski Władysław, *Ku gwiazdom. Poezji seria III*, Warszawa 1910.  
 Zawistowska K., *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982.  
 Zbierzchowski H., *Impresje*, Kraków 1902.  
 Zbierzchowski H., *Poezje*, Warszawa 1908.  
*Zbiór poetów polskich XIX wieku*, oprac. P. Hertz, ks. 4 i 5. Warszawa 1965.  
 Żuławski J., *Wiersze*, wybór i wstęp A.Z. Makowieckiego, Warszawa 1982.

### Bibliografia przedmiotowa

- Bajko M., *Heroiczna Apokalipsa. W kręgu idei i wyobraźni Tadeusza Micińskiego*, Białystok 2012.  
 Baranowska A., *Kraj modernistycznego cierpienia*, Warszawa 1981.  
 Battistini M., *Simboli e allegorie*, Milano 2002.  
 Bąbiak G., *Bibliografia zawartości „Życia” warszawskiego i krakowskiego, „Strumienia” oraz „Chimery”*, Warszawa 2000.  
 Bergson H., *Ewolucja twórcza*, przeł. Dr F. Znaniński, Warszawa 1913.  
 Boniecki E., *Modernistyczny dramat ciała. Maria Komornicka*, Warszawa 1998.  
 Borowy W., *Antoni Lange*, [w:] *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1982, t. 1  
 Brunel P., *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*. Translated from the French by W. Allatson, J. Hayward, T. Selous. London and New York (b.r.).  
 Carrière J.-P., J. Delumeau, U. Eco, S. J. Goud, *Rozmowy o końcu czasów*, rozmawiali C. David, F. Lenoir, J.-P. de Tonnac, przekład J. Łukaszewicz, A. Łukaszewicz, Wrocław 2000.  
 Chevalier J., A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris 1973.  
 Chmielowski P., *Najnowsze prądy w poezji naszej*, Warszawa 1901.  
 Cieśla-Korytowska M., *Romantyczna poezja mistyczna. Ballanche, Novalis, Słowacki*, Kraków 1989.  
 Cirlot J.E., *Słownik symboli*, przekład I. Kania, Kraków 2000.  
 Citati P., *Światło nocy. Wielkie mity w historii ludzkości*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 2003.  
 Cysewski K., *Romantyczne nowatorstwo i tradycja. O „Balladach i romansach” Mickiewicza*, Słupsk 1994.  
 Czabanowska-Wróbel A., *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996.  
 Czabanowska-Wróbel A., *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003.  
 Czabanowska-Wróbel A., *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice*, Kraków 2013.  
 Czabanowska-Wróbel A., *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009.  
 Czermińska M., *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.  
 Czytanie modernizmu, red. M. Olszewska, G. Bąbiak, Warszawa 2004.  
 Delumeau J., *Strach w kulturze Zachodu XIV–XVIII w.*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1986.  
*Dwie gwiazdy – dwie drogi. Konopnicka i Orzeszkowa – relacje różne*, red. Ihnatowicz E., Paczowska E., Warszawa 1911.

- Ellinger H., *Hinduizm*, przeł. G. Sowiński, Kraków 1997.
- Feldman W., *Współczesna literatura polska 1864–1918*, wstęp T. Walas. Kraków 1985.
- Filipkowska H., *Koncepcje mitu i jego związków z literaturą w krytyce literackiej Młodej Polski*, Lublin 1988.
- Filipkowska H., *Poezja religijna Młodej Polski*, [w:] *Polska liryka religijna*, red. S. Sawicki, P. Nowaczyński, Lublin 1983.
- Forstner D. OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekład i opracowanie W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.
- Giachi G., *Lettura pasquale dell'Apocalisse*, Roma 1998.
- Ginkowa Ł., „*Koń ma duszę w sobie*”, Kraków 1988.
- Gnostycyzm antyczny i współczesna neognoza*, Materiały sympozjum (17 października 1996) pod red. W. Myszoza. „*Sudia Antiquitatis Christianae*” 12, Warszawa 1996.
- Gnoza, gnostycyzm, literatura*. Red. B. Sienkiewicz, M. Dobkowski, A. Jocz, Kraków 2012.
- Gutowski W., *Między inicjacją a nicością. Studia i szkice o literaturze modernizmu*, Bydgoszcz 2013.
- Gutowski W., *Mit, Eros, sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999.
- Gutowski W., *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1993.
- Gutowski W., *Cztery obrazy morza. (W kręgu wyobraźni młodopolskiej)*, „*Acta Universitatis Nicolai Copernici. Fil. Pol.*” XVII, Toruń 1979.
- Gutowski W., *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości T. Micińskiego*, Bydgoszcz 2002.
- Gutowski W., *Wśród szyfrów transcendencji*, Toruń 1994.
- Gutowski W., *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001.
- Impelluso L., *La natura e i suoi simboli. Piante, fiori e animali*, Milano 2003.
- J. Oksza (Julia Kisielewska), *Stanisław i Wincenty Brzozowski*, [w:] *też: Z literatury współczesnej. Wrażenia i sądy*, Warszawa 1912.
- Jakiel E., *Biblia w literaturze polskiej. Romantyzm, pozytywizm, Młoda Polska*, Gdańsk 2013.
- Jakiel E., *Młodopolskie portrety biblijne. Wybrane zagadnienia i kreacje*, Gdańsk 2007.
- James J., *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku Wszechświata*, przeł. M. Godyń, Kraków 1996.
- Jan Paweł II, *Adhortacja Apostolska „Ecclesia in Europa”*, Kraków 2003.
- Jan Paweł II, *Mężczyzną i niewiastą stworzył ich*, Lublin 1981.
- Janicka A., *Słowacki w sporach młodych pozytywistów warszawskich*, [w:] *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. 3. *Metamorphosis*, red. J. Ławski, A. Janicka, Ł. Zabielski, Białystok 2015.
- Janion M., „*Gdzie jest Lemańska?!*”, *Maria Komornicka, in memoriam*, [w:] *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996.
- Jonas H., *Religia gnozy*, przeł. M. Klimowicz, Kraków 1994.
- Kaczmarek W., *Zakryte oblicze Ojca. Transformacje biblijnego obrazu Boga w dramacie Młodej Polski*, [w:] *Obraz Boga Ojca w kulturze*, red. M. Ołdakowska-Kufłowa, U. M. Mazurczak, Lublin 2000.
- Kobieliński S., *Człowiek i ogród rajski w kulturze religijnej średniowiecza*, Warszawa 1997.
- Kolbuszewski J., Łoboz M., *Kocham was mali ludzie... Franciszkanizm – literatura – publicystyka*, Wrocław 2010.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.

