

ATENY

RZYM

BIZANCJUM

MITY ŚRÓDZIEMNOMORZA
W KULTURZE XIX I XX WIEKU

ATENY
RZYM
BIZANCJUM
MITY ŚRÓDZIEMNOMORZA
W KULTURZE XIX I XX WIEKU

Pod redakcją

Jarosława Ławskiego i Krzysztofa Korotkicha

TRANS HUMANA

Białystok 2008

Seria: *Antyk Romantyków*



Zakład Literatury Oświecenia i Romantyzmu UwB
Instytut Badań Interdyscyplinarnych „Artes Liberales” UW



Rada Naukowa Serii:

Jerzy Axer (OBTA UW), Jerzy Speina (UMK), Włodzimierz Szturc (UJ)

Redaktor naczelny Serii: Maria Kalinowska (UMK)

Recenzent tomu: prof. dr hab. Leszek Libera (Uniwersytet Zielonogórski)

Publikacja powstała w ramach projektu badawczego „Przekształcenia antycznych tematów, mitów i symboli w literaturze i sztuce romantyzmu i modernizmu”
grant KBN nr 5 H01C 034 21, OBTA UW, realizowanego w latach 2001-2004

Opracowanie graficzne tomu: Krzysztof Korotkich

Redakcja tomu: Krzysztof Korotkich i Jarosław Ławski

Noty o Autorach: Marcin Bajko

Tłumaczenia: Małgorzata Kondratiuk, Antoni Potyra, Anna Wójcik

Korekta: Zespół

Redakcja techniczna: Dariusz Kukiełko

Skład komputerowy: Krzysztof Korotkich

Na okładce wykorzystano fragment obrazu Antoniego Brodowskiego *Edyp i Antygona* (1828 r.)

Ilustracje wykorzystane w niniejszej książce pochodzą z następujących źródeł: B. Kokoska, *Malarstwo polskie*, Kraków 2008; *Wielcy mistrzowie malarstwa europejskiego*, Warszawa 2007; W. Juszcak, *Malarstwo polskiego modernizmu*, Gdańsk 2004; M. Sauerlandt, *Griechische Bildwerke*, Düsseldorf-Leipzig 1911; <http://wikipedia.pl>; <http://artyzm.pl>; <http://wikimedia.org>; a także z XIX-wiecznych kart pocztowych będących własnością redakcji.

© Copyright Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2008

© Copyright Wydawnictwo Trans Humana, Białystok 2008

red. nac. E. Kozłowska-Świątkowska

15-328 Białystok, ul. Świerkowa 20

tel./fax 085 745-72-86, zamówienia: tel. 085 745-74-23

<http://pip.uwb.edu.pl/transhumana> e-mail: transhum@uwb.edu.pl

ISBN 978-83-61209-17-1

E d y c j a s f i n a n s o w a n a z e ś r o d k ó w :

Dziekana Wydziału Filologicznego

Zakładu Literatury Oświecenia i Romantyzmu

przy wsparciu Wydawnictwa Uniwersyteckiego Trans Humana

Druk i oprawa: MZGraf s.c.



A. Brodowski, *Edyp i Antygona*



Nike, V w. p.n.e.

SPIS TREŚCI

Od Redakcji

Mit szukający Prawdy. Prawda wołająca o Mit	13
---	----

I. PROBLEMY Z MITEM

ks. Abp Edward Ozorowski

Mit szukający Prawdy	27
----------------------------	----

Anna Sobieska

Poezja jako <i>bogosłużenijsze</i> (o. Paweł Fłoreński o teurgii i demonach rosyjskiego symbolizmu).....	35
---	----

Marian Śliwiński

Renesansyzm. (Wokół <i>Kultury Odrodzenia we Włoszech</i> Jakuba Burckhardta)	47
--	----

Piotr Stasiewicz

„Diamenty rozrzucone w błocie” – Voltaire o twórczości dramatycznej Williama Shakespeare’a	59
---	----

Zbigniew Kaźmierczak

U źródeł automitycznej religijności Nietzschego	75
---	----

Ryszard Gaj

Mit i legenda w kulturze hiszpańskiej	81
---	----

ks. Tadeusz Kasabula

Misje parafialne a <i>diabolica fraus</i> w diecezji wileńskiej w drugiej połowie XVIII wieku	123
--	-----

Michał Kuziak

Kłopoty z mitem (w związku z prelekcjami paryskimi Mickiewicza i nie tylko). Szkic problemu.....	131
---	-----

Kamil Kopania

<i>Komedia ludzka</i> Jeana-Louisa Hamona	141
---	-----

II. UJĘCIA XIX-WIECZNE

Artur Żywiółek

Mickiewicz wobec Platonskiej <i>mimesis</i> . (Repetycja i refiguracja mitu)	149
--	-----

Mirosław Strzyżewski

Idea muzyki i jej znaczenie w Wielkiej Improwizacji Adama Mickiewicza	161
--	-----

Jerzy Winiarski

Nad wierszami żalobnymi Antoniego Goreckiego	179
--	-----

Marcin Lul

Symbolika i metaforyka serca w twórczości Juliusza Słowackiego	195
--	-----

Mikołaj Sokołowski

Figura świętego Nikogo w <i>Do zeszłej... (na grobowym glazie)</i> Cypriana Norwida	209
--	-----

Pelagia Bojko

Zaświatowość i kolory w poetyckich portretach Cypriana Norwida	215
--	-----

Barbara Sawicka-Lewczuk

„Syn ziemi”. Motywy heraklejskie w twórczości Norwida	225
---	-----

<i>Ireneusz Ptaszek</i>	
Miejsce Plutarcha w kształceniu wielkich polskich romantyków	245
<i>Marianna Kalinowska</i>	
Zdrada w zwierciadle śmierci: kreacje zdrajcy w utworach Szekspira, Niemcewicza i Słowackiego	263
<i>Bogna Paprocka-Podlasiak</i>	
Dionizos w masce Chrystusa. O ironicznych postfiguracjach w twórczości Heinricha von Kleista	283
<i>Danuta Piwowarska</i>	
Mity antyczne w poezji Afanasija Feta	301
<i>Elżbieta Mikiciuk</i>	
Proces duchowej przemiany Dymitra Karamazowa w świetle misterium eleuzyjskich	317
<i>Jerzy Winiarski</i>	
W blasku i cieniu rzeki. Fotograficzna metafora bytu Elizy Orzeszkowej	327

III. W SFERZE LIRYCZNOŚCI

<i>Grzegorz Igliński</i>	
„Życia zakłęty kamień”. Symbolika tańczącego Fauna w literaturze polskiej przełomu XIX i XX wieku	345
<i>Halina Krukowska</i>	
Orfizm Leopolda Staffa	355
<i>Larysa Cybenko</i>	
Orfeusz modernistów. Metamorfozy mitu w twórczości Rainera Marii Rilkego	367
<i>Anna Wydrycka</i>	
Tryumfy Stanisława i Wincentego Korab Brzozowskich w kontekście tradycji antycznej	375
<i>Jadwiga Zacharska</i>	
Achilles Tetmajera i Wyspiańskiego	387
<i>Magdalena Wieremiejuk</i>	
Rosa Mystica Ludwika Szczepańskiego jako poetycka prowokacja – próba interpretacji.....	393
<i>Krzysztof Biliński</i>	
Mity antyczne w poezji Józefa Weysenhoffa. Szkic	403
<i>Marek Kurkiewicz</i>	
Bohaterowie antycznych mitów w poezji twórców Młodej Polski	409

IV. DRAMAT I MIT

<i>Marek Dybizbański</i>	
Warsztat tragediopisarza drugiej połowy XIX wieku	433
<i>Janusz Skuczyński</i>	
„Czym się stanie ta sztuka gontyna?” Inspiracje Grecji antycznej w teatrze niemieckim przełomu XIX i XX wieku	469
<i>Wojciech Gutowski</i>	
Mit jako matryca (i przewyciężenie) historii. (O <i>Erosie i Psyche</i> Jerzego Żuławskiego)	487

Dariusz Trzeźniowski	
Eros i Psyche. Apulejusz – Żuławski – Różycki	507
Kamil Kopania	
Teatr paraliturgiczny hrabiego Józefa Augusta Ilińskiego	515
Małgorzata Borowska	
„Trylogia prometejska” – Nikos Kazantzakis czyta Ajschylosa	521
Marek Dybizański	
Duch tragedii antycznej a mitologia na scenie współczesnej – w oczach krytyki literackiej drugiej połowy XIX wieku	533

V. WOKÓL TROI

Jarosław Poliszczuk	
Antyczny mit o zagładzie Troi i egzystencjalny wymiar bohatera w dramacie Łesi Ukrainki <i>Kassandra</i>	573
Eulalia Papla	
„Antybizantyzm” poezji Łesi Ukrainki	585
Nadija Poliszczuk	
Porażka z fatum. Wizje antyku w <i>Meleagrze</i> Stanisława Wyspiańskiego i <i>Kasandrze</i> Łesi Ukrainki	601
Danuta Saul	
Troja Stanisława Wyspiańskiego	615
Elżbieta Wesółowska	
Dzieci ofiarne w dramacie antycznym i romantycznym	627

VI. KREACJE TADEUSZA MICIŃSKIEGO

Marcin Bajko	
Los i przeznaczenie w poezji i powieściach Tadeusza Micińskiego	641
Dorota Kulczycka	
Czarodziejka czy czarownica? O <i>Kallypso</i> Tadeusza Micińskiego	655
Elżbieta Flis-Czerniak	
„Jam jest Gorgona, – kochanku mych łon” – Meduza w twórczości Tadeusza Micińskiego	669
Przemysław Marciniak	
Bizantyjskie misterium młodopolskiego poety: <i>W mrokach Złotego Pałacu</i> czyli <i>Bazylissa Teofanu</i> Tadeusza Micińskiego	685
Marcin Bajko	
Kwestia żydowska w twórczości Tadeusza Micińskiego. Rekonesans	691
Jarosław Ławski	
Ukrzyżowanie Prometeusza. Przemiany mitów w <i>Xiędzu Fauście</i> T. Micińskiego	713

VII. W KRĘGU BIZANCJUM

Tadeusz Sucharski	
„Zamysł Stwórcy w odniesieniu do Rosji”. Bierdiajew w poszukiwaniu „idei rosyjskiej”	797
Hanna Kowalska-Stus	
Rosyjskie prawosławie wobec mitów moderny	811

<i>Urszula Cierniak</i>	
Trzeci Rzym przeciwko Pierwszemu Rzymowi	819
<i>Adam Hudek</i>	
Słowacja wobec Polski i Rosji – mity, uprzedzenia, sympatie	831
<i>Antoni Mironowicz</i>	
Kościół Prawosławny na ziemiach polskich na przełomie XIX i XX wieku	843
<i>Joanna Tomalska</i>	
Wizerunek Matki Boskiej Różanostoskiej – ikona czy obraz?	873
<i>Piotr Chomik</i>	
Święty Gabriel Zabłudowski – pomiędzy mitem a rzeczywistością	881
<i>Jakub Momro</i>	
Mit, przypadek, konieczność. Na marginesie <i>Aten</i> i <i>Jerozolimy</i> Lwa Szestowa	895
<i>Bartłomiej Brząkiewicz</i>	
Psychiatryczna odyseja. O motywach tułaczki i powrotu w powieści Aleksandra Minczina <i>Исчез</i>	905
VIII. KONTYNUACJE XX-WIECZNE	
<i>Hanna Milewska</i>	
Z problemów recepcji Safony we współczesnej polskiej muzyce poważnej	919
<i>Artur Żywiolatek</i>	
Mity światła w prozie Włodzimierza Odojewskiego	931
<i>Zofia Ożóg-Winiarska</i>	
Symboliczno-mityczne arboretum w poezji Józefa Ratajczaka	947
<i>Jolanta Krzysztoforska-Doschek</i>	
Prasłowiański mit urodzaju. Uwagi dotyczące rekonstrukcji fragmentów prasłowiańskich tekstów	963
<i>Grzegorz Nowakowski</i>	
Jak patrzę ikony? Kilka słów o trzecim oku	969
<i>Jakub Momro</i>	
Od twarzy do ikony. Różewicz, Lévinas, Evdokimov wobec problemów śmierci i niewyraźnego	975
<i>Karolina Leszczyńska</i>	
Odsłony Grecji w <i>Zaratustrze</i> Krystiana Lupy	987
<i>Krzysztof Korotkich</i>	
Apokalipsa w stylu radosnej groteski. Świat kobiet w dramacie Włodzimierza Szturca <i>Powrót Sabine</i>	995
Noty o Autorach	1013
Indeks nazwisk	1020
Summary	1044
Резюме	1047
Contents	1049



Koń trojański, drzeworyt z 1498 r.



Od Redakcji

MIT SZUKAJĄCY PRAWDY. PRAWDA WOŁAJĄCA O MIT

Nasza kultura ma inne granice niż nasze Państwo. Wschód jest nam tak daleki, jakby między nami a nim rozlewał się ocean. W sensie duchowym Polska leży nad Morzem Śródziemnym.

Jan Parandowski¹

Odnosimy czasem wrażenie – czyż to nie prawda? – iż samo słowo *mit* znaczy już w naszej kulturze tak wiele w odniesieniu do tak różnych zjawisk, iż trudno ustalić jego rudymentalne znaczenia. Mówimy więc o mitach literackich, mitach kosmogonicznych, lecz także własne konstrukcje biograficzne, mniej lub bardziej wykreowane czy zakłamane, nazywamy automitologizacjami. Mitem może być obraz kraju lat dziecinnych, niechby Litwy u Naborowskiego, Mickiewicza czy Miłosza, ale pamiętamy też nie tak odległe czasy, gdy mitem nazywano czy raczej przeżywano wszelkie wierzenia religijne, konkurencyjne wobec świeckiej eschatologii państwa komunistycznego. Z drugiej strony właśnie *mitologii* może również dopatrzeć się w swej wierze żarliwy chrześcijanin współczesny².

Ten krąg asocjacji z mitem ma oczywiście niezmiernie szerokie pole znaczeniowe i pole wartościowań: znamy więc mity początku i końca, mity dobre i złe, mity o Dobru i Złu; potrafimy tworzyć „modele mitycznej narracji”, wyodrębniać sekwencje lub części mitu, czyli mitemy, określać fragmenty dłuższych historii jako mitologumeny czy teologumeny. Rzec by można: mitem jest dziś wszystko, rzeczywistość to mit, my zaś moglibyśmy rozpoznać się także w swej istocie, w jestestwie swoim jako istoty nieledwie mityczne³...

Ale każde podobne powiększanie pola mityczności prowadzi finalnie do efektu semantycznej niedookreśloności: stajemy w końcu bezradni, nie wiedząc co ów mit w istocie oznacza, jaka cecha stanowi ów niezbywalny rdzeń mityczności. Nie wspomnę już

¹ J. Parandowski, *Polska leży nad Morzem Śródziemnym*, „Arkady” 1939, nr 3. Cyt. za przedrukiem w: „Krytyka. Kwartalnik Polityczny” nr 31, Warszawa 1989, s. 183.

² Zob. Ph. Walter, *Mitologia chrześcijańska. Święta, rytuały i mity średniowiecza*, przeł. E. Burska, Warszawa 2006. Z innej strony inspirowana marksizmem definicja mitu: *Leksykon religioznawczy*, red. W. Tyloch, Warszawa 1988, s. 167: „MIT (od greckiego *mythos* – „słowo, legenda”) – przekonanie przyjmowane bez dowodu, wczesny sposób przedstawiania doktryny religijnej pojmowany jako wytwór fantazji i barwna opowieść literacka o bogach i bohaterach oraz wyobrażeniowa reakcja na numinozum (R. Otto) albo przejaw zbiorowego archetypu (C. G. Jung), czy symboliczna forma życia umysłowego (E. Cassirer). W stadium plemiennym następuje nieuchronny proces sakralizacji środowiska życiowego (wg D. Sophera), prowadzący do animizacji i personifikacji wszystkich składników krajobrazowych (...). W zasadzie wszystkie mity są optymistyczne. Podnoszą na duchu daną społeczność religijną. Służą przetrwaniu i pokrzepieniu serc. Idea narodu wybranego, tak wyraźnie akcentowana w micie żydowskim, japońskim, germańskim, chińskim, indyjskim czy syngale-sko-buddyjskim, stanowi właściwie tylko wzmożenie tej pocieszycielskiej roli.”

³ Por. inne ujęcie mitu, etnologiczne: D. A. Leeming, M. A. Leeming, *Mity o stworzeniu świata i ludzi. Przegląd encyklopedyczny*, przeł. A. Zakrzewicz, opr. A. M. Kempiański, Poznań 1999, s. 8: „Zasadnicza historia stworzenia jest więc opowieścią o procesie, w efekcie którego chaos zamienia się w kosmos, nic staje się czymś. W rzeczywistości jest to jedyna historia, jaką mamy do opowiedzenia.”

o jakże żywych kontrowersjach, które rodzą się wtedy, gdy jeszcze ów mit usiłujemy porównywać lub opisywać w kontekście: symbolu, alegorii, baśni, legendy; równie wielkie komplikacje wynikają z zastosowania wobec mitu kategorii: prawdy i zmyślenia, istoty i powierzchni zjawisk, chaosu i porządku, sakrum i profanum, narodowości i uniwersalności, patriarchy i matriarchy, prawdopodobieństwa i przypadku, źródła i celu, a ponadto rozmaitych koncepcji czasu, cyklu, historyczności et caetera. W mit wpisać więc można niemal wszystko i w niemal we wszystkim doszukać się bodaj ziarna mitycznej konstrukcji. Ucieczka – niezbędna ucieczka z tej sfery nieokreślonej semantyki samego pojęcia mitu – możliwa jest w dwu kierunkach: w kierunku teoretycznej konstrukcji „twardej” definicji mitu lub paradygmatu cech określających mityczność, a potem przez odniesienie tej teoretycznej wiedzy do zjawisk historycznych. Bądź przez analizę i interpretację historyczno-kulturowych zjawisk, którym przydano kwalifikację mitu, mitologii, mityczności, ich wyekscerpowanie z całości systemu wyobrażeń, a następnie hermeneutyczne przybliżenie znaczeniowej ich pełni, jej rozjaśnienie, oznaczające wtedy tyleż samo, co rozumne i rozumiejące poznanie sensu mitycznego przekazu⁴.

Nie ma co ukrywać, iż prace przedstawione w niniejszym tomie obierają tę drugą drogę poznania prawdy o micie. Przedmiotem badania stają się tutaj, by tak rzec, „mity drugiego i trzeciego stopnia”, mity określonego kręgu kulturowego – kultur śródziemnomorskich: greckiej, rzymskiej, bizantyjskiej, żydowskiej – poddane twórczej reinterpretacji w kulturze XIX i XX wieku, szczególnie na początku dwudziestego stulecia. W centrum tej refleksji staje mit przełomu wieków: XIX i XX, ponadto mity kultury romantycznej poprzedzającej ów przełom, a także wybrane mity XX-wieczne. Przedmiotem zainteresowania jest metamorfoza owych zjawisk z kręgu Śródziemnomorza w kulturze polskiej, a szerzej: środkowoeuropejskiej, bo także: ukraińskiej, niemieckiej czy choćby rosyjskiej.

Właściwy, historyczny kontekst dla rozważań nad mitem stanowią więc w tym przypadku badania uczonych wieku Oświecenia, także te religioznawcze, usiłujące opisać genezę mitu, swoistą „mitogenezę” – na przykład w nurcie refleksji astralistycznej. Spójrzmy oto, jak pisał – z racjonalistycznym zacięciem – o narodzinach wierzeń religijnych ksiądz Stanisław Staszic:

Wszystkie gwałtowniejsze w naturze odmiany są zawsze dziełem samych najdrobniejszych, a przeto niewidzialnych żywiołów materii. Grzmoty, pioruny, burze, trzęsienia ziemi, góry ogniaste, sny – w wiekach późniejszych ludzi już oświecześniejszych prowadzą przecież w zabo[bo]ny, w różne błędy, roją im po głowach przyczyny domyślne.

Tym więcej w wiekach tych pierwszych ludzie, którzy ledwo się dopiero przeświadczyli, że drzewo, kamień, woda, ziemia są materią nieczułą.

Te mocy ukryte nie mógł także człowiek wyobrazić sobie inaczej, tylko na podobieństwo człowieka. Stosownie do pierwszego wrażenia o złym i dobrym, podzielił je na dwie rodziny, do-

⁴ Zob. popularną, słownikową definicję mitu. Hasło *Mit* autorstwa M. Głowińskiego w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Podręczny słownik terminów literackich*, Warszawa 1988, wyd. XI, s. 177: „mit (<gr. *mýthos* = opowieść) – opowieść przedstawiająca wydarzenia wchodzące w skład wierzeń danej społeczności archaicznej, opowiadająca o tym, co w wizji świata szczególnie ważne, m. in. o początku świata, narodzinach bogów, życiu bóstw, świętych i bohaterów. M. był podstawową formą → ustnej literatury, jego → fabuła występowała każdorazowo w wielu wersjach. O m. mówi się także w przypadku społeczeństw nowożytnych: w ich obrębie funkcjonują mity socjopolityczne kodyfikujące obiegowe elementy świadomości społecznej (np. m. woźdza, charakterystyczny dla nazizmu i komunizmu)”.

bre i zle, każdej nadał jak w rodach ludzkich pierwszego ojca. Rozdał między nich dzieł wszystkie, co tylko znajduje się na świecie. Nie oddawał odtąd czci i ofiar gór, źródłom, jaskiniom, słońcu ani gwiazdom, ale utajonym w nich Duchom, Mocom, Bogom⁵.

Ta XVIII-wieczna analiza mitu na gruncie ówczesnego religioznawstwa, a także oświeceniowe koncepcje mitu znalazły następnie nieobojętnych odbiorców wśród romantyków. I tak Adam Mickiewicz do końca nieufnie traktował mit, mitologię – w tym właśnie mity o antycznym pochodzeniu – jako sferę zmyślenia i nieprawdy, co najwyżej jako kruszec, który w szlachetną materię literackiej opowieści zamienia natchniony poeta. Pisarz przeszedł ponadto długą drogę od rozumienia mitu jako fabularnej fikcji do pojmowania mitu, które bliższe już było Jerzemu Fryderykowi Creuzerowi, autorowi fundamentalnej pracy z lat 1810–1812: *Symbolik und Mythologie der Alten Völker besonders der Griechen*. Myśl owego dzieła tak celnie syntetyzuje interpretatorka:

Symbol niejako musi przejść w mit w historii człowieka, bo treści obrazowe, mistyczne są wprawdzie jakby same przez się uchwytnie, ale ponieważ nie dysponują bardzo bogatymi środkami wyrazu, nie są w całej pełni zrozumiałe. Zachodzi potrzeba jakiegoś uruchomienia ich znaczeń, choćby tylko wskazówki, że to jest symbol i czemu on służy – wtedy właśnie zjawia się mity. Mity są zatem najpierw wskazaniem na symbole, ale już wkrótce, za pomocą struktur słowa, zamieniają się w symbole wypowiedziane. Następnie – i nieprawdopodobnie szybko w historii wszystkich ludów – dochodzi do przekształcenia tego minimalnego stopnia wypowiedzania czy opowiadania symboli – w rozwinięty dyskurs o charakterze *mitopoiesis*⁶.

Ostatecznie jednak – niezwykle symptomatyczna dla całego romantyzmu – droga przemian rozumienia mitu u Mickiewicza zwieńczona została pełną pochwałą, empatycznego rozumienia interpretacją mitów indoeuropejskich, nade wszystko ludów słowiańskich (którym zrazu odmawiał w ogóle własnej mitologii), przedstawioną w *Historii polskiej*, prelekcjach lozańskich, a szczególnie w wykładach w Collège de France⁷. Autor *Grażyny* dostrzegł był w micie złożoną opowieść, która – rozwijając się na podglebiu przedchrześcijańskich kultur – dawała tworzącym i uobecniającym ją w swym społecznym życiu ludom tę rudymenarną, podstawową prawdę o kosmicznym porządku, jego *genesis* i *apokalypsis*. Mit stanowił w tym ujęciu zapowiedź Objawienia, chrześcijańskiego Objawienia, które dopełniło, zdaniem Mickiewicza, a także scaliło cząstkowe, jakby pierwiastkowe „mikroobjawienia”, jakie dostępne były człowiekowi właśnie w micie dawnych ludów i kultur. Do tej sakralnej cechy mitu nawiązują w mniejszym czy większym natężeniu wszyscy poeci romantyczni, dla których równie istotny okazał się mityczny aspekt etnogenezy: mitycznych pradziejów Słowiańszczyzny, ludów germańskich czy romańskich. Mit, podanie, baśń i legenda stały się w tym wymiarze niemal synonimami:

⁵ S. Staszic, *Ród ludzki. Wersja brulionowa*, opr. Z. Daszkowski, przedmowa B. Suchodolski, t. II, Warszawa 1959, s. 12, s. 12. Zob. o Staszicu: H. Hoffmann, *Dzieje polskich badań religioznawczych 1873–1939*, Kraków 2004, rozdział II.

⁶ G. Królikiewicz, *Symbol i mit w dziele Creuzera*, w: *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu. Rekonesans*, red. M. Kalinowska, Toruń 2001, s. 40.

⁷ Zob. *Wykłady lozańskie Adama Mickiewicza*, red. A. Nawarecki, B. Mytych-Forajter, Katowice 2006; J. Ławski, *Poetyka Księgi i mit Słowiańszczyzny – prelekcje paryskie Adama Mickiewicza*, w: *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich*, red. Z. Abramowicz, Białystok 2003; tegoż, *Mickiewiczowskie rozumienie mitu/mitologii w pismach z lat 1818–1838*, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2005.

Gdyby zbadano wszystkie baśnie ludowe, znalazłoby się objaśnienia nader ciemnych ustępów albo napomknienia o zwyczajach ludowych. Łatwo pojąć, że baśnie, które przeszły aż do nas w całej swej pierwiastkowej prostocie, zawierają w sobie starodawne, bajeczne dzieje ludu słowiańskiego. Można by w nich znaleźć ślady jego pochodzenia, jego migracji, szlaków, którymi wędrował, jako też napomnienia o przyszłych jego losach. Baśnie to mityczne i symboliczne⁸.

Szkolna edukacja, oparta na klasykach greckich, rzymskich i *Biblii*, a dalej odkrywanie mitów plemiennych i narodowych w ich czystej „formie”, jak też presja historii, która wymuszała z jednej strony poszukiwania mitów wyrażających sytuację opresji, buntu, cierpienia i ofiary, z drugiej zmuszała do posługiwania się językiem ezopowym – wszystko to sprawiło, iż mity śródziemnomorskiego kręgu kulturowego przez cały wiek XIX stały w centrum zainteresowania pisarzy i artystów. I bodaj trudno znaleźć takiego, który od końca XVIII wieku aż po XX-lecie międzywojenne jakiegoś mitu twórczo by nie opracowywał. Dotyczy ten sąd i romantyków, i – co ważne – także pozytywistów.

Oba XIX-wieczne pokolenia przeszły od autorskich metamorfoz i inkarnacji z antyku w kulturę nowożytną narracji i postaci mitycznych do prób takich konstrukcji własnych światów przedstawionych, którym przysługiwałyby walor głęboko rozumianej mityczności, czego przejawów dopatrzymy się w *Śpiewach historycznych* Niemcewicza, *Dziadach* Mickiewicza, *Agezylauszu i Królu-Duchu* Słowackiego, *Marii* Malczewskiego, *Wandzie* Krasińskiego oraz *Wandzie* Norwida⁹. Lecz też rozpoznamy ów proces u pozytywistów: w *Nad Niemnem* Orzeszkowej, dramatach antycznych Świętochowskiego, *Lalce* Prusa czy *Quo vadis* Sienkiewicza¹⁰. Oczywiście: w tych wszystkich przypadkach mamy do czynienia zarówno ze zjawiskiem homogenizacji i kreacji w nowych kształtach starych form genologicznych o różnym pochodzeniu (choćby misterium i tragedii w *Dziadach*), jak i z procesami równocześnie mitologizacji i demitologizacji różnych obszarów natury, historii, tradycji (pozytywiści).

Nade wszystko jednak w centrum zainteresowania pozostaje zagadnienie sakralnego i niesakralnego rozumienia jako *mitu* tej jednej jedynej opowieści, która stoi w centrum kultury europejskiej: przekazu ewangelicznego o Jezusie Chrystusie. Wspomnijmy „żywoty Jezusa” pióra Ernesta Renana, Ludwika Feuerbacha czy Brunona Bauera¹¹, a także słynny w okresie Młodej Polski spór o historyczność Jezusa, który wiedli Andrzej

⁸ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*, opr. J. Maślanka, przeł. L. Płoszewski, w: tegoż, *Dzieła. Wydanie Rocznikowe 1798–1998*, Warszawa 1997, t. VIII, wykład 7, s. 87.

⁹ Zob. studia: W. Szturc, *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Kraków 2001; tegoż, *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*, Bydgoszcz 1999; M. Kalinowska, *Los, miłość, sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*, Toruń 2003; J. Maślanka, *Z dziejów literatury i kultury*, Kraków 2001; M. Ingot, *Wanda z gór*, „Prace Literackie” nr XXXIX, red. M. Ursel, Wrocław 2001. Także: M. Jochemczyk, *Rzeczy piekielne. Wokół „Poematu Piasta Dantyszka” Juliusza Słowackiego*, Katowice 2006.

¹⁰ Por. prace: *Wokół „Nad Niemnem”*, red. J. Sztachelska, Białystok 2001; B. Mazan, *Wczesne dramaty Aleksandra Świętochowskiego: „Niewinni”, „Ojciec Makary”, „Piękna”. Zarys monograficzny*, Łódź 1991; E. Paczoska, „*Lalka*”, czyli rozpad świata, Białystok 1995.

¹¹ Zob. E. Renan, *Vie de Jésus*, Paris 1863; D. Strauss, *Stara i nowa wiara*, przeł. J. Moszczeńska, Warszawa 1911; B. Bauer, *Kritik der evangelischen Geschichte der Synoptiker*, Leipzig 1841; L. Feuerbach, *Wykłady o istocie religii*, przeł. E. Skowrona, T. Witwicki, wstęp T. Kroński, Warszawa 1981.

Niemojewski jako autor *Boga Jezusa* (1909) oraz jego nieugięty polemista i przeciwnik, Tadeusz Miciński, jako autor *Walki o Chrystusa* (1911)¹².

Zebrane w tomie studia i szkice koncentrują się wokół – historycznie rzecz ujmując – kręgu kultury modernistycznej (traktuje o niej aż pięć rozdziałów). W części wstępnej tomu zamieściliśmy rozprawy podejmujące w szerszej, ogólnokulturowej tudzież narodowej perspektywie problematykę mitu. W tym ważną rozprawę ks. prof. Edwarda Ozorowskiego pokazującą dynamiczny, zmieniający się wciąż, ale i nacechowany pewną rezerwą stosunek chrześcijaństwa do „prawdy mitu”. Rozdział II pokazuje funkcjonowanie i przeobrażenia rozmaitych wyobrażeń mitycznych w literaturze XIX wieku. Części pracy opatrzone tytułami: *W sferze liryczności, Dramat i mit, Wokół Troi i Kreacje Tadeusza Micińskiego* pokazują, jak twórcy Młodej Polski, ale i moderniści europejscy adaptowali mitologię głównie grecką, rzadziej rzymską, w jaki sposób w modernistycznym widzeniu prawzoru mitu antycznego zapośredniczony był też nieco wcześniejszy sposób odczytania tegoż prawzoru przez oświeconych, romantyków i pozytywistów. Orfizem tedy młodopolski (omawiany w rozprawie Haliny Krukowskiej o Leopoldzie Staffie) miał wyraźne odniesienia: zarówno do orfizmu antycznego, jak i do orfizmu romantycznego¹³.

Przedstawiane rozprawy pokazują przede wszystkim zasięg zjawiska, które można by tu nazwać „antykiem modernistów”, skalę i preferencje tematyczne tej epoki (choćby wojna trojańska jako temat, symbolika Fauna w ujęciu Grzegorza Iglińskiego, historia Erosa i Psyche w odczytaniu Wojciecha Gutowskiego i Dariusza Trzeźniowskiego). Osobliwa w owym czasie jest także różnorodność sposobów przywołania mitu: od inkrustacji fragmentami mitu dzieł zgoła niemitycznych aż po próby tworzenia postromantycznej i modernistycznej nowej tragedii, nawiązującej do arcywzoru greckiego (studia Janusza Skuczyńskiego i Marka Dybizbańskiego). Za istotne należy uznać i to, iż są w tej epoce pisarze, o których w ogóle trudno myśleć bez kategorii mitu, tacy jak Tadeusz Miciński, o którym prace zebrano w osobnym rozdziale. Miciński – dodajmy – to artysta usiłujący tworzyć z mitycznej tkanki własne dzieła-mity, takie jak monumentalna powieść *Xiądz Faust*¹⁴.

Specyficzną perspektywę prac o mitach modernistycznych dookreśla komparatystyczny kontekst, a więc w dobrym tego słowa znaczeniu „konfrontacyjny” ogląd przemian antycznego mitu u twórców polskich i szczególnie wschodniosłowiańskich. Te same, jak się okazuje, tematy mityczne rodem z Grecji inspirują imaginację na przykład Stanisława Wyspiańskiego i Łesi Ukrainki.

Obszar Śródziemnomorza to także kultura Bizancjum, ponadtysiącletnie dzieje osobliwej i oryginalnej formacji kulturowej, która w historycznym kształcie Cesarstwa Wschodniego zniknęła wprawdzie z areny dziejów, ale przetrwała w kulturze nowożyt-

¹² A. Niemojewski, *Bóg Jezus w świetle badań cudzych i własnych*, Warszawa 1909; T. Miciński, *Walka o Chrystusa*, Warszawa 1911.

¹³ Zob. o mitach i religii u modernistów: W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001; M. Cymborska-Leboda, *Twórczość w kręgu mitu. Myśl estetyczno-filozoficzna i poetyka gatunków dramatycznych symbolistów rosyjskich*, Lublin 1997; H. Floryńska, *Spadkobiercy Króla Ducha. O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*, Wrocław 1976; H. Filipkowska, *Koncepcja mitu i jego związków z literaturą w krytyce literackiej Młodej Polski*, Lublin 1988; D. Trzeźniowski, *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej (1863–1918)*, Lublin 2003; P. Próchniak, *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2006.

¹⁴ Patrz: W. Gutowski, „Xiądz Faust”. *Synteza – niedokonanie – „skok w przyszłość...”*, „Temat”, t. 6-7, Bydgoszcz 2006.

nej Grecji i w wielkim, nowym formacie w kulturze ludów słowiańskich: Ukraińców, Serbów, Bułgarów, Rosjan, Białorusinów. Co znamienne: próba zapytania o mity w Bizancjum oraz ich echa w kulturze współczesnej wskazuje, że owo dziedzictwo w większym stopniu zaowocowało wysiłkiem mitotwórczym w wymiarze filozoficznym, historyczno-społecznym czy religijnym niż mityczną aktywnością w sferze literatury. Rozdział VII zatytułowany *W kręgu Bizancjum* pokazuje właśnie rozmaite obszary ujawniania się mityczności na płaszczyźnie słowiańskich wyobrażeń religijnych (prace Urszuli Cierniak czy Piotra Chomika, Antoniego Mironowicza) oraz koncepcji filozoficznych, także o zabarwieniu religijnym (wypowiedzi Tadeusza Sucharskiego czy Hanny Kowalskiej). Jest coś zupełnie niezwykłego i osobliwego w tym, iż wybitnie zdystansowane podejście do mitu ma odmiana kultury źródłowo związanej z dziedzictwem helleńskim. Tę odmienność trafnie ujmował profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, Marian Sokołowski, zauważający w rozprawie z 1888 roku pod tytułem *Bizantyjska i ruska średnio-wieczna kultura. Dwa pierwsze stulecia*, że:

Dwie jednak były wielkie między Cesarstwem zachodnim a bizantyńskim różnice, w których się streszczała cała różnica dwóch światów i dwóch odrębnych, jednej rodzącej się dopiero, a drugiej już starzejącej, jednej europejskiej, a drugiej z znacznej części azyatyckiej cywilizacji. Zachodnie miało za pokład feudalny ustrój i istniało przy najrozmaitszych, a tak charakterystycznych odrębnościach; wschodnie, czy bizantyńskie, opierało się na centralistycznej i biurokratycznej zasadzie. Zachodnie następnie, co najważniejsza, było tylko władzą świecką; wschodnie, w znacznej części i duchową zarazem. Cesarze bizantyńscy uważali się za namiestników Chrystusa i część religijna ich otaczała. Wszystko, co ich osoby dotyczyło, stawało się przez tożsamo święte. »Świętym« był ten inkaust, którym imię swe podpisywali, i »świętymi« suknie, które nosili.¹⁵

Również ku „słowiańskiemu” Bizancjum wiodą drogi niektórych interpretacji skupionych w części zatytułowanej *Kontynuacje XX-wieczne*. I tu spojrzenie badaczy pada na takie – związane z kulturą prawosławnej Rosji – zagadnienia, jak kult ikon, symbolika solarna, teologia apofatyczna. Cały tom przenika, jakby przesywa, ujawniając się kolejnych miejscach, nić refleksji związanej ze Wschodem, kulturami słowiańskimi i ich grecko-bizantyjskimi lub łańcuchowymi korzeniami. Tak jest w pracach o idei *bogostużenija* (Anna Sobieska), o *mimesis* (Artur Żywiołek), o poezji Feta i dramaturgii Łesi Ukrainki (Danuta Piwowarska, Eulalia Papla, Jarosław Poliszczuk, Nadija Poliszczuk), w słowiańskim spojrzeniu na orfizm Rilkego (Larysa Cybenko ze Lwowa) i prometeizm Kazandzakisa (Małgorzata Borowska) czy w śmiałym eseju konfrontującym myśl tak różnych mędrców, jak Lévinas, Ewdokimov oraz Rózewicz (Jakub Momro), a także w rozprawie (Krzysztof Korotkich) o groteskowo-ironicznej transpozycji historii Sabinek we współczesnym dramacie wywodzącego się z protestanckiego Śląska Cieszyńskiego pisarza i uczonego Włodzimierza Szturca¹⁶.

¹⁵ M. Sokołowski, *Studia i szkice z dziejów sztuki i cywilizacji*, t. I, Kraków 1899, s. 376, pisownia oryginalna. Uczony rozwija dalej tezę o odmienności kultury bizantyjskiej, która nie znała (podobno) sztuki pozareligijnej, teatru, mitologii etc. Rewizja podobnych tez: P. Marciniak, *Greek drama in Byzantine times*, Katowice 2004. Zob. P. Marciniak, *Na kłopoty... Bizancjum? (Nowo)greckie zmagania z bizantyjską przeszłością*, w: *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, red. K. Korotkich, J. Ławski, D. Zawadzka, Białystok 2007.

¹⁶ Prace zgromadzone w niniejszym tomie są kontynuacją wieloletnich badań zwieńczonych tomem serii „Antyk Romantyków”: *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2004.

3.

W klasycznej rozprawie na temat przygód mitu antycznego w literaturze europejskiej – w *Mitach przebranych* – jej autor, Michał Głowiński, zauważył, iż mit modernistyczny, w swym oryginalnym kształcie, jako ten a nie inny mit (na przykład dionizyj-ski) odpowiadał na ściśle określone pytania epoki, niejako do tych pytań był – przez wybór i ukształtowanie – predestynowany i w konsekwencji dobierany:

Tak więc zarówno romantycy, wyrażający swój bunt poprzez nawiązanie do postaci Prometeusza, jak moderniści, którzy tak chętnie wdziewali maskę Dionizosa, zachowywali w przetwarzanych na nowo mitach jakiś element historycznie pierwotny. Można by powiedzieć, że ich konstrukcje były wypadkową treści określonych historycznie, a więc np. historycznego, dawnego kształtu mitu, i tego nowego znaczenia, które pragnęli nadać czynnikiem, przejętemu z dalekiej tradycji.

Tak więc zjawisko tradycyjnych motywów i symboli, przejętych z usankcjonowanych dziedzin kultury, by nadać im nowe znaczenie, jest także zazwyczaj problemem stosunku do starożytności grecko-rzymskiej jako twórczyni większości z nich. Zwrócił uwagę Zygmunt Łempicki, że łącznikiem między antykiem a nową literaturą jest mit, rozumiany – jego zdaniem – bardziej jako twór poetycki niż religijny. „Tęsknota do mitu jest jednym z najcharakterystyczniejszych przejawów głębokiej natury poetyckiej”¹⁷.

Między więc konkretnym mitem a jego ożywioną w danym dziele, u określonego pisarza i w tej czy innej epoce formą istnieje głęboka zależność. *Thesaurus* mitów śródziemnomorskich to skarbiec, z którego kultura europejska czasem czerpie mityczną ambrozię ku rozkoszy estetów i parnasistów, zaś czasem jest to arsenał, z którego dobywa się mitycznej broni, takiej jak prometeizm czy tyteizm, by bronić zagrożonych wartości wspólnoty. Innym razem – i oby tak było najczęściej – mityczna substancja opowieści o Ulisiesie czy Telemachu, Orfeuszu i Eurydyce staje się zaczynem i punktem inicjalnym głębokiej refleksji uniwersalistycznej o miejscu człowieka w kosmosie, jego egzystencjalnych – ironicznych czy patetycznych – perypetiach, zarówno o jego dziejowości, jak i ostatecznym przeznaczeniu. Tak bywa w epokach względnego spokoju, gdy angażując mit w proces zapytywania świata i człowieka o sens istnienia, artysta ma siłę i komfort aranżowania także pytań o sens sztuki, pytań auto- i metatematycznych. Tak było, przynajmniej częściowo, w literaturze modernistycznej. Do czasu, gdy niezbadane „obroty sfer mitycznych” wymusiły powrót do mitycznej rekwizytorni, którą zawiadują archetypy siły, przemocy, wojny i rewolucji. Taką rolę spełniły wydarzenia rewolucji 1905 roku, a potem Wielkiej Wojny lat 1914–1918¹⁸. Wtedy mityczne imaginarium spod znaku Marsa, Nike i Bellony odegrało znów wielką rolę.

Być może jednak i samą historię literatury romantycznej czy modernistycznej wolno podejrzewać o to, że przybiera paramityczny kształt. Niewykluczone też, iż interpretacje mitów tworzą jeszcze jakieś wyższe piętra mega- i metamityczności, formujące się w kształt swego rodzaju ogólnoludzkiej nadmitologii. Nie można przeoczyć faktu czy

¹⁷ M. Głowiński, *Mity przebrane*, Kraków 1994, s. 7. Cytat z pracy Z. Łempickiego: *Demon antyku a kultura nowożytna*, Warszawa 1933, s. 23. Zob. w tym kontekście: *Potęga świata wyobrażeń, czyli Archetypologia według Gilberta Duranda*, red. K. Falicka, Lublin 2002.

¹⁸ Zob. tomy: *Rewolucja lat 1905–1907. Literatura, publicystyka, ikonografia*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2005; A. Romanowski, „Przed złotym czasem”. *Szkice o poezji i pieśni patriotyczno-wojennej lat 1908–1918*, Kraków 1990; A. Kiezuń, *Śladami tradycji. Szkice o twórcach Młodej Polski i Dwudziestolecia*, Białystok 2004; A. Kiezuń, *Drogi własne. O twórczości młodopolskiej Artura Górskiego*, Białystok 2006.

raczej zagadki śmierci jednych i narodzin innych mitów, a sceptyk zauważy może nawet, omawiając tę ostatnią kwestię, iż kultura europejska tak długo czerpie już z mitycznej treści Śródziemnomorza, że niektóre z mitów zdają się w ogóle ulegać czemuś, co nazwalibyśmy wyczerpaniem znaczeniowoczącej potencji. A może zdarzyć się i tak, iż wkrótce będziemy świadkami kategorialnego wyczerpania, które zakwestionuje funkcjonalność znacznej części pojęć, jakimi operujemy, opisując nasz świat: mitu i tragedii, komizmu i symbolu, *mimesis* czy kreacji.

Mity przełomu XIX i XX wieku pokazane w pracy, którą przedkładamy, to jeszcze wciąż żywe, niewypalone, choć już pełne nawarstwień i przekształceń systemy znaczeń, służące objaśnieniu prostych a elementarnych pytań, które poeta wyraża słowem o ustalonej tradycji, na przykład zastanawiając się nad meandrami twórczego procesu, przynoszącego radość, ale czasem i niespodziewane cierpienie:

Dlaczego, pytasz, błędę, skoro wiem, że błędę,
i cierpię, że się wina w księgi moje wkradła?
To nie to samo cierpieć na chorobę
i ją uleczyć. Czucie dane wszystkim,
a ból zwycięża sztuka. Często, gdy się biedzę,
by słowo zmienić, w końcu je zostawiam,
bo sił brakuje teraz w pracy mojej.¹⁹

„A ból zwycięża sztuka” – zdaje się, że to jedna z najprostszych i najcelniejszych ripost na podszyte wątpieniem i sarkazmem, jakże uciążliwe pytanie sceptyków – „a po co wam ten mit?”

4.

Studia, eseje, rozprawy i szkice zebrane w tomie *Ateny. Rzym. Bizancjum...* powstały jako wynik programu badawczego: *Przekształcenia antycznych tematów, mitów i symboli w literaturze i sztuce romantyzmu i modernizmu*²⁰, realizowanego przez zespół badaczy z kilku ośrodków akademickich: prof. dr hab. Marię K a l i n o w s k ą (UMK Toruń, UW Warszawa), prof. dr hab. Włodzimierza S z t u r c a (UJ, PWST Kraków). Modernistyczną część projektu realizowali badacze z Zakładu Literatury Oświecenia i Romantyzmu: dr hab. prof. UwB Jarosław Ł a w s k i (UwB) i mgr Krzysztof K o r o t k i c h (UwB), koordynujący organizacyjnie projekt na Uniwersytecie w Białymstoku.

Zespół badaczy, którzy najpierw opracowywali pomysł i później go rozwijali, stworzyli: 1. w ramach prac ogólnopolskich: prof. dr hab. Jerzy A x e r (OBTA UW), prof. dr hab. Małgorzata B o r o w s k a (OBTA UW), prof. dr hab. Elżbieta W e s o ł o w s k a (UAM Poznań), prof. dr hab. Janusz S k u c z y Ń s k i (UMK Toruń), prof. dr hab. Ewa M i o d o Ń s k a - B r o o k e s (UJ Kraków), prof. dr hab. Aleksander N a w a r e c k i (UŚ, Katowice), dr Michał K u z i a k (PAP Słupsk) i dr Maria K o r z e n i e w i c z - D a v i e s (Oxford); 2. W środowisku białostockim: prof. dr hab. Halina K r u k o w s k a, dr Piotr C h o m i k, mgr Marcin B a j k o, mgr Marcin L u l, mgr Dominika N a z a r u k i mgr Magdalena W i e r e m i e j u k.

W ramach projektu badawczego zorganizowana została międzynarodowa konferencja naukowa: *Mity antyczne (greckie, rzymskie) i bizantyjskie w literaturze, filozofii i*

¹⁹ Publiusz Owidiusz Nazo, *Poezje wygnańcze. Wybór*, przeł. i opr. E. Wesołowska, wstęp A. Wójcik, Toruń 2006, s. 178; tu: *Elegia III 9, Do Brutusa*.

²⁰ Grant KBN nr 5 H01C 034 21; termin realizacji: 01.09.2001–31.08.2004.

sztuce przełomu XIX i XX wieku (*modernizm, Młoda Polska*), Białystok 26-27 czerwca 2004 roku. Odbyła się ona gościnnie w Centrum Kultury Prawosławnej i na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku z udziałem dziekan prof. dr hab. Leonardy Dacewicz oraz prodziekana dra Bazylego Siegienia²¹.

Wśród gości sesji, którzy włożyli szczególnie dużo w rozwinięcie naszego projektu, a także w dyskusję, chcielibyśmy z wdzięcznością wymienić: prof. dr hab. Wojciecha Gutowskiego (UKW Bydgoszcz), ks. abpa prof. dr hab. Edwarda Ozorowskiego (UwB Białystok), prof. dr hab. Hannę Kowalską-Stus (UJ Kraków), dr Eulalię Papłę (UJ), dr Danutę Piwowarską (UJ), dr Urszulę Cierniak (AJD Częstochowa), dra Tadeusza Sucharskiego (PAP Słupsk), dr Barbarę Sawicką-Lewczuk (UwB), dr Annę Wydrycką (UwB), dra Bartłomieja Brządkiewicza (UJ), prof. dra hab. Mirosława Strzyżewskiego (UMK Toruń), prof. dra hab. Grzegorza Iglińskiego (UW-M Olsztyn), prof. dr hab. Jadwigę Zacharską (UwB), prof. dr hab. Antoniego Mironowicza (UwB Białystok), mgr Danutę Saul (Kraków), dra Marka Kurkiewicza (UKW Bydgoszcz), prof. dra hab. Dariusza Trzeźniowskiego (UMCS Lublin), dr Elżbietę Flis-Czerniak (UMCS), dra Przemysława Marciniaka (UŚ, Katowice), dr Dorotę Kulczycką (UZ Zielona Góra), dr Elżbietę Mikiciuk (UG, Gdańsk), dr Dominikę Ćosić (UJ), dr Urszulę Pawluczuk (UwB).

Organizatorzy gorąco dziękują wszystkim gościom i współpracownikom zagranicznym: dr Larysie Cybenko (Lwów), dr Roxanie Cybenko (Lwów), dr Jolancie Krzysztoforskiej-Doschek (WU Wiedeń), drowi Adamowi Hudkowi (Bratysława), prof. drowi hab. Jarosławowi Poliszczukowi (Kijów, Kraków UJ) i dr Nadii Poliszczuk (Lwów), dr Marii Korzeniewicz-Davies (Oxford).

Cele, jakie Organizatorzy stawiali przed uczestnikami projektu, określone zostały w grudniu 2003 roku następująco:

- A. Proponujemy w tym roku zajęcie się literaturą, filozofią, sztuką obejmującą zakres czasowy: druga poł. XIX wieku, początek wieku XX (do lat dwudziestych), ze szczególnym uwzględnieniem kultury przełomu wieku, choć dopuszczamy także rozprawy o dziełach nieco wcześniejszych lub późniejszych.
- B. Pierwszy dzień naszego spotkania pragniemy poświęcić konkretnym mitom, ich metamorfom (na przykład Persefona, Orfeusz itp.) w wyraźnie określonym dziele (choćby mit eleuzyjski u Wyspiańskiego...).
- C. Drugi dzień sympozjum poświęcony byłby szerszej rozumianej kategorii mitu jako pewnego wyobrażenia społecznego, struktury myśli czy wyobraźni. Tu proponujemy tematy tego typu jak: mit Trzeciego Rzymu w świadomości rosyjskiej, misteryjność w twórczości... itd.
- D. Pragniemy, ażeby w spotkaniu wzięli udział nie tylko badacze literatury polskiej, lecz także literaturoznawcy, teatrolodzy, historycy, teolodzy, filozofowie, badacze zajmujący się np. kulturą rosyjską, niemiecką, ukraińską, przełomu XIX i XX wieku²².

W okresie, jaki upłynął od sesji, do już realizowanego projektu badawczego zgłosiło akces wielu badaczy, których prace powstałe w latach 2004–2007 publikujemy w ni-

²¹ Księga, którą przedstawiamy, zawiera zarówno większość wygłoszonych na sesji referatów, jak i teksty nadesłane w ciągu kilkuletniego okresu realizacji projektu badawczego, stąd znaczna część jego uczestników zamieszcza tu po dwie swoje prace.

²² Fragment oficjalnego *Zaproszenia* rozesłanego do uczestników konferencji 7 lutego 2004 roku; jego projekt powstał w grudniu 2003 roku. Znakiem graficznym sesji był fragment obrazu Antoniego Brodowskiego *Edyp i Antygona* z 1828 roku.

niejszym tomie. Są to: prof. dr hab. Marian Śliwiński (PAP Słupsk), doc. dr hab. Mikołaj Sokołowski (IBL PAN), ks. dr Tadeusz Kasabuła (UwB), dr Ryszard Gaj (UwB), dr Zbigniew Kaźmierczak (UwB), dr Marek Dybizbański (UAM Poznań), dr Artur Żywiołek (AJD Częstochowa), prof. dr hab. Jerzy Winiarski (AŚ Kielce), dr hab. Zofia Ożóg-Winiarska (AŚ Kielce), prof. dr hab. Krzysztof Biliński (UWr Wrocław), dr Bogna Paprocka-Podlasiak (UMK Toruń), dr Grzegorz Nowakowski (Kraków), dr Piotr Stasiewicz (UwB), dr Kamil Kopania (Warszawa), dr Ireneusz Ptaszek (Kraków), mgr Karolina Leszczyńska (Poznań), mgr Hanna Milewska (Warszawa), dr Anna Sobieska (IBL PAN), dr Pelagia Bojko (AŚ Piotrków Tryb.).

Cały projekt mógł być zrealizowany dzięki wieloletniej współpracy trzech ośrodków naukowych: Ośrodka Badań nad Tradycją Antyczną w Europie Środkowej i Wschodniej przy Uniwersytecie Warszawskim, reprezentowanego przez prof. dra hab. Jerzego Axera, a także prof. dr hab. Małgorzatę Borowską; następnie: Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, reprezentowanego przez prof. dr hab. Marię Kalinowską (także pracownica OBTA UW) oraz Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku, z ramienia którego pracę koordynowali redaktorzy tego tomu: mgr Krzysztof Korotkich i prof. Jarosław Ławski. Książka ta nie jest ani pierwszą, ani zapewne ostatnią pracą środowisk polonistycznych skoncentrowaną na problematyce mitu. Będzie natomiast kolejną pozycją serii wydawniczej „Antyk Romantyków”²³, a w przekonaniu Redaktorów punktem wyjścia do kolejnych interdyscyplinarnych i międzyśrodowiskowych spotkań nad dziedzictwem śródziemnomorskim oglądanym w całym jego bogactwie, które mogłyby symbolizować miasta-duchowe stolice Śródziemnomorza: Rzym i Konstantynopol, Jerozolima i Antiochia, Ateny i Sparta, Aleksandria i Dubrownik.

5.

Publikację materiałów umożliwia finansowy mecenat Komitetu Badań Naukowych, który wsparł grant badawczy, a tym samym organizację badań, sesji, kontaktów naukowych.

Twórcy i realizatorzy projektu spotkali się z życzliwym wsparciem osób, którym pragniemy złożyć specjalne podziękowania:

– Pani Profesor Halinie Krukowskiej za wsparcie z ramienia władz Instytutu Filologii Polskiej UwB i Zakładu Literatury Oświecenia i Romantyzmu. Za życzliwy patronat i wolność rozwijania naszych badawczych pomysłów.

– Prof. dr hab. Leonardzie Dacewicz, prof. dr hab. Piotrowi Wróblewskiemu i drowi Bazylemu Siegieniowi za finansowo-organizacyjną pomoc w wydaniu tomu; za nieustającą przychylność.

– Prof. dr hab. Marii Kalinowskiej za trwającą już tyle lat zgodną i owocną współpracę, pomysłowość i propagowanie ducha interdyscyplinarnych studiów.

– Prof. dr hab. Leszkowi Liberze, wytrwałemu Przyjacielowi polonistyki białostockiej i wnikliwemu recenzentowi badań.

²³ Serię „Antyk Romantyków” redagują: J. Axer (OBTA UW), J. Speina (UMK), W. Szturc (UJ), M. Kalinowska (UMK, Redaktor Naczelny). Ukazało się pięć tomów. Jako ostatnie: „Świat z tajemnic wypowiedany...” *Studia o „Samuelu Zborowskim” Juliusza Słowackiego*, red. M. Kalinowska, J. Skuczyński, M. Bizior, Toruń 2006 oraz *Romantyczna Antiquitatis. Rzymskie inspiracje w teatrze i dramacie XIX w. z uwzględnieniem mediacji calderonowskiej i szekspirowskiej*, red. E. Wesołowska, Poznań 2007.

– Pani Elżbiecie Kozłowskiej-Świątkowskiej, redaktorowi naczelnemu Wydawnictwa Uniwersyteckiego Trans Humana – za życzliwe i wyrozumiałe, nie pierwsze już, wsparcie inicjatywy wydawniczej Zakładu Literatury Oświecenia i Romantyzmu.

– Pani mgr Bożenie Poniatowicz, pani mgr Irenie Treszczotko, pani mgr Ewie Płotko, pani mgr Annie Szerszunowicz: od lat wiernym (a i hojnym) Przyjaciółkom prac realizowanych przez Redaktorów tomu.

– Panu mgrowi Dariuszowi Kukiełce, który kolejny już tom tych studiów rzetelnie i nierzadko bezinteresownie opracowywał.

– Panu mgrowi Antoniemu Potyrze, angiście od lat wspierającego nas bezinteresownie w kwestiach językoznawczych.

– Przyjaciołom z Białostockiej Polonistyki i Przyjaciołom z ośrodków krajowych, na których wsparcie zawsze możemy liczyć. Dziękujemy!

6.

Tom niniejszy niczego ostatecznie w badaniach nad mitem nie zamyka²⁴, otwarte zostają jednak, czy bodaj uchylone drzwi, które oby poprowadziły nas jeszcze dalej: ku głębszym lekturom mitów Orzeszkowej czy Wyspiańskiego. Poza jednakże, jak wierzymy, wartością naukową tom ów wyraża naszym zdaniem wiarę w pocieszenie, które dają mity w świecie, gdzie zbyt wielu i zbyt wiele pada ofiarą chaosu. Tak właśnie podnosił na duchu Boecjusz z Dacji, nawet w skrajnej sytuacji więziennego ograniczenia wolności i osaczenia odwołujący się do prawdy mitów, które potem miały nam towarzyszyć przez stulecia:

Okrety Odysa
zbląkane na morzu
Eurus pchnął na wyspę.

²⁴ Wśród ostatnich prac związanych z literaturoznawczym zastosowaniem kategorii mitu: *Literatura i czasopiśmiennictwo polskie 1864–1918 wobec tradycji antycznej*, red. A. Z. Makowiecki, Warszawa 2000; *Siew Dionizosa. Inspiracje Grecji antycznej w teatrze i dramacie XX wieku w Europie Środkowej i Wschodniej*, red. J. Axer, Z. Osiński, Warszawa 1997; *Mity, mitologie, mityzacje. Nie tylko w literaturze*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2005, W. Amarantidou, *Juliusz Słowacki i Grecja nowożytna*, Łódź 2006; F. Ziejka, *Miasto poetów. Studia i szkice*, Kraków 2005; M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, Kraków 2006; L. Libera, *Zraniona iluzja. O „Balladynie” Juliusza Słowackiego i „Kocie w butach” Ludwiga Tiecka*, Zielona Góra 2007; *Z problemów prozy. Powieść o artyście*, red. W. Gutowski, E. Owczarz, Toruń 2006; D. T. Lebioda, *Słowacki – kosmogonia*, Bydgoszcz 2004; M. Dybizbański, W. Szturc, *Mitoznawstwo porównawcze*, Kraków 2006; M. Kuziak, *Wielka całość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza*, Słupsk 2006; *W cieniu Mickiewicza*, red. J. Lyszczyna i M. Bąk, Katowice 2006; *Mickiewicz mistyczny*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2006; M. Sokołowski, *„Król-Duch” Juliusza Słowackiego a epepeja słowiańska*, Warszawa 2004; J. S. Ossowski, *Szarlatanów nikt nie kocha. Studia i szkice o Galczyńskim*, Kraków 2006; *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*, red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Kraków 2007; *Intertekstualność i wyobraźniowość*, red. B. Sosień, Kraków 2003; M. Śliwiński, *Jednostka, naród, historia*, Piotrków Trybunalski 2007; *Adam Mickiewicz. Dwa wieki kultury polskiej*, red. K. Maciąg i M. Stanisław, Rzeszów 2007; B. Olech, „Wieszczka wydm niebieskich...”, w: M. Grossek-Korycka, *Utwory wybrane*, opr. B. Olech, Kraków 2005; A. Wydrycka, *Zapomniane głosy. Krytyka literacka kobiet 1894–1918*, t. I-II, Białystok 2006; M. Kochanowski, *Powieści Witkacego wobec schematów powieści popularnej*, Białystok 2007; M. Prussak, *Wyspiański w labiryncie teatru*, Warszawa 2005; M. Popiel, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2007; *Pro memoria. Jan Kasprówicz w osiemdziesiątą rocznicę śmierci*, red. G. Sosnowski, G. Igliński, Warszawa 2006.

Włada nią piękna bogini
 zrodzona z nasienia Słońca.
 Przyrządza dla wędrowców
 napój, w który wlewa czary.
 Zakłębciem ziół przemienia
 żeglarzy w dziwne postacie.
 Pierwszego w dziką świnię,
 drugiego w afrykańskiego
 lwa z kłami i pazurami.
 Trzeci zamieniony w wilka,
 wyje, gdy chce zapłakać.
 Czwarty w ciele tygrysa
 indyjskiego okrąża dom.
 Choć skrzydlaty bóg Arkadii,
 poruszony nieszczęściem,
 lituje się nad Odyssem
 i jemu zguby oszczędza,
 jego towarzysze
 już truciznę wypili,
 potwornie zmienieni w świnię
 jedzą żołądzie, nie chleb.
 I po nich ni głos, ni ciało
 nie trwa, nie zostaje nic.
 Tylko trwa ich świadomość,
 wiedzą, kim są i cierpią.
 O, ręko niewprawna,
 i zioła bez mocy!
 Możecie dotknąć członków,
 ale serca nie.
 W duszy człowieka jest życie
 w warownym zamku zamknięte.
 Najgorsza trucizna to
 taka, co niszczy tożsamość.
 Wdziera się w sam środek
 kanałem, ciała nie szkodzi,
 umysł rani skrycie.²⁵

A zatem i on, cesarski więzień, uciekał się do Odysa, do mitu, do toposu i patosu nieustającej wędrówki przez Ateny, Rzym, Bizancjum. Przywoływał w pragnieniu ocalenia tożsamości prastarą ideę podróży-inicjacji, czy też podróży do Ziemi Świętej, imaginacyjnej wyprawy z naszego smutnego „tu i teraz” do Aten i Jerozolimy. A dalej – dokąd?

Jarosław Ławski, Krzysztof Korotkich

²⁵ Anicjusz Manliusz Sewerynus Boecjusz, *O pocieszeniu, jakie daje filozofia*, przeł. i opr. G. Kurylewicz, M. Antczak, Kęty 2006, s. 95-96.

I.

PROBLEMY Z MITEM



Abp Edward Ozorowski
(Białystok)

MIT SZUKAJĄCY PRAWDY

Orygenes w swojej polemice z Celsusem napisał: „Ten, kto uznaje Atenę, córkę Zeusa, musi przyjąć wiele mitów i zmyśleń, nie może natomiast uznać ich ten, kto odrzuca mity i szuka prawdy”¹. Stanowisko Orygenesusa podzielali chrześcijanie w starożytności. Ich zdaniem mit nie zawiera prawdy. W XX wieku nastąpił natomiast renesans mitu. Stało się tak głównie dzięki pracom Mircei Eliadego, Paula Ricoeura, Rudolfa Bultmanna, Josepha Campbella i Eleazara Mieleńskiego. W tle ich rozważań znajdowała się filozofia egzystencjalistyczna. Swymi badaniami objęli oni nie tylko opowiadania ludów pierwotnych, lecz także teksty biblijne. Rodzi się więc istotne pytanie o powód tej zmiany i jej zasadność.

I. Dlaczego chrześcijanie odrzucali mity?

Negatywne stanowisko wobec mitów zajął już św. Paweł. Prosi on Tymoteusza, by: „nakazał niektórym zaprzestać głoszenia niewłaściwej nauki, a także zajmowania się baśniami i genealogiami bez końca” (*1Tm 4, 7*); „odrzucał natomiast światowe i babskie baśnie” (*1Tm 4, 7*); czuwał we wszystkim, bo znajdą się tacy, którzy „będą się odwracali od słuchania prawdy, a obrócą się ku zmyślonym opowiadaniom” (*2Tm 4, 4*). Żąda też od Tymoteusza, by karciał surowo mitomanów po to, „aby wytrwali w zdrowej wierze, nie zważając na żydowskie baśnie czy nakazy ludzi odwracających się od prawdy” (*Tt 1, 14*). Podobnego zdania jest św. Piotr, gdy stwierdza: „nie za wymyślonymi mitami postępowaliśmy wtedy, gdy daliśmy wam poznać moc i przyjście Pana naszego Jezusa Chrystusa” (*2P 1, 16*). Według apostołów więc, mity nie są słowem Bożym, nie zawierają prawdy i okazują się wymysłem ludzkim.

Najważniejszą spośród prawd jest prawda o Bogu. Mity jej nie znają i dlatego zastępują ją fałszywymi obrazami. Ich twórcy nie mogą ostać się bez winy, „to bowiem, co o Bogu można poznać, jawne jest wśród nich, gdyż Bóg im to ujawnił” (*Rz 1, 19*). Sądzą taki wydają Księga Mądrości i św. Paweł: „Głupi z natury są wszyscy ludzie, którzy nie poznali Boga, z dóbr widzialnych nie zdołali poznać Tego, który jest, patrząc na dzieła, nie poznali Twórcy” (*Mdr 13, 1*); „Podając się za mądrych, stali się głupimi” (*Rz 1, 22*).

Ogromne znaczenie w tej polemice miało samo pojęcie prawdy. Jest ono nieco inne u pogańskich Greków i u chrześcijan o rodowodzie starotestamentalnym. Grecka „aletheia” kładzie akcent na odkrytość bytu. Poznać prawdę – to zobaczyć umysłem rzeczywistość taką, jaką ona jest. Jest to intelektualistyczna koncepcja prawdy, ujmująca relację między poznającym umysłem a poznawanym przedmiotem². W Starym Testamencie „prawda”

¹ Orygenes, *Przeciw Celsusowi*, przekł. S. Kalinowski, Warszawa 1986, VII, 66.

² X. Léon-Dufour, *Słownik teologii biblijnej*, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1973, s. 763; *Mały słownik terminów i pojęć filozoficznych*, Warszawa 1983, s. 290; M. Gogacz, *Elementarz metafizyki*, Warszawa 1987, s. 11-18.

(*emet*) oznacza: „trwałość, solidność czegoś, na czym można się oprzeć... kolumnę, na której spoczywa gmach, i oparcie, które matka daje dziecku, spoczywającemu w jej ramionach... podpórę, którą byli dla Mojżesza dwaj ludzie trzymający jego ręce, gdy modlił się na górze z rozpostartymi ramionami”³. O takim Bogu śpiewają przede wszystkim psalmy. Jest On mocą, skałą, twierdzą, tarczą, opoką zbawienia⁴. „Będę baczył na Ciebie, Mocy moja, bo Ty, o Boże, jesteś moją twierdzą” (Ps 59,10); „Miłuję Cię, Panie, Mocy moja, Panie, Ostojo moja i Twierdzo, mój Wybawicielu, Boże mój, Opoko moja, na którą się chronię, Tarczo moja, Mocy zbawienia mego i moja Obrono!” (PS 18, 3).

Bóg jest prawdziwy, bo istnieje. Bożki nie są Bogiem, bo ich nie ma. „Ich bożki – śpiewa psalmista – to srebro i złoto, robota rąk ludzkich. Mają usta, ale nie mówią; oczy mają, ale nie widzą. Mają uszy, ale nie słyszą; nozdrza mają, ale nie czują zapachu... do nich podobni są ci, którzy je robią, i każdy, kto im ufa” (Ps 115, 4-8). Takim Bogiem prawdziwym okazuje się natomiast Bóg Starego i Nowego Testamentu. Jest On Ojcem, Synem i Duchem Świętym.

Odrzucanie mitów dokonywało się również z powodu ich niedorzeczności. Stwierdza to już Platon⁵. Arystydes z Aten tłumaczył władcy, „że wszystkie te kultury politeistyczne są wymysłem błędu i zguby. Nie można przecież nazywać bogami istot widzialnych, które same nie widzą; jedynie Niewidzialnego, który wszystko widzi i wszystko stworzył, należy czcić jako Boga”⁶. Św. Justyn dodawał: „rzeczy te zostały napisane w celu zepsucia i zdeprawowania uczącej się młodzieży”⁷.

Surowy osąd moralny, wydany przez Justyna, dotyczył nie tylko mitów, lecz również misteriów pogańskich. Istniał przecież związek między mitami i misteriami. Pierwsze wyrażały jakby teorię religii pogańskich, drugie stanowiły ich praktykę. Misteria posiadały swoje okresy rozkwitu, lecz i upadku, kiedy z obrzędów religijnych zamieniały się w orgie seksualne. Dziś lepiej znamy ich ducha, w starożytności natomiast budziła sprzeciw chrześcijan ich niemoralność. Uzewnętrzniiona w obrzędzie, przykrywała całkowicie ducha, który znajdował się u początku powstania rytu.⁸

W czasach chrześcijańskich mity i misteria zderzyły się z naukami gnostyków i manichejczyków, którzy wpadli w przeciwną skrajność, i przez to na zasadzie odbicia dostarczyły kolejnego powodu do ich odrzucenia. Spór w tym przypadku toczył się w obrębie chrześcijaństwa. Chodziło o obronę prawdy i odrzucenie fałszywych nauczycieli. Święty Augustyn w *Wyznaniach* piętnował obyczaje, pośród których obracał się za czasów swej młodości⁹. Zwalczał też manicheizm, będący zlepkiem nauk judeochrześcijańskich i judeoirkańskich¹⁰. Dokeci zafalszowali obraz prawdziwego Boga. Wincenty Myszor pisze: „Gnostycy tego Boga, który stworzył świat i nim rządzi, sprowadzili do

³ J. Danielou, *Bóg i my*, przeł. A. Urbanowicz, Kraków 1965, s. 70.

⁴ Zob. piękny wstęp J. Sadzika do: *Księga Psalmów*, przeł. Cz. Miłosz, Paris 1981, s. 9-42.

⁵ Platon, *Państwo*, II, 377-379.

⁶ Arystydes z Aten, *Apologia*, przekł. L. Misiarczyk, 13, 7. Zob. *Pierwsi apologetyci greccy*, przekład i wstęp L. Misiarczyk, opr. J. Naumowicz, Kraków 2004.

⁷ Św. Justyn Męczennik, *I Apologia*, przekł. L. Misiarczyk, 21, 1.

⁸ Szeroko o tym pisze K. Rahner w: *Mit grecki a Ewangelia*, w: *Biblia dzisiaj*, red. ks. J. Kudasiewicz, Kraków 1969, s. 133-166.

⁹ Św. Augustyn, *Wyznania*, I, 16.

¹⁰ Tenze, *Dialogi filozoficzne*, tłum. A. Świderkówna i inni, opr. W. Seńko, Kraków 2001, s. 745-746. Zob. też C. Riggi, *Mani-Manicheismo*, w: *Dizionario patristico e di antichità cristiane*, t. 2, Casale Monferrato 1983, kol. 2076-2080.

pojęcia niższego, złego demiurga... w ujęciu gnostyckim demiurg zbliżał się niemal do koncepcji szatana – władcy świata¹¹. To samo uczynili manichejczycy. Ściągnęli oni nawet na siebie gniew panujących, którzy w ten sposób pośrednio poparli wyznawców prawdziwej wiary. Cesarz Dioklecjan w ustawach wydanych przeciw manichejczykom stwierdzał:

zaniepokoił spokojne ludy i przynieśli do wspólnot miejskich bardzo wielkie szkody. I należy się obawiać, żeby – jak to zwykle bywa – z upływem czasu nie usiłowali przez swoje wstrętne obyczaje i nieszczęsne prawa perskie włączyć w ludzi niewinnej natury, to jest prosty i spokojny lud rzymski i cały nasz zamieszkały obszar, jakby jadu złośliwej zmił¹².

Chrześcijanie bronili realizmu Wcielenia, ziemskiego życia i śmierci krzyżowej Chrystusa – prawdziwego Boga i prawdziwego człowieka. Wyznawali transcendencję i immanencję Boga, który stał się człowiekiem, nie przestając być Sobą. Wiary tej nie nazywali mitem. Była ona przyjęciem za prawdę, że „Jezus Chrystus przyszedł w ciele”. (U 4, 3). Odrzucenie tej prawdy poczytywano za dzieło Antychrysta (U 4, 4).

II. Czy wszystko w mitach chrześcijanie uważali za złe?

Ostra polemika, jaką chrześcijanie prowadzili z pogańskimi i heretyckimi wierzeniami, może sugerować twierdzącą odpowiedź na postawione pytanie. W mniemaniu takim upewni się każdy, kto przeczyta emfaticzną wypowiedź Tertuliana:

Cóż mają wspólnego Ateny z Jerozolimą, Akademia z Kościołem, heretycy z chrześcijanami? Nasza nauka zrodziła się w portyku Salomona, który twierdził, że Boga należy szukać w prostocie serca (*Mdr 1, 1*). Niechże o tym pamiętają ci wszyscy, którzy głoszą jakieś platońskie, stoiczące, czy dialektyczne chrześcijaństwo. Po Chrystusie Jezusie – nie potrzebujemy już żadnych dociekań, po Ewangelii – żadnych badań. Kto z nas uwierzył, niczego więcej nie pragnie¹³.

Odpowiedź nasza ulegnie jednak złagodzeniu, gdy weźmiemy pod uwagę apologię św. Justyna. Tłumaczy on:

Chrystus jest pierwotnym Synem Boga, a zarazem Logosem, w którym uczestniczy cały rodzaj ludzki. Skoro tak jest, zatem ci wszyscy ludzie, którzy wiedli życie zgodne z Logosem, czyli na prawdę rozumne, zawsze byli w gruncie rzeczy chrześcijanami, chociażby nawet uchodzili za ateuszów, jak na przykład spośród Greków Sokrates, Heraklit, czy im podobni, spośród barbarzyńców zaś Abraham, Ananiasz, Azariasz, Mizael, Eliasz, oraz wielu innych, których czynów i imion wyliczać teraz nie mam czasu¹⁴.

Przyjmując taki punkt wyjścia, Justyn pokazuje podobieństwa między tym, czego chrześcijanie uczą o Jezusie Chrystusie, a tym, co znajduje się w przekazach mitycznych. Stwierdza on: „Nic nowego nie głosimy w porównaniu z tak zwanymi synami Zeusa”¹⁵. Tłumaczy następnie:

Jeśli zaś twierdzimy, jak już zostało powiedziane, że boski Logos, wbrew powszechnemu prawu narodzin, na swój własny sposób został zrodzony z Boga, to jest to podobne do tego, co niektórzy wśród was mówią o Hermesie jako właśnie Logosie przez boga posłanym. Gdyby jednak ktoś za-

¹¹ W. Myszor, *Chrześcijanie w cesarstwie rzymskim II i III wieku*, Katowice 2005, s. 72.

¹² Tamże, s. 37–38.

¹³ Tertulian, *Preskrypcja przeciw heretykom*, przekł. M. Michalski, 7.

¹⁴ Justyn Męczennik, *Apologia*, 46.

¹⁵ Tamże, 21.

rzucał, że Jezus został ukrzyżowany, to również i w tym względzie istnieje podobieństwo do synów Zeusa, którzy według waszego przekonania cierpieli męki¹⁶.

Podkreśliłiśmy już związek, jaki w realiach pogańskich istniał między misteriami i mitami. „W kulturach wschodnich – twierdzi Marcel Simon – gesty rytualne pozostają w ścisłej i jak gdyby organicznej zależności z mitem, stanowią jego wyraz symboliczny i są dla niego konkretnym punktem wyjścia. Jedynie mit nadaje rytuałowi pełne znaczenie”¹⁷. To właśnie sprawiło, że prowadzona przez chrześcijan krytyka mitów często przechodziła przez szkło misterii. Mało tego, w warstwie teoretycznej mity i misteria zaczęły często o filozofię, mimo że sami filozofowie zwykle dystansowali się od praktyk misteryjnych. Z tego powodu trudno nieraz odróżnić, co potępiali chrześcijanie w religiach pogańskich i w czym widzieli ziarna ukrytej mądrości.

Pozytywne nastawienie Justyna do pogańskiej przeszłości znalazło naśladowców w szkole aleksandryjskiej. Rozwinęli je głównie Klemens Aleksandryjski i Orygenes – ludzie ogromnej wiedzy i kultury ducha. Klemens był nie tylko entuzjastą filozofii greckiej. Zdaniem Janiny Niemirskiej-Pliszczyńskiej, dostrzegał także „wzniosłość religii helleńskiej”¹⁸. Tłumaczył, że „można nawet wykazać, iż spośród wszystkich Hellenów i barbarzyńców, którzy tylko ubiegali się o Prawdę, jedni mają niemało, inni część, jeśli cokolwiek w ogóle z nauki o Prawdzie posiadają”¹⁹. Mistrzowska jest polemika Orygenesa z Celsusem. Wykazuje on doskonałą znajomość argumentów, na które powołuje się Celsus, zajmuje zdecydowane stanowisko w obronie Ewangelii, a jednocześnie okazuje szacunek dla kultury helleńskiej. Uważa, że wszystko, co starożytni wypowiedzieli pięknie i mądrze, otrzymali jednakże z uprzedniego objawienia im tego przez Boga²⁰.

W III wieku misteria i mity pogańskie przeżywały zmierzch, a coraz bardziej rozwijał się kult chrześcijański. Cesarz Konstantyn proces ten przyśpieszył, a Cesarz Teodozjusz zabronił oficjalnie kultów misteryjnych. Można by mniemać, że zwycięstwo religii chrześcijańskiej stanie się całkowitym odrzuceniem myśli grecko-rzymskiej. Do tego jednak nie doszło. Chrześcijanie potrzebowali filozofii, by tłumaczyć racjonalnie prawdy objawione. Grecy przyszedli im w tym z pomocą. Dzięki Grekom wiara znalazła sojusznika w rozumie. Wielu chrześcijan pochodzenia pogańskiego wzrastało w klimacie religijnym dzieciństwa i wieku młodzieńczego. Stąd, świadomie lub nieświadomie, zmieniając wiarę, zabierali oni ze sobą dziedzictwo przodków. „Chryścianizm, będąc zjawiskiem historycznym, nie mógł rozwijać się w całkowitej izolacji”²¹. Wpływy były obustronne. Na starym pniu wprowadzicie wyrosło nowe drzewo, ale czerpało ono soki także ze starych korzeni. Chryścianizacja hellenizmu była jednocześnie w jakimś stopniu hellenizacją chrześcijaństwa.

Znamienne pod tym względem jest zdanie św. Augustyna. Oceniając krytycznie starożytnych poetów-teologów, dodaje, że wśród tylu czczych i fałszywych rzeczy, które napisali o bogach, „wyśpiewali też coś o jednym prawdziwym Bogu”²². Pozwoliło to

¹⁶ Tamże, 22.

¹⁷ M. Simon, *Cywilizacja wczesnego chrześcijaństwa I–IV wieku*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1979, s. 87.

¹⁸ J. Niemirska-Pliszczyńska, *Wstęp*, w: Klemens Aleksandryjski, *Kobierce zapisków filozoficznych dotyczących prawdziwej wiary*, t. 1, Warszawa 1994, s. XXIV.

¹⁹ *Kobierce I, XIII*, tamże, s. 43.

²⁰ Orygenes, *Przeciw Celsusowi*, VI, s. 3.

²¹ M. Simon, dz. cyt., s. 96.

²² Św. Augustyn, *O państwie Bożym*, przeł. W. Kornatowski, Warszawa 1977, ks. XVIII, rozdz. XIV.

przyszłym wiekom ocalić i rozwinąć nie tylko filozofię, literaturę i sztukę antyczną, lecz także niektóre wątki opowiadań mitycznych.

Znaleźć je można zwłaszcza w żywotach świętych. Wiadomo, że prototypem hagiopisarstwa chrześcijańskiego stał się żywot św. Antoniego pióra św. Atanazego Aleksandryjskiego. Krytycy zgodnie podkreślają, że Atanazy przedstawił Antoniego jako atlete ducha na wzór starożytnych bohaterów. Pisał oczywiście o postaci historycznej, a nie zmyślonej, podawał prawdziwą geografii i chronologię jego życia, ale sposób pisania, a nawet całe zwroty czerpał z istniejących już biografii wielkich mężów²³. Byli to bohaterowie opiewani w mitach i innych utworach poetyckich.

Żywot św. Antoniego posłużył za wzór dla innych opowiadań o świętych, zwłaszcza o św. Aleksym i św. Marcinie. Marian Plezia we wstępie do *Złotej legendy* Jakuba de Voragine uogólnia i uzasadnia ten sąd. Pisze on, że hagiografom średniowiecznym:

za wzór posłużyła rozwinięta od wieków i wykształcona biografia pogańska, przede wszystkim zaś żywoty filozofów jako tematycznie najbliższe. Nie należy zapewne wyolbrzymiać ich wpływu na hagiografię chrześcijańską, która miała nową, własną treść do wyrażenia, ale też nie wolno o nich zapominać, zwłaszcza jeśli idzie o technikę formalnego kształtowania biograficznego materiału²⁴.

Przykład bohatera zawsze przecież znajdował naśladowców. Jeżeli nie było bohaterów historycznych, sięgano po mitycznych. Mity grecko-rzymskie miały to do siebie, że dostarczały ujęć do przedstawiania atletów Chrystusowej Ewangelii: męczenników, ascetów, pustelników i innych wyznawców. *Złota legenda* i inne średniowieczne żywoty przez długie lata kształtowały hagiografię chrześcijańską. Pod ich wpływem pozostawał Piotr Skarga w dziele *Żywoty świętych Starego i Nowego Zakonu*. Tak zwany „obrok duchowy”, który dołączał do każdego biogramu, wskazuje na to, że na pierwszym planie przyświecał mu cel dydaktyczny, a nie historyczno-krytyczny.

III. Dlaczego odżyło zainteresowanie mitami?

Mity grecko-rzymskie nigdy nie zeszły z pola widzenia twórców kultury europejskiej. Po okresie racjonalizmu w XI-XIII wieku przyszedł czas powrotu do źródeł, wśród których widziano nie tylko Biblię, dzieła ojców Kościoła i filozofię, lecz także starożytne opowiadania mityczne. Sobór Florencki (1439 r.) i upadek Konstantynopola (1453 r.) spowodowały napływ myślicieli greckich do Europy Zachodniej i w konsekwencji wzajemną wymianę poglądów. Wtedy i tu pojawiła się tak zwana *prisca theologia*.

Jej przedstawiciele, zwłaszcza Marsilio Ficino, Pico della Mirandola i Mikołaj z Kuzy, utrzymywali pogląd o dopełnianiu się wiedzy i możliwości pogodzenia ze sobą twierdzeń na pozór sprzecznych. Zdaniem Stefana Swieżawskiego –

nie w logice, lecz w ogromnych historiozoficznych i ideologicznych horyzontach synkretyzmu gnostycko-neoplatońskiego widzieli jedyny i najskuteczniejszy środek do wyrównania antytez, zachodzących między poszczególnymi twierdzeniami, filozofiami, orientacjami. Nawiązywano w tym celu do różnych stron uznawanej przez wszystkich zwolenników tego synkretyzmu odwiecznej, ponadkonfesyjnej, ponadnarodowej i ponadkontynentalnej tradycji filozoficzno-teologicznej,

²³ Zob. także: E. Wipszycka, *Wprowadzenie*, w: Św. Atanazy Aleksandryjski, *Żywot św. Antoniego*, Warszawa 1987, s. 32.

²⁴ M. Plezia, *Wstęp*, w: Jakub de Voragine, *Złota legenda*, Warszawa 1983, s. 15.

do tak zwanej *prisca theologia*, w której uniwersalnym zbiorniku miały się harmonijnie jednożyć ze sobą sprzeczne na pierwszy rzut oka tezy pogańskich i chrześcijańskich myślicieli.²⁵

W okresie renesansu i baroku sztuka i literatura europejska otwierały szeroko drzwi antycznym bohaterom. Pod ich postacią przedstawiano cnoty oraz grzechy ludzkie. Na ich wzór ukazywano zmaganie się człowieka ze złymi duchami i słabościami tkwiącymi w jego ciele. Wypełniają oni dramaty W. Shakespeare'a i J. W. Goethego. Oświecenie wyhamowało zainteresowanie mitami, lecz go nie zatrzymało. Rozkwita ono w epoce romantyzmu, a z nową siłą wkracza do umysłów ludzi w XX wieku.

Dwie głównie motywacje kierowały tym procesem: antropologiczna i filologiczna. Mity wydawały się kluczem do rozumienia człowieka i jego języka. Dostarczały argumentów czerpanych z innych obszarów niż te, w które zapuszczają się nauki przyrodnicze. Mimo całej swej różnorodności, mity posiadają tematy łączące je w komplementarną całość. Jest nią człowiek: w swoim początku i swoim przeznaczeniu, w stanie, w jakim się znajduje i w jakim był pierwotnie, w relacji do Istoty Wyższej, przyrody, społeczeństwa i samego siebie.

Niezwykle ważne było odkrycie, że mity z niewyreżyserowaną spontanicznością odwołują się do idei Boga. W systemie marksistowskim tłumaczono, że ideę tę wytworzyły warunki, w jakich żył człowiek pierwotny, a zatem stawiano postulat, by ją odrzucić, skoro wiadomo, za pomocą jakich mechanizmów ludzkość ją tworzyła i skoro wiemy, że jest ona oszustwem²⁶. Badania religioznawcze pokazały, że „idea Boga nie daje się wyjaśnić ani jako idea złudzenia, które doskonale przeniknęło w jej przyczyny, ani jako idea skonstruowana przez umysł”, ona należy do „najgłębszej czynności myśli”, zaś aby nadać sobie ciało, „używa również władz wyobraźni”²⁷.

Twory wyobraźni oczywiście nie wytrzymują scjentystycznej krytyki. Zachodzi przeto ciągły proces oczyszczania mitów. Ważny natomiast pozostaje kierunek, w jakim podąża duch ludzki. Mity przeważnie lansują politeizm. Nie jest on w pełni zgodny z chrześcijaństwem, a także z judaizmem i islamem. W tym jednak, że zakłada świat inny, wyższy niż ten, w którym toczy się codzienne życie człowieka, pokazuje kierunek, w którym powinien wyruszyć człowiek na poszukiwanie klucza do rozwiązania swoich egzystencjalnych problemów.

Antropomorfizacja Boga jest zjawiskiem powszechnym i trwałym. Znaleźć ją można nawet w Biblii. Wielu odwołuje się do wiary. Człowiek wierzący znajduje się w nieustannej potrzebie oczyszczenia obrazu Boga z naleciałości ludzkich, a jednocześnie sięgania do tego, co ludzkie, by móc w ogóle cokolwiek powiedzieć o Bogu. Mity zdają się bezkrytycznie malować obraz bóstw. Przypisują im cechy, które ujawniają ludzkie niedoskonałości: zazdrość, zemstę, niezdrową rywalizację itp. W porównaniu do Boga objawionego przez Jezusa Chrystusa obrazy te wzbudzają sprzeciw. W ich tworzeniu także objawia się ogólnoludzka tendencja do przedstawiania bogów na podobieństwo ludzi. Biblia obiera kierunek odwrotny. To Bóg stworzył człowieka na swój obraz (*Rdz 1, 26-27*), a nie człowiek stwarza Boga na swoje podobieństwo. Prawda znajduje się w Piśmie Świętym, lecz tendencja do widzenia związku bytowego między Bogiem a człowiekiem jest wspólna mitom i Biblii.

²⁵ S. Swieżawski, *Dzieje filozofii europejskiej w XV wieku*, t. 1, Warszawa 1974, s. 326.

²⁶ H. de Lubac, *Na drogach bożych*, Paris 1970, s. 21.

²⁷ Tamże, s. 210.

Mity mówią o człowieku przez odwoływanie się do jego początków. W opis ludzkiego losu wpisana została geneza ludzkości. Mity sięgają do niej, by wytłumaczyć to, co dzieje się w życiu ludzkim, zwłaszcza choroby, wojny, śmierć. U początków – zapewniają – było lepiej, zło pojawiło się później. Świat nie jest chaosem. Jeśli do głosu dochodzi nieuporządkowanie, posiada ono swoje źródło w oddaleniu od Boga. „Przekształcenie chaosu w kosmos – pisze Eleazar Mielecinski – stanowi podstawowy sens mitologii, przy czym kosmos od początku zawiera wartościujący aspekt etyczny”²⁸. W mitach jednostkowe i społeczne zachowanie człowieka oraz jego etyczny wzorzec wzajemnie się wspierają²⁹. Wątków antropologicznych jest jeszcze dużo, nie sposób jednak je tu w całości omówić.

Punktem wyjścia do poszukiwania racji filologicznych było spostrzeżenie zubożenia języka przez naukę. Szybki rozwój nauk technicznych wpłynął bardzo mocno na język potoczny i poetycki ludzi. Język ten chciał odwoływać się do rozumu, nie miał jednak w sobie wystarczającej mocy, by dotrzeć do wszystkich. W następstwie tego do języka wkradły się różnego rodzaju skróty myślowe, slangi, wulgaryzmy. Słowa zaczęły zmieniać swój pierwotny sens i ludzie nie mogli się ze sobą porozumieć. Ich mowa stała się pusta, niezrozumiała i brzydka. Lekceważyła wyobraźnię oraz poetykę serca w imię upozorowanego racjonalizmu lub lepiej – scjentyzmu. Gdy się wysprząta dom z wierzeń, czym karmić wyobraźnię i poruszyć serce?

Søren Kierkegaard pisał o związku, jaki istnieje między bohaterem a poetą:

Poeta nie umie nic uczynić, jak tamten czyni, umie tylko podziwiać, miłować bohatera i cieszyć się jego istnieniem. I jest przy tym szczęśliwy niemniej niż tamten, ponieważ bohater staje się jak gdyby lepszą jego częścią... Jeżeli będzie w ten sposób wierny swej miłości... znaczy, że dopełnił on swego czynu, połączył się z bohaterem, który go pokochał równie wiernie, gdyż poeta jest jak gdyby także lepszą częścią bohatera wprawdzie bezsilną jak wspomnienie, ale jak wspomnienie przejaśnioną³⁰.

Mity są albowiem połączeniem ducha poezji i tęsknoty za bohaterstwem:

Przesłanie zawarte w technice nie jest zdolne nas uratować. Nasze komputery, przyrządy, maszyny nie wystarczą. Musimy odwołać się do naszej intuicji, zawierzyć naszej prawdziwej istocie³¹.

Mit jest symbolem trzeciego stopnia. Daje do myślenia, nie sprowadza się do alegorii, wyprzedza hermeneutykę³². Nie jest baśnią ani opowiadaniem historycznym. Nieporozumienia najczęściej powstawały z nieumiejętności poznania jego rodzaju literackiego. Baśń jest projekcją ludzkich marzeń, mit interpretacją ludzkiego istnienia. Historia opowiada o tym, co się zdarzyło, mit interpretuje to, co jest. Poczynając od Arystotelesa, człowieka pojmuje się jako *homo symbolicus*, a zatem istotę, która wypowiada siebie i komunikuje się z innymi przez symbole. Odebrać człowiekowi możliwość posługiwania się symbolami, równałoby się do uczynienia go martwym za życia. Rozmyślanie nad mitem „wychodzi od mowy pełnej i od sensu już zastanego, wychodzi ze środka mowy, która już rozległa się była i w której wszystko już zostało w pewien sposób powiedzia-

²⁸ E. Mielecinski, *Poetyka mitu*, Warszawa 1981, przeł. J. Dancygier, wstęp M. R. Mayenowa, s. 209.

²⁹ Tamże, s. 210.

³⁰ S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1972, s. 13-14.

³¹ J. Campbell, *Potęga mitu*, przeł. I. Kania, Kraków 1994, s. 9.

³² P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka*, wybór i opr. S. Cichowicz, przeł. E. Bieńkowska i inni, Warszawa 1985, s. 61-66.

ne”³³. Tego nie rozumieli wszyscy ci, którzy odrzucali mity w imię prawdy historycznej lub przyrodniczej.

Szczególne zainteresowanie mitem wykazał Rudolf Bultmann (1884–1976), który swoimi poglądami spowodował lawinę krytyki, często wzajemnie się zwalczającej. Rozciągnął on pojęcie mitu na cały Nowy Testament. Według niego, świat Nowego Testamentu jest mityczny, bo w nim to, co Boskie, ukazane zostaje jako ludzkie, to jest jako będące z tego świata. Tego obrazu świata nie mogą przyjąć ukształtowane przez naukę umysły ludzi współczesnych³⁴. Bultmann nie postulował odrzucenia mitu, demityzacji, domagał się jedynie właściwej jego interpretacji, czyli *demitologizacji*. Miała to być interpretacja egzystencjalna, lub ściślej – antropologiczna. Egzegeta biblijny powinien szukać w orędiu ewangelicznym odpowiedzi na egzystencjalne pytania człowieka i wydobywać na jaw struktury ogólne i formalne ludzkiego egzystowania.

W sylogistycznym rozumowaniu Bultmanna twórczą jest przesłanka mniejsza, wspólna zresztą z filozofią Martina Heideggera i teologią Karła Rahnera. Błędną natomiast jest natomiast przesłanka większa. Bultmann nie potrafił uwierzyć, że Bóg wszedł w historię ludzkości i że autorzy nowotestamentalni opisywali historyczne wydarzenia zbawcze, a nie twory swojej wyobraźni. Całe zresztą chrześcijaństwo należy uznać za ciągłą relację między człowiekiem a Bogiem w Chrystusie i przez Chrystusa, który jest „Wczoraj i dziś, ten sam także na wieki” (*Hbr 13, 8*). Religia chrześcijańska nie jest systemem filozoficznym ani zbiorem mitycznych wyobrażeń, lecz przebywaniem z Bogiem, do którego człowiek zwraca się umysłem oraz sercem i o którym mówi swoim, jemu właściwym językiem.

* * *

Reasumując przeprowadzone tu wywody, można postawić tezę, iż mity nie przeciwstawiają się prawdzie. Prawda jest w nich ukryta, trzeba ją tylko stamtąd wydobyć. To zaś wymaga przedsięwzięcia odpowiednich środków. Trzeba też pamiętać, że prawda może spełniać wielorakie funkcje: nie tylko informatyczne, lecz także doksalne, parenetyczne i profetyczne. Według Soboru Watykańskiego II, „cokolwiek (w mitach) znajduje się z dobra i prawdy, Kościół traktuje jako przygotowanie do Ewangelii”³⁵. Karl Rahner twierdził, że „starożytne misteria są ołtarzem, noszącym napis – Nieznanemu Bogu” (*Dz 17, 23*)³⁶. Mity można porównać do naczyń z ukryta prawdą. To one same apelują o wydobywanie z nich prawdy na światło dzienne. Często także pobudzają ciekawość człowieka jako poszukiwacza prawdy. Mit bowiem szuka prawdy przez tych, którzy zabierają go ze sobą i czynią zeń towarzysza drogi.

³³ Tamże, s. 58.

³⁴ R. Marlé, *Bultmann a wiara chrześcijańska: Ewangelia a mitologia*, w: *Biblia dzisiaj*, dz. cyt., s. 198-222. Zob. też W. Hładowski, *Bultmann Rudolf*, w: *Encyklopedia katolicka*, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułkowski, Lublin 1976, t. 2, kol. 1196-1200.

³⁵ KK, 16.

³⁶ K. Rahner, dz. cyt., s. 142.

Anna Sobieska
(Warszawa)

POEZJA JAKO BOGOSŁUŻENIE
(O. PAWEŁ FŁORENSKI^{*}
O TEURGII I DEMONACH ROSYJSKIEGO SYMBOLIZMU)

1.

Jeden z najznamienitszych, niezwykłych i wyjątkowo wpływowych rosyjskich teologów prawosławnych, wybitny filozof, estetyk, semiotyk kultury, historyk sztuki, fizyk, matematyk, badacz folkloru, poeta, kaznodzieja, prawdziwy ponowożytny Leonardo da Vinci, jak powszechnie o nim mówiono¹, zajmujący się również astronomią, fizyką atomową, elektroniką i jej zastosowaniem w przemyśle, towaroznawstwem, optyką, medycyną, psychopatologią, okultyzmem, archeologią, władający kilkoma językami starożytnymi i nowożytnymi (to on przełożył na rosyjski Kanta i Sozomena), „najmądrzejszy człowiek Rosji” XX wieku, według określenia Wasyla Rozanowa, „rosyjski Pascal (...), pod którego wpływem było mnóstwo umysłów i wiele serc w Moskwie, [Siergijew] Posadzie czy Petersburgu”². Kimże nie był *swiaszczennik*³, ojciec Paweł

* Tłumacze i badacze zajmujący się twórczością ojca Pawła Fłorenskiego transliterują w różny sposób jego nazwisko: Florenski, Florenski, Floreński, Floreński. Ja posługiwać się będę formą: Fłorenski.

¹ S. Bułgakow pisał: „[Fłorenski] boleje wsiego napominajet titaniczeskije obrazy Wozroźdienia: Leonardo da Vinci i drugije, mozet byt’, jeszcze Paskala, a iz russkich że bolsze wsiego W. W. Bołotowa.” S. Bułgakow (protorej), *Swiaszczennik o. Pawieł Fłorenski*, w: Swiaszcz. Pawieł Fłorenski, *Sobranije soczinienij*, T. 1: *Statji po iskusstwu*, Paryż 1985, s. 10. Cyt. za igumen Andronik (A. S. Trubaczew), wstęp: *Żiżń i sud’ba*, w: Swiaszczennik Pawieł Fłorenski, *Soczinienija w czetyrioch tomach*, sostawlenije i obszczaja riedakcija igumena Andronika (A.S.Trubaczewa), P. W. Fłorenskogo, M. S. Trubaczewoj, t.1, Moskwa 1994, s. 28.

² W. W. Rozanow pisał o ojcu Fłorenskim, że właściwie jest nawet kimś większym niż Pascal, że należy go raczej porównywać z Platonem: „Eto Paskal naszego wriemieni. Pascal naszej Rossii, kotoryj jest’ w suszcznosti, wožd’ wsiego moskowskiego mołodogo slawianofilstwa, i pod wozdiejstwijem kotorogo nachoditsa množestwo umow i sierdiec w Moskwie i w Posadie, i w Pietierburgie, kromie kołossalnogo obrazowanija i naczitannosti, gorit samym entuzjazmom k istinie. Znajetie, mnie poroju każetsia, czto on – swiatoj: do tego iskluczitielen... Ja dumaju i ja uwierien w tajnie duszy, – on niezmierno jeszcze wysze Paskala, w suszcznosti – w urowień greeczeskogo Platona, s sowierszennymi nieobyknowniennostiami w umstwiennych otkrytijach, w umstwiennych kombinacijach ili wiernije w prozrienijach.” Cyt. za: igumen Andronik, *Swiaszczennik Pawieł Fłorienskij – profiesor Moskowskoj Duchownoj Akademii i riedaktor „Bogosłowskogo wiestnika”*, w: *Bogosłowskije trudy. Sbornik 28*, Moskwa 1987, s. 304.

Aleksandrowicz Fłorenski..., z kimże nie bywał... Wśród jego bliskich przyjaciół i znajomych znaleźli się ci, którzy współtworzyli rosyjską kulturę na początku wieku dwudziestego, jak choćby episkop Fieodor, F. K. Andriejew, S. N. Bułgakow, W. F. Ern, M. A. Nowosielow, Wł. A. Kożewnikow, F. D. Samarin, wspomniany W. W. Rozanow, S. A. Cwietkow, J. N. Trubieckoj, G. A. Raczinskij, P. B. Mansurow, L. A. Tichomirow, A. S. Mamontowa, D. A. Chomiakow, protojerej Josif Fudiel⁴; grafik W. A. Faworski, W. Iwanow, N. Bierdiajew, A. Bięły.

Sam o sobie Fłorenski mówił: „zawsze byłem symbolistą”, po czym dodawał: „Całe swoje życie myślałem właściwie tylko o jednym: o relacji między zjawiskiem i noumenem, o odkryciu noumenu w fenomenach, o jego ujawnieniu, o jego wcieleniu. A to było po prostu pytanie o symbol. Całe swoje życie poświęciłem tylko temu jednemu problemowi – problemowi symbolu”⁵. I ten właśnie aspekt jego jakże bogatej i wielowymiarowej osobowości, ta strona jego działalności twórczej, filozoficzno-teologicznej będzie mnie w niniejszej pracy interesować najbardziej. Autor słynnej teodycei *Stołp i utwierżdzenije Istiny* będzie dla mnie przede wszystkim symbolistą i przyjacielem symbolistów, bliskim znajomym Andrieja Biełego, Wiaczesława Iwanowa, Maksyma Wołoszyna, Walerego Briusowa, Siergieja Sołowjowa, Dymitra Merezkowskiego, Zinaidy Gippius⁶; człowiekiem, bez którego rosyjski symbolizm, srebrny wiek w ogóle byłby nie do pomyślenia.

Religijny symbolizm, w duchu którego rozpatrywał Fłorenski całą rzeczywistość, problem symbolu, który zajął jego myśli na całe życie, a także teocentrycznie zorientowana estetyka i duchowo-filozoficzna bliskość z Włodzimierzem Sołowjowem – czyniły zeń szczególnie pożądanego przyjaciela, interlokutora tych, którzy określani był pierwszym i drugim pokoleniem twórców rosyjskiego symbolizmu. I takim był rzeczywiście, zaś utrwalona w listach wymiana myśli z wybitnymi poetami, jak Andriej Bięły czy Wiaczesław Iwanow, rozproszone wykłady i zapiski o literaturze, o sztuce, potwierdzają tezę, że „rosyjski symbolizm wiele zawdzięcza [jego] przemyśleniom”⁷. I choć drogi symbolistów i Filozofa szybko się rozeszły, sposób rozumienia teurgizmu oraz związanie filozofii poetyckiej rosyjskiego symbolizmu z teologią prawosławną pozostały trwałymi ścieżkami interpretacyjnymi, najwłaściwiej chyba ujmującymi specyfikę grupy argonautów. Bo to właśnie Fłorenski, na marginesie wykładu o Aleksandrze Błoku, tak wyraźnie dał wyraz temu, co w epoce wszyscy przyjmowali bez zastrzeżeń, a mianowicie, że:

³ *Swiaszczennik* – w kościele prawosławnym inaczej: jerej, czyli kapłan, prezbiter, ksiądz. Jak podaje *Leksykon chrześcijański rosyjsko-polski*: „wyświęcony sługa ołtarza, odprawiający nabożeństwa (*swiaszczennodziejstwija*). *Swiaszczennik* oznacza osobę uświęconą (*lico oswiaszczonnoje*) Bożą łaską dla odprawiania świętych tajemnic i tą Bożą łaską uświęcającą (*oswiaszczajuszczetje*) innych.” Wyżsi godnością spośród *swiaszczenników* nazywają się protojerejami i protoprezbiterami, w klasztorach – igumenami i archimandrytami. *Swiaszczennicy* spośród mnichów – jeromonachami, jeromnichami. Por. A. Markunas, T. Uczitiel, *Leksykon chrześcijański rosyjsko-polski i polsko-rosyjski*, Poznań 1999, s. 202.

⁴ Cyt. za: igumen Andronik (A. S. Trubaczew), wstęp: *Żiżń i sud'ba*, w: *Swiaszczennik Pawieł Fłorenski, Soczinienija w czetyrioch tomach*, dz. cyt., s. 21.

⁵ P. Fłorenski, *Dietiam moim. Wspominanija proszłych dniej*, Moskwa 1992, s. 154, 153.

⁶ Patrz korespondencja Fłorenskiego zgromadzona w tomie: *Pawieł Fłorenskij i simwolisty. Opyty literaturnyje. Stati. Pieriepiska*, sostawlenije, podgotowka tiekstow i kommientarij J.W. Iwanowej, Moskwa 2004.

⁷ Por. opracowane przez Henryka Paprockiego i Zbigniewa Podgórcza hasło: „Fłorenski”, w: *Encyklopedia katolicka*, pod red. L. Bienkowskiego i innych, t. 5, Lublin 1989, s. 350.

założenia mistyczne symbolizmu zrozumiane być mogą i ocenione tylko w obrębie założeń prawdziwej religii, to jest prawosławia. Jakikolwiek inny, pozaprawosławny sposób rozumienia poezji Błoka [w tym wypadku chodziło, podkreślmy to, o Błoka, ale teza ta odnosi się do symbolizmu rosyjskiego w ogóle – przypis A.S.] wydaje się niepełny. Pozytywistyczne sposoby tłumaczenia symbolizmu – bez wiary w siłę sprawczą symbolu tej rzeczywistości, jaką symbolizuje, są czymś obraźliwym, jak owo Smierdiakowowskie *pro nieprawdu wsio napisano*⁸.

Przekonanie, że filozofia prawosławia jest jedynym z systemów umożliwiających prawomocną interpretację i ocenę takich zjawisk kultury, jak literatura rosyjskiego symbolizmu, było oczywiście konsekwencją pewnej idei nadrzędnej, w systemie Fłorenskiego odgrywającej znaczenie pierwszorzędne, a mianowicie przyjętej przez niego tezy o genetycznej zależności kultury od kultu. W *Awtoriefieracie* napisanym w latach 20-tych na potrzeby *Encyklopedycznego słownika Russkiego bibliograficznego instituta Granat*, pisał:

Każda kultura to system środków, mocno ze sobą związanych, podporządkowanych celowi nadrzędnemu, które chcą ujawnić i wcielić w życie pewne wartości, uznane za podstawowe i niezbywalne, to jest służących w jakimś stopniu przedmiotowi wiary. (...) Kultura, jak zaświadcza etymologia, pochodzi od kultu, tzn. jest uporządkowaniem całego świata według kategorii, jakie rządzą kultem. Wiara określa kult, a kult – światopogląd, z którego potem rozwija się kultura⁹.

Idea ścisłego związku między kultem i kulturą kształtowała jego poglądy na kulturę, cywilizację współczesną i jej przyszłość, to ona leżała u źródeł prawdziwie kasandrycznych „przepowiedni”, stwierdzających, że duchowy kryzys, w jakim znajduje się Rosja na początku XX wieku, odstępianie od obrony wartości duchowych i narodowych, są zwiastunem jej szybko zbliżającej się zagłady. Ocalenie zarówno Rosji, jak i tego świata w ogóle, widział Fłorenski jedynie w podjęciu na nowo walki z prawami świata upadłego jako „prawami entropii”: wszechogarniającego nieuporządkowania, degradacji, śmierci, Chaosu (Antychrysta), jak też walki w imię „praw ektropii”: praw ładu w różnorodności, życia, Logosu (Chrystusa)¹⁰. A walkę taką podjąć może i powinna przede wszystkim kultura, odkrywając wartości religijne związane z jej kultowym wymiarem.

W związku kultury i kultu widział więc Fłorenski swoistą *differentia specifica* literatury, kultury w ogóle, jej *genus proximum* natomiast upatrywał w naprawianiu i uzdrawianiu tych jej postaci, które ów związek zatraciły. *Bogosłużenie* (czyli liturgia, kult) było więc drogą spełnienia się literatury, w tym jednym sensie wypełniało się jej przeznaczenie, ponieważ w owym właśnie, głównym ‘temacie’ kultu zawarty jest „każdy początek i każdy koniec, wszystko, co buduje całokształt ogólnoludzkich tematów w ich czystości i wyrazistości”¹¹. Człowiek – według Fłorenskiego – to przede wszystkim *homo liturgus*, uprawiający działalność kultową, liturgiczną, tworzący symbole podglądające tajemnicę¹². Sztuka jako właściwa mu działalność to aktywność liturgiczna, ukazywanie w fenomenach, jakimi są dzieła sztuki, samego noumenu – „religijnej głębi” (*głubinnosti religioznoj*)¹³, czy jak w innym miejscu, również odnosząc się do

⁸ Piotrogadskij Swiaszczennik [P. Fłorenski], *O Błokie*, w: *Pawiel Fłorenski i symbolisty...*, dz. cyt., s. 601.

⁹ P. Fłorenski, *Awtoriefierat*, w: tegoż, *Sobranije soczinienij...*, dz. cyt., t. 1, s. 39.

¹⁰ P. Fłorenski, *Sobranije soczinienij...*, dz. cyt., t. 1, s. 27.

¹¹ Piotrogadskij Swiaszczennik [P. Fłorenski], *O Błokie*, w: *Pawiel Fłorenski i symbolisty...*, dz. cyt., s. 600.

¹² Symbol to podglądanie tajemnicy – tak pisał Fłorenski w swoich pięknych, poetyckich wspomnieniach: *Dietiam moim*, dz. cyt., s. 152.

¹³ Piotrogadskij Swiaszczennik [P. Fłorenski], *O Błokie*, w: *Pawiel Fłorenski i symbolisty...*, dz. cyt., s. 601.

Błoka, powie – „głębokiego piękna” (*głubinnej krasaty*)¹⁴, to jest jedności, pokrewieństwa czy współistotności stworzenia ze Stworzycielem. I tu dochodzimy już do konkretnych. Teksty Fłorenskiego dotyczące sztuki, w tym kilka silnie zmetaforyzowanych recenzji, ukazują, jak rozumiał on owo *bogosłuženije* czy „głębokie, religijne piękno”; wskazują, które elementy poetyckiej rzeczywistości były według niego najdoskonalszym wcieleniem przeżywanego ideału, a które były świadectwem groźnego w skutkach rozbratu między kulturą a kultem. Zajmę się tu oczywiście tylko niektórymi z nich, przede wszystkim tekstami krytycznoliterackimi, jako że zawierają one najwięcej interesujących mnie „drobiazgów”, a zatem – niedokończoną recenzją tomiku poetyckiego Andrieja Bielego, *Zołoto w lazuri*; dość schematycznym, również niedokończonym, wykładem poświęconym twórczości Błoka; wreszcie tekstem *Spiritizm kak antichristianstwo*, omawiającym między innymi *Symfonię północną* Bielego¹⁵.

2.

Trzeba podkreślić, że symbolistą, który przypadł Fłorenskiemu szczególnie do gustu, co więcej – który go prawdziwie zafascynował, był Andriej Bieły¹⁶. W korespondencji do niego kierowanej Filozof wielokrotnie wyrażał swój zachwyt i przekonanie, że jego twórczość jest znakiem przełomu w poznaniu, odkryciem nowych horyzontów, przełęczą w inny świat. W jednym z takich listów padły znamienne słowa, odkrywające sedno zainteresowania poezją Bielego:

Czytam Pana wiersze i wciąż, coraz mocniej się nimi zachwycam. Jest tam kilka stylistycznych niedociągnięć, ale prawdopodobnie to i tak wychodzi im na dobre – poprzez nie jeszcze jaśniej rwie się to, co bezpośrednio i niewyдуманym (...). Prawdopodobnie Pan sam – proszę wybaczyć tak śmiało przypuszczenie – połowy ze swoich wierszy nie rozumie, nie rozumie wartości w nich zawartych. **Z niektórymi utworami można byłoby i liturgię odprawić** [pogrubienie moje – A.S.]¹⁷.

Z którymi? Które to elementy zostały do tego stopnia nobilitowane, że nawet mogłyby znaleźć swe miejsce w liturgii, że stały się świadectwem tego, iż poezja jest *bogosłuženijem*? W niedokończonej, ledwie naszkicowanej recenzji tomu *Zołoto w lazuri* Andrieja Bielego zapisał Fłorenski szereg równoważników, które mogłyby być odpo-

¹⁴ P. Fłorenski, *O tipach wzrastania*, w: tegoż, *Sobranije soczinienij...*, dz. cyt., t. 1, s. 310.

¹⁵ „*Zołoto w lazuri*” Andrieja Bielego. *Kriticzeskaja statja* – Fłorenski pracował nad nią w latach 1904–1905. Po raz pierwszy opublikowano tę niedokończoną recenzję w: „Kontiekt” 1991, Moskwa 1991, s. 62–67. Przedruk: P. Fłorenski, *Sobranije soczinienij...*, dz. cyt., t. 1, s. 695–699; *O Błokie* – wykład prawdopodobnie z 1926 roku, przypisywany Fłorenskiemu, po raz pierwszy ukazał się w: „Put” (Paris) 1931, nr 26. Przedruk: *Pawiel Fłorenski i simwolisty. Opyty literaturnyje. Statji. Pieriepiska*, s. 599–626; *Spiritizm kak antichristianstwo (Po powodu dwuch poem: „Lestwica”. Poema w VII gławach A.L. Miropolskiego, 1902; A. Bielego „Siewiernaja simfonia” (1-aja gieroiczeskaja, 1903)*, przedruk „Nowyj put” 1904, nr 3. Przedruk: P. Fłorenski, *Sobranije soczinienij...*, dz. cyt., t. 1, s. 129–145.

¹⁶ Twierdzono, że zbiorek wierszy Fłorenskiego *W Wiecznoj lazuri* (Siergijew Posad 1907) nawiązywał do *Zołoto w lazuri* A. Bielego, a styl najważniejszego dzieła Filozofa *Stołp i utwierżdzenije Istiny* pozostaje pod wyraźnym wpływem poetyckiego języka prozy Bielego. Por. J.W. Iwanowa, *O literaturnych opytach Fłorenskogo (wstupitielnaja zamietka)*, w: *Pawiel Fłorenski i simwolisty...*, dz. cyt.; L. Siłard, *Andriej Bieły i Pawiel Fłorenski*, „*Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*”, t. 33, Budapest 1987.

¹⁷ List P. Fłorenskiego do A. Bielego z 18 czerwca 1904 roku. Patrz: *Pawiel Fłorenski i simwolisty. Opyty literaturnyje...*, dz. cyt., s. 464.

wiedzą na to pytanie. Oto, czym jest uwielbiana przez niego symbolistyczna poezja: „Teurgizm. Piękno. Muzyczność. Obrazowość. Olśniewający blask. Asocjacje. Wielobarwność kolorów”; „perspektywiczność”; „piękna wyrazistość szczegółów, poszczególnych obrazów, oślepiająca feeryczność”¹⁸. Centrum tej twórczości jest – i to słowo powraca kilkakrotnie – „symbolistyczny teurgizm”, rozumiany jako „przeobrażenie rzeczywistości” i przede wszystkim jako „mistyczne poznanie”, „żywiolowe religijne poznanie”, dostrzeganie za konkretnym, barwnym, niemal zmysłowo dotykającym obrazem, który jest jednocześnie obrazem przezroczystym, Innego, czyli prawdziwe „teurgiczne widzenie”¹⁹. Natomiast obecna w poezji Bielego mistyka daje się scharakteryzować jako pełna: idealnej radości, a więc radości do pogodzenia nawet z głębokim smutkiem, oraz czystości serca²⁰. Dwie ostatnie cechy – radość i czystość – są dowodami, że cień, jaki kładzie się na słowach i nastrojach, to „cień (...) oblicza Chrystusa”, a nie wpływ złych demonów, czy różnych heretyckich sekt, takich jak popularni wówczas i budzący wśród symbolistów wielkie zainteresowanie chłystowie.

W innej recenzji, w której zestawiał Fłorenski, szlachetnej według niego proveniencji, mistyczną poezję Bielego (analizując *Symfonię północną*) z wyrosłym z neura-stenicznych nastrojów poematem A. L. Miropolskiego *Lestwica*, powraca owo charakterystyczne przeciwstawienie radości, czystości, jasności i szarej głuchoty, zimy duchowej, pustki nihilizmu, bezszy i gorzkich łez (wcześniej tak określał twórczość Balmonta i Czechowa). Miropolski dla Fłorenskiego to: „głuche, tępe, gasnące w szarej mgle zawołania; chłód i mrok, w którym błyskają fosforyzujące światła; wewnętrzny rozpad, pustka i chaos, (...) smutek i przygniatająca bezszy”²¹. Jakże inny jest Biely, nastrojowość mu właściwą ujęto w taki szereg metafor: „czyste dźwięki srebrnego dzwonu, rozlegające się w jasnym powietrzu; ciepło, wszystko zalane światłem; wewnętrzna zgodność wszystkiego, więź, jedność; nie ma mglistości, nawet obrazy w istocie rzeczy mgliste (wieczność, ból) przyjmują formy jasno zarysowane, obwiedzione konturami; radośna ufność i duchowa lekkość, (...) radosny smutek (*radostnaja pieczal'*)”; „wszystko zapełnione światłem zrównoważonym, miękkim i dziecięcą niewinnością.” I co niezmiernie istotne dla Fłorenskiego, taki właśnie nastrój jest tonem prawdziwie eschatologicznym, tonem wyglądającym nadchodzącego końca czy raczej początku. Dlatego właśnie *Symfonia* Bielego określona została – „poematem mistycznego chrześcijaństwa.”²²

A zatem prawdziwa sztuka to – podsumujmy jeszcze raz – mistyczne poznanie, pozostawiające w duszy czytelnika radość, światło, lekkość duchową, która jest do pogodzenia ze smutną świadomością cierpienia, przemijania postaci tego świata i śmierci. Prawdziwa poezja to prowadzenie czytelnika do raju lub raczej to raj ściągnięty na ziemię, czyli właśnie boska liturgia – obcowanie z tajemnicami nieba już tu na ziemi, wchodzenie w łączność ze światem nadziemskim, wyższym i bardziej prawdziwym, choć niewidzialnym. Poezja pojęta jako *bogosłużenie* (podobnie jak świat zmysłowo realny, postrzegany przez rozum, będący zarazem symbolem tego innego świata):

¹⁸ P. Fłorenski, „*Zołoto w lazuri*” *Andrieja Bielogo...*, dz. cyt., s. 697 - 698.

¹⁹ Tamże.

²⁰ W oryginale: *celomudriennaja czistota*. Pojęcie trudne do przetłumaczenia – *celomudrije* (gr. *sofrosyne*) – to czystość moralna, dziewiczość, niewinność.

²¹ P. Fłorenski, *Spiritizm kak antichristianstwo...*, dz. cyt., s. 129.

²² Tamże, s. 130, 145.

tak jakby oddaje się innym, wyższym światom, staje się ich przedstawicielem i (...) nosicielem; wyrzekając się swojego istnienia jako takiego, staje się bytem *dla świata innego*. Ale tym samym „straciwszy swą duszę”, stając się *nosicielem innego świata*, ciałem jego, niesie w *sobie*, wciela ten inny świat w siebie, przeobraża się czy uduchawia, tym samym staje się *symbolem*, czyli organicznie żywą jednością tego, co wyobrażane i tego, co wyobrazające, tego, co symbolizowane i tego, co symbolizujące²³.

W poezji powtarza się proces obserwowany w świecie empirycznym, który...

staje się przezroczystym, a przez przezroczystość *tego* świata stają się widzialne – płomiennosc i promienny, pełen radości i szczęścia blask (*luczezarnyj blesk*) innych światów. >Albowiem od stworzenia świata niewidzialne Jego przymioty – wiekuista potęga oraz bóstwo – stają się widzialne dla umysłu przez Jego dzieła< (Rz 1, 20)²⁴. *Ten* świat, przeświecając *ognistością* innego świata, staje się sam ognistym; można powiedzieć, że jakby stapia się z ogniem. >I ujrzałem jakby morze szklane, pomieszane z ogniem, i tych, co zwyciężają Bestię i obraz jej, i liczbę jej imienia, stojących nad morzem szklanym, mającym harfy Boże< (Ap 15, 2). Stojący na morzu to ci, dla których ten świat stał się już w pełni przezroczystym, pozostając w *tym* świecie, bezpośrednio dotykają już ognistego żywiołu, który zmieszany [jest] z morzem; widząc to, śpiewając chwałę, mówią: >Dzieła Twoje są wielkie i godne podziwu, Panie, Boże wszechwładny! Sprawiedliwe i wierne są Twoje drogi, o Królu narodów!< (Ap 15,3)²⁵.

Wydów Fłorenskiego zmierza w kierunku udowodnienia, że twórcami prawdziwej, symbolistycznej sztuki mogą być tylko święci, ponieważ jedynie dla nich ten świat jest już doskonale przezroczystym, to oni widzą prześwitującą za nim krainę wieczności, to oni złączeni są z niebem, będąc jeszcze na ziemi. Prawdziwymi symbolistami mogą być jedynie święci! Właśnie oni najdoskonalej umieją – po pierwsze: w sobie samych – złączyć to, co transcendentne i immanentne, to oni upodabniają się do prawdziwych, symbolicznych słów, które są „pośrednikiem między światem wewnętrznym i światem zewnętrznym, to jest są jakby a m f i b i a żyjąca i tam, i tu, ustanawiają nici pewnego rodzaju między tym a innym światem”²⁶. Prawdziwi święci potrafią jednym słowem, gestem, spojrzeniem „obnażyć [przed oczyma naszej duszy] świat noumenalny”, „nieskończony, niezmacony, nienaruszony świat, świat nadprzyrodzony, świat niebiański”²⁷. W innym miejscu pisał przyjaciel symbolistów, że od świętego...

ciągnie D u c h e m , od każdego jego gestu, od każdego słowa, choć on sam nie zdaje sobie z tego sprawy; jego niewytłumaczalna świeżość przynosi z sobą aromat „stamtąd”, z wonnych łąk Empiriei. (...) Po rozstaniu z nim zostaje jakieś nieuchwytnie uczucie, tak szybko rozwiewające się, że samemu aż trudno uwierzyć, że się je przed chwilą odczuło²⁸.

²³ P. Fłorenski, *Empirieja i empirija. Biesieda* (1904), w: tegoż, *Sobranije soczinienij...*, t. 1, dz. cyt., s. 178.

²⁴ Cytaty ze Starego i Nowego Testamentu podaje według Biblii Tysiąclecia: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* w przekładzie z języków oryginalnych, opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, Poznań – Warszawa 1980 (wyd. III poprawione).

²⁵ P. Fłorenski, *Empirieja i empirija. Biesieda* (1904), w: tegoż, *Sobranije soczinienij...*, t. 1, dz. cyt., s. 178.

²⁶ P. Fłorenski, *U wodorazdzielow mysli. Część I: Obraz i słowo. IV. Mysl i jazyk. 6. Magicznost' słowa*, w: tegoż, *Sobranije soczinienij...*, t. 3 (1), dz. cyt., s. 230.

²⁷ Tak pisał Fłorenski o Rublowie. Por. P. Fłorenski, *Ikonostas i inne szkice*, wybrał, przełożył i przypisał opatrzył Z. Podgórzec, Warszawa 1984, s. 20-21.

²⁸ P. Fłorenski, *O tipach wozrastanija* (1906), w: tegoż, *Sobranije soczinienij...*, t. 1, dz. cyt., s. 310. Słowo *empirieja* utworzył Fłorenski od *empiriej* (imperium), na wzór słowa „empiria”, podobno inspirowane się wersem z Baratyńskiego: „Ja iz plemieni duchow./ No nie żitel Empirieja”. Tu oznacza

A zatem: aromat czystości, „świeżości” świętego, jego „głębokie piękno”, jego wewnętrzna „dziewiczność”, „pozbawiona chytrności prostota, zapach leśnej konwalii, skropionej poranną rosą; chłodna kryształowość górskiego źródła stukoczącego po granitowym korycie”; niespodziewana radość (*nieczajannaja radost*),²⁹ spokojne światło³⁰ – to szereg zewnętrznych, choć często ledwo uchwytnych zmysłami oznak, że mamy do czynienia ze świętym. Ale nie są to cechy statyczne, bowiem *bonum diffusivum est*, więc całe to dobro i głębokie piękno świętego przelewa się w innych, w świat, jest uzdrowieniem, przeobrażaniem świata.

W *Ikonostasie* pisał Fłorenski, że prawdziwy artysta to święty, że dzięki niemu „ów tajemniczy świat”, przeciwstawiony światu ziemskiemu, jako miejscu nienawiści i wrogości, świat wiecznej harmonii, wiecznej jedności sfer nadprzyrodzonych, „wlewa się szerokim strumieniem prosto do duszy...”³¹ Tak pisał o oddziaływaniu ikony, ale dotyczyło to i innych „prawdziwych” dzieł sztuki. Podkreślmy więc to jeszcze raz – prawdziwa poezja to według Fłorenskiego jasne i czyste zgłębianie Boga i świata, to o b j a w i e n i e świata noumenalnego.

3.

I tu przechodzimy do drugiej ważnej kwestii, która zaniepokoiła wielu czytelników Fłorenskiego. Na początku lat 30-tych XX wieku, kiedy paryska „Put” opublikowała niedokończony wykład Fłorenskiego o Błoku, rozgorzała dyskusja wokół bardzo surowej oceny Poety, jaką ten wykład zawierał. Błok jawił się w nim jako heretyk parodiujący najświętsze dogmaty Cerkwi prawosławnej, opętany przez biesy, demoniczny satanista (w dalszej części pracy spróbują dowieść, że były to nieporozumienia, w rzeczywistości Błok był dla Fłorenskiego jednym z największych, choć tragicznych, „na miarę Lermontowską” – jak mówił – poetów-mystyków). Jednym z pierwszych, którzy zabrali wówczas głos w obronie Błoka, był Bierdiajew. Choć przyznawał, że artykuł Fłorenskiego można uznać za „wielką religijną prawdę nie tylko o Błoku, ale być może także i o całej rosyjskiej poezji początku XX wieku”, jednak taki „sąd nad Błokiem” (Awierincew dodawał, że to sąd w tonie inkwizycyjnym³²) to „wielka niesprawiedliwość i okrutna bezwzględność”³³. Według Bierdiajewa, poezja ma swoje odrębne prawa, jej droga nie jest tożsama z drogą filozofa czy teologa, orężem walki z chaosem i śmiercią nie jest w poezji Logos, lecz artystyczna forma, dlatego nie można sądzić jej według sprzecznych z nią kryteriów. Poza tym uznawał, że takie pojęcie, jakie Fłorenski ma o poezji, czyli ów wymóg ascetycznej czystości, radości, duchowego postępu artysty ją tworzącego, jest czymś utopijnym.

niebo, miejsce światła, wyższą część świata. Por. przypis igumena Andronika: P. Fłorenski, *Sobraniemje soczinenij...*, t. 1, dz. cyt., s. 716.

²⁹ *Nieczajannaja radost* to także tytuł tomiku poetyckiego Aleksandra Błoka, opublikowanego w grudniu 1906 roku. Wygląda na to, że Fłorenski pisząc tekst *O tipach wozrastanija* (opublikowany w 1906, choć na rękopisie widnieje data: koniec czerwca 1905) nie znał tego tomu. Jest to więc rzecz dość niezwykła, jeśli przypomnimy, że taki tytuł – będący określeniem cechy charakteryzującej świętych, aniołów – daje tomikowi ten, którego Fłorenski oskarżył później o demonizm.

³⁰ P. Fłorenski, *O tipach wozrastanija*, dz. cyt., s. 313, 314.

³¹ P. Fłorenski, *Ikonostas i inne szkice*, dz. cyt., s. 115, 21.

³² Podaję za: A. Pajman, *Tworczestwo Aleksandra Błoka w ocenke russkich rieligioznych myslitielej 20-30-x godow*, w: *Błokowski sbornik XII*, tom przygotowała G. Ponomariewa, Tartu 1993, s. 60.

³³ N. Bierdiajew, *W zaszczitu A. Błoka*, „Put” (Paris) 1931, nr 26, s. 109.

Twórczość – dowodził rozjątrzony – w ogóle nie jest związana ze świętością. Twórczość związana jest z grzechem.(...) Twórca różni się od tego, kto kontempluje Boskie światło i znajduje pokój w Bogu. To zupełnie inna droga, inne powołanie, inny dar. Natura aktu twórczego ma charakter małżeński, w nim człowiek nie pozostaje sam, w nim spotyka się z innymi, z Bogiem, ze światem, z diabłem, aniołami, ludźmi i demonami³⁴.

Jak wspomniałam, odczytanie wykładu Fłorenskiego przez filozofów i teologów mu współczesnych wydaje mi się sprzeczne z intencjami samego autora. Gromy, jakie na Błoka poczęto wówczas ciskać, prześcigające się w surowości oceny, trwające niekiedy do dziś w środowiskach ortodoksyjnych, są jakby kontynuacją nieporozumienia zrodzonego przez schematyzm i liczne niedopowiedzenia tekstu, który był najprawdopodobniej konspektem wykładu wysłuchanego przez któregoś z uczniów Fłorenskiego, wykładu, jaki wygłosił między 1918 a 1922 rokiem w Moskiewskiej Akademii Duchownej³⁵. Jestem pewna, że wielu słuchaczy zrozumiało go zupełnie inaczej, nie jako sąd nad Błokiem, ale jako przykład typowej dla Fłorenskiego metody interpretacji tekstu poetyckiego: tropienia i wydobywania tych jego wątków, które dałyby się włączyć do swoiście przez niego rozumianego *bogosłużeńija*, kultu. Stąd w wykładzie tyle miejsca poświęconego motywom liturgicznym poezji Błoka, modlitwom, którymi się inspirował, które wprowadzał i przekształcał na swoje potrzeby; stąd też tyle miejsca poświęconego analizie dogmatów Cerkwi prawosławnej, które – w postaci mniej lub bardziej zniekształconej – odnajdywał Fłorenski w jego filozofii poetyckiej. Ta bowiem – będąc filozofią symbolistyczną – mogła być według niego, jak już wspomniałam, rozumiana i oceniona tylko w odniesieniu do założeń religii prawosławnej.

Tymczasem pełna nieudomówień i myślowych skrótów forma, w jakiej wykład został opublikowany, oschłe wypunktowywanie odchyłeń od „prawosławnej normy” – dla niektórych rygorystycznych teologów czy filozofów strzegących prawowierności religii były raczej zachętą do potępienia twórczości Błoka. Zapewne niejeden z takich „krytyków” bardziej niż samą poezję Błoka miał w pamięci te właśnie streszczenia i sformułowane przy zupełnie innej okazji, prawdziwie surowe, ośmielające do kategorycznych stwierdzeń słowa Fłorenskiego: „jeśli na terenie kultury nie jesteśmy z Chrystusem, to bez wątpienia jesteśmy przeciw Chrystusowi, w życiu bowiem nie ma mowy o neutralności, jeśli chodzi o stosunek do Boga.”³⁶

Na przykład – przyjaciel Fłorenskiego, wybitny skądinąd filozof, Sergiusz Bułgakow, który Błoka nie znosił do tego stopnia, że zakazał druku jego wierszy w piśmie, którym zarządzał, ocenę twórczości Symbolisty zamknął w jednym, stanowczym stwierdzeniu, że Poeta wysławia ciemne i opętane źródła rosyjskiego ducha. Geоргij Fłorowski, który podobnie jak Fłorenski próbował wyczytać z „na wskroś mediumicznego” Błoka wszystkie „nieprawosławne” elementy, konstataował: „Błok wiedział, że porusza się na granicy demonizmu”, jego wiersze pozostają „całkowicie poza chrześcijaństwem”. Władysław Joann Szachowskiej (arcybiskup San Francisco w latach 60-tych) ograniczył się tylko do zadania retorycznego pytania: „Czy cudny dar dany poecie (a przez niego wielu innym ludziom) może być darem danym na próżno, obróconym prze-

³⁴ Tamże, s. 112.

³⁵ Tak twierdzi chociażby A. Pajman, w: *Twórczość Aleksandra Błoka...*, dz. cyt., s. 54. Por. także na ten temat: J. W. Iwanowa, *Ob atribucii dokłada „O Błokie”*, w: *Pawieł Fłorenskij i simwolisty...*, dz. cyt., s. 633-661.

³⁶ Cyt. za A. Pajman, *Twórczość Aleksandra Błoka...*, dz. cyt., s. 58.

ciw ludzkiemu życiu, przeciw jego istocie, a nawet przeciw Temu, kto obdarował życiem, obdarował człowieka darem pieśni?”³⁷.

Tymczasem jeśli zna się już trochę inne teksty Fłorenskiego, to z zachowanych fragmentów wykładu o Błoku, uzupełnionych o tę zrekonstruowaną wiedzę, wyłania się zupełnie inny obraz Poety. Dla Fłorenskiego, powtarza to zresztą kilkakrotnie – Błok jest „wielkim poetą, bo mówi o prawdziwej rzeczywistości”, „jego mistyka jest bezsprzecznie prawdziwa”, jest „prawdziwie wielkim rosyjskim poetą w stylu Lermontowskim, na miarę Lermontowa”, „jest (...) wielką wartością rosyjskiej kultury”. A więc choć jest niewątpliwie „twórcą bluźnierczych słów”, choć opętany przez biesy, spokrewniony przez bluźnierstwa z satanicznymi głębiami, to jest Prawdziwy, jego widzenia są prawdziwe³⁸. Błok jest wielki i prawdziwy. To bardzo ważne stwierdzenie, zwłaszcza gdy przypomnieć, jak wyrażał się Fłorenski o Rublowie: „wzrusza nas, uderza, rozżarza nasz umysł” wcale nie temat danego jego dzieła, ale to, że niespodziewanie zerwana została przed nami zasłona świata noumenalnego, że „naprawdę zostało nam przekazane Objawienie, którego doznał”; i to właśnie znaczy, że widzenia świętego Rublowa są wielkie i prawdziwe³⁹.

Błok również jest mistrzem prawdziwych widzeń, tyle tylko, że widzenia jego, jak tłumaczy Fłorenski, pochodzą z ubóstwa, nie z sytości, z pełni (*widienija ot skudosti, a nie ot połnoty* – chodzi o pełnię, ubóstwo w wymiarze ontologicznym). Są to więc albo jawne *biesowidienija* (opętanie przez diabła, księcia rozpaczy) albo *prielest* (omamy, pokusy diabelskie, zaślepienie przez złego ducha, zaślepienie serca czy umysłu)⁴⁰. O niebezpieczeństwie ulegania takim „mistycznym urojeniom” pisał Fłorenski choćby w *Ikonostasie*, kiedy tłumaczył, jak na granicy świata ziemskiego i niebiańskiego, ku któremu twórca-wędrowiec dąży, by kontemplować, sycić się noumenami, mogą go osaczyć omamy. Wówczas, w drodze powrotnej, po zstąpieniu ze świata nadprzyrodzonego, przy krystalizowaniu swego dostąpionego na granicy światów doświadczenia mistycznego, artysta taki zamiast pokazywać „ujawniający się byt duchowy, ujmowany w kontemplacji wieczny sens, niebiańskie piękno pewnej rzeczywistości, jej ostateczny praobraz, promień ze źródła wszystkich obrazów”, jej rzeczywisty, ostateczny praobraz (*lik*), otóż pokazuje nam maski, „kłamliwy wyraz tego, czego w istocie rzeczy nie ma” (*liczina*)⁴¹.

W swoim wykładzie zajmuje się Fłorenski zniekształceniami, jakim widzenia Błoka nieszczęśliwie uległy, wskazuje, gdzie dał się biesom oszukać i próbuje za poetę to naprawić, wszak według niego *differentia specifica* literatury i kultury w ogóle to *bogosłużenie*, natomiast jej *genus proximum* to „[właściwe] ukierunkowanie zafałszowania tego czy innego parodiującego [dogmaty] tematu”⁴², a więc swoiste nawracanie i uzdrawianie tych postaci kultury, które to – na podobieństwo gnostyckiej teorii, w której jeden z

³⁷ Tamże, s. 57, 54-55.

³⁸ Piotrogadskij Swiaszczennik, *O Błokie*, w: *Pawieł Fłorenski i simwolisty. Opyty literaturnyje. Stati. Pieriepiska...*, dz. cyt., s. 601.

³⁹ P. Fłorenski, *Ikonostas i inne szkice...*, dz. cyt., s. 20-21.

⁴⁰ Piotrogadskij Swiaszczennik, *O Błokie*, w: *Pawieł Fłorenski i simwolisty. Opyty literaturnyje. Stati. Pieriepiska...*, dz. cyt., s. 601.

⁴¹ P. Fłorenski, *Ikonostas i inne szkice...*, dz. cyt., s. 111-113.

⁴² Piotrogadskij Swiaszczennik, *O Błokie*, w: *Pawieł Fłorenski i simwolisty. Opyty literaturnyje. Stati. Pieriepiska...*, dz. cyt., s. 601.

eonów pragnących poznania odpada od Logosu, by potem ku Niemu z powodu cierpienia odłączenia próbować powracać – oderwały się od swego kultowego przeznaczenia i tym samym skazały się same na brak żywotności, oryginalności, na powtarzanie jedynie i przekształcanie pustych znaków, nie symbolizujących realnej i jedynie Prawdziwej Rzeczywistości.

Wydaje się, że Błok dla Fłorenskiego to, żeby posłużyć się obrazem z Lermontowa (którego zresztą użył on w artykule o świętych): dusza, która „...na swiecie tomilas' ona,/ żelanijem czudnym połna...⁴³”; dusza przez anioła przyniesiona „na ziemię rozpaczy, na płaczu dolinę”, tęskniąca za dźwiękiem „pieśni szczęśliwej”, za harfą niebiosów, której „nie zastąpiła jej smutna pieśń ziemi”; dusza kogoś nie należącego do tego świata, ale zarazem w ten świat strącona, pełna cierpienia z powodu odłączenia od Boga⁴⁴. Fłorenski w swoim wykładzie analizuje poszczególne wiersze Symbolisty, skupiając się na wyjaśnianiu rzekomych zniekształceń doktrynalnych, interesuje go przede wszystkim to, by wyszydzone przez Błoka dogmaty „ponaprawiać”, wyjaśnić. Wskazując myśli, obrazy, wersy, które nazywa bluźnierczymi, gromadzi wokół nich „prawosławny materiał dla ich wyjaśnienia”⁴⁵ – przede wszystkim cytaty z *Dobrotolubija*, z życia świętych, z tekstów Ojców Kościoła, ze Starego czy Nowego Testamentu. Szczególnie bolą go bluźnierstwa przeciw ikonie i ikonostasowi, bez którego nie byłaby możliwa liturgia (chodzi o wers z poematu *Dwunastu*: – *Ot czego tebia upas/ Zołotoj ikonostas?* –), przeciw kapłanowi (część rozpoczynająca się wersem: *A won i dołgopołyj...*)⁴⁶ i przeciw Boskiej Sofii, Bogarodzicy (według Fłorenskiego, kult Bogarodzicy przekształca się w *Wierszach o Pięknej Pani* w chłystowską herezję). Równie jednak boli go bluźnierstwo i odtrącenie krzyża (*Swoboda, swoboda. Ech, ech, biez kriesta*), jak też parodia Oblicza Chrystusa pojawiającego się na końcu *Dwunastu*; czy uraganie Duchowi Świętemu w wierszu *Blagowieszczeniye*.

Najbardziej niepokoi go jednak to, że wiersze Błoka przesycone są strachem, trwogą, niepokojem, nieutuloną tęsknotą, że tak wyraźne jest w nich dążenie do absolutnego metafizycznego samozniszczenia, a dominującym w nich kolorem jest diabelskie „przyćmione, purpurowo-szare” światło. Zdaniem Fłorenskiego, są to bowiem cechy składające się na poezję, która odwróciła się od prawdziwej poetyckości, wyparła się czystości, jasności, spokoju i radości, jakie daje przyzwolenie, by rzuciło na nią smugę cienia „Oblicze Chrystusa”. Uczucia te świadczą o opętaniu przez złego ducha:

Zły duch bowiem – cytuje Fłorenski św. Maksyma Kausokalibosa – duch kłamstwa i złudzeń, gdy zbliża się do człowieka, maści oraz wzburza umysł. Serce czyni twardym i zaciemnia je. Wzbudza strach, lęk i pychę. Zatrważa oczy i maści rozum. Rozdrażnia całe ciało. Jego oczom objawia się w wyobraźni światło, które nie jest jasne ani czyste, ale szkarłatne. Wyprowadza jego

⁴³ P. Fłorenski, *O tipach wozrastanija*, w: tegoż, *Sobranije soczinienj...*, t. 1, dz. cyt., s. 312. W tłumaczeniu Mieczysława Jastruna fragment z wiersza *Angiel* (1839) brzmi: „I długo błądziła [dusza] wśród świata obszaru,/ Pełna tęsknoty i żaru”. Patrz: M. Lermontow, *Wybór poezji*, wstępem i komentarzem opatrzył W. Jakubowski, Wrocław – Warszawa – Kraków 1972, s. 20.

⁴⁴ M. Lermontow, *Anioł*, w: *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 20.

⁴⁵ Pietrogadskij Swiaszczennik, *O Błokie*, w: *Pawiel Fłorenski i simwolisty. Opyty literaturnyje. Stati. Pieriepiska...*, dz. cyt., s. 610.

⁴⁶ Wersy z *Dwunastu* w tłumaczeniu Pollaka brzmią: „Czy obronił cię choć raz/ Twej ikony złoty blask?”; „A oto i długopoły...”. Por. A. Błok, *Poezje*, wybór i posłowie S. Pollaka, Kraków 1981, s. 395, 379.

umysł poza niego samego, czyniąc go demonicznym. Zmusza go, by usta mówiły słowa niestosowne i bluźniercze⁴⁷.

Ale trzeba podkreślić, że wszystkie uwagi i analizy Fłorenskiego nie zmiierzają w kierunku potępienia Błoka, bowiem wśród komentarzy wysoce krytycznych pojawiają się też pełne współczucia słowa, zdradzające prawdziwy stosunek do tego tak doświadczanego przez demony Poety. Chodzi o te choćby słowa, kiedy opisując śmiertelny strach, lęk, rozpacz, wyczerpanie, cierpienie, jakie były udziałem Błoka, stwierdza krótko: „zaprawdę strach czytać spowiedź tak opętanej duszy”⁴⁸.

4.

W słowach tych ukryty jest jakby początek swoistej „Błokodycei”, która dokończona została w innym tekście Fłorenskiego, choć nie padło już tam nazwisko Poety. Myślę mianowicie o jednym z rozdziałów niedokończonej pracy o filozofii kultu – rozdziale o bojaźni Bożej i o ofiarniczym charakterze kultu.

Jedna ze znamienitych uwag, jakie tam padają, dotyczy natury przeżycia religijnego jako istotowo związanego z *tremendum*, ze strachem: „religia wiedzie ku tajemniczo-straszному i niewidzialnemu złączeniu dwóch światów, czyni to za pośrednictwem kultu”. Natura, istota religii polega na jej dążeniu, by „złączyć Boga i świat, ducha i ciało, pojęcia i rzeczywistość”, ale ta łączność, kontakt Transcendencji, Tajemnicy i Immanentnego, rodzi strach i oparzenie⁴⁹. Dla Fłorenskiego ów strach jest czymś bardzo ważnym, jest tajemniczym świadectwem dostępowania kontaktu z Transcendentnym. Wydaje się to trudne do pogodzenia z jego wcześniejszymi myślami o pokoju i radości jako świadectwie bliskości Chrystusa. Chyba że zgodzimy się na antynomiczność jego poglądów, uznamy, że skoro możliwe jest istnienie radosnego smutku, o którym pisał, możliwe jest i sąsiedztwo lęku i radości (stałoby to w parze zresztą z antynomicznością charakteryzującą duchowość i mistykę prawosławną). Dlatego Fłorenskiemu nie chodzi o...

zbliżenie się do tajemnic, ale znížanie się wobec nich (*upadnienie ot nich*). Podnosimy się ku nim, wydają się nam takie bliskie, ale zobaczymy, że gdy tylko się poruszmy – tajemnice staną się dalsze, bardziej niż myśleliśmy, że mogą być. Podniesiemy się jeszcze trochę – i jeszcze bardziej się oddalą w naszym poznaniu. I wtedy zaczniemy rozumieć, że tajemnice kultu – to nie wieżyczki z klocków, zabawki, jakimi się wielu jawia na początku, ale pasma górskie górujące nad obłokami i podtrzymujące niebo. Poczucie bliskości z [tajemnicami] kultu zacznie być wówczas wypierane przez bojaźń Bożą⁵⁰.

Sprawowaniem kultu, działalnością liturgiczną, *bogosłużeniem* jest więc może i upadek (czyli uniżenie się) Błoka; strach, którym wypełniona została jego „demoniczna” poezja, jest przeciw strachem, jak powiedziałyby Fłorenski, religijnym. Uwiedziony przez demony Poeta daje nam wgląd w duchową istotę zjawisk, choć od czarnej ich

⁴⁷ Tamże, s. 610: *Iz žytija priepodobnogo otca Maksima Kapsokaliwita. Ob umnoj blagodatnoj molitwie*, w: *Dobrotolubije*, Moskwa 1889, t. V, s. 475-476. Podaję w tłumaczeniu ks. Józefa Naumowicza: *Żywot naszego świętego ojca Maksyma Kausokalibosa*, w: *Filokalia: teksty o modlitwie serca*, przeł. i oprac. ks. J. Naumowicz, Tyniec 1999, s. 280-281.

⁴⁸ Tamże, s. 613.

⁴⁹ P. Fłorenski, *Filosophija kulta. Opyt prawoslawnoj antropodicej*, Cz. 1: *Cztienije o kultie*, Moskwa 2004, s. 60, 47.

⁵⁰ Tamże, s. 48.

strony. Z kultem związany jest przez swe cierpienie i rozpacz, przez bycie żertwą, a przecież autor *Filozofii kulta* dowodził, że kult pochodzić może od łacińskiego *culter*, *cultri*, czyli ofiarniczy nóż⁵¹; *homo liturgus* to właśnie zaś ten, kto składa ofiarę z siebie Bogu lub demonom, a raczej zawsze Bogu, choć czasem przez uleganie i składanie jej demonom.

Biorąc to wszystko pod uwagę można więc chyba powiedzieć, że i Fłorenski, mimo iż pozostawił nam tekst o Poecie dręczonym przez Ciemność, zastanawiał się nad poetycką prośbą Błoka, by jednak pamiętać przede wszystkim o jasnej połowie jego duszy:

Darujmy mu ponurość – czy to
Ukryty motor jego sił?
Dziecięciem dobra, światła, świtu,
Triumfem on wolności był.⁵²

⁵¹ Tamże, s. 493.

⁵² Wiersz z cyklu *Jamby* zatytułowany: *O, ja chcę bieżumno żyć...* (5 lutego 1914). Podaję w tłumaczeniu S. Pollaka. Patrz: A. Błok, *Poezje*, dz. cyt., s. 239.

Marian Śliwiński
(Gdańsk)

RENESANSYZM.
(WOKÓŁ KULTURY ODRODZENIA WE WŁOSZECH
JAKUBA BURCKHARDTA)

1. Wstęp

Wedle Zygmunta Łempickiego renesansyzm to dziewiętnastowieczny prąd intelektualny, związany głównie z Jakubem Burckhardtem (1818–1897) i jego *Kulturą Odrodzenia we Włoszech* (*Die Kultur der Renaissance in Italien* 1860 r.). Łempicki podkreślał, iż powinniśmy traktować Burckhardtowską wizję renesansu jako projekcję, mit, utopię retrospektywną, powstałą na gruncie nowożytnego historyzmu:

Renesansyzm [...] jest, podobnie jak klasycyzm lub romantyzm, pewnym prądem w życiu duchowym XIX wieku, który to prąd pogląd na świat i styl renesansu uważał za normę i wzór, a epokę renesansu wynosił do godności ideału, podobnie jak klasycyzm starożytność lub romantyzm średniowiecze. Jako taki jest on objawem nowoczesnego historyzmu¹.

Spróbujmy nadać pojęciu renesansyzm szersze znaczenie aniżeli to, jakie zaproponował Łempicki. Renesansyzm nie wiązał się tylko z wiekiem dziewiętnastym, ale z całą epoką nowożytną, narodziny renesansyzmu dokonały się w renesansie. Reprezentatywny dla przełomu między średniowieczem a nowożytnością był pogląd Petrarki, że renesans:

zakłada istnienie jakiegoś maksimum rozwoju kultury, które nie może już być przewyższone, i stwierdza, że owo maksimum już raz w przeszłości zostało osiągnięte².

W renesansie „ukszałtował się nowożytny światopogląd historyczny”³. Renesans miał strukturę historiozoficzną. Głosił cykliczną powtarzalność epok rozkwitu i epok upadku. Według renesansowej historiozofii i kultura europejska zrealizowała w antyku

¹ Z. Łempicki, *Wybór pism*, oprac. H. Markiewicz, t. I: *Renesans, oświecenie, romantyzm*, Warszawa 1966, s. 35.

² K. Pomian, *Przeszłość jako przedmiot wiedzy*, Warszawa 1992, s. 30.

³ J. Białostocki, *Wstęp do wydania polskiego*, w: M. Levey, *Wczesny renesans*, przeł. A. Bogdański, Warszawa 1972, s. 9; zob. też: E. Garin, *Filozofia Odrodzenia we Włoszech*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 1969, s. 26; A. Borowski, *Renesans*, Warszawa 1992, s. 12-17 (podrozdział: *Świadomość historyczna a Odrodzenie*).

pełnię swych możliwości, średniowiecze odeszło od tradycji, było okresem barbarzyństwa, renesans stał się powrotem antyku, „złotego wieku” w dziejach.

Idea odnowy, metamorfozy kultury, a ponadto wątki problemowe z zakresu antropologii filozoficznej, polaryzujące się głównie wokół indywidualizmu, sztandarowego hasła humanizmu i reformacji, nie tylko nie kończą się wraz z renesansem, lecz nadal pojawiają się w następnych stuleciach nowożytności. Wchodzą w nowe konteksty ideowe, decydują o procesie kontynuacji, a zarazem reinterpretacji renesansu. Z nawiązań do renesansu, z wciąż ponawianych ujęć obrazu renesansowej epoki wyłania się doktryna renesansyzmu.

Renesansyzm to prąd silnie zakorzeniony w świadomości współczesnej, tkwiący u samych podstaw paradygmatu nowożytnego. Do wizji renesansu wykreowanej przez Burckhardta podchodzi się bez żadnej dystansującej perspektywy. Tezy *Kultury Odrodzenia we Włoszech*, choć mają filozoficzny charakter, funkcjonują od dziesiątek lat jako ustalenia naukowe. Nie podkreśla się związku myśli Burckhardta z nowożytną historiozofią i antropologią filozoficzną. Nie uwzględnia się faktu, że, tworząc syntezę renesansu, autor dał wyraz problemom swojej własnej epoki, na odczytaniu przeszłości w jego dziele decydująco zaważyła współczesność.

W komentarzu Oscara Kristellera nie znajdujemy ani słowa o historiozoficznym charakterze koncepcji Burckhardta oraz jej koneksjach z nowożytną filozofią człowieka:

Tradycyjny pogląd na renesans sformułował dokładnie sto lat temu Jakub Burckhardt. W swej niezwykle przenikliwej próbie syntezy, koncentrującej się na Włoszech w wieku XV i na początku XVI, opisał on dorobek tego okresu w dziedzinie sztuk pięknych, literatury i filologii, kładąc nacisk na takie ogólne cechy, jak indywidualizm, odrodzenie antyku oraz odkrycie świata i człowieka⁴.

Podejmując zagadnienie renesansu jako odrodzenia starożytności klasycznej, Erwin Panofsky (1892–1966) w rozprawie *Ikonografia i ikonologia* rewidował ustalenia Burckhardta na temat wzajemnych relacji między antykiem, średniowieczem i renesansem, nie wyszedł jednak radykalnie poza stanowisko metodologiczne autora *Kultury Odrodzenia we Włoszech*, nie zaznaczył historiozoficznego charakteru myślenia autorów renesansowych, ani nie podkreślił, że Burckhardt owo myślenie kontynuował:

U dawnych pisarzy o sztuce we Włoszech, takich jak Lorenzo Ghiberti, Leone Battista Alberii, a przede wszystkim Giorgio Vasari, spotykamy pogląd, że sztuka klasyczna upadła u początku czasów chrześcijańskich i że odrodziła się dopiero wówczas, gdy stała się fundamentem stylu odrodzenia. Przyczyną upadku, według tych autorów, była inwazja barbarzyńskich plemion oraz wrogość kapłanów i myślicieli wczesnego chrześcijaństwa⁵.

Eugenio Garin w *Posłowniu* do swojej *Filozofii Odrodzenia we Włoszech* podpisał się pod Burckhardtowskim mitem renesansu jako epoki, która w opozycji do chrześcijańskiego średniowiecza dokonała rehabilitacji człowieka i świata, wypracowała humanistyczny ideał harmonijnego człowieczeństwa:

Sugestywną charakterystykę Odrodzenia podaną przez Burckhardta, która łączy odzyskanie wartości człowieka z odzyskaniem wartości świata, ducha i przyrody, można nie lękając się posądze-

⁴ P. O. Kristeller, *Myśl moralna humanizmu renesansowego*, przeł. M. Szymański, w: tenże, *Humanizm i filozofia. Cztery studia*, Warszawa 1985, s. 91.

⁵ E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, przeł. K. Kamińska, w: tenże, *Studia z historii sztuki*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 21.

nia o retorykę powiązać ze starożytną pochwałą nowej harmonii osiągniętej przez Odrodzenie. Harmonii i miary pełnego człowieczeństwa⁶.

2. Historia, epoka, przełom kulturowy

Fundamentalny składnik doktryny renesansyzmu to historyzm. W ramach renesansyzmu kultura widziana jest ewolucjonistycznie, procesualistycznie, realizuje się w rytmie dziejów. W historycystycznym myśleniu o kulturze nieuchronnie zaznacza się genetyzm, determinizm, relatywizm. Kultura nie istnieje w stanie czystym, platońskim, integralnie określa ją kontekst historyczny. Idee nie mają transcendentnych gwarancji, stanowią funkcję zmiennej, historycznej rzeczywistości.

Historia dzieli się na epoki. O pojawieniu się epoki decydują odmienne od dotychczasowych warunki społeczne, polityczne, ekonomiczne, wywierające znaczący wpływ na sferę kultury. Renesans ukazywał się na tle innych epok, wyodrębniał się spośród nich, wyraziście sytuował się w ramach procesu dziejów.

Następstwem epok rządzi prawo antytezy. Konstytutywny wyznacznik renesansyzmu to periodyczne pojawianie się w dziejach epok postępu, rozwoju i epok regresu, stagnacji. Renesansyzm ufundował znamienne wizję kultury europejskiej. Wprowadził apoteozę antyku i renesansu jako epok o klasycznym statusie oraz degradację średniowiecza jako epoki stanowiącej impas w dziejach. Współtworzył serię dychotomicznych przeciwstawień, charakterystycznych dla kultury czasów nowożytnych: renesansu i średniowiecza, renesansu i baroku, renesansu i współczesności, antyku i chrześcijaństwa, starożytników i nowożytników, klasycyzmu i romantyzmu.

W renesansyzmie tkwiła idea dziejowego zwrotu, przełomu kulturowego. Renesans był repetycją antyku, przede wszystkim jednak stanowił formację rewolucyjną w stosunku do chrześcijańskiego średniowiecza, niósł gruntowną zmianę paradygmatu kultury europejskiej.

3. Przeciwstawienie renesansu i średniowiecza

Badacze konstatowali w dziele Burckhardta przeciwstawienie renesansu i średniowiecza:

Burckhardt wychodził od przeciwstawienia dwu wielkich epok: średniowiecza i renesansu. Podkreślając znaczenie odkrycia starożytności, odkrycia świata i człowieka, Burckhardt szczególnie znaczenie przywiązywał do przeciwieństwa dwu kultur, dwu światopoglądów. Według niego nowy światopogląd i nową kulturę tworzyli ludzie renesansu w opozycji do przewziętych 'mroków wieków średnich'. Z owych 'mroków' ludzkość – według dzieła Burckhardta – uwalniała się właśnie poprzez 'odrodzenie starożytności' w sztukach i w literaturze, poprzez odkrycie świata i odrodzenie człowieka jako rozwijającej się, kształtującej się indywidualności, jako twórcy dzieł sztuki oraz jako twórcy bądź modyfikatora instytucji społecznych. Znamienne wielce jest tytuł pierwszej części książki tego uczonego *Państwo jako dzieło sztuki*.⁷

Odrodzenie miało być, wedle Burckhardta, początkiem tzw. ery nowożytnej, przeciwstawionej erze tzw. wieków średnich. Renesans był, zdaniem Burckhardta, odkryciem świata i człowieka, dokonany dzięki obudzeniu (odrodzeniu) starożytności. [...] Burckhardt, niewątpliwie jeszcze pod wpływem myśli oświecenia, przeciwstawiał jasne i pogodne wartości renesansu rzekomym

⁶ E. Garin, *Filozofia Odrodzenia we Włoszech*, s. 298-299.

⁷ J. Pelc, *Literatura renesansu w Polsce*, Warszawa 1994, s. 8.

mrokom średniowiecza, gdy przeciwnicy jego szkoły zaczęli odkrywać ‘nowe piękno wieków średnich’⁸.

Wskazywano, iż opozycja renesansu i średniowiecza wywodziła się od Julesa Micheleta (1798–1874):

Michelet uznał odkrycie świata i odkrycie człowieka za dwie zasadnicze zdobycze renesansu [...]. Burckhardt już przez samo skupienie światła na dwu podstawowych ‘odkryciach’ renesansu przeciwstawia go silnie wiekom poprzednim, czyni antytezą chrześcijańskiego średniowiecza.⁹

Podkreślmy, iż w renesansyzmie przeciwstawienie średniowiecza i renesansu miało charakter historiozoficzny, implikujący cykliczną sukcesję epok, a jednocześnie dotyczyło sfery epistemologii i antropologii filozoficznej, otwierało dyskusję nad spirytualistycznym obrazem świata i człowieka, wynikającym z indywidualizmu, filozofii podmiotu (solipsyzmu, subiektywizmu). Przeciwstawienie średniowiecza i renesansu okazało się retrospektywną utopią, w którą wpisano antynomie nowożytnej filozofii.

Burckhardtowskie odkrycie świata wyrastało z reakcji przeciwko zakwestionowaniu realności bytu przez filozofię podmiotu. Przeciwstawiając się (przypisanej średniowieczu) degradacji wymiaru materii, a zarazem dualistycznemu porządkowi metafizycznemu, afirmowano ziemską, empiryczną rzeczywistość, głoszono wizję świata wolnego od ram transcendentnych, bez reszty immanentnego.

Burckhardtowskie odkrycie człowieka wynikało z wysiłku przewyciężenia indywidualizmu, dylematów kartezjańskiego *cogito*. Zwalczalo (kojarzony ze średniowieczem) model antropologiczny zdominowany przez dualizm podmiotu i przedmiotu, konflikt między duszą i ciałem, odcięcie świadomości od realnego świata. Renesansyzm opowiadał się za człowiekiem wyemancypowanym z metafizycznego, spirytualistycznego porządku rzeczywistości, poruszającym się suwerennie w królestwie materii, przyrody, cielesnego, biologicznego istnienia.

Tworząc obraz renesansu jako formacji, w której rozwinął się indywidualizm, autor *Kultury Odrodzenia we Włoszech* przydał średniowieczu typ człowieka monady, solipsystycznej, zamkniętej w sobie świadomości. Człowiek średniowieczny nie był, według niego, otwarty ani na świat zewnętrzny, ani na świat wewnętrzny. Według heglizującej antropologii filozoficznej Burckhardta człowiek średniowieczny to *sui generis* jedność podmiotu i przedmiotu, w renesansie zaś owa jedność podmiotu i przedmiotu uległa rozszczepieniu. Człowiek renesansowy stał się podmiotem, przeciwstawiającym się przedmiotowi. Dysponował świadomością, dzięki której mógł poznawać zarówno rzeczywistość zewnętrzną, jak i świat wewnętrzny:

W wiekach średnich obydwie strony samowiedzy – jedna, skierowana na zewnątrz, druga, zwrócona ku duchowości człowieka spoczywały niejako pod wspólną zasłoną, śniące lub na wpół senne. Zasłona była utkana z wiary, dziecięcej naiwności i ułudy; przez nią oglądane, świat i historia w przedziwnym się ukazywały zabarwieniu, lecz człowiek uważał się tylko za przedstawiciela rasy, stronnictwa, korporacji, rodziny lub jakiegokolwiek innej formy społeczeństwa. We Włoszech najpierw ulatnia się ta zasłona; wytwarza się obiektywne ujmowanie i traktowanie państwa i w ogóle wszystkich rzeczy; równocześnie jednak powstaje w całej pełni subiektywizm, człowiek

⁸ J. Ziomek, *Renesans*, Warszawa 2001, s. 13.

⁹ M. Brahmer, *Wstęp*, w: J. Burckhardt, *Kultura Odrodzenia we Włoszech. Próba ujęcia*, przeł. M. Kreczowska, Warszawa 1961, s. VI-VII.

staje się jednostką duchową i za taką się uważa. Tak ongiś Grek wyodrębnił się od barbarzyńców, Arab od reszty Azjatów, będących reprezentantami tej samej rasy¹⁰ (s. 73).

Według Burekhardta renesans odkrył prawdziwą, otaczającą człowieka rzeczywistość, a uczynił to w ramach rewolty przeciwko średniowieczu, które pozbawiło człowieka kontaktu z realnym światem. Średniowieczny stosunek do rzeczywistości należało kategorycznie odrzucić. Jedyłą i wyłączną tradycję, do której renesans mógł nawiązać, stanowiło badanie świata uprawiane w antyku:

Zaprzagnawszy się wszakże wyswobodzić od fantastycznych pojęć średniowiecza, kultura nie mogła nagle drogą prostego empiryzmu dotrzeć do poznania świata fizycznego i duchowego; do tego potrzeba jej było przewodnika, a jako taki nasuwała się klasyczna starożytność ze swą pełnią prawdy obiektywnej, naocznej, we wszystkich dziedzinach umysłowości (s. 97).

Poszukiwanie rzeczywistości, projekt ukonstytuowania prawdy o bycie zademonstrował William James (1842–1910) w książce *Probiez prawdy*. Autor na gruncie psychologizmu i pragmatyzmu podjął kluczowy dla czasów nowożytnych wątek relacji między podmiotem a przedmiotem, świadomością i rzeczywistością. Kreśląc dzieje prawdy, skrajnie skonstrastował chrześcijaństwo i renesans. Chrześcijaństwu imputował subiektywizm i spirytualizm, oddalający człowieka od realności istnienia i od cielesnego, biologicznego wymiaru osobowości. Renesans jawił się jako riposta na średniowieczne odizolowanie człowieka od otaczającego świata. Był powrotem do rzeczywistości. Wyzwolił w człowieku poznanie materialnego bytu, pewność prawdy w przedmiocie. Człowiek odzyskał ciało, zdolność poruszania się i działania w świecie, świat należał do człowieka:

Po średniowiecznej nocy, w czasie której uciśnięte były nawet szlachetne impulsy cielesne, a rzeczywistość ogłoszona została za świat natur niewolniczych, czymże było to *sursum corda* platonizującego renesansu, jeśli nie proklamacją, że arcytyp prawdy leżący w rzeczach pozwala nam na najszerszą akcję całej naszej istoty?¹¹.

Walter Pater (1839–1894) wpisał w antyk i średniowiecze antynomię rzeczywistości i spirytualizmu, natury i mistyki, zmysłowości i ascezy. Określił renesans przez analogię z Winckelmannowskim odkryciem antyku. Tak jak Winckelmann odkrył ducha greckiej epoki w rzeźbie antycznej, gdy wcześniej na próżno szukał go w poezji, tak w renesansie uchwycono istotę prawdy i piękna w antyku, gdy przedtem bezskutecznie usiłowano ją znaleźć w średniowiecznej mistyce i ascezie:

Dotąd miał do czynienia [Winckelmann – M. Ś.] z poezją grecką, która poruszała go i pobudzała, ale domyślał się pulsującego w niej głębiej nie wyrażonego życia zmysłowego. Teraz nagle zbliżył się ku niemu, nadal tętniło ono w zabytkach rzeźby. Naszą kulturę przenika duch klasyczny i dlatego trudno nam sobie wyobrazić, jak silnie poruszone były ówczesne umysły, gdy w czasach renesansu, w ogarniętym chłodem świecie spod ziemi wydobył się pogrzebany ogień starożytnej sztuki. Winckelmann przywraca nam uczucie, które towarzyszyło początkom renesansu. Nagle wyobraźnia czuje, że jest wolna. Zdaje się mówić, jak łatwe i nieskomplikowane jest życie zmysłów i rozumu, gdy już raz udało nam się je pojąć! Tutaj z pewnością można odnaleźć ów swobodniejszy sposób życia, którego tak długo szukaliśmy, a który cały czas był w naszym zasięgu. Jak nieudane i okrężne były

¹⁰ Cytaty z wydania J. Burekhardt, *Kultura Odrodzenia we Włoszech. Próba ujęcia*, przeł. M. Kreczowska, Warszawa 1961, oznaczam w tekście, podając numer strony w nawiasie.

¹¹ W. James, *Probiez prawdy*, przeł. W. Kosiakiewicz, Warszawa 1911, s. 35-36.

nasze zabiegi, aby je osiągnąć na drodze mistycznych namiętność i monastycznych marzeń, jak bardzo ogołacały nasze życie, jak niewiele bardziej czyniły nas wolnymi!¹²

Fryderyk Nietzsche (1844–1900) przeciwstawił renesans i epokę współczesną, dokonując przekształcenia antytezy renesansu i chrześcijaństwa. W Nietzscheańskim przeciwstawieniu współczesności i renesansu nietrudno rozpoznać antynomię spirytualizmu i rehabilitacji spirytualizmu, właściwą antropologii filozoficznej czasów nowożytnych. Spirytualizm i dualizm kartezjańskiego typu, wiązany z epoką współczesną, znajdował przeciwwagę w wizji człowieka renesansu, mocno tkwiącego w rzeczywistości. W Nietzscheańskiej wykładni renesans był epoką silnego człowieka, ceniącego sobie życie i podejmującego heroiczną walkę z surowymi warunkami egzystencji, stawiającego na indywidualizm, odrzucającego spirytualizm i moralizm chrześcijański. Człowiek współczesny, nadmiernie wysublimowany, wciąż jeszcze pozostający w kręgu oddziaływania chrześcijaństwa, cierpi na „pesymistyczny eternizm”, „o d r a z ę do szczęścia”¹³. W sferze politycznej, ustrojowej, prawnej dekadencja współczesnego człowieka wyraża się w demokracji, egalitaryzmie, emancypacji, równouprawnieniu jednostek, typów, stanów i warstw społecznych. Nie ma postępu w stosunku do epoki renesansowej, przeciwnie, powiadał sardonicznie Nietzsche, współczesność to epoka upadku. Renesansyzm pozwalał autorowi *Antychrześcijanina* polemizować z ideą ewolucji jako progresywizmu, linearyzmu:

Ludzkość nie przedstawia, jak dzisiaj uważają, rozwoju ku czemuś lepszemu czy potężniejszemu, czy wyższemu. Postęp jest niczym więcej jak nowoczesną ideą, to znaczy błędną ideą. Dzisiejszy Europejczyk stoi pod względem wartości niżej od Europejczyka czasów renesansu¹⁴.

4. Renesansyzm w badaniach naukowych

Pozostając w zależności od Burckhardtowskiego wzorca, uczeni przeciwstawiali średniowiecze jako epokę gardzącą człowiekiem i światem oraz renesans jako afirmację człowieka i świata. Rzutowali antynomie nowożytnej filozofii w obszar tradycji, łącząc ze średniowieczem antropologię filozoficzną spod znaku spirytualizmu, zaś z renesansem antropologię filozoficzną spod znaku rehabilitacji spirytualizmu. Antyteza renesansu i średniowiecza – podobnie jak bliźniacza wobec niej antyteza klasycyzmu i romantyzmu – stała się podstawowym narzędziem opisu tradycji kultury europejskiej.

Juliusz Kleiner (1886–1957) pisał w studium *O trwałych i nietrwałych wartościach renesansu*:

Średniowiecznemu ideałowi, który streszczał się w słowach: Bóg i niebo – przeciwstawia się ideał odmienny: świat i piękno, i wiedza. Pesymizmowi wobec doczesności przeciwstawia się aktywny optymizm. Żądza przewyciężenia znikomości i zmienności życia ludzkiego, która w średnich wiekach wyraziła się chrześcijańską ideą nieśmiertelności zaziemskiej, teraz stała się żądzą nieśmiertelności ziemskiej, żądzą sławy osobistej i trwałości oraz wspaniałości dzieł doczesnych¹⁵.

Julian Krzyżanowski (1898–1976) w *Dziejach literatury polskiej* przejście od światopoglądu średniowiecznego do renesansowego ujął następująco:

¹² W. Pater, *Renesans. Rozważania o sztuce i poezji*, przeł. P. Kopszak, Warszawa 1998, s. 134-135.

¹³ J. Guitton, *Sens czasu ludzkiego*, przeł. W. Sukiennicka, Warszawa 1989, s. 44-45.

¹⁴ F. Nietzsche, *Antychrześcijanin. Przekleństwo chrześcijaństwa*, przeł. i wstępem opatrzył G. Sowiński, Kraków 2000, s. 12.

¹⁵ J. Kleiner, *O trwałych i nietrwałych wartościach renesansu*, w: tenże, *W kręgu historii i teorii literatury*, wybór i opr. A. Hutnikiewicz, Warszawa 1981, s. 42.

Gdy tedy człowiek średniowieczny był wyznawcą teocentryzmu, poglądu na świat opartego na nauce Kościoła, a interesującego się przede wszystkim Bogiem i zagadnieniami religijnymi, nowy człowiek, wykształcony na filozofii Platona i Cicerona, wielbiciel kultury starożytnej, której odrodzenia (renesansu) dokonał, był wyznawcą antropocentryzmu, środek bowiem jego zainteresowań stanowiły *res humanae* – sprawy ludzkie¹⁶.

Burckhardtowski kontrast między średniowieczem i renesansem zaznaczył się w wypowiedzi Juliusza Nowaka-Dłużewskiego (1893–1972):

Nowe czasy, które tworzą epokę europejskiego odrodzenia, charakteryzują się, jak wiadomo, odwrotem od średniowiecznego uniwersalizmu polityczno-kulturalnego. Historyk kultury włoskiego odrodzenia Jakub Burckhardt przypisał tej epoce ‘odkrycie świata i człowieka’, bo człowiek średniowiecza w kontemplacji absolutu zapomniał o padole ziemskim, jego nędzach, ale też i blaskach. Ten radykalny zwrot o 180°, ten rzeczywisty przewrót umysłowy śledzimy za Burckhardtem na konkretnych przykładach renesansu włoskiego, mistrzów ówczesnych narodów europejskich¹⁷.

W podręczniku *Literatura polska od średniowiecza do pozytywizmu* renesans jako epoka przełomowa, opozycyjna w stosunku do średniowiecza, oznaczał emancypację człowieka i erupcję jego możliwości twórczych, stanowił ‘złoty wiek’, odwoływał się do tradycji antycznej:

Epoka renesansu przyciąga od wieków uwagę badaczy i podlega coraz nowym interpretacjom. Czasy Kolumba i Leonarda da Vinci, Erazma z Rotterdamu i Mikołaja Kopernika cieszą się niesłabnącym zainteresowaniem opinii późniejszych pokoleń, imponują osiągnięciami wybitnych indywidualności twórczych. Ojczyzną renesansu były Włochy. Ale i w Polsce czasy renesansu w odczuciu powszechnym i zgodnie z szacowną tradycją stanowią ‘złoty wiek’ [...]. [Renesans – M. Ś.] Ogarnia swym zakresem wszystko to, co wyraża protest przeciw średniowiecznym ograniczeniom myśli ludzkiej. Tworzy nowożytny, antyfeudalny program przekształcenia świata i świadomości człowieka. Wyzyskuje dla postawionych przed sobą celów dziedzictwo kultury antycznej¹⁸.

Henryk Barycz (1901–1994) przeciwstawił renesans i średniowiecze jako dwie zasadniczo odmienne epoki kultury i formacje dziejowe. Przypisał epoce średniowiecza spirytualizm, teocentryzm, dogmatyzm, ascetyzm, epoce renesansu materializm, empiryzm, racjonalizm, antropocentryzm, tolerancję, wolnomyślicielstwo:

Najbardziej istotną cechą renesansu, którą wniósł on do kultury, było przewyciężenie średniowiecznego myślenia i sposobu życia, wstrząśnięcie teocentrycznym poglądem na świat, ascetycznym i transcendentnym ideałem, uniezależnieniem się od religijnych dogmatów i systemu kościelnych wierzeń. Sekularyzacja obejmuje wszelkie niemal dziedziny życia i formuje krytyczne stanowisko w stosunku do istniejących urzędów. Religijny indyferentyzm i sceptycyzm, wolnomyślicielstwo, stanowisko tolerancyjne wobec inaczej wierzących, to najbardziej charakterystyczne cechy kultury Odrodzenia.[...] Z rezygnacją ze spirytualistycznych ideałów następuje przesunięcie na doczesność, wyzwolenie woli życia, energii i potrzeby działania. Bezpośredniość w stosunku do otaczającej rzeczywistości, wyłączenie się z tradycyjnego systemu myślenia przynosi wzmocnienie prądów racjonalistycznych i materialistycznych. Formują się zaczątki nowej nauki o człowieku i o przyrodzie, opartej już na doświadczeniu, przyczynowej interpretacji zjawisk i

¹⁶ J. Krzyżanowski, *Dzieje literatury polskiej od początków do czasów najnowszych*. Warszawa 1979, s. 30.

¹⁷ J. Nowak-Dłużewski, *U źródeł regionalizmu literackiego w Polsce*, w: *Księga pamiątkowa ku czci Konrada Górskiego*, redaktor naukowy A. Hutnikiewicz, Toruń 1967, s. 167.

¹⁸ *Literatura polska od średniowiecza do pozytywizmu*, pod red. J. Z. Jakubowskiego, Warszawa 1974, s. 61.

matematycznej formule. Potrzeby gospodarki kapitalistycznej wpływają na powiązanie nauki z życiem i na rozwój postępu technicznego¹⁹.

5. Wyzwolenie jednostki

Wiążąc w czasach nowożytnych indywidualizm z renesansem, tworzono obraz średniowiecza jako formacji destrukcyjnej dla jednostki. W retrospektywnej negatywnej utopii średniowiecza totalizm stanowił antytezę indywidualizmu. Twierdzono, że średniowiecze było totalizmem, prowadziło do anonimowości podmiotu i dopiero renesans ponownie odkrył jednostkę, przywrócił jej godność i wartość. Opozycja renesansu i średniowiecza okazała się paradoksalnym wariantem nowożytnego indywidualizmu.

Według Ludwika Geigera (1848–1919) renesans był epoką przelomową, stanowił reakcję przeciwko średniowiecznemu uniwersalizmowi, przy czym dla autora słowo to znaczyło tyle co uniformizm. „Epoka z tak wybitną cechą ducha indywidualnego”²⁰, jaką był renesans, jawnie dowodziła, że średniowieczny uniwersalizm był przeżytkiem. Dante, Petrarca, Boccaccio reprezentowali ducha czasu, który porzucił etap średniowieczny (uniformizmu) i wkroczył w etap renesansu (indywidualizmu).

Teodor Jeske-Choiński wyeksponował w renesansie indywidualizm, kluczową ideę nowożytnego obrazu świata. Przeciwwstawił renesansowi średniowiecze jako formację antyindywidualistyczną, totalistyczną. Średniowiecze – twierdził Jeske-Choiński – dążyło do jednostki. Idee, wartości, poglądy docierały do człowieka średniowiecznego w spreparowanej, zmanipulowanej postaci dostarczonej przez Kościół, instytucję zgoła totalistyczną. Autor z sarkazmem stwierdzał, iż człowiek średniowiecza nie znał wątplenia, obywał się bez filozofowania, nie przeżywał dylematów wiary, „Myślał za niego Kościół”²¹. Także ustrój feudalny odbierał wolność jednostce. Człowiek średniowieczny nie decydował o kwestiach politycznych, społecznych, administracyjnych, ekonomicznych, wszelką inicjatywę odbierał mu aparat władzy. Tracąc indywidualność, średniowieczny człowiek wtapiał się w zbiorowość, masę:

Kościół i ustrój feudalny, których mocy i powadze uległ bez szemrania (z nielicznymi wyjątkami), zrównały, zniwelowały człowieka średniowiecznego, stłumiły, zatarły indywidualizm, wytworzyły jednolitą gromadę, w której się jednostka roztopiła²².

Ryszard Ganszyniec (1888–1958) przeciwstawił średniowieczny totalizm i renesansowy humanizm, renesans był początkiem triumfalnego pochodu indywidualizmu:

Otóż wszyscy jesteśmy zgodni, iż dopiero humanizm, przewyciężywszy zmroki średniowiecza, umożliwił ludzkości ów wspaniały wzlot, który zapewnił Europie panowanie nad ziemią i nad przyrodą, który odkrył tajnie duszy, uroczy i klasyczny świat poezji i sztuki. [...] nie mogę w żaden sposób zrozumieć, jak kto może tęsknić do ciasnoty, do sztywności, do ubóstwa psychicznego średniowiecza [...]. Do zdobyczy humanizmu należy też odkrycie i wyzwolenie indywidualności z więzów korporacyjnych. W wiekach średnich znano człowieka tylko jako część pewnego organizmu: czy to jako poddanego, czy członka korporacji itd. – jego życie indywidualne drzemało, a gdy się przypadkowo obudziło, karcer i kaźń ‘pouczyły’ buntownika (skazanie na śmierć

¹⁹ H. Barycz, *Wstęp*, w: Erazm z Rotterdamu, *Pochwała głupoty*, przeł. E. Jędrkiewicz, BN II, nr 81, Wrocław 1953, s. XV–XVI.

²⁰ L. Geiger, *Odrodzenie i humanizm we Włoszech i Niemczech*, przeł. S. Mieczyski, Warszawa 1896, s. 6.

²¹ T. Jeske-Choiński, *Psychologia renesansu włoskiego*, Poznań 1916, s. 6.

²² T. Jeske-Choiński, dz. cyt., s. 7.

przez miecz lub na stosie nazywa się w języku kościelnym *animadversio* lub *correctio* ‘poprawką’). Humanizm wyzwolił człowieka – [...].²³

Władysław Spasowski (1877–1941) podejmował antytezę średniowiecza – czasów pogardy dla człowieka i renesansu – epoki humanizmu i indywidualizmu: „Średniowiecze chrześcijańskie zdusiło indywidualność, osobowość i rozwój jednostki, szczepiąc uczucia pokory i pogardy dla człowieka”²⁴.

Jacques Le Goff z kolei poddał analizie „system totalitarny średniowiecznego chrześcijaństwa”, wymierzony w suwerenność jednostki i zwalczający każdą próbę indywidualizmu:

Średniowieczny duch czasu nieustannie stwarzał wspólnoty, grupy, to, co nazywano wtedy *universitates* [...]. Umysłowość średniowieczna, trapiąca obsesją grupy, uważa, że tworzy ją już najmniejsza liczba osób [...]. Istota rzeczy polega na tym, by jednostki nigdy nie zostawiać samej. W samotności może postępować tylko źle. Wyróżnianie się pojedynczością jest ciężkim grzechem. Jeśli spróbujemy dotrzeć do indywidualności ludzi średniowiecza, szybko przekonamy się, że nie tylko, jak we wszystkich społeczeństwach, każda jednostka przynależy do kilku grup albo wspólnot, ale – jak się zdaje – w wiekach średnich jednostka bardziej rozpuszcza się niż utwierdza w tej grupie. Pycha dlatego uchodzi wówczas za ‘matkę wszystkich występków’, że jest ‘przesadnym indywidualizmem’. Zbawienie jest tylko w grupie, miłość własna to grzech i zguba²⁵.

Jean Delumeau zaaprobował Burckhardtowską tezę o indywidualizmie jako zdobyczy renesansu. Dodał jednak do swej deklaracji uwagę o blaskach i cieniach indywidualizmu. Z emancypacją jednostki szło w parze poczucie monadyzmu, izolacjonizmu, samotności, melancholii, z heroizmem renesansowego humanisty sąsiedował subiektywizm religijny reformacji. W wywodzie Delumeau rozpoznajemy antynomię dwóch modeli nowożytnej antropologii filozoficznej, jednej, opartej na subiektywizmie i spirytualizmie, i drugiej, stanowiącej próbę rehabilitacji subiektywizmu i spirytualizmu:

Odrodzenie zapoczątkowało wyzwalamie jednostki wyprowadzając ją ze średniowiecznej anonimowości i uwalniając od presji wywieranej przez zbiorowość. Burckhardt genialnie ujął charakterystykę epoki, którą studiował. Wszyscy następcy mogą już tylko iść dalej tą drogą, nie zapominając wszakże, jak bolesne były narodziny nowoczesnego człowieka. Towarzyszyło im uczucie samotności i słabości. Współcześni Lutra i Du Bellaya uważali się za istoty grzeszne i kruche, nieustannie zagrożone przez szatana i gwiazdy. Bo istniała melancholia Odrodzenia i może słusznie – pod warunkiem, że nie wypaczymy sensu tej formuły – uważano doktrynę usprawiedliwienia przez wiarę za ‘romantyzm pocieszenia’²⁶.

6. Idea narodu

W doktrynie renesansyzmu istotne miejsce przynależy idei narodu. Powołanie narodu polega na budowaniu kultury o wyraziście zarysowanym charakterze, wyodrębniającej się spośród kultur innych narodów. Uprzywilejowany, wybrany przez los naród przewodzi wszystkim nacjom, stanowi o epoce historycznej, kształtuje proces dziejów. Burckhardt propagował renesans nie tylko jako odkrycie świata i człowieka, ale również

²³ E. Ganszyniec, *Ghetto ławkowe*, Lwów 1937, s. 24-25.

²⁴ W. Spasowski, *Wyzwolenie człowieka w świetle filozofii, socjologii pracy i wychowania ludzkości*, Warszawa 1963, s. 33.

²⁵ J. Le Goff, *Kultura średniowiecznej Europy*, przeł. H. Szumańska-Grossowa, Warszawa 1970, s. 280.

²⁶ J. Delumeau, *Cywilizacja Odrodzenia*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1987, s. 24-25.

jako odkrycie narodu, który przyczynia się do rozwoju współczesnego świata i zapisuje się trwale na kartach historii.

Zdaniem badacza, w średniowieczu doszło do głębokiego konfliktu między Kościołem i narodami. Przedustawna harmonia została zaprzepaszczone przez Kościół, który gnębił jednostki, ale też „wymierzał śmiertelne ciosy duchowi i sumieniu narodów”(s. 242). Narody odrzuciły przywództwo Kościoła, stały się suwerennym podmiotem dziejów.

Idea narodu zawierała określone implikacje w zakresie antropologii filozoficznej. Przewyciężała indywidualizm, solipsyzm i spirytualizm nowożytnej koncepcji człowieka. Jednostkę widziano przez pryzmat „ducha czasu i narodu”(s. 162), określano jako uczestnika wspólnoty narodowej. Wyzwolona ze średniowiecznych struktur Kościoła, feudalizmu, jednostka realizowała się w pełni w ramach narodu.

Burckhardt w sposób wzorcowy przedstawił renesans jako formację zdominowaną przez jeden naród. Sprowadził renesans do odrodzenia narodu włoskiego. Nawiązanie do antyku uczynił narodową sprawą Włoch. O renesansie decydował jeden naród. Burckhardt przyjmował jako aksjomat, że „nie odrodzenie samo, lecz jego ścisły związek z włoskim duchem narodowym podbił cały Zachód”(s. 95). Renesans dokonał się we Włoszech, albowiem naród włoski doświadczył iluminacji, rozpoznania własnych korzeni: „Z chwilą zaniku barbarzyństwa budzi się u tego na wpół jeszcze starożytnego ludu poznanie jego przeszłości, którą radośnie wita i pragnie odtworzyć”(s. 96). O recepcji antyku we Włoszech decydowało „przebudzenie się starożytnego ducha włoskiego”(s. 133). Cytowany przez Burckhardta Boccaccio pisał: „Zaczynam mieć nadzieję i wierzyć, że Bóg się ulitował nad dobrym imieniem Włochów, odkąd widzę, że w nieprzebranej swej dobroci znów tchnął w nich duszę, równą duszy starożytnych”(s. 128). Między antycznym humanizmem i klasycyzmem a narodową kulturą włoską nie było kolizji, dominowało przeświadczenie, że „świat starożytny stanowi właśnie najwyższą chlubę narodu włoskiego”(s. 110). Olbrzymi, wydawałoby się, wpływ filozofów starożytnych na epokę renesansu zgoła nieznacznie oddziaływał „na ducha narodu [włoskiego – M. S.] pod względem dogmatycznym. Co nosi pozory tego oddziaływania, jest z reguły wynikiem ogólnego wykształcenia, następstwem czysto włoskiego rozwoju duchowego”(s. 130).

Wizja Dantego „mimo największego nasycenia pierwiastkiem antycznym” zachowała „wybitny charakter narodowy”(s. 108). W dziedzinie kosmografii niepodobna odzielić wpływu antyku od predyspozycji narodu włoskiego,

wyodrębnić, co należy przypisać studiowaniu starożytności, a co swoistemu uzdolnieniu Włochów. Obserwują oni i ujmują rzeczy tego świata obiektywnie, zanim jeszcze zapoznali się dokładniej z autorami starożytnymi, ponieważ sami są narodem na wpół starożytnym i ponieważ warunki polityczne, w jakich żyli, wyrobiły w nich tę właściwość (s. 152).

Z odrodzeniowego przełomu wyłonił się „nowoczesny duch włoski, który miał się stać wzorem miarodajnym dla całego Zachodu” (s. 96). Burckhardt podkreślał, iż renesans był nade wszystko dziełem narodu włoskiego. *L'uomo universale* to „zjawisko będące wyłącznie tworem Włoch” (s.76). Naród włoski wiódł prym w odkrywaniu świata: „Wolny od niezliczonych więzów krepujących postęp w innych krajach, indywidualnie wysoko rozwinięty a wyszkolony przez starożytność duch włoski zwraca się ku odkrywaniu świata zewnętrznego i próbuje go odtwarzać słowem i kształtem” (s. 151). Włoski naród przodował w dziedzinie odkryć geograficznych, nauk przyrodniczych, astronomii.

Zdaniem Burckhardta, w każdym narodzie mogą zdarzyć się jednostki, poświęcające się studiom nad naturą, jednakże w renesansowej Italii mamy do czynienia z sytuacją, gdy „obserwowanie i badanie przyrody jest specjalną właściwością całego narodu, ujawniającą się wcześniej niż u innych narodów” (s. 153).

Burckhardt zaznaczał, że uprawiając historiografię, nie należy ograniczać się do badania historii ojczystego kraju, dziejów własnego narodu, albowiem „prawdziwe poznanie znajduje swego głównego konkurenta w ograniczaniu się do historii ojczyzny”²⁷. Zauważmy jednak, że opisując renesans we Włoszech, twierdząc, że: „Kultura nowoczesna ma [...] swoje źródło we Włoszech. Włosi są pierwotnym nowoczesnym narodem”²⁸, badacz nieodmiennie głosił ideę narodu i kultury narodowej. Stanowisko Burckhardta po dziś dzień święci triumf, jeśli w pracy naukowej czytamy, iż: „Bez trudu można dowieść, że idea odrodzenia literatury i sztuki po tysiącletnim uśpieniu jest ideą włoską”²⁹.

²⁷ Cyt. za: Z. Kuderowicz, *Biografia kultury. O poglądach Jakuba Burckhardta*, Warszawa 1973, s. 84.

²⁸ Z. Lempicki, dz. cyt., s. 36.

²⁹ P. i L. Murray, *Sztuka renesansu*, przeł. J. Arsyńska, A. Mosingiewicz, Toruń – Wrocław 1999, s. 7.



J. A. Houdon, Voltaire (1778)

Piotr Stasiewicz
(Białystok)

„DIAMENTY ROZRZUCONE W BŁOCIE” –
VOLTAIRE O TWÓRCZOŚCI DRAMATYCZNEJ
WILLIAMA SHAKESPEARE’A

1. Przygotowanie

Historia sporu o kształt idealnej tragedii, jaki toczył Voltaire z Williamem Shakespeare’em, obejmuje niemal pół wieku. Autor *Meropy* zetknął się po raz pierwszy ze sztukami tego pisarza pod koniec lat dwudziestych podczas swego wygnania w Anglii. Dramaty twórcy *Hamleta* były dla Voltaire’a jednocześnie zaskoczeniem, swoistym szokiem estetycznym, ale także zaintrygowały go, o czym sam w pochodzących z tych lat pismach wspomina. Dla francuskiego pisarza, wychowanego na koturnowych tragediach Corneille’a i Racine’a, a także odczytanego w antycznej tradycji dramatycznej i twardo strzegącego odwiecznych prawideł Horacego i Boileau, osobliwy kształt sztuk angielskiego dramaturga rozmiął się całkowicie z jego wyobrażeniami o wzorowej tragedii. Wyobrażeniami – dodajmy – które sam wcielał w życie we własnej twórczości. Owo zaskoczenie bardzo szybko urosło do rangi problemu, kiedy Voltaire zorientował się, że uwielbiani przez niego Anglicy, którym udało się zbudować państwo niemal idealne, Anglicy, którzy dali światu „najtęższe umysły naszych czasów”, Anglicy, których życiem społecznym i kulturalnym rządzi rozum i umiar, uwielbiają bezkrytycznie „dziwactwa” i „głupstwa” Shakespeare’a. Konstatacja tego faktu była dla twórcy *Prostaczka* impulsem do dostrzeżenia twórczości elżbietańskiego pisarza w perspektywie historycznej i kulturowej, która to postawa towarzyszyć mu będzie aż do ostatnich pism poświęconych problemowi Shakespeare’a pochodzących z 1776 roku.

Chronologicznie pierwszym i dziś najpowszechniej znanym wystąpieniem Voltairre’a poświęconym autorowi *Makbeta* jest rozdział osiemnasty *Listów filozoficznych albo Listów o Anglikach*, pisany w roku 1729, ostatnim roku pobytu w Anglii. Wypowiedziane tu sądy będzie Voltaire powtarzał w zasadzie do końca życia, modyfikując jednak pewne twierdzenia i właśnie historia owych modyfikacji jest obrazem zmieniającego się, coraz bardziej niechętnego, stosunku do estetyki angielskiego pisarza.

W *Listach o Anglikach* Voltaire obszedł się z Shakespeare’em dość zdawkowo, tytułując nawet wzmiankowany rozdział *O tragedii*, jako że nie jest on nawet w całości poświęcony Shakespeare’owi, jego końcową część wypełniają bowiem peany na cześć niejakiego Josepha Addisona, „pierwszego Anglika, który napisał tragedię rozsądną”¹.

¹ Wolter, *Listy o Anglikach albo Listy filozoficzne*, przekład J. Rogoziński, Kraków 1952, s. 146. Por. inne XVIII-wieczne, już preromantyczne opinie o Shakespeare: J. G. Herder, *Szekspir*, w: tegoż,

Słynny fragment poświęcony Shakespeare'owi zawiera natomiast kilka stwierdzeń, których Voltaire nigdy więcej już nie powtórzy, ba – będzie bezlitośnie tępił wszystkich, którzy ośmielą się podobne sądy wygłaszać.

Anglicy mieli już teatr, tak samo jak i Hiszpanie, kiedy Francuzi oglądali jeszcze kuglarzy grywających w budach jarmarcznych. Szekspir, który był tym dla Anglików, czym dla Francuzów Corneille, żył i działał mniej więcej w tym samym czasie co Lope de Vega. On to stworzył teatr. Odznaczał się potężnym i płodnym geniuszem, naturalnym i podniosłym, pozbawionym jednak szczypty dobrego smaku i jakiegokolwiek znajomości prawideł. Powiem wam rzecz wielce śmiałą, ale prawdziwą: talenta tego autora zgubiły teatr angielski; tyle jest prześlicznych scen, tyle wspaniałych i straszliwych fragmentów porozsiewanych w jego potwornych farsach zwanych tragediami, że sztuki zawsze były grywane z ogromnym aplauzem. (...) Większość cudacznych i wspaniałych pomysłów tego autora po dwustu latach poczęło uchodzić za wzniosłe, nabywając praw do respektu².

W ten oto sposób wyjaśnił Voltaire przykry dla niego fakt bezkrytycznego uwielbienia mistrza ze Stradfordu, sprowadzając dwustuletnią estymę, jaka go otacza, do zwykłego sentymentu i swego rodzaju otepienia, jakiemu ulegają Anglicy, oszołomieni rozsianymi tu i tam pięknymi fragmentami jego sztuk. Trwałość popularności Shakespeare'a jest też wynikiem zwykłego przyzwyczajenia i wieloletniego osłuchania z dziwactwami, które dla postronnego obserwatora, jakim był Voltaire, pochodzącego na dodatek z innego kręgu kulturowego, muszą wydać się rażące. Sądy wypowiedziane na początku cytowanego fragmentu bardzo szybko ulegną jednak modyfikacji w późniejszych piśmiach Wolteriańskich. Tylko bowiem w *Listach o Anglikach* odnaleźć możemy twierdzenia, jakoby Shakespeare był twórcą angielskiego teatru, tylko tutaj przeczytamy sąd – w późniejszych latach będzie to największe bluźnierstwo – jakoby istniała jakakolwiek paralela między Shakespeare'em a Corneille'em, tylko tu „geniusz” Shakespeare'a ma jakiegokolwiek znamiona „naturalności”.

Zdawkowość uwag poświęconych Shakespeare'owi poświadcza, iż Voltaire traktował spuściznę literacką tego pisarza tylko jako historyczną ramotę, okadzaną w Anglii jedynie z przyzwyczajenia. Francuskiemu pisarzowi zdawało się, że trafił właśnie na moment estetycznego przełomu w umysłach angielskich ludzi pióra, a pierwszymi znamionami tej jakościowej przemiany są właśnie „rozumne” tragedie wspomnianego Addisona. Shakespeare natomiast stanie się jedynie reliktem zamierzchłej epoki, w której nie wiadano, co to gust.

Uwagi o Shakespearze wieńczy poetycki przekład monologu Hamleta „Być albo nie być...”, zamieszczony w owym liście wyraźnie w celu oddania sprawiedliwości autorowi *Koriolana*. Dla zrozumienia późniejszej przemiany w stosunku do Shakespeare'a, jaka zaszła w umyśle Voltaire'a, ważny jest fakt, iż daje on przekład bardzo swobodny, który stosowniej byłoby określić mianem adaptacji. Ironiczny uśmiech czytelnika znajdującego późne pisma Voltaire'a musi wywołać uwaga, którą tłumacz opatrzył przekład Hamletowskiego monologu:

Wybór pism, opr. T. Namowicz, Wrocław 1987; J. W. Goethe, *Szekspir, Na dzień Szekspira*, w: tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wstęp i opr. T. Namowicz, Warszawa 1981.

² Wolter, *Listy...*, s. 141.

Nie myślcie, że tłumaczył słowo po słowie z angielskiego. Biada fabrykantom dosłownych przekładów, którzy każde słowo tłumacząc wypaczają sens! O nich właśnie można powiedzieć: litera zabija, ale duch ożywia³.

Nie trzeba będzie długo czekać na całkowitą zmianę stanowiska w tej kwestii.

2. Wątpliwości i komplementy

Z tego samego roku co *Listy o Anglikach* pochodzi o wiele ważniejsza rozprawa Voltaire'a poświęcona teatrowi angielskiemu, zamieszczona jako wstęp do wydanej w 1731 roku tragedii *Brutus*, obszerny esej zatytułowany *Discours sur la tragédie. A mylord Bolingbroke*. Jako że adresat tej rozprawy był znacznie bardziej dystyngowany niż hipotetyczny adresat popularnonaukowych *Listów*, tak więc *Rozprawa o tragedii* jest tekstem erudycyjnym, przeznaczonym dla bardziej elitarnego czytelnika. Stąd też jest to badaj najważniejsza wypowiedź wczesnego Voltaire'a dotycząca kwestii tragedii w ogóle i problemu Shakespeare'a w szczególności. Autor *Romea i Julii* wpisany zostaje bowiem w szerszy kontekst angielskiego dramatu, czy nawet angielskiej estetyki literackiej, tworząc tym samym wyrazisty kontrast dla omawianego tu szeroko francuskiego wzorca tragicznego. Voltaire zwierza się lordowi Bolingbrookowi, iż *Brutus* jest jego pierwszą tragedią pisaną po trzyletnim okresie pobytu w Anglii, kiedy to podobno autor *Kandyda* niemal przestał posługiwać się językiem francuskim. Tragedia ta jest więc rodzajem powrotu do francuskojęzycznej materii literackiej, stąd też Voltaire czuje się zobowiązany wytłumaczyć się z odrzucenia angielskiego wzorca teatralnego i pisania tragedii na wskroś klasycznej. Fakt ten jest więc okazją do efektownego zestawienia estetyki francuskiej i angielskiej, i to w duchu – jak na Voltaire'a – wielce pojednawczym.

Źródłem przymilności Francuza wobec angielskiego arystokraty jest być może fakt, iż Bolingbroke nie dał sobie wcześniej zadedykować *Henriady*, toteż tym razem Voltaire stara się w żaden sposób nie sprowokować wyspiarskiego konesera. Jakkolwiek byłaby tego przyczyna, *Rozprawa o tragedii* pozostaje jedynym tekstem krytycznym Voltaire'a, w którym wypowiedział on tyle ciepłych słów pod adresem zazwyczaj niechętnie traktowanej dramatycznej literatury angielskiej i jedynym, w którym pojawiają się wyraźnie ostre słowa krytyki pod adresem klasycystycznej manieri teatralnej, zaw sze już później stawianej w jego pismach na piedestale.

Podstawową kwestią jest dla Voltaire'a swoista determinacja tragedii francuskiej, determinacja wynikająca z podwójnego źródła – językowego i kulturowego. Determinacja ta sprawia, iż francuski twórca musi pisać w określony sposób, co staje się źródłem istnienia tak charakterystycznych dla neoklasycyzmu reguł. Właściwości językowe francuszczyzny sprawiają, iż nieregularny i nierymowany wiersz – częsty u Anglików – niemożliwy jest do zastosowania we Francji.

(...) Francuz jest niewolnikiem rymu, zmuszonym często do zawierania w czterech wersach myśli, którą Anglik może wyrazić w jednej linijce. Anglik mówi wszystko, co chce, Francuz tylko to, co może⁴.

³ Tamże, s. 144.

⁴ Wszystkie cytaty z tej rozprawy za: Voltaire, *Discours sur la tragédie. A mylord Bolingbroke*, w: Voltaire, *Oeuvres de Voltaire*, ed. M. Beuchot, Tome II, Théâtre. Tome – I, Paris 1830, s. 349-363. Pozostałe cytaty z tego tekstu określone są skrótem *Discours* i numerem strony z tego wydania. Wszystkie cytaty z tej rozprawy, jak również ze wszystkich pozostałych rozpraw (oprócz *Listów o Anglikach*), a także wszystkie cytaty z listów Voltaire'a podaję we własnym przekładzie.

Drugą przyczyną owej determinacji jest presja dziedzictwa „Corneille’ów, Racine’ów, Despréaux”, którzy to właśnie przyzwyczaili uszy Francuzów do wierszy rymowanych i jakikolwiek „śmiełek” odważyłby się odrzucić tę tradycję,

śluszenie nie byłby traktowany, jak śmiały geniusz, który otwiera sobie nową drogę, ale jak człowiek słaby, który nie jest w stanie podążać starym szlakiem⁵.

Kolejną fundamentalną sprawą, jaka różni teatry angielski i francuski, są proporcje akcji i słowa. Voltaire określa przewagę akcji u Anglików jako „wielką zasługę” (*grand mérite*), wskazując jednocześnie we fragmencie *Défaut du théâtre français*, iż zbyt przywiązanie do recytacyjnych i dialogowych scen w typowej tragedii francuskiej jest przyczyną jej nadmiernego skostnienia:

Nasza nadmierna delikatność zmusza nas niejednokrotnie do przekazywania za pomocą opowiadania tego, co chętniej ukazałibyśmy wprost na scenie⁶.

I w tym momencie wywodu Voltaire’a jako pozytywny przykład swoistej wolności twórczej pojawia się przykład z *Juliusza Cezara*, konkretnie scena z ociekającymi krwią zwłokami głównego bohatera, która, dowodzi francuski autor, nigdy nie mogłaby się pojawić w paryskim teatrze. Zdaniem Voltaire’a, tego rodzaju okropieństwa psują dobre imię angielskiej tragedii w oczach francuskich odbiorców, podobnie zresztą, jak szokujące wydają się im niektóre rozwiązania fabularne samego Sofoklesa. I w tym właśnie fragmencie swoich rozważań Voltaire daje najpiękniejszą pochwałę teatru Anglików, który w tym czasie przypominał mu najwyraźniej tragedię grecką:

Lecz przecież między wielkimi błędami poetów greckich, jak również i waszych, odnajdujemy prawdziwy patos i szczególne piękno. A jeśli niektórzy Francuzi znają tragedie i obyczaje obco-krajowców jedynie z tłumaczeń i pogłosek i tym samym skazują je bez wyjątku na potępienie, moim zdaniem przypominają ślepców zapewniających, że róża nie może posiadać żywych kolorów, ponieważ po omacku poczuli, że ma kolce⁷.

Wnioski, jakie wysnuwa Voltaire z tego efektownego porównania, zdziwić muszą każdego czytelnika jego późnych pism: mimo iż Anglicy w wielu swoich sztukach przekraczają granice dobrego smaku i – co gorsza – ignorują podstawowe przepisy poetyki, stylu i gustu, osiągają jednak często zdumiewające i wzniosłe efekty, Francuzi natomiast sztywno przestrzegający reguł:

tak skrupulatni, jak wy byliście zuchwali, zatrzymujemy się, w strachu przed zbyt uniesieniem i czasem nie osiągamy efekty tragicznego (*nous n’arrions pas au tragique*), bojąc się przekroczyć granice⁸.

W tym kontekście przywołany zostaje Shakespeare jako jedyny pośród Anglików, który z sukcesem potrafił pokazywać na scenie zjawy i upiory. *Rozprawa o tragedii* nie jest jednak bezkrytycznym peanem na cześć angielskiego pisarza, zaś Voltaire szybko kontruje te rewolucyjne sądy stwierdzeniem, że nie należy tymi niezwykłymi efektami szafować, gdyż łatwo popada się w śmieszność. I przywołany zostaje Racine jako abso-

⁵ *Discours*, s. 350.

⁶ *Discours*, s. 353.

⁷ *Discours*, s. 356.

⁸ *Discours*, s. 357.

lutny wzorzec zachowania proporcji pomiędzy niezwykłym, strasznym lub szczególnie odrażającym wydarzeniem ukazanym na scenie a podniosłym stylem, który sankcjonuje świadome łamanie reguł w celu osiągnięcia tragicznej wzniosłości.

W podsumowaniu Voltaire zdaje się przyznawać wyższość francuskiemu modeli, co więcej, odnaleźć tu można zapowiedź przyszłych złośliwości pod adresem dramatów angielskich:

Anglicy kładą większy nacisk na akcję niż my, więcej mówią sobie w oczy. Francuzi z kolei kładą nacisk na elegancję, harmonię, na wdzięk wiersza. Z pewnością trudniej jest **dobrze pisać** niż umieszczać na scenie zabójców, koła do tortur, szubienice, czary i upiory⁹.

To właśnie w tym „dobrym pisaniu” kryje się tajemnica wielkiej literatury. Prawdziwy pisarz, powiada Voltaire, to nie ten, który powie coś niezwykłego, ale ten, co wypowie w sposób szczególnie rzeczy zwykłe (*des choses communes*):

Czyż Racine nie wyrasta ponad tych, którzy mówili te same rzeczy, co on, właśnie tym, że wypowiedział je **lepiej**. Prawdziwa wielkość Corneille’a polega przecież na tym, że wysławia się tak samo dobrze, jak myśli¹⁰.

Szkic o tragedii dołączony do *Brutusa* nie jest więc jednoznaczny w swej wymowie. Z jednej strony Voltaire chwali Shakespeare’a i innych pisarzy angielskich za rzeczy, za które będzie ich później zdecydowanie potępiał, a więc ignorowanie reguł, okropieństwa przedstawiane na scenie, biały wiersz, a nawet prozę w tragedii, jednocześnie wskazując, że mechaniczne powielanie wzorców francuskiej literatury poprzedniego stulecia staje się dla współczesnej tragedii francuskiej pułapką bez wyjścia. Z drugiej jednak między wierszami rozsiewa delikatne złośliwości, które są zapowiedzią ataku na estetykę Anglików w późniejszych pismach. Jednocześnie wskazuje, iż tym, co decyduje o wartości literatury, jest sposób gustownego, rozumnego i harmonijnego opracowania tematu w duchu Racinowskiego, ale także jego własnego klasycyzmu.

Ciepłe słowa, nieliczne zresztą, wypowiedziane tu pod adresem Shakespeare’a złożyc więc raczej trzeba na karb dwornej uprzejmości, obliczonej na zaskarwienie przychylności angielskiego arystokraty. Tym bardziej, że i tym szkicu w konkluzji zarezerwowane zostaje miejsce dla Addisona, którego sztuki pełne są „rozumu” i „harmonii”. Tak więc Shakespeare jest dla Voltaire’a przede wszystkim zjawiskiem z zamierzchłej historii literatury, archaicznym etapem kształtowania angielskiego smaku i literatury podporządkowanej rozumnym regułom. Twórca *Kandyda* przekonany był, iż w późnych latach dwudziestych dane mu było obserwować narodziny nowej, klasycystycznej tragedii angielskiej.

3. Shakespeare jaki jest...

Wielkie było tym samym zdziwienie filozofa z Ferney, gdy okazało się, że z biegiem lat estyma elżbietańskiego tragika nie zmalała nie tylko w Anglii, ale, o zgrozo, jego sztuki z zainteresowaniem zaczęto czytywać również we Francji. Postawa Anglików – jakkolwiek błędna – dawała się łatwo wyjaśnić przywiązaniem do tradycji i zwykłym przyzwyczajeniem. Czemu natomiast Francuzi, zamiast się rozkoszować własnymi

⁹ *Discours*, s. 360.

¹⁰ *Discours*, s. 360.

arcydziełami z XVII wieku, interesują się Shakespeare’em? Odpowiedź, jaką da Voltaire na to pytanie, jest znamieną dla jego postawy intelektualnej wobec kwestii literackiego klasycyzmu w ogóle. Otóż wykształcony, odczytany erudyta, człowiek o rozwiniętym guście i odpowiedniej wrażliwości estetycznej nie może traktować Shakespeare’a poważnie. Jediną więc przyczyną, dla której francuscy odbiorcy dali się omamić tak prymitywnemu artyście, jest najzwyczajsze nieporozumienie – Francuzi wydają sądy o Shakespeare’u na podstawie przekładów, które nie odzwierciedlają w pełni stylu angielskiego poety, więcej nawet – francuscy tłumacze celowo wprowadzają w błąd swych rodaków przyzwyczajonych do odmiennego kodu estetycznego:

Mamy po francusku imitacje, szkice, wyjątki z Shakespeare’a, lecz żadnego tłumaczenia: prawdopodobnie nie chciano gwałcić naszego poczucia delikatności¹¹.

Ta konstatacja stała się impulsem do spektakularnego przedsięwzięcia, jakim miało być wyprowadzenie francuskiego odbiorcy z błędnego mniemania o sztuce poetyckiej Shakespeare’a. Cel ten stanie się niemal obsesją Voltaire’a aż do końca jego życia. Pierwszym elementem tego zadania było przetłumaczenie jednej ze sztuk angielskiego pisarza tak wiernie, aby nie pozostawić Francuzom najmniejszych wątpliwości w tej kwestii. Praca ta zbiegła się z tworzonym przez Voltaire’a obszernym studium o sztuce dramatycznej Corneille’a, napisanymi w roku 1761, *Komentarzami do Corneille’a*, szczegółowymi analizami wszystkich tragedii tego autora. Całość ujrzała światło dzienne w roku 1764 w 10-tomowym wydaniu *Théâtre du P. Corneille, avec des commentaires*. Voltaire dołączył do sztuk Corneille własne tłumaczenia *Juliusza Cezara* Shakespeare’a i *Heracliusa* Lope de Vegi, by tym wyraźniej widoczna była różnica między strategiami poetyckimi tych żyjących w niedługich odstępach czasu pisarzy. Voltaire dołączył do tragedii *Cynna* Corneille’a własne tłumaczenie pierwszych trzech aktów tragedii Shakespeare’a, tych, w których, podobnie jak w *Cynnie*, autor pokazuje spisek przeciwko władcy. Zbieżność tematu ma za zadanie ułatwić porównanie metod pisarskich obu twórców:

Czytelnik będzie mógł z łatwością porównać myśli, styl i sądy Shakespeare’a z myślami, stylem i sądami Corneille’a¹².

By osiągnąć ten efekt, Voltaire postanowił dokonać pionierskiego jego zdaniem czynu – przetłumaczenia *Juliusza Cezara* w sposób dokładnie odzwierciedlający sens i kształt oryginału. Tłumaczenie to ma być nie tylko dosłowne, ale też nie może pomijać jakichkolwiek fragmentów tekstu – nawet najbardziej niestosownych – ani stosowanych środków poetyckich. Ponieważ pisarstwo Shakespeare’a jest niejednorodne stylistyczne, to zadaniem tłumacza jest każdorazowe dostosowanie się do raz niskiego, raz wysokiego stylu autora tragedii. W ten sposób Voltaire osiąga swój cel, gdyż:

Tłumaczenie *Cezara*, które tu dajemy, jest najwierniejszym z dokonanych dotychczas w naszym języku, zarówno jeśli chodzi o poetów starożytnych, jak i obcych¹³.

¹¹ Voltaire, *Avertissement du traducteur*, s. 486, wszystkie cytaty z *Juliusza Cezara*, przedmowy i posłowania za: Voltaire, *Oeuvres de Voltaire*, ed. M. Beuchot, Tome VII, Théâtre. Tome – VI, Paris 1831, s. 484-549. Pozostałe cytaty oznaczone są skrótem *Jules César* i numerem strony.

¹² *Jules César*, s. 485.

Tłumaczenie Voltaire’a jest istotnie bardzo wierne, wykazał się on jednocześnie konsekwencją w realizacji przyjętych założeń, jak i doskonałą znajomością języka angielskiego, w tym jego idiomów i dwuznaczników, na których opiera się znaczna część dowcipów Shakespeare’a. Tekst sztuki opatruje tłumacz licznymi przypisami, w których na bieżąco komentuje zarówno styl autora, rozwój akcji, jak i wszystkie jego potknięcia i niestosowności. Voltaire z lubością wytyka wszelkie anachronizmy, takie jak: bicie zegara, pisanie na papierze czy wiarę w egzorcyzmy, składając je na karb bardzo niskiego wykształcenia tragika¹⁴.

Wśród przypisów nie brakuje jednak również uwag pozytywnych, jeśli nie nawet entuzjastycznych – tłumacz chwali Shakespeare’a wszędzie tam, gdzie zbliża się w najwyższym stopniu do „naturalności”. Nic nie jest bardziej naturalne niż to, że wielcy ludzie zachowują się godnie i mówią w podniosłym stylu, stąd tym większe rozdrażnienie budzą u Voltaire’a fragmenty, w których Cezar i inni bohaterowie wyrażają się jak ludzie z gminu i to wyraźnie w celu sprawienia przyjemności zgromadzonej w londyńskim teatrze gawiedzi. To zresztą najbardziej drażni twórcę *Prostaczka*, mieszanie elementu wysokiego i niskiego, będące wynikiem kierowania sztuki dla bardzo kosmopolitycznej widowni, jednocześnie do londyńskiego ludu i angielskiego dworu. Stąd nawet w obrębie jednej sceny – w tym wypadku pierwszej sceny tragedii – a nawet jednego monologu, angielski pisarz posługuje się tak efektami budzącymi skrajny sprzeciw Francuzaklasycysty, jak i jego niekłamany zachwyt. Niektóre zarzuty Voltaire’a brzmią zresztą wręcz komicznie, centralne miejsce w streszczeniu dwóch nieprzetłumaczonych przez siebie aktów, rezerwuje on dla informacji, iż Brutus w pewnym momencie zarzuca Kasjuszowi, iż ten drugi jest tak pazerny, że aż „świeżbią go ręce”.

Do przekładu *Juliusza Cezara* dołączony został krótki esej zatytułowany *Observations sur le „Jules César” de Shakespeare*. To ostatni tekst Wolteriański, w którym znajdziemy pozytywne wypowiedzi o autorze *Makbeta*. W największym uogólnieniu jest on kontynuacją wniosków prezentowanych we wcześniejszych pismach i rozwinięciem tezy, iż Shakespeare’a należy traktować tylko jako zjawisko z historii literatury, pewien etap kształtowania się gustu i sztuki literackiej. Autor wskazuje też na paralelę twórczości Anglika i Lope de Vegi, wskazując, iż to, co ich łączy, i to, co ich obu różni od francuskiego modelu literatury wysokiej, ma swoje źródło w analogiach procesów kulturowych, jakich byli elementem. Żeby jednak nie było już żadnych wątpliwości, Voltaire postanawia wyluszczyć w punktach, dlaczego „naród sławny swoim geniuszem i osiągnięciami w sztukach i naukach” jest w stanie odnosić przyjemność w kontakcie z tak „potwornymi nieregularnościami”.

¹³ *Jules César*, s. 487.

¹⁴ Tę linię argumentacji skierowanej przeciw Shakespeare’owi rozwinął w Polsce Jan Śniadecki. Patrz: tegoż, *O pismach klasycznych i romantycznych*, w: *Polska krytyka literacka 1800–1918*, opr. J. Z. Jakubowski, Warszawa 1959, t. I, s. 157: „Publiczność bez smaku, w obyczajach nieokrzesa i cierpka nie ukoła się jeszcze po reformacji w fanatyzmie religijnym. Grube przezwiska, przysłowia i żarty nieobyczajne, jakie były w używaniu pospólstwa, weszły do dzieł tego pisarza, z których wielu sami nawet uczeni angielscy dziś nie rozumieją. Pisał naprędce, bez poprawy, bez wygładzenia i krytyki, bo nie pisał do druku, ale dla potrzeby teatru i dla zaludnienia chciwym nowości pospólstwem.”

Po pierwsze, powiada Voltaire, „Anglicy i Hiszpanie nigdy nie znali niczego lepszego”; tym samym podkreślona zostaje niewątpliwa podrzędność literatury angielskiej wobec francuskiej.

Po drugie, „potworności” Shakespeare’a obliczone są niejednokrotnie na wywoływanie zaciekawienia teatralnego widza i Voltaire wyznaje szczerze, iż podczas przedstawienia *Julusza Cezara*, mimo iż świadom niestosowności wielu środków, oglądał to przedstawienie zafascynowany siłą teatralnego rzemiosła angielskiego tragika.

Po trzecie, za kształt tych tragedii odpowiedzialna jest także „naturalność”, która jest źródłem najpiękniejszych i najbardziej wzniosłych fragmentów, ale także staje się przyczyną zbyt niskiego stylu:

Jest tu wiele naturalności, ta naturalność jest często niska, grubiańska i barbarzyńska. To wcale nie Rzymianie mówią do nas w tej sztuce, to są wieśniacy minionych stuleci spiskujący w kaba-recie, a Cezar, który proponuje im wspólne wypicie butelki, nie przypomina wcale Cezara. Śmieszność jest tu przesadna, lecz nie dominująca (*languiasant*), wzniosłe fragmenty błyszczą tu od czasu do czasu niczym diamenty rozrzucone w błocie¹⁵.

Po czwarte natomiast, niski poziom sztuk Shakespeare’a wynika przede wszystkim z niskiego poziomu adresata jego sztuk, czyli londyńskiego plebsu. To on chce widzieć na scenie morderstwa, pochody, koronacje, spiski, przekleństwa i sprośne żarty, przelaną krew i obnażone miecze i wszystko inne, co razi gust francuskiego odbiorcy:

Koniecznym jest posiadanie bardzo rozwiniętego ducha i ukształtowanego gustu, jaki posiadali Włosi w szesnastym wieku, a Francuzi w siedemnastym, by nie chcieć niczego więcej niż rozumnej i mądrej literatury i by wymagać, aby sztuka teatralna była godną dworu Medyceuszy i dworu Ludwika XIV¹⁶.

Lope de Vega i Shakespeare mieli nieszczęście tworzyć w czasach, kiedy „gust nie był jeszcze uformowany”, stąd ich twórczość, nie pozbawiona przecież wartości, musi jako całość jawić się tylko jako pewien fakt, etap rozwoju sztuki tragicznej, zmierzającej do doskonałości. Voltaire wskazuje zresztą ów cel, do którego sztuka w końcu dotarła, są to tragedie Racine’a *Ifigenia* i *Atalia*. Co ciekawe, Corneille, którego tragedie zainspirowały to szczegółowe porównanie dwóch metod twórczych pisarzy z różnych kręgów kulturowych – zdaniem Voltaire’a – „nie napisał ani jednej sztuki doskonałej”. Jego los podobny jest bowiem losowi Shakespeare’a, żył i tworzył w czasach, kiedy artyzm i smak nie uległy jeszcze wy-starczającej sublimacji. Artyzm u Corneille’a więc kuleje, ale nie duch:

Był nierówny tak jak Shakespeare i pełen geniuszu jak on, ale geniusz Corneille’a ma się tak do geniuszu Shakespeare’a, jak pan do człowieka z ludu, urodzonego z tym samym duchem, co on¹⁷.

Corneille więc, choć ułomny w swej sztuce, obdarzony zostaje przez naturę wystarczającą dawką duchowego arystokratyzmu, tak iż przerasta gminnego Shakespeare’a siłą artystycznej intuicji.

¹⁵ *Jules César*, s. 548. I ten argument powtarzał w Polsce Jan Śniadecki: „Szekspir był za życia bożyszczem popółstwa, z niego żył, a chcąc mu się podobać, nie zawsze słuchał natchnienia swego talentu i smaku. Wyrzuca mu sprawiedliwie Samuel Johnson, że się więcej starał bawić niż uczyć.” (dz. cyt., s. 157).

¹⁶ *Jules César*, s. 548.

¹⁷ *Jules César*, s. 549.

Uwagi nad „Juliuszem Cezarem” to ostatni tekst Voltaire’a, w którym oddał on jakąkolwiek sprawiedliwość mistrzowi ze Stratfordu. Voltaire pisał go wyraźnie w przekonaniu, iż jego konstatacje, a w szczególności naoczne ukazanie właściwości Szekspirowskiego stylu i strategii dramatycznej, ostatecznie wyjaśnią Francuzom, iż elżbietańska tragedia nie może pretendować do miana literackiego wzorca w XVIII wieku i należy zamknąć ją do lamusa. Estyma, jaką cieszył się twórca *Otella*, miała być tylko wynikiem niedoinformowania jego rodaków. Bodaj nigdzie bardziej nie jest widoczna charakterystyczna postawa racjonalistycznego i logicznego rozumowania Voltaire’a, który traktuje pisarstwo Shakespeare’a tak samo, jak w pismach historycznych traktuje zabobony i przesady religijne. Oto oświecony optymizm poznawczy w pełnej chwale; twórca *Zadiga* naprawdę uwierzył, że wystarczy wyjaśnić rodakom, iż dziedzictwo ich literackiej tradycji przerasta niepomierne „naiwne” sztuki Anglików, a oni przestaną je czytać i – co więcej – chwalić. Kiedy okazało się, że Francuzi, a przynajmniej niektórzy z nich, pozostali głusi na oczywiste dla niego argumenty, w charakterystyczny dla siebie sposób, ale już nietypowy dla oświeconego mędrca, postanowił się zemścić.

4. Atak

Okazja nadarzyła się jeszcze w czasie pisania *Komentarzy do Corneille’a*. 15 października 1760 roku w periodyku *Journal encyclopédique*, ukazał się artykuł pod zło-wieszczym tytułem *Parallèle entre Shakespeare et Corneille, traduit de l’anglais*. Dwa tygodnie później w tym samym czasopiśmie ukazał się artykuł *Parallèle entre Otway et Racine, traduit de l’anglais*. Voltaire zareagował natychmiast, już w marcu następnego roku opublikował płomienną odezwę zatytułowaną *Appel a toutes les nations de l’Europe des jugements d’un écrivain anglais ou Manifeste au sujet des honneurs du pavillon entre les théâtres de Londres et de Paris*. Już w pierwszym akapicie swego wystąpienia autor zdradza przyczynę, dla której podjął się po raz kolejny wyjaśnić problem Shakespeare’a:

Dwie książeczki angielskie, których fragmenty widzieliśmy w *Journal encyclopédique*, informują nas, że ów naród, sławny wieloma szczytnymi dziełami i wielkimi przedsięwzięciami, posiada do tego dwóch wyśmienitych poetów tragicznych. Jednym jest Shakespeare, o którym zapewnia się, że pozostawił daleko w tyle Corneille’a, drugim tkliwy Otway, doskonalszy od tkliwego Racine’a¹⁸.

Już samo poważne traktowanie Shakespeare’a jako wartościowego twórcy budziło zdecydowany sprzeciw Voltaire’a, publiczne głoszenie jego wyższości nad francuskimi klasykami musiało go natomiast wyprowadzić z równowagi, uderzało bowiem najsilniej w podstawy jego estetycznego światopoglądu. Nic też dziwnego, iż w *Apelu do wszystkich narodów Europy* logiczne rozumowanie i filologiczną argumentację zastępuje agresywna ironia, widoczna już w pierwszym cytowanym powyżej akapicie. Tekst ten posiada zresztą dwie wersje: w 1764 roku wydał go ponownie pod zmienionym tytułem, dopisując pewne fragmenty¹⁹; o ile w wersji z 1761 roku rządzi Wolteriańska ironia, o tyle w dopiskach o trzy lata późniejszych filozof Ferney jest już skrajnie złośliwy.

¹⁸ Voltaire, *Appel a toutes les nations de l’Europe des jugements d’un écrivain anglais*, s. 249; wszystkie cytaty z tego tekstu za wydaniem: Voltaire, *Oeuvres de Voltaire*, ed. M. Beuchot, Tome XL, *Mélanges*, Tome IV, Paris 1830, s. 246-295. Pozostałe cytaty oznaczone są skrótem *Appel* i numerem strony.

¹⁹ Zob. M. Beuchot, *Préface du nouvel éditeur*, w: *Appel*, s. 247.

Najistotniejszą zmianą w strategii apelatywnej omawianej odezwy jest zdecydowanie niechętny stosunek do kultury angielskiej, która – wielbiąc twórcę *Romea i Julii* – spisała się w oczach Voltaire'a na straty. Walczyć można jednak jeszcze o dobry gust pozostałej części cywilizowanego świata:

Któż mógłby przeszkodzić jakiemuś całemu narodowi w uwielbieniu poety z własnego kraju bardziej niż poety obcego? Nie da się udowodnić wszystkim ludziom, iż odnoszą przyjemność z rzeczy niestosownych (*qu'il a du plaisir mal à propos*); lecz można uczynić inne narody sędziami między teatrami Paryża i Londynu.

Zadanie to nie będzie zresztą trudne, ironizuje dalej Voltaire, gdyż...

Nie ma w zasadzie uczonego człowieka, czy to Rosjanina, czy to Włocha, czy Niemca, czy Hiszpana, ani Szwajcara czy Holendra, który nie znałby, dajmy na to, *Cynny* czy *Fedry*; bardzo niewiele zna natomiast dzieła Shakespeare'a i Otwaia. Już to jest wystarczającą przesłanką (*préjugé*), lecz tylko przesłanką.

„Materiałem dowodowym” (*pièces du procès*) ma być w przypadku Shakespeare'a *Hamlet*. Wybór tej właśnie tragedii, bodaj najbardziej Szekspirowskiej z Szekspirowskich, jest dowodem szczególnej perfidii Voltaire'a, tym bardziej, iż zaznacza on na wstępie, iż jej temat „przypomina nieco *Elektrę*”.

Trzynastostronicowe szczegółowe streszczenie *Hamleta*, okraszone tłumaczeniami wybranych fragmentów, utrzymane jest w stylu wcześniejszych wypowiedzi Voltaire'a na temat sztuk Shakespeare'a. Podkreśla się tu przede wszystkim typowe anachronizmy, a także niestosowności, przede wszystkim to, iż główny bohater, zamiast przybrać postawę bardziej heroiczną, udaje szaleńca. Zresztą owo szaleństwo na scenie drażni Voltaire'a niepomierne. I tak w dopisanym w 1764 roku fragmencie, komentując słynną scenę z Ofelią z IV aktu, napisze: „W ten sposób mamy na scenie już trzech szaleńców: szambelana, jego córkę i Hamleta, nie licząc innych błaznów, którzy grają swoje role”²⁰. Po raz kolejny pokpiwa sobie Voltaire z budowania scen na zabobonach, z typowych Szekspirowskich anachronizmów, a przede wszystkim z rażących niestosowności, na przykład sceny z grabarzami i Hamletem otwierającej V akt. O ile Hamlet drażni Voltaire'a swą niechęcią do przybrania postawy heroicznej, w tej tak heroicznej historii o zemście za śmierć ojca, o tyle skrajną niechęć francuskiego krytyka budzi Poloniusz, którego najpierw nazywa „starym gadułą o wiele bardziej szalonym niż Hamlet”, a w końcu „starym durniem”.

Trudno orzec, czemu akurat Poloniusz tak naraził się Voltaire'owi, prawdopodobnie swą wizją Paryża i paryskich burdeli, czyhających na cnotę odwiedzających to miasto młodzieńców. Zakończenie sztuki, w którym giną wszyscy bohaterowie sztuki, wydaje się francuskiemu klasycyście błędne, ale także prowokuje go do złośliwego komentarza, iż „w ten sposób, dzięki Bogu, żaden z aktorów nie pozostaje przy życiu”. Historia królewicza duńskiego, która zbudowana zostaje na jednym z tradycyjnych motywów sztuki tragicznej, a więc zemście, zamiast rozwijać się w duchu „spiżowych strof” przywołanego na wstępie Sofoklesa, stopniowo zamienia się w bełkotliwą farsę pełną karczemnych żartów i to z głównym bohaterem, który zamiast zachować się jak Orestes woli przez całą sztukę udawać idiotę, a potem ginie przypadkowo, gdyż nawet scena pojedynku prezentuje się karykaturalnie:

²⁰ Appel, s. 259.

Tak się dokładnie przedstawia sławna tragedia *Hamleta*, arcydzieło londyńskiego teatru. – *wykrzykuje kaznodziejskim tonem zdegustowany Voltaire* – Takim jest dzieło, które ceni się bardziej niż *Cynne*²¹.

Czytelnik *Apelu do wszystkich narodów* nie odnajdzie już tu słowa historycznego usprawiedliwienia dla osobliwego stylu Anglika, dowie się natomiast, „że wszystkie sztuki boskiego Shakespeare’a są w tym guście”. Co więcej, chaos, który panuje w sztukach Shakespeare’a, jest nie tylko wynikiem meandrów jego wyobraźni, ale – i tu Voltaire sięga po najcięższy argument – dzieje się tak dlatego, że:

Shakespeare wziął wszystkie swoje tragedie z historii lub powieści i jedyne, co zrobił to przero-bienie na dialogi opowieści o Klaudiuszu, Gertrudzie i Hamlecie, napisanej w całości przez Sasa Gramatyka, któremu należy cała chwała.

Do powtórzonych tu także zarzutów o plebejskim charakterze Szekspirowskich widowisk, dochodzi więc nowy: autor *Króla Leara* to tylko bezmyślny kompilator, a mierzny poziom jego dzieł to wynik niegodnego artysty przepisywania cudzych utworów. Owszem, w dziełach Shakespeare’a odnaleźć można szereg piękności, ale daleko im do poziomu produkcji literackiej Francuzów²². Autor *Apelu* jeszcze raz wskazuje na słynny monolog *Hamleta*, ale tym razem za złośliwością zderza dwa swoje przekłady: poetycki (ten sam, który umieścił już w *Listach o Anglikach*) i przekład dosłowny. Zamiast jednak Shakespeare’a chwali geniusz języka angielskiego, który daje się naginać do największych dziwactw. Choć monolog ten znają wszyscy w Anglii, to jest to jednak „surowy diament nie pozbawiony płam”, który wymaga oszlifowania, by „stracił na wadze”. Anglicy nie przejmują się takimi błahostkami i dzięki temu doskonale można zaobserwować „różnice w gustach pomiędzy narodami”. Swoją wywód kończy Voltaire zaczepną uwagą: „Jasnym jest, że można oczarować cały naród nie zadając sobie takiego trudu”, jaki zadają sobie Francuzi tworząc swe podniosłe tragedie.

Kumulacja opisanych wyżej uszczypliwości poświadcza wyraźnie, że w sporze o kształt idealnej tragedii Voltaire porzucił argumenty racjonalne na rzecz osobistego stosunku do problemu. Tym samym rozpoczyna się ostatni etap wolteriańskiej walki z Shakespeare’em – walki, w której będzie on już jego osobistym wrogiem, a tłumacz *Juliusza Cezara* przestanie bronić honoru literatury i kultury francuskiej, a szerzej nawet – klasycznego modelu sztuki za pomocą autorytetu Corneille’a i Racine’a, lecz zacznie przeciwstawiać swoje utwory sztukom elżbietańskiego poety. Obszerne zakończenie *Apelu do wszystkich narodów* jest zakamuflowaną, ale bardzo czytelną eksplikacją twierdzenia, iż to właśnie tragedie Voltaire’a winny uchodzić za nowoczesny wzór tragiczny, zaś poważne traktowanie Shakespeare’a i wskazywanie na produktywność jego stylu dla przyszłych pokoleń musi budzić oburzenie człowieka rozumnego. W celu

²¹ *Appel*, s. 263.

²² Por. podobne argumenty m. in. z Racine’a u Jana Śniadeckiego: „Romantyczność mówi: Eurypid, Sofokles, Molier i Rasyń są nadto misterni: ponieważ im ciężko wydołać, zostaniemy Szekspirami! My, wiedząc o tym, że się tak nie zostaje Szekspierem, jak grafem lub baronem, rozważmy sobie, że wszystkie układy ludzkie na wystawienie geniuszu lub dzieł jemu właściwych są śmieszne i daremne, bo geniusz jest to uprzywilejowana od natury istota, której żadne przepisy i układy ludzkie nie potrafią utworzyć, że podrzeźniając Szekspira, możemy się zarazić błędami, ale nie osiągnąć w niczym jego wielkości, przez co cofamy oświecenie o dwa wieki, niszczymy smak, jeżeli jest taki w narodzie, i naprowadzamy ludzi na nedorzeczności” (dz. cyt., s. 163).

udowodnienia tej tezy autor *Apelu* dokonuje historycznego przeglądu rozwoju tragedii od średniowiecza po wiek XVIII. Oczywiście wraz z rozwojem sztuki tragicznej doskonalila się sztuka aktorska. Prawdopodobnie zupełnie przypadkowo aktorskiemu cechowi udało się sięgnąć szczytów arcyzmu właśnie w sztukach Voltaire'a:

Panna Lecouvreur miała wdzięk, trafność, prostotę, prawdę i stosowność, ale jeśli chodzi o wielki patos akcji, ujrzelismy go po raz pierwszy u panny Dumesnil²³.

Dodajmy, że panna Dumesnil osiągnęła szczyt sztuki tragicznej występując w *Meropie*. Również legendarny Le Kain osiągnął szczyt swych możliwości aktorskich występując w *Tankredzie*; Voltaire oczywiście zapomina nadmienić, że to jego tragedia, tak jak zapomina wspomnieć, iż jego sztuką jest *Mahomet*, w którym to utworze wyżyny sztuki aktorskiej osiągnęło grono młodych aktorów, „którzy wzięli jej wspaniałe wersy za model”.

W zakończeniu *Apelu* nie wspomina się ani słowem o zepsutym teatrze Anglików, w wyrazisty sposób zarysowany zostaje natomiast wzór pozytywny. Fragment ten jest ostatecznym wyznacznikiem osobistego stosunku do Shakespeare'a, jaki zaczyna rządzić myśleniem Voltaire'a, dlatego też godzien jest zacytowania *in extenso*:

Sztuka źle napisana, ze źle rozwiązany konflikt, niejasna, przeładowana niewiarygodnymi wydarzeniami, mająca zalety jedynie pantomimy i dekoracji, jest niczym innym, jak odrażającym potworem.

Ukażcie nagrobek w *Semiramidzie*, odważcie się ukazać cieniowi Ninusa z rękami splamionymi krwią własnej matki, to będzie dozwolone. Szacunek dla starożytności, mitologii, powaga tematu, wielkość zbrodni, posepność i groza zawarta w całej sztuce od pierwszych jej wersów, przeniosą widzów poza ich wiek i kraj. Lecz nie powtarzajcie owych śmiałości, niech będą rzadkie, niech będą konieczne, jeśli będą niepotrzebnie trwonione, wywołają śmiech.

Nadużycie akcji teatralnej grozi cofnięciem tragedii do czasów barbarzyńskich. Cóż zatem należy czynić?

Obawiać się zdradzieckich skał: o ile łatwiej jest stworzyć piękną dekorację, niż piękną scenę, o ile łatwiej naszkicować postacie, niż dobrze pisać, o tyle prawdopodobnym jest, że się zniszczy tragedię, wierząc, że się ją doskonali²⁴.

5. Przeciw anglomanii

Przestroga o śmiertelnym zagrożeniu, jakie dla losów współczesnej tragedii niesie odgrzebywanie upiórów przeszłości w postaci anachronicznych i prymitywnych tragedii Shakespeare'a, stanie się motywem przewodnim przedśmiertnych pism Voltaire'a. O ile jednak publikacja przetłumaczonych z angielskiego artykułów sławiących angielskiego tragika pod niebiosa zdawała się autorowi *Kandyda* faktem godnym kilku złośliwych uwag, o tyle przedsięwzięte w 1776 roku, zakrojone na szeroką skalę, wydanie wszystkich dzieł Shakespeare'a po francusku okazało się dla niego szokiem.

Mowa tu o dwudziestotomowym tłumaczeniu Pierre'a Letourneura, którego pierwsze dwa tomy ukazały się w roku 1776, niecałe 2 lata przed śmiercią Voltaire'a²⁵. Właściwie wszystko w tym wydawnictwie wyprowadzało francuskiego filozofa z równowagi: samo odgrzebywanie Shakespeare'a, którego, jego zdaniem, dawno powinny już skryć mroki przeszłości, sposób przetłumaczenia tych dzieł na francuski, a przede

²³ *Appel*, s. 293.

²⁴ *Appel*, s. 294-295.

²⁵ *Shakespeare, traduit de l'anglois*, par M. M. Letourneur, Catuelan, Fontaine-Malherbe, 20 vols., Veuve Duchesne, Paris, 1776-1782.

wszystkim karygodna czołobitność tłumacza wobec twórczości angielskiego dramaturga. Voltaire zareagował natychmiast, kierując do najszacowniejszego grona we Francji, Akademii Francuskiej, list nieomalże protestacyjny²⁶. *Lettre à l'Académie Française* jest bezprzykładnym dokumentem skrajnie niechętnego stosunku do problemu Shakespeare'a i poza intensyfikacją jadowitej złośliwości zarówno pod adresem tłumacza, jak i autora *Burzy*, nie wnosi nic nowego do Wolteriańskiej refleksji nad utworami wielkiego Anglika.

Voltaire powtarza w większości wypadków sądy, które wygłaszał już we wcześniejszych pismach, z tą jednak zmianą, że każdy z nich wyostrza, przeważnie na niekorzyść omawianego autora i samych Anglików w ogólności²⁷. Po pierwsze, Anglicy są kulturowo niżsi od Francuzów, gdyż „prawie wszystkie słowa języka angielskiego” pochodzą z francuskiego. Co gorsza, rodacy Voltaire'a zdają się nie pamiętać o tym fakcie, a na dodatek popadają w niezdrową anglomanię, dlatego „tłumaczy się prawie wszystkie książki wydane w Londynie” i „nie gustuje się w niczym, co nie pochodzi z tego kraju”. Najgorsze ze wszystkiego jest jednak to, że zapomina się, iż Voltaire był pierwszym, „który zapoznał (Francuzów) z Popem, Drydenem, Miltonem i pierwszym, który ośmielił się objaśniać elementy filozofii wielkiego Newtona”²⁸. Te uwagi świadczą o skrajnie osobistym stosunku do problemu i o stopniu rozdrażnienia, na jakie naraziła Voltaire'a publikacja dzieł Shakespeare'a. Przedmiotem agresywnego ataku stał się sam tłumacz, Pierre Letourneur²⁹. Nie mogło być zresztą inaczej, skoro pozwolił on sobie na straszliwe, w oczach Voltaire'a, bluźnierstwo:

Na koniec więc, Panowie, ogłasza się nam tłumaczenie Shakespeare'a i poucza się nas, iż był on *bogiem stwórcy najszybszej sztuki teatru, który otrzymał z jego rąk byt i doskonałość*³⁰.

Przedmowa i dedykacja, którą Letourneur otwiera swoje wydawnictwo, jest też nieporozumieniem, a to dlatego, iż tłumacz zignorował w niej zupełnie właściwy kontekst kulturowy i historyczny:

²⁶ *Lettre de M. De Voltaire à l'Académie Française, lue dans cette Académie, à la solennité de la Saint-Louis, le 25 Auguste 1776*, tekst cytuję na podstawie wydania: Voltaire, *Oeuvres complètes de Voltaire*, Tome XXX, Librairie Hachette, Paris 1895, s. 232-246. Wszystkie pozostałe cytaty z tego tekstu opatrzone są skrótem *Lettre* numerem strony. List ten został odczytany przez D'Alemberta publicznie na posiedzeniu Akademii 3 sierpnia 1776 roku (*Corr.*, s. 97). D'Alembert wyznaje jednak w liście do Voltaire'a, że podczas czytania pominął co mocniejsze cytowane przez Voltaire'a wyrazy.

²⁷ W kilku listach z 1776 Voltaire wprost mówi o wojnie, jaką wydał Anglikom, na przykład 13 sierpnia zaczyna list do D'Alemberta od słów: „Je sens bien, mon cher, que je n'ai pas assez travaillé ma déclaration de guerre à l'Angleterre (...), *Corr.*, s. 102. Wszystkie cytaty z listów Voltaire'a z 1776 roku podaję za wydaniem: Voltaire, *Oeuvres de Voltaire*, ed. M. Beuchot, Tome LXX, *Correspondance*, Tome XX, Paris 1834. Pozostałe cytaty opatrzone są skrótem *Corr.* i numerem strony.

²⁸ W jednym z listów zdobywa się Voltaire na niebywałe grubiaństwo – pisząc na ten temat stwierdza bowiem: „To ja pierwszy ukazałem Francuzom kilka pereł, które znalazłem w jego straszliwym gnoju” (*C'est moi qui le premier montrai aux Français quelques perles que j'avais trouvées dans son énorme fumier*). *Corr.*, s. 91.

²⁹ O ile w *Liście do Akademii Francuskiej* Voltaire stara się jeszcze dobierać słowa, o tyle w pochodzącej z tego okresu, to znaczy z sierpnia i września 1776 roku, korespondencji nie przebiera w słowach. Letourneur nazwany został w różnych listach „nędznikiem”, „jąkałą”, „pacykarzem”, „nieroztropnym imbecylem”, „bałwanem”, „koniuszym Shakespeare'a”, por. Voltaire, *Corr.*, s. 89-125, *passim*.

³⁰ *Lettre*, s. 232.

Żaden z naszych rodaków, których sztuki są tłumaczone i wystawiane we wszystkich krajach Europy, także w Anglii, nie jest zacytowany w przedmowie liczącej sto trzydzieści stron. Imię wielkiego Corneille'a nie pojawia się tu nawet raz³¹.

Ale przede wszystkim tłumacz zaatakowany zostaje za to, za co Voltaire potępiał już „delikatnych” translatorów szesnaście lat wcześniej – wygładzenie stylu Shakespeare'a i skrętne pomijanie nieprzystojnych fragmentów. Za przykład służy tu scena z II aktu *Makbeta*, w której odźwierny na pytanie Macduffa: „Cóż to za trzy rzeczy, które picciu swój byt winne?”, odpowiada: „Czerwony nos, panie, śpiączka i uryna”³². Twórca *Kandyda* nie przepuszcza okazji do zakpienia zarówno z tłumacza, jak i Shakespeare'a:

Jeśli takie koncepty i takie wyrażenia są właśnie ową piękną naturą, którą należy podziwiać w Shakespeare, jego tłumacz nie powinien ich kryć przed naszym uwielbieniem. Jeśli nie są to tylko drobne uchybienia prawdziwego geniusza, nakaz wierności przekładu wymaga, aby dać je poznać (...) ³³.

Przy okazji pominięcia przez Letourneura w tłumaczeniu innej sztuki „jego boga tragedii”, *Juliusza Cezara*, dwuznacznych żartów szewca z pierwszej sceny tej sztuki, Voltaire pyta: „czyż takie przemilczenia nie są świętokradztwem wobec jego boga?”³⁴. Przyłapując go natomiast na podobnym zabiegu w przypadku *Henryka V*, zauważa:

Jeśli sekretarz biblioteki francuskiej przetłumaczyłby tragedię *Henryka V* wiernie, jak to obiecał, byłoby to szkołą stosowności i delikatności dla naszego dworu.³⁵

Rola samego Shakespeare'a zostaje przez Voltaire'a maksymalnie zminimalizowana³⁶, nie znajdujemy tu już twierdzeń, jakoby to on stworzył teatr angielski, co mogliśmy przeczytać w *Listach o Anglikach*. Autor stawia tezę, iż elżbietański poeta jest w zasadzie kontynuatorem „teatru Henryka VII” i wątpliwe, czy go udoskonalił. Odgrywa więc dla wyspiarzy raczej rolę Tespisa niż Sofoklesa. W samej Anglii natomiast współcześnie nie wystawia się już sztuk tego autora bez skrótów, które polegają oczywiście na wykrajaniu z nich gminnych i nieprzystojnych fragmentów. Coraz chętniej natomiast sięga się po drugiej stronie kanału La Manche po sztuki klasyków francuskich. Ponadto dowiadujemy się po raz kolejny, iż dramaty Anglika lekceważą podstawowe zasady dobrego stylu, elegancji i przepisy poetyk, ale i tu zachodzi znacząca modyfikacja. Wcześniej Voltaire twierdził, że Shakespeare tworzył w czasach, kiedy nie znano jeszcze owych świątłych nakazów pięknej literatury, tym razem jednak wskazuje, iż sztuka rozumna i harmonijna istniała już w XVI wieku we Włoszech, ba, istniała nawet wcześniej:

Wystawiano już prawdziwe komedie za czasów Dantego, to dlatego Dante nazwał komedią swoje *Piekło, Czyściec i Raj*³⁷.

Redukując – uprzednio silnie akcentowany – społeczny kontekst dramaturgii i teatru Shakespeare'a, Voltaire tym razem stara się go przedstawić jako ignoranta i nieuka,

³¹ *Lettre*, s. 238.

³² W. Szekspir, *Makbet*, przekład J. Paszkowskiego, Łódź 1984, s. 48.

³³ *Lettre*, s. 235.

³⁴ *Lettre*, s. 234.

³⁵ *Lettre*, s. 235.

³⁶ Podobnie jak w przypadku Letourneura w pochodzącej z tego okresu korespondencji Voltaire często zamiast nazwiska Shakespeare'a posługuje się wyzwiskami: mamy więc niemal w każdym liście „błazna Shakespeare'a” (gra słów: *Gille Shakespeare*), ale także „angielską kanalię” (*Lettre*, s. 101).

³⁷ *Lettre*, s. 237.

podkreślając nie tylko jego kulawy styl, ale także rażące anachronizmy i brak historycznego prawdopodobieństwa jego sztuk. Inaczej naświetlona zostaje także kwestia rozsia-nych tu i ówdzie „piękności”, zachwyty nad nimi jest już tylko wynikiem dwuwiekowego oczarowania Anglików tradycją czytania tego poety, tradycją, z którą należy jak najszybciej zerwać. Voltaire nie przegapi też okazji, by zestawić nieporadne i „naiwne” fragmenty tragedii Shakespeare’a z modelowymi wyjątkami ze sztuk Corneille’a i Racine’a. Zabieg ten wykorzystany zostaje do ostatecznego skompromitowania angielskiego pisarza. Voltaire zderza koturnowy początek *Bajazeta* Racine’a ze sprośnym początkiem *Romea i Julii*, a początek *Pompei* Corneille’a z początkiem *Króla Leara* i kiedy w wypowiedzi lorda Glocestera pada słowo „skurwysyn”, wykrzykuje:

Oceńcie teraz, dwory Europy, akademicy wszystkich krajów, ludzie dobrze wychowani, ludzie gustu wszystkich stanów.

Uczynię więcej, ośmielę się domagać sprawiedliwości dla królowej Francji [Letourneur dedykował jej swój przekład – P. S.], dla naszych księżniczek, córek chwalebnych bohaterów, które wiedzą, jak prawdziwy bohater powinien się wysławiać³⁸.

Prawdziwą atrakcję szykuje jednak Voltaire na koniec, kiedy to cytuje obszerny fragment *Troilus i Kresidy*, jednej z mniej znanych sztuk Anglika, w której Thersistes zwraca się do Margareloną:

Strzeż się, kłótnia mogłaby być niebezpieczna dla nas obu. Kiedy skurw...n spotyka drugiego skurw...na i walczy o k...wę, obaj wielce ryzykują. Żegnaj bękarcie. (*Quand un fils de p..... rencontre un autre fils de p....., et combat pour une p....., tous deux hasardent beaucoup. Adieu, bâtard.*)³⁹.

Łatwo zauważyć, iż Voltaire sięga po tak niskie argumenty niemal w rozpaczy, a samą sprawę pozytywnej recepcji Shakespeare’a traktuje z bardzo emocjonalnej strony. Z tego też względu *List do Akademii Francuskiej* jest najmniej wartościowym z Wolterowskich pism poświęconych temu zagadnieniu. Utrzymanie w całym niemal tekście formy apelu, operowanie złośliwością i nad wyraz osobisty stosunek do omawianej sprawy osłabiają bardzo wymowę *Listu*. Nie sposób nie zauważyć też, iż Voltaire zarzucając angielskiemu tragikowi anachronizm, sam pozostaje głuchy na przemiany estetyczne w teatrze jego czasów. Z *Listu* wynika jednak coś zasadniczego: autor *Tankreda* wyobrażał sobie, iż siedemnastowieczny wzór tragedii będzie w dalszym ciągu produktywny w końcu wieku XVIII, a zainteresowanie Shakespeare’em stanowi dla tego wzorca realne zagrożenie. Mówiąc o Letourneurze, jego entuzjastycznej ocenie twórczości autora *Otella* i krytycznym osądzie francuskiej tradycji estetycznej, Voltaire pisze:

Jeśli ośmiela się on zniechęcać w ten sposób rodzące się talenty młodych ludzi, którzy chcieliby pracować dla teatru francuskiego, do was, Panowie, należy obowiązek wsparcia ich w tej mozolnej karierze. To do tych z was, którzy poświęciliście się głębokim studiom tej sztuki, należy wskazanie im drogi, którą powinni pójść i podwodnych skał, których powinni unikać⁴⁰.

³⁸ *Lettre*, s. 242.

³⁹ *Lettre*, s. 246; w oryginale angielskim: „Take heed, the quarrel’s most ominous to us: if the son of a whore fight for a whore, he tempts judgment. Farewell, bastard”, cyt. za stroną internetową: allshakespeare.com.

⁴⁰ *Lettre*, s. 236.

Znów więc, podobnie jak w *Apelu do wszystkich narodów*, Shakespeare przedstawiony jest jako realne zagrożenie dla dziedzictwa i przyszłości francuskiego wzorca kulturowego – nazwany zostaje nawet przez Voltaire'a ponownie „podwodną skałą” (*écueil*) – autor *Listu* prezentuje się natomiast jako najwyższy stróż niewzruszonych zasad literackiego klasycyzmu⁴¹.

Jako całość Wolteriańska „walka z Shakespeare'em” jest cennym dokumentem świadomości estetycznej i teoretycznoliterackiej osiemnastowiecznego klasycyzmu. Zarzykować można jednak stwierdzenie, iż zachodzi tu nawet zjawisko swoistej degeneracji owych poglądów pod wpływem narastającej stopniowo niechęci Voltaire'a do początkowo lekceważonego problemu. Mówiąc o degeneracji, mam tu na myśli niewspółmierne akcentowanie przez francuskiego filozofa kwestii estetycznych i kompozycyjnych, które często – zamiast traktowania ich jako jednego ze składników doskonałego dzieła – stają się w wyobraźni Voltaire'a synonimem doskonałości literackiej. Nigdzie nie jest to bardziej widoczne niż w Wolteriańskiej analizie *Hamleta*, który zdyskwalifikowany zostaje właśnie z powodu estetyczno-kompozycyjnych uchybień. Twórcy *Apelu do wszystkich narodów* „udaje się” zresztą dokonać rzeczy niezwyklej – charakteryzując tę słynną sztukę w ogóle nie wdaje się w rozważania interpretacyjne, nie interesuje go problem kreacji świata przedstawionego, Szekspirowskiej ironii, czy właśnie stosunku do tradycji. Skoro królewicz duński nie chce się zachować jak heros, skoro tu i ówdzie pojawiają się niestosowne sformułowania, cała sztuka nie ma, zdaniem Voltaire'a, sensu.

Z drugiej strony trudno lekceważyć Wolteriańską krytykę pisarstwa Shakespeare'a, choćby dlatego, iż jest ona bezcennym dokumentem świadomości literackiej jednego z najwybitniejszych przedstawicieli europejskiego Oświecenia⁴². Trudno też nie zauważyć ogromu pracy filologicznej włożonej przez wielkiego Francuza w jego antyszekspirowskie polemiki, zdumiewającej erudycji i mistrzostwa różnorodnej argumentacji. Trzeba też podkreślić wkład Voltaire'a w oświeceniową refleksję nad nowoczesną translatoryką, a także historią kultury Europy poprzez umieszczenie „problemu Shakespeare'a” w bardzo szerokim spektrum literackiej tradycji od starożytności aż po wiek XVIII. Wszystko to czyni Wolteriańskie pisma poświęcone angielskiemu tragikowi jednym z najważniejszych dokumentów kulturowej świadomości Oświecenia, zaś kontakt z nimi fascynującym przeżyciem intelektualnym.

⁴¹ W jednym z listów z tego okresu możemy przeczytać dramatyczne zdanie: „J'ai vu finir le règne de la raison et du goût”, *Corr.*, s. 95.

⁴² O recepcji Shakespeare'a zob. także: G. Halkiewicz-Sojak, *Romantyczna wędrówka cytatu z Szekspirowskiego „Hamleta”*, w: tejsze, *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości”*, Toruń 1998, s. 12-53; J. Trznadel, *Polski Hamlet*, Paryż 1988; *Romantyczna Antiquitas. Rzymskie inspiracje w teatrze i dramacie XIX wieku z uwzględnieniem mediacji calderonowskiej i szekspirowskiej*, red. E. Wesołowska, Poznań 2007.

Zbigniew Kaźmierczak
(Białystok)

U ŹRÓDEŁ AUTOMITYCZNEJ RELIGIJNOŚCI NIETZSCHEGO

Nietzsche jest zapewne jednym z niewielu filozofów, których recepcja przyjmuje tak skrajnie sprzeczne formy. Wielu, jeśli nie większość interpretatorów, znajduje w jego filozofii to, co im osobiście odpowiada, skrzętnie i niekiedy niestety pokretnie tłumacząc faktycznie istniejące w jego pismach twierdzenia, które z daną interpretacją są sprzeczne. Moim zdaniem, wielość sprzecznych form recepcji Nietzschego dowodzi tezy, że sprzeczność jest nie przypadkiem, ale rdzeniem, nie „wypadkiem przy pracy”, ale głównym zamierzeniem filozofii Nietzschego.

Skrajne sprzeczności w odczytaniu jego myśli spotykamy zresztą na każdym kroku: Nietzsche wraca przede wszystkim do przeszłości (Habermas¹) – Nietzsche odcina się od przeszłości (Fink²); Nietzsche afirmuje świat (wielu autorów tak twierdzi) – Nietzsche neguje wartość większości istot ludzkich (np. R. Duval³); Nietzsche głosi prawdę apollinijską i samoprzewyciezenie (W. Kaufmann⁴, P. Valadier⁵) – Nietzsche głosi dziką popędowość (G. Bataille⁶, P. Klossowski⁷); Nietzsche jest zajadłym krytykiem narodu niemieckiego (wielu autorów) – Nietzsche żywi wobec Niemców „żarliwą miłość” (I. Frenzel⁸); Nietzsche gloryfikuje okrucieństwo (choćby autorzy nazistowscy), gloryfikacja zła u Nietzschego jest estetyczna (G. Bataille), nie ma żadnej gloryfikacji zła u Nietzschego (W. Kaufmann); Nietzsche nie ma nic wspólnego z nazizmem (choćby: T. Mann⁹, W. Kaufmann, K. Löwith¹⁰, W. Santaniello¹¹, B. Macintyre¹²) – Nietzsche inspirował nazizm (tu: G. Lukacs¹³, G. Lichtheim¹⁴, C. Brinton¹⁵) itd.

¹ J. Habermas, *Splątanie mitu i oświecenia, Uwagi do 'Dialektik der Aufklärung' po ponownej lekturze*, tłum. P. Pieniążek, w: *Wokół teorii krytycznej Jürgena Habermasa*, Warszawa 1987.

² Zob. P.-A. Taguieff, *Nietzsche in Reactionary Rhetoric*, w: *Why We Are Not Nietzscheans*, ed. L. Ferry i A. Renaut, trans. R. de Loaiza, Chicago 1997.

³ R. Duval, *L'Unicité de l'individu et la solitude du devenir*, Concilium, 165 (1981), s. 45.

⁴ W. Kaufmann, *Nietzsche. Philosopher, Psychologist, Antichrist*, Princeton 1968.

⁵ P. Valadier, *Jesus-Christ ou Dionisos. La foi chrétienne en confrontation avec Nietzsche*, Paris 1979; P. Valadier P., *Nietzsche et la critique du christianisme*, Paris 1974.

⁶ G. Bataille, *O Nietzschem*, „Literatura na Świecie”, 10 (1985).

⁷ P. Klossowski, *Nietzsche i błędne koło*, tłum. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1996.

⁸ I. Frenzel, *Nietzsche*, tłum. J. Dziubiński, Wrocław 1994, s. 21.

⁹ T. Mann, *Nietzsche's Philosophy in Light of Contemporary Events*, Washington 1948, s. 27-28.

¹⁰ K. Löwith, *From Hegel to Nietzsche*, Garden City 1967, s. 198.

¹¹ W. Santaniello, *Nietzsche, God, and the Jews: His Critique of Judeo-Christianity in Relation to the Nazi*, Albany 1994.

¹² B. Macintyre, *Forgotten Fatherland: The Search for Elisabeth Nietzsche*, New York 1993.

¹³ G. Lukács, *Von Nietzsche zu Hitler oder Der Irrationalismus und die deutsche Politik*, Frankfurt am Main 1966.

2. Niedostrzeżenie sprzeczności u Nietzschego, a także nieuczynienie ich kluczem do jego zrozumienia może wynikać z szeregu przyczyn. Po pierwsze, emocjonalny, przywódczy, obrazoburczy Nietzsche – Nietzsche, który nigdy się nie ukorzył lub *nie zdążył* ukorzyć się przed Bogiem – jest wzorem i swego rodzaju przywódcą duchowym dla szerokiego grona współczesnych ateistów. Przywódca z natury zaś nie może uchodzić za sprzecznego. Po drugie, trudno wyobrazić sobie zwykłemu człowiekowi, który z reguły stara się przestrzegać zasadę niesprzeczności, żeby można było pisać setki stron, jak czynił to Nietzsche, i nie czuć się związanym przestrzeganiem tej zasady. Po trzecie, przykro mi to stwierdzić, ale jednoznaczna interpretacja Nietzschego wiąże się zapewne u licznego grona jego czytelników z dyletanctwem, to znaczy z faktem, że bierze ono najczęściej pod uwagę tylko niektóre jego książki lub niektóre bardziej uderzające fragmenty z jego książek, a nie chce, lub, znacznie częściej, nie jest w stanie objąć całości jego myśli zawartych w opublikowanych dziełach i w *Nachlass* oraz zrozumieć je w porównawczym i chronologicznym porządku. Dotyczy to zwłaszcza tych, którzy nie uczynili Nietzschego głównym przedmiotem swych studiów, którzy zajmują się Nietzschem na marginesie innej pracy badawczej i którzy dlatego nie mają, że tak powiem, *interesu*, aby być szczególnie wnikliwym w poznawaniu jego przypadku. Tymczasem posiadać jakiś pogląd na Nietzschego, mieć coś na jego temat do powiedzenia, stało się już obowiązkiem każdego średnio inteligentnego licealisty.

3. Można by postawić zarzut, iż Nietzsche sprzeczny to Nietzsche bezwartościowy i niegodny uwagi, i że każdy, kto, jak ja¹⁶, Karl Jaspers¹⁷, Giorgio Colli¹⁸ czy wielu innych, obstaje przy sprzeczności Nietzschego jako istotnej cesze jego filozofii, obstaje *de facto* przy pragnieniu, aby uczynić z Nietzschego filozofa bezwartościowego i niegodnego uwagi.

Chciałbym polemizować z takim zarzutem.

Zwróćmy, po pierwsze, uwagę na to, że Nietzsche może zostać bez żadnych kontrowersji zinterpretowany jako myśliciel nieufny, podważający prawdy uznane, ciągle szukający drugiego dna. Innymi słowy Nietzsche może być z grubsza zinterpretowany jako sceptyk. Sceptyk natomiast powinien milczeć albo mówić jedynie o tym, jak bardzo

¹⁴ G. Lichtheim, *Europe in the Twentieth Century*, New York 1972, s. 152

¹⁵ C. Brinton, *Nietzsche*, Cambridge 1948, s. 217.

¹⁶ Z. Kaźmierczak, *Friedrich Nietzsche jako odnowiciel umysłowości pierwotnej. Analiza w kontekście fenomenologii religii Gerardusa van der Leeuwa*, Kraków 2000.

¹⁷ „Zaprzeczanie samemu sobie jest główną cechą sposobu myślenia Nietzschego. Prawie zawsze można do jednego osądu znaleźć również jego przeciwieństwo. Odnosi się wrażenie, jakby Nietzsche miał o wszystkim dwa zdania. Można zatem dla wszystkich celów dowolnie przytaczać cytaty z pism Nietzschego. Większość partii miała okazję przynajmniej raz powołać się na Nietzschego: bezboźni i wierzący, konserwatyści i rewolucjoniści, socjaliści i indywidualiści, metodyczni naukowcy i marzyciele, politycy i ludzie apolityczni, wolnomyśliciele i fanatycy. Niektórzy wysnuwali więc z tego wniosków, że filozofia Nietzschego jest zawila, że niczego nie mówi poważnie, że zdaje się on na swe dowolne pomysły i że nie oplaca się przywiązywać wagi do tego nieobowiązującego gadania”. K. Jaspers, *Nietzsche. Wprowadzenie do rozumienia jego filozofii*, tłum. D. Stroińska, Warszawa 1997, s. 15.

¹⁸ „Falszerzem jest, kto interpretuje Nietzschego posługując się cytatami z jego tekstów, gdyż może on, zrećcznie aranżując jego słowa i zdania, kazać Nietzschemu powiedzieć to wszystko, czego chce. Nietzsche powiedział wszystko i przeciwieństwo wszystkiego”. Cyt. za: W. Jopke, *Fryderyk Nietzsche i konsekwencje jego myśli*, tłum. M. Skwieciński, w: *Renesans nietszcheanizmu i marksizm współczesny*, Warszawa 1990, s. 228.

niemożliwe jest poznanie. Cóż jednak uczynić, jeśli sceptyk jest *emocjonalnie nadwrażliwy* – jeśli jest zdeklarowanym „muzykiem”¹⁹? Jeśli *gorąco* pragnie lub *bezwzględnie* musi mówić o sobie, o przyjaciółach i wrogach? Jeśli musi mówić po to, żeby nie „cierpieć w milczeniu”²⁰? Sceptyk taki niekoniecznie musi mówić zgodnie z regułami logiki, które jako sceptyka nie obowiązują go przecież w sposób ścisły. Uczynienie ze swego dzieła wehikułu produkującego sprzeczności może obrażać sumienie intelektualne jedynie tego, kto żadną miarą nie jest w ogóle emocjonalny i kto niezłomnie wierzy w prawa intelektu. Nietzsche jest emocjonalny i nie wierzy w prawa intelektu.

Po drugie, Nietzsche sprzeczny nie jest bezwartościowy również dlatego, że takie czy inne jego idee, mimo że zaprzeczone przez inne stwierdzenia lub myślowe tendencje, same w sobie są interesujące i mogą być – jak dowodzi cała historia jego recepcji – źródłem inspiracji.

Po trzecie, i tutaj zbliżam się do istoty mojej wypowiedzi, sprzeczności u Nietzschego nie mają charakteru czysto poznawczego, czysto filozoficznego w rozumieniu naukowym, nie mają również jedynie charakteru jedynie psychologicznego i społecznego. Mają one również niespodziewanie charakter *religijny*. Istnieje niewątpliwe religijne znaczenie sprzeczności Nietzschego i znaczenie to posiada niezwykle wartość, wartość dostrzeganą intuicyjnie przez wielu i nieświadomie praktykowaną chyba przez wszystkich. Dlatego sprzeczny Nietzsche nie jest bezwartościowy, bo informuje swoich czytelników, niekiedy świadomie, a niekiedy bezwiednie, o ludzkiej egzystencji w pewnym *wymiarze zbawczym*.

4. Na czym polega religijne znaczenie sprzeczności Nietzschego? W jaki sposób sprzeczność leży u źródeł jego religijności? Otóż stwierdźmy na początek, że podstawowa teza dla Nietzschego brzmi: „Bóg umarł”. Owa ateistyczna teza posiada kluczowe znaczenie, gdyż jest źródłem ujawnienia się woli mocy, która z kolei wskazuje na główny dynamizm jego myślenia, polegający na wydobyciu się ze słabości oraz pragnieniu, aby *samemu stać się Bogiem*. W *Wiedzy radosnej* Nietzsche powiada: „Bóg jest martwy! (...) I myśmy go zabili. Czy wielkość tego czynu [zabicia Boga] nie jest dla nas za wielka? *Czyż nie musimy stać się bogami, by tylko zdawać się jego godnymi?*”²¹. Z kolei w *Zaratuście* mówi: „Precz z takim Bogiem! Lepiej żadnego Boga, lepiej na własną rękę tworzyć swój los, *lepiej szaleńcem być, lepiej samemu Bogiem się stać!*” (*lieber Narr sein, lieber selber Gott sein*)²².

Ale „śmierć Boga” posiada również inną niż wola mocy konsekwencję: ateizm rodzi u Nietzschego poczucie chaosu – chaosu, który Nietzsche dostrzega jako dominującą cechę również w mentalności ludzi pierwotnych, zwłaszcza w mentalności dionizyjskiej starożytnego ludu greckiego. Poczucie chaosu wynikające ze „śmierci Boga” wyraża Nietzsche na przykład w słowach: „Gdzie się podział Bóg? Cóż uczyniliśmy? Czy wypiliśmy morze? (...) *Czy więc stoimy jeszcze na nogach? Czy nie przewracamy się ciągle? Niejako w dół, w tył, na bok, na wszystkie strony? (...) I straciliśmy wszelką ciężkość, bo*

¹⁹ *Der Fall Wagner*, I. F. Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, herausgegeben von G. Colli und M. Montinari, Berlin–New York 1980. Wszystkie cytaty z Nietzschego zawarte w tym artykule opierają się na tym wydaniu jego dzieł.

²⁰ Zob. *Menschliches, Allzumenschliches II, Vorrede*, s. 5.

²¹ *Die fröhliche Wissenschaft*, s. 125; Podkr. moje – Z. K.

²² *Also sprach Zarathustra, Ausser Dienst*. Podkr. moje – Z. K.

*nie ma już dla nas ani góry, ani dołu?*²³.

W ten sposób dochodzimy do istotnej konkluzji: wola mocy musi i ma stać się boska w środowisku chaosu – a zatem w środowisku *sprzeczności*.

5. Pojawia się jednak pytanie: czy wola mocy zmuszona jest mieć sprzeczność za towarzysza czy też pragnie mieć takiego towarzysza? Powiedziałbym: jedno i drugie. Wola mocy dostrzega bowiem ku swemu zdumieniu, że wbrew naszym, zwykłym, racjonalnym przekonaniom, które wiążą koniecznie moc z porządkiem (porównaj angielskie powiedzenie: *Order is power*), moc można uzyskać dzięki sprzecznościom.

Istnieją oto bowiem moce życia, to znaczy *moce naturalistyczne*, moce, które w sposób oczywisty są dla nas i dla Nietzschego *mocami*: zdrowie, seks, siła fizyczna, władza, społeczność: rodzina, ród, naród. Zawsze, kiedy mówimy potocznie o mocy, przychodzą nam najpierw na myśl właśnie moce naturalistyczne. Realizujący wolę mocy Nietzsche również je naturalnie afirmuje. Z wymienionych mocy najwięcej wątpliwości wzbudziłoby zapewne stwierdzenie, że moc, jaką Nietzsche afirmuje, to naród. Zacytujmy więc kilka jego wypowiedzi, które świadczą o jego wielkiej fascynacji Niemcami: „Niemcy są głębcy”²⁴; Niemcy uczeni mają „linoskoctwo i lekką śmiałość, której wszyscy bogowie nauczyli się już lękać”²⁵; „To jednakże wiem, że, gdy dla Niemca nastanie chwila, iż stanie się zdolnym do rzeczy wielkich, to wydzwignie się on raz na zawsze ponad moralność!”²⁶.

6. Trzeba jednak zaznaczyć, że istnieją nie tylko moce życia. Religioznawstwo wskazuje, że mocą może być również jakiś rodzaj *zaprzeczenia mocy życia*, że mocą może być moc anty-życia, zatem *moc antynaturalistyczna*. Klarownym przykładem jest tutaj *tapas* z religii hinduistycznej, moc ascezy – moc, którą zdobywa asceta, stosując swoje ascetyczne praktyki: jeśli jego *tapas* jest duże, może sprawić, iż lękać się go będą wszyscy bogowie²⁷. W mniejszym stopniu niż ma to miejsce u mnichów hindustycznych – czy też u duchownych katolickich, przypisujących sobie religijną wyższość wobec ludzi świeckich²⁸ – do mocy antynaturalistycznych aspiruje każdy, kto świadomie lub nieświadomie upatruje wartości w pogardzie dla mocy życia, a zatem każdy, kto lekceważy ciało, lekceważy przyjemności, neguje seksualność, pogardza siłą fizyczną, neguje wszelkie formy społeczności, podkreślając swój indywidualizm.

7. Nietzsche był zbyt wnikliwym myślicielem, a jednocześnie zbyt dotkniętym „śmiercią Boga” i wolą poszukiwania mocy, aby nie dostrzec i nie wykorzystać dla swoich celów owej *ambiwalencji* tkwiącej w mocy – żeby nie dostrzec faktu, że moc posiada nie tylko Don Juan, ale również Szymon Pustelnik, nie tylko ten, kto jest dumny ze swoich *Blut und Boden*, ale też każdy, kto jest dumny ze swego dadaizmu. Dlatego Nietzsche upatruje mocy zarówno w mocach naturalistycznych, jak i w przewyciężeniu tych mocy (to znaczy w słynnym Nietzscheańskim samoprzewyciężeniu, *Selbstüberwindung*), nie tylko w Dionizosie, ale też w nadczłowieku (w wersji *Zaratu-*

²³ *Nachgelassene Fragmente*, IX, s. 631. Podkr. moje – Z. K.

²⁴ *Nachgelassene Fragmente*, IX, s. 689.

²⁵ *Jenseits von Gut und Böse*, s. 244.

²⁶ *Morgenröthe*, 207. O sprzecznym podejściu Nietzschego do narodu niemieckiego zob. Z. Kaźmierczak, *Friedrich Nietzsche...*, dz. cyt., s. 308-316.

²⁷ G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1978, s. 63.

²⁸ Zob. Z. Kaźmierczak, *Natchnienie lub złudzenie. Myśli o intryganctwie rzeczy*, Warszawa 2004, s. 182-191.

stry), nie tylko w narodzie niemieckim, ale również w byciu dobrym Europejczykiem (czy Polakiem), nie tylko w negacji chrześcijaństwa, ale również, choć naturalnie znacznie rzadziej, w afirmacji jego wartości (na to ostatnie wskazał Jaspers w eseju *Nietzsche i chrześcijaństwo*²⁹).

Nietzsche afirmuje zatem sprzeczne twierdzenia, ponieważ twierdzenia sprzeczne są nośnikami mocy o możliwie najszerszym zasięgu – ponieważ Nietzsche pragnie zagarnąć dla siebie wszystkie możliwe moce. Religijne cele, jakie sobie postawił, niejako „odbierają mu rozum” – religia jest to w stanie uczynić, nieprawdą? – odbierają mu sztywną wierność absolutowi niesprzeczności. Dlaczego zresztą pewna zasada logiczna miałaby być nowym absolutem świcie, w którym „nie ma już dla nas ani góry, ani dołu”?

8. Może pojawić się jednak pytanie: gdzie w tym szukaniu mocy jest jakaś religijność?

Otóż, po pierwsze, jak zostało wspomniane wyżej, Nietzsche informuje nas o egzystencji w wymiarze zbawczym, bo jego wola mocy, wola stania się Bogiem jest reakcją na stan śmierci Boga oraz stanu upadku i ciemności, jakie ta śmierć za sobą pociąga. Wola mocy jest więc religijna, gdyż jest motywowana religijnie – jest odpowiedzią na religijną katastrofę. I wielu z nas instynktownie wierzy tej woli, bo poezja pogaństwa i autopogaństwa jest chlebem powszednim naszej wędrówki w tej „dolinie łez”, *in hac lacrimarum valle*. Skoro bowiem możemy względnie samodzielnie zapewnić sobie ratunek od głodu czy chłodu, pragniemy gorąco i uznajemy to za rzecz oczywistą, że nasza samodzielność powinna wyzwolić nas także od nieodłącznego od ludzkiej egzystencji poczucia bezsensu i rozpacz.

Po drugie, sprzeczności Nietzschego nabierają religijnej mocy naturalnie nie w rozumieniu religii teistycznej, takiej, jaką jest chrześcijaństwo czy islam. Mają przede wszystkim sens w rozumieniu religii pierwotnej, w której przedmiotem magicznie określonej czci jest *mana*, czyli moc bezosobowa (i tutaj teoria dynamizmu kładąca akcent na fundamentalność doświadczenia mocy bezosobowych jako źródła religii, zaprezentowana przez takich religioznawców jak Gustav Mensching³⁰ czy Gerardus van der Leeuw, okazuje się rozświetlająca). Dążąc do mocy, Nietzsche zdobywa te moce (czy też sądzi, że je zdobywa), przez co stać się ma sam dla siebie i dla innych nośnikiem mocy, *przedmiotem czci*. Potem, niejako bazując na tych mocach, może nadawać sobie personalistyczne określenia religijne, takie na przykład, że jest Dionizosem czy Antychrystem itd. (Godnym uwagi jest tutaj fakt, że Nietzsche określał się jako Antychryst już na długo przed zapadnięciem w chorobę, mianowicie w listach z 1883 roku³¹). Ale istota rzeczy mieści się jednak w zdobyciu i eksponowaniu mocy bezosobowych – i na ten element jego myśli, o ile wiem, nie zwrócono dotąd należytej uwagi.

I faktycznie zabiegi autopogańskie Nietzschego w jakimś stopniu się udają: Peter Gast zalicza *Zaratustrę* do pism świętych³², Paul Amance pisze książkę *Divinité de Fré-*

²⁹ K. Jaspers, *Nietzsche a chrześcijaństwo*, w: tenże, *Rozum i egzystencja. Nietzsche a chrześcijaństwo*, tłum. Cz. Piecuch, Warszawa 1991.

³⁰ G. Mensching, *Die Religion. Erscheinungsformen, Strukturtypen und Lebensgesetze*, Stuttgart, Schwab 1959.

³¹ Zob. F. Nietzsche, *Briefe an Peter Gast*, Insel-Verl. 3. Aufl., Leipzig 1924, 135; F. Nietzsche, *Briefwechsel mit Franz Overbeck*, herausgegeben von Richard Oehler und Carl Albrecht Bernoulli, Leipzig: Insel-Verl., 1916, s. 227.

³² *Nietzsche in seinen Briefen und Berichten der Zeitgenossen; die Lebensgeschichte in Dokumenten*, hrsg. von A. Bäumler, A. Kroner, Leipzig 1932, s. 298.

déric Nietzsche (boskość Fryderyka Nietzschego)³³, Stefan George nazywa Nietzschego „zbawicielem”³⁴ itd. W każdym bądź razie recepcja Nietzschego, która wyraża dla niego religijną część, jest bez wątpienia – mimo całego swojego szaleństwa – bliżej prawdy o Nietzschem niż jakakolwiek jego racjonalna i jednoznaczna interpretacja. Ale, jak podejrzewam, również ta ostatnia toczy się ukrycie w religijnej atmosferze: czy bowiem nie potrzeba gwałtownie emocjonalnej, *quasi*-religijnej gorliwości, aby nie uwzględnić u Nietzschego najoczywistszych wypowiedzi sprzecznych? Czy nie potrzeba *quasi*-religijnej relacji miłości, aby pozwolić mówić mu tylko to, co pragnie usłyszeć serce interpretatora?

³³ P. Amance, *Divinité de Frédéric Nietzsche: Germe d'une religion d'Europe*, Les Editions du siècle, Paris 1925.

³⁴ Cyt. za: W. Kaufmann, dz. cyt., s. 11.

Ryszard Gaj
(Białystok)

MIT I LEGENDA W KULTURZE HISZPAŃSKIEJ

I. Patriotyzm jako krytyka

Do klęsce w wojnie z USA w 1898 roku Hiszpania utraciła prawie wszystkie resztki dawnego imperium kolonialnego, co spowodowało szok i silne pragnienie odrodzenia życia społecznego po wiekach zastoju. Emocje te znalazły wyraz w wielu utworach młodych pisarzy czy poetów. Hiszpania była bardzo zacofana w stosunku do reszty Europy i w akademickiej filozofii – nie licząc neoscholastyki – panował marazm, do końca XIX wieku brakowało we wszystkich bibliotekach publicznych wraz z uczelnianymi dzieł Fichtego, a nawet Kanta. Inteligencja hiszpańska nie miała w dziedzinie antropologii, historii czy psychologii nowoczesnych środków intelektualnych do interpretacji sytuacji narodowej, ani jakiś nowych, adekwatnych do sytuacji, idei politycznych, by pobudzić masy do czynu. Sięgano po wzory do literatury, albowiem mit, legenda i – silnie zabarwiona mistycyzmem – religia były długo podstawowymi zwornikami tożsamości Hiszpanów. One też miały wielki wpływ na ukształtowanie się kultury Ameryki Łacińskiej, gdyż nauka, w znaczeniu nauk ścisłych, przyrodniczych, filozofii teoretycznej, nigdy nie była żywiołem mieszkańców Półwyspu Iberyjskiego i kolonizatorów w tej części Ameryki.

W każdym razie tak twierdził największy hiszpański filozof José Ortega y Gasset (1883–1955). W artykule *La Ciencia romántica* (1906) pisze, że nauka w Hiszpanii jest jedynie działalnością osobistą, a nie społeczną. I „zawsze była barbarzyńska, mistyczna, błąkająca się, zawsze niezdiscyplinowana i fanfarońska”¹. Filozof przy różnych okazjach przeciwstawia się powszechnym postawom rodaków wobec ojczyzny, którzy, w jego ocenie, pomimo wstrząsu spowodowanego klęską z USA uprawiają „głupi dytyrambiczny patriotyzm” i traktują ojczyznę jako „źródło rozkoszy” i przedmiot „przyjemnej kontemplacji” w miejsce surowej i niewygodnej prawdy. Wzdychają głównie do świetlanej imperialnej przeszłości oraz złotego wieku w historii swojej kultury (sławetny *El siglo del oro*), który jako spóźnione odrodzenie humanistyczne trwał od połowy XVI do połowy XVII wieku. Ortega przekonuje, że zgromadzono w Hiszpanii ogromną bibliotekę historiografii narodowej, ale generalnie dzieła składające się na nią są całkowicie przestarzałe naukowo i traktują historię panegirycznie. Na miejscu postawy nacjonalistycznej – przezierającej przez wyniki badań – chętniej widziałby „skromniejszą i bezpretensjonalną miłość do nauki historycznej”².

W odniesieniu do swoich czasów powiada, że:

W Hiszpanii nie ma niczego więcej z wyjątkiem konserwatystów; ale to nie znaczy, że nasz naród jest konserwatywny. Hiszpania jest niczym; jest starożytną rasą berberyjską, w której pojawiło się kilka pięknych kobiet, kilku odważnych mężczyzn i kilku malarzy o genialnym oku. Jednak w jej duszy nie

¹ J. Ortega y Gasset, *Obras completas*, Madrid 1983, t. I, s. 42.

² Tamże, s. 241.

pojawił się ani Platon, ani Newton, ani Kant, i z niezrozumiałym prostactwem popełnia ona od trzystu lat ciężki grzech przeciwko Świętemu Duchowi: brak kultury, postrach dla idei i teorii. Nie obchodzi mnie ideał, który posiada dzisiaj nasz naród; obchodzi mnie tylko ten, który powinien mieć³.

Głosi myśliciel, że Hiszpania jest niekulturalna, dlatego potrzebuje ideału kultury. Znakiem jej historii jest brak uniwersalnych zainteresowań. Chociaż stworzono fakty powszechnie znane, to jednak Hiszpania nie dała niczego o uniwersalnej płodności! Hiszpanie nie przeprowadzali żadnych reform, ani odrodzenia, ani rewolucji i nigdy nie stali się w pełni ludźmi, gdyż nie wykroczyli poza swoją hiszpańskość.

Kultura hiszpańska dla Ortegi nie istnieje i nie istniała nigdy. Twierdzi tak wbrew Miguelowi de Unamuno, operującego pojęciem „ducha hiszpańskiego”. Reprezentuje ona jedynie „...*pathos* Południa, odbite ruchy, instynkty, barbarzyństwo, fizjologię baskijską lub kastylijską”⁴. Historia kultury hiszpańskiej jest „impresjonistyczna”, jej charakter polega na zaczynaniu ciągle od początku i na niepozostawianiu trwałych śladów, użytecznych dla innych artystów. Wszyscy wielcy Hiszpanie charakteryzowali się psychologią Adamów, tak jak Goya, który mógłby malować obrazy równie dobrze w jaskiniach Altamiry. Pisze filozof, że:

Człowiek bez wieku, ani historii, Goya, reprezentuje – tak jak w przypadku Hiszpanii – paradoksalną formę kultury: kulturę dziką, kulturę bez wczoraj, bez postępu, niepewną, kulturę w ciągłej walce z tym, co elementarne, broniącą każdego dnia terenu, na którym postawiła swoje stopy. W sumie, kulturę pogranicza⁵.

Rzekomy indywidualizm hiszpański jest mitem, a kryje się za nim anarchizm, brak poszanowania dla obiektywnych norm ogólnych i obiektywnej hierarchii wartości. Krytykuje też zwolenników tak zwanego „kastycyzmu”, kultu tradycyjnych wartości, odżywającego w twórczości Miguela de Unamuno, i wiarę innych pisarzy w zdolności do politycznego działania hiszpańskich mas.

Filozof w wielu artykułach podkreśla, że Hiszpania zamknęła się na Europę, uległa „tybetanizacji” za Pirenejami, zamknęła się na inne kultury i nie uczestniczyła w tworzeniu i rozwijaniu kultury nowożytnej. W książce *La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva* (1941) dokładniej wyjaśnia, co rozumie przez nowożytność, w której brakuje mu uczestnictwa rodaków. Wygłasza pogląd, iż literacki humanizm europejski, do którego można przyrównywać ów spóźniony „Złoty Wiek” hiszpański, był archaizmem, że podczas dwóch stuleci Europejczycy nie posiadli nowych i jasnych idei i dopiero wraz z fizyką Galileusza i matematyką Viety, a bardziej jeszcze dzięki filozofii Kartezjusza odrodzili swoje życie duchowe. Poza Hiszpanią, chociaż jeszcze idealistycznie, abstrakcyjnie w oderwaniu od historycznego zakorzenienia, stawiano problem samoświadomości człowieka. Następnie – dzięki badaniom lingwistycznym i archeologicznym – Europejczycy, głównie romantycy i uczeni niemieccy, odkrywali podstawy kultury europejskiej, które zarysowała antyczna Grecja, a także umieli dojrzeć racjonalność innych kultur.

Młody Ortega zareagował w nietypowy sposób na tak przez siebie określaną sytuację, uciekł z tego „kraju głupich”, gdzie „nie można być inteligentnym”, do Niemiec na studia w Lipsku, Berlinie, a najdłużej w Marburgu u Hermanna Cohena i Paula Natorpa. Dzięki kilkuletniemu pobytowi z przerwami w Niemczech wyostrzył się jego krytyczny stosunek do rodaków, od których się jednak nie odwrócił, stając się jeszcze bardziej zagorzałym patriotą. Postanowił ich „nawrócić”, dokonać „europeizacji” Hiszpanii,

³ Tamże, t. X, s. 44.

⁴ Tamże, t. I, s. 501.

⁵ Tamże, s. 355.

przeszczepić na jej grunt „idealny punkt widzenia”, z którego lepiej widać hiszpańskie wady i dzięki kategoriom współczesnej nauki europejskiej – przede wszystkim niemieckiej, gdyż „prawda jest tworem niemieckim” – postarać się lepiej zdiagnozować tego „już trupa”, zrozumieć czym jest ojczyzna w stosunku do innych krajów, tych nie odbiegających od „poziomu czasów”.

Pomimo jednak wiary w narzędzia europejskiej nauki i w skuteczność środków jej racjonalistycznej kultury Ortega w swej oświeceniowej misji sięga do źródeł kultury hiszpańskiej. W swojej pierwszej książce *Meditaciones del „Quijote (Medytacje nad „Don Kichotem”* – 1914) stara się wyrwać rodaków z „apatii”, „spodlenia”, oznaczającego brak chęci do zastanowienia się nad sobą, i sięga po wielki wysiłek Cervantesa, który poszukiwał odpowiedzi na pytanie; czym jest Hiszpania? W *Meditaciones* stara się obalić wiele mitów, którymi Hiszpanie wyjaśniają sobie znaczenie i źródła własnej kultury. Podkreśla, że snobizm Hiszpanów, przyznających się do powinowactwa z Grecją, jest nieuzasadniony, albowiem to dzięki Niemcom wiemy najwięcej o kulturze helleńskiej, zaś Hiszpanie przynależą do kultury „śródziemnomorskiej”, będącej zlepkiem elementów życia odtwórczych wobec Greków oraz Rzymian („Japończyków Zachodu”), Germanów i Afrykanów. Twierdzi także, że w wieku XIX – który nazwie gdzie indziej „naszym największym wrogiem”, a który butnie uznał siebie za jedynie „nowoczesny”⁶ – w tym „wieku komedii”, wieku pozytywizmu, utylitaryzmu i panoszenia się „człowieka ilościowego”, wygodnego burżuazja, nie uznawano tragicznego wymiaru życia ludzkiego, nie widziano głębi nieśmiertelnego dzieła największego hiszpańskiego pisarza.

Meditaciones, w małym stopniu poświęcone są analizie dzieła Cervantesa, bardziej stanowią pretekst do rozważań o istocie gatunków literackich i filozoficznych roztrząsań na temat kultury w ogóle, poznania, bytu, człowieka. Zawierają one wiele innowacji filozoficznych, prekursorskich wobec egzystencjalizmu, szczególnie w stosunku do zawartych w słynnym dziele *Bycie i czas* (1927) Martina Heideggera⁷, a także w myśli Jean-Paula Sartre’a. Hiszpański filozof jako pierwszy wykorzystał greckie terminy *aletheia* i *apocalypsis* i nadał im znaczenie filozoficznej koncepcji prawdy jako wiecznego procesu „odkrywania” zasłony, przykrycia z przedmiotów ukrytych, człowieka określił jako projekt, sformułował dialektyczną teorię rzeczywistości jako sumę aktów podmiotu i relacji z pozostałymi elementami jego otoczenia, zbudował pojęcie świata jako horyzontu i inne idee, których stworzenie przypisuje się dwóm wymienionym wyżej luminarzom europejskiej filozofii. Ortega formułuje w tej książce słynne zdanie „Ja jestem mną i moją okolicznością (*circunstancia*) i jeżeli jej nie ocalę, nie ocalę i siebie”⁸. Słownikowe tłumaczenie *circunstancia* (występujące w liczbie pojedynczej w języku kastylijskim) na polskie słowo „okoliczności”, jakie się przyjęło, nie oddaje dokładnie sensu terminu, lepiej byłoby je tłumaczyć na „zbieg okoliczności” albo „uwarunkowania”. W każdym razie chodzi o „drugą połowę mojej osoby”, o to wszystko, co „mnie otacza” i obiektywnie określa, a więc środowisko przyrodnicze, społeczne, a nawet duszę i ciało jednostki. Ortega zgłaszał pretensje do prekursorstwa swojej koncepcji życia ludzkiego jako „rzeczywistości radykalnej” (*realidad radical*, ostatni termin od *rais* – korzeń), czyli „korzennej”, „rdzennej”, „źródłowej”, w któ-

⁶ Tamże, t. II, artykuł *Nada »moderno« y »muy siglo XX« (Nic nowoczesnego/nowożytnego a bardzo dwudziestowieczne* – 1916).

⁷ Patrz: R. Gaj, *Heidegger i Ortega – problem filozoficznego prekursorstwa*, „Edukacja Filozoficzna”, nr 38, Warszawa 2004.

⁸ J. Ortega y Gasset, *Obras...*, dz. cyt., s. 322.

rej muszą zaistnieć wszystkie pozostałe rzeczywistości, wobec pojęć *Da-sein*, *Existenz*, „troska”, „horyzont” i wielu innych rozslawionych przez Heideggera, ale sam swoją koncepcję w istotnym stopniu zbudował dzięki przejętym od Edmunda Husserla z pierwszej książki *Ideji czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii* (1913) kategoriom świadomości intencjonalnej, noezy itd. (ale nie to stanowi dla nas tutaj główny problem)⁹.

Ta osobista *circunstancia* zawiera się w szerszej. Dla Ortegi była nią Hiszpania, a później Europa. Człowiek jako ja („mną” ze zdania „Ja jestem...”) jest projektem *swojego* życia. By się „ocalić”, czyli rozwinąć w pełni swoje możliwości i wieść życie autentyczne, zgodne ze swoim przeznaczeniem i powołaniem, musi zmieniać własne środowisko, rozumieć je i nadawać mu sens, gdyż jego „styl weryfikuje się w rzeczach”. W każdym razie „europeizacja” za pomocą nauki, prób wychowania grupy uczonych, twórcza, gdyż biorąca pod uwagę tradycje, potrzeby i charakter Hiszpanów, do czasu wybuchu I Wojny Światowej była przez Ortegę próbą „ocalania” swojej „okoliczności”. Jednak po wybuchu tej wojny racjonalistyczny model europejskiego życia przestał nawet jego samego pociągać i zaczął kłaść większy nacisk na znaczenie mitu, folkloru i „ostatecznych” (*postrimerías*) wymiarów i celów życia człowieka, których w Europie, przepełnionej „kulturą środków”, mu zabrakło.

O znaczeniu dla tego myśliciela postaci Don Kichota i samej powieści Cervantesa powiemy nieco trochę później. Tutaj chcielibyśmy w części nie zgodzić się z hiszpańskim filozofem w kwestii rzekomego prowincjonalizmu hiszpańskiej kultury. Sam Ortega w eseju *Wprowadzenie do Don Juana* (1921) stwierdza, że postać Don Juana z jednej strony jest najbardziej hiszpańskim mitem, a z drugiej strony zaświadcza, że zaniedbywany w Hiszpanii „uwodzi po francusku”, jego przygody odtwarzane są w Paryżu, Londynie, że z czasem postać ta nasuwa interpretacje wykraczające poza tani, religijny dydaktyzm i że „...nie było narodu, nie było epoki literackiej, nie było myśliciela, poety czy wybitnego muzyka, który by nie czuł potrzeby ustosunkowania się do naszego niesławnego rodaka”¹⁰. A także mniema, iż:

Jest więc Don Juan istotnym i niezastąpionym symbolem pewnych zasadniczych niepokojów nurtujących człowieka, niezniszczalną kategorią estetyczną i mitem tkwiącym głęboko na dnie duszy. Na wspaniałym firmamencie naszych marzeń i dążeń, obok Hamleta i Fausta, zajmuje swe miejsce Don Juan, rozjaśniając mrok naszej duszy patetycznymi promieniami mieniącymi się i wdziękiem, i rozpaczą¹¹.

Zatem nie jest aż tak źle z kulturą spuścizną Hiszpanów, z jej znaczeniem w kulturze powszechnej, z ciągłością jej oddziaływania.

Co do pisarzy czasów Restauracji hiszpańskiej (system rządów po 1873, ale według Ortegi zaczął się on nieformalnie około roku 1854) i ich poprzedników, którzy, według Ortegi, jakoby nie cenią sobie dzieła Cervantesa, tego „najgłębszego doświadczenia hiszpańskiego” i hiszpańskiej „perspektywy w najwyższym stopniu” (podobnie sądził o poprzednikach Miguel de Unamuno) Ortega również nie był do końca sprawiedliwy. Na

⁹ Więcej o związkach filozofii Ortegi z fenomenologią będzie można przeczytać w książce: R. Gaj, *Ortega*, jaka ma się ukazać nakładem „Wiedzy Powszechnej” w serii „Myśli i ludzie”.

¹⁰ J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki*, Warszawa 1980, s. 115.

¹¹ Tamże.

przykład Juan de Valera¹² przedstawiał dzieło Cervantesa jako ukoronowanie anachronicznego gatunku powieści rycerskiej i głosi, że inicjuje ono powieść nowożytną, dlatego studiował je trzydzieści lub czterdzieści razy, jak przyznaje w artykule *Sobre la estafeta de Urganda* (1862).

Jest to książka, według niego, jednocześnie głęboka i przyjemna, pełna parodii, śmiechu „genialnego” i „ożywczego”, która „restauruje”, „egzaltuje” i „oczyszcza” wszystko to, co w ideale rycerskim jest dobre, szlachetne i wieczne. Don Kichot i Sancho są istotami „moralnie pięknymi”, „honoru naszego gatunku”, tak jak postacie u Szekspira „estetycznymi twórcami pełnymi życia”. W posiadanej witalności i zbliżeniu się do prawdy przewyższają wszystkie postacie realne i fikcyjne. Ze swej strony Valera podkreśla, że Cervantes jest Hiszpanem swojej epoki, dlatego dzieli i akceptuje jej ideały oraz instytucje Monarchii Katolickiej Habsburgów, dlatego nie można mu przypisywać idei naukowych, politycznych, religijnych, moralnych i społecznych, które głosili nowożytni uczeni, wolnomyśliciele, rewolucyoniści i zawzięci antyklerykałowie. Był „wrogiem postaci, obyczajów i instytucji Złotego Wieku”, a we wszelkich typach ludzkich widział stronę pozytywną, wszak są stworzeniami boskimi¹³.

Menéndez Pelayo¹⁴, wielki autorytet naukowy Restauracji, który, według Ortegi, prawie zawsze się mylił i reprezentował typ szarego erudyty, co prawda mało zajmował się dziełem Cervantesa, ale w swoim *Discurso sobre las interpretaciones del Quijote* widzi w *Don Kichote* „egzaltację” i „płodną syntezę”, ostatnią i najlepszą powieść rycerską oraz pierwszą i nieprześcignioną nowoczesną powieść realistyczną. Alberto Navarro podkreśla nowość w interpretacji Pelayo, który odrzuca interpretację symboliczną Díaza de Benjumena i wiele innych, a te, które są według niego nawet bardzo nietrafione, podkreślają jednak wielkość Cervantesa. Pelayo ceni szaleństwo Don Kichota, które zbliża go do »fundus animae« mistyków i które nie umniejsza piękna moralnego jego duszy. Ale być może interpretacja symboliczna dzieła Cervantesa, przypuszcza Pelayo, przygotowuje podejście naukowe dla późniejszych cerwantystów. Miał Pelayo rację, gdyż w latach trzydziestych masowo zajmują się wielkim dziełem w tym duchu znani pisarze i krytycy jak Américo Castro, Oscar Esplá, Salvadore de Madariaga i inni za granicą. Podobny stosunek do dzieła zajmuje Manuel de la Revilla w książce *Principios de la Literatura Española* (1877), którą Unamuno dokładnie przeczytał, o czym świadczy stan jego osobistego egzemplarza znajdującego się w muzeum.

Prawdą jest jednak, co twierdził Ortega, że Hiszpanie wiele nie stworzyli w dziedzinie naukowej w wiekach XVII – XX w porównaniu do Włochów, Francuzów, Niemców czy Anglików, pomimo tego, że już na przełomie wieków XV i XVI założyli dużą ilość uniwersytetów, na których do końca wieku XIX królowała scholastyka. Ale w wieku XVI przodowali w dziedzinie prawa międzynarodowego, do którego włożyli poważny wkład za sprawą teologa: dominikanina Francisco de Vitoria (1492 – 1546), profesora z Salamanki i jego uczniów takich, jak: Diego de Covarrubias (1512 – 1577), Melchor Cano, Domingo de Soto, Bartolomé de Carranza. Sformułowali oni humanitarne i demokratyczne zasady współżycia pomiędzy narodami o różnym poziomie rozwoju

¹² Za Alberto Navarro, w: *Wprowadzenie do: Vida de Don Quijote y Sancho*, Miguel de Unamuno, Madrid 1992.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże.

społecznego i kulturalnego. Bartolomé de Las Casas przeprowadził pierwszą na świecie próbę systematycznych porównawczych badań etnograficznych i antropologicznych pomiędzy kulturami antycznymi, europejską i amerykańskich Indian, by wykazać duchową dojrzałość tych ostatnich i bronić ich przed wyzyskiem, usprawiedliwianym rzekomą koniecznością przymusowej ich ewangelizacji, za którą mają zapłacić ciężką pracą i naturalnymi bogactwami. I prawdą jest, że tylko w ramach hiszpańskiego imperium kolonialnego nastąpił w masowej skali metysaż kulturowy i biologiczny dzięki także właśnie uporczywej walce hiszpańskich humanistów o równouprawnienie ludzi wszystkich ras.

Zasady przez nich sformułowane prawie niczym nie różnią się od dzisiejszych odpowiednich dokumentów ONZ. Wielu innych zakonników i administratorów kolonialnych tuż po podboju Ameryki zajęło się badaniami etnograficznymi i dzięki takim szesnastowiecznym badaczom, jak: Bernardino de Sahagún, Ciesa de León, Guamán Poma de Ayala, Toribio de Motolinia, Diego de Landa, José de Acosta i wielu, wielu innym, wiemy dużo o starożytnych kulturach prekolumbijskich, których elementy przetrwały do dziś w czystej formie lub przemieszane synkretycznie z kulturą katolicką. Możemy powiedzieć, że Hiszpanie zachowali ciągłość własnego charakteru społecznego i witalność dzięki pielęgnowaniu pewnych mitów, a „czarne legendy” o konkwiście i inkwizycji, chętnie rozwijane przez wrogie imperacje, czyli przez Francuzów walczących z nimi o wpływy we Włoszech, Holendrów pragnących wyrwać się spod ich kurateli, protestantów w Niemczech, obawiających się potęgi Habsburgów i papieżstwa, czy Anglosasów – jeszcze dzisiaj Dan Brown w bestsellerze *Kod Leonarda da Vinci* powtarza bajki o sześciu milionach ofiar inkwizycji, podobnie czyni amerykański kanał *Discovery* – nie przekreślą namacalnych śladów (w postaci chociażby metysów) hiszpańskiego humanizmu. Historycy mówią o dwu tysiącach skazanych na śmierć w Hiszpanii i Portugalii oraz ich koloniach w ciągu trzech wieków przy stu tysiącach procesów. *Czarna Legenda* także ułatwiała Anglikom usprawiedliwienie piractwa, za które królowa angielska nadawała nawet tytuły szlacheckie.

Z kolei cierpkie uwagi Ortegi o narodowej kulturze wygłaszane były w czasie, gdy fascynował on krajanów projektem „europeizacji”, który szybko zarzucił. W studium pragnę zająć się szerzej znaczeniem hiszpańskich mitów literackich, szczególnie Don Kichota, który dla Hiszpanów odżył na przełomie wieku XIX i XX, ale najpierw w wielkim skrócie przedstawię inne, wcześniejsze mity, których moc sprawcza nie była mniejsza.

II. Pierwsze mity

Najważniejszym mitem z czasów kształtowania się hiszpańskiego narodu na początku drugiego tysiąclecia był niewątpliwie mit o Cydzie, biednym, ale szlachetnym szlachcicu. Wyrażał on umiłowanie równości Hiszpanów i będzie ono odradzało się w powieści pikarejskiej, w literaturze sławiącej wieś wobec skorumpowanego dworu tak, jak w dziełku Antonio de Guevary *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (*Pogarda dla dworu i pochwała wsi*) czy w apologii życia w warunkach naturalnych i krytyce cywilizacji w *Relox de Principes i Libro de Marco Aurelio* (*Zegar książąt i Księga o Marku Aureliusz* – o czym powiemy więcej nieco dalej). Widać ów mit na obrazach Velazqueza, który oprócz portretów członków rodziny królewskiej ohocho malował postacie prostych ludzi pełnych godności.

Ortega nie ceni tej tradycji ludowej i narzeka w książce *España Invertebrada* (*Hiszpania bez kośćca* – 1921), że hiszpańscy panowie feudalni wywodzący się od zromanizowanych, zbytnio ucywilizowanych Wizygotów – a źródłem kultury dla Ortegi było barbarzyństwo, gdyż dziki zawsze się bał, a człowiek współczesny jest zbyt wygodny – byli zbyt słabi i dlatego mogło nastąpić tak szybkie powstanie monarchii absolutnej, dlatego nie wytworzyły się trwałe elity, a Amerykę kolonizował człowiek masowy (*el hombre masa*). W różnych pismach mówi, że arystokracja w gustach naśladowała plebs, uprawiała *plebeismo*, przez co nie mogła pełnić roli elity. W konsekwencji dało to sztukę plebejską, nie panującą nad emocjami, teatr Calderona z położeniem zbytniego akcentu na fabułę, w przeciwieństwie do sztuki francuskiej, która rozwijała kontemplację wzorcowych postaci. Według Ortegi, zawsze sztuka ludowa jedynie odtwarza sztukę elitarną, która już minęła.

III. Mit „złego dzikusa”

Wyobraźnię biednej szlachty hiszpańskiej czy zwykłych wyrobników pobudzał mit Oceanu Indyjskiego, swego rodzaju raj, pełnego tak pożądanego ze względu na stagnację gospodarczą złota, którego pokłady na starym kontynencie się wyczerpały, oraz przypraw dla nudnej naówczas kuchni europejskiej. Dlatego perspektywa zostania w Nowym Świecie panem feudalnym otwarta dla każdego Hiszpana i towarzyszący temu stale podgrzewany duch „Rycerzy Chrystusa”, także snobizm na rycerską pogoń za sławą i nadzieja na szybkie wzbogacenie się, popychały ich na niebezpieczny ocean przemierzany w łupinach, pchały w nieznanne dżungle, gdzie tylko cztery setne z konkwistadorów umarło śmiercią naturalną. W Indiach Zachodnich (oficjalna nazwa Ameryki w dokumentach hiszpańskich do końca kolonii) pobudzał wyobraźnię hiszpańskich i portugalskich zdobywców mit *El Dorado* – „Pozłacanego Człowieka”, który z czasem zaczął oznaczać krainę pełną złota. Do dzisiaj na pomniku w Brasiliu przy prezydenckim pałacu dumnie stoją brązowi *bandeiros*, podobizny bandytów, polujących na Indian w celu zmuszenia ich do poszukiwania złota. Oczywiście w typowy dla tamtych czasów sposób wszystkie wyprawy były uzasadniane koniecznością głoszenia ewangelii, co jednak w praktyce białych kolonistów schodziło na bardzo daleki plan. Ich działalność stała zdaniem niektórych zakonników w głębokiej sprzeczności z ewangelicznym przesłaniem, wystarczy wspomnieć, że nie byli zainteresowani nauczaniem tubylców, że jedna trzecia czarnych niewolników sprowadzanych z Afryki umierała w ładowniach statków jeszcze przed chrztem, a żywot pozostałych – jak Indian w kopalniach srebra i rtęci (4 lata w San Luis Potosi w Kolumbii) oraz złota, Murzynów na plantacjach cukru (7 lat), przy poławianiu pereł (ma Wyspach Bahama w ten sposób wyginęli prawie wszyscy młodzi chłopcy) – był niezwykle krótki.

Podbojowi Ameryki towarzyszyła „czarna legenda” konkwisty, a podstawy jej dał wspomniany już Hiszpan, Bartolomé de las Casas, dominikanin, ksiądz i późniejszy biskup stanu Chiapas w Meksyku. Wrócił on po długoletniej walce o wolność Indian, częściowo ukoronowanej powodzeniem, do ojczyzny Inkwizycji, będącej w apogeum wpływów jako państwowy organ cesarza Karola I, nie mówiącego wraz z całym najbliższym otoczeniem po hiszpańsku, i jego syna Filipa II, głównych obrońców wiary katolickiej przed „heretykami”. Las Casas spokojnie umarł w klasztorze w Valladolid, mimo że krytykował rodaków i częściowo politykę korony w książeczce *Brevísima relación*

de la destrucción de las Indias (Krótka relacja o zniszczeniu Indii – znana wśród członków elit hiszpańskich związanych z dworem już w latach czterdziestych w XVI wieku) za zbrodnie ludobójstwa, które przecież jednak były pośrednim skutkiem zalecanych przez papieży przedsięwzięć – przynajmniej w teorii – religijnych i misyjnych. Mógł łatwo zostać oskarżony o głoszenie herezji, szczególnie, że wielokrotnie protestanci wznawiali publikację jego dziełka po pierwszym jego wydaniu w Sewilli w Hiszpanii w 1552 roku. To także, oprócz statystyk, rzuca nieco światła na hiszpańską Inkwizycję. Po „odkryciu Ameryki” – formuła ta trąci euroszowinizmem, wszak kontynent ten zamieszkiwali już ludzie – a raczej po napadzie na ten nieznaną kontynent postępowaniem Hiszpanów kierowały dwa wielkie mity: mit o dzikim barbarzyńcy, następcy średniowiecznego potwora, który dzielili z nimi Portugalczycy, w większości zsyłani do Brazylii jako do „czyścica” przestępcy, i z drugiej strony mit o dobrym dzikusie łączący się z zabiegami „edenizacji” Ameryki.

Mit o „złym dzikusie” był, z uwagi na wątpliwe tytuły prawne Hiszpanów do kolonizacji Ameryki, bardzo użyteczny politycznie. Co prawda papież Aleksander VI, urodzony pod Walencją Hiszpan, Rodrigo Borgia, w bulli *Inter Coetera*, wydanej w rok po pierwszej wyprawie Kolumba, dał swym rodakom prawo do pokojowej ewangelizacji (o zmuszaniu tubylców do pracy i kradzieży ich bogactw nie było mowy), to jednak jurysdykcja papieża nad nowym kontynentem szybko zaczęła być kontestowana (ziemie te przecież nigdy nie należały do Rzymu, a Indianie nie podpadali w przeszłości pod władzę żadnego chrześcijańskiego monarchy, co w średniowieczu było uważane za warunek legalności papieskiej kurateli), szczególnie po nastaniu Reformacji i odkryciach przez renesansowych humanistów fałszerstw związanych z tak zwaną donacją Konstatntyna. Wielu teologów i filozofów sięgnęło po teorię niewolnictwa z natury autorstwa Arystotelesa, ale by ją zastosować, należało Indian odpowiednio przedstawić jako istoty tylko ludziom podobne (*similitudes homini, homunculi*). Szkocki teolog John Mair pisał, że:

Te ludy (mieszkańcy Wielkich Antyli) są ludźmi dzikimi, żyją jak bestie po obydwu stronach równika i pod biegunami, tak jak mówi Ptolemeusz w swej *Tetrabiblos*. I to zostało potwierdzone teraz doświadczalnie, dlatego pierwsza osoba, która ich podbije, włada nimi słusznie, ponieważ są niewolnikami z natury.¹⁵

Niewolnicy z natury i barbarzyńcy, należący do jednej kategorii ludzi, odpowiadali dzikim, kanibalom, syrenom i amazonkom, zamieszkującym wyobraźnię ówczesnych Europejczyków. Prawdopodobieństwo istnienia takich stworzeń na antypodach było jeszcze wtedy wzmacniane środowiskową teorią antropologiczną starożytnych Greków – szczególnie autorytet Hipokratesa miał tutaj duże znaczenie – wedle której człowiek jest psychicznie i anatomicznie ściśle powiązany ze swoim środowiskiem życiowym. Tego też dowodzi Arystoteles, wielki, chociaż „pogański” autorytet dla chrześcijan, w swej *Polityce* w odniesieniu do „mieszkańców znad Morza Czarnego”, Scytów i innych barbarzyńców z leśnych odstępów, którzy umieją liczyć tylko do czterech i spożywają ludzkie mięso. A przyroda amerykańska z jej fauną, zdaniem wielu światłych Europejczyków takich, jak Hegel i Wolter, okazała się zdegenerowana (lwy były zbyt „małe”, a chodziło o jaguary). Szczególnie konkwistadorom w ciężkich zbrojach przemieszczającym się przez tropikalne lasy i pozbawionym żywności dała się ona we znaki. Barbarzyńcą i poganinem wtedy był też ktoś, kto zachowywał barbarzyńskie obyczaje. Pamięć

¹⁵ A. Padge, *La caída del hombre natural*, Madrid 1991, s. 66. Tytuł oryginału *The Fall of Nature Man*.

tamy, że termin *pagani* w Rzymie oznaczał mieszkańców terenów wiejskich (*pagus*), traktowanych jako ludzi prymitywnych i opierających się chrześcijaństwu – religii miejskiej. Indianie zaś posiadali, wedle Europejczyków, właśnie takie obyczaje (zarzucano im idolatrię, „sodomie”, czyli homoseksualizm, kanibalizm itd.) i powinni uznać władzę cywilizowanych Hiszpanów, płacąc im za naukę złotem, którego dotąd używali jako środka w pogańskich ceremoniach religijnych.