- Korotkich K., *Wyobrażenia apokaliptyczna Juliusza Słowackiego – obrazy, wizje, symbole*, Białystok 2011.
- Kostkiewiczowa T., *Echa „Tryumfów” Petrarki w poezji staropolskiej i oświeceniowej*, „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 3.
- Kralkowska-Gątkowska K., *Cień twarzy. Szkice o twórczości Marii Komornickiej*, Katowice 2002.
- Krukowska H., *Orfizm Leopolda Staffa*, [w:] *Ateny, Rzym, Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, red. L. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2008.
- Kurkiewicz M., *Tętno epoki. Miejsce i rola motywu krwi w literaturze Młodej Polski*, Bydgoszcz 2013.
- Kuryluk E., *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o kulturze austriackiej XX wieku*, Warszawa 1999.
- Kwiatkowski J., *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966.
- Lange A., *Studia i wrażenia*, Warszawa 1900.
- Lange A., *Studia z literatury francuskiej*, Lwów 1897.
- Leśmian B., *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1959.
- Lewis C.S., *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*, przeł. W. Ostrowski, Kraków 1995.
- Lipski J.J., *Twórczość Jana Kasprówicza w latach 1891–1906*, Warszawa 1975.
- Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863–1914*, red. K. Fiołek, Kraków 2014.
- Literatura Młodej Polski między XIX a XX wiekiem*, red. E. Paczoska, J. Sztachelska, Białystok 1998.
- Lurker M., *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994.
- Ławski J., *Bo na tym świecie śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2008.
- Ławski J., *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005.
- Ławski J., *Wyobrażenia lucyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”*, Białystok 1995.
- Kielak D., *Paradoks w literaturze polskiego modernizmu*, „Studia Bobolanum” 2014, t. 2.
- Marabini C., *I mosaici di Ravenna*, Novara 1998.
- Marx J., *Od Tetmajera do Boya. (O poezji miłosnej Młodej Polski)*, „Poezja” 1986, nr 7–8.
- Matuszek G., *Maski i demony wczesnego modernizmu*, Kraków 2014.
- Matuszewski I., *Słowacki i nowa sztuka (Modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, Warszawa 1902.
- Mazur A., *Parnasizm w poezji polskiej drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, Opole 1993.
- Mikołajczak M., *O miejscu „Rozmyślań” Antoniego Langego w liryce Młodej Polski*, „Ruch Literacki” 1999, nr 4.
- Młoda Polska w najnowszych badaniach*, red. E. Jakiel i T. Linkner, Gdańsk 2016.
- Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje pod redakcją Marii Podraży-Kwiatkowskiej*, Kraków 1977.
- Młodopolski witalizm – modernistyczne witalizmy*, red. A. Czabanowska-Wróbel, U. Pilch, Kraków 2016.
- Mocarska-Tycowa Z., *Wybory i konieczności. Poezja Asnyka wobec gustów estetycznych i najważniejszych pytań swoich czasów*, Toruń 2005.