Na zlecenie Ferdynanda Aragońskiego *Palacios Rubios* napisał dzieło *Libellus de insulanis oceanis*, w którym sugerował hiszpańską kuratelę w oparciu o wrodzone cechy Indian. Są oni „ludźmi racjonalnymi, łagodnymi, pokojowymi i zdolnymi do pojęcia naszej wiary” (*Homines rationales masueti, pacifi et fidei nostrae capaces reperti sunt*)¹⁶. Nie mają własności prywatnej i wspólnie pracują na małych kawałkach uprawianej ziemi. Nie przejawiają ambicji osobistych ani egoizmu. Tak jak wszyscy ludzie prowadzą okazyjnie wojny, nie biorą jeńców, a instytucja niewolnictwa cywilnego jest w Ameryce nieznaną. Rubios uważa, że jest to wynikiem przetrwania u nich prymitywnego prawa (*ius primaevum*), które gwarantowało człowiekowi wolność i niezależność. Indianie żyją w stanie pokoju ze światem naturalnym, który św. Tomasz określił jako „erę prawa naturalnego”. „Kochali – pisze Rubios – ptaki i zwierzęta domowe i nie jedli ich, ponieważ traktowali to jak pożeranie własnych dzieci”¹⁷. Brak instytucji własności prywatnej, technologii, „prawdziwej” ekonomii i rolnictwa oraz życie zależne od dobroci natury są cechami, według Rubiosa, społeczeństw prymitywnych. W wersji „prymitywizmu sympatycznego”. Dodaje do tej charakterystyki „dobrego dzikusa” wegetarianizm, który był, jak pisze Padge, charakterystyczny dla koncepcji raj, gdzie „wilk pał się razem z jagnięciem”¹⁸.

Ale życie Indian miało, według Rubiosa, drugą stronę medalu. Wszyscy Indianie mieszkali wspólnie w jednej chacie, co znaczyło, że między osobami o różnej kondycji społecznej – między kobietą i mężczyzną, rodzicami a dziećmi – nie utrzymywano odpowiedniego fizycznego dystansu. Oprócz tego Indianie nie używali ubrań, co wzmacniało ich zażyłość i faworyzowało nieład, chaotyczne mieszanie się, a mężczyźni posiadali wiele żon. Nagość, wspólne życie i nieznajomość prawdziwego małżeństwa doprowadziły do tego, że kobiety były zbyt przychylne w odpowiedzi na czynione im względy. „Oddawały się całkowicie i spontanicznie lubieżnemu traktowaniu – pisał Rubios – uważając odmawianie za niestosowne”¹⁹. Taka „wolność” prowadziła do matrylinearności, ponieważ tylko matka mogła rozpoznać swoje dzieci. Brak „prawdziwego”, czyli patriarchalnego małżeństwa i owa wolność wydawały się – zdaniem Rubiosa – sprzyjać ich wykroczeniom przeciwko naturze w postaci kazirodztwa.

Niektórzy Indianie oświeceni pewną dozą światła rozumu, zauważali zasady prawa naturalnego i czcąc jedyne Boga, odczuwali obowiązek czynienia dobra i wystrzegania się zła. Ale takich było bardzo mało, większość Indian była prostymi idolatrami i zwykłymi hedonistami. Chociaż nie byli oni tak dzicy, jak Turcy, którzy są „prawie jak zwierzęta pozbawione rozumu”, to ich styl życia sugerował, iż pozostają umyślowo upośledzeni. Konkluduje Rubios, że gdyby nie byli Indianie na etapie ignorancji nie do na-

¹⁶ P. Rubios, *Libellus de Insulanis oceanis*, tamże, s. 81.

¹⁷ Tamże, s. 82.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże, s. 83.

prawienia i gdyby zasługiwali na więcej, Bóg by się nad nimi już wcześniej zlitował, wysyłając im misjonarzy, tak jak wysłał św. Pawła do Koryntian.

Największym propagatorem mitu o „złym dzikusie” i apologetą zbrojnego podboju ziem amerykańskich był Juan Ginés de Sepúlveda, znany tomista i filolog klasyczny. Sepúlveda nigdy nie był w Ameryce i tak jak wielu uczestników rozwijającej się debaty o podstawach prawnych i moralnych hiszpańskiej ekspansji nie łączyły go z nią żadne interesy osobiste. W dialogu *Democrates secundus sive de justis causis belli apud indos* (1542), znanym bardziej pod tytułem *Democrates Alter*, rozwijał swoją koncepcję prawa naturalnego, które rządzi stosunkami międzyludzkimi. Przejawia się ono w dwóch aspektach. Instynktownym, dzięki któremu ludzie się rozmnażają i używają siły we własnej obronie, oraz w aspekcie racjonalnym, dzięki któremu ludzie skłaniają się do szanowania swoich rodziców, do poszukiwania dobra, a unikania zła i dotrzymywania danych obietnic. Niektórzy ludzie, według Sepúlvedy, są bardziej rozumni od innych, zaś powszechny sąd, który definiuje prawo narodów, wydedukowany z prawa naturalnego, nie jest sądem wszystkich ludzi, nawet nie ich „większej części”. Nawet u ludów cywilizowanych decydowanie o tym, co jest, a co nie jest prawem naturalnym, ograniczone jest do jednostek najmądrzejszych i najroztropniejszych z pośród wielu kategorii ludzi, a ich prawo do władzy nad barbarzyńcami zależy od czterech przyczyn: od naturalnej niewolniczej natury barbarzyńców i naturalnej konieczności posiadania przez nich cywilizowanych panów z powodu ich notorycznych wykroczeń przeciw prawu naturalnemu, od ciężkiego położenia poddanych barbarzyńskich władców – ofiar ucisku, niesprawiedliwej wojny i zabójstw sakralnych – oraz od obowiązku niesienia *Ewangelii*.

Stanowisko Sepúlvedy spotkało się z poparciem białych kolonistów w Ameryce. Na przykład rada miejska Meksyku przysłała mu list z gratulacjami, gdyż rozwijał argumentację na rzecz feudalnych przywilejów kolonistów hiszpańskich. Sepúlveda utrzymywał, że Indianie nie żyją w prawdziwym społeczeństwie i dlatego nie przysługują im obiektywne prawa posiadania (*dominium* w prawie rzymskim), które przynależą jedynie ludziom cywilizowanym, których wyróżnia posiadanie sześciu klas społecznych, patriarchalnej rodziny i innych cech życia zbiorowego, określonych przez Arystotelesa. Sepúlveda dzielił wspólne dla wielu renesansowych i protestanckich humanistów przekonanie, że ziemia i prawa do jej owoców zostały człowiekowi dane dla jego pożytku i nie powinny być marnotrawione. Indianie natomiast nie uprawiając ziemi, używając złota i srebra dla celów związanych z uprawianiem idolatrii oraz używając swoich ciał do kultów ofiarniczych i kanibalizmu, nadużywali w oczywisty sposób tego, co Bóg im powierzył. Sepúlveda porównuje ich sytuację do sytuacji ludzi, którym sąd odebrał prawa, ale którym pozwolono do czasu korzystać z własności, aż wyrok zostanie ogłoszony. Nadejście Hiszpanów – wysłanych do Ameryki przez Opatrzność – jest właśnie takim ogłoszeniem wyroku. Oczywiście dane Sepúlvedy były bardzo nieściste, gdyż są uogólnieniem sposobów życia ludów zbieracko-łowickich z Wielkich Antyli na cały kontynent, który w dużej części został już poznany przez mu współczesnych, choćby wspomnianych wyżej białych mieszkańców Meksyku.

Sepúlveda daje jednak Indianom pewną szansę na poprawę swojej sytuacji. Bohater jego dialogu, *Democrates*, mówi do Leopolda, że: „Z upływem czasu, kiedy się bardziej ucywilizują i kiedy z pomocą naszego imperium zmieniają swoje zwyczaje, i przyjmą religię chrześcijańską, powinno się im dać traktowanie bardziej wolne i więcej wolno-

ści”²⁰. Nie staną się jednak całkowicie ludźmi, bo, jak Democrates zapewnia, nie mogą być co prawda osłami lub niedźwiedziami, ale ich możliwości mentalne są mechaniczne, bardzo podobne do tych, jakie mają pszczoły lub pająki. Autor dialogu, po długich uzasadnieniach natury słusznej wojny i poszukiwań wiecznej chwały, każe swojemu bohaterowi wyliczać różnice pomiędzy Indianami a Hiszpanami. Indianie:

w przewidywaniu, roztropności, geniuszu, w posiadaniu ludzkich uczuć i we wszystkich rodzajach wartości i cnót są tak niżsi od Hiszpanów jak dzieci od dorosłych, jak kobiety od mężczyzn, jak nieludzy okrutnicy od niezwykle wrażliwych ludzi, jak nieprzyzwoicie nieprzewidywalni od ułożonych i powściągliwych, krótko mówiąc tak, jak małpy od ludzi²¹.

Democrates podaje przykład szlachetności Hiszpanów, ich pobożności i cnót, które ich cechowały podczas plądrowania przez nich Rzymu w 1527 roku. Przed śmiercią swoich ofiar chcieli im wynagrodzić szkody popełnione w wyniku rabunku. Sławi też rasę hiszpańską, która wydała takie jednostki, jak Silvio Italico, Seneca, Averroes, Marek Aureliusz, Alfons Mądry (król Kastylii z XIII wieku) i inni. „Siłą charakteru i wysiłkiem zbrojnym legiony hiszpańskie dawały zawsze przykłady przekraczające ludzkie wyobrażenia”:

Porównaj teraz te zdolności – mówi Democrates do Leopolda – wielkoduszość, powściągliwość, humanitaryzm i religijność z cechami tych *homunculi* (to znaczy Indian), w których co najwyżej można spotkać resztki człowieczeństwa²².

Inne jeszcze ułomności Indian to: brak kultury i organizacji obywatelskiej, kanibalizm itd. W przeciwieństwie do Hiszpanów Indianie:

nie posiadają żadnej wiedzy, nie znają nawet pisma, nie zachowali żadnego przekazu na temat swoich dziejów, lecz tylko mroczną, nieokreśloną reminiscencję jakichś spraw, przekazanych na rysunkach, nie mają również spisanych praw, a tylko żywiołowe instytucje i barbarzyńskie obyczaje²³.

Pozbawieni są również cnoty, która decyduje o miejscu człowieka w porządku Stwórcy. Nie posiadają wyobrażenia prawa naturalnego, chociaż ciągle je naruszają, spożywając ludzkie mięso. „Możemy więc uważać – stwierdza Democrates – że Bóg dał wyraźne i poważne wskazówki, aby wytepić tych barbarzyńców”²⁴. Ale cesarz Karol V był łaskawy i ich nie wytepił, ponieważ Bóg zlecił wielkiemu narodowi hiszpańskiemu włączenie tych zbłąkanych istot do swego porządku.

Przeto barbarzyńcy ci – pisze Sepulveda – winni się podporządkować panowaniu Hiszpanów, zgodnie z prawem natury, a przyniesie im ono więcej korzyści niż samym Hiszpanom, gdyż cnota, człowieczeństwo i prawdziwa religia cenniejsze są niż złoto i srebro²⁵.

Powinni Indianie wejść pod system *repartimiento* (*encomienda* – system gospodarczy powstały na Wyspach Kanaryjskich, bazujący na przydziałach ziemi wraz z ludnością, zmuszoną do niewolniczej pracy, wprowadzony przez Kolumba, który nie znalazł na Haiti czy Kubie złota i obawiał się buntu uczestników jego wypraw), aby wynagro-

²⁰ J. G. de Sepulveda: *Democrates secundus sive de justis causis belli apud Indos (Democrates Alter)*, tamże, s. 164.

²¹ Tamże, s. 165.

²² Tamże, s. 166.

²³ J. G. de Sepulveda: *Democrates...*, cyt. za: L. Zea: *Filozofia dziejów Ameryki Łacińskiej*, przeł. K. J. Hinz, Warszawa 1991, s. 53.

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże.

dzić wysiłki kolonizacyjne Hiszpanom, którym ze względu na obowiązek rządzenia nie przystoi praca. Bowiem religia chrześcijańska zakazuje jedynie „panowania chciwego i okrutnego, stwarzania niewoli nie do zniesienia, gdyż zdrowie i pomyślność poddanych należy uważać za część własnej pomyślności”²⁶. O słabościach Indian i braku u nich podstaw stabilizacyjnych świadczy historia upadku Meksyku, przeciwstawienie walecznemu i szlachetnemu Korteżowi tchórzliwego Montezumy, którego naród zademonstrował jasno swą obojętność wobec własnej przyszłości, niegodziwie porzucając swego naturalnego przywódcę.

W tym miejscu Sepúlveda się mylił, ponieważ Aztekowie (nazwa nieścista, wprowadzona przez Prescotta i Humboldta w XIX wieku, związana z legendarnym miastem Aztlan w micie pochodzenia Meksykanów), czyli Mexicas, porzucili swego cesarza dlatego właśnie, iż ten, powodowany lękiem przed spełnieniem się złowieszczych przepowiedni i nadejściu wysłanników Quetzacoatla w celu zemsty, zaniechał ich obrony, stał się zakładnikiem Korteza i prawdopodobnie został ukamienowany przez tłum poddanych, który następnie wypędził Hiszpanów w tak zwaną „smutną noc”. Aztekowie w dialogu Sepulvedy, „uważani za najmądrzejszy, najbardziej wartościowy i humanitarny naród indiański”²⁷, jednocześnie są deprecjonowani za tchórzostwo i okrucieństwo, mogą być więc porównani tylko do Scytów. „Nie jest to dowodem, że są niewolnikami z natury?” – pyta Democrates. Taki naród, któremu odmawia się możliwości osiągnięcia cnoty, którego religia jest odwróceniem religijności, jest z pewnością: „...jak świnię, które zawsze kierują wzrok ku ziemi. Teraz, gdy otrzymali nasz język – dodaje Democrates – nasze prawa i moralność, naszą religię chrześcijańską”, znajdują się w tak odmiennej sytuacji od wcześniejszej, jak „cywilizowani (*humani*) od barbarzyńców, widzący od ślepców, okrutni od litościwych, pobożni od bezbożnych, jak ludzie od bestii”²⁸.

Dialog Sepulvedy został przez królewskich cenzorów potępiony jako zbyt obraźliwy dla Indian, bądź co bądź poddanych korony hiszpańskiej, dlatego autor w 1550 roku wydaje w Rzymie jego obronę pod tytułem *Apologia Ioannis Genesisii Sepulvedae pro libro de iustis belli causis*. Ten tekst miał być streszczeniem na „scholastyczny sposób” bronionego dialogu, ponieważ cenzorzy nie są przyzwyczajeni, według Sepulvedy, do czytania książek o literackim charakterze. Tutaj stara się więc wykazać, że metodami konwencjonalnej scholastyki można dojść do tych samych rezultatów, do których wiedzie Democrates z dialogu. Teraz nie powołuje się już na Arystotelesa, ale na św. Augustyna, by dowieść, że niewolnictwo jest karą za grzechy, dlatego należy karać Indian za popełniane przez nich zbrodnie wobec natury. Posiłkując się także komentarzami św. Tomasza do *Polityki* Arystotelesa chce wykazać, że Indianie podpadają pod kategorię barbarzyńców, i ze względu na swoje obyczaje muszą zostać podporządkowani ludziom cywilizowanym.

Anthony Padge interpretuje ostrość sformułowań jako świadome nawiązanie Sepulvedy do języka opisującego *Homunculi*. Termin ten stosowano do oznaczania bytów biologicznie ponadnaturalnych, bestii, istot tylko w połowie ludzkich, których świat jest przeciwstawny ludzkiemu światu „wstrzemięźliwości, humanitaryzmu i religijności”.

Mit o złym dzikusie – świadomie wykorzystywany przez konkwistadorów i część kolonialnych administratorów – stał się wyrazem świadomości uprzywilejowanej, białej czę-

²⁶ Tamże, s. 58.

²⁷ Democrates..., cyt. za: A. Padge, *La caída...*, dz. cyt., s. 166.

²⁸ Tamże.

ści populacji Ameryki Południowej i Środkowej i tak naprawdę do dzisiaj nie został przez ludność kreolską, a nawet metyską odrzucony. Jeszcze w 1958 roku sąd najwyższy Paragwaju zwracał w okólniku uwagę sędziom w całym kraju, aby traktowali Indian jak ludzi.

IV. Mit o „dobrym dzikusie”

Bartolomé de Las Casas w licznych traktatach etnograficznych przeciwstawił poglądom Sepulvedy inną opinię o Indianach i opisał następujące wartości, jakoby dominujące w ich życiu społecznym:

- 1) silna tendencja do współżycia z naturą, jasność umysłu i inteligencja Indian;
- 2) proporcjonalna budowa ciała, zwinność, styl i poruszanie się pełne wdzięku, natura ich była zharmonizowana ze środowiskiem;
- 3) w stosunkach międzyludzkich nie przejawiali nienawiści i chytrości;
- 4) posiadali silnego ducha wolności;
- 5) duchowa prostota, skromność w obejściu, uczciwość i rozbudzone zrozumienie dla życia;
- 6) bieda materialna z własnego wyboru i surowość, wynikające ze zrównoważonej zmysłowości;
- 7) głębokie uduchowienie bazujące na transcendentnym animizmie, włącznie z postrzeganiem u siebie przypadków pogaństwa i niewiary;
- 8) przewaga sentymentów pokojowych i gościnność wobec bliźnich;
- 9) posłuszeństwo swoim szefom, panom, bogom jako oznaka ich dobrego porządku społeczno-moralnego, przepojonego duchem wzajemnego szacunku i poszanowania godności²⁹.

Las Casas pisał jeszcze, iż:

Są więc ci naturalni ludzie w tych Indiach ogólnie i w większej części swojej natury, z powodu dobrej budowy swoich członków, z powodu zgodności i proporcji organów i zewnętrznych zmysłów, piękna gestów i twarzy ... konturów głowy, poruszeń i ruchów itd., dobrego umysłu i rozumienia³⁰.

Dodajmy, że to samo donosił Kolumb papieżowi. Las Casas uważał, że sprzyjające warunki przyrodnicze na Karaibach, które były podstawą ich równowagi moralnej, mogą także służyć Hiszpanom i dlatego domagał się, aby Hiszpanie pracowali i sami się utrzymywali. Zdarzające się przypadki ofiar z ludzi wśród Indian usprawiedliwiał jako doskonałą komunię z bóstwem. Szerszemu istnieniu antropofagii zaprzeczał, ale jej zdarzające się przypadki potępiał. Potępiał też czary i czarodziejstwo jako inspirowane przez diabła, ale usprawiedliwiał ich występowanie dysonansem poznawczym i religijnym, łatwym do naprawienia. Krytykował Indian w sferze seksualności za brak obyczajności u panien, ich wspólnoty seksualne i homoseksualizm, ale ich rozwiązłość natychmiast porównywał z nagannymi, według niego, obyczajami europejskiego antyku. Cenił za to czystość seksualną indiańskich kapłanów. Wiara w życie pozagrobowe była faktem chwalebny, ale piętnował jej konkretne formy. O pokojowości Indian miał świadczyć brak u nich zawodów wojskowych. (Tutaj Las Casas poważnie się mylił, ponieważ Aztekowie posiadali wojsko zorganizowane w zakony rycerskie „Jaguarów” i „Orłów”). Las Casas – broniąc tezy o pobożności Indian – wskazywał na ich wielką architekturę sakralną, wymagającą ogromnej pracy. Starł się wytrącać argumenty tym

²⁹ C. E. Fabregat, *La Cultura indigena en el pensamiento de Las Casas*, Madrid 1986, s. 104.

³⁰ Tamże, s. 74.

Hiszpanom, którzy wykorzystywali niektóre słabości indiańskiej kultury jako dowody na jej chroniczny niedorozwój³¹.

Angel Losada³² pisze, że idea dobrego dzikusa, mimo że znana w starożytności i średniowieczu, nabrała większego znaczenia na początku renesansu. Do jej popularności przyczynili się najbardziej hiszpańscy odkrywcy albo członkowie innych narodowości, ale w służbie hiszpańskiej. Kolumb mniemał, iż odkrył raj i jego pojęcie o mieszkańcach Indii przyswoili sobie historycy Odkrycia. Ten mit upowszechniali również Włosi w służbie korony hiszpańskiej, czyli Pedro Martír de Anglería (po włosku Anghiera) i Amerigo Vespucci oraz Hiszpan Lopez de Gomara. Myśliciele humanistyczni podejmują ideę „dobrego dzikiego” w swoich koncepcjach, czynią to między innymi Tomasz Morus, hiszpański filozof Juan Luis Vives, Antonio de Guevara, a w końcu XVI wieku Francuz Michel Montaigne. W wiekach XVII i XVIII pojawiają się liczne opowieści podróżników i misjonarzy o Ameryce. Rozwijane przez Hiszpana Francisco Coreal, francuskich jezuitów Lafitau i Charlevoix, znalazły się one w słynnej *Histoire generale des voyages* pod redakcją Abate Prebosta. Losada zapewnia, że wszystkie te relacje są pod ewidentnym wpływem Las Casasa. Myśliciele oświecenia otrzymali już ideę bardzo dojrzałą i jak pisze José Louis Abellan:

W rewolucyjnej myśli francuskiej wieku XVIII podstawową rolę, jako motoru, gra mit ‘dobrego dzikusa’, który zakłada – poprzez racjonalistyczny proces kształtowania się prawnych założeń słynnej Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela – absolutną równość wszystkich ludzi wobec prawa. Tekstem klasycznym tego myślenia mityczno-utopijnego jest *Rozprawa o pochodzeniu i podstawach nierówności pomiędzy ludźmi* (1754) Jana Jakuba Rousseau³³.

Losada stawia zdecydowanie tezę, że podstawowe założenia renesansu i humanizmu hiszpańskiego XVI wieku są źródłami, z których czerpał Rousseau podczas wypracowywania swoich idei.

José Rangel konkluduje podobnie:

Poszukując tego, co istniało w ich dążeniach, oczekiwaniach odkrywcy hiszpańscy stworzyli mit najbardziej potężny w czasach nowożytnych: dobrego dzikusa, w wersji amerykańskiej lub amerykańistycznej, mit niewinności człowieka sprzed jego upadku, opowieść, której przeznaczeniem stał się wielki sukces w historii idei, brzemienny w ogromne konsekwencje (...). Mit dobrego dzikusa odpowiada na lęki, charakterystyczne dla europejskiej cywilizacji zachodniej, chrześcijańskiej i historycystycznej, że człowiek był dobry, ale cywilizacja go skorumpowała. Jeżeli była Złota Epoka i jesteśmy w Epoce Żelaza lub Brązu, to nie mógł zdarzyć się większy cud, jak odnalezienie tej prymitywnej epoki, współistniejącej z naszymi czasami i pojawienie się możliwości skonstatowania, że ludzie niezbrukani cywilizacją, niewinni, przetrwali³⁴.

Z kolei Losada formułuje myśl następującą:

Poszukiwanie Ziemi Raju było celem pierwszych konkwistadorów hiszpańskich z Kolumbem na czele, odżywały stare sny o Złotej Epoce i stanie niewinności. I okazało się, że Raj nie zniknął, ale wcześniej sytuowany jako dawne królestwo na wschodzie odnalazł się: w tym przypadku była to Ameryka. Kolumb opierając się na autorytetach Świętych Ojców wierzy, że odnalazł Ogród Rozko-

³¹ Tamże, s. 107.

³² A. Losada, *La doctrina de Las Casas y su impacto en la Ilustración Francesa (Doktryna Las Casas i jej wpływ na Oświecenie francuskie)*, Madrid 1986, s. 170.

³³ J. L. Abellan, *Los origenes españoles del mito del buen salvaje*, Madrid 1976. Tamże, s. 170.

³⁴ J. Rangel: *Del buen salvaje al buen americano (Od zlego dzikusa do dobrego Amerykanina)*, Caracas 1976, s. 27.

szy (*El Jardin de las Delicias*) – chodziło o zatokę Paria przy północnych brzegach Ameryki Południowej – sam Ziemi Raj. Rzeka Rajska przed rozlaniem się w jeziorze nawadniała Ogród Rozkoszy. Z tego powodu i jeszcze przez swój klimat; cudowne warunki dla Indian, piękno regionu itd., Kolumb nazwał tamtą ziemię... Ogrodami: dla niego były to Ogrody Edenu³⁵.

To samo myślał Kolumb o tubylcach, chociaż dodajmy, że niektóre ich obyczaje, jak ich częste kąpiele i publiczne współżycie płciowe na plaży, nie spodobały mu się i na Kubie ich zabronił.

W 1511 roku w Sewilli wspomniany już Anglería wydaje pierwszą *Dekadę* swojej *Decades de orbe novo*, a w 1530 roku publikacja się powtarza w Alcalá z pozostałymi ośmioma *Dekadami* oraz rodzi się wielkie dzieło *Opus epistolarum*. *Dekady* wiele razy wydawano po angielsku, niemiecku, hiszpańsku, francusku i holendersku. Autor pisze w nich o „odkryciu ziemskiego raj” i o idealizowanych ludziach prymitywnych, zwanych później „nagimi filozofami” i „dobrymi dzikusami”:

Mają – pisze Martir w *Dekadach* – Indianie ziemię, tak jak sól i wodę, za wspólną własność i nie powinno być pomiędzy nimi tego, co „moje” i „twoje”, nasienia wszelkiego zła, ponieważ zadowolają się czymś tak skromnym, a czego na tak wielkich terytoriach nikomu nie brakuje. Dla nich jest to epoka złota. Nie zamykają swoich siedzib ani fosami, ani ścianami, ani płotami. Żyją w otwartych ogrodach, bez praw, ksiązek, sędziów; z natury szanują tego, który jest porządny; uważają za złego i perwersyjnego tego człowieka, komu sprawia przyjemność czynienie komuś krzywdy³⁶.

Traktowana z sympatią idea życia bez kłopotania się o moje i twoje, czyli własnością prywatną, nasienia wszelkiego zła – pisze Losada – to cecha „dobrego dzikus” Rousseau, która przewija się ciągle przez oba dzieła Martira.

Las Casas jeszcze bardziej popularyzuje tę ideę „dobrego dzikus” dzięki *Brevísima*, która będzie wydawana w różnych językach dziesiątki razy, ustępując popularnością tylko Biblii. W 1572 roku już pojawiła się jej wersja holenderska i wcześniej też pojawia się po angielsku, łacinie, niemiecku i, jak pisze Losada, jest „mało podobnych przypadków do tego w historii książki”. Zapewnia dalej, że „nie mogło być europejskiego intelektualisty, interesującego się rzeczywistością amerykańską, który by nie czytał dzieła Las Casasa”³⁷. Las Casas, późniejszy oficjalny Protektor Indian, pisze o niewinnych mieszkańcach Ameryki, okrutnie traktowanych przez Hiszpanów, oraz o zniszczonych ziemiach, prosząc króla o ukaranie sprawców i zmianę tej sytuacji. W *Brevissima*, rysuje dualizm; Indianie – to pokojowe i anielskie byty, zwie ich „owcami”; Europejczycy – to niszczyciele gwałtowni i skorumpowani, zwie ich „wilkami”. Indianie reprezentują szlachetniejszy charakter moralny wobec cywilizowanych, skorumpowanych Europejczyków. Są Indianie według Casasa:

pozbawieni nikczemności i dwulicowości, bardzo posłuszni i wierni swoim panom naturalnym i chrześcijanom, którym służą; bardzo pokorni, cierpliwi, pokojowi i spokojni, bezpretensjonalni, niekłótniwi, wolni od nienawiści, urazów, chęci zemsty, której tyle w świecie (...). Są także ludźmi niezwykle biednymi i czym mniej posiadają, tym mniej chcą posiadać z dóbr doczesnych; i przez to nie są pyszni, ambicjonalni ani zawistni. Ich pożywienie jest takie, że od pożywienia świętych ojców na pustyni nie wydaje się być bardziej bogate ani wykwintne. Ich odzież jest bar-

³⁵ J. Manzano y Manzano, *Colon y su secreto*, Madrid 1976, cyt. za: A. Losada: *La Doctrina...*, dz. cyt., s. 170-171.

³⁶ P. M. de Anglería, *Descubrimiento „De Orbe Novo”*, pierwsza *Decada*. Tamże, s. 171-172.

³⁷ Tamże, s. 172.

dzo prosta, przeważnie składa się z bawełnianej opaski na biodrach przykrywającej wstydlive części. Jednocześnie mają wolny, żywy umysł, są bardzo zdolni i podatni na każdą dobrą doktrynę; do przyjęcia naszej świętej wiary katolickiej i do nauczenia się cnotliwych obyczajów, i mniej przeszkód przed tym odczuwają od jakiegokolwiek boskiego stworzenia na świecie³⁸.

Pomiędzy te „owce potulne o cechach nadanych przez Stworzyciela – pisze Las Casas – od razu wdarli się Hiszpanie jak wilki lub okrutne tygrysy po wielu dniach głodu. I aż do dzisiaj przez czterdzieści lat nic nie robili i nie robią, jak tylko rozszarpują ich i zabijają... A wszystko to tylko dla złota i żądy bogacenia się”³⁹. Inną cechą „dobrego dzikusa” u Rousseau i Las Casasa jest jego otwarcie się na zasady religii naturalnej, której Bóg naucza wszystkich ludzi, a która później upadła przez ignorancję, zabobon, żądę i korupcję. Tak jak Rousseau, Las Casas w wielu religiach na świecie widzi głębo- kie, jednomyślne przekonanie o istnieniu jedyne- go, prawdziwego Boga i gotowość do jego adoracji. Chodzi tutaj, według Losady, o logiczny wysiłek chrześcijaństwa dla osiągnięcia uniwersalności w najszerszym i najgłębszym sensie tego słowa, wobec nagłego pojawienia się ludów pogańskich w Nowym Świecie, tak późno odkrytych i ewangelizowanych. Ta naturalna, uniwersalna religia była deską ratunku, koncepcją, która pozwalała wyjaśnić historyczne okoliczności, w ramach których miało dojść do głoszenia ewangelii – konkluduje Losada⁴⁰.

Wspomniany już humanista hiszpański, Juan Luis Vives, bardzo w owym czasie znany w Europie, przyjaciel Erazma, także wnosi swój wkład w upowszechnianie mitu:

Opowiadają nasi żeglarze – pisze Vives – że w Indiach istnieją pewne ludy, które między dobrami życia najwyżej stawiają porozumienie, zgodność (*concordia*), jedność jako wyjątkową wartość i w przypadku, gdy między dwoma osobnikami nastanie wrogość, za punkt honoru uważa się gest pokojowy, tak jak między nami to uchodzi za tchórzostwo i rzecz godną pogardy. Jak bardzo oni są mądrzejsi od nas, pouczeni tylko mistrzostwem (*magisterio*) natury, od nas przejeżdżonych i czkających literaturą i książkami, nie umiejących wykorzystać tej filozofii płynącej z niebios! Czyż natura nie uczyniła tych Indian bardziej podobnych Bogu aniżeli nas, chrześcijan⁴¹.

Przeciwstawienie stanu natury i cywilizacji pojawia się w głębi wieku XVI w opowieści Antonio de Guevary o naddunajskim wieśniaku we wspomnianym już dziele *Relox*, które Montaigne cytuje później, jednak nie ma tu mowy bezpośrednio o Indianach. Pojawia się germański wieśniak znad brzegów Dunaju, który przed rzymskim senatem oskarża rzymskich kolonistów o krzywdy popełniane na jego narodzie. Bohater opowieści, Marek Aureliusz, sądził po wyglądzie tego wieśniaka, iż ma do czynienia ze zwierzęciem o ludzkich kształtach. Ale gdy Germanin zaczął mówić, Aureliuszowi wydało się, że usłyszał boga wśród ludzi. Wieśniak, krytykując zdeprawowanych, bogatych i skorumpowanych Rzymian, wychwalał naturę i obyczaje wiejskiego, naturalnego życia swoich rodaków (zamieszkujących brzegi Dunaju). Nieistnienie pośród jego ludu książąt, senatu i wojska nie może być powodem do tego, aby Rzymianie go zniewalali. Sytuacja społeczna tych Germanów była taka właśnie, ponieważ nie posiadali wrogów i to samo wystarczało im do szczęścia⁴². Widać tutaj wpływy, sądzi Losada, szkoły Erazmiańskiej, bardzo silnej w Hiszpanii od czasów unii personalnej Hiszpanii z Niderlandami.

³⁸ B. de Las Casas, *Brevissima...*, cyt. za: tamże, s. 173.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Tamże, s. 173-174.

⁴¹ J. L. Vives, *Concordia i discordia en el linaje humano*, Madrid 1947, t. II, s. 167. Cyt. za: tamże, s. 174.

⁴² Tamże, s. 175.

Américo Castro uważa, że Guevara traktował konkwestę Germanii jako literacki środek eksponowania argumentów przeciwko konkwiście Ameryki przez Hiszpanów. Guevara był świadkiem spotkania pomiędzy Las Casasem i biskupem Darien (Panama) Juanem de Quevedo w Molin del Rey (blisko Barcelony) w obecności Karola V w 1519 roku. O tym, że władca Hiszpanii znał opowiadanie Guevary, zaświadcza Vasco de Quiroga (biskup z Michoacán w Meksyku), który w memoriale do cesarza w 1535 roku, opisując mądrego Indianina, przypominał swemu dostojnemu czytelnikowi „myślenie wieśniaka naddunajskiego”. Pojęcie „dobrego dzikusa” koronie hiszpańskiej było tak bliskie, jak obrońcom Indian, ponieważ w pewnym czasie obie strony miały wspólne interesy, a już w swoim testamencie Izabela Kastylijska zostawiła następcom przykazanie o równym traktowaniu jej wszystkich poddanych, wszak Indianie po chrzcie stawali się pełnoprawnymi obywatelami państwa i bezpośrednimi poddanymi. Można dodać, że gwałtowny spadek indiańskiej populacji miał dla korony hiszpańskiej wielkie znaczenie ekonomiczne, ubywało przecież podatników.

Michel de Montaigne, którego matka była Żydówką z Saragossy i który odziedziczył po ojcu dużą bibliotekę pełną książek hiszpańskich, mógł – jak się domyśla Abellan – dla swoich esejów *O Pojazdach* i *O Kanibalach* czerpać wiadomości o Ameryce z hiszpańskich źródeł, szczególnie, że *Brevíssima* ukazała się w samej Francji rok wcześniej od *Prób* (1580), a przetłumaczona na francuski przez Jacquesa de Migrode wyszła już w roku 1573 w Amberes⁴³. Francuski filozof rysuje znaną już opozycję; barbarzyństwo (wyobrażenie dobroci i szczęśliwości) wobec cywilizacji europejskiej (wyobrażenie korupcji), ale pisze także o okrucieństwie Hiszpanów wobec Indian. Wiedzę na ten ostatni temat musiał czerpać od samych Hiszpanów, a nie od Lery'ego, jak uważa Claude Lévi Strauss⁴⁴, gdyż Lery podróżował głównie po Brazylii.

Bezpośrednio Montaigne nie cytuje Las Casasa, ale, jak sądzi Marcel Bataillon, idea podniesiona przez nurt hiszpański wisiała w powietrzu i w ten czy inny sposób musiała mieć na niego wpływ. Montaigne nie znał języka hiszpańskiego, ale musiał czytać dzieło *Marek Aureliusz Guevara*, które po francusku ukazało się w 1555 roku. „Że Montaigne – stwierdza Abellan – znał Guevarę, wydaje się być niewątpliwe, i że się nim inspirował, jest dużo bardziej niż prawdopodobne”⁴⁵. O wpływie Casasa i Montaigne'a na myślicieli oświecenia mówi Gilber Chinard w *L'Amérique et le reve exotique dans la litterature Francaise au XVII et au XVIII siecle*, wydanej w Paryżu w 1913 roku:

Po dwóch wiekach przerwy ludzie Oświecenia powtarzali to, co w wieku XVI Las Casas i Montaigne podnosili i głosili; szacunek i zachwyt wobec ras prymitywnych. Między innymi z tego punktu widzenia wiek XVIII wiąże się bezpośrednio z wiekiem XVI. Filozofowie oświeceniowi nie robią nic innego jak tylko powtarzają to, co dwieście lat wcześniej mówił Montaigne w *O Kanibalach* i *O Pojazdach*⁴⁶.

Chinard także jasno określa wpływy mitu „dobrego dzikusa” na literaturę europejską ze strony *Opowieści (Relaciones)* podróżników i misjonarzy w wieku XVII i XVIII,

⁴³ J. L. Abellan, *Los origenes...*, dz. cyt. Cytat za: tamże, s. 176.

⁴⁴ Tak twierdzi antropolog w wywiadzie dla „Le Figaro Leteraire” z 19 XII 1992 roku. Za *No hay nada mas peligroso para la humanidad que las religiones monoteistas*, „ABC”, 20 XII 1992, s. 67.

⁴⁵ J. L. Abellan: za: A. Losada: *La doctrina...*, dz. cyt., s. 176.

⁴⁶ G. Chinard, *L'Amérique et le reve exotique dans la litterature Francaise au XVII et au XVIII siecle*, Paris 1913. Tamże, s. 177.

a szczególnie Hiszpana, Francisco Coreala. Wspólne cechy tych wszystkich opowieści tak wyszczególnia:

- Admiracja natury, na łonie której (ludy Ameryki) prowadzą „życie proste i wolne”, nie znają kapłanów, praw i królów, ani podziału na „twoje”/„moje”.
- Porównanie człowieka natury ze współczesnymi Europejczykami na niekorzyść tych ostatnich.
- Powrót, zwrócenie się do „religii naturalnej”, które jest powtórzeniem casasowskiej krytyki metod ewangelizacji.

Francisco Coreal w *Voyages...aux Indes Occidentales*, wydanej w Paryżu w 1722 roku, ostro krytykuje metody misjonarzy w Ameryce za ich zabobonność i ignorancję. Robi jednak wyjątek dla jezuitów, którzy jako jedyni nawracają Indian metodami pokojowymi i są pozbawieni zacofania „prymitywnego” Kościoła. To samo pisał o jezuitach-filozofach Chinard. Nawet poświęca im rozdział pod tytułem *Kontynuator jezuitkich misjonarzy, J. J. Rousseau*. Jezuita, według niego, żyją w biedzie i admirują bezinteresowność dzikich, którzy podobni są do pierwszych chrześcijan, żyją jak bracia i gardzą ziemskimi dobrami.

Jean-Jacques Rousseau w *Rozprawie o pochodzeniu i podstawach nierówności pomiędzy ludźmi* powszechnie stosuje teorię „dobrego dzikusa”, którą – pisze Losada – odziedziczył w już dopracowanej, dojrzałej formie. Rousseau, według niego, dla własnego interesu, tak jak Diderot, aby uzyskać lepszy efekt w swym dziele, rzadko cytuje źródła, ale współbrzmienie jego koncepcji z relacjami podróżników, szczególnie podobieństwo wielu cech socjologicznych i etnologicznych, jest ogromne. Wyjątkiem jest cytowany Francisco Coreal. Las Casas nie jest dla Rousseau źródłem bezpośrednim, ale cytowany bywa często przez znajomych Rousseau, takich jak Wolter, Monteskiusz, Abate Raynal, Abate Gregoire. Szczególnie Pufendorf, Marmontel, Raynal i Wolter, którzy występowali przeciwko nietolerancji, często powoływali się na Las Casasa. Kiedy Rousseau w sztuce teatralnej *La Decouverte du Nouveau Monde* pisze o miłości fizycznej ludów karaibskich:

Jeszcze dzisiaj istnieją ludy bliskie stanowi naturalnemu; są bardziej pokojowi w swoich amorach i mniej o władnięci zazdrością. (...) żyją w gorącym klimacie, który wydaje się implikować większą w tym aktywność (...). Wyobraźnia, która tyle spustoszeń w nas czyni, w ten sposób nie przemawia do serc dzikusów; każdy z nich spokojnie czeka na impuls natury; oddaje się mu bardziej z upodobaniem niż opętaniem i kiedy zaspokoi swą potrzebę, całe pożądanie się kończy⁴⁷.

– to Wolter zirytowany mu odpowiada: „Co ty wiesz? Widziałeś choć jeden raz jak dżicy uprawiają miłość?”⁴⁸.

Rousseau w *Rozprawie o pochodzeniu* rozpisuje się też o podziale własności na *moje* i *twoje*:

Pierwszy, który opanowawszy pewien teren, odważył się powiedzieć: ‘To należy do mnie!’ i znalazł ludzi dość naiwnych, by mu wierzyć, był prawdziwym założycielem społeczeństwa. Wiele zbrodni, wojen i zabójstw, nędzy i zgrozy oszczędziłby rodzajowi ludzkiemu ten, kto wyrwijąc

⁴⁷ J. J. Rousseau: *La Decouverte du Nouveau Monde*. Tamże, s. 179.

⁴⁸ Tamże.

pale i napełniając rowy krzyknąłby do swoich bliźnich: „Strzeżcie się tego oszusta, jesteście zgubieni, jeżeli zapomnicie, że owoce należą do wszystkich, a ziemia do nikogo”⁴⁹.

Tego było już za wiele Wolterowi i odpowiada:

Jeżeli ktoś siał, orał i zbierał, to nie ma prawa do owoców za swoją mękę? To ten człowiek nieuczciwy, ten złodziej miałby być dobroczyńcą całej ludzkości? To jest filozofia żebraka, który chciałby, ażeby bogaci byli okradani przez biedaków”⁵⁰.

Losada podkreśla, że wiele razy Wolter krytykował Rousseau i każe to domniemywać, iż dobrze znali obaj swoje poglądy. O silnym wpływie Las Casasa na Woltera świadczyć może napisana przez tego ostatniego sztuka *Alzire ou les Americains*, wystawiona w 1736 roku. Występuje w niej Guzman, człowiek okrutny i krwawy, gwałtowny i żądny, sprawca zniszczenia Ameryki, nietolerancyjny i w całości przeciwstawny duchowi ewangelicznemu, który uosabia Hiszpanów. Na drugim biegunie Wolter sytuuje Alvareza, symbol dobroci i obrońcę ciemzonego ludu, który wydaje się oczywistą personifikacją Las Casasa. Z kolei naturalną dobroć reprezentuje w sztuce Indianka Alzire, zbuntowana niewolnica. Jean Francois La Harpe w swoim *Cours de Litterature* pisze:

Historia Wolterowi ofiarowała ten interesujący charakter Alvareza. Alvarez jest, w efekcie, nikiem innym, jak czcigodnym Las Casasem, tak wartościowym obrońcą Indian, jak oskarżycielem swoich rodaków. Autor ulokował tego obrońcę ludzkości pomiędzy samymi Hiszpanami, aby ukazać widzom naród konkwistadorski, który zapadłby w naszą pamięć zbyt ponizony, jakby nic innego poza zbrodniami sobą nie przedstawiał. Wystarczy tylko jeden człowiek tego typu, aby uratować honor całego narodu⁵¹.

Losada podaje, iż La Harpe był przyjacielem i sekretarzem literackim Woltera i mieszkał z nim długo w Ferney. Sztuka Woltera osiągnęła wielki sukces i sam Rousseau jej tego pozazdrościł, pisząc niedługo potem sztukę podobną, właśnie *La Decouverte*, gdzie głównym bohaterem jest Krzysztof Kolumb. Wolterowi zaś wysłał gratulacje. O Casasowskiej inspiracji świadczy zakończenie sztuki Rousseau, gdzie Kolumb ofiaruje przyjaźń indiańskiemu wodzowi na wyspie Guanahan i uznaje w nim pana swojego terytorium, oferując mu zwierzchność królowej Izabeli. Chór w zakończeniu chwali fakt spotkania się dwóch światów i cieszy się z możliwości połączenia wspólnych bogactw. Tak więc Rousseau jest zwolennikiem koncepcji „spotkania się dwóch światów”, a nie podboju jednego przez drugi, co jest jak najbardziej zbliżone z myśleniem Las Casasa.

Według hiszpańskich komentatorów wpływy *Brevissima*, Las Casasa oraz jego wyidealizowanego wizerunku Indian amerykańskich nie ograniczały się tylko do oddziaływania na świadomość wąskiej grupy francuskich myślicieli. Według katalogu, który rejestrował książki sprzedawane we Francji w latach 1720–1730, inteligencja francuska żywo interesowała się hiszpańską Konkwistą Ameryki. Oprócz książek Las Casasa i z ducha socjalistycznych Inki Garcilasa de la Vegi (pisarz peruwiańsko-hiszpański 1539–1616, syn konkwistadora i inkaskiej księżniczki), bardzo popularnych, sprzedawały się we Francji tłumaczone na język francuski dzieła innych Hiszpanów, jak choćby: *Conquistista de Mejico* Antonio Solisa, *Historia de las Indias occidentales* Herrery, *Historia del descubrimiento y conquista del Peru* Augustina de Zarate, *Historia natural y moral de*

⁴⁹ J. J. Rousseau, *Rozprawa o pochodzeniu i podstawach nierówności pomiędzy ludźmi*. Cyt. za: A. Peretiałowicz: *J. J. Rousseau – filozof demokracji społecznej*, Poznań 1949, s. 63.

⁵⁰ A. Losada, *La Doctrina...*, dz. cyt., s. 179.

⁵¹ J. F. La Harpe, *Cours de Litterature*, Paryż 1837, t. 9, s. 320. Tamże, s. 180.

las Indias occidentales y orientales Gomary i inne. Idee i poglądy w nich przedstawiane miały z pewnością spory udział w przygotowaniu gruntu pod Rewolucję Francuską. Dodajmy od siebie, że ta zaś miała silny wpływ na politykę reformatorską hiszpańskich Burbonów i w konsekwencji na liberalny kształt hiszpańskiej konstytucji w Kadyksie z 1812 roku, która wymierzona była przeciwko monarchii, ale w czasie inwazji Napoleona Bonaparte na Hiszpanię przyspieszyła, a nawet wręcz umożliwiła sukces ruchów niepodległościowych w Ameryce hiszpańskiej. Bowiem kościół katolicki w koloniach, reagując wrogo na idee liberalnej konstytucji z Kadyksu, poparł te ruchy. Zresztą często czołowymi bohaterami independystów byli księża tacy, jak Hidalgo czy Morelos w Meksyku.

Zatem możemy powiedzieć, że Ortega słusznie akcentował wielkie znaczenie mitów w tym „kraju legend i nieświadomości”, ale ich znaczenie daleko wybiegało poza rolę surogatu brakującej nauki. Filozof z Madrytu był wyznawcą „czarnej legendy” o konkwiście Ameryki i, według tego apologety feudalizmu i arystokracji duchowej, kolonizacja Nowego Świata była dokonywana przez plebs i ludzi masowych, oceniał ją bardzo negatywnie jako „zasady konkwistadorów”. Był trzy razy w Argentynie i poświęcił temu krajowi wiele esejów, krytykował Amerykanów z USA za przedwczesne pragnienie przewodzenie świata i za wiele innych braków, jednak nigdy nie zainteresował się pozostałą, metyską częścią półkuli zachodniej, dlatego umknęło jego uwadze, że jedynie w ramach hiszpańskiego imperium kolonialnego nastąpił kulturowy i rasowy metysaż, dzięki odwadze i talentom naukowym hiszpańskich humanistów, o których również nigdy nie wspomniał słowem, chociaż pisał bardzo dużo i prawie o wszystkim.

Osobiście propagował w swej patriotycznej misji mit wszechmocnej europejskiej nauki i szybko go porzucił, by następnie sięgnąć samemu po mit Don Kichota, wedle własnych słów – „tego najważniejszego hiszpańskiego doświadczenia”.

V. Mit Don Kichota w hiszpańskim postmodernizmie. *Pokolenie '98*

Pisarze z formacji nazwanej przez pisarza Azorina⁵² *Pokolenie '98*, której eksplozji bezpośrednim powodem był szok spowodowany klęską Hiszpanii w wojnie z USA w 1898 roku i świadomość jej zacofania, oczywiście mieli więcej powodów od swych bezpośrednich poprzedników, aby głębiej analizować podstawy narodowej kultury. Ramón y Cajal⁵³, należący do tego pokolenia i jednocześnie zaliczany do poprzedniego, w *Psicología de Don Quijote y el quijotismo* (1905 – trzechsetna rocznica ukazania się pierwszej części powieści Cervantesa) zauważa głęboki patos, jaki pisarz osiąga poprzez uczynienie swego bohatera szalonym, a jednocześnie zawartą w dziele wielką dawkę dobrego humoru. Według Cajála, postać Don Kichota symbolizuje dążenie do urzeczywistnienia ideału zbiorowej szczęśliwości, a apostołowie pokoju i dobra społecznego jako prawdziwi Don Kichotowie muszą odczuwać miłość do sprawiedliwości, dla której poświęcają własne życie. Woła o donkiszotyzm oczyszczony z szaleństwa i pozbawiony głębokiej wiary religijnej, zatem chodzi o „pozytywistyczne” przetworzenie tej nieśmiertelnej postaci tak, by mogła nadal służyć ludzkości. Don Kichot jest symbolem altruizmu w egoistycznym świecie, wspierają go w misji i

⁵² Po tym pseudonimem literackim ukrywał się José Martínez Ruiz (1873–1966).

⁵³ Informacje o poglądach pisarzy z *Pokolenie '98* oraz o treści esejów Unamuno, poza *Vida de Don Quijote y Sancho, Del sentimiento tragico de la vida i El sepulcro de Don Quijote*, za A. Navarro, *Wprowadzenie*, w: M. de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, dz. cyt.

wola bohaterstwa, i wiara. W dziele Cajála postać ta służy za wzór dla nowych bohaterów, których w Hiszpanii brakuje w takich dziedzinach, jak sztuka, filozofia, nauka, a nawet w przemyśle i handlu.

Azorin, zaliczany już w pełni do pokolenia '98, najczęściej pisał o Cervantesie, powieści *Don Kichot* i postaci Don Kichota. W *Cervantes y sus coteáneos* (*Cervantes i jego współcześni*) podkreśla inspirujący wpływ dzieła Cervantesa na całe pokolenia czytelników i to, że w nich wypełniały się jego prawdziwe i głębokie wartości. Kładzie też nacisk na samą postać pisarza, jego świadomość artystyczną i na panoramę epoki. Zwraca uwagę na związki innych powieści Cervantesa (*Numancia*, *Licenciado Vidriera*, *Persiles*) z pewnymi aspektami *Don Kichota*. Stosunek tego pisarza do postaci Don Kichota zmieniał się w czasie i przechodził przez trzy fazy około roku 1905, w latach 1912 – 1915 i w trzeciej do roku 1947. Bohater Cervantesa przedstawiał wobec „ponurej epoki” Azorina „dobroć”, „ducha rycerskiego”, „poświęcenie dla ojczyzny”, „miłość do bliźniego”, tolerancję, „życzliwe zrozumienie dla wszystkiego”, liberalizm i „niezaprzeczalne prawa jednostki”. Píše, że „Cervantes tworzy powieść nowożytną, wprowadzając do powieści rycerskiej wierny opis klas niższych, włączając do niej życie ludu” (*Heine y Cervantes*). „A w ile serc może wnieść trochę idealizmu, trochę heroizmu lektura tej cudownej książki”. Azorin, tak jak Ortega, widzi w postaci Kichota „nasz symbol i nasze lustro” (*La ruta de Don Quijote – Droga Kichota*).

Ramiro de Maeztu w trzech esejach *Don Quijote*, *Don Juan* i *Celestina* (1926) poświęca uwagę trzem wielkim mitom hiszpańskim. W *Defensa de la hispanidad* próbuje w powieści *Don Kichot* odnaleźć odpowiedzi na wielkie problemy Hiszpanii i całej ludzkości XX wieku. Zajmuje się i życiem Cervantesa, i współczesnymi mu warunkowaniami hiszpańskimi, stara się zrozumieć tych bohaterów w kontekście historycznym. W ślad za Turgieniewem porównuje postać Don Kichota do Hamleta, a samo dzieło Cervantesa jest jednocześnie „wzorcową księgą naszej dekadencji” i „książką zdrową”, która przestrzega jednak Hiszpanów przed wyczerpaniem sił swego idealizmu w walce oraz „uspokaja duszę, aby mogła odpocząć”, co odnosić się może do wysiłków przekraczających możliwości Hiszpanów w tamtych czasach. Ale dzisiaj ten idealizm jest konieczny, by nadrobić stracony czas i gonić kraje bardziej rozwinięte.

VI. Donkiszotyizm Unamuna

A. Ewolucja stanowiska filozofa wobec postaci Don Kichota

Miguel de Unamuno (1864–1936), baskijski filozof, poeta, profesor greki i rektor uniwersytetu w Salamance, poszukuje w mitach literackich filozofii hiszpańskiej, „kłucza do naszego przeznaczenia”. Deklaruje, że jest „uzbrojonym ramieniem Boga”, przeznaczonym do narzucenia na ziemi jego królestwa sprawiedliwości i prawdy. Według Navarro, postać Don Kichota zainspirowała spośród pisarzy w całej literaturze najbardziej Miguela de Unamuno, to on pod jego wpływem napisał strony najbardziej poetyckie i głębokie. Szczególnie scena śmierci Don Kichota inspiruje go do pogłębienia hiszpańskiej filozofii życia, filozofii intensywnych marzeń, które przelewają się, aby rozbudzić „nieśmiertelną śmierć”. Don Kichot Unamuna jest styczny w tym aspekcie z myślą oryginału, a nawet pogłębia to, co Cervantes nakreślił.

Gdy od XIX wieku większość krytyków analizuje stosunek Cervantesa do jego czasów, instytucji, osób, Unamuno czyni odwrotnie, bowiem koncentruje się tylko na

dwóch centralnych postaciach *Don Kichota*. I jego stosunek do nich, i do Cervantesa nie był jednorodny. We wczesnych artykułach z 1898 roku *Muera Don Quijote (Niech umrze Don Kichot!)*, *Viva Alonso el Bueno! (Niech żyje Alonso el Bueno! – Bueno* znaczy też „dobry”) i *Más sobre Don Quijote (Jeszcze o Don Kichocie)* podobnie do opinii wielu dziewiętnastowiecznych komentatorów krytykuje szaleństwo Don Kichota, które nie ma nic wspólnego z dobrocią Alonso Quijano i jest „eksplozją pychy ducha”, „wiążą w niezwykłą wiarę we władzę swego ramienia”, „w prawo szpady”, „uważaniem siebie za Boga na ziemi”. Don Kichot oraz Hiszpania rycerska i historyczna muszą „odrodzić się w wiecznym szlachcicu Alonso el Bueno, w hiszpańskim narodzie, który żyje historycznie”. Twierdzi:

Zawsze od postaci Don Kichota wydawała mi się większa i bardziej chrześcijańska osobowość Robinsona, który na bezludnej wyspie tworzył swój świat dzięki własnemu przemysłowi, cierpliwości i nauce, który nie pretendował do ulepszenia społeczeństwa na siłę⁵⁴.

Około roku 1905 postawa Unamuno zmienia się radykalnie, zaczyna on gloryfikować postać i szaleństwo cerwantowskiego szlachcica, co wyraża w esejach takich, jak: *Sobre la lectura e interpretación del Quijote (O lekturze i interpretacji „Don Kichota” – 1905)*, *El Cristo de Velázquez, La bienaventuranza de Don Quijote (Wielka pomyślność...)*, w artykułach *Grandes, negros i caídos (Wielcy, czarni i polegli)* i przede wszystkim w książce *Vida de Don Quijote y Sancho (Życie... – 1905)*. W książce *Del sentimiento tragico de la vida (O tragicznym poczuciu życia – napisanej w 1912, a opublikowanej rok później)* i w eseju *El sepulcro de Don Quijote (Grób Don Kichota – 1906)* podkreśla woluntarystyczny, uniwersalny, pełen niepokoju charakter szaleństwa i wiary Kichota oraz jego żądę nieśmiertelności. W *Don Quijote y Bolívar* obydwoj bohaterowie upodabniają się do siebie wspaniałą śmiercią. W eseju *Sobre Don Juan Tenorio (O Don Juanie Uwodzicielu)* baskijski filozof podkreśla wielki wkład renesansowych mitów hiszpańskich do literatury światowej i zestawia je tak, że Don Kichot przedstawia sobą miłość altruistyczną, szlachetną i wyidealizowaną, typ herosa, który nie boi się śmierci, natomiast Don Juan jest niez mordowanym i zuchwałym kpiarzem z miłości i śmierci. W prologu do pierwszego tłumaczenia na język włoski eseju *Vida*, Unamuno podkreśla szczególne znaczenie u Don Kichota miłości do sławy i łaćniński charakter postaci. W *Sobre el quijotismo de Cervantes* (1915) zwierza się, że: „W mojej *Vida de Don Quijote i Sancho* być może przesadziłem na zasadzie paradoksu... w moim kulcie dla Don Kichota kosztem Cervantesa”⁵⁵.

B. Szaleństwo, bieda i próżność opoką moralności

Unamuno w eseju *Vida...* chce Hiszpanów, upodabniających się do drugorzędnych postaci *Don Quijota*, czyli do balwierza, kanonika, plebana, nauczyciela i książąt, „zatozionych w potocznym rozsądku”, w „pokoju bardziej śmiertelnym od samej śmierci”, o „zakorkowanym duchu”, wyrwać z ich psychologicznego i moralnego położenia. „Trzeba duchy bliźnich niepokoić, przenikając je aż do szpiku kości. (...) Należy trwożyć duchy i wzbudzać w nich silne pragnienia, nawet jeśli wiadomo, że nigdy nie osiągną tego, czego pragną”⁵⁶. Albowiem rozbudzanie pragnień jest najwięk-

⁵⁴ Tamże, s. 80.

⁵⁵ Tamże, s. 89.

⁵⁶ Tamże, s. 342.

szym darem dla bliźniego. Pisze Alberto Navarro o postawie Unamuno, iż mamy tutaj do czynienia z mieszkanką adoracji i deprecjacji Cervantesa, że:

nie koncentrował się na rozumieniu Cervantesa i jego postaci, ale jako wielki pisarz i myśliciel postawił sobie za cel, realizując go z lirycznymi i patetycznymi akcentami o szczególnym pięknie, wyrazić swoje pasjonujące odczuwanie i myślenie o Hiszpanii, o historycznym i ahistorycznym życiu hiszpańskim, oraz o swojej wewnętrznej i trwożliwej walce wobec życia, które mija jak sen, wobec sławy, Boga, śmierci i nieśmiertelności biednego bytu zwanego Unamuno⁵⁷.

Dwie okoliczności, według Unamuno, popchnęły Don Kichota do spełnienia się w rycerskich przygodach. Był człowiekiem biednym i zarazem próżnym, a próżność w biedzie jest najbardziej płodną siłą na tym świecie. Bieda warunkowała jego miłość życia, żywiła nadzieje, natomiast próżność zmuszała go do myślenia o życiu nieskończonym, wiecznym⁵⁸. Ambitnymi marzeniami, pasją sławy sycił swoją biedę i próżność, one były sprężyną do działania. Dzięki właśnie utracie rozsądku pozostawił nam przykład duchowej szlachetności, boć przecież pozostając przy rozumie tego nie mógłby osiągnąć⁵⁹. Uczynił prawdziwą tę rzeczywistość, w którą wierzył dzięki swemu szaleństwu. Ta czysta wiara prowadziła go bezpośrednio do prawdy. Zdobywanie wiecznej chwały i uwiecznienie imienia były podstawowymi motywami poprzedzającymi w jego hierarchii ważności treść działań. Jego żądza godności, honoru, reputacji (*honra*) i miłość własna pomagały mu rozszerzyć własną osobowość w czasie i przestrzeni, aby nie umrzeć całkowicie (*morir del todo*). Pomiedzy człowiekiem i Bogiem zachodzi podobne, obopólne przyciąganie, jak w świecie fizycznym pomiędzy ziemią i kamieniem. Wznosimy się do nieba, ponieważ Bóg jest „wiecznym twórcą nieśmiertelności”⁶⁰. Według Jezusa, ten, kto traci swą duszę, zdobywa ją – i analogicznie nasz szlachcic zmienia imię, traci rozum Alonsa Quijano, by nabyć już inny w Don Kichocie. To samo stało się z nieświadomym obiektem jego zakochania, jakim była Aldonza Lorenzo, którą zastąpiła prosta dziewczyna, „przechrzczona” na Dulcyneę z Toboso.

Unamuno podkreśla, że to nie miejsce, czas i pozycja społeczna jako punkt wyjścia są najważniejsze, ale sam motyw czynu. W naszym tu i teraz, w tych naszych „okolicznościach”, jak powiedziała by później Ortega, tkwi nasza wieczność i nieskończoność. Przypadek rządzi naszymi krokami, nie program marszu, ale sam rycerski styl jest istotny – i tak właśnie się dzieje, gdy pasja przygody wyprowadza Don Kichota tylnym wyjściem z gospodarstwa na pole. Jak więc Unamuno wyjaśnia fakt oczywistej rozbieżności pomiędzy narcyzmem i bezinteresownością człowieka wiary? „Aby mógł się zachować i rozwijać – pisze w *Vida...* – ludzki rodzaj ofiarowano nam instynkt i uczucie miłości pomiędzy kobietą i mężczyzną; aby wzbogacić go wielkimi dziełami, dano nam pożądanie sławy. To, co nadludzkie, styka się z tym, co podludzkie, i na nim się wspiera”⁶¹. Tak też Don Kichot uszlachetnia dwie prostytutki w zajeździe i przekształca je w nadobne dziewczęta, dzięki temu zabiegowi rozbudzając w nich instynkt macierzyński. Unamuno w eseju *El Sepulcro de Don Quijote*, który zdecydował się zamieścić przed *Vida...*, wyprowadza dalsze, bardziej ekstremalne w działaniu konsekwencje swego donkiszotyzmu:

⁵⁷ Tamże, s. 94.

⁵⁸ Tamże, s. 161.

⁵⁹ Tamże, s. 163.

⁶⁰ Tamże, s. 164.

⁶¹ Tamże, s. 170.

Wszystko to, co mi mówisz, jest w porządku... ale, nie wydaje ci się, że zamiast iść i szukać grobu Don Kichota, ... powinniśmy iść i szukać grobu Boga i oswobodzić go od wierzących i niewierzących, od ateistów i deistów, którzy go okupują i czekać tam wydając głos najwyższej rozpaczy, roztopiając serce we łzach, aby Bóg zmartwychwstał i ocalił nas od niczego?⁶².

Zagrzewa do brutalnych gwałtów, nawołuje w *El Sepulcro*... do popełnienia „jakiegoś barbarzyństwa”, „nowej wojny domowej przy użyciu wielu broni”, by wykuwać i utwierdzać rasę i jedność Hiszpanów, gdyż pokój jest bardziej „śmiercionośny od samej śmierci”. W tym eseju zgłasza swą nostalgię za średniowieczem, za życiem w „milenaryjnych spazmach”. Dzisiaj w Hiszpanii nawet w szaleństwie widzi się jakąś chytrość, „świńską logikę” i zawsze „głupi nauczyciele, księży i golibrody” podejrzewają ludzi działających szlachetnie o jakieś inne i na pewno niskie pobudki. Jednak ci ludzie tak naprawdę nie istnieją, albowiem prawdziwa egzystencja polega na cierpieniu spowodowanym samą egzystencją, cierpieniu, że nie będzie się żyło wiecznie, że czasowość nas ogranicza. Ta pasja nieśmiertelności, czyli pasja skierowana do Boga w nas, powinna zniszczyć nędzne ograniczenia logiczne, rachityczne wspomnienia przeszłości i nadzieje związane z przyszłością. Nawołuje do „świętej krucjaty”, ażeby z innymi samotnymi błędnymi rycerzami utworzyć tajemniczy szwadron i iść do grobu Don Kichota, celem oswobodzenia *Rycerza Szaleństwa z władzy hidalgów Rozumu*, którzy pilnują go, aby nie zmartwychwstał. Nie wiadomo, gdzie znajduje się ten grób, zatem należy kierować się gwiazdą na niebie i odrzucać wszelkie racjonalne uzasadnienia. Gdy wszyscy członkowie tej świętej krucjaty, którzy wzajemnie się nie znają, zginą – a to oznacza prawdziwe zwycięstwo – gwiazda spadnie z nieba, tam właśnie będzie znajdował się grób Don Kichota.

Unamuno przyznaje się do złożonych w głębi duszy wizji, pozbawionych rozumu i logiki, a które wywołane są otaczającym tchórzostwem i kłamstwem. Oczywiście szalonym jest się tylko w samotności, tego szaleństwa nie można przekazać pozostałym Hiszpanom. Każę oczyścić święty szwadron z tych wszystkich nauczycieli, księży podszuwających się pod Sancza.

Jak? – pisze Unamuno – Gdy spotkacie kogoś, kto kłamie?, krzyczcie mu w twarz: kłamstwo! I naprzód! Natkniecie się na złodzieja, krzyczcie złodziej! I naprzód! Jeżeli napotkacie kogoś opowiadającego głupstwa, kogoś wsłuchanego w tłum z otwartymi ustami? Krzyczcie: głupcy! I naprzód! Zawsze naprzód!⁶³.

Unamuno w swej pasji narzucania Hiszpanom postaw donkiszotowych przestrzega przed zrażaniem się brakiem wielu nawróceń, twierdząc, że gdy zniszczymy chociażby jednego blagiera, skończymy za jednym razem z błagą na zawsze.

W marszu do *Grobu* nie należy kierować się jego rytmem, gdyż wtedy stałby się tańcem. Należy odrzucać wszelkie zainteresowania estetyczne, zmysłowe i zabawowe wokół tego marszu, przejawiane przez „zniewieściałych poetów” pozbawionych metafizyki. Krytykuje członków bohemy, którzy wolność traktują jedynie jako możliwość uwiedzenia żony bliźniego i nawet idee mają dla nich sensualistyczny charakter. Nie są w stanie osiąść wielkiej idei inaczej, jak tylko jako towarzyszki na jedną noc. „Spójrz, przyjacielu – pisze baskijski poeta – jeżeli chcesz służyć swojej ojczyźnie, musisz zniebawidzić wrażliwych chłopców, którzy wszechświat widzą tylko poprzez oczy swojej

⁶² Tamże, s. 153.

⁶³ Tamże, s. 147.

narzeczonej⁶⁴. Należy przegonić ze szwadronu wszystkich cynicznych filozofów, tych „dobrych chłopców”, którzy wszystko rozumieją i wszystko przebaczą, ponieważ ci, co wszystkich rozumieją, niczego nie rozumieją i tak jest też z przebaczeniem.

„Tancerze” tańczą z głodu i z miłości, to jest z głodu za mięsem i z miłości do mięsa. Nie należy też polegać na inżynierach, budowniczych mostów, trzeba przechodzić rzeki brodem albo wplaw, nawet gdy połowa maszerujących utonie, gdyż prawdziwym mostem jest wiara. Wiara i własne powołanie są jedynym godnym zaufania drogowskazem, nie sztuka czy nauka, które są nędzną imitacją „prawdziwej” sztuki i „prawdziwej” nauki. Woła rektor z Salamanki w stylu Nietzschego, który zalecał życie w ciągłym niebezpieczeństwie. Czy nawet w stylu – by rzec z pewną przesadą – samego Lwa Trockiego, propagującego ideę Permanentnej Rewolucji:

Staraj się żyć w ciągłym pełnym pasji rozgorączkowaniu, pod presją jakiegokolwiek pasji. Tylko ludzie z pasją mogą stworzyć dzieła naprawdę trwałe i płodne. Kiedy słyszysz o kimś, że jest nieskazitelny, w jakimkolwiek sensie tego idiotycznego słowa, uciekaj od niego, szczególnie gdy jest artystą⁶⁵.

Ludzie cierpią „na rozum” i nie wiedzą, czego chcą, lecz tak naprawdę powinni odczuwać głód nieśmiertelności, nieskończoności i w tym powinno pomóc nam dotarcie do grobu Rycerza Szaleństwa. Ta droga musi być przebyta w samotności, ponieważ każdy jest samotny tak bardzo, że sami sobie tego nie potrafimy wyobrazić:

Absolutna, całkowita, prawdziwa samotność polega na pozostawianiu nawet nie z sobą samym. I nie będziesz naprawdę absolutnie i zupełnie sam dotąd, aż nie oderwiesz się od siebie samego, do krawędzi grobu. Święta Samotności!⁶⁶.

W *Del sentimiento...* Unamuno nazywa najslawniejszą postać Cervantesa „Panem Naszym Don Kichotem”. Jest tutaj obrońcą średniowiecza, katolicyzmu, kontrreformacji i ideału życia wiecznego, woła, by „nie opierać się duchowi”; staje się obrońcą przed ekspansją Renesansu, Reformacji i Rewolucji z ich ideałami nauki, rozumu i postępu, szczególnie dominującymi wartościami w wieku XIX, „epoce afilozoficznej i technicystycznej, zdominowanej przez krótkowzrocznych specjalistów i materialistów historycznych”⁶⁷. Ta Nowa Inkwizycja nauki i kultury pozbawiły nas ludzkiego celu świata i wiary w nieśmiertelność duszy, ośmieszając je i gardząc nimi. Ale postęp, według Unamuno, przychodzi zazwyczaj od barbarzyńców wobec skostniałej „filozofii zawodowych pedantycznych filozofów” i „teologii teologów”. Natomiast poszukiwanie szczęścia w bogactwie, wiedzy, władzy, rozkoszy, rezygnacji, czystym sumieniu, kulturze i postępie skończyło się pesymizmem, czego symbolem stał się Faust. Dlatego Unamuno ucieka się pod opiekę Don Kichota: „I właśnie w tym miejscu muszę się uciec do Pana mego, Don Kichota, aby nauczyć się stawiać czoło śmieszności, śmieszności takiej, jakiej być może – któż to wie – on nie znał”⁶⁸.

⁶⁴ Tamże, s. 148.

⁶⁵ Tamże, s. 150.

⁶⁶ Tamże, s. 152.

⁶⁷ M. de Unamuno, *O poczuciu tragiczności życia wśród ludzi i narodów*, Kraków – Wrocław 1984, przeł. H. Woźniakowski, s. 321.

⁶⁸ Tamże, s. 325.

C. Hiszpania Unamuno i specyfika hiszpańskiej filozofii

Wobec innych narodów – twierdzi Unamuno – bardziej postępowych, Hiszpanie tworzyli czas, by go zabijać (powiadają: *pasar tiempo*), ale bardziej jeszcze zajmowali się zdobywaniem wieczności, przeskakując od estetyki i ekonomii ponad logiką i etyką wprost do religii. Unamuno, wbrew Ortedze i innym zwolennikom „europeizacji Hiszpanii”, nie martwi się brakiem talentów naukowych u Hiszpanów, którzy jednak potrafią obsługiwać technikę, wynalezioną przez innych. Tak jak Rosjanie, Hiszpanie nie powinni przejmować się swoim antyracjonalizmem i muszą spełnić odpowiednią dla nich rolę. Winni sprytnie bronić się *Rozumem*, ale *Rozumem Szaleństwa*, którego ideałem jest Don Kichot, tekturą naprawiający przyłbicę, i który okrywszy się śmiesznością, zdobył nieśmiertelność.

Hiszpanie powinni umieć okrywać się śmiesznością nawet przed samymi sobą w czasach, kiedy ciągle się mówi o ich opóźnieniach cywilizacyjnych, o tym, że nie mieli ani nauki, sztuki, filozofii, ani Renesansu (tego ostatniego mieliśmy w nadmiarze – sądzi filozof). Hiszpanie jako obrońcy kultury kontrreformacji wykonali karę Boską, plądrując Rzym, pogańskie miasto papieża Renesansu. Nie będący hegemonami w dziedzinie myśli, mieli swego Cervantesa i Loyolę, dzięki którym dominowali w wojnie pomiędzy pogańską śmiertelnością a chrześcijańską nieśmiertelnością, wojnie nauki z wiarą. Hiszpania z powodu tej roli była oczerniana, ale zbyt dumna, by się usprawiedliwiać na targowisku próżności⁶⁹. Dzięki wielkim przedsięwzięciom, jak walka z Islamem i zamorskie podboje, Portugalia i Hiszpania stworzyły dwadzieścia narodów, ich obywatele spłodzili z indiańskich służących ludzi wolnych, nie zachowując dla siebie *nic*. Człowiek jest nie tylko idea, czyli kulturą, której Bóg nie przyjmie do siebie. Literatura Restauracji, która „spowodowała utratę naszych ostatnich kolonii amerykańskich”, była zakłamana, rozprawiała o pracy, mieszczańskich cnotach, których najbardziej Hiszpanom brakowało.

Unamuno mówi nam, że na hasło europeizacji Joaquina Costy zareagował bluźnierstwem: „śmierć Don Kichotowi”, i z tego bluźnierstwa zrodziła się książka *Życie Don Kichota i Sancza* a także kult donkiszotyizmu jako narodowej religii. Píše Unamuno, że chciał – wbrew cerwantystom i erudytom, dla których dzieło było martwą literą, ożywić *Don Kichota*, odkryć w nim to, czego nie powiedział jego autor i niezależnie od niego:

Otóż żywię coraz mocniejsze przekonanie, że nasza filozofia, filozofia hiszpańska, rozproszona jest i rozpuszczona przede wszystkim w naszej literaturze, w naszym życiu, działaniu, w naszej mistyce, a nie w naszych systemach filozoficznych. Jest konkretna. Czyż na przykład u Goethego nie ma tyle samo albo i więcej filozofii co u Hegla? Strofy Jorge Manrique, *Romancero*, *Don Kichote*, *Życie jest snem*, *Wejście na Górę Karmel* – przynoszą pewien pogląd na świat i wyobrażenie życia, *Weltanschauung und Lebensansicht*⁷⁰.

Oczywiście w wieku XIX, epoce „materialistycznej i pesymistycznej”, „afilozoficznej”, „pozytywistycznej”, „technicystycznej”, ta filozofia nie mogła się wyrazić.

Unamuno ceni sobie kulturę hiszpańską, wbrew chociażby Ortedze, albowiem przy braku jej systematyczności, podejmuje ona ważne problemy człowieka. Píše, że: „Nasza metafizyka, jeśli w ogóle była czymś, była ‘metantropiczna’, a metafizycy byli filologami czy raczej humanistami w najszerszym sensie”⁷¹. Ponieważ: „Odczucie siebie

⁶⁹ Tamże, s. 330.

⁷⁰ Tamże, s. 332.

⁷¹ Tamże.

jako człowieka jest bardziej pierwotne niż myślenie”⁷² – w koncepcji tego prekursora egzystencjalizmu indywidualne uczucia i wiara są nieskończenie wyższe od zbiorowych schematów myślowych, zaś najprawdziwsze jest to, co w samotności jednostka ludzka przeżywa, dlatego to ona jest celem historii i świata.

Renesans, według Unamuna, ma eklektyczny charakter w przypadku Luisa Vivesa, czyli owego ideału humanisty dla Menéndeza Pelayo. Zawiera w sobie postawę kompromisową, uciekanie od wewnętrznej, twardej walki. Natomiast Tertulian, myśliciel hiszpański, który sądził, że Bóg i dusza mają charakter cielesny i materialny, był „Don Kichotem myśli chrześcijańskiej drugiego stulecia”. To właśnie Don Kichot, złożona postać z fikcji i akcji, jest bohaterem naszej myśli. Filozofia donkiszotowska lub donkiszotyzm filozoficzny nie jest idealizmem, gdyż nie walczył o idee, ale w istocie spirytualizmem. Podobnie jak filozofia konkwistadorów, kontrreformatorów, Loyoli, hiszpańskich mistyków. Mistyka św. Jana od Krzyża jest „błędnym rycerstwem w poszukiwaniu boskiego pierwiastka”. Donkiszotyzm medytacyjny czy spekulatywny okazuje się „dzieckiem szaleństwa krzyża”, został wzgardzony przez rozum i dlatego filozofia czuła wstręt do chrześcijaństwa.

D. Rozum wiary, tragiczność życia ludzkiego i metafizyka nieskończoności

Unamuno, podobnie jak Ortega w swoich pismach filozoficznych, apeluje o autentyczność, o wierność swemu powołaniu i o uznanie wielkiego znaczenia tragedii w życiu ludzkim: „Najwyższym heroizmem, tak dla jednostki jak dla narodu, jest umieć stawić czoło śmieszności, albo więcej jeszcze: umieć okryć się śmiesznością i nie stchórzyć”⁷³. Dlatego lud poszukujący tragedii, bardziej ludzki od szyderczego Piłata, wołał o ukrzyżowanie Chrystusa. Życie jest tragedią dla „czujących”, tak jak dla Hiszpanów i Portugalczyków, natomiast komedią dla myślących, choćby kalkulujących Anglików, których przeznaczeniem jest skończyć marnie i komicznie.

Zatem racjonałiści i ludzie zdrowego rozsądku muszą źle skończyć, albowiem:

...ci, co przenoszą myślenie ponad uczucie, powiedziałbym – rozum ponad wiarę, umierają komicznie, a tragicznie umierają ci, co przedkładają wiarę nad rozum. Komicznie umierają kpiarze, i Bóg śmieje się z nich, zaś wykpionym pozostaje tragedia, część podniosła”⁷⁴.

Trzeba szukać wraz z Don Kichotem kpiny. Unamuno tego w ten sposób nie nazywa, ale chodzi mu z pewnością o to, że szyderstwo i zdrowy rozsądek są formą przemocy, a za ich ofiarami wstawiał się sam Chrystus.

Filozof z Salamanki mniemał, że scholastyka marnie skończyła, ponieważ chciała dać racjonalne podstawy wierze. Filozofia jednak powinna być refleksją nad „poczuciem tragiczności życia”, sformułowaniem walki pomiędzy rozumem i wiarą. Windelband sądził podobnie, że filozofia jest krytyczną nauką o wartościach powszechnie ważnych, które są przede wszystkim tym, „co przysługuje ludzkiej woli pragnącej nade wszystko i przede wszystkim osobistej, jednostkowej i konkretnej nieśmiertelności duszy, czyli ludzkiego celu świata”⁷⁵. Z losem jednostki związana jest pozamoralna skuteczność ekonomiczna, poziom praktyczny ducha. Ale ten poziom ekonomiczny okazuje się

⁷² Tamże, s. 335.

⁷³ Tamże, s. 338.

⁷⁴ Tamże, s. 339.

⁷⁵ Tamże, s. 240.

„wprowadzeniem pierwiastka religijnego” i dlatego „religia jest transcendentną ekonomią lub hedonistyką”, gdyż: „Człowiek szuka w religii, w wierze religijnej, ratunku dla swej indywidualności, uwiecznienia jej, czego nie da się osiągnąć ani poprzez naukę, ani sztukę, ani przez moralność. Nauka, sztuka czy moralność nie wymagają Boga; Boga wymaga religia”⁷⁶. Ludzkość, ale też jednostka, pragnie nieśmiertelności. Pisze Unamuno, że „Nie chodzi nam tylko o prawdę, piękno o dobro; chodzi nam również – i przede wszystkim – o ocalenie, zbawienie jednostki, i o uwiecznienie, którego nie dostarczają nam te normy”⁷⁷.

Postać Don Kichota dla Unamuno symbolizuje filozofię jako naukę o tragedii życia i refleksję nad poczuciem tej tragiczności. Ta filozofia ukazuje mu się w duszy hiszpańskiej jako jej wewnętrzna tragedia, jako wyraz walki pomiędzy światem nauki i kultury a światem hiszpańskiej wiary w religię, religijnej wizji świata. Tak jak Don Kichot, hiszpańska dusza nie poddaje się redukcji do kultury, świata, logiki, sztuki, estetyki, etyki. Donkiszotyizm jest punktem rozpaczliwej walki Średniowiecza z Renesansem, z rozsądkiem, z oficjalnym katolicyzmem, agnostycyzmem, racjonalizmem, walki o spuściznę Hiszpanów. Walka ta nie musi przynosić natychmiastowych wyników, ważny jest ideał i jego ciągle oddziaływanie. Przeznaczenie Hiszpanii – zdaniem Unamuna – jest jasne:

Stworzyłeś ten ród ... ponad wiarą w nieśmiertelność osobową; patrz Panie, to jest nasza racja życia i naszego przeznaczenia pomiędzy ludami, umożliwienie, by nasza prawda serca mogła oświecić umysły przeciwko tym wszystkim chmurom logiki i rozumowania oraz umocnić serca skazanych na marzenie Życia⁷⁸.

Baskijski filozof dochodzi do wniosku, że śmiertelny Don Kichot na łożu śmierci opłakał swój komizm i daremność wysiłków, zwyciężony przez zobiektywizowaną kulturę, ale jednocześnie ten drugi Don Kichot, szalony i nieśmiertelny „nie odrzucając pierwszego, przekracza go i zwycięża”, dalej walczy, nie popada w pesymizm i dlatego jest dzieckiem „zarozumiałości”, wszak wierzy w życie wieczne. Nie rozumie mody, snobizmu i błazeństw, nie dociera do wieku powszechnego znudzenia życiem, nie dzieli nienawiści do miejsc, z których ciągle się ucieka, do miejsc, których się nie kocha. Don Kichot musi walczyć z „inkwizytorską ortodoksją nauki”, o życie nowe i niemożliwe Średniowiecze, „dualistyczne, sprzeczne i namiętne”, przeciw Epoce Nowożytnej, która cała, szczególnie jej racjonalizm, skończy marnie i komicznie, albowiem dzięki Bogu, „spokój sumienia, zgoda między rozumem i wiarą”, jest nieosiągalna. Don Kichot krytyczny, zarażony, musi zwalczać sam siebie jako ofiarę intelektualizmu i sentymentalizmu.

Don Kichote zmartwychwstały, nasz wewnętrzny Don Kichote, świadomy swego komizmu, nie wierzy w zwycięstwo własnych doktryn tutaj, albowiem nie są one z tego świata. I lepiej, żeby nie zwyciężyły. A gdyby chciano uczynić Don Kichota królem, wycofałyby się sam, w góry ... jak wycofał się w góry Chrystus, kiedy ... chciano go ogłosić królem⁷⁹.

Natomiast ci wszyscy młodzi zeuropeizowani Hiszpanie – racjonalnie produkujący Kulturę – zabijają życie i śmierć.

⁷⁶ Tamże, s. 341.

⁷⁷ Tamże, s. 342.

⁷⁸ M. de Unamuno, *Vida...*, dz. cyt., 523.

⁷⁹ M. de Unamuno, *O tragicznym...*, dz. cyt., s. 352.

E. Specyficzne cechy donkiszotyizmu Unamuna

Baskijski filozof w *Vida*, dowodzi, że termin „*hidalgo*” znaczy w języku kastylijskim syn „czegoś” (*hijo de algo* – syn czegoś), że rodząc się naturalnie przyjmujemy nazwisko po rodzicach, ale gdy dokonujemy czegoś niezwykłego, gdy osiągamy jakąś szczególną wartość, stajemy się dzieckiem tego osiągnięcia i na tym właśnie polega zdobycie tytułu szlacheckiego oraz odrodzenie się do nowego życia⁸⁰. Tak więc tutaj istotne jest w postaci Don Kichota nie jego pochodzenie, dotychczasowe życie, ale oparta na idealnym projekcie przemiana, zamysł przygody, bezkompromisowej misji. Dlatego porównuje jego postać do Chrystusa i osoby Ignacego Loyoli, który był także rycerzem wiary i szaleństwa. Ten założyciel zakonu jezuitów podobnie inspirował się literaturą rycerską oraz żywotami świętych, i tak jak Don Kichot, pozwalał się prowadzić swemu koniowi, czyli... Bogu. Obaj byli posłuszni doskonałej wierze, albowiem była *ślepa*.

Takie niezwykcyjne porównania wymagają jednak wyjaśnień. Unamuno określa swoje specyficzne podejście do dzieła Cervantesa i deklaruje w *Prologu* do drugiego wydania *Vida*, że ma to być wolna i osobista egzegeza *Don Kichota*, a nie erudycyjne studium historyczne, że ważne są tylko jego interpretacje, a nie zamiary Cervantesa. Po to pojawili się Don Kichot i Sanczo, by Cervantes mógł opowiadać o ich życiu, Unamuno zaś, by je komentować i wyjaśniać. Chociaż należy czcić niezawodny autorytet tekstu Cervantesa, to każdy ma prawo interpretować go na swój sposób. „Mój Panie Kichocie, nie mogę opowiadać o twoim życiu, ani komentować i je objaśniać inaczej, jak tylko jako ten, którego dotknęło to samo szaleństwo do nieśmiertelności”⁸¹. Wiara w Don Kichota pozwala mu odkryć jego wewnętrzne uczucia, czego nie ukazuje nam Cervantes.

Zatem mamy swobodną wersję Don Kichota Miguela de Unamuno, dosyć odległą, jak się przekonamy, od pierwowzoru. Nawet ów donkiszotyizm ma być głębszy, wykraczający poza zamysł Cervantesa. Unamuno każe nam przyjąć, że ten wielki pisarz nie był „ewangelistą” Don Kichota, ponieważ nie był zdolny przeniknąć jego ducha i wystarczy, że nam zachował opowieść o jego życiu i wyczynach. Uporczywie przekonuje, że Cervantes nie rozumiał postaci Don Kichota i Sanczy, ani wymiaru ich znaczenia. Napisał swoje dzieło dzięki genialnej inspiracji, gdyż opowiadał swoje własne przygody, dlatego nikt nie może tego dzieła „pomiąć”. Ta inspiracja była jednak nieświadoma i nigdy nie uświadomiona, a postać jego bohatera zawdzięcza najwięcej swojej matce, czyli hiszpańskiemu narodowi. Dlatego, że Cervantes nie rozumie w pełni swoich postaci i nie dorównuje im, traktuje je źle, o czym ma świadczyć niski poziom pozostałych jego powieści. Unamuno nazywa pisarza „nędznym historykiem”, „złośliwym Cervantesem”, „biednym Cervantesem”, który skazuje bohatera na uczestnictwo w burdach u księcia. Pragnie, by odżyły postawy donkiszotowe wśród Hiszpanów, ale pozbawione wad pierwowzoru i dlatego tworzy swojego własnego Don Kichota.

Manuel Azaña w referacie konferencyjnym w 1930 roku *Cervantes y la invención del Quijote* pisze, że Unamuno – odrywając głównych bohaterów od pozostałych postaci Cervantesa i od „niezliczonych przedmiotów, na których akcja się wspiera” – pozostawia ich „w samotności w Wielki Piątek, jak ukrzyżowanego Chrystusa, wznoszącego się na wierzchołku góry, z głową w chmurach”⁸². Natomiast Alberto Navarro wbrew Una-

⁸⁰ Tamże, s. 166.

⁸¹ M. de Unamuno, *Vida...*, dz. cyt., s. 528.

⁸² M. Azaña, *Obras Completas*, Mexico 1966, s. 1097-1114. Tamże.

muno broni tezy, że Don Kichot powstał dzięki wytrwałym i nieprzerwanym wysiłkom doświadczonego autora. Pomimo że Cervantes nie był w stanie ogarnąć tego wszystkiego, co jego bohaterowie zainspirują poprzez wieki, to są „jednostkami w gatunku Cervantesa” (określenie Ortegi), w końcu to dzięki własnym doświadczeniom tchnął w nich życie. Być może Cervantes – domniemywa Navarro – długoletni żołnierz i więzień w czasach jeszcze potężnego imperium hiszpańskiego, pragnął jako stary człowiek miarkować zapalę Hiszpanów, a Unamuno będący w pełni sił (40 lat) żyje w kraju już upadłym, dlatego tak bardzo różni ich stosunek do ideału rycerskiego. Jednak, według tego autora, Unamuno pozostawia nam „najlepszą autobiografię współczesnego Hiszpana”. Pod pretekstem oceny siostrzenicy Don Kichota przekazuje:

żywe i pełne pasji idee o hiszpańskiej pani domu na przełomie wieków XIX i XX, zajętej wciąganiem męża w zwyczajną problematykę domową, i niezdolnej do zainspirowania w nim silnych pragnień tak, by poderwały go do intensywnego działania w tych boskich światach, które tak niespokojnie i płodnie przebiegali Hiszpanie w przeszłych wiekach⁸³.

Alberto Navarro podkreśla różnice między tymi dwoma Don Kichotami, które polegają na odmiennościach w motywacji i charakterze ich działań: Don Kichot Unamuna kieruje się żądzą sławy, nieśmiertelności, to są korzenie jego działań i szaleństwa.

Żądza chwały i sławy jest wewnętrznym duchem donkiszotyzmu, jego esencją i racją bytu. Kluczowe dla niego jest pozostawienie swojego imienia na wieki, życie w pamięci ludzi: jego istota tkwi w tym, by nie umrzeć. Nie umrzeć! To jest właśnie ostatni korzeń, korzeń korzeni szaleństwa donkiszotowego. Nie umierać! Nie umierać! Żądza życia, żądza życia wiecznego jest tym, co ci dało życie nieśmiertelne mój panie Don Kichocie; marzenie senne twojego życia było, i jest, marzeniem, by nie umrzeć⁸⁴.

Ta żądza nieśmiertelności u Unamuna i jego Don Kichota bierze się z lęku przed niczym, gdyż filozof wolał być „wiecznym atomem” niż „chwila uniwersum”. Później w *Del sentimiento...* będzie kontynuował motyw Don Kichota jako motoru prawdziwego życia ludzkiego – w przeciwieństwie do życia powierzchownego, „zjawiskowego” (*aparential*). Powiada, że:

...Boga nie potrzebujemy ani po to, aby uczył nas prawdy rzeczy, ani ich piękna, ani by gwarantował moralność z pomocą kar i nagród, lecz aby nas zbawił, aby nie dał nam do cna umrzeć. I to jest szczególnie pragnienie, właściwe każdemu i wszystkim normalnym ludziom ... jest z tej racji powszechne i normatywne⁸⁵.

I pyta retorycznie – „O co walczył Don Kichote? O Dulcyneę, o sławę, o życie, o przeżycie”⁸⁶.

Navarro zapewnia, że dla Cervantesa szaleństwo było środkiem literackim, użytym w celu parodiowania postawy donkiszotowej i eksponowania śmieszności w tym, co wielkie i przykładne. To szaleństwo powoduje stan ducha, który składa się z wiary w rycerstwo, we własną misję odrodzeniową i w Dulcyneę, wynika z przejściowej deformacji rzeczywistości, z jej ciągłej transfiguracji o charakterze szlachetnym, pełnym uczucia i współuczucia. U Cervantesa wiara Don Kichota jest ślepa i pewna, ma jasne oraz

⁸³ Tamże, s. 97.

⁸⁴ Tamże, s. 481.

⁸⁵ M. de Unamuno, *O tragicznym...*, dz. cyt., s. 342.

⁸⁶ Tamże, s. 348.

określone cele i jest osłaniana przed brutalnym atakiem świata zjawiskowego. Natomiast Unamuno chce wobec niskiego życia mas hiszpańskich rozgrzewać szaleństwo, wiarę jakąkolwiek, bez programu, bez sztuki i nauki, samowystarczającą, jakąkolwiek ideał, pasję za czymkolwiek. Twórcza wola żywych wierzeń i życie są źródłami i kryterium „prawdziwych prawd”, jest ona dopiero wolą zdobycia wiary. Obaj poniżają wrogów, chociaż u Cervantesa w części drugiej *Don Kichota* ta postawa wydatnie słabnie. Unamuno nazywa ludzi przeciętnych „kastą głupich osłów opitych sensacją”. Navarro podkreśla, że Don Kichot Cervantesa nikogo nie zabił tak jak Robinson, wczesny bohater Unamuna, gdyż przede wszystkim starał się nawracać (*predicar*).

Navarro dodaje, że baskijski filozof bardziej się identyfikuje ze swoim Don Kichotem („Mój Panie Don Kichocie”), niż zachowujący dystans Cervantes. Myśliciel z pasją stara się zarazić tym stosunkiem współczesnych sobie rodaków oraz bezpośrednio wyraża swój stosunek:

Jeżeli Don Kichot powróciłby na świat, stałby się pasterką Kichotką, już nie błędnym rycerzem włóczącym się z mieczem; byłby pasterzem dusz, chwytający, w miejsce pastorału, pióro, kierując swe żarliwe słowo do wszystkich pastuchów kóz. I kto wie, czy nie zmartwychwstał!... Jeżeli Don Kichot powróciłby na świat, byłby pasterzem, lub będzie, gdy wróci; pasterzem narodów. I dzięki miłości znajdzie pojęcia, wszystko podniesie z taką zuchwałością i brawurą, jak to uczynił z wiatrakami i jak wyzwolił galerników. Tego bardzo nam brakuje, ponieważ jest tchórzostwem myśleć tylko o tym, co trzyma nas w spodleniu. Jest tchórzostwem odwracać się od wiecznych problemów (...) tchórzostwem zagrzebywanie ich w sercu (...), tchórzostwem ucieczka w erudycję, która rozleniwia i usypia ducha⁸⁷.

Navarro wykazuje też ograniczenia postawy Unamuna, który w *Vida* dyskutuje tylko o centralnych postaciach i pomija przedstawiane przez Cervantesa przygody, dowcipy, kpiny i krytyki, które nic mu nie mówiły lub go irytowały. W innych tekstach także nie podobają mu się przygody jako zbyt „prostackie”. Jego Don Kichot jest uboższy od oryginału, także inne postacie przechodzą pejoratywną deformację, są mu one wrogie i nie chce ich zrozumieć, szczególnie jest to dostrzegalne na przykładach: księdza, balwierza, nauczyciela Sansona Carrasco, Maese Pedro, Kawalera del Verde Gaban, książąt i siostrzenicy Don Kichota. Są dla Unamuno przedstawicielami „potocznego rozsądku”, „pastuchami”, „oszołomami”, „ludźmi rozsądnymi”, „o grubym karku”, którzy „zawsze chcą mieć rację”, dlatego nie potrafią cierpieć, ani rozumieć „heroicznego szaleństwa” i „rycerza wiary”. O bratanicy Don Kichota Antoñity Quijano pisze, że jest to „gdakająca kura domowa”, która ma podcięte skrzydła tak, jak współcześni mu Hiszpanie. Ma „serce o tak małym zasięgu jak głowę”, okazuje się „bardzo głupia” i jest przeciwieństwem obiektu miłości Don Kichota, Aldonzy Lorenzo oraz Świętej Teresy. Aldonza tchnęła w duszę Kichota miłość tak głęboką, iż ten zwariował, zaczął czytać literaturę rycerską i pokochał Dulcyneę, to znaczy sławę. Ta miłość wyrwała go ze wsi, by spełnić sławne czyny – szlachetne i zarazem niemożliwe.

Navarro sądzi, że gdy Don Kichot Unamuna – dzięki zakochaniu się w Aldonzy Lorenzo – zaczyna czytać powieści i wychodzi, ażeby szukać sławnych czynów, to w konsekwencji zakochuje się w Dulcynei, która znaczy tyle, co *chwala* czy *sława*. U Cervantesa natomiast Don Kichot zakochał się w Dulcynei słyszanej i jeżeli żądza nieumierania też mu towarzyszy, to jednak jest ona innego rodzaju. Ta ludzka żądza została

⁸⁷ M. de Unamuno, *Vida...*, dz. cyt., s. 492.

już przezwyciężona przez rycerza średniowiecznego, klasycznego bohatera i świętego. Don Kichot oryginalny wyrusza pomagać potrzebującym, karać pysznych i honorować lub opiewać Dulcyneę, ten duch altruistyczny i zakochany stara się czynić dobrze, a przy samej żądzy przeżycia byłoby to niemożliwe.

Inny jest też stosunek tych dwóch bohaterów do religii. Don Kichot Cervantesa, w przeciwieństwie do Unamunowego, już żyje w wierze, a nie dopiero ją zdobywa, nie poszukuje jej też, ani nie naucza, jak powinno się ją zdobyć.

Navarro wykazuje, że chociaż Unamuno upraszcza w osobiwej egzegezie dzieło i koncentruje się wyłącznie na życiu i umieraniu rycerza i jego giermka, to jednak nie rozprasza się na postaciach drugorzędnych i dzięki temu może inspirująco podzielić się swoimi najgłębszymi myślami i uczuciami, kontemplując postacie, które także niosły w swoim wnętrzu to, co najlepsze w duszy ich genialnego autora⁸⁸. Unamuno dziękuje za owe inspiracje:

Och, mój Boże, Ty, który wlałeś życie i ducha Don Kichota w życie i ducha jego narodu: Ty, który za-inspirowałeś Cervantesa tą epopeją tak głęboko chrześcijańską; (...) Dales nam pragnienie rozgłosu i sławy, jako cienia twojej glorii; świat przeminie: ale czy my przeminimy z nim także, Boże mój?⁸⁹.

Istnieją też pewne podobieństwa. Unamuno zgodnie z Cervantesem twierdzi, iż korzeniem szaleństwa są dobroć (*bondad*) i wiara, obaj Don Kichotowie wychodzą do światów wierząc w nie, w rycerstwo, w rzeczywistość i w szlachetność swoich misji. Navarro podkreśla, że od czasu Américo Castro hiszpańscy krytycy bardziej interesują się Don Kichotem Cervantesa aniżeli Unamuna. Ale też *Vida*, różni się od reszty prac cerwantystów, od początku wytryska i wznosi się jako subiektywna kreacja o wielkiej wartości estetycznej, autobiograficznej i filozoficznej. Pozostali, poza wyjątkami, tworzyli studia tendencyjne i mierne, rozsiewając opinie o Cervantesie: „książka i człowiek katolicki”, „kontreformista hiszpański”, „liberał”, „demokrata”, „plebejusz”, „zmarginalizowany”, „przechrzta”, „urazowiec”, „hipokryta”, „konformista”, „odmieniec”. Esej Unamuna jako najbardziej oryginalny poetycki i interesujący komentarz najszerzej oddziaływał w Hiszpanii i poza nią. *Vida* jest najczęściej wydawana, tłumaczona i interpretowana, a wśród wszystkich pism Unamuna należy do najpopularniejszych.

VII. Donkiszotyzm Ortegi y Gasseta

José Ortega y Gasset z podobnych powodów jak Unamuno i inni przedstawiciele *Pokolenia '98* sięga po dzieło Cervantesa, aby wyrwać Hiszpanów z apatii, wielowiekowego zastoju w kulturze, a najpierw, by odpowiedzieć na pytanie: kim oni tak naprawdę są? Dzieło Cervantesa posłużyło mu również za pretekst do snucia bardzo ogólnych dywagacji epistemologicznych i ontologicznych na temat poznania, gatunków literackich, natury człowieka i świata. Jego *Meditaciones del »Quijote«* (1914) są odpowiedzią na esej Unamuno *Del sentimiento...*, który jest dla niego manifestem irracjonalizmu „tych, którym nie chce się pracować”, jak zgryźliwie, bez konkretnego adresata, był się wyraził. Dlatego też *Meditaciones...* stają się traktatem filozoficznym racjonalizmu, witalizmu, witalizmu racjonalnego, chociaż terminy, określające ten inny od nowożytnego racjonalizm, takie jak Rozum Witalny i Rozum Historyczny, pojawiają się w jego twórczości później. Tutaj na razie rozum tylko zestawia z życiem spontanicznym jako jego

⁸⁸ Tamże, s. 98.

⁸⁹ Tamże, s. 522.

funkcję, myślenie jest czymś podobnym do dotykania i widzenia, to ostatnie porównanie formułuje w 1910 roku (*Adam w raju*). Ponieważ tej najważniejszej książki Ortegi nie ma jeszcze po polsku, przedstawimy szerzej pochodzące z niej idee.

Ortega zgodnie ze swoim apologetycznym stosunkiem do feudalizmu i, podobnie jak u Unamuno, ogólnie negatywnym stanowiskiem wobec kultury wieku XIX, a konkretnie wobec marksizmu, pozytywizmu, pragmatyzmu, mieszczańskiej mentalności, realizmu w sztuce, dominacji zainteresowania elit zbiorowością kosztem problematyki życia jednostkowego, nie cenił sobie, jak już wspomnieliśmy, postawy literatów i krytyków hiszpańskich tej epoki wobec dzieła Cervantesa. Pisze w *Meditaciones...*, że w Hiszpanii nie chciano wtedy uznać głębi *Don Kichota*⁹⁰. W tej epoce serce Hiszpanii „zaczęło bić najwolniej”, dlatego pyta: „Jak w tych okolicznościach można oczekiwać, że Cervantes zajmie należne mu miejsce? Kiedyś to była boska książka, połączona z wiedzą naszych mistycznych braciszków, naszych gwałtownych dramaturgów, naszych liryków, z tymi pustyniami bez kwiatów”⁹¹. Tak dalece nie był zadowolony z refleksji nad tym dziełem w swoim kraju, że konkludował: „Krótkie iluminacje, które spadły na nas o *Don Kichocie*, pochodzą z dusz cudzoziemskich: Schelling, Heine, Turgeniew...”⁹². Wbrew wspomnianym utyskiwaniom na prowincjonalizm kultury hiszpańskiej filozof znalazł jej inspirujące ślady w kulturze francuskiej.

Flaubert nie wstydzi się przyznać, że: *‘Je retrouve mes origines dans le livre que je savais par coeur avant de savoir lire: don Quichotte’* (Odnajduję moje pochodzenie w książce, którą już znałem na pamięć, gdy nie umiałem jeszcze czytać: w *Don Kichocie*)⁹³. *Madam Bovary* jest – pisze Ortega w *Meditaciones...*, – Don Kichotem w spódnicy z minimalną dozą tragedii w duszy”⁹⁴.

Hiszpański filozof podkreśla wybitnie impresjonistyczny charakter sztuki śródziemnomorskiej w porównaniu z Niemcami, nawet z Goethem, którego widzenie zmysłowe jest bardzo ubogie. Artyści z południa Europy są urodzonymi „zmysłowcami” a realizm w odniesieniu do nich jest mało adekwatnym terminem, należy ich bowiem zwać „impresjonistami”. Cervantes przewyższa nawet Szekspira, ponieważ nie stosuje środków dla zrozumienia idei dzieła, by wyjaśnić charakter idealny powieści, natomiast wystarczają mu same wrażenia⁹⁵. Dowodzi filozof, że:

U Cervantesa moc wizualności jest dosłownie niezrównana: dochodzi do takiego punktu, że nie potrzebuje już opisywać rzeczy, ażeby pomiędzy nawrotami narracji mieniły się jej świeże kolory, docierało jej brzmienie, jej pełna cielesność. Miał rację Flaubert wspominając *Don Kichota*: *Comme on voit ces routes d’Espagne qui ne sont nulle part decrites!* (Jak dobrze widzi się te drogi Hiszpanii, które nigdzie nie są opisane).

Ortega widzi na starych stronicach dzieła pewien ton nowoczesności, dzięki któremu jest nam ono co najmniej tak bliskie, jakby to byli Balzak, Dickens, Flaubert, Dostojewski, owi „rzemieślnicy powieści współczesnej”.

⁹⁰ J. Ortega y Gasset, *Obras...*, dz. cyt., t. I, s. 337.

⁹¹ Tamże, s. 339-340.

⁹² Tamże, s. 359.

⁹³ Flaubert, *Correspondance*, II, 16. Tamże, s. 398.

⁹⁴ Tamże.

⁹⁵ Tamże, s. 360.

⁹⁶ Tamże, s. 347.

Jednakże książka *Don Kichote* i sama postać Don Kichota jest dla niego tajemnicą i problemem hiszpańskiego przeznaczenia, w wymiarze jednostkowym i narodowym, tymczasem dla cudzoziemców wszystko to było tylko „boską ciekawością”⁹⁷. W eseju *Wprowadzenie do Don Juana* podkreśla też, że bohater Cervantesa, którego autor w końcu nazywa *Don Quijote el Extremado* (krańcowy), także oddaje dobrze charakter Hiszpanów, którzy są „albo krańcowi, albo żadni”⁹⁸.

Tylko Hiszpanie mogą zrozumieć dzieło i dlatego oni przede wszystkim powinni je poznać dogłębnie. Píše Ortega, że „Cervantes – cierpliwy szlachcic, który napisał książkę – siedzi na polach elizejskich od trzech wieków i oczekuje, rzucając wokół melancholijne spojrzenia, aż narodzi się wnuczek zdolny go zrozumieć!”⁹⁹. I dzięki niemu mogą rodacy zdobyć pewną mądrość o sobie:

Jest co najmniej wątpliwe, że istnieją inne książki hiszpańskie naprawdę głębokie. To jeszcze jeden dodatkowy powód, abyśmy skoncentrowali na *Don Kichocie* doniosłe pytanie: Boże ty mój, a czymże jest Hiszpania? W ogromie świata, pośrodku niezliczonych ras, zagubiona w nieskończonej przeszłości i w jutrze bez końca, pod ogromnym chłodem i kosmicznym migotaniem gwiazd, czym jest ta Hiszpania, ten duchowy cypel Europy, ten jakby dziób duszy kontynentalnej? Gdzie jest – powiedzcie mi – jedno jasne słowo, jedno tylko promienne słowo, które mogłoby zadowolić jedno godne serce i jeden delikatny umysł, słowo, które oświeci przeznaczenie Hiszpanii?¹⁰⁰.

Dla Ortegi, jak widzimy, już nie tylko europejska nauka, ale aż sam mitologiczny rdzeń hiszpańskiej kultury pozwolić może na „ocalenie” hiszpańskich okoliczności i przez to samych Hiszpanów, albowiem:

Jednym z tych esencjalnych doświadczeń jest Cervantes, być może największym. Tutaj znajduje się hiszpańska pełnia. Tutaj znajdziemy słowo, którym przy każdej okazji możemy wywijać, jakby było lancą. Ach! Gdybyśmy dobrze wiedzieli, na czym polega styl Cervantesa, metoda cervantesowska zbliżania się do rzeczy, wtedy moglibyśmy osiągnąć wszystko. Ponieważ na tych duchowych szczytach nieugięcie króluje solidarność i pewien styl poetycki, niosą one ze sobą określoną filozofię i moralność, pewną naukę i politykę. Jeżeli pewnego dnia przyszedłby ktoś i odkryłby nam przekrój stylu Cervantesa, to byśmy mogli przedłużyć jego zarysy na pozostałe problemy zbiorowe, tak aby obudzić się dla nowego życia. Wtedy, o ile tylko starczy nam odwagi i talentu, przeprowadzimy z całym rozmachem nową hiszpańską próbę¹⁰¹.

Zatem Ortega stara się być wierny swojemu projektowi „europeizacji” Hiszpanii, ale nie może oznaczać ona bezkrytycznego naśladownictwa, gdyż wołał o „hiszpańską interpretację świata”, o to, by ojczyzna była „źródłem” wartości, a nie „cysterną”.

Donkiszotyzm Ortegi zdecydowanie różni się od uprawianego przez Unamuno i nie polega na izolowaniu głównych postaci dzieła Cervantesa od reszty osób, krajobrazu i innych powieści tego pisarza. Filozof nawet przekonuje do własnej postawy i pisze, iż:

Pomimo tego wszystkiego, błędy, które popełniono rozważając Don Kichota w izolacji, są naprawdę groteskowe. Jedne z czarującymi przestrogiami przekonują nas, abyśmy nie chcieli zostać Don Kichotami; a inne według świeższej mody zapraszają nas do egzystencji absurdałnej, pełnej

⁹⁷ Tamże, s. 359.

⁹⁸ J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja...*, dz. cyt., s. 116.

⁹⁹ J. Ortega y Gasset, *Obras...*, dz. cyt., t. I, s. 327.

¹⁰⁰ Tamże, s. 360.

¹⁰¹ Tamże, s. 363.

rozgestykulowanych postaw. Dla jednych i dla drugich, jak widać, Cervantes nie istniał. Tak więc, by odwieść nasze serce od tego dualizmu, zstąpił na ziemię Cervantes¹⁰².

W jednym z listów pisze o Unamuno, że ten „posiadł tajemnicę, jak uczynić z książki najsympatyczniejszej we wszechświecie... książkę najbardziej antypatyczną i odrzucającą na ziemi”¹⁰³.

Podejście Ortegi jest specyficzne, dlatego wyjaśnia w *Meditaciones*:

...staram się stworzyć studium donkiszotyizmu. Ale słowo to zawiera pewną dwuznaczność. Mój donkiszotyizm nie ma nic wspólnego z towarem wystawianym pod tą nazwą na rynku. *Don Kichot* może oznaczać dwie różne rzeczy: *Don Kichot* jest książką i Don Kichot jest postacią w tej książce. Generalnie, to, co w dobrym lub złym sensie rozumie się pod słowem ‘donkiszotyizm’, jest donkiszotyizmem postaci. Te eseje, przeciwnie, badają donkiszotyizm książki¹⁰⁴.

Inaczej niż Unamuno, kładzie silny nacisk na związek postaci literackich z autorem:

Nie możemy zrozumieć jednostki inaczej jak poprzez jej rodzaj. Rzeczy realne są stworzone z materii lub energii; ale rzeczy artystyczne – jak postać Don Kichota – z tworzywa zwanego stylem. Każdy przedmiot estetyczny jest indywidualizacją protoplazmy-stylu. W ten sposób osoba Don Kichota jest jednostką z gatunku Cervantesa. Postać Don Kichota, umieszczona w samym środku książki jak antena, która ściąga wszystkie aluzje, skoncentrowała uwagę wyłącznie na sobie, ze szkodą dla jej całej reszty i w konsekwencji dla samej postaci. Godzi się więc, abyśmy dokonali wysiłku i odwrócili spojrzenie od Don Kichota, a wtedy, kierując je na resztę dzieła, zdobędziemy na jego ogromnej przestrzeni szersze i jaśniejsze pojęcie stylu Cervantesa, którego szlachcic z La Manczy jest tylko szczególną kondensacją. To jest dla mnie prawdziwy donkiszotyizm: Cervantesa, nie ten Don Kichota. I nie ten Cervantesa w więzieniach Algierii, nie w jego życiu, ale w jego książce. Aby uniknąć tego odchylenia biograficznego i erudycyjnego, wolę nazwę donkiszotyizm niż cerwantyzm¹⁰⁵.

Ponieważ, uważa Ortega, głębia *Don Kichota*, jak każda głębia, nie jest oczywista, należy czytać dzieło w sposób myślący, *intelligere*, czytać „od środka”¹⁰⁶. *Don Kichot* jest „idealną dżunglą”, jest „książką-skrótem perspektywicznym *par excellence*” Hiszpanii, dlatego filozof przekonuje do odpowiedniej metody analizy dzieła, przestrzega przed pośpiechem w jego interpretacji, przed uproszczeniami, których sam nie uniknął w młodości, przed „użyciem przemocy wobec ostatnich tajemnic” dziejów *Don Kichote*. Jego rozważania mają być „szerokimi kręgami uwagi, które wyznacza myślenie – bez pośpiechu, bez grózb – fatalnie zwabione przez nieśmiertelne dzieło”, ponieważ:

...tajemnica genialnego dzieła sztuki w taki sposób nie poddaje się intelektualnej agresji. Powieździelibyśmy już, że broni się przed wzięciem jej siłą i tylko odda się temu, komu zechce. Tak jak prawda naukowa, wymaga, abyśmy poświęcili jej żmudną uwagę i nie przystępowali do niej tak prosto, jak zwykli to czynić myśliwi. Nie ulegnie bronii: jeśli nawet podda się, to wyszukanemu rozmyślanemu. Dzieło tej rangi, co *Don Kichot*, musi być zdobywane podobnie do Jerycha. Należy posuwać się szerokimi okrężeniami naszych myśli oraz uczuć i wysyłać w powietrze jakby głosy idealnych trąb, zbliżać się powoli¹⁰⁷.

¹⁰² Tamże, s. 326.

¹⁰³ M. de Unamuno, *Vida...*, dz. cyt., s. 71.

¹⁰⁴ J. Ortega y Gasset, *Obras...*, dz. cyt., t. I, s. 326.

¹⁰⁵ Tamże, s. 327.

¹⁰⁶ Tamże, s. 340.

¹⁰⁷ Tamże, s. 327.

Wszelako podobnie jak Unamuno wypukła Ortega woluntarystyczny charakter postaci Don Kichota i, stosując wymienioną „metodę Jerycha”, podkreśla wielkie podobieństwo jego działalności do zamysłu budowy klasztoru Escorial, tego „lirycznego kamienia”, mającego duże symboliczne znaczenie dla Hiszpanów, dlatego swoje *Meditaciones* rozpoczyna od rozmyślań w jego okolicy, tam, gdzie często bywał w dzieciństwie wraz z rodzicami. Później we *Wprowadzeniu do Don Juana* przyrównuje klasztor do żarliwych wysiłków Don Kichota i stanowi on dla niego „traktat czystego wysiłku”, „jeden z aktów najpotężniejszych w naszej historii”, „... potężne wyznanie wiary kładące się największym, po Katedrze Św. Piotra w Rzymie, ciężarem na ziemiach Europy”¹⁰⁸, bo: „Tu właśnie, lepiej niż gdzie indziej, poznać możemy samą istotę hiszpańskości... najdziwniejszego narodu w Europie”¹⁰⁹, który wedle Nietzschego „chciał być kimś więcej, niż to możliwe”¹¹⁰. Cervantes widzi jasno tę cechę Hiszpanów i jego bohater nie jest wśród nich wyjątkiem, dlatego także stanowi przykład czczego, czystego trudu. Jego *Don Kichote* zaś jest „krytyką czystego czynu”¹¹¹. Don Kichot Ortegi w zupełności realizuje tę wolę „czystego” czynu człowieka aspirującego do sławy, co jest najistotniejszym elementem hiszpańskiego charakteru, zdominowanego przez rycerską ideologię. Pisze o tym wprost:

Don Kichot jest jednak człowiekiem podejmującym niezmiernie coraz to nowe wysiłki, czy sta i prawdziwa energia przebija niezmiennie przez humorystyczną otoczkę, w jakiej osadzone jest jego życie. »Czarownicy mogą mi odebrać szczęście, ale energii i woli działania nigdy mnie nie pozbawią«. Jest człowiekiem, którym kieruje serce; to jego jedyna rzeczywistość i na niej buduje swój chorobliwy świat fantazji i urojeń. Wszystko, co go otacza, staje się pretekstem dla wypełnienia woli, rozpala mu serce, powodując kolejny przyływ zapału i entuzjazmu¹¹².

Ale woluntaryzm Don Kichota okazuje się utopią, gdy szlachetne, ale czcze zapały kończą się smutnie. Ortega dostrzega u Cervantesa ironię i powołuje się na jego przyznanie się do tego, że pisze swoją książkę przeciwko rycerskości. Filozof twierdzi, że jeżeli Cervantes kpi, to kpina nie musi oznaczać negacji, a dla estetyki istotne jest widzenie jego dzieła jako polemiki z eposem rycerskim. Uważa, że powieść jest „pomyłką” i jest jakby strażnikiem hiszpańskiej tajemnicy, pomyłki kultury hiszpańskiej¹¹³.

Ortega jako racjowitalista namiętnie krytykował czysty witalizm biologiczny, irracjonalizm i ideologię czystej woli, która zajęła miejsce wyczerpanego, ahistorycznego rozumu nudnego, „geometrycznego” racjonalizmu. Przestrzegał przed ślepym działaniem bez jasnych idei i programu, oraz już na samym początku XX wieku krytykował imperializm niemiecki – wstawiał się nawet za Polakami pod wpływem listów Sienkiewicza do prasy, Polakami zagrożonymi przez nacjonalizm niemiecki i pruskie państwo, które ze swej strony przekształciło Niemców w bezkrytycznych funkcjonariuszy – pro-roczo przewidując skutki tak zwanej „akcji bezpośredniej” w polityce, czyli działania nie liczącego się z prawem, tradycją, wiedzą naukową itd. To ono inspirowało powstanie niemieckiego faszyzmu. Jego Don Kichot był wolny od tej ślepej woli działania Una-

¹⁰⁸ *Rozmyślania o Escorialu*, w: J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja...*, dz. cyt., s. 84-85.

¹⁰⁹ Tamże, s. 89.

¹¹⁰ Tamże, s. 90.

¹¹¹ Tamże, s. 93.

¹¹² Tamże.

¹¹³ J. Ortega y Gasset, *Obras...*, dz. cyt., t. I, s. 359.

muno, by popełnić jakieś „barbarzyństwo” i wzniecić „wojnę domową”. Dlatego woluntaryzm Don Kichota u Ortegi nie jest pusty, albowiem:

...jego niezmordowana wola utworzy część tego, co realne. I ta wola jest wypełniona jednym: to jest wola przygody. Don Kichot, jako rzeczywisty, naprawdę pragnie przygód. (...) Dlatego z tak zdumiewającą łatwością przechodzi ze sfery przedstawienia do wnętrza wymysłu. Jest naturą graniczną, tak jak jest w ogólności, według Platona, natura człowieka¹¹⁴.

Jeżeli Don Kichot przynależy w pełni do rzeczywistości, to wraz z jego nieokreśloną wola przygody. A zatem rzeczywisty Don Kichot naprawdę kocha przygody: to, o czym się opowiada w powieści rycerskiej, jest rzeczywiste w wyobraźni Don Kichota, który przecież istnieje.

Ortega nie wie także, w której rzeczywistości umieścić Don Kichota. Dochodzi do wniosku, że postać Don Kichota jest krawędzią, na której dwa światy przecinają się ukośnie. Konkluduje, że chociaż powieść realistyczna narodziła się jako opozycja wobec tak zwanej powieści fantastycznej, niesie w swoim wnętrzu przygodę w zawieszeniu (*infartada*). Mogą te przygody być majakiem wzburzonego umysłu, ale wola przygody jest rzeczywista i prawdziwa. Zatem przygoda jest przestawieniem porządku materialnego, jest irrealnością. W pragnieniu przygody, w wysiłku i w zapale wychodzi nam na spotkanie jakaś zdumiewająca, podwójna natura. Jej dwa elementy przynależą do światów przeciwstawnych: umiłowanie jest rzeczywiste, ale to, co miłowane, jest nierealne.

Ortega mocno akcentuje nowożytny charakter dzieła Cervantesa. I pamiętajmy, że, w przeciwieństwie do Unamuna, był na początku swojej kariery, czyli do wybuchu I wojny światowej, nawet apologetą tej epoki. Według niego, nowa poezja Cervantesa różni się od greckiej czy średniowiecznej, zajmuje szczyty renesansu, który kładł trochę większy nacisk na rzeczy, na realną rzeczywistość. Wraz z nastaniem nowożytności zaczyna się nowy porządek i wszystko ma wymiar podporządkowany fizyce Galileusza. W tym porządku przygody nie są już możliwe, a Leibniz nie widzi dla prostej możliwości miejsca, tylko to jest możliwe, co znajduje się w ścisłym powiązaniu z prawami przyrody¹¹⁵. „W ten sposób to – pisze Ortega – co możliwe, które w micie, w cudzie potwierdza swą hardą niezależność, zostaje zawieszane w rzeczywistości jako przygoda w weryzmie Cervantesa”¹¹⁶. Gdy świat antyczny wygląda na czystą cielesność bez wnętrza i jego tajemnic, to Renesans odkrywa w całej niezmierzonej okazałości świat wewnętrzny, *me ipsum*, świadomość, subiektywność, to, co psychologiczne.

Don Kichot jest właśnie „kwiatem tego nowego i wielkiego zwrotu w kulturze” i epika w tym dziele – z jej światem mitycznym, graniczącym ze zjawiskami materialnymi, ale różnymi od niego – zawsze jest zagrożona. Co prawda rzeczywistość przygody zostaje ocalona, ale zostaje zredukowana do psychologiczności, bliżej jej raczej do jej przeciwieństwa, do materialności, stąd naznaczona jest jak najbardziej kłującą ironią.

Ortega, wolny od uprzedzeń Unamuno, sięga po inne powieści Cervantesa, i wyjaśniając nam ich główny zamysł, dzieli je na dwie serie. W pierwszej przedstawiane są

¹¹⁴ Tamże, s. 382.

¹¹⁵ Dla Arystotelesa i średniowiecza tylko to jest możliwe, co nie obraca się w swoje przeciwieństwo. To, co *compossibile*, wymaga czegoś więcej. Dla Arystotelesa możliwy jest centaur; dla człowieka nowożytnego – nie, ponieważ nie toleruje go biologia, nauka przyrodnicza. Tamże, s. 383. [Przypis Ortegi].

¹¹⁶ Tamże.

sprawy miłości i losu. Tu same postacie i ich perypetie były motywem estetycznego rozkoszowania się; pisarz mógł ograniczyć swoją obecność do minimum. Wszystko to, co w tych powieściach nam się opowiada, jest nieprawdopodobne, a nasze zainteresowanie pobudzone jest z powodu samego nieprawdopodobieństwa. *Persiles* modelowo przedstawia zamysł Cervantesa: uczynić z nieprawdopodobieństwa nieprawdopodobieństwo czyste¹¹⁷. Ortega sądzi, że można ten gatunek nazwać już powieścią, ale taką, która polega na opowiadaniu wydarzeń nieprawdopodobnych, wymyślonych, nierealnych.

W drugiej serii, dla której typowy może być *Rinconete y Cortadillo*, mamy do czynienia z bardzo odmiennym zamiarem. Tutaj tylko nas interesuje sposób, w jaki autor oświetla pospolite fizjonomie. Cervantes jest świadom tej różnorodności, dlatego pisze w *Coloquio de los perros*:

Chcę ci zwrócić uwagę na jedną rzecz, dzięki czemu nabędziesz doświadczenia, gdy ci opowiem zdarzenia z mojego życia. Chodzi o to, że jedne opowieści zawierają i mają urok same w sobie: inne, w sposobie ich przekazywania. To znaczy, że jest trochę tych, które same cieszą, chociaż opowiada się bez wstępów i ornamentów słownych; są jeszcze inne, które należy ubierać w słowa, modulując głos uzupełniać miną i gestykulacją rąk, i wtedy dopiero z niemrawych i zniechęcających stają się lekkie i smakowite¹¹⁸.

Zastanawia się Ortega, jak to jest możliwe, że mogą być poetyckimi: ta oberża, ten Sanczo, i ten poganiacz mułów. Cervantes przeciwstawia Sanczę wszelkiej przygodzie, dlatego, gdy ma do niej dojść, staje się już niemożliwa i na tym polega jego misja. Jeżeli to, co fantastyczne, było samo z siebie poetyckie, to rzeczywistość sama z siebie jest antypoetycka. A zatem tendencja realistyczna jest tą, która właśnie bardziej wymaga usprawiedliwienia i wyjaśnień. Jest *exemplum crucis* estetyki.

Hiszpański filozof na podstawie perypetii bohaterów Cervantesa wyciąga daleko idące wnioski na temat kultury ludzkiej. Sięga do analogii z przyrodniczym zjawiskiem – występującym w pustynnym krajobrazie – powodującym w obserwatorze złudzenie wody. Na podobieństwo halucynacji Kichota widzi kulturę i ducha jako zjawiska urojone, występowania powodowane suchością ziemi, możliwością „lustrzaności” (*espejismo*) zawartą w materii¹¹⁹. To zjawisko możemy przeżywać na dwa sposoby: jeden prosty i poprawny, wówczas woda, którą słońce maluje, jest dla nas faktyczna; drugi sposób jest ironiczny, skrzywiony, kiedy widzimy ją jako złudę, to znaczy, kiedy poprzez świeżość wody widzimy suchość ziemi, która ją pozoruje. Powieść przygodowa, opowiadanie, epika są tym naiwnym sposobem życia rzeczy wyobrażeniowych i znamienych. Natomiast powieść realistyczna jest tym drugim sposobem ukośnym. Zależy więc od tej pierwszej; potrzebuje „lustrzaności” dla umożliwienia nam widzenia jako takiego. Tak więc nie tylko *Don Kichot* został napisany przeciwko powieści rycerskiej i w konsekwencji zawiera ją w sobie, ale także cały gatunek literacki „powieści” polega na tym wewnętrznym uwrażliwieniu.

To daje jakieś wytłumaczenie – pisze filozof – chociaż wyglądało na niewytłumaczalne: jak rzeczywistość, faktyczność może przemienić się w substancję poetycką. Sama z siebie, oglądana w

¹¹⁷ O stosunkach pomiędzy tym, co niewiarygodne i co poetyckie, można przeczytać w *Teoria de lo verosimil*, w eseju o Renanie, opublikowanym w tomie *Personas, obras, cosas*. [Przypis Ortegi].

¹¹⁸ Tamże, s. 369.

¹¹⁹ Tamże, s. 384.

zwykłym sensie, nigdy nią nie zostanie; gdyż jest to przywilejem mityczności. Bardziej możemy brać ją ukośnie jako zniszczenie mitu, jako krytykę mitu. W tej postaci rzeczywistość, która z natury jest bezwładna i nieznacząca, spokojna i głucha, nabiera ruchu, zmienia się w aktywną siłę agresji wobec krystalicznego świata idealności. A jego rozdarty urok tarza się w pyłe śmieszności, zatracą swe kolory, aż zamieni się w szarą ziemię. Tę scenę oglądaliśmy w każdej powieści. Mówiąc ściśle, sama rzeczywistość nie staje się poetycka, ani nie wdziera się w dzieło sztuki, ale tylko tym swoim gestem lub poruszeniem wchłania to, co idealne¹²⁰.

Jednym słowem, chodzi o proces odwrotny do tego, jaki rodzi powieść fantastyczną. Istnieje jeszcze różnica polegająca na tym, że powieść realistyczna opisuje sam proces, a tamta tylko obiekt już stworzony, przysgodę. Ortega wykorzystuje szeroko doświadczenia postaci literackich, albowiem, sądzi on, przemierzając krainy całe z Don Kichotem i Sanczem, zaczynamy rozumieć, iż rzeczy posiadają dwie strony. Jedną jest »sens« rzeczy, ich znaczenie, efekt interpretacji, drugą jest »materialność« rzeczy, ich pozytywna substancja, która je konstytuuje przed i niezależnie od wszelkiej interpretacji.

Na przykład wiatraki mają pewien sens: jako »sens« są gigantami. Zawsze chodziło ludzkości o taką rzecz, która nie była gigantem, ale oglądana od jej strony idealnej okazywała się gigantem. Píše Ortega, że:

Tak samo sprawiedliwość i prawda, każde dzieło ducha, są zjawiskami lustrzaności, które powstają w łonie materii. Kultura – idealna strona rzeczy – usiłuje ustanowić się jako świat osobny i samowystarczalny, dokąd możemy przenieść nasze wnętrza. To jest iluzja i tylko traktowana jako iluzja, tylko założona jako lustrzaność na ziemi, jest właściwie kulturą.

Zatem sensem realizmu poetyckiego jest niesamoistość kultury, a wpleciona w nią leży barbarzyńska, brutalna, niema, nieważna owa rzeczywistość rzeczy. Jest realna, jest tutaj: w okrutny sposób wystarcza sama sobie, zaś jej siła i jej jedyne znaczenie zawiera się w jej obecności. „Tylko wspomnieniami – píše Ortega – i obietnicami jest kultura, przeszłością nieodwracalną, przyszłością wyśnioną”¹²¹. Rzeczywistość jest prostym i okropnym „byciem tutaj”, jest to obecność, spoczynek, bezwład i materialność¹²².

VIII. Tragizm i komedia. Ontologiczny dualizm życia ludzkiego

Niczego podobnego nie ma w epice, gdzie tragiczność wywodzi się z fatalizmu. Zatem człowiek z krwi i kości sam w sobie nie jest podmiotem tragicznym i tym samym, poetyckim, jest tragiczny tylko w zależności od tego, czego pragnie. Bohater uprzedza przyszłość i do niej się odwołuje, a jego gesty mają znaczenie utopijne. On nie mówi, kim będzie, ale kim chce zostać. Píše Ortega, że to właśnie: „Wola – ta paradoksalna rzecz, która rozpoczyna się w rzeczywistości, a kończy w idealności, bowiem chce się tylko tego, czego nie ma – jest przedmiotem tragicznym; i epoka, dla której wola nie istnieje, na przykład epoka deterministyczna i darwinowska, nie może zainteresować się tragedią”¹²³, albowiem dla herosa istotne jest pragnienie swojego tragicznego przeznaczenia, bohater broni się przed porzuceniem roli idealnej, *rôle* wymyślonej, którą wybrał.

¹²⁰ Tamże.

¹²¹ Tamże, s. 387.

¹²² W malarstwie staje się jeszcze bardziej oczywista intencja realizmu. Rafael, Michał Anioł malują formy rzeczy. Forma jest zawsze idealna – wyobrażenie wspomnienia lub naszej konstrukcji. Velázquez szuka wrażenia rzeczy. Wrażenie jest bezkształtne i podkreśla materię – aksamit, płótno, drewno, protoplazma organiczna – z których są stworzone rzeczy. Tamże [przypis Ortegi].

¹²³ Tamże, s. 392.

W każdym razie – pisze filozof – wola najbardziej wolna rozpoczyna i rozwija proces tragiczny. I to ‘chcieć’, źródło sfery nowych rzeczywistości, które tylko dzięki niemu istnieją – w porządku tragicznym – jest naturalnie fikcją dla kogoś, kto nie ma więcej pragnień ponad potrzeby naturalne, kto się zadowala tylko tym, co jest¹²⁴.

Don Kichot nie jest postacią epicką, ale bohaterem. Achilles tworzy epopeję, bohater jej pragnie¹²⁵. Charakter heroiczny polega na woli bycia tym, kim jeszcze się nie jest, tak też postać tragiczna posiada część ciała na zewnątrz rzeczywistości¹²⁶. Ale tragedia widziana z poziomu życia wegetatywnego zawsze ma charakter fikcyjny. *Vis comica* ogranicza się do podkreślenia tej strony bohatera, która oznacza czystą materialność. Rzeczywistość wznosi się, zagarnia nasze widzenie i wchłania z powrotem *rôle* tragiczną¹²⁷. Wchłonięcie na nowo przez rzeczywistość polega na zastyganiu, materializowaniu się tej intencji wyrwijącej się ponad ciało bohatera. Tragiczna *rôle* widziana jest jako śmieszne udawanie, jako maska. Dlatego komedia, sądzi Ortega, jest gatunkiem literackim partii konserwatywnych¹²⁸.

Temat rzeczywistości rodzi się poza literaturą i w Grecji poezja wymaga idealnego dystansu do wszystkich przedmiotów, aby je zestetyzować, a przedmioty realne znajdujemy tylko w komedii. Podobnie do Cervantesa, to Arystofanes łapie ludzi rzeczywistych i wprowadza ich do dzieła artystycznego tylko po to, by sobie z nich zakpić. Według Ortegi, jest to jedyne miejsce literatury greckiej, gdzie możemy uchwycić nić ewolucji powieściowej¹²⁹. Powieść powstaje, zachowując w środku żądło komizmu, dlatego krytyka, wyśmiewanie nie są nieistotnym ornamentem *Don Kichota*, ale tworzą samą strukturę gatunku, być może całego realizmu.

Ortega sądzi, że tragiczność ma się tak do komizmu, jak sublimacja do śmieszności. „Przeniesienie charakteru heroicznego od woli do odbioru powoduje przemianę tragedii, jej zniszczenie, jej komedię. Miraż ukazuje się jako miraż”¹³⁰. Don Kichot, niezadowolony z samego posiadania woli przygody, uparcie chce uchościć za awanturnika i dlatego nieśmiertelna powieść jest o krok od zwyczajnej przemiany w komedię. Ortega przypomina wprowadzenie do wersji Avellanedy, gdzie podkreśla się charakter *Don Kichota* jako komedii: „Jak prawie cała *Historia Don Kichota z Manczy* jest komedią”, zaczyna się wspomniany wstęp i zaraz dodano: „radujcie się jego *Galeteą* i komediami prozą, które są największymi z jego powieści”¹³¹.

Ortega widzi, wbrew wcześniejszym zapewnieniom o prowincjonalizmie i ograniczoności kultury hiszpańskiej, uniwersalny charakter postaci wykreowanej przez Cervantesa. Pisze tak: „I idzie tam, obracając się, porwana przez fikcyjny cyklon, dusza Don Kichota, lekka jak puszek, jak suchy liść. I zawsze będzie tam iść w swoim tropie-

¹²⁴ Tamże, s. 394.

¹²⁵ Tamże, s. 392.

¹²⁶ Tamże, 395.

¹²⁷ Ortega pisze: „Bergson cytuje ciekawy przykład. Królowa Prus wchodzi do pokoju, gdzie znajduje się Napoleon. Wpada rozwścieczona, wzburzona i krzyczy. Napoleon ogranicza się do prośby, aby usiadła. Usiadłszy, królowa zamilkła; *rôle* tragiczna może się potwierdzić w mieszczańskiej postawie właściwej dla wizyty, i może zostać poskromiona u jej nosiciela”. (*Śmiech*, Rozdział V). Przypis Ortegi. Tamże.

¹²⁸ Tamże, s. 396.

¹²⁹ *Historia miłości – Erotici* – wywodzi się z komedii nowej. Wilamowitz-Moellendorf, w *Greek historical writing* (1908), s. 22-23. Tamże. Przypis Ortegi.

¹³⁰ Tamże.

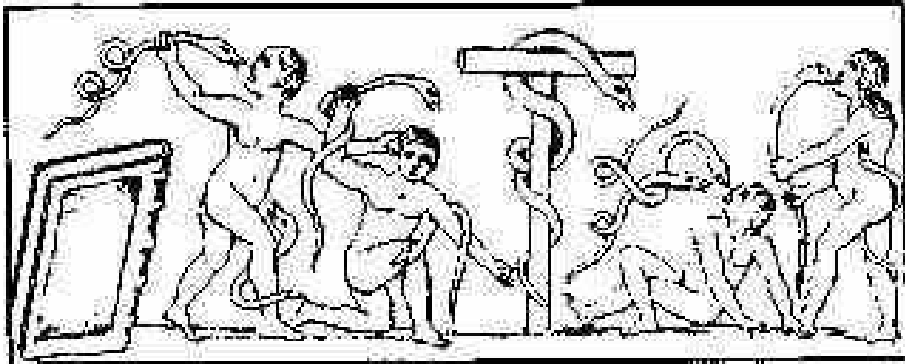
¹³¹ Tamże.

niu, jeżeli tylko cokolwiek pozostanie na świecie z naiwności i cierpienia”¹³². Dlatego postać Don Kichota posłużył filozofowi za archetyp do sformułowania i rozwijania później antropologicznej tezy, że człowiek jest „centaurem ontologicznym”, ponieważ jedną połową tkwi w rzeczywistości, a drugą połową, czyli projektem siebie, tym, czym chce i musi być, wykracza poza teraźniejszość ku przyszłości. Jest tym, czym jeszcze nie jest, czyli bytem „utopijnym”, nie ma natury, ale historię, tak twierdzi filozof, być może pod wpływem Diltheya, w książce *Zadanie naszych czasów* (1923). Czym dla rzeczy jest ich natura, tym dla człowieka jest jego historia, biografia. Życie ludzkie okazuje się „futyryzacją”, musi siebie uzasadnić, jest też zadaniem do wykonania. Jeżeli człowiek nie jest twórczym „pisarzem samego siebie”, a tylko „plagiatozem”, to nie żyje autentycznie, żyje w farsie, nie podług własnego powołania, czyli... właściwie nie żyje.

A więc to nie europejska nauka, która, według słów samego Ortegi, nie potrafiła wyjaśnić powodów wybuchu wojen, albo unikała rozwiązywania problemów „ostatecznych” – czym jest materia, ostateczne cele człowieka, śmierć itd. Nie mit „czystego rozumu” europejskiej nowożytności stał się podstawą zbudowania jego oryginalnej koncepcji filozoficznej o profetycznym wymiarze. Jego filozofia – z pojęciami „okoliczności” i „perspektywy” (o tym ostatnim nie wspominaliśmy w tym szkicu) – miała ogromny wpływ na rozwój intelektualnej podmiotowości Latynoamerykanów, pozwoliła im pozbyć się kompleksów intelektualnych wobec USA i Europy. Ortegiańskie usiłowania ochrony autentyczności własnego punktu widzenia, przeżywania, wartościowania, oraz przekonania ontologiczne, iż każdy punkt widzenia jest prawdziwy, a tak jednostka, jak i rasa są „organami percepcji”, zachęciły w największym stopniu Meksykanów do sformułowania własnej perspektywy, poszukiwań pierwiastka „meksykańskości” (*lo mexicano*). W książce *Medytacje o Europie* (1947) hiszpański filozof sformułował najważniejsze i najbardziej aktualne do dziś argumenty na rzecz zjednoczenia Europy, wykazał anachroniczność nacjonalizmów, istnienie powszechnej idei Europy już w średniowieczu. Pokazał, że wielkość wspólnego rynku posiada ogromną siłę jednoczącą i moc przyciągania narodów nawet najbogatszych, które chcą się dzielić swoim bogactwem, rzecz niebywała w całej ludzkiej historii. Tak modny ostatnio miraż „europejskiego marzenia” (*Europejskie marzenie* Jeremiego Rifkina) zakiełkował i od razu dojrzał u hiszpańskiego filozofa.

Również w planie ściśle filozoficznym nieśmiertelne dzieło Cervantesa pozwoliło Ortedze, który pochodził z kraju pozbawionego filozoficznych tradycji – nie licząc siedemnastowiecznej scholastyki – zostać prekursorem wobec innych systemów, takich jak egzystencjalizm czy postmodernizm. Wieloma pomysłami filozoficznymi – życie ludzkie jest „projektem” i „zadaniem”, człowiek „pisarzem samego siebie”, życie jednostkowe jako „rzeczywistość radykalna”, która zawiera wszystkie pozostałe rzeczywistości i jest dla nich źródłem, „korzeniem”, a zatem „egzystencja poprzedza esencję” – Ortega wyprzedza samego Heideggera, a nawet Sartre’a, wywodzących się z jak najbardziej „filozoficznych” i „naukowych” narodów.

¹³² Tamże, s. 380.



Rytualne ceremonie z węzami, ilustracja średniowieczna

ks. Tadeusz Kasabuła
(Białystok)

MISJE PARAFIALNE A *DIABOLICA FRAUS* W DIECEZJI WILEŃSKIEJ W DRUGIEJ POŁOWIE XVIII WIEKU

W pisemnej relacji o stanie diecezji sporządzonej przy okazji wizyty *ad limina apostolorum* w 1767 roku biskup wileński Ignacy Jakub Massalski, pisząc o religijności wiernych swej diecezji, ani słowem nie wspominał o pozostałościach kultu pogańskiego, o gusłach i obrzędach magicznych, które na rozległych, o rzadkiej sieci parafialnej terenach utrzymywały się wśród prostej ludności wiejskiej niemalże oficjalnie. Milczenie owo nie oznacza, iż rządca diecezji nie miał o nich pojęcia. W tej kwestii był dość dobrze zorientowany, dysponował dużą wiedzą o stanie świadomości religijnej wiernych, ich obyczajach i moralności. Osiadłszy na stolicy biskupiej w Wilnie w 1762 roku, już u początku swych rządów uznał za pierwszorzędne zadanie swego urzędu konieczność podjęcia i przeprowadzenia wśród prostego ludu akcji misyjnej w ramach struktur parafialnych. Najskuteczniejszym, sprawdzonym środkiem osiągnięcia tego celu było zaangażowanie w to dzieło zakonów, na brak których w diecezji wileńskiej tego okresu narzekać nie można było¹.

Spośród zakonów i zgromadzeń zakonnych – istniejących tu w połowie XVIII stulecia – w pracy misyjnej w parafiach niewątpliwie najbardziej aktywni byli jezuici (do kasaty w 1773 roku), dominikanie i bernardyni. Z ustaleń Jerzego Flagi wynika, że duchowni Towarzystwa Jezusowego z kolegium wileńskiego przeprowadzili w latach 1767–1769 wprawdzie tylko pięć serii misji parafialnych – co na ogólną liczbę odprawionych w tym czasie w całej prowincji litewskiej, w części jedynie pokrywającej się z granicami diecezji wileńskiej, 510 akcji misyjnych, stanowi znikomą część – to jednak duchowni Towarzystwa z innych kolegiów i rezydencji w częściach prowincji litewskiej i mazowieckiej, pozostających w granicach diecezji wileńskiej, jako misjonarze ludowi odcisnęli na obliczu diecezji trwałe wpływy.

Niezwykle aktywni na tym polu okazali się zwłaszcza jezuici z kolegium w Kownie i Żodziszkach, z należących do prowincji mazowieckiej kolegiów w Witebsku, Słucku, Połocku oraz z rezydencji w Bobrujsku. Oni to w ciągu zaledwie trzech lat (1767–1769)

¹ Biskup Massalski nie zrelacjonował wprost przebiegu misji parafialnych w diecezji. W *Relatio* ograniczył się jedynie do stwierdzenia, że „accitis autem diversarum Congregationum et Ordinum missionariis, grex Christi salutari doctrina copiosius imbuitur”. *Relationes status dioecesium in Magno Ducatu Lithuaniae*, coll. P. Rabikauskas, vol. 1: *Dioeceses Vilnensis et Samogitiae*, Romae 1971, s. 208.

przygotowali i przeprowadzili w sumie 950 misji parafialnych². Kasata Towarzystwa Jezusowego spowodowała, iż zasadniczy ciężar pracy misyjnej w diecezji zmuszone były przejąć inne zakony. Powstała po zniesieniu jezuitów poważną lukę w duszpasterstwie misyjnym starali się wypełnić przede wszystkim dominikanie i bernardyni, co też znajduje pełne potwierdzenie w liczbie wystawionych w tym czasie przez kancelarię biskupią w Wilnie pozwoleń na misje parafialne oraz obfitości korespondencji urzędowej kierowanej w tych sprawach przez kancelarię do przełożonych poszczególnych konwentów dominikańskich i bernardyńskich³.

Od misji parafialnych, wypełniając wolę założyciela, nie stronili też duchowni ze Zgromadzenia Misjonarzy św. Wincentego à Paulo. Pracę misyjną w diecezji wileńskiej rozpoczęli oni wkrótce po przybyciu do Wilna w roku 1687⁴. Odtąd – do roku 1763 łącznie – księża misjonarze przeprowadzili w sumie 240 serii misji parafialnych⁵. W następnych latach, a zwłaszcza po pierwszym rozbiórce kraju, prowadzona przez księży misjonarzy akcja misyjna uległa na lat bez mała 20 pewnemu zahamowaniu, po czym w roku 1782, gdy superiorem domu *in Monte Salvatoris* został ks. Andrzej Pohl, działalność misyjna Zgromadzenia poczęła na nowo nabierać dawnego rozmachu⁶.

Akcja misyjna na określonym terenie, zwykle w granicach dekanatu, musiała być starannie przygotowana. Była przykładem doskonale zharmonizowanego współdziałania władzy diecezjalnej i władz zakonnych. Inicjatywa należała do biskupa diecezjalnego, który na podstawie zebranego podczas wizytacji pasterskich materiału decydował o po-

² Stosunkowo niska aktywność misyjna ośrodka wileńskiego jest wytłumaczalna w kontekście całości pracy kaznodziejskiej i katechetycznej jezuitów wileńskich. Zauważona przez J. Flagę duża dysproporcja pomiędzy liczbą kazań i katechez wygłoszonych przez duchownych z czterech placówek wileńskich a znikomą liczbą przeprowadzonych misji każe mniemać, iż jezuiti z Wilna, rozwijając bardziej działalność dydaktyczną, nie mogli sobie pozwolić na pełniejsze uczestnictwo w wysiłku misyjnym. Ten pozostawili swym współpracownikom z innych placówek. J. Flaga, *Działalność duszpasterska zakonów w drugiej połowie XVIII wieku. 1767–1772*, Lublin 1986, s. 151-152.

³ Zawartość zachowanych akt protokołów czynności kancelarii biskupów wileńskich pozwala stwierdzić, iż dominikanie, przynajmniej od roku 1781 (z tego okresu jedynie zachowała się z niewielkimi brakami dokumentacja działalności przybocznej kancelarii biskupa Massalskiego), otrzymywali pozwolenia na odprawienie misji parafialnych regularnie co roku, zwykle na okres 12 miesięcy. Nie wiele mniej zachowało się materiału archiwalnego, potwierdzającego misyjną aktywność bernardyńców. Biblioteka Uniwersytetu Wileńskiego – dział rękopisów, (dalej: BUWil), F57-B53-1413-1418, *Protocollum actorum curiae [...] D-ni Ignatii Jacobi principis Massalski, episcopi Vilmensis [...] sub auditoriatu. D. Antoni Kruszewski inchoatum, 1780–1789* (dalej APC); Centralne Archiwum Historyczne Litwy w Wilnie (dalej: CAHL), F694-I-3533, PAC, 1790; CAHL F694-I-3540, PAC, 1791; BUWil, F57-B54-25, *Kontynuacja protokołu czynności prześwietnej administracji duchownej diecezji wileńskiej roku 1792*.

⁴ *Księga pamiątkowa trzechsetlecia Zgromadzenia Księży Misjonarzy 1625–1925*, Kraków 1925, s. 173.

⁵ Archiwum Misjonarzy na Stradomiu w Krakowie (dalej: AMS), *Liber missionum in Domo Vilmensi [...] ab anno quo Alexander Kotovius [...] praesul Vilmensis missionarios speabat, 1686–1763*, passim.

⁶ *Księga pamiątkowa trzechsetlecia Zgromadzenia Księży Misjonarzy*, dz. cyt., s. 173. Krótka, mówiąca o działalności na terenie diecezji duchownych Zgromadzenia wzmianka, zawarta w odpowiedzi na list prefekta misji prowincji ruskiej dominikanów, proszącego o udzielenie podległym mu duchownych, niezbędnych do prowadzenia misji parafialnych uprawnień, pozwala pośrednio wnosić, że w roku 1787 misjonarze dysponowali już z pewnością dostatecznymi środkami i odpowiednią kadrami, by skutecznie prowadzić regularną posługę w postaci misji parafialnych. BUWil, F57-B53-1416, PAC, 1787, s. 313. Też tę potwierdza też tekst zezwolenia wystawionego na osobę dyrektora misji ks. Wincentego Pohla w 1790 r. CAHL, F694-I-3533, PAC, 1790, s. 24-27.

trzebie misji parafialnych w jednym lub w kilku dekanatach jednocześnie. Decyzja dotycząca wyboru tego czy innego zakonu zapadała po dokładnej analizie aktualnych potrzeb duszpasterskich na danym terenie oraz możliwości poszczególnych zakonów na obszarze mającym być objętym akcją misyjną (liczba domów zakonnych, ich obsada personalna, potencjał intelektualny, kompetencje w dziedzinie misji). Upatrzawszy do realizacji całego przedsięwzięcia duchownych określonego zakonu lub zgromadzenia, wysyłano na adres odpowiedzialnego za misje parafialne duchownego, zwanego prezesem lub prefektem misji (w przypadku Misjonarzy św. Wincentego à Paulo – dyrektorem), rezolucję z zapytaniem o aktualne możliwości zakonu w tym względzie, załączając do niej odpowiedni kwestionariusz.

Warto zauważyć, iż do rzadkości należały sytuacje, by zakon uchylał się od tych zadań. Przeciwnie. Poszczególne kongregacje rywalizowały ze sobą o wpływy, między innymi także przez prowadzenie działalności misyjnej wśród ludu. Ponieważ jednak nie miały prawa podejmować tej działalności samowolnie, a jedynie na prośbę i za zezwoleniem miejscowego biskupa, oferta taka była swoistym wyróżnieniem i uznaniem ich duszpasterskiego doświadczenia. Prefekt misji załączony kwestionariusz zatem skwapliwie wypełniał i odsyłał do kurii biskupiej w Wilnie. Tam, w zależności od treści kwestionariusza, zapadała decyzja o udzieleniu danemu zakonowi pozwolenia na odprawienie na wyznaczonym terenie misji lub o jego wstrzymaniu⁷.

Po uznaniu oferty zadeklarowanej przez prezesa misji jako spełniającej postawione wymogi odpowiedni urzędnik kurii wysyłał na jego adres komplet akt, zawierających, oprócz formalnego pozwolenia, niezbędne dla prawidłowego przebiegu misji informacje, zarządzenia i uprawnienia biskupa diecezjalnego⁸. Następnym krokiem władzy zakonnej było imienne wyznaczenie konkretnych duchownych mających podjąć się misji oraz przesłanie biskupowi ich listy z załączonym, opieczętowanym pismem, poświadczającym ich przydatność oraz zobowiązaniem pełnej odpowiedzialności wystawiającego referencje przełożonego za skutki wszelkich podejmowanych przez nich działań⁹.

Wchodząc w zagadnienie misji parafialnych prowadzonych na obszarze diecezji wileńskiej – warto uświadomić sobie ich, uwarunkowaną charakterem terenu misyjnego, specyfikę. Najpoważniejszą trudnością, jaką napotykali misjonarze, była różnorodność narodowościowa, wyznaniowa i etniczna, a co za tym idzie i językowa ludności, w związku z czym odpowiedzialni za prowadzenie misji przełożeni zmuszeni byli dobierać do ich prowadzenia duchownych znających zwyczaję, a przede wszystkim język miejscowej ludności. Tak więc kaznodzieje i katecheci, w zależności od charakteru miejsca,

⁷ Archiwum Bernardynów w Krakowie (dalej: ABKr), L-16, *Diarium missionum PP[atrum] ordinis Minorum S.P.N. Francisci Regularis Observantiae Provinciae Lithuaniae ad instantiam [...] Ignatii Jacobis de Ducibus Roxolanis Massalski [...] episcopi Vlnensis factarum connotari coeptum sub provincialatu A.R.P. Vincenti Saplica [...] ministri provincialis Provinciae Lithuaniae anno Domini 1763*, s. 3-4; BUWil, F57-B53-1390, *Protokół listów okólnych i partykularnych od J. O. X-cia Imści i od Imć X-a Audytora z woli jegoż J. O. X-cia Imści pisanych, R-u 1784*, s. 211.

⁸ Najbardziej szczegółowe instrukcje regulujące przebieg misji parafialnych i zobowiązujące zakonników do przeprowadzenia ich według zamysłu biskupa zawierają pozwolenia udzielane dominikanom na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Ich zawartość dowodzi daleko posuniętej ingerencji biskupa wileńskiego w przebieg misji parafialnych tego okresu. BUWil, F57-B53-1414, PAC, 1785, s. 117-120; BUWil, F57-B53-1416, PAC, 1787, s. 44-53, 219-225; BUWil, F57-B53-1417, PAC, 1788, s. 318-325; CAHL, F694-I-3533, PAC, 1790, s. 24, 189, 212.

⁹ BUWil, F57-B53-1390, *Protokół listów, 1784*, s. 211.

by dotrzeć do prostego ludu zmuszeni byli przepowiadać Słowo Boże – oprócz polskiego – także w języku litewskim, a także nierzadko, zwłaszcza w przypadku misji w parafiach obrządku wschodniego, w języku ruskim, zaś w niektórych graniczących z diecezją inflancką parafiach dekanatu kupiskiego nawet w łotewskim¹⁰. Poważnym problemem, z którym misjonarze zwłaszcza w dekanatach białoruskiej części diecezji musieli sobie radzić, były niespotykane gdzie indziej odległości między parafiami i odległości w obrębie samych parafii. Pracy misyjnej nie ułatwiał bynajmniej także stan tamtejszych, przez znaczną część roku po prostu nieprzejezdnych dróg. Będący następstwem tego stanu rzeczy, nieraz bardzo luźny kontakt wiernych z parafią powodował sytuacje, w których misjonarze niejednokrotnie spotykali się z żenującą ignorancją religijną i pracę misyjną zmuszeni byli rozpoczynać od nauki znaku krzyża, nie mówiąc już o zmaganiach z resztkami kultu pogańskiego i jego przemożnym wpływem na obrzędowość religijną miejscowej ludności¹¹.

Mimo że ziemia litewska od ponad 400 lat znajdowała się w kręgu kultury chrześcijańskiej, jej nieprzebyte lasy i ostępy ciągle jeszcze nierzadko zdobiły funkcjonujące tam jako relikty pogańskiego kultu przedmioty i miejsca, przez miejscową ludność uznawane za szczególne. O istnieniu pewnych przejawów kultu pogańskiego na Litwie pisał w 1737 roku w liście pasterskim biskup żmudzki Jozafat Karp, natomiast król Stanisław August jeszcze w końcu XVIII stulecia nakazywał niszczyć przechowywane w miejscach ustronnych bałwany¹². Bo też w tym okresie wcale nie należały do rzadkości rozrzucone po lasach, przystrojone wieńcami z kwiatów wierzby, przy których zbierały się kobiety i odprawiały swe modły z pobożnością nie mniejszą, niż podczas niedzielnych nabożeństw w świątyni parafialnej. Duchowni, odkrywszy tego rodzaju ośrodki kultu, nie niszczyli ich, lecz co najwyżej polecali przybijać na czczonych drzewach krucyfiksy, nadając w ten sposób owemu „sanktuarium”, przynajmniej na zewnątrz, chrześcijański charakter¹³. O istnieniu tego zjawiska na terenie diecezji i jego powadze świadczą wydawane w drugiej połowie XVIII wieku przez kancelarię biskupa wileńskiego, zwłaszcza po roku 1782, formularze wizytacyjne, które, pośród szeregu kwestii dotyczących życia religijnego parafian i ich obyczajów, zawierały pytanie o istnienie na terenie parafii osób uprawiających bałwochwalstwo, parających się wróżbiarstwem oraz hołdujących rozmaitemu rodzajowi gusłom i zabobonom¹⁴.

Na podstawie przebadanego materiału źródłowego można jedynie stwierdzić, że proboszczowie udzielali na ten temat informacji nader niechętnie, a najczęściej widniejącą w protokołach wizytacyjnych odpowiedzią było stwierdzenie, iż „gusłów i zabobonów w parafii nie ma i o osobie takowej nie słyhać,

¹⁰ Na problemy związane z trudnościami porozumienia się z miejscową ludnością wskazywali, zwłaszcza w początkowym okresie pracy misyjnej, świeżo sprowadzeni do diecezji wileńskiej duchowni ze Zgromadzenia Misjonarzy św. Wincentego à Paulo. AMS, *Liber missionum*, 1686–1763.

¹¹ ABKr, L-16, *Diarium missionum*, 1763, s. 112-113, 136-137; M. Bańbuła, *Liturgia na misjach ludowych i w duszpasterstwie parafialnym zgromadzenia księży misjonarzy w Polsce 1651–1864*, „Nasza Przeszłość”, 45 (1976), s. 247.

¹² ABKr, L-16, *Diarium missionum*, 1763, passim.

¹³ Tamże.

¹⁴ BUWil, F57-B53-947, *Wizytacja generalna dziekańska parafii Repla, 1782*, k. nlb; BUWil, F57-B53-654, *Visitatio Eccl. Parochialis Lidensis, 1782*, k. nlb; BUWil, F57-B53-385, *Visitatio Decanalıs Eccl. Parochialis Duksztensis, 1782*, k. nlb.

która by się tym bawiła bałwochwalstwem”¹⁵. Istotnie, na podstawie zachowanych i przebadanych przeze mnie akt wizytacji, przynajmniej w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XVIII stulecia, z którego pochodzi zdecydowana większość materiału archiwalnego dotyczącego kanonicznych wizytacji duszpasterskich, istnienia przejawów kultu pogańskiego wprost stwierdzić nie można.

Problem jednak istniał, chociaż nie był eksponowany. Był to, jak się wydaje, temat przez plebanów skrywany, niezwykle dla nich niewygodny. Każdemu z nich zależało na dobrej opinii wizytatora, bo to od jego relacji między innymi zależała ich kariera. Natomiast w opinii mniej dbających o reputację plebana zakonników, prowadzących misje parafialne, był to w przypadku wielu parafii główny problem duszpasterski, którego proboszcz najczęściej nie widział lub nie chciał widzieć.

Grupa zakonników-misjonarzy pozostawała w parafii co najmniej tydzień, nierzadko i dłużej. W trakcie owych kilku dni pracy z ludem duchowni w miarę potrzeb odprawiali egzorcyzmy, święcili domy i zdobywszy zaufanie wiernych, gromadzili w trakcie codziennych rozmów informacje o ich zwyczajach i obrzędach, znaczną część z nich kwalifikując jako mające wprawdzie pozór pobożności, lecz w zasadzie o pogańskiej proveniencji gusła i zabobony. W ten sposób powstawały, zapewne dla wewnętrznych potrzeb prowadzących misje ludowe zakonników, wykazy odkrytych podczas pobytu wśród ludu lokalnych, godnych napiętnowania zwyczajów, określanych jako *diabolica fraus*. Dokładne tego rodzaju spisy sporządzili podczas misji parafialnych w roku 1765 ojcowie bernardyni, doszukując się w jednej tylko parafii Bystrzyca w dekanacie świrskim 53 obrzędów, które zakwalifikowali właśnie do kategorii *diabolica fraus*¹⁶.

Poczynione wówczas przez zakonników obserwacje życia codziennego parafian tej części diecezji potwierdziły istnienie tu praktyk, z których cały szereg swymi korzeniami sięgało tradycji pogańskiej, niejednokrotnie doskonale asymilującej elementy chrześcijańskie. Do zwyczajów godnych napiętnowania jako pozostałości pogańskie autor diariusza misji bernardyńskich zakwalifikował zaobserwowany i nie uzasadniony żadną racją liturgiczną fakt świętowania, połączonego z całą ceremonialną oprawą, wszystkich wieczorów od Bożego Narodzenia do Trzech Króli włącznie.

Podobnie uroczysty charakter, z bogatą, parachrześcijańską, nie mającą żadnej liturgicznej sankcji obrzędowością, miało tak zwane „l o d o w a t e ś w i ę t o”, które mieszkańcy między innymi parafii Bystrzyca, Łyntupy, Miadzioł i Dołhinów, w celu ustrzeżenia przyszłych zbiorów przed gradem i powodzią, obchodzili w czwarty dzień po Wielkanocy.

Chyba najmniej zdziwienia i świętego oburzenia nabożnych zakonników wzbudził obrzęd „k u p a ł y” w wigilię uroczystości Narodzenia św. Jana Chrzciciela. Niezrozumiały wydaje się fakt, że pomimo oczywistej przedchrześcijańskiej proveniencji „kupały” misjonarze nie zdali dokładnej relacji z jej przebiegu, ograniczając się do krótkiego stwierdzenia, że podczas ceremonii wierni rozniecali przed wrotami swych zagród ogniska, tańczyli wokół nich i śpiewali pieśni, w których motywy chrześcijańskie przeplatały się elementami wierzeń pogańskich¹⁷. Owa powściągliwość w słowach może zastanawiać, chociaż niekoniecznie. Zważywszy na fakt, iż „kupała” wśród ludu była wówczas

¹⁵ BUWil, F57-B53-308, *Wizyta Generalna Dziekańska Kościoła Hoskiego, 1783*, k. nlb; CAHL, F694-I-3465, *Statystyczne wiadomości o parafiach dekanatu kupiskiego, 1775*, passim.

¹⁶ ABKr, L-16, *Diarium missionum, 1763*, s. 113.

¹⁷ Tamże, s. 112.

obrzędem powszechnie znanym i praktykowanym, misjonarze bynajmniej nie byli zdziwieni faktem jej odkrycia na terenie ich ewangelizacyjnej działalności. Zdziwiliby się raczej jej brakiem. Wychodząc z założenia, że nad sprawami oczywistymi i wszystkim znanymi nie warto się rozwodzić, pozostawili nam tylko krótką, oszczędną w szczegółach wzmiankę. Nie jest wykluczone też, że przemyślny ludek zaprezentował gościom „kupałę” w wersji *soft* – okrojonej, czyli bez zaklęć i obrzędów miłosnych i matrymonialnych, czyli tak, by obrzęd ten był dla nich do przelknięcia i nie wzbudził ich świętego oburzenia, co mogłoby zakończyć się skandalem, niepotrzebnym rozgłosem, oficjalnym oskarżeniem o czary, w najlepszym wypadku dłuższym okresem pobytu zakonników we wsi.

Misjonarze ludowi tępil też zwyczaj oddawania z rana pokłonu słońcu, żegnania się przed księżycem w pełni, a zwłaszcza sposób czczenia pamięci *maryłych*. Kronikarz zakonny z oburzeniem i zgorzaniem pisał, iż w uroczystość Wszystkich Świętych wierni „za Dusze sąsiadów zbierają się, piwo robią, wódkę pędzą, upijają się, a za Dusze się nie modlą”¹⁸. W tym też czasie odnotowano cały szereg obrzędów, polegających na wykonaniu pewnych czynności obowiązkowo połączonych z wypowiedzeniem ściśle określonych formuł, które wykonane poprawnie i przez odpowiednią osobę uchronić miały dom i gospodarstwo przed nieszczęściem, a domownikom zapewnić pomyślność, obdarzyć przychylnością sił nadprzyrodzonych, przywrócić zdrowie.

Misjonarze ludowi zauważyli, że gospodarze, zanim po zimie pierwszy raz wypędzili bydło na pastwisko, z gromnicą w rękę obchodzili wokół stado i powtarzali niezrozumiałe słowa, wśród których przewijały się od czasu do czasu imiona Maryi i świętych. By zapewnić na przyszły rok urodzaj w zbożu, gospodarze zsypywali je do spichrza podczas pełni księżyca. Przed wyjazdem w dalszą podróż nie opuszczali chaty, zanim nie usiedli i na pewien czas nie zapatrzyli się w płonący ogień. Przed wyjściem do pracy w dworze, by zapewnić sobie przychylność pana, odwracali kamień od żaren lub wkładali w zanadrze wykrojony z chleba krzyż¹⁹.

Nader osobliwe były też, zauważone podczas misji ludowych, sposoby zapobiegania chorobom i owych leczenie. Tytułem przykładu: na ból głowy nie było lepszego lekarstwa, jak otworzyć okno i spluć na zewnątrz. Środkiem zapobiegającym gruźlicy było obmywanie dzieci w potoku, obowiązkowo w lesie, nocą i przy pełni księżyca. Dokonawszy w ten sposób obrzędu, należało czym prędzej, nie oglądając się, opuścić miejsce ablucji. By zapewnić zdrowe i liczne potomstwo, młodzi małżonkowie zamieniali się koszulami i tak postrojeni paradowali aż do poczęcia pierwszego dziecka. Gdy przez dłuższy czas małżeństwo nie mogło doczekać się potomstwa lub gdy dzieci nagminnie umierały zaraz po urodzeniu, matka – by zjednać przychylność sił nadprzyrodzonych – sprzedawała symbolicznie swe potomstwo sąsiadce, po czym za uzyskane pieniądze urządzano obrzędową ucztę²⁰. Wszelkie choroby dziecięce leczono w zunifikowany sposób, mianowicie przykrywając niemowlę świńskim korytem i kładąc nań obowiązkowo kamień z rozstajnych dróg. Najlepszym natomiast lekarstwem na wszelkie dolegliwości trapiące dorosłych było udanie się na rozstajne drogi i zadanie sobie solidnej chłosty²¹.

¹⁸ Tamże, s. 113.

¹⁹ Tamże, s. 112, 137.

²⁰ Tamże, s. 113.

²¹ Tamże, s. 136-137.

Misjonarze – przypatrując się zwyczajom prostego ludu ze zgrozą i świętym oburzeniem – opisywali nadto wszelkiego rodzaju wróżby, zamowy i inne praktyki, znaczenia których nierzadko zrozumieć nie potrafiwszy, przypisywali je działaniu na prosty, nieoświecony lud mocy piekielnych, które tu, łatwiej niż wśród parafian bardziej oświeconych, mogły mieć dostęp do prostych, niedostatecznie utwierdzonych w Prawdzie umysłów i zniewalać osłabioną wolę²². Stąd też w raportach z misji i wszelkiego rodzaju relacjach z pracy wśród ludu niewiele można znaleźć słów potępienia czy pogardy pod adresem uprawiających gusła i zabobony. Więcej jest tam natomiast troski o wieczne zbawienie tych wszystkich wystawionych na niebezpieczeństwo „siedł szatańskich niewinnych dusz”.

Podobne stanowisko w związku z doniesieniami, głównie zawartymi w raportach misjonarzy parafialnych, o panujących tu i ówdzie po wsiach pogańskich praktykach zajął dnia 14 kwietnia 1792 roku biskup wileński. Wspominając o relacjach związanych z uprawianiem magicznych praktyk przez wiernych parafii Kublicze w dekanacie połockim, winą za taki stan rzeczy obarczył pracujących tam duchownych, braku ich gorliwości przypisując fakt, że lud tamtejszy ciągle jeszcze tkwi w tak głębokiej ciemności. Ani słowa potępienia czy krytyki nie wyrzekł pod adresem owego ciemnego ludu. Podsumowując swój dłuższy wywód biskup podkreślił, że:

najgorliwsze winien J. X. Proboszcz czynić usiłowanie, aby oświeceniem, przykładem, dobrym przełożeniem prawd wiecznych i nauk chrześcijańskich wszelkim zgorszeniom między prawowiernymi zapobiegał, zabobonność wypleniał, rozsądki i miłości chrześcijańskiej pełne przedsięwzięć biorąc środki²³.

Mam świadomość, iż powyższy tekst stanowi jedynie próbę zasygnalizowania problematyki. By wyrobić sobie szerszy i bardziej jasny pogląd na życie religijne i obyczaje z pogranicza pogaństwa i chrześcijaństwa na wschodnich rubieżach Rzeczypospolitej Obojga Narodów, należałoby opisane tu zjawiska poddać głębszej analizie etnograficznej i antropologicznej. Akcentując w niniejszym tekście generalnie jedno tylko zasadnicze źródło, pragnąłem też, a może przede wszystkim, wskazać i podkreślić wartość zakonnych materiałów archiwalnych, a zwłaszcza diariuszy misji parafialnych dla badań współczesnych prac badaczy kultury, głównie etnografów, antropologów i folklorystów.

²² Tamże, s.112-113, 135-136.

²³ BUWil, F57-B54-25, *Kontynuacja protokołu, 1792*, s. 135.



Jean Louis Hamon, *Komedia ludzka* (1852 r.)

Michał Kuziak
(Słupsk)

KŁOPOTY Z MITEM (W ZWIĄZKU Z PRELEKCJAMI PARYSKIMI MICKIEWICZA I NIE TYLKO). SZKIC PROBLEMU

Diszający o Mickiewiczowskim rozumieniu kategorii mitu dostrzegli jej problematyczność. Maria Żmigrodzka zauważyła brak konsekwencji twórcy w używaniu pojęcia mitu oraz mitologii (wypada dodać, że ów brak jest ogólnie znamienny dla romantyków, podobnie jak i nieostrość definiowania wymienionych pojęć). Badaczka zwróciła ponadto uwagę na zmianę ujęcia mitologii słowiańskiej w prelekcjach paryskich oraz na wiążące się z ową zmianą konsekwencje: w I kursie jest mowa o braku takiej mitologii, w III okazuje się natomiast, że odznacza się ona bogactwem¹. Z kolei Jarosław Ławski dodaje do tych obserwacji jeszcze jeden ważny wątek, dostrzegając niejednoznaczność w traktowaniu przez twórcę kategorii mitu, swoistą skazę oświeceniową, która nie pozwalała Mickiewiczowi w pełni ufać w prawdę mitu. Badacz poświęca swoje rozważania wypowiedziom poety poprzedzającym prelekcje, stwierdzając jednak, że właśnie w nich zdaje się on zwracać ku mitowi jako przekazowi prawd (choć zarazem nadrzędnym ich źródłem okazuje się dla profesora-poety objawienie)². Wypada tu jeszcze odwołać się do zdania Marty Piwińskiej, która pisze, że prelekcje to opowieść mityczna dla XIX-wiecznego Polaka i Europejczyka³. Ogólnie na znaczenie problematyki mitu w dziele Mickiewicza zwraca uwagę również Maria Korytowska⁴.

Moje pytanie dotyczy nie tyle poglądów Mickiewicza na mit czy mitologię, ile tego, czy w jego twórczości pojawia się kategoria mitu, czy organizuje ona myślenie twórcy o świecie? Przedmiotem swojej obserwacji pragnę uczynić prelekcje paryskie, choć oczywiście nie bez przywoływania także innych tekstów Mickiewicza.

¹ Zob. M. Żmigrodzka, *Mit – Podanie – Historia*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, t. II, pod red. M. Żmigrodzkiej, Z. Lewinówny, Wrocław 1971; a także: G. Królikiewicz, *Les Slaves d'Adam Mickiewicz: le mythe d'un peuple sans mythologie*, w: *Les systèmes mythologiques*, éd. J. Boulogne, Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion 1997; T. Linkner, *Mickiewicz o pierwotnej religii Słowian w wykładach paryskich*, w: *Mickiewicz interdyscyplinarny*, pod red. K. Cysewskiego, Słupsk 1999; Bronisław Trentowski o mitologii słowiańskiej w polemice z Mickiewiczem, w: *Mickiewiczologia. Tradycja i potrzeby*, pod red. K. Cysewskiego, Słupsk 1999.

² J. Ławski, *Mickiewiczowskie rozumienie mitu / mitologii w pismach z lat 1818–1838*, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, pod red. H. Krukowskiej, J. Ławskiego, Białystok 2005.

³ Zob. M. Piwińska, *Dzieje kultury polskiej w prelekcjach paryskich*, w: A. Mickiewicz, *Prelekcje paryskie. Wybór*, t. I, przekł. i komentarz L. Płoszewski, wybór, wstęp i oprac. M. Piwińska, Kraków 1997, s. 12.

⁴ Zob. M. Korytowska, *Mit*, w: *Słownik literatury XIX w.*, pod red. J. Bachorza, A. Kowalczykowej, Warszawa 1991, s. 563.

W dotychczasowych badaniach można zauważyć dwie odmienne i, jak sądzę, równoprawne tendencje definiowania mitu w twórczości Mickiewicza. Jedna odwołuje się do rozumienia owej kategorii właściwego romantyzmowi i znanego twórcy, o czym przekonują zawarte w prelekcjach paryskich rozważania o micie i mitologii, choćby odwołania do poświęconego mitowi dzieła Creuzera. Druga natomiast wychodzi od rozumieniu mitu wypracowanego na gruncie XX-wiecznego myślenia antropologicznego (na przykład w pracach Mircei Eliadego)⁵. Obie prowadzą do prób rekonstrukcji Mickiewiczowskiego rozumienia mitu.

W proponowanym tu szkicu chciałbym sięgnąć po przedstawioną przez Jeana F. Lyotarda koncepcję metanarracji – wielkich opowieści legitymizujących postępowanie jednostek i wspólnot. Podążam tym tropem, bowiem sądzę, że pojawiające się u autora *Kondycji ponowoczesnej* odróżnienie mitu od nowoczesnych opowieści legitymizujących pozwala dostrzec specyfikę myśli twórcy *Literatury słowiańskiej*, myśli niewątpliwie wychylonej w stronę mitu (i wielu mitologii, z czym wiąże się kategoria *bricolage* 'u), ale, jak sądzę, mającej również charakter nowoczesnej metanarracji, powstającej, co znamienne, na drodze parafrazy mitu.

Mówiąc o micie, mam na myśli, co oczywiste, z jednej strony jego pojmowanie jako struktury poznawczej – pozwalającej na dotarcie do prawdy o przeszłości oraz profecję prawdy o przyszłości (jest to przy tym nie tylko struktura, ale i sama wiedza). Przede wszystkim interesuje mnie jednak mit w związku z jego funkcją regulatywną, gdyż ta, jak się zdaje, jest szczególnie istotna dla Mickiewicza. Stanisław Filipowicz pisze na ten temat w związku z romantyzmem:

To mity powinny kształtować koncepcję ludzkiego losu, inspirować przekonania, stwarzać podwaliny praktycznej mądrości. Znajomość momentów objawienia to podstawowy warunek samookreślenia. Według romantyków, mity powinny stać się »ustawami zasadniczymi« historycznych wspólnot⁶.

Co znaczące, Filipowicz stwierdza, że mity stanowią dla romantyków lekarstwo na chorobę historyzmu, na wynikające z niego – wiedzące do doświadczenia przygodności – względność i zmianę⁷.

Lyotard zauważa, że mit odznacza się mocą legitymizacji przez zwrot ku przeszłości i danie przykładu, który ma być powtarzany, a więc przez „źródłowy akt założycielski”⁸. Z kolei nowoczesne opowieści legitymizujące (co ważne, filozof zalicza do nich także chrześcijaństwo⁹) zwracają się w kierunku przyszłości i to dopiero obietnica tego, co ma się stać, uprawomocnia współczesność. Opowieści te mówią o realizacji idei, stanowią jej projekt. Odznacza je aspekt emancypacyjny. Lyotard wyróżnia dwa główne typy takich opowieści: jeden, odwołujący się do myśli Rousseau, „czyniący swoim podmiotem ludzkość jako bohatera wolności. Wszystkie ludy mają prawo do nauki. Jeżeli podmiot społeczny nie jest jeszcze podmiotem wiedzy naukowej, to dlatego, że

⁵ Takie ujęcie widoczne w książce A. Witkowskiej (*Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1986).

⁶ S. Filipowicz, *Mit i spektakl władzy*, Warszawa 1988, s. 64. Zob. ponadto E. Kuźma, *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku*, Szczecin 1980, s. 33 i nn.

⁷ Zob. S. Filipowicz, *Mit i spektakl władzy*, dz. cyt., s. 75.

⁸ J. Fr. Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja z lat 1982 – 1985*, przekł. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 30.

⁹ O połączeniu na jego gruncie kategorii mitu i historii pisze M. Eliade (*Sacrum, mit, historia*, wyboru dokonał i wstępem opatrzył M. Czerwiński, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974, s. 119 i n.).

przeszkodzili mu w tym księża i tyrani. Trzeba odzyskać prawo do nauki”¹⁰. I drugi, widoczny na przykład w systemie Hegla (systemowość miałyby tu być jedną z cech wyróżniających ten rodzaj legitymizacji), wskazujący na konieczność „bezinteresownego poszukiwania wiedzy”¹¹ (wiąże się ono także z działaniem). Lyotard wyróżnia jeszcze opowieści o emancypacji pracy, o bogaceniu się, a także o zbawieniu. Jak powiada, w zasadzie wszystkie te opowieści pojawiają się w myśli Hegla.

Przyjrzyjmy się obecnie samym prelekcjom paryskim. Mickiewicz powiada w ich II kursie:

Po raz ostatni przypomnę Panom symboliczne i mityczne dzieje starożytnej Polski. Niejednokrotnie już o nich mówiłem. Przebiegając kroniki Polski nabiera się przekonania, że ta historia symboliczna jest pierwowzorem wszystkich epok następnych; w każdej z nich się powtarza, lubo na coraz szerszą, coraz wyższą miarę. Jak lata dziecięce wielkiego człowieka pozwalają już przewidzieć jego młodość, jak jego młodość jest rozwinięciem dzieciństwa, a starość zachowuje jeszcze rysy poprzednich okresów jego życia – podobnie w każdym narodzie pierwsza mityczna karta odnajduje się również przy końcu wszelkich epok jego dziejów [X, 224]¹².

Wypowiedź ta zdaje się sugerować, że zdaniem Mickiewicza dzieje są powtarzalne, co oznacza jednocześnie, że mają naturę sensowną, a nie przygodną. U ich podstaw znajduje się wzór, który strukturyzuje fakty, wyznacza prawidłowości zdarzeń. Wzór ten umożliwia interpretację wypadków przeszłych oraz prognozowanie przyszłych, a także ich wartościowanie. Określa zatem przyjętą hermeneutykę¹³. Mówiąc inaczej, według Mickiewicza istnieje absolutny, nierelatywny punkt widzenia, który pozwala poznawać dzieje. W ujęciu takim nabierają one wymiaru parabolicznego, mają podwójne znaczenie: fakty ujawniają swoje sensy symboliczne.

Zacytowany fragment wiąże się z ukazaniem końca I Rzeczypospolitej, w którym profesor widzi mityczną paralelę z początkami państwa polskiego (jest to paralela ufundowana na etymologii mającej łączyć Piasta i Kościuszkę). Poznanie, jak wspomniałem, nie jest wszakże wszystkim, Mickiewiczowi zdaje się chodzić również o powrót tej rzeczywistości dziejowej, która już była.

Mickiewicz, podobnie jak inni romantycy, przywiązuje wagę do poznania pierwszej „mitycznej karty” narodu. Jak czytamy w innym miejscu prelekcji paryskich: „tak więc z głębi najodleglejszej przeszłości przenosimy się w teraźniejszość i oto znajdujemy się w obliczu tych samych zagadnień” [XI, 60]. Wydaje się, że to właśnie logiką takiego myślenia tłumaczyć należy podjęcie w III kursie prelekcji rozważań na temat ustroju społeczno-politycznego dawnej Słowiańszczyzny, które pojawiają się w kontekście pytania o jej przyszłe losy. Przyjmując taką logikę, profesor dokonuje zniesienia istotnego w poznaniu historycznym dystansu czasowego między współczesnością a przeszłością.

O charakterze mitycznej domeny interpretacyjnej historii Słowiańszczyzny w prelekcjach paryskich zadecydowało podporządkowanie dziejów dialektyce przeciwieństw,

¹⁰ J. F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 1997, s. 97.

¹¹ Tamże, s. 100.

¹² A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, przekł. i opr. L. Płoszewski, w: *Dzieła. Wydanie Jubileuszowe*, Warszawa 1955. Wszystkie cytaty z tekstów Mickiewicza pochodzą z tego wydania i będą oznaczane w pracy. Cyfra rzymska w nawiasie po cytacie odsyła do tomu, cyfra arabska do strony, z której pochodzi przywoływany fragment.

¹³ O odczytywaniu w *Literaturze słowiańskiej* historii przez pryzmat podań i legend pisał J. Maślanka (*Literatura a dzieje bajeczne*, Warszawa 1984, s. 264).

realizującej się na różnych płaszczyznach¹⁴. Jeszcze pod koniec I kursu Mickiewicz mówił: „te dwa ludy [polski i rosyjski – M.K.] ukazują się pośród walki europejskiej (...) jak dwaj rycerze ze spuszczoneymi przyłbicami, a nikt jeszcze nie odgadnął ich godła, ani nie przeniknął tajemnicy” [IX, 235]. Całość dziejów Słowiańszczyzny została wpisana przez twórcę w ramę historiozoficzną wyznaczoną przez walkę dwu idei: Polski i Rosji (i całych, związanych z nimi, paradygmatów wartości, na przykład ducha i materii)¹⁵. Ów dualizm słowiański, stwierdza Mickiewicz, wywodzi się jeszcze sprzed epoki historycznej, został wpisany w pierwotną religię i język Słowian. Konsekwencją przyjęcia idei dualizmu słowiańskiego jest między innymi konstrukcja dyskursu *Literatury słowiańskiej*, dzieła operującego nie tylko historiograficznymi ujęciami epickimi, ale i zawierającego elementy prezentacji o charakterze dramatycznym, oddającym agon kultur.

Jeszcze w VIII lekcji kursu I wykładowca stwierdzał, że „kraje i ludy słowiańskie ciążyą to ku jednej, to ku drugiej z tych [polskiej i rosyjskiej – M.K.] idei”. W ten sposób podważał sformułowaną początkowo koncepcję wielokulturowego „kontynentu słowiańskiego”. Wydaje się przy tym, że ideologia słowianofilska była mniej groźna dla owej wielokulturowości¹⁶, niż mesjanizm, wprowadzający jako domenę interpretacyjną księgę Biblii, stanowiący doktrynę już nie dwóch, ale jednej idei. W I lekcji kursu IV Mickiewicz-mówca powie: „teraz można już przewidzieć rozwiązanie tego zagadnienia dziejowego. Oba ludy działały w kierunku wprost przeciwnym, a przecież istnieje wyniosły punkt, na którym mogą się zejść” [XI, 14]. Tym „punktem” jest mesjanizm niosący ze sobą ideę syntezy, wiąże się z nim ponadto myśl o zerwaniu z przeszłością, które gwarantuje możliwość pogodzenia się Słowian¹⁷.

Ukazana tu perspektywa historiozoficzna znamieną dla prelekcji paryskich ma charakter totalizujący. Mickiewicz mówi o „zwięzłym wykładzie dziejów”, o tym, że „starał się zamknąć je w szczupłe ramy historii mitycznej i sprowadzić do kilku postaci naczelnych” [X, 228]. Postępowanie takie przyczynia się do powstania schematycznego obrazu rzeczywistości (zresztą koniecznego w syntezie, jaką jest wykład dziejów kultury, zwłaszcza w romantyzmie). Fakty odznaczają się zatem większą autonomią w I i II kursie dzieła, gdzie widoczna jest myśl o istnieniu większej ilości czynników determinujących ich charakter. Tracą natomiast autonomię w kursach III i IV, w których dyskurs ideologiczny – mesjanistyczny – coraz bardziej rozrasta się, a kwestia determinacji zostaje powiązana z jednym czynnikiem. Można wszakże na tę sprawę spojrzeć i dokładnie przeciwnie, o czym za chwilę.

To wszystko nie jest jednak takie proste. W cytowanym przeze mnie na początku tych rozważań fragmencie z II kursu prelekcji paryskich pojawia się przecież specyficzne stwierdzenie, zgodnie z którym przyszłość ma być „rozszerzaniem”, „powiększaniem” przeszłości, ukazywanym na wzór rozwoju organizmu (choć, od razu dodam,

¹⁴ Dualistyczny podział rzeczywistości stanowi, zdaniem E. Cassirera, wyróżnik myślenia mitycznego: „świat mitów ma charakter dramatyczny – jest światem działań, sił i ścierających się potęg” (*Esej o człowieku*, przekł. A. Staniewska, przedmowa B. Suchodolski, Warszawa 1971, s. 144).

¹⁵ Zob. S. Pigoń, *Dramat dziejowy polsko-rosyjski w ujęciu Mickiewicza*, w: *Zawsze o nim. Studia i odczyty o Mickiewiczu*, Warszawa 1998.

¹⁶ Zob. na ten temat rozważania E. Kasperskiego (*Dialog przeciw dialogowi. Sprawa dialogu w „Literaturze słowiańskiej” Adama Mickiewicza*, w: *Dialog i dialogizm. Idee. Formy. Tradycje*, Warszawa 1994).

¹⁷ Zob. Z. Stefanowska, *Legenda słowiańska w prelekcjach paryskich*, w: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 2001, s. 298.

Mickiewicz niejednokrotnie wspomina o zerwaniu procesu rozwojowego historii, w szczególności sposób, jak już mówiłem, jako takie zerwanie ukazany zostaje mesjanizm). Pojawia się zatem znamienna dwuznaczność: mit jest i nie jest powtórzeniem tego, co było. Albo inaczej – owo powtórzenie polega na stopniowym rozwoju, mit splata się z historiozofią. Przyjmując tak rozumianą koncepcję mitu, Mickiewicz wpisuje się w dominujące w romantyzmie ujęcie owej kategorii, traktowanej choćby przez Schellinga jako sposób ujawniania się Boga między innymi w historii¹⁸. W ten sposób romantyczne myślenie o micie ujawnia wpływ historyzmu, który, jak wspomniałem, usiłuje ograniczyć.

Zanim przejdę do prób rozpełnienia bądź jeszcze większego zasupłania tego węzła o, jak sądzę, aporetycznym charakterze, chciałbym pokrótce przyjrzeć się innym tekstom Mickiewicza – temu, czy i jak w nich pojawia się fenomen mitu.

Jego kreacja ze szczególną wyrazistością widoczna jest w *Dziadach* oraz w *Panu Tadeuszu*, na co niejednokrotnie zwracali uwagę badacze, choć można w ich wypowiedziach dopatrzeć się pewnych kontrowersji. Przypomnę: ryt *Dziadów*, który jest ukazany w II części dramatu, opiera się na wzorcu mitu wegetacyjnego związanego z misterium ziarna; podstawą obrzędu jest cykliczność rytmu śmierci i narodzin. Z kolei w III części dramatu oprócz tego wzorca mitycznego pojawia się wzorec znajdujący się w Biblii i rozpisany zgodnie z porządkiem kalendarza liturgicznego Kościoła, wzorec mesjanistyczny otwarty na historię (mamy tu do czynienia ze swoistą nadwyżką znaczeń mitycznych, do czego jeszcze powrócę¹⁹). Z kolei w *Panu Tadeuszu* kategorię mitu należałoby łączyć ze specyficzną kreacją czasu, zwłaszcza w ostatnich dwu księgach utworu. Mickiewicz ignoruje bowiem fenomen chronologii, nakłada na siebie wiele porządków czasowych, w końcu zatrzymuje czas (również nawiązując zresztą do mitów wegetacyjnych, kreując wymiar wiecznej wiosny). W efekcie zakończenie *Pana Tadeusza* można odczytać jako figuralną zapowiedź przyszłego odzyskania tego, co utracone²⁰.

I w tym przypadku wypada skomplikować to, co zostało napisane. W *Dziadach* kowieńsko-wileńskich wyraźnie dochodzi bowiem do destrukcji rytuału oraz mitu. Dokonuje się ona w sposób wieloaspektowy. W tym miejscu chcę zwrócić uwagę przede wszystkim na zjawienie się na obrzędzie Gustawa, który ujawnia bezradność Guślarza i jego formuł, a także bezradność wspólnoty myślącej wypowiedziane kwestie. Wzniesiony dzięki mitowi ład uniwersum rozpada się (zwróćmy uwagę, rozpada się w ten sposób również zamknięta wspólnota i następuje wyjście ku temu, co znajduje się poza jej światem). Świadectwem tego rozpadu jest także IV część *Dziadów*, w której panuje logika nierozstrzygalności znaczeń, co nie przeszkadza Gustawowi domagać się przywrócenia obrzędu *Dziadów*, ale czy rzeczywiście chodzi o takie *Dziady*, jak te przedstawione w II części dramatu? (Dodam, że pojawiająca się w I części utworu wizja *Dziadów* jest już inna, niż ta z części II, wprowadza bowiem obrzęd dla człowieka nowoczesnego, a nie dla wspólnoty tradycyjnej²¹).

Co oznacza wspomniana bezradność? Jak sądzę, chodzi o bezradność mitu, takiego, jaki ma do zaproponowania folklor, i który nie oferuje narracji tożsamościowej człowie-

¹⁸ Zob. M. Korytowska, *Mit*, dz. cyt., s. 562.

¹⁹ Zob. A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, dz. cyt., s. 131 i n.

²⁰ Zob. A. Waśko, *O figuralnym realizmie „Pana Tadeusza”*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej PAN” 1988, nr XXV.

²¹ O wizji *Dziadów* w poszczególnych częściach dramatu pisze J. Skuczyński (*Gdy idą między żywych duchy... Dziady i „Dziady” w dramacie polskim XIX i XX wieku*, Toruń 2005).

kowi nowoczesnemu, jakim jest Gustaw, wychowanek oświeceniowych szkół, czytelnik nowoczesnej literatury. Postać niejako otwierająca mit na to, co w nim nie uwzględnione, wywodzące się bowiem z obszaru współczesności. A zatem kowieńsko-wileńska część dramatu Mickiewicza byłaby raczej pytaniem o obrzęd i o mit, który mógłby być skutecznym w czasach romantyzmu, niż wizją takiego mitu i obrzędu. Święto Dziadów stanowi przy tym ogólny model owych kategorii, ale właśnie model, w ramach którego można i należy dokonywać odpowiednich przekształceń. Twórca, pisząc swój tekst, wskazuje przy tym na literaturę jako na dyskurs, w którym mają się dokonywać owe przekształcenia²².

W III części *Dziadów*, jak wspominałem, mamy do czynienia ze swego rodzaju nadwyżką mityczności. Z jednej strony pojawia się bowiem mit wegetatywny, związany z misterium ziarna (dodam: wyraźnie schryścianizowany przez Mickiewicza, zjawisko to miało już miejsce w II części dramatu), z drugiej natomiast – opowieść mesjanistyczna. Stoją one wszakże w sprzeczności, jeden odwołuje się przecież do kategorii powtarzania, druga do kategorii przyszłości, okazuje się więc nowoczesną metanarracją. Co więcej, w dyskursie Mickiewicza profecja ma charakter nieokreślony i przez to odwołujący swoje spełnienie. Wprawdzie wizja księdza Piotra zdaje się realizować prawie naocznie (jest jednak poświęcona w istocie temu, co już się wydarzyło), to jednak kolejna profecja wpisana w *Ustęp* i wypowiedziana przez Oleszkiewicza jest już bardziej powściągliwa w ukazywaniu czasu swojego spełnienia²³.

A *Pan Tadeusz*? W tym utworze rzecz jest szczególnie skomplikowana. Pisałem o logice figury, która zapowiadałaby powrót w przyszłości tego, co zdarzyło się w Soplicowie w zakończeniu poematu. Trzeba jednak postawić pytanie o to, co ma powrócić? Czy będzie to przeszłość I Rzeczypospolitej? Otóż Mickiewicz, jak zwykle, daje odpowiedź twierdzącą i przeczącą. Z jednej bowiem strony można czytać utwór w ten sposób, by dostrzec w przeszłości idealny wzór, naruszany przez upływ czasu. Z drugiej natomiast – widoczne jest ukazanie przez Mickiewicza historii jako wymiaru doskonalenia się jednostek i wspólnoty. Twórca w konsekwencji proponuje specyficzną wizję tradycji, która ma łączyć – od razu dodam: sprzeczne – szeregi: kultury I Rzeczypospolitej oraz kultury czasów oświecenia (znamienne, że w innych tekstach Mickiewicz je antagonizuje). Mające miejsce w *Panu Tadeuszu* spotkanie zwrotu ku przeszłości i zwrotu ku przyszłości nabiera charakteru melancholijnego zawieszenia pomiędzy owymi wymiarami czasu²⁴.

Czy zatem można znaleźć u Mickiewicza jednoznaczną wizję mitycznej przeszłości jako wzoru dla przyszłości? Mogłoby się wydawać, że – oprócz odczytu *O duchu narodowym* – wizja taka pojawia się w *Księgach*. I w tym przypadku napotykaemy jednak problem. Wprawdzie twórca proponuje w *Księgach* logikę figuralnego spojrzenia na dzieje, to jednak po pierwsze ten, podobnie jak wspomniany odczyt, jest uwikłany w określoną sytuację pragmatyczną: jest pisany dla odbiorcy, którego ma związać z tradycją narodową; po drugie natomiast również *Księgi* okazują się otwarte na żywioł historii, a więc na wymiar nowoczesności (choć takiej, która ma zostać poddana parafrazie, wpisana w porządek, stwierdza Mickiewicz, prawdziwego, chrześcijańskiego poj-

²² Zob. W. Szturc, *Ryty przejścia jako podstawa struktury obrzędu w „Dziadach” Mickiewicza*, w: *Moje przestrzenie. Szkice o wrażliwości ludzkiej*, Kraków 2004, s. 123.

²³ Zob. W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1982, s. 256 i nn.

²⁴ Pisałem na ten temat szerzej w: *„Pan Tadeusz” Adama Mickiewicza. Naiwny? Sentymentalny? Glosa do komentarzy*, w: *Poza historią*, pod red. J. Lyszczyn i M. Barłowskiej, Katowice 2006.

mowania cywilizacji). Jak pokazała to Zofia Stefanowska, mesjanizm *Ksiąg* ma przy tym, w związku z koneksjami politycznymi, wyraźny charakter emancypacyjny²⁵.

Wracam do prelekcji paryskich, próbując interpretować dostrzeżony w nich problem z mitem. Jak sądzę, kluczowe dla rozumienia owego problemu może okazać się ukazane wyżej rozbitcie rytuału i mitu w *Dziadach* kowieńsko-wileńskich. Mickiewicz z jednej strony ujawnia pragnienie mitu (zwraca się w kierunku kultury archaicznej, ponad nowoczesną cywilizacją), owego centrum, które mogłoby uporządkować uniwersum współczesnego człowieka; z drugiej strony natomiast ujawnia świadomość potrzeby nowej mitologii. Takiej, o której pisali niemieccy romantycy – Fryderyk Schlegel czy Schelling – głosząc konieczność syntezy wielu dyskursów (poezji, religii, filozofii, nauki) i zarazem eksponując otwarcie mitu na indywidualność podmiotu tworzącego go oraz na zmienność czasu. Mitologia taka miała stanowić sposób odrodzenia kultury²⁶. Głosi Schelling:

możemy stwierdzić, że aż do tego momentu, leżącego w nieokreślonej jeszcze dali, w którym duch sam stworzy poemat, jaki zamyśla, i w którym to momencie następowanie po sobie, cechujące nowoczesny świat przemieni się w równoczesność, do tego momentu każdy wielki poeta jest powołany, by z tego jeszcze stającego się (mitologicznego) świata, którego tylko część może mu objawić jego własny czas – z tego świata, powiadam, tę objawioną mu część kształtować w całość i tworzyć z materii tego świata własną mitologię²⁷.

Mówiąc inaczej, Mickiewicz – nie twierdząc przy tym, że wzorując się na myśli niemieckich romantyków – pragnie mitu i zarazem wie, że jego tradycyjna formuła, którą romantycy wiązali z archaiką rodzaju ludzkiego oraz z twórczością zbiorowości uległa wyczerpaniu. Wydaje się więc, że dostrzeżona przez Ławskiego nieufność twórcy wobec mitu łączy się nie tylko z oświeceniową krytyką owej kategorii, ale i z doświadczeniem nowoczesnego historyzmu. Znamienna jest w związku z tą kwestią (odnosząca się w istocie do III cz. *Dziadów*), wypowiedziana w prelekcjach, pochwała Krasińskiego, który, zdaniem profesora, ma w sposób nowoczesny pokazywać w *Nie-boskiej komedii* metafizykę.

Próby kreacji nowej mitologii przez Mickiewicza okazują się jednak, jak sądzę, nieudane (zresztą, można postawić pytanie, czy mogą być inne w związku z jej maksymalistyczną i zarazem aporetyczną formułą, mającą gwarantować zakorzenienie i jednocześnie wolność „ja”?). Myślę tak o *Księgach*, które tworzą uniwersum mityczne przez ograniczenie historii, jak i o *Panu Tadeuszu*, który dopuszczając historię w obręb uniwersum mitycznego dawnej Rzeczypospolitej, odsłania nierozstrzygnięcie powstającej wizji tradycji, spójnej jedynie w wymiarze iluzji literatury²⁸. Problematyczny charakter ma także nowa mitologia III części *Dziadów*. Z jednej strony przyjęta przez Mickiewicza formuła chrześcijaństwa (twórca traktuje je jako podstawę romantycznego uniwersalizmu kulturowego) jest na tyle pojemna, by uwzględnić doświadczenie nowoczesne

²⁵ Zob. Z. Stefanowska, *Historia i profesja. Studium o „Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego” Adama Mickiewicza*, Warszawa 1963.

²⁶ Zob. A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004, s. 96; a także: A. Orłowski, *Mit i historia w filozofii identyfikacji F. W. J. Schellinga*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” 1967, nr 13, s. 91 i nn.

²⁷ Cyt. za: E. Mielecinski, *Poetyka mitu*, przekł. J. Dancyngier, przedmowa M. R. Mayenowa, Warszawa 1981, s. 30 i n.

²⁸ Na ukryte sprzeczności *Pana Tadeusza* zwraca uwagę Z. Stefanowska (*Mickiewicz – tradycja i nowatorstwo*, w: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, dz. cyt., s. 338 i n.).

(choć, można postawić pytanie, czy owo otwarcie na to doświadczenie nie jest pozorne – nowoczesność okazuje się przecież zbłądzeniem, ale niejako koniecznym, dopiero jej przeżycie, jak pokazuje los Konrada, może prowadzić dalej?). Z drugiej strony powstająca mitologia okazuje się poddana władzy historii, jak pisałem, odwracającej jej spełnienie.

W przedmowie do niemieckiego wydania *Literatury słowiańskiej* – a więc z perspektywy znamiennej dla jej dwu ostatnich kursów – Mickiewicz przedstawia swoje dzieło jako wcielenie „idei mesjanizmu”, która:

przygotowywana ruchami historycznymi ludów sławiańskich, wyrobiona we wnętrzu moralnym narodu polskiego, wychodzi na jaw, a wiążąc się z interesami politycznymi Francji i trącając o pytania filozofii niemieckiej, staje się ideą europejską. Dzieła poezji i filozofii, któreśmy w tym kursie rozbierali, a nawet dzieło niniejsze uważać należy jako iskry pojedyncze, które ta idea, szybko realizująca się, z wysokości swojej na niższą atmosferę polityczną, filozoficzną i literacką cisnęła [VIII, 6].

Znamienne, że idea, o której pisze twórca, jest ideą-obietnicą, choć zarazem profesor poszukuje w historii i kulturze jej tradycji.

Mickiewicz oprócz zwrotu w kierunku mitu respektuje zasadę świadomości historycznej, zgodnie z którą historia jest procesem zmiany (także postępu, choć specyficznie pojętego – i ta kategoria nowoczesności jest parafrazowana przez twórcę), a nie powtarzania. Autor prelekcji paryskich okazuje się myślicielem nowoczesnym, choć owładniętym przez nostalgię za tym, co było, zwracającym się w kierunku dziedzictwa, by skonstruować formułę tradycji mającą być nową mitologią. W związku z owym uwikłaniem znajdziemy w prelekcjach stwierdzenie, że przeszłość nie może być wzorem dla przyszłości (chodzi o przeszłość rodową Słowiańszczyzny, jak i o przeszłość I Rzeczypospolitej; ponadto w IV kursie profesor kreuje na przykład paralełę historiozoficzną, w której zestawia upadek świata antycznego ze swoją współczesnością). A także znajdziemy tam stwierdzenia, że to właśnie przeszłość będzie takim wzorem (wspomniane dziedzictwa). Podobnie możemy znaleźć w prelekcjach zarówno pogląd, zgodnie z którym rozwój polega na degeneracji pierwotnego objawienia, odchodzeniu od prawdy mitu, jak i pogląd przeciwny, przekonujący, że historia jest postępem, stopniowym zbliżaniem się do takiej prawdy.

Jak pamiętamy, w świetle I kursu prelekcji paryskich, Słowianie mieli być ludem pozbawionym mitologii (z czym wiążą się rozległe konsekwencje – mit zdaniem Mickiewicza między innymi określa charakter wspólnoty). Historia okazuje się zatem nie tylko czymś koniecznym, ale i nawet niezbędnym w związku z powstaniem mitu słowiańskiego. To właśnie ona umożliwia jego sformułowanie, które okazuje się zarówno ruchem odzyskania przeszłości, jak i kreacji tego, co współczesne.

Mickiewicz przedstawia w prelekcjach paryskich formułę poezji lirycznej, która przypomina zasadę nowej mitologii: „Prawdziwie liryczny poemat będzie początkiem nowej epoki, wypowie myśl bożą; w nim złączą się z sobą na zawsze i zespolą poezja artystyczna z poezją gminną, dwie dziedziny długo rozdzielone” [X, 171]. W podobny sposób twórca charakteryzuje poezję mesjaniczną:

Mamy wreszcie literaturę tegoczesną, którą nazwalimy mesjaniczną. Wywodząca się w prostej linii z literatury utajonej, ma podobieństwo do płodów ducha europejskiego, bo jest

publiczna i pisana, ale pod każdym innym względem różni się od nich zupełnie [XI, 459, podkreśl. w tekście]²⁹.

Również „dramat słowiański”, o którym Mickiewicz mówi w lekcji XVI kursu III, zostaje ukazany jako wielka synteza przeszłości i przyszłości, kultury oralnej i kultury pisma, natury i cywilizacji, tradycji i nowoczesności. Dramat ten, dodam, ma u swoich podstaw wizję III części *Dziadów*, rozwija wpisany w nią model obrzędu i mitu.

Przeszłość okazuje się źródłem współczesności, ale przestaje być jej wzorem czy może lepiej: stanowi specyficzny wzór ewoluujący, model ogólnych zasad, który jest aktualizowany w dziejach (tak twórca przedstawia rekonstruowaną przez siebie w prelekcjach paryskich wizję Słowiańszczyzny oraz wizję I Rzeczypospolitej). Niewątpliwie przy tym Mickiewicza głównie interesuje w prelekcjach kategoria przyszłości.

Ukazane tu przeze mnie zjawiska, gdyby odwołać się do myślenia Lyotarda, wypadłoby ująć jako nakładanie się na siebie dwu typów myślenia: mitycznego i nowoczesnego. Dokonując takiego nałożenia, Mickiewicz parafrazuje mit, ale i parafrazuje nowoczesne metanarracje. Konstruuje opowieść adresowaną do nowoczesnego człowieka, uwzględniającą jego historyczną naturę i zarazem zmierza ku przekształceniu nowoczesności, ku powstrzymaniu jej zgubnych skutków związanych z procesami odczarowania (termin Maxa Webera) i ich konsekwencjami.

Twórca pragnie mocy mitu – jego skuteczności – powstającej w trakcie wypowiedzania (autor prelekcji paryskich niejednokrotnie obserwował przecież historyczne funkcjonowanie różnych mitologii i ich skuteczność). Jak zauważa Lyotard, w obrębie formacji przednaukowej „formą *par excellence* (...) wiedzy, i to w wielu znaczeniach, jest opowiadanie”³⁰. Według Lyotarda, ma ono charakter całościowy i zawiera „przekaz od zawsze” (a w każdym razie sugestią takiego przekazu), daje przykłady porażek bądź sukcesów bohaterów, ujawnia swój wspólnototwórczy charakter³¹. Co ważne, forma taka uprawomocnia się przez sam akt wypowiedzania. *Literatura słowiańska* zdaje się właśnie taką wypowiedzią, opowieścią, Mickiewicz-profesor Collège de France – narratorem, wzywającym swoich słuchaczy, by podążyli drogą „od mędrców do guślarzy!”, proponującym mit: nie tylko dla Polaków, ale i całej zagubionej cywilizacji dziewiętnastowiecznej. Twórca kreuje przy tym siebie na swoiste medium prawdy, na osobę, przez którą przemawiają dzieje bądź świat metafizyki.

Jest to jednak raczej, powtórzę, pragnienie mitu. Przecież stanowi on opowieść o tym, jak chaos zamienia się w ład, a Mickiewicz nie widział jeszcze pełnej realizacji ładu. Poza tym mit stanowi rzeczywistość raz na zawsze określona (odznacza się – powiada Lyotard – stałością nazw³²), a opowieść prelekcji paryskich poddana jest, jak powiedzielibyśmy współcześnie, dekonstruującej, suplementacyjnej mocy historii. Mickiewiczowska opowieść pozostaje otwarta na to, co może się wydarzyć, również na przyjęcie innych opowieści. Widoczny jest ponadto w prelekcjach paryskich element metanarracji „spekulatywnej” (głównie przez negację) oraz metanarracji emancypacyj-

²⁹ Zob. B. Dopart, *Koncepcja literatury mesjanicznej w prelekcjach paryskich Adama Mickiewicza*, „Ruch Literacki” 1982, z. 5-6.

³⁰ J. F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna*, dz. cyt., s. 71.

³¹ Zob. tamże, s. 72 i n.

³² Zob. J. F. Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja z lat 1982 – 1985*, dz. cyt., s.47 i n.

nej, poddanej wszakże parafrazie; wolność stanowi jeden z aspektów mitu słowiańskiego, również w jego wersji mesjanistycznej.

Można powiedzieć i inaczej: Mickiewicz zdaje się konstruować opowieść o charakterze emancypacyjnym (nastawioną na przyszłość), która ma znajdować swój wzór w przeszłości (twórca niejednokrotnie zwraca się do nowoczesnych reformatorów, twierdząc, że ich pomysły znalazły już realizację w przeszłości). Przyczyną takiego stanu rzeczy jest, jak sądzę, pragnienie mitu w nowoczesności albo pragnienie nowoczesności mitycznej. Mickiewicz zdaje się wszakże myśleć, iż obie te kategorie nie mogą, nie powinny istnieć bez siebie: mit bez nowoczesności i nowoczesność bez mitu.

Nieuchronnie pojawia się pytanie, czym zatem jest Mickiewiczowski mesjanizm – w związku z podjętym tu przeze mnie problemem mitu? Jak sądzę, wypada odpowiedzieć: splotem wielu różnych, często heterogenicznych dyskursów, poddanych władzy historii³³. Jest więc raczej rodzajem hermeneutyki niż profecji, rodzajem mitopei, a nie mitu. To przecież, jak czytamy w prelekcjach paryskich, „ciąg postępujących objawień”, a zatem fenomen nie tyle absolutny, ile dziejowy. I właśnie takie ujęcie pozwala Mickiewiczowi wielokrotnie przeformułowywać zasady mesjanizmu; takie ujęcie sprawia, że nie istnieje coś takiego, jak system mesjanistyczny³⁴. I stąd – wracam do poruszonego już wątku – mesjanizm, wbrew pozorom, nie jest dyskursem ograniczającym. Podobnie jak i nie jest ograniczająca Mickiewiczowska wizja Boga – niepoznanego i potężnego, kierującego się logiką irracjonalnego cudu (z drugiej wszakże strony twórca usiłuje przeniknąć tajemnicę takiego Boga)³⁵. Oczywiście, fakt ten jest mocno kłopotliwy, w jaki bowiem sposób mesjanizm ma określać etykę, tak indywidualną, jak i zbiorową? Dlatego też, jak się zdaje, jedyną zasadą etyczną w świetle prelekcji okazuje się zasada ofiary oraz imperatyw działania.

³³ Jak zauważa J. Ławski (*Poetyka księgi i mit Słowiańszczyzny – prelekcje paryskie Adama Mickiewicza*, w: *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich*, redakcja Z. Abramowicz, Białystok 2003, s. 112 i n.) mityczna narracja prelekcji paryskich powstaje jako palimpsest złożony z wielu mitów (mitopeja).

³⁴ Warto wyeksponować, że istnienie takie systemu przyjmuje A. Walicki (*Filozofia a mesjanizm*, Warszawa 1970, s. 243), traktując je wszakże jako założenie metodologiczne.

³⁵ Pisałem na ten temat w pracy: „*Ateny i Jerozolima*” Mickiewicza, w zb.: *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, pod red. J. Ławskiego, K. Korotkicha, Białystok 2004.

Kamil Kopania
(Warszawa – Białystok)

KOMEDIA LUDZKA JEANA-LOUISA HAMONA

Jean-Louis Hamon (1821–1874) był malarzem rozmiłowanym w kulturze starożytnej Grecji okresu klasycznego¹. Wraz z Jeanem-Léonem Gérôme², Ernestem-Jeanem Aubert³, Gustavem Boulangerem⁴, Armandem Jobbé-Duval⁵, Henri-Pierrem Picou⁶ oraz Augustem Toulmouche⁷ zaliczany jest do grupy artystów, o których mówi się, iż należeli do szkoły neogreckiej (*Néo-Grec*)⁸. W swych pracach podejmował tematy zaczerpnięte

¹ Na temat artysty: E. Hoffmann, *Jean-Louis Hamon, peintre (1821–1874)*, lettre-préface de M. Gérôme, Paris 1903. Patrz: W. Fol, *Jean-Louis Hamon*, „Gazette des Beaux-Arts”, t. XI, 1875, s. 119-134; *Hamon (Jean-Louis)*, w: É. Bellier de la Chavignerie, L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes de l'école française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, t. II, New York & London 1979 (pierwodruk: Paris 1882–1887), s. 740; *L'Art en France sous le Second Empire*, kat. wyst., Grand Palais, Paris 1979, s. 368-369. Na temat wpływu Hamona na innych artystów: S. Hobbs, *Thomas Wilmer Dewing: The Early Years, 1851–1885*, „American Art Journal”, t. 13, nr 2, s. 4-35.

² Na temat artysty: G. M. Ackerman, G. Marbek, B. Benamou (red.), *Jean-Leon Gerome 1824–1904. Sculpteur et peintre de "l'art officiel"*, kat. wyst., Galerie Tanagra, Avril 1974, Paris 1974; G. M. Ackerman, *La vie et l'oeuvre de Jean-Léon Gérôme*, Paris 1992; tegoż, *Jean-Léon Gérôme, 1824–1904: sa vie, son oeuvre*, Courbevoie 1997; tegoż, *Jean-Léon Gérôme. Monographie révisée, catalogue raisonné mis à jour*, Courbevoie 2000; *Jean-Léon Gérôme (1824–1904)*, kat. wyst., The Dayton Art Institute, November 10 – December 30, 1972, The Minneapolis Institute of Arts, January 26 – March 11, 1973, The Walters Art Gallery, April 6 – May 20, 1973, wstęp: G. M. Ackerman, esej: R. Ettinghausen, Dayton 1972.; *Jean-Léon Gérôme (1824–1904), peintre, sculpteur et graveur. Ses oeuvres conservées dans les collections françaises publiques et privées*, praca zbiorowa, Ville de Vesoul 1981; J. Grandazzi (red.), *Gérôme & Goupil, art et entreprise*, kat. wyst., Bordeaux, Musée Goupil, 12 octobre 2000 – 14 janvier 2001, New York, Dahesh Museum of Art, 6 février – 5 mai 2001, Pittsburgh, The Frick Art & Historical Center, 7 juin – 12 août 2001, Tours 2000; H. Lafont-Couturier, *Gérôme*, Paris 1998.

³ *Aubert (Ernest-Jean)*, w: É. Bellier de la Chavignerie, L. Auvray, dz. cyt., t. I, s. 24-25.

⁴ Na temat artysty: M-M. Aubrun, *Gustave Boulanger, peintre 'éclectique'*, „Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français”, année 1986, s. 167-256.

⁵ *Jobbé-Duval (Félix-Armand-Marie)*, w: É. Bellier de la Chavignerie, L. Auvray, dz. cyt., t. II, s. 830-831; C. H. Stranahan, *A History of French Painting from its Earliest to its Latest Practice, Including an Account of the French Academy of Painting, Its Salons Schools of Instruction and Regulations*, New York 1888, s.329, 333.

⁶ *Picou (Henri-Pierre)*, w: É. Bellier de la Chavignerie, L. Auvray, dz. cyt., t. III, s. 267.

⁷ *Toulmouche (Auguste)*, w: É. Bellier de la Chavignerie, L. Auvray, dz. cyt., T. IV, s. 582.

⁸ Malarze zaliczani do grupy, wywodzący się z pracowni Charlesa Gleyre'a i Paula Delaroche'a, działalność artystyczną rozpoczęli w połowie lat czterdziestych XIX stulecia. Ich przywódcą, odnoszącym sukcesy i mającym znaczący wpływ na poszukiwania Neo-Greków był Jean-Léon Gérôme. W początkowym, zarazem najaktywniejszym okresie działalności artyści mieszkali i pracowali wspólnie, w Paryżu, w domu przy Rue de Fleurs, o którym Théophile Gautier pisał jako o „małych Ate-

z literatury antycznej oraz ukazywał sceny rodzajowe dziejące się w czasach Sokratesa i Platona⁹. Hamonowi nie było dane stworzyć dzieł, którymi na trwałe zapisałby się w dziejach sztuki jako malarz wybitny, w znaczący sposób warunkujący artystyczne oblicze Europy. Pozostał jednak w pamięci jako autor obrazu, który krytyków sztuki połowy XIX wieku wprowadził w zdumienie.

W roku 1852 Hamon wysłał na Salon Paryski dużych rozmiarów płótno, któremu nadał tytuł *La comédie humaine*. Tytuł ten sformułowany został przez analogię do tytułu wielkiego dzieła Dantego, które dało artyście impuls do sięgnięcia po pędzel i stworzenia oryginalnej malarskiej wizji krainy wiecznej wiosny i szczęścia, gdzie przebywać mają dusze ludzi sprawiedliwych. Na Polach Elizejskich malarz zgromadził wybitne osobistości różnych epok historycznych. W tłumie postaci dostrzegamy filozofów – Demokryta, Diogenesa, Heraklita, Montaigne’a i Sokratesa, poetów – Anakreonta, Dantego, Homera, La Fontaine’a, Safonę i Wergiliusza, komediopisarza Arystofanesa, tragika Aischylosa, a także wodzów – Aleksandra Wielkiego oraz Cezara, z za którego wyłania się Brutus¹⁰.

Typ przedstawienia ukazującego słynne postaci minionych epok nie był niczym wyjątkowym w sztuce połowy XIX wieku. Artyści akademicy chętnie podejmowali się tworzenia dzieł w tej konwencji, którą w języku historii sztuki przyjęło się określać malowaną biografiką¹¹. Za najbardziej wymowny przykład malowanej biografiki służyć może słynne dzieło Paula Delaroche’a: powstały w latach 1837–1841 monumentalny fresk w auli Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu, zwany hemicyklem¹². Malarz na pół-

nach”. Na temat środowiska malarzy Néo-Grec najpełniej wypowiedział się do tej pory Gerald M. Akerman w artykule: *The Néo-Grecs: A Chink in the Wall of Neoclassicism*, w: J. Hargrove, *The French Academy. Classicism and its Antagonists*, Newark 1987, s. 168-195. Patrz też: F.-X. Amprimoz, *Les ‘Femmes à la fontaine’ de Papety et le style néo-grec*, „Revue du Louvre”, T. 34, 1984, s. 196-203; R. Bigorne, *Visions de l’antique*, w: J. Grandazzi (red.), dz. cyt., s. 93-107; C. H. Stranahan, dz. cyt., s. 329-335. Na temat architektów, których określić można mianem Neo-Greków, patrz: N. Levine, *The Romantic Idea of Architectural Legibility: Henri Labrousse and the Neo-Grec*, w: A. Drexler (red.), *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, London 1977, s. 325-416; *Paris – Rome – Athens. Le Voyage en Grèce des architectes français aux XIX^e et XX^e siècles*, kat. wyst., École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 12 mai – 18 juillet 1982, Pinacothèque Nationale d’Athènes, Musée Alexandre Soutzos, 15 octobre – 15 décembre 1982, The Museum of Fine Arts, Houston, 17 juin – 4 septembre 1983, Paris 1982.

⁹ J.-L. Hamon, jak pozostali Neo-Grecy, malował w konwencji realistycznej, z uwzględnieniem – niekiedy w sposób dość swobodny – odkryć archeologicznych, m.in. w Pompejach (Neo-Grecy nazywani byli również „Pompéistes”). W obrazach Hamona, jak też Gérôme, Picou, wyraźnie wyczuwalne są wątki homoerotyczne, co powszechnie podkreślają zajmujący się nimi badacze. W swoich czasach krytykowani byli za zbyt daleko posuniętą szczegółowość w przedstawianiu rzeczywistości, przywiązanie do drugorzędnych detali, a przede wszystkim pseudointelektualizm.

¹⁰ Petersburski Ermitaż posiada w swych zbiorach malarski szkic do obrazu Hamona. Każda z postaci przedstawionych na szkicu posiada umieszczoną poniżej głowy inskrypcję tłumaczącą, kim jest (*L’art en France...*, s. 368). Informacji dostarcza też list Hamona, o którym poniżej. Obraz szczegółowo omawiają: W. Fol, dz. cyt., s. 122-126; E. Hoffmann, dz. cyt., s. 70-79.

¹¹ M. Poprzęcka pisze, iż obrazy takie „można nazwać obrazami ołtarzowymi nowych kultów: kultu Sztuki, Wielkiej Przeszłości, Wielkich Ludzi. Ich przeznaczeniem były zresztą zazwyczaj nowe świątynie: świątynie sztuki – muzea, czy świątynie wielkich ludzi, jak paryski Panteon.” M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1977, s. 163.

¹² Na temat P. Delaroche’a patrz: C. Allemand-Cosneau, I. Julia, *Paul Delaroche: un peintre dans l’histoire*, kat. wyst., Nantes, Musée des beaux-arts, 22 octobre 1999 – 17 janvier 2000, Montpellier, Pa-

kolistym malowidle, w części centralnej, przedstawił trójkę wielkich artystów antyku – Iktinosa, Apellesa oraz Fidiasza. Cała trójka otoczona została alegoriami czterech wielkich okresów sztuki oraz personifikacją Sławy sięgającej po wieńce z wawrzynu. Po obu stronach, symetrycznie, pod jońską kolumnadą, znalazło się miejsce dla siedemdziesięciu siedmiu artystów wszystkich czasów.

W kompozycji Delaroche'a punkt centralny przypadł wyróżnionym twórcom, alegoriom i Sławie. Wobec nich sytuują się zgromadzeni licznie artyści. Osobliwość kompozycji Hamona polega na tym, że wybitne postacie otaczają lalkową scenkę, utrzymaną w guście antycznym, przed którą siedzi, wraz z Sokratesem, grupa małych dzieci oraz kobieta, matka jednego z nich. Na scenie widzimy triumfującą Minerwę, powieszonoego na szubienicy Amora oraz leżącego bezwładnie Bachusa, w tle zaś dostrzec możemy czubek głowy lalkarza. Powstaje pytanie – czyżby artysta kpił z ustalonej konwencji, w której utrzymana jest między innymi praca Delaroche'a? Należy w to wątpić – teatr lalek jako motyw centralny ukazany został świadomie po to, aby nieść ze sobą istotne treści natury filozoficznej, nie zaś po to, aby drwić z ustalonych reguł.

Chcąc poznać dokładnie ideę, która przyświecała Hamonowi, najlepiej oddać głos jemu samemu. W roku powstania obrazu artysta wyjaśnił znaczenie swego dzieła w liście do M. Luzela. Zacytujmy fragment tego listu:

„Czytając Dantego, zaczerpnąłem natchnienie dla tej myśli. Przypuszczam, iż duch widzów przeniósł się w świat idei i fikcji lub, jeśli zyczymy sobie powiedzieć inaczej: na antyczne Pola Elizejskie; tam, jak Pan wie, przechadza się dużo wielkich umysłów, a ich największą rozrywką, jak przypuszczam, jest przypominanie samym sobie własnej egzystencji. Możemy bez obaw pomyśleć, że na Polach Elizejskich był teatr Guignola. Mieli tam przecież wszelkie rozrywki. Owa również powinna tam być. Jeśli nie chce się dawać temu wiary, jestem przegrany. Wiem, iż nie wierzy się już w Pola Elizejskie, lecz przecież wierzone w nie długi czas.

Oto więc ogląda się ludzką komedię! – skomponowałem ją dla trzech postaci: Amora, Bachusa, Minerwy, a może też dla wielu innych, lecz nie jest to istotne, albowiem oglądamy końcowy fragment sztuki. Amor został powieszony, Bachus wychłostany, a Minerwa, wiecznie spłacająca wszystkim swe rachunki, rozbawia ciekawskich oraz spacerowiczów idealnej krainy, w której umieściłem moich widzów. Z pewnością ten lalkowy spektakl musi cieszyć wszystkich tych wielkich ludzi. Dziecko nie myśli tak, jak młody człowiek, młody człowiek zaś nie myśli tak, jak starzec; starzec pozyskał mądrość, gdy przyszło mu drogo zapłacić za miłość, która nim ośwładnęła w czasach jego młodości.

villon du Musée Fabre, 3 février – 23 avril 2000, Nantes 1999; S. Bann, *Paul Delaroche: history painted*, London 1997; S. Duffy, *Paul Delaroche 1797-1856. Paintings in the Wallace Collection*, London, Trustees of the Wallace Collection, London 1997. Na temat hemicyklu: S. Bann, *Pre-histories of art in nineteenth-century France. Around Paul Delaroche's Hémicycle des beaux-arts*, w: M. F. Zimmermann (red.), *The art historian. National traditions and institutional practices*, New Haven 2003, s. 25-40; tegoż, *Paul Delaroche à l'hémicycle des beaux-arts : l'histoire de l'art et l'autorité de la peinture*, w: *L'histoire de l'histoire de l'art* („Revue de l'art”, 2004), s. 21-34; S. Boyer, *La peinture de Paul Delaroche à l'École des Beaux-Arts*, „Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Francis”, 1996(1997), s. 153-170.

Również u Bachusa upojenie życiem aż po wiek dojrzały, ambicja, namiętności, nawet – krótko mówiąc – te najbardziej wzniosłe, powinny zostać okiełznane. Oto morał myśli wyrażonej na moim obrazie.

Nie wiem, Panie, czy wyrażam się dosyć jasno. Włączyłem do tej kompozycji dużo postaci, a starałem się wprowadzić najmniej, jak tylko możliwe. Dokonałem swego rodzaju ujęcia podstawowych myśli będących siłą napędową całego społeczeństwa, które w ciągłym znajduje się ruchu i ciągle się zmienia; wszelako dokonałem tego bez schlebienia ludzkości, bez jej krytykowania”¹³.

To mądrość, wedle Hamona, jest prawdziwym wyróżnikiem człowieczeństwa, jest celem podstawowym, do którego powinna dążyć ludzkość. Artysta wyraził to przekonanie za pomocą lalkowego spektaklu granego na Polach Elizejskich. Oglądają go ci, którzy tę prawdę już posiadli, i ci, którzy jeszcze będą ją odnajdywać na przestrzeni lat, a więc dzieci. Dążenie do mądrości charakteryzować winno kolejne pokolenia, taka jest bowiem prawidłowość świata. Tak zostało ustalone na jego początku. Przez kogo? Może przez lalkarza, którego dojrzeć możemy za postacią Bachusa? Tego akurat Hamon nie wyjaśnił.

Współcześni Hamonowi krytycy z rezerwą przyjęli lalkową metaforę. Niektórzy podchodzili do dzieła artysty lekceważąco i kpiąco. Tak uczynił w 1852 roku C. Vignon, który krótko skomentował wizję przedstawioną przez malarza: „Pan Hamon pali opium, to pewne”; i jak gdyby tego było mało, nazwał go „filozofem szóstej kategorii”¹⁴. Wielu krytyków całkiem trafnie odgadywało intencje artysty i wymowę dzieła, jednakże żaden z nich nie mógł pogodzić się ze sposobem, w jaki zostały przedstawione. Odile Picard-Sebastiani, który pisał o *Ludzkiej komedii* w 1979 roku, w katalogu do wielkiej wystawy sztuki francuskiej okresu II Cesarstwa, trafnie stwierdził, iż treść obrazu Hamona niewiele różniła się od treści innych obrazów historycznych bazujących na tradycji klasycznej, niemniej jednak forma, w jakiej artysta ją przekazał, całkowicie zdezorientowała krytyków. *Nie miano w zwyczaju oglądać wielkich tego świata w teatrze Guignola*¹⁵ – pisał Słowa Picard-Sebastianiego zdaje się w pełni potwierdzać recenzja z 1855 roku, omawiająca dzieła malarskie zgromadzone w ramach paryskiej Wystawy Światowej, na której Hamon ponownie przedstawił szerokiej publiczności swoje dzieło. Autor recenzji, Pierre Petroz, pisał:

Jest raczej niemożliwym odkryć dokładny sens tej kompozycji, charakteryzującej się atmosferą protestu przeciw tendencjom realistycznym, przeciw pozytywnemu duchowi naszej epoki. Nie rozumiemy, dlaczego wzniosłe duchy reprezentujące epopeję, tragedię, komedię, dlaczego ów filozof-cynik, ci bohaterowie zdający się wychodzić z królestwa cieni są zgromadzeni przed tymi małymi, bezwolnymi aktorami. Mimo to jednak ta dziwaczna, enigmatyczna koncepcja, skłaniająca do zadumy, uwodzi pewnym melancholijnym powabem¹⁶.

Théophil Gautier, który również oglądał obraz na Wystawie Światowej, był mniej wyrozumiały – obraz nie urzekł go „pewnym melancholijnym powabem”, raczej zirytował swą treścią, wedle pisarza pozbawioną logiczności i sensu:

¹³ A. le Braz, *Une lettre de Hamon*, w: „La chronique des arts et de la curiosité”, nr 4, 1906, s. 28. Tłumaczenie tego i następujących fragmentów moje – K. K.

¹⁴ C. Vignon, *Salon de 1852*, Paris 1852, s. 121; cyt. za.: *L'art en France...*, s. 368.

¹⁵ *L'art en France...*, s. 368.

¹⁶ P. Pétroz, *L'Exposition des Beaux-Arts*, „La Presse”, 31 juillet 1855.

Ludzka komedia, ta dziwna kompozycja, zachowuje niezmiennie swą tajemnicę: żaden sfinks nie odkrył jeszcze jej zagadki. Gdzie dzieje się ta scena? Nie wiemy. Co chce przekazać ten antyczny teatr Guignola, w którym Bachus, Amor i Minerwa zastępują Poliszynela, Diabła i Komisarza? Jakim sposobem mała sprzedawczyni fiołków z bulwaru Halien znalazła się przy Homerze, Sokratesie, Aischylosie, przy wielkim Aleksandrze, Dantem, Szekspirze, Moliere i przy innych tak znamienitych osobistościach? Do jakiego celu dążą te zbieżności, sprawiające, iż wbrew czasowi i historii spotykają się obce sobie postaci, których znaczenia stoją wobec siebie w sprzeczności? Pan Hamon tego nie wytłumaczył, my zaś o to nie zabiegamy. Obraz ten, taki jaki jest, skłania do domysłów, zatrzymuje nas niczym przy szaradzie, z której wymyka się nam słowo. A skoro duch nie jest ukontentowany, to przynajmniej oko cieszy się tym natłokiem głów, z których większość jest urocza, nade wszystko zaś te dziecięce¹⁷.

C. Vignon, P. Petroz oraz T. Gautier to tylko niektórzy krytycy sztuki wypowiadający się na temat dzieła Hamona. Na przestrzeni lat 1852–1855 wzmianek w prasie i w osobnych publikacjach poświęconych sztuce prezentowanej na Salonie Paryskim 1852 roku było więcej. Jednakże ich cytowanie wydaje się zbędne – wszystkie bowiem traktują obraz Hamona jako swoiste kuriozum tematyczne.

Powody takiego podejścia były zapewne dwa. Z jednej strony obraz Hamona łamał ustaloną i przyjętą konwencję malarską. Z drugiej strony motyw teatru lalkowego nie był w sztuce wcześniejszych lat popularny¹⁸. Owszem, ukazywano lalkarzy, małych aktorów oraz widzów zgromadzonych przed teatrzykami – przedstawienia tego typu tworzyli niejednokrotnie artyści wysokiej klasy, jak choćby Giovanni Volpato, William Hogarth czy Jean Pierre Norblin¹⁹. Niemniej jednak zawsze były to przedstawienia o charakterze rodzajowym, często o zabarwieniu humorystycznym. Teatr lalek nie funkcjonował jeszcze w sztukach plastycznych jako pełnoprawna metafora, a tyczy się to szczególnie sztuki akademickiej, roszczącej sobie prawa do podejmowania tematów wysokiej rangi. Dla malarzy akademickich motyw przedstawiony przez Hamona z pewnością do wysokich rangą nie należał, co najwyżej burzył idealistyczne i moralizatorskie przedstawienia ukazujące wielkich tego świata.

Hamon pokazał swe dzieło publiczności w roku 1852 w Paryżu. W tym samym roku, również w Paryżu, światło dzienne ujrzała pierwsza książka poświęcona historii teatru lalek²⁰. Jej autor, wybitny badacz dziejów teatru oraz znany, powszechnie ceniony

¹⁷ Th. Gautier, *L'Exposition Universelle*, „Le Moniteur”, 11 octobre 1855.

¹⁸ Zainteresowanie teatrem lalek wykazywali romantycy niemieccy, jednak nie przedstawiciele sztuk plastycznych: H. Jurkowski, *Romantyczny teatr lalek w Niemczech*, „Pamiętnik Teatralny”, nr 1 (85), 1974, s. 33-62; tegoż, *Dzieje teatru lalek*, t. II, *Od romantyzmu do wielkiej reformy teatru*, Warszawa 1976, rozdział: *Romantyczny teatr lalek w Niemczech*, s. 21-61; tegoż, *Dzieje literatury dramatycznej dla teatru lalek*, Wrocław 1991, rozdział: *Romantycy i ich epigoni*, s. 105-136.

¹⁹ Dobrze opisany jest obraz Norblina, któremu poświęcono kilka analiz, patrz: H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek*, t. I, *Od antyku do romantyzmu*, Warszawa 1970, s. 77, 247-250; J. M. Michałowski, *‘Marionetki polskie’ Jana Piotra Norblina*, „Pamiętnik Teatralny”, nr 1, 1968; tegoż, *Jan Piotr Norblin. Nowe atrybucje i daty, prace nieznanne i niesłusznie przypisane*, „Biuletyn Historii Sztuki”, nr 3-4, 1973, s. 243-251, 253-258; M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce (do 1945 roku)*, Warszawa 1990; R. Wierzbowski, *Co przedstawia obraz Jana Piotra Norblina ‘Les marionettes polonaises’?*, „Pamiętnik Teatralny”, nr 2, 1968, s. 203-242; tegoż, *O szopce*, Łódź 1990.

²⁰ Na jej temat, jak i na temat wczesnych badań nad teatrem lalek patrz: H. Jurkowski, *Z dziejów poglądów na teatr lalek*, w: tegoż, *Szkice z teorii teatru lalek*, Łódź 1993, s. 19-20; tegoż, *A History of a Puppet Theatre in Europe*, t. I, *From It's Origins to the End of the 19th Century*, Lewiston/Queenston/Lampeter 1996, s. 2-4.

krytyk scen paryskich, Charles Magnin (1793–1862), czuł się widać niepewnie, podejmując rozważania w takim właśnie temacie, i to na tyle niepewnie, iż uznał za stosowne wytłumaczyć się ze swoich zainteresowań. Początkowe zdania jego *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours* brzmią:

Oto więc, powiedzą być może, zbyt poważny tytuł dla tematu tak błędnego. Czy więc na pewno ta mała przenośna scenka, parodia ludzkiego życia, groteskowe przeciwstawienie dwóch przesad, z których jedna jest pomniejszeniem stosunków przestrzennych, druga zaś wynoszeniem ponad miarę przywar danej jednostki, zasługuje na zaszczyt posiadania własnych dziejów? Czyżby choć najmniejsza posiadała prawo zajmowania rozsądnych ludzi, ta przeraźliwa i zakurzona Talia z jarmarków i ulic, radość dzieci poza murami szkoły i pospólstwa po skończonej pracy? – A dlaczego nie? Czyż w gruncie rzeczy to, o czym przyjęło się mówić jako o „sprawach w życiu znaczących”, jest aż tak ważne i prawdziwie istotne, że nie powinno się poświęcić tych kilka godzin żywej uwagi, które bez tego i tak pozostaną stracone na przestrzeni wieków, na owe nieszczęsne zabawy, które od dobrych trzech stuleci wyznaczają ruch naszej planety i dają rozrywkę dwóm trzecim rodzaju ludzkiego?²¹

Wątpiących w sensowność zajmowania się dziejami teatru lalek przekonywał dalej, stosując inne jeszcze usprawiedliwienie własnej działalności. A więc wskazywał, że teatrem lalek interesowali się najwięksi tego świata, którzy bynajmniej nie uważali, aby z tej racji mieli się wstydić wobec innych. Wręcz przeciwnie, świadomi byli, że teatr lalek ich samych wzbogacał, jak też pozytywnie wpływał na ich twórczość. Lista postaci wymienianych przez Magnina jest długa, obejmuje między innymi: Platona, Arystotelesa, Horacego, Shakespeare'a, Moliera, Woltera, Goethego i Byrona.

Charles Magnin, choć odczuwał potrzebę wyjaśnienia motywów podjęcia badań nad dziejami teatru lalek, miał przecież silne przekonanie, iż ten rodzaj aktywności twórczej, niedoceniany i bagatelizowany przez długi czas, naprawdę zasługuje na opisanie. Niesie bowiem w sobie istotne wartości poznawcze, posiada prawdziwie artystyczną wartość, jak też i nieodparty urok. Magnin wyraźnie zaznacza również, że wielki twórca, zwróciwszy się ku teatrowi lalek, wielkim twórcą pozostał; więcej nawet – dzięki swym zainteresowaniom stał się artystą dojrzalszym.

Przekonaniu temu hołdował w jakiś sposób również Hamon. Niczego dziwnego nie widział w połączeniu Guignola z wielkimi filozofami i poetami. Nie sądził, aby czymś zdrożnym było wykorzystanie lalkowej metafory w malarskich rozważaniach na temat ludzkiego życia – czuł jej siłę i konkretność. A krytycy sztuki? Na lalkowe scenki spoglądali najwyraźniej tylko przelotem, spacerując ulicami Paryża. Nie widzieli przed nimi ludzi wielkich, więc wysnuli wniosek, iż wielkim ludziom daleko do takich rozrywek. Zapewne – opisując *Komedię ludzką* – byli jeszcze przed lekturą Magnina²².

²¹ Ch. Magnin, *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Paris 1852, s. 1.

²² Tekst ten jest zmienioną i poszerzoną wersją artykułu: *W krainie wiecznej wiosny i szczęścia*, opublikowanego w „Teatrze Lalek”, nr 4/2003-1/2004 (75-76), s. 2-4 (wersja angielska: s. 5-6).

II.

UJĘCIA XIX-WIECZNE



Artur Żywiolek
(Częstochowa)

MICKIEWICZ WOBEC PLATOŃSKIEJ *MIMESIS*. (REPETYCJA I REFIGURACJA MITU)

Platon, najgorszy z „licznej czeredy wariatów greckich”¹, był dla Adama Mickiewicza źródłem wielu poznawczych, artystycznych oraz intelektualnych inspiracji². Tropy platońskie układają się w twórczości poety w panoramę ważnych zagadnień epistemologicznych i aksjologicznych: problematyka poznania rzeczywistości widzialnej będącej *odbiciem* świata wiecznego, miejsce i rola tekstu artystycznego w akcie epistemologicznym, teoria dzieła sztuki będącego wizją, nie zaś prostym *naśladowaniem* natury – to najbardziej zasadnicze motywy, których genezy należy szukać w złożonej i paradoksalnej formule platońskiej *mimesis*. Ważne miejsce w twórczości Adama Mickiewicza zajmuje problematyka mimetycznego *odbicia* i *odzwierciedlenia*, przejawiająca się w metafizycznej koncepcji, wedle której rzeczywistość materialna zakorzeniona jest w świecie wiecznych wzorów i esencji bytu.

Jest rzeczą znamioną i godną najwyższej uwagi badawczej to, że w prelekcjach paryskich, będących zwieńczeniem i ukoronowaniem Mickiewiczowskiego dzieła życia, natrafiamy na rozważania dotyczące koncepcji dzieła sztuki. Są to, co prawda, rozważania Poety i Profesora, który niejako na marginesie głównego tematu wykładu poświęconego *Biesiadzie* Towiańskiego mówi o „pierwszym kroku wyjścia sprawy Świętej w krainę zewnętrzną, będącej dotąd w całości w krainie duchów”. Aby jednak wyjaśnić francuskim słuchaczom specyfikę wyrażen typu „kraina duchów”, „roboty duchów” czy „sprawa duchów”, sięga Mickiewicz do filozoficznej analogii i powołuje się na starożytnych myślicieli: Platona i Pitagorasa. Ta analogia stanowi źródło istotnych sugestii interpretacyjnych, rzutujących, jak mniemam, na możliwość odczytania także innych utworów Adama Mickiewicza. Poeta zauważa na wstępie niedostateczność dotychczasowych wyjaśnień odnoszących się do genezy i przeznaczenia sztuki, po czym stwierdza:

Dziś zgodzono się, że sztuka nie jest tylko naśladowaniem, jak to niektórzy teoretycy mniemali i nauczali; aby wiernie oddać wygląd danych ludzi, wystarczyłoby ich odtworzyć w wosku i przybrać w ich zwyczajne odzienie. Sztuka nie jest przypomnieniem rzeczywistości: tworzy przedmioty, których oglądania nikt sobie nie przypomina. Sztuka wreszcie nie polega na zręcznym ułożeniu typu rodzajowego ze złączonych rozmaitych części wziętych z gatunków i osobników: byłaby to

¹ Była to opinia Jana Śniadeckiego. Cyt. za: R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983, s. 368.

² Więcej na ten temat: M. Rudaś-Grodzka, „Sprawić, aby idee śpiewały”. *Motywy platońskie w życiu i twórczości Adama Mickiewicza w okresie wileńsko-kowieńskim*, Warszawa 2003. Zob. także recenzję tej pracy: M. Kalinowska, „Platonizm Mickiewicza”, „Teksty Drugie” 2006, nr 1/2, s. 172-180.

roboty kompilacji materialnej albo abstrakcji umysłowej, a przecież arcydzieło jest czymś najbardziej konkretnym. Gdzież zatem znaleźć typ, ideał arcydzieła?

Ten ideał istnieje jedynie w krainie duchów. Niektórzy filozofowie starożytni, Pitagoras, Platon, wiedzieli o tym; wszyscy wielcy artyści to czuli; teoretycy dzisiejsi poczynają to miarkować³.

Negatywność tej definicji dzieła sztuki polega w pierwszym rzędzie na zakwestionowaniu idei *mimetycznego naśladowania* jako specyfiki dzieła artystycznego oraz jego *mimetycznego podobieństwa* do rzeczywistości materialnej. W tym aspekcie kategoria *mimesis* jest synonimem jawnej krytyki sztuki, która staje się co najwyżej imitacją i banalną repetycją świata rzeczywistego. To właśnie z powodu tego „mimetycznego przekleństwa” Platon skazał poetów-mimetyków na wygnanie, albowiem sztuka dostarcza wiedzy niepewnej, ułomnej i co gorsza fałszywej⁴. Mickiewicz podobnie: neguje taką formułę sztuki, która jest wyłącznie naśladowczym opisem tego, co ujawnia niepewność sensualnej percepcji. Konsekwencją tej *via negativa* polega również na odrzuceniu „growej” koncepcji dzieła sztuki, które nie polega wszak na „zręcznym” układzie elementów materialnych, choćby i umysłowej proveniencji.

Via positiva – zarysowana w przywołanym tekście paryskich wykładów – wiąże się z kolei z topograficzną metaforą „krajiny duchów”; metaforą będącą przestrzenną ekwiwalencją przekonania, że źródło sztuki „umiejscowione” jest w wymiarze metafizycznym. Starożytni filozofowie, reprezentowani tu przez Pitagorasa i Platona, o tym wiedzieli, zaś wielcy artyści to czują, twierdzi Mickiewicz. Zauważmy, że ontyczny status tej „topograficznej genezy” dzieła sztuki uchwytany jest komplementarnie – tak w sferze wiedzy (filozofowie „wiedzieli o tym”), jak i „czucia i wiary” („artyści to czuli”). Formułując definicję „pozytywną”, Mickiewicz stwierdza:

Sztuka powinna wcielać ten ideał w kształt widomy, powinna dać nam odczuć i widzieć ducha przedstawianej osoby, wyzwalać go z pokrywy ziemskiej, która go przesłaniała, a przywracając mu kształt będący tylko wyrazem jego wewnętrznej istoty, kształt, jaki mógłby i powinien być mieć na ziemi.

Żeby tak wystawić ducha w jego kształcie przyrodzonym, potrzeba go pierwiej widzieć; tak jest, potrzeba go pierwiej widzieć! Sztuka zatem jest pewnego rodzaju wywoływaniem duchów, sztuka jest czynnością tajemniczą i świętą.

Saint-Martin, tak mało znany we Francji, a z tyłu względów należący do Słowiańszczyzny, pierwszy powiedział: Sztuka jest niczym innym jak wizją; artyści są ludźmi posiadającymi, często bezwiednie, dar doznawania wizyj. Niewątpliwie! I gdybyśmy tego daru w nich nie przypuszczali, jakżeżbyśmy uwierzyli, że oblicza bohaterów i świętych, które nam pokazują w swych pracowniach, przynależą istotnie duchom wielkich osobistości znikłych z ziemi przed wiekami? W jakim sposób sam artysta mógłby mieć wewnętrzną pewność, że ziemskie odbicie jest podobne do niewidzialnego oryginału? Sztuka nie jest i nie może być niczym innym jak odtworzeniem wizji. A czymże jest talent artystyczny? To, co nazywamy talentem, darem niebios, co artyści czują w sobie, a czego nie starają się należycie wytłumaczyć sobie, jest właśnie węzłem łączącym ducha artysty ze światem niewidomym; jest to przywilej stykania się ze światem niewidomym⁵.

Dzieło sztuki zatem jest *powtórzeniem* ideału (arcy-dzieła) bytującego w sferze ponadczasowych wzorów. Repetycja ta opiera się na idei „wcielenia w kształt widomy”.

³ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs czwarty, wykład VI*. Cyt. za: *Dzieła*. Wydanie Narodowe, tom XI, opr. i przekład L. Płoszewski, Warszawa 1953, s. 362.

⁴ Por. A. Melberg, *Mimesis Platona*, w: tegoż: *Teorie mimesis. Repetycja*, przeł. J. Balwierz, Kraków 2002, s.10.

⁵ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska...*, dz. cyt., s. 362-363.

Widoczny jest tu trop myślowy zakładający dialektyczny związek ducha z materią: oto kształt cielesny stanowi widzialną *reprezentację* niewidzialnego ideału. Ta korespondencja ducha i ciała wyznacza z kolei aksjologiczną i estetyczną powinność: sztuka w rozumieniu Mickiewicza ma atrybuty epifaniczne, pozwala na przykład odkryć prawdziwą, wewnętrzną istotę przedstawianej osoby. Wyzwolenie jest natomiast synonimem pełnego, bo prawdziwego poznania. Zauważmy jednak, że triada pojęć: wcielenie – wyzwolenie – poznanie stanowi zespół czynników bezpośrednio wynikających z widzenia. Sztuka jest wizją, powiada Mickiewicz. Tak więc *wizja* (widzenie) poprzedza i warunkuje dynamiczny proces poznawczy, zakorzeniony w dialektycznej relacji idealnego wzoru oraz jego „cielesnej” repetycji; idealnego prawzoru i materialnego *odbicia* (*odzwierciedlenia*); repetycji i refiguracji wizji. Dzieło sztuki jako „odtworzenie wizji” opiera się zatem na swoistej analogii, jakiejś mistycznej korespondencji zmysłu wewnętrznego i talentu poetyckiego.

Wyróżnione w opisie mickiewiczowskiej teorii sztuki kursywą słowa to elementy semantyki *mimesis*. „Naśladowanie”, „odbicie”, „odzwierciedlenie”, „powtórzenie”, „wizja” – stanowią ważne składniki platońskiej koncepcji⁶, której uszczegółowiony opis nieuchronnie prowadzi do sformułowania tezy o paradoksalnej naturze naśladowania, które oznacza akt poznania niepewnego, a nawet fałszywego, jak również odsyła do czynności świętej, wieszczej. W dziesiątej księdze *Państwa* Platon potępia poezję jako mierną sztukę naśladowczą, natomiast w *Fajdrosie* pisze o poezji jako manii, boskim szale, poprzez który artysta otrzymuje rzadki przywilej obcowania z boskim natchnieniem.

Wydać się może – twierdzi Władysław Tatarkiewicz – że Platon był sam z sobą w niezgodzie, że nie miał stałego i wyraźnego poglądu na poezję i jej stosunek do sztuki. Jest to wszakże tylko pozór, wynikający z nieliczenia się z zasadniczą rzeczą, że – poezja poezji nie równa. Jest poezja natchniona i poezja rzemieślnicza. W *Fajdrosie* Platon pisze, że jeden z szalów, jakim podlegają ludzie, pochodzi od Muz: gdy one zlewają na człowieka natchnienie, „wtedy dusza wybucha w pieśniach i innej twórczości artysty”. „Kto bez tego szalu Muz do wrót poezji przystępuje przekonany, że dzięki samej technice będzie wielkim artystą, ten nie ma święceń potrzebnych i twórczość szaleńców zaćmi jego sztukę z rozsądku zrodzoną” (*Phaedrus*, 245A). Trudno o bardziej wieszczą koncepcję poezji⁷.

Na tym etapie rozważań zasadne będzie przyjęcie znanego rozróżnienia dwóch aspektów *mimesis* jako „leku” i „trucizny”. „Platon – jak zauważa Arne Melberg – balansuje między owymi połączonymi przeciwieństwami, zatem *mimesis* może być przepisywana jako lekarstwo, używana w formach kontrolowanych i umiarkowanie, a w następnej chwili odrzuca się ją jako truciznę”⁸. Jest to bowiem tajemnicza siła (podobnie jak pismo w ujęciu Derridy⁹), która z jednej strony stanowi źródło wiedzy niepewnej i fałszywej („język kłamie głosowi...”), z drugiej zaś jest odbiciem wizji (widzenia) poprzedzającej wszelkie poznanie.

Ów przywilej kontaktu ze światem niewidzialnym jest stałym motywem twórczości Mickiewicza. Z tak pojmowanej **ontologii sztuki poetyckiej** wynika w pierwszym rzędzie idea sztuki jako widzenia nadnaturalnego. Akt *episteme* jest od-

⁶ Por. przypis 4.

⁷ W. Tatarkiewicz, *Platon: Dwa rodzaje poezji*, w: *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1982, s. 112.

⁸ A. Melberg, *Teorie mimesis...*, dz. cyt., s. 14.

⁹ Por. J. Derrida, *Farmakon*, w: tegoż, *Pismo filozofii*, przeł. K. Matuszewski i inni, wybrał i przedmową opatrzył B. Banasiak, Kraków 1992, s. 41.

zwierciedleniem i językowym powtórzeniem *wizji*. Pod względem frekwencyjnym jest to jeden z najbardziej podstawowych motywów twórczości autora *Dziadów*. W młodzieńczej *Odzie do młodości* splot kilku motywów mitologicznych – mitu o bogini Hebe i ambrozji („tobie nektar żywota...”); mitu ikaryjskiego („ty nad poziomy wylatuj”), wyznaczającego „górną” perspektywę oglądu świata; heraklejskiego („Dzieckiem w kolebce, kto łeb urwał Hydrze”), ewokującego siłę; kosmogonicznego („Jedno *stań się* Bożej mocy: / Ś w i a t - r z e c z y stanął na zrębie,”), przypisującego młodości atrybut kreacyjnej mocy – koresponduje z motywem ekstatycznego widzenia duchowej osnowy rzeczywistości:

Młodości! ty nad poziomy
Wylatuj, a okiem słońca,
Ludzkości całe ogromy
Przeniknij z końca do końca.

Wertykalny kierunek tej *wizji* wzmocnionej dodatkowo imperatywami („ty nad poziomy **wylatuj... patrz** na dół...”), a wyznaczonej opozycją „góry” i „dołu” – staje się znakiem mistycznego błysku (światła) ogarniającego całą ludzkość. Znaczeniowa bliskość owego światła (słońca) i oka (widzenia) jawi się jako refiguracja platońskiej metafory jaskini; metafory, która raz na zawsze (?) określiła paradygmat epistemologiczny cywilizacji Zachodu. „Gramatyka” tego wzorca poznawczego opiera się na figurze binarnych opozycji **światła** (wiedzy, widzenia, poznania) i **ciemności** (mroku, niepewności, złudzenia, fałszu). Platońskie wyjście z jaskini niewolników – przykutych łańcuchami do ściany i celebrujących fantazmatyczne i martwe widma – może być z kolei prefiguracją romantycznego marzenia o wybiciu się nad martwy poziom rzeczywistości w „rajską dziedzinę ułudy” – odpoczynku, oddechu wolności.

W balladzie *Romantyczność* poznawczy i etyczny dramat prostej dziewczyny wpisany został w figurę czasoprzestrzennej niejednorodności. „Nocne” widzenie Karusi przebiega równoległe do „dziennej” percepcji Starca. Tak oto te dwa wymiary, istniejąc obok siebie, tworzą swoistą przestrzeń spotkania żywych i umarłych bytujących w świecie niedostępnym zmysłom ciała. Jedynie dzięki mistycznej i rewelatorskiej percepcji możliwy jest kontakt fizycznej i metafizycznej strony rzeczywistości. Tym razem opozycja światła i mroku uległa metanoi: jasność („dzień biały”) staje się synonimem widzenia „cielesnego”, sensualnego, zaś ciemność („Tyżeś to w nocy?”) oznacza mistyczną ekstazę, podczas której zmysły ciała ulegają radykalnemu zawieszeniu na rzecz „oczu duchowych”. Karusia po dwakroć „nie słucha”, jest jak „martwa opoka”, która „nie zwróci w stronę oka” i nie reaguje na bodźce świata fizycznego. Problem widzenia duchowego, dostępu do sfery nadnaturalnej zapowiada już motto, którym Mickiewicz opatrzył swoją balladę:

Methinks, i see...where?
– *In my mind's eyes.*

„Zdaje mi się, że **widzę...gdzie?** / Przed **oczyma duszy** mojej...” Szekspirowski dialog zapowiada i określa szereg ważnych atrybutów mistycznej percepcji. Najpierw konstatawana jest niepewność *wizji* („**zdaje mi się**, że widzę...”), niemożność oddzielenia prawdy od złudzenia. Dzieje się tak, jakby to nadnaturalne doświadczenie stanowiło *odbicie* i *powtórzenie* rzeczywistego i naturalnego doznania. To rewelatorskie widzenie domaga się jednak przestrzennej definicji („gdzie?”), która zawieszona pytajnikiem wyznacza odpowiedź: „przed oczyma duszy mojej...” Tę prastarą ideę oka wewnętrznego

wyprowadza się zazwyczaj z pism Platona. „Oznaczała ona – twierdzi Ryszard Przybylski – wszelką wizję ponadzmysłową, zdolność oglądania idei platońskich. W *Uccie* Diotima mówi, że okiem wewnętrznym można ogląda »nadświatowe, wieczne, jedyne, niezmiennie piękno samo w sobie«¹⁰. Wyznaczając Platona jako patrona romantycznych rewelatorów, pisze badacz o dialogicznej i opartej na kontraście relacji między okiem cielesnym a okiem duchowym:

Aby oko wewnętrzne mogło dostrzec świat duchowy, człowiek powinien zamknąć oczy cielesne, zignorować świat materialny, pogрузić się w ciemności, samemu sobie stworzyć otchłań. Dlatego noc, w której żyje dziewczyna pośród białego dnia, w jego pełnym świetle, jest nie tylko balladową nocą duchów i mar, lecz mistyczną nocą nadprzyrodzonego poznania¹¹.

Pojęcie oka duchowego ma szeroki zakres znaczeniowy. W idiolekcie poety jest ono synonimem czucia, które – jak twierdzi Bogusław Dopart – oznacza nie tylko ekstazy „pobudzenie emocjonalne, ale też bytowy i poznawczy stan duszy”¹². Poza tym między wizją (widzeniem) a czuciem istnieje w systemie pojęć Adama Mickiewicza mocny semantyczny związek. „Nocne widzenie” – jako „poznawczy i bytowy stan duszy” – to również synonim „czucia i wiary”, których możliwości percepcyjne przewyższają racjonalistyczną regułę „szkiełka i oka”, zaś kolejnym bliskoznacznym określeniem mistycznej wizji od-wzorowującej świat wiecznych i niezmiennych idei jest „serce” jako metafora zmysłu rewelatorskiego, a także „czującej”¹³ i „widzącej” duszy. Motyw mistycznej i nadnaturalnej ekstazy zapowiedziany w tekstach „programowych” (jeśli za takie uznać *Ode do młodości* i *Romantyczność*) pojawia się kolejno w *Sonetach krymskich*, *Dziadach drezdeńskich*¹⁴, aby osiągnąć artystyczną kulminację w panatadeuszowej formule „widzę i opisuję”, po czym stać się elementarnym składnikiem mistycznego i mesjanistycznego światopoglądu dzieł okresu parysko-łoańskiego oraz paryskich wykładów z lat 1840–1844.

Koncepcja duszy „czującej” i „widzącej” zapisana w cyklu *Sonetów krymskich* zobrażowana została licznymi metaforami „światła”, „odbicia”, a także „wody”¹⁵. Akt poznania niezwykle – bo uwolnionej ze znamion „prowincjonalnej” pospolitości – orientalnej przyrody krymskiej, odbijającej i powtarzającej nieskończone piękno bytu absolutnego, realizuje się nie tylko poprzez zderzenie minionego, nostalgicznie naznaczonego obrazu przeszłości i terażniejszego doznania, ale także dzięki epifanicznej ekstazie przekraczającej dyskursywne możliwości języka:

¹⁰ Cyt. za: R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego...*, dz. cyt., s. 368.

¹¹ Tamże.

¹² B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992, s. 106.

¹³ Użyte sformułowanie „dusza czująca” w kontekście rozważań o warunkach mimetycznego widzenia traktowane jest warunkowo, ponieważ określenie to wskazuje na pewien typ romantycznej podmiotowości: niegotowej, ulegającej „lękowi przed wpływem” i paradoksalnej, o czym będzie jeszcze mowa. Zob. na ten temat: A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004.

¹⁴ Wskazuje na to frekwencja scen zawierających bądź to motywy snu, widzenia, proroctwa, bądź podtytuły odnoszące się do wymienionych motywów: *Widzenie (sen) Ewy*, *Widzenie księdza Piotra*, *Improwizacje* (tzw. „mała” i „Wielka”, w których pojawia się metafora „oka”, „żrenicy” jako znak wskazujących na stan nadnaturalnej ekstazy emocjonalnej, poznawczej i religijnej, choć w przypadku Konrada ma ona wyraźne cechy demonicznego opętania).

¹⁵ Mickiewiczowskie akwatyki pełnią ważną funkcję stylistyczno-swiatopoglądową: obrazują ambiwalentny stan poznania, zmienności, dynamizmu i sakralnego (katastroficzo-rezurekcyjnego) wymiaru egzotycznej natury – znaku Absolutu.

Mirzo, a ja spojrziałem! Przez świata szczeliny
 Tam widziałem – com widział, opowiem po śmierci,
 Bo w żyjących języku nie ma na to głosu.

Doświadczenie nadnaturalnego widzenia wzniosłej przyrody odbijającej Absolut staje się niemożliwe do uchwycenia w znakach językowych. W języku „żyjących” nie ma adekwatnych ekwiwalentów mistycznego przeżycia, jedynie w żywej mowie symbolicznych obrazów, determinowanych nieustanną pracą pamięci i kreatywnej wyobraźni możliwe staje się przeświecanie bytu, jak powiedziała by Martin Heidegger.

W tym miejscu rozważań otwiera się jednak przestrzeń dylematów dotyczących platońskiego (mimetycznego) rodowodu problematyki widzenia (wizji). Nie ulega wszakże wątpliwości, że owa platońska kategoria *mimesis* łączy w sobie różnorakie (często paradoksalne) składniki, takie jak, wymieniane już wielokrotnie *odbicie*, *odzwierciedlenie* czy *naśladowanie*, tudzież prawda i fałsz mimetycznej re-reprezentacji rozumianej jako „przedstawieniowo-wyobraźniowe” *powtórzenie*. Czy jednak mickiewiczowska idea sztuki opiera się na figurze mimetycznego naśladowania? Jeśli tak, to w jakim jej aspekcie? Próbując odpowiedzieć na tak postawione pytania, trzeba się odnieść do ustaleń zawartych w pracy Bogusława Doparta *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*¹⁶. W rozdziale *Poezja transcendentalna „Sonetów krymskich”* badacz, powołując się na opinię Maurycego Mochnackiego, odrzuca tezę o mimetycznym statusie mickiewiczowskiej wizji transcendentalnej. Autor pisze:

Nie posługując się odnośnymi terminami, krytyk [Mochnacki] usiłował dowieść, że w cyklu krymskim zostały zrealizowane zasady romantycznej poezji transcendentalnej, to znaczy kreującej, a nie mimetycznej, opartej na analogii umysłu i twórczej natury, wyrażającej doświadczenia nadzmysłowe, symbolizującej przez zmysłowe znaki spirytualny wymiar bytu¹⁷.

W opinii tej widać zarysowane mocne przeciwieństwo między koncepcją sztuki poetyckiej realizującej zasady „poezji transcendentalnej” a ideą sztuki mimetyczno-opisowej, imitującej jedynie rzeczywistość empiryczną. Pojęcie *mimesis* występuje w tekście badacza jako antonim sztuki kreatywnej, odwołującej się do metafizycznej koncepcji bytu. Dowodzi to nieobecności mimetycznej aktywności w wymiarze poetyki i światopoglądu *Sonetów krymskich*. Założenia filozoficzne dotyczące idei poezji transcendentalnej układają się w analizie badacza w zestaw następujących tez ontologiczno-epistemologicznych: 1) ożywianie i kreowanie myślą percypowanych obrazów możliwe jest dzięki analogii umysłu i twórczej natury, 2) w *Sonetach krymskich* aktualizuje się „dynamiczna sytuacja poznawcza” ujawniająca się w „tranzytywnym ruchu romantycznej świadomości”¹⁸, otwierającej się na wymiar absolutu, 3) postrzegany świat jawi się jako szyfr, przekaz tekstowy, który domaga się deszyfracji, nazwa jest hieroglifem uchwytnym poprzez zmysł wewnętrzny, 4) ekstatyczny stan duszy „czującej” i „widzącej” osiągnąć dzięki aktywności owego zmysłu wewnętrznego nie musi mieć charakteru doświadczenia religijnego; interpretator twierdzi, że „zmysł poetycki” nie jest tożsamy ze zmysłem religijnym¹⁹, 5) człowiek może w związku z tym stać się „istotą nadzmysłową”, skoro „świat – jak mawiał Novalis – jest powszechnym tropem ducha, symbolicznym jego

¹⁶ Zob. przypis 11.

¹⁷ B. Dpart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, dz. cyt., s. 114.

¹⁸ Tamże, s. 115.

¹⁹ Tamże, s. 127.

obrazem”²⁰, 6) „krymska” ekstaza poetycka przybiera formę „jasnowidzenia”, realizując się w wymiarze „nostalgicznej wrażliwości: akt poznania wzmocniony pracą pamięci uwiadczenia się w poetyce symbolizmu, 7) symbol to znak metafizycznej i egzystencjalnej jakości bytu, to figura będąca językową ekwiwalencją treści niewyraźnych”²¹.

O ile filozoficzna motywacja idei poezji transcendentalnej nie budzi wątpliwości, o tyle ograniczenie semantyki *mimesis* do odtwórczej czynności „realistycznego” opisu każe się uważnie przyjrzeć zawartości znaczeniowej kategorii *mimesis*, zwłaszcza w jej platońskiej wersji.

Wracając do pytania o to, w jakiej mierze idea sztuki poetyckiej opiera się na figurywności mimetycznej, można z dozą powściągliwości badawczej sformułować następującą tezę: twórczość Adama Mickiewicza jest przykładem niezwykłej konsekwencji tematycznej i światopoglądowej. Dowodem tej konsekwencji może być swoiście pojmowana „cyrkularność” komunikacji artystycznej, to znaczy zasada stałej repetycji i refiguracji tych samych lub podobnych motywów: „widzenia”, „snu”, „odbicia”, „odzwierciedlenia”, „światła”, relacji między „widzialnym” a „niewidzialnym” itp. Paradoksalność i antynomiczność pojęcia *mimesis* i jej odmian pozwala dostrzec w dziełach Mickiewicza spójną pod względem światopoglądu i artystycznej kreacji wizję rzeczywistości „epifanicznej”. Romantyczna epifania, tropiąca „prześwity” wieczności w przemijającej rzeczywistości, wyraża się w przekonaniu, że świat jest śladem ducha, „powszechnym jego tropem”, a poezja – jak powiada Shelley – „odtworza na nowo świat, unicestwiony w naszych umysłach przez nawroty wrażeń, przytępionych stałym powtarzaniem”²².

Ta epifania – pisze Charles Taylor – mająca nas uwolnić od pozbawionej wartości, mechanicznego świata rzuca światło na rzeczywistość duchową, kryjącą się poza naturą oraz nie zepsutym uczuciem ludzkim. Sztuka epifaniczna może być opisem tego wszystkiego, co pozwala owej rzeczywistości prześwitywać...²³

Przekonanie, że świat widzialny jest odbiciem (powtórzeniem) niewidzialnego, znalazło swój najpełniejszy wyraz w dialogu *Timajos*. To w tym właśnie tekście padają znaczące słowa, że „czas to ruchomy obraz wieczności”, sama zaś *mimesis* jawi się jako zasada kreacji świata, skoro rzeczywistość materialna jest repetycją rzeczywistości spirytualnej.

Aby jednak „widzące oko” niewolnika z platońskiej jaskini mogło percypować świat w jego metafizycznym wymiarze, trzeba doświadczyć bytowego rozszczepienia, pęknięcia, w wyniku którego bezcielesne „ja” może kontemplować (odbijać-w-sobie) duchową osnowę bytu. Wymownym i znaczącym świadectwem tej bytowej *schizis* jest *Fedon* Platona, gdzie metafora „rąk duszy” obrazuje status owej metafizycznej percepcji. Jest to nie tylko utrwalone w tym tekście powszechne w starożytności przekonanie dotyczące ciała jako przeszkody w poznaniu esencji bytu, ale i swoista „gramatyka prze-

²⁰ Tamże, s. 126.

²¹ Tamże, s. 136.

²² Wypowiedź cytowana przez M. H. Abramsa w *The mirror and the Lamp*, Oxford 1953, s. 282. Cyt. za: Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc i inni, opr. T. Gadacz, wstęp A. Bielik-Robson, Warszawa 2001, s. 838.

²³ Tamże, s. 839.

ciwieństw”²⁴, która w szeregach antonimicznych relacji upatrywała analogii między językiem a strukturą bytu:

A ona bodaj że wtedy najpiękniej rozumuje, kiedy jej nic z tych rzeczy oczu nie zasłania: ani słuch, ani wzrok, ani ból, ani rozkosz, kiedy się, ile możliwości, sama w sobie skupi, nie dbając wcale o ciało, kiedy, ile możliwości, wszelką wspólność, wszelki kontakt z ciałem zerwie, a sama ręce do bytu wyciągnie²⁵.

Związek duszy z ciałem, które jest dla niej więzieniem, uniemożliwia poznanie Dobra, Prawdy i Piękna, bowiem dusza „związana i przyrosła do ciała”, „przymusza oglądać byty przez ciało niby przez kraty więzienia”²⁶. Wszyscy „jasnowidzący” bohaterowie dzieł Adama Mickiewicza (Karusia, Książd Piotr, a także opętany Konrad, wzbijający się na coraz wyższe szczeble pychy, otrzymuje dar „silnego oka”, którym „przyszłości brudne obłoki rozcina źrenicą jak mieczem”; ów dar nie pochodzi jednak od Boga, lecz od Złego, o czym świadczy scena egzorcyzmów) żyją na pograniczu dwóch wymiarów rzeczywistości, materialnego i duchowego, zachowując niejednorodny status ontyczny; status „nocnego człowieka” o rozdartej i rozczepionej osobowości.

Rozbicie „ja” na dwa elementy: materialny należący do fizycznego porządku rzeczywistości i bez-cielesny przynależny do świata metafizycznych esencji i paradygmatycznych wzorów – to stały kulturowy topos.

Warto jednak zauważyć, że „romantyczny temat rozdwojenia, pęknięcia człowieka – jak pisze Tadeusz Ślawek – mówi nam nie tylko o tym, iż jak wędrowcy na obrazach Friedricha przypatrujemy się sami sobie, lecz, że dwa byty tworzące „ja” mają różne ojczyzny: jeden z nich jest ziemski lub – dokładniej – stojąc na ziemi wznosi się ponad nią (jak kwiat), drugi (jak korzeń) wywodzi się z mroku i wilgoci podglebia”²⁷. Czy zatem wybawieniem – spowodowanym udręką wynikającą z rozbitcia podmiotowości – staje się ucieczka w świat doskonałych platońskich idei, skoro owo „romantyczne pęknięcie” wyznacza nie tylko wertykalną perspektywę uwikłaną w „gramatyczną ontologię” typu: „ziemia – niebo”, „ciało – dusza”, „niedoskonałość – doskonałość”, „czas – wieczność”, lecz także to, że to bytowe „pęknięcie” nie znajduje ostatecznie „przestrzeni wybawienia”? A dalej: czy tematyka „rozdwojenia”, widoczna w bardzo licznych u Mickiewicza motywach dywinacji, wyznacza gest bytowej i poznawczej rozpacz czy też raczej ekstazy pędu, lotu ku górze, w stronę Dobra, Prawdy i Piękna? Jednym z tekstów, który niesie możliwe odpowiedzi, jest wiersz *Uciec z duszą na listek...*

Uciec z duszą na listek i jak motyl szukać
Tam domku i gniazdeczka –

²⁴ „Gdyby Platon był przeczuwał, ile złego narobi kiedyś ta gramatyczna ontologia w głowach ludzkich i w życiu tych pokoleń, które miały przyjść (...), byłby się może wzdrynął, bo to był człowiek dobrego serca, tylko żartować lubił (...). Przecież stosunki między rzeczami nie zależą od tego, jakich ktoś zechce dokonywać operacyj na słowach” – pisał w komentarzu tłumacza do *Fedona* Władysław Witwicki (wyd. cyt., s. 501), który jednak jakby nie dostrzegął faktu „stłumienia pisma” w dziejach filozofii zachodniej, na co z kolei uwagę zwrócił Jacques Derrida. Zob. tegoż: *Pismo filozofii*, wybrał i przedmową opatrzył B. Banasiak, Kraków 1992.

²⁵ Platon, *Fedon*, w: *Uczta – Eutyfron – Obrona Sokratesa – Kriton – Fedon*, przeł. oraz wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył W. Witwicki, Warszawa 1982, s. 383.

²⁶ Tamże, s. 420.

²⁷ T. Ślawek, *Czytając Williama Blake’a i Czesława Miłosza. Bóg, prawo, przyjaźń*, „Apokryf” nr 16, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 16.

Widoczna jest tutaj repetycja znanego toposu „wędrującej duszy”; toposu, którego filozoficzną interpretację zawiera *Fedon* Platona. W dialogu tym Sokrates z faktu istnienia duszy wyprowadza istnienie idealnego świata Dobra i Piękną:

... jeśli istnieje to, o czym trąbimy wciąż, to piękno i dobro, i cała tego rodzaju rzeczywistość i my do niej odnosimy wszystkie dane naszych spostrzeżeń zmysłowych jako do czegoś, co istniało wcześniej i odnajdujemy w niej to, że była naszą i porównujemy z nią te rzeczy tutaj, to koniecznie musi i nasza dusza być, tak samo jak owa rzeczywistość, jeszcze zanim się na świat przyszli. A jeżeli nie istnieje tamto, to daremne może nasze wywody? Czy nie tak jest i nie równa konieczność, żeby i tamto istniało, i nasze dusze, zanim się się porodzą, a jeśli tamtego nie ma, to i tego nie?²⁸

Próbując odnieść zwrot „uciec z duszą” do platońskiej tradycji, trzeba zauważyć, że zaraz po tych słowach pojawia się szereg deminutywów: „listek”, „domek”, „gniazdeczko”, które jednak niekoniecznie muszą zawierać takie konotacje, jak: „drobiazg”, „urywek”, „ułamek”, świadczące o jakiejś marginalności tego tekstu²⁹. W zdrobieniach tych widać również swoistą parafrazę gestu cesarza Hadriana, który w otwierającym poemacie *Morientis* tekście *Ad animam suam*, pytał:

Animula vagula blandula
hospes comesque corporis
quae nunc abibis in loca,
pallidula rigida nudula
nec ut soles dabis iocos?

Duszytka ulotna, miła,
gościu, druha mego ciała,
dokąd się wybierasz teraz,
blada, smutna, zagubiona,
bez swej dawnej wesołości?³⁰

W interpretacji Aleksandra Nawareckiego czytamy, że wiersz Mickiewicza:

przestaje być tylko pieszczotką, uroczym odpowiednikiem Hadrianowego *Animula vagula blandula*. Ujawnia swą wewnętrzną dynamikę: semantyczny kontrast między ucieczką i poszukiwaniem, między ucieczkowym ruchem od/przed a poszukiwawczym dążeniem do/ku³¹.

Istotnie: utwór Mickiewicza nie jest prostym odpowiednikiem poematu Hadriana, niemniej jednak w geście cesarza rzymskiego, zwracającego się pieszczotliwie do własnej „duszytki wędrowniczki”, więcej jest ironicznej powściągliwości wobec grozy śmierci niż łagodnej wesołości. Z kolei w mickiewiczowskim „drobiazgu” zdrobienia mogą ujawniać paradoksalność doświadczenia utrwalonego w tekście pod postacią ambiwalentnych motywów ucieczki i powrotu (szukania). Przestrzenna ekwiwalentyzacja tego doświadczenia wspiera się na dwóch biegunach bezosobowych (bezokolicznikowych) form czasowników: „uciec” i „szukać”.

Porównanie duszy do motyla ma antyczną motywację. Mówił o tym Mickiewicz w drugim kursie paryskich wykładów:

²⁸ Platon, *Fedon...*, dz. cyt., s. 407-408.

²⁹ Zob. na ten temat: A. Nawarecki, *Arcydzielko Mickiewicza*, „Teksty Drugie” 1995, nr 6.

³⁰ Cyt. za: W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1987, s. 42, hasło: ANIMULA VAGULA BLANDULA.

³¹ A. Nawarecki, *Arcydzielko Mickiewicza...*, dz. cyt., s. 129.

Jeśli na przykład patrzymy na liszki owadów, na te liszki, do których wszyscy filozofowie i poeci starożytności porównywali zawsze dusze ludzkie, jedne spomiędzy nich szukają jeszcze liści, żeby się na nich zasklepić, drugie już usnęły w swej powłoce i zdają się nieruchome i obumarłe, inne objawiają już drganie skrzydełek, są już bez mała motylami, inne wreszcie wlatują ku niebu. Podobnie i inne dusze ludzkie. Jedne istnieją dopiero w stanie zwierzęcym, bo nie pracowały nad wyzwoleniem się, bo nie posiadały umiejętności najpotrzebniejszej, umiejętności wyzwolenia się od ciała, rozerwania pokrywy poczwarczej, by z niej wyfrunął motyl. Są inne dusze, tak wyzwolone, że swymi słowami i czynami przemykają pośród nas jak meteory, jak istne motyle. Tę prawdę wyrażali starożytni, umieszczając na czole Psyche, to jest duszy najzupełniej wyzwolonej od ciała, motyla jako symbol tej wolności³².

W cytowanym tekście związek duszy z ciałem uznawany jest za ograniczenie, więzienie, natomiast praca duszy polega na wyzwoleniu się z cielesnych uwarunkowań. Podobnie u Platona:

No, a dusza, to bezpostaciowe przecież, to, co w inne miejsce, takie samo jak ono, odlatuje, szlachetne i czyste, i bezpostaciowe, na *tamten świat*, doprawdy, do dobrego i rozumnego boga odchodzi, dokąd, jeśli bóg pozwoli, niedługo i mojej duszy iść wypadnie; i ona, taka właśnie z natury, miałaby rozłączywszy się z ciałem rozwiewać się natychmiast i ginąć, jak mówi wielu spośród ludzi? Daleko do tego, doprawdy, kochany Kebesie i Simiaszu. Tylko z pewnością raczej *tak* się rzeczy mają: Jeśli się oderwie czysta i żadna cząstka ciała się z nią nie wlecze, bo ona nic wspólnego z nim nie miała za życia *dobrowolnie*, tylko uciekała odeń i skupiała się sama w sobie, i wciąż o to dbała – a to nic innego nie znaczy, tylko że filozofowała, jak należy i starała się rzeczywiście umrzeć lekko – bo czyż to nie jest właściwa troska o śmierć?³³

W tekstach Mickiewicza i Platona analogie są łatwo zauważalne. W wierszu *Uciec z duszą na listek...*, powstałym prawdopodobnie około roku 1840, i w dwa lata późniejszym drugim kursie paryskich prelekcji, odnajdujemy toż-same zestawienie „duszy”, „motyla” i „liścia” jako mitologicznych (i filozoficznych!) wyobrażeń, przedstawiających wyzwalenie się pierwiastka duchowego z cielesnego ograniczenia. W lirycznym „westchnieniu”³⁴ Mickiewicza, podobnie jak w *Fedonie*, lot duszy na „tamten świat” koresponduje z bezosobową formą czasowników będących poniekąd językową artykulacją bezpostaciowej, „szlachetnej i czystej” duszy. Dlatego też „ucieczka duszy na listek” (liście?) staje się również formą powrotu *ad fontes*, do „domku” i „gniazdeczka”. Ów powrót „osłabiony” jest jednak słowem „szukać”. Szukanie wyznacza jakąś formę wiedzy, skoro wynika z pasji poznawczej. Semantyka bezokolicznikowego „szukać” w dość oczywisty sposób łączy się ze znaczeniem poznania i powrotu. Szukanie jest bowiem odmianą powtórzenia i odnowy tego, *co było*. Semantyczna relacja pomiędzy „szukaniem” i „powtórzeniem” czyż nie odsyła do platońskiej relacji między wiedzą a przypomnieniem, skoro poznanie bazuje na powtórzeniu (przypomnieniu)? Rozpoznanie staje się formą epistemologicznej repetycji, jak o tym czytamy u Platona:

Otóż okazało się rzeczą możliwą, żeby człowiekowi, który spostrzegł coś: zobaczył czy usłyszał, czy inne jakieś wrażenie zmysłowe odebrał, coś innego od tych rzeczy w myśli stawało, co był zapomniiał, a czemu bliski był przedmiot spostrzeżony, choć niepodobny, albo nieraz i podobny. Tak, że jak powiadam, jedno z dwojga: albośmy wiedzę o tych rzeczach przynieśli na

³² A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi, wykład XXX*, w: *Dzieła...*, dz. cyt., s. 370.

³³ Platon, *Fedon...*, dz. cyt., s. 415-426.

³⁴ Aleksander Nawarecki twierdzi, że gdyby wiersz Mickiewicza inicjowany był przez pełne ekspresji „Ach!”, stałby się formą lirycznego westchnienia. Por. przypis 30.

świat i posiadamy ją wszyscy przez całe życie, albo później ci, o których powiadamy, że się uczą, nic innego nie robią, tylko sobie przypominają i uczenie się byłoby przypominaniem sobie³⁵.

Mit „wyzwolicielski”, konotowany bezokolicznikiem „uciec”, koresponduje więc z mitem „założycielskim”, sugerowanym przez drugi bezokolicznik „szukać”, a całe to „bezpostaciowe” wyznanie wpisane zostało w dramat poznania Prawdy, która okazuje się *de facto* powrotem duszy do utraconej jedności z Bogiem tudzież przypomnieniem (powtórzeniem) wiedzy o tym, „jak się rzeczy mają”, jak zwykł mawiać Platon. Trzeba jednak pamiętać, że Mickiewicz odrzuca definicję sztuki jako przypomnienia i mimetycznego odbicia³⁶. Mówi wszakże o tym w aspekcie naśladowania i przypomnienia rzeczywistości materialnej, natomiast przedstawiona uprzednio platońska perspektywa zakłada **odbicie, powtórzenie i przypomnienie** w i z j i (widzenia duchowego), możliwej dzięki wysiłkowi i pracy nad wyzwoleniem duszy z ciała, jak to określił Poeta w paryskich wykładach.

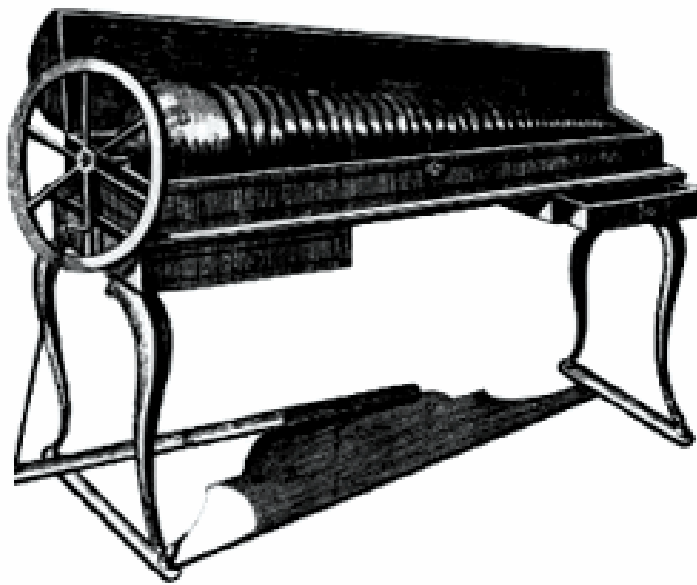
*

„Sztuka jest odtworzeniem wizji...”. Formułując taką tezę, odwołał się Mickiewicz w swoich wykładach do Pitagorasa i Platona, u których odnalazł potwierdzenie swoich przemyśleń i przekonań. Negując koncepcję mimetycznego naśladowania rzeczywistości materialnej, sięga Mickiewicz do platońskiej wersji mitu poezji wieszczkiej, która jawi się jako powtórzenie (repetycja) i od-tworzenie duchowego objawienia ideału. Warunkiem niezbędnym tej epifanii staje się doświadczenie rozszczepienia, „bytowego pęknięcia”, umożliwiającego wyzwolenie się duszy z cielesnych ograniczeń. Trudno jednak mówić o prostej kontynuacji mitu platońskiego w twórczości Adama Mickiewicza. Trzeba raczej dostrzec aspekt nie tylko repetycji, ale – nade wszystko – refiguracji, to znaczy reinterpretacji, przecięcia się platońskich i mickiewiczowskich idei. To dialogiczne spotkanie dokonuje się w wymiarze jakiegoś czasowego zbliżenia, zmniejszenia dystansu między starożytnością a nowoczesnością, przez co – jak powiedział Paul Ricoeur – „czujemy, że interpretacja ma pewne dzieje i że dzieje te są warstwą należącą do samej tradycji; nie dokonujemy interpretacji z niczego, lecz aby wyjaśnić, przedłużyć i dzięki temu utrzymać żywą samą tradycję, w której tkwimy”³⁷.

³⁵ Platon, *Fedon...*, dz. cyt., s. 405-406.

³⁶ Por. przypis 1.

³⁷ P. Ricoeur, *Struktura a hermeneutyka*, przeł. K. Tarnowski, w: *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wybór, opr. i wprowadzenie S. Cichowicza, Warszawa 1985, s.147.



Szklana harmonika, instrument z przełomu XVIII-XIX w.

Mirosław Strzyżewski
(Toruń)

IDEA MUZYKI I JEJ ZNACZENIE W WIELKIEJ IMPROWIZACJI ADAMA MICKIEWICZA

Motywy muzyczne obecne w twórczości Mickiewicza to temat dobrze znany i w dużym stopniu opisany w pracach badaczy należących do różnych pokoleń i szkół humanistycznych. Nie sposób przywołać tu pełnej literatury przedmiotu, gdyż problematyka muzyczna w poezji Mickiewicza oraz upodobania własne poety były wielokrotnie omawiane przy okazji interpretacji poszczególnych utworów zarówno w obszernych monografiach, jak i studiach czy artykułach. Przedmiotem zainteresowania badaczy specjalistów z wielu dyscyplin literaturoznawstwa (oraz muzykologów) były na przykład aspekty muzyczności liryki (funkcja organizacji brzmieniowej i rytmicznej wierszy, intonacja i melodyka wiersza)¹, wpływ opery, kantaty oraz innych struktur muzycznych na konstrukcję *Dziadów*², rola wątków muzycznych w interpretacji *Pana Tadeusza*³, a także zainteresowania muzyczne samego poety, który bywał często na koncertach i przedstawieniach operowych⁴. Wymienia się jego upodobanie do dzieł Mozarta, zwłaszcza *Don Giovanniego* i *Wesela Figara*, wskazuje na fascynację i szacunek dla twórczości instrumentalnej Marii Szymanowskiej, Fryderyka Chopina, Antoniego Kątskiego, Stanisława Szczepanowskiego czy Karola Lipińskiego⁵. Bez wątplenia w sztuce poetyckiej Mickiewicza muzyka słowa i dźwięk stanowią bardzo ważne komponenty tekstowe:

Dźwięk – jak to stwierdziła przed laty Wanda Achremowicz – wzmaga u Mickiewicza ekspresję nastrojową, jest środkiem charakterystyki postaci, odtwarza stosunki przestrzenne i czasowe, podkreśla napięcia w akcji albo momenty zwrotne, wywołuje rozładowanie napięcia i wyzwolenie energii uczuć albo woli, jest sugestywnym środkiem przy tworzeniu kontrastu i gradacji, jest

¹ Warto przywołać tu interesujący artykuł W. Achremowiczowej, *Uwagi o roli dźwięku w poezji Mickiewicza*, „Roczniki Humanistyczne” 1954/1955, t. V, s. 128-140, Lublin 1956 oraz studium L. Pszczołowskiej, *Wiersz „Dziadów” i „Kordiana” na tle wiersza dramatu epoki*, w: Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska, *O wierszu romantycznym*, Warszawa 1963, s. 137-206.

² Dość wspomnieć klasyczną już monografię W. Kubackiego, *Arcydramat Mickiewicza. Studia nad III częścią „Dziadów”*, Kraków 1951, a z opracowań nowszych gruntowną rozprawę W. Marchwicy: *Funkcja elementów muzycznych w dramacie polskim pierwszej połowy dziewiętnastego wieku*, w zbiorze: *„Dziady” Adama Mickiewicza. Poemat. Adaptacje. Tradycje*, red. B. Dopart, Kraków 1999, s. 135-153.

³ Z nowszych prac odnotujmy książkę I. Chyły-Szypułowej, *Muzyka w poezji wieszczów*, Kielce 2000, zwłaszcza strony: 71-79.

⁴ Zob. m.in. F. German, *Mickiewicz i Mozart*, Katowice 1971, a z prac najnowszych: E. Nowicka, *Mickiewicz wobec opery*, w: tejsze: *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003, s. 197-216.

⁵ Zob. m.in. L. Krzemieniecki, *Muzyka w życiu i twórczości Adama Mickiewicza*, „Muzyka” 1955, nr 9-10.

często punktem wyjścia albo finałem utworu, zawsze w najściślejszym związku z wartością semantyczną słowa i wymową ideową całości⁶.

Stosunkowo skąpe wypowiedzi dyskursywne Mickiewicza na temat istoty muzyki oraz relacji między słowem i dźwiękiem w operze również stanowiły przedmiot analizy. Wypada zauważyć, że Mickiewicza pojmowanie muzyki instrumentalnej i opery nie odbiega zasadniczo od wyobrażeń charakterystycznych dla epoki romantyzmu. Muzykę czystą, instrumentalną ujmuje zazwyczaj w kontekście „mowy uczuć”⁷ jako „śpiew”, wypływający z duszy poety (harfiarza, wieszczka) pod wpływem natchnienia – „jest więc to pierwiastek całkowicie niematerialny”⁸, metafizyczny, a przy tym ważki element narodowej poezji lirycznej:

Muzyka nie jest wtórem towarzyszącym poezji lirycznej, lecz stanowi jej istotną część, to jej dusza, życie i światło. Tu okazuje się cała ważność muzyki narodowej, śpiewu narodowego dla literatury;⁹

Natomiast opera przynależna do dziedziny sztuki dramatycznej, zdaniem Mickiewicza, ukazuje przede wszystkim namiętności, wady, słabości i porywy serca, i temu służyć mają oprawa sceniczna, libretto i sama muzyka jako najważniejszy komponent widowiska. Przytoczmy tu fragment z młodzieńczej recenzji poety, dotyczącej utworu Jana Czeczota, zwracając uwagę, że podobne zapatrywania (rodem z Sulzera) towarzyszyć będą Mickiewiczowi i w okresie późniejszym:

[Opera] czyli jest *serio*, czy *buffo*, nie wymaga ani całej mocy tragicznej, ani tyle, co w komedii, dowcipu i śmieszności. Ale z drugiej strony głęboka serca ludzkiego znajomość, wielka nauka, często liryczny zapał, a prawie zawsze naturalność i prostota, obeznanie się z muzyką jako główną w operach sztuką, której poezja towarzyszy tylko – oto są przymioty każdemu opery [rodzajowi] nieodbitnie potrzebne¹⁰.

Muzyka instrumentalna jest ekspresją głębokiej duchowości artysty, mową bezpośrednią, jakby lirycznym związkim duszy muzyka i słuchacza, zaś muzyka operowa środkiem do ewokowania wyobrażeń o gwałtownych emocjach i stanach uniesień bohaterów akcji scenicznej. W obu przypadkach muzyka staje się problemem centralnym, także estetycznym i filozoficznym. Trafnie rozpoznała ten wewnętrzny dyskurs epoki Elżbieta Nowicka:

Przesunięcie zainteresowań emocjami w sferę podmiotową, zrodziło przekonanie, iż muzyka w y r a ż a namiętności twórcy bądź budzi je w odbiorcach. Namiętności szukano jednak głównie w operze, bowiem muzyce instrumentalnej przysługiwać miała zdolność przywoływania jakości wyższych, metafizycznych¹¹.

W niniejszym artykule interesują mnie właśnie owe „jakości wyższe, metafizyczne”, ewokowane poprzez samą ideę muzyki obecną w przestrzeni arcypoematu Mickie-

⁶ W. Achremowiczowa, dz. cyt., s. 138-139.

⁷ Pojmowanie muzyki jako „mowy uczuć” omówione zostało przez M. Tomaszewskiego w artykule hasłowym *Muzyka i literatura*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachorza i A. Kowalczykowej, Wrocław 1991, s. 579-580.

⁸ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi. Wykład XIII*, cyt. za: A. Mickiewicz, *Dziela*, Wyd. Rocznicowe, t. IX, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1997, s.174.

⁹ Tamże, s. 173.

¹⁰ A. Mickiewicz, *Recenzja operetki w 1. akcie pt. „Małgorzata z Zębocina”*, cyt. za: A. Mickiewicz, *Dziela*, wyd. cyt., t. VI, oprac. M. Witkowski, Cz. Zgorzelski, s. 147-148.

¹¹ E. Nowicka, dz. cyt., s. 207.

wicza. Przedmiotem tej refleksji (a raczej pretekstem do refleksji) są między innymi następujące wersy ze sceny II *Dziadów* części III:

Ty Boże, ty naturo! dajcie posłuchanie. –
 Godna to was muzyka i godne śpiewanie. –
 Ja mistrz!
 Ja mistrz wyciągam dłonie!
 Wyciągam aż w niebiosa i kładę me dłonie
 Na gwiazdach jak na szklanych harmoniki kręgach.
 To nagłym, to wolnym ruchem,
 Kręcę gwiazdy moim duchem;
 Milijon tonów płynie; w tonów miljonie
 Każdy ton ja dobyłem, wiem o każdym tonie;
 Zgadzam je, dzielę i łączę,
 I w tęczę, i w akordy, i we strofy płaczę,
 Rozlewam je we dźwiękach i w błyskawic wstęgach. – (w. 25-37)¹²

Dowiadujemy się oto dalej, że Konrad śpiewa „samemu sobie” (w. 82) kosmiczną „pieśń-tworzenie”, która daje mu nadprzyrodzoną moc Samsona, umożliwiając lot poza sferę „planet i gwiazd kołowrotu” (w. 93), gdzie czeka go spotkanie ze Stwórcą. Dalej energia indywidualna poety zostaje spotęgowana siłą narodu, którego reprezentantem staje się Konrad w zadziwiającym akcie samozwańczego wyboru, by ostatecznie przedstawić się Bogu jako obrońca wszystkich ludzi odartych z wolności, ciemionych i poniżanych, dla których pragnie wyzwolenia od zła oraz szczęścia na ziemi. Oczywiście – wszyscy to znamy. Prometejski gest wyjątkowego człowieka, wybuch nadnaturalnej siły poety-kreatora, apoteoza poezji, sztuki i nieograniczonej wyobraźni oraz idąca w ślad za tym „lawa poezji magicznej”¹³. Pretensja zwrócona ku Bogu staje się stopniowo oskarżeniem, te zaś w procesie narastania „oblędu pychy”¹⁴ urasta do grzechu bluźnierstwa, co – paradoksalnie – pomaga niejako Konradowi w uzurpatorskiej próbie zrównania się z Bogiem. Wszyscy to doskonale pamiętamy. Tak więc *Wielka Improwizacja* jest swoistym poematem o spontanicznym charakterze twórczości poetyckiej, utworem o potędze i słabościach człowieka, poematem-rozprawą na temat ograniczonej władzy rozumu i dumnej natury śpiewaka, wreszcie to wielki dyskurs o zagadkach istnienia i tajemnicach bytu¹⁵.

Zwróćmy baczniejszą uwagę na przytoczony wyżej fragment oraz wersy po nim następujące. Tam właśnie dokonuje się bodaj najważniejsza przemiana polskiego romantyzmu, który ostatecznie powołał do życia – nazwijmy rzecz w ten właśnie sposób – pełnię antropologiczną, całościową koncepcję człowieka romantycznego, uwikłanego we wszystkie dylematy epoki i wszystkie pytania jednostkowe. Alina Witkowska – charakteryzując romantycznego bohatera literackiego i przywołując Gustawa z IV części *Dziadów* – być może bezwiednie podała najtrafniejszą bodaj diagnozę osobowości Konrada:

Ukazał się człowiek o rozdartej świadomości, wysubtelnionej wrażliwości, nękający siebie i innych stawianiem pytań niebezpiecznych, nierozwiązywalnych wedle prostych operacji umysłu,

¹² Cyt. według wyd.: A. Mickiewicz, *Dziela*, t. III *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1995, s. 157; pozostałe cytaty podaję za tą edycją.

¹³ Określenie J. Kleinera z rozprawy: *Problematy improwizacji Konrada*, w: tegoż, *W kręgu historii i teorii literatury*, wybór i oprac. A. Hutnikiewicz, Warszawa 1981, s. 245 (pierwodruk – 1949 r.).

¹⁴ Tamże, s. 256.

¹⁵ Por. W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*, wyd. II uzupełnione, Lublin 1999, s. 416.

człowiek dociekający tajemnic, których ludzie rozsądni, w interesie dobrze pojętej równowagi psychicznej, nie zwykli byli dostrzegać. Cel bytu natury i sens egzystencji człowieka, prawa wszechświata i zasady poruszające teatr dziejów – oto niepełny bynajmniej zakres ciekawości poznawczej rozpiętej między codziennością i absolutem, między pożądaniem i niespełnieniem bądź spełnieniem poznawczym osiągalnym w mistycznej ekstazie¹⁶.

Polak i „człowiek w Polaku” być może w tym tylko utworze stał się jednią absolutną. Poeta powołał do życia wyjątkowy „tekst człowieka”, który można odczytywać na wiele sposobów. Mickiewicz tym samym odważnie wkroczył na obszar odkryty dla nas przez Gustawa z IV części *Dziadów*, a następnie tak pięknie i melancholijnie dopełniony *Marią* Antoniego Malczewskiego. To obszar sztuki podejmującej fundamentalne zagadnienia egzystencjalne zarówno w aspekcie jednostkowym, jak i zbiorowym życia narodu. Są nimi – jak sądzę – problemy ujawniające się w relacjach: sacrum – profanum, zła i dobra, prawdy i fałszu, celowości i przypadkowości dziejów oraz sensu i bezsensu egzystencji w obliczu Boga, ba, ale jakiego Boga? Ciężar problemów i pytań, które stawia *Wielka Improwizacja* oraz całe misterium *Dziadów* próbuje następnie podjąć i z różnym skutkiem realizować Juliusz Słowacki w dramatach i epice okresu mistycznego i genezyjskiego¹⁷. Stonujemy jednak ten górny lot myśli, wykraczający znacznie poza nasze skromne zainteresowania. Wróćmy tedy do przerwanej wątku rozważań „muzyczno-kosmicznych”.

Jeśli przyjmiemy jako punkt wyjścia dyskusyjną tezę, że wskazany fragment *Wielkiej Improwizacji* w istocie poważnie zaciążył nad dalszym rozwojem romantycznej duchowości w aspektach antropologicznym i epistemologicznym, wówczas należy zwrócić uwagę, iż drogę do problemów tam prezentowanych toruje ... muzyka. Ścisłej – jej określona wizja, umożliwiająca poecie dotarcie siłą woli i z pomocą władz fantazji do granic poznania. „Wizją była gra na instrumencie wszechświata – obrazowo skryształizowanym planem jest związany z nią wniosek-program: >Tam dojdę, gdzie graniczą Stwórca i natura<”¹⁸. Nieprzypadkowo muzyka właśnie spełnia tu funkcję doskonałego narzędzia poznania. „Jest ona bowiem sztuką absolutną i głosem absolutu – sztuką najbliższą wieczności”¹⁹.

*

„Muzyczne” wersy Mickiewicza, pomimo balastu niezliczonych egzegez i analiz, nie przestają zadziwiać. Tkwi w nich jakaś magiczna tajemnica i zadziwiająca moc, którą moglibyśmy określić mianem poezji czystej. Co składa się na ten poetycki czysty zaśpiew?

Szczególny rytm i melodia wiersza, dynamiczne obrazy, kosmiczna przestrzeń, siła emocji, sugestia nieograniczonej potęgi ducha – wszystko to sprawia, że doznajemy uczucia obcowania z poezją wielką, by nie rzec – absolutną, taką, o jakiej wcześniej ma-

¹⁶ A. Witkowska, *O Mickiewiczowskim czytaniu „tekstu człowieka”*, w zbiorze: *Studia romantyczne*, prace pod red. M. Żmigrodzkiej, poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów, Wrocław 1973, s. 161.

¹⁷ Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na przynajmniej dwie znaczące prace podejmujące wiele fundamentalnych dla romantyzmu wątków z obszarów – nazwijmy to – gnoseologii, duchowości epoki i problematyki egzystencji w odniesieniu do Słowackiego właśnie, w których koncepcje myślowe i wizje poetyckie Mickiewicza są jednak stale obecne; są to: M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992 oraz M. Kalinowska, *Los. Miłość. Sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*, Toruń 2003.

¹⁸ J. Kleiner, *Problematyka improwizacji...*, dz. cyt., s. 245.

¹⁹ W. Marchwica, dz. cyt., s. 148.

rzyli Fryderyk Schlegel, Novalis, Wilhelm Heinrich Wackenroder czy Ludwig Tieck²⁰. Mickiewicz w *Wielkiej Improwizacji* połączył w niesprzeczną całość wymiar metafizyczny i realność, sprawę indywidualną i narodową, ideę wolności ojczyzny i wolności wszystkich ludów, ukazał jedność natury i człowieka zestawione z porządkiem Boskim, powołał do życia sympozje, poezję doskonałą. Sądzę, że przywołany fragment wraz z kolejnymi wersami *Wielkiej Improwizacji* stanowi jeden z kluczowych momentów w romantyzmie polskim z innego jeszcze powodu. Mianowicie, skupia się w nim istota romantycznej teorii poznania – jest to bowiem próba dotarcia do tajemnicy uniwersum i odszyfrowania zamiarów Boga względem ludzkości z pomocą poezji utożsamionej z muzyką. To gest poety pełen pychy i człowieczego zarozumiałstwa, „jego pycha przekracza ciasne człowiecze horyzonty”²¹, a jednocześnie symbol ludzkiej odwagi, szczególny akt wiary w moc kreacyjną człowieka, który próbuje dorównać Bogu. I sakralne wręcz przekonanie,

że poezja ma charakter pozawerbalny, muzyczny. To ów muzyczny charakter stanowi o tym – twierdzi Maria Cieśla-Korytowska – że była ona idealnym językiem, który wprost, nie zaś za pośrednictwem słów, dotykał rzeczy²².

Co czyni Konrad, by osobiście porozmawiać ze Stwórcą? Wykonuje muzyczny koncert. Jest multiinstrumentalnym wykonawcą, śpiewakiem i dyrygentem jednocześnie. Gra na gwiazdach i planetach oraz śpiewa własną kompozycję złożoną z nut ludzkiej goryczy, łez i cierpienia, ukrytych pod okrutnymi w swej racjonalności pytaniami. Nie robi tego dla siebie. Reprezentuje naród oraz ogólnoludzką ideę wolności i solidarności przeciw zbrodniom imperium szatana, pragnącego zniewolić człowieka, odebrać mu godność, wolną wolę i wolny byt:

Ja mistrz!
 Ja mistrz wyciągam dłonie!
 Wyciągam aż w niebiosa i kładę me dłonie
 Na gwiazdach jak na szklanych harmoniki krągach.
 To nagłym, to wolnym ruchem,
 Kręcę gwiazdy moim duchem;

Mickiewicz obraca się tu w kręgu starożytnej tradycji kosmogonicznej, sięgającej czasów legendarnego matematyka, mistyka i muzyka Pitagorasa, rozwiniętej przez Platona, zaanektowanej potem przez średniowieczną i renesansową teorię muzyki, a dalej przez filozofię sztuki romantyków. Dziwny instrument zwany „harmoniką szklaną” wprowadzony w obrazowe porównanie „stapia się [...] z gigantyczną metaforą harmonii sfer. Koła harmoniki stają się kołami dróg planetarnych”²³. Kosmos to harmonia uzyskana z ruchu gwiazd i planet. W naturze oznaczała stały rytm przemian pór roku, rytm życia i śmierci, narodzin i umierania. W sztuce proponowała proporcje i ład formy, porządek i układ, nawet w romantyzmie, który tak mocno – zdawać by się mogło – zwalczał klasycznie uporządkowane piękno. W muzyce harmonia decydowała o przebiegu interwału muzycznego, decydowała o tonacji, o wrażeniu u słuchacza idealnej całości.

²⁰ Zob. T. Namowicz, *Wstęp*, do: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybrał i oprac. T. Namowicz, BN II, nr 246, Wrocław 2000, s. LVIII-LIX i n.

²¹ E. Kiślak, *Tajemnica Mickiewiczowskiej pychy*, w zbiorze: *Tajemnice Mickiewicza*, pod red. M. Zielińskiej, Warszawa 1998, s. 124.

²² M. Cieśla-Korytowska, *O romantycznym poznaniu*, Kraków 1997, s. 156.

²³ W. Borowy, dz. cyt., s. 408.

Niesprzeczność lub „zjednoczenie przeciwieństw” – to bodaj najprostsza formuła harmonii wywodząca się z tradycji pitagorejskiej. „Uznając tę zasadę za pewnik, można rozszerzyć koncepcję harmonii na uniwersum pojęte jako jedność”²⁴, co z kolei bardzo zbliża nas do świata romantycznego. Raz wynalezione w czasach Pitagorasa relacje matematyczne pomiędzy poszczególnymi dźwiękami, które następnie ułożono w skale²⁵ – organizowały kompozycje i przyzwyczyły słuchacza do określonego stylu odbioru. Nazwę to za Platonem – uniwersalnym stylem odbioru całości, „duszy świata”²⁶.

Pitagorejczycy, jak wiadomo, wykryli, że liczby tetraktysu, boskiej figury złożonej z pierwszych czterech liczb całkowitych, zestawione w porządku: 1:2:3:4, opisywały kolejno czyste, najdoskonalsze interwały: oktawy (1:2), kwinty (2:3) i kwarty (3:4). Stwierdzili to na podstawie zaobserwowanej zależności jakości dźwięku od długości struny monochordu. To ponoć idealna harmonia dźwięków. Jest ona odbiciem harmonii wewnętrznej człowieka oraz harmonii zewnętrznej wszechświata. W ten sposób mikrokosmos człowieka stał się częścią makrokosmosu natury. Filolaos doszedł tedy do wniosku, że „harmonia jest zjednoczeniem rzeczy różnorodnie zmieszanych i zestrojeniem różnie nastrojonych”²⁷. Przy czym –

odkrycie pitagorejczyków nie sprowadzało się do zauważenia znacznych podobieństw między liczbą, muzyką i kosmosem; oni je z sobą utożsamili. Muzyka była liczbą, a kosmos był muzyką²⁸.

„Całość” pitagorejczyków, a także Platona i Arystotelesa była zatem całością dynamiczną, wewnętrznie różnorodną, opartą na ładzie liczby i proporcji w ustawicznie zmieniającym się układzie odniesień, tak jak zmieniała się natura i obracał kosmos. To „całość” inna od późniejszej koncepcji stałej mechaniki wszechświata Isaaca Newtona. Bardzo już bliska i przyjazna wizjom romantyków, gdzie brakuje pewnych i niezmiennych punktów odniesienia w naturze pojmowanej za Schellingiem jako ruch biegunowo przeciwstawnych sił²⁹. Przełom romantyczny przyniósł „nową ideę całości”, opierającą się „na pewnym wyobrażeniu zmieniającej się, pulsującej pełni, harmonii i dynamicznej równowagi”³⁰, oraz zasadniczą zmianę sposobu myślenia o absolicie, który odtąd stał się zakryty dla dyskursu pojęciowego. Można go było zgłębić li tylko na drodze „ekstazy, wewnętrznego stawania się Ja, ale nigdy nie da się uchwycić w pełni jego tajemniczego bytu i działania”³¹.

²⁴ E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 1997, s. 31.

²⁵ Szczegółowe omówienie „matematycznej akustyki” pitagorejskiej odnajdujemy m. in. w erudycyjnej książce M. C. Ghyka, *Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*, listem poprzedził P. Valéry, posłowie M. Eliade, przeł. I. Kania, Kraków 2001, s. 139-140, i n.

²⁶ Zob. na ten temat J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, przeł. M. Godyń, Kraków 1996, s. 47-66 i n.

²⁷ Cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1: *Estetyka starożytna*, Warszawa 1985, s. 93.

²⁸ J. James, dz. cyt., s. 37.

²⁹ Zob. F. W. J. Schelling, *Bruno, czyli o Boskiej i naturalnej zasadzie rzeczy rozmowa*, w: tegoż, *Filozofia sztuki*, przeł., wstępem i przypisami opatrzyła K. Krzemieniowa, przekład przejrzał Z. Kudero-wicz, Warszawa 1983, s. 524-668.

³⁰ L. Miodoński, *Całość jako paradygmat rozumienia świata w myśli niemieckiej przełomu romantycznego. Analiza wybranych problemów*, Wrocław 2001, s. 24, zob. też strony: 189-209.

³¹ Tenże, *Muzyka i absolut. O wartościach muzyki w idealizmie niemieckim*, w zbiorze: *Filozofia muzyki. Studia*, pod red. K. Gucałskiego, Kraków 2003, s. 258.

Dodajmy, że idea pitagorejskiej harmonii sfer jako kosmologii i filozofii bytu, w jej aspekcie odnoszącym się do harmonii muzycznej, stanowiącej żywy przykład ładu estetycznego w naturze, była bardzo rozpowszechniona w średniowieczu za sprawą pism Arystotelesa, a stamtąd ezoterycznymi szlakami powędrowała ku myśli romantycznej i zatoczyła wielkie koło. Z problematyki wszechświata i kosmosu na nowo cofnęła się do wnętrza człowieka, tam, skąd pierwotnie wyruszyła. W wielkim skrócie i uproszczeniu owa wędrówka wyglądała najprawdopodobniej w ten oto sposób.

W wiekach średnich (i renesansie) Bóg ujawniał się w idealnej strukturze świata, o czym ostatecznie informują pisma św. Tomasza z Akwinu. Muzyka również spełniała tam określoną rolę porządkującą, a koncepcje pitagorejskie i arystotelesowskie stanowiły pomocną tradycję:

W średniowieczu *harmonia mundi* to jedno z głównych pojęć synonimicznych muzyki i muzyczności jako naczelnej zasady istnienia świata – pisze Bogdan Pocij – zasady kosmicznej czy kosmologicznej: kosmos poruszał się, krążył, a także brzmiał i dźwięczał muzycznie, według liczbowych praw muzyki – muzyki umysłowej, której muzyka zmysłowa była tylko przejawem³².

Teorie muzyki w okresie średniowiecza, a za nimi rozwój struktur gatunków muzycznych sprzęgniętych z ich funkcją kościelną, z całą rozległą sferą sacrum – przejmują w istocie pitagorejskie koncepcje muzyczne. Nie tylko stanowią przykład rozwoju muzyki w oparciu o matematykę, ale i sugerują ciągłość i trwanie ustalonej wizji Boskiego, niezmiennego, harmonijnego ładu wszechświata³³. Na tradycję starożytną nakłada się porządek chrześcijański. Jednak harmonia pozostaje niezmienna. Mickiewicz zapewne zgodziłby się z następującymi zdaniami współczesnych nam muzykologów: sztuka dźwięków „poprzez swe istnienie i działanie uświadamia nam rzeczywistość wyższej harmonii świata idealnego”³⁴, tym samym w swojej istocie „zawsze była dla człowieka zjawiskiem religijnym, świętą, nienaruszalną siłą, zdolną kierować losami świata i ludzkim istnieniem”³⁵.

Dopiero na tak poszerzonym tle będziemy mogli właściwie interpretować Mickiewiczowski dramat, umieszczając teodyceę Konrada w planie uniwersalnego archetypu jako tragedię Boskiej sprawiedliwości, przypominającą poniekąd utwory Ajschylosa³⁶, w tym *Prometeusza*, ściślej zaś jeszcze, jak tragedię Boskiego wyroku, z mocy którego Konrad popadnie w obłęd, a odwieczny porządek i zachwiana relacja człowiek-Bóg zostaną na powrót przywrócone³⁷. Zwycięży więc ostatecznie *harmonia mundi*, symbolizowana działaniem księdza Piotra. Ale nie wyprzedzajmy „muzycznych” wypadków.

Po wielkiej astrologiczno-ezoterycznej syntezie Johanna Keplera, zawartej w dziele *De harmonice mundi* (1618), dającej „najbardziej wyczerpującą charakterystykę muzyki sfer, jaką kiedykolwiek podjęto”³⁸, i po mechanistycznej teorii przyrody Isaaca Newtona, który „w nieskazitelnym ładzie muzyki [...] dostrzegł [...] najtrafniejszą analogię

³² B. Pocij, *Harmonia świata?*, „Znak” 1994, nr 5, s. 121.

³³ Zob. B. Matusiak OP, *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, Kraków 2003.

³⁴ B. Pocij, dz. cyt., s. 124.

³⁵ D. Krawczyk, *Mała historia muzyki kościelnej*, Kraków 2003, s. 7.

³⁶ Zob. J. de Romilly, *Tragedia grecka*, przeł. I. Sławińska, Warszawa 1994, s. 49-75.

³⁷ O zainteresowaniach Mickiewicza tragedią antyczną, w tym Ajschylosem, a także o młodzieńczej próbie stworzenia własnej tragedii *Demostenes* obszerne informacje podaje T. Sinko w monografii *Mickiewicz i antyk*, Wrocław 1957, s. 188-190 i n.