- Modernizm. Zapowiedzi, kontynuacje, krystalizacje*, red. A. Grzelak, M. Kurkiewicz, P. Siemaszko, Bydgoszcz 2009.
- Niemojewski A., *Stworzenie świata według Biblii. Komentarz*, Warszawa 1909.
- Olech B., *Samotność i Kresy. Wokół biografii i twórczości Adama M-skiego (Zofii z Mańkowskich Trzeszczkowskiej)*, [w:] *Wilno i ziemia Mickiewiczowskiej pamięci*, t. II, red. E. Feliksiak i E. Sidoruk, Białystok 2000.
- Olech B., *Zmistyfikowana tożsamość Adama M-skiego (Zofii z Mańkowskich Trzeszczkowskiej)*, [w:] *Tożsamość i rozdzielenie. Rekoniesans. Materiały V Sesji Naukowej z cyklu „Świat jeden, ale nie jednolity”*, pod redakcją i ze wstępem Lidii Wiśniewskiej, Bydgoszcz 2002.
- Olech B. *Harmonia, liryzm, trwoga. Studia o twórczości Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 2012.
- Olszewska M., *Człowiek w świecie Wielkiej Wojny. Literatura polska z lat 1914–1918 wobec I wojny światowej – wybrane zagadnienia*, Warszawa 2004.
- Ossowska M., *Ethos rycerski i jego odmiany*, Warszawa 1986.
- Paczoska E., *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*, Warszawa 2010.
- Pellegrini F., Poletti F., *Episodi e personaggi della letteratura*. Milano 2003.
- Petrarca e il suo tempo*, Padova, 2004.
- Pilch U. *Kto jestem? O podmiocie w poetyckim dwugłosie Słowacki – Miciński*. Kraków 2010.
- Podraza-Kwiatkowska M. *Labirynty, kładki, drogowskazy. Szkice o literaturze od Wyspiańskiego do Gombrowicza*, Kraków 2011.
- Podraza-Kwiatkowska M. *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992.
- Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków – Wrocław 1985.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975 i następne wydania.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Wacław Rolicz-Lieder*, Warszawa 1966.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Wolność i transcendencja Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001.
- Podraza-Kwiatkowska *Wybrane wiersze Kazimierza Tetmajera*, [w:] *Literatura polska w szkole średniej*, oprac. S. Grzeszczuk, Warszawa 1975.
- Poezja Kazimierza Tetmajera. Interpretacje*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, P. Próchniaka, M. Stali, Kraków 2003.
- Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, P. Próchniaka, M. Stali, Kraków 2004.
- Poezja Leopolda Staffa. Interpretacje*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, P. Próchniaka, M. Stali, Kraków 2005.
- Potocki A., *Polska literatura współczesna*, Warszawa 1911.
- Potocki A., *Antoni Lange*, [w:] *Szkice i wrażenia literackie*, Lwów 1903.
- Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*, pod red. H. Kirchner i Z. Żabickiego, seria I, Warszawa 1972.
- Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, opracowała M. Podraza-Kwiatkowska, wydanie trzecie przejrzone i uzupełnione, Wrocław 2000.
- Próchniak P., *Pęknęty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2006.
- Przesmycki Z., *Nowy poeta w Akademii Francuskiej Jose-Maria de Hérédia*, [w:] *Wybór pism krytycznych*, opracowała Ewa Korzeniewska, Kraków 1967.
- Ravasi G. *Apokalipsa*, przeł. K. Stopa, Kielce 2002.