³⁸ J. James, dz. cyt., s. 158.

uporządkowanego wszechświata³⁹, dopiero romantyczna filozofia przekształca i wzbogaca klasyczną, jeśli można tak powiedzieć, ideę „wielkiego tematu” muzyki sfer. Akcentuje w niej rolę egzystencji i podmiotowości człowieka. Schelling na przykład odrzuca prostą wykładnię teorii Pitagorasa, która mówiła o ciałach kosmicznych poruszających się z wielką szybkością i wskutek tego wywołujących określone dźwięki, układające się następnie w harmonię. Na pytanie o przyczyny, dlaczego owej muzyki sfer nie słyszymy, nie doznajemy jej bezpośrednio, Schelling odpowiada w ten sposób: ponieważ świat wytwarza tak wiele zgiełku, jest młynem mielącym ustawicznie ludzkie sprawy, co skutecznie zagłusza poznawcze możliwości człowieka i jego wolę usłyszenia harmonii wszechświata. Sposób życia człowieka współczesnego uniemożliwia – zdaje się twierdzić niemiecki filozof – pełne poznanie. Dlatego tylko jednostki (wybrani poeci, artyści, myśliciele) są w stanie duchowego związku z prawami natury i wszechświata, i oni tylko mogą przekazywać swoje prawdy nam wszystkim. A prawda o istocie struktury przyrody i kosmosu wygląda następująco. Wszystko jest wielkim organizmem skonstruowanym na zasadzie biegunowych przeciwieństw. Tak więc:

na skrzydłach harmonii i rytmu unoszą się ciała niebieskie; to, co zwykliśmy nazywać siłą dośrodkową i odśrodkową, to nic innego jak właśnie w pierwszym przypadku harmonia, w drugim – rytm. Tymi samymi skrzydłami wyniesiona muzyka wzbija się w przestrzeń, by z przezroczyściego ciała dźwięku i tonu tknąć słyszalne uniwersum⁴⁰.

Mickiewicz nie lubił filozoficznych spekulacji niemieckich naturfilozofów. Jednak „uskrzydłony” Konrad przebywał właśnie w takiej schellingiańskiej przestrzeni wypełnionej harmonią, rytmem i melodią (śpiewem). Nie sposób tego nie dostrzec! Trzeba też powiedzieć, że w romantyzmie harmonia świata wsparta na fundamencie tajemnicy istnienia i zagadek bytu, ujawniała się przede wszystkim we wnętrzu człowieka; przy tym:

harmonia słyszana przez człowieka w czasie współbrzmienia dźwięków jakiegoś instrumentu muzycznego była tylko odbiciem harmonii fundamentalnej, leżącej u podstaw różnorodności świata, a także harmonii, która została zdeponowana w obrębie samego człowieka, stanowiąc zestrojenie duszy i ciała⁴¹.

Muzyka sfer dochodziła do niego różnymi drogami: poprzez sen, ekstatyczny szal, religijne uniesienie, kontemplację natury, duchowy wymiar zmysłowej muzyki instrumentalnej, poprzez ekspresję uczuć i emocji w poezji.

Boskość miano odnaleźć w duszy człowieka – pisze Jamie James – nie zaś w jakimś odległym kosmosie, który można było pojąć wyłącznie z pomocą coraz bardziej zawyżonych formuł matematycznych. Następnym tego zwrotu ku sprawom ziemskim był pewien paradoks. Otóż ledwie akcent przesunął się na człowieka jako miarę wszechrzeczy, a już przedstawiciela rodu ludzkiego – artystę – zaczęto uważać za istotę nadludzką. Prawzorem romantyka – owego nie zrozumianego przez innych geniusza, heroicznie zmagającego się z tradycją i stojącym na jej straży społeczeństwem – stał się Beethoven. Jednakże modelu jeszcze bardziej inspirującego dostarczyło życie i twórczość Niccolò Paganiniego, skrzypka, który na zawsze określił wzór romantycznego wirtuoza⁴².

³⁹ Tamże, s. 171.

⁴⁰ F. W. J. Schelling, *Filozofia sztuki*, dz. cyt., s. 185-186.

⁴¹ M. Kociuba, *Muzyka i filozofia w poszukiwaniu głębokiej struktury rzeczywistości*, w: *Sztuka w poszukiwaniu sensu*, pod red. R. Chyżyńskiego, J. Jasińskiej, T. Szkołuta, Lublin 2002, s. 65.

⁴² J. James, dz. cyt., s. 199-200.

Konstatacje amerykańskiego uczonego są na pewno trafne, poza jednym sformułowaniem. Nie należy chyba upatrywać znamion paradoksu tam, gdzie istota idei zasadza się na jej wewnętrznej sprzeczności. I tak dochodzimy ponownie do wizji Konrada. Harmonia i ład kosmosu, porządek Boski, metaforyczna gra na szklanych kręgach harmoniki – stoją w jawnej sprzeczności z jego wewnętrznym buntem, skierowanym nie gdzie indziej, ale w sam środek owego porządku. Zewnętrzna harmonia sfer zostaje tu zestawiona z wewnętrzną burzą i wściekłością myśli bezradnego człowieka. Ład zмага się z chaosem, spokój i harmonia z wulkanicznym wybuchem emocji. Człowiek romantyczny dysponuje zadziwiającą mocą. „Czuje się on panem świata, jego jaźń potężna unosi się nad tą otchłanią i na wieki będzie się unosić wysoko ponad tym nieskończonym światem zmian”⁴³. Jego potęga intelektualna i duchowa stają się skutecznym orężem przeciw potędze natury i Boga. Sam złożony jest z biegunowych pierwiastków i przeciw podobnie złożonym elementom natury walczy. Nie widać tu paradoksu, ale konsekwentną filozofię, antropologiczną koncepcję jedni człowieka, wspartą na podstawie Fichteńskiej fenomenologii świadomości, zakładającej istnienie „czystego ja” w sprzeczności z refleksyjnym „nie-ja”⁴⁴. Konrad swoją grą i śpiewem rozbija spokój antycznej harmonii sfer, wprowadza zamęt i niepokój w ład wszechświata, dopiero ingerencja pozornie milczącego Boga oraz nadejście księdza Piotra przywracają zachwiany porządek kosmiczny i ład sakralny.

Metafora kosmosu, harmonia sfer muzycznych i śpiew Konrada jako indywidualne narzędzie poznania Tajemnicy budują obraz wyjątkowy, wypływający z naszej realnej wiedzy o wszechświecie i stopniowo przekształcający się w metafizykę wszelkiego bytu.

W rozwijanym przez Konrada kosmosie – jak to sugestywnie ujmuje Włodzimierz Szturc – w owych śpiewaniach, które docierają do granic Stwórcy i Natury, panuje ciągły ruch. Myśli dobyte z tajemniczego środka duszy uciekają w zawrotnym tempie, nie mogą być nawet pochwycone przez unieruchamiające je słowa. Granica tego dynamicznego świata w zasadzie nie istnieje, a różnorodność zjawisk kosmicznych odbijających każde drganie duszy w akcie improwizacji staje się początkiem nowego wszechświata⁴⁵.

Nieprzypadkowo Mickiewicz odwołał się więc do na poły mistycznej tradycji pitagorejskiej. Przypomnijmy, że Pitagoras jako pierwszy nazwał kosmosem sferę wszechrzeczy ze względu na porządek, jaki w niej istnieje. Wszak kosmos to ład. Ów porządek – o czym wspominaliśmy już wcześniej – ma charakter dynamiczny, albowiem uniwersum znajduje się w ustawicznym ruchu, zaś obieg ciał niebieskich i przesuujące je siły komponują się w harmonijną całość. Dla Pitagorasa sprawcą tego porządku była Natura, dla Mickiewicza – Bóg. Ale w tym szczególnym wypadku to wyobraźnia romantycznego poety, wyobraźnia bez końca i granic, wprowadza w ruch sfery gwiazd i planet, ingerując tym samym w Boski charakter stworzenia⁴⁶. Konrad improwizuje koncert ułożony z nut wewnętrznego

⁴³ Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, wybrał, przeł., wstępem i przypisami opatrzył J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 64.

⁴⁴ Zob. F. Copleston, *Historia filozofii*, t. VII: *Od Fichtego do Nietzschego*, przeł. J. Łoziński, Warszawa 1995, s. 48-50 i n.

⁴⁵ W. Szturc, *Kosmos Adama Mickiewicza*, w: tegoż, *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*, Bydgoszcz 1997, s. 98-99.

⁴⁶ Tadeusz Sinko zwraca uwagę na poemat *Astronomica* Maniliusza – łacińskiego poety z czasów Tyberiusza, który wywarł spory wpływ na obrazowanie Mickiewicza w interesującym nas tu fragmencie *Wielkiej Improwizacji*, zob. T. Sinko, *Mickiewicz i antyk*, Wrocław 1957, s. 356-359.

cierpienia i narastającej pychy, koncert wymierzony w harmonię sfer stworzoną przez Boga. Ponownie dotykamy w tym miejscu istoty romantycznej antropologii. Człowiek, jak natura, składa się z samych sprzeczności. Jest stworzonym bytem i zarazem bytem stwarzającym. *Natura naturata* i *natura naturans* łączą się w idealną całość.

Konrad potrafi wygrać na instrumencie harmonii symfonię załamującą pitagorejskie stałe liczbowe interwałów. Stwarza muzykę wręcz atonalną. Jest ziemskim kontrapunktem dla harmonijnej melodii kosmosu, tworząc polifoniczny przebieg wielu fraz. Oto narodził się nowy demiurg, człowiek o niemal Boskiej mocy, który chce z Nim porozmawiać w Jego języku. T y m j ę z y k i e m j e s t m u z y k a . Dlatego Konrad śpiewa. Nie recytuje, ale śpiewa właśnie, akompaniując sobie na gwiazdach, niczym na kręgach instrumentu zwanego harmoniką szklaną. „Dzięki grze na harmonice szklanej głos Konrada przechodzi w głos kosmosu”⁴⁷. Nie jest to jednak muzyka światła, ale ciemności, daleko jej do oratoryjnych kantat ze *Stworzenia świata* Josepha Haydna, blisko zaś do potarganych melodii i zaskakujących fraz *Symfonii Fantastycznej* Hectora Berlioz.

Podsumujmy powyższy ustęp refleksji ogólnej, rekonstruującej po części romantyczną ontologię i antropologię *Wielkiej Improwizacji*. Bóg stworzył harmonię sfer, która odbija się we wnętrzu człowieka. Ale człowiek stanowi dla owej harmonii kontrapunkt. Jest niezadowolony z ładu i porządku etycznego ustanowionego przez Boga. Ideę całości, którą Stwórca u zarania dziejów narzucił człowiekowi, trudno przyjąć współczesnemu Prometeuszowi. Dlatego ten buntuje się w imię nowych wartości, wypływających z przeżyć osobistych i doświadczeń wspólnoty. Próbuje też zrozumieć istotę niepoznawalnego, odkryć Tajemnicę. Dlaczego jest tak, jak jest? Dlaczego Bóg nie ingeruje w losy świata? Konrad pragnie naocznie, bezpośrednio zapytać o to Boga. Ale jak do Niego dotrzeć? I tu pojawia się ów idealny wehikuł poznania. Idea muzyki sfer pozwala Mickiewiczowi wiarygodnie zbliżyć Konrada do Stwórcy, gdyż tylko „poprzez muzykę dusza dosięga metafizycznej podstawy świata”⁴⁸.

*

Zazwyczaj „czytamy” słowa *Wielkiej Improwizacji*, tymczasem powinniśmy je „usłyszeć” w porządku wielotematycznej melodii. Jak w najdawniejszym teatrze antycznym, w którym aktorzy posługiwali się meliką. Badacze podkreślają, że wielki monolog niepokornego artysty-śpiewaka przypomina strukturę recytatywu operowego⁴⁹. Sylabotonizm *Dziadów* części III, stanowiąc tworzywo wiersza śpiewanego, przejął tę funkcję z osiemnastowiecznych i dziewiętnastowiecznych oper, wodewilów i kantat⁵⁰. Ma to swoje ważne konsekwencje. Wyobraźmy sobie bowiem tekst Konrada wygłaszany w formie zbliżonej do meliki, jako rodzaj melodeklamacji o zmiennym rytmie, zależnym od frazy wersowej 13-sto, 11-sto i 10-cio zgłoskowca, a przy tym akcentującej emotywny charakter poszczególnych wypowiedzeń cząstkowych, zważywszy starożytną

⁴⁷ W. Szturc, dz. cyt., s. 99.

⁴⁸ R. Schäfer, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Berlin 1934, s. 327; cyt. za: L. Miodoński, *Muzyka i absolut*, dz. cyt., s. 259.

⁴⁹ Ciągłe aktualne są na ten temat uwagi W. Kubackiego z książki *Arcydramat Mickiewicza*, dz. cyt., s. 124 i n., które twórczo wyzyskują kolejni badacze.

⁵⁰ Zob. L. Pszczołowska, dz. cyt., s. 193.

zasadę, „że słowa same w sobie zawierały rytm, który mógł być >odczytany< przez śpiewaka i który określał długość dźwięków linii melodycznej”⁵¹.

Zwróćmy nadto uwagę, że ów recytatyw wypełniony jest określonym tłem muzycznym, pojawia się wszak z wyobrażeniem muzyki harmoniki szklanej (analogon muzyki sfer), podobnie jak początkowe słowa *Małej Improwizacji*: „Wznoszę się! leczę! tam, na szczyt opoki – ” wygłaszane były z towarzyszeniem fletu, o czym czytamy w didaskaliach. Oba instrumenty – dodajmy – spełniają określoną funkcję kulturową. Zauważmy też po raz kolejny, iż tylko śpiew i muzyka pozwalają Konradowi zbliżyć się do Stwórcy. Są znakiem transcendencji i jednocześnie doskonałym narzędziem poznania. Jestem przekonany, że bez tych elementarnych dopowiedzeń nie można wiarygodnie interpretować *Wielkiej Improwizacji*, zarówno na planie hermeneutyki literackiej, jak i konkretyzacji teatralnej. Tak więc Konrad stoczy swą walkę o „rząd dusz”, walkę na uczucia i rozum, z pomocą muzyki oraz słów pieśni. Jakiej muzyki i jakiej pieśni?

Mistrz ceremonii wyciąga dłonie ku niebiosom, kładzie je na gwiazdach, które wprowadza w ruch podobny do ruchu kręgów harmoniki szklanej. Natchnienie płynie z wnętrza duszy Konrada. Ruchy gwiazd wyzwalają dźwięki i tony, „milion tonów płynie”, Konrad układa je w partyturę strof i akordów, grając kosmiczny koncert, stanowiący introdukcję, muzyczny wstęp do dalszej części występu, wypełnionego już śpiewem solowym.

Cóż to za dziwny instrument owa „harmonika szklana”, która przywołana zostaje mocą poetyckiego porównania i umożliwia Konradowi lot do granic wszechświata?

Szkło w postaci kloszy do wydobywania harmonijnych dźwięków wykorzystywane było już w starożytności i to w różnych kulturach przez Persów, Chińczyków, Japończyków i Arabów⁵². Jednak prawdziwym twórcą instrumentu okazał się Irlandczyk Richard Puckeridge⁵³. W roku 1743 zbudował on w Dublinie instrument, z którego wydobywał dźwięki za pomocą pałeczek oraz wskutek pocierania mokrymi palcami o obrzeża szklanych osłon. Instrument zwany początkowo „organami anielskimi”, tudzież „szkłami serafińskimi” został w roku 1762 udoskonalony przez Benjamina Franklina, odąd też nazywany był „harmoniką szklaną”, glassharmoniką, glasskordem tudzież klawikordem szklanym. Franklin uporządkował szereg kloszy o różnej średnicy i grubości szkła

⁵¹ J. G. Landels, *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, przeł. M. Kaziński, Kraków 2003, s. 130.

⁵² Wiedzę o harmonice szklanej czerpię głównie z następujących źródeł: 1/ Thomas Bloch, *The Glass Harmonica* – jest to artykuł zamieszczony w książeczce towarzyszącej płycie z dziełami na ten instrument, nagranej przez Thomasa Blocha, jednego z nielicznych dziś wirtuozów, kompozytorów i znawców harmoniki szklanej, wykładowcy m.in. konserwatoriów w Paryżu i Strasburgu, który ma na swym koncie przeszło 2000 publicznych występów; wspomnianą płytę *Music for Glass Harmonica* wydała w roku 2001 wytwórnia NAXOS HNH International Ltd. (nr kat. 8.555295); 2/ Z informacji pomieszczonych na stronie internetowej współczesnego producenta instrumentów szklanych, czyli Gerharda Finkenbeinera, jedyne w Europie profesjonalisty w tym zakresie: www.finkenbeiner.com; 3/ M. Honegger, *Dictionnaire de la musique*, t.I, Paris 1970; 4/ *Encyklopedia muzyki*, pod red. A. Chodkowskiego, Warszawa 1995; 5/ opis i rysunek instrumentu odnajdujemy również m.in. w *Objaśnieniach wydawcy* do edycji: A. Mickiewicz, *Dziadów część trzecia*, wydał i objaśnił W. Borowy, Warszawa 1920, s. 300 oraz w książkach: Z. Kępiński, *Mickiewicz hermetyczny*, Warszawa 1980, s. 220-221 (przyp. 24); M. Giergielewicz, *Szklana harmonika świata*, w: tegoż, *Studia i spotkania literackie*, Warszawa 1983, s. 41-52. Bodaj jako pierwszy kwestię roli harmoniki szklanej w *Wielkiej Improwizacji* poruszył u nas T. Sinko w artykule *Harmonia sfer i harmonika szklana*, „Czas” 1916, nr 603.

⁵³ W polskiej literaturze przedmiotu błędnie przypisuje się miano pierwszego budowniczego harmoniki szklanej Benjaminowi Franklinowi, podczas gdy unowocześnił on jedynie konstrukcję mechaniczną instrumentu.

w ten sposób, by każdy z nich odpowiadał jednej nucie, następnie ułożył je w skale chromatyczne, aby umożliwić grę złożonych akordów; przebudował także mechanikę instrumentu. W ciągu kilkunastu lat harmonika szklana zyskała sporą popularność jako instrument egzotyczny, oryginalny i pewnego rodzaju ciekawostka bogatych salonów. Kilkakrotnie ulepszany, ostateczny kształt zyskał pod koniec wieku XVIII.

Harmonika szklana należy do grupy tak zwanych idiofonów pocieranych, na których gra się przede wszystkim palcami. Składa się z podłużnej, drewnianej skrzynki na 4 nogach, wewnątrz której na osi poziomej umocowanych jest kilkadziesiąt kryształowych kloszy różnej wielkości, strojonych chromatycznie. Na jednym końcu osi znajduje się ołowiane koło napędowe, na drugim przegub łączący oś z pedałem. Naciskany nogą pedał wprowadza w szybki ruch obrotowy oś wraz z kloszami. Dotknięcie wilgotnym opuszką palca krawędzi wirującego klosza wprawia go w drganie. Thomas Bloch twierdzi, że instrument ten był popularny blisko 70 lat od chwili jego powstania, a więc stosunkowo krótki żywot harmoniki skończył się około roku 1830 (dopiero dziś obserwujemy jej renesans)⁵⁴, choć i w drugiej połowie XIX wieku, a nawet na początku XX wieku – komponowano na ten instrument utwory muzyczne⁵⁵. Trzeba też jasno powiedzieć, gdyż w polskiej literaturze odnajdujemy często informacje przesadzone lub zgoła nieprawdziwe, że nigdy nie był to instrument orkiestrowy, mimo że utwory na harmonikę tworzyli najwybitniejsi kompozytorzy⁵⁶.

Jego popularność była szczególna, powiedzmy – pozamuzyczna⁵⁷. Sławę swą zawdzięczał mianowicie nie tylko swoistej harmonii dźwiękowej z dominacją tonów wysokich, ale i pewnej aurze tajemniczości zazwyczaj towarzyszącej koncertom czy raczej prezentacjom muzycznym. Na pewno był to bardzo romantyczny instrument, zważywszy wrażenia, jakie były udziałem słuchaczy. Zwracano uwagę, że wywiera on na odbiorców nadzwyczajny wpływ. Przestrzegano, by harmoniki nie słuchali ludzie nadwrażliwi, zdenerwowani, poruszeni złymi wieściami, gdyż jej dźwięki mogą tylko potęgować owe stany umysłu. Oskarżano nawet instrument o diabelskie koneksje, powodował ponoć zgony dzieci, ataki kataleptyczne, przedwczesne porody, konwulsje zwierząt, prowokował też dramatyczne sceny małżeńskie na oczach zdumionej publiczności. Brzmi to rzecz jasna przesadnie i komicznie nawet.

Dla równowagi trzeba powiedzieć, że harmonikę szklaną wychwalają między innymi Fryderyk Schiller, Johann Wolfgang Goethe, Jean Paul Richter i Théophile Gautier, ale w wielce uczonym *Traktacie o skutkach muzyki dla ludzkiego ciała* (1803) Johanna M. Rogera czytamy, iż melancholijne brzmienie harmoniki „zanurza nas w głębokim przygnębieniu do tego stopnia, że najbardziej odporny człowiek nie może jej słuchać w

⁵⁴ Warto w tym miejscu odnotować, że w ramach 2. Letniego Festiwalu Muzycznego w Warszawie 29 VII 2002 roku w sali Filharmonii Narodowej odbył się niecodzienny koncert pt. *Szklana muzyka*, którego wykonawcy – Wiener Glasharmonika Duo: Christine i Gerald Schoenfeldinger prezentowali utwory klasyczne oraz muzykę filmową; wspomniani wykonawcy gościli wówczas także w innych polskich miastach.

⁵⁵ W Polsce m.in. w poznańskim Muzeum Instrumentów oraz w pałacu w Nieborowie pod Łowiczem można oglądać harmonikę szklaną wyprodukowaną około roku 1810.

⁵⁶ Z bardziej znanych kompozycji na harmonikę szklaną należy wymienić: Johanna Friedricha Reicharda *Rondeau*, Johanna Gotlieba Naumanna *Sonatę nr 3*, Mozarta *Adagio K.V. 356* oraz *Adagio i Rondo K.V. 617*, Beethovena *Melodram*.

⁵⁷ Tę konstatację potwierdził w rozmowie prywatnej prof. Mieczysław Tomaszewski.

ciągu jednej godziny, nie poczuwszy się źle⁵⁸. Być może z tego powodu harmonikę szklaną wykorzystuje w swoim somnambulicznym leczeniu sam Franz Anton Messmer – znany wiedeński hipnotyzer i lekarz-hochsztapler, uwodziciel dam, który służył ze stosowania niekonwencjonalnych metod, w tym magnetyzmu zwierzęcego. Tak więc kariera owego instrumentu była osobliwa i raczej niecodzienna.

Z powodu fatalnego wpływu na nerwy wirtuozów i słuchaczy – pisze Tadeusz Sinko – i z powodu zbyt powolnej intonacji harmonikę Franklina w latach pięćdziesiątych ubiegłego [to jest XIX – przyp. M.S.] wieku zarzucono. Ale w czasach romantyków jej nadzwyczajne, mistyczne, nadludzkie tony nastroczały poetom najprzesadniejsze porównania⁵⁹.

Nie wiemy, czy Mickiewicz mógł gdzieś słyszeć na żywo ów instrument, czy też znał jego działanie tylko z opisu bądź relacji słuchaczy koncertu. Na pewno harmonika szklana w wersji popularnej, by nie rzec – zabawkowej, wytwarzana była przez pewien czas w Warszawie, o czym zawiadamiły w roku 1824 „Monitor Warszawski” i „Kurier Warszawski”⁶⁰. Stąd mogła trafić na inne tereny Królestwa Polskiego, a nawet Cesarstwa Rosji, skoro w taryfie opłat celnych z roku 1822 „od rossyjskich i polskich płodów surowych...” kazano na granicy Cesarstwa pobierać za nią opłatę w wysokości 30 kopiejek. (Dla porównania cło na klawikord i fortepian wynosiło podówczas 1 rubel i 80 kopiejek)⁶¹.

Zasadne wydaje się pytanie następujące, dlaczego w kontekście idei harmonii sfer pojawia się oto ten dziwny mechanizm muzyczny, który bynajmniej z błogą harmonią i niesłyszalną muzyką niebios nie był wszakże powszechnie kojarzony? Na pewno trudno przy dźwiękach glasskoru wyobrazić sobie stany kontemplacyjnego skupienia, metafizycznych olśnień, wyciszenia i duchowego związku z naturą i Bogiem. W istocie nazbyt długie słuchanie tych stosunkowo wysokich, często skrzypliwych i mało przyjaznych dla ucha tonów, przypominających momentami skrzywienie kredy po tradycyjnej szkolnej tablicy, staje się męczące, a nawet irytujące. Niektórzy badacze, na przykład Mieczysław Giergielewicz czy Irena Chyła-Szypułowa, wyraźnie przeceniają rolę harmoniki szklanej jako instrumentu bardzo popularnego i powszechnie znanego w epoce, inni, choćby Wojciech Marchwica, przytomnie zauważają, że Mickiewiczowskie porównanie demiurgicznych czynności Konrada do gry na „harmonice szkannej” – „miało za cel raczej aluzję do źródłosłowa nazwy, a nie do walorów brzmieniowych instrumentu”⁶². Zdzisław Kępiński zwrócił uwagę, że „Konrad, kładąc dłonie >na< szklanej sferze gwiazd stałych i nadając jej ruch >od góry<, postępuje zgodnie z konstrukcją mechanizmu kosmicznego”⁶³ – i nadał zatem wymienionej czynności wykładnię hermetyczną: Konrad jest człowiekiem natury, respektuje prawa kosmosu zgodne z nauką Johanna Keplera i próbuje złamać tylko część modelu Boskiego, odnoszącą się do spraw etyki. Nie możemy przy tym zapomnieć, że to kosmos wewnętrzny Konrada jest nade wszystko swoistym obszarem działań. Wszystko dzieje się we śnie-imaginacji i w sercu poety-spiewaka.

⁵⁸ Cyt. za: T. Bloch, dz. cyt., s. 6.

⁵⁹ T. Sinko, *Mickiewicz i antyk*, Wrocław 1957, s. 354-355.

⁶⁰ Zob. B. Vogel, *Przemysł muzyczny w Królestwie Polskim 1815–1830*, w zbiorze: *Szkice o kulturze muzycznej XIX w. Studia i materiały*, t. IV, pod red. Z. Chechlińskiej, Warszawa 1980, s. 234-235.

⁶¹ Tamże, s. 226.

⁶² W. Marchwica, dz. cyt., s. 147.

⁶³ Z. Kępiński, dz. cyt., s. 221.

Zastosowane przez Mickiewicza porównanie z harmoniką szklaną na określenie czynności twórczych ma na celu podkreślenie charakteru jego wystąpienia. Konrad burzy w istocie Boską harmonię sfer, poddany mocy muzyki z harmoniki szklanej, która jak już wiemy doprowadzała ludzi do stanów obłąkania – ingeruje w porządek Stwórcy. Czyn Konrada zyskał psychologiczne i zarazem metafizyczne uzasadnienie. Rzeczywiście dźwięki harmoniki współgrają ze stanem emocjonalnym podmiotu, a może nawet to one właśnie wywołują formę ekstazy i niekontrolowany wręcz wybuch gniewu Konrada, doprowadzają go również do granic świata i natury, poza empirycznie sprawdzalną fizykę. Jesteśmy tedy w przestrzeni Boga. Dalsza część koncertu to śpiew solowy Konrada.

Sam śpiewam, słyszę me śpiewy –
 Długie, przeciągłe jak wichru powiewy,
 Przewiewają ludzkiego rodu całe tonie,
 Jęczą żalem, ryczą burzą,
 I wieki im głucho wtórzają;
 A każdy dźwięk ten razem gra i płonie,
 Mam go w uchu, mam go w oku,
 Jak wiatr, gdy fale kołysze,
 Po świstach lot jego słyszę,
 Widzę go w szacie obłoku. (w. 40-49)

Śpiew Konrada jest ekstatyczny, pełen cierpienia, szalony, wydobywający się z wszystkich części ciała i z wszystkich drgań duszy. To śpiew człowieka ogarniętego muzycznym transem. Oryginalny, niepowtarzalny, jednostkowy, dziejący się „tu i teraz”, zgodnie z romantycznym przekonaniem, że „muzyk istotę swej sztuki czerpie ze siebie, nie może go dotknąć nawet najlżejsze podejrzenie naśladowania”⁶⁴. Po zatrzymaniu pędu kręgów harmoniki, poeta-śpiewak przekonany o własnej sile tworzenia równej mocy Boskiej, wykonuje na nieboskłonie, do którego wzleciał dzięki harmonice, swój wielki koncert kosmiczny rozpisany na partyturę natury: wiatry, burze, ogień i fale. Jego „pieśń-tworzenie”⁶⁵ – silna, dzielna, nieśmiertelna, żałosna – zawiera doświadczenie człowieka, dzięki niej wysławia ogrom cierpienia i żalu, tylko ona umożliwi mu najpierw kontakt z Bogiem, a następnie wejście w uczucia Stwórcy. Konrad wlatuje w niebo na skrzydłach⁶⁶ dźwięków i słów, i śpiewa tak, jak wcześniej grał na harmonice szklanej. Znajduje się w stanie szczególnie silnego wzburzenia. Jest podekscytowany. Tworzywem jego zadziwiającej pieśni są myśli wydobywane z wnętrza duszy. Nie wie, co z nich wyniknie, buduje je na naszych oczach, w chwili uniesienia, *in statu nascendi*. Obraca słowami, bada ich siłę, zestawia w akordy, które spontanicznie układają się w dramat niepokornego ducha. Poeta-śpiewak improwizuje. Zaklina czas i przestrzeń. Jego koncert przypomina nieprzytomny, zmysłowy taniec, w którym wyzwalają się ogromna energia i podświadome emocje:

⁶⁴ Novalis, *Anegdoty*, w: tegoż, *Uczniowie z Sais*, dz. cyt., s. 239.

⁶⁵ T. Sinko rozpoznał w kosmicznej pieśni Konrada związek z prologiem drugiej księgi antycznego poematu Maniliusa *Astronomicon*; zob. T. Sinko, *O tradycjach klasycznych Adama Mickiewicza*, Kraków 1923, s. 61-64.

⁶⁶ Na klasyczną symbolikę lotu, zestawianą zazwyczaj z Platonską kocepcją „boskiego szafu” badacze wielokrotnie już zwracali uwagę; w nowszej literaturze przedmiotu najpełniejszą interpretację tego motywu w odniesieniu do romantyzmu odnajdujemy w książce M. Rudaś-Grodzkiej: „*Sprawić, aby idee śpiewały*”. *Motywy platońskie w życiu i twórczości Adama Mickiewicza w okresie wileńsko-kowieńskim*, Warszawa 2003, zob. zwłaszcza s. 175-192.

Patrz, jak te myśli dobywam sam z siebie,
 Wcielam w słowa, one lecą,
 Rozsypują się po niebie,
 Toczą się, grają i świecą;
 Już dalekie, czuję jeszcze,
 Ich wdziękami się lubuję,
 Ich okrągłość dłonią czuję,
 Ich ruch myślą odgaduję:
 Kocham was, me dzieci wieszcie!
 Myśli moje! gwiazdy moje!
 Czucia moje! wichry moje!

(w. 56-66)

Ekstaza muzyczna i śpiew są formą zewnętrzną, jakby nośnikami ważniejszych treści ukrytych w logicznym porządku intelektualnego wywodu⁶⁷, w którym kryją się wszystkie istotne problemy i pytania. Pojedynek z Bogiem na rozum i uczucie – jak wiemy – Konrad ostatecznie przegra. Poeta pragnie intonować pieśń szczęśliwą, do tego potrzeba mu władzy Boskiej, ale nie może jej otrzymać, gdyż jest tylko pysznym uzurpatorem.

Trzy możliwe u Mickiewicza znaczenia pieśni jako gatunku lirycznego, tekstu do śpiewania i synonimu poezji – w *Wielkiej Improwizacji* zespalają się w jeden walor metafizyczny, następuje tu jakby kontaminacja wszelkich znaczeń pieśni w ciągu muzycznego koncertu i improwizowanej tam „pieśni-tworzeniu”. Skojarzenie z muzyczną harmoniką szklaną, zawierającą w sobie neopitagorejską, a zwłaszcza idącą od Platona naukę o muzyce i harmonii sfer oraz ekstatyczny, improwizowany śpiew, przywołujący na myśl bliżej nieokreślone, może orfickie, tajemnicze misterium, prowadzą do metafory kosmicznej, nadającej każdemu bytowi, każdej istocie naturalny sens, ład i harmonię zgodną z prawami mechaniki wszechświata⁶⁸. „Konrad głosi kosmiczną, niewyraźną w swej istocie, wewnętrzną poezję, wielką z powodu swej dramatycznej przegranej”⁶⁹. Nie wglębiając się jednak w hermetyczno-ezoteryczne rozważania, należało by tu dopisać inną jeszcze, znacznie bliższą epoce Mickiewicza ideę – romantycznej muzyki absolutnej, na którą badacze *Dziadów* nie zwrócili baczniejszej uwagi.

*

Muzyka jest dla romantyków – powtórzmy – najdoskonalszą ze sztuk, albowiem wyraża bezpośrednio, nie korzystając z pośrednictwa żadnych subkodów, którymi muszą posługiwać się literatura, malarstwo i teatr – czystą podmiotowość. Szczerość uczuć i przeżyć artysty (kompozytora bądź wykonawcy) staje się w drodze muzycznego przekazu swoistym epifenomenem wewnętrznej jaźni, nie natrafiającym na żadne przeszkody. Muzykę należy tylko bezrefleksyjnie czuć i słyszeć „uchem wewnętrznym”, odbierać swoją głęboką istotnością, by idealnie zespolić się z jej nadawcą. To niezastąpione wręcz medium pomiędzy nadawcą i odbiorcą, kompozytorem i muzykiem-wykonawcą, artystą i słuchaczem, wreszcie między człowiekiem a Bogiem. Romantyczna filozofia muzyki sytuuje się na przeciwnym biegunie sentymentalnej „mowy uczuć”. Bezpojęciowość i abstrakcyjność *Symfonii Fantastycznej* Hectora Berliozza stawiane są przez

⁶⁷ Na intelektualny wymiar *Wielkiej Improwizacji* wskazywał i wielokrotnie podkreślał wagę rozumu w szalonym wystąpieniu Konrada prof. K. Górski, zwłaszcza w rozprawie: *Przewyciężanie prometeizmu w „Dziadach”*, w: tegoż, *Mickiewicz. Artyzm i język*, Warszawa 1977, s. 108-142.

⁶⁸ Por. Z. Kępiński, dz. cyt., s. 221.

⁶⁹ M. Masłowski, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, Warszawa 1998, s. 96.

romantyków wyżej niż programowe oratoria, zaś metafizyczny niepokój kompozycji Fryderyka Chopina góruje nad estetycznie przyjemnym, acz psychologicznie obojętnym odbiorem popularnych oper Gioacchino Rossiniego, z kolei abstrakcyjna finezja muzyki instrumentalnej spycha na plan dalszy górnosc i uczoność dominującej w epoce klasycyzmu muzyki programowej.

W Niemczech tacy pisarze, jak Tieck, Wackenroder i E.T.A. Hoffmann, sławili (podążając śladami Herdera) muzykę symfoniczną jako sztukę nad sztukami dlatego właśnie, że jest nieokreślona, nieskalana odniesieniem do świata zewnętrznego oraz [...] niejasno sugestywna⁷⁰.

Arthur Schopenhauer stwierdził, że romantyczna muzyka nie wyraża „nigdy zjawisk, lecz wyłącznie samą istotę każdego zjawiska, rzecz samą w sobie, wolę samą”⁷¹. Zygmunt Krasiński w liście do Konstantego Gaszyńskiego dowodził, iż „muzyka najwyższą jest mową ludzkości łączącą nas z zaświeciem duchów, wyrażającą wszystkie uczucia, na które słów nie mamy [...]. Muzyka jest to wyjęcie z siebie tego, co najwięcej boskiego mamy, i postawienie przed sobą”⁷². Podobne zdania o sztuce dźwięków jako czystej i najdoskonalszej formie poznania oraz związku prawdziwej muzyki z absolutem odnajdujemy w pismach Novalisa oraz traktatach braci Augusta Wilhelma i Fryderyka Schległów⁷³. U nas przekonani byli o tym Maurycy Mochnacki i Cyprian Norwid. Mickiewicz zaś przejawiał nie tylko teoretyczne zainteresowania sferą muzyki, ale i ujawniał pewne kompetencje jako kompozytor, który w pełni spełnił się jednak w muzyczności swych dzieł literackich, między innymi w *Balladach i romansach*, *Konradzie Wallenrodzie*, *Panu Tadeuszu* i w *Dziadach*⁷⁴.

Poeci romantyczni pragną w słowie znaleźć ekwiwalent „niewyraźnego”, „niewypowiedzianego”, „nieodgadnionego”, odpowiednik tego, co najgłębsze i najintymniejsze. Ale nie znajdują. Konrad powiada: „Nieszczęsny, kto dla ludzi głos i język trudzi / Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie”. Konrad musi więc stworzyć kompozycję muzyczną – pieśń, pieśń doskonałą, która jest „siłą”, „dzielnością” i daje „nieśmiertelność”; z pomocą harmoniki szklanej oraz pieśni kosmicznej sięga do gwiazd i Boga, do ostatecznych granic poznania. Muzyka absolutna, muzyka czysta, nieskażona słowem, które ogranicza – jest marzeniem romantyków. Romantycy bowiem byli wielkimi uzurpatorami w swojej niepohamowanej żądzy poznania i objaśniania tajemnic natury i człowieka. Jeśli do czegoś dążyli, to był to zawsze cel możliwie największy i najtrudniej osiągalny. Pragnęli kreować na miarę Boską, tworzyć nowe światy i przestrzenie, ukazywać człowiekowi wolność bez granic. A muzyka oddaje czystą duchowość, energię życia, namiętności, inspiruje zmysły, działa narkotycznie lub oczyszczająco, bezpośrednio oddziałuje na umysł, stanowi estetyczną symbiozę idealną duchowości artysty i odbiorcy, znakomicie tedy służy jako narzędzie poznania.

⁷⁰ M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M. B. Fedewicz, Gdańsk 2003, s. 109.

⁷¹ A. Schopenhauer, *Metafizyka muzyki*, przeł. J. Garewicz, „Ruch Muzyczny” 1971, nr 1, s. 11.

⁷² Z. Krasiński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1971, s. 150.

⁷³ Zob. na ten temat książkę C. Dahlhausa: *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, Kraków 1988, zwłaszcza rozdz. X: *Muzyka absolutna i poésie absolue*, s. 151-162.

⁷⁴ Piszą o tym i przekonująco dokumentują: I. Bełza, *Portrety romantyków*, przeł. E. i J. Sułkowskie, Warszawa 1974, s. 143-164 oraz I. Chyła-Szypułowa, dz. cyt., s. 41-78.

Kosmos to harmonia sfer, Bóg jest wielkim acz milczącym pankreatorem, Konrad zbuntowanym przedstawicielem rodu ludzkiego, który poznał moc muzyki, wykorzystując ją do zbliżenia się na odległość tonu do Stwórcy. Zuchwalec. Uzbrojony w pitagorejsko-platońską kosmogonię tworzy własną muzykę, zarażając ludzkość ideą wolności i pragnieniem wyzwolenia z sieci zła. Kontaminacja starożytnej idei astrologicznej „muzyki sfer” z romantycznym kultem muzyki czystej, uduchowionej, absolutnej – konstruuje w *Wielkiej Improwizacji* figurę poznania doskonałego, o którym marzyli romantycy, poznania Absolutu. To metafora romantycznej wolności i nieograniczonych możliwości człowieka. Poprzez pieśń i dźwięki powstałe wskutek ruchu gwiazd odnajdujemy w nas samych, w naszym wnętrzu – Boga. Konrad dzięki muzyce rozpoznaje siebie, swój naród i całą ludzkość, dotyka tajemnic nieuchwytnych dla rozumu. Próbuje je następnie rozwikłać w improwizowanej „pieśni-tworzeniu”. W momencie ostatecznego poznania – bluźni i upada. Bo człowiekowi pełne poznanie Tajemnicy nie może być dane. Nawet gdy wykroczy w muzycznym transie poza naturę przyrodzoną, zostanie i tak względem Boga doskonałego ograniczonym tylko w swej dumie i pysze człowiekiem.

Zwrócenie uwagi na samą ideę muzyki w arcydramacie Mickiewicza, a nie tylko na poszczególne motywy muzyczne, pozwala – jak sądzę – głębiej zrozumieć postawę Konrada, pełnego magii bohatera Polaków, który wybrał się na nierówny pojedynek z Bogiem. Konrad jest lepiej uzbrojony niż nam się wydaje. Jego intelekt zyskuje poważnego sprzymierzeńca w formie muzycznej, a więc w czystej duchowości. W „muzycznym” śnie słyszy i czuje wyraźniej, dotyka bardziej zmysłowo, staje bliżej Tajemnicy. Trudno jednak oprzeć się sugestii Ryszarda Przybylskiego, że cokolwiek o nim nie powiemy, bez względu na nasze lepsze lub gorsze dopowiedzenia i mniemania, on i tak pozostanie w pewnym ukryciu, jakby do końca niepojęty. Konrad wszak „ciągle się staje i nie wiadomo, kim się stanie”⁷⁵.

⁷⁵ R. Przybylski, *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*, Warszawa 1993, s. 228.



Antoni Gorecki, rycina z epoki

Jerzy Winiarski
(Kielce)

NAD WIERSZAMI ŻAŁOBNYMI ANTONIEGO GORECKIEGO

1.

Nowoczesną formą utworu funeralnego – sięgającą wzorów dumy i wierszy o publicystycznej nośności – są w okresie przedlistopadowym dwa wiersze Antoniego Goreckiego: *Na zgon generała Dąbrowskiego* oraz *Na pogrzeb Daszkiewicza*, z których ten ostatni zapowiada już emigracyjną poetykę tego autora. Trzeba powiedzieć, że pominięcie w wierszu Goreckiego, poświęconym śmierci gen. Dąbrowskiego, głośnego już w historii *Mazurka* wydaje się wielką stratą poetycką, albo przeciwnie, było to wyrazem poetyckiej zmiany artykulacji wzorów ideowych oraz tradycji w nowych okolicznościach¹. Jednak już sam akt napisania utworu o Dąbrowskim był wyrazem deklaracji patriotycznej i potwierdzeniem przez poetę-żołnierza niezbywalności idei wolności narodowej. Zatem lęk przed cenzurą nie wchodził tu w rachubę. A może pieśń ta nie była jeszcze wtedy tak powszechna i dlatego poeta nie zacytował jej w swym utworze?² Owszem, w dobie Księstwa Warszawskiego rosła jej popularność. Stefan Treugutt przypomniał tę kwestię za Juliuszem Willaume:

W okresie Księstwa Warszawskiego śpiewano utwór Wybickiego dla uczczenia ważniejszych momentów dziejowych. [...] Przy dźwiękach Pieśni Legionów prowadził także książę Józef Poniatowski w połowie lipca 1809 r. wojsko polskie do oswobodzonego Krakowa. Pieśń Wybickiego [...] uzyskiwała w dobie Księstwa Warszawskiego charakter pieśni narodowej, chociaż była jeszcze przede wszystkim pieśnią wojskową³.

Tak czy inaczej Gorecki znał sławny *Mazurek Dąbrowskiego*, niewątpliwie kojarzył ów wzór legendy Napoleona z heroizmem idei utożsamianej w pieśni z gen. Dąbrowskim. O przypadkowym pominięciu jej w wierszu na jego zgon nie może być mowy. W związku z tym brakiem istotne stają się pytania o mitografię i sym-

¹ Pominięcie tej kultowej pieśni jest naturalne tylko tam, gdzie motyw główny nie jest batalistyczny w swej treści, jak w wierszu Cypriana Godebskiego zatytułowanym: *Wiersz do JW. Dąbrowskiego... z powodu jego małżeństwa napisany roku 1807*, dnia 13 listopada.

² Mówi się o pewnej przesadzie Mickiewicza, gdy w *Panu Tadeuszu* pozwolił nienowemu przeciw zegarowi grać „stary Dąbrowskiego mazurek”. W roku 1811 pieśń ta nie była jeszcze „stara”, to jest powszechnie znana, zwłaszcza na terenach nad Niemnem. „Stara” mogła być tylko dla Tadeusza, który jeszcze przed wyjazdem do szkół słuchał jej w dworku Sopliców.

³ Zob. S. Russocki, S. K. Kuczyński, J. Willaume, *Godło, barwy i hymn Rzeczypospolitej*, Warszawa 1963, s. 211, cyt. za: S. Treugutt, *Ody napoleońskie Kajetana Koźmiana*, „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 1, s. 43.

bolikę poetycką zastosowaną przez Goreckiego, o naturę formalną i funkcje utworu oraz charakter legendy bohatera w pejzażu lirycznym wiersza.

Najdziwniejsze wydaje się to, że Gorecki nie wpisał do tytułu wiersza *Na zgon generała Dąbrowskiego* gatunkowego kwalifikatora, jak to często czynił w innych utworach, dodając określenia: *duma, pieśń, wiersz, wyjątki z poematu*, lub gdzie indziej: *bajka, ucinek, epigramat*. Pozostawił mianowicie napis tytułowy, prosty i konkretny, jak w wierszach epicko-wojennych i refleksyjnych, choć dystynkcja emocjonalno-znaczeniowa tematu i jego publiczna doniosłość wręcz narzucała konieczność napisu gatunkowego.

W świetle tradycji poetyckiej, zwłaszcza funeralnej, oraz praktyki wierszotwórczej Księstwa Warszawskiego, celującej w tematach wojskowych, batalistycznych i politycznych, winna to być – oda. W tym momencie uprzytomniamy sobie rzecz absolutnie stałą w twórczości Goreckiego, to jest systematyczne unikanie nazwy „oda” w utworach, które pisał w różnych okresach swego życia. W praktyce literackiej było to – czyli dodawanie wyróżnika gatunkowego: oda – wtedy niemalże standardem, a już na pewno konieczne dla publicznego potwierdzenia przez autora swych kompetencji poetyckich. To nie przypadek, już raczej stała i świadoma tendencja. Rzuciła ona światło na poetę, który wybrał inną poetykę niż klasycystyczna. Odwoływał się on do aktualności, do dostrzeżonych wydarzeń i faktów, do człowieka „konkretnego”, przeciętnego Polaka, ale nieobojętnego wobec losu narodowego.

Komunikacyjne bowiem porozumienie między sobą, czyli autorem a odbiorcą, jak też motywację formalno-stylistyczną swych utworów zawdzięczał nie erudycji i akademickiej pedanterii wiersza, nie bombastycznym metaforom ówczesnych ód, lecz uczuciowości i prawdzie o przeżyciach własnych i zbiorowych. Jego wiersze żyły doświadczeniami doznawanymi przez społeczeństwo w ciągu dwóch pierwszych dziesięcioleci porozbiorowych. Sam autor zresztą był najwymowniejszym przykładem politycznego ucisku pisarzy w tym czasie. *Za Bajkę o furmanach* (1828) książkę Konstanty wtrącił go do więzienia i – jak poświadcza Leonard Rettel – musiał tam podpisać „rewers z zapewnieniem, że w przyszłości nie będzie zajmował się pisaniem wierszy zawierających «wolne myśli» ani wspomnień z wojny przeciw Rosji”⁴. Wiersz *Na zgon generała Dąbrowskiego* zaczyna się tak:

Dąbrowski umarł ! pieśń żalu Bardowie
Cicho w noc ciemną zaczniście –
Cicho, niech nasi nie wiedzą wrogowie,
Że Dąbrowski skończył życie.⁵

Strofa jest regularna, jest, rzecz można, kwintesencją klasycystycznego poezjowania, bo stanowi przecież strofę stanisławowską, tu w odmianie: 11(5+6), 8, 11(5+6), 8, wersów o rymach: a b a b. Tak wyglądała formalna zdobycz wierszy Naruszewicza czy Trembeckiego, także i odstępów od klasycystycznego wzorca – Książka czy Karpińskiego. Pojawi się ona później jeszcze w *Balladach i romansach* Mickiewicza. W wierszu Goreckiego jed-

⁴ Zob. L. Rettel, *Przedmowa*, w: A. Gorecki, *Pieśni*, Paryż 1868, s. 18.

⁵ A. Gorecki, *Na śmierć generała Dąbrowskiego*, cyt. za: *Pisma*, wyd. E. Ł. Kasprowicza, Lipsk 1886, t. 1, s. 63. Utwór znalazł się w pierwszym tomiku Goreckiego: *Poezje Litwina*, wyd. A. Jełowicki, Paryż 1834, s. 138, nr 78, później dopiero w pośmiertnym wydaniu: *Pisma Antoniego Goreckiego*, zebrane i wyd. przez Ewarysta Goreckiego, u E. Ł. Kasprowicza, Lipsk 1877, s. 62 i n.

nak niczego stałego – ni w formie, ni w duchu – nie utwierdza, ani nie zapowiada. Niczego regularnego i „naśladowczego”. Jest to jedyna taka zwrotka w tym dramatycznym *epicedionie*. Przede wszystkim zapowiada konflikt i dyskurs, także odwrócenie konwencjonalnej roli podmiotu – poety opiewającego zgon wielkiej postaci w tego rodzaju utworach.

W ramie kompozycyjnego motywu strofy – od podania w pozycji inicjalnej wiersza iście hiobowej wieści, zarazem tematu i powodu publicznego wystąpienia liryka, po ostatni wers potwierdzający wstępną wiadomość i niejako sumujący tę myśl najpierwszą – zachodzi odwrócenie w stosunku do wzorca funeralnego postawy poety i zmiana kierunku myślenia i działania podmiotu oraz odbiorców w obliczu śmierci wodza. Pojawia się rezygnacja poety z widocznego wystąpienia przed społecznością, czy raczej ponad nią, na rzecz wstąpienia, jakby anonimowego wejścia w ową zbiorowość, połączona z porzuceniem głośnego rozpowszechniania swoich myśli, uczuć i apeli. Podmiot wiersza nadaje swojej postawie charakter koniecznego wyboru patriotycznego w obliczu zatrważającego faktu, a stylistyce swego wystąpienia niejako cechą podwójności. Wynika ona z dystansu między dystynkcją tematu i adekwatnego dlań języka a owym wyborem wyciszającym i swoście pomniejszającym słowo liryka. Wynika też z dystansu między jawną i głośną manifestacją zbiorową, zgodnie z obyczajem i konwencją funeralną, a wierszem przyjmującym niejako skryty sposób okazywania masowych przeżyć w związku ze zgonem przywódcy, który uosabiał nadzieje narodowe i dał przykład, jak można je spełnić. Liryk jakby rezygnuje tutaj z możliwości rozgłaszania dojmującego wydarzenia.

W pierwszej apostrofie zwraca się do „bardów”, poetów-głosicieli narodowej chwały, rozpowszechnionych już wzorów z *Pieśni Osjana* Jamesa Macphersona i różnych form elegii porozbiorowej, utworów znanych wtedy choćby tylko ze słyszenia czy odpisów, jak *Bard polski* (1795) Adama Jerzego Czartoryskiego.

Gdyby chciał sobie przedstawić obrazowo tę kreację podmiotu, a także powstałą w wierszu Goreckiego sytuację zbiorową, i próbować dokonać denotacji tych jakości, to najlepszym tekstem sterującym ich odbiorem byłby fragment dramatu Słowackiego z *Kordianem*, który zszedł był z „posągu świata”, i z tłumem na Placu Zamkowym w Warszawie, w który wstąpił on właśnie jako Nieznajomy tuż przed koronacją cara Mikołaja I na króla Polski w roku 1829. Wyrazem tej sytuacji i tej więzi bohatera z tłumem byłby pastisz anonimowego Żołnierza-patrioty, który w odpowiedzi na głośny śpiew: „Boże, zachowaj króla !” odśpiewał własną nutę: „Boże, pochowaj króla !” Tak powstawała i tak wyrażała się ukryta egzystencja narodu, którą Mickiewicz spuentował w słowach Wysockiego na końcu sceny VII *Dziadów drezdeńskich*: „Nasz naród jak lawa”⁶... Można by powiedzieć, że Gorecki dosłyszał głos wieszczów z ich późniejszych utworów.

Denotacja reakcji podmiotu w wierszu *Na zgon generała Dąbrowskiego* może wskazywać na cechy działających przed Listopadem, i już przed rokiem 1818, kiedy to utwór powstał, poetów-spiskowców i rewolucjonistów, także i patriotycznie nastawionych intelektualistów oraz uczestników historii narodowej, zwłaszcza o żołnierskiej

⁶ Metafora ta zasługuje na osobne studium. Byłaby ona niemożliwa, gdyby nie odkrycia pod Wezuwium – Herkulanum i Pompejów, 1738, 1748. Wcześniej pojawiła się ona w *Korsaku* Goreckiego. Z semantycznego punktu widzenia opisywała tę metaforę J. Kamionka-Straszakowa; „*Nasz naród jak lawa*”. *Studia z literatury i obyczaju doby romantyzmu*, Warszawa 1974. Zob. też: J. Winiarski, *Spoleczno-historyczne źródła metafory*, w: *Widzieć – oceniać – działać. Wieloaspektowość badań naukowych*, red. ks. J. Zimny, Stalowa Wola – Rużomberk 2006.

przeszłości⁷. Obraz tłumu – milczącego i cierpiącego – jest w wierszu Goreckiego już obrazem romantycznego narodu, który stanowi instancję patriotyczną i źródło nadziei wolności. Wiersz ostro rozgranicza sferę oficjalności i „podziemności” narodowej egzystencji oraz rzeczywistości historycznej, w której się ona dokonuje. Obecność tej dwoistości i wybór „cichej pieśni” motywuje brak głośnej i jawnej obecności *Mazurka Dąbrowskiego* w wierszu *Na zgon generała Dąbrowskiego*. Tekst owej pieśni żołnierskiej nie został jednak pominięty czy zapomniany.

Pozostała jego perspektywa epicka i aksjologiczna postrzegania historii narodu po utracie niepodległości. Uobecnia się ta sama symbolika i nadzieja, tyle że skomplikowana dramatycznie przez odmienione okoliczności i fakt śmierci wodza. Ale jest metafora zbiorowa, pamięć o „domku wieśniaka” i wzór ludowego przeżywania historii oraz tragedii narodowej. Dlatego zarys fabularny pieśni Wybickiego jest tutaj niejako odwrócony, także dla wyostrenia intencji wypowiedzi – alarmistycznej i wymuszającej nową myśl patriotyczną. Artykulacja ta umożliwia dostrzeżenie problemu aktualnego i czyni materię wiersza funeralnego dyskursywną wobec oficjalnego porządku życia publicznego. W tej postaci utwór adresowany jest do czytelników – zbiorowości narodowej, z którą podmiot relacjonujący fakty z dziejów tytułowego bohatera całkowicie się utożsamia, aż do zatracenia swej odrębności indywidualnej. *Mazurek Dąbrowskiego* pokazał znamieny obraz solidarności ludu z czynem żołnierzy:

Już tam ociec do swej Basi
Mówi zapłakany:
„Słuchaj jeno, pono nasi
Biją w tarabany”⁸.

Druga, sześciowersowa strofa wiersza Goreckiego daje obraz już nie łez radości, lecz rozpacz. Kategoria ta, co podkreśliły studia Piotra Żbikowskiego, jest najgłówniejszą dystynkcją formalną i znaczeniową tekstów wczesnoromantycznych w Polsce porobiorowej⁹. Zwrotka jest następująca:

Lecz gdzież nam ukryć rozpaczę,
Kiedy cała Polska płacze? –
W najmniejszym domku wieśniaka,
Wszędzie żałość lży wyciska,
Bo nie masz nigdzie Polaka,
Co nie znał jego nazwiska¹⁰.

Wiersz – *Na zgon generała Dąbrowskiego* – jest jednak... odą. Stanowi wypowiedź poetyczną na najwyższym poziomie tematycznym, stylistycznym i gatunkowym. Podkre-

⁷ Na rolę życia politycznego i organizacji spiskowych w kształtowaniu się romantyzmu warszawskiego i jego odmienności od romantyzmu wileńskiego wskazał S. Makowski, *Narodziny romantyzmu w Warszawie*, w: *Między oświeceniem a romantyzmem. Kultura polska około 1800 roku*, red. J. Z. Liचाński, H. Rothe, B. Schultze, Warszawa 1997.

⁸ Por. autograf *Pieśni Legionów Polskich* według kopii z roku 1885, sporządzonych przez wnuka autora pieśni, Edwarda Różanowskiego, cyt. za: M. Jurkowski, *Język „Mazurka Dąbrowskiego”*, w: *200 lat Mazurka Dąbrowskiego*, red. S. Frycie, Piotrków Trybunalski 1998, s. 48.

⁹ Pionierską pracą na tym polu jest studium: *Kiedy rozpacz staje się rzeczywistością, uwagi o poemacie Adama Jerzego Czartoryskiego „Bard polski”*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 3. Myśl tę rozwija nowsza praca: A. Bağlajewski, *Kategoria rozpacz i nadziei w utworach literackich z roku 1795*, w: *Z problemów preromantyzmu i romantyzmu. Studia i szkice*, red. A. Aleksandrowicz, Lublin 1991.

¹⁰ A. Gorecki, *Na zgon...*, dz. cyt.

śliliśmy już znaczenie początku, owego wstępu w kompozycyjnym porządku utworu. Podkreśliliśmy w nim istotne przekształcenia motywów i idei ważące na artykulacji tak doniosłego publicznie tematu. Trzeba się jednak upewnić, czy aby tak mocno zaakcentowana przez nas ranga początku nie jest przesadą i jakimś ahistorycznym czytaniem. Najlepiej zdać się przy tym na opinię jednego z najwybitniejszych teoretyków poezji w Europie XVII wieku. Otóż, Maciej Kazimierz Sarbiewski pisał o tej kwestii następująco:

Odważyłbym się początek ody nazwać jej duszą, jak przeciwnie duszą epigramatu jest jego zakończenie¹¹.

Pogląd powyższy sprawdza się zupełnie w interesującym nas utworze. Warto też pamiętać, że dostrzegano różnice między odą a pieśnią. Najlepszą wskazówką jest niewątpliwie myśl Euzebiusza Słowackiego. Powtórzył ją Józef Franciszek Królikowski:

Szczególnie tu się odznaczają dwa główne sądy, które się treścią i formą więcej od siebie różnią, to jest oda właściwa i pieśń. Pierwsza ma wznioślejszy przedmiot, mocniejsze uczucia, wyższą śmiałość myśli i wyrazów; druga powodowana zwykle lżejszymi i łagodniejszymi uczuciami bywa przeto w lekszym i umiarkowańszym tonie. Przedmiot ody może się dotyczyć całego świata, całej ziemi, całego kraju lub narodu; przedmiot pieśni nie wychodzi za obręb jednej rodziny, a często dotyczy się jednej tylko osoby¹².

Rzecz w tym, że „oda” Goreckiego ma synkretyczną i zmodernizowaną formę. Jest nowoczesna, co widać w tym, że sam tytuł już na nią nie wskazuje. Poza tym łączy spójnie zarówno retoryczne cechy „ody właściwej”, jak i pieśniowe horacjańskiej struktury poetyckiej. Stąd trzecią strofę dosłownie wynosi ku górze i lokuje ją na szczytach uniwersalizmu porównanie homeryckie, które nosi skądinąd znamiona dydaktyczno-politycznej gnomiki, związłego hasła patriotycznego:

Jak Karpat wzniesiony w chmury
Przewyższa okolne góry,
Tak w sławionych imion rzędzie
Dąbrowskiego pierwsze będzie¹³.

Hasło jest zwarte i potoczyste, jest rytmiczne i łatwo wpada w ucho, staje się nośnym niczym pieśń. W owej odzie Goreckiego daje się słyszeć prosta nauka historii i tradycji patriotycznej, którą głosiły „śpiewy” Naruszewicza. Ten sam ładunek emocjonalny i moralny, i ta sama prostota gnomicznej frazy kierowanej do wszystkich – wieśniaków i erudyty. Porównanie powyższe – używające jako miary wielkości imienia zasłużonej postaci niebotycznie wyniesionej „w chmury”, przywodzi na myśl poetycką „figurę myśli” w pieśni Jana Kochanowskiego *Kto mi dał skrzydła*, która za przykładem Horacego przyjmuje taki właśnie wzór mitologizacji bohatera¹⁴.

¹¹ Por. M. K. Sarbiewski, *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*, przeł. i opr. S. Skimina, Wrocław 1958, s. 157, cyt. za: P. Żbikowski, *W kręgu poetyki. Z dziejów świadomości literackiej gatunku*, Rzeszów 1968, s. 242.

¹² J. F. Królikowski, *Rys poetycki*, Poznań 1828, s. 24, cyt. za: P. Żbikowski, dz. cyt., s. 253.

¹³ A. Gorecki, *Na zgon...*, dz. cyt., s. 64.

¹⁴ Wiersz J. Kochanowskiego opierał się na wzorze wierszowanych „katalogów” (*vitae, imagines, żywoty, pamiątki*). Były to cykle epigramatów, oktostychów, pieśni, czasem z melodią, a każdy utwór charakteryzował kolejnego króla. Tradycja ta poprzedziła *Śpiewy historyczne* Niemcewicza. Pierwszym w tym gatunku był Klemens Janicius, poeta polsko-łaciński z I poł. XVI w. – por. L. Szczerbicka-

2.

Uczoność wywodu i wieloaspektowość problematyki zastępują znaki symboliczne współczesnej mitologii narodowej. Odwołują się one przede wszystkim do uczuć i kształtują wyobraźnię historyczną odbiorców, nie trzeba dodawać, że i wolę. Utwór ma wyraźny kontur ośmiozłogowca, pieśniowy format wierszy lirycznych. Warto zauważyć, że nie zawsze tak bywało, na przykład słynna *Oda do Polaków* (1806) Franciszka Wężyka, sławiąca Napoleona, obficie stosuje 11-złogowiec, także i niemniej głośna *Oda na cześć Kopernika* (1808) Ludwika Osińskiego kurczowo trzymała się tej rozpiętości. W tej sytuacji trzeba dostrzec jedyny taki wzór wypowiedzi patriotycznej i zarazem historycznej z Napoleonem w herbie.

Stanowią go ody napoleońskie Kajetana Koźmiana. Fascynujący, co podkreślił Ryszard Przybylski¹⁵, cykl poetycki pięciu utworów z lat 1800 – 1813. W nich to został użyty ośmiozłogowiec. Prawdopodobnie Gorecki był na tym polu nie tylko uczniem Niemcewicza, ale także Koźmiana¹⁶. Świadomość sławy jego ód nie pozwoliła mu jawnie włączyć się do tej wielkiej już publicznej próby umiejętności poetyckich, i być może również dlatego zdecydowanie zrezygnował z użycia w tytułach swych wierszy określenia gatunkowego, czy w ogóle kwalifikatora rodzajowego liryki, nazwy – *oda*.

Prawdopodobnie też uznał wtedy i później, że *oda* jest zbyt salonowa i erudycyjna jak na szerokie gremium narodowych odbiorców. Gorecki, zwolennik ludu, wyraziciel żołnierskiej braci oraz kontestującej młodzieży, rozumiał, że taki akces formalny byłby chybiony. Ze wzoru jednak, jego powszechnie rozpoznawalnej budowy, stylistyki, patosu i wyrazu ideowego zrezygnować nie chciał. W efekcie mamy unikalny wzór wiersza na śmierć generała Dąbrowskiego. Można wręcz orzec, że na dwa lata przed *Odą do młodości* Adama Mickiewicza to Gorecki pokazał, jak można przekształcać klasycystyczny wzór gatunku, włączając doń nowe, romantyczne akcenty. Wprowadził mianowicie do konturu ody znaki romantycznej symboliki i mitologii. Unosiła je poetycka fikcja. Fikcja, jak pisał Sarbiewski, rozciąga się w fabularnym ukształtowaniu ody, podzielonym na trzy części kompozycyjne, to jest na wstęp, czyli przedmowę, epizod, czyli dygresję, zakończenie, czyli epilog¹⁷.

Świadomość konieczności zaistnienia takiego trójpodziału jest bardzo istotna, gdyż wiąże się z wypełnieniem przez tekst ważnej funkcji publicznego przekazu i decyduje o jego wartościowaniu, to znaczy o stopniu jego doskonałości oraz jakości społecznie głoszonej idei. Wzorzec ten sięga do fundamentalnych nauk retoryki, a także i chrześcijańskiego pojmowania pełni aktu piękna i dobra. Wielkość i doniosłość zawartej w odzie Goreckiego nauki moralnej, znaczeniowo rozwiniętej i umotywowanej poprzez realiza-

Ślęk, *Mit Piastów w literaturze XVI – XVIII w.*, w: *Piastowie w dziejach Polski*, pod red. R. Hecka, Wrocław 1975, s. 245.

¹⁵ Por. R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Gdańsk 1996, s. 315.

¹⁶ „Nagły i zasadniczy przełom w twórczości Koźmiana nastąpił w r. 1809, z chwilą przyłączenia do Księstwa części Galicji, z Lublinem włącznie.[...] pisze podówczas Koźmian dwa znakomite wiersze – *Odę na zawieszenie orłów francuskich w Lublinie* oraz *Odę na pokój w roku 1809*. [...] zyskały mu momentalnie ogromny rozgłos i całkowicie zmieniły dotychczasowy status: z nieznanego nikomu prowincjonalnego wierszopisa awansowały go do godności narodowego twórcy” – por. P. Żbikowski, *Kajetan Koźmian. Szkic do portretu*, Rzeszów 1991, s. 35.

¹⁷ Por. P. Żbikowski, *W kręgu poetyki ody...*, dz. cyt., s. 241. Nie podzielamy jednak poglądu, że jest to wskazówka mało przydatna w praktyce badawczej.

cję wzoru, widać w trzech strofach uzasadniających tezę wygłoszoną tuż po części wstępnej utworu, w przytoczonym uprzednio porównaniu homeryckim. Wyrażona tutaj myśl o postawie, czynie i charakterze zmarłego dowódcy przeniesiona została z okoliczności rzeczywistych i niejako doraźnych na wysoki pułap uniwersalny. Część ta, rozpoczynająca się od apostrofy: „Zawiści, ty zamilknij podła”, odwołuje się do starożytnej kategorii cnoty (*virtus*) i nawiązuje do tradycji horacjańskiej, otwartej w dziejach poezji polskiej przez Jana Kochanowskiego i Mikołaja Sępa Szarzyńskiego¹⁸. Ich nauki są obecne w tekście Goreckiego, w wywodzie lirycznym i w kodach strof. W trzech strofach, po wskazanym otwarciu części środkowej wiersza, został zakreślony etos żołnierza-patrioty, który wbrew tym, których „bojaźń Tyranów uwiodła”, podjął czyn heroiczny i odniósł wielkie zwycięstwo na znacznym obszarze Europy. Znajdziemy w tym historyczne potwierdzenie uniwersalizmu etycznego Jana Kochanowskiego:

Prostak to, który wojsko z wielkości szacuje:
Zwycięstwo liczby nie chce, męstwa potrzebuje.¹⁹

Wiersz Goreckiego staje się przez to wielką lekcją miłości ku ojczyźnie. Miłości, która wyraża się nie w egzystencji „umysłów pocziwych”, o których czytamy w słynnej oktawie Krasickiego, lecz w patriotyzmie żołnierskim, sięgającym – jak głosił *Mazurek Dąbrowskiego* – do Czarnieckiego oraz przykładów Napoleona i Dąbrowskiego. Wiersz bowiem wyraża przekonanie, że „wykreślonej Polski imię” można napisać ponownie tylko orężem.

W strukturze gatunkowej ody niezbędne jest wystąpienie „nieporządku lirycznego”, który decyduje o poetyczności ujęcia; znosi niebezpieczeństwo monotonii oraz schematyzmu przy obowiązującej ten gatunek regule „jedności tematu”. Mianowicie, „nieporządek liryczny” umożliwia właśnie ukazanie jego wieloaspektowości. Józef Korzeniowski tak oto opisał tę trudną do uchwycenia kategorię:

Nieporządek w odzie nie polega na wywróceniu [...] następstwa, ani na przerwie całkowitej łańcucha, lecz na wyborze takiego postępu myśli i obrazów, który by był naturalnym, lecz niepospolitym, niespodziewanym, a najbardziej odpowiadającym poezji.²⁰

Otóż, w części środkowej ody dochodzi nieoczekiwanie, w związku z porozbiorowym zniewoleniem rodaków i jakby powszechnym załękaniem i milczeniem, do niespodziewanego wołania podmiotu o cud świadectwa, o widomy znak potwierdzenia wielkości i zasługi Dąbrowskiego jako obrońcy ojczyzny i wyraziciela uniwersalnej dla Europejczyków cnoty. Pojawia się jedyna w swoim rodzaju apostrofa do trzech rzek: Renu, Wisły i Berezyny, które wyznaczały arenę historycznych wydarzeń z udziałem tytułowego bohatera, przede wszystkim jako do żywiołów natury i źródeł wieczystej prawdy. Ren nie jest tutaj, co warto zauważyć, rzeką wrogów, „zdobytą”. Należy do porządku naturalnego, w obliczu którego ludzie muszą być oceniani moralnie. Ren toczy

¹⁸ Zob. J. Kochanowski; *Pochwała cnoty* (P. XII, *Księgi wtóre*) i *O dobrej sławie* (P. XIX, *Ks. wt.*) oraz M. Sęp Szarzyński; P. V, *O Fridruszu, który pod Sokalem zabit od Tatarów roku Pańskiego 1519*, P. VI, *O Strusie, który zabit na Rastawicy od Tatarów roku Pańskiego [1571]*, P. VII, *Stefanowi Polskiemu, królowi polskiemu*.

¹⁹ J. Kochanowski, P. XIX, *Ks. wt.*, cyt. za: *Pieśni*, oprac. T. Sinko, wyd. 2 przejr., Wrocław 1948, BN I, nr 100, s. 146.

²⁰ J. Korzeniowski, dz. cyt., s. 84, cyt. za: P. Żbikowski, *W kręgu poetyki ody...*, dz. cyt., s. 254.

swe wody tak, jak Wisła – wspaniale. Jest rzeką ojczystą dla ludzi, szczególnie zaś poetów dumających nad losami narodów i państw. Rzeki te właśnie miałyby w utworze Goreckiego – pod „wieszczą zaklęciem” – zyskać „czucie” i stawić pomnik ku chwale bohatera, skoro ludzie tego uczynić nie mogą. W wezwaniu poety o cud moralny uznania i przyjęcia czynu patrioty wplata się iście romantyczna ironia, woła on bowiem: „Żywioły, zawstyďte ludzi.”²¹

Ironia ta potęguje się i zamyka wiersz w dramatycznej puencie mieszczącej groźbę życia narodu „w ohydzie”, w ostatecznej niewoli u swych dzisiejszych wrogów. Obecność ironii romantycznej rzuca światło na kreację podmiotu wiersza. Świadomie, jak pamiętamy, rezygnuje on z elitarnej pozycji autorytetu publicznego i roli publicznego wzoru. Sytuuje się w tłumie, w oddolnych warstwach narodu, którego rozpacz i łzy są dlań ostateczną miarą prawdy o bohaterze, a sam jakby tylko zwraca się z ostrzegającą uwagą do „bardów” i „wieszczów”, których powinnością jest „śpiewać”. Jednak liryczna prawda i uczuciowy autentyzm jego ewokacji nadaje mu status ważności, konieczny przy tego rodzaju wystąpieniu publicznym, a znajomość losów bohatera, którego opiewa, i wydarzeń, o których mówi niejako z autopsji²², nadają mu moralne prawo dokonywania osądów, formułowania ostrzeżeń czy apeli patriotycznych.

Głównym źródłem pewności i zasadności wypowiedzanych racji jest dlań on sam – wewnętrzny, ze swoimi doświadczeniami i wyznawanymi wartościami, przede wszystkim ze swoją szlachetną duchowością, która łączy go z losem narodu²³. Ten wewnętrzny „ja” nie kieruje się rytuałem wystąpienia publicznego mówcy i wzorami jego gestów oraz form wypowiedzi, lecz lirycznym głosem przeżyć, wzruszenia, żalu, zachwytu, rozpacz, pamięci o bohaterstwie obrońców ojczyzny. To właśnie pozwala mu „śpiewać”, choć inaczej, niejako w obecności „bardów”. Podmiot dostrzega swą zewnętrżność, sytuację oraz rolę w społeczeństwie i kulturze, kieruje się, jakby na przekór niej, do swego wewnętrznego „ja” i osiąga przez to kompetencje poety-rewelatora. Kreację tę można odnieść do filozofii Fichtego i jej dramatycznie zróżnicowanych kategorii: „Ja” i „nie-Ja”, źródła ironii romantycznej²⁴.

3.

Wraz z tym poszerza się plan mitologii romantycznej ody Goreckiego. Poeta-bard, który winien tak właśnie, jak to przytoczyliśmy, zawezwać rzeki, zyskuje określenie „wieszcz” i moc czynienia „zaklęcia”. Wstęgi rzek narodowego losu znane z historii i poezji legionowej, z kolei zaś Tyber, Pad, Tag, rzeka Moskwa, Wisła, Warta...wydłużają się o rzeki ożywione w wierszu Goreckiego: Adyga, Ren, Berezyna. To swoiste dopełnienie romantycznego symbolu „rzeki domowej” o rzeki historii narodowej. Symbolika Renu zyskuje w zakończeniu wiersza wymiar heroiczny i tragiczny zarazem.

²¹ A. Gorecki, *Na zgon...*, dz. cyt., s. 64.

²² I tak „Lecząca z Turcji nawała”, to aluzja do wojsk carskich gen. Czyczagowa, które wróciły z Turcji. Por. E. Tarle, *Napoleon*, przekł. H. Łochocka, Warszawa 1957, s. 336.

²³ Warto pamiętać, że bywało skrajnie przeciwnie, kiedy powszechnie bawiono się w godzinie kłęski. Por. K. Koźmian, *Do tańczącego Krakowa*, w: Z. Libera, *Poezja polska 1800 – 1830*, Warszawa 1984, s. 184.

²⁴ Najwcześniej chyba pisał o tym Stefan Kawyn, „Ruch Literacki” 1928, nr 2.

Zamknięta została bowiem symbolem „pałasza” i rycerskiej prawicy, „co warownią Polski była”. Nie był to tylko symbol-rekwizyt historyczny, ale najprawdziwszy oręż²⁵.

Zakończenie wiersza przypomina puentę *Żalów Sarmaty*. Oręż miałby być odłożony jakby na zawsze „do narodowej skarbnicy”. Pewnie nie kryje się w tym polemiczna aluzja do puławskiej *Świątyni Sybilli*, ale już sama myśl, że oręż konieczny do przywrócenia imienia Polski ma pozostać muzealnym eksponatem, jest tragiczna i alarmistyczna. Puenta utworu jest pod względem poetyckim i ideowym znacznie wyższa od ówczesnych standardów klasycystycznych. Można by dla porównania sięgnąć na przykład do rękopiśmiennego zbioru wierszy z 1818 roku różnych autorów i przeczytać *Powitanie zwłoków śp. Księcia Józefa Poniatowskiego*, aby się przekonać, że wystarczały w takich razach właśnie „bramy Wawelu” i zapewnienia, że „pamięć droga przeżyje lata i wieki”²⁶.

Na tle znaczącego rozwoju ód w dobie Księstwa Warszawskiego²⁷ i Królestwa Kongresowego wiersz *Na zgon generała Dąbrowskiego* jest zupełnie wyjątkowy, tak w formie, która poprzedza romantyczne nowatorstwo *Ody do młodości*, jak i myśli dramatyzującej heroiczną ideę odzyskania niepodległości Polski. Język i styl, obrazowanie i symbolika wiersza Goreckiego są już prostsze i nie tak ociążałe erudycyjnie, jak we wzorcu Koźmiana. Kreacja podmiotu i ludowa konkretyzacja narodu²⁸ jest już świadectwem wyboru romantycznego jako kultury najlepiej wyrażającej kryptoegzystencję narodu po utracie niepodległości i przeszło dwóch dziesięcioleciach zmagania z niewolą polityczną. Śmierć wielkiego żołnierza-tułacza i wodza zamykała ostatecznie, jak się wówczas wydawało, drogę do niepodległości na drodze czynu zbrojnego. W tych okolicznościach wiersz Goreckiego wnosi wysoką ocenę tej drogi i podtrzymuje wagę etosu żołnierskiego, ale też kreuje przy tym cichą i podziemną solidarność narodu, który staje się depozytariuszem oręża umożliwiającego przywrócenie wolności.

Wiersz liryczny *Na pogrzeb Daszkiewicza (w Wilnie 1829)* nie ma precedensu w poezji polskiej. Został opublikowany w tomie otwierającym emigracyjną twórczość Goreckiego, w *Poezjach Litwina* z roku 1834²⁹. Z pewnością powstał jeszcze w kraju, gdyż geneza tego rodzaju utworów jest uwarunkowana okolicznościami, aktualnością zdarzenia. Byłby to zatem jedyny w swoim rodzaju hołd złożony pokoleniu filomatów i filaretów na parę lat przed trzecią częścią *Dziadów* (1832), i przed ich poetyką inskrypcją

²⁵ Trzeba dopowiedzieć, że w kampanii 1809 roku odzyskano wytwórnice stali położone w świętokrzyskim okręgu górniczo-hutniczym. Według świadectwa J. U. Niemcewicza z roku 1811 wytwórnia Maschofera w Michałowie wyprodukowała około 10 tysięcy pałaszków. Pałasz to długa broń sieczna o prostej głowni, przeznaczona przede wszystkim do cięcia, ale też i do klucia. Szabla natomiast miała głównie zakrzywioną i jednosieczną – por. B. Gembarzewski, *Wojsko Księstwa Warszawskiego 1807 – 1814*, Warszawa 1912, s. 196, a także: A. Nadolski, *Polska broń. Broń biała*, Wrocław 1984, s. 151.

²⁶ Por. *Zbiór wierszy*, rękopis [1818 r.], sygn. BJ 1034. Zob. W. Wisłocki, *Katalog rękopisów Biblioteki Uniwersytetu Jagiellońskiego*, cz. 1, nakładem AU, Kraków 1877–1881.

²⁷ Sytuację poezji po 1800 roku ukazuje w: P. Żbikowski, *Kajetan Koźmian. Poeta i obywatel (1797 – 1814)*, Wrocław 1972.

²⁸ Podniesienie ludu do narodu, zasadnicze dla literatury romantyzmu, ma szczególnie wyraz od *Konstytucji 3 maja, Krakowiaków i Górali* W. Bogusławskiego, Insurekcji Kościuszkowskiej i „Dekady Legionów”. Poprzedza obecność chłopca w poezji narodowej. Oddzielnym rozdziałem była konstytucja napoleońska i jej pieśń, wskrzesiciel kazań sejmowych, J. P. Woronicz, który w 1812 głosił równość w obliczu prawa wszystkich mieszkańców wspólnej ojczyzny. Por. Alojzy Jougan, *Z kazań politycznych ks. Woronicza o odbudowie państwa polskiego*, „Przegląd Powszechny” 1917, t. 136, s. 452.

²⁹ Zob. A. Gorecki, *Poezje Litwina*, dz. cyt., s. 194, tutaj data w tytule wiersza bez nawiasu.

poświęcającą dzieło „narodowej sprawy męczennikom”, wpisującą w ich liczbę Cypriana Daszkiewicza obok Jana Sobolewskiego oraz Feliksa Kólakowskiego, i określającą ich pamięć nie konwencjonalnie, lecz dosłownie jako – świętą. A to ze względu na rodzaj ich cierpień i wierność wartościom, które do końca zachowali.

Ekspresję wiersza i jego wartość informacyjną oraz światopoglądową wzmacnia przypisek, notka wydawcy, który w tym przypadku staje się jakby częścią wypowiedzi lirycznej. Przybiera on bowiem kształt poufnej wieści, iście hiobowej, przekazywanej w społeczeństwie poza dozorem wrogów. Komentarz zwięzły i ścisły jak notka prasowa tłumaczy i dopełnia obraz i sens zawarty w utworze, motywuje jego adres publiczny. Cyprian Daszkiewicz zmarł bowiem w Moskwie na gruźlicę z końcem listopada 1829 roku³⁰. Swój testament podpisał 23 listopada naszego czasu, a 5 grudnia według starego stylu, czyli kalendarza juliańskiego³¹. Pietraszkiewicz przywiózł jego zwłoki do Wilna – zgodnie z wolą testamentu – w marcu 1830 roku. W żadnym więc razie nie doszło do pogrzebu „w Wilnie 1829”. Wiersz Goreckiego zatem, jeśli przyjąć informację tytułową za prawdziwą, dotyczyłby nie ceremonii pogrzebowej, lecz mszy żałobnej w okolicznościach oczekiwanej eksportacji zwłok Daszkiewicza z Rosji do Wilna. Notka wydawcy nadaje słowom lirycznym znamię prawdziwości i przybliża odbiorcy życie pod zaborami. Jest podstawą poetyckiego realizmu. Objaśnienie pojawiło się już w pierwszym wydaniu tekstu (*Poezje Litwina*) i jest następujące:

Cyprian Daszkiewicz, jeden z filaretów, wywieziony w głąb Rosji, wkrótce życie na wygnaniu zakończył. Testamentem błagał, ażeby zwłoki jego matce odesłano i żeby w Wilnie zostały pochowane. – Żądaniu jego stało się zadość i pogrzeb odbył się pod surową bacznością policji, przy natłoku ludu, pogrążonego w cichym smutku³².

Dopiero to objaśnienie tłumaczy szczególność okoliczności tego pogrzebu i adekwatność poetyckiego opisu mszy żałobnej za śp. Daszkiewiczem, odprawianej „pod surową bacznością policji”. Policja zaborcy złamała uświęcone tradycją obyczaje pogrzebowe, wymusiła milczenie i dyscyplinę uczestników mszy żałobnej. Nie była jednak w stanie stłumić uczucia żalu i rozpacz po młodym patriocie zadrażnionym przez carski reżim, ani poczucia krzywdy doznanej przez społeczeństwo od wroga. Milcząca, jakby tylko intencjonalna apostrofa do Boga przywołuje Go na świadka i sędziego tej niesprawiedliwości:

Cichość w świątyni, ponure milczenie,
Ledwo znacznym westchnieniem żalność się tłómaczy,
A łez po twarzach leją się strumienie –
Potężny Boże! Ty wiesz, co to znaczy³³.

Zbiorowe zachowanie mieszkańców Wilna uczestniczących w ceremonii po śmierci Daszkiewicza zupełnie przypomina atmosferę uczuciową miasta w dniu wywózki uczniów z Kroż na zesłanie w opowiadaniu Sobolewskiego z celi bazylikańskiej *Dzia-*

³⁰ *Polski słownik biograficzny*, Kraków 1937, t. 3, hasło: *Daszkiewicz Cyprian (1803–1829)*, oprac. T. Turkowski, s. 444.

³¹ Zob. *Archiwum Filomatów. Listy z zesłania*, oprac. Z. Sudolski przy współpracy M. Grzebień, t. 1: *Krąg Onufrego Pietraszkiewicza i Cypriana Daszkiewicza*, Warszawa 1997, s. 448.

³² Cyt. za: A. Gorecki, *Pisma*, Lipsk 1886, t. 1, s. 87.

³³ Tamże.

dów. Swoiście ten fatalizm lucyferskiej historii dopełnia. Utwór *Na pogrzeb Daszkiewicza* jest odrębny i oryginalny w całokształcie twórczości przedlistopadowej Goreckiego. Nie ma on bezpośredniego wzoru ani w dumach czy pieśniach historycznych, ani też w innych formach poezji okolicznościowej, choćby funeralnej. Można przyjąć, że stanowi wyższą jakość w rozwoju liryki tego autora i powołuje niejako poetykę jego wierszy funeralnych okresu emigracyjnego, które pisał on następnie przez kolejne parędziesiąt lat.

Wiersz taki charakteryzuje się zwięzłością, oszczędnością słów i wersów. Dąży do rozpiętości trzech, a najwyżej czterech strof lub krótkiego wymiaru epigramatycznego. Ekonomia ta decyduje o poprzestawaniu tylko na słowach koniecznych, bez dążenia do wzbogacania i poszerzania leksyki, i rozwijania retorycznego wywodu. Powoduje to nie degradację estetyczną wiersza, lecz swoistą koncentrację jego ekspresji, kondensację uczuciową i znaczeniową intensyfikację frazy. Owa lapidarność pejzażu lirycznego pozwala eksponować i zwielokrotnić słowa kluczowe, symbole kultury, poprzez wydarzenia współczesne szczególnie nacechowane w świadomości odbiorców. Słowa te układają się w ciągi motywów lirycznie i dramatycznie współbiegnących przez wiersz – militarnych, batalistycznych i wojskowych, religijnych, narodowych, patriotycznych, także społecznych i osobistych.

U podłoża konstrukcji wiersza leży doniosłość tematu – śmierć wojskowego i weterana, uchodźcy politycznego i patrioty, czasem okrutnie doświadczonego przez wrogów i trudy życia na obczyźnie. Dystynkcja ważności tematu nie polega na opiewaniu minionej chwały, ale na ciągłej aktualności historii, która niszczy najwartościowszych Polaków i unieszczęśliwia ich, odbierając wolność i suwerenną ojczyznę. W ten tragiczny splot trwającej niewoli państwa i bezpowrotnego przemijania jego obrońców i orędowników włączona została w wierszach funeralnych Antoniego Goreckiego uniwersalna aksjologia, nadająca problemom historycznym i egzystencjalnym Polaków wymiar ogólnoludzki i powszechny, europejski. Umożliwia ona wartościowanie postaw indywidualnych i zbiorowych oraz innych narodów i państw także w odniesieniu do religii chrześcijańskiej i „racji dostatecznej” doktryn i nurtów ideowych określających współczesność oraz rzutujących w przyszłość. Chyba właśnie przestrzeń aksjologiczna bardziej decyduje o rozwoju utworów funeralnych w twórczości Goreckiego niż powody naturalne, zejście starszego i boleśnie doświadczonego przez historię pokolenia.

Poziom aksjologiczny pozwala uczynić wiersz *Na pogrzeb Daszkiewicza* wypowiedzią przekraczającą okolicznościowy charakter i ramy jednostkowego wydarzenia. Centrum wartości, miarę dobrego wyboru i sprawiedliwego, godnego pochwały życia stanowi pojęcie uczuciowe i bardzo osobiste dla każdego człowieka, leżące poza argumentacją polityczną i administracyjnym rozumieniem państwa. Jest nim symboliczne i mityczne pojęcie „ziemi przodków”, dziedziczonego od przeszłości skarbu nieprzerwanej i sprawiedliwej egzystencji narodu. Wiersz sięga od prostej pochwały moralnej po religijną obietnicę zmartwychwstania i jej kulturowe znaki:

Dotrwają, choć się nieszczęście wysiła,
Ci, co w prawdzie i Bogu nadzieje swe złożą;
Dziś śmierć ich bierze, lecz przyjdzie ta chwila,
Na dźwięk trąby anioła groby się otworzą³⁴.

³⁴ Tamże.

W perspektywie ostatecznej, eschatologicznej zmarły męczennik zyskuje rangę przykładu dla współczesnych i wzoru najwyższej wartości. Puenta wiersza wyraża silną uczuciową i moralną solidarność zbiorowości z postawą i cierpieniem niewinnego patrioty, który w dniu sądu ostatecznego zostanie nagrodzony:

Wspieraj nas Boże Twem silnym ramieniem,
Byśmy z tym ziomkiem zostali w tę chwilę!³⁵

Wiersz *Na pogrzeb Daszkiewicza* jest niezwykle właśnie przez to, że jest „nieoficjalny”, przekracza jakby tradycyjny, zwyczajowy wzór utworu funeralnego. Przez to właśnie, że ujawnia oczyma świadka działanie moralnego paradoksu. Upřednio złamał on życie młodego inteligenta-patrioty (urodzonego w 1803 roku), czyniąc go skazańcem wygnanym z kraju ojczystego, a teraz po śmierci sięgnął po niego powtórnie, zakazując ludowi tłumnie zebranemu na mszy żałobnej po jego śmierci okazywania prawdziwych uczuć i myśli oraz ujawnienia postawy moralnej. To przecherne odwrócenie chrześcijańskiej ceremonii i odstępstwo od tradycji funeralnej powodowało ostry podział między oficjalnością publicznego faktu śmierci i mszy żałobnej a stłumioną przez reżimowe prawa tej oficjalności społecznością uniwersyteckiego Wilna. Utwór w istocie opiewa bohatera zniewolonego społeczeństwa, wyraża tym samym uczucia i pragnienia narodu skazanego na milczenie i podporządkowanego policyjnemu ustrojowi. Dlatego właśnie wiersz wymaga komentarza objaśniającego dla czytelnika, który może nie wiedzieć, co się naprawdę wydarzyło po zgonie bohatera. Jest także swoistym kryptotekstem głoszącym prawdy zbiorowego „my” i tworzącym moralną przestrzeń kryptoegzystencji narodu. Na tym będzie polegała zasadnicza właściwość funeralnych wierszy Antoniego Goreckiego ogłaszanych na emigracji.

W związku z motywacją historyczno-polityczną utworu, która modyfikuje tradycyjne wzory poezji funeralnej, można zauważyć pewną tendencję w jego budowie. Jest nią uproszczenie, dosłownie mówiąc, „zdemokratyzowanie” sonetu, którego wzór tutaj się pojawia, tak iż zachowuje on swe cechy kompozycyjne, mianowicie dyptyczny podział czterech strof, z jednoczesnym odebraniem im cech artystowskiego popisu przez rezygnację z tercyn i wyrażonego rozkładu akcentów, ale z zachowaniem prostej regularności.

4.

Niewielki rozmiarami utwór Antoniego Goreckiego z lat emigracyjnych *Nad grobem Jakuba Grotkowskiego* zachował do dziś swoją ekspresję uczuciową, mimo że od jego pierwszej publikacji minęło blisko 130 lat³⁶. Może on zachwycić czystym liryzmem i jednocześnie zdumieć tym, że został ogłoszony niemal 16 lat po śmierci autora, któremu, co warto pamiętać, krytyka zarzucała, iż za dużo drukował tomików poetyckich. Także brak w tym dość uszczegółowionym i konkretnym wierszu podstawowych informacji drastycznie koliduje z jego rangą. Powoduje nieдомówienie, które trzeba ograniczyć i choćby tylko hipotetycznie uzupełnić dla pełniejszego zrozumienia tekstu. Utwór ten bowiem wydaje się jakoś szczególnie ważny dla poznania poetyki immanentnej wierszy funeralnych Antoniego Goreckiego. Z jego stylistyki i estetyki lirycznej wynika,

³⁵ Tamże.

³⁶ Zob. *Pisma Antoniego Goreckiego*, zebrane i wydane przez Ewarysta Goreckiego, Lipsk 1877, W Komisji u E. Ł. Kasprowicza, s. 152.

że był wypowiedzią pisarza bardzo prywatną, osobistą i intymną. W kontekście nadmienionych właśnie uwarunkowań i właściwości utworu wyraziściej rysuje się etos poety-pięśniarza funeralnego i portret jego bohatera wraz z motywacją wypowiedzi tworzącej pejzaż żalu po jego utracie wraz z ojczyzną.

Trzydziestowersowa kompozycja o rozpiętości sylabicznej 13 (7+6) i rymach przyległych, jak na charakter elegijny, jest wewnętrznie bardzo spójna i zwarta konstrukcyjnie niczym epigramat. Wydaje się, że nie ma tutaj zbędnego słowa czy zdania. Każdy cząstkowy cytat miast przybliżyć zdaje się deformować tekst. Jego ekspresja jest niezwykła, iście balladowa, medytacyjna i wizyjna, otwiera przestrzeń wewnętrzną, głęboko tkwiącą w świadomości podmiotu poety-żołnierza i towarzysza na polu walki:

Nad grobem Jakuba Grotkowskiego

Kiedy noc, gdy sen innym zamyka powieki,
Ty Puszczo Białowieska ! z tej Francji dalekiej
Ileż razy ja w tobie odbywam dumania,
Tak tam chodzę, jak gdyby wśród mego mieszkania³⁷.

Cała ekspozycja stanowi niezwykle przedziwo pamięci, które scala „złota przędza” liryki z poetyckim leksykonem słów-kluczy otwierających obraz świata polskiego emigranta, tragicznie doświadczonego przez historię. Jest nim właśnie podmiot, zarazem mag i wizjoner, który w codziennym biegu spraw żyje światem wewnętrznym swej pamięci głębokiej i wchodzi, jakby zwyczajnie, na swoje życzenie, do rzeczywistości bez granic przestrzennych i czasowych. Żyje jednocześnie w dwóch światach i zupełnie różnych wymiarach ontologicznych. Wiedzie podwójną egzystencję człowieka i ducha zarazem. Impulsem takiego przesilenia, wzbudzenia wewnętrznego „czucia” i wejścia w czas jest wiatr, zew nieskończoności, jego potęgująca się moc i „tchnienie”, które animuje podmiot, zagarnia go i wciąga w leśny labirynt. Realia znane z życiowych doświadczeń zyskują przy tym swój inny, symboliczny i poetycki status.

Motyw Paryża i sytuacja Polaków na jego bruku po upadku Powstania Listopadowego należą w literaturze do najważniejszych faktów dokumentujących zasadniczą zmianę w położeniu narodu doby porozbiorowej. Ów topos w literaturze XIX wieku i późniejszej wyznaczał próg aksjologiczny ocen wydarzeń historycznych i ludzi w nich uczestniczących, zaś późniejsze pokolenia stawiał wobec konieczności określenia postawy światopoglądowej oraz wyboru etycznego pozostającego w ścisłej łączności z sytuacją kraju po utracie niepodległości. Na tym progu nastąpił też zwrot kulturowy ku przerwanej przez wypadki dziejowe ciągłości tradycji domowej i narodowej. Największym znakiem tej przemiany pozostał *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza wydany w Paryżu w roku 1834. Tym bardziej więc jest on niezwykle ważny i artystycznie nowy w wierszu Antoniego Goreckiego z datą 20 czerwca 1833 roku – Paryż. Wpisuje ów wiersz samego autora, jego los i postawę twórczą, w główny nurt życia narodu po Listopadzie i w literaturę romantyczną, która na emigracji tę sytuację zbiorową ogarniała i usiłowała ją korzystnie dla patriotów rozwiązać. W tym utworze, godnym karty choćby i w *Panu Tadeuszu*, jest właśnie ów stary, puszczański las. Warto przypomnieć bodaj fragment jego pojawu w utworze:

³⁷ A. Gorecki, *Nad grobem Jakuba Grotkowskiego*, cyt. za: *Pisma*, dz. cyt., t. 1, s.159.

Wabiły oczy moje dachy szklane,
 Sztucznie rzucone mosty przez Sekwanę –
 Ale to krótko, minęły te czasy,
 Do was, litewskie, do was wzdycham lasy.
 Dwie mil od Wilna wiem jedną dolinę,
 Gdzie trakt raduński, wziąć w prawo drożynę,
 Iść lasem, lasem, nagle wtenczas oczy
 Ujrzą, jak Waka w dole nurty toczy;
 Nic z tym widokiem zrównać się nie w stanie,
 Łąki, ogrody i domki bez końca;
 Z drugiej zaczyna strony panowanie
 Jak smutek – puszcza ponuro stojąca.
 Milsza by jednak nad Paryż dziś była,
 Żebyś ty, Polsko, choć w tej puszczy żyła³⁸.

Tak właśnie kształtował się ów symboliczny „matecznik” ojczysty. Ów rzeczywisty „las stary”, swojski i bliski, pomimo oddalenia w czasie i przestrzeni, jest także wewnętrzną cezurą, granicą iście rytualnego przejścia podmiotu do głębszej sfery swej egzystencji, różnej od codziennego życia, ku poznaniu swej istoty, podstawy istnienia i ku swojemu przeznaczeniu uczestnika oraz świadka losu zbiorowego. Ten „las stary” jest niczym „ciemny las” Dantego, w którym poeta włoskiego trecenta znalazł się „na połowie życia”. W historii europejskiej kultury ów „las stary” stał się lasem archetypowym i poetyckim już w I połowie wieku XVI, w łacińskiej *Pieśni o żubrze*, napisanej w Rzymie przez Mikołaja z Hussowa. Dla elity europejskich humanistów pisarz ten wszedł w swą ojczystą puszcę – litewską, bliską, wręcz tożsamą ze starodawnym kompleksem leśnym Puszczy Białowieskiej. Było to wejście ku poznaniu natury oraz potęgi poezji zdolnej włączyć rzeczywistość w niezniszczalną i wieczystą sferę *universum*. Staropolski poeta ogłosił w swojej pieśni:

W północną gąszcz ja, Polak, choć rzymskim pisarzom
 Nie równy, zwracam przecie usilny swój krok³⁹.

Antoni Gorecki zaś wstąpił inaczej, bowiem w las oniryczny i wieczysty, który dany został tylko jemu i walczącym w nim patriotom. Wstąpił zatem w las wrosły w narodową historię, w sferę działania praw moralnych:

I dziś taki wiatr silny swe natęży tchnienie,
 To sprobuję, na skrzydłach jego puszcę pienie –
 Gdy niosąc je, przyleci, wstrząsłszy twe konary,
 I ty zaszum ponuro, zaszum lesie stary
 Na brzegach twych kościółek, smętarzyk zielony,
 Tam mój druh, tam Grotkowski Jakub pogrzebiony.⁴⁰

W tej innej, wieczystej sferze pamięci głębokiej poeta-towarzysz zmarłego wiedzie z nim rozmowę poza prawidłami rozumu, wspomina bitwę i rozmawia ze zmarłym o tej

³⁸ A. Gorecki, *Paryż. 20 czerwca 1833*, cyt. za: *Zbiór poetów polskich XIX w.*, oprac. P. Hertz, *Księga pierwsza*, Warszawa 1959, s. 621.

³⁹ Zob. M. Hussowski, *Pieśń o żubrze* [*Carmen...de statura, feritate ac venatione bisontis*], powst. w r. 1521/22, przeł. J. Kasproicz, cyt. za: *Antologia poezji polsko-łacińskiej 1470–1543*, wstęp i oprac. A. Jelicz, Szczecin 1985, s. 138, ww. 119-120.

⁴⁰ A. Gorecki, *Nad grobem Jakuba Grotkowskiego*, dz. cyt.

ostatniej chwili jego młodego życia. Wywołuje to emocjonalne pauzy monologu i swoistą aktualizację poprzez działanie czasu *praesens historicum*. Podmiot zapewnia tego, który pozostał na zawsze w cichej mogile, o pamięci rodaków i ich zazdrości tak zaszczytnej śmierci. To swoista asocjacja horacjańskiej maksymy: *Dulce et decorum est pro Patria mori*. Przekonanie takie podziela także podmiot wiersza Goreckiego, oprawia jednak tę myśl w nieutuloną rozpacz i cierpienie żołnierzy-weteranów, którzy nie zapomnieli ani idei, ani poległych w jej sprawie przyjaciół. Wiersz jest „cichy”, jakby bezgłośny, choć tak wiele mówi, także o zgiełku bitwy. Nie ma w nim retorycznego krzyku, podniesienia głosu, słownych gromów, których poeta nie szczędził w wielu innych wierszach. Nie ma tu bowiem odbiorców. Ich nieobecność jest zasadniczym rysem estetyki tego wiersza funeralnego. Liryzuje to i dramatyzuje wypowiedź podmiotu, także tworzy pejzaż tragicznego odosobnienia bohatera. Prawa nocy, wizji, „dumania” nadają tej refleksji i apostrofie *Nad grobem Jakuba Grotkowskiego* niepowtarzalny rys stylistyczny i metafizyczny.

À propos odosobnienia bohatera... pojawiają się w utworze wskazane już niedookreślenia, dotyczą one tak podstawowej informacji, czyli okoliczności śmierci Jakuba Grotkowskiego. W jakiej mianowicie wojnie, kampanii czy walce on zginął, kim był wróg, z którym walczył, i kim był on sam, z pochodzenia, wykształcenia, zawodu... Można zrozumieć, że wobec bardzo osobistego charakteru wypowiedzi poetyckiej, pomijającej forum publiczne, szczegóły te nie są potrzebne. Wydaje się jednak, że konwencja ta jest możliwa tylko do pewnego stopnia umowności. Wiersz porusza bowiem sprawy o wielkiej doniosłości publicznej. Tym bardziej nie można pojąć, dlaczego tak dobry, udany pod względem warsztatowym utwór nie był za życia jego autora publikowany. Odpowiedź, jeśli w ogóle jest możliwa, daje się pomyśleć przy następującym założeniu: utwór dotyczy epizodu walk z Powstania Listopadowego, najpewniej w owych „zielonych” miesiącach roku 1831, skoro w pamięci poety pozostał „smętarzyk zielony”. Uczestnicy tych walk i ich rodziny byli po ich zakończeniu ciężko represjonowani. Dodać tutaj trzeba, że Antoni Gorecki był współuczestnikiem powstania i w ogóle jego współorganizatorem, mianowicie stanął był na czele komitetu, który kierował w Wilnie jego przygotowaniem. Leonard Rettel pisał o tym następująco:

Odtąd Gorecki pełnił obowiązki szefa sztabu w oddziale Przeździeckiego, a potem Karola Załuskiego i dosłużył się stopnia pułkownika. Przed wzięciem jeszcze Warszawy znalazł się już za granicą i otrzymał nieznaną nam dokładnie misję dyplomatyczną do Szwajcarii. Zupełny upadek rewolucji polskiej uczynił go tułaczem⁴¹.

Rodzina zaś Goreckiego została w kraju, w rękach carskiej administracji. Krótko o tym piszą biografowie:

Rząd skonfiskował cały jego majątek i zmusił żonę do oddania synów do korpusu wojskowego w Petersburgu⁴².

A dzieci pozostawił Gorecki swej na zawsze osamotnionej żonie czworo, drobnych... Tak wyglądały realia życia pod zaborami w warunkach popowstaniowych repre-

⁴¹ Zob. L. Rettel, *Przedmowa*, w: A. Gorecki, *Pisma*, t. 1, dz. cyt., s. X.

⁴² Zob. *Gorecki Antoni (1787–1861)*, w: *Wiek XIX. Sto lat myśli polskiej: życiorysy, streszczenia, wyjątki*, red. B. Chlebowski, Warszawa 1907, t. 2, s. 447.

sji. Wiersz wspominał rodziców Jakuba Grotkowskiego: „Szczyci się tobą matka i ojciec sędziwy”⁴³. Być może pamięć o nich, o tych, co pozostali w kraju pod policyjnym dozorem, nakazała poecie powściągliwość w określaniu szczegółów w wierszu o śmierci na polu bitwy swego przyjaciela i towarzysza walki, i ostatecznie zaniechanie druku.

Nie wiemy, kiedy utwór o Grotkowskim powstał, kiedy zatem żyli jeszcze matka bohatera i jego „sędziwy” ojciec. W wierszu, w medytacji poety pozostali oni już na zawsze tacy sami, ilekroć wchodził on nocą w swym paryskim mieszkaniu wprost do ... Puszczy Białowieskiej, by tam w głębi swego ducha odnaleźć grób, który pozostał dlań grobem ojczystym. Ten „kościółek, smętarzyk zielony” jest faktem, osobistym doświadczeniem, ale także poetyckim toposem, bez którego nic już we wspomnieniu ojczyzny nie byłoby prawdziwe, zwłaszcza kresowy romantyzm. Czyż nie dowodzi tego poetycki obraz *Marii Malczewskiego*?

Wiersz *Nad grobem Jakuba Grotkowskiego* uwidacznia główne zarysy poetyki twórczości funeralnej Antoniego Goreckiego. Należy do nich kult zmarłych i poległych w drodze ku wolnej Polsce, pamięć o ich dla niej moralnym wyborze wierności i ofiary, jak też ciągle ponawianie obcowania żywych z tymi duchami. Funeralne wiersze Goreckiego łączą, jak w *Dziadach*, egzystencję żywych i sferę zmarłych w imię trwania narodu. Nagrobne pejzaże nie dopuszczają, by myśl o ojczyźnie była już tylko abstrakcją, ożywiają ideę wolności, kreują marzenie o ojczystym domu, uposażają wydziedziczonych w bogactwo wartości, które on tylko daje, rozbudzają wyobraźnię powrotu i obrazują go jako świętość.

Często, jak w wierszu o Grotkowskim, są to poezje aluzyjne i symbolistyczne, odwołują się do wspólnego, wewnętrznego języka narodowej kryptoegzystencji. Są przez to swoście sylwiczne, niedookreślone i jakby rozproszone. Tworzą przestrzeń domyślności, otwierają balladową legendę o człowieku, o jednym z gromady, który już nie powróci, ale i czeka, by ta gromada przyszła doń z dobrą nowiną. Często też, jak w tym przypadku, są „bezglósne”, ich mowa jest tylko intencjonalna, jakby potencjalnie tylko możliwa, duchowa, słyszalna już tylko poza fizyką materialnego świata.

Tak rozumiany język poezji, wizja człowieka i filozofia istnienia łączą bezkolizyjnie wielkie sprawy publiczne z osobistymi uczuciami i życiem jednostkowym, łączą konkretne szczegóły z kodem kultury, z tradycją poetycką. W tym kontekście wyłania się jakby wzór najpierwszy funeralnych wierszy, poetyckich świadectw miłości bliźniego w twórczości Antoniego Goreckiego. Jast nim *Petrarka*⁴⁴. Dlatego pewnie tak znajomo brzmi i uzupełnia się wzajemnie *Sonet z Petrarki* Goreckiego⁴⁵ i przeczytany właśnie wiersz *Nad grobem Jakuba Grotkowskiego*.

⁴³ A. Gorecki, *Nad grobem Jakuba...*, dz. cyt., s. 160.

⁴⁴ Ostatnio na wielką rolę Petrarki w romantycznym przełomie młodego Mickiewicza zwraca uwagę Z. Ożóg-Winiarska w opracowaniu motywu Laury.

⁴⁵ Zob. A. Gorecki, *Sonet z Petrarki*, w: *Pisma*, dz. cyt., t. 1, s. 265. Jest to niewątpliwie tłumaczenie sonetu 35. [*Solo e pensoso...*].

Marcin Lul
(Białystok)

SYMBOLIKA I METAFORYKA SERCA W TWÓRCZOŚCI JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Serce symbolizuje życie wewnętrzne człowieka. Ponadto oznacza środek, centralny punkt czegoś, istotę rzeczy lub zjawiska. W *Biblii* serce stanowi źródło uczuć, myśli i decyzji, miejsce współdziałania człowieka z Bogiem. W chrześcijaństwie wyraża ono przede wszystkim miłość i cierpienia Zbawiciela¹.

Serce to jeden z najstarszych i najpopularniejszych tematów i motywów literackich, podniesiony w sentymentalizmie za sprawą Rousseau do rangi kluczowej kategorii („czułe serce”). W sercu znajdowano wówczas paradygmat uniwersalnych cech nieskażonej natury ludzkiej (czułość, prostota, szczerłość, łagodność, wrażliwość emocjonalna, cnotliwość). Uchodziło ono za znamię indywidualności. Widziano w nim szansę naprawy zepsutej cywilizacji. Serce przedstawiano jako podstawowe narzędzie przeżywania otaczającego świata, służące także emocjonalnej komunikacji międzyludzkiej (na przykład w sielankach i elegiach Karpińskiego). Najdobitniej kult serca został zmanifestowany w epoce romantycznej, w której – w nawiązaniu do Pascala i Rousseau – porządek serca przeciwstawiono porządkowi rozumu. Przypisywano mu rolę „oka (ucha) wewnętrznego” w kontakcie człowieka ze sferą ducha i z wnętrzem drugiej osoby (słynne Mickiewiczowskie: „Miej serce, i patrzaj w serce!”). Serce uznano wtedy za najważniejszy wyznacznik indywidualizmu (programowe wyznanie Wertera J. W. Goethego: „moje serce mam ja tylko”) oraz za istotne kryterium oceny siebie i świata, źródło prawdy wewnętrznej i miłosnego wtajemniczenia („Słuchaj, co mówi to serce”, *Dziady* cz. IV). O ile sentymentalizm „uczył słuchać głosu serca”, o tyle romantycy „w głosie serca słuchają przeznaczenia”².

Słowacki wyrasta z romantycznej tradycji serca, ale zarazem wzbogaca ją o nowe, oryginalne sensory. W jego twórczości serce występuje w różnych kontekstach wyobraźniowych i ideowych. Tworzą one bardzo rozległy obszar rozciągający się między biegunami groteski (serce Paskiewicza trzymane na tacy w *Poema Piasta Dantyszka*, III 91) i

¹ Zob. *Słownik teologii biblijnej*, red. X. Leon-Dufour, tłum. i oprac. K. Romaniuk, Poznań 1994, s. 871-873; D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekład i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 358-361; D. Hildebrand, *Serce. Rozważania o uczuciowości ludzkiej i uczuciowości Boga-Człowieka*, przeł. J. Koźbiał, Poznań 1985, *passim*.

² M. Piwińska, *Miłość romantyczna*, Kraków – Wrocław 1984, s. 569.

symboliki wizyjnej (serce Chrystusa przebite mieczami wad narodowych w *Księdzu Marku*, VI 32)³.

U Słowackiego serce, w najogólniejszym sensie, wskazuje na ukrytą głębię człowieka; obraz ten bywa przywoływany na przykład w celu ekspozycji najbardziej intymnych przeżyć osobowości wypowiadającej się we własnym imieniu i poza kręgiem międzyludzkiej komunikacji („Ale przed Tobą głęb serca otworzę, / Smutno mi Boże!”, *Hymn V* 182). W refleksji egzystencjalnej Słowackiego porządek serca umieszczany jest także w antynomicznym zestawieniu z porządkiem przemijania („Cicho... zegarek słyszę idący... i serce... / Czas i życie, *Na szczycie piramid*, IX 112)⁴. Serce może być źródłem dobra lub zła („A jeszcze gorszą plamę masz wrytą / Na twojem sercu niż na twojem czole”, *Balladyna IV* 102), siedliskiem sumienia („Sumnienie zaś w sercu kole”, *Sen srebrny Salomei VI* 238), miejscem udreki psychicznej („Ty jesteś z ludzi, których serce żywi / Łzami – lub gorzką trucizną laurową”, *Lambro II* 23). U Słowackiego nie zabrakło też typowo romantycznego toposu serca marzycielskiego (np. *Szafary*, redakcja pierwsza, VIII 47, 52). W *Godzinie myśli* jest ono naznaczone dwuznacznym piętnem wspomnienia przeszłości i przeżywania egzystencji („Smutna poezja duszy oba serca żywi” oraz: „Serce jak kryształ w setne poryło się skaży, / I tak wiecznie zostało”, II 81, 85). Autor *Kordiana* stworzył także niezwykle bogatą gamę obrazów serca charakteryzujących różne postawy bohaterów wobec zbiorowości, gamę przebiegającą od obrazu serca kruszącego serca innych w *Lambrze* (II 25) po obraz serca – karmiciela serc w *Księdzu Marku* (zob. cytaty niżej) i w *Zawiszy Czarnym* (XII/2 475). W niektórych utworach (bądź grupach utworów) serce zyskuje znaczenie specjalne w kształtowaniu całościowej wizji bohatera, autora lub świata.

W powieściach poetyckich z okresu indywidualizmu bajronicznego pojawia się galeria „kamiennych serc” samotnych zbrodniarzy i buntowników, serc zamkniętych, odizolowanych od wrogiego świata, przepelnionych nienawiścią i chęcią zemsty („Serce jak koral, co zimny i twardy: / [...] / Skamieniał błędząc wśród zimnych kamieni”, *Szafary*, red. druga, VIII 57). Są one symbolicznym odpowiednikiem „kamiennych ludzi” Mickiewicza.

W *Lambrze* obraz serca wzbogaca się o nowe sensory, rozwijane i przekształcane w późniejszej twórczości. W utworze tym „samobójcza myśl” (II 48), spopielająca serce głównego bohatera (II 50) znajduje przeciwwagę w zamkniętej w głębi jego serca „myśli zmartwychwstania” (II 46), „Co kiedyś zbawi nawet pamięć moją” (II 26), i w słowach Ipsarioty, powtórzonych na zasadzie autocytatu jako motto do *Kordiana*:

Więc będę śpiewał i dążył do kresu;
Ożywię ogień, jeśli jest w iskerce.
Tak Egipcjanin w liście z aloesu
Obwija zwiędłe umarłego serce;
Na liściu pisze zmartwychwstania słowa;
Chociaż w tym liściu serce nie ożyje,

³ Wszystkie cytaty utworów Słowackiego pochodzą z wydania: J. Słowacki, *Dziela wszystkie*, red. J. Kleiner, W. Floryan, t. 1–17, Wrocław 1952–1976. Lokalizację cytatów podaję według następujących zasad: numer tomu w wydaniu krytycznym oznaczam cyframi rzymskimi, numer strony – cyframi arabskimi.

⁴ Pisał na ten temat R. Przybylski we wstępie do antologii: *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982, s. 61.

Lecz od zepsucia wiecznie się zachowa,
 W proch nie rozsypie...Godzina wybije,
 Kiedy myśl słowa tajemną odgadnie,
 Wtenczas odpowiedź będzie w sercu – na dnie. (II 20)

Tak brzmi *credo* Słowackiego, przekonanego o sile poetyckiego słowa, zdolnego wskrzesić czyn przyszły, przechować serce umarłego moralnie narodu, wlać w nie myśl szlachetną, chociaż zarazem słychać w tej pieśni nutę powątpiewania, czy aby jeszcze tli się w tym sercu iskierka narodowości. Czynność balsamowania serca przez analogię odpowiada sprawczej mocy poezji, która zachowuje iskrę życia dla przyszłości – nie tyle usypia i zasklepia naród w grobie, ile oczyszcza go z marazmu i przygotowuje do odrodzenia w godzinie próby. Aby czyn się urzeczywistnił, trzeba bowiem odczytać jego sens, skryty na dnie serca i wyrażony słowem poety. To słowo staje się – by użyć tu formuły Norwida – testamentem czynu⁵.

* * *

Symbolikę serca Słowacki znacząco pogłębia w *Kordianie*, otwierając ją – jeszcze bardziej niż w *Lambrze* – na problematykę czynu. Tytułowy bohater dramatu nosi specjalnie dlań utworzone imię symboliczne: Kordian, czyli Człowiek-Serce (od łac. *cor, cordis* – serce), imię wskazujące na niepowtarzalny charakter jego doświadczenia wewnętrznego, a zarazem na ukryty wymiar egzystencji niedostępnej bezpośrednio dla otaczającego świata⁶. W tym złożonym procesie samopoznania ujawnia się zarówno słabość, jak i siła serca Kordiana. W punkcie wyjścia cierpi on na wczesnoromantyczną „chorobę wieku”, rozpoznaje swój stan jako uwięzienie w egzystencji. Dręczy go poczucie pustki, nudy, braku autentyczności. Kordian obsesyjnie przeżywa dramat myśli usiłującej wzbic się w nieskończoność, ale skazanej na destrukcyjne samoograniczenie – nie tylko z powodu potęgi kosmosu, ale również z *winy serca*, pozbawionego jej polotu, nie potrafiącego sprostać jej tytanicznym marzeniom. Bohater uruchamia w wyobraźni odpowiadającą temu ograniczeniu metaforykę pustego środka (serca) i okręgu:

Myśl zbląkana w błękity niebieskie upadła,
 Oto ją gwiazdy w kręgi porywają chyże,
 I kręcą, aż zmęczona, posepna, pobladła,
 Powróci z tańcu niebios, w nudne serce moje... (II 127)

Bohater Słowackiego silnie odczuwa potrzebę odnalezienia duchowego centrum i tym samym zintegrowania rozproszonej osobowości, nadania jej określonego kierunku (sensu):

⁵ O znaczeniach obrazu serca w kontekście pojęć: ojczyzna, naród, polskość piszę w ostatniej części tego szkicu.

⁶ O etymologii imienia bohatera zob. M. Bizan, P. Hertz, *Glosy do „Kordiana”*, w: J. Słowacki, *Kordian*, Warszawa 1972, s. 198-200. W płaszczyźnie symbolicznej imię Kordian może także sugerować jego nie tylko historyczny, ale bardziej jeszcze ponadczasowy status everymana – człowieka poszukującego sensu, nonkonformisty. „Politycznie to nieudacznik. Militarnie – przegrany. Kulturalnie, moralnie – ponieważ przekroczył relatywizm świata rzeczy, wciela pragnienia i oczekiwania wielu. Nie tylko w Polsce. Pragnienie godności, Sensu, ideału” (M. Masłowski, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, Warszawa 1998, s. 153).

Otom ja sam, jak drzewo zwarzone od kiści,
 Sto we mnie żądz, sto uczuć, sto uwiedłych liści;
 Ilekroć wiatr silniejszy wionie, zrywa tłumy.
 Celem uczuć, zwiędnięcie; głosem uczuć, szumy
 Bez harmonii wyrazów... Niech grom we mnie wali!
 Niech w tłumie myśli, jaką myśl wielką zapali...
 Boże! zdejm z mego serca jaskółczy niepokój,
 Daj życiu duszę i cel duszy wyprorokuj...
 Jedną myśl wielką roznieć, niechaj pali żarem,
 A stanę się tej myśli narzędziem, zegarem,
 Na twarzy ją pokażę, popchnę serca biciem,
 Rozdzwonię wyrazami, i dokończę życiem.
 (II 114, podkr. moje – M. L.)

Kordian zdaje sobie sprawę, że „myśl wielka” musi zostać zinterioryzowana w osobistym doświadczeniu, odczuta, zgodnie z intencją wyrażoną w motcie, „w sercu – na dnie” jako własna. Dopiero przyzwolenie serca równie wielkiego jak ta „myśl”, umożliwi wcielenie jej w czyn. Może nawet samo jej odczucie w sercu jest już rzeczywistością czynu.⁷ „Jaskółczy niepokój” wbrew autosugestii, której poddaje się bohater w swoim monologu, nie musi być skazą na jego duszy ani też absurdalną pustką pozostającą bez znaczenia dla jego dalszego rozwoju duchowego. Brak zakorzenienia w świecie wartości, kojarzący się Kordianowi z obrazem bezradnie kołującego nad ziemią ptaka, nie sprowadza jeszcze ostatecznej klęski, jest stanem czysto subiektywnym, niepokój serca jest oznaką życia, dzięki której paradoksalnie Kordian ma szansę przekroczyć zakłętą krąg subiektywizacji własnych przeżyć („nudne serce moje”). W jego świecie wewnętrznym niespokojne bicie serca już zawiera w sobie odpowiedź: gotowość do czynu albo ostrożniej – jest dowodem leśnej tęsknoty za ładem, sensem, duszą.

Oczywiście, zupełne przekroczenie granic własnej samooceny i autoanalizy okaże się niemożliwe. Kordian pozostanie przynajmniej w pewnej mierze egzystencją skoncentrowaną na sobie samej („...szukam przeżyć siebie...”, II 201), dla której zewnętrzny świat jest w dużym stopniu zagrożeniem, jakąś mistyfikacją, wymierzoną przeciw tożsamości indywidualnej. Kordian podejmie jednak wysiłek zmierzający do uszlachetnienia serca, czyli – innymi słowy – do zlania poezji życia z sercem („Pośród szlachetnych, Kordian zwyciężcą zostanie. / Wy oblicza, on myśli i serce pokaże”, II 172). I chociaż dramat wewnętrzny Kordiana będzie miał posmak sztucznej teatralności, to przecież bohater postara się o to, aby swoje serce uczynić sceną żywą, tętniącą. Na tej scenie możliwa jest autokreacja i duchowa, a nie tylko psychiczna ekspresja. Młodzieńczy zapal serca nie jest sztucznym zapalem, nie rozrywa go nawet gnieźdzący się gdzieś w zakamarkach jego jestestwa „robak smutku”. Podobnie, ciężar „jaskółczego niepokoju” pełni funkcję stymulatora niezgody Kordiana na stan wewnętrznej stabilizacji, pozornej równowagi człowieka-monolitu.

W monologu na Mont Blanc bohater Słowackiego poddaje hamletycznym próbom program Mickiewicza wyrażony w Wielkiej Improwizacji. Bezszykownie pyta siebie o możliwość zintensyfikowania własnego doświadczenia indywidualnego do tego stopnia, żeby przekazać je zbiorowości jako wcielony czyn – uczucie płynące z serca do serc:

⁷ Zob. sąd Z. Nałkowskiej: „Poezja nie przeciwstawia się czynowi, lecz jest z nim równoległa. Nie jest ucieczką od rzeczywistości, lecz pośród rzeczywistości właśnie działa” (Z. Nałkowska, *Obrona słów. Glossy do „Kordiana”*, w: *Widzenie bliskie i dalekie*, Warszawa 1957, s. 41).

Mogę siłą uczucia serce moje nalać,
Aby się czuciem na tłumy rozciekło,
I przepelnilo serca nad brzegi,
I popłynęło rzeką pod trony – obalać? (II 144)

W innych częściach tego samego monologu Kordian projektuje swój nowy status człowieka-posągu. I nie czuje się dobrze w tym teatralnym przebraniu. Brak mu lampy. Czy wobec tych rozpaczliwych prób samookreślenia nie wydaje się zasadne przypuszczenie, że serce Kordiana jest tylko jakimś bezcielesnym podmiotem myślącego *cogito*, zaledwie i... aż ogniskiem świadomości refleksyjnej, takiej, która nawet w swojej symbolicznej i dodajmy: umownej lokalizacji na szczycie góry – nie przekracza granic własnego jednostkowego istnienia? Odpowiedź nie narzuca się w sposób oczywisty. Wiadomo skądinąd, że Kordian tęskni za życiem, za urodą (nie uludą) świata, nawet w chwili, kiedy myśli o zbliżającej się śmierci. Jego serce jest więc wyposażone w „siłę uczucia”. A co z tym uczuciem Kordian robi, to już odrębna kwestia. Przekazywalność doświadczenia wewnętrznego innym ludziom okazuje się problematyczna, jak Hamletowskie: „być albo nie być”. Człowiek-Serce jest egzystencją wolną, to znaczy: może egzystować samotnie jako świadomość indywidualna. Poszukiwanie „myśli wielkiej” dla wiecznie niezaspokojonego serca jest porównywalne z narodzinami nowej, prawdziwej świadomości.

Może więc Człowiek-Serce w swoim rozdarciu między „być” a „nie być” – odczuwanym subiektywnie jako „jaskółczy niepokój” – przypomina monadę, która określa siebie w opozycji do świata zewnętrznego. Na ten świat składają się, po pierwsze: nie rozumiejący go ani nie współodczuwających z nim inni ludzie – kobiety i spiskowcy, po drugie: melancholijnie smętna natura – obraz pokrewny stanom duszy i w tym niechcianym pokrewieństwie odpychający (stąd wspomnienie-marzenie o wiośnie), po trzecie wreszcie: absurdalna i wywrócona na nice historia – dzieło szatańskie. Najtrudniej przychodzi Kordianowi zdystansowanie się wobec wzorców literackich (ale czy dla niego w ogóle są one realnymi bytami?). Jedynym sposobem istnienia staje się w takich warunkach negacja bytu przez powstanie świadomości. Ten problem stanowi raczej zagadnienie filozoficzne, ale przecież Sartre, XX-wieczny egzystencjalista francuski, w jego podejmowaniu widzi szansę nadania sensu indywidualnej egzystencji. Świadomość – twierdzi Sartre – czerpie swoje istnienie z bytu, ale zarazem wyrwa się z niego, określa siebie jako nicość, paradoksalnie tworzy siebie od nowa w nie-bycie⁸.

Kordian – jeśli zastosować do niego Sartre’owskie kategorie – projektuje w wyobraźni własną przyszłość, nie czuje się całkowicie zdeterminowany swoim przeszłym wcieleniem „zabitego na sercu” młodzieńca, wcieleniem, które go drażni, ale nie zniewala; jest osobowością progresywną, stopniowo dojrzewającą do podjęcia wolnego wyboru. Można się spierać, co będzie tym wyborem: czy skok na koniu przed oczami tłumu, czy decyzja nie-działania w zgodzie z własnym sumieniem, czy może zgoda na własną i bezimienną śmierć? A może po prostu egzystencjalny wybór bycia sobą, prawo do nadania własnego sensu obiektywnie zaistniałej sytuacji? Człowiek-Serce wrzucony w piekło historii pozostaje wolny w określaniu swojego stosunku wobec niej. Dlatego Kordian jest gotów pokazać spiskowcom swoje myśli i serce.

⁸ J-P. Sartre, *Problem bytu i nicości. Egzystencjalizm jest humanizmem*, przeł. M. Kowalska i J. Krajewski, Warszawa 2001.

Oczywiście, nie każdy element biografii Kordiana można wpisać w porządek znaczeń Sartre'owskiego egzystencjalizmu. Ofiara bohatera, którego nazwano „przeanielnym bohaterem żalobnym”, byłaby pozbawiona sensu, jeśli stwierdzenie Sartre'a: „inni to piekło” uznać za rację ostateczną w dramacie Słowackiego⁹. Ojczyzna – święte słowo – była wszak dla jego bohatera „prywatnym obowiązkiem”, a nie marginesem życia: „Polska się granicami ku morzom rozstrzela, / I po burzliwej nocy oddycha i żyje. / Żyje! czy temu słowu zajrzeliście w duszę? / Nie wiem... w tem jednym słowie jakieś serce bije, / Rozbieram je na dźwięki, na litery kruszę, / I w każdym dźwięku słyszę głos cały ogromny!” (II 163, podkr. – M. L.)¹⁰. W planie wyobraźniowo-ideowym zachodzi wyraźna korespondencja między obrazem serca poety, które swoim biciem popchnie „myśl wielką”, a bijącym sercem ojczyzny – słowem i dźwiękiem pełnym znaczenia. Tu powraca niczym echo z dna serca „odpowieź” zaszyfrowana w motcie z *Lambra*. „Tajemna myśl” rozbrzmiewa wyrazami Kordiana i ojczyzny jak echo poezji. Słowacki we wzajemnej interakcji motta-autocytatu i tekstu dramatycznego tworzy wspólne pole semantyczne dla słów: poeta (śpiewak) – serce – naród. W tym splocie znaczeń odkrywa się sieć wewnętrznych napięć, zbliżeń i oddaleń. Nie zawsze bowiem serce jest zestrojone z głosem poezji. „Myśl wielka” stoi w sprzeczności z myślą zbląkaną w błękitach, tak samo jak „nudne serce” zaprzecza ideałowi serca, które zrealizuje „myśl wielką”. W całokształcie psychicznych i duchowych zmagania Kordiana chodzi o jego rzeczywisty, nie wykreowany dynamizm serca, jego „jaskółczy niepokój”. Z tego względu Słowacki nie godzi się na zbyt „literacką” przemianę swego bohatera wyrażoną w Mickiewiczowskiej formule: *Gustavus obiit, Conradus natus est*. Nie pozwala Kordianowi zastygnąć w jednej pozie narodowego męczennika.

Serce Kordiana do samego końca jest siedliskiem wewnętrznych napięć i sprzecznych uczuć, areną walki sił destruktywnych i kreatywnych („Wierście mi! wierście, ludzie! jam jest wielki, mocny! / Jedyńą słabość zamknę w sercu tajemniczem, / Robak smutku mię gryzie...” II 167). W „próbowaniu i szukaniu dróg, na których można by zaspokoić głód duszy, utulić jaskółczy niepokój serca”, Kordian usiłuje ocalić w sobie godność¹¹. Idzie na śmierć, aby spełnić egzystencję.

* * *

Odrębne sensy nadaje Słowacki obrazowi serca w *Horsztyńskim*, aczkolwiek na modelowaniu biografii Szczęsnego Kossakowskiego zaważyła w pewnym stopniu kreacja Kordiana. O młodym synu Hetmana czynią uwagi pozostali bohaterowie tego nie ukończonego dramatu, na przykład Książd: „Widzę, że w jego sercu jest jakaś okropna walka” (VIII 273). Ale głębi tego serca musi pozostać zakryta dla innych. Szczęsny zma-

⁹ M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyczne tematy egzystencji*, w: *Nasze pojedynki o romantyzm*, red. D. Siwicka i M. Bieńczyk, Warszawa 1995, s. 21-22.

¹⁰ Por. z inną wypowiedzią Kordiana: „Niech słowo ojczyzna, / Zmaleje dźwiękiem do trzech liter cara; / Niechaj w te słowo wsięknie miłość, wiara, / I cały język ludu w te litery, / Nie będę z niemi!” (II 199-200). Pełna niechęci i goryczy inwektywa pod adresem „tłumu drobnego” jest zdrowym odruchem zapalczego młodzieńca-patrioty odcinającego się od konformistów i służalców Rosji.

¹¹ Użyte w odmiennym kontekście sformułowanie M. Kriedla, określające postawę, zdaniem badacza, przeciwstawną wobec Mickiewiczowskiego Konrada, który przechodzi innego rodzaju próbę: w sporze z Bogiem szuka potwierdzenia wartości etycznej swoich sił kreacyjnych (M. Kriedl, *Antagonizm wieszczów*, Warszawa 1925, s. 111).

ga się z problemem teatralizacji własnych gestów i zachowań, chciałby odzyskać szczerść i czytelność w relacji do siebie samego i świata, który go otacza. Zwierza się Ksińskiemu: „widzisz, że ja teraz pokazuję marionetki..., zabity jestem na sercu, jak inni ludzie zabici na duszy...” (VIII 344) – i Amelii: „Są serca rozdarte na cztery części... jak zapisane głupim poematem karty papieru w ręku rozsądnego człowieka...” (VIII 310)¹². Katalog cytatów tyleż odsłaniających, co maskujących serce Szczęsnego, zamykać może pełna ironii autoprezentacja w finale utworu. Tutaj Słowacki postawił swego bohatera na samym krańcu, na rozdrożu historii, w obliczu rozwścieczonego tłumu powstańców. Wobec nich Szczęsny ma wystąpić z „sercem Rzymianina”, ale jakże wieloznacznie i ironicznie szermują tą formułą postaci dramatu. Symbol herosa o proweniencji antycznej, ucieleśnienie męstwa i odwagi przekształca się we frazę oznaczającą w „przekładzie” Nieznajomego „poświęcenie”, które okazuje się dezercją, a w autoironicznym komentarzu Szczęsnego – gest samounicestwiający, gwałtowny i ślepy skok w przepaść, w nicość: „Powiedziałeś, że mam serce Rzymianina... Wysadzę zamek na powietrze... żadna ręka nie dotknie... na wieży są prochy...” (VIII 360)¹³.

Wydaje się, że Szczęsnemu nie było dane usłyszeć odpowiedzi rozjaśniającej sens egzystencji, której tak uporczywie szukał Kordian na dnie swego serca. Świadomość Szczęsnego zogniskowana w jego rozdartym na kawałki sercu w sposób może najbardziej radykalny zmierza do negacji wszelkiego bytu i staje się nicością. Nasuwa się tu pytanie: czy w swoim samobójczym akcie ironisty Szczęsny zdobywa poczucie wewnętrznej wolności? Przecież już schodzi ze sceny teatru marionetek i gladiatorów, sam decyduje o własnym losie. Nie jest to jednak los wybrany po sartr’owsku, zawieszony między absurdalnymi narodzinami i równie absurdalną śmiercią. Człowiek-Serce, a takim był Kordian, w manifestowanej mimo kryzysu wciąż na nowo wierności swojemu egzystencjalnemu wyborowi idzie za głosem serca, ten głos pcha go do czynu, do zaangażowania w budowanie własnej (i szerzej: ponadosobistej) przestrzeni wolności. Szczęsnemu w kulminacyjnym momencie zabrakło starodawnej odwagi Rzymianina do podjęcia takiej decyzji, bowiem wybrał inną niż Kordian śmierć – samozatrąę rozwiązującą dylemat jego istnienia (hamletyzm serca: „być albo nie być”), nie umieranie w łonie życia, lecz nicość przeciw życiu. I przeciw własnemu sercu, bo, jak przypominał mu niegdyś Horsztyński, „Bóg nie na próżno wlał w serca nasze bojaźń śmierci (VIII 312)”. I w ostatniej kolejności: chyba także przeciw szalonej dumie całej arystokracji, dumie rozpierającej jego serce („Duma – jest to harfa, która ma tysiąc strun – tysiąc wielkich i cienkich tonów... tysiąc wzniosłych i błahych tryumfów...”, VIII 343). Swoją pasją samounicestwienia zaraża Szczęsny całą rzeczywistość.

Przywoływane przez Kordiana święte imię POLSKA z bijącym ogromnym sercem – w „słuchu wewnętrznym” Szczęsnego nie znajduje już tak prostego jak w przypadku tamtego bohatera, i nie zmaconego żadną zabójczą ironią, oddźwięku, bowiem serce ojczyzny umieszcza on poza sferą sacrum patriotycznego, w odwróconym cynicznie porządku wartości: „Serce kraju – powiada do szlachty – ukształcimy na wzór z e l a z - n e g o w o ł u Dionizjusza. – Będzie ryczeć okropnie paszczą ognistą na cztery końce

¹² O zniewalającym egzystowaniu bohatera w świecie masek i obcych twarzy zob. M. Kalinowska, *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989, s. 138-171.

¹³ O figurze Rzymianina w kontekście finałowej sceny *Horsztyńskiego* zob. J. Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005, s. 239-241. Moja interpretacja w tym miejscu opiera się na tezach przedstawionych w pracy badacza.

świata – jękiem zamkniętych i palonych we wnętrzu nędzarzy... i męczenników... Czy serce wasze bije litością?... Ojcowie nasi mieli prawo zabijania – a my nie możemy wystawić teatru gladiatorów na zahartowanie serca dzieci naszych...” (VIII 343, podkr. – M. L.). Serce żelazne nie jest nawet sercem zwierzęcia, ale mechaniczną paszczą, wystawianym na teatrze martwym przedmiotem, w którym przestaną wkrótce bić miażdżone serca ofiar, a szlacheckie serca katów obrastają w pancerz obojętności. Nic dziwnego, że w takim świecie, monstrialnie zdeformowanym, słychać tylko katastroficzny lament¹⁴.

O ile wewnętrzne rozdarcie Kordiana w ostatecznym rozrachunku posłużyło mu jako szansa budowania nowej tożsamości, o tyle niemoc serca rozproszonego na tysiące kawałków doprowadziła Szczęsnego do niszczycielskiej antykreacji.

* * *

Szczególnie ważne zadania Słowacki wyznaczył metaforyce serca w *Beniowskim*. Często jawi się ono jako obraz cierpienia poety spowodowanego brakiem porozumienia ze współczesnymi mu odbiorcami, ich nieczułością, degrengoladą moralną i ciasnotą umysłową, obraz bólu zmieszanego z gorzkim śmiechem czy nawet z ironią („Patrzcie, jak serce wesole – gdy pęknie!”, V 77)¹⁵. Poeta – autor dzieła, wydobywając ze swojej lutni „głosy cierpiące”, zarazem domaga się jakby od siebie ich stłumienia, nie pozwala im wybrzmieć do końca („Milcz serce! [...] Uderzam ciebie w złości. – Milcz, szalone!”, V 100), co, z jednej strony, świadczy o jego powściągliwości w uczuciowej egzaltacji, lecz, z drugiej – paradoksalnie jeszcze bardziej uwydatnia i wzmacnia ból serca, a jednocześnie podkreśla emocjonalny i intelektualny dystans poety o sercu „wiecznie drżącym”, „nie zaspokojonym” w stosunku do ludzi, którym „Ambicja serce spod żeber wykradła” (V 104)¹⁶. Słowacki występujący z pozycji suwerennego kreatora i mistrza ironii chce ujarzmić serca swoich czytelników, nie tyle zmusić je do łez i wzruszeń (często podejrzanych o konwencjonalność), ile wyczulić je na fałsz i małoduszność krytyki i tak zwanej opinii. Zaprzecza jakoby jedynie bawił się w literaturę, z lekkim sercem wypuszczając na świat „upiory” i gotowe zmyślenia ku ucieście publiczności.

W niektórych kontekstach serce wprost staje się szlachetnym orężem walki z ideowymi przeciwnikami („Jeżeli gryzę co – to sercem gryzę” albo: „Z mózgu mojego mieliście jedzenie, / Lecz serce moje się jak łuk wypręża, / Zrzuca was, głodne sępów pokolenie”, V 91, 105). Rytm i charakter tej walki polega na nieustannie aranżowanym na oczach czytelnika procesie odsłaniania serca i zapuszczania na nie zasłon – tak że w rezultacie wewnętrzne bogactwo i, by tak rzec, wciąż na nowo odkrywany potencjał auto-

¹⁴ Oczywiście, w Szczęsnym w innych momentach budzą się szlachetne uczucia patriotyczne. Zwracano np. uwagę na jego wahanie między „ojcem” a „ojczyzną”, posługując się określeniami Krasińskiego. Zob. prace M. Janion i M. Żmigrodzkiej: *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 166 oraz *Gorzkie arcydzieło*, w: *Trzyście arcydzieł romantycznych*, pod red. E. Kiślak i M. Gumkowskiego, Warszawa 1996.

¹⁵ Zob. też: V 104-105. W cytowaniu *Beniowskiego* będę traktował równorzędnie fragmenty wersji uznanej przez autora za ostateczną, jak i redakcje zaniechane bądź późniejsze, zakładając, że wszystkie uczestniczą w procesie powstawania i ewoluowania całości dzieła.

¹⁶ O „przewycięzaniu fali przeżyć” jako sugestii odautorskiej zob. także R. Dąbrowski, *Słowackiego dialog z odbiorcą. Podmiot mówiący, narracja, dialog w „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu”, „Beniowskim” i „Królu-Duchu”*, Kraków 1996, s. 146.

ra znajdują się poza zasięgiem nie rozumiejącej go rzeszy krytyków i oskarżycieli. Słowacki, dążąc do wypracowania możliwie jak najbardziej otwartej formuły własnej twórczości i egzystencji, ze zmiennym i nieuchwytnym dystansem traktuje ujawnianie swojego osobistego zaangażowania w ten proces. Jedynie Boga dopuszcza do centrum swojej duchowej, wewnętrznej rzeczywistości („Nie zwiodły Go te królewskie purpury, / W które ja się tu, jak przed sztyletami / Cezar, obwijam, gdy mię w serce rażą, / Ażeby umrzeć z niewidzianą twarzą”, V 100) – dla reszty, zwanej pogardliwie „gminem”, jest poetą „ciemnym”, niedorzecznym (V 106). W walce z oponentami Słowacki broni swojej twórczości przed zarzutem braku serca i wiary. Podkreśla, iż kocha swoje poetyckie „mary” wygrzebane z „ojczyzny popiołów”. Każda z nich, „co chce, z mego serca bierze” (V 134). Poeta dowodzi, że jego poezja nie rezygnuje z wartości ideowych i że łączy je z estetycznymi:

[...] O! tęczowa
Kopuło myśli, tyś moim kościołem! –
Wymalowana, jasna, księżycowa,
Nad srebrnym duszy wisząca aniołem,
Modlitwą w tobie są rozpaczy słowa,
Serce wygląda jak urna z popiołem
W najtajemniejszej kaplicy stojąca –
Tak jesteś, gdy cię żaden wiatr nie trąca. –
(V 85, podkr. moje – M. L.)

Wpisując obraz serca w potraktowaną niemal symbolicznie architektonikę kościelną podkreśla autor szczególną rangę serca jako skarbu spopielałego wprawdzie, ale jakby uświęconego modlitwą rozpaczy, skarbu schowanego tylko dla Boga, ukrytego przed wzrokiem profanów niczym cenna relikwia (por. z cytowanym wyżej fragmentem *Hymnu*). Poeta zapowiada jednak dalej rozbicie kościoła i pęknięcie serca za sprawą „burzy” – wówczas to „Myśl zabłysnęła nagle jak miecz nagi, / Marzenia stają się czynem i życiem, / Czyny się stają piorunem odwagi –” (V 86). Tak częsty w *Beniowskim* obraz pękniętego serca mógłby w tym kontekście kojarzyć się z jakimś progresywizmem poezji istniejącej w świadomości poety jednocześnie jako „kopuła myśli” z sercem w środku (w presupozycji można to odbierać, że jego poezja zawsze taka była) i jako momentalna erupcja zmagazynowanych pod tym sklepieniem sił twórczych, sił kruszących ścieśnione w zakamarkach serce. Obrazowi serca w *Beniowskim* nie sposób narzucić jakiegoś ostatecznie usankcjonowanego przez autora sensu, uczestniczy on w przepływie znaczeń tworzonej poezji – dzieła w ruchu. Serce kruszy się, napina, cierpi, walczy, pęka... I w tej dynamice zmieniających się wciąż kontekstów i układów odniesienia nie podlega żadnej określonej *a priori* funkcjonalizacji. Nie jest po prostu atrybutem poety, stanowi swego rodzaju żywą tkankę jego żywiołowej transformacji. Ostatnie zdania kończące wyżej cytowaną dygresję o „tęczowej kopule” zbijają z tropu wprowadzeniem pejzażu... żałobnego: „I serce pękło i burza przewyła... / Z wszystkiego, patrzcie co? – krzyż i mogiła. –” (V 86)¹⁷.

¹⁷ Treugutt swoją interpretację fragmentu z motywami „kopuły myśli” i serca kończy lapidarną uwagą, świadcząca o ostrożnym parafrazowaniu myśli Słowackiego – żeby nie wybiegać zbytnio na manowce tej trudnej lektury: „Jest tu i obrona dawnej swej twórczości, i zapowiedź »rozbicia kościoła«, możliwość nagłego przerwania okresu »wielkiej tragedii powagi i ciszy greckiej«. Po *Anhellim* może

Zgodnie ze słowami narratora (V 86) sceny rozgrywane pod „tęczową kopułą myśli”, innymi słowy: w „teatrze naszych wnętrzości” (w planie dygresyjnym) znajdują swoją odpowiedniość w konstruowaniu dalszych losów Beniowskiego (w planie fabularnym)¹⁸. Romans „dwojga serc pękniętych” – Maurycego i Anieli (V 84) zaczyna się dalej (zwłaszcza w *Pieśniach XII-XIV*, red. I) przełamywać w historię czynu żołnierskiego, który – w intencji Beniowskiego – powinien być zgodny z patriotyczną etyką serca („Byłem miał serce...co jest jak kaplica / Święta...a czynił to, co Bóg rozkazał”, XI 137)¹⁹. Im bardziej koncepcja poematu ewoluuje w stronę mistyki (w dalszych pieśniach), tym większy nacisk kładzie autor na imperatyw mówienia prawdy sercem, aby torować drogę duchowi: „Ale wierzajcie... żem rymu podpory / Podłożył sercem... i to moje veto / Przeciw fałszowi kiedy duch mój rzuca, / To więcej mnie to kosztuje – niż płuca...” (XI 212)²⁰. W tej samej rękopiśmiennej wersji *Pieśni VII* Słowacki relacjonuje: „Otoż Beniowski mój, powrócił z Wschodu / Właśnie... jak veto żywe – lecz obdarte / I biedne... [...] / I przyszedł jako nędzarz do ogrodu / Pokazać serce, które więcej warte / Niż to – co za nie dawali na świecie / Ci, co kupują serca na tandecie” (XI 212-213). Dygresje w ostatnich pieśniach poematu coraz bardziej współgrają za pośrednictwem motywu serca z opowiadaniem historii rycerza Maurycego.

Słowacki, zwłaszcza w swoich nie wydanych, a czasem wręcz przekreślonych redakcjach pieśni, powraca raz po raz do tematu serca nostalgicznie zwróconego ku „dawnej” ojczyźnie i zakochanego w jej „śmiertelnej twarzy”, na przykład: „Ja zostawiony gdzieś na mogił straży / Jak żuraw... abym nie spał śród omamień, / Trzymam... me serce w rękę... serce-kamień – // Biedne uwiędłe serce” (XI 186) albo – cytat korespondujący mimo zmiany kontekstu i charakteru całości z zaklinaniem serca w *Pieśni III*, aby milczało – „Biedny ja bez tej krainy, / Gdzie mi ktoś bicie serca tak przyspieszał, / Że odtąd bicia tego nauczone, / Idzie – jak jakie zegarki szalone” (XI 231). W ostatecznej wersji *Pieśni VIII* o Beniowskim błakającym się na brzegu Morza Czarnego autor powie: „[...] smutno tam jednemu, / Z europejskich pamiątek gromadą / Śród gorącego pustyni kobierca / Błądzić z strzaskanem sercem – lub bez serca...” (XI 83). Zbieżność elementów tworzących elegijno-pożegnalny nastrój człowieka i pejzażu pozwala przypuszczać, że miały one swój istotny udział w formowaniu autoportretu Słowackiego w okresie pisania dalszych pieśni, a nawet przynajmniej w minimalnym stopniu stanowiły

być Beniowski. Ten zapowiadany drukiem pierwszych pieśni” (S. Treugutt, „Beniowski”. *Kryzys indywidualizmu romantycznego*, Warszawa 1999, s. 80). Zasadne byłoby – brzmiące nieco ironicznie – pytanie: A co po Beniowskim?

¹⁸ R. Dąbrowski traktuje to „łagodne” przejście od dygresji do fabuły jako „przeniesienie uczuć podmiotu mówiącego na bohatera, traktowanego w tym miejscu w dużym stopniu ironicznie” (R. Dąbrowski, dz. cyt., s. 146.). Dodać warto, że ironia fabularna nie jest absolutna, choć może ona wielu czytelników utrzymywać w niepewności co do poważnego traktowania głównego bohatera.

¹⁹ Nie mamy tutaj do czynienia z prostym przekształceniem schematu biograficznego, ale właśnie z przełamywaniem pierwotnie nakreślonej koncepcji (typu) antybohatera we wzór człowieka w coraz większym stopniu uwewnętrzniającego swoje życie, jego sens, misję. Bohater bierze tu do serca przestrożę księdza Marka z *Pieśni III*: „Biada, kto daje ojczyźnie pół duszy, / A drugie tu pół dla szczęścia zachowa” (V 109).

²⁰ Według komentarza do wydania w Bibliotece Narodowej – „w pisanych w tym samym okresie pismach mistycznych, związanych z kręgiem Towiańskiego, Słowacki szczególnie ważną rolę przyznawał »vetu z ducha«, przez które jednostka mogła ocalić prawdy, unicestwiane przez zbiorowość” (oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 1996, s. 365).

wspólne podłoże doświadczeń egzystencjalnych autora i jego na nowo kształtowanego bohatera. Można odnieść wrażenie, że poeta wynalazł tym samym jeden ze sposobów, aby nie porzucając zupełnie ironii romantycznej, poprzez cierpienie ducha – coś na kształt śmierci wewnętrznej – dotrzeć do granicy mistyki. W *Pieśni VII* zapowiada swoim odbiorcom, że kto chce „śnić to, o czym śnię... niech przy mnie stanie... // Na tych wyżynach ducha... jest ponura / Dla serc strzaskanych cisza...” (XI 70).

Do serca jako źródła natchnienia i mocy sprawczej własnej poezji odwołuje się Słowacki w zamykającym *Pieśń V* pojedynku z Mickiewiczem o przewodnictwo nad duchem narodu. Tutaj słowa są *de facto* nośnikami duchowej energii powalającej przeciwnika:

Jam zwolna serca mego rwał kawały,
Zamieniał w piorun i w twarz jemu ciskał;
A wszystkie tak grzmiały jeszcze jako skały,
Jakbym ja w niebie na sztuki rozpryskał
Boga, a teraz kawałki spadały... (V 136)

Słowacki przenosi, jak widać, walkę „na serca” Mickiewiczowskiego Konrada z Bogiem z płaszczyzny metafizyczno-religijnej w sferę osobistego rozrachunku poetyckiego z autorem *Dziadów*, w sferę idei nieosiągalną dla postronnych obserwatorów sporu. W tym nowym „wydaniu” będzie to już walka „dwóch na słońcach swych przeciwnych – Bogów” (V 138). Nowa improwizacja. Z premedytacją pasożytując na wyobraźni swojego największego rywala, autor zapowiada w *Beniowskim* zawładnięcie duszami polskimi, rzucając wyzwanie Mickiewiczowskiemu Konradowi i tym wszystkim, którzy bezwiednie poszli „drogą kłamną”: „Jeśli wy bez serc? wy! – to moje serce / Za was czuć będzie, przebaczać bez miary” (V 137). W tak jednoznacznej deklaracji, nie mającej w sobie nic z hamletyzmu Kordiana ani z uzurpacji Konrada, dochodzi do głosu idea, którą można by określić umownie jako mesjanizm serca albo inaczej: jako jego żywa ofiara przeciw martwocie starych form. W rezultacie pojedynku z „dawnym bogiem” poezji – konstatuje natchnioną frazą Słowacki – „Obmyłem twój laur, w słów ognistych deszczu, / I pokazałem, że na twojej korze / Pęknięcie serca znać – a w liści dreszczu / Widać, że ci coś próchno duszy porze” (V 138).

O ile wobec emigracji Słowacki użył broni mniejszego kalibru (gryzące serce), o tyle w rozprawie z czczonym przez nią „wieszczem” zdecydował się na rysz tunek prawdziwie wyjęty z kosmicznego imaginarium (serce piorunujące Bogiem!)²¹.

* * *

W twórczości mistycznej Słowackiego, zapowiadanej już w utworach zaliczanych do grupy tekstów „premistrzycznych”, serce otrzymuje odmienną i w dużej mierze oryginalną na tle romantyzmu wykładnię symboliczną, podporządkowaną nowej wersji kreacjonizmu i poetyce duchowego rewelatorstwa. Zarazem jednak zaznacza się wtedy u autora *Króla-Ducha* powracalność pewnych obrazów serca z okresu przedmistrzycznego, na przykład z *Kordiana* – echo „jaskółczego niepokoju” słyhać w *Zachwyceniu*: „Przywalon byłem twej lekkości skałą, / Serce jak ptaszek złęczony latało” (XII\1 196), a metaforyczny „robak smutku” pojawia się jeszcze raz w *Księciu Niezłomnym*, w bole-

²¹ R. Dąbrowski zalicza finałową wypowiedź Słowackiego do „dialogu, komunikacji, zinterpretowanej jako forma działania nadawcy w relacji do odbiorcy” (dz. cyt., s. 130). O tej improwizacji Słowackiego zob. także S. Treugutt, dz. cyt., s. 149 oraz rozdz. *Inny wieszcz*.

snej skardze Don Fernanda: „Bo zaprawdę – że, choć cierpię niezłomnie, / Jakiś robak, tu, serce mi toczy, / Pełne serce, i łez pełne mam oczy” (VII 63).

W twórczości genezyjskiej Słowackiego serce to przede wszystkim organ „czucia” stanowiącego jedno ze skrzydeł ducha („uczucie [...], ta rdzeń, która wszędy dochodzącem jest sercem”, *Genezis z Ducha* XIV 57), organ współpracujący z rozumem zgodnie z zasadą: „czucie i wiedza... mają być razem do lotu użyte...” (*Dialog troisty* XIV 334). Duch odbywa robotę w „przeświętych serca ludzkiego – ciemnicach” (*Kiedy prawdziwie Polacy powstaną* XII\1, 235) i w sercu narodu (*Powstał naród wykonawca* XII\1 270). „Serce mistyczne” skupia więc w sobie moc kreacyjną ducha („Taka jest wielka moc błyskawic w łonach, / Że dotknij, a wnet piorun ci wyskoczy / Z każdego serca...”, *Samuel Zborowski* XIII\1 215), siłę miłości, przemieniającą stare formy w nowe („Miłość podnosi serca...”, *Agezylausz* XII\2 91). Tę specyficzną funkcję w szczytowej „słonecznej” fazie jej rozwoju wydobywa ważny u Słowackiego obraz serca jako czary pełnej światłości bożej, występujący w *Dziejach Sofos i Heliona* („A w was serce jak czara – ale już z tej czary / [...] światło się rodzi i leje bez końca”, XV 120) i w *Samuelu Zborowskim* (XIII\1 204). Wysoką pozycję w mistycznym imaginarium Słowackiego zajmuje „rubin serca” pojawiający się raz w *Księdzu Marku* (wizerunek „PANA, [...] / Co siedmiomieczowe słońce / Na serca jasnym rubinie / Zapaliwszy, stał na chmurach”, VI 31) i dwukrotnie w *Królu-Duchu* – raz jako klejnot błyszczący „światłością – co jest na Syjonie” (XVI 417), innym razem w obrazie ducha, który „Im większy [...], tem hojniejszą dłonią / Szafuje serca rubinem czerwonym” (XVI 444)²².

U Słowackiego, tak jak u innych romantyków, serce jest często odpowiednikiem „człowieka wewnętrznego” mistyków (choćby w *Zachwyceniu*). „Na sercu ręki Bożej położenie” wznosi duszę ku wieczności (*Król-Duch* VII 184). Zgodnie z etyką *Księcia Niezłomnego* winno być ono odzwierciedleniem boskiego ładu moralnego w człowieku i siedliskiem nadprzyrodzonej „łaski, sprawiedliwości / I innych cnót mocarza” (VII 92). W *Królu-Duchu* „Pokora, cichość – te najrzadsze cnoty” (XVI 402) zakorzeniają się w sercu przebóstwionym. „Człowiekiem z serca” nazywa Słowacki Szamana w *Anhellim* – osobę obdarzoną przez Boga niezwykłym charyzmatem (III 28). W *Księdzu Marku* wybraniec boży składa dobrowolnie ofiarę serca na ołtarzu ojczyzny za naród, ofiarę jako tryumf ducha nad uciskającą go formą („Ja sam, który memi jelity / Pasłem serca – i serca kawałem / Nakarmiłem tych, co serca nie mieli”, VI 110). W „biednym sercu człowieczym” karmelity z Baru, w jego piersi „pełnej radośnej boleści” skupia się tajemnicza moc sakramentów, co wyraźnie świadczy o jego dwoistej, ziemskoniebiańskiej naturze (VI 46)²³. Podobnie, sens soteriologiczny mają także zwielokrotnione „męki serdeczne” Króla-Ducha (choćby: XVI 433).

Prefigurację mistycznej ofiary serca przynosi historia poświęcenia się Lilli Wenedy. Konstrukcja tej postaci opiera się na podwójnym „rusztowaniu” złożonym z obrazu serca i symbolu harfy, mówiących „głosami” wzajemnie sobie odpowiadającymi. Znacząca w planie zdarzeń i nadbudowanych nad nim sensów symbolicznych wydaje się zwłaszcza „zamiana” harfy na martwe ciało i serce Lilli, zapowiedziana niejako przez samą

²² Obraz „rubinu serca” przejął Słowacki między innymi z wyobrażeń malarstwa religijnego („wizerunek doloris”). Wszystkie trzy jego warianty odnotowuje A. Boleski w pracy: *W sferze wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego. Główne motywy obrazowania*, Łódź 1960, s. 95.

²³ J. M. Rymkiewicz, *Ludzie dwoiści (Barokowa struktura postaci Słowackiego)*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria III, pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1981, s. 89. Zob. także D. Hildebrand, dz. cyt.

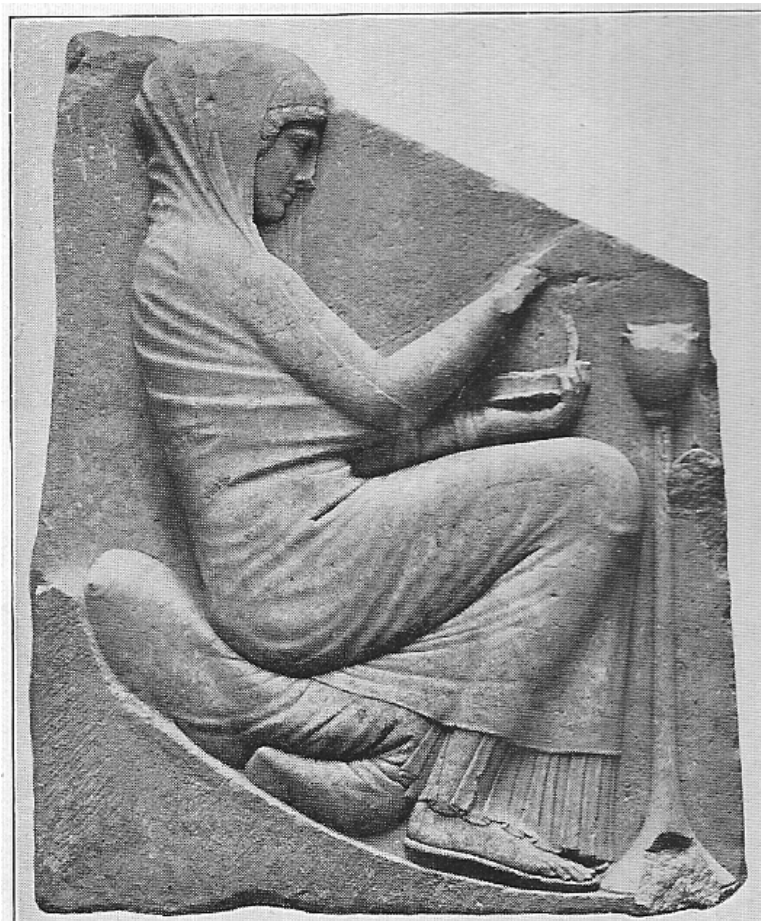
ofiarodawczynię („bo w moim sercu / Jest tyle złotych strun, jak na tej harfie, / Lecz wszystkie pękną od razu z boleści / Jednym wyrazem ojcowskim stargane” (IV 357). Harfa i serce są w *Lilli Wenedzie* znakami tragicznej wyższości prawa ducha w stosunku do ziemskiej idei panowania nad wrogami.

* * *

Słowacki, zgodnie z ogólną tendencją romantyzmu polskiego, wprowadza serce w krąg znaczeniowy pojęć: ojczyzna, naród, polskość. W takim ujęciu wyraża ono charakter narodowy Polaków („rubaszne serca” dawnych Polaków w *Parabazie do Złotej Czażki*), ich postawę wobec ojczyzny („małowierne serca” w *Grobie Agamemnona*, „gołębie serca” w *Lilli Wenedzie*, „czyste łabędzie serce” Zawiszy Czarnego) oraz wobec wrogów i zdrajców („tygrysie serca” mścicieli w *Poema Piasta Dantyszka i Waclawie*). Wykładnię mesjanistyczną zyskuje u Słowackiego obraz serca jako kołyski („Gdy w sercu Polska duchem urodzona / Jak nimfa wstaje z perłowej kołyski”, *Do Joanny Bobrowej* VIII 437). W sercu przebiega proces uwewnętrznienia patriotyzmu i etosu polskości (Jan w *Fantazym*: „coś w sercu tu polskiego siedzi, / [...] i zaprzecza / Takiego czynu”, X 180). Przybiera on często formę autokreacji „ja” na wyjątkową jednostkę („Mały ja, biedny – ale serce moje / Może pomieścić ludzi miliony”, *Tak mi Boże dopomóż* VI 11). Autokreacja Słowackiego jest konkurencyjna wobec Mickiewiczowskiego wzorca Bohatera Polaków (por. z monologiem Konrada z *Wielkiej Improwizacji*: „Ja i ojczyzna to jedno. / Nazywam się Milijon – bo za miliony / Kocham i cierpię katusze”). W *Samuelu Zborowskim* odbywa się w zaświatach sąd nad sercem tytułowego bohatera, sercem, z którego przemocą wydarto ojczyznę. Znamienne, że w roli adwokata serca (*advocatus cordis*) Samuela występuje diabeł Bukary określany także mianem „Ja”. Z kolei, z sercami rodaków bezlitośnie rozprawia się lutnia Słowackiego na przykład w wierszu *Ułamki*: „O! wy, co w prochu myśli mażecie i serca, / Z tych serc otrzyście rdzę – podnieście czoła” (VIII 418)²⁴.

Powyższy przegląd tematów serca nie wyczerpuje wszystkich aspektów występowania tego obrazu w dziełach Słowackiego. Zestawienie wybranych i szczególnie ważnych problemowo elementów obrazowania, w których serce łączy się z innymi składnikami poetyckiej wyobraźni, pozwala stwierdzić, że nie ma u autora *Beniowskiego* jednej nadrzędnej sfery odniesienia, stanowiącej podstawowy klucz interpretacyjny do wszystkich znaczeń ewokowanych dzięki zastosowaniu tej metafory czy tego symbolu. Niniejsze analizy i interpretacje zmierzały do wykazania, że poezja Słowackiego w swojej strukturze wyobraźniowej i myślowej jest policentryczna, choć z drugiej strony obrazom serca – mimo ich nieustannej transformacji – niejednokrotnie przypisane są pewne cechy stałe, rozpoznawalne w całokształcie tej bogatej twórczości.

²⁴ Zob. też: Lambro, *Grób Agamemnona*.



Fragment marmurowej płaskorzeźby z V w. p.n.e.

Mikołaj Sokołowski
(Warszawa)

FIGURA ŚWIĘTEGO NIKOGO W *DO ZESZŁEJ...* (*NA GROBOWYM GŁAZIE*) CYPRIANA NORWIDA

Wiersz *Do zeszej... (na grobowym głazie)* Norwida stanowi osiemdziesiąte piąte ogniwo cyklu zatytułowanego *Vade-mecum*. Zdaniem Waclawa Borowego, zbiór został zamknięty w roku 1865, propozycję Zenona Przesmyckiego datowania utworu na rok 1869 należy zatem traktować jako chybioną¹. Na lata 1865 – 1866 miałyby przypadać redakcja *Vade-mecum* w opinii Józefa Ferta². Dzieło to poeta przygotowywał z myślą o publikacji drugiego tomu *Poezji*. Ostatecznie wiersze składające się na cykl ukazały się dzięki Miriamowi w latach 1901 – 1933. Pierwsza „pełna” edycja typograficzna trafiła do czytelników w 1953 roku w Anglii.

Badaczy twórczości Norwida podzieliła kwestia formy gatunkowej *Do zeszej...* Stanowisko Ferta oraz Jacka Kolbuszewskiego próbowała zakwestionować ostatnio Adela Kuik-Kalinowska. Podczas gdy wydawca *Vade-mecum* w serii Biblioteki Narodowej, a także autor tomu pod tytułem *Wiersze z cmentarza. O współczesnej epigrafice wierszowanej* potraktowali liryk jako epitafium bądź nekrolog, to Kuik-Kalinowska postawiła tezę, iż „utwór przekracza granice wiersza nagrobnego”³. Fert uważał, że *Do zeszej...* łączy się dzięki podobieństwom gatunkowym z takimi utworami, jak *XCVII. Finis, LXXXVI. Pamięci Alberta Szeligi hrabi Potockiego, C. Na zgon ś. p. Józefa Z.* oraz *LXXXII. Śmierć*. Jeżeli wiersz *Na zgon ś. p. Józefa Z.* miałby być „definicją chrześcijańskiego zgonu”, *Śmierć* wprowadzeniem w tajemnice umierania, to *Do zeszej...* byłby „poetycką definicją chrześcijańskiego epitafium”⁴. Kolbuszewski przypomniał, że niektóre wiersze Adama Mickiewicza, Zygmunta Krasińskiego, Teofila Lenartowicza „miały jawne przeznaczenie nagrobne” oraz zasugerował, iż utwór Norwida powstał na zamówienie pogrążonej w żałobie bliżej dzisiaj nieznaney osoby⁵. Natomiast zdaniem interpretatorki, zawiera on niespotykaną głębię ideową i wyraża skomplikowaną pro-

¹ C. Norwid, *Vade-mecum. Podobizna autografu*, z przedmową W. Borowego, Warszawa 1947, s. XVIII.

² C. Norwid, *Vade-mecum*, opracował J. Fert, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1990, s. XLVII i nn.

³ A. Kuik-Kalinowska, *Doczesność i wieczność w liryku „Do zeszej... (na grobowym głazie)”*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska”, nr 3, s. 106.

⁴ C. Norwid, *Vade-mecum*, opracował J. Fert, dz. cyt., s. LXXXV.

⁵ J. Kolbuszewski, *Wiersze z cmentarza. O współczesnej epigrafice wierszowanej*, Wrocław 1985, s. 98.

blematykę metafizyczną⁶. Badacze zgadzają się, iż należy go wiązać z tematyką śmierci, wielokrotnie poruszaną przez poetę w *Vade-mecum* (na przykład *XXVI. Czemu nie w chórze?, XCIX. Fortepian Szopena*).

Problematyka gatunkowa łączy się z zagadnieniem adresatki wiersza. Brano pod uwagę zarówno siostrę poety – Paulinę Suską – zmarłą w 1860 roku, jak i Zofię Węgierską, która umarła w roku 1869. Zgodnie z wykładnią zaproponowaną przez Kuik-Kalinowską tytułową „zeszłą” mogłaby być każda umarła osoba⁷.

Powszechnie przyjęto tezę o uniwersalistycznej wymowie wiersza. W centrum uwagi interpretatorów znalazła się fraza „Tam, gdzie jest N i k t i jest O s o b ą : / – Podzielni wszyscy, a cali!...”⁸. Stefan Sawicki sądził, że w wierszu poeta przedstawił moment opuszczenia sieni będącej symbolem życia na ziemi. Dostrzegał ponadto wyraźnie zarysowany kierunek wlotu duszy do nieba, „ku przestrzeni świętej”. Jest to miejsce, w którym „Nikt może być Osobą, gdzie całość jest równocześnie podzielna, gdzie panują inne prawa i inne relacje”⁹. W nocy, którą Sawicki zamieścił w przygotowanym przez siebie wyborze wierszy Norwida, czytamy: „»Nikt i jest Osobą« – Bóg, który przerasta nieskończenie każdego człowieka, a równocześnie jest – jak on – bytem osobowym”¹⁰. Uwagę zwraca pominięcie formy czasownika „jest” przed słowem „Nikt”. W komentarzu wydawca osłabił w ten sposób występujące w wierszu przeciwstawienie (można tu mówić przynajmniej o napięciu) między Nikim a Osobą. Sawickiemu chodziło bowiem o dowiedzenie tezy, iż Bóg Norwida, choć nie jest nikim z nas, pozostaje jednak osobą. Badacz podkreślił, że w poezji Norwida mamy do czynienia z „eschatologiczną jednością w Bogu, zachowującą jednak odrębność każdej osoby”¹¹.

Alina Merdas wyraziła podobny sąd, przyjmując, iż słowa poety odnoszą się do Boga. W tej interpretacji zwrócono uwagę na nieco inne motywy występujące w utworze. Zdaniem autorki, „w liryku *Do zeszej...* dokonał Norwid poetyckiej syntezy motywów Apokalipsy”¹². Niebo Apokalipsy jest miejscem szczególnym. Przebywają tu wybrani, a samego Boga można określić jedynie za pomocą zaprezentowanego paradoksu. Badaczka stwierdziła, że nasycenie wiersza klimatem Apokalipsy pozwoliło poecie oddać rzeczywistość nadnaturalną.

Merdas wymieniła biblijne motywy, które znalazły odzwierciedlenie w wierszu. Wskazała na wielką rzeszę, której nikt nie potrafił przeliczyć [Ap 7,9], orszak towarzy-

⁶ A. Kuik-Kalinowska, *Doczesność i wieczność w liryku „Do zeszej...”*, dz. cyt., s. 106.

⁷ Tamże, tam też rozważania na temat możliwych adresatek liryku.

⁸ Cyt. z wyd.: C. Norwid, *Wiersze*. Cz. 2, w: *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, Warszawa 1971. Utwór Norwida brzmi następująco: „Sieni tej drzwi otworem poza sobą / Zostaw – – wlećmy już dalej!... / Tam, gdzie jest N i k t i jest O s o b ą : / – Podzielni wszyscy, a cali!... // Tam – milion rzęs, choć jedną łzą pokryte; / Kroć serc, łkających: „G d z i e T y ?” / – Tam – stopy dwie, gwoźdźmi przebite, / Uciekające z planety... // Tam – milion moich słów; tam – leć i te”.

⁹ S. Sawicki, *Chrześcijańskie wartości poezji Norwida*, Lublin 1986, s. 9.

¹⁰ C. Norwid, *Wiersze*, wybór, wstęp, komentarz S. Sawicki, Lublin 1991, s. 188.

¹¹ Tamże.

¹² A. Merdas, *Łuk przymierza. Biblia w poezji Norwida*, Lublin 1983, s. 41. Zob. A. Merdas, *Ocalony wieniec. Chrześcijaństwo Norwida na tle odrodzenia religijnego w porewolucyjnej Francji*, Warszawa 1995, s. 171.

szący Barankowi [Ap 14,4] oraz Baranka, który – choć zabity – godzien był stać się bóstwem [Ap 5,12]¹³.

Nie kwestionując ustaleń znawców *Biblii*, można wskazać inną wykładnię postaci Nikogo w utworze Norwida.

Zaimek „nikt” występuje dość często w wierszach nagrobnych. Poświadczają ten fakt badania przeprowadzone przez Kolbuszewskiego. Przytoczył on epitafium odnotowane w Sepólnie Krajeńskim w 1966 roku. Brzmi ono następująco: „Śpij Mateczko snem Anioła / Nikt z nas zbudzić cię nie zdoła, / Ani łzy nasze, ani westchnienia, / Nie obudzą cię z uspienia”¹⁴. Użycie zaimka „nikt” jest w takich przypadkach podyktowane chęcią uwypuklenia niepowetowanej straty, jaką ponieśli żałobnicy. Ów „nikt” uwypukla beznadziejność i nieodwracalność sytuacji, w jakiej znalazła się najbliższa rodzina zmarłego bądź zmarłej. Wyraźne staje się też przekonanie, że nie ma na ziemi postaci, która mogłaby ich los odmienić. Pozostaje jedynie wiara, że osoba zmarła spotka się z przychylnością doskonalszej istoty.

Gdyby przyjąć, że utwór Norwida jest swojego rodzaju epitafium, można by próbować wykazać, że na wyobraźnię twórcy wpłynęła poetyka zwyczajnych napisów nagrobnych. Norwida zainspirowała jednak inna tradycja. Myślę tu o tak zwanej tradycji „Świętego Nikogo”. Była ona ściśle powiązana z dziedzictwem biblijnym.

Tradycja Świętego Nikogo sięga czasów średniowiecza, kiedy to powstał traktat Radulphusa pod tytułem *Sermo de Nemine*. Datuje się go na trzynasty wiek. Motyw Świętego Nikogo oddziaływał na wielu twórców. Jego ślady znajdujemy w Heidelbergu, Monachium i Rzymie. Sięgali po niego autorzy szesnastowieczni: Vincent Cossard, autor *Nemo, sive Sermo de vita...* (1579), a także siedemnastowieczni: choćby Caspar Dornavius. Jego dzieło *Nemo* ukazało się w zbiorze *Encomium Invidiae Caecitatis Nemini Frigillae Pelecani...* (1626). Do tego nurtu zalicza się również przedrukowywany w latach 1525–1530, a przypisywany Jehanowi d’Abundance poemat zatytułowany *Les grans et merveillex Faictz du Seigneur Nemo, avec les privileges qu’il a et la puissance qu’il peult avoir depuis le commencement du monde jusques à la fin*. Traktat pochodzący z końca trzynastego wieku Stephanusa od Świętego Jerzego, noszący znaczący tytuł *Reprobatio nefandi sermonis editi per Radulphum de quodam Nemine heretico et dampnato...*, świadczy, że motyw ten budził wątpliwości teologów i bywał traktowany jako herezja.

Sermo de Nemine Radulphusa zawiera wiele pomysłów wykorzystywanych przez jego kontynuatorów i naśladowców. Traktat wsparty jest na pomysle użycia zaimka „*nemo*”, zatem „nikt” w funkcji imienia „*Nemo*”, czyli „Nikt”. Autor przywołując frazy biblijne w wersji łacińskiej (Wulgata) zawierające zaimek „*nemo*” dopisał do nich komentarze, z których wynikało, że istniał ów Nikt, zwany Świętym, który potrafił dokonać cudów, których zgodnie z *Pismem* właśnie nikt nie mógł uczynić. Gdy w Wulgacie czytamy, iż „*nemo potest venire ad me / nisi Pater qui misit me traxerit eum / et ego resuscitabo eum novissimo die*” [J 6,44], co Wujek tłumaczy: „Zaden [czyli nikt] do mnie przyjdź nie może, jeśli go Oyciec który mię posłał, nie pociągnie: a ia go wskrzeszę w ostateczny dzień” [J 6,44], to Radulphus pisze: „*Nemo venit ad me*”, co należałoby

¹³ A. Merdas, *Luk przymierza*, dz. cyt., s. 42.

¹⁴ J. Kolbuszewski, *Wiersze z cmentarza*, dz. cyt., s. 81.

przetłumaczyć „Nikt do mnie przychodzi”¹⁵. Było to możliwe, gdyż język łaciński nie wymaga podwójnego przeczenia i wyrażenie „*nemo venit ad me*” oznacza zarówno „Nikt do mnie przychodzi”, jak i „nikt do mnie nie przychodzi”. Autor zmienia zatem intencje autorów *Biblii*, przekonując, iż jednak był ktoś (noszący imię Nikt), kto mógł dotrzeć do Boga.

Traktat rozpoczyna konstatacja, iż Bóg „w swoim świętym Piśmie mówi otwarcie i przedstawia, obwieszcza oraz poświadcza błogosławionego Nikogo, który dotychczas grzesznemu rodzajowi ludzkiemu nie był znany, jako sobie równego”. Następnie autor przytacza argumenty mające świadczyć o równości Nikogo i Boga. Nikt jest określony jako „współczesny Bogu Ojcu i istotą bardzo podobny Synowi, czyli nie jako stworzony lub zrodzony, ale jako pochodzący”. Radulphus przekształca ustęp z Psalmu [138,16] tak, aby stało się jasne, iż „Dni zostaną ukształtowane, a Nikt w ich trakcie”.

Zamieniając zaimek w imię udowadnia, iż Nikt był tym, który „wstąpił do nieba” [J 3,13] oraz że „I to poświadczył Pan, mówiąc: Nikt do mnie przychodzi” [J 6,44].

W dalszym ciągu autor koncentruje się na wyjątkowych przymiotach Świętego i wymienia jego rozliczne zasługi. Potrafi „współzawodniczyć z Panem naszym Jezusem Chrystusem, gdyż czytamy – przypomina Radulphus – Co Bóg zamyka, to Nikt otwiera, to, co Bóg otwiera, to Nikt zamyka” [Ap 3,7]. Jest profetą [Łk 4,24] oraz „Nikt zna dzień i godzinę” [Mt 24,36].

Święty Nikt nie roztrwoniał ani profecji, ani otrzymanej łaski. Jest zatem szczęśliwy, a także „większą miłość bliźniego odczuwa” [J 15,13]. Zawsze pomaga potrzebującym, biednym i poniżonym. Wszak wspomógł biedaka, który w Ewangelii chciał nasycić się okruchami ze stołu i prosił o jałmużnę: „I Nikt mu dawał” [Łk 16,21]. Tylko Nikt zauważa, że giną sprawiedliwi mężowie. Radulphus podkreśla, że „Nikt mógł policzyć” „nieprzebrany tłum, który widział Jan w Apokalipsie” [Ap 7,9].

Mowę zamyka konstatacja o „nieskończonych cnotach i pochwałach” dotyczących Świętego Nikogo oraz wołanie do czytelników, aby nie pozostawali obojętni na ten wzór doskonałego postępowania.

Współczesny komentator traktatu Radulphusa – Hannes Fricke, odwołując się do ustaleń Michaiła Bachtina, umieszcza ten zabytek pośród literatury karnawałowej. Wszakże w trakcie święta dochodzi do zachwiania tradycyjnych hierarchii społecznych oraz zasad społecznego współżycia, po to jednak, aby wspólnota oczyściła się i jeszcze bardziej zintegrowała¹⁶.

Podobne motywy znajdujemy w późniejszych utworach podejmujących temat Świętego Nikogo. Jehan d’Abundance w *Les grans et merveillex Faictz du Seigneur Nemo...*, powołując się na autorytet *Pisma* twierdzi, że Nikt istniał już, gdy Bóg tworzył dni, a także wcześniej od Jezusa Chrystusa wkroczył do nieba i zobaczył Boga. Na mocy wyjątkowego istnienia posiadał on umiejętność czynienia znaków: „Nikt może takie znaki czynić / Jakie

¹⁵ *Biblię* cytuję z następujących wydań: *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, Stuttgart 1975; *Biblia, to iest Księgi Starego i Nowego Testamentu, według łacinskiego przekładu, na polski język przelożone przez X. Iakoba Wuyka*, Warszawa 1821. Tłumaczenia traktatu Radulphusa przytaczam z wydania: Radulphus, *Sermo de Nemine*, w: H. Fricke, „Niemand wird lesen, was ich hier schreibe”. *Über den Niemand in der Literatur*, Göttingen 1998.

¹⁶ H. Fricke, „Niemand wird lesen, was ich hier schreibe”, dz. cyt., s. 69-70.

on czyni, bez narażania się mu”¹⁷. Ponadto „jest tak wielkim i potężnym bogiem, / Że to, co Bóg zamyka, on otwiera, / Zaś to, co Bóg otwiera, on zamyka”.

Carlo Ossola – wydawca szesnastowiecznych i siedemnastowiecznych tekstów poświęconych Nikomu i nicości – zwrócił uwagę na zasadniczą różnicę między średnio-wiecznymi i barokowymi ujęciami tych motywów. Zdaniem badacza, doszło do wyraźnego zaniku nicości referencjalnej i uwolnienia nicości czystej. Poświadczają ją między innymi wypowiedzi Blaise’a Pascala o ulatującej myśli [Brunschvicg, 370], która nie tylko nie jest w stanie pojąć pustki, ale nawet ogarnąć samej siebie¹⁸.

Epizod w historii Świętego Nikogo stanowi *Nemo* Caspara Dornaviusa. Określenia, które przywołał autor, na przykład: „tylko Nikt ma możliwość uczynić wszystko na ziemi”, „Nikt może jednocześnie służyć dwóm panom”, „Nikt jest zdolny być jednocześnie w wielu miejscach”¹⁹, miały na celu przedstawienie postaci, która byłaby absolutną negacją, a zatem niebytem nie odnoszącym się do niczego.

Opisanie wpływu mitu Świętego Nikogo na twórczość Norwida wymaga dalszych, pogłębionych badań. W tym miejscu wypada odnotować, że poeta zapisywał zdania zawierające zaimek „nikt” i często czynił go wieloznacznym. W otwierającym *Vademecum* liryku znanym pod tytułem *Klaskaniem mając obrzękłe prawice* twórca pisze: „I nic – nie wziętem od nich w serca wnętrze, / Stawszy się ku nim, jak one, bezwładny, / Tak samo grzeczny i zarówno ż a d n y, / Że aż mi coraz szczęście niepojętsze!”. Zaimek „żaden” (tym słowem Wujek niejednokrotnie oddawał łacińskie „*nemo*” z Wulgaty) pełni tu funkcję imienia. Poeta orzeka swój zanik, przemianę w nikogo, czyli nie-postać, nie-istnienie. W autografie Norwid graficznie uwypuklił wieloznaczność zaimka – podkreślił go. W wierszu *XXXVIII. Zawody* przywołał, wykorzystany między innymi przez Radulphusa, ustęp *Biblii*, w którym mowa o biedaku proszącym o jałmużnę [Łk 16,21]. Oto wersja Norwida: „Tego – zowie ja rozpustnikiem, / Choćby w progu ubogiej chaty / Nie podzielał się ucztą z nikim”.

Idąc za dotychczasowymi badaczami twórczości Norwida, którzy wyróżniali liryk *Do zeszej...* bądź poświęcali mu osobne studia, i ja skupię się przede wszystkim na tym utworze.

Fraza: „Tam, gdzie jest N i k t i jest O s o b ą” brzmi jak przeciwstawienie. Dusza po śmierci opuszcza sień (życia) i wlatuje ku miejscu, gdzie przebywają dwie istoty. Jedna z nich jest Nikim, a druga Osobą.

Sądę, że poeta, posłużył się w wierszu, zakorzenionym w podaniach o Świętym Nikim, rozróżnieniem między Jezusem Chrystusem a Nikim. Nie mamy tu do czynienia ze znanym z teologii negatywnej przeczeniem określającym Najwyższą Istotę, a z przywołaniem, uchodzącego za heretycki, motywu wszechmogącego i wszechmądrego, błogosławionego Nikogo. Nie oznacza to, że Norwid przyjął teologiczne przekonania charakterystyczne dla tego rodzaju herezji. Poeta wykorzystał ów motyw, aby lepiej wyrazić sąd o dwojakim urządzeniu świata. Pojęcie „Osoby” odnosi się do Chrystusa ucieleśniającego wartości i wyobrażenia chrześcijańskie, „Nikt” natomiast jest zaprzeczeniem tych zjawisk, ich negacją. Postać ta uosabia bowiem ideał (istotę wszechdobrą i potężną), ale zgodnie z przewrotną logiką utworów o Świętym Nikim jest znakiem braku tych

¹⁷ Podaję tłumaczenie na podstawie wydania: Jehan d’Abundance, *Les grans et merveillex Faictz du Seigneur Nemo...*, w: *Recueil de Poésies Françaises des XV^e et XVI^e siècles. Morales, Facétieuses, Historiques réunites et annotées par MM. Anatole de Montaiglon et James de Rothschild*, t. 11, Paris 1876.

¹⁸ *Le antiche memorie del nulla*, A cura di C. Ossola, Roma 1997, s. XXVII.

¹⁹ Tłumaczę na podstawie: C. Dornavius, *Nemo*, w: *Le atiche memorie del nulla*, dz. cyt., s. 15.

wartości. Nie ulega wątpliwości, że wyobraźnia religijna Norwida czerpała również z wyobrażeń właściwych nieortodoksyjnej myśli chrześcijańskiej.

Możliwe są dwie inne interpretacje mitu Nikogo w liryku Norwida. Wyodrębniam je, aby podkreślić ich dyskusyjny charakter. Moim zadaniem nie jest podejmowanie ostatecznych rozstrzygnięć, lecz wskazanie rozmaitych możliwości interpretacyjnych. Pozostaje to w zgodzie z Norwidowską koncepcją wieloznaczności, jak też logiką dzieł o Nikim, zawierających zaimek w funkcji imienia oraz imię pełniące rolę zaimka.

Gdyby przyznać, że wyrażenie „jest N i k t i jest O s o b ą” odnosi się do Boga, można by zwrócić uwagę na nieortodoksyjny charakter tego wyobrażenia. „Nikt” wyrażałby, podobnie do drugiego członu – „Osoby” – doskonałość Boskiej Istoty. W myśl tradycji Świętego Nikogo był on najlepszy i najodważniejszy. Znał – jako jedyny – zamiary Boga i potrafił się im przeciwstawić. Był nieśmiertelny, „nie stworzony” i „nie zrodzony”. Jednym słowem, był równy Bogu. Wyobraźnia poety mogła więc utożsamić go z Najwyższą Istotą. Norwid nie wykraczałby poza założenia mitu o Świętym Nikim. Obraz Boga o Norwida byłby ukształtowany przez omawiany nurt literatury religijnej.

Ostatnia perspektywa interpretacyjna rysuje się następująco. Wiersz *Do zesłej...* w zbiorze *Vade-mecum* zajmuje miejsce po liryku *LXXXIV. Czemu*, który zamykają słowa: „A księżyc będzie, jak od wieków, niemy, / Gwiazda się żadna z miejsca nie poruszy – / Patrząc na ciebie oczyma szklistemi, / Jakby nie było w Niebie żywej duszy: / Jakby nie mówił nikt N i e w i d z i a l n e m u, / Że trochę niżej – tak wiele katuszy! / I nikt, przed Bogiem, nie pomyślił: c z e m u?”. Biorąc pod uwagę wymowę wiersza, który mówi o nadejściu śmierci, słowa te brzmią złowieszczo. Zapowiadają, że umierający nie uzyska odpowiedzi na pytanie, dlaczego umiera.

Przytoczona strofa zawiera wyraźną aluzję do mitu o Świętym Nikim, który stanął przed Bogiem. Wersja Norwida zakłada jednak, że ów wzlot ku niebu może być lotem w próżni. Ów „nikt”, który miałby odwiedzić Stwórcę, aby poskarżyć się, „że trochę niżej – tak wiele katuszy!”, nie spotyka się z rozmówcą i nie zostaje wysłuchany – „jakby nie mówił nikt N i e w i d z i a l n e m u”. Norwid stwierdza, że do spotkania nie doszło, gdyż „jakby nie było w Niebie żywej duszy”. Słowo Nikt nie oznaczałoby tu ani doskonałej istoty, równej Bogu, ani nie określało wartości pożądaných, a utraconych. Nikt byłby znakiem niebycia, nazwaniem pustego nieba²⁰.

Wprawdzie Norwid nie wyróżnił zaimka „nikt” pisownią wielką literą, ani w żaden inny sposób nie podkreślił słowa, to jednak bezpośrednie sąsiedztwo tych fraz z utworem kolejnym – lirykiem *Do zesłej...* – pozwala wyciągnąć wniosek, iż poeta posłużył się, i to dwukrotnie, zaimkiem „nikt” w dwuznacznym sensie, zapowiadając w ten sposób imię „Nikt” pojawiające się w kolejnym wierszu cyklu.

W lekturze tej oba wiersze współgrałyby i wzajemnie się dopełniały. Nie przesądzając sprawy i nie podejmując ostatecznych decyzji interpretacyjnych można ową różnorodność odczytań powiązać z wpisaną w literacki mit o Świętym Nikim wieloznacznością wyrazu „nikt”.

²⁰ Gdyby szukać w poezji współczesnej punktu odniesienia dla Norwidowskiej wersji mitu o Świętym Nikim mogłaby go stanowić twórczość Paula Celana, zobacz: *Niemandrose*.

Pelagia Bojko
(Piotrków Trybunalski)

ZAŚWIATOWOŚĆ I KOLORY

W POETYCKICH PORTRETACH CYPRIANA NORWIDA

W romantycznej wizualizacji postaci miejsce szczególne zajmują wizerunki istot z zaświatów, postaci na poły baśniowych, balladowych, upiornych, demonicznych i anielskich. W pierwszym okresie romantyzmu polskiego jest ich bardzo wiele – funkcjonują w świecie dzieł literackich równoprawnie z osobami ziemskimi i pełnią role nastrojotwórcze, grozotwórcze lub uwznioślające, gdy na przykład występują w wizjach profetycznych. W literackiej spuściźnie Norwida – kojarzonego raczej z intelektualizmem, filozofią i współczesną mu problematyką społeczną – temat zaświatowości także jest realizowany, ale zawsze na sposób „poważny”. W literackiej praktyce czasem oznacza to patrzenie z perspektywy kogoś, kto w pewien rodzaj postaci nieziemskich po prostu wierzy jak w dogmat, czasem – poetyckie poddanie się wizji wysnutej z zadumy filozofa i poety, czasem wyraża to wiarę w ludzką sakralność, w istnienie sfery sacrum w człowieku. Choć jednocześnie postaci kreowane przez Norwida nie zawsze występują w tekstach o nastrojowości podniosłej. Dwa zasadnicze wymiary Norwidowej zaświatowości sytuują się na przeciwnych biegunach sfery etyczno-sakralnej: jednym jest sfera sacrum, drugim – profanum, choć obie one nie wyczerpują tematu.

1. Zaświatowość?

O zaświatowości można mówić z pewnością na przykładzie *Źródła*, gdzie występuje postać symbolizująca cechy piekielne, ale też są to cechy awizualne. Norwid wizualizacji takiej postaci unika. Tworzy nastrojoną piekielnie przestrzeń, budowaną z motywów klątw, stygającej lawy, powietrza i światła „rzetelnie bez-Bożego”. To podkreślenie „bezbożności” miejsca ukierunkowuje sposób widzenia postaci głównej tejże scenerii – „Meża” skupiającego całą swą energię na deptaniu Źródła (pisanego tu wielką literą)¹. Cały obraz ukazany jest przez pryzmat świadomości i emocjonalności lirycznego „ja”:

¹ Zob. też interpretację tej postaci sugerowaną przez Józefa Ferta, który powołuje się na fragment listu Norwida do Karola Ruprechta z 1. IX. 1863 (PWsz IX, 104): „Polska jest dla Moskwy jakoby źródłem, które ona depce nogami, pijąc z niego”. J. Fert, *Wstęp* w: Cyprian Norwid, *Vademecum*, opr. J. Fert, Wrocław 1990. Por. P. Bojko, *Sfera słów wielkich. „Człowiek” i „człek” w liryce C. K. Norwida*, Piotrków Trybunalski 2006, s. 59-61.

Z tejże samej strony
 Śmiech mię doleciał gorzki i szmer przytłumiony
 I obaczyłem Męża z rękoma na głowie,
 Jak kiedy kto przenosi całą swoją siłę
 W stopy własne – ten deptał modrą *Źródła* żyłę
 Jakoby wstęgę, która mu sandał oplotła,
 Lub szargała się w prochu, gdzie ją stopa wgniotła.
 Śmiech człowieka był wściekły, wymowa odrębna:
 Coś, jak tętno za trumną noszonego bębna,
 Którym wybrzmiewał sarkazm, chrypnąc z nienawiści:
 „Patrzcie!... jak Duch – stworzenia
 obuwie mi czyści!...”

(XCIII. *Źródło*, PWsz 2, 133)²

Czynność wykonywana przez postać stanowi podstawę jej charakteryzacji. Aktywność niszczenia jest zaprzeczeniem aktywności tworzenia – atrybutu przede wszystkim Boskiego, co sytuuje ukazaną w liryku postać męża po stronie przeciwnej. Obok takiego działania, występuje tu drugi bardzo mocny element charakteryzujący, czyli narzucający się motyw akustyczny – śmiech opatrzony kilkoma epitetami, które nie występują obok siebie, ale powracają, wzmacniając wymowę działania postaci i jej etyczny wymiar. Najpierw był to śmiech gorzki, potem – wybrzmiewały w nim wściekłość, sarkazm i w końcu nienawiść. Ten ostatni epitet – typowo szatański – ujednoznacznia wymiar postaci, stanowi pointę jej charakteryzacji.

Jeszcze jeden motyw podkreślić trzeba w przywołanym wyżej obrazie. Motyw *Źródła* pisanego wielką literą nie jest zwykłym, kontekstowym motywem. Nie tylko stanowi o waloryzacji etycznej samej postaci Męża, ale jest także przeciwnym dla tej postaci biegunem. *Źródło*, jakiegokolwiek by przywołać asocjacje, zawsze stanowi początek czegoś, podczas, gdy dla szatańskiej postaci nic już początkiem nie może być, nie ma już żadnej nadziei, stąd też najważniejszy atrybut emocjonalnego stanu szatana – rozpacz, stąd wszystkie epitety wymienione przy określaniu śmiechu Męża. W ten sposób staje się *Źródło* przeciwieństwem szatańskości jako symbol początku, czystości, życia – poprzez asocjacje ze źródlaną, czystą wodą, ożywczym i oczyszczającym jej działaniem. Piekielna postać jest tego świadoma, co więcej – „nieopatrznie” definiuje *Źródło* jako „Ducha stworzenia”, zdradzając tę swoją świadomość. Na niej przecież opiera swoje wykrzywane w nienawiści i pysze: „Patrzcie!...” Ale to ewidentne kłamstwo – *Źródło* pozostanie nieskalane, bo jest *Źródłem*.

W Norwidowskich ujęciach poetyckich *Źródło* nacechowane jest sakralnością. Sakralne asocjacje tego motywu widoczne są także w innych kontekstach, gdzie na pozór chodzi tylko o zwykły początek strumienia. W znanym, funkcjonującym już jak aforyzm zdaniu czytamy (w parafrazie), że aby się z karafki napić, wystarczy ją objąć za szyję i pochylić ku ustom, ale żeby się z *źródła* napić, trzeba uklęknąć i pochylić głowę. Wyraźnie wzmiankowana tu pokora wobec źródła, pochycenie głowy oraz motyw uklęknienia konotują sferę sacrum, która jest tu tożsama ze sferą źródła.

Sakralne konotacje w sposób nie budzący żadnych wątpliwości przywołane są w zarysie postaci „córki zakonnej”. Sfera sakralna ujawniona zostaje przede wszystkim w

² Wszystkie cytaty za: C. K. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami opatrzył J. W. Gomulicki, Warszawa 1971–1976; dalej oznaczam jako: PWsz i obok podaje numer tomu oraz strony).

jej licach. Postać zstępuje ze stopni ołtarza – czytamy: odstępuje od Źródła – i sama w sobie jego cząstkę przenosi, teraz to w niej jest Źródło. Zgrubienie słowa i zastosowanie liczby mnogiej potęgują dodatkowo jego wartość. Norwid w ten sposób podwójnie ją podkreśla, a nawet potrójnie, bo także poprzez podkreślenie własne, przełożone w edycji *Pism wszystkich* na rozstrzelony druk. W ten sposób obraz bohaterki liryku ma jeden podstawowy walor, będący zarazem dominantą tego wizerunku – sakralność:

[...] Nie patrzy dziś sztukmistrz, albo wejrzenia k' temu nie ma,
By uważył postać i lica córki zakonnej,
Gdy przyjąwszy Sakrament, od ołtarza stopni odchodzi –
Źródlika są tam!...” – *Dziadów* autor, pomnę, jak to mówił ze mną.
(Do Bronisława Z., PWSz 2, 237-238)

To chyba najbliższy romantykom I i II pokolenia zarys postaci – w sensie wyrażenia wnętrza przedstawianej osoby. Nie na tyle jednak bliski, jak mogłoby się zdawać już przy pierwszej interpretacji obrazu. Wprawdzie „postać i lica” lakonicznie tu przywołane odsyłają odbiorcę (na romantyczny sposób) do wnętrza osoby, do jej przeżycia, ale nie w sposób docelowy, lecz po to, by wskazać na przyczynę wyrażonych poprzez „lica” doznań, na owe „Źródlika”, które są mistyką, światem nadprzyrodzonym, a może nawet samym Bogiem.

Cały zaś obraz przywołuje Norwid dla zaznaczenia problemu, który on jeden spośród romantyków eksponował, problemu, u podstaw którego leżała konieczność tworzenia dla zysku, a nie dla idei, co z kolei sprawiało, że sztuka często pozbawiana była relacji ze sferą sakralną lub w ogóle do niej nie pretendowała. Zawiera w powyższej cytacji także i ocenę współczesności, a w niej i samych „sztukmistrzów”, zatracających umiejętność dostrzegania prawdziwych wartości nadprzyrodzonych i ludzkich – etycznych oraz wrażliwości na nie. Cały kontekst ukazania postaci, a także sam jej wybór, wpisują się w nurt Norwidowskiych wypowiedzi na temat sztuki i artysty, w szereg utworów takich, jak *Ad leones!* czy *Promethidion*.

Kolejna postać „niereczywista”, „zaświatowa” (a właściwie grupa postaci o tych samych atrybutach zewnętrznych i symbolicznych) pojawia się w utworze tylko jako element cudzej – „ich” – fantazji. Sądzić można, że to poetycko zobrazowane muzy, które krytycy (a może „publiczność”) wyobrażają sobie jako dar darmo otrzymywany przez poetów i sprawiający, że dzieło powstaje bez trudu:

Im zdaje się, że dziewięć panien kałamarze
Noszą mu, a warkocze każdej jak kometa;
A wzrok? – jak nieba lazur, lub noc południowa;
Szaty? – jak obłok; poszept? – jak mgła porankowa;
(Do Walentego Pomiana Z., PWSz 2, 152)

Dla Norwida, głoszącego, że wszelkie tworzenie jest pracą i ogromnym wysiłkiem, a bycie poetą zobowiązaniem do tego trudu, takie wyobrażenia muz-„panien” były obraźliwe. Podkreślał to wyraźnie w innych wypowiedziach³. W liście do przyjaciela pisał o niezrozumieniu trudu tworzenia:

³ Zob. podrozdział „Zpracowany jestem i byłem” w książce P. Bojko, *Oblicze człowieka. Rysy autoportretu w listach Norwida*, Piotrków Trybunalski 2004, s. 49-53 oraz część aneksu z fragmentami listów Norwida, tamże, s. 352-361.

U d a r o w a n y ! – piękne słowo – czy myślicie, że to z nieba spadło –
czy krytycy moi są w stanie pocziwie palec narysować? Czy wy wiecie, ilem ja pracował?
Wstyd mi to wszystko pisać.

C u d a c z y Ń – wołacie – wy – chrześcijanie – o! mój Boże – wiem ci ja, że niedoskonały
jestem, ale gdybym krytykę p i s a n ą waszą do ż y w e g o dnia – którego z moich dni przyłożył
– cóż by chrześcijańskiego więcej było?

(PWsz 8, 88-90)⁴

Niemniej jednak tworzy poeta wizerunek, fantastyczny obraz istot na poły niezemi-
skich. Jedyne realistyczne elementy tego opisu to: kałamarz, warkocz i szaty. Jednakże
ich wartość realistyczna jest wątpliwa, bo warkocz ukazany jest w porównaniu fantazyj-
nym, szaty – są jak obłok, a kałamarz w ogóle nie stanowi cechy postaci. Nadto sama
przywołana w wierszu postać (ich liczba nie ma dla omawianego problemu znaczenia)
nie znajduje swojego desygnatu w rzeczywistości – jak sugeruje mówiący podmiot –
taka postać nie istnieje („Im zdaje się...”)⁵.

Istotę niezemską innego już rodzaju – można rzec: innego ducha, odnajdujemy w
jednym z bardzo nielicznych w poetyckich tekstach Norwida dokładniejszym opisie po-
staci – „Cienia”. Wizerunek wkomponowany jest w *Pompeję* – utwór opatrzony przez
poetę określeniem gatunkowym *Poema*. Czytamy tam:

To gdy myśliłem, coś się obok poruszyło,
A skorom się obejrzał, spostrzegłem na ławie
Tuż siedzącego męża z fizjognomią miłą –
Lecz miłą, jak się równej nie spotyka prawie.

Wysoki był – w ramionach szeroki i w czole,
A włos miał krótki, dobrze osrebrzony wiekiem,
Na piersiach rodzaj płaszcza szytego w półkole
I upiętego klamrą z zakrzywionym ćwiekiem.

Spokojnie siedział, dwoma pierwszymi palcami
Trzymając się za brodę... dalej od drzwi grobu
Upadał cień, jakby ktoś szedł usiąść z nami
I wstrzymał się... zaprawdę – nie czekałem obu.

Wszelako, że mój sąsiad oblicze miał słodkie,
(*Pompeja. Poema*, PWsz 3, 20)

Szerszy kontekst tej poetyckiej scenki ujawnia oniryczność całego zdarzenia (lub
zjawieniowy charakter spotkanej osoby), jednak narrator, tkwiący w relacjonowanej
rzeczywistości, ukazuje ją w sposób bardzo naturalny, dający wrażenie realiów.

⁴ Z listu 77. Do Jana Koźmiana [Paryż, st. Pocz. 2 kwietnia 1850].

⁵ Ciekawsza i bogatsza w wymowie jest wszakże celowa, zasugerowana w utworze analogia owych
dziewięciu panien idących z kałamarzami do poety – do biblijnego obrazu parabolicznego z przypo-
wieści o pannach nierozsądnych i roztropnych (celowość tej sugestii zdają się potwierdzać motywy
kontekstowe wołu i lwa – symboli Ewangelistów). Taka analogia z jednej strony uwznioślałaby (po-
przez samo biblijne odniesienie) postacie obrazowanych panien, a z drugiej – wybrzmiewałaby ironią,
bo w interpretacji cytowanego fragmentu mogłoby się okazać, że metafora panien nierozsądnych obej-
muje „publiczność”, która chciałaby dyktować twórcy przedmiot dzieła. Por. Mt 25, 1-13.

Norwid stosuje tu technikę zapowiadania postaci przez narratora (technikę dość charakterystyczną dla Mickiewicza, zwłaszcza w *Panu Tadeuszu*⁶), który w sposób odruhowy reaguje na ruch, na jakąś zmianę („coś się obok poruszyło”), po czym prezentuje pierwsze wrażenie, jakie odnosi na widok twarzy nieznanego. Tym wrażeniem jest „miła fizjognomia”. Potem przedstawia już – techniką właściwą malarzom i reżyserom – bardziej szczegółowy obraz, poczynając od zarysu postaci (sprawiającego wrażenie pierwszego szkicu do obrazu) ukierunkowanego na wymiary (szerokość ramion i czoła), poprzez detale dotyczące stroju oraz teatralny gest i pozę.

Odkrywa się tu Norwid-sztukmistrz jako obserwator wrażliwy, poeta i rysownik. Nie tworzy jednak ujęcia malarskiego z całą gamą barw i światła. Obraz pozostawia niedokończony – brak twarzy, nie ma zaznaczonego żadnego jej elementu, pozostaje tylko pierwsze „miłe wrażenie”, zamknięte jego potwierdzeniem i wzmocnieniem wyrażonym epitetem „słodkie” [oblicze], zamykającym opis.

Twarz – jej widok – pełni tu więc funkcję klamry spinającej cały obraz. I choć jako „klamra” nie zostaje przedstawiona dokładnie, w całości zarysu wydaje się elementem najważniejszym. Skupia uwagę mówiącego w pierwszym kontakcie z postacią i pozostawia najsilniejsze wrażenie po odejściu narratora. Jest to zarazem jedyne pozostałe po spotkaniu wrażenie – jedyne podkreślone w poemacie. Ale mówiące „ja” nie próbuje poprzez tę twarz „romantycznie” odczytywać wnętrza postaci. Oczywiście sam rodzaj postaci (Cień, duch, zamieszkujący to miasto grobów i ruin⁷) tłumaczyłby dostatecznie brak takiego odczytania, ale owo spojrzenie w twarz nagle pojawiającej się, nowej, przypadkowej osoby jest raczej wyrazem Norwidowskiego szukania kontaktu, próbą jego nawiązania, także w tej scenie, którą liryczny podmiot określa jako „sny tkliwe”.

Grupa kilku postaci „zaświatowych”, których wizerunki poetyckie Norwid kreśli, nie jest liczna, ale interesujące jest ich zróżnicowanie. To muzy, cienie tych, którzy odeszli przed wiekami i znani są z historii, a także postaci o wyraźnie biegunowej, skrajnej aksjologii, sytuujące się na krańcach sfer sacrum i profanum. Ciekawe jest podejście Norwida do ich kreacji i stworzenie im wizualności. Uosobienie szatańskości scharakteryzowane zostało globalnie – ukazana jest cała postać z charakterystyczną wyniosłą postawą, z gestem niszczenia i śmiechem. To postać głośna i pisząc po Norwidowsku: „roz-paczna”. Postać przeciwna, reprezentująca sferę sakralną nie jest eksponowana wizualnie tak mocno ani całościowo. Jest cicha, a dominantą w jej wizerunku staje się sama sfera sacrum, jaśniejąca w twarzy.

2. Symbolika barw

Niezwykłe obrazowanie, mające swe podstawy w wizerunkach twarzy dwóch kobiet, wykorzystujące barwy i w sposób aluzyjny sugerujące ich symbolikę, stosuje Norwid w poemacie [*Wędrowny Sztukmistrz*]. To jeden z nielicznych obrazów, w których Norwid wykorzystuje kilka barw. Zwykle kolory stosuje poeta do opisów wnętrza⁸, rzadziej w opisach twa-

⁶ Szerzej na ten temat piszę w moim artykule, zob. P. Bojko, *To, co widzialne, czyli o zewnętrznej stronie ducha soplicowskich bohaterów*, w: *W świecie humanistycznych wartości*, pod red. S. Fryciego, Piotrków Trybunalski 2006, s. 103-141.

⁷ Por. określenia Pompei oraz wyjaśnienie okoliczności powstania utworu w: J. W. Gomulicki, *Metryki i objaśnienia*, PWSz 3, 717-718.

⁸ Wskazuje na to Dariusz Pniewski, *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach artystycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin 2005, s. 269.

rzy. Wśród jego tekstów poetyckich odnajdujemy wszakże i wizerunki postaci ludzkich – takie, w których dominuje jakaś barwa. Zwykle jest to barwa pojedyncza, która może zmieniać odcienie w połączeniu ze światłem. O swoistej jednobarwności symbolicznej obrazu można mówić w zarysie ukazującym chorą Zofię, goszczącą „Wygnańca”, gdy:

Chyliła do ust maleńką amfore,
Rumieniec mając coraz to jaskrawszy,
Jak gdy weselą się osoby chore.

(*Quidam*, PWSz 3, 227)

Dominująca w obrazie czerwień ma wyraźnie określone znaczenie – jest symbolem choroby oraz przeżyć wewnętrznych – i potęguje się wraz z narastaniem emocji Zofii.

Pojawiają się – aczkolwiek nielicznie – w wizerunkach poetyckich tworzonych przez Norwida rozbłyski, rozjaśnienia i zaciemnienia występujące na twarzach w zależności od cech osobowościowych bohatera lub napięcia emocjonalnego. I tak „Barchob drugi” z obrazu w XVI pieśni *Quidama* ma oczy różowo-płomienne (PWSz 3, 166), syn Aleksandra „wejrzenie tęskne” miał „jak światło”, a lica „pełne bezmiaru pogody” (PWSz 3, 186), duchowny miałby „promienne czoło” (*Vanitas vanitatis*, PWSz 1, 396). To przykłady obrazowania z dominantą światła. Oczywiście skąpe jest to obrazowanie, bo też owe pojedyncze rysy mają konotować znaczenia symboliczne, które określają poszczególne postacie, ich postawy (bo nie tylko chwilowe emocje, choć ujęcia postaci są dokonywane w konkretnym czasie i miejscu, są sytuacyjne). Symbolika barw, którą Dariusz Pniewski określa jako mocno ograniczoną stereotypowymi znaczeniami⁹, najbardziej wyrazista jest w dwu utworach: we wspomnianym wyżej [*Wędrownym Sztukmistrzu*] oraz w *Assuncie*.

W [*Wędrownym Sztukmistrzu*] zarówno barwy, których występuje kilka, jak i światło mają duże znaczenie dla dynamiki i wymowy całego obrazu. Kreuje Norwid ten obraz jak dramatyczną scenkę:

[wędrowny sztukmistrz]
Napotkał naprzód dwie niewiasty same,
Uplatające dwie z chabru korony
[...]
Więc te dziewice widząc tak skłonięne
Nad lazurową robotą oczyma
Lazurowymi – wraz odgadł, że one
Jeszcze pogoda na swych skrzydłach trzyma,
[...]
Jedna z dwóch kobiet zmiłkła, mniej rozmowna,
Więc druga słowem jej zaległa pole,
A część obojga była już nierówna
[...]
I weszła z ó ł t o ś ć, acz żółtość promieni,
Co przecie czyste są i nieśmiertelne.
Wszelako żółtość bezwiednej zazdrości,
I przebłysł nowy kolor zieloności,
Który z lazuru i złota powstawa,
A jest pocieszny jak wiośniana trawa.

([*Wędrowny Sztukmistrz*], PWSz 3, 71-72)

⁹ Tamże, s. 273.

Właściwie nie ma tu obrazów twarzy, jedyny jej element – oczy – również nie są mocno akcentowane, wszak cały początkowy zarys to tylko „dziewice skłonione nad lazurową robotą oczyma lazurowymi”. Ale te niewidoczne, bo „skłonione” oczy stają się pretekstem, a później również podstawą przedstawienia całej gamy kolorów odzwierciedlających uczucia ludzkie. Oczy niewiast, określone jako lazurowe, to nie tylko oczy niebieskie (może w ogóle były innej barwy), bo odbiorca dzieła szybko orientuje się, że ów lazur nie funkcjonuje tu jako kolor, lub nie tylko jako kolor, ale przede wszystkim jako symbol, konotujący wyrażenie „lazur nieba”, który kojarzony jest z czystym niebem, jasnym, pełnym słońca, z czystością i przejrzystością w ogóle, może z niebiańskością nawet. Toteż w dalszym kontekście poematu lazur oczu nietrudno odczytać jako czystość, a w odniesieniu do człowieka również jako niewinność, szczerłość. Norwid był zafascynowany portretami malowanymi przez Ary’ego Scheffera, podziwiał w nich między innymi to, co sam eksponował i w malarstwie, i w obrazach poetyckich, czyli znaczenie oczu, często wzniesionych ku górze i konotujący sferę sakralną (motywny znamieny *Assunty*)¹⁰. Tu, w *[Wędrownym Sztukmistrzu]*, oczy, choć opuszczone w dół, także stanowią istotny element obrazu. Nie są statyczne, pomimo owego opuszczenia – narrator zna ich barwę, co więcej, w związku z ich wymową (jak bardzo uderzającą, skoro tyle potem mówi) odczytuje później barwy i „przebłyski” z twarzy postaci. Dla Norwida, podobnie, jak dla Scheffera i wielu dziewiętnastowiecznych twórców, oczy były „zwierciadłem duszy” i jeśli pomijał inne elementy twarzy, zachowując choćby znamienne dla jego rysunków linię profilu twarzy, to element oczu zawsze zaznaczał.

W *[Wędrownym Sztukmistrzu]* oczy to nie tyle rys fizjonomii twarzy, ile raczej swoista brama umożliwiająca docieranie do sfery ludzkich emocji, a potem i postaw. Sama zaś barwa w utworze zaczyna funkcjonować jako tło dla barw innych – równie symbolicznych, jakimi stają się: „żółtość”, odzwierciedlająca odcienie zazdrości, i „zieloność” – symbol nowej nadziei, wiosny, odradzających się na nowo dobrych uczuć. Nie jest to zieleń zazdrości, bo oto podczas gdy...

[...] milcząca wciąż wiała koronę,
W lazur ów oczy mając obrócone,

– „rozmowna” siostra zauważa swój błąd:

A skoro myśl jej już wyblęśla cała
I rozjaśniło się tło idealne,
Chciała coś za się wziąć, i z miejsca wstała,
I mak czerwony, rosnący na boku,
Uszczknęła – potem, siostrę widząc lubą,
Jak cichy błękit za blaskiem obłoku,
Wciąż zatrudnioną lazurową próbą
I wciąż milczącą... zwróciła się do niej,
Czerwony mak jej wplatając u skroni
I pocałunek na czoło schylone
Kładąc, jak drugie kwiecie rozwinięte...

(*[Wędrowny Sztukmistrz]*, PWsz 3, 73)

¹⁰ Norwida fascynowało malarstwo Ary’ego Scheffera także w związku z uchwyceniem przez malarza twarzy postaci jako wyrazu osobowości portretowanego. Por. D. Pniowski, dz. cyt., s. 178.

Do opisanych barw dochodzi barwa kolejna: czerwień rozkwitłego kwiatu, równie symboliczna jak lazur, żółtość i zieleń, ale uzupełniająca tamten zestaw o nowy wymiar, który usytuować można w porządku stopniowym na samym szczycie jako najpełniejszy, bo wyrażający miłość.

Norwidowski sposób wprowadzania znaczeń poprzez barwy w sposób pozorny niemal zupełnie degraduje sam punkt wyjścia, którym w przedstawionym przykładzie były oczy jako element twarzy. W istocie jednak można mówić nie o degradacji tego elementu, ale o podkreśleniu jego szczególnego wymiaru – określanego potocznie jako „zwierciadło duszy”. Norwid bazując na tym wymiarze tworzy całą scenkę dramatyczną, w której głównymi postaciami są uczucia oraz subtelnie nadzorująca je świadomość i której „arenę” stanowi twarz ludzka.

W *Assuncie* symbolika barw zaznaczonych w wizerunku tytułowej bohaterki ma wymiar inny. Nakłada się ona na motyw wznoszenia oczu ku górze. Stąd też spotęgowana wymowa obrazu skupionego na jednym elemencie twarzy, na oczach. Motyw podniesienia oczu ku górze, częsty w pracach malarskich Scheffera¹¹, miał przede wszystkim walor religijny. Sam Norwid motywowi temu poświęcił odrębną wypowiedź, w której próbuje prześledzić jego występowanie w historii rysunku i dzieł malarskich. Wyznaje:

Poszukiwałem więc oznaczenia epoki tego archeologiczno-rytualnego gestu – to jest: odkąd spojrzenie ku niebu uznało się i monumentalnie w sztuce wyraziło? Oto moje odkrycie! Jakoż we wszystkim, co znamy ku temu azjackiego – indyjskiego – asyryjskiego i babilońskiego, nie znajduje się nic a nic pod tym względem.

[...]

Słowem jednym: dopiero w katakumbach rzymskich, w wiekach zarannych Chrześcijaństwa, spotykamy istotnie spojrzenie ku niebu stanowczo przez sztukę objęte i skreślone.

(PWsz 3, 295-296)¹²

Norwid „odkrywający” chrześcijańskość spojrzenia ku niebu zdecydowanie takie właśnie znaczenie nadaje wizerunkowi Assunty. Akcentuje jedynie motyw oczu:

Te oczy były ciemnogrnatowe,
Jako dwa winne grona – i owiane
Tak samo w bielmo lekkie i perłowe
(*Assunta*, PWsz 3, 289)

Nie zostawia nawet wiele miejsca na interpretację – dopowiada wszystko do końca, wbrew uogólniającej opinii o nim jako poecie „niedopowiedzeń”. Oczy Assunty jak winne grona – w połączeniu z motywem ofiary (wzniesione ku górze są „ofiara pijane”) i kielicha („Weź, Panie, dwa te grona, do kielicha!”) mają wymiar jednoznacznie sakralny, a sama Assunta staje się postacią-ofiarą, która swoje życie ukierunkowuje tak samo jak i wzrok – ku niebu. Norwid wskazujący na początek motywu wzniesienia ku niebu oczu – w odnotowanym w Biblii wniebowstąpieniu Chrystusa, odprowadzanego ku niebu wzrokiem Apostołów¹³ – nie pozostawia wątpliwości także co do odczytania postawy Assunty.

¹¹ Szerzej funkcjonowanie motywu u A. Scheffera oraz Norwida omawia D. Pniewski w podrozdziale książki 2.4 „Podniesienie oka ku niebu”, dz. cyt., s. 201-214.

¹² C. Norwid, *Spojrzenie ku niebu*. [Przypisek do pieśni IV, okt. 2, w. 1], PWsz 3, 295-297.

¹³ Zob. *Dzieje Apostolskie*, Prolog, 1, 11.

W wizerunku tej postaci można mówić o spiętrzeniu symboliki i o wzrastaniu stopnia nateżenia jej wymowy – ku sakralności. Najpierw ciemnogrnatowa barwa jest tylko symbolem winnych gron, potem one same stają się symbolem ofiary składanej na ołtarzu – tam zaś wino z nich otrzymane przemieni się w Krew Zbawiciela, by człowieka skierować ku niebu. Wspomnieć też trzeba barwę perłową, która w romantyzmie miewała konkretyzację jasnoszarą lub białą w zależności od waloryzacji przedmiotu: dodatniej (biel) lub ujemnej (szarość)¹⁴. W przypadku Assunty, jej oczu, mamy od razu zasugerowaną biel i to znów w sensie przynajmniej podwójnym. Użyte w obrazie słowo „bielmo” wskazuje na barwę (dodatnio waloryzując perłowy kolor), a jednocześnie konotuje znaczenie inne – chorobę, która pozbawia możliwości widzenia. W przypadku Assunty można ten sygnał odczytać zgodnie z jej niebiańskim ukierunkowaniem: ona już nie dostrzega rzeczy ziemskich. Potencjalny tu trzeci sens „perłowego bielma” to po prostu blask¹⁵, znaczenie również uzasadnione kontekstowo.

Tradycyjne znaczenia kilku zebranych tu symboli nie tylko charakteryzują postać, ale oddziałują w ów sakralizujący sposób przede wszystkim na narratora poematu. To on przecież „posługuje się” przytoczonym zestawem symboli, to jego sposób widzenia narzucany jest czytelnikowi, który wraz z narratorem odkrywa sakralność świata Assunty – i jej samej, a przecież sposób widzenia nie od początku był właśnie taki. Zmienił się z chwilą poszukiwania w ogrodzie i odnalezienia Assunty, do której doprowadził go blask zawieszzonego na jej szyi krzyżyka.

Motywy barwne w obrazie twarzy Jazona mają konotacje stereotypowe (biel, siwizna – to oznaki wieku i powagi, czerwień ma wymiar królewski), lecz ważniejsza staje się ich funkcja tworzenia emocjonalności obrazu:

Gdy Jazon, włosy zarzuciwszy białe
 [...]

 Usunął ręce, siwą otrząsł głowę
 I prawie rozśmiał się jak dziecko – żwawszy – –
 A potem, z dziwnym na twarzy wyrazem,
 Ku arfie podszedł czerwono okrytej,
 [...]

 Usta mu barwą zabiegły bladawą,
 [...]

 [...] ocierał lice,
 Tając, że tai łzę

(*Quidam*, PWSz 3, 219)

Są tu wielorakie określenia – i „białe włosy” i „siwa głowa”, wyraz twarzy, barwa ust, lice i łza. Ale ta duża, jak na Norwidowskie obrazy twarzy, liczba elementów (siudem) oddaje prawie wyłącznie wzruszenia starca. W sferze wizualnej zostaje tylko najbardziej „niekolorowy kolor” – biel, bo nawet usta określone tu są jako „bladawe”, a i łza także mogłaby mieć podobne określenie. Jednocześnie jednak ta sama biel ma kilka realizowanych w obrazie (potencjalnych) znaczeń symbolicznych: wymienioną już sędziwość i godność postaci (to biel włosów), czystość, nieskazitelną duszę („biała” przeźroczystość ły) i cierpienie oraz bliskość śmierci (bladość ust).

¹⁴ Zob. S. Skwarczyńska, *Wartość treściowa kolorów w romantyzmie a dzisiaj*, „Pamiętnik Literacki” 1932, z. 3-4, s. 291.

¹⁵ Por. tamże, s. 291-292.

Norwid przedkładający linie ponad barwy, te ostatnie stosuje dość skąpo, szczególnie w wizualizacji twarzy postaci, ale jednocześnie te barwy mają ogromne znaczenie dla kreowanych obrazów¹⁶. Ich stereotypowa symbolika nie spłaszca obrazów, ale ukierunkowuje ich wymowę. Poprzez barwy akcentuje Norwid jakiś wybrany wymiar postaci, najczęściej emocjonalny, odsłaniający ludzkie i indywidualne oblicza bohaterów. Czasem zaś barwa wzmacnia ich wymiar sakralny, konotując symboliczne znaczenia religijne poszczególnych motywów.

Motywy barwne, aspekt sakralny i szeroko pojęta „zaświatowość” w wizerunkach poetyckich sytuują Norwida w kręgu romantycznych „portrecistów”, skąpych w wizualizacjach, operujących symbolami i metonimiami, ale wyznaczają mu miejsce szczególne. Decyduje o nim przede wszystkim etyczna jednoznaczność wizerunków tworzonych przez poetę-moralistę, opozycyjna wobec galerii „równoprawnych” romantycznych postaci z pierwszego okresu, które zwykle pozostają aksjologicznie niejasne¹⁷ (zwłaszcza jeśli idzie o ballady). Norwid pozostaje powściągliwy wobec skrajności, które akcentuje – w obrazie postaci najbliższej sfery sacrum (*Do Bronisława Z.*) posłuży się symbolem Źródła, a w wizualizacji szatana wyakcentuje motyw niszczenia (także Źródła). Pełniejsze wizerunki stworzy dla postaci „zwykłych” – ludzi dążących do sfery sacrum (kobiety z [*Wędrownego Sztukmistrza*] i Assunta), zaś wizerunek najpełniejszy i ukazany z perspektywy najbliższej dla „Cienia”.

¹⁶ D. Pniewski, pisząc o barwach w *Quidamie*, stwierdza, że ich przedstawienia są w tym poemacie sfunkcjonalizowane, oraz że najczęściej barwy stosuje Norwid w opisach wnętrza. Nie zaznacza wagi barw w wizualizacji twarzy. Sądzę, że właśnie w wizerunkach postaci mają kolory ogromne znaczenie, większe niż w obrazowaniu czegokolwiek innego. Norwid-emocjonalista (bo tak przede wszystkim traktuję tego poetę) najczęściej stosuje kolory właśnie dla oddania emocji swych literackich bohaterów. Por. D. Pniewski, *Między obrazem i słowem*, dz. cyt., s. 269-271.

¹⁷ Zwraca na to uwagę I. Opacki, *Poezja romantycznych przelomów. Szkice*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1972, s. 112-113.

Barbara Sawicka-Lewczuk
(Białystok – Erlangen)

SYN ZIEMI. MOTYWY HERAKLEJSKIE W TWÓRCZOŚCI NORWIDA

Herakles – najsłynniejszy panhelleński heros, najpopularniejszy bohater mitologii klasycznej¹, według orfickiej kosmogonii twórca świata, Demiurg², dla filozofów ucieleśnienie „dzielności moralnej”, wielki bohater antycznej tragedii i komedii³ – u Norwida pojawia się w tle. Przywołania mitu Heraklesa czasami sprawiają nawet wrażenie niekoniecznej inkrustacji. A jednak owych wzmianek o Heraklesie-Herkulesie (zdecydowanie przeważa zlatynizowana forma imienia) sporo można odnaleźć w pismach Norwida. Bohater stanowi znak często odsyłający nie bezpośrednio do mitu, ale do idei, do filozoficznej interpretacji związanej z określoną tradycją. Dzieje się tak na przykład, gdy w *Rzeczy o wolności słowa* „Herkul” pojawia się jako personifikacja filozofii cynickiej. Jak świadczą [*Notatki z mitologii*], Norwid wiele uwagi poświęcał różnym wyobrażeniom Herkulesa, różnym tradycjom antycznym, w których heros był czczony i stawał się upostaciowaniem najwyższych wartości.

Dlaczego warto przyjrzeć się nawiązaniom do mitu heraklejskiego w twórczości Norwida⁴, Norwidowemu Herkulesowi? Ponieważ zjawia się tam, gdzie mowa o naj-

¹ Mity o Heraklesie (rzymskim Herkulesie) tworzą niezwykle rozbudowany cykl, w którym mitografowie wyróżniali następujące grupy: 1) mity o pochodzeniu, dzieciństwie i młodości, 2) cykl dwunastu prac, 3) wyprawy Heraklesa, 4) pomniejsze czyny bohatera, epizody nie należące do wielkich cykli, 5) ostatnie lata życia, śmierć i apoteoza. Korzystam przede wszystkim z następujących źródeł: Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1999, zwłaszcza s. 442-477, 485; P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, red. naukowy J. Łanowski, przeł. M. Bronarska, B. Górską, A. Nikliborc, J. Sachse, O. Szarska, Wrocław 1997, s. 128-139; A. M. Kempieński, *Encyklopedia mitologii ludów indoeuropejskich*, Warszawa – Poznań 2001, s. 178-180.

² Analizą tego wątku zajął się Friedrich Creuzer w swoim, znanym Norwidowi we francuskim przekładzie, dziele *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, t. 4 trzeciego wydania, Leipzig – Darmstadt 1842, s. 83-87.

³ Opieram się na pracy Gottharda Karla Galinsky’ego, *The Herakles Theme. The Adaptations of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century*, Oxford 1972.

⁴ Mit heraklejski w twórczości Słowackiego wiązał się (w dość zawikłany sposób) z ideą oczyszczenia i przemiany, a szczególne znaczenie miały wątki „koszuli Dejaniry” i „stosu Heraklesa”. Zob. W. Szturc, „Nowa Dejanira” i stary Nessus, w: tegoż *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Kra-

ważniejszych dla poety kwestiach: pracy, sztuce, słowie. I jest ich – często zagadkowym – „cieniem”. Można też dostrzec, jak pozornie marginalnie wprowadzony kontekst mitu modeluje znaczenia. Mit heraklejski służył za podstawę tworzenia różnych antropologicznych ideałów, od starożytnych filozofii po hellenizm XVIII i XIX wieku. Celem szkicu będzie próba przyjrzenia się relacjom między poetycką interpretacją mitu i związanej z nim bogatej tradycji a antropologiczną refleksją Norwida.

Przedchrześcijański ideał

Motyw Herkulesa jako przedstawienia niezwyklej, nadludzkiej siły jest stałym motywem literackim⁵. Zaś opowieść o słynnych dwunastu pracach już starożytnym służyła za przykład tematu zbyt często podejmowanego⁶. W twórczości Norwida Herkules i Apollo występują także w roli figur egzemplarycznych, które w najwyższym stopniu reprezentują wielkie wartości antyku: moc piękna, wdzięku oraz potęgę ciała – „moc w ramieniu”⁷. W zakończeniu Lekcji pierwszej *O Juliuszu Słowackim* Norwid zadawał retoryczne pytanie: „Miałebym się aż wrócić do owego, który był piękny i złotowłosej jak Apollo – silny jak Herkules, gdyż lwy rozdzierał, skoro napadały trzodę... [...], który śpiewając walczy – zwycięża i rządzi pieśnią (Dawid)?” (VI, 414)⁸. Dawid, król i poeta, łączył więc te ideały starożytnego świata. Nawiązania mitologiczne współtworzą sugestywny obraz, wyłaniający się z archaicznej przeszłości. Służą retorycznemu dyskursowi, wprowadzeniu gloryfikowanej postaci Byrona – „Sokratesa poetów”.

Te, zdawałoby się tak konwencjonalne, porównania wiązać się jednak mogą z szerszym kontekstem, mianowicie z ważną dla Norwida inspiracją dziełami Johanna Joachima Winckelmanna. Relacje między wizją sztuki Winckelmanna i Norwida zostały przeanalizowane przez Zofię Szmydtową w studium *Norwid wobec włoskiego odrodzenia*⁹. Już Tadeusz Sinko wskazał na bezpośredni związek obrazu okaleczonej rzeźby greckiej z *Promethidioną* (III, 445) ze słynnym Winckelmannowskim opisem torsu Herkulesa Belwederskiego. Ten właśnie pozbawiony głowy, nóg i ramion posąg „poeta bierze za przykład mocy, »uduchowienia materii w każdej cząstce dzieła sztuki«”¹⁰.

ków 2001, s. 109-118; K. Fazan, *Mit heraklejski w kręgu mistycyzmu i romantycznej historiozofii. O »Nowej Dejanirze«, czyli „Fantazym” Słowackiego*, w: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*, pod red. M. Kalinowskiej i B. Paprockiej-Podlasiak, Toruń 2003, s. 376-396.

⁵ Zob. E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tł. i op. A. Borowski, Kraków 1997, s. 127-128.

⁶ Tamże, s. 93.

⁷ Na temat ambiwalentnego przedstawienia postaci Apollina w utworach Norwida zob. M. Inglot, „*A Dorio ad Phrygium*” Cypriana Norwida i „apolińskie” wiersze Zbigniewa Herberta. *Paralele*, „Studia Norwidiana” 1983, nr 1, s. 49-61.

⁸ Wszystkie cytaty z utworów Norwida przytaczam za wydaniem: Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, t. I-XI, Warszawa 1971-1976. Cyfra rzymska oznacza tom, arabska – stronę. Podkreślenia pogrubioną czcionką pochodzą od autorki szkicu.

⁹ Z. Szmydtowa, *Norwid wobec włoskiego odrodzenia*, w: *Nowe studia o Norwidzie*, pod red. J. W. Gomulickiego i J. Z. Jakubowskiego, Warszawa 1961.

¹⁰ T. Sinko, *Hellada i Roma w Polsce. Przegląd utworów na tematy klasyczne w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, Lwów 1933, s. 65.

Winckelmann opisywał posągi Apolla¹¹ i Herkulesa¹² jako dzieła idealne, jako „uduchowioną materię”, ucieleśnienie doskonałości i nieśmiertelności w materialnej formie. Maria Kalinowska tak przedstawiła antropologiczny ideał, który rysował Winckelmann w opisie posągu Herkulesa Belwederskiego:

Winckelmann zwraca uwagę na siłę tkwiącą w budowie ciała herosa: widać, że bohater ten nigdy nie wahał się i nigdy nie musiał zginać kolan. Jego ludzkie ciało tak jest pełne doskonałości i mocy, że doprowadziło go do nieśmiertelnej boskości. Wszystko w nim jest znakomitą formą; ludzką, ale jakby przez tę doskonałość – już przeobstwoną; nie ma ruiny, braku, niepełności¹³.

„Apolliniński antyk” Winckelmanna – harmonijny, doskonały i posągowy – bliski był i Norwidowi¹⁴, zaś stosowany przez historyka sztuki sposób opisu dzieła stanowił doskonały przykład „wskrzeszania” przeszłości.

Dla Norwida Piękny Apollo i Herkules-mocarz to nie tylko bohaterowie mitologii, ale właśnie bohaterowie sztuki, sztuki bliskiej ideału. Poeta szukał głębszego, już pozaestetycznego źródła doskonałości greckiej rzeźby. Nie było bowiem bez znaczenia, czy rzeźbi się Herkulesa, czy... marchew i rzepę, o których „arcynadobnych”, wykrojonych figurach pisał w liście do Łucji Rautenstrauchowej: „O! ty rzepo – o! ty marchew etc. ... Fidias gdyby ostrugał cię za dni Peryklesa, azali nie przestawałabyś być leguminą? – wątpię” (IX, 342). Sam temat przynosił idealny pierwiastek, z którym genialnemu artyście przychodziło się zmagać.

Heros i bóg nie stali się upostaciowaniem jedynie „pojęć fantastycznych”, ale – jak pisał Norwid w przypisku do IV pieśni *Assunty*, zatytułowanym *Spojrzenie ku niebu* – wyobrażali „**istotny czyn żywotny**”: „Herakles pewno był i Apollin był także, bo nie dostałyby proporcji tak pewnych ich posągów” (III, 296). Pojęcie „czynu żywotnego”, który kryłby się za mitem, przywodzi na myśl tradycję euhemerystyczną (zapoczątkował ją Euhemeros z Messeny w III w. p.n.e.), która w mitologii odczytywała wypaczony zapis wydarzeń historycznych¹⁵. Takie notatki jak ta:

212. [...] Czy Méditerranée zawsze istniało? Może według geologów nie, a mitografia Herkulesa wyprawy tu nastęrcza. (VII, 277)

– świadczyłyby, że Norwid skłaniał się ku temu, by mity traktować także jako swoiste „świadectwo historyczne”. Ale o ile podejście euhemerystyczne wymagało dokonania „demitologizacji” i „demistyfikacji” wydarzeń historycznych, o tyle Norwid właśnie w „mitologizacyjnych” poczynaniach ludzkości odnajdywał także niezwykłą wartość. Mity trzeba „zgady-

¹¹ Jak pisze Karol Sauerland: „Ulubioną postacią Winckelmanna w *Historii sztuki czasów starożytnych* stał się Apollo, bóg światła słonecznego, który w idealny sposób uosabia to, czym męska młodość być powinna”; *Recepcja greckiej antyczności w literaturze niemieckiej*, w: *Antyk romantyków*, dz. cyt., s. 36.

¹² J. J. Winckelmann, *Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom*, w: *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, zebrał W. Rehm, wprowadzenie H. Sichtermann, Berlin 1968, s. 169-173.

¹³ M. Kalinowska, *Grecja romantyków. Studia nad obrazem Grecji w literaturze romantycznej*, Toruń 1994, s. 23-24. Badaczka ukazała również, jak w twórczości Byrona ten ideał ulega destrukcji.

¹⁴ Alicja Lisiecka wskazywała na antynomiczność Norwidowskiego widzenia świata greckorzymskiego. Wizji „antyku apollinińskiego” – właśnie winckelmannowskiej przeciwstawiał się „antyk tragiczny”, „dionizyjski” – heglowski; *Norwid – poeta historii*, Londyn 1973, s. 50.

¹⁵ Zob. E. Sarnowska-Temeriusz, *Świat mitów i świat znaczeń. Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności*, Wrocław 1969, s. 55-69.

wać”¹⁶ – odkrywać ślady prehistorii, ale i interpretować jako dzieło myśli starożytnych. Nawet nie tylko myśli, lecz i „przeczuć”, które potwierdzić miało dopiero chrześcijaństwo¹⁷.

Wróćmy do refleksji ze *Spojrzenia...*, „iż w sztuce szeroko i zdrowo rozwiniętej nie wystarcza na udziałanie jakowegoś typu samych pojęć fantastycznych lub oderwanych, ale potrzeba nadto jeszcze istotnego czynu żywotnego” (III, 296). U źródeł mitu, i sztuki z niego czerpiącej, leżało jakieś ważne ludzkie doświadczenie, „czyn”. Także skonwencjonalizowane wyobrażenie odsyła do skomplikowanej siatki mitologicznych znaczeń oraz do ukrytego za nią pierwotnego doświadczenia.

W epistolarnej rozprawce z 1861 roku *O tzninie i czynie. Do M.... wtóry list* Norwid wykładał głębokie znaczenie czynu, który „pozostawia po sobie następstwa-żywojne” (VII, 55). Tak pojmowany „czyn” łączył osąd indywidualnego sumienia oraz rozumienie i kształtowanie historii jako „krzyża dziejów”, czyli zespolenia tradycji Ojców, „najzbożniejszych” pragnień współczesnego społeczeństwa oraz „uczucia Epopiei i ofiary-wesołej”. „Czyn żywotny” z przypisku do *Assunty* także należałoby rozumieć w równie wysokich kategoriach. Bowiem za wzór doświadczenia człowieka, które owocuje w sztuce motywem tak ważnym jak „spojrzenie ku niebu”, Norwid stawiał doświadczenie Apostołów – świadków Wniebowstąpienia. Od tak „wysokiego” wzoru bierze początek retrospektywa, ogarniająca dzieje sztuki. W tym świetle poeta pokazuje też antyczne posągi Apolla i Herkulesa. „Czyn żywotny” zespolił poczucie ideału z działaniem w materii, obudził wyobraźnię, stał się podstawą mitu, a później sztuki, dążącej do ideału. Sposób patrzenia na ten ideał Norwid łączył z historiozofią, według której centralnym wydarzeniem dziejów był cud Wcielenia.

W przywołanym już liście do Łucji Rautenstrauchowej [Paryż, styczeń-luty 1868] Norwid z kąśliwą ironią pisał o „dążeniu do ideału” w społeczeństwie, które mianuje się społecznością chrześcijańską. I tu Herkules znalazł się wśród figur, które razem wzięte złożyłyby się na autora, pożądanego przez publiczność:

Jać wiem, że dla publiczności polskiej trzeba tak, jak dla niektórych romantycznych starych panien, które życzą sobie bardzo uprzejmie, aby ów przyszły szczęśliwy (nieszczęśliwy!) był niesłychanie piękny, i niesłychanie dobrze urodzony, i genialny, i doskonałego zdrowia, i wielkiego doświadczenia, i rozsądku, i aby był jak Solon, i jak Plato, i jak Fidias, i jak Rafael, i jak Herkules, i jak Beethoven, i jak Aleksander Macedoński, i jak pasterz z fletem wierzbowym, i jak Savonarola, i jak panna Taglioni, i jak baron James Rotschild i Spółka – amen.

¹⁶ O wyczuleniu poety na powiązania historii i mitologii świadczy też następująca notatka:

„48. Mity. – <<L’histoire ne s’écrit pas, elle se fait>> - *Rot..., o którym ledwo wzmianka w Eginhardzie. Awantury Wilhelma Tella pod innymi nazwami są przecież w Saxo Grammaticus, kronikarzu starym skandynawskim.

Abencerages i Zegris, temata nieustanne romanców hiszpańskich, to walka Maurów z Chrześcijanami. Te wszelako czytając, łatwiej zgadywać mity Herkulesa, Tezeusza, Brahmy, a kto Aleksandra i Karola Wielkiego dziejów warianty zbadał, łatwiej pojmuje Ninusa i Sezostriasa albo walki szlachty i ludu w symbolicznej fazie starego Rzymu” (VII, 247).

¹⁷ Problem wzajemnych związków, „spotkania się” w twórczości Norwida kultury antycznej i chrześcijaństwa był przedmiotem głębokich studiów: E. Bieńkowskiej, *Dwie twarze losu: Nietzsche – Norwid*, Warszawa 1975, A. Lisieckiej, *Norwid – poeta historii*, Londyn 1973, M. Kalinowskiej, *Grecja romantyków*, Toruń 1994, tu rozdział *O podróży greckiej w twórczości Cypriana Norwida*. Zdzisław Łapiński, pisząc o stosunku Norwida do starożytnych kultur, stwierdzał: „Ucząc rozumienia Greków i Rzymian, uczył Norwid solidarności z każdym przejawem poważnego życia duchowego”; *Norwid*, Kraków 1984, s. 113.

Jest to zapewne nienaganne dążenie do ideału, do ideału zwłaszcza dzikich i przedchrześcijańskich społeczeństw, arcyszanowne i konieczne (bo wtedy jeszcze ideał wcielony nie zeszedł na planetę). (IX, 343)

W tym długim, gniewnym wyliczeniu Herkules pojawia się jako figura egzemplaryczna, prezentująca pożądaną cechę, domyślać się można, że siłę. Oczywiście to egzemplum, umieszczone wśród natłoku innych przykładów doskonałości, służy ostrej drwinie. W całym, bardzo emocjonalnym, liście sarkazm i drwina dobitnie pokazują rzeczy ważne: zadania artysty i jego konflikt z polską publicznością oraz tymi, którzy schlebiają jej gustom. Zaś Herkules? Był dla Norwida, mówiąc jego słowami, „arcyszanownym i koniecznym” ideałem „przed-chrześcijańskich społeczeństw”. Ideałem ważnym, lecz i budzącym niepokój, wymagającym uważnej lektury antycznej tradycji.

Norwid wysiłek poznania starożytnej przeszłości określał czasem przez metaforę schodzenia ze światłem w podziemia, do grobów („I wołę z bladym srebrnej łyzy świecznikiem / W podziemia schodzić – niż z waszym słownikiem” *Post scriptum [I]*), wstawiania lampy do urny¹⁸:

A teraz lampę we wnętrzu stawiam urny:
Statuę grecką weź – zrąb jej ramiona –
Nos – głowę – nogi opięte w koturny –
I ledwo torsu grubą zostaw bryłę:
Jeszcze za żywych stu uduchowiona,
Jeszcze to nie głąz ślepy – jedną żyłę
Pozostaw, wskrzesi!... i tę zrąb – zostanie
Materii tyle prawie... co gadanie!...

Promethidion (III, 445)

Wizja starożytności jest także obrazem wielkiego cmentarzyska, obrazem, w którym spotykają się motywy rozpadu, niszczenia, ruiny oraz tworzenia, wskrzeszenia, zmartwychwstania, całości. Antyczny tors jest tu, tak jak u Winckelmanna, wcieleniem wiecznego żywego piękna, materią przenikniętą duchem. Jednak cała „przypowieść” o greckiej rzeźbie opiera się na schemacie niszczenia kawałek po kawałku. Winckelmann rozpoczyna swój opis od spojrzenia na kamienną bryłę, którą wydaje się okaleczony posąg¹⁹. Następnie rozpoczyna swoistą rekonstrukcję, odtwarzanie doskonałej całości na podstawie ocalałego fragmentu dzieła sztuki. Zdaniem słynnego historyka sztuki rzeźbiarz przedstawił doskonałe, „przebóstwione” ciało herosa po apoteozie. Norwid w swoim opisie postępuje odwrotnie: eksponuje „barbarzyński” proces niszczenia. Winckelmannowską *Ergänzung* zastępuje destrukcja formy, niszczycielski eksperyment, który ma potwierdzić istnienie niezniszczalnego, idealnego pierwiastka. W *Promethidionie* okaleczony posąg stał się „grubą bryłą”. Jednak kaleki tors więcej zdaje się mówić o tęsknocie za ideałem i o jego życiodajnej sile niż doskonała artystycznie całość. Analogicznie – wzmianki o Herkulesie, konwencjonalne porównania, retoryczne okruchy mo-

¹⁸ Motyw „prześwitującej skorupy” w twórczości Norwida interpretowała Grażyna Królikiewicz, łącząc go z metaforą „powłoki spraw ziemskich”, przez którą dojrzeć można „sprawy Boże”. Badaczka podkreślała aktywną rolę „tłumacza ruin”, odbiorcy odkrywającego w ruinie ślad całości. *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993, s. 123-133, s. 126-128.

¹⁹ „Der erste Anblick wird dir vielleicht nichts, als einen ungeformten Stein sehen lassen: vermagst du aber in die Geheimnisse der Kunst einzudringen, so wirst du ein Wunder derselben erblicken, wenn du dieses Werk mit einem ruhigen Auge betrachtest.” J. J. Winckelmann, dz. cyt., s. 170.

głyby służyć współczesnej próbie ożywienia, przypomnienia tej wiedzy o „czynnie żywotnym”, która kryła się w starożytnych mitach.

Mit heraklejski w twórczości Norwida nie współtworzy wyłącznie „apollinijskiej” wizji posągowej doskonałości. Herakles, heros ogarnięty szałem, bohater stojący przed wyborem: Aretē - Virtus - Cnota (Męstwo) czy Kakia - Voluptas - Nieprawość (Pożądlivość)²⁰, miewał i u Norwida rys „bohatera dramatów moralnych”²¹. Stał się figurą ekstremalnych możliwości człowieka i jednocześnie ich najboleśniejszego ograniczenia. Norwidowy Herkules okazuje się zwyciężonym herosem, bohaterem naznaczonym piętnem niedoskonałości i niespełnienia. Mit heraklejski należał do starożytnej tradycji, którą zdaniem poety należało poddawać nowej, szczególnie uważnej eksplikacji.

Zwyciężony heros

W *Quidamie* narrator wypowiada myśl o twórczym „znoszeniu” ideałów antycznego świata:

O myśli ludzka! – ty, co przeczysz P a n u
Świadczyć Mu musisz przez błąd swój głęboki!
A ty, coś prawdę poprawiał lub winił, [...]

Czekaj – z Wenerą twoją w Betlejemie,
Aż W ó ł i Ł u k a s z, i t e R a f a e l e
Przyjdą - położyć się czołem na ziemię,

Wdzięki waszego z n i ó s ł s z y i d e a ł u
Nie ukazami – lecz twórczo, pomalu – (III, 184)

Nadludzką siłę Herkulesa w nowej erze zastąpi siła... pary. „Pary-wynalazca” z powodzeniem będzie konkurował z mitycznym herosem. Jednak moc heraklejskiego mitu nie zasadzała się wyłącznie na gloryfikacji niezwyklej siły fizycznej.

Rafael z *Rozmowy umarłych* mówi o zwycięstwie swej sztuki nad antyczną „mocą w ramieniu i wdzięku”. Herkules i Apollo są personifikacjami sztuki starożytnej, która osiągnęła doskonałą formę, zaś Rafael wypełnił ją nową treścią²²:

Jak Kolumb, świat odkryłem, ufając tradycji.
Herkula moc w ramieniu, Apolla moc w wdzięku,
Zwyciężywszy, jak dziecię pogańskie na rękę
Zaniosłem k’źródłu, które prawdy jest zwierciadłem,
Rozmowa umarłych. Byron, Rafael-Sanzio (I, 281)

²⁰ Dzieje toposu „Herkules na rozstajnych drogach”, przede wszystkim w sztuce włoskiego i niemieckiego renesansu, interpretował Erwin Panofsky, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig – Berlin 1930.

²¹ Michał Głowiński w studium o *Norwida wierszach-przypowieściach* tak określił rolę mitologicznych wątków w wierszach *Sfinks, Fatum, Narcyz*. Mitologiczne postaci stają się w nich „bohaterami dramatów moralnych”, zaś „mitologiczna opowieść przekształca się w zasadniczą dyskusję moralną”; *Norwida wiersze-przypowieści*, w: *Prace wybrane*, pod red. R. Nycza, t. V: *Interkulturalność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 273.

²² Jak pisze Grażyna Halkiewicz-Sojak: „Rafael skonfrontował dziedzictwo sztuki antycznej z chrześcijańską koncepcją miłości, ożywiając je i włączając jako żywe ogniwo do europejskiej tradycji”; *Byron w twórczości Norwida*, s. 94.

Norwid wraca w *Rozmowie umarłych* do pierwotnego wyobrażenia Herkulesa-mocarza, wyobrażenia niepoddanego intelektualizacji, której dokonała późniejsza tradycja filozoficzna – epikurejska, stoicka i cynicka. W *Theogonii* Hezjoda potężna moc Heraklesa poskramia potwory, dręczące ludzi²³. Jak stwierdza Galinsky, właśnie w *Theogonii* po raz pierwszy Herakles zyskuje cechy etycznego ideału i bohatera – twórcy kultury²⁴. Przypisywany Hezjodowi utwór *Tarcza* opowiada, że Zeus „chciał dla bogów i ludzi / zatroskanych spłodzić obrońcę przed zagrożeniem”. Siła fizyczna Heraklesa w najstarszych przedstawieniach literackich łączyła się z siłą moralną.

Herkules-siłac, lecz jedynie o „mocy w ramieniu”, pojawiał się w pismach wczesnochrześcijańskich²⁵. Św. Augustyn porównywał z Heraklesem trzynastoletnią męczennicę Agnieszkę. Pokonała ona diabła większą mocą niż ta, którą władał antyczny heros. Taka jest siła Julii Murcji w *Słodyczy*. Herakles, widziany z perspektywy wczesnochrześcijańskiej tradycji, stanowi oczywiście przeciwieństwo wyobrażenia siły w słabości.

Jednocześnie mit o Heraklesie zawierał wiele elementów, w których można było dopatrywać się prefiguracji chrześcijaństwa. W Rzymie Herkules był czczony jako wzór cnót moralnych²⁶. Stoicy w słynnych dwunastu pracach widzieli świadomą służbę i poświęcenie dla dobra ludzkości. Motyw ofiary pozwalał na kojarzenie Herkulesa z Chrystusem. Herkules zwyciężał potwory, walczył ze złem, zszedł do Hadesu i był jedynym herosem, któremu udało się pokonać śmierć – przywrócił do świata żywych Alcestis, uwolnił Tezeusza. Był więc zbawcą ludzkości, dobroczyńcą i stał się bóstwem solarnym. Norwid kilkakrotnie odnotowywał właśnie solarny charakter jego kultu²⁷. Mitologiczny wątek związany z dzieciństwem Heraklesa (zaduszenie węży zesłanych przez Herę) poeta umieścił w ciągu motywów, opowieści, postaci, które łączyły świat archaiczny i chrześcijański:

Herkules – Romulus – Mojżesz – wszyscy boscy bohaterowie zawsze eksponowani dziećmi, uratowanymi cudownie.

Mojżesz nie jest wyłącznie zdarzeniem (uszanowanie dziecka w chrześcijaństwie). (XI, 423)

Mit heraklejski implikuje też znaczenia, które mogą być postrzegane jako przeciwieństwo prawdy ewangelicznej. Mógł kusić do absolutyzacji ludzkich zasług, był bowiem opowieścią o człowieku, który przez swe czyny i cierpienie stał się bogiem. Apo-teoza wieńczyła pełne trudów życie herosa. Zatem mit o „herkulejskich trudach” wyra-

²³ Hezjod, *Narodziny bogów (Theogonia), Prace i dni, Tarcza*, przeł., wstępem i przypisami opatrzył J. Łanowski, Warszawa 1999.

²⁴ G. K. Galinsky, dz. cyt., s. 16.

²⁵ Tamże, s. 188-189.

²⁶ M. Jaczynowska, *Główne kierunki przemian kultu Herkulesa w państwie rzymskim*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 1973, z. 58.

²⁷ Por. notatki: „370. Że do Melchizedecha odnosi się jedzenie ofiarne (chleb i wino), że takowe ciasto i napój przyklejano i nalepiano na czoło ofiar krwawych i na czoło kamieni, że wynalazek Beth-elu ludy fenickie i Chanańczykowie odnoszą do Abrahama (jako ofiarującego syna swego; jako mającego świątynię złożoną z: drzewa, głazu, źródła), że ubóstwiają Abrahama, przenosząc go później na konstelację, a mianowicie na Saturna (który znaczył Uranię i Niebiosa w ogóle) – stąd Saturnalia – antropofagia tak dla Saturna, Uranusa, Molocha, **Herkulesa, boga niebios i słońca.**” (VII, 314).

Wyciąg ze słownika starożytności greckich i rzymskich: „Calpe i Abyla z dwóch stron Gibraltaru. Gibraltaru w Europie i Ceuta w Afryce. **Dwie kolumny: Herkulesowi i Astarte – Słońcu i Księżycowi.** W morskich podróżach, wszędzie.” (XI, 428).

żał pragnienie osiągnięcia nieba przede wszystkim dzięki zasłudze człowieka, a nie Boskiej Łasce²⁸. „Moc w ramieniu” pozwalała synowi Zeusa i Alkmeny zwycięsko wychodzić z kolejnych prób, podejmowany nadludzki trud zapewnił bohaterowi nieśmiertelność. W tym aspekcie mit opowiadałby o tym, że śmiertelnik musi sam zdobyć nieśmiertelność – przez trud samodoskonalenia i cierpienie. Dlatego tradycja patrystyczna przedstawiała Heraklesa jako przeciwieństwo Chrystusa (człowiek, który stał się bogiem, i Bóg, który stał się człowiekiem) oraz zaprzeczała wartości Heraklesowej, pogańskiej cnoty. Później postać Heraklesa uległa chrystianizacji, autorzy średniowieczni i renesansowi widzieli w niej wzór rycerskiego męstwa, które oczyszcza świat ze zła²⁹. Bohater stał się symbolem życia aktywnego i mądrego.

Norwid w *Rozmowie umarłych* zdaje się zamykać w metaforycznej formule dzieje „mocowania się” z mitem nowożytnej europejskiej kultury. By „zwyciężyć” mit, zniweczyć pokusę gloryfikacji i absolutyzacji ludzkich zasług, trzeba go było zobaczyć w świetle objawionej prawdy „źródłowej”. Wówczas ukazywały się także pierwiastki świadczące o archaicznym „przecuciu” ewangelii. Było to „przedchrześcijańskie” dążenie do ideału, ale obciążone ludzkim błędem. Ten błąd, z którym przychodziło się zmagać, odgrywał też istotną rolę jako element stawiający opór, coś do przewyciężenia, twórczego pokonania.

Norwid „twórczo znosił” te znaczenia mitycznej opowieści, które wiązały się z przebóstwieniem człowieka-herosa, jakby dopowiadając ciąg dalszy mitu, a właściwie zmieniając go w alegoryczną fabułę³⁰. Uczynił tak w *Epimenidesie*, gdzie Herkules już po apoteozie powraca na ziemię. Jest to powrót nie władającego mocarza, ale bohatera prostego i milczącego:

A było zbrojnych w rydle dwunastu Mainotów,
Którzy są ludem silnym, mówiącym nie płynnie,
W śmiechu jeno, podobnym do dalekich grzmotów;
Lecz chłop ateński przy nich wygląda dziecinnie,
**Tak że się zda, że Herkul, zeszedłszy z wysoka,
Przebrał się, i zamieszkał w pochyłonej chacie,
I milczy, aby ustrzec się ludzkiego oka –
Do dni, o których pierwszej cisza jest głęboka.**

Epimenides (III, 65)

Paradoksalnie – Norwid uczynił z Herkulesa „cichego bohatera”, który czeka w milczeniu i w ukryciu. Heros ponownie w przebraniu (przebrany w kobiece szaty służył u królowej Omfale) oczekuje na dni wypełnienia tajemnicy. Ten obraz tylko „zda się”. Wprowadzony zostaje na zasadzie porównania, cechą łączącą kopaczy z herosem jest siła. Następuje jednak wymiana atrybutów: kopacze są silni jak Herkules, Herkules jest „cichy” i prosty jak robotnicy pracujący przy wykopaliskach. Tak zestawione siła i „ciichość” stają się bliskimi sobie cechami.

²⁸ G. K. Galinsky, s. 189.

²⁹ Tym przekształceniom ujęcia – od pogańskiego „tworu diabelskiego”, antychrześcijańskiego wzoru samozbawienia aż do wizji chrześcijańskiego Herkulesa-zbawcy, symbolu życia aktywnego – Galinsky poświęca rozdział *Exemplar Virtutis*.

³⁰ Por. M. Głowiński, *Norwida wiersze-przypowieści*, dz. cyt.; oraz w tym samym tomie *Ciemne alegorie Norwida*.

Perspektywa mitologiczna współlistnieje tu z realizmem. Także dzięki dawnym „przypowieściom”, głoszącym przebudzenie-zmartwychwstanie Epimenidesa, które robotnicy przypominają, wraca w tym miejscu poematu refleks sfery mitycznej. Tyle, że ironicznie ukazywani w poemacie znawcy starożytności na badaną rzeczywistość patrzą z zupełnie innej strony. Jedyne spojrzenie poety wydobywa ze współczesności te elementy, które łączą ją z mitami i mitycznym widzeniem świata. Gdy w figurze porównania Norwid zestawia krzepkich kopaczy z antycznym herosem, idzie jakby w ślad za Byronem, o którym napisał, że był to: „Mąż umiejący zgadnąć bohatera w chłopie” (III, 60)³¹. Z tym jednak, że ten bohater, nawet trudzący się na miarę Herkulesa, potrzebuje przewodnika w drodze ku zmartwychwstaniu (w sensie politycznym, kulturowym, ale i religijnym). W zakończeniu poematu, tuż przed zjawieniem się Epimenidesa, narrator wypowiada myśl-gnomę: „zmartwychwstać jest bolesnym trudem / Pracą człowieka, z Bożym dokonaniem – cudem! –” (III, 66). Dlaczego w poemacie przywołany został Herkules? Mit, zestawiony z realistyczną obserwacją, czy też „wyczytany” z obserwowanej rzeczywistości, posłużył za podstawę nowej opowieści – przypowieści o „cichym” herosie. Bohater „bolesnego trudu” wraca na ziemię, na której tyle cierpiał, i czeka na „Boże dokonanie”. Tak jakby apoteoza, oczyszczenie z ziemskiego, śmiertelnego pierwiastka właściwie nie nastąpiła. Mit przekształcony w przypowieść zdaje się wymagać bardzo uniwersalnej eksplikacji: w każdym trzeba „zgadnąć” Herkulesa.

Praca i „trud Herkulejski”

Norwid umieszczał antyczny motyw w kontekście, który negował któreś z ewokowanych przez mit znaczeń. W wierszu *Praca* (z końca 1864 roku) pojawia się nawiązanie do „prac”, czynów Herkulesa, dzięki którym osiągnął nieśmiertelność:

„Pracować musisz z potem twego CZOŁA!”
 – Bądź sobie, jak tam chcesz, realnym człekiem,
 Nic nie poradzisz! – **twoje każde dzieło,**
Choćby się z trudów Herkulejskich wszczęło,
Niedopelnionem będzie i kalekiem;
 Pokąd pojęcie pracy, korzeń jeden,
 Nie trwa, dopóty wszystkie tracą zgoła;
 Głos brzmi w twojej piersi: „P o s t r a d a ł e m E d e n”!
 Głos brzmi nad tobą: „P r a c u j z p o t e m c z o ł a.”
Praca (I, 387)

Ten początkowy fragment stał się także pierwszą strofą skróconej wersji wiersza umieszczonej w *Vade-mecum* (LXIII) i zatytułowanej *Prac-czoło* (II, 91). W 1867 roku poeta włączył go z kolei w zmienionej postaci do wersji zatytułowanej *Co począć?*, wchodzącej w skład „humoreski” *Co słyhać i co począć?*:

– Jak sobie zechcesz, bądź realnym-człkiem,
 Nie zmienisz doli – każde twoje dzieło
 Poza tem prawem stanie się kalekiem,
 Choćby się z trudów herkulejskich wzięło.

(III, 631)

³¹ Wizerunek Byrona w *Epimenidesie* szczegółowo analizowała Grażyna Halkiewicz-Sojak w swej książce *Byron w twórczości Norwida*, Toruń 1994, s. 76-85.

Zygmunt Kubiak wyjaśniał, że czyny Heraklesa określano jako *athloi*, co znaczyło „zawody, igrzyska” – był to cykl słynnych dwunastu „prac”; osobną kategorię stanowiły *prakseis* – „czyny”, podjęte z własnej woli; *parerga* oznaczały „dzieła uboczne”³². Norwid pisze: „trudy”, podkreślając ogrom wysiłku i aspekt niedokonany. W *Promethidionie* posługuje się konstrukcją z tautologicznym genetiwem: „trudów trud” – największy i najważniejszy. Trud wreszcie „wykonany”, spełniony i dopełniony, ale już w ostatecznym, apokaliptycznym sensie (III, 446).

Elżbieta Feliksiak, rozważając problematykę człowieka i historii w twórczości Norwida, przywołała kontekst *Nauki nowej* Giambattisty Vico, u którego mit Heraklesa wyraża moc twórczej indywidualności człowieka, działającego w historii. Badaczka zauważyła przy tym, że „odpowiednikiem funkcjonalnym wikiańskiego Heraklesa jest jednak u Norwida Prometeusz, symbolizujący geniusz wynalazczy i osobowość będącą zaprzeczeniem egoizmu”³³.

W wierszu „Herkulejskie trudy” nie stanowią jednak podstawowego, „korzennego”, by powtórzyć za Stefanem Sawickim, wzorca ludzkiego aktywizmu. Przywołanie mitu wprowadza motyw wielkości człowieka, zdolnego nawet do trudu na miarę herosa. Ale inicjalne „choćby” od razu określa tę zdawałoby się maksymalną wartość – największy wysiłek jako warunek niewystarczający do osiągnięcia doskonałości. W pierwotnej wersji wiersza kategorię stwierdzenie o niedoskonałości ludzkiego dzieła pada na końcu złożonego zdania. W ostatniej wersji poeta zmienił kolejność, wtrącenie o „trudach herkulejskich” nie rozrywa toku zdania. Tym samym jakby zmniejszyło się napięcie między ewokowanymi przez odwołanie do mitu wartościami (wielkością, mocą, heroizmem) a niedoskonałością, „kalectwem”, znamionującymi ludzką kondycję.

„Trudom herkulejskim” przeciwstawione zostało pojęcie pracy „z potem czoła”. Praca – jedno z najważniejszych Norwidowych pojęć – jest Boskim nakazem. W wierszu praktyczność spotyka się z eschatologią. W rozprawce *Do Spartakusa (o pracy)* poeta pisał:

Dlatego to praca człowieka, lubo z pokutnego źródła pochodząca, nie tylko że się na smętnościach pokutnych nie ogranicza, owszem byłaby niecałą rzeczą, gdyby nie obejmowała Zbawstwa – czyli byłaby bez-celną ilotów pańszczyzną! (VI, 642)

U Norwida i heros nie przewyżcza praw świata. Jego dzieła były po części czynami wypełnianymi nie z własnej woli (choć istniały różne interpretacje). „Trudy herkulejskie” to również walka z potworami, zamieszkującymi ziemię i podziemia Hadesu, walka o naprawę tego świata, panowanie nad groźnym chaosem. Człowiek podejmujący taki trud, decydujący się na wybór drogi heroizmu, skazany jest jednak na „niedopełnienie”. Dzieła na miarę Herkulesa nie uczynią go nieśmiertelnym, a świata doskonałym. Jednak inny wiersz, *Bohater*, łączy pojęcia heroizmu i pracy:

Heroizm będzie trwał, dopóki p r a c a ;
Praca? – dopóki stworzenie!... (II, 107)

Człowiek-Herkules nie jest więc doskonały, ku doskonałości natomiast dąży, podejmując mordercze próby. I jest gotowy do ofiary. Pamiętajmy też o wizerunku Herkulesa szalonego, który zamroczony morduje swoje dzieci. Za zbrodnie, nawet popełniane nie-

³² Z. Kubiak, dz. cyt., s. 451.

³³ E. Feliksiak, *Norwidowski świat myśli*, w: *Polska myśl filozoficzna i społeczna*, pod red. A. Walickiego, t. I, Warszawa 1973, s. 558-559.

świadomie, wciąż musi pokutować. „Trudy herkulejskie” były sposobem oczyszczenia – ten aspekt łączy je z wywiedzionym z biblijnego przekazu pojęciem pracy. Elementarną różnicę natomiast stanowi ujęcie kondycji człowieka: jego poddaństwa i wolności.

Mit heraklejski pokazywał **dramatyzm i heroizm bolesnego trudu**. Herkulejski wysiłek nie musi być przeciwstawiany pojęciu „pracy z potem czoła”, pracy podejmowanej ze świadomością także jej eschatologicznego celu. Powinien zostać złączony z tym pojęciem – „korzeniem”, taką metaforą posłużył się Norwid. „Trud herkulejski” może zostać włączony w plan zbawczej pracy, ale po wytknięciu podstawowego błędu człowieka, mniemającego, że wielkie, niezwykle czyny przemienią ziemię i jego samego. „Herkulesowa”, heroiczna strona ludzkiego działania poddana zostaje władzy „umysłu-stałości”³⁴.

Herkules i artysta

Można się zastanawiać, dlaczego Norwid w kilku miejscach usilnie starał się stworzyć mit Herkulesa, zawsze korzystając ze „zwierciadła” prawdy ewangelicznej. Jednak antyczny heros musiał być dla poety postacią istotną, choć ledwo wzmiankowaną. O Herkulesie wspomina Norwid w „przypisku”, w jednym wersie, krótkiej dygresji, prawie zawsze jakby na marginesie. Istnieje jednak wiersz, w którym heros pojawia się na początku. Nie w inicyjnym wersie, ale w wersie drugim, który jest dość zagadkowym uzupełnieniem pierwszego. Chodzi oczywiście o pięćdziesiąte pierwsze ogniwo *Vade-mecum*, wiersz *Moralności*:

**Kochający – koniecznie bywa artystą,
Choćby nago jak Herkules stał;
I moralność nie tylko jest osobistą:
Jest i wtóra – moralność - zbiorowych - ciał.**
LI. Moralności (II, 78)

W jednej z interpretacji pada nawet zdanie, że jest to obraz jakby niekonieczny³⁵. Pozostając na poziomie literalnego znaczenia, nie sposób nie dostrzec, że obraz nagiego Herkulesa pojawia się zaraz po tak ważnych Norwidowych „pojęciach” jak „Kochający” i „artysta”. Badacze dobitnie stwierdzali, że miłość była dla Norwida źródłem sztuki i podstawą kultury³⁶, drogą tworzenia³⁷.

³⁴ O heroizmie w pojęciu Norwida pisał Edward Kasperski, *Dyskursy romantyków. Norwid i inni*, Warszawa 2003, s. 221-223. „[...] heroizm – jak pisał poeta w liście do Józefa Łussakowskiego – nie jest w samych bitwach, ale na wszystkich polach życia i nieustannie” (X, 116-117).

³⁵ E. Feliksiak zauważa: „Obraz nagiego Herkulesa to figura porównania, której rola w całości utworu rysuje się, jak dotąd, niezbyt wyraźnie. Jest to obraz jak gdyby niekonieczny, nie wyrasta on poza ogarniającą go dyskursywność pierwszej zwrotki”; *Interpretacja jako spotkanie u źródeł wiersza. Cyprian Norwid „Moralności”*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 4, s. 40.

³⁶ S. Sawicki, „Kształtem jest miłości” – *Norwid o kulturze*, „Studia Norwidiana” 19, 2001, s. 5-15. Badacz tak eksplikuje interesujący mnie wers: „»Kochający« – to potencjalny artysta, »Choćby nago jak Herkules stał«, choćby nie wiązał swojej postawy z żadną zewnętrzną »materią«, choćby tylko i po prostu miłował” (s. 6).

³⁷ J. Puzynina, *O przesłaniu Norwidowych „Moralności”*, w: tejże *Słowo Norwida*, Warszawa 1990, s. 125-127.

Nagość Kochającego-artysty została dookreślona, unaoczniona jako nagość Herkulesa. Porównanie było dla Norwida ważną figurą, by przywołać wywody na temat „jako” z *Rzeczy o wolności słowa*³⁸:

Całe bowiem stworzenie sklepi się obrazem:
Człowiek, myśląc, maluje i śpiewa zarazem.
Wyraz „jako” jest pędzlem lub dłutem tak samo
Jak głoska O! jest nutą, a spółgłoski g a m ą. (III, 582)

Przypis autora dodaje, że wyraz „jako” pochodzi od greckiego „ikon”. Obraz, wprowadzony w porównaniu, pozwala na tworzenie siatki analogii i dostrzeganie korespondencji w świecie. Porównanie w *Moralnościach* zestawia dwa obrazy: „Kochającego” i Herkulesa. Ten ikoniczny aspekt wydaje się ważny, bowiem nagie ciało może przemawiać, stać się „parabolą”. Norwid w innym miejscu poematu przywołuje obraz nagiego proroka Izajasza: „Nagi, postacią ciała, jak pisana karta, / Głosi, by wyczytano z niemej jego twarzy, / Jak? ziemię i lud zniszczy tyran i obnaży” (*Rzecz o wolności słowa*, III, 583).

Nagość artysty najprościej można rozumieć w sensie obnażenia z utartych formuł. Norwid zanotował, jakie znaczenie miał Herkules dla cyników, którzy dążyli do wyzwolenia z form, narzucanych przez społeczeństwo. Nagość może być dumnym odrzuceniem cudzych szat, wymuszanych ról, tak jak w późniejszym wierszu *Rozebrana*: „Wszakże niekryte jest, a tak promienne / Łono Dyjany!” (II, 250)³⁹. W sztuce greckiej, co podkreślał Winckelmann, pozwalała na ukazanie istic posągowej doskonałości ciała i ducha⁴⁰. W nowożytnej kulturze europejskiej od wczesnego renesansu „nagie ciało stało się wartością artystyczną i duchową” – przedstawiało powszechnie uznawane cnoty⁴¹.

W wierszu przywołane zostało typowe dla ikonografii przedstawienie Heraklesa – nagiego herosa. Atrybutami bohatera najczęściej bywały skóra lwa i maczuga. Na miedziorycie Albrechta Dürera *Herkules* nagie bohater bierze udział w walce Cnoty z Rozpustą. Panofsky podkreślał dynamizm i dramatyzm tej sceny bezpośredniej walki, psychomachii, w której personifikacja Cnoty jest także uosobieniem heroizmu, męstwa⁴². Obnażony heros demonstruje swą siłę, którą kieruje przeciw Pożądliwości.

Nagość „Kochającego” można postrzegać jako obnażenie, odkrycie herosa, wciąż trudzącego się bohatera. Źródło jego siły zostaje tym razem wyraźnie określone: miłowanie jest początkiem i warunkiem tworzenia⁴³. Twórczość z kolei zyskuje „herkulejskie”, heroiczne cechy. W wierszu *Bohater* Norwid pisał o nadprzyrodzonym źródle heroizmu:

³⁸ Por. M. Kuziak, *O różnych „jak” w „Vade-mecum” Norwida*, w: *Czytając Norwida 2*, pod red. S. Rzepczyńskiego, Słupsk 2003, s. 133-147. Porównanie z *Moralności* badacz umieścił wśród przykładów „jak”, będącego elementem mowy pojęciowej, wspierającym dyskurs.

³⁹ O grze słowem „rozebrana” i jej semantycznych konsekwencjach zob. M. Głowiński, *Ciemne alegorie Norwida*, dz. cyt., s. 287-291.

⁴⁰ Zob. K. Sauerland, dz. cyt., s. 37.

⁴¹ R. Przybylski, *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 1998, s. 28.

⁴² E. Panofsky, dz. cyt., s. 172.

⁴³ Anna Roter-Bourkane poświęciła szczególną uwagę tym początkowym wersom, interpretując je w kontekście *Hymnu o miłości* św. Pawła: „Ten zaś, kto kocha, nawet jeśli byłby nagi jak mitologiczny Herkules, staje się silny mocą swego uczucia. Miłość jest bohaterstwem i to ona właśnie widoczna bywa we wszelkich jego poczynaniach, którym nadaje piętno artystowskiego porządkowania rzeczywistości”, *„Moralności” – jeszcze jedna propozycja interpretacyjna*, „Studia Norwidiana” 2004-2005, 22-23, s. 167.

Mojżesz – wiek blisko przeżywszy, powstawa
 wyswobodzicielem ludu –
 Heroizm czysty wcześniej nie dostawa,
 I nie dostawa – bez c u d u ! (II, 106)

Miłość jest „cudem” dopełniającym heroizm, przekształcającym jego pojęcie. Odwaga i moc Herkulesa to heroizm „całopalny, lwi, Piekielnych nieuleklniony bram!” (*Encyklika-Oblężonego*, II, 179). Nadludzkiej, monstrualnej sile potrzebne jest właściwe ukierunkowanie. Herkulesowa moc prowadziła często do nieszczęścia, była i twórcza, i niszczycielska. Miłość kieruje „całopalny, lwi” heroizm w stronę twórczości, także specyficznie pojmowanej w kategoriach „od-calenia” w społeczności Bożego prawa⁴⁴. Kochający-artysta skojarzony jednak został z wyobrażeniem „pogańskiego”, herkulesowego heroizmu, a nie „czystego heroizmu” Mojżesza. „Trudy herkulejskie” Norwid nazwał piętnem niedopełnienia, kalectwa, braku. Dzieło odtworzenia „moralności-zbiorowych-ciał” wymaga heroicznego działania, podejmowanego ze świadomością owego piętna „kalectwa”.

Artysta ukazuje się jako bohater „bolesnego trudu”, za nim w tle rysuje się postać antycznego herosa. Cień Herkulesa towarzyszy też postaciom, które z boskim siłaczem niewiele zdają się mieć wspólnego: kulawemu i prawie ślepemu Tyrteuszowi oraz Herowi z *Kleopatry i Cezara*, Igarzowi i pochlebcy.

O Norwidowym Tyrteuszu Stefan Sawicki pisał, że jest to „Anty-Tyrteusz”⁴⁵. Wódz-poeta walczyć bowiem będzie z martwą formą spartańskiej kultury i przyczyni się do klęski Sparty. Dramat jest więc polemiką z mitem tyrtejskim. Grażyna Halkiewicz-Sojak przekonująco dowodziła, że miał to być Tyrteusz-ofiarnik, bohater „chrześcijańskiej dramy”⁴⁶. Tyrteusz także jest „kochającym”. Przywołuje Herkulesa w momencie, gdy tłumaczy się ukochanej ze swego „grubiaństwa” – by dorzucić kwiat, musiał obciążyć go kamieniem. Mówi do Egeinei:

Zatrzymałaś mi dziś bicie serca dla upadku kamienia na ścieżki twoje, a wydało ci się grubiaństwem wszechprawo świata – – Herkules boski byłżeby w sile docisnąć kwiatem wątłym na odległość tak wielką? ... (IV, 491)

Boski Herkules nie mógł przewyciężyć elementarnych praw świata, tak jak nie przewyciężyłyby prawa ciężenia. Przywołany obraz unaocznia nie siłę, lecz słabość Herkulesa. Jest silny, jeśli działa zgodnie z „wszechprawem świata”. Mit krył również pokusę eskapizmu: Herkules po apoteozie zapomina o ziemskich trudach. Staje się bogiem, któremu ziemia jest już obojętna. U Norwida Herkules w pełni czuje prawo ciężenia, prawo ziemi. By pokazać swą siłę potrzebuje ziemskiego ciężaru. „Ziarno kamyka” w kwiecie granatu „to tajemnica święta rzeczywistości”. Na pytanie Egeinei: „Dlaczegoż

⁴⁴ J. Fert odczytywał *Moralności* jako utwór reinterpretacyjny, rekonstrukcję idei pracy nad „»s-calaniem« rozproszonego wśród ludów-kultur zespołu praw dotyczących ładu społecznego”, „*Od niesienia*” czy „*odniesienia*”? *Na marginesie wiersza Norwida „Moralności*”, „*Studia Norwidiana*” 1983, 1, s. 111-120.

⁴⁵ S. Sawicki, *Tyrteusz Wielki Norwida*, w: tegoż *Norwida walka z formą*, Warszawa 1986, s. 121-132.

⁴⁶ G. Halkiewicz-Sojak, „*Chrześcijańska drama*” na styku kultur. *O dyptyku Norwida „Tyrtej”, „Za kulisami*”, w: *W przestrzeni komunikacyjnej. Szkice z historii i teorii dramatu, teatru i komunikacji społecznej*, pod red. J. Skuczyńskiego, Toruń 1999, s. 59-74.

serce, oczekując, nie oczekuje nigdy według kształtu, w jakim rzeczy po sobie następują i zdarzają się?” – Tyrteję odpowiada:

To jest jeszcze owe ziarno kamyka, objęte purpurą granatowego kwiatu i nadające całości wagę konieczną...

Kwiat skoro na zamierzone upadnie miejsce, odcoczy się wraz kamyk okrągły... (IV, 492)

Ciężar i opór materii jest koniecznym warunkiem osiągnięcia celu. Tyrteusz jest bohaterem, który właśnie poznaje swoje powołanie, swoją misję. Stoi przed „herkulesowym” zadaniem inicjowania przemiany ludu. Przeobrażona Sparta stałaby się nowym ludem, nową Herakleą. Spartanie uważali się przecież za potomków Heraklesa. Historyczny Tyrtajos zwracał się do Spartan-Heraklidów: „ludu bohaterów, plemię wielkiego Alcyda” (jak Norwid przełożył apostrofę z jednej z elegii bojowych)⁴⁷. W dramacie Spartanie wzięli po tym protoplaście dziedzictwo ograniczone do przekonania, że „dzika-siła” ramion prowadzi ku doskonałości. Tyrteusz przywołuje jeszcze inny wątek spartańskiej genealogii, wywodząc ród od Pigmaliona-Likurga, „marmurowych młodzieńców rzeźbiarza”. Sparta powstała jako posagowy ideał, który wynaturzył się w społeczność podległą okrutnym, nieludzkim prawom. Ludzkie prawo sprzeciwia się tam „boskiej sile przetwarzania”.

Tyrteję spełni czyn o „następstwach-żywothnych”, należałby więc do tych bohaterów Norwida, którzy zwyciężają poprzez „upadek”, klęskę, „ofiary-wesołą”. Jego zadaniem staje się przezwyciężenie ludzkich praw, wymuszenie zmiany, odkrycie wszechprawa świata. W słowach skierowanych do Egeinei na swoim miejscu stawia Herkulesa, który nie dokonałby niczego więcej niż ułomny poeta. To jednak kalekiemu pocie objawił się los „herkulejskiego” bohatera⁴⁸, który musi powtórzyć wybór herosa: wybrać Męstwo. Ale w oczach Spartan, zachowuje się tak, jakby uległ pokusie Nieprawości-Pożądliwości: „[...] zgotowali mu ludzie w namiocie jego jadło obfite – i widziałem na oczy, że ze złotego roga pił, pośpiewując fragmenta starego hymnu Argonautów...” (IV, 507). I tu rysuje się znana kwestia pojmowania cnoty, dzielności. Historyczny Tyrtajos, także w tłumaczonej przez Norwida elegii, jako prawdziwą „cnotę” przedstawiał patriotyzm, ideał wspólnej walki w obronie ojczyzny⁴⁹. Tyrteusz Norwida musi tworzyć inne pojęcie *aretē* – cnoty opartej na „czynie wewnętrznym”, dzielności polegającej na wyborze własnej klęski, by zwyciężyła wartość nadrzędna. Byłaby to cnota samopoświęcenia, którą starożytni chętnie przyznawali kobietom i dzieciom, ale nie obrońcom ojczyzn.

Poeta występuje więc w roli Heraklesa, heroicznie podejmuje wysiłek przekształcania zastanej rzeczywistości. Pojawia się także motyw pokusy, by odepchnąć nieprzyjrzny świat, który „wulgaryzuje” poezję i życie. Stąd marzenie o założeniu Herakli, stworzeniu wspólnoty nowych ludzi „z sercem i myślą skrzydłami”:

O! wy, którym się roilo, że nagle
Poezja znikła, lub się kałem plami,

⁴⁸ Pojęciem „herkulejskiego bohatera” posłużyła się Eugene M. Waith w książce *The Herculean Hero in Marlowe, Chapman, Shakespeare and Dryden*, Londyn 1962. We wstępie autorka definiuje taki typ bohatera jako wielkiego wojownika, winnego uderzających odstępstw od moralności społeczeństwa, w którym żyje.

⁴⁹ Zob. *Liryka starożytnej Grecji*, dz. cyt., s. 100-101.

Bałwan wasz cisnę w wodę – nad nim żagle
 Rozepnę – na twarz stąpię mu nogami,
 Gdzieś wyląduję – **zalożę Herakle!**... –
Nowy lud z sercem i z myśli skrzydłami –
 Ani obejrzą się na ruch wasz mrowi!...
 Dajcie mi pokój i bywajcie zdrowi – –
Assunta (1870) (III, 273)

Tę oktawę poeta opatrzył przypisem: „Herakle – ogólna nazwa kolonii przez Herkulesa tam i owdzie początkowanych. – N. [1870]”. A w [*Notatkach z mitologii*] zapisał: „Herkules – typem kolonii. Kreta – pierścieniem łączącym kolonie” (VII, 279). W drugim tomie *Album Orbis* znalazły się też notatki o początku Rzymu:

21. Kiedy Rzym zakładał się, już było Palantium (greckie) i ryt grecki pozostał owdzie, a gdzie Kapitol – była jedna z Heraklej (przez Heraklesa założona). Pochodzący z owąd przez cały czas Rzeczypospolitej utrzymali się familijnie. (XI, 423)

W kolejnych notatkach powtarza się wątek Heraklei jako jednego z załazków przysłego Rzymu. W micie heraklejskim poeta eksponował więc także element „kolonizatorski”, rozprzestrzeniania kultury helleńskiej. Pierwiastek tradycji łączył się więc z nowością, stworzeniem od nowa, odrodzeniem.

Motywy Herkulejskie wprowadzały zatem dwie sprzeczne opcje: heroicznej walki z potwornościami świata, w którym się tkwiło, oraz kuszącą perspektywę odepchnięcia starego świata i stworzenia nowego – doskonalszego.

Pod opieką Herkulesa

Herkules pojawi się jeszcze w kontekście innego ważnego problemu, mianowicie problemu języka – Bożego daru, w którym ludzkość upatruje wyłącznie swe cywilizacyjne osiągnięcie. Z „niewolą” słowa, traktowanego jako zdobycz człowieka, związane są dwa istotne zjawiska: ironia⁵⁰ i cynizm. Norwid przypomina „poważną przeszłość” cynizmu⁵¹. Postawa wobec rzeczywistości oraz wynikający z niej sposób posługiwania

⁵⁰ Ironia w twórczości Norwida była oczywiście przedmiotem rozważań, ujmujących różne aspekty zjawiska: postawę wobec świata, stylistykę, wizję historii i losu jednostki. Por. S. Kołaczkowski, *Ironia Norwida*, w: *Pisma wybrane*, t. I, *Portrety i zarysy literackie*, Warszawa 1968, s. 131-166; B. Wosiek, *Ironia w liryce Norwida*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 6, z. 1, Lublin 1958, s. 175-266; uwagi Z. Łapińskiego w rozdziale *Filozofia i poezja języka*, w: *Norwid*, Kraków 1984. Odnosnie wiersza *Moja piosnka (II)* Teresa Skubalanka pisała: „Zgódźmy się najpierw na stwierdzenie, że w wierszu tym nie ma ironii rozumianej jako specyficzna funkcja semantyczna języka, obnażająca pozorną wartość przedstawionych zjawisk. Można natomiast mówić o ironii w innym, typowo Norwidowskim sensie: jako funkcji właściwej antynomii, pokazującej inne znaczenia opisywanych zjawisk, niekoniecznie jednak połączone ze zgrzytliwą drwiną towarzyszącą niszczeniu pozytywnych wartości.” *Styl poezji Norwida na tle tradycji poetyckiej romantyzmu*, w: tejsze *Mickiewicz, Słowacki, Norwid. Studia nad językiem i stylem*, Lublin 1997, s. 179.

⁵¹ „Zdaniem cyników życie człowieka dzielnego to życie niezależne, polegające na opanowaniu swoich pragnień i potrzeb. Szczęście – mówili – domaga się od nas, byśmy niczego nie pragnęli, a wtedy niczego nam nie będzie brakować. By zachęcić ludzi do wyrzeczenia się pragnień, które rozbudziła w nich cywilizacja i społeczny obyczaj, cynicy nieustannie robili sobie żarty ze społeczeństwa, mając przy tym nadzieję, że własnym przykładem dowiodą, iż obietnice szczęścia, jakie składa ludziom społeczeństwo, to nic innego

się słowem ściśle zostały związane ze starożytną tradycją filozoficzną. Kpina, żart, ciągle naigrywanie się ze społecznych norm i obyczaju⁵² były dla cyników sposobem zdobywania i obrony niezależności człowieka, który w imię wolności i szczęścia stara się zminimalizować swe potrzeby. Cynicy wykorzystywali trop zwany „uprzejmym szyderstwem” (*charientismós*), różny od zjadliwego, uszczypliwego sarkazmu⁵³.

Postawy cynickiej i cynizmu nie można sprowadzać do negacji wszelkich wartości:

Widzę – że, skoro Wolność-słowa jest w ucisku,
To, co jej wzięto, Cynizm daje pośmiewisku
Ironia to bierze w opiekę macoszą,
Mówiąc: „Nie znieśli prawdy, niech poświst jej znoszą.”
Zaś Cynizm ma poważną przeszłość i ma szkołę,
Starą – jak to, że dziecię w świat przychodzi gołe,
Ani zapomnieć słuszna, iż wykwinne owe
Myślenia, co korony nosiły laurowe
I stopę miały złotym promienną koturnem,
Musiały się gdzieś spotkać z czemś prostszem, mniej górnem,
I że Cynizm... w ateńskiej wiedzy panteonie,
Był Herkulem!...

Rzecz o wolności słowa (III, 597-598)

W tym ujęciu cynizm był postawą filozoficzną, która opierała się na prostych prawdach. Wyzwalał od dyktatury form, narzuconych przez cywilizację. Ukazywał ideał prostoty i nawoływał do bezpośredniości. „Dziecię w świat przychodzi gołe” i człowiek nie tyle powinien pracować nad okrywaniem ciała coraz bardziej wymyślnymi szatami, ile nad doskonaleniem swej natury. Istotne, że cynicy byli praktykami, etykę panowania nad sobą starali się wcielać w życie.

Norwid sięga do filozoficznej tradycji, która w Herkulesie dostrzegała ideał moralny. Heros osiągnął go, przezwyciężając ułomności „krewkiej” natury. Norwid w zaskakujący nieco sposób kojarzy „psich filozofów” (*kynikos* – podobni do psów) z fragmentem *Ewangelii św. Marka* (7, 24-30):

275. [...]Wrzecz cynicy (psy) dalej idą (Diogenes sam to wyraźnie mówi o t o n i e) – i już nie tylko owi, przez chaotyczne serio i post dochodzący do wcielenia prawa w siebie dla panowania (to jest: ekscentrycznego anielstwa), **ale i ludzie w krewkościach ich podupadli i brudni, i ułomni, pracować nad zrehabilitowaniem się moralnym mogą. Cynicy uważają przeto Herkulesa za patrona swego** – a są psy wedle paraboli o Syrio-Fenicjance, która mówi, że i psy z okrucichów dziecięcych jedzą. C. N. (VII, 291)

„Ułomny” Herkules stał się figurą moralnego rozwoju, rehabilitacji, osiągniętej w wielkim trudzie. Cynizm może odegrać podobną rolę w kulturze, w posługiwaniu się słowem. Odwołanie do filozoficznych korzeni nadaje kwestii cynizmu, także językowym konsekwencjom takiej postawy, rangę szczególnie ważnego problemu moralnego. Cynizm „daje pośmiewisku” to, co w słowie, tak przecież ważnym i wielowymiarowo

niż tylko mrzonki”; S. Blackburn, *Oksfordzki słownik filozoficzny*, red. naukowy J. Woleński, przeł. C. Cieśliński, P. Dzieliński, M. Szczubińska, J. Woleński, Warszawa 1997, s. 69.

⁵² Władysław Tatarkiewicz zaznaczał, że odróżniać należy cynizm – „sposób życia naigrywający się z opinii, kultury i powszechnie cenionych dóbr” od „cynicyzmu”, czyli „pierwotnej filozofii cyników”. *Historia filozofii*, t. I, Warszawa 1993, s. 80.

⁵³ M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990, s. 105.

traktowanym przez Norwida⁵⁴, zostało „zniewolone”, zagubione i zaprzeczone. Refleksja poetycka dotyka tu sfery wysokich wartości, zakorzenionych w „świętości słowa”. „Pośmiewisko”, kpina, drwina, nawet sarkazm, wciąż wskazują na ten stan upadku, a więc i na konieczność „moralnej rehabilitacji”. Norwidowy Cynizm ukazuje jednocześnie dwa oblicza: jedno to „pośmiewisko”, nie tak dalekie jednak od „wściekłego śmiechu” Męża z wiersza *Źródło* – od szargania i deptania „Ducha-stworzenia”, drugie to perspektywa rozwoju, moralnego postępu, choć droga do ideału daleka. Filozofia cynicka właśnie dzięki ideałowi, który mozolnie jest wcielany w „krewkie” życie, została przez poetę umieszczona w kręgu myśli bliskiej chrześcijaństwu.

Cień wielkiego człowieka

Refleksy mitu Herkulesa wiążą się z podejmowanymi przez Norwida rozważaniami nad wielkością: wielkością i nicością człowieka, wielkością i upadkiem kultur. Problem ów w pismach Norwida jest odrębnym zagadnieniem, któremu należałoby poświęcić więcej uwagi. W tym miejscu poważę się jedynie na kilka obserwacji związanych z nikłym śladem herkulejskiego wątku w tragedii *Kleopatra i Cezar*⁵⁵.

W dramacie Centurion wzywa imienia Herkulesa, gdy dopala się stos pogrzebowy Pompejusza. W ten sposób w polu skojarzeń znalazły się i wydarzenia z góry Ojta, gdzie (według jednej z wersji mitu) palił się stos Heraklesa i nastąpiła apoteoza bohatera. W dziewiątej księdze *Metamorfoz* Owidiusz tak pisze o przemianie człowieka w boga:

I jak wąż, który wraz ze skórą pozbywszy się starości pyszni się odrodzonym życiem i błyszczy nowymi łuskami, tak i Tyryntyjczyk, kiedy odrzucił swoje śmiertelne ciało, nabrał wigoru w lepszej części swej istoty, zaczął wydawać się większy i bardziej czcigodny w swej boskiej powadze⁵⁶.

Pompejusz Wielki i Marek Antoniusz otaczali Herkulesa specjalnym kultem. Marek Antoniusz wywodził swój ród od herosa, albowiem jego imię miało pochodzić od Antona, syna Heraklesa. Starał się nawet „fizycznie” upodobnić do boskiego antenata⁵⁷. Herkules był w Rzymie wzorem idealnego wodza i władcy, wzorem wielkości, męstwa i cnoty.

Mitycznego Heraklesa zabiła krew umarłego centaura i zdrada. Pompejusza spotkał los o tyle podobny, że zginął zdradzony przez umierające państwo, którego symbolem była, także hybrydyczna, postać sfinksa. Przywołany przy stosie pogrzebowym Herkules jest znakiem i wzorem wielkości. Warunkiem jego apoteozy była śmierć w męczarniach (Owidiusz kładzie nacisk na te przedśmiertne męki). W dramacie Norwida przez śmierć wielkość człowieka i wielkość Rzymu – wartości pozostające w tragicznym konflikcie – zdają się godzić. Kornelia, wdowa po Pompejuszu, mówi: „Choćby jeden się skłonił orzeł, to wystarczy / Temu, co był prawdziwie Wielkim...” (V, 81). Symbolikę rzymskiego orła Norwid wywodził właśnie z kultu Heraklesa-Herkulesa utożsamianego z fenickim Melkartem:

⁵⁴ Por. S. Sawicki, *Z zagadnień semantyki poetyckiej Norwida*, w: tegoż *Norwida walka z formą*, Warszawa 1986, s. 33.

⁵⁵ Sławomir Świontek, interpretując tragedię Norwida, stwierdził, że tragiczność losów bohaterów wynika „ze znanej Norwidowskiej formuły »niewczesności« wielkich ludzi wobec swojego czasu. »Odwieczna tragedia« [...] rozgrywa się między »wołą« takich ludzi a »historią», *O tragedii Norwida*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Polonica”, seria I, z. 2, Łódź 1975, s. 102.

⁵⁶ Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamińska i S. Stabryła, opr. S. Stabryła, Wrocław 1995, s. 234.

⁵⁷ Zob. M. Jaczynowska, dz. cyt., s. 35-36.

217. [...] Melkart (Herkules), którego cześć wszędzie z flagami Fenicji. W Kartaginie na to święto *Teorowie z wszystkich kolonii – co rok stos ogromny, z którego puszczają orła. To Grecy przenoszą na górę Oëta, a Rzymianie stąd apoteotycznego orła biorą.
Ruiny Melkarta na Malcie i w Kadyksie. (VII, 278)

Orzeł łączyłby symbolikę wielkości i przemiany tego, co ludzkiego, w to, co boskie. Wielki Pompejusz, po odarciu ze wszystkiego, co ludzkie, i wielki Rzym przestają być antagonistami. Ten konieczny i tragiczny antagonizm jest jednak twórczym pierwiastkiem. Kobiety w *Kleopatrze i Cezarze* rozumieją, jaką cenę za wielkość płaci człowieczeństwo: „W chwilach wielkich [...] zawsze się przepada!...” (V, 65). Wielkość Rzymu „nie znosi człeka”, jak mówi Kleopatra. Ona nie chce apoteozy, chce być kochaną kobietą.

Po raz kolejny przywoływany jest Herkules w kontekście właściwie komicznym. Za Markiem Antoniuszem skrada się Her – „sługa stołowy”, który dostał się do niewoli rzymskiej, ponieważ zasnął przy stole, podczas gdy wszyscy Egipcjanie opuścili pałac. Komiczny samochwała, co każe stworzyć na swoją cześć „Herejdę”. Jest postacią dramatu, która błyskawicznie zmienia role: sługa, filozof, rycerz, fenicki niewolnik, rzymski kawaler, wreszcie „rycerz nowy”. I on to marzy o spotkaniu Wielkiego Człowieka. Za takiego uznaje nie Cezara, ale Marka Antoniusza:

Her w uniesieniu
Mamże wyrzec? – że mężem tym, że tym półbogiem
Marek Antoniusz!... wy zaś, że jesteście z drzewa,
Z cegły nie wypalanej słońcem!... Czy wy wiecie,
Iż człowiek ten, gdyby mnie wskazał końcem palca
Sto legionów godzących w pierś mą i powiedział:
„Zwalcz je!” – przez Herkulesa! – zbiłbym sto legionów
Albo ległbym i ziemię przeszyłbym na wylot. (V, 132-133)

W słowach bohatera to Herkules rodem z opowieści żołnierza-samochwały. Nie trudno zauważyć, że Her nosi imię odpowiadające pierwszej sylabie imienia herosa, ale też Hermesa. Może ten fakt posłużyłby mu w mitologizowaniu własnej osoby.

Her potrafi jednak obserwować coś, co przekracza sztywne ramy dworskiego ceremoniału: dostrzega łzę Kleopatry, opowiada o odjeździe królowej: „...Widzieć trzeba było / Ptolomejkę! gdy wstawał dromader – a ona / Rosła w niebo hełmem i swą krótką dzidą” (V, 35). Jednocześnie powraca w dramacie motyw zamglonego widzenia, Her patrzy jak „przez mgłę, cienki papirus”, dym, parę, „Wszystko... jak przez papiererek... cienki” (V, 38). Motyw widzenia jest istotny w tej ukochanej tragedii Norwida. Cezar mówi o patrzeniu starców egipskich w konstelacje niebios i o swoim „poglądaniu w dziejów głębokość” (V, 66). Kluczowym motywem jest prorocze widzenie Szechery.

Problemem w dramacie okazuje się właśnie sposób postrzegania wielkości. Her ogarnięty jest manią wielkości, marzy o własnej i o spotkaniu wielkiego człowieka. Odpowiada na pytanie Marka Antoniusza „co jest wielkość?”:

Nieco popiwszy filtru, czuję umysł możny
Ku wszelakiej imprezie czy słowem, czy siłą –
Szczególna rzecz! wyzwiałbym istnie że Herkula
Prawą ręką, gdy lewą wziąłbym *volumina*
Mędrców i na dysputę powołał kapłany – –
– Wielkość, myślę, że tak jest, jakby kto, od góry
Za piramidę wziąwszy, raz po raz trzy razy

Rzucił je na Rzym kształtem wypróżnionych amfor...
 Jak przez mgłę, jak przez cienki papirus, oglądam
 Trzaskanie się bazylik!... (V, 153-154)

Wyzywający herosa Her wygląda na kpinę, na karykaturę wielkości. Wielki czyn – strzaskanie Rzymu – rysuje na kształt nadludzkiego czynu Herkulesa, Herkulesa pijanego, rzucającego opróżnionymi amforami. Lecz w karykaturze, zamglonym wzrokiem komiczny bohater widzi prawdę, że Herkulesowym czynem trzeba zniszczyć Rzym, który traci moralną wielkość.

Herkules patronuje takiej wielkości, która ostatecznie niweczy to, co ludzkie, intymne, niedoskonałe, ale bliskie. Jest i znakiem pragnienia wielkości, uwolnienia się od ograniczeń sytuacji, w której muszą działać bohaterowie. Więc z drugiej strony jest figurą wielkości, przełamującej prawa zastanego „tu i teraz”. Apoteoza i karykatura – dwa ekstrema przywołania heraklejskiego motywu – zdają się z różnych stron oświetlać problem ludzkiej wielkości. I to karykatura, która nie tyle ośmiesza, co wydobywa charakterystyczne rysy, zdaje się bliższa prawdy.

„Syn ziemi”

Istnieją przesłanki, by twierdzić, że mit Heraklejski był bliski Norwidowi w jakimś szczególnym, osobistym wymiarze. Notę adresowaną do Augusta Cieszkowskiego pisarz zatytułował *Philoctet*. Poruszał w niej kwestię nowego dziennika polskiego, a także dotykał roli dziennikarstwa w kształtowaniu polskiej myśli politycznej i patriotyzmu. Juliusz Gomulicki wyjaśniał, że poeta ze swoimi projektami zwracał się bezskutecznie najpierw do księcia Władysława Czartoryskiego, później do Cieszkowskiego i Kraszewskiego. Inne jego Noty i Memoriały pozostawały także bez echa wśród „ludzi możliwych i książąt świata tego”, dlatego poczuł się opuszczonym Filoktetem⁵⁸.

Mitologiczny Filoktet posiadał boski łuk i strzały, które (jak głosi jedna z wersji) oddał mu Herakles w nagrodę za podpalenie jego pogrzebowego stosu. Wyruszył pod Troję, ale z powodu nie gojącej się rany na nodze pozostawiono go samotnego na wyspie Lemnos. Proctwo głosiło jednak, że bez strzał Heraklesa nigdy Grecy nie zdobędą Troi. Odyseusz nakłonił więc Filokteta, by udał się pod oblegane miasto. Tam został uleczony przez synów Asklepiosa. Łuk Heraklesa, dar Apollona, był uważany za broń „bohatera kultury”, symbolizował postęp ludzkości, działanie ludzkiej myśli w świecie⁵⁹. Z jego pomocą Herakles uwolnił Prometeusza. Filoktet stał się dziedzicem Heraklesa, ponieważ mógł podjąć się kontynuacji dzieł herosa.

Norwidowi dziedzictwo Heraklejskiego aktywizmu i heroizmu musiało być bliskie, zwłaszcza przez wyobrażenie nadludzkiego, heroicznego trudu. Heraklejski maksymalizm poeta opatrywał jednak znakiem błędu, ułomności, którą trzeba przezwyciężać.

W wierszu *Addio!* Norwid nawiązał do toposu „Heraklesa na rozstajnych drogach”, toposu wywodzącego się ze słynnej paraboli sofisty Prodicjusa „wybór Heraklesa”. Norwid oddalając się od tradycyjnego ujęcia, sytuację wyboru, porównania zmienia w sytuację odrzucenia antagonistycznych stron: „marnej” Prawdy, żądającej zerwania z „czasowymi namiętnościami”, i Popularności „bez sumienia”. Tradycyjne miejsce Heraklesa zajmuje w *Addio!* właśnie „ja” – „syn ziemi”. I Herakles Norwida był „synem

⁵⁸ *Metryki i objaśnienia*, VII, 658-659.

⁵⁹ G. K. Galinsky, s. 52-53.

ziemi”, dla niej trującym się i cierpiącym. Pojawiał się jako znak heroizmu, którego wymaga twórczość, pojmowana także jako wysiłek przemiany rzeczywistości pozaarty-
stycznej.

W jednej z notatek poety znaleźć można ślad skojarzenia Herkulesa z innym boha-
terem, szczególnie dla Norwida ważnym, z Don Kichotem⁶⁰:

305. [...] Plutarch dołącza Tezeusa (o którym inni milczą). Był tam i Herkules, ale w Mizji zgu-
bił swego Ilasa (Sancho Panchę!) i został, aby go szukać. (VII, 299)

Herkules, w roli „błędnego rycerza”, podążającego za ideałem, za prawdą, musiał
zrezygnować z wyprawy po złote runo (to jeszcze jeden ważny mityczny temat Norwi-
da), bowiem nie chciał zostawić Hylasa. Świat Sancho Pansów zatrzymał bohatera w
drodze, zaś heros ostatecznie nie mógł go porzucić.

⁶⁰ Zob. W. Szturc, *Norwidowy Don Kichot na tle literatury XIX wieku. O „Epos-nasza (1848)”: o spo-
sobie oglądania samotności*, w: tegoż, *Archeologia wyobraźni...*, dz. cyt., s. 148-168.

Ireneusz Ptaszek
(Kraków)

MIEJSCE PLUTARCHA W KSZTAŁCENIU WIELKICH POLSKICH ROMANTYKÓW

1.

Twórczość Plutarcha z Cheronei miała ogromny wpływ na literaturę i kulturę polską. Ze względu na szerokie zainteresowania beockiego pisarza echa jego twórczości pobrzmiwały nie tylko w polskiej beletrystyce, lecz także w dziełach filozoficznych i pedagogicznych. Szczyt zainteresowania Plutarchem – jak i w ogóle literaturami i kulturą klasyczną – przypadł w Polsce na epokę Odrodzenia¹.

W późniejszym okresie zainteresowanie to osłabło nie tyle wskutek spadku poczytności dzieł starożytnego moralisty, ile ze względów formalnych. Od połowy XVIII wieku nauczanie greki w szkołach stawało się coraz to rzadsze. Proces ten osiągnął największe nasilenie – czy też raczej uzyskał sankcję oficjalną – w dobie reform KEN, która świadomie nie uwzględniała języka greckiego w swoich programach dla szkół średnich, tworząc tylko jego katedry w obu Szkołach Głównych, to jest w Krakowie i w Wilnie. W efekcie niemal zupełnie zanikło nauczanie języka greckiego w szkołach średnich, czyli gimnazjach gubernialnych i szkołach powiatowych².

Niemniej jednak nadal ceniono Plutarcha jako moralizatora i pedagoga, zwłaszcza że zdołał on przełożyć zalecenia i uwagi teoretyczne (zawarte choćby w *Jak młódzież powinna słuchać poetów* czy *Jak trzeba korzystać z wykładów*) na prosty język prezentacji postaci i wzorców zachowań godnych naśladowania, które zawarł w tak zwanych biografiiach równoległych, znanych ogólnie jako *Żywoty sławnych mężów*. Słusznie więc pod koniec XIX stulecia Kazimierz Kaszewski, jeden z tłumaczy *Żywotów*, zauważył, iż:

w każdym ze swych bohaterów [...] umie Plutarch wynaleść stronę sympatyczną i wzniosłą, a z gruntu obywatelską; ponieważ nadto potrafi wykazać zalety i owoce pracy, cnoty, poświęcenia, przemówić głośno i wdzięcznie w imię obowiązków najdroższych, przeto dzieło jego jest jednym z najkorzystniejszych dla zachęty kształcenia umysłów, zwłaszcza młodych, łatwiej poddających się działaniu i imaginacji³.

¹ F. J. Śliwiński, *Plutarch w Polsce w XVI w.*, „Eos” XVI, 1961, s. 161-173.

² M. Plezia, *Geneza seminarium filologicznego G. E. Grodka*, „Eos” LII, 1962, fasc. 2, s. 405-406.

³ K. Kaszewski, *Literatura grecka*, w: *Dzieje literatury powszechnej*, tom I: *Dzieje literatury starożytnej*, Warszawa 1880, s. 686. Pisownia oryginalna.

W niniejszym opracowaniu przeniesiemy się jednak w czasy wcześniejsze, a zatem na początek XIX stulecia, by prześledzić wpływ twórczości Plutarcha na edukację, wychowanie oraz twórczość największych romantyków: Mickiewicza, Słowackiego i Norwida. Postaramy się określić wzory wychowawcze i etyczne oraz wzorce postaw przeniesione za sprawą Plutarcha do utworów wspomnianych poetów. Zanim jednak szczegółowo omówimy tenże wpływ, proponujemy krótki przegląd recepcji dzieł Plutarcha u progu XIX wieku, przegląd, który uświadomi nam, po jakie przekłady i opracowania dzieł greckiego moralisty mogli poeci w młodości sięgnąć.

Niestety, recepcja dzieł Plutarcha w tym okresie nie była zbyt imponująca⁴. Wystarczy powiedzieć, że dwa najbardziej popularne w tym czasie polskie przekłady *Żywotów sławnych mężów* były raczej parafrazami tekstu oryginalnego dzieła greckiego moralisty niż przekładami we współczesnym rozumieniu tego wyrazu. Autorem pierwszego był pijar, ks. Filip Nereusz Golański (1753–1824), w latach 1801–1803 profesor wymowy w Szkole Głównej Litewskiej⁵. Jego przekład ukazał się w Wilnie (1801–1803) w czterech tomach i nosił zbiorczy tytuł: *Sławni ludzie i onych porównania. Plutarcha dzieła historyczne, moralne i filozoficzne*. Przekład zawierał w sumie 18 żywotów (9 par)⁶. Dydaktyczny cel swej pracy wyłuszczył Golański już w przedmowie do I tomu⁷:

Krwawy i straszny na zgonie wiek XVIII już przeszedł. Pójdź, młodzieńcze wieku XIX! Przyjrzyj się ludziom z daleka [tj. z dawnych czasów, odległych krajów]. Da ci poznać ich Plutarch. Korzystaj z błędów, chroń się omyłek, naucz się prawdy. Dawne to dzieło: nie terazniejsze. Ale też ludzie ludziom podobni. Światło, cnoty, występki, szkody i pożytki wieków z sobą się chodzą. Obacz przez szczegół, jak ludzie sądzą, działają i błędzą. Jak się stają szczęściem albo nieszczęściem krewnych, ziomków swoich. Nie jest tu ani panegiryk, ani paszkwil. Od obojga równie prawda daleka. Tu ją znajdziesz, twoją zabawką, nauką, przestrogą. Jeden rozsądny człowiek spytany, jaką by też książkę sobie chciał zachować, gdyby mu przyszło inne stracić? [odpowiedział] »*Sławnych ludzi* Plutarcha«. Lepiej do znajomości świata nie widział.

W świetle tak jasno sformułowanego celu przekładu dość osobliwie musi z pewnością zabrzmieć informacja, iż Golański nie tłumaczył Plutarcha z greki (bo jej po prostu nie znał), lecz z łacińskiej preparacji i z francuskiego przekładu Tanaquila Fabre'a (z 1761 roku). Co więcej, Golański nie władał płynnie językiem polskim, toteż jego przekład oddawał raczej główne myśli i przesłanie poszczególnych *passusów* oryginału, a w związku z tym wiele w nim było przeinaczeń i nieporozumień.

Oprócz przekładu wydał też Golański kilka opracowań na temat Plutarcha. I tak w 1801 roku, jako dodatek do tomu I przekładu, ukazały się *Allegorye starożytne w stosunku do I-go wieku Sławnych ludzi Plutarcha i czasów bohatyrsko-mitologicznych*. W

⁴ Por. T. Venclova, *Powrót do rodzinnej Europy, czyli Mickiewiczowska Litwa i Mickiewicz na Litwie*, w: *Niezniszczalny rytm. Eseje o literaturze*, przeł. A. Kozak, Sejny 2002, s. 18: „Osiemnastowieczny porządek intelektualny ze swoim racjonalizmem, europocentryzmem i odwoływaniem się do spuścizny Greków i Rzymian przechodził wówczas głęboki kryzys w cywilizowanym świecie – kryzys, który w Polsce i na Litwie pogłębiła utrata niepodległości oraz wojny napoleońskie.”

⁵ W 1803 roku Szkoła Główna Litewska przekształciła się w Akademię Wileńską; niemniej władze rosyjskie przed i po 1803 roku używały nazwy Carski Uniwersytet Wileński.

⁶ Tom I: Tezeusz i Romulus, Likurg i Numa; tom II: Solon i Publikola, Temistokles i Kamillus; tom III: Perykles i Fabiusz Maksymus, Arystydes i Katon Starszy; tom IV: Kimon i Lukullus, Alkibiades i Koriolan, Dion i Brutus.

⁷ Por. T. Sinko, *Pośmiertne losy Plutarcha*, w: *Literatura grecka*, t. 3, cz. 1, Kraków 1951, s. 256 oraz tego samego autora *Mickiewicz i antyk*, Wrocław 1957, s. 95.

1808 roku wydał Golański w Wilnie dzieło *O wymowie i poezji* (pierwotnie wydane w Warszawie w 1786 roku; I wydanie wileńskie w 1788 roku), w którym, w rozdziale *O stylu*, zamieścił między innymi *Porównanie Demostenesa i Cyncerona s Plutarcha* (s. 342-346), *Opis s Plutarcha radości miast greckich z nadaney im wolności od Rzymian* (s. 335-338) oraz *Przywiązanie Lucylego do Brutusa s Plutarcha* (s. 309-311).

Drugi przekład Plutarcha wyszedł spod pióra Ignacego Krasickiego. Był on drukowany przez kilka lat w odcinkach w *Monitorze*, a w całości wydano go jako *Życia znanych mężów* dopiero w latach 1802–1804 w Warszawie, w pierwszym zbiorowym wydaniu dzieł Krasickiego (*Dzieła wierszem i prozą*). Przekład ten doczekał się w latach 1819–1840 aż ośmiu przedruków: w Wilnie (1819–1820), Wrocławiu (1824), Warszawie (1829), Paryżu (1830 i 1833), Lipsku (1834–1835 i 1840) i Berlinie (1840), co świadczy o sporej popularności biografów w kraju i na emigracji⁸. Krasicki (podobnie jak Golański) nie tłumaczył jednak z greki; to, co opublikował, to skrót francuskiego przekładu T. Daciera. W tłumaczeniu umieszczał to, co uznał za interesujące, pomijając liczne passusy oryginału. Lepiej pasowałoby zatem określenie, iż jest to streszczenie, a nie przekład Plutarcha. Publikacja Krasickiego jest o tyle osobliwa, że *Żywoty* Plutarcha uzupełnił on dziewięcioma parami biografii, których nie było w greckim oryginale⁹. Ponadto w VI tomie dzieł Krasickiego znalazło się opracowanie zatytułowane *Uczta mędrców* (s. 133-151), nawiązujące do *Uczty siedmiu mędrców* Plutarcha i będące preparacją tego dziełka.