- Ratuszna H., *Młodopolska synteza sztuk*, Toruń 2010.
- Ratuszna H., *Religie i wierzenia w literaturze polskiego modernizmu*, Toruń 2014.
- Religie Wschodu i Zachodu. Wybór tekstów źródłowych*, praca zbiorowa pod red. K. Banka, Warszawa 1991.
- Ryken L., Wilhoit J.C., *Słownik symboliki biblijnej*, przeł. Z. Kościuk, Warszawa 2003.
- Scholem G., *Mistycyzm żydowski*, przeł. I. Kania, wstęp M. Galas, Warszawa 1997.
- Schuré E., *Wielcy wtajemniczeni. Zarys tajemnej historii religii*, przeł. R. Centnerszwerowa, Warszawa (b.r.).
- Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, pod red. M. Demskiej-Trębacz, K. Jakowskiej, R. Siomy, Białystok 2005.
- Sienkiewicz B., *Poznawanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, Kraków 2007.
- Słownik stereotypów i symboli ludowych*, red. J. Bartmiński, Lublin 1996.
- Skorupa E., *Transformacje i podobieństwa symboliki rewolucyjnej na przykładzie poetów młodopolskich*, [w:] *Rewolucja lat 1905–1907, Literatura – Publicystyka – Ikonografia*, red. K. Stepnik, M. Gabryś, Lublin 2005.
- Skorupa E., *Zaułki literatury. Interpretacje tekstów kultury XIX i XX wieku*, Kraków 2015.
- Smoot G., Davidson K., *Narodziny galaktyk*, tłum. P. Amsterdamski, Warszawa 1996.
- Stala M., *Metafora w liryce Młodej Polski*, Warszawa 1988.
- Stala M., *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994.
- Stala M., *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków 2001.
- Stulecie „Sadu rozstajnego”*, red. U. Pilch, M. Stala, Kraków 2014.
- Szary-Matywiecka E., *Książka – powieść – autotematyzm (od „Pałuby” do „Jedynego wyjścia”)*, Wrocław 1979.
- Szczepaniak M., *Symbolika światła w apokalipsach Starego Testamentu i w Apokalipsie św. Jana*, Poznań 2001.
- Tetmajer K., *Wielki Poeta*, „Tygodnik Ilustrowany” 1901, nr 43, 44, 46, 47, 49, 50, 51.
- Tetmajer K., *Na śmierć Henryka Sienkiewicza*, Kraków 1916.
- Trześniowski D., *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej 1863–1913*, Lublin 2005.
- Tuczyński J., *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*, Warszawa 1981.
- Tuczyński J., *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1987.
- W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane M. Podrazie-Kwiatkowskiej*, red. M. Stala, F. Ziejka, Kraków 2001.
- Walas T., *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Kraków 1986.
- Wieczorkiewicz A., *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz i włóczęga*, Gdańsk 1996.
- Włodarczyk J., „Z tej otchłani mi płyną niewiadome głosy”. O „obcych” słowach w poezji Antoniego Langego. „Ruch Literacki” 1999, nr 4.
- Wojciechowski P., *Logos, byt, harmonia. Antoniego Langego czytanie kultury*, Lublin 2010.
- Wśród tułaczy i wędrowców. Studia młodopolskie*, red. S. Fita, J.A. Malik, Lublin 2001.
- Wydrycka A., „...Rymów gałązeczki skrzydlate...” W świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej, Białystok 1998.
- Wydrycka A., *Między bios a zoé. Poetycka antropologia w liryce Młodej Polski. Interpretacje*, Białystok 2012.

- Wydrycka A., *Zapomniane głosy. Krytyka literacka kobiet 1894–1918*, Białystok 2006.
- Wyka M., *Światopoglądy młodopolskie*, Kraków 1996.
- Zabawa K., „*Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów*” – *młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*, Kraków 1999.
- Zaleski M., *Formy pamięci*, Gdańsk 2004.

## Nota edytorska

Większość rozdziałów tej książki posiada pierwszą wersję, pod innym tytułem, która można uznać za pierwodruk. Wszystkie zostały uzupełnione i zmienione. Dotyczy to następujących artykułów:

*Jeźdźcy i konie w młodopolskich wierszach*, [w:] *Dworki – pejzaże – konie*, red. K. Stępnik, Lublin 2002, Seria: *Obrazy kultury polskiej*.

„*Widziadło*” a mity rycerskie, [w:] *Poezja Kazimierza Tetmajera. Interpretacje*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, P. Próchniaka, M. Stali, Kraków 2003.

„*Świat wybuchnął jak wulkan z otchłani niebytu*”. *O wersjach Genesis w młodopolskiej liryce*, [w:] *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich*, pod red. naukową Z. Abramowicz, Białystok 2003.

*Poezja Młodej Polski*, [w:] *Historia literatury polskiej w dziesięciu tomach*, t. VII, cz. I, red. A. Skoczek. Bochnia – Kraków – Warszawa 2004.

*Motywy gwiazd w młodopolskiej liryce*, [w:] *Poezja i astronomia*, pod red. B. Burdzieja i G. Halkiewicz-Sojak, Toruń 2006.

*Czy kobiety lubią Apokalipsę? Motywy apokaliptyczne w liryce młodopolskich poetek*, [w:] *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, t. II, pod red. K. Korotkicha i J. Ławskiego, Transhumana, Białystok 2007.

„*Tryumfy*” *Stanisława i Wincentego Korab Brzozowskich w kontekście tradycji antycznej*, [w:] *Ateny Rzym Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, pod red. J. Ławskiego i K. Korotkicha, Białystok 2008.

„*Drogi promienia*”. *O biografii i opowiadaniach wspomnieniowych Bronisławy Ostrowskiej*. „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”, rok II (XLIV), Warszawa 2009.

„*Przychodzisz do mnie noc po nocy...*” czyli *niezwykłe rozmowy poetów na temat miłości i śmierci*, [w:] *Miłość w kulturze polskiej*, red. W. Łysiak, Poznań 2015.

Rozdziały *Liryczne ekstazy Anny Zahorskiej* i *Więzień Antoni Lange* opublikowane zostały po raz pierwszy.



## Summary

Anna Wydrycka, „*The reign of poetry*”.  
*Young Poland's lyric – studies and interpretations*  
Białystok 2016

The book was divided into three parts. The first part contains the studies dedicated to various themes and motifs. It is opened by an analysis of the terms poetry and the lyric in the Young Poland age. The voices of prominent critics were brought up, which indicate a high level of self-consciousness, but also a distinctive treatment of the poetic word art, which differs from the ways of other times.