Interpretacja Krasickiego była obficie wykorzystywana w różnego rodzaju podręcznikach gimnazjalnych i uniwersyteckich. Wiemy, przykładowo, iż Plutarchowy *Żywot Fokiona*, w przekładzie właśnie Krasickiego, znalazł się w podręczniku ks. Pawła Chrzanowskiego pod tytułem *Wybór różnych gatunków mowy wolnej z stosownymi uwagami* (Warszawa 1816)¹⁰. W takich oto formach dzieła Plutarcha były rozpowszechniane u progu XIX stulecia. Przyjrzyjmy się teraz szczegółowo, w jaki sposób mogły wpłynąć lub wpłynęły na edukację naszych poetów romantycznych.

2.

Mickiewicz z twórczością Plutarcha zetknął się bardzo wcześnie. W II klasie gimnazjum wileńskiego używano bowiem *Wypisów łacińskich*, które, oprócz tego, że służyły do kształcenia umiejętności przekładania z łaciny na język polski, zawierały preparowane teksty, których uczniowie mieli się uczyć na pamięć. Wśród tych tekstów znajdowały się także fragmenty z dzieł Plutarcha (oczywiście w przekładzie łacińskim), wyko-

⁸ Tamże.

⁹ Znajdziemy więc u niego takie zestawy par biografii jak: Cyrus i Marek Aureliusz, Hannibal i Scypion Afrykański, Epaminondas i Scypion Afrykański Młodszy, Tai-zong (cesarz chiński w VII wieku) i Tytus, Aleksander Sewer i Teodozjusz, Konstantyn Wielki i Karol Wielki, Teodoryk i Saladyn, Ptolemeusz Filadelfos i Wawrzyniec Medycejski oraz Alfred Wielki (wódz brytyjski w IX wieku) i Kazimierz Wielki. W późniejszych edycjach dzieł Krasickiego, np. tej z lat 1878–1879, biografie oryginalne (*Życia zacnych mężów z Plutarcha*: tom V, s. 165-476 i tom VI s. 7-138) były jasno i klarownie oddzielone od biografii preparowanych (*Życia zacnych mężów na wzór Plutarcha*: tom VI, s. 139-329).

¹⁰ Por. *Żywot Focjona, opisany przez Krasickiego* (s. 235-250). Ponadto podręcznik ten zawierał także *Porównanie Arystydesa z Katonem starszym. Wyimek z tomu VIII. Ignacego Krasickiego, w którym się znajdują życia zacnych mężów z Plutarcha* (s. 224-226). Oba fragmenty umieścił ks. Chrzanowski w rozdziale poświęconym... powieści historycznej.

rzystywane „do moralnej nauki”¹¹. Greka pojawiła się w szkołach powiatowych i gimnazjach od 1808/09 roku, ale carskie ministerstwo edukacji nie zatwierdziło jeszcze formalnie etatów dla grecystów (nastąpiło to dopiero wiosną 1811 roku).

Bliższy kontakt z twórczością Plutarcha – czy też ogólnie: z literaturą grecką w oryginale – stał się faktem podczas studiów w Uniwersytecie Wileńskim. Jednakże nie sposób mówić o wpływie Plutarcha na umysłowość i pierwsze próby literackie Mickiewicza bez choćby krótkiej wzmianki o profesorze literatur klasycznych Gotfrydzie Ernestie Grodsku (1762–1825)¹². Ten gdański uczonec, z pochodzenia Niemiec (w oryginalnej, nie spolszczonej wersji jego nazwisko brzmiało Grodeck), przybył do Wilna w 1803 roku. Wcześniej (od 1787 roku) pracował w Puławach jako nauczyciel domowy i wychowawca synów księcia Adama Kazimierza Czartoryskiego (z których Adam Jerzy był później kuratorem okręgu szkolnego wileńskiego); był także bibliotekarzem księżęcym¹³. Kontaktów z rodziną Czartoryskich jednak nie zerwał, gdyż zabiegał u księcia Adama Kazimierza, w przeszłości członka KEN w latach 1775–1780, o wsparcie i pomoc we wprowadzeniu greki¹⁴ do szkół i w uruchomieniu seminarium filologicznego w Uniwersytecie Wileńskim (seminarium ostatecznie, właśnie za sprawą wsparcia finansowego Czartoryskich, rozpoczęło działalność w roku akademickim 1810/11).

O studiach Mickiewicza u Grodka wiemy niewiele. Wiadomo, że należał do jego seminarium filologicznego, jednakże przynależność do tego seminarium nie była jakimś szczególnym wyróżnieniem. Mickiewicz pisał z pewnością jakieś prace okresowe – musiały być raczej łatwe, gdyż niektórzy seminarzyści oddawali po dwie prace rocznie. O tematyce prac Mickiewicza nie wiemy nic. Z dużym prawdopodobieństwem można jednak założyć, że Mickiewicz jako student filologii klasycznej przedstawiał się w oczach Grodka dobrze, ale nie wyróżniał się ponadprzeciętnymi umiejętnościami¹⁵.

Uruchomione przez Grodka seminarium, jak i prezentowane przez niego „rzemiosło” filologiczne, pozwoliły Mickiewiczowi lepiej poznać literaturę grecką w oryginale, w tym także twórczość Plutarcha. O jakimś bezpośrednim wpływie profesora na studenta w tym zakresie (to jest wpływie wynikającym z faktu, iż uczeń podejmuje tematykę, w której jego mistrz się specjalizuje) nie mogło być raczej mowy. Grodek w zasadzie nie zajmował się Plutarchem; jedyna jego praca związana z greckim moralistą to recenzja wypisów z dzieł Plutarcha, w których poczyniono uwagi na temat sztuki (*Ex Plutarchi operibus excerpta, quae ad artes spectant, collegit, in capita digessit, interpretatione latina et adnotatione instruxit J. F. Facius*)¹⁶.

¹¹ Por. T. Sinko, *Mickiewicz...*, dz. cyt., s. 41. Znaczną część takich wypisów stanowiły zwykle fragmenty z Plutarchowych zbiorów apoftegmatów (czyli słynnych powiedzeń), choćby królów, wodzów, kobiet spartańskich etc.

¹² Grodek uchodzi za ojca polskiej filologii klasycznej – por. J. Oko, *Studia G. E. Grodka nad filologią w Polsce*, w: *Z dziejów Filologii Klasycznej w Wilnie*, „Biblioteka Koła Filologicznego Studentów Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie”, tom I, Wilno 1935.

¹³ M. Plezia, dz. cyt., s. 404.

¹⁴ Za wprowadzeniem języków klasycznych do szkół Grodek agitował na różnych płaszczyznach; i tak w 1805 roku ogłosił w *Dzienniku Wileńskim* artykuł pod tytułem *O celu i sposobie nauczania starożytnej literatury w szkołach [powiatowych] i gimnazjach*.

¹⁵ K. Mężyński, *Gotfryd Ernest Grodeck: profesor Adama Mickiewicza. Próba rewizji*, Gdańsk 1974, s. 229.

¹⁶ Recenzja ukazała się w *Gazecie Literackiej Wileńskiej* nr 19/1806, s. 288-290. Energię Grodka pochłaniała w okresie studiów Mickiewicza praca nad opublikowaniem drugiego wydania historii literatury greckiej. Pierwsze wydanie ukazało się w Wilnie w 1811 roku pt. *Historiae Graecorum litte-*

Żywoty sławnych mężów Plutarcha były z pewnością czytane na seminarium Grodka, choć raczej jako lektura, a nie dzieło, które mogłoby stanowić temat pracy okresowej lub końcowej. Odcisnęły jednak swe piętno na niezwykle tajemniczym dla nas utworze Mickiewicza, tajemniczym, bo nie zachowanym; chodzi oczywiście o tragedię *Demostenes*. Nie wiemy dokładnie, jaka była jej treść, gdyż Mickiewicz nie dość, że jej nie ukończył, to jeszcze – wzorem jednego z łacińskich poetów – *dał płomieniom do poprawy* (zatem zniszczył) partie już napisane. Dlaczego tak się stało? Zarówno poloniści (jak Kleiner¹⁷), jak i filologowie klasycyści (jak Sinko¹⁸), mają swoją wersję wydarzeń, które zasadniczo się pokrywają, ale różnią się oceną wydźwięku ideowego dramatu – że się tak wyrazimy – *in statu delendi* (czyli w momencie jego zniszczenia).

Powstanie tragedii zainspirowane było przypuszczalnie tematyką seminarium Grodka w roku akademickim 1816/17, kiedy profesor Mickiewicza objaśniał mowę *O wieńcu Demostenesa*¹⁹. Typową praktyką filologiczną jest konfrontowanie objaśnianego utworu z innymi, stanowiącymi jakiś punkt odniesienia do utworu zasadniczego. Istniało zatem duże prawdopodobieństwo, że Mickiewicz czytał Plutarcha tak w oryginale, jak i w interpretacjach Golańskiego i Krasickiego oraz – co możliwe – zapoznał się z rozprawą tego pierwszego pod tytułem *Porównanie Demostenesa i Cycerona*. Plutarch był chyba najbardziej neutralnym źródłem spośród starożytnych autorów piszących o Demostenesie²⁰, niemniej jednak jego biografia musiała postawić pod znakiem zapytania przekazany przez tradycję jednostronny obraz mówcy-patrioty i stereotyp bojownika o niepodległość Grecji. Przyjrzyjmy się kilku opiniom Plutarcha o mówcy (w przekładzie Mieczysława Brozka):

- gdyby ze szlachetnymi ambicjami w swych przedsięwzięciach i ze wzniosłością zasad w swych mowach umiał połączyć jeszcze bojową dzielność i nieskazitelną bezinteresowność we wszystkich swych wystąpieniach, z pewnością zasłużyłby na to, żeby się znaleźć [...] w liczbie polityków takich jak Kimon, Tukidydes, Perykles (13,6)
- nie bardzo można mu było ufać (14,2)
- ze wszystkich stron obwarowywał się przekupstwem (14,2)
- umiał jak nikt inny chwalić cnoty przodków, ale nie umiał ich w równym stopniu naśladować (14,2)
- kiedy [...] przyszło do bitwy [pod Cheroneją], nie okazał żadnego bohaterstwa, nie popisał się żadnym czynem, który by odpowiadał jego pięknym słowom (20,2)
- opuścił swe stanowisko na polu bitwy [pod Cheroneją] i uciekł haniebnie, porzuciwszy broń (20,2)
- nie oparł się pokusie [= dał się przekupić Harpalosowi] (25,5)

rariae elementa in usum lectionum. Drugie wydanie miało już dwa tomy i wyszło w Wilnie w latach 1820–1821 (bądź – jak podają inne źródła – w latach 1821–1823) pt. *Initia historiae Graecorum litterariae* – por. J. Oko, dz. cyt., s. 3, przypis 2; S. Hammer, *Historia filologii klasycznej w Polsce*, Kraków 1948, s. 8; W. Kubacki, *Arcydramat Mickiewicza. Studia nad III częścią „Dziadów”*, Kraków 1951, s. 219, przypis 25 oraz T. Sinko, *Mickiewicz...*, s. 77.

¹⁷ J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. 1, s. 135-136.

¹⁸ T. Sinko, *Mickiewicz...*, s. 192-193.

¹⁹ Demostenes należał do ulubionych autorów Grodka. W 1811 roku w *Dorpatische Beiträge* wydrukował *emendationes* do Demostenesa, a w 1816 roku – *emendationes* do mowy *O wieńcu* – por. J. Oko, *Seminarium filologiczne Gotfryda Ernesta Grodka*, Wilno 1933, s. 39 i 80 oraz Z. Węclewski, *Wiadomość i życiu i pismach G. E. Grodka*, w: „Rozprawy i Sprawozdania Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności” IV 1876, s. 85 i 96.

²⁰ Materiałem do napisania *Demostenesa* mogły być z pewnością mowy wielkiego mówcy, ale też i mowy jego oponenta, Aischinesa, biografia Plutarcha i być może *Pochwała Demostenesa* autorstwa Lukiana.

□ wygnania [...] nie znosił [...] po męsku; [...] wspominają jego wypowiedzi z tych czasów mało dłań pochlebne i niezgodne z tym, co w młodzieńczym zapale tak pięknie głosił w swych politycznych mowach (26,5)

□ młodym ludziom, którzy go [na wygnaniu] odwiedzali, odradzał brać udział w życiu politycznym (26,7)

Tragedia *Demostenes* została przypuszczalnie napisana w stylu klasycystycznym (tak zwany dramat tyrtejski)²¹. Romantycznego buntu i nawoływania do walki o niepodległość było w niej z pewnością niewiele, albo i wcale. Gdy Mickiewicz pokazał dramat Grodkowi, jedynym zarzutem, jaki profesor zgłosił wobec utworu, było to, iż napisano go... po polsku, a nie w którymś z języków klasycznych, czego można było oczekiwać od studenta seminarium filologicznego. Grodek rzadko wypowiadał się na tematy z zakresu teorii literatury, ale ilekroć to robił, podkreślał, że uprawianie poezji w języku narodowym jest tylko stratą czasu. Ponadto postulował apolityczność „wyższych gatunków literackich” (miał tu na myśli przede wszystkim tragedię). Należy zatem przypuszczać, iż skoro jedynym zarzutem, postawionym dramatowi Mickiewicza, był zarzut formalny (język utworu), to *Demostenes* musiał odpowiadać owym „apolitycznym” gustom profesora poety²².

Grodek (za Plutarchem) przedstawiał Demostenesa w toku swego seminarium w ujemnym świetle²³. Tragedia musiała zatem korespondować z Plutarchową i Grodkową oceną postaci greckiego mówcy. Mickiewicz przypuszczalnie w 1817 roku (tę datę – za *Kroniką życia i twórczości Mickiewicza* – przyjmuje się za rok powstania tragedii) przejął od swego profesora taki punkt widzenia. Później jednak zmienił zdanie. Dlaczego? Tu także pojawiają się dwie różne wersje wydarzeń.

Jedna – nazwijmy ją „wzniosłą” – mówi o głębokiej metamorfozie młodego poety, w którym dokonał się przewrót romantyczny na tle budzącego się patriotyzmu mieszkańców Wilna²⁴. Ponadto Mickiewicz uświadomił sobie, iż *Demostenes* zaczyna żyć własnym życiem – nie jest już tylko (literalnie i w przenośni) szkolnym utworem poety, ale utworem, z którym chcą się identyfikować jego przyjaciele. Środowisko filomatów bowiem niecierpliwie oczekiwało tego dramatu²⁵. 16 grudnia 1819 roku Michał Rukiewicz wygłosił w Towarzystwie, na posiedzeniu Wydziału I (literackiego), *Krótkie uwagi nad polityką Filipa, króla macedońskiego*. Patriotyczne koncepcje filomatów uświadomiły poecie, iż dramat w pierwotnej formie jest dla nich zupełnie nieprzydatny²⁶. Nadto

²¹ J. Oko, *Studia...*, dz. cyt., s. 18.

²² Jeden z filomatów, Onufry Pietraszkiewicz, zarzucał *starożytnikom* (czyli studentom filologii klasycznej) zubożenie na sprawy narodowe, zubożenie, które miało być efektem wpływów Grodka. Profesor zanurzył bowiem *starożytników* w świat helleński, odciął hermetycznie od problemów narodowych (por. K. Meżyński, dz. cyt., s. 224).

²³ Podążył tym samym za popularną wówczas teorią głoszącą, iż w epoce Demostenesa *Grecy już więcej nie chcieli mieć wolności i wszystko dążyło do tyranii*. Spopularyzował ją Gabriel Bonnot de Mably w pracy *Uwagi nad historią grecką czyli o przyczynach pomyślności i nieszczęścia Greków* (Warszawa 1771, s. 161-167), która ganiła działalność Demostenesa i uznawała ją za nierozsądną. Por. W. Kubacki, *Symbole i komentarze, w: Arcydramat Mickiewicza. Studia nad III częścią „Dziadów”*, Kraków 1951, s. 83.

²⁴ O stosunku filomatów do tradycji schyłku niepodległości oraz o atmosferze patriotyczno-niepodległościowej na Litwie w klimacie aresztowań – por. W. Kubacki, dz. cyt., s. 84.

²⁵ Korespondencja do przyjaciół w sprawie *Demostenesa* – por. T. Sinko, *Mickiewicz...*, s. 190-191.

²⁶ Por. wiersz Zana pt. *Adamowe (gdzie narodzon „Demosten” wzrost swój, siły bierze? oraz Niech bracia, siostry, syny przez twą tragedią // Miłość kraju, wstręt zbrodni, słodycz cnoty piją)*, wiersz

lektura *Zbójców* Schillera zrobiła na nim ogromne wrażenie i zaczął on deprecjonować wartość napisanego przez siebie dramatu²⁷. Mickiewicz zatem zrewidował poglądy na postać Demostenesa. O ile przedtem zasadniczo trzymał się wiernie historii literatury greckiej Grodka, którą początkowo traktował z pietyzmem, jak Biblię, o tyle jesienią 1819 roku nanosi poprawki i dodatki do istniejącej wersji. Zaczyna odczuwać obcość narzuconej mu przez ujęcie Grodka koncepcji Demostenesa.

Druga wersja – nazwijmy ją „przyziemną” – mówi o ostrym konflikcie między mistrzem i uczniem. Zaczęło się od tego, iż Grodek zaproponował Mickiewiczowi, by ten wybrał sobie jakiegoś autora starożytnego, pisarza wtedy nie wydanego, choćby Eumenidesa, oraz by całe swe życie poświęcił na opracowanie komentarza takiego autora, a będzie to „dzieło największe, największa przysługa”. Mickiewicz propozycję tę zbył ponoć milczeniem²⁸. Nie chciał bowiem poświęcić się wyłącznie filologii klasycznej. Mimo że należał do seminarium klasycznego Grodka, interesował się też historią (wykłady Joachima Lelewela) oraz literaturą polską, wymową, poezją i estetyką (wykłady Leona Borowskiego²⁹). Rozmowa ta miała miejsce przypuszczalnie pod koniec studiów, może w 1818 roku³⁰. Od tego czasu Grodek był niechętny Mickiewiczowi, a nawet do pewnego stopnia złośliwy wobec niego³¹.

W czasie studiów Mickiewicz systematycznie tracił Grodek też w oczach studenta coś ze swego autorytetu filologa i nauczyciela, głównie za sprawą swej „niemieckości”³². Podczas seminarium, gdy ćwiczono przekłady z łaciny i greki, Grodek kilkakrotnie wykazał się słabą znajomością polszczyzny czy też małą dbałością o nią. Przykładowo, łacińskie *cura* kazał tłumaczyć po polsku jako... *kura* itp. W efekcie przekłady z języków klasycznych w niewielkim stopniu pogłębiały kulturę języka polskiego studen-

Czczota pt. *Apollo po kolędzie (Więsząc sławę poczęte wróżą Demosteny)*, prośbę Pietraszkiewicza (*Ach, dokończ „Demostenę” niech Sarmatów budzi // Do wolności i swobód trzeba cnót i ludzi*) oraz list Pietraszkiewicza do Mickiewicza z 5/17 lutego 1820 roku.

²⁷ Por. list od Jeżowskiego z 11/23 czerwca 1820 roku.

²⁸ Por. *Wspomnienia o Mickiewiczu*, wyd. J. Kallenbach, w: *Na szkołę polską*, Towarzystwo Literatów i Dziennikarzy Polskich w Warszawie, Warszawa 1916, s. 3; przedruk w: A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie* (wydanie sejmowe), t. 16, Warszawa 1933, s. 255.

²⁹ O poczytności Plutarcha także wśród polonistów niech świadczy fakt, iż Borowski w 1820 roku, wydając w „Tygodniku Wileńskim” kąśliwą satyrę na m.in. wierszokletów, zatytułował ją *Porównanie życia Szurlowskiego i Baki na wzór Plutarcha*.

³⁰ W 1818 roku Mickiewicz opublikował *Zimę miejską*, chwaloną przez Leona Borowskiego. Dla Grodka musiał to być spory zawód, gdyż Mickiewicz jednoznacznie określił w ten sposób swe zamiłowania. W tym samym 1818 roku Mickiewicz, było nie było filolog klasyczny, nadesłał na konkurs Wydziału Literatury i Sztuk Wyzwolonych pracę w języku... polskim. Musiało to być przykre dla Grodka. Mickiewicz nagrody nie otrzymał, gdyż przypuszczalnie – jak sugerują Z. Bujakowski (*Z młodości Mickiewicza. Nieznane szczegóły z lat 1815–1825*, Warszawa 1914, s. 16-17) i K. Mężyński (dz. cyt., s. 260) – Grodek na niego nie głosował.

³¹ Grodek uznał Mickiewicza za *nieusposobionego* do objęcia posady nauczyciela zwykłego w szkole powiatowej w Kownie (por. K. Mężyński, dz. cyt., s. 223). Odrzucił też pracę magisterską Mickiewicza ze względu na... błędy ortograficzne (por. K. Mężyński, dz. cyt., s. 233-234). Jest to o tyle niezwykłe, iż po złożeniu przez magistranta egzaminów ustnych, pracę pisemną uważano za formalność, a w urzędowych pismach uniwersyteckich po owych egzaminach ustnych nazywano już Mickiewicza magistrem (por. Z. Bujakowski, dz. cyt., s. 17). Grodek sprzeciwiał się także objęciu przez Mickiewicza posady nauczyciela w Krzemieńcu (por. K. Mężyński, dz. cyt., s. 237-238).

³² Por. K. Mężyński, dz. cyt., s. 259. W liście do Jeżowskiego, z dnia 12/24 maja 1819 roku, Mickiewicz uszczypliwie nazwał Grodka *kapryśnym Niemcem*.

tów, a to przecież miało być – według wskazań kuratora, ks. Adama Jerzego Czartoryskiego – głównym celem nauczania filologii klasycznej³³.

Relacje Mickiewicza z Grodkiem odbiły się mocno na stosunku poety do przedmiotu, którego profesor nauczał. Gdy więc zimą 1820 roku przyjaciel Mickiewicza, Józef Jeżowski³⁴, przysłał mu kilka lektur ku ukojeniu serca, Mickiewicz przesłał dzieła i ich autorów (w tym Plutarcha!) potraktował dość surowo, oskarżając o moralizatorstwo oparte na wiedzy „książkowej”, niepotwierdzonej doświadczeniem:

Jeż [czyli Jeżowski] wyszedł cicho, pożyczył z biblioteki Plutarcha, Montania, Seneki „De consolatione”, „De magnitudine animi” etc. etc. i szle mnie na pociechę. Nie czytałem tych durniów, ale każą słyszę biedę zwyciężać. Durnie, powtarzam, uczyli pływać stojąc na brzegu, czasami wleźli do małej sadzawki i radzi, że wypłynęli, piszą już teorie. Durnie po trzeciej: gdyby ich kto do jeziora, na przykład na dwa lata do Kowna rzucił, pływaliby może dłużej ode mnie (wątpię), a w końcu i głupiec, i filozof musi topić się. Najlepiej nie czuć; ale nie można³⁵.

Ostatecznie dojrzał w Mickiewiczu bunt przeciw „stoikom i starcom”³⁶, którzy krępowali jego romantyzm i poeta porzucił myśl dalszego nanoszenia poprawek do *Demostenesa*. Przepuszczalnie wiosną 1821 roku spalił ostatecznie rękopis tragedii. Czy wraz ze zniszczeniem dramatu w zapomnienie poszła zdobyta podczas jego tworzenia wiedza? Chyba nie – lektura Plutarchowego *Żywotu Demostenesa* musiała być dla poety dobrą nauką, iż nie ma postaci jednorodnych, a poza tym nikt i nic nie jest takim, jakim się wydaje. Postać Demostenesa miała swoje zalety i wady; Plutarch przedstawił jedno i drugie, ale ich jednostronna interpretacja Grodka, kładąca nacisk na słabości mówcy jako człowieka, nie mogła przyćmić zasług Demostenesa jako polityka ateńskiego. Biografia Plutarcha nie była ani panegirikiem, ani paszkwilem: wady postaci opisywanej stanowiły uzupełnienie jej zalet, gdyż i jedno, i drugie są przydatne w procesie kształtowania postaw ludzkich (za zaletami podążamy, wad unikamy). Ponadto *Żywot Demostenesa* Plutarcha był dobrym przykładem na odgraniczenie życia prywatnego polityka od jego życia (*sit venia verbo*) publicznego. Nauka aktualna do dziś...

3.

O tym, że „dureń” Plutarch nie poszedł zupełnie w ką, świadczą też dwa inne młodzieńcze utwory Mickiewicza: *Żywila* i *Grażyna*.

Żywila. Powiastka z dziejów litewskich powstawała niemal równoległe z *Demostenesem*³⁷. Już na początku utworu autor zdaje się zdradzać źródło swych inspiracji: *Gre-*

³³ Por. fragmentu listu rektora Uniwersytetu Wileńskiego, Jana Śniadeckiego, do ks. Adama Jerzego Czartoryskiego z dnia 15 grudnia 1807 roku, w którym nadawca nie zgadzał się, by „edukację publiczną w szkołach **samą tylko nauką języków i literatury ograniczyć** [wytłuszczenie – I. P.] oraz żeby było dobrze uczyć ludzi gadać, a nie myśleć, i żeby kto mógł wyrósł na gruntownego literata i dobrego pisarza bez rozległych wiadomości z innych nauk i umiejętności czerpanych, bez porządnie wyrobionej i umocowanej refleksji” [jako astronom Śniadecki faworyzował matematykę i nauki przyrodnicze].

³⁴ Wśród filomatów było trzech uczniów Grodka: Mickiewicz, Józef Jeżowski i Józef Szczepan Kowalewski, choć pozostali także uważali się po trosze za filologów.

³⁵ Mickiewicz do filomatów, list z 27 stycznia/8 lutego 1820 roku.

³⁶ Grodek był zwolennikiem stoickich ideałów; poglądy te wyznawał już jako student Gdańskiego Gimnazjum Akademickiego. Jego rozprawa *De morte voluntaria* (1785) została nagrodzona złotym medalem na konkursie wydziału teologicznego w Getyndze.

³⁷ Napisana pod koniec 1818 roku, została odczytana na posiedzeniu Wydziału I Towarzystwa Filomatów w styczniu 1819 roku, zaś wydrukowano ją anonimowo 28 lutego (12 marca) 1819 roku w *Tygo-*

kwie i rzymskiej historycy pisarze nam ku zbudowaniu podali o cnotliwych a prawie męskiego serca białych główach. Bez wątplenia do grona wspomnianych Greków można zaliczyć Plutarcha i jego niewielkich rozmiarów dziełko pod tytułem *Cnoty niewiast*³⁸, w którym moralista opisuje bohaterskie postawy kobiety z Troi, Fokidy, Chios, Argos, Persji, Melos, Etrurii, Lycji, Miletu, Keos, Rzymu, Cyreny, Galacji, Pergamonu, Teb, Kyme i innych. Dziełko to cieszyło się pewną popularnością w epoce Odrodzenia – jest więc wielce prawdopodobne, iż Mickiewicz sięgnął po nie po lekturze *Dworzanina* (1566) Łukasza Górnickiego lub *Wzorów pań męźnych* (1568) Jana Kochanowskiego³⁹, zwłaszcza że w końcowym okresie studiów Mickiewicz, za sprawą profesora Leona Borowskiego, coraz bardziej pasjonował się literaturą polską.

Z utworem Plutarcha mógł się Mickiewicz zapoznać i w inny – jakkolwiek dyskusyjny – sposób. W latach szkolnych i akademickich poety losy Kammy z Galacji (*Cnoty niewiast* XX 257e-258c⁴⁰) natchnęły dwóch poetów: Augusta Zaleszczyckiego (1811) i Władysława Miniewskiego (1822), którzy – przypuszczalnie niezależnie od siebie – napisali tragedie zatytułowane *Kamma*. Oba te dramaty nie wniosły, co prawda, żadnego wkładu do literatury polskiej, ale są świadectwem wpływów Plutarcha na nią; ponadto zupełnie hipotetycznie można założyć, iż Mickiewicz obejrzał inscenizację którejs z tych dwóch tragedii, o ile oczywiście były one wystawiane w teatrach na Wileńszczyźnie.

Jeśli jednak szukać dokładnych inspiracji Mickiewicza, w przypadku *Żywili* nie była to jedynie postać Kammy, zwłaszcza że motywy działania tej bohaterki nie są zupełnie oczywiste: Kamma – jak należy przypuszczać – otruła zabójcę jej męża z pobudek osobistych. Patriotyczny czyn bohaterskiej kobiety dostrzegamy u Plutarcha przede wszystkim we wzmiance o Ksenokrite z Kyme (*Cnoty niewiast* XXVI 261d – 262d): gdy Arystodemos wypędza jej ojca na wygnanie i czyni Ksenokrite swą kochanką, a następnie przeradza swe rządy w tyranie, bohaterka umożliwia przywódcy zawiązanego przeciw despotcie buntu zgładzenie Arystodemosia i wygnanie jego zwolenników.

dniku Wileńskim (t. 7, nr 133, s. 113-121) jako rzekomy „wyjątek ze starożytnych rękopisów polskich, udzielonych redakcji przez P.S.F.Ż.” (to jest znanego wileńskiego filologa i antykwariusza Szymona Feliksa Żukowskiego).

³⁸ Niemal dokładne odwrócenie ról w stosunku do sytuacji opisanej w *Żywili* zawarł Plutarch w *Cnotach niewiast* VII 246d – 247a: Melijczycy założyli kolonię w Karii, w pobliżu Kriassos, na terytorium używanym im przez mieszkańców tego miasta. Szybki rozwój kolonii wzbudził jednak niechęć i obawy ludzi z Kriassos, którzy postanowili pozbyć się kolonistów poprzez zabicie ich naczelnika, Nymfajosa. Tymczasem w Nymfajosie zakochała się z mieszkańek Kriassos, Kafene. Gdy usłyszała, że jej rodacy chcą zaprosić kolonistów na ucztę, by ich tam wszystkich zgładzić, wyjawiała ten plan Nymfajosowi, a ten podczas biesiady uprzedził zamysły „gospodarzy” i wraz ze swymi towarzyszami wyciął niedoszłych napastników w pień. Następnie poślubił Kafene, która cieszyła się odtąd wielkim szacunkiem i poważaniem. U Plutarcha jednak – inaczej niż u Mickiewicza – postać zdradzająca swych rodaków (Kafene) nie zostaje moralnie potępiona. Dzieje się tak przypuszczalnie dlatego, iż Kafene jest w zasadzie postacią drugoplanową, a głównym tematem tego fragmentu *Cnot niewiast* jest odwaga żon melijskich kolonistów: udały się one wraz z mężami na ucztę (mimo że znały zamiary mieszkańców Kriassos), by przemycić tam pod swym ubraniem broń, której mężczyznom nie pozwolono zabrać ze sobą.

³⁹ Por. W. Hahn, *Gunaiκῖn ἔρετα... Plutarcha w literaturze polskiej*, w: *Charisteria Casimiro de Morawski septuagenario oblata ab amicis, collegis, discipulis*, vol. 2: *Pars Polona*, Cracoviae 1922, s. 87-101. Łukasz Górnicki w *Dworzaniu* oparł się szczególnie na historii o Kammie z Galacji; Jan Kochanowski w *Wzorze pań męźnych* na 6 opowiadań 4 zaczerpnął z Plutarcha. Kilka fragmentów *Cnot niewiast* wykorzystał w XVIII wieku Franciszek Pruszyński w swej tragedii *Tymoklia, tragedia* (1751).

⁴⁰ O Kammie wspomina także Plutarch w *Dialogu o miłości* (*Amatorius* 768 b-e).

Spośród innych postaci *Żywili* pewne podobieństwo do bohaterów Plutarcha zdradza Poraj, który przypomina legendarnego rzymskiego bohatera Koriolana, zwłaszcza gdy Poraj przybywa w przebraniu do namiotu kniazia Iwana, tak jak Koriolan przyszedł do pałacu przywódcy Wolsków, Tullusa Aufidiusza, swego najbardziej zagorzałego wroga (Plut. *Cor.* 23, 1-5)⁴¹. Jak pamiętamy, *Żywot Koriolana* znalazł się w IV tomie wydanego w Wilnie w latach 1801–1803 przekładu Golańskiego pod tytułem *Sławni ludzie i onych porównania. Plutarcha dzieło historyczne, moralne i filozoficzne*. Niemniej podobieństwo to jest czysto formalne, gdyż trudno tu mówić o jakimś kształtowaniu postaw moralnych u czytelnika – motywy działania Poraja i Koriolana, aczkolwiek przez nas w pewnym sensie zrozumiałe, nie są godne naśladowania.

W nieco późniejszej *Grażynie*⁴² również nie brak zapożyczeń z *Cnot niewiast* Plutarcha. Postać Grażyny zdradza podobieństwa do Plutarchowych *niewiast z wdzięku a bohaterek z ducha*⁴³, które upodabniają się w swym działaniu i odwadze do mężczyzn⁴⁴.

Najbliższy wydaje się tu przykład Telesilli z Argos (*Cnoty niewiast* IV 245 d-e), poetki, pochodzącej ze szlacheckiego rodu. Gdy jej miasto rodzinne było oblegane przez Spartan, dowodzonych przez króla Kleomenesa, Telesilla stanęła na czele grupy kobiet, chwyciła za broń i obsadziła mury obronne, wprawiając tym samym Spartan w zdumienie. Ci mimo wszystko zaatakowali, ale poniosłszy wielkie starty, zostali odparci.

Budujące postawy dzielnych kobiet stanowiły wzorzec tak dla czytelników starożytnych, jak i dla współczesnych Mickiewiczowi. Nie były one oczywiście traktowane wyłącznie w sposób literalny nawet przez samego Plutarcha, który sumę zalet i oczekiwanych postaw kobiecych zawarł nie w *Cnotach niewiast*, lecz w *Konsolacji dla żony*, Timokseny. Kobieta u Plutarcha nie musiała koniecznie okazywać swego męstwa na polu bitwy, o czym dobitnie świadczy przykład małżonki moralisty, dzielnie stawiającej czoła licznym przeciwnościom losu (w przypadku *Konsolacji*: śmierci córki), dającej współobywatelom budujący obraz swej skromności przy spełnianiu obrzędów, składaniu ofiar etc., okazującej wielki hart ducha i opanowanie, mimo że nie po raz pierwszy przyszło jej przeżyć śmierć własnego dziecka (*Konsolacja dla żony* 5, 609 c-d). W tym kontekście, mimo oczywistych podobieństw sytuacyjnych między *Żywilą* i *Grażyną* a *Cnotami niewiast* (bitwy, walki zbrojne), można by się zastanowić, czy Mickiewiczowskie bohaterki mają więcej z hartu ducha i opanowania Timokseny, czy z męstwa Kammy, Ksenokrite i Telesilla, zwłaszcza że to ostatnie nosi czasami posmak chłodnej kalkulacji...

4.

Słowacki z twórczością Plutarcha zapoznał się jeszcze, zanim stał się uczniem gimnazjum. Jakkolwiek kusząca wydaje się teza, iż – generalizując – zainteresowanie antyką rozbudzone zostało za sprawą ojca, Euzebiusza, to „o bezpośrednim wpływie

⁴¹ Por. St. Pigoń, *Les modèles dont s'inspire la „Żywila” d'A. Mickiewicz [Wzory „Żywili” A. Mickiewicza]*, „Bulletin International de l'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres de Cracovie. Classe de Philologie”, Année 1929, nr 7-10, Cracovie 1930, s. 256-259.

⁴² Została opublikowana w II tomie *Poezji* (Wilno 1823), ale Mickiewicz pracował na nią w 1822 roku, zaś pomysł utworu lub nawet jego wcześniejsze wersje powstały z pewnością przed 1821 rokiem – por. A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1998, s. 296, przypis 14.

⁴³ *Grażyna*, w. 1086. Por. A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Warszawa 1997, s. 257 oraz A. Witkowska, *Mickiewicz*, s. 23 i 27.

⁴⁴ Por. *Grażyna*, w. 509: „sercem też całym męża wydawała”.

ojca literata na rozwój i kierunek poetyckich zainteresowań syna nie ma co i mówić. Legenda biograficzna nadużywa tu czasem imienia Euzebiusza Słowackiego⁴⁵. Jak wiadomo, Słowacki-senior był profesorem wymowy i poezji w Liceum Krzemienieckim⁴⁶, a od roku akademickiego 1811/12 profesorem w Uniwersytecie Wileńskim. Niestety, 29 października 1814 roku Euzebiusz Słowacki osierocił swego syna; jedyny wkład, jaki mógł wnieść w jego edukację, to... nauka czytania, którą, posiłkując się *Bajkami* Krasickiego, rozpoczął dosłownie na kilka miesięcy przed swą śmiercią⁴⁷. Zresztą gdyby nawet Euzebiusz Słowacki dożył czasów, w których kształtowały się literackie gusta jego syna, z pewnością nie pomógłby mu w poznawaniu języka, którym władał Plutarch, z jednej prostej przyczyny: nie był filologiem i greki nie znał⁴⁸. Ilekroć cytował w swych pracach teoretyczno-literackich dzieła autorów greckich, korzystał z polskich przekładów (choćby *Iliady* Dmochowskiego), nierzadko przekładów francuskich, bądź też parafrazował greckie oryginały w oparciu o ich łacińskie preparacje.

Po śmierci ojca o edukację Juliusza musiała zadbać matka. By przygotować syna do gimnazjum, znalazła dlań guwernera – młodego literata wileńskiego, z wykształcenia filozofa, Hipolita Błotnickiego⁴⁹. Pod jego kierunkiem Słowacki poznał także Plutarchowe *Żywoty*, czy też raczej *Życia*, gdyż tym, co przyszedł poeta miał wówczas w swych rękach, była interpretacja Krasickiego. Ostatecznie Juliusz został przyjęty i od 15 września 1819 roku uczęszczał do gimnazjum przy Uniwersytecie Wileńskim⁵⁰.

Już od I klasy Słowacki poznawał historię literatury greckiej i rzymskiej. Jego nauczycielem łaciny (nauczanej w klasach I-II w ramach przedmiotu „gramatyka polsko-łacińska”) przez pierwsze dwa lata był Dominik Szulc, uczeń Grodka; w klasach od trzeciej do szóstej uczył Słowackiego były jezuita, ks. Stanisław Czerski. Naukę greki zaczynało dopiero w trzeciej klasie; uczył jej także ks. Czerski⁵¹. Greki uczono się z podręcznika ks. Żukowskiego, pod tytułem *Początki języka greckiego*, wydane w 1822 roku w Wilnie jako *Wypisy greckie*. Zawierały one kilka fragmentów *Moraliiów* Plutarcha⁵².

W odróżnieniu od Mickiewicza Słowacki w czasie studiów w Uniwersytecie Wileńskim (w latach akademickich od 1825/26 do 1827/28⁵³) nie miał większych możliwości szerszego zapoznania się w twórczością beockiego moralisty, gdyż po ukończeniu gimnazjum nie wybrał wydziału literatury i sztuk wyzwolonych, lecz wydział prawa. Żywy kontakt utrzymywał jedynie z łaciną, która była podstawą ówczesnego wykształ-

⁴⁵ S. Treugutt, *Pisarska młodość Słowackiego*, Wrocław 1958, s. 5-6. Por J. Mikołajtis, *Euzebiusz i Juliusz (rozważania)*, w: *Ziemia Częstochowska*, tom IV, Częstochowa 1962, s. 156-157.

⁴⁶ Zasadniczo za życia Euzebiusza Słowackiego szkoła ta nosiła nazwę Wyższego Gimnazjum Wołyńskiego (pod taką nazwą została założona w 1805 roku przez Tadeusza Czackiego, przy współpracy Hugona Kołłątaja); Liceum Krzemienieckim stała się w 1819 roku. Liceum zamknięto w 1832 roku, przypuszczalnie w wyniku popowstańczych represji władz rosyjskich.

⁴⁷ R. Skulski, *Juliusz Słowacki jako uczeń*, „Sprawozdania PAU” LI (1950), nr 4, s. 254.

⁴⁸ T. Sinko, *Hellenizm Juliusza Słowackiego*, Kraków 1910, s. 3.

⁴⁹ Błotnicki był guwernerem Słowackiego do 1822 roku, gdy przyjął propozycję pracy w Puławach, w majątku Czartoryskich.

⁵⁰ R. Skulski, dz. cyt., s. 254.

⁵¹ T. Sinko, *Hellenizm...*, dz. cyt., s. 20-21.

⁵² R. Skulski, dz. cyt., s. 255.

⁵³ Co ciekawe, studia skończył dosłownie kilka dni po obchodzonych 24 czerwca 1828 roku uroczystościach 250-lecia istnienia „szkoły Batorego” (1578–1828).

cenia, również prawniczego⁵⁴. Słowacki uczęszczał zatem na wykłady jednego z uczniów Grodka – Stanisława Kostki Hryniewicza – który wszakże:

miął jedną wadę właściwą niemal wszystkim filologom: będąc zamiłowanym klasykiem, upodobanie do czystej filologii pragnął zaszcześcić wszystkim i na prelekcjach stosunkowo więcej czasu poświęcał kwestyom gramatycznym, niż zaznajamianiu z duchem świata rzymskiego⁵⁵.

Samego Grodka nie mógł już spotkać, bo ten zmarł 1 kwietnia 1825 roku, zatem gdy Słowacki był jeszcze w gimnazjum⁵⁶.

Więcej o literaturze starożytnej mógł się Słowacki dowiedzieć od Leona Borowskiego, profesora literatury polskiej i powszechnej⁵⁷. Borowski jednak (w odróżnieniu od Grodka) nie prowadził seminariów, lecz tylko wykłady, podczas których kontakt z poszczególnymi studentami miał raczej charakter formalny i mało bezpośredni. Można więc zaryzykować twierdzenie, iż znajomość Plutarcha opierała się u Słowackiego głównie na tym, czego dowiedział się w gimnazjum, co opracował ze swym guvernerem Błotnickim i czym wzbogacił swą szkolną wiedzę w ramach lektury uzupełniającej. Poety bowiem nie zadawała interpretacja *Żywotów* pióra Krasickiego (wydana w Wilnie w latach 1819–1820); z całą pewnością sięgnął po francuski przekład (przypuszczalnie T. Dacier)⁵⁸, skoro w liście do matki z 2 lutego 1844 roku napisał:

dostań sobie Plutarcha, ale **prawdziwego Plutarcha**, [wytluszczenie – I. P.] i odczytaj sobie w nim „Życie Korjolana”, bo mi niedawno serce, z nim za jedno czując, pękło, kiedy nie mógł wytrzymać na krześle siedzący wódz, ale na widok matki wstał i rzucił się jej na szyję.

Jak więc widzimy, Słowacki wystawił dość surową recenzję przekładowi Krasickiego; jakkolwiek go jednak oceniał, faktem jest, iż ten słaby – z filologicznego punktu widzenia – przekład spełnił w zasadzie swe zadanie, a więc rozbudził w czytelniku zainteresowanie poruszaną tematyką. Wspomniany list Słowacki napisał do matki niemal u schyłku swego życia. Jego zainteresowania Plutarchem musiały być jednak znacznie wcześniejsze, gdyż w innym liście do matki, pisanym niemal dekadę wcześniej (5 lutego 1835 roku), czytamy: „Bije 12 w nocy. Zawsze się lękam odczytywać rano nocą napisanego listu. W nocy nieraz zdolnybym był zginąć jak Agis, król Spartański.” Najwyraźniej już wówczas musiał poeta jeśli nie tworzyć, to przynajmniej obmyślać główne motywy i postaci dramatu *Agezylausz*, który ostatecznie ujrzał światło dzienne w 1844 roku.

Nie ma najmniejszej wątpliwości, iż tragedia ta powstała nawet nie na motywach, lecz całkowicie w oparciu o *Żywot Agisa* Plutarcha, „którego opowiadanie przedstawione jest w następujących po sobie scenach z kronikarską wiernością”⁵⁹. Co więcej, można odnieść wrażenie, iż Słowacki założył, że czytelnik/widz dramatu będzie doskonale znał

⁵⁴ Dobrą znajomość łaciny, wyniesioną tak z gimnazjum, jak i z uniwersytetu, Słowacki chwalił sobie później, gdy ubiegał się o pracę w Warszawie i gdy jako jedyny z kandydatów potrafił tłumaczyć bulle papieskie; skwitował to konstatacją: „łacina więc nawet przydała mi się w biurze” (por. L. Janowski, *Lata uniwersyteckie Słowackiego*, Muzeum XXV, 1909, Dodatek 4, s. 39).

⁵⁵ Por. L. Janowski, dz. cyt., s. 7.

⁵⁶ Tamże, s. 21.

⁵⁷ Borowski w 1826 roku, czyli w okresie studiów Słowackiego-juniora, zredagował i wydał w Wilnie *Prawidła wymowy i poezji wyjęte z dzieł E. Słowackiego*.

⁵⁸ Por. T. Sinko, *Hellenizm...*, dz. cyt., s. 177 oraz list do matki z 12 lutego 1845 roku.

⁵⁹ Por. T. Sinko, *Hellenizm...*, s. 180 oraz tego samego autora *Wstęp*, w: *Plutarch. Żywoty sławnych mężów*, przeł. M. Brożek, oprac. T. Sinko, Wrocław 1953 (BN II 3), s. LXI.

tekst pierwowzoru literackiego, gdyż czasami w utworze poety próżno by szukać racjonalnych wyjaśnień dla pewnych wydarzeń⁶⁰. Śmiało więc można powiedzieć, iż bez odniesień do Plutarcha trudno na podstawie jedynie wersji Słowackiego zrozumieć treść dramatu⁶¹. Różnica między dramatem a biografią wydaje się różnicą jedynie formalną – polega ona na tym, iż o ile tytułowym bohaterem Plutarcha jest król spartański Agis, o tyle u Słowackiego jest nim wuj Agisa, efor Agesilaos, który wydatnie przykłada się do upadku i zagłady swego siostrzeńca.

Zmiana tytułowego bohatera w żaden sposób nie przekłada się na zmianę tego, co jest przyczyną scenicznego „działania” (by użyć prymarnego znaczenia greckiego) u obu twórców. Chodzi tu o reformy ustrojowe, jakie chciał Agis wprowadzić. Nie miejsce tu, by szerzej je przedstawiać, zwłaszcza że zostały one już obszernie opisane przez Kazimierza Wykę, aczkolwiek w stylu i z frazeologią właściwą dla czasów, w których pisał on swe studium. Warto jednak podjąć temat, który Wyka uznał za kwestię podrzędnego znaczenia⁶².

Chociaż dzieje Agisa napisała historia, a nie Plutarch, faktem jest, iż moralista w swym *Żywocie* zastosował szereg technik literackich właściwych dla tragedii. Szczególny patos bije ze scen śmierci babki i matki młodego króla spartańskiego, które w dobrej wierze idą odwiedzić go w więzieniu, a na miejscu zostają schwytane przez oponentów uwięzionego władcy. Podobny patos widzimy w scenie śmierci samego króla.

Słowacki przejął ten patos, a nawet rozwinął go jeszcze bardziej, choć niekoniecznie w celu i w sposób, który Plutarch by pochwalił. Trudno się oprzeć wrażeniu, że to nie tyle Plutarch wpłynął na Słowackiego, ile Słowacki wykorzystał biografię Plutarcha⁶³. W efekcie Agis u poety staje się typowo romantyczną postacią: samotnym bohaterem walczącym z zastanym ustrojem, opuszczonym i zdradzonym nawet przez swego najbliższego krewnego (tytułowego Agesilaosa), podejmującym wyzwanie, które z góry wydaje się skazane na niepowodzenie, dążącym do realizacji swego zamiaru, mimo że owa realizacja jest swoistą drogą do zatracenia. W konwencji literackiej romantyzmu był to więc typowy wzorzec postępowania bohatera, prowokujący do podejmowania prób zmieniania świata wbrew wszystkiemu i wszystkim. W tę konwencję wplecione zostają odniesienia do rzeczywistości polskiej, mistycyzm, wątki chrześcijańskie etc.

⁶⁰ Nie wiemy, przykładowo, dlaczego król Leonidas musiał ustąpić i udać się na wygnanie, otwierając tym samym Agisowi drogę do tronu. Słowacki rzuca pewną aluzję na ten temat (akt I, scena IV: *niech się ta satrapka, niewolnica Seleuki, olejkami namaszcza, a Leonidas niech wacha, jeśli ma węż*), ale czyni to na długo przed tym, nim kwestia wygnania Leonidasa jest w ogóle omawiana. Tylko czytelnik Plutarcha może wiedzieć, iż owa aluzja odnosi się do zakazanego przez prawo spartańskie małżeństwa z Azjatką (Plut. *Agis* 11,6). Ponadto w dość istotnym punkcie dramatu, gdy przeciwnicy Agisa chcą go na pewien wysłać poza granice Sparty (by móc pod jego nieobecność zawiązać przeciw niemu spisek), dowiadujemy się, że Agis pojechał wesprzeć Aratosa w Achai (akt II, scena I). Nie wiemy jednak, z kim i dlaczego obaj wodzowie mieli tam walczyć (por. Plut. *Agis* 13,5-14,5: zagrożenie ze strony armii Etołów).

⁶¹ Por. T. Sinko, *Hellenizm...*, dz. cyt., s. 146-149.

⁶² K. Wyka, *Dramat o kontrrewolucji „Agezylausz” Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1950, zeszyt 1, s. 115: „sprawę związków pomiędzy Plutarchem a Słowackim odłożyliśmy na miejsce ostatnie, gdyż poprzez te związki wiedzie najprostsza droga do prześlepionych przez dotychczasowych komentatorów zagadnień rewolucyjnego dramatu poety.”

⁶³ Na temat wątków zaczerpniętych z Plutarchowego żywotu: T. Sinko, *Hellenizm...*, s. 178-180.

Chociaż dramat *Agezylasz* nie należy do najlepszych utworów Słowackiego⁶⁴, a i późniejsza krytyka literacka przyjęła go dość chłodno⁶⁵, wpisał się on w konwencję literacką epoki, w której powstał, i utrwalił typowy dla niej wzorzec postawy bohatera.

5.

Norwid w odróżnieniu od Mickiewicza i Słowackiego naukę na poziomie gimnazjalnym pobierał w sposób bardzo nieregularny. Decydujący wpływ na taki stan rzeczy miały tragedie rodzinne, jakie go dotknęły⁶⁶. O jego edukacji pod kątem interesującego nas zagadnienia możemy powiedzieć niewiele. Przypuszczalnie, tak jak Słowacki, zetknął się w szkole z *Żywotami* Plutarcha w przeróbce Krasickiego, a potem być może trafił mu do ręki przekład francuski Dacier'a.

Równie prawdopodobne jest, iż dzieła Cheronejczyka poznał w oryginale. Norwid znał bowiem grekę dość dobrze, w każdym razie na tyle dobrze, by móc tłumaczyć *Odyseję* Homera. Fragmenty przekładów autorstwa Norwida ukazywały się już po jego śmierci (w 1904 roku) w „Chimerze”⁶⁷.

Poważnie za studia historii i kultury starożytnej (choć miały one niewątpliwie formę samokształcenia opartego na lekturze autorów antycznych) wziął się Norwid w okresie przygotowań do otwarcia Wystawy Powszechnej w Paryżu, którą udostępniono zwiedzającym w 1867 roku (ogromne wrażenie wywarł tam na nim dział poświęcony starożytnemu Egiptowi). Świadczą o tym sporządzane mniej więcej w tym okresie *Notatki z mitologii*, *Notatki z historii* oraz *Notatki etno-filologiczne*, które dowodzą, iż z dzieł Plutarcha poeta z pewnością czytał *Żywoty*⁶⁸, *O Izydzie i Ozyrysie*⁶⁹ czy też *O wyroczni pytyjskiej*⁷⁰. Zainteresowanie dwoma ostatnimi z wymienionych tu utworów Plutarcha oraz dość lakoniczne uwagi o *Żywotach* sugerują, iż Norwid w tym okresie interesował się głównie pismami filozoficznymi Cheronejczyka, choć nie cenił ich wysoko, gdyż uważał moralistę za eklektyka⁷¹. Jednak odegrały one jakąś rolę w studiach Norwida nad myślą filozoficzną chrześcijaństwa, ponieważ gdy poeta starał się usytuować twórczość Plutarcha w chronologii dziejów rzymskich, miało dla niego znaczenie, iż

⁶⁴ Por. J. H. Rychter, *Juliusz Słowacki, Agezylasz. Dramat w 4-ch aktach; z niewydanych prac poety*, Warszawa 1884, s. 1: „Agezylasz jako utwór literacki – rzecz ściśle biorąc – jest rzeczywiście miernej wartości – musimy jednak wziąć na uwagę, że jest to tylko pierwszy rzut-szkic i jako taki musi być oceniany.”

⁶⁵ W 1885 roku w „Niwie” (s. 864) ukazała się zgryźliwa recenzja Stanisława Tarnowskiego: „wszystko razem mogło do końca świata pozostać nieznanym, a sława autora nie byłaby przez to poniosła szkody.”

⁶⁶ Gdy miał 4 lata – zmarła jego matka; gdy miał lat 14 – zmarł jego ojciec. W latach 1831–1838 już to kilkakrotnie zmieniał szkoły, już to przez rok nie chodził do żadnej.

⁶⁷ Ukazały się: przekład całej I księgi *Odysei*, ponadto także fragmenty ksiąg VI, XI i XVII; łącznie 611 wierszy – por. Z. Szmydtowa, *Norwid jako tłumacz Homera*, w: *Z dziejów literatury polskiej wieku XIX*, Warszawa 1929, s. 102.

⁶⁸ Por. np. *Notatki z mitologii* nr 302 i 305, gdzie wzmiankuje o *Żywocie Tezeusza*.

⁶⁹ Por. *Notatki z mitologii* nr 196.

⁷⁰ Por. *Notatki etno-filologiczne* nr 118.

⁷¹ Por. *Notatki z mitologii* nr 52.

jego życie przypadło na okres rządów prześladowcy chrześcijan – Nerona⁷² – oraz że moralista był współczesnym apostołów Piotra, Pawła i Jana⁷³.

Plutarcha-literata odkrył Norwid znacznie wcześniej i to nie w bezpośredni sposób, lecz za pośrednictwem... Szekspira. Lektura Plutarcha była bowiem u Norwida do pewnego stopnia lekturą wtórną – zainteresował się on *Żywotami* po przeczytaniu dwóch dramatów angielskiego dramaturga, opartych na wątkach antycznych, czyli *Juliusz Cezar* oraz *Antoniusz i Kleopatra*. Czytał je zresztą wielokrotnie, w oryginale, przekładzie polskim, włoskim i francuskim⁷⁴. Ponadto sam także przekładał Szekspira na polski. Po raz pierwszy *Juliusza Cezara* przeczytał w 1847 roku i od tego czasu datuje się właśnie jego fascynacja postacią rzymskiego wodza i władcy⁷⁵. Jeśli wierzyć bratowej Norwida, Annie, Cezar i Aleksander Wielki byli „jego uprzywilejowanym bohaterami historycznymi”. Sam poeta zaś nazywał ponoć Cezara „kwatremistrzowskim generałem”⁷⁶.

Nic więc dziwnego, że gdy dwa lata później, w dziesięciolecie ustawienia na paryskim placu Vendôme kolumny Napoleona Bonaparte, Norwid napisał okolicznościowy wiersz, rozmówcą Cesarza Francuzów uczynił w swym utworze właśnie Juliusza Cezara. Być może już wówczas poeta nosił się z zamiarem napisania tragedii o Cezarze, a lektura antycznych źródeł (także Plutarcha⁷⁷) miała być przygotowaniem do realizacji tego planu. Faktem jednak jest, iż tragedię o Cezarze zaczął pisać dopiero dwadzieścia lat później (więc około 1869 roku), gdy jego studia nad antykiem przybrały na sile. W napisanym niemal ćwierć wieku później (to jest w listopadzie 1872 roku) liście do przyjaciela Józefa Bohdana Zaleskiego Norwid nie ukrywał: „po Shakespearze długo wahałem się być pisarzem” [dramat o Cezarze]⁷⁸. Bez cienia złośliwości można powiedzieć, iż trwało to rzeczywiście długo...

Tragedii *Kleopatra i Cezar* Norwid przypuszczalnie nie ukończył, ale nawet to, co posiadamy (tekst urwany w połowie III aktu), wskazuje na sile związku z biografią Plutarcha. Teoretycznie jest to nawet zrozumiałe – w końcu Norwid musiał się oprzeć w swej tragedii na jakimś materiale oddającym realia epoki, a część tego właśnie materiału zawiera biografia Plutarcha. Znajdziemy zatem u Norwida fragmenty materiału anegdotycznego, zawartego w *Żywocie Cezara*, choćby we frazie: „bo czasu nie miał Cezar zsiąść z konia i mówić”⁷⁹, odzwierciedlającej wzmiankę Cheronejczyka o nawykach wodza, który jadąc konno dyktował listy kilku sekretarzom naraz⁸⁰, bądź też w powtórzonych za Plutarchem pogłosce o cieniu Cezara, który w noc poprzedzającą bitwę pod Filippi pokazał się jego zabójcy, Brutusowi⁸¹. Znajdziemy także kilka odniesień do wy-

⁷² Por. *Notatki z mitologii* nr 386.

⁷³ Por. *Notatki z historii* nr 153.

⁷⁴ Por. Z. Sudolski, *Norwid. Opowieść biograficzna*, Warszawa 2003, s. 239.

⁷⁵ Por. T. Sinko, *Klasyczny laur Norwida*, „Przegląd Powszechny” 1933, tom 198, s. 296: „z historycznych postaci starożytnych najsilniej uderzała wyobraźnię Norwida postać Juliusza Cezara” – oraz Z. Sudolski, dz. cyt., s. 524.

⁷⁶ Por. *Cyprian Norwid. Pisma wszystkie*, opr. J.W. Gomulicki, tom 5, Warszawa 1971, s. 413.

⁷⁷ Inne przypuszczalne źródła: *Żywoty cesarów Swetoniusza*, *Historia Rzymu* Kasjusza Diona, *Pamiętniki Cezara*.

⁷⁸ O szczególnym stosunku osobistym poety do tego przedsięwzięcia świadczy fakt, iż w tym samym liście nazwał Norwid ten dramat „moją ukochaną tragedią”.

⁷⁹ *Kleopatra i Cezar* I 524.

⁸⁰ *Plut. Caes.* 17,7 (cytaty w przekładzie M. Brożka).

⁸¹ Por. *Kleopatra i Cezar* III 108-109 oraz *Plut. Caes.* 69, 9-13.

darzeń historycznych opisanych w niemal identyczny sposób, i tak fraza „Cezar oblegał nieraz, obleżony”⁸² przywodzi na myśl plastyczny opis obleżenia Alezji przez wojska rzymskie i oblegania tychże wojsk przez oddziały Galów⁸³, zaś wers „Rzym pogardził – wódz grozi – a zapłakał Cezar!”⁸⁴ ewidentnie nawiązuje do reakcji rzymskiego wodza na widok przyniesionej mu odciętej głowy Pompejusza⁸⁵. Podobnie jak Plutarch wspomina też Norwid o komecie, która ukazała się na niebie zaraz po śmierci Cezara⁸⁶.

Gdy jednak czyta się ten dramat, trudno nie zwrócić uwagi na pewne, przejęte od Plutarcha, opinie o samym Cezarze. Są to albo opinie samego Plutarcha, albo opinie współczesnych Cezarowi, przytaczane przez moralistę z nieumiejętnie ukrywaną satysfakcją.

U Norwida szczególną admirację postaci Cezara widać w wypowiedziach Kleopatry. Już w początkowych partiach utworu wyraża ona swój podziw wobec Cezara tymi słowami: „Ten człowiek, o czymś wielkim mówiąc, // Stawa się wielkim!”⁸⁷. Nieco dalej czyni osobiste wyznanie: „Po raz pierwszy w życiu // Na ramionach człowieka oparłszy się, czuję, // Że się oparłam o świat”⁸⁸; wreszcie przedstawia nam Cezara jako wyidealizowanego władcę: „Ten mąż wielki, co trzyma świat w prawicy czystej // Nie dla siebie potężny – przez męstwa dojrzałość // Panujący koniecznie – cały mąż jak filar [...]”⁸⁹. Bez odpowiedniego materiału porównawczego wszystkie te wypowiedzi można by uznać za czczą afektację⁹⁰. Łatwo jednak znajdziemy ich odpowiedniki w Plutarchowym *Żywocie Cezara*, gdy Cheronejczyk przytacza opinię zwolenników wodza: „z woli ludu bowiem on musi zwyciężyć, musi być pierwszy ze wszystkich”⁹¹, podsumowuje kampanię brytyjską: „rozszerzył panowanie rzymskie poza znane granice ówczesnego świata”⁹², czy też podaje odautorską konkluzję: „osiągnięcia były dla niego raczej podniętą i zarzewiem dalszych przedsięwzięć, budząc w nim myśl o dokonywaniu coraz większych dzieł”⁹³.

Dlaczego jednak pozytywne opinie Cheronejczyka o Cezarze przekształciły się u Norwida w niemal gotowy wzorzec „męża istotnego”⁹⁴?

Z jednej strony zadecydowały o tym z pewnością względy kompozycyjne: wyniesienie Cezara na piedestał doskonale kontrastuje z tragedią jego śmierci. Wódz odnoszący sukcesy, osamotniony z powodu swej ponadprzeciętności⁹⁵ i braku zrozumienia u maluczki- kich tego świata, nie jest w stanie uciec przed Przeznaczeniem, gdyż jego los został zde- terminowany na długo przed jego śmiercią⁹⁶. Budowanie obrazu Cezara jako „człowieka

⁸² *Kleopatra i Cezar* I 122.

⁸³ Plut. *Caes.* 27, 1-7.

⁸⁴ *Kleopatra i Cezar* I 612.

⁸⁵ Plut. *Caes.* 48,5.

⁸⁶ Por. *Kleopatra i Cezar* II 872 i III 1 oraz Plut. *Caes.* 69,4.

⁸⁷ *Kleopatra i Cezar* I 131-132.

⁸⁸ *Kleopatra i Cezar* I 818-820.

⁸⁹ *Kleopatra i Cezar* II 878-880.

⁹⁰ Por. T. Sinko, *Klasycyści...*, dz. cyt., s. 301: „Kleopatę przedstawił jako jakąś predestynowaną admira- torkę i kochankę Cezara, a potem jego mścicielkę”.

⁹¹ Plut. *Caes.* 6,7.

⁹² Plut. *Caes.* 23,3.

⁹³ Plut. *Caes.* 58,4.

⁹⁴ *Kleopatra i Cezar* I 807.

⁹⁵ Z. Falkowski, *Rzecz o tragizmie „Kleopatry” C.K. Norwida*, „Przegląd Powszechny” 1928, tom 179, s. 227-229.

⁹⁶ Z. Falkowski, dz. cyt., s. 216-226.

wiecznego” i „wcielenia prądów kulturowych i dziejowych”⁹⁷ osiąga w pewnym momencie – jak w tragedii greckiej – swój punkt kulminacyjny, w którym następuje katastrofa (punkt zwrotny) i wszystko zmierza już ku zagładzie głównego bohatera⁹⁸.

Z drugiej jednak strony istotny wpływ na przejęty od Plutarcha sposób prezentacji tej postaci miał fakt, iż – jak to ujął Zygmunt Falkowski – „Norwid odczuwał głód doskonałości”⁹⁹. Postać Cezara ten głód doskonale zaspokajała. Cheronejczyk bowiem przedstawił nam w swej biografii nie tylko Cezara-polityka i wodza, ale także Cezara-człowieka. Ten pierwszy dąży nieustępliwie do władzy, toczy zwycięskie boje; ten drugi nie wstydzi się ronić łez po stracie córki czy śmierci byłego zięcia. W tym właśnie zawiera się jego doskonałość.

Podsumowując, wpływ Plutarcha na kulturę epoki romantyzmu w Polsce nie ograniczał się tylko do wydań jego dzieł w tłumaczeniu łacińskim, przekładów i przeróbek polskich. Cheronejczyk przeniknął głęboko do oryginalnych dzieł polskich poetów romantycznych, prezentując wzory godne naśladowania, dostarczając motywów, konstruując typy postaci. Zapożyczenia z pism Cheronejczyka (z biografii, traktatów moralnych etc.), tak pod względem formy, jak i treści, są w literaturze polskiej okresu romantyzmu bardzo liczne. Przedstawiliśmy tu zaledwie kilka z nich: odważnej i dzielnej kobiety, bohatera stawiającego czoła najtrudniejszym wyzwaniom, mówców i polityków starających się pogodzić swą działalność publiczną z życiem prywatnym. Jedne z nich czerpano wprost z Plutarcha, inne pośrednio z obcojęzycznych przekładów jego dzieł, ale i te zapożyczenia należy odnieść do Plutarcha jako ich prymarnego źródła.

Ważniejsze opracowania:

BUJAKOWSKI Z., *Z młodości Mickiewicza. Nieznane szczegóły z lat 1815–1825*, Warszawa 1914

FALKOWSKI Z., *Rzecz o tragizmie „Kleopatry” C.K. Norwida*, „Przegląd Powszechny” 1928, tom 179, s. 209-232 oraz tom 180, s. 46-67 i 191-210.

HAHN W., *Gunaikîn çreta... Plutarcha w literaturze polskiej*, w: *Charisteria Casimiro de Morawski septuagenario oblata ab amicis, collegis, discipulis*, vol. 2: *Pars Polona*, Cracoviae 1922, s. 87-101.

HAMMER S., *Historia filologii klasycznej w Polsce*, Historia Nauki Polskiej w Monografiach Polskiej Akademii Umiejętności, XXVI, Kraków 1948

JANOWSKI L., *Lata uniwersyteckie Słowackiego*, Muzeum XXV, 1909, Dodatek 4.

KUBACKI W., *Symbole i komentarze*, w: *Arcydramat Mickiewicza. Studia nad III częścią „Dziadów”*, Kraków 1951, s. 66-121.

MĘŻYŃSKI K., *Studia historyczne Mickiewicza w Wilnie*, w: „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne” VIII (1965), „Prace Historycznoliterackie” nr 1, s. 131-163.

MĘŻYŃSKI K., *Adam Mickiewicz a Gotfryd Ernest Groddeck*, „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego WSP w Gdańsku”, V (1963), s. 41-53.

⁹⁷ Tamże, s. 215.

⁹⁸ Por. przepowiednię Egipcjanki Szechery (akt III, scena VI).

⁹⁹ Z. Falkowski, dz. cyt., tom 180, s. 203.

- MIKOŁAJTIS J., *Euzebiusz i Juliusz (rozważania)*, w: *Ziemia Częstochowska*, tom IV, Częstochowa 1962, s. 154-165.
- OKO J., *Seminarium filologiczne Gotfryda Ernesta Grodka*, Rozprawy i Materiały Wydziału I Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie, tom IV, zeszyt 3, Wilno 1933.
- PIGOŃ St., *Les modèles dont s'inspire la „Żywila” d'A. Mickiewicz [Wzory „Żywili” A. Mickiewicza]*, Bulletin International de l'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres de Cracovie, Classe de Philologie, Année 1929, nr 7-10, Cracovie 1930, s. 256-259.
- PLEZIA M., *Geneza seminarium filologicznego G. E. Grodka*, „Eos” LII, 1962, fasc. 2, s. 403-426.
- SINKO T., *Hellenizm Juliusza Słowackiego*, Rozprawy Akademii Umiejętności, Wydział Filologiczny, seria III, tom II (47), Kraków 1910, s. 1-192.
- SINKO T., *Klasyczny laur Norwida*, „Przegląd Powszechny”, L 1933, tom 198, s. 155-179 i 288-305 oraz tom 199, s. 57-78.
- SINKO T., *Pośmiertne losy Plutarcha*, w: *Literatura grecka*, t. 3, cz. 1, Kraków 1951, s. 251-258.
- SINKO T., *Mickiewicz i antyk*, Wrocław 1957.
- SKULSKI R., *Juliusz Słowacki jako uczeń*, Sprawozdania PAU LI (1950), nr 4, s. 254-256.
- SZMYDTOWA Z., *Norwid jako tłumacz Homera*, w: *Z dziejów literatury polskiej wieku XIX*, Prace Komisji do Badań nad Historią Literatury i Oświaty, tom III, Warszawa 1929, s. 99-115.
- ŚLIWIŃSKI F. J., *Plutarch w Polsce w XVI. w.*, „Eos” XVI, 1961, s. 161-173.
- TREUGUTT S., *Pisarska młodość Słowackiego*, Wrocław 1958.
- WĘCLEWSKI Z., *Wiadomość i życiu i pismach G. E. Grodka*, w: *Rozprawy i Sprawozdania Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności IV 1876*, s. 1-157.
- VENCLOVA T., *Powrót do rodzinnej Europy, czyli Mickiewiczowska Litwa i Mickiewicz na Litwie*, w: *Niezniszczalny rytm. Eseje o literaturze*, przeł. A. Kozak, Sejny 2002, s. 7-39.
- WYKA K., *Dramat o kontrrewolucji. „Agezylausz” Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” XLI, 1950, zeszyt 1, 112-165.

Marianna Kalinowska
(Białystok)

ZDRADA W ZWIERCIADLE ŚMIERCI. KREACJE ZDRAJCY W UTWORACH SZEKSPIRA, NIEMCEWICZA I SŁOWACKIEGO

1.

Zdradą nazwalibyśmy takie zachowanie człowieka, u podstaw którego leży fundamentalna i jednoznaczna nielojalność wobec narodu, drugiej osoby lub idei. Właśnie z powodu wymienionych wartości – najważniejszych w życiu – budzi ona tyle emocji. Zdrada rodzi się w wyniku słabości, a ta jest przecież wpisana w naturę ludzką. Wyzwalają ją szczególne sytuacje polityczne, społeczne lub emocjonalne, w których jednostka staje przed wyborem postawy lojalnej, lecz niewygodnej dla siebie, bądź nielojalnej, ale przynoszącej korzyści.

Judith N. Shklar zwraca uwagę, że: „zdrada jest silnie określona przez jej kontekst społeczny, a nie tylko przez charakter zdrajcy”¹. Zdrada może być rodzajem zemsty i taki jej wizerunek często znajduje odbicie w literaturze romantycznej. Jej celem bywają też korzyści materialne lub niepohamowana ambicja. Zdrajcą kierują czasem także po prostu strach czy głupota. Wymienione postawy można oceniać jednoznacznie, natomiast wyjątkowo trudno osądzić człowieka, który zdradza jedną osobę lub grupę narodową, społeczną, religijną czy rodzinną dla innej osoby lub grupy, z którą czuje się silnie związany. Takie postacie, jak Mickiewiczowski Konrad Wallenrod, słynni szpiedzy: Richard Sorge², czy – wzbudzający do niedawna kontrowersje – Ryszard Kukliński, z natury nie mogą być poddane jednoznacznej ocenie. Nawet postać słynnego rzymskiego zdrajcy z I w p.n.e. – Brutusa, wbrew temu, co się powszechnie sądzi, trudno oceniać jednoznacznie.

Wymienione rodzaje niewierności muszą się spotkać z ostrym potępieniem społecznym. Leszek Kołakowski stawia problem wyraźnie:

Naród, podobnie jak jednostka ludzka, jest dziełem natury, nie powstał z zamiaru czy planu, i nie musi się tłumaczyć ze swego istnienia (...). Ponieważ należymy do narodu bez aktu wyboru,

¹ J. N. Shklar, *Zwyczajne przywary*, przeł. M. Król, Kraków 1997, s. 155.

² Pracownik wywiadu radzieckiego, zagraniczny korespondent prasy niemieckiej. Kierował międzynarodową grupą wywiadowczą w Japonii w latach 1933–1941, podał datę napaści Niemiec na Związek Radziecki. Aresztowany i stracony w Tokio.

nosimy niejako tę przynależność w sobie, a wyzbywając się jej i odmawiając jej prawomocności [właśnie poprzez zdradę], jakby naród sam uśmiercamy³.

Zdaniem filozofa, niewierność wartościom, jakie przynależą do człowieka niejako niezależnie od niego – wartościom takim, jak: rodzina, naród, często także religia⁴ – jest gorsza niż zdrada związków przyjacielskich, zawodowych, politycznych, czy towarzyskich, które człowiek sam wybiera.

W świadomości kulturowej i historycznej silnie obecne są postaci uosabiające – poprzez swoje czyny – ideę zdrady. Zdradę personifikuje więc na przykład Brutus, rzymski senator z I w. p.n.e. Jest on do dziś kojarzony przede wszystkim z okrutną, niczym niesprawiedliwioną zdradą wobec Cezara, któremu – jako przyjacielowi i jako najważniejszemu człowiekowi w państwie – winien był lojalność bezwzględna. Czyn Brutusa bywa postrzegany jedynie jako wyraz egoistycznych ambicji politycznych. Ta powszechnie obowiązująca opinia wiąże się z zachowaną w świadomości zbiorowej sceną śmierci Cezara, który godzony przez Brutusa sztyletem wypowiada słynne zdanie: *Et tu, Brute, contra me.* (I ty Brutusie przeciwko mnie). Po przyjrzeniu się tej postaci, zapoznaniu się z jej biografią, wyznawaną filozofią, a także tłem historycznym towarzyszącym zabójstwu Cezara oraz z prawdopodobnymi motywami, jakie kierowały Brutusem, można jednak dojść do wniosku, że jego czyn nie może być oceniany jednoznacznie. Ambiwalencja w postępowaniu Brutusa sprawia, że w powszechnym odczuciu jest on postrzegany jako symbol okrutnej zdrady, natomiast u innych jego osoba staje się pretekstem do refleksji na temat wartości wolności i prawdziwej cnoty.

Szekspir, na przykład, poświęcił temu tematowi napisany w 1599 roku znakomity dramat *Juliusz Cezar*, w którym nie pokazał Brutusa jako bezwzględnego i egoistycznego zdrajcy, lecz jako obrońcę wolności i demokracji⁵. Utwór ten jest niezwykle ilustracją pokazującą, jak nowożytna, szesnastowieczna literatura zachodnioeuropejska rozwijała temat zdrady, szczególnie politycznej, a także jak twórczo potrafiła podejść do postaci Brutusa i „odczarować” jego wyłącznie krwawe oblicze. Prezentacja postaci Brutusa, jakiej dokonuje Szekspir, jest oczywiście podporządkowana pewnym celom artystycznym oraz wiąże się z intencjami samego autora, który jednak bardzo rzetelnie podszedł do prawdy historycznej. Szekspir czerpał głównie z dzieł Plutarcha, który z kolei oparł się, między innymi, na wiernym zapisie rozmowy pomiędzy Brutusem a Kasjuszem, gdy porozumiewali się w sprawie spisku. W związku z tym sławny dzień Id Marcowych oraz przygotowania spiskowców zrekonstruował niemalże krok po kroku, zgodnie z wydarzeniami znanymi z opracowań historycznych⁶. Pokazał najważniejszych spiskowców, ich rolę w przedsięwzięciu, niepokoje żony Cezara, a potem jego samego. Przedstawił wydarzenia związane z drogą imperatora do senatu, a także dość dokładny przebieg zbrodni.

Jak już wspomniałam, to dzięki źródłom historycznym, jak również utworowi Szekspira wyłania się inne, mniej jednoznaczne oblicze Brutusa. Jego czyn nie wynikał bowiem z egoistycznej żądzy zaspokojenia własnych ambicji politycznych, lecz raczej z

³ L. Kołakowski, *Miniwykłady o maxisprawach*, Kraków 2004, s. 67.

⁴ Zob. L. Kołakowski, dz. cyt.

⁵ Jacek Wałaszek (tegoż, *Patrząc na „Juliusza Cezara”*, w: *Czytanie Szekspira*, pod red. J. Fabiszaka) podkreśla, że jest to utwór przede wszystkim o zagadnieniu wolności oraz studium władzy i osobowości wybitnej jednostki, jaką był Cezar.

⁶ Zob. G. Walter, *Cezar*, przeł. D. Wilanowska, Warszawa 1983.

sytuacji politycznej, jaka panowała w Rzymie w 42 roku p. n. e.⁷ Trzeba uświadomić sobie, że spiskowcy nie byli pierwszymi, którzy czyhali na życie Cezara, już wcześniej bowiem pojawiali się ludzie, którzy chcieli go zgładzić (choćby sekretarz, niewolnik imperatora, Filemon, przekupiony przez wrogów, próbował otruć swego pana). Cezar uwielbiany przez tłum, wśród senatorów budził dwuznaczne odczucia. Wielu zauważało, że jego postępowanie i decyzje zagrażają wolności i demokracji, z której tak dumni byli Rzymianie, szczególnie senatorowie. Ci bowiem wiedzieli, że Cezar powoli dąży do przejęcia pełni władzy w swoje ręce. Jak wynika z korespondencji⁸ pomiędzy Cyceronem (retorem i senatorem, nie biorącym udziału w spisku, ale wspierającym go) a spiskowcami, najważniejszym motywem działania była walka o wolność obywateli zagrożonych przez władczę zapędy Cezara.

Dramat Szekspira, źródła historyczne dotyczące Brutusa oraz inne utwory literackie dowodzą, że u podstaw zdrady bardzo często leżały lęk przed zniewoleniem i zmaganie o wolność. Zdrajca w wyniku popełnionego czynu zazwyczaj traci wszystko, co było wartością w jego życiu: spokój, rodzinę, prawdy, w które dotąd wierzył, a w finale także własne życie. Zdrada, przynajmniej w analizowanych utworach, jest nierozzerwalnie związana z klęską zdrajcy, której znakiem jest jego tragiczna śmierć.

Motyw ten pojawia się wielokrotnie, szczególnie w literaturze romantycznej. Trzeba jednak pamiętać, że, jak pokazuje Allan D. Bloom, to właśnie antyczni spiskowcy: „Brutus i Kasjusz [główny inspirator i drugi po Brutusie przywódca spisku] są wiecznymi symbolami wolności skierowanej przeciw tyranii”⁹. Tu właśnie pojawia się ciekawa sprzeczność pomiędzy wizerunkiem Brutusa jako okrutnego, bezwzględnego zdrajcy a jego obrazem utrwalonym w dramacie Szekspira. Zostaje on pokazany jako obrońca narodu rzymskiego:

Nie mam prywatnej przyczyny, by godzić
Na jego [Cezara] życie – tu chodzi o dobro
Ogółu...¹⁰

Gérard Walter – opisując wydarzenia związane z zamachem – również zaznacza, że: „Brutus cierpi (...) patrząc, jak śmiertelnie zagrożona jest wolność”¹¹ – i to ostatecznie sprawia, że przyłącza się do spisku, choć na początku szukał innych metod sprzeciwienia się koronacji Cezara. W rezultacie jednak przyjmuje argumenty Kasjusza i uznaje spisek za jedyną metodę przeciwstawienia się niewoli. Brutus dochodzi do wniosku, że nawet jego stoicyzm uwzględnia godność konspiracji, ale tylko wtedy, gdy odwołuje się ona do wolności i praworządności.

Szekspir zwraca uwagę na społeczny i patriotyczny wymiar czynu bohatera, z drugiej jednak strony podkreśla także indywidualny wymiar buntu, zdrady i wolności w życiu jednostki. Senatorowie rzymscy mieli przecież poczucie, że od nich zależy dobro narodu, że ich postawa moralna, wolność osobista oraz możliwość podejmowania decy-

⁷ Zamach na Cezara został dokonany w Idy Marcowe (15 marca) 42 roku p. n. e.

⁸ Zob. M. T. Cycero, *Listów Marka Tulliusza Cyclerona xiąg ośmioro*, przeł. E. Rykaczewski, t. 2, Poznań 1873.

⁹ A. D. Bloom, *Moralność bohatera pogańskiego. „Juliusz Cezar” w: tegoż, Szekspir i polityka*, tłum.

Z. Janowski, Kraków 1995, s. 55.

¹⁰ W. Shakespeare, *Juliusz Cezar*, przeł. S. Barańczak, Poznań 1993, s. 39.

¹¹ G. Walter, *Cezar*, dz. cyt., s. 503.

zji w sposób demokratyczny są gwarancją ustroju. Cezar zabierał Rzymianom wolność, która była dla nich skarbem¹². Szekspir, skupiając uwagę na życiu pojedynczych ludzi i na relacjach międzyludzkich, a niewiele miejsca poświęcając związkowi jednostek z życiem zbiorowości, uwypuklił jednostkowy wymiar zdrady¹³. Pokazał, że najczęściej łączy się ona z poczuciem zagrożenia własnej godności, odczuwaną koniecznością walki o osobistą wolność i niezależność, a prawdziwy buntownik musi być silną indywidualnością, jak Brutus.

O sile Brutusa decyduje jego filozofia życiowa. Stoicyzm, który Brutus wyznaje z pełnym zaangażowaniem, daje mu szacunek społeczny, co razem ze sprawowaną funkcją pozwala osiągnąć ogromne uznanie wśród Rzymian, przez Kasjusza porównywane nawet do tego, które ma sam Cezar. Dla spiskowców stoicyzm Brutusa również ma znaczenie, gdyż uszlachetnia ideę spisku, sprawiając, że wydaje się ona czymś chwalebny i słusznym. Ta trudna do stosowania w realnym życiu filozofia, o czym przekonał się sam Brutus, pozwala także jemu samemu patrzeć na siebie jak na kogoś szczególnego. Na podstawie kłótni między Kasjuszem a Brutusem, jaką przedstawił Szekspir, można wnioskować, że stoicyzm dawał Brutusowi poczucie wartości i pewność, gdyż wiedział on, że zasady, według których żyje, są wyjątkowo wymagające i niemożliwe do wypełnienia przez wszystkich.

Stoicyzm stanowi o wyjątkowości Brutusa, ale zarazem jest przeszkodą w poparciu spisku, to przyczyna rozterek dotyczących niemoralności czynu. Senator zdaje sobie bowiem sprawę, że cnota, tak ważna dla stoików, nakazuje, aby „zawsze zabiegać o pokój”, choć wskazuje także na warunki, które usprawiedliwiają bunt („Wojnę zaś należy wszczynać w ten sposób, ażeby widać było, iż nie chodzi o nic innego, jak tylko o zapewnienie pokoju”¹⁴). Brutus wie, że zabójstwo przyjaciela nie jest w zgodzie z pojęciem cnoty. W jego wewnętrznej walce zwyciężają jednak inne argumenty, pokazujące, że zdrada w takiej sytuacji, w jakiej znalazł się Rzym, jest dopuszczalna, a nawet konieczna¹⁵. Jak podkreśla bowiem Cycero, największy autorytet stoików tamtych czasów, cnota jest w pełni wykorzystywana tylko przez sprawujących rządy¹⁶, a rządy te były właśnie zagrożone przez Cezara. Zbrodnia staje się dla Brutusa „aktem koniecznym”¹⁷, niemalże rytuałem ofiarnym, do którego powołani są tylko niektórzy.

W tym momencie Cezar przestaje być postrzegany przez Brutusa jako żywy człowiek, przyjaciel. Szekspirowski bohater nazywa go „jajem węża” i traktuje jak symbol, uosobienie niewoli, zagrożenie dla cnoty. W takim ujęciu w świadomości bohatera samo morderstwo awansuje do rangi czynu honorowego. Prawdliwość argumentacji Brutusa potęguje dodatkowo postawa samego Cezara (pokazana przez Szekspira, ale znana także

¹² Starcie porządku monarchicznego, jakiego symbolem jest Cezar, z systemem republikańskim reprezentowanym przez spiskowców może być postrzegane w wymiarze metaforycznym jako konflikt odmiennych postaw życiowych. Jest to konflikt między życiem uporządkowanym według zasad a buntem w każdym wymiarze, także egzystencjalnym. Por. A. D. Bloom, *Moralność bohatera pogańskiego*. „Juliusz Cezar”, dz. cyt.

¹³ Szczególną uwagę zwraca na to J. Wałaszek w artykule *Patrząc na „Juliusza Cezara”*, dz. cyt.

¹⁴ M. T. Cycero, *O cnotach*, w: tegoż, *O państwie, o powinnościach, o cnotach*, przeł. W. Komatowski, s. 547.

¹⁵ Warto zwrócić uwagę na to, że Brutus zgadza się na zamordowanie tylko Cezara, protestując przeciwko zabijaniu jego stronników: Antoniusza i Oktawiana. Stara się więc wyrządzić tylko tyle cierpienia innym, ile, jego zdaniem, jest to konieczne.

¹⁶ Zob. M. T. Cycero, *O cnotach*, dz. cyt.

¹⁷ Zob. J. Wałaszek, *Patrząc na „Juliusza Cezara”*, dz. cyt., s. 431.

z opracowań historycznych), który dąży do spełnienia własnego przeznaczenia, czyli do śmierci. Wszystkie znaki na niebie i ziemi wskazują, że w Idy Marcowe musi wydarzyć się coś strasznego. Imperator, mimo ostrożności wobec przesądów, powoli zaczyna im wierzyć. Szekspir uzyskał efekt, w wyniku którego Brutus nie sztyletuje już bezbronniego człowieka, ale kogoś, kto był świadom tego, na co się decyduje wchodząc do budynku senatu. U Szekspira cios zadany przez Brutusa staje się niejako walką równego z równym. Obaj uczestnicy tej sceny są bowiem świadomi, na co się zdecydowali.

Stoicyzm Brutusa był jedną z przyczyn odmowy zabicia Marka Antoniusza i Oktawiana Augusta, mimo że Kasjusz namawiał go do tego. Nawet sam Cyncero w jednym z listów skierowanych do Brutusa pisze, że gdyby od niego zależały losy tych dwóch sojuszników Cezara, rozkazałby ich zamordować¹⁸. Obawy towarzyszy Brutusa o to, że zabicie imperatora nie jest równoznaczne z unicestwieniem jego ducha obecnego między innymi w tych, którzy po nim pozostali, sprawdziły się. Wszyscy spiskowcy, w tym także Brutus, przypłacili swój spisek śmiercią samobójczą lub doznaną na polu bitwy. Tu warto napomknąć o wspomnianej już cesze zdrady: zazwyczaj kończy się ona absolutną klęską zdrajcy. W przypadku Brutusa można ją rozpatrywać na wielu poziomach. Najbardziej widocznym jest utrata szczęścia rodzinnego – śmierć ukochanej żony, która z rozpaczy i tęsknoty za mężem „straciła zmysły” i „połknęła płonąca baryłkę węgla z paleniska”¹⁹. Śmierć samego bohatera również jest klęską, choć, jak pisał Cyncero:

Śmierć nie jest karą, lecz zsyłanym przez bogów naturalnym kresem życia, odpoczynkiem od bólu i nieszczęść. Dlatego mędrcy nigdy nie sprzeciwiają się jej nadejściu, a ludzie mężni często wychodzą jej naprzeciw²⁰.

Jeśli dla stoika klęską nie jest sama śmierć, to w przypadku Brutusa jest nią śmierć samobójcza²¹, która stanowi przekroczenie wyznawanych zasad. Zauważmy, że bohater dramatu Szekspira w ostatniej rozmowie z Kasjuszem potępia takie wyjście:

wyznaję
 (...) filozofię, która
 Potępia wyjście, jakie wybrał Kato:
 Śmierć z własnej ręki. Nikczemnym tchórzostwem
 Wydaje mi się ucięcie przed czasem
 Własnego życia z leku przed groźbami,
 Jakie nieść może przyszłość.²²

Ostatecznie jednak osobista godność i strach przed zniewoleniem zwyciężają. Bohater boi się bowiem, że: „zwycięzcy będą [go] pędzić ulicami Rzymu”, że: „wróci do Rzymu w kajdanach niewoli”²³.

¹⁸ Zob. *Listów Marca Tulliusza Cyncerona xiąg ośmioro*, dz. cyt., s. 605-606.

¹⁹ W. Shakespeare, *Juliusz Cezar*, dz. cyt., s. 121.

²⁰ *Kara śmierci w starożytnym Rzymie*, pod red. H. Kowalskiego i M. Kuryłowicza, Lublin 1996, s. 63.

²¹ Choć z drugiej strony samobójstwo można interpretować jako wyraz indywidualizmu najważniejszych spiskowców (zarówno Brutusa, jak i Kasjusza), którzy sami rozstrzygają o swojej śmierci. Nie chcą poddać się wrogom i wbrew własnym filozofiom (stoicyzmowi i epikureizmowi) wybierają samobójstwo, przez to decydując o własnym losie. Decyzja ta jest w pełni autonomiczna, gdyż nawet wrogowie nie chcą ich śmierci. Więcej: J. Wałaszek, *Patrząc na Juliusza Cezara*, dz. cyt.

²² W. Shakespeare, *Juliusz Cezar*, dz. cyt., s. 140-141. O samobójstwie u stoików zobacz: E. Wesołowska, *Rzymska literatura wygnańcza*, t. I, *Cynceron i Seneka*, Poznań 2003, s. 259-272.

²³ Tamże, s. 141.

Brutus ponosi więc klęskę także zdradzając swój stoicyzm. Ostatnie słowa utrwalone przez historię, lecz co ciekawe nie znajdujące odbicia w dramacie Szekspira: „Cnoto, jesteś tylko pustym dźwiękiem!”²⁴, wolno rozpatrywać jako ostateczne odrzucenie filozofii stoickiej, jako przyznanie się do porażki życiowej.

Można by przywołać jeszcze kilka faktów, które świadczą o klęsce bohatera, jednak w tej ogromnej porażce zawiera się właśnie zwycięstwo Brutusa. Przeszedł on do historii jako człowiek, który potrafił sprzeciwić się tyranii, wystąpić przeciwko ogromnej sile i z odwagą stawić jej czoła. Był człowiekiem, który umiał poświęcić wszystko dla wolności. W tym tkwi jego zwycięstwo. W dramacie Szekspira nawet wróg – Marek Antoniusz, dowiedziawszy się o śmierci Brutusa, oddaje mu cześć, nazywa go „najszlachetniejszym (...) z wszystkich Rzymian”, zauważa nawet, że:

Jeden tylko Brutus
Dołączył do nich z uczciwych pobudek
Z myślą o dobru ogółu. Wiódł życie
Godne i piękne, a była w nim samym
Taka harmonia, że Natura może
Powstać i głosić światu: „To był człowiek!”²⁵

Motyw zdrady i zdrajcy, który wszedł do literatury europejskiej poprzez kultury starożytne, był reinterpretowany w kolejnych wiekach, co świadczy o wadze problemu dla kultury nowożytnej. Refleksji nad zdradą sprzyjał na przykład burzliwy przełom XVIII i XIX wieku. Rewolucja francuska i związane z nią przewroty czy wojny opierały się za spiskach i zdradach, które miały okazać się sposobem walki o wolność. W tym czasie również w Polsce zdrada wpisała się w polityczny porządek dziejów, stając się problemem pisarzy i poetów²⁶.

2.

W dość powszechny w porozbiorowej Polsce nurt szukania winnych upadku ojczyzny i tropienia zdrajców wpisał się Julian Ursyn Niemcewicz między innymi takimi utworami, jak *Ścigamy zdrajców* oraz wskazującymi już bardzo dobitnie na winnych utraty niepodległości: *Na hersztów targowickich* czy *Katechizm ksiąg Szczęsnowych*. W *Pamiętnikach czasów moich* zamieścił obszernie fragmenty dotyczące wydarzeń targowickich, a przywódców konfederacji nazwał „służalcami” Moskwy i zdrajcami²⁷. Oświeceniowy poeta zajął się problemem zdrady jeszcze w nieco inny, bo poetycki sposób. W *Dumie o kniaziu Michale Glińskim*, zamieszczonej w wydanym w 1816 roku cyklu *Śpiewy historyczne*, pokazał innego, nietargowickiego zdrajcę narodu, cierpiącego

²⁴ Hasło *Brutus Marek Juliusz*, w: I. Bricard, *Leksykon śmierci wielkich ludzi*, z fr. przeł. A. i K. Staroniowie, ed. polska uzupełniona przez L. Stommę, Warszawa 1998.

²⁵ W. Shakespeare, *Juliusz Cezar*, dz. cyt., s. 156.

²⁶ Hugo Kołłątaj i Jan Paweł Woronicz zajmowali się badaniem przyczyn upadku, wskazywaniem zdrajców. Zob. *Bo insza jest rzecz zdradzić, insza dać się złudzić. Problem zdrady w Polsce przełomu XVIII i XIX wieku*, red. A. Grześkowiak-Krwawicz, Warszawa 1995, s. 133-175.

²⁷ Zob. J. U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich*, t. II, oprac. i wstęp J. Dihm, Warszawa 1957, s. 6-7, 9-10, 27.

fizyczne i moralne katusze²⁸. Utwór ten jest nie tylko suchym wykazem win popełnionych przez zdrajcę, lecz pokazuje żal za grzechy i dokonuje analizy osobowości. Mimo iż tłem historycznym utworu są wydarzenia z XVI wieku, to jednak, jak pisze Michał Witkowski: „wiersz przestrzega przed apostazją narodową, której niedawno jaskrawy dowód dała Targowica”²⁹. Przestroga utworu, aby żaden Polak „nigdy się z zwodnym nie łączył sąsiadem”³⁰, znakomicie odnosiła się do wydarzeń targowickich i co za tym idzie do sytuacji Polski z przełomu XVIII i XIX wieku. Jednak z powodu trudności z wydrukowaniem jej w oryginalnym kształcie w 1816 roku musiała zostać zastąpiona ogólniejszą: aby żaden Polak „nie poszedł moich czynów śladem”³¹.

Doskonale znane były Mickiewiczowi i Słowackiemu postaci przywódców targowickich, czytali dzieła Niemcewicza³², dojrzewali w okresie, gdy *Śpiewy historyczne* były popularne i stanowiły zarzewie uczuć patriotycznych. Stanisław Pigoń zwraca uwagę, że: „odgrywały wśród filaretów rolę przewodnika patriotycznego, jakim był później *Konrad Wallenrod* dla belwederczyków”³³. Dowodem na to, że autor *Powrotu* powstał był wysoko ceniony przez romantyków, są choćby dedykowane mu dzieła: *Maria* Malczewskiego czy Mickiewiczowski przekład *Giaura*³⁴. Niemcewicz jest pierwowzorem Prezesa w *Kordianie* Słowackiego, został także wspomniany w trzeciej części *Dziadów* Mickiewicza. Romantynom podobał się sposób, w jaki autor *Śpiewów historycznych* traktował historię Polski, oraz proponowane metody przekazywania wiedzy o przeszłości następnym pokoleniom. Można powiedzieć, że romantycy traktowali Niemcewicza jak ojca polskości, a przede wszystkim przekaziciela pamięci o dawnej Polsce.

Mimo wpływu oświeceniowych ojców patriotyzmu, romantycy patrzyli na problem zdrady z trochę innego punktu widzenia. Inspiracje dla własnego sposobu postrzegania, interpretowania i przedstawiania tej kwestii Mickiewicz i Słowacki czerpali nie tylko z doświadczeń Niemcewicza i jego współpracowników z Towarzystwa Przyjaciół Nauk, lecz przede wszystkim z utworów pierwszych romantyków europejskich: Waltera Scotta i George’a Byrona. Zdrada, tak ostro potępiana dotąd przez Niemcewicza i pisarzy porobiorowych, stawała się dla romantyków wyrazem indywidualności. Bohater byroniczny, odczuwając swoją wyjątkowość w stosunku do innych ludzi, dawał sobie prawo do wykraczania poza normy społeczne, a także do zdrady w imię osobistych pragnień lub zemsty na ludziach, którzy wyrządzili mu krzywdę. Z tego powodu w utworach Byrona „podważona zostaje możliwość arbitralnej kwalifikacji ludzkiego czynu, społecznej etyce oświecenia przeciwstawione racje jednostki nieszczęśliwej”³⁵.

²⁸ Michał Gliński, jak pisze Magdalena Micińska, to „pierwszy w polskich dziejach typ zdrajcy *par excellence*”. Zob. M. Micińska *Zdrada córka nocy. Pojęcie zdrady w świadomości Polaków w latach 1861–1914*, Warszawa 1998, s. 53.

²⁹ M. Witkowski, *W kręgu „Śpiewów historycznych” Niemcewicza*, Poznań 1979, s. 28.

³⁰ Cyt. za: M. Witkowski, dz. cyt., s. 28.

³¹ J. U. Niemcewicz, *Śpiewy historyczne*, Warszawa 1897, s. 147.

³² Mickiewicz był pod wielkim urokiem historycznej działalności Niemcewicza, w okresie rosyjskim zaczął przedkładać wizję historii i sposób, w jaki przekazywał ją autor *Śpiewów historycznych*, nad poglądy na tę sprawę swego dotychczasowego mistrza – Lelewela.

³³ S. Pigoń, *Z epoki Mickiewicza. Studia i szkice*, Lwów 1922, s. 34.

³⁴ Mickiewicz cenił przekładową działalność Niemcewicza, który tłumaczył na polski wczesne ballady romantyków angielskich.

³⁵ J. Lasecka-Zielakowa, *Powieść poetycka w Polsce w okresie romantyzmu*, Wrocław 1990, s. 191.

Duma o kniaziu Michale Głińskim zasadza się na innych podstawach i wartościach niż dzieła Słowackiego, prezentuje inny sposób pisania także o zdradzie i zdrajcy. Utwór, jak wspomniałam, wyrasta z porozbiorowej atmosfery, jest jednym z najważniejszych tekstów powstałych z inicjatywy założonego w 1800 roku Towarzystwa Przyjaciół Nauk. W jego pracach aktywny udział brał sam Niemcewicz, jego *Śpiewy historyczne* miały być elementem pieśnioksięgu narodowego, którego pomysłodawcą i inspiratorem był Jan Paweł Woronicz. Projekt spotkał się z zainteresowaniem członków Towarzystwa, nie został jednak doprowadzony do końca. Jednym z elementów przedsięwzięcia były właśnie *Śpiewy historyczne*, wydawane przez Niemcewicza jako cykl w 1816 roku, wcześniej zaś publikowane w prasie w postaci pojedynczych utworów.

Aby zrozumieć znaczenie *Dumy o kniaziu Michale Głińskim*, trzeba umiejscowić ją i cykl, do którego należy, w programie Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Jednym z najważniejszych celów pieśnioksięgu było przechowanie pamięci narodowej. Gdy kraj przestał istnieć, to wspólna kultura, język i historia miały być elementami spajającymi Polaków. Aby elementy tradycji były czytelne, łatwo dostępne, a przez to obecne w życiu społeczeństwa, TPN postanowiło zebrać je w jeden zbiór. Odnośnie pojęcia zdrady, stale pojawiającego się w twórczości Niemcewicza, wydaje się, że praca nad ocaleniem ducha narodowego stała się dla pisarza i jego towarzyszy z TPN swego rodzaju przeciwdziałaniem zdradzie, rozumianej jako odrzucenie własnej kultury w sytuacji zaborów. Jak pisze Zofia Rejman: „zamieniono postulat wierności ojczyźnie na, równie ważny, wierności dawnej ojczyźnie. Rozumiano go jako nakaz ocalenia od zapomnienia języka, literatury i historii Polaków”³⁶. Doskonałym sposobem utrwalenia tych treści w świadomości rodaków były pieśni, o których Niemcewicz pisze w przedmowie do cyklu: „w kształcie ładnym, a przez powab muzyki przyjemnym [przedstawiały wszystko to], co nosi narodowości cechę”³⁷. Pieśń, tak jak żadna inna forma przekazu, miała cechę trwałości, gdyż wyryta w pamięci ludzkiej była powtarzana, wędrując z pokolenia na pokolenie, nie ulegając zniszczeniu.

Śpiewy chwaliły bohaterów, ale dotyczyły także bolesnych kart w historii narodu. W ten nurt wpisywała się *Duma o kniaziu Michale Głińskim*, napisana wiosną 1803 roku podczas krótkiego pobytu Niemcewicza w Warszawie. Tego samego roku, piątego maja, została odczytana na posiedzeniu Towarzystwa Przyjaciół Nauk, wtedy też Woronicz wygłosił pierwszą *Rozprawę o pieśniach narodowych*. Według jednej z relacji o tym wydarzeniu, zawartej w liście Tadeusza Czackiego do Jana Śniadeckiego, Niemcewicz „tak rozrzewnił, że płakały kobiety i część mężczyzn [...], Prusacy, którzy już rozumieją nasz język unosili się również”³⁸. Zaraz potem *Duma* została wydrukowana w „Roczniku Towarzystwa Przyjaciół Nauk”, a potem pojawiała się jeszcze w prasie.

Zdaniem Witkowskiego, utwór powstał jako wyraz uczuć, które wzbudziła w Niemcewiczu obserwacja położenia Polaków pod zaborami. Zdają się to potwierdzać tak sama *Duma*, jak też *Przydatki do śpiewu Michał Głiński*, odnoszące się nie tylko do sytuacji przedstawionej w utworze, dotyczącej kniazia Michała, ale do położenia Polski na początku XIX wieku. Niemcewicz wskazuje na szkodliwe skutki nadmiernej dumy, za-

³⁶ Z. Rejman, *Wierność i zdrada w poezji porozbiorowej*, w: *Bo insza jest rzecz zdradzić, insza dać się złudzić. Problem zdrady w Polsce przełomu XVIII i XIX w.*, dz. cyt., s. 143.

³⁷ J. U. Niemcewicz, *Śpiewy historyczne*, dz. cyt., s. 6.

³⁸ Cyt. za: M. Witkowski, *W kręgu „Śpiewów historycznych” Niemcewicza*, dz. cyt., s. 28, z listu Tadeusza Czackiego do Jana Śniadeckiego, rkps. Biblioteki Jagiellońskiej, sygnatura 3102.

wiści, zazdrości, które prowadzą do zdrady. Ostatnie zdanie *Przydatków*: „Takie są okropne skutki zazdrości i rozdwojeń między możnymi: ściągając i prześladując siebie, gubią ojczyznę”³⁹ – w odniesieniu do losów kniazia Michała wskazuje na odpowiedzialność, jaką za sprowadzenie na Polskę wojsk moskiewskich ponoszą możni, nieprzyjaciele bohatera. Niemcewicz uświadamia tu, że winnym całej sytuacji nie jest tylko sam Gliński, lecz również ci, którzy go sprowokowali, a potem zdradziecko donieśli carowi o jego rozmowach z królem Polski. Myśl ta może mieć szersze znaczenie i odnosić się również do sytuacji Polski z początku XIX wieku. Niemcewicz – wobec dyskusji na temat przyczyn upadku Rzeczypospolitej – wskazuje, że winni są nie tylko bezpośredni zdrajcy ojczyzny, lecz całe szlachecko-magnackie środowisko pełne kłótności, zawiści i zazdrości. Czas napisania dumy i przypuszczalne, ujęte empatycznie przez Witkowskiego, emocje towarzyszące jej powstaniu pozwalają domniemywać, że wydarzenia opisane w utworze miały być analogią do Targowicy i sytuacji w Polsce w drugiej połowie XVIII i na początku XIX wieku.

Część *Śpiewów historycznych* poświęcona kniaziowi Michałowi dotyka więc nie tylko problemu zdrady popełnionej przez głównego bohatera. Pokazuje także, jaki w niej udział mieli zazdrośni o sukcesy Glińskiego „panowie litewscy”. Dlatego też wydaje się, że tematem całości – *Dumy* i *Przydatków* do niej – tak naprawdę są dwie zdrady popełnione wtedy, w XVI wieku, i dwie inne, których świadkiem był sam Niemcewicz.

Istotnym elementem, bez którego nie można zrozumieć przesłania dumy, są *Przydatki* do niej. Stanowią bowiem nie tylko historyczne uzupełnienie wiadomości o losach Glińskiego, pozwalają także zobaczyć bohatera w nieco innym świetle, odkrywają, choć w części, motywację jego czynów. Postać Glińskiego inaczej jawi się odbiorcy po przeczytaniu samego śpiewu, a nieco inaczej właśnie po zapoznaniu się z prozatorskimi *Przydatkami*. W nich autor-historyk jednoznacznie ocenia postępowanie kniazia Michała, pisząc: „Niemasz tak ciężkiej krzywdy, któraby usprawiedliwić mogła najokropniejszą ze zbrodni, targnięcie się na własną ojczyznę”⁴⁰. Mimo ostrych słów, podaje jednak argumenty, które pomniejszają winę Glińskiego. W zakończeniu mowa jest o „zawziętości przeciwników jego, którzy mu wszelką usprawiedliwienie się odjąwszy sposobność, przywiedli do winowajczej rozpacz, którzy, gdy występki swój poznał, woleli zgubić nieprzyjaciela podłą zdradą, niż powrócić ojczyźnie swej wojownika”⁴¹. Pojawia się więc słowo „zdrada” także w odniesieniu do czynu panów litewskich, którzy wyjawili carowi, że Gliński szuka przebaczenia u króla polskiego. To właśnie stało się przyczyną oślepienia i uwięzienia kniazia w Moskwie.

Historia Glińskiego, jaka wyłania się z przydatków, wydaje się bardziej obiektywna niż ta z *Dumy*, pokazuje bowiem, że co prawda kniaź dopuścił się niewybaczalnej zdrady ojczyzny, ale panowie litewscy w istotny sposób przyczynili się do niej. Charakteryzując na początku postać zdrajcy, Niemcewicz nie wymienia właściwie żadnych wad. Pisze natomiast o ogładzie, wiedzy o świecie za młodu, potem o „nieustraszonej odwadze i niepospolitej w sztuce wojennej biegłości”⁴², waleczności i urodzie kniazia. Wszystkie te walory, jak też zwycięstwa wojenne Glińskiego były przyczyną uznania w

³⁹ J. U. Niemcewicz, dz. cyt., s. 150.

⁴⁰ J. U. Niemcewicz, dz. cyt., s. 150.

⁴¹ Tamże, s. 150.

⁴² Tamże, s. 148.

oczach króla, a także narastającej wrogości i zazdrości możnych o jego względy u monarchy. Niemcewicz, pisząc o nieprzyjaciółach Glińskiego, charakteryzuje ich negatywnie, wskazując, iż byli zawzięci, nienawistni, próbowali zdyskredytować Glińskiego i jego waleczne czyny przed królem. Na wstępie więc to raczej panowie litewscy mają złe cechy, Gliški natomiast jest niemalże idealnym wojownikiem. Jednak zaraz potem na jego wizerunku pojawiają się plamy. Pojawia się słowo „duma”, jedyna wymieniona wada Gliškiego. To ona właśnie prowadzi go na dno zdrady narodowej. „Wyniosła dusza” i rozpacz nie pozwoliły mu znieść upokorzeń. Nie mogąc wyjaśnić królowi prawdy na temat pomówień, jakie wygłaszali panowie litewscy, książę rozpoczyna drogę ku zemście na możnych, a co za tym na ojczyźnie. Najpierw, z pomocą wojsk moskiewskich, zabija swego zawziętego nieprzyjaciela, Jana Zabrzezińskiego. O ile ten czyn można odbierać jako próbę zmycia plam na honorze, ukarania winnego zniewag, o tyle kolejny krok, napad z obcym wojskiem na kraj, któremu winien był wierność, jest już zdradą.

Z wizerunku wyłania się biografia człowieka, który pod wpływem emocji, spowodowany przez panów litewskich popełnił niewybaczalną zbrodnię – zdradził ojczyznę. Opamiętał się jednak, gdyż „w rozjątrzonem, lecz niezepsutym jeszcze sercu nie wygasła całkiem pamięć ojczyzny”⁴³. Ocena winy Gliškiego na podstawie *Przydatków* nie może być więc jednoznaczna. Niemcewicz, mimo że przedstawił bardzo silne argumenty łagodzące winę Gliškiego, twierdził nadal, że targnięcie się na ojczyznę nie może być niczym usprawiedliwione.

Niemcewicz-poeta w *Dumie o kniaziu Michale Gliškim* potraktował czyny bohatera z dużo większą ostrością niż w *Przydatkach*. Nie ma tu już mowy o żadnych okolicznościach łagodzących winę. Brak choćby wątku zazdrości panów litewskich wobec wojennych sukcesów Gliškiego. Jedyne powód zdrady to pycha samego kniazia.

Zdrajca jest wobec siebie dużo bardziej surowy niż Niemcewicz-historyk w *Przydatkach*. Gliški nie próbuje usprawiedliwiać zdrady, nie wspomina o czynach nieprzyjaciół, prowokujących go do zemsty, a jedynie o swoich własnych. To upodabnia tę wypowiedź do spowiedzi, będącej wyznaniem jedynie własnych grzechów. Wspominając minione zbrodnie, książę nazywa je „niezmazanymi”, stają się dla niego „wieczną hańbą”, „wspomnieniem smutnym i srogim”. Bez ogródek nazywa własne wady: chciwość i pychę.

Gliški to postać w pełni świadoma ciężaru czynów. Narrator opisuje fizyczny stan bohatera: włosy „w nieładzie”, „oczy wydarte”, „w twarzy wyryte długich cierpień ciosy”⁴⁴. O prawdziwych i bolesnych mękach mówi jednak dopiero sam bohater i – co ważne – wypowiedź ta nie dotyczy wcale udręk cielesnych, nie wspomina on nawet o wyłupanych z rozkazu cara oczach, a jedynie o „zgrzyotach toczących sumienie”. Prawdziwe piekło rozgrywa się bowiem w duszy bohatera, to tam „srogie wspomnienie” doskwiera, wprowadza niepokój i zgrzyotę. Gliški tak bardzo poniżył swoją osobę, że według jego relacji nawet talenty, które „natura zlała [...] hojnie”, prowadziły go jedynie do chciwości. Zgodnie ze słowami bohatera, również zwycięstwa na polu bitwy, odniesione jeszcze po stronie Polski podczas walk z Tatarami, wzmogły wyłącznie pychę. Samooskarżycielska mowa Gliškiego każe oceniać egoistyczne motywacje czynów jednoznacznie negatywnie, jednak poprzez świadomość wyrządzonego zła i hańby, głęboką skruchę i poczucie

⁴³ Tamże, s. 149.

⁴⁴ Tamże, s. 143.

winy zdrajca zasługuje w oczach czytelnika na litość i pewnego rodzaju współczucie. Jednak i tutaj, podobnie jak w *Przydatkach*, głos zabiera sam Niemcewicz:

Tak zginął Gliński wyniosły i śmiały;
Gdyby nie pycha, godzien świetnej chwały⁴⁵

Warto zwrócić uwagę, że Niemcewicz w *Dumie o kniaziu Michale Glińskim* zdradzie ojca przeciwstawia wierność córki czuwającej przy nim do końca, córki, która:

Powabem świata, słodkimi swobody
Dla nieszczęść ojca pogardziła;⁴⁶

Postać ta wydaje się nieprawdopodobnie doskonała: piękna, mądra, w pełni poświęcająca życie ojcu. Została tu wprowadzona po to, by skonstrastować jej postawę ze zdradą, o której tak wiele mówi się w *Dumie*. Córka jest jakby dziedziczką tej części charakteru kniazia, która pozostała jeszcze szlachetna. Ojciec zlał na nią wszystkie swoje najlepsze cechy. Gliński wierzy, że gdy to dziecko powróci do ojczyzny, rodacy poznają w nim wielkość duszy i nie będą już „w dzieciach karać ojców winy”⁴⁷.

3.

Problem zdrady w podobnym kontekście pojawia się w napisanym przez Juliusza Słowackiego w lipcu 1830 roku w Krzemieńcu *Janie Bieleckim*⁴⁸. Główny bohater, podobnie jak Gliński, mści się na nieprzyjaciółach, którzy wyrządzili mu wielką, osobistą krzywdę. Ucieka się do pomocy obcych mocarstw, tak, jak uczynił to kilkanaście lat wcześniej kniaz z *Dumy* Niemcewicza. Obaj bohaterowie muszą stanąć przed dylematem sumienia: ulec przemocy możliwych, ponieść uszczerbek na dumie i honorze, czy też zemścić się, zachowując ludzką godność i działając zgodnie z poczuciem słuszności i sprawiedliwości. Bohaterowi Słowackiego, podobnie jak Glińskiemu, wysokie poczucie dumy nie pozwala na pozostawienie sprawy bez pomszczenia krzywdy.

Zasadnicze przesłanie *Jana Bieleckiego* miało zawierać się w słowach: „Kraj zdradził, lecz zdrada zabija”⁴⁹, umieszczonych na początku utworu, we wstępie do historii głównego bohatera. Maksyma ta pasuje doskonale także do problematyki utworu Niemcewicza, czym więc różnią się te dwa ujęcia? Wydaje się, że forma powieści poetyckiej, choćby z powodu uwarunkowań formalnych, pozwala na pokazanie osobowości zdrajcy.

Janina Lasecka-Zielakowa, klasyfikując bohaterów polskich powieści poetyckich ze względu na motywację zemsty, jakie nimi kierują, przyporządkowuje Bieleckiego do grupy mścicieli, którzy działają ze względów indywidualnych (osobistych)⁵⁰. To właśnie przede wszystkim ta cecha różni bohatera Słowackiego od, na przykład, Konrada Wallenroda, który poświęcając własną wolę i życie, zdradza nie tylko z powodu osobistej zemsty, lecz dla dobra społeczności, w imię zakorzenionej w duszy ojczyzny idealnej. Bielecki postępuje inaczej: dobro wspólne, jakim jest Rzeczpospolita, poświęca, by

⁴⁵ Tamże, s. 147.

⁴⁶ Tamże, s. 143.

⁴⁷ Tamże, s. 147.

⁴⁸ Utwór został wydany w 1832 roku w Paryżu w pierwszym tomie *Poezji*.

⁴⁹ J. Słowacki, *Jan Bielecki*, w: tegoż, *Powieści poetyckie*, oprac. M. Ursel, Wrocław 1987, s. 97.

⁵⁰ Zob. J. Lasecka-Zielakowa, dz. cyt..

spełnić osobistą zemstę, by ratować dumę⁵¹. Problem, jakim zajmuje się tutaj Słowacki, to przede wszystkim uniwersalne pytanie o los jednostki niepowtarzalnej, szczególnej, rozdartej, skrzywdzonej przez zły świat, która – by zachować godność i nie dać się zniewolić, mentalnie zniszczyć grupie – musi wystąpić przeciwko wspólnotowym wartościom. Problem patriotyczno-społeczny jest tu mniej ważny, historia to tylko tło tragicznych wydarzeń, a ukazanie konfliktu magnacko-szlacheckiego tworzy jedynie kontekst czynów i przeżyć. Opiswane sytuacje mogłyby mieć miejsce gdziekolwiek, wybór tej właśnie epoki i tych historycznych postaci: Bieleckiego i Sieniawskiego dodaje jedynie barwności fabule, zgodnie z założeniami walterskotyzmu⁵². Jak pisze Marian Ursel:

osią krystaliczną problematyki tej powieści poetyckiej nie jest konflikt pomiędzy Bieleckim a Polską, lecz indywidualny zatarg pomiędzy bohaterem a magnatem Sieniawskim, rozgrywka pomiędzy skrzywdzonym i krzywdzicielem⁵³.

Po powstaniu listopadowym Słowacki próbował nieco stonować byronizm, wysuwający się w ujęciu tematu zdecydowanie na pierwszy plan. Chciał nadać powieści znaczenie patriotyczne, dlatego po opuszczeniu Warszawy dopisał 54 wersy utworu⁵⁴, dotyczącego własnego pobytu w Londynie i nawiązujące do sytuacji Polski („Kraj nasz dosięgnął szczytu, / Chylić się musiał”⁵⁵). Ten nieudany wstęp⁵⁶ – między innymi poprzez zawarte w nim motto: „Kraj zdradził, lecz zdrada zabija”⁵⁷ – miał naprowadzić czytelnika na tory narodowo-patriotyczne. Jednak słowa te nie oddawały rzeczywistego sensu utworu. Pierwotnie autorowi *Jana Bieleckiego* nie chodziło wcale o przedstawienie problemu niewierności Polsce i jej moralnych konsekwencji. Krytycy i czytelnicy zauważyli to nieprzystawanie motto do rzeczywistego sensu dzieła. Dostrzegli kamuflowane przez poetę, ale mimo wszystko wybijające się na pierwszy plan utworu, byroniczne podejście do egzystencji. W tym miejscu widać już, czym różni się koncepcja zdrady u Niemcewicza od lekko zakamuflowanego, egzystencjalnego podejścia do tematu u Słowackiego. Wydaje się nawet, że motto umieszczone przez autora *Jana Bieleckiego* na początku dzieła lepiej pasowałoby do treści *Dumy* Niemcewicza.

⁵¹ Z egzystencjalnej, a nie patriotycznej problematyki utworu wynikał dramat samego Słowackiego związany z odrzuceniem przez krytykę jego pierwszych dzieł. Marian Ursel (M. Ursel, *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Powieści poetyckie*, Wrocław 1987) tłumaczy to faktem, że *Poezje* Słowackiego ukazały się za późno. Czysty byronizm autora *Jana Bieleckiego* nie zaspokajał już rozbudzonych patriotyzmu, w wyniku powstania listopadowego, literackich gustów Polaków.

⁵² Być może z tych powodów Słowacki nie dbał zbyt wiele o prawdę historyczną. Głównym źródłem opisującym losy prawdziwego Bieleckiego i Sieniawskiego, z którego korzystał poeta, była książka Siarczyńskiego *Obraz wieku panowania Zygmunta III*, wydana we Lwowie w 1828 roku. Wiele wydarzeń opisanych w *Bieleckim* nie pokrywa się z przekazami. Kilka przykładów: Tatarzy podczas ataku na Polskę z pomocą Bieleckiego w 1589 roku nie dotarli do Brzeżan; Bielecki nie umarł zaraz po wyprawie na Polskę, całe późniejsze życie spędził z Tatarami, nie wracając już na teren Rzeczypospolitej (więcej przykładów rozminięcia się z faktami historycznymi: W. Hahn, „*Przyszłość moja! – i moje będzie za grobem zwycięstwo...*”. *Szkice literackie o Juliuszu Słowackim*, Poznań 1920).

⁵³ M. Ursel, *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Powieści poetyckie*, Wrocław 1987, s. 31.

⁵⁴ Stefan Treugutt twierdzi, że nie cała wstępna część została napisana później, lecz tylko wiersze od 21 do 42. Zob. S. Treugutt, *Pisarska młodość Słowackiego*, Wrocław 1958.

⁵⁵ J. Słowacki, *Jan Bielecki*, dz. cyt., s. 96.

⁵⁶ Sam Słowacki w dwa lata później określił tę wstępną partię utworu jako niedorzeczną.

⁵⁷ J. Słowacki, *Jan Bielecki*, dz. cyt., s. 97.

Bielecki – jak wszyscy przedstawieni tu zdrajcy – w zakończeniu utworu umiera, a przyczyną śmierci, w założeniu autora, miała być zdrada. Tak dzieje się również z Głińskim. Na tym jednak kończy się analogia pomiędzy ostatnimi chwilami życia tych „herosów”. Bohater dumy kona umęczony wyrzutami sumienia, prawdziwe przyczyny śmierci Bieleckiego nie są natomiast do końca jasne. Czytelnik nie ma co prawda wglądu w myśli bohatera poprzedzające jego śmierć (co ciekawe, w ostatniej scenie utworu główny bohater w ogóle nie zabiera głosu⁵⁸), ale w żadnym innym miejscu dzieła nie ma również mowy o jakichkolwiek wyrzutach sumienia Bieleckiego. Wiadomo jedynie, że mąż Anny płaci za swój hańbiący czyn śmiercią. Ale dlaczego bohater Słowackiego przybywa do wiejskiej cerkwi, a przede wszystkim dlaczego nagle pada martwy?

Stefan Treugutt twierdził, że „Słowacki [...] kazał mu [Bieleckiemu] umrzeć z rozpaczy po popełnionym czynie”⁵⁹, ale sens zdrady w życiu bohatera byronicznego, a takim przecież jest Bielecki, każe patrzeć z rezerwą na odczytywanie ostatniej sceny, jakie proponuje badacz. Z utworu wynika jedynie, że zdrajca po usłyszeniu klątwy rzuconej na niego przez kapłana, pada na ziemię i umiera, ale nie ma tutaj żalu za popełnione czyny. Narrator wspomina o „pokorze”, ale jest ona raczej spowodowana zupełnym brakiem pewności siebie bohaterów w miejscu, w którym się znaleźli. Bielecki zmienił wiarę, przeszedł na islam, a poprzez zdradę wyrzekł się swego kraju. Przebywając więc w chrześcijańskiej świątyni, wśród Polaków, nie może czuć się dobrze. Można nawet powiedzieć, że doświadcza całkowitej przegranej. Jak sam bowiem mówi Annie tuż po dokonanej zemście, w „kraju dalekim”, w którym zamieszkają, „jest wszystko! wszystko! prócz tej ziemi”⁶⁰. Stracił więc ojczyznę, której nie zastąpi nic innego. To jedno z nielicznych zdań w utworze wyrażających żal za czymś, ale już nie skrucę.

Zygmunt Michałowski formułuje podobne zdanie na ten temat. Píše, że Bieleckiego „męczą wyrzuty sumienia, które doprowadzają go do tragicznego epilogu”⁶¹. W odniesieniu jednak do wskazanych cech byronicznych utworu Słowackiego wydaje się, że to, co odczuwa bohater tuż po dokonaniu zemsty, to zapewne nie wyrzuty sumienia, ale żal za tym, co stracił, a co posiadał wcześniej:

Luba! chodź ze mną wieść życie tułaczy
 Chodź za wygnańcem potępionej głowy!
 [...]
 Przekleństwo ojca braci, lub ojczyzny?...
 Chodź w kraj daleki, tam będziesz jak w niebie,
 [...]
 Jest wszystko! luba, czegoż tam nie staje?
 Luba! jest wszystko! wszystko! prócz téj ziemi.⁶²

Bielecki to postać, jak na romantycznego indywidualistę przystało, w pełni świadoma tego, co robi i jakie niesie to za sobą konsekwencje. Bohater Słowackiego nie potępia jednak własnego buntu, jak zrobił to Głiński, pokazuje jedynie tragiczne skutki tej postawy dla samego siebie.

⁵⁸ Jak wskazuje Treugutt, w ostatniej części utworu to Anna awansuje na bohaterkę.

⁵⁹ S. Treugutt, dz. cyt., s. 167.

⁶⁰ J. Słowacki, *Jan Bielecki*, dz. cyt., s. 112.

⁶¹ Z. Michałowski, *Polska literatura romantyczna. Romantyzm, Brodziński, Mickiewicz, Słowacki, Kraśiński, Malczewski, Zaleski, Goszczyński*, Warszawa – Lwów 1916, s. 61.

⁶² J. Słowacki, dz. cyt., s. 112.

Jeśli więc Bielecki nie umiera z powodu wyrzutów sumienia, to dlaczego Słowacki go uśmierca? Może po to, by pokazać tragedię mściciela, romantycznego indywidualisty, który za próbę sprzeciwienia się społeczności, złamania jej zasad musi zawsze ponieść cenę. Aby to pokazać, Słowacki zderzył szczęście, jakiego bohater doświadcza w scenie ślubu z Anną, z całkowitym upadkiem wynikłym ze zdrady⁶³. Bieleckiemu na początku wydaje się, że karą za zdradę będzie przymus opuszczenia kraju (w. 447-458), ale okazuje się, że to za mało. Coś, czego nie tłumaczy narrator⁶⁴, sprowadza Jana i Annę z powrotem na ziemię Rzeczypospolitej, by tu Bielecki poniósł ostateczną konsekwencję dumy i indywidualistycznego buntu – czyli śmierć.

W *Dumie* Niemcewicza opisane zostały uczucia towarzyszące bohaterowi chwilę przed śmiercią, natomiast kontekst, który doprowadził do popełnienia strasznej w skutkach zemsty, został potraktowany wybiórczo. U Słowackiego jest odwrotnie, czytelnik zna przyczyny i okoliczności zdrady Bieleckiego, nie wie natomiast prawie nic o emocjach towarzyszących bohaterowi w ostatnich minutach życia. Słowacki skupił się głównie na ukazaniu osobowości przepełnionej gwałtownymi emocjami szatańskiego mściciela w trakcie zdrady i tuż po niej. Zgadza się to z wizją bohaterów Byrona, który interesował się uczuciami postaci o wybujałym *ego*, zmagającej się ze światem. Bohater byroniczny ponosił ostateczną klęskę i cierpiał, ale nie żałował postawy buntu wobec zagrażającego mu świata. Dlatego i Słowacki nie starał się, choć częściowo, jak zrobił to Niemcewicz, usprawiedliwić bohatera, nie opisał żadnych wydarzeń mogących łagodzić moralną ocenę czynów Bieleckiego.

Podczas ceremonii ślubu w kościele pan młody cały czas pozostaje rycerzem:

Z otwartém czołem, Jan Bielecki zbrojno,
W husarskiej zbroi, w misiurce ze stali,
Jako do bitwy stanął do ołtarza⁶⁵.

Mimo że to chwila radości osobistej, Bielecki ciągle jako prawdziwy żołnierz jest gotowy do obrony Rzeczypospolitej. Postawa Jana w pełni kontrastuje z osobą pana Brzeżan, który ubrany w „złotą szatę” ma wokół siebie bogactwa i cudzoziemskie wspańiałości: „włoskie marmury”, „tkane adamaszki”, „lampy alabastrowe”. Dom przyszłego zdrajcy wydaje się ostoją wszystkiego, co swojskie, narodowe, ostoją, której tak żal będzie potem bohaterowi po zdradzie:

I tak spokojny między niemi żyje,
I tak szczęśliwy, że nad jego domem,
Co wiosny bocian nowe gniazdo wije⁶⁶.

⁶³ Być może Słowacki posłużył się w tym miejscu (niekoniecznie świadomie) już od dawna obecnym w literaturze motywem. Warto bowiem zwrócić uwagę, iż Brutus z dramatu Szekspira również w kilka godzin przed zdradą, jakiej dokonał, został przedstawiony w scenie domowej z ukochaną, w pełni oddaną mu żoną Porcją. Kontrast pomiędzy szczęściem rodzinnym indywidualisty walczącego o wolność a tragicznymi skutkami, jakie niesie za sobą zdrada (śmierć Jana i Anny, jak również samobójstwo Brutusa i jego żony Porcji), nie jest więc pomysłem Słowackiego.

⁶⁴ Może to „ta ziemia” (w. 458), jako częśćka duszy bohatera, nie pozwala mu żyć spokojnie gdzie indziej. Jeśli, jak twierdzi Leszek Kołakowski, przynależność do ojczyzny nosimy w sobie, to Bielecki byłby doskonałym przykładem człowieka, który nie potrafi pozbyć się tej przynależności.

⁶⁵ J. Słowacki, dz. cyt., s. 102.

⁶⁶ Tamże, s. 100.

W tym kontekście scena, w której zawistny, wyniosły pan Brzeżan napada na szlachetnego Bieleckiego, dodaje całej sytuacji ostrości i jest wyrazem niesprawiedliwości, jaka dotyka Bieleckiego. Ta sytuacja motywuje w pełni indywidualistyczny bunt bohatera. Jan obdarzony rycerskim honorem, a przede wszystkim romantyczną dumą, musi stanąć do walki w obronie naruszonych przez najeźdźcę dóbr i wartości. To jednak, co dzieje się z Janem po zniszczeniu domu, jest niemal furją, amokiem. Działając pod wpływem impulsu i najwyższych emocji, żegna się ze świeżo poślubioną żoną i nie zważając na nic rusza w drogę prowadzącą do zemsty. W afekcie morduje niewinnego starca orzącego ziemię, na której jeszcze niedawno stał dom bohatera. Lecz prawdziwą zemstę Bielecki wymierza dopiero po jakimś czasie. Słowacki, który przenosi odwet w przyszłość, gdy okoliczności będą sprzyjające, ilustruje głęboką prawdę psychologiczną. Max Scheler wyjaśnia, że:

Fakt zemsty cechują raczej dwa znamiona szczególne: chwilowe co najmniej lub trwające pewien czas zahamowanie, powstrzymanie bezpośredniego odruchu zwrotnego [...], a równocześnie przeniesienie tej reakcji zwrotnej na później, do chwili, gdy powstaną okoliczności bardziej sprzyjające⁶⁷.

Tak czyni bohater Słowackiego, ale też odwet staje się tu wyjątkowo okrutny. Demoniczny śmiech Bieleckiego i obłąkanie na twarzy dodają scenie mroku i potęgują niepokój. Taki właśnie – z jednej strony rycerski i honorowy, a z drugiej szatański, frenetyczny – jest mściciel według byronicznej wizji Słowackiego.

Innym zdrajcą, którym zajął się Słowacki, był Stanisław Szczęsny Potocki. Odpowiedź na pytanie, dlaczego wybór poety padł właśnie na tego targowickiego przywódcę, jest dosyć prosta. Rok 1838, czyli data napisania poematu *Wacław*⁶⁸, zbiega się z wydaniem przez Augusta Bielowskiego *Marii Malczewskiego* wraz z interpretacją pokazującą Wacława jako literackie odbicie historycznej postaci Szczęsnego Potockiego. Wydarzenia opisane w utworze zostały pokazane przez Bielowskiego jako poetyckie przekształcenie „krystynopolskiej tragedii” z młodzieńczych lat magnata⁶⁹. Ta analiza sprowadziła badania nad dziełem Malczewskiego na nowe tory, ale już wcześniej *Maria* była ważną lekturą Słowackiego. Poznał ją dość wcześnie, ponieważ Januszewscy – dziadkowie późniejszego autora *Wacława* – często gościli u siebie w Krzemieńcu Malczewskiego. *Maria* była ka-

⁶⁷ M. Scheler, *Resentyment a moralność*, tłum. J. Garewicz, Warszawa 1977, s. 34.

⁶⁸ *Wacław* został wydany w tomie *Trzy poematy* w 1839 roku w Paryżu, gdzie zastąpił *Poema piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle*, usunięte ze zbioru przez samego poetę ze względu na antycarski charakter poematu. Słowacki bał się bowiem o bezpieczeństwo zamieszanej w sprawę Szymona Konarskiego matki. Jednym z bohaterów *Piasta Dantyszka* był również Szczęsny Potocki. Więcej na temat *Wacława* Słowackiego: I. Węgrzyn, *Polskie piekło: literackie biografie zdrajców targowickich: Stanisława Szczęsnego Potockiego, Franciszka Ksawerego Branickiego i Seweryna Rzewuskiego*, Kraków 2005; J. Maciejewski, *Florenckie poematy Słowackiego*, Wrocław 1974. Zob. subtelne analizy w monografii: M. Jochemczyk, *Rzeczy piekielne. Wokół „Poematu Piasta Dantyszka” Juliusza Słowackiego*, Katowice 2006.

⁶⁹ 13 lutego 1771 roku wysłannicy ojca Szczęsnego – Franciszka Salezego Potockiego, właściciela pałacu w Krystynopolu, napadli na dom rodzinny Gertrudy Komorowskiej, która była w ciąży z poślubionym niedawno Szczęsnym. Uzbrojeni ludzie w niewyjaśnionych do końca okolicznościach zabili Gertradę. Przyczyną okrutnego morderstwa był lęk Franciszka Salezego o to, że potomkiem jego fortuny zostanie dziecko, którego matka pochodzi z niemagnackiego rodu Komorowskich. Na temat „tragedii krystynopolskiej”: J. Łojek, *Dzieje zdrajcy*, Katowice 1988, s. 34-54.

noniczną lekturą w rodzinie Słowackiego⁷⁰. Poeta napisał potem o Malczewskim, że to „najwybitniejszy poeta współczesny [...], prawie głową przewyższa naszych poetów”⁷¹.

Jeszcze zanim pojawiły się rewelacje Bielowskiego dotyczące *Marii*, Słowacki interesował się problematyką zdrady, korzystając z motywów, wątków i całych obrazów zaczerpniętych właśnie z utworu Malczewskiego. Doskonałym przykładem tych inspiracji jest przecież *Jan Bielecki*⁷².

4.

Konfrontując wizję zdrady, która wyłania się z *Dumy* Niemcewicza i utworu Słowackiego, należy podkreślić jeszcze raz odmienność strategii, z jaką podchodzili do tematu pisarze Oświecenia i Romantyzmu. Uwypukleniu tej niejednorodności sprzyja zróżnicowanie samych postaci historycznych, które stały się pierwowzorami bohaterów utworów. Co jednak ciekawe, wszyscy autorzy próbowali problem zemsty i zdrady pokazywać, odwołując się do realnego życia i wydarzeń historycznych, korzystając przy tym z biografii ludzi istniejących. Chcieli być może uświadomić czytelnikom, że zdrada nie jest tylko abstrakcyjnym motywem literackim, ale dotyczy „realnego” życia ludzkiego.

Jak starałam się wykazać, dzieła Niemcewicza i Słowackiego inaczej przedstawiają problematykę zdrady. Główne źródło różnic to kontrast pomiędzy dylematami patriotyczno-społecznymi u Glińskiego a problemami natury egzystencjalnej u Bieleckiego. Dwie te koncepcje łączy w sobie później w pewien sposób *Wacław*, w którym pojawiają się problemy pochodzące z obu sfer.

Można dostrzec oczywiście wiele cech, które wiążą obrazy zdrady pokazane u Słowackiego i Niemcewicza. Jedną z najważniejszych jest osobiste zranienie wszystkich bohaterów, które staje się bezpośrednim bodźcem do zemsty i zdrady. W przypadku postaci Glińskiego, Bieleckiego i Wacława wystąpienia przeciwko własnemu narodowi związane są z poczuciem krzywdy wyrządzonej przez ojczyznę, uosabianą przez magnaterię. W wyniku zdrady wszyscy doznają najokropniejszych cierpień, które zawsze prowadzą do śmierci bez pewności, że winy już zostały albo będą w przyszłości darowane. Gliški ma jedynie nadzieję, że naród „nie będzie w dzieciach karał ojców winy”. Bielecki umiera tuż po usłyszeniu klątwy rzuconej na niego przez Kościół. Jak pokazuje bowiem długa tradycja motywu zdrady w literaturze, czyn zazwyczaj kończy się tragicznie, a kary za to sprzeniewierzenie się władcy, społeczności lub ojczyźnie nie można uniknąć.

Zdrada prowadzi do klęski i śmierci, dotyczy to zarówno starożytnego Brutusa, jak i XVIII-wiecznego Gliškiego oraz bohaterów Słowackiego. Zdrady znane z historii, jak i te literackie, mają wiele elementów wspólnych. Brutusa ze zdrajcami z literatury XVIII i XIX wieku łączy między innymi ostatecznie poniesiona klęska: śmierć i utrata wszystkiego, co mieli, rodziny i praw moralnych, w które wierzyli. Warto też zwrócić uwagę

⁷⁰ Więcej informacji na temat związków Januszewskich z Malczewskim w artykule Stanisława Makowskiego, *Słowacki – kontynuator Malczewskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1996, nr 2.

⁷¹ Cyt. za: tamże, s. 87.

⁷² O podobieństwie *Jana Bieleckiego* i *Wacława* Słowackiego do *Marii* Malczewskiego: S. Makowski, *Słowacki – kontynuator Malczewskiego*, dz. cyt.; J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 1, Kraków 2003; J. Ławski, *Metamorfozy świata poetyckiego „Marii” Malczewskiego w „Janie Bieleckim” Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 3. Także: L. Świrad [Nawarecka], *Jaszczur ze skrzydłem u nogi. O „Wacławie” Juliusza Słowackiego*, w: *Studia o twórczości Juliusza Słowackiego*, red. I. Opacki, Katowice 1982.

na fakt, że zdrajca już od czasu czynu Brutusa jest jednostką szczególną, obdarzoną poczuciem indywidualności. Ta jego cecha pełne zaś znaczenie osiąga oczywiście w utworach romantycznych, gdzie staje się dominującym rysem, jednak, co oczywiste, swe osobowe prawzory ma już w starożytności.

ANEKS

Julian Ursyn Niemcewicz

*DUMA O KNAZIU MICHALE GLIŃSKIM*⁷³

W okropnych cieniach pieczarów podziemnych,
Gdzie promień słońca nigdy nie dochodził,
Kędy kaganiec, z środka sklepień ciemnych
Zwieszony, blade promienie rozwodził,
Gliński, znajomy z zwycięstw i niecnoty,
Liczył dni smutne ciężkimi zgryzoty.

Na czoło, wiekiem i troski zorane,
W nieładzie śnieżne spadały mu włosy;
Oczy wydarte, krwią spiekłą zalane,
W twarzy wryte długich cierpień ciosy,
Na rękę głowę nachyloną wspierał,
Wzdychał i żale głębokie wywierał.

Przy nim wzór cnoty, wdzięków i urody,
Nadobna córka nieodstępną była;
Powabem świata, słodkimi swobody
Dla nieszczęsnego ojca pogardziła;
Dla niego chętnie w ciemnych lochach żyje,
W nich zorzę życia i piękność swą kryje.

„Przerwij łzy rzewne, ojczu mój kochany!
Rzekła – daj folgę smutkom i boleści;
Długo na rękę twem ciężą kajdany,
Lecz i w więzieniu nadzieja się mieści;
Ostatki może twej późnej siwizny.
Spędzisz wśród twoich, na łonie ojczyzny!”

⁷³ Tekst *Dumy* za: J. U. Niemcewicz, *Śpiewy historyczne*, wydanie przygotował do druku na podstawie wydań z r. 1816, 1819 i 1835 dr Wilhelm Bruchnalski, Warszawa [b. r.], s. 63-67.

„Ojczyzny! – krzyknął – ach, srogie wspomnienie,
Co wznieca męki zbrodni niezmazanych!
Robak zgryzoty toczy me sumienie
I sen oddala z powiek zmordowanych;
Jam ją najechał w nieprzyjaciół sile,
Mogęż choć jedną mieć spokojną chwilę?

Czem człowiek w świecie może mieć przewagę,
Czem się stać wielkim w pokoju lub wojnie:
Rozum, bogactwa, urodę, odwagę,
Wszystko natura zlała na mnie hojnie;
Zwycięskich laurów jeszcze byłem chciwy,
I te mi podał los zawsze życzliwy.

Hordy tatarskie, licznemi zagony
Wpadłszy do Litwy, aż ku Wołyniowi,
Niezmierne wszędy zabierając plony,
Nie przepuszczały ni płci, ni wiekowi!
Widziano w ogniach pysznych miast ostatki,
Porznięte dzieci i nieszczęsne matki.

Wzruszon zniewagą, ścigam najezdników,
Schodzę obszernym leżących taborem,
Uderzam w poczcie dzielnych wojowników,
Bitwa już z ciemnym kończy się wieczorem,
A nurty Niemna, niewiernych posoką
Wezbrane, pola zalały szeroko.

Król Aleksander dokonywał życia,
Domowi jego płakali wokoło,
Gdy wieść przychodzi Tatarów pobicia,
On, zasepione rozjaśniając czoło,
>Z radością – rzecze – do grobu zstępuję,
Kiedy zwycięską Polskę zostawuję.<

Nadęty pychą przez ten czyn tak głośny,
Nie znałem wodzy w zamiarach szalonych:
Ród Zabrzezińskich zdawna mi nieznośny
Napadłem w nocy, porznąłem uśpionych.
Wkrótce, gdy naród nie czynił, jak chciałem,
Ojczyznę z wojskiem obcem najechałem.

O wieczna hańbo! O wspomnienie smutne!
Widok braterskich orłów i pogoni
Nie zdołał zmiękczyć serce me okrutne,
Ani wytrącić oręża z mej dłoni;
Wśród rozjuszonych obcych wojsk orszaków,
Niestety! Polak walczyłem Polaków!

Przy schyłku walki, gdy pobojuwisko
Zasłane trupy ujrzałem licznymi,
Ścisnęło serce srogie widowisko,
I twarz się łzami zalała rzewnemi.
Poznałem późno, że m czynił odrodnie,
Prosiłem króla, by darował zbrodnie.

Nieprzyjaciele, śledząc me obroty,
Krok ten carowi odkryli zdrażliwie;
On żal mój ciężki i powrót do cnoty
Zdradą mianował; w zapalczywym gniewie
Wydarł mi oczy, krwią się moją zmasał,
I w tych okowach na więzienie skazał.

Lat dziesięć żywy w tym grobie przetrwałem;
Nie dla mnie słońce i gwiazdy świeciły,
Ciemność, zgryzoty były mým udziałem:
Lecz już zwątlone opuszczają siły,
Czuję, jak zimna krew się w żyłach ścina,
I straszna śmierci zbliża się godzina.

Wkrótce te zwłoki, ostatki tej nędzy,
Przysypiesz, córko, garstką obcej ziemi!
Bezbożny kraj ten porzucaj czem prędzej –
Szczęśliwy, kto żyć może między swemi!
Naród nasz, znany przez wspaniałe czyny,
Nie będzie w dzieciach karał ojców winy.

Widok ojczyzny nagrodzi sowicie
Spędzone w płaczu dni pierwotnej doby;
Ujrzysz te szczyty, kędyś wzięła życie,
Ujrzysz w świątyniach przodków twoich groby,
Lubych rodaków i przyjaciół tkliwych,
Mnie złorzeczących, lecz tobie życzliwych.

Bodajby zgon mój, pełen mąk i trwogi,
Okropnym został Polakom przykładem!
Bodajby żaden w zemście swojej srogi
Nigdy nie poszedł moich czynów śladem;
I cóż, że zdrajca hańbę swą przeżyje,
Gdy Polskę kirem śmiertelnym okryje?”

Nieszczęsny starzec, wyrzekłszy te słowa,
Okropnym jękiem przeraził więzienie:
Na łono córki śnieżna spadła głowa,
Już czarne śmierci okryły ją cienie.
Tak zginął Gliński, wyniosły i śmiały,
Gdyby nie pycha, godzien świetnej chwały.



Dionizos składający ofiary Persefonie i Hadesowi,
gliniany pinaks z początku V w. z Lokrów Epizefiryjskich

**DIONIZOS W MASCE CHRYSSTUSA.
O IRONICZNYCH POSTFIGURACJACH
W TWÓRCZOŚCI HEINRICHA VON KLEISTA**

1. Mit – tradycja odczytań

L iteratura niemiecka wchodzi w zintensyfikowany dialog z mitem Dionizosa w epoce Burzy i Naporu. Max L. Baeumer w pracy poświęconej fenomenowi dionizyjskiemu w twórczości Wilhelma Heinsego pisze o „przebudzeniu” greckiego boga przez poetów reprezentujących pokolenie „burzowców”¹. Przywołana powyżej metafora, jaką posłużył się badacz, obrazuje nie tylko zwrócenie się formacji Sturm und Drang w stronę antycznego bóstwa – jest jednocześnie wskazaniem na stałą obecność tradycji dionizyjskiej w przestrzeni niemieckiej kultury od czasów renesansu, który poprzez nawiązanie do antyku otworzył literaturę i sztukę na świat wartości ucieleśnianych przez afirmującego życie Dionizosa. Dla twórców Burzy i Naporu, dokonujących reinterpretacji antycznego mitu związanego z kultem boga wina, ważnym punktem odniesienia stała się barokowa recepcja owego mitu².

Niemiecki barok cechuje głębokie nasycenie pierwiastkiem dionizyjskim. Oddziaływanie tej tradycji można rozpoznać między innymi w utworach Andreasa Gryphiusa oraz Gottfrieda Arnolda. Żywioł dionizyjski, przejawiający się w barokowym nadmiarze, przepychu oraz reprezentatywnym w tym okresie dla sztuki zdynamiczowaniu form, przenika zwłaszcza do tych rejonów poezji, gdzie opiewana jest zmysłowa uroda świata. W epoce baroku odwołanie do tradycji dionizyjskiej nie staje się wyłącznie domeną utworów poetyckich o tematyce świeckiej – jego wpływ wykazują również liryki religijne, w których pragnienie zjednoczenia się z Bogiem przepełnione jest wręcz erotycznymi uniesieniami. Takie ujęcie można odnaleźć między innymi w twórczości przywołanego już Gottfrieda Arnolda, gdzie – jak to pokazuje wiersz pod tytułem *Unersättliche Liebe* – moment rozpląnięcia się duszy w Bogu związany jest z orgiastycznym przypływem zmysłowych doznań. W podobnym duchu wyraził swoją tęsknotę za połączeniem się ze Stwórcą Angelus Silesius w wierszu zatytułowanym *Heiligen Seelen-Lust*. Miłość do Boga zostaje tu zobrazowana jako dionizyjskie falowanie doznań – jest jak potok i płomień (*Flut und Glut*), przypływ i pożar, który zarazem gasi i wypala³.

¹ Zob. M. L. Baeumer, *Das dionysische in den Werken Wilhelm Heinses. Studie zum dionysischen Phänomen in der Deutschen Literatur*, Bonn 1964.

² M. L. Baeumer wskazuje na istotny wpływ barokowej poezji na twórczość Wilhelma Heinsego.

³ Por. M. L. Baeumer, dz. cyt., s. 126.

Następcami poetów baroku, którzy w niemieckiej literaturze przechowali pamięć o Dionizosie, byli twórcy rokoka. Wykreowany przez nich świat często przybierał dionizyjski kostium. Dla poetów rokoka greckie bóstwo stało się konwencjonalnym znakiem radości życia, co znalazło swój wyraz w głoszących pochwałę hedonizmu, miłości, śpiewu i biesiad anakreontykach, choćby Wilhelma Ludwiga Gleima, gdzie Dionizos pojawiał się zazwyczaj pod postacią boga wina – Bachusa – w towarzystwie Amora i Wenus.

Do ożywionej recepcji mitu dionizyjskiego dochodzi w okresie Burzy i Naporu, kiedy to zainteresowanie tym właśnie obszarem antycznej kultury ujawnia się z intensywnością niespotykaną w poprzednich epokach. Dialog formacji „burzowców” z owym mitem kształtował się poprzez świadomy kontrast do winckelmannowskiej koncepcji Grecji apolińskiej. Zdaniem Baeumera, bez wnikliwego rozpoznania poglądów Winckelmanna dotyczących boga Apollina generacja poetów Sturm und Drang nie sformułowałaby własnej refleksji wyrażającej afirmację Dionizosa. Na uwagę zasługuje fakt, iż pomimo wyboru innego wzorca antycznej tradycji niż model winckelmannowski, twórcy Burzy i Naporu przedstawiali boga wina tak, jak go pojmował autor *Rozważań o naśladownictwie greckich dzieł w malarstwie i rzeźbie*. Winckelmann uznawał Dionizosa za młodszego brata Apollina i opisywał jako bóstwo wiecznie pogodne, łagodne i radosne. Te właśnie cechy greckiego boga poeci okresu Sturm und Drang funkcjonalizowali na gruncie podjętych przez tę epokę rozważań zogniskowanych wokół mitu artysty. Mając na uwadze orgiastyczny charakter kultu antycznego bóstwa, ustanowili oni korespondencję pomiędzy ekstazyjną siłą żywiołu dionizyjskiego a twórczym upojeniem, rauszem nieskrępowanego tworzenia. Dionizos jako „bóg poetów” stał się symbolem twórczego stosunku do życia, radosnego opiewania egzystencji. Owo zwrócenie się pokolenia „burzowców” w stronę antycznego „boga radości” znalazło swój wyraz w dytyrambach, czego przykładem może być między innymi hymn Friedricha ‘Malera’ Müllera *Dithyrambe* oraz hymn młodego Goethego *Wanderers Sturmlied*. Na fenomenie dionizyjskim opierała się nie tylko reprezentatywna dla Burzy i Naporu koncepcja artysty, ale także silnie zakorzeniony w świadomości ideowej tej epoki paradygmat geniusza. Mit Dionizosa oddziaływał na te obszary twórczości poetów Sturm und Drang, w których ujawniało się myślenie kategoriami prometeizmu i tytanizmu, związane z wysuniętym przez „burzowców” postulatem kreowania jednostki silnej, obdarzonej ponadludzkimi cechami.

W latach osiemdziesiątych XVIII wieku literatura niemiecka wchodzi w okres tak zwanej „klasyki weimarskiej”. Goethe i Schiller propagują recepcję antyku opartą na winckelmannowskim modelu Grecji apolińskiej. Zainteresowanie fenomenem dionizyjskim powraca jednak w następnej dekadzie wraz z wystąpieniem w latach dziewięćdziesiątych formacji romantycznej. Pomimo iż romantyzm niemiecki w wielu obszarach stanowił nawiązanie do myśli i idei epoki Sturm und Drang, twórcy tego okresu proponowali inną optykę oglądu mitu Dionizosa niż generacja „burzowców”. W dziełach romantyków ujawnia się przede wszystkim tendencja do łączenia refleksji nad dionizyjskością z orfizmem. Inspiracją dla twórców staje się już nie Dionizos-Bachus, bóg niebiańskiej radości opiewany przez poetów Burzy i Naporu, ale Dionizos-Zagreus, który według tradycji orfickiej zginął rozszarpany przez tytanów, doświadczając głębi cierpienia, aby następnie poprzez ponowne narodziny powrócić z podziemnych zaświatów, odrodzić się do życia. Takie ujęcie postaci antycznego bóstwa implikowało związanie sfery dionizyjskiej z mitami chtonicznymi. Poprzez uobecnienie dionizyjskości w wymiarze świata podziemnego manifestował się – często eksponowany przez niemiecki „czarny romantyzm” – temat jedności życia i śmierci, radości i cierpienia.

Romantyczne aktualizacje mitu Dionizosa kształtowały się w polu oddziaływania myśli panteistycznej⁴. W duchu podjętych w epoce Burzy i Naporu studiów z zakresu mistycznej filozofii natury (*naturmystische Philosophie*) romantycy formułowali postulaty wyzwolenia się od *principium individuationis* poprzez „rauszowe” rozplątanie się jednostki we wszechświecie. Zjednoczenie człowieka z naturą, prowadzące do tego, aby ból samotności rozproszył się w strumieniu boskości, było wyrazem romantycznej tęsknoty do utraconej jedni wszechbytu.

Na sposób myślenia romantyków o micie Dionizosa silnie oddziaływały także prace teoretyczne i historycznoliterackie Friedricha Schlegla dotyczące istoty greckiej poezji oraz poglądy estetyczne Friedricha Schellinga. Autorzy romantyczni odnajdywali refleksję nad żywiołem dionizyjskim w Schleglowskich rozważaniach na temat koniecznej dialektyki twórczości poetyckiej, która ma opierać się na relacjach między objawiającą się w szaleństwie boskością a racjonalnym dystansem. Według Schlegla, ucieleśnieniem tak pojmowanego aktu kreacyjnego był Sokrates, w którego umyśle harmonijnie stopiło się boskie upojenie Dionizosa, głęboka wynalazczość Ateny i cicha rozważa Apolla⁵. Natomiast dzięki Schellingowi romantyzm niemiecki zwrócił uwagę na opozycyjność pierwiastka apolińskiego i dionizyjskiego. Warto również przywołać dzieło pod tytułem *Die Weltalter*, w którym filozof uczynił przedmiotem rozważań między innymi dionizyjskie szaleństwo i wskazał na związek dionizyjskości z muzyką i tańcem.

Ważnym elementem romantycznych nawiązań do mitu Dionizosa było wprowadzenie w przestrzeń rozważań nad tym mitycznym przekazem dyskursu zogniskowanego wokół kwestii Dionizos-Chrystus, który w następnych epokach – zwłaszcza pod wpływem myśli Nietzschego – znajdzie swoje zakorzenienie w obszarze kultury niemieckiej jako istotny i trwały nurt refleksji. W przeciwieństwie do reprezentatywnego dla autora *Ecce Homo* antagonistycznego ujęcia dwóch typów religijności – dionizyjskiej i chrześcijańskiej, wyrażonego w formule: „Dionizos przeciw Ukrzyżowanemu”, formacja niemieckich romantyków dążyła raczej do pojednania tych religii. Takie ujęcie odnajdujemy między innymi w dziełach Hölderlina i Novalisa. Na gruncie twórczości autora *Hyperiona* przykładem syntezy wartości dionizyjskich i chrześcijańskich jest hymn zatytułowany *Jedyny* (*Der Einzige*), w którym zostaje zarysowana perspektywa braterstwa Dionizosa i Chrystusa:

Bo Tobie jestem,
 Chryste,
 Bardziej oddany niż innym,
 Którzy są Twymi braćmi,
 Jak Herakles, a także,
 O czym nie wątpię, Dionizos,
 Co zaprzął tygrysy do wozu
 I sadząc winnice w dolinach
 Aż po wybrzeża Indusu
 Krzewił radosny kult
 I poskramiał złość ludów⁶.

⁴ Znaczącą rolę odegrał tu spinozizm Herdera i Goethego.

⁵ Zob. Friedrich Schlegel 1794–1802. *Seine Prosaischen Jugendschriften*, hrsg. von J. Minor, t. I, Wien 1882, s. 140, a także M. L. Baeumer, dz. cyt., s. 20.

⁶ F. Hölderlin, *Jedyny*, w: tegoż, *Co się ostaje, ustanawiają poeci*, przeł. A. Libera, Kraków 2003, s. 207. (Wszystkie podkreślenia moje – B. P.-P.).