Next, a panorama of the contemporary lyric poetry was presented, which appears very rich and varied. Development directions, artistic and worldview trends, along with their representatives, were characterized. Separately, the profiles of some less well-known poets and their achievements were introduced.

The next study is the analysis of Genesis of the Young Poland's lyrical version, including the religious and philosophical context. Not only were the most prominent poets' works presented, but also those authored by the less popular ones. In an even bigger scope, the works of *minorum gentium* lyrical poets were brought to light in the following study devoted to the star motifs. It appears there are surprisingly original metaphors, also having a metaphorical sense. In the chapter *Do women like the apocalypse?* the answer to the titular question was looked for, with the help of the interpretation of a few Young Poland's female poets. Apocalyptic motifs are fewer in the female lyric, but no less interesting than in their colleague writers'. The horse-rider motif was analyzed in the last chapter of the first part. Significant changes in the treatment of said motifs compared to the previous ages can be seen. In Young Poland's lyric,

a completely different type of the rider – horse relationship was established, which also has a worldview-artistic sense.

The second part of the book, titled *Interpretacje* is comprised of analyses of particular poems. It is opened by Kazimierz Tetmajer's *Widziadło*, which portrays a metamorphosis of the knight mythos which degraded under decadent tendencies, while still having some regenerative potential. The next poem is a series *Tryumfy* by less known poets such as Stanisław and Wincent Korab Brzozowski, recognized as one of the best Parnassian series in the Polish poetry. It was interpreted in the context of a long tradition of "triumphs", beginning in ancient Rome, continued in a different form in the next ages. Brzozowski's series seem to have a symbolic value.

A separate chapter was devoted to the subject of ecstasy, very popular at the turn of the century and interestingly presented in the poems of a forgotten poet Anna Zahorska. It appears she presented her own version of ecstasy connected with the idea of a moral and religious purity.

The last chapter of this part is concerned with the interpretation of four poems by different authors, where each poem is inspired by the one preceding it. They form an original series of love lyric.

Two studies included in *Biograficzne dopowiedzenia* concern Bronisława Ostrowska and Antoni Lange. They show events that are less known, but important in both poet's biographies. The tragic history of Ostrowska's mother was known as early as during the interwar period, then it becomes forgotten. Truth is, even the poet herself goes back to it and leaves clear marks in her work. Without the knowledge of the facts they will remain obscure.

Antoni Lange's *Wspomnienia więzienne* turn out to be an extraordinary text, it contains both a literary and documentary value. They were not paid any special attention until now. The biogram message, which concerns Lange's work as an editor and his imprisonment require a correction. The most likely turn of events was based on various sources.

The studies and interpretations contained within the book should expand the panorama of Young Poland's lyric both the worldview and artistic trends. Bringing up the forgotten names and works indicates the lyric's richness and a dynamic variety.

## Indeks osobowy

### A

Adamowicz B. – 117, 215  
Allatson W. – 128, 217  
Amsterdamski P. – 71, 221  
Asnyk Adam – 15, 65, 163-170, 173, 215

### B

Bajko M. – 217  
Bank K. – 65, 221  
Baranowska A. – 22, 217  
Bartmiński J. – 75, 221  
Battistini M. – 217  
Baumfeld A. – 207  
Bąbiak G. – 217  
Berent W. – 14, 23  
Bergson H. – 18, 53, 71-72, 217  
Biesiada J. – 155, 172, 215  
Boniecki E. – 43, 217  
Borowy W. – 28, 217  
Brandes J. – 184  
Broniewski W. – 170  
Brückner A. – 88  
Brunel P. – 128, 217  
Brzezicka Bogusława z Palickich – 178-189, 193-197  
Brzezicka Janina – 180-181, 186  
Brzezicki Bronisław – 179-180, 189, 195  
Brzezicki Stefan – 181, 186, 189, 193  
Brzezicki Tomasz – 191-192, 195  
Brzezicki Władysław – 181  
Brzezicki Wojciech – 180  
Brzezinka M. – 60  
Bułhak E. – 70

Butrymowicz B. – 16, 215

### C

Carrière J.-P. – 95, 217  
Centnerszwerowa R. – 65, 221  
Charcot J.-M. – 182, 188  
Chevalier J. – 75, 134, 217  
Chmielewska I – 172  
Chmielowski P. – 13, 22, 24, 65, 217  
Chwaściński B. – 179  
Cieśla-Korytowska M. – 68, 217  
Cirlot J. E. – 115, 135-136, 217  
Citati P. – 94, 217  
Cysewski K. – 125, 217  
Czabanowska-Wróbel A. – 18, 49, 55, 69, 82, 136, 215, 217, 219, 220  
Czerkawska M. – 88, 90, 110, 215  
Czermińska M. – 190, 195, 217

### D

Daniłowski G. – 64, 212, 215  
David C. – 95, 217  
Davidson K. – 71, 221  
Dąbek T. – 60  
Delumeau J. – 94-95, 99, 217  
Demska-Trębacz M. – 166, 221  
Dębicki Z. – 19, 156, 215  
Dobkowski M. – 63, 218  
Durra-Durski J. – 124

### E

Eco U. – 95, 100, 217

Ellinger H. – 65, 218  
Eminowicz L. – 74, 215

**F**

Faleński F. – 141  
Fazan K. – 216  
Feldman W. – 14, 26, 28, 33, 170, 217-218  
Feliksiak E. – 220  
Filipkowska H. – 57, 63, 95, 127, 154, 216, 218  
Fiołek K. – 7, 219  
Fita S. – 60, 221  
Forstner D. – 75, 218  
Fra Silvio (Sylweryusz Chmurkowski) – 61, 215

**G**

Gabryś M. – 221  
Galas M. – 70, 221  
Garbiński J. – 21, 216  
Gerber R. – 180  
Gheerbrant A. – 75, 134, 217  
Giachi G. – 93, 218  
Ginkowa Ł. – 112, 114, 218  
Godyń M. – 82, 218  
Gomulicki J. W. – 60, 188, 196, 201, 204, 207  
Goud S. J. – 95, 217  
Górski Konrad – 125  
Górski Konstanty Maria – 19, 215  
Grossek-Korycka M. – 8, 18, 64, 74, 82, 84, 96, 105-110, 116-117, 215  
Grubiński W. – 204, 207  
Grygiel L. – 103  
Grzelak A. – 220  
Grzeszczuk S. – 126, 220  
Gutowski W. – 57-58, 61, 63, 68-69, 73, 78, 80-81, 85, 87-88, 95-96, 102-103, 105, 108, 111, 118, 127, 136, 154, 162, 171, 173, 216, 218

**H**

Hayward J. – 128, 217  
Hérédia J.-M. – 35, 37, 139-140, 143-146, 215  
Herminia Anna z domu Rauch – 195  
Herminia Katarzyna Amelia z domu Rauch – 195  
Hertz P. – 97, 217

Hrabec S. – 125

**I**

Ignaszak M. – 216  
Ihnatowicz E. – 217  
Iłakowiczówna K. – 155, 171-173, 215  
Impelluso L. – 149, 218

**J**

Jakiel E. – 7, 211, 218-219  
Jakitowicz M. – 216  
Jakowska K. – 166, 221  
James J. – 82, 218  
Jan Paweł II – 57, 63, 73, 93-94, 218  
Janicka A. – 218  
Janion M. – 218  
Jankowiak M. – 79  
Jankowski Cz. – 186, 189  
Jedlicz J. – 8, 18, 68-70, 74, 81-82, 90, 215  
Jocz A. – 63, 218  
Jonas H. – 63, 70, 218

**K**

Kaczmarek W. – 58, 218  
Kania I. – 70, 115, 135, 217, 221  
Kasprowicz J. – 7-8, 14, 16-19, 21, 33, 63-67, 77, 81, 92, 112, 114, 215  
Katarzyna ze Sieny św. – `03  
Kazecka M. – 7, 91, 110, 215  
Kielak D. – 219  
Kirchner H. – 95, 220  
Kita M. – 167  
Klimowicz M. – 63, 218  
Kobielus S. – 60, 70, 218  
Kochanowski J. – 31-32, 59-62, 64  
Kochanowski M. – 143  
Kolbuszewski E. – 202  
Kolbuszewski J. – 19, 218  
Komornicka Maria – 7-8, 16, 18, 40-44, 64, 78, 80-82, 85, 96, 98, 102-105, 110, 118-119, 215  
Konopnicka M. – 15, 24, 201, 205  
Kopaliński W. – 75, 218  
Korab Brzozowski S. – 9, 16-17, 35-37, 42, 48, 138, 150-151, 215  
Korab Brzozowski W. – 9, 37-39, 49, 74, 77, 88, 138, 145, 147, 150-152, 215  
Korotkich K. – 219  
Korzeniewska Ewa – 13, 144, 220

Kostkiewiczowa T. – 143, 219  
Kościuk Z. – 60, 75, 221  
Kotarbiński Józef – 124  
Kowaliszyn B. – 60  
Kozikowska-Kowalik L. – 33, 35, 100, 217  
Kozikowski E. – 181  
Kralkowska-Gątkowska K. – 40, 43, 219  
Krukowska H. – 219  
Kulikowska M. – 17, 76, 81, 110, 156-157, 215  
Kurcysz A. – 73  
Kurek J. – 141  
Kurkiewicz M. – 219, 220  
Kuryluk E. – 96, 219  
Kuźniak M. – 83  
Kwiatkowski J. – 7, 18, 20, 80, 151, 154, 219

**L**

Lange A. – 9, 13-14, 16, 21, 23, 25-30, 33, 65, 81, 92, 145-146, 199-200, 202-213, 215, 219  
Langkamer H. – 94  
Lebenstein J. – 95  
Lemot F.-F. – 145  
Lenoir F. – 95, 217  
Leszczyński E. – 8, 18-20, 63-64, 216  
Leśmian B. – 18, 53-56, 59, 79, 155-156, 216, 219  
Lewis C. S. – 82, 86, 219  
Lichański S. – 51, 164, 215  
Linkner T. – 7, 211, 219  
Lipski J. J. – 63, 65, 67, 77, 114, 215, 219  
Lisle L. de – 25, 35, 145-147, 149  
Lombroso C. – 182  
Loth R. – 114  
Lurker M. – 75, 82, 219  
Lutosławski W. – 68, 73

**Ł**

Łada A. (A. Cybulski) – 170  
Ławski J. – 81, 108, 211, 218-219  
Łoboz M. – 19, 218  
Łukaszewicz A. – 95, 217  
Łukaszewicz J. – 95, 217

**M**

Madyda A. – 216  
Makowiecki A. Z. – 80, 117, 217

Makuszyński K. – 74, 216  
Malik J. A. – 60, 221  
Marabini C. – 140, 219  
Marchel U. – 21, 216  
Marx J. – 165, 219  
Matuszek G. – 216, 219  
Matuszewski I. – 15, 219  
Mazur A. – 37, 139-140, 146, 149-150, 219  
Mazurczak U. M. – 59, 218  
Michalski F. – 65-66  
Miciński T. – 7, 14, 17-19, 21, 64, 67-69, 74, 80-81, 85-88, 92, 98, 103, 105, 117-120, 170, 216  
Mickiewicz A. – 14, 24, 118, 125, 130, 207  
Mieszkowski T. – 63  
Mikołajczak M. – 28, 219  
Milewski S. – 182, 196  
Miłaszewski S. – 19, 216  
Miłosz Czesław – 95  
Miłosz Oskar – 52  
Miodońska-Brookes E. – 19, 215  
Mocarska-Tycowa Z. – 164-165, 219  
Morawski K. – 141-142  
Morstin L. H. – 19, 63, 78, 83-84, 87, 92, 143, 216  
Morsztyn H. – 143  
Morsztyn J. A. – 83  
Myszor W. – 67, 218

**N**

Napoleon I (Bonaparte) – 130, 145  
Niemojewski A. – 60, 204, 207, 220  
Nowaczyński A. – 20, 201, 207  
Nowaczyński P. – 57, 207  
Nowakowski A. – 71, 85, 216

**O**

Oksza J. (Julia Kisielewska) – 139, 218  
Okulicz-Kozaryn R. – 216  
Olech B. – 22, 96, 106, 215, 220  
Olszewska M. – 217, 220  
Ołdakowska-Kuflowa M. – 59, 218  
Orlicz-Garlikowska H. – 207  
Ossowska M. – 128, 220  
Ostrowska Bronisława – 9, 16-19, 48-52, 60, 64, 71-72, 74, 88, 90-91, 110-111, 120, 177-181, 184, 187-197, 216  
Ostrowska-Grabska H. – 177-178, 181, 191  
Ostrowski W. – 82, 219

**P**

- Pachciarek P. – 63, 75, 218  
 Paczoska E. – 25, 217, 219-220  
 Palicki Józef – 180-181, 195  
 Palicki Władysław – 192-194  
 Patka S. – 202  
 Pellergini F. – 142, 220  
 Petrarca F. – 141-143, 149  
 Pfeiffer J. M. – 194-195  
 Pfeiffer Stanisław – 195  
 Pfeiffer Władysław – 195  
 Pfeiffer Zuzanna z Temlerów – 195  
 Pfeiffer-Miler Halina – 195  
 Pilch U. – 18, 219-221  
 Piwiński L. – 177  
 Platon – 17, 85-86, 89, 141-142  
 Plotyn – 17  
 Płoszewski L. – 124  
 Podhorska J. – 76, 110, 216  
 Podraza-Kwiatkowska M. – 17-18, 20, 30, 32, 37, 39, 41, 53-54, 58, 60, 64, 78, 95, 103, 118, 123, 126, 133, 135, 137-138, 150-151, 154, 156, 159, 199, 215-216, 220  
 Pol K. – 202  
 Poletti F. – 142, 220  
 Poradecki J. – 27-28, 216  
 Potocki A. – 15-16, 26, 28, 33, 48, 220  
 Poznański Michał Marian – 69, 207  
 Próchniak P. – 220  
 Prus B. – 184-185, 201  
 Przerwa-Tetmajer K. – zob. Tetmajer Kazimierz Przerwa  
 Przesmycki Z. (Miriam) – 13, 16, 33, 35, 41, 43, 65, 74, 81, 90-91, 144, 216, 220  
 Przybyszewski S. – 16, 18, 37, 41, 43, 67, 138-139, 171, 216  
 Pseudo-Dionizy Aeropagita – 70  
 Pytliński St. – 205, 207

**R**

- Rahner K. – 63  
 Ratajczak J. – 155, 172, 215  
 Ratuszna H. – 221  
 Ravasi G. – 60, 63, 93, 220  
 Reymont W. – 208  
 Rolicz-Lieder W. – 16-17, 30, 32, 59-60, 72, 216  
 Romaniuk K. – 60

Ruffer J. – 8, 18, 44, 151, 216

Rydel L. – 19, 216

Rydłowa M. – 14, 124

Ryken L. – 60, 75, 221

**S**

- Saryusz Zaleska K. – 75-76, 89, 91, 97-99, 216  
 Sawicki S. – 57, 218  
 Scholem G. – 70, 221  
 Schopenhauer A. – 16-17, 65, 86, 105  
 Schuré E. – 65, 221  
 Selous T. – 128, 217  
 Sidoruk E. – 220  
 Siemaszko P. – 220  
 Sienkiewicz B. – 63, 218, 221  
 Sienkiewicz H. – 130, 201  
 Sierzputowski Bolesław – 207  
 Sierzputowski S. – 200-203, 205-208  
 Sierzputowski T. – 200, 207  
 Sikora I. – 215  
 Sioma R. – 166, 221  
 Skorupa E. – 221  
 Skwarek I. – 177  
 Słoński E. – 81, 84-85, 204-207, 216  
 Słowacki J. – 14-15, 24, 51, 68, 101, 108, 111, 129, 158, 201-202, 204  
 Smoot G. – 71, 221  
 Sowiński G. – 65, 218  
 Staff Leopold – 7-8, 16-19, 21, 44, 47, 74, 77-80, 85-86, 88-89, 92, 103, 112, 116, 119, 151, 216  
 Staff Ludwik Maria – 19, 216  
 Stala M. – 29, 38, 40, 54, 56, 77, 88, 134, 138, 150, 215-216, 221  
 Stepnik K. – 221  
 Stopa K. – 93, 220  
 Strasburger J. – 149  
 Synowiec J. St. – 60  
 Szadurska S. – 18, 110, 216  
 Szary-Matywiecka E. – 178, 221  
 Szczepaniak M. – 111, 221  
 Szczepański L. – 16, 71, 85, 216  
 Szczęsny A. – 19, 216  
 Szeliski L. – 180  
 Sztachelska J. – 25, 219  
 Szejkowski Z. – 185  
 Szymanowski A. – 94, 217  
 Szymczak M. – 94

**T**

- Tatarowski L. – 216  
Temple R. K. G. – 83  
Tetmajer Kazimierz Przerwa – 7-9, 14-18, 21, 35-36, 59, 61-64, 68, 74, 78-79, 83-85, 88, 112, 114-117, 119-120, 123-137, 156, 165-171, 204, 216, 221  
Tonnac J.-P. de – 95, 217  
Trzszczkowska Zofia (A. M-ski) – 21-24, 33, 216  
Trzeźniowski D. – 221  
Trznadel J. – 79, 155, 219  
Tuczyński J. – 65-66, 221  
Turzyński R. – 75, 218

**U**

- Ugniewska J. – 94, 217

**V**

- Vorglimler H. – 63

**W**

- Walas T. – 14, 91, 216, 218, 221  
Weigel G. – 144  
Wermiński F. – 208  
Wieczorkiewicz A. – 128, 137, 221  
Wilhoit J. C. – 60, 75, 221  
Witwicki Władysław – 89  
Włodarczyk J. – 221  
Wojciechowski P. – 199, 221  
Wojnakowski R. – 75, 219  
Wolska M. – 16, 18-19, 44-49, 76, 100-101, 151, 216  
Wroczyński J. – 17, 74, 216

- Wroncka-Kreder M. – 143

- Wydrycka A. – 38, 48, 60, 90, 110, 157, 184, 215-216, 221-222  
Wyka M. – 123, 216, 222  
Wyspiański S. – 14, 16, 23, 46, 60, 123-124, 129-130, 132, 135, 137

**Z**

- Zabawa K. – 42, 45, 101, 216, 222  
Zabielski Ł. – 218  
Zacharska Jadwiga – 96, 101, 132, 216  
Zahorska Anna [Hanna] (Savitri) – 7, 9, 18, 101-102, 154-160, 165, 168-173, 217  
Zakrzewska W. – 75, 218  
Zaleski Bogdan – 24  
Zaleski M. – 178, 196, 222  
Zalewski W. – 74, 217  
Zarębska I. – 144  
Zarębski P. – 144  
Zawistowska K. – 33-35, 51, 99-100, 217  
Zbierzchowski H. – 76, 88, 217  
Ziejka F. – 221  
Zieliński J. – 215  
Znaniński F. – 71, 217

**Ż**

- Żabicki Z. – 95, 220  
Żbikowska H. – 28  
Żuławski J. – 8, 16, 65, 80, 116-117, 120, 217  
Żurawska-Włoszczyńska A. – 155, 172, 215