W przestrzeni dzieł Novalisa myśl o zjednoczeniu Dionizosa z Chrystusem pojawia się między innymi w znanym z relacji Ludwiga Tiecka dokończeniu *Heinricha von Ofterdingen*, gdzie zostaje zarysowana poetycka wizja pojednania religii chrześcijańskiej z religią pogańską: „Tu religia chrześcijańska trwa w zgodzie z pogańską (...)”⁷. W tej „błogosławionej krainie”, którą Novalis powołuje do istnienia, poeci mają tworzyć w bachicznym upojeniu.

Przykładem odrębnego spojrzenia na romantyczną syntezę: Dionizos-Chrystus jest twórczość Heinricha Kleista. W dziełach tego autora zespolenie tradycji dionizyjskiej z porządkiem chrześcijańskim często nabiera wymiaru ironicznego. Kleistowska wizja świata i człowieka zawiera się w swoistej algebraicznej formule, którą Denys G. Dyer określa jako regułę „jednoczesnego plusa i minusa”⁸. Bohater Kleista może być zarazem aniołem i diabłem, a otaczająca go rzeczywistość może jawić mu się jako równoczesne unaocznienie piękna i brzydoty. Dyer dowodzi, że wykreowana przez autora wizja świata często nosi znamiona prowokacji. W sferze sacrum Kleistowscy bohaterowie doznają największego zła; natomiast to, co grzeszne, otoczone zostaje nimbem świętości. Idylla może być percypowana przez protagonistę jako koszmar, natomiast wewnątrz kataklizmu odnajduje on arkadię. Odbiorca dzieł Kleista staje zatem wobec niepewności poznawczej, wynikającej między innymi z ustanowienia przez autora semantycznej gry pomiędzy „powiedzianym” i „niedopowiedzianym”, „przeżyтым” i „wyśnionym”⁹.

Nawiązując do reprezentatywnej dla romantyzmu niemieckiego myśli, zakładającej pojednanie religii dionizyjskiej i religii chrześcijańskiej, autor *Pentesilei* wybrał drogę ironii. Twórca łączy w ramach jednego porządku elementy przynależące do tych dwóch kodów kulturowych, ale bez mediacyjnego zdialogizowania owych tradycji. Mitologiczne i biblijne postfiguracje uzyskują zatem w jego utworach wymiar ironiczny: Dionizos pojawia się w masce Chrystusa, a postaci mające swoje pierwowzory w tradycji nowotestamentowej zakorzenione zostają w sferze bachanaliów. Taką perspektywę oglądu mitu dionizyjskiego można odnaleźć w noweli Kleista *Markiza O.*, a także w utworach dramatycznych – *Kasi z Heilbronn* oraz *Pentesilei*.

2. *Markiza O.* – bachantka jako *Maria gravida*

Kiedy Kleist pisał *Markizę O.*, w polu jego uwagi znajdowały się między innymi dwa źródła inspiracji: Pismo Święte i *Dekameron* Boccaccia. Ustanowienie w noweli obszaru interferencji dla tych tradycji wpłynęło na złożoność semantyczną przywołanego tu dzieła. Utwór Kleista, którego fabuła została ukształtowana na wzór historii biblijnej, jest w istocie – jak konstatuje Claudia Liebrand – podręcznikiem uwodzenia i seksualnej gry¹⁰.

Na istnienie korespondencji pomiędzy *Markizą O.* i *Dekameronem* wskazują przede wszystkim nawiązania tematyczne, jak na przykład motyw bastarda, potajemnych wizyt u kochanki, seksualnego wykorzystania oraz błędnego zidentyfikowania zalotnika. Należy jednak podkreślić, że utwór niemieckiego autora, w którym aktualizowane są tematy konstytutywne dla dzieła Boccaccia, jest przykładem twórczego rozwinięcia włoskiego wzorca noweli. Kleist reinterpretuje motywy i wątki znane z *Dekameronu* poprzez

⁷ Novalis, *Henryk von Ofterdingen*, przeł. E. Szymani i W. Kunicki, Wrocław 2003, s. 198.

⁸ Zob. D. G. Dyer, *Kleist und das Paradoxe*, „Kleist-Jahrbuch”, 1981/82, s. 211.

⁹ Tamże, s. 216.

¹⁰ C. Liebrand, *Pater semper incertus est. Kleists »Marquise von O...« mit Boccaccio gelesen*, „Kleist-Jahrbuch” 2000, s. 59.

opatrzenie ich przewrotnym komentarzem, sparodiowanie lub też ironiczne odczytanie. Liebrand wskazuje jako tekst źródłowy dla *Markizy O.* nowelę Boccaccia traktującą o Ojcu Alberto, który w przebraniu archanioła Gabriela odwiedził niezbyt rozgarniętą donnę Lisette, aby wykorzystać ją seksualnie¹¹. Naiwna dama, nie uświadamiając sobie, iż padła ofiarą podstępu ze strony przebiegłego duchownego, wzięła kochanka za prawdziwego wysłannika niebios.

Podobny schemat fabularny zostaje zarysowany w noweli Kleista: w rodzinie pułkownika G. wybucha skandal, gdyż okazuje się, że jego córka, markiza Julietta – słynąca z cnotliwego życia wdowa i matka dwojga dzieci – jest brzemienna. Stateczna dama nie może pojąć przyczyny stanu, w jakim się znalazła, ponieważ po śmierci męża całkowicie poświęciła się wychowywaniu potomstwa i nie wykazywała zainteresowania światem męskim. Aby znaleźć wyjście z tej kłopotliwej sytuacji, której najdotkliwszą reperkusją stało się dla okrytej „hańbą” kobiety wypędzenie z rodzinnego domu, markiza zdecydowała się zamieścić w gazecie osobliwe ogłoszenie:

W M., pewnym dużym mieście północnej Italii, markiza O. (...) umieściła w gazetach ogłoszenie, że bez swej wiedzy znalazła się w odmiennym stanie i że ojciec mającego się narodzić dziecięcia winien się zgłosić, gdyż ze względów rodzinnych zdecydowana jest go poślubić¹².

Oczekując na ujawnienie się ojca dziecka, wdowa rozmyśla nad okolicznościami poczęcia potomka. Ponieważ nie znajduje w swoim zachowaniu żadnych uchybień, dochodzi do absurdałnego wniosku, że akt ten musiał nastąpić bez jej udziału. Obsesją Julietty staje się poczucie ontycznej identyfikacji ze Świętą Dziewicą Maryją¹³. Brzemienna dama przyjmuje pozę reprezentatywną dla występujących w ikonografii chrześcijańskiej przedstawień motywu *Maria gravida*. Dzieła sztuki nawiązujące do tego kręgu tematycznego przedstawiały Pannę Świętą przy nadziei, najczęściej w otoczeniu aniołów (jak na pochodzącym z roku 1749/50 fresku wykonanym w kościele w Neubirnam Bodensee przez Gottfrieda Bernarda Göza), lub też w towarzystwie świętej Elżbiety (jak na powstałym około 1430 roku *Nawiedzeniu* z ołtarza skrzydłowego z południowych Czech autorstwa Mistrza z Hohenfurter). Na niektórych malowidłach, odziana w czerwonozłotą suknię i błękitny płaszcz, Maryja opierała prawą stopę na kuli ziemskiej. Wokół głowy Panny Świętej roztaczała się świetlista aureola albo tęcza¹⁴.

W noweli Kleista markiza poprzez uwznioślenie, czy też wręcz sakralizację swojego stanu, staje się ironiczną postfiguracją Świętej Dziewicy. Wizerunek Julietty jest przerysowanym odbiciem ikonograficznych opracowań motywu *Maria gravida*. Brze-

¹¹ Zob. tamże.

¹² H. Kleist, *Markiza O.*, w: tegoż, *Dramaty i nowele*, przeł. W. Hulewicz, J. Sztudynger, E. Sicińska, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, s. 413. W dalszej części tekstu cytaty z przywołanego tu wydania noweli *Markiza O.* lokalizuję poprzez podanie w nawiasie kwadratowym skrótu tytułu dzieła – MO oraz numeru strony. (Wszystkie podkreślenia w cytowanym tekście dramatu – moje – B.P.-P.).

¹³ O maryjnych rysach Julietty piszę szerzej w artykule pt. *Bachantki i Maryje w twórczości Heinricha Kleista*, który zostanie opublikowany w tomie: *Beatrycze i inne*, pod red. Grażyny Borkowskiej i Lidii Wiśniewskiej, Gdańsk 2007. W pracy tej wskazuję między innymi na pochodzenie zagadkowego skrótu „O.” (pierwsza litera nazwiska rodowego markizy) od „antyfony O”, związanej z adwentowymi pieśniami ku czci Maryi. Wpisuję również maryjną stylizację Julietty w tradycję ikonograficznych przedstawień motywu *hortus conclusus*, dlatego w tej pracy pomijam te konteksty.

¹⁴ Zob. G. M. Lechner, *Maria Gravida. Zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst*, München – Zürich 1981.

mienna wdowa ukazuje się światu w nimbie świętości. Radosna, świetlista, jakby opromieniona jakimś niezemskim światłem, postanawia przyjąć „nieoczekiwany dar od losu” z pokorą właściwą Pannie Świętej:

Poznawszy niejako samą siebie wskutek tego pięknego wysiłku, podniosła się nagle jakby z pomocą własnej ręki z otchłani, w którą wtrącił ją los. (...) Rozum jej, dostatecznie silny, by sprostać osobliwej sytuacji, poddał się w zupełności wielkim, świętym i nieodgadzionym prawom świata [MO, 437].

Okres oczekiwania na rozwiązanie markiza Julietta – „uzbrojona w dumę niewinności [MO, 437]” – spędza w „kłasztornym osamotnieniu [MO, 438]”, zamykając się w swojej wiejskiej posiadłości. Wdowa poddaje się tam swoistej atmosferze adwentu. Przygotowując się na narodziny dziecka, próbuje zgłębić tajemnicę jego pochodzenia, które „zdawało się być bardziej boskie niż innych ludzi” [MO, s. 438]. Ów stan podniosłej kontemplacji zakłóca pojawienie się hrabiego F. – rosyjskiego oficera, który odpowiada na anons prasowy damy.

Sfera interakcji zachodzących pomiędzy markizą i przystojnym Rosjaninem jest w noweli zawoalowana. Prawdziwy obraz relacji łączących bohaterów zostaje zasugerowany poprzez przenikającą w obręb wątku tych postaci symbolikę dionizyjską. Oficer stanął po raz pierwszy na drodze wdowy w oblężonej przez wojska rosyjskie twierdzy, której obrońcą był pułkownik G., ojciec Julietty. Kiedy uciekająca z cytadeli dama została pojmana przez atakujących żołnierzy, z opresji wybawił ją dowódca wrogiej armii – hrabia F.:

Ostatniego zwyrodniałego draba, obejmującego jej smukłą kibić, uderzył w twarz ręką szpady, tak że ów zatoczył się w tył z ustami pełnymi krwi, po czym oficer podał ramię markizie, rzemawiając do niej uprzejmie po francusku i zaprowadził ją, oniemiała po takiej scenie, do innego skrzydła pałacu, jeszcze nie objętego płomieniami. Tam markiza upadła nieprzytomna na podłogę [MO, 414 i n.].

Nagle omdlenie Julietty podczas spotkania z rosyjskim oficerem spowodowało, że wokół tego epizodu wytworzyła się aura tajemnicy. Wdowa nie mogła sobie przypomnieć przebiegu całego zdarzenia, tłumacząc taki stan rzeczy chwilową utratą przytomności. Kluczem do wyjaśnienia tego, co wydarzyło się w cytadeli pomiędzy Juliettą i hrabią F. jest symbolika ognia, która wskazuje na związek Kleistowskich postaci ze światem Dionizosa. Karl Kerényi, odwołując się do myśli Lukiana, określa ogień „oreźmem dionizyjskim”. Badacz pisze:

Bachantki potrafią nosić ogień na głowach. W *Antygonie* Sofoklesa chór przyzywa Dionizosa jako ‘prowadzącego korowód gwiazd, co tryskają ogniem’, aby uleczył chore Teby. (...) Ten aspekt Dionizosa jest dziedzictwem z jego dawnych minojskich czasów, kiedy to powiązano go z płomienistym początkiem roku Syriuszowego. W Atenach procesjonalnie obnoszono posąg Iakchosa trzymającego pochodnie; odbywało się to pod koniec *opory* i było wstępem do wielkich misterii w Eleusis, w porze winobrania, kiedy to w świecie podziemnym rodziło się boskie dziecko¹⁵.

W noweli Kleista podczas szturmów wojsk rosyjskich na cytadelę w zamku wybucha pożar. Rozprzestrzeniający się w twierdzy żywioł jest ogniem dionizyjskim. Symbolizuje on płomień namiętności, które opanowały oficera i Juliettę. Zaangażowanie się hrabiego F. w gaszenie pożaru oznacza zaspokojenie popędu erotycznego, co zostaje zasugerowane poprzez wprowadzenie drugiego dionizyjskiego symbolu – wody:

¹⁵ K. Kerényi, *Dionizos*, przeł. I. Kania, Kraków 1997, s. 78 i n.

To wspinał się między płonącymi szczytami dachów z wężem sikawki w rękę, kierując strumieniem wody, to krzątał się po arsenałach i wytaczał beczki z prochem oraz nabite bomby, napelniając Azjatów zgrozą [MO, 415].

Do podobnego wniosku dochodzi Liebrand, która uważa, że sfera seksualna w *Markizie O.* jest erupcyjna, choć taki właśnie jej wymiar autor noweli stara się zakamuflować¹⁶. Według badaczki, zawarty w utworze opis szturm wojsk rosyjskich na cytaudelę należy odczytać jako opowieść o zdobywaniu markizy przez hrabiego. Kapitularcja twierdzy symbolizuje akt oddania się Julietty przystojnemu oficerowi. Pobożna wdowa ulega hrabiemu F., ponieważ – podobnie jak Lisetta z noweli Boccaccia – bierze mężczyznę za anioła („Markizie wydawał się aniołem z nieba” [MO, 414]). O ile jednak w *Dekameronie* nieuświadomienie sobie faktu obcowania z kochankiem wynika z naiwności i głupoty bohaterki, o tyle w przypadku *Markizy O.* nieświadomość kontaktu z rosyjskim oficerem jest implikowana omdleniem Julietty. Ów stan może mieć swoje źródło w przeżyciu dionizyjskiej ekstazy, która prowadzi do przekroczenia *principium individuationis*, do osiągnięcia stanu, w którym subiektywność znika w samozapomnieniu. W noweli Kleista markiza Julietta, urzeczona pięknem młodego mężczyzny, zatraciła się w zmysłowej dionizyjskiej chwili. Zapomniała o świecie i o sobie. Jej udziałem stało się ekstazy doświadczenie bycia-pozą-sobą, którego doznawały bachantki z korowodu Dionizosa. Wdowa jednak skrywa dionizyjską sferę swojej natury pod kostiumem maryjnym. Zaaranżowana przez nią maskarada jest w pewnej mierze także projekcją fantazji erotycznych hrabiego F., który pragnie widzieć w Julietcie zarówno odbicie pierwiastka dionizyjskiego, jak i ucieleśnienie cech maryjnych. Przywołana już Liebrand uważa, że stosunek rosyjskiego oficera do markizy określa zasada *double-bind*. Hrabia chciałby, aby Julietta wyzbyła się wszelkich hamulców moralnych, ale zarazem pozostała czysta.

Przestrzeń Kleistowskiej noweli staje się sceną subtelnej gry, która toczy się pomiędzy markizą i rosyjskim oficerem. Bohaterowie skrywają swoje prawdziwe intencje i uczucia pod różnymi kostiumami, często szukając inspiracji w wizerunkach postaci biblijnych. Dlatego też w *Markizie O.* reprezentatywna dla romantyzmu niemieckiego synteza Dionizos-Chrystus uzyskuje wymiar teatralny. Uobecnienie się postaci w wymiarze porządku dionizyjskiego lub w sferze wartości chrześcijańskich jest kwestią zamiany dekoracji.

3. *Kasia z Heilbronnu* – ogień mistyczny i dionizyjska iskra

Na utrwaloną w badaniach literackich optykę oglądu *Kasi z Heilbronnu* w znaczący sposób wpłynęła wskazówka interpretacyjna autora sztuki, który w liście do Heinricha Josepha von Collina sugerował ujęcie tego dzieła w opozycji do *Pentesilei*:

(...) one [*Kasia z Heilbronnu* i *Pentesilea* – dop. moje – B. P.-P.] przynależą do siebie jak + i – do algebry, to jedna i ta sama istota, tylko pomyślana w przeciwstawnych sobie związkach¹⁷.

W podobnym duchu pisarz wypowiedział się na temat dwóch dramatów w liście do Marii von Kleist:

Teraz jestem tylko ciekaw, Co Pani powie o *Kasi z Heilbronnu*, bo jest ona przeciwieństwem *Pentesilei*, to jej drugi biegun, istota, co równie jest potężna dzięki swemu bezgranicznemu oddaniu jak tamsza dzięki swemu działaniu¹⁸.

¹⁶ C. Liebrand, dz. cyt., s. 58.

¹⁷ H. Kleist, *Listy*, przeł. W. Markowska, Warszawa 1983, s. 469.

Przyjęcie powyższej sugestii interpretacyjnej, wskazującej na antytetyczność przywołanych tu utworów, oznaczałoby uznanie *Kasi z Heilbronnu* za dzieło wolne od wpływów dionizyjskich. Ze względu na odwołanie do wieków średnich dramat został określony „sztuką rycerską” (*Ritterstück*), korespondującą – jak wykazywali badacze – z wizją średniowiecza Novalisa, który w rozprawce *Die Christenheit oder Europa* opiewał ten zamierzczły okres jako czas harmonijnej jedności Boga, świata i stworzenia¹⁹. Atmosfera średniowiecznej religijności przenika wszystkie obszary świata wyobrazonego w *Kasi z Heilbronnu*. Działania bohaterów są uwarunkowane porządkiem kalendarza liturgicznego. Tytułowa Kasia przychodzi na świat w okresie Wielkanocy, jej pierwsze spotkanie z Fryderykiem Wetterem vom Strahl odbywa się w Zielone Świątki, a w noc sylwestrową Fryderyk ma wizjonerski sen o przyszłej narzeczonej. Wokół poszczególnych świąt kościelnych tworzy się aura cudowności. Stałym elementem przeżyć bohaterów jest poddanie się nastrojowi oczekiwania na Sąd Boży. Warto również podkreślić, że postać tytułowej Kasi kształtowała się w polu oddziaływania wzorców hagiograficznych. Do religijnych ideałów średniowiecza zbliżają ją takie cechy, jak pokora, ubóstwo, asceza. Kreując wizerunek bohaterki, autor „sztuki rycerskiej” szukał także inspiracji we współczesności. Bettina Knauer dostrzega w obrazie Katarzyny Friedeborn odbicie pewnych rysów żyjącej na przełomie XVIII i XIX wieku mistyczki Anny Kathariny Emmerich, której wizje spisywał w latach 1816 – 1824 Clemens Brentano²⁰. Kleistowska bohaterka, niczym znajdująca się w polu zainteresowania niemieckich romantyków stygmatyczka i wizjonerka, „rozmawia” z Bogiem, obcuje z aniołami. W trzecim akcie czytamy:

Kasia przemyka szybko (...) za nią w aureoli światła cherubin mający postać złotowłosego młodzieńca ze skrzydłami u ramion i gałązką palmową w dłoni.

KASIA (*minąwszy portal, odwraca się i pada przed cherubinem*)

Chrońcie mnie, święci pańscy! Co to jest?

CHERUBIN (*dotyka jej głowy końcem gałązki palmowej i znika*) [KH, s. 193]

Czy jednak Kleist, który – jak skonstatował Sieck – zbliżył się do dionizyjskiego antyku poprzez duchową predyspozycję²¹, nie wcielił w naturę Kasi choćby jakiejś cząstki tego, co związane było z bliską mu tradycją greckiego boga? Niektórzy badacze, mając na uwadze konstytutywną dla dzieł tego pisarza tendencję do operowania ukrytymi aluzjami i dwuznacznymi wypowiedziami, negują „chrystusowy” obraz Kleistowskiej postaci, doszukując się w niej także i ciemnej – dionizyjskiej – strony. Myślenie o Katarzynie Friedeborn w tych kategoriach wydaje się również zasadne w kontekście, przywołanej już w tej pracy, konstatacji autora dramatu, który, pisząc o antytetyczności *Kasi z Heilbronnu* i *Pentesilei*, stwierdził jednocześnie, że bohaterka „sztuki rycerskiej” i królowa Amazonek „to jedna i ta sama istota, tylko pomyślana w przeciwstawnych sobie związkach”²². Nie ulega wątpliwości, iż w tym komentarzu pisarza zasugerowane zostało istnienie jakiegoś wspólnego mianownika dla tak odmiennych kreacji kobiecych, jak Kasia i Pentesilea. Pomimo iż nie można mieć pewności, czy posługujący się językiem niedomówień i ironii autor właśnie w tradycji dionizyjskiej znalazł elementy łączące owe

¹⁸ Tamże, s. 454.

¹⁹ Por. G. Müller, *Kleist und die bildene Kunst*, Tübingen und Basel, 1995, s. 181.

²⁰ Zob. B. Knauer, *Die umgekehrte Natur. Hysterie und Gotteserfindung in Kleists Kätchen von Heilbronn*, w: *Erotik und Sexualität im Werk Heinrich von Kleist. Heilbronner Kleist-Kolloquien II*, 22. bis 24 April 1999, Heilbronn 2000, s. 148.

²¹ A. Sieck, *Kleists Penthesilea*, Bonn 1976, s. 172.

²² H. Kleist, *Listy*, dz. cyt., s. 469.

dwie bohaterki, to jednak wielu badaczy uważa ten kierunek myślenia o utworze Kleista za słuszny, wykazując związki „sztuki rycerskiej” ze światem Dionizosa.

Zdaniem Siecka, tytułowa Kasia przynależy do galerii Kleistowskich postaci, dla których znamienity jest dionizyjski wiek przejścia od dzieciństwa do fazy dojrzałości²³. Ten właśnie etap biologicznego rozwoju i związane z nim praktyki inicjacyjne stanowią główny element fabuły w wielu mitycznych przekazach o Dionizosie. Aspekt dojrzewania szczególnie eksponowały tebańskie mity, traktujące o narodzinach bóstwa²⁴, w których motyw przedwczesnych narodzin boga oraz jego dorastanie powiązany był z wegetatywnym cyklem uprawy winnej latorośli.

Bohaterowie Kleista często stają wobec niemożności rozpoznania się pomiędzy dzieckiem a dorosłym. Problem ze zdefiniowaniem swojej kobiecości ma Kasia z Heil-bronnu, która „na Wielkanoc (...) skończyła piętnaście lat”²⁵, oraz Pentesilea – wyobrażona jako dwudziestotrzyletnia kobieta, ale przedstawiona także jako szesnastoletnia dziewczyna i jako dziecko („Ale z wyrazem / Szesnastolatki i dziecka zarazem, / Jakby na igry szła albo na łowy / Odwraca w bok kędziory złotej głowy”)²⁶. W przypadku bohaterki „sztuki rycerskiej” wejście w fazę dojrzewania wiąże się z zaburzeniem poczucia własnej tożsamości. Knauer dowodzi, że w obrazie tej kobiecej postaci zawiera się zamierzona przez autora nieklarowność²⁷. Kasia zostaje jednocześnie porównana do „anioła” i do „psa” („To prawdziwy anioł!” [KH, s. 230]; „idzie za nim jak pies, który zwietrzył zapach swego pana” [KH, s. 113]), a także nazwana „dziewicą” i zarazem „dziwką” („Zdrowa na ciele i duszy” [KH, s. 108]; „To dziwka, to łazęga” [KH, s. 178]). Należy ponadto zwrócić uwagę na przypisane bohaterce cechy animalistyczne. Przetransponowanie w obręb natury ludzkiej zachowań właściwych dla świata zwierzęcego miało istotne znaczenie w obrzędach ku czci Dionizosa. Ennen pisze, że ważną praktyką religijną, związaną z celebrowaniem tego bóstwa, było „zbratanie się” ludzi oraz dzikich zwierząt²⁸. Ten aspekt kultu antycznego boga znajduje swoje odzwierciedlenie w *Bachantkach* Eurypidesa, gdzie podążające za Dionizosem kobiety ukazane zostały między innymi jako karmicielki i opiekunki młodych wilków. Związane ze światem dzikich bestii menady są utożsamione ze sforą dzikich psów:

(...) Suki moje szybkie,
Ludzie nas gonią, ci tutaj, więc za mną
Pędźcie z rękoma w tyrs uzbrojonymi!²⁹

Obecność pierwiastka zwierzęcego w naturze Kasi pozwala myśleć o pokrewieństwie tej postaci z Pentesileą. Hrabia vom Strahl, opisując dziewczynę, porównuje ją między innymi do psa:

idzie za mną jak ten pies, przez ogień i wodę/(...) jak pies myśliwski zawsze o czymś tam śni [KH, s. 202].

²³ A. Sieck, dz. cyt., s. 192 i n.

²⁴ Por. K. Kerényi, dz. cyt., s. 101.

²⁵ H. Kleist, *Kasia z Heilbronnu czyli próba ognia*, w: tegoż, *Dramaty wybrane*, przeł. J. St. Buras, Kraków 2002, s. 108. W dalszej części tekstu cytaty z *Kasi z Heilbronnu* lokalizuję poprzez podanie w nawiasie kwadratowym skrótu tytułu dzieła – KH oraz numeru strony.

²⁶ H. Kleist, *Pentesilea*, w: tegoż, *Dramaty i nowele*, dz. cyt., s. 6. W dalszej części tekstu cytaty z *Pentesilei* lokalizuję przez podanie w nawiasie kwadratowym skrótu tytułu dzieła – P oraz numeru strony. (Wszystkie podkreślenia w cytowanym tekście dramatu – moje – B.P.- P.).

²⁷ Zob. B. Knauer, dz. cyt., s. 144.

²⁸ J. Ennen, dz. cyt., s. 253.

²⁹ Eurypides, *Bachantki*, w: tegoż, *Tragedie*, przeł. J. Łanowski, Warszawa 1980, s. 449.

Knauer, nazywając Kasię „siostrą Pentesilei”³⁰, doszukuje się również analogii w znamiennej dla obydwu postaci negacji społecznego porządku. Autorka konstatuje, że za sprawą Katarzyny Friedeborn zostaje naruszony ład mieszczańskiego świata. Bohaterka porzuca rodzinny dom, narzeczonego i ojczyznę, aby wyruszyć w świat za ukochanym Fryderykiem Wetterem vom Strahl. Płatnerz z Heilbronn nie może pojąć sprzeciwu córki wobec patriarchalnych zasad mieszczańskiego stanu, do którego przynależy rodzina Kasi, dlatego wskazuje na istnienie jakiejś skazy w naturze dziewczyny. Stając przed sądem kapturowym i oskarżając Wettera vom Strahl o uwiedzenie córki, Teobald Friedeborn mówi o „wywróconej naturze” Katarzyny:

Czy nie musiałem zadrzeć na widok człowieka, który w najczystszy sercu, jakie kiedykolwiek istniało, tak przekabacił naturę [podkr. moje – B. P.-P.], że kiedy ojciec przychodzi podać córce do ucałowania pierś swojej miłości, ona blada jak kreda cofa się przed nim jak przed wilkiem, który chce ją rozszarpać [KH, s. 116].

W tytułowej bohaterce „sztuki rycerskiej” można zatem dostrzec cechy, które pozwalają wpisać ją w Kleistowski paradygmat dionizyjskiej kobiety – buntowniczkę o niespokojnej naturze, ujawniającej zachowania niezgodne z normami społecznymi, często dotkniętej szaleństwem. Za taką interpretacją może przemawiać również skłonność Kasi do popadania w stany histeryczne, które kojarzą się z wybuchami furii Pentesilei. Zaprezentowany tu pogląd jest sprzeczny z koncepcją Bettiny Knauer, przychyłającej się do tezy, iż histeria bohaterki mieści się w kręgu doświadczeń i przeżyć ze sfery chrześcijańskiej mistyki. Autorka zdecydowanie podkreśla związek Katarzyny Friedeborn z postacią przywołanej już wizjonerki i stygmatyczki Anny Katarzyny Emmerich. Jej zdaniem, tej mieszczańskiej bohaterki, porzucającej rodzinny dom, nie należy sytuować w kręgu literackich „upadłych córek”, lecz mistyczek – kobiet przekraczających wymiar ziemskiego świata³¹. Knauer uważa, że odrzucenie przez Kasię świata mieszczańskiego wiąże się z próbą poszukiwania indywidualnej drogi do Boga; innej niż ta, którą narzucał patriarchalny porządek. Akt ten, będący zainicjowanym procesem zbawczym, oznacza intensywną pracę nad dążeniem do boskości (*Arbeit am Göttlichen*)³².

Sugerowane przez niemiecką autorkę odczytanie zachowań bohaterki można by uznać za zasadne, gdyby nie jedna wątpliwość. Nie negując zakorzenienia Kasi w sferze wartości chrześcijańskich, trzeba jednak zauważyć, że „bogiem”, za którym podąża dziewczyna, jest mężczyzna. To miłość do Fryderyka Wettera vom Strahl popycha Kleistowską bohaterkę do porzucenia rodziny i ojczyzny. Obraz hrabiego – pomimo doznawanych z jego strony poniżeń i upokorzeń – Kasia zawsze nosi w sercu. Nie waha się nawet wstąpić w płomień, aby wynieść z ogarniętego pożarem zamku portret ukochanego. Hołdy, jakie dziewczyna składa Wetterowi vom Strahl, przywodzą na myśl cześć oddawaną Bogu. W akcie pierwszym czytamy:

WENZEL

Na ziemi leży przed nim –

HANS

Na kolanach

WENZEL

Tak mogłaby przed Zbawicielem klęczeć! [KH, s. 121]

³⁰ B. Knauer, dz. cyt., s. 140.

³¹ Por. B. Knauer, dz. cyt., 142 i n.

³² Tamże, s. 143.

Czy zatem w podkreślonej przez autora sztuki pruderyjności Kasi i jej demonstracyjnej wrogości wobec seksualności nie kryje się jakaś przewrotność? Kleist ukazuje wstąpienie bohaterki na ścieżkę Chrystusową, ale jednocześnie ustawia na tej drodze znaki odsyłające do świata Dionizosa. Rozpoznanie tych znaków w materii tekstu jest niekiedy trudne. Według Hansa-Dietera Fronza, nawiązaniem do kultu antycznego boga może być między innymi nazwisko hrabiego: Wetter vom Strahl³³. Słowo „Wetterstrahl”, pojawiające się w literaturze niemieckiej jako poetyckie określenie pioruna, wskazywałoby w Kleistowskim utworze na falliczny aspekt życia. Być może jednak – jak zauważa badacz – autor wprowadził to znaczące nazwisko w sposób ironiczny, „na opak”, gdyż hrabia vom Strahl – w przeciwieństwie do hrabiego F. z *Markizy O.* – jest aseksualny. Zawarte w nazwisku Fryderyka nawiązanie do symbolu pioruna zostaje podkreślone w piątym akcie dramatu w wypowiedzi Cesarza. Fronz uważa, że skierowane do hrabiego słowa: „Zapadłeś w serce pewnej głupiej pannie [KH, s. 218] są aluzyjnym przywołaniem mitu o Semele – matce Dionizosa³⁴. Według mitycznego przekazu, była ona córką Kadmosa z Teb, uwiedzioną przez Zeusa. Kiedy podczas jednej ze schadzek Semele odtrąciła zaloty kochanka, rozgniewany bóg poraził ją piorunem, w wyniku czego spłonęła. Sześciomiesięcznego Dionizosa, którego nosiła w łonie, uratował Hermes. W opisie spotkania Kasi i Fryderyka można odnaleźć powtórzenie sytuacji znanej z mitu o Semele. Katarzyna Friedeborn, „porażona” bliskością ukochanego, „pada przed nim, jakby ją jakiś piorun trafił! [KH, s. 111]”.

Jak zatem interpretować postać tytułowej Kasi z Heilbronn? Bez wątpienia dar wizjonerstwa, pobożność i ofiarność sytuują tę bohaterkę w pobliżu chrześcijańskich mistyczek, ale do wznieconego w duszy Katarzyny Friedeborn ognia mistycznego autor dramatu wprowadził dionizyjską iskrę. Ta iskra jednak nie przechodzi w płomień – pozostaje w sztuce trudnym do uchwycenia refleksem dionizyjskiego świata.

4. *Pentesilea jako typus Christi*

Badacze twórczości Kleista określili *Pentesileę* jako pierwszą i zarazem najbardziej znaczącą „tragedią dionizyjską”, jaka powstała w czasach poantycznych. Gabriele Brandstetter pisze:

Pentesilea Kleista jest dramatem przekroczenia, przekroczenia granic kulturowego porządku. W ten sposób tragedia Kleista była najczęściej odczytywana w badaniach. W *Pentesilei* wykazano podstawowy wzorzec transgresji, istniejącej na granicy pomiędzy »ja« a światem, uczuciem a normą, pomiędzy miłością a przemocą, pomiędzy seksualnością a śmiercią, indywidualium a społecznością i pomiędzy ciałem a mową³⁵.

Według niemieckiej autorki, przywołany powyżej model transgresji ujawnia się w *Pentesilei* na wszystkich poziomach dzieła. Zawiera się w strukturze czasu, jak i przestrzeni (w sposobie organizacji perspektywy); wskazuje na niego również zakres wpro-

³³ H.-D. Fronz, *Verfehlt und erfüllte Natur. Variationen über ein Thema im Werk Heinrich von Kleist*, Würzburg 2000, s. 309.

³⁴ Zob. tamże.

³⁵ G. Brandstetter, »Eine Tragödie von der Brust heruntergehustet«. *Darstellung von Katharsis in Kleists Penthesilea*, w: *Heilbronner Kleist-Kolloquien I*, red. G. Emig i A. P. Knittel, Heilbronn 2000, s. 81. (Tłum. moje – B.P.-P.).

wadzenia dynamiki i patosu. Formuła przekroczenia dotyczy również wymiaru teatralnego dzieła:

Mamy tu do czynienia z przekroczeniem przestrzeni teatralnej i z otwarciem wyimaginowanej sceny. Jedność miejsca i czasu, która według reguł klasycystycznej poetyki dramatu powinna być zachowana, zostaje przez to rozbita. Ramie gatunkowej dramatu nadana jest jeszcze architektoniczna konstrukcja, ale w przestrzeń teatralną włączony jest inny scenariusz, który otwiera przestrzeń wyobraźni i przedstawia zmultiplikowane miejsce akcji³⁶.

Jako jeden z istotnych wyznaczników „dionizyjskiej tragedii” Brandstetter wskazuje „retorykę hybrydyzacji”. Znamienne dla dramatu Kleista pomieszanie różnych gatunków, form i pojęć szczególnie ujawnia się na planie konstrukcji postaci, gdzie wizerunek bohaterów zostaje zniekształcony, poddany deformacji. Autor przywołuje tu hybrydyczne stwory z mitologii, jak Sfinks, Centaur. Sama królowa Amazoнок zostaje ukazana jako „wpół Furia, na wpół Gracja”, co Goethe uznał za barbarzyńskie pogwałcenie kanonu piękna; kanonu – dodajmy – winckelmannowskiego. Autor *Fausta* pisał do Kleista:

Z *Penthesileą* jednak nie potrafię się jakoś oswoić. Pochodzi z tak dziwnego rodu i porusza się w tak obcych mi regionach, że trzeba czasu, abym mógł ją zrozumieć. Proszę, niechże mi Pan pozwoli też sobie powiedzieć (jeśli bowiem nie można być szczerym, lepiej milczeć), że zawsze mnie zasmuca i napawa troską, kiedy widzę młodych ludzi talentu i ducha, którzy czekają na jakiś teatr, co ma dopiero nadejść. Żyd wyczekujący na Mesjasza, chrześcijanin na nową Jerozolimę, Portugalczyk na Don Sebastiana większego nie wywołują we mnie niesmaku³⁷.

Narzucona w *Pentesilei* wizja antyku – która nie znajduje akceptacji Goethego – wypływała z fascynacji Grecją dionizyjską, w której autor dramatu szukał jednak nie tego, co radosne, związane z beztróskim entuzjazmem, ale tego, co mroczne, nieokiełznane, dzikie. Dlatego przewodnikiem Kleista po antycznym świecie staje się nie Dionizos-Bachus, manifestujący hedonistyczną postawę wobec życia, lecz Dionizos-Zagreus, bóstwo uosabiające ciemne, mordercze aspekty istnienia.

Pentesilea, będąca odbiciem – czczonego zwłaszcza na Krecie – Dionizosa-Zagreusa, utrzymuje związek ze światem chtonicznym. Królowa Amazoнок działa najczęściej pod osłoną nocy („Zakradniem się nad morze, do zatoki; / Nocą, na dany znak – ich flotę całą z dymem puścimy, obóz weźmiem szturmem” [P, s. 70]). Tłem jej aktywności staje się dzika przyroda. Szczególnie istotny dla rozpoznania natury Pentesilei jest motyw lasu. W tradycji dionizyjskiej leśne gąszcze stanowiły scenerię tajemnych spotkań bachantek, które w zacienionych miejscach – pod dębami i piniami – oddawały się orgiastycznym obrzędom ku czci Dionizosa. Według Jörga Ennena wyobrażenie lasu w *Pentesilei* pojawia się jako kontrobrzmie światłego Olimpu. Badacz pisze, że las działał na wyobraźnię Greków jako sfera ewokująca nastrój mroczny i posępny³⁸. Mieszkańcy Hellady łączeni byli z jasnością, światłem, słonecznym blaskiem. Stąd też zdomowienie się Pentesilei w przestrzeni lasu symbolizuje związek państwa Amazoнок ze światem podziemnym, z mrocznymi siłami ucieleśnianymi przez Dionizosa-Zagreusa.

³⁶ Tamże, s. 85.

³⁷ Cyt. za: W. Markowska, *Wstęp*, do: Heinrich von Kleist, *Listy*, przeł. W. Markowska, Warszawa 1983, s. 35. Zob. także J. Schmidt, *Goethe und Kleist*, „Goethe-Jahrbuch” t. 112, 1995.

³⁸ J. Ennen, *Götter im poetischen Gebrauch. Studien zu Begriff und Praxis der antiken Mythologie um 1800 und im Werk H. v. Kleists*, Münster 1997, s. 253.

Jednym z wizerunków tego boga, utrwalonym zwłaszcza w sztuce kretańskiej, było wyobrażenie bóstwa jako myśliwego. Ów mityczny łowca został określony „Panem Dzikich Zwierząt”³⁹, ponieważ chwycił żywcem i rozszarpał najdziksze bestie, w czym pomagała mu sfera menad. Takie wyobrażenie boga znalazło swoje odbicie w krwawych misteriach odbywających się – jak podaje Kerényi – w jaskini idyjskiej, gdzie podczas obrzędów kultowych ku czci Dionizosa zabijano drapieżne zwierzęta i pożerano ich surowe mięso. Kleistowska Pentesilea, nosząca cechy Dionizosa-Zagreusa, ujawnia naturę łowczyni. Królowa Amazonek nieustannie ściga zarówno swoich wrogów, jak i obiekt miłosnych uczuć – Achillesa. W dramacie Kleista miłość jest stanem wyzwalającym mordercze instynkty. Pentesilea utożsamia miłosne zafascynowanie z polowaniem, co znajduje swoje odzwierciedlenie w podwójnej funkcjonalizacji atrybutu królowej, jakim jest łuk. Atrybut ten występuje w tekście przede wszystkim jako broń myśliwska, narzędzie łowieckie. Jednak w niektórych scenach łuk myśliwski przedstawiony jest jednocześnie jako łuk Amora:

W bitwie trafiony kilku mymi strzały,
Padł mi do nóg, we krwi się pławiąc cały.
Teraz mi dumę do rozkoszy przyda
W dzień Święta Róż, gdy jako pogromczyni
Wprowadzę męża do naszej świątyni [P, 42].
(...)
Teraz mi powiedz – jak sobie poczyna
Miłości mały bożek uskrzydłony,
Gdy Iwa srogiego chce ujarzmić szpony [P, 101].

W dramacie Kleista sama Pentesilea jako łowczyni i jako uwodzicielka zostaje porównana do wystrzelonej z łuku strzały:

Gna jak z cięciwy strzelona za łanią:
Tak wartkie nie są numidyjskie strzały!
(...)
Pióra jej hełmu ledwie zdążą za nią [P, 21].

Gwałtowna natura władczyni znajduje swoje odzwierciedlenie w dionizyjskim symbolu płynącej wody. Amazonka z zachwytem patrzy na rwące rzeki i potoki:

PENTESILEA
spogląda w dół, w rzekę
Ach, cóż za dziwa! [P, 76].

Jej żywiołem staje się ponadto ogień, który Kerényi w studium o Dionizosie przywołuje jako jeden z istotnych symboli związanych z obrzędami ku czci tego bóstwa.

PENTESILEA
w ogniu
A zatem
Teraz mam siłę, by zmierzyć się z światem!
W proch mi upadnie, nawet choćby cała
Armia Gigantów osłaniać go miała! [P, 134].

³⁹ Por. Kerényi, dz. cyt., s. 81.

Ważnym motywem łączącym w dramacie Kleista świat Amazonek z kultem Dionizosa jest wyobrażenie węża. Tradycja dionizyjska przypisywała temu symbolowi wiele znaczeń. Kerényi, powołując się na epos Nonnosa powstały u schyłku pogaństwa, wskazuje na istnienie mitycznego przekazu, według którego Dionizos od węża nauczył się wykorzystywania winnych gron, po czym wynalazł najpierwotniejszą metodę tłoczenia wina polegającą na deptaniu owoców w nieckowatym wyłobieniu skały⁴⁰. W tradycji dionizyjskiej symbol węża znalazł jednak zakorzenienie przede wszystkim jako atrybut bachantek. Menady wplatały sobie niejadowite węże we włosy. Często ozdabiały nimi swoje szaty, lub też wieńce z bluszczu. Podczas obrzędów dionizyjskich bachantki rozszarpały jadowite żmije, co miało stanowić symboliczne nawiązanie do aktu rozszarpania Dionizosa-Zagreusa przez tytanów, w wyniku którego świat dionizyjski został związany ze sferą śmierci. Kerényi pisze:

Wąż jest taką postacią życia, w której siła witalna związana jest z zimnem, oślizłością i ruchliwością, nieraz też groźbą śmierci; kompleks ten oddziałuje w sposób nadzwyczaj ambiwalentny⁴¹.

W *Pentesilei* symbol węża uzyskuje różne funkcjonalizacje związane z uobecnianiem się w dramacie pierwiastka dionizyjskiego. Motyw ten jest elementem witalizującym wykreowaną przez Kleista antroposferę. Dla walczących Amazonek reprezentatywne są węzowate ruchy. Kobięce wojsko jest zwinne – w zależności od zagrożenia, porusza się szybko lub nieruchomieje. Przywołany tu symbol określa także cechy charakterologiczne wojowniczych kobiet. Tak jak wąż odznaczają się one przebiegłością i są niebezpieczne. Albrecht Sieck dowodzi, iż w przebiegłości celuje księżniczka Protoe, która zostaje porównana do żmii⁴²:

PROTOE

Namiętność twoja to doradca głodny
Krwi, pani...

PENTESILEA

Żmijo, język spętaj!

Gniew swej królowej popamiętaj!

Precz mi! [P, 41]

Protoe rozpoznaje w miłości Pentesilei do Achillesa element osłabiający męstwo i hart ducha władczyni, dlatego też usiłuje oddalić królową od obiektu jej uczuć. W tym celu z przebiegłością węża rozbudza w niej i podsycza pragnienia tytaniczne. Chce, aby królowa Amazonek wystąpiła przeciwko bogom. A zatem dionizyjski symbol węża pojawia się tu również w funkcji węża biblijnego.

W dokonanej przez Kleista reinterpretacji mitu Dionizosa wyeksponowane zostały te aspekty kultu greckiego boga, w których uwidacznia się związek antycznego bóstwa z zasadą androgynicznej prajedni. Istotą religii dionizyjskiej był powrót do orgiastycznego, niezróżnicowanego prażywiolu, osiągnięcie ontologicznej pełni poprzez reintegrację przeciwieństw. Jedną z form rytualnego manifestowania pierwotnej jedności stanowiło symboliczne zmieszanie zasady męskiej i żeńskiej, prowadzące do poszerzenia indywidualnego o androgyniczną łączność ze wszechbytem. Figurą owej uniwersalnej pełni był

⁴⁰ K. Kerényi, dz. cyt., s. 62.

⁴¹ Tamże, s. 65.

⁴² A. Sieck, dz. cyt., s. 191.

Dionizos – bóg, który połączył w swojej istocie obie płci. Na androgyniczną naturę greckiego bóstwa wskazywał między innymi Eliade:

Jeżeli chodzi o Dionizosa, to był on bogiem dwupłciowym *par excellence*. (...) Zrazu Dionizosa wyobrażano sobie jako istotę silnie zbudowaną i brodą, dwukrotnie potężniejszą z racji swej dwojakiej natury. Dopiero później, w epoce hellenistycznej, sfeminizowała go sztuka⁴³.

Androgyniczność Dionizosa przejawiała się w transformacyjności oraz polifonicznej zmienności antycznego boga. Z kultem tego bóstwa wiązała się symboliczna wymiana tożsamości – odnalezienie siebie w innym. W rozlicznych wariantach mitu dionizyjskiego androgynizacja realizowała się poprzez różne formy. Do najczęściej spotykanych jej przejawów należał motyw zamiany szat, występujący między innymi w *Bachantkach* Eurypidesa, gdzie przebrany w strój kobiety Penteus udaje się w góry, aby przyjrzeć się tajemnym obrzędom niewiast z orszaku Dionizosa. W Kleistowskiej reinterpretacji mitu dionizyjskiego topika androgynicznej pełni jest aktualizowana poprzez zniesienie podziału na cechy przynależne naturze męskiej i żeńskiej, a także wprowadzenie kategorii odsyłających do sfery teatru, jak maska, maskarada, gra pozorów. *Pentesilea* stanowi przykład takiego właśnie ujęcia fenomenu androgynii.

Kleist zaciera tu różnice pomiędzy zasadą męską i zasadą żeńską. Królowa Amazonek jako inkarnacja Dionizosa jest ucieleśnieniem zasady androgynicznej – łączy cechy reprezentatywne dla obu płci. Szkicując obraz Pentesilei, autor pisze o jej uwodzicielskich złotych włosach („Odwraca w bok kędziory złotej głowy [P, 6]”, „Ni ty, co wstrząsasz złotych włosów fale” [P, 81]). Jednak, jako Amazonka, władczyni jest jednocześnie częściowo pozbawiona kobiecych atrybutów. W wielu scenach opis Kleistowskiej bohaterki ewoluje w kierunku wyeksponowania jej męskich cech. Autor najpierw kreśli obraz subtelnych dłoni Pentesilei („Czoło ukrywa w obie małe dłonie” [P, 15]), jednak w toku dalszej akcji wskazuje na „pancerne dłonie” królowej („I schwytać siłą mych pancernych dłoni / Tego, co przyjąć mam na pierś stęsknioną” [P, 109]). Sama władczyni wielokrotnie definiuje swoją tożsamość poprzez identyfikację z zasadą męską. Mówi ona między innymi:

Ach, Peleido! Słodka, czuła sztuka
Kobieca nie jest przez bogów mi dana! [P, 108].

Tego rodzaju rozpoznania pojawiają się przede wszystkim w scenach, w których władczyni wyjawia cele i zasady funkcjonowania stworzonego przez Amazonki państwa.

Kleistowska Pentesilea jest „wcieleniem” Dionizosa, który objawia się w masce Chrystusa⁴⁴. Za taką interpretacją postaci królowej Amazonek przemawia blasfemiczne wpisanie jej tragicznej namiętności do Achillesa w symbolikę pasyjną. Sekwencję obrazów „pasyjnych” otwiera w *Pentesilei* scena IX, w której główna bohaterka ukazana jest jako ironiczna postfiguracja Chrystusa czuwającego w ogrodzie Getsemani. Albrecht

⁴³ M. Eliade, *Mefistofeles i androgyn*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1994, s. 113.

⁴⁴ W artykule pt. *Bachantki i Maryje w twórczości Heinricha Kleista* wskazuję przede wszystkim na maryjną stylizację, którą można dostrzec w wizerunku królowej Amazonek. Porównuję między innymi obraz cierpiącej Pentesilei do motywu Piety. Dlatego też w tej pracy pomijam motywy i wątki maryjne występujące w dramacie Kleista, koncentrując się na aspektach związanych z osobą Chrystusa. Zob. *Bachantki i Maryje w twórczości Heinricha Kleista*, w: *Beatrycze i inne*, dz. cyt.

Sieck dostrzega w konstrukcji tej sceny odzwierciedlenie porządku wydarzeń rozgrywających się na Górze Oliwnej⁴⁵. W Ewangelii czytamy:

(...) udał się, według zwyczaju na Górę Oliwną; towarzyszyli mu także uczniowie. Gdy przyszedł na miejsce, rzekł do nich: «Módlcie się, abyście nie ulegli pokusie». A sam oddalił się od nich na odległość jakby rzutu kamieniem, upadł na kolana i modlił się (...) [Łk, 22,39]⁴⁶.

Podobna sytuacja zostaje zarysowana w dramacie Kleista. Odpowiednikiem biblijnego Ogrójca jest tu las dębowy, w którym Pentesilea zatrzymuje się wraz z orszakiem wiernych Amazonek. Mając przecucie nadchodzącej śmierci, królowa odprawia słuźebnice i, siadając pod drzewem dębu, oddaje się kontemplacji. Pentesilea niczym modlący się w ogrodzie Oliwnym Jezus próbuje zgłębić tajemnicę i sens mającego nadejść cierpienia. Tak jak czuwający Chrystus, który „począł smucić się i odczuwać trwogę” [Mt. 26,36], władczyni zmagą się z lękiem przed przeznaczeniem. Odbiciem tych wewnętrznych rozterek jest drzenie i płacz królowej:

Pentesilea wybuchając płaczem opiera się o drzewo. (...)
 A gdyby uciec...gdyby...Powiedz: jak
 Odnajdę siebie?
 (...)
 PROTOE
 (...) O moja władczyni (...)
 Nie drzyj (...) [P, s. 72].

W Ewangelii świętego Łukasza odnajdujemy przekaz o tym, jak modlącego się w Ogrójcu Jezusa umacniał anioł:

(...) upadł na kolana i modlił się tymi słowami: «Ojcze, jeśli chcesz, zabierz ode mnie ten kielich! Jednak nie moja wola, lecz Twoja niech się stanie!»! Wtedy ukazał mu się anioł z nieba i umacniał Go [Łk, 22,39].

Zdaniem Siecka, w dramacie Kleista w funkcji objawiającego się na Górze Oliwnej anioła występuje księżniczka Protoe, która pociesza Pentesileę⁴⁷. Przyjaciółka próbuje ukoić ból władczyni, dodając jej odwagi do dalszej walki:

PENTESILEA
 Bóle, bóle...
 PROTOE
 (...)
 Jak znaleźć, co ciebie ukoić?
 PENTESILEA
 Nic, nic, nic.
 PROTOE
 Spokój...Cicho cię utulę,
 Wszystko przemienie [P, s. 68].

Wsparcie otrzymane od Protoe sprawia, iż królowa jest gotowa wyjść naprzeciw swojemu przeznaczeniu. Wypowiedziane przez władczynię zdanie: „Chcę skałę Idy wtoczyć na szczyt Ossy” [P, s. 74], może stanowić aluzję do Drogi Krzyżowej. Góra

⁴⁵ Zob. m.in. A. Sieck, dz. cyt., s. 330 i n.

⁴⁶ Wszystkie cytaty z *Pisma Świętego* podaję według: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań – Warszawa 1982.

⁴⁷ Por. A. Sieck, dz. cyt.

Ossa jako „dionizyjska Golgota” i „skała Idy” jako odpowiednik najważniejszego pasyjnego symbolu – krzyża – sytuują cierpienie Penteseilei w kontekście Misterium Paschalnego Jezusa.

Kolejną sceną w dramacie Kleista, nawiązującą do motywu pasyjnego, jest wyobrażenie osądu królowej, dokonywanego przez Arcykapłankę oraz tłum Amazoнок, które można odnieść do sądu nad Chrystusem odbywającego się u Piłata. Jezus staje przed rzymskim namiestnikiem оголоcony ze swej boskości. Poddana pod osąd kapłanek Penteseilea odrzuca królewskie splendory, ukazując się w wianku z ostów. Władcza Amazonka zamienia oręż bachantki na koronę cierniową. Tadeusz Olszański pisze, że „cierniowa korona Chrystusa była zadośćuczynieniem za te korony, którymi nadmiernie stroi się świat, za grzechy ludzkiej pychy”⁴⁸. Motyw korony cierniowej często powraca w dramacie Kleista. Jako atrybut królowej pojawia się zwłaszcza w tych scenach, w których Penteseilea zostaje ukazana nie jako władczyni będąca ucieleśnieniem dumy i pychy, lecz jako bohaterka cierpiąca z miłości. W scenie IV czytamy: „A ona, w wianku z ran, z których krew ciecze” [P, s. 33]. Nakładając wianek z ostów po stracie Achillesa, Amazonka staje przed występującą w roli Piłata Arcykapłanką oraz tłumem wojowniczek jako kobieta оголоcona z przynależnej jej naturze dionizyjskości:

Patrzcie, niewiasty! Tam nadchodzi ona
Strojna w pokrzywy, niby wielkim łupem,
I wiankiem suchych ostów uwieczniona
Zamiast wawrzynu (...) [P, 153].

Porównując tę scenę do wydarzeń opisanych w Nowym Testamencie, warto jednak zwrócić uwagę na odmienne motywacje instancji sądczych. Piłat nie chce osądzić Jezusa, gdyż nie znajduje w Nim winy. Natomiast Arcykapłanka wzbrania się przed sądem Penteseilei, ponieważ jest przerażona okrucieństwem czynu, jakiego dopuściła się władczyni. Wyraża ona swoją dezaprobatę wobec tego morderczego aktu, zwracając się do królowej słowami: „Ty – nie-człowieku, jakże nazwę ciebie?” [P, s. 155], co Sieck interpretuje jako ironiczne odwrócenie kontekstu, w jakim wypowiedziane zostało Piłatowe: „Ecce homo”⁴⁹.

Świat Dionizosa i jego bachantek nacechowany był bliskością miłości i śmierci. W Kleistowskiej *Penteseilei* miłosny pocałunek staje się śmiertelnym ukąszeniem. Po rozszarpaniu Achillesa królowa Amazoнок z przerażeniem odkrywa zbrodnię, jakiej dopuściła się, owładnięta namiętnościami do mężczyzny:

Albo...czy inaczej?
Zacałowałam go na śmierć? [P, s. 173].

Akt wypicia przez Penteseileę krwi Achillesa oraz spożycia jego ciała interpretatorzy dramatu Kleista odczytują jako blasfemiczne nawiązanie do motywu Ostatniej Wieczerzy⁵⁰. Autor przedstawia dokonany przez Penteseileę z miłości kanibalizm jako swoisty dionizyjski „sakrament”. Rozszarpanie Achillesa staje się rodzajem miłosnej komunii, gdyż dla władczyni ten czyn ma wymiar rytualny, jest obrzędowym aktem zjednoczenia się z ukochanym.

⁴⁸ Ks. T. Olszański, *W światłach Męki Pańskiej. Rozważania pasyjne*, Kraków 1989, s. 214.

⁴⁹ A. Sieck, dz. cyt., s. 334 i 215.

⁵⁰ Por. tamże, s. 340.

Horyzont odniesień do Biblii nadbudowany w utworach Kleista nad światem dionizyjskim stał się przedmiotem podjętej przez badaczy literatury dyskusji nad kwestią stosunku tego twórcy do religii. Problem ten w przypadku pisarstwa autora *Pentesilei* nie rysuje się jasno. Fundamentem twórczości Kleista, która wyrasta z myśli oświeceniowej, są pisma Leibniza, Rousseau i Kanta. W nowelach, dramatach, jak i w listach poety dominuje – ukształtowany pod wpływem filozofii oświecenia – krytyczny stosunek do religii. Wprowadzenie pierwiastków chrześcijańskich w obręb *Pentesilei* – dzieła uważanego za modelowe opracowanie fenomenu dionizyjskiego, skłoniło niektórych interpretatorów do wyrażenia poglądu, iż twórczość Kleista stopniowo ewoluowała w kierunku afirmatywnego stosunku do spraw wiary. Friedrich Braig sformułował nawet tezę, iż królowa Amazonek w momencie śmierci przechodzi ze świata wartości pogańskich do świata wartości chrześcijańskich⁵¹. Pogląd ten odrzucił Sieck, według którego Pentesilea – pomimo przyjęcia maski cierpiącego Syna Bożego – pozostaje kontrobrazem Chrystusa. I dlatego, jak dowodzi badacz, Kleistowska synteza religii dionizyjskiej z religią chrześcijańską, ze względu na obecność w niej pierwiastka ironicznego, bliższa jest w swej istocie antytetycznemu ujęciu tych tradycji, jakiego dokonał na gruncie swojej filozofii Nietzsche niż romantycznej próbie pojednania owych dwóch religii⁵².

Świat Dionizosa i jego bachantek objawia się w utworach Kleista pod różnymi postaciami. Niekiedy ironiczną fasadę owego świata tworzą znaki i symbole przynależące do tradycji chrześcijańskiej. Maską – jako przedmiot związany z kultem Dionizosa, boga o wielu twarzach – staje się najważniejszym rekwizytem w Kleistowskim teatrze namiętności.

⁵¹ Zob. F. Braig, *Heinrich v. Kleist*, München 1925.

⁵² Por. A. Sieck, dz. cyt., s. 343.

Danuta Piwowska
(Kraków)

MITY ANTYCZNE W POEZJI AFANASIJA FETA

Twórczość Afanasija Feta (1820–1892) – wybitnego poety rosyjskiego doby popuszkińskiej – formowała się na podłożu romantycznym¹. Tradycja romantyczna stała się dla niego nie tylko czynnikiem praktyki twórczej, ale i elementem świadomości estetycznej. W poszukiwaniu podstaw teoretycznych dla swej poezji odwoływał się Fet do romantycznej filozofii sztuki niemieckich idealistów, popularnej jeszcze w Rosji w latach czterdziestych – a więc w okresie formowania się jego osobowości twórczej. Bliższa stanowisku poety była estetyka Friedricha Schellinga², ujmującą sztukę jako akt intuicyjny – jedność irracjonalnej intuicji i rozumnej świadomości. Artysta nie miał naśladować rzeczywistości empirycznej, lecz przy pomocy wyobraźni poetyckiej tworzyć nowe, autonomiczne światy³. Był Fet zwolennikiem „sztuki czystej” – poezji wolnej od społeczno-moralnych zobowiązań „literatury zaangażowanej”. Jedyny cel sztuki widział w dążeniu do **piękna**, które dostrzegał w całym otaczającym świecie⁴. „Poezja to czyste odtworzenie nie przedmiotu, lecz tylko jednostronnego jego ideału. [...] Artyście droga jest jedna strona przedmiotów – ich piękno [...], które wypełnia cały wszechświat” – pisał Fet w artykule *O wierszach F. Tiutczewa*⁵. Najdoskonalszym wcieleniem ideału piękna była dlań sztuka antyczna⁶.

¹ Zob. Б. Я. Бухштаб, *А. А. Фет. Очерк жизни и творчества*, Ленинград 1974, s. 69-70; D. Piwowska, *Poezja Afanasija Feta lat czterdziestych XIX wieku a tradycje romantyzmu*, w: *O poezji rosyjskiej. Od pieśni ludowej i poezji staroruskiej do liryki nowożytnej i współczesnej*, pod red. R. Łuznego, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace Historycznoliterackie”, z. 49, Warszawa – Kraków 1984, s. 167-168.

² Zob. О. Е. Воронова, *Мифопоэтизм в художественной системе Фета*, „Филологические науки” 1995, nr 3, s. 23-24; B. Stawarz, *Rosyjska poezja antologiczna XIX wieku*, Kraków 1999, s. 121.

³ W latach siedemdziesiątych uzasadnienie genetyczno-subiektywistycznej koncepcji sztuki odnalazł Fet w traktatach estetyczno-filozoficznych A. Schopenhauera, który stał się dlań prawdziwym odkryciem. Zob. J. Czykwin, *Afanasij Fet. Studium historycznoliterackie*, „Rozprawy Uniwersytetu Warszawskiego”, t. 270, Dział Wydawnictw Filii UW w Białymstoku, 1984, s. 218-226.

⁴ Por. tamże, s. 194, 201.

⁵ А. А. Фет, *О стихотворениях Ф. Тютчева*, w: А. А. Фет, *Сочинения в двух томах*, т. 2, Москва 1982, s. 146.

⁶ Zob. J. Czykwin, dz. cyt., s. 197 nn; А. В. Успенская, *Антологическая поэзия А. А. Фета*, Санкт-Петербург 1997, s. 13, 81.

Znamienne dla świadomości romantycznej zafascynowanie kulturą starożytną⁷ pozostawiło znaczący ślad w estetyce i twórczości Feta. Jak wielu innych poetów rosyjskich pierwszej połowy XIX wieku i on także pobierał nauki w „szkole antyku”, którą wpływowy wówczas krytyk, Wissarion Bielinski, trafnie określił jako „światowe studium, przez które winna przejść każda poezja [...], żeby nauczyć się być prawdziwą poezją”⁸. Klasyk z wykształcenia⁹, był Fet nie tylko wielkim miłośnikiem starożytności, ale także jej wytrawnym znawcą. Jego doświadczenie antyku obejmowało niemal wszystkie elementy świata starożytnego: język i obyczaje, historię i sztukę, literaturę i mitologię. Jako tłumacz literatury rzymskiej przyswoił piśmiennictwu rosyjskiemu jej najwybitniejsze dzieła: przełożył Horacego i prawie całą poezję łacińską¹⁰. Podejmując ten ogromny trud translatorski Fet pragnął przenieść na grunt rodzimy część dziedzictwa kultury śródziemnomorskiej, której znajomość była w Rosji – jak twierdził – niewystarczająca dla europejskiego wykształcenia¹¹.

Fet lubił i cenił literaturę rzymską – zawdzięczał jej wiele jako poeta, ale duchowo bliższe mu było dziedzictwo greckiego antyku. Zgodnie z powszechnym mniemaniem uznawał Rzymian za spadkobierców Hellady. „W czasach Cycerona i Katullusa – pisał we wstępie do przekładów tego ostatniego – Rzym dawno już wchłonął kulturę grecką i pierwotnie Rzym nauk i sztuk zaczynał się właśnie tam, gdzie kończyła się Grecja, tj. w Aleksandrii”¹². Ze względu na słabą znajomość greki, poeta musiał korzystać z pośrednictwa w zapoznawaniu się z literaturą helleńską, w szczególności z *Antologią grecką*. Odnajdywał Grecję w twórczości niemieckich klasyków – Goethego i Schillera, ale przede wszystkim – w utworach tłumaczonych przez siebie łacińskich poetów. Właśnie te przekłady stały się dla Feta ważnym źródłem motywów mitologicznych¹³.

Zwrot do mitologii był jednym z przejawów zainteresowania Feta antykiem, znamienne dla jego twórczości lat czterdziestych-pięćdziesiątych. Charakterystyczna dla romantyków dwoistość w interpretacji antyku znalazła też odbicie w poglądach autora *Diany*. W jego świadomości świat antyczny rozpadał się na dwa przeciwstawne obrazy: świat Grecji – królestwa sztuki, harmonii i piękna („szlachetna prostota i cicha wielkość” – wizja winckelmannowska¹⁴), oraz świat Rzymu – państwa prawa i rozumu we

⁷ Zob. Z. Łempicki, *Demon antyku a kultura nowożytna*, Warszawa 1933, s. 13-14; E. M. Мелетинский, *Поэтика мифа*, Москва 1976, s. 10; B. G. Reizow, *U źródeł estetyki romantyzmu. Antyk i romantyzm*, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 1, s. 291.

⁸ В. Г. Белинский, *Полное собрание сочинений в тринадцати томах*, т. VII, Москва 1955, s. 224. Tu i w pozostałych cytatach, jeśli nie zaznaczono inaczej, przekład mój – D. P.

⁹ Zob. A. B. Успенская, dz. cyt., s. 7-8.

¹⁰ Poetycki przekład wszystkich dzieł Horacego – *opus vitae* Feta-tłumacza – został opublikowany w 1883 roku Fet przetłumaczył też: *Satyry* Juwenalisa, *Wiersze* Katullusa, *Elegie* Tibullusa, *Przemiany* i *Tristia* Owidiusza, *Elegie* Propercjusza, *Eneidę* Wergiliusza, *Satyry* Persjusza, *Garnek* Plauta i *Epi gramy* Marcjalisa. (Por. Б. Я. Бухштаб, dz. cyt., s. 51).

¹¹ А. А. Фет, *Предисловие*, w: *Юния Ювенала Сатиры в переводе и с объяснениями А. А. Фета*, Москва 1885, s. 7.

¹² А. А. Фет, *Жизнь Катуллы*, w: *Стихотворения Катуллы в переводе и с объяснениями А. А. Фета*, Москва 1886, s. XXII.

¹³ А. В. Успенская, dz. cyt., s. 14-15.

¹⁴ Tamże, s. 42-43. Por. M. Kalinowska, *Grecja romantyków. Studia nad obrazem Grecji w literaturze romantycznej*, Toruń 1994, s. 114.

wszystkich jego wzlotach i upadkach. Tak pojmowany Rzym był poecie nie tylko obcy, ale wręcz wrogi, gdyż odarty z wartości duchowych¹⁵.

Jego znajomość antyku nie ograniczała się do wiedzy książkowej. W czasie swej podróży do Europy zachodniej (1856–1857) zwiedził nie tylko Francję i Niemcy, ale udał się też do Italii¹⁶, aby obejrzeć ślady dawnej świetności imperium rzymskiego. Romantyczne marzenie o niezniszczalnym pięknie w konfrontacji z realną rzeczywistością okazało się iluzją, gdyż z wielkiej cywilizacji pozostały tylko ruiny¹⁷. Kiedy natomiast Fet zetknął się bezpośrednio z arcydziełami sztuki greckiej – był nimi zauroczony:

Starożytna Grecja... Tam bezduszne berło symbolu wykiełkowało i rozwinęło się w żywe, nie wędzące kwiaty mitu. Nie ma tam sentencji. Jest tam jedno prawo, jedno przekonanie, jedno słowo – piękno [...]¹⁸.

– pisał Fet po obejrzeniu rzeźby greckiej w muzeum w Berlinie. Opinię tę utrwaliły jeszcze wrażenia z Luwru, gdzie podziwiał słynną Wenus z Milo:

Do jakiego jednak nieodgadnionego i wrażliwego pojmowania piękna doszli ci Grecy! [...] Tylko Grecy umieli uchwycić tajemnicę natury, dzięki której ciało jest jednakowo doskonałe ze wszystkich możliwych punktów widzenia. [...]

Oczekuje nas wzniosła rozkosz estetyczna. Przed nami Wenus z Milo. [...] Co się tyczy myśli artysty – to jej tu nie ma. Artysta nie istnieje, on cały przekształcił się w boginię, w swoją Wenus-Zwycięzczynię (*Venus-Victrix*). [...] Wszystko, o czym mimowolnie śpiewa marmur, mówi bogini, a nie artysta. Tylko taka sztuka jest czysta i święta, a pozostała jest jej profanacją. [...] Sztuka jest najwyższą, niekłamana prawdą, najbardziej bezstronnym sądem, wobec którego nie ma przedmiotów brzydkich lub przyziemnych¹⁹.

Pełne zachwyty wypowiedzi poety świadczą, iż – zachowując uprzedzenia romantyków – jedynie sztukę grecką uważał za oryginalną i spontaniczną. Również mit odbierał poeta jako wzorzec piękna²⁰. Idealne piękno mitów pociągało Feta i poruszało jego wyobraźnię poetycką. Bliskie było mu schellingiańskie spojrzenie na mitologię grecką jako na „najwyższy praobraz poetyckiego świata”²¹ – model poetyckiej twórczości. Mit pojawia się w jego poezji w różnej postaci: jako rodzaj określonej narracji, pełniąc funkcję strukturotwórczą w kreowaniu świata przedstawionego, lub jako kod klasyczny (jeden z elementów utworu – sygnał przywołujący daną historię mityczną), a także w formie inkrustacji²².

¹⁵ A. B. Успенская, dz. cyt., s. 43-44.

¹⁶ Б. Я. Бухштаб, dz. cyt., s. 35.

¹⁷ Wyrazem rozczarowania były jego wiersze *Italia* i *Na ruinach cesarskich pałaców*. Zob. A. B. Успенская, dz. cyt., s. 43-44.

¹⁸ А. А. Фет, *Из-за границы. Путевые впечатления*, „Современник”, т. LX, 1856, s. 86. Cyt. według: J. Czykwin, dz. cyt., s. 195-197.

¹⁹ Tamże, s. 196-197.

²⁰ B. Stawarz, *Oblicza liryki antologicznej w poezji rosyjskiej*, w: *Literatura rosyjska i jej kulturowe konteksty*, pod red. R. Łuznego, Wrocław 1990, s. 103. Por. D. Piwowska, *Poetyckie interpretacje mitów w liryce Afanasija Feta*, w: *O literaturze rosyjskiej nowej i dawnej*, „Studia Rossica” X, Warszawa 2000, s. 419-427.

²¹ Е. М. Мелетинский, dz. cyt., s. 18. Por. też: О. Е. Воронова, dz. cyt., s. 24.

²² Stosując klasyfikację H. Markiewicza (*Literatura a mity*, „Twórczość” 1987, nr 10, s. 57-58) oraz S. Stabryły (*Wstęp*, w: *Mit. Człowiek. Literatura*, pod red. S. Stabryły, Warszawa 1991, s. 11-12) w po-

Częsty w latach czterdziestych zwrot poetów rosyjskich do starożytności oznaczał nie tylko poszukiwania tematyczno-formalne poprzez naśladowanie jedynie prawdziwej sztuki przeszłości, ale był też wyrazem romantycznego marzenia o ideale piękna poza realną codziennością. Fet nawiąże do tego dualizmu romantyków, przeciwstawiając piękno i pogańskość kultury starożytnej – brzydocie świata nowoczesnej cywilizacji z jej brakiem ideałów moralno-politycznych²³. Liczne motywy mitologiczne w jego poezji faktycznie pełnią rolę romantycznej egzotyki²⁴, ucieczki od przewrotnego świata w krajinę piękną.

Wiersz *Złoty Wiek* (1856), który można uznać za programowy utwór poezji „mitologicznej” Feta, jest jedną z wielu literackich rewokacji mitu o dawnych, bezpowrotnie minionych, szczęśliwych czasach²⁵. Wyraża poetycką tęsknotę człowieka „wieku żelaznego” za mityczną Arkadią – krainą szczęścia i spokoju. Motto wiersza: „*Auch ich war in Arkadien geboren*”, zaczerpnięte z utworu Schillera pod tytułem *Rezygnacja*, pozwala odczytać wiersz jako romantyczną utopię. Fet połączył w jeden obraz legendę o czasach szczęśliwych z mitem o szczęśliwym miejscu na ziemi. Wywodzący się od Hezjoda mit o czterech pokoleniach ludzkich na przestrzeni wieków od antyku do czasów nowożytnych „[...] podlegał wielu zmianom, przekształceniom i interpretacjom”²⁶. Tradycyjna wizja Złotego Wieku jako legendarnej epoki szczęścia ludzkości „[...] prezentowała królestwo Saturna w dwóch aspektach: społecznym, jako epokę harmonii i pomyślności w stosunkach międzyludzkich, oraz przyrodniczym, jako epokę harmonii i pomyślności w naturze”²⁷ (Owidiuszowe rzeki, płynące mlekiem i słodkim nektarem)²⁸.

Również arkadyjska kraina wypełniona błogim spokojem i harmonią jest mitem stale przywoływanym przez poetów. Jak wiadomo – już u Horacego, ulubionego poety Feta, pojawia się topos Wysp Szczęśliwych jako odpowiednika Arkadii²⁹. Arkadyjski obraz kraju wytchnienia Curtius określa mianem *locus amoenus* – miejsce rozkoszne³⁰. Ten wypracowany przez retorykę antyczną topos idealnego krajobrazu nieustannie ewoluował, ale posiadał pewne stałe komponenty, takie jak: strumyk, drzewa, kwiaty, śpiew ptaków, powiew wietrzyku. W sielankach Teokryta i Wergiliusza był to „[...] świat pastery, związany z naturą i z miłością. Można powiedzieć, że w przeciagu dwóch tysięcy

ezji Feta można wyodrębnić takie sposoby przetwarzania motywów mitologicznych, jak rewokacje, transformacje (poprzez selekcję i amplifikację), transpozycje i inkrustacje.

²³ Н. П. Сухова, *Фет как наследник антологической традиции*, „Вопросы литературы” 1981, nr 7, s. 177.

²⁴ Tamże, s. 167.

²⁵ Por. R. Przybylski, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966, s. 13.

²⁶ I. Musialska, *Mit czterech wieków ludzkości u autorów rzymskich epoki cesarstwa*, „Symbolae Philologorum Posnanensium Graecae et Latinae”, XV, Poznań 2003, s. 291.

²⁷ G. Żurek, *Motyw Złotego Wieku w twórczości Klaudiana*, „Meander”, nr 28 (1973), s. 291.

²⁸ Por. opis Złotego Wieku u R. Gravesa: „Ludzie owi należeli do tak zwanego »pokolenia złotego«, byli poddanymi Kronosa. Żyli beztrudnie, nie znając pracy, żywiąc się jedynie żołądziami, dzikimi owocami i miodem, który ściekał z drzew, pili mleko owiec i kóz, nigdy się nie starzeli, tańczyli i często się śmiali. Śmierć nie była dla nich straszniejsza od snu” (R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1967, s. 45).

²⁹ R. Przybylski, dz. cyt., s. 16-18.

³⁰ E. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i opr. A. Borowskiego, Kraków 1997, s. 202.

leci stąd właśnie wywodziła się większość motywów erotycznych³¹. Prawie wszystkie te cechy rozpoznawcze toposu odnajdujemy w Fetowskim obrazie malowniczej doliny, wypełnionej wiosennym aromatem kwitnących róż i piniowych lasów, gdzie błogą ciszę narusza jedynie szmer strumyka.

Wiersz *Złoty Wiek* jest projekcją marzenia, choć podmiot liryczny deklaruje swą obecność w krainie szczęścia w roli obserwatora. „Nawiedzałem tę Ziemię Obiecaną, // gdzie niegdyś Złoty jaśniał Wiek” – powie poeta:

Я посещал тот край обетованный,
Где золотой блистал когда-то век,
Где, розами и миртами венчанный,
Под сению дерев благоуханной
Блаженствовал незлобный человек³².

[Gdzie, w wieńcu z róż i mirtu, //pod osłoną wonną drzew // upajał się szczęściem łagodny człowiek.]

Jednak cudowne miejsce – widziane we śnie lub w marzeniu – realnie nie istnieje, a wyobrażenie o nim jest tylko fantazją poetycką i wiarą w ciągle trwanie Złotego Wieku. Można tu widzieć Schopenhauerowski symbol „rotującego koła czasu”³³. Idea ta była bliska poetyckiemu myśleniu Feta, interpretowana w duchu dionizyjskim jako ciągle odradzanie się³⁴:

Отрадно верить, что Сатурн ревнивый
Над этою долиною счастливой
Век золотой не весь ещё пронес...

И чудится: за тем кустом колючим
Румяных роз, где лавров тень легла,
Дыханьем дня распалена горячим,
Лобзаниям то долгим, то летучим
Менада грудь и плечи предала. (s. 235)

[Radośnie jest wierzyć, że zazdrosny Saturn // nad tą doliną szczęśliwą // jeszcze Złotego Wieku część zachował. // I zda się, za krzewem tym ciernistym // pasowych róż, gdzie laurów cień się kładzie, // oddechem dnia upalnym rozbudzona, // pocałunkom to długim, to ulotnym // Menada swe ramiona i swą pierś poddała.]

Poeta nie zadowolony się urokami przyrody i krajobraz idealny zapełni istotami żywymi: ludźmi, bóstwami, zwierzętami³⁵. Nawet dzikie zwierzęta są przyjazne człowiekowi. Apollińskość sielankowego pejzażu skonstrastuje poeta z pierwiastkiem dionizyjskim³⁶. Na rydwanie ciągnionym przez tygrysy pojawi się więc Dionizos – bóg winnej latorośli, wina i płodnych sił przyrody wraz z ukochaną Ariadną, w otoczeniu nimf, bachantek i wiwatującego tłumu. Orszak Dionizosa pokazany jest w ruchu, a dynamika obrazów potęguje

³¹ Там же, s. 195.

³² А. А. Фет, *Полное собрание стихотворений*, Ленинград 1959, s. 234. Wszystkie cytaty z wierszy Feta przytaczam według tego wydania, podając w nawiasie stronę.

³³ Por. J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1969, s. 170, 201.

³⁴ О. Е. Воронова, dz. cyt., s. 25.

³⁵ E. Curtius, dz. cyt., s. 194.

³⁶ O „jasnym” pierwiastku apollińskim i „ciemnym” dionizyjskim w poezji Feta pisze A. Uspienska (dz. cyt., s. 76).

wrażenia zmysłowe: ekstazy krzyki tłumu, strumień lejącego się wina, erotyka scen – wszystko to wskazuje, że jesteśmy świadkami Bachanalii³⁷. Fetowska kraina idealna – choć nie pozbawiona piękna – nie jest więc arkadyjską oazą spokoju i harmonii.

Mit mógł pełnić w liryce Feta nie tylko funkcję poezjotwórczą, ale był też formą wyrażenia treści uniwersalnych, przeżytych w wymiarze jednostkowego „tu i teraz”. Jak pisze Claude Levi-Strauss – w micie „[...] zdarzenia, mające się rozwijać w jakimś momencie czasu, tworzą zarazem trwałą strukturę, która równocześnie odnosi się do przeszłości, teraźniejszości i przyszłości”³⁸. Właśnie ta trwała struktura pozwala nieustannie mit aktualizować. Takiej aktualizacji można też dokonać w odniesieniu do analizowanego wiersza, ograniczając ją do planu biograficznego. Owym nieosiągalnym ideałem („rajem utraconym”), za którym poeta tęsknił długie lata, było szlachectwo (został go pozbawiony we wczesnej młodości). Z kolei Ariadna – porzucona przez Tezeusza narzeczona – to paralela Marii Łazicz, ukochanej poety, z którą musiał się rozstać. Jak Tezeusz na zawsze pokochał Ariadnę, tak miłość do Marii, mimo rozstania i jej tragicznej śmierci, pozostała żywa w sercu Feta do późnej starości. Wreszcie nieprzypadkowy jest wybór Dionizosa na boga-opiekuna. Zgodnie z mitologią Dionizos był nieślubnym synem Zeusa i Semele oraz toczył długie boje o miejsce wśród bogów olimpijskich. Fet uważał siebie za syna Afanasija Szenszyna, urodzonego jeszcze przed zawarciem przez rodziców ślubu w cerkwi prawosławnej, toteż niemal przez całe życie przyszło mu walczyć o miejsce wśród szlachetnie urodzonych³⁹.

Jednak wyeksponowanie postaci Bachusa-Dionizosa w poetycko wymarzonej świecie nie ogranicza się tylko – jak w tym przypadku – do funkcji aluzji mitologicznej. Dionizos patronuje wielu Fetowskim interpretacjom antyku, odnoszącym się również do innych wątków mitologicznych. Znamienne dla autora *Diany* zmysłowe postrzeganie świata⁴⁰ pozwala uznać „dionizyjskość” za klucz do odczytania jego liryki. W jednym z wierszy (*Wielu bogom składam w ciszy całopalną ofiarę... – Многим богам в тишине я фюам воскуряю...*, 1847) poeta deklaruje wprost bliską więź z bogiem winnej latorośli, zwracając się do niego z błagalną prośbą, aby wynagrodził mu cierpienia, napełniając puchar winem:

Песня же первая – Вакху, мудрому сыну Семелы.
Ты, Дионисий в венке, грозный владыка ума,
Всех доступней моим мольбам и моим возлияньям:
Ты за утраты мои полной мне чашей воздай! (s. 445)

[Pierwsza pieśń – Bachusowi, synowi mądrymu Semele. // Boś ty, Dionizosie w wieńcu, władco rozumu srogi, // bardziej od innych przychylny modłom wym i toastom: // więc za me straty pełnym pucharem mi odpłać!]

Dionizos nie jest już tutaj wesołym bogiem winorośli, ale jawi się w swym pierwotnym obliczu jako „groźny władca rozumu” – bóg ciemnych sił chaosu, zgubnych dla człowieka. Nawiązując do mitu trojańskiego o ofiarowaniu przez Agamemnona córki Ifigenii dla przebłagania gniewu Artemidy – poeta także gotów był przynieść Dionizo-

³⁷ Por. Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1998, s. 337-338; M. Głowiński, *Mity przebrane*, Kraków 1984, s. 23-24. Zob. też: *Мифы народов мира*, т. I, Москва 1987, s. 380-382.

³⁸ C. Levi-Strauss, *Antropologia kulturalna*, przekład K. Pomiana, Warszawa 1970, s. 288.

³⁹ Б. Я. Бухштаб, dz. cyt., s. 9.

⁴⁰ Zob. B. Stawarz, *Rosyjska poezja antologiczna...*, s. 122 nn.

sowi w ofierze ukochaną dziewczynę. Bogini jednak uratowała „nową Ifigenię” i poeta złożył wybranemu bóstwu ofiarę z kozła. Transformację wątku antycznego połączył Fet z substytucją (Agamemnon – poeta, Artemida – Dionizos, łania – kozioł). Zamiana łani ofiarnej na kozła (choć kozioł to zwierzę kultowe Dionizosa) wnosi do zakończenia wiersza element farsy („я же коленом тугим в бок упираю козла”; s. 445 – „ja zaś mocno kolanem popycham bokiem kozła”), co zresztą nie osłabia dramatyzmu mitu. Gra motywami mitycznymi wiedzie tu bowiem do pesymistycznej refleksji o tragizmie egzystencji człowieka, którego natura czyni niewolnikiem fatalnych sił chaosu⁴¹.

W poezji Feta dominuje jednakże pogodne oblicze Dionizosa. Pierwiastek dionizyjski jest u Feta stale obecny w takich obsesyjnych wręcz motywach, jak: aprobata życia w jego ziemskim, materialnym kształcie, radość życia do granic pogańskiego upojenia, fascynacja żywiołem i grą namiętności. U Bachusa też przywykł poeta szukać ratunku w ziemskich niedolach:

[...] В земных страданиях
Искать исцеления
У Вакха. Наполним
Стаканы – и оба
Заснем поутру [...].

(*Когда нетух...*, s. 226)

[W ziemskich cierpieniach // szukać ratunku // u Bachusa. Napełnijmy // puchary – i obaj // usnijmy o świcie.]

Słowem-kluczem do zmysłowego świata Fetowskiej liryki staje się wino. Ono gasi smutki, rozwesela serce i umysł:

Лишь кубок, чокнув, закипит, –
Воспламенится кровь,
И снова в сердце проблестит
И радость и любовь!

(*Вакхическая песня*, s. 385)

[Ledwie puchar tknięty zapieni się, – // rozplómieni się krew, // i znów w sercu zagości // i radość i miłość.]

Upojone winem, frywolne bachantki wznoszą okrzyki na cześć Bachusa („Evoe!”), kuszą powabami swego ciała („и молодая грудь все больше обнажалась”), płoną miłosnym żarem („А страстные глаза, слезой упоены // Вращались медленно, желания полны” – s. 227). Pojawiają się też inne postacie z dionizyjskiego orszaku – satyrowie – kochankowie nimf, „[...] weseli, rozpustni, lubieżni towarzysze Dionizosa, pokrewni nimfom, które są zwykle celem ich grubiańskich, natarczywych zalotów”⁴²:

[...] Рога прикрыв венцом
Вот он, любовник нимф, с пылающим лицом,
Обезображенным порывом страсти зверской,
Уж стана нежного рукой коснулся дерзкой
(*Диана, Эндимион и Сатир*, s. 234)

⁴¹ Por. A. B. Успенская, dz. cyt., s. 74-75.

⁴² W. Kopalński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1987, s. 1039.

[Rogi ukryte pod wieńcem // oto on, kochanek nimf, z twarzą płonąca // bezwstydną zwierzęcą żądzą, // już kibici smukłej śmiałą ręką dotknął.]

W wierszach Feta również bogowie nie są wolni od pokus cielesnych. Poddaje się im dziewicza Diana:

Ты ль, непорочная, познала вожделенье ? [...]
 Девическую грудь невольный жар объемлет.
 (*Диана, Эндимион и Сатурн*, s. 234)

[I ty, niewinna, poznałaś kuszenie, // dziewiczą pierś bezwolny żar ogarnie.]

Ulega namiętności zakochana Pazyfae:

И в упоеньи любви на цветы опускается, дева,
 Члены раскинув, с кудрей свой уронила венок.
 (*Сон и Пазыфая*, s. 233)

[I w miłosnym upojeniu osuwając się na kwiecie, // rozpostarłszy ramiona, zrzuciła z głowy wieńiec.]

I posągowa Wenus – jak przystało na boginię miłości – zachowuje wspomnienie miłosnych rozkoszy:

Так, вся дыша пафосской страстью,
 Вся млея пеною морской [...].
 (*Венера Милосская*, s. 238)

[Tak, dysząc cała wzniosłą namiętnością, // i omdlewając cała morską pianą...]

Poetycki sensualizm Feta sprawia, że kreowana rzeczywistość przepelniona jest żywiołową zmysłowością w duchu dionizyjskim. Mityczny świat jego poezji zdaje się być królestwem Erosa. Temat miłości rozpisany jest na wiele głosów, które łączą się w hedonistycznym hymnie sławiącym radości życia⁴³. Subtelny znawca poezji Feta, przedstawiciel symbolizmu, Konstantin Balmont, trafnie uchwycił tę osobliwość jego postrzegania świata:

Fet kochał życie, jak kobietę, ale jednocześnie był na tyle filozofem, żeby zrozumieć, że zrywa ostatnie kwiaty; kochał miłość i urok kobiety tak mocno, że w jego poezji słowa mieszają się z pocałunkami, a wszystkie wiersze owiane są isticie kobiecym wdziękiem, ujawniającym się w pieszczotach, aluzjach i niedomówieniach⁴⁴.

Z kolei znany historyk literatury rosyjskiej początku XX wieku, Wasilij Lwow-Rogaczewski interpretuje dominantę semantyczną twórczości autora *Diany* w duchu symbolizmu:

Zwiastun radości – antycznej radości ducha, jak poganin, zakochany w świecie starożytnym, obdarowany słonecznymi dniami...Wiecznie zakochany, po kres swego życia; jak starożytny Anakreont, śpiewa hymny swej Muzie – Bachantce⁴⁵.

⁴³ Epikureizm Feta formował się pod znaczącym wpływem poezji Horacego (por. A. B. Успенская, dz. cyt., s. 13-14; zob. też: A. Bobrowski, *Mitologia w rzymskiej elegii i lirycie miłosnej okresu augustowskiego*, Kraków 1997, s. 142 nn.).

⁴⁴ К. Бальмонт, *О русских поэтах*, w: *Горные вершины*, Москва 1904, s. 89.

⁴⁵ В. Львов-Рогачевский, *Новейшая русская литература*, Ленинград 1922, s. 49.

Dominowanie tematyki miłosnej w poezji Feta określa też charakter odniesień mitologicznych. Fet sięga najczęściej po te wątki, które rozwijają temat miłości. Niewyczerpanym źródłem motywów stała się dla autora *Diany* rzymska poezja – Owidiusza i, w mniejszym zakresie, Horacego. Znamienna dla Owidiusza „erotyzacja” materiału mitologicznego nie pozostała bez wpływu na Fetowskie obrazy antyku, choć u poety rosyjskiego występuje wyraźna tendencja do złagodzenia zmysłowości. Naśladując swego nauczyciela Fet, dąży do „sprowadzenia na ziemię” mitycznych bogów i herosów⁴⁶. Dokonując swoistej deheroizacji bohaterów mitologii, ukazuje ich w ziemskim, cielesnym wymiarze. Przypisuje im ludzkie żądze i namiętności (*Sen i Pazyfae, Wenus z Milo*), ludzkie wady i słabości (na przykład próżność i zawiść w wierszu *Spór*), ale także znamienne dla człowieka wrażliwość emocjonalną (jak chociażby żal z powodu rozstania z ukochanym w wierszu *Telemak u Kalipso*). W ziemskim planie ukazana jest też tragiczna historia romantycznej miłości antycznych kochanków Hero i Leandra, który ginie w czasie burzy, płynąc na spotkanie z ukochaną (*Hero i Leander*). Przyczyny jego śmierci nie odnosi poeta do zrządeń losu czy woli bogów, ale wiąże z żywiołem, z groźnymi siłami przyrody. W wierszach mitologicznych, gdzie antropomorficznie ukazane są bóstwa, sama sytuacja zarysowana jest zwyczajnie, w ziemskich barwach, jakby pozbawiona cudów i niezwykłości.

* * *

Fetowskie wiersze z wątkiem mitologicznym różnicują elementy strukturalne: kategoria czasu i postawa podmiotu lirycznego. Stosując to kryterium Galina Kozubowska⁴⁷ dzieli utwory „antyczne” Feta na dwie grupy: wiersze pierwszej grupy ukazują starożytność jako żywą realność; wyróżnia je dominowanie elementu opisowego i obiektywizacja podmiotu lirycznego. Do grupy drugiej można zaklasyfikować wiersze, realizujące liryczne sposoby odtwarzania mitu, w których przeszłość (mit) i terażniejszość (sfera aktywności „ja” lirycznego) przenikają się wzajemnie, a podmiot ujawnia się bezpośrednio.

W wierszach opisowych imitacja antyku ma charakter semantyczno-formalny; poeta ukazuje świat starożytny „od środka”. Fet sięgnął nie tylko do tematyki mitologicznej, ale naśladował też formę wiersza antycznego, wzorując się na epigramach *Antologii greckiej* (zwięzłość, prostota i jasność myśli, podniosłość tonu, plastyczność i elegancja formy)⁴⁸. Konstrukcja wątku lirycznego ma w tych wierszach charakter opisowo-narracyjny. Poeta rzadko opowiada fabułę mitu, częściej przywołuje pojedyncze motywy (fragmenty mitu), które rozwija w samodzielny obraz. Dominuje szczegółowy, zobiektywizowany opis, a podmiot z rzadka zaznaczy swą obecność poprzez pytania czy wykrzyknienia. Poeta odtwarza tak zwany zdarzeniowy styl mitu („uruchomienie postaci w zdarzeniu”)⁴⁹, w którym narracja utrzymana jest w czasie przeszłym i zostaje zachowany linearny szyk wypowiedzi. Przykładem takiej poetyckiej manieri jest wiersz

⁴⁶ A. Bobrowski, dz. cyt., s. 104.

⁴⁷ Г. П. Козубовская, *Поэзия А. Фета и мифология*, Барнаул – Москва 1991, s. 20.

⁴⁸ B. Stawarz, *Rosyjska poezja antologiczna...*, s. 10.

⁴⁹ H. Weinrich, *Struktury narracyjne mitu*, przeł. M. Damińska-Joczowa, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1, s. 315.

Porzuciwszy wilgotne łoża, Febus złotowłosa...(1847) – transformacja mitu o tragicznej śmierci Faetona, syna boga Słońca Heliosa⁵⁰.

Poeta nie odtwarza przebiegu mitycznej historii, której tragiczny finał przywołuje na wstępie („Фаетонова гибель”). Na pierwszy plan wysuwa zdarzenie z niedalekiej przeszłości. Podmiot liryczny patrzy na miejsce tragedii oczyma ojca – Febusa-Apollina. Postrzeganie świata z pozycji obserwatora pozwala na perspektywiczno-panoramiczne ujęcie przestrzeni. Punkt obserwacyjny jest tu ściśle określony: to słoneczny rydwan, którym Febus – w ślad za poranną zorzą („розовая Эос”) – okrąża niebo, spoglądając dookoła („кругом озирался”). To jakby stopniowe postrzeganie śladów katastrofy: gdy skierował swój wzrok na pustynny brzeg, zobaczył morze i piasek spowite mgłą, na brzegu wywróconą łódź i połamane wiosła, tarczę i porzucony hełm. Jest to jeszcze spojrzenie „z góry”. Rozpływająca się mgła wywołuje złudzenie przybliżenia przedmiotów – „skrócenia” perspektywy. Operowanie bliższym planem sprawia, iż wzrok patrzącego „rejestruje” detale – poszczególne elementy pejzażu (zieleń trawy, kasztan, winorośl, trzykroć oplatająca drzewo) i wreszcie – w kulminacyjnym momencie obserwacji – dostrzega leżącego człowieka („юношу он на траве увидал”). Postać młodzieńca rysuje się na zielonej murawie w pełnym blasku urody:

[...] прекрасное тело недвижно лежало,
Левая навзничь упала, и белые формы на темной
Зелени трав благовонных во всей полноте рисовались. (s. 228)

[...piękne ciało nieruchomo leżało // lewa ręka na wznak upadła, i białe kształty na ciemnej // zieleni traw wonnych rysowały się w pełni.]

Szczegółowy opis piękna nieruchomego ciała, przyrównanego do rzeźby Praksytelesa, potęguje wrażenia estetyczne – by na końcu zaszokować odsłonięciem strasznej tajemnicy śmierci:

Светлые кудри чела упали на грудь, осеняя
Мертвую силу лица и глубоко-смертельную язву. (s. 228)

[Jasne kędziory skroni opadały na pierś, osłaniając // martwy wyraz twarzy i głęboko-śmiertelną ranę.]

To przykład częstej w sztuce starożytnej estetyzacji śmierci (znamienne operowanie bielą: „белоснежные члены”, „белые формы”, „округленные бедра белели, будто бы мрамор”)⁵¹. Autor zachowuje obiektywizm opisu poprzez zamierzony, podniosły i „chłodny” styl wypowiedzi, ukrycie podmiotu lirycznego i statyczność obrazów. „Duch antyku” oddaje też metrum wiersza: sześciostopowy daktyl (rosyjski heksametr) oraz zastosowanie epitetu zdobniczego („Феб златокудрый”, „белоснежные члены”, „благовонные травы”). Wielowymiarowa, synestezyjna percepcja świata ujawnia synkretyzm wrażeń zmysłowych (barwa, kształt, zapach)⁵². Wiersz jest przykładem znamiennego

⁵⁰ Faeton uprosił u swego ojca pozwolenie prowadzenia przez jeden dzień słonecznego rydwanu. Okazał się jednak za słaby, by utrzymać w ryzach ogniste rumaki, które poniosły i doprowadziłyby wszechświat do katastrofy, gdyby Zeus piorunem nie strącił Faetona do rzeki Eridanos. (Por. Z. Kuźbiak, dz. cyt., s. 46-47).

⁵¹ Por. Г. П. Козубовская, dz. cyt., s. 22.

⁵² Piszę o tym szerzej w artykule: *Malarskie widzenie świata w poezji Afanasija Feta*, w: *Строитель чудотворный. Szkice o literaturze rosyjskiej*, pod red. H. Waszkielewicz i J. Świeżego, Kraków 2001, s. 125-131.

dla liryki Feta utrwalenia momentu – przejawu jego poetyckiego impresjonizmu. Poeta postrzega świat poprzez pryzmat chwili, pojawiającego się i znikającego mgnienia.

Opisowe wiersze antyczne Feta to wiersze ikoniczne⁵³, których tematem są konkretne postacie z mitologii. Nawiązując do tradycji antologicznego epigramu, przedmiotem opisu często czyni poeta dzieła sztuki – rzeźby i obrazy⁵⁴. Jak twierdzi Harald Weinrich:

mit narracyjny może również ulegać transpozycji wewnątrz gatunku lirycznego albo wyrażać się w rzeźbie czy też w malarstwie. Różne rodzaje sztuki można zatem uważać za różne kody mitu, podczas gdy kod narracyjny służy za podstawę oraz układ odniesienia⁵⁵.

Urzeczony „szlachetną prostotą i cichą wielkością” rzeźby helleńskiej Fet „wskrzesał” w swej poezji jednostronny obraz Grecji jako krainy wiecznego piękna⁵⁶ poprzez ożywienie posągów i poetycki opis obrazów o tematyce mitologicznej. Fet opisywał rzeźby i płótna, które podziwiał w Ermitażu czy w muzeach zachodniej Europy. Fetowskie ekfrazy to przede wszystkim opisy rzeźb: *Diana* (1847), *Wenus z Milo* (1856), *Apollo Belwederski* (1857), *Nimfa i młody Satyr* (1859 – tak zwana grupa Stawassera) bądź obrazów: *Diana*, *Endymion i Satyr* (1855). Ponadczasowym ideałem **piękna absolutnego** była dla Feta Wenus z Milo. W wierszu jej poświęconym Fet interpretuje posąg jako upostaciowanie bogini miłości zmysłowej, Wenus-Afrodyty. Jego poetycka hermeneutyka rzeźby odwołuje się do mitów, związanych z tą postacią, poprzez takie sygnały jak Pathos na Cyprze – główne miejsce kultu Afrodyty („пафосская страсть”), piana morska, z której wynurzyła się bogini, panowanie nad ludzkimi sercami („всепобедная власть”). Sygnały te pozwalają mit zrekonstruować, toteż można tu mówić o transformacji mitu poprzez selekcję. „Rzeźbiarstwo” wiersza jest rezultatem symetrycznej, jasnej i harmonijnej kompozycji. Autor prowadzi czytelnika od planu ogólnego sylwetki – poprzez detaliczny opis głowy bogini – do końcowej konstatacji o nieśmiertelności Wenus.

И целомудренно и смело,
До чресл сияя наготой,
Цветет божественное тело
Неувядающей красой.
(*Венера Милоская*, s. 238)

[Niewinnie, czysto, śmiało, // do bioder lśnią nagością, // rozkwita boskie ciało // pięknnością niewiednącą.]

Poeta uruchamia czasowo-przestrzenną wyobraźnię odbiorcy poprzez „zamrożenie” w wizji chwili terażniejszej⁵⁷ (motyw trwania) – przeszłości (aluzje mitologiczne) i przyszłości (czas – wieczność). Wiersz nie jest tylko mimetycznym opisem rzeźby, ale ujawnia też mnemoniczną funkcję sztuki poprzez dialektykę widzialnego i niewidzialnego (duchowego), czasowego i ponadczasowego (wiecznego). Piękno uosabia ideał

⁵³ Termin ten przytaczam według: Г. П. Козубовская, dz. cyt., s. 24.

⁵⁴ B. Stawarz, *Rosyjska poezja antologiczna...*, s. 123. Por. D. Piwowarska, *Ekphrasis w poezji Afanasija Feta*, w: *Dialog sztuk w kulturze Słowian Wschodnich*, pod red. J. Kapuścika, Kraków 2002, s. 73-84.

⁵⁵ H. Weinrich, dz. cyt., s. 313.

⁵⁶ Por. M. Kalinowska, dz. cyt., s. 114-115.

⁵⁷ Por. M. Krieger, *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore – London 1992, s. 8.

estetyczny i etyczny (*kalokagathia*)⁵⁸; epitety „niebiańskie oblicze”, „boskie ciało” naberają w tym kontekście pierwotnego znaczenia świętości⁵⁹.

Poeta nie musi ożywiać rzeźby, gdyż ona nigdy nie umierała⁶⁰: nieruchomy marmur przedstawiony jest jak pulsujące życiem ciało pięknej kobiety, które „kwitnie”, „oddycha”, „mdleje”. Impresjonistyczny opis Feta ewokuje podwójne znaczenie posągu: jako żywej kobiety, owładniętej żarem namiętności i bogini – symbolu piękna i miłości.

Poetycką próbą ożywienia posągu jest też wiersz *Apollo Belwederski*, który powstał po obejrzeniu przez Feta rzeźby Apollina w Muzeum Watykańskim. Poeta stara się pokonać nieruchomość bryły poprzez ukazanie Apollina w działaniu (strzelanie z łuku). Elementy dynamiki, ruchu w przedstawieniu mitologicznego bohatera – nawet, jeśli jest to ruch zastygły – sugerują ożywienie posągu. Poeta ukazuje Apollina tuż po zabiciu strzałą z łuku potwora – węża Pytona⁶¹ (jeszcze drży napięty łuk – „упрямый лук ещё дрожит”). Odniesienia do mitu (które nie występują w rzeźbie) sprawiają, że marmurowa postać napętnia się życiem. W tym syntetycznym, „momentalnym” opisie nie chodzi ani o dokładność, ani o bogactwo szczegółów, ale o pobudzenie wyobraźni odbiorcy do odtworzenia wydarzeń mitycznych.

W interpretacji posągów Fet rezygnuje ze szczegółowego opisu wyglądków zewnętrznych, wprowadzając w zamian mitologizujące treści. Tworzy wiersze o podwójnej semantyce: pierwsze znaczenie to posąg, drugie – bóg, przedstawiony przez tę rzeźbę. Wydaje się, jakby w posągu dokonano się **totalne zastygnięcie mitu**⁶². Można powiedzieć, że zawiera on wspomnienie mitycznych wydarzeń, związanych z przedstawioną postacią. Podziwiając tchnące spokojem i powagą posągi greckie Winckelmann twierdził, że nieruchome ciało w swej klasycznej postawie jest znakiem i skrótem mitu ożywionego⁶³. „Opisać te posągi to znaczy ożywić opowieści przez nie przywoływane [...]; to tak słowami rzecz wyrazić, by wydawało się, iż działanie i rzecz rozgrywają się przed oczyma”⁶⁴.

Wiersz *Diana, Endymion i Satyr* jest poetyckim opisem obrazu Karla Briüllowa, przedstawiającego mitologiczną scenę odwiedzin Diany u Endymiona. To renarracja wątku mitologicznego o miłosnych spotkaniach kochanków w czasie księżycowych nocy. Przedstawiona na obrazie scena postrzegana jest z określonej perspektywy: podmiot sprzyja namiętności Diany, chce jej pomóc i włącza się w bieg wydarzeń poprzez bezpośrednie zwroty do bogini, będące ostrzeżeniem przed zalotami Satyra („Диана, берегись!”), a jego komentarze naruszają obiektywizm lirycznej narracji. Końcowa tragedia jest rezultatem żartu Erosa (poeta odwołuje się do hellenistycznej wersji obrazu Erosa jako figlarnego chłopca, trafiającego z łuku strzałami miłości w serca bogów i ludzi)⁶⁵.

Przestrzeń „plastycznych” wierszy Feta, rozwijających wątki mitologiczne, ma charakter zamknięty, jest ograniczona przez malarski punkt widzenia, a czas sprowadzony zostaje do momentu. Malarskość i pikturalność tych wierszy skłania niektórych badaczy do porównywania ich z poezją parnasistów. Wyraźnie na takie powinowactwa wskazuje

⁵⁸ Zob. Г. П. Козубовская, dz. cyt., s. 22.

⁵⁹ А. В. Успенская, dz. cyt., s. 87.

⁶⁰ Tamże, s. 88.

⁶¹ Por. R. Graves, dz. cyt., s. 80 nn.

⁶² Posługuję się tu modelem interpretacyjnym H. Weinricha (dz. cyt., s. 319).

⁶³ Tamże.

⁶⁴ Tamże, s. 320.

⁶⁵ Por. Z. Kubiak, dz. cyt., s. 328-329.

Ryszard Przybylski⁶⁶. Wydaje się, że mimo wielu cech wspólnych z parnasizmem (kult piękna, plastyka poetyckiego opisu, prezentacja dzieł sztuki w poezji, wysoka waloryzacja rzeźby i malarstwa) – poezja Feta posiada wyraźnie indywidualne oblicze: od twórczości Parnasu różni ją podłoże filozoficzne, emocjonalno-zmysłowe postrzeganie świata i subiektywizm autorskiej relacji.

Odmienną strukturę mają wiersze należące do drugiej grupy, w których poeta łączy dwa plany czasowe: przeszłość i teraźniejszość. Ujawnienie się „ja” lirycznego powoduje, że świat przedstawiony wykracza poza ramy mitologicznego chronotopu. Zderzenie czasu przeszłego z chwilą teraźniejszą rodzi określone napięcie liryczne, toteż mit ulega w tych wierszach deformacji, podporządkowując się prawom liryki⁶⁷ – wyrażeniu subiektywnych odczuć podmiotu.

Wiersz *Diana* tylko z pozoru jest tradycyjnym opisem rzeźby. Podmiot prezentuje własne widzenie kamiennej postaci, włączając się bezpośrednio w wątek ożywienia posągu („я видел”, „я ждал”). Jesteśmy świadkami gry dwoma planami czasowymi: przeszłością starożytnych i teraźniejszością – czasem działań podmiotu lirycznego. Zawarte w monologu lirycznym sygnały mitu to aluzja do Diany – opiekunki kobiet rodzących i bogini płodności („и дев молению в тяжелых муках чрева // внимала чуткая и каменная дева”), a także ukazanie jej jako leśnej łowczyni, z łukiem i strzałami („я ждал – она пойдет с колчаном и стрелами”). Obraz Diany balansuje między iluzją a światem realnym, oznacza przeszłość poszukiwaną i wytęsknioną, której wskrzeszenia zdaje się oczekiwać poeta:

Я ждал, – она пойдет с колчаном и стрелами,
Молочной белизной мелькая меж древами,
Взирать на сонный Рим, на вечный славы град [...] (s. 227)

[Czekałem – wnet pójdzie ona z łukiem i strzałami, // migocąc białą mleczną pośród drzew, // by na Rzym senny patrzeć, wieczny sławy gród ...]

Gra planów realizuje się na poziomie efektów plastycznych – przemiany obrazu bogini pod wpływem światła i ruchu (impresjonistyczny efekt). Dwoistość obrazu Diany (posąg i żywa istota) jest rezultatem kreatorskiego działania przyrody: to powiew porannego wiatru poruszył liście oraz taflę wody i „uruchomił” odbitą w niej statwę („качнулся на воде богини ясный лик”)⁶⁸. Oczekiwany cud okazał się tylko złudzeniem a niedościgły w swym pięknie posąg pozostaje nieruchomy. Czas poetyckiego świata nie jest bowiem mitycznym czasem powrotów i przeszłość nie może się powtórzyć. Posąg Diany staje się dla poety symbolem bezpowrotnie utraconego ideału – zagubionego we współczesnym świecie piękna i harmonii.

⁶⁶ Jak pisze R. Przybylski, „Parnas stał na stanowisku horacjańskim: *ut pictura poesis*. Oddanie słowem namalowanego obrazu, pejzażu czy sceny antycznej było zasadą [...]. Przykładem tej metody w parnasizmie rosyjskim może być wiersz Feta *Diana, Endymion i Satyr* (1855), oddający słowami obraz Briułłowa o tym samym tytule (1848). (R. Przybylski, dz. cyt., s. 29).

⁶⁷ Por. Г. Козубовская, dz. cyt., s. 24-25.

⁶⁸ Romantyczny motyw odbicia w wodzie (tak częsty w liryce Feta) nie tylko dynamizuje obraz, ale – w myśl założeń estetyki romantycznej – staje się sposobem ujawnienia prawdy o odzwierciedlanym przedmiocie sztuki jako symbolu bezpowrotnie utraconego ideału. Por. А. В. Успенская, dz. cyt., s. 84-86 oraz Н. Берковский, *Романтизм в Германии*, Ленинград 1973, s. 35.

Reinterpretacją mitu są wiersze *Do Kirke* (1847) i *Telemak u Kalipso* (1857). Pierwszy jest monologiem lirycznym w formie zwrotu do „ty” – bogini czarodziejki, która swą urodą i magiczną mocą zniewoliła Odyseusza. Głównym wątkiem nie jest tu już zdarzenie (miłość bohatera), lecz refleksje, jakie na ten temat wypowiada podmiot liryczny. Mit został w wierszu **zredukowany, unieruchomiony**⁶⁹. Jak twierdzi Harald Weinrich, „z chwilą gdy mit jest unieruchomiony, zaczyna działać postać opowiadająca”⁷⁰. Również w analizowanym wierszu zwraca się ona do Kirke z pytaniami i wykrzyknieniami, w których zawarty jest osąd moralny jej czynów: przekonanie o przemijalności zgubnego zauroczenia. Refleksje podmiotu wiodą ku uogólniającym stwierdzeniom o nieuchronnym biegu czasu, który niesie rozczarowania i obnaża złudność marzeń⁷¹.

Z kolei wiersz o miłości Telemaka do nimfy Kalipso jest erotykiem i tylko imiona mitologiczne pozwalają odnieść jego treść do świata starożytnego. Poeta nie rozwija wątku miłosnego, koncentrując się jedynie na końcowym momencie rozstania kochanków. Na tle pejzażu zachodzącego słońca statycznie ukazani są bohaterowie mitu: nie prowadzą dialogu, nie podejmują żadnych działań. Zewnętrzna statyczność rekompensuje wewnętrzną dynamikę: rozterki serca wyrażają ich spojrzenia (Kalipso – „невыразимый взгляд”), wyraz twarzy (zatroskanie Telemaka – „на душе и стыд, и горе”). Monolog liryczny ma formę opisowo-narracyjną, jednak w istocie jest to subiektywna relacja o stanie uczuć bohaterów liryku. Poeta przywołuje nawet monolog wewnętrzny Telemaka – jego myśli, ukryte lęki:

„Неужели, злое море,
Завтра я в твоей пустыне
Всё забуду, что покину?”
(*Telemak u Kalipsy*, s. 237)

[„Czyż naprawdę, morze złe, // że już jutro w twej pustyni // com porzucił, to zapomnę?”]

Historia mityczna jest tu tylko pretekstem do wyrażenia refleksji ogólnej o powtarzalności wszystkiego na świecie (namiętność, której uległ ojciec, nie minie też syna). Odyseusz i Telemak to postacie archetypowe – wędrowcy, skazani na wieczną włóczęgę, tak jak Kalipso – na rozłąkę i ciągle oczekiwanie⁷². Wiersz dobrze ilustruje sytuację, kiedy mit, zredukowany w aspekcie narracyjnym i unieruchomiony w planie zdarzeniowym, staje się symbolem⁷³: jego zadaniem nie jest odtworzenie zdarzeń mitycznych, a jedynie wskazanie na sensory, które z nich wynikają.

Przedstawiona analiza wybranych wierszy pozwala określić funkcję mitu w Fetowskiej poezji oraz różne kierunki jego interpretacji. Mit istnieje w twórczości Feta w formie bezpośrednich odwołań do wątków antycznych oraz w postaci rozproszonych w tekstach aluzji mitologicznych, metafor i porównań (funkcja inkrustracyjna). Zwrot do mitologii był dla poety nie tylko poszukiwaniem piękna i harmonii (romantyczna tęsk-

⁶⁹ H. Weinrich, dz. cyt., s. 318.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Г. П. Козубовская, dz. cyt., s. 25.

⁷² Tamże, s. 26.

⁷³ Por. H. Weinrich, dz. cyt., s. 318; O. E. Воронова, dz. cyt., s. 27-28. Redukowanie mitu do symbolu obserwujemy w liryce miłosnej Feta, kiedy współczesny wątek liryczny interpretowany jest przez odniesienie do mitologii (transpozycja mitu). I tak w wierszu *Czyż jestem winien...* postać ukochanej zostaje uznana przez podmiot liryczny za ideał piękna i przyrównana do Afrodyty, której z kolei przypisuje się cechy ludzkie (personifikacja bogini piękna i ubóstwienie ziemskiej piękności).

nota za utraconym ideałem), ale był też formą poznania praw rządzących światem. Szczególnie bliski był mu sensualizm starożytnych. Znamienne dla autora *Diany* zmysłowe postrzeganie rzeczywistości oznaczało też prymat doznań zmysłowych w powstawaniu przeżycia estetycznego. Stąd też w wierszach Feta – zwłaszcza wczesnych – dominuje przedmiotowe widzenie zmieniającego się świata. Poeta często opisuje dzieła sztuki (głównie rzeźby), ale najważniejszy jest dla niego nie wygląd statui, tylko emocje, jakie rodzą się u autora pod wpływem skojarzeń z mityczną opowieścią.

Obrazowość mitologiczna stała się dla Feta środkiem ekspresji artystycznej. Subtelny znawca kultury antyku wybiera ze skarbcza mitologii te wątki, które rozwijają szczególnie bliską mu tematykę miłości, dionizyjskiego upojenia życiem czy wreszcie problematykę egzystencjalną (problem ludzkiego losu, temat śmierci). Tak jak w liryce antycznej Puszkina, również u Feta „[...] plastyczno-malownicza recepcja antyku zmieniała się w ekstazy-dionizyjskie przenikanie w życie, pełne antynomii i przeczuć tragicznego losu człowieka”⁷⁴.

Mit pojawia się w jego poezji w postaci skondensowanej – nawet w przypadku rewokacji (narracyjnego odtworzenia mitu), co wynika z przyjętej przez Feta zasady fragmentaryczności jako filozoficznej podstawy modelu świata. Częściej jednakże w jego wierszach mit ulega transformacji poprzez selekcję niektórych elementów, bądź amplifikację (dodatkowe uzupełnienie). Odnajdziemy też przykłady reinterpretacji, a także transpozycji, kiedy współczesny wątek liryczny interpretowany jest przez odniesienie do mitu. Zmiany funkcji mitu w wierszu idą od obiektywizacji ku subiektywnej wizji: psychologizując mit poeta rezygnuje z epickiej formy jego wyrażenia i poszukuje lirycznych sposobów recepcji.

Wiersze z wątkami mitologicznymi stanowią jedynie część twórczej adaptacji antyku w liryce Feta. Wpisują się w szeroki nurt tak zwanej poezji antologicznej⁷⁵ (elegie i miniatury liryczne „w duchu starożytnym”), która rozwijała się w organicznej symbiozie z oryginalną Fetowską liryką romantyczną. Na tle powszechnego w latach czterdziestych-pięćdziesiątych „zauroczenia” antykiem w literaturze rosyjskiej, sprowadzającego się często do mody literackiej i kostiumu klasycznego, poezja Feta wyróżniała się twórczym naśladowaniem sztuki starożytnej, była indywidualną propozycją jej interpretacji.

⁷⁴ С. А. Кибальник, *Русская антологическая поэзия первой трети XIX в.*, Ленинград 1990, s. 235.

⁷⁵ W literaturze i literaturoznawstwie rosyjskim już w XIX wieku naśladownictwa antyczne przyjęto nazywać poezją antologiczną (czyli zainspirowaną *Antologią grecką*). Zob. B. Stawarz, *Rosyjska poezja antologiczna...*, s. 10.



Demeter, Kora i Triptolemos. Relief z Eleuzis

Elżbieta Mikiciuk
(Gdańsk)

PROCES DUCHOWEJ PRZEMIANY DYMITRA KARAMAZOWA W ŚWIETLE MISTERIÓW ELEUZYJSKICH

1. Bracia Karamazow jako powieść misteryjna

Bracy *Karamazow* Fiodora Dostojewskiego można czytać jako powieść misteryjną, w której metaforyka śmierci i odrodzenia odgrywa zasadniczą rolę.¹ To właśnie język misteriów opisuje los Dymitra, jego inicjację w miłość, „drogę przez mękę”, obumieranie „starego człowieka”.

Najstarszy z braci głęboko doświadcza własnego upadku i żarliwie pragnie przemiany. „Właśnie to było męką całego mego życia, że zawsze pragnąłem szlachetności, że byłem (...) męczennikiem szlachetności, poszukiwaczem szlachetności z latarką, z latarką Diogenesa, a jednak całe życie robiłem same tylko świństwa (...)”² – wyznaje. Targany przez niepohamowane żądze, owładnięty nienawiścią do ojca, pociągany przez zwodnicze „piękno Sodomy”, nie wyrzeka się jednak „piękna Madonny”. W jego świadomości (wyobraźni) religijnej splatają się ze sobą dwa światy: antyczny i chrześcijański, wypełniają ją postacie mityczne (Ceres, Sylen³, Feb) i biblijne: anioł, diabeł, Bóg i Chrystus Zbawiciel.

Dymitr wzywa na pomoc starożytnych bogów (charakterystyczne zawołanie: „O bogowie!”⁴), a jednocześnie szuka przebaczenia win za pośrednictwem anioła⁵ i kieruje westchnienia do judeochrześcijańskiego Boga („Daj Boże...”⁶). Jak sam mówi, w „otchlani rozpusty” i „najgłębszej hańbie” „intonuje hymn” na cześć Pana.⁷ Silne jest w nim panteistyczne doświadczenie natury („Chwalmy przyrodę...”⁸), ale można

¹ Pisałam już o tym w eseju o śmierci starca Zosimy w *Braciach Karamazow*. Zob. E. Mikiciuk, *Misterium śmierci i odrodzenia w „Braciach Karamazow” Fiodora Dostojewskiego*, w: *Problemy współczesnej tanatologii*, t. 7, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 2003, s. 503-508.

² F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, tłum. A. Wat, w: *Dzieła wybrane*, t. IV, Warszawa 1984, s. 540.

³ O tej postaci konioluda, związanego z kultem i orszakiem Dionizosa, mówi się w *Święcie eleuzyjskim* Schillera, którego fragmenty Dymitr recytuje podczas spotkania z Aloszą:

I Sylen rumianogęby

Na niepewnym kroczy ośle,

a ja ani ćwiartki nie wypilem, ani nie jestem Sylen. (tamże, s. 130).

⁴ Tamże, s. 129.

⁵ Tamże, s. 129.

⁶ Tamże, s. 130. Por. też podobne wyznania: „Jak Bóg Bogiem, jak Chrystus zbawicielem naszym...” (s. 143); „Cud Opatrzności. Bóg czyta w moim sercu” (s. 148).

⁷ Tamże, s. 131.

⁸ Tamże, s. 128.

mówić też o jego p a n e n t e i s t y c z n y m pojmowaniu materii, a więc o swoistej mi-
 styce natury, przekonaniu, że cała przyroda wypełniona jest Bożą obecnością, że Bóg w
 swoim wcieleniu nie tylko zamieszkuje w człowieku, ale ogarnia zbawieniem wszelkie
 stworzenie. W powtarzonym przez Dymitra dwuwierszu: „Chwała Panu na świecie/
 Chwała Panu i we mnie!...”⁹ ujawnia się radosna wiara w Boga Żywego i ożywiającego
 istnienie, tak bardzo bliska świadectwu św. Pawła, który w *Liście do Kolosan* pisał: „(...) /
 bo w Nim zostało wszystko stworzone: i to, co w niebiosach, i to, co na ziemi (...), /
 Wszystko przez Niego i dla Niego zostało stworzone” (*Kol 1, 16*).¹⁰

Karamazow pragnie wyrazić swe duchowe dążenia sięgając do twórczości Goethego
 i Schillera. „Człowieku, bądź szlachetny”¹¹ – recytuje zawołanie z *Boskiego pierwiastka*
 Goethego, by przywołać następnie Schillerowskie *Święto eleuzyjskie* i *Hymn do radości*.

2. Święto eleuzyjskie. Pojednanie z Matką-Ziemią

Deklamując *Święto eleuzyjskie*, Dymitr akcentuje przede wszystkim swoje podobieństwo do człowieka pierwotnego, dzikiego, ogarniętego strachem i poniżonego, niszczonego ziemię i odprawiającego krwawe rytuały ofiarnicze:

Grozą i lękiem zewsząd gnany,
 Kryjąc się w grotach górskich skał,
 Człowiek pierwotny, troglodyta,
 Pustkę i wkoło zniszczenie siał...
 Łowom oddany, zbrojny, dziki (...).

Z Olimpu, za porwaną córką,
 Ceres bogini spieszy w ślad:
 Aż przed nią w całej swej ohydzie
 Ściele się pusty, dziki świat.
 Nigdzie schronienie ni gościny,
 Żaden tu czci nie bierze bóg,
 Wonnych kadzidel dym ofiarny
 Nie płynie znikąd w niebios próg.
 Nikt na biesiadny stół nie stawia
 Soczystych gron i złotych zbóż;
 Wszędy pobitych trupów szczątki
 I ofiar krwią dymiący nóż...
 Gdzie rzuci okiem niebios córa –
 Niosąca zbożny, święty trud,
 Wszędy w najgłębszym poniżeniu
 Nurza się biedny ludzki ród!

„Ja bracie, prawie o tym tylko myślę, o tym poniżonym człowieku (...). (...) Dlatego myślę o tym człowieku, bo sam jestem takim człowiekiem”¹² – przyznaje Dymitr. Jednak *Święto eleuzyjskie* nie jest dla niego jedynie opowieścią o człowieku „siejącym pustkę”, ale stanowi także pochwałę Cerery – italskiej bogini wegetacji i urodzajów,

⁹ Tamże, s. 127. Por. „Porządku we mnie nie ma.../ Chwała Najwyższemu w świecie!/ Chwała Najwyższemu we mnie!” (s. 475).

¹⁰ Wszystkie cytaty z *Pisma Świętego Starego i Nowego Testamentu* pochodzą z *Biblii Tysiąclecia* (red. K. Dynarski SAC, red. nauk. A. Jankowski OSB i in., Poznań – Warszawa 1980).

¹¹ F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, s. 129.

¹² Tamże, s. 131.

utożsamianej z grecką Demeter, która uosabia ziemię życiodajną, ziarno i rozrodcze siły przyrody. To ona, schodząc do świata ogarniętego przez strach i zniszczenie, wnosi weń ład i piękno. Sprawia, że człowiek, miast czynić ziemię przestrzenią zniszczenia i śmierci, zaczyna ją kultywować – a więc uprawiać, czynić urodzajną. Zdaniem Dymitra, utwór Schillera wskazuje na możliwość powstania z upadku poprzez pojednanie z ziemią, poprzez szacunek i miłość do tej, która karmi i rodzi:

Człowiek, by wznieść się z poniżenia
I hartem umocnić duszę,
Musi z prastarą matką ziemią
W wieczyste wejść sojusze.¹³

Trudno sobie wyobrazić religię starożytnych Greków bez kultu Wielkiej Bogini-Ziemi, pokrewnego zresztą z kultem eleuzyjskim (Magna Mater utożsamiana była z boginią Demeter)¹⁴. „Judejczyk – jak pisze Tadeusz Zieliński – nie żywił uczuć synowskich dla wielkiej macierzy – Ziemi”¹⁵. Cześć dla Wilgotnej Matki-Ziemi obecna jest żywo zarówno w tradycji ojców greckich, jak i tradycji słowiańskiej. Niewątpliwie Dostojewski należy do kontynuatorów tej tradycji. W jego powieściach bowiem duchowe odrodzenie człowieka dokonuje się poprzez zjednoczenie z ziemią. Ze łzami całuje ziemię Rodion Raskolnikow i ta „spowiedź ziemi” staje się początkiem jego zmartwychwstania. „Ziemię całuj i bez ustanku, bez końca kochaj ją (...)”¹⁶ – wzywa starzec Zosima. Jego śmierć opisana zostaje jako pojednanie z ziemią, pierwiastkiem kobiecym, macierzyńskim; „(...) pochylił się twarzą ku ziemi, rozpostarł ręce i jakby w radosnym uniesieniu, całując ziemię i modląc się (jak sam tego uczył), cicho i radośnie oddał duszę Bogu”¹⁷. Przemianę Aloszy także symbolizuje gest przyłgnięcia do ziemi:

(...) jak podcięty, runął na ziemię. Nie wiedział, czemu ją obejmuje, nie zdawał sobie sprawy, dla czego tak niepowstrzymanie chce ją całować, całować całą, lecz całował ją z płaczem, z łkaniem, oblewając łzami i nieprzytomnie ślubował, że będzie ją kochał na wieki wieków¹⁸.

W wierzeniach ludu rosyjskiego postać mitologicznej Matki-Wilgotnej Ziemi utożsamiona została z Bogarodzicą. W *Biesach* Maria Lebiadkin powtarza wyznanie pewnej staruszki: „Matka Boska to czarna ziemia nasza, i wielka w tym radość dla człowieka. I każdy smutek ziemi, i każda łza ziemiska – radością wam będą. A jak przesyćysz ziemię łzami swoimi na pół arsyzna w głąb, błogość cię ogarnie”¹⁹. Poemat apokryficzny *Wędrówka Bogarodzicy przez męki*, który Iwan Karamazow przywołuje w rozmowie z Aloszą, ukazuje Maryję jako Matkę współczującą, zstępującą do piekła i wstawiającą się u Boga za cierpiącymi męki. Dzięki jej niezłomnej wierze i miłości Bóg godzi się „zwolnić grzeszników od mąk każdego roku od Wielkiego Piątku do Zielonych Świąt”²⁰. Mit

¹³ F. Schiller, *Święto eleuzyjskie* (fragment), cyt. za: F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, s. 131.

¹⁴ Por. W. Burkert, *Starożytne kultury misteryjne*, wstęp, przekład i opracowanie K. Bielawski, Bydgoszcz 2001, s. 148.

¹⁵ T. Zieliński, *Religia starożytnej Grecji. Zarys ogólny. Religia hellenizmu*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1991, s. 130.

¹⁶ F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, s. 381.

¹⁷ Tamże, s. 384.

¹⁸ Tamże, s. 427.

¹⁹ F. Dostojewski, *Biesy*, tłum. T. Zagórski i Z. Podgórzec, w: *Dzieła wybrane*, t. 3, Warszawa 1984, s. 149.

²⁰ F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, s. 294.

o Demeter zawiera zaskakująco podobne motywy: tu także Matka Bolesna opuszcza Olimp i zstępuje do podziemia, by uratować zeń utracone dziecko. Tu również czas przebywania Persefony – córki Demeter, poza królestwem śmierci jest ograniczony; po miesiącach urodzajnych obie boginie znów muszą się rozstać. Zarówno mit o Demeter, jak i apokryf o Bogarodzicy dotyczą tajemnicy zbawczej miłości Matki.²¹

3. Grusza i misteryjne zaślubiny

W *Braciach Karamazow* przemiana bohatera dokonuje się na drodze inicjacji w kobiecość. Proces ten dokonuje się w Mokrem. Tu następują misteryjne zaślubiny Dymitra i Gruszy. Już sama nazwa miejsca wtajemniczenia jest symboliczna. Mokre (ros. *mokro-je* – mokre, wilgotne) budzi skojarzenia z Wilgotną Matką-Ziemią, z łonem kobiety, które rodzi nowe życie. Postać Gruszy, „rumianej, dorodnej rosyjskiej piękności”²², przywodzi na myśl bujność życia, płodność (grusza rodząca dorodne owoce; kształt gruszki przypominający bujne kobiece kształty). Budzi ona miłość i pożądanie mężczyzn, może uwodzić i gubić, ale także prowadzi do ich odrodzenia. „Moją duszę teraz wskrzesiłaś”²³ – powie do Gruszeńki Alosza, który, odkrywając współczujące i szlachetne serce kobiety, odzyskuje na nowo wiarę i otwiera się na działanie łaski.

Grusza jawi się Dymitrowi jako królowa („...kocham królową duszy mojej”²⁴), bogini łaskawa i przebacząca²⁵. Upodabnia się ona do kapłanki i prorokini, której postać tak istotna była dla religii starożytnej Grecji. W scenie w Mokrym to nie mężczyzna, ale kobieta sprawuje obrzędy i objawia prawdę o bożym miłosierdziu. „(...) Pan Bóg przebaczy. Gdybym była Bogiem, wszystkim bym przebaczyła...”²⁶ – woła Grusza w natchnieniu, kreśli nad dziewczynami z chóru znak krzyża, kłania się na wszystkie cztery strony²⁷. Boskie natchnienie Gruszeńki, gesty pokutne i chrześcijański znak błogosławieństwa – czynienie znaku krzyża, włączone zostają w inne – z ducha hellenistyczne – gesty i rytuały, takie jak taniec i picie wina: „Zaczęła się niemal orgia, zabawa na całego. Gruszeńka pierwsza zawołała, żeby podano wino (...)”²⁸. I dalej: „(...) teraz wina chcę się napić, chcę być pijana, pijana będę tańczyć (...)”²⁹ – wykrzykuje. Dymitr wciągnięty zostaje w orgię, staje się uczestnikiem misterii: „Duchowo jestem pijany”³⁰ – mówi.

²¹ Zieliński zwraca uwagę, że „(...) religia misterii w swych różnorodnych formach nakazuje wtajemniczonym czcić postać bogini-matki; jest ona właśnie tą, która swym poświęceniem zbawiła ukochaną istotę boską i dała przez to swym czcicielom pocieszający przykład takiego triumfu nad śmiercią. Postać tej bogini-matki znajduje się w mistycznym pokrewieństwie z pierwotną postacią matki-Ziemi (...). To istnienie bogini-matki, mianowicie jako cierpiącej istoty żeńskiej, daje uczuciu niezmiernie dużo; ono właśnie uwarunkowuje to wzmożone współczucie, ów sentymentalizm religijny, który stanowi charakterystyczny rys religii hellenistycznej” (T. Zieliński, *Religia starożytnej Grecji*, s. 270).

²² F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, s. 406.

²³ Tamże, s. 414.

²⁴ Tamże, s. 483.

²⁵ Zob. tamże, s. 491.

²⁶ Tamże, s. 515.

²⁷ Zob. tamże, s. 515 i 517.

²⁸ Tamże, s. 506.

²⁹ Tamże, s. 514.

³⁰ Tamże, s. 471.

„Pijany jestem! I tak strasznie pijany, zamroczony tobą, teraz to i winem chcę się upić”³¹. Przez jego słowa przebijają dionizyjska radość życia, upojenie miłością.

W misteriach eleuzyjskich nastąpiło połączenie kultu Demeter i Dionizosa – również bóstwa agrarnego, boga wegetacji, pochodzącego od Wielkiej Matki. Mircea Eliade podkreśla związki Dionizosa z wodą i wilgocią³². To w czasie świąt ku jego czci otwierano gliniane naczynia z winem, odbywano zawody w picciu, którym towarzyszyły ekstazy tańce i śpiewy³³.

Wino to symbol wiecznego życia, który „pobudza i «raduje serce człowieka», wprawia w «zachwycenie», jako że mieszka w nim ten «duch» lub «bóg», który wywołuje upojne ekstazy”³⁴. W *Braciach Karamazow* o radosnym picciu wina mówi Aloszy we śnie starzec Zosima. W wizji Kany Galilejskiej objawia on tajemnicę niebiańskiej uczty: „(...) pijemy wino nowe, wino radości nowej, wielkiej (...). Oto i oblubieniec, i oblubienica (...)”³⁵. Panem uczty jest Chrystus: „(...) upodobił się do nas, bo nas miłuje, i weseli się z nami, wodę w wino przemienia, aby nie skończyła się radość gości (...)”³⁶.

„Cud w Kanie Galilejskiej był – jak pisze Jung – zarazem cudem świątyni Dionizosa – i jest w tym jakiś głębszy sens, skoro na damasceńskim kielichu Ostatniej Wieczery Chrystus króluje spowity w pędy winnej latorośli niczym Dionizos”³⁷. „Ja jestem prawdziwym krzewem winnym (...), wy – latoroślami” (*J 15, 1-11*) – mówił Jezus do swych uczniów, a podczas Ostatniej Wieczery przemienił On sok winny w Swoją Krew, zapowiadając jednocześnie picie nowego, uszczęśliwiającego wina: „Odtąd nie będę już pił z tego owocu winnego krzewu aż do owego dnia, kiedy pić go będę z wami nowy, w królestwie Ojca mego” (*Mt 26, 29*).

Objawiające się Aleksemu Królestwo Boże to obraz radośnie uczujących gości weselnych. Nocna orgia w Mokrem, podobnie jak wesele w Kanie Galilejskiej, określona zostaje jako huczna, wesoła uczta³⁸. Słowo *orgia* – jak zauważa Josef Jungmann – „wywodzi się od *ergon* (dzieło), czyli od tego samego rdzenia, które odnajdujemy w słowie *liturgia*”³⁹. W potocznym rozumieniu określa się nim wyuzdaną, rozpasaną zabawę, ale należy tu przywołać pierwotne znaczenie tego słowa, które odnosiło się do starożytnych obrzędów religijnych, świąt, „których celebrowanie połączona była z czynnościami o charakterze dramatycznym”⁴⁰. Obchodom świąt eleuzyjskich towarzyszyły radosne śpiewy i tańce, a rubaszne i nieprzyzwoite krotchwilki wprowadzały nastrój od-

³¹ Tamże, s. 514.

³² M. Eliade, *Dionizos, czyli błogostan odnaleziony*, w: *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1, *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyjskich*, tłum. St. Tokarski, Warszawa 1988, s. 253.

³³ Obrzędy dionizyjskie sprawowały kobiety. Znaczący w tej perspektywie wydaje się fakt, że także chór w Mokrem składa się wyłącznie z dziewcząt i to one niejako stają się inicjatorkami zabawy.

³⁴ C.G. Jung, *Symbol przemiany w mszy*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1992, s. 73.

³⁵ F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, s. 426.

³⁶ Tamże.

³⁷ C.G. Jung, *Symbol przemiany w mszy*, s. 73.

³⁸ F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, s. 517.

³⁹ J. A. Jungmann SI, *Misteria pogańskie i chrześcijańskie*, tłum. P. Napiwodzki OP, strona internetowa: <http://www.dominikanie.pl/teofil/1999/misteria.htm2>.

⁴⁰ Tamże. G. van der Leeuw, religioznawca i teolog, stwierdza, iż „liturgia zawsze jest dramatem”, a nawet, że „cała sztuka dramatyczna mieści się w liturgii”. Cyt. za: L. Kolankiewicz, *Dziady. Teatr święta zmarłych*, Gdańsk 1999, s. 49.

prężenia i swobodnej zabawy⁴¹. Orgia prowadzić miała do pojednania człowieka z matką-ziemią, oczyszczała z win i poprzez doświadczenie ekstazy, uniesienia, objawiała nieśmiertelność, triumf życia nad śmiercią. U Dostojewskiego orgia dionizyjska i uczta niebiańska nie zostają sobie przeciwstawione, ale ich obrazy wzajemnie się dopełniają. Żartobliwe pieśni i skoczne tańce w Mokrem „brudne” są tylko dla ludzi o nieczystych myślach i nieczułym sercu. Wróblewski nazwie radosną zabawę „Sodomą”, a chór śpiewających dziewcząt – bezwstydnicami⁴². Kałganow poczuje się, „jakby się czymś zabrudził”: „– Świństwo to wszystko, cała ta wasza ludowość – rzekł odchodząc – to są ich zabawy wiosenne, kiedy strzegą słońca przez całą letnią noc.”⁴³.

Zabawy w Mokrem, skojarzone przez Kałganowa ze świętem obchodzonym przez wschodnich Słowian w noc letniego przesilenia⁴⁴, które niewątpliwie miały dionizyjski (bachiczny) charakter, stanowią pochwałę cielesności (erotyzmu) i kobiecości, tańca i ekstazy, a więc dowartościowują czy też uświęcają to wszystko, co łączy człowieka z ziemią. Podczas misteriiów eleuzyjskich dochodziło do „świętych zaślubin” hierofanta z kapłanką⁴⁵. Misteryjny wymiar zdaje się mieć również zjednoczenie bohatera i jego ukochanej. Grusza dąży do uwznioślenia, uszlachetnienia miłosnego upojenia Dymitra:

Mitia ułożył Gruszeńkę na łóżku i wpił się w jej usta pocałunkiem. – Nie ruszaj mnie (...). Wiem, że chociaż jesteś zwierz, jednak szlachetny (...). Trzeba uczciwie... odtąd będzie uczciwie... i my musimy być uczciwi, i my musimy być dobrzy, już nie zwierzęta, lecz dobrzy...⁴⁶

Grusza staje się dla Karamazowa świętą Oblubienicą. „Ona jest czysta, ona promieniuje czystością!”⁴⁷ – wykrzykuje zachwycony. Kobieta jawi się w aurze światła (nazwisko Gruszy – Swietłowa – zdaje się podkreślać jej świetlistość, świętość). Jest Przewodniczką, wiodącą ku nowemu, świetlistemu życiu, tą, która wyprowadza z ciemności: „Naraz jakby promień jasnej nadziei strzelił w mroku, Mitia zerwał się z miejsca i pobiegł wprost do pokoju – do niej, znowu do niej, do swojej na wieki królowej!”⁴⁸.

Dymitr jechał do Mokrego z zamiarem odebrania sobie życia. Przekonany, że zabił Grzegorza, zrozpaczony i zdesperowany gotów był roztrwonić również powierzone mu przez Katarzynę pieniądze. Natura Karamazowa buntuje się jednak przeciw samobójstwu. Gest samozniszczenia Mitia traktuje jako akt religijny, skierowany przeciwko Febusowi – bogowi słońca: „(...) już postanowił sobie, jak powita jutro pierwszy gorący promień «złotowłosego Feba», a przecież odczuwał boleśnie i z rozpaczą, że nie sposób tak się rozprawiać z dawnymi sprawami...”⁴⁹. Dymitr wznosi toast za boga słońca⁵⁰ i przyznaje: „Pragnę żyć, kocham życie!... Kocham złotowłosego, kędzierzawego Feba i jego gorące światło...”⁵¹, ale jednocześnie nie umie przezwyciężyć rozpacz. W jego

⁴¹ J. Wierusz-Kowalski, *Dramat a kult*, Warszawa 1987, s. 71.

⁴² F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, s. 504.

⁴³ Tamże, s. 509.

⁴⁴ Chodzi najpewniej o kupałową noc, będącą odpowiednikiem polskiej sobótki świętojańskiej, podczas której oddawano cześć Słońcu i wodzie.

⁴⁵ Zob. M. Eliade, *Misteria eleuzyjskie*, w: *Historia wierzeń...*, s. 209.

⁴⁶ F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, s. 517.

⁴⁷ Tamże, s. 504.

⁴⁸ Tamże, s. 512.

⁴⁹ Tamże, s. 481.

⁵⁰ „Wypij za Feba” (tamże, s. 476).

⁵¹ Tamże, s. 427.

wyobraźni religijnej przenikają się po raz kolejny obrazy mityczne i biblijne: Dymitr służy Feba, a jednocześnie Feb-słońce jest tym, który wysławia Boga: „A jutro, jak wszędzie słońce, wiecznie młody Feb, gdy wszędzie, chwając i służąc Bogu...”⁵². Religia grecka jak gdyby przenika do religii chrześcijańskiej, bo w końcu miejsce Feba zajmuje w świadomości Dymitra sam Jezus. To On staje się Słońcem, to do Niego odnoszą się słowa Karamazowa: „...tylko do gorących promieni Twoich”. Starożytny kult słońca przekształca się w kult Chrystusa⁵³ – „z wysoka Wschodzącego Słońca” (*Łk 1, 78*).

4. Symbolika ziarna

Miłość Gruszy sprawia, że Dymitr nie popełnia samobójstwa. Jego droga po opuszczeniu Mokrego zostanie wpisana w misterium paschalne, będzie wiodła ku Słońcu, ku światłu. Oskarżony o zabójstwo ojca rozpocznie swoją krzyżową drogę. Nie znaczy to bynajmniej, że los Dymitra nie może być konsekwentnie czytany w perspektywie misterii eleuzyjskich. Oświeclany stale przez przywołane niegdyś przez Dymitra *Święto eleuzyjskie*, „zawarty” jest także w imieniu bohatera, które wiąże go z boginią Demeter, czyni zeń syna ziemi. Los Karamazowa przepowiada również starzec Zosima, który w rozmowie z Aloszą wyjaśnia swemu duchowemu synowi sens złożonego przed Mitą pokłonu. Tłumacząc, że gest ów odnosi się do przyszłego, wielkiego cierpienia Dymitra, przywołuje słowa Chrystusa (stanowiące zresztą motto powieści): „Jeśli ziarno pszeniczne wpadłszy w ziemię nie obumrze, zostanie tylko samo; ale jeśli obumrze, przynosi plon obfity” (*J 12, 24*)⁵⁴.

Misteria eleuzyjskie, misteria odradzającego się ziarna, niosły obietnicę zmartwychwstania pochowanego w łonie ziemi człowieka. Uczestniczenie w obrzędach miało gwarantować ziemi urodzaj, a ludziom oczyszczenie z grzechów i szczęśliwe życie po śmierci⁵⁵. Punktem kulminacyjnym misterii eleuzyjskich było uroczyste pokazywanie kłosa pszenicznego – atrybutu bogini-matki, pani zbóż – Demeter⁵⁶. Kłos – jak pisze Manfred Lurker – „symbolizował zarówno obfite plony, jak i życie, które zwycięża śmierć”⁵⁷. Tajemnica vegetacji zyskała w chrześcijaństwie znaczenie metaforyczne, obraz obumierania ziarna i wschodzenia zboża miał na celu przybliżenie prawdy o zmartwychwstaniu:

A jak zmartwychwstają umarli? W jakim ukazują się ciele? O, niemądry! Przecież to, co siejesz, nie ożyje, jeżeli wprzód nie obumrze. To, co zasiewasz, nie jest od razu ciałem, którym ma się stać potem, lecz zwykłym ziarnem na przykład pszenicznym lub jakimś innym. Bóg zaś takie daje mu ciało, jakie zechciał; każdemu z nasion właściwe (...). Zasiewa się zniszczalne – powstaje zaś niezniszczalne; sieje się niechwalebne – powstaje chwalebne, sieje się słabe – powstaje mocne; zasiewa się ciało zmysłowe – powstaje ciało duchowe (*1 Kor 15, 35-38, 42-44*).

W powieści Dostojewskiego tajemnica obrzędów starożytnych włączona zostaje w tajemnicę paschalną, a los Dymitra widziany jest przez pryzmat wypełnionego przez

⁵² Tamże, s. 470.

⁵³ Por. też sen Aloszy o Kanie Galilejskiej, w którym starzec Zosima nazywa Chrystusa słońcem.

⁵⁴ F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, s. 337.

⁵⁵ Zob. hasło: *Demeter*, oprac. F. Drączkowski, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 3, red. R. Łukaszczyk, L. Bieńkowski, F. Gryglewicz, Lublin 1979, s. 1142.

⁵⁶ Zob. D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 200.

⁵⁷ M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 74.

Chrystusa starożytnego mitu o śmierci i zmartwychwstaniu. „W śmierci i zmartwychwstaniu jest Chrystus ziarnem, które pada na ziemię i obumiera, aby przynieść obfity plon (por. J 12, 24 n.)”⁵⁸. Jezus – pisze Lurker – „wcielając się w ziarno zasiewa sam siebie w ludzkiej glebie, umiera na krzyżu, przemieniony zmartwychwstaje i w Eucharystii staje się chlebem życia”⁵⁹.

Dymitr, by zyskać nowe życie, musi „umrzeć” dla życia dotychczasowego. To do niego odnosi się metafora obumierającego w ziemi ziarna. „Człowiek zmysłowy” powinien obumrzeć, by mógł narodzić się „człowiek duchowy”. W powieści proces ten opisany zostaje przede wszystkim w rozdziałach zatytułowanych *Wędrowka duszy przez męki* (*Pierwsza męka; Druga męka; Trzecia męka*). Dla Karamazowa konieczne staje się przejście przez doświadczenie cierpienia, powtórzenie Chrystusowej drogi.

Chrystologiczny wymiar losu bohatera zapowiada już jego rozpaczliwa prośba, skierowana do Boga: „Oddal ode mnie tę strasliwą czarę!”⁶⁰, będąca niemal dosłownym powtórzeniem modlitwy Jezusa w Ogrójcu⁶¹. Dymitr nie jest jeszcze gotowy na przyjęcie woli Bożej, ale jego wezwanie nie oznacza bluźnierczego czy też pysznego powtórzenia Chrystusowego wezwania. Łączy się bowiem ze szczerym pragnieniem przemiany: „Łaknął tej odnowy, tego zmartwychwstania”⁶².

Jeszcze w Mokrem, podczas przesłuchiwania podejrzanego o ojcobójstwo Karamazowa, dokonuje się jego „z szat obnażenie”⁶³. Ogołocony i poniżony Dymitr nie przypomina cichego i pokornego Chrystusa. Jego złość, wściekłość, niezgoda na upokorzenie są bardzo ludzkie. Jednocześnie bohater walczy o godność, broni człowieczeństwa, buduje w sobie „nowego człowieka”, zdolnego do współczucia wszystkim cierpiącym i poniżonym. Świadectwem tej przemiany jest sen Dymitra o „płaczącym dzieciuku”⁶⁴. Wizja ludzkiej nędzy i cierpienia rodzi pragnienie czynienia dobra. Symbolika światła podkreśla dążenie bohatera do życia duchowego: „I oto zapłonęło serce i porwało się ku jakiemuś światłu (...)”⁶⁵. Karamazow – „obumierające ziarno” – nie zostaje sam, ale ofiarowuje siebie dla drugiego człowieka. Zdolność do ofiary rodzi radość, odbijającą się na twarzy „przemienionej”, „zupełnie jakby rozświetlonej weselem”⁶⁶. „Przyjmuję mękę oskarżenia i hańby, chcę cierpieć i oczyszczyć się cierpieniem!”⁶⁷ – powie ogarnięty radością Mitia. W rozmowie z Aloszą wyzna: „(...) odnalazłem w sobie nowego człowieka, zmartwychwstał we mnie nowy człowiek!”⁶⁸. Niesłusznie skazany za zabójstwo, pragnie, by jego pójście na katogę było aktem przyjęcia ofiary za innych: „Za dziecioka pójdę. (...) Za wszystkich pójdę, ponieważ musi przecież ktoś pójść za wszystkich”⁶⁹. Gotów jest złożyć dar z własnego życia: „(...) żeby nie odszedł ode mnie zmar-

⁵⁸ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, s. 201.

⁵⁹ M. Lurker, *Przesłanie symboli*, s. 376.

⁶⁰ F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, s. 512.

⁶¹ Por. Mk 14, 36; Mt 26, 39; Łk 22.

⁶² F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, s. 430.

⁶³ Tamże, s. 563; Por. opis ewangeliczny: Mt 27, 28.

⁶⁴ F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, s. 590-591.

⁶⁵ Tamże, s. 591.

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ Tamże, s. 592.

⁶⁸ Tamże, s. 685.

⁶⁹ Tamże, s. 685. Dymitr jest „kozłem ofiarnym”, który – jak bohater tragedii – bierze na siebie winę za powszechną zbrodnię – grzech ojcobójstwa.

twychwstały człowiek⁷⁰ – uzasadnia decyzję. Katorga ma być dla Dymitra swoistym zejściem do podziemia, które jednak nie stanie się przestrzenią alienacji, ale spotkania z drugim człowiekiem i z Bogiem:

Można znaleźć i tam, (...) pod ziemią, obok siebie, w takim samym katorżniku, człowiecze serce, i można zbliżyć się z nim, bo i tam można żyć, kochać i cierpieć! Można odrodzić i tchnąć życie w zmartwiałe serce tego człowieka, można latami go pielęgnować i wyrwać wreszcie z podziemia ku światłu bożemu duszę wzniosłą (...)⁷¹.

Dymitr wyznaje wiarę w „Boga, który żyje radością” i który „daje radość”⁷² właśnie w cierpieniu. *Radość poi świat żywołem, / Leje czysty źródł istnienia (...)*⁷³. *Hymn do radości* Schillera, który Mitia deklamował niegdyś Aloszy, zdaje się rozpałać jego serce. Jednak droga krzyżowa Karamazowa nie jest drogą człowieka doskonałego, ale ułomnego i grzesznego. Dymitr nie przywłaszcza sobie roli zbawiciela, nie uważa się za „drugiego Chrystusa”. Dźwiga ciężar własnych win i świadom jest swojej słabości. Po okresie euforii następuje załamanie: „(...) nie jestem gotów! Nie mam siły, aby to przyjąć! Chciałem zaśpiewać «hymn», a znieść nie mogę, że mi dozorca mówi ty!”⁷⁴. I jeszcze: „Nie, nie jestem zdolny do cierpienia!”⁷⁵.

Karamazow jak gdyby upada pod ciężarem krzyża, czuje, że nie ma siły, by złożyć ofiarę z własnego życia. Nie oznacza to jednak, że chce krzyż odrzucić, ale że pragnie takiego krzyża, który nie zniszczyłby w nim człowieczeństwa, który nie pograżyłby go w rozpacz. Alosza utwierdza brata w przekonaniu, że odradzanie się duchowe nie ma nic wspólnego z absolutyzacją cierpienia:

Śluchaj więc: nie jesteś gotów i nie dla ciebie jest taki krzyż. To nic jeszcze: taki krzyż męczeński jest tobie, nieprzygotowanemu, zupełnie niepotrzebny. Gdybyś zabił ojca, ubolewałbym, że odtrącasz od siebie swój krzyż. Ale jesteś niewinny i krzyż taki jest dla ciebie za ciężki. Chciałeś przez mękę odrodzić w sobie nowego człowieka; moim zdaniem, pamiętaj tylko zawsze, całe życie i gdzie tylko będziesz, o tym nowym człowieku – to wystarczy. To, żeś nie przyjął wielkiej krzyżowej męki, sprawi, że poczujesz w sobie większą odpowiedzialność, a dzięki temu poczuciu będziesz się odradzał może nawet bardziej, niż gdybyś tam poszedł. Bo przecież nie ścierpisz i zbuntujesz się (...)⁷⁶.

Los Dymitra nie zostaje w powieści rozstrzygnięty, ale odkryta przez niego słabość i wewnętrzne ubóstwo wpisane są w drogę przemiany, a nawet dają szansę na to, że będzie ona głęboka i pełna. Ziarno wpadło w ziemię, obumarło i zaczęło przynosić plon. Karamazow doświadczył wtajemniczenia w miłość i cierpienie, które otworzyło go na drugiego człowieka.

W misteryjnej przemianie bohatera łączą się ze sobą ekstaza i cierpienie, radość i ofiara, Dionizos i Chrystus. Wydaje się, że Dostojewski opowiada się za hellenizmem

⁷⁰ Tamże, s. 685.

⁷¹ Tamże, s. 685.

⁷² Tamże, s. 686.

⁷³ Tamże, s. 131.

⁷⁴ Tamże, s. 878.

⁷⁵ Tamże, s. 881.

⁷⁶ Tamże, s. 879.

uchryścianizowanym czy też chrystianizmem zhellenizowanym⁷⁷. Nie tylko nie niszczy piękna religii starożytnych Greków, ale odsłania wartość dawnych kultów, które wzbogaciły chrześcijaństwo. Jak pisze Zieliński, „religia grecka nie znikła ze świadomości chrześcijańskiego świata, wsiąkła weń, żyje w nim do dziś”⁷⁸. Chrześcijaństwo bliskie Dostojewskiemu jest mocno zakorzenione w tradycji greckiej, ożywiane przez żywioł helleński, przejawiający się w miłości dla Wielkiej Macierzy-Ziemi i w wierze w Boga wina, Boga cierpiącego i radosnego. Misteria eleuzyjskie i misterium paschalne nie wykluczają się tutaj, ale splatają ze sobą, ukazując prawdę ludzkiego życia, drogę duchowej przemiany.

⁷⁷ O wpływie hellenizmu na prawosławie zob. P. Evdokimov, *Prawosławie*, tłum. ks. J. Klinger, Warszawa 2003, s. 13-14 i T. Špidlík, I. Gargano, *Duchowość Ojców greckich i wschodnich*, tłum. J. Dembska, Kraków 1997.

⁷⁸ T. Zieliński, *Religia starożytnej Grecji*, s. 130.

Jerzy Winiarski
(Kielce)

W BLASKU I CIENIU RZEKI.

FOTOGRAFICZNA METAFORA BYTU ELIZY ORZESZKOWEJ

Nie trzeba dowodzić, jak ważne są teksty literackie o charakterze testamentu twórczego, gdy przekazują słowa, myśli, uczucia i marzenia, a także wolę pisarską współczesnym i potomnym, gdy otwierają dojrzałą, artystyczną wizję świata jako zwieńczenie autorskiej drogi życia. Tego rodzaju wypowiedzi mają szczególną wagę aksjologiczną i stanowią prawdziwe źródło poznania świadomości pisarza, jego światopoglądu i sposobu posługiwania się sztuką słowa. Rangę tę ustanowił już jeden z najpierwszych faktów literackich tego rodzaju w naszym piśmiennictwie – elegia VI pióra Klemensa Janiciusa, *De se ipso ad posteritatem* (1543). Utwór ten łączył przestrzeń kultury uniwersalnej Śródziemnomorza i ojczystej ziemi, sformułował etos poetycki, który warunkowało zbliżenie najwyższych wartości Europy i Ojczyzny, artyści i narodu oraz słowa i dziedzictwa Ducha. Był to utwór kończący „piątą olimpiadę” życia – o ironio losu! – ostatnią młodego twórcy obdarzonego laurem poetyckim.

Z ostatniego pięciolecia życia Elizy Orzeszkowej pochodzi tekst, którego znaczenie dla zrozumienia jej światopoglądu i postawy artystycznej, a także losu jest wprost nie do przecenienia. Zwłaszcza jeśli popatrzyć nań z perspektywy jego niedoceniań dotąd i wieloletniego zaniedbania krytycznej lektury. Utwór ten – opublikowany w książce zbiorowej *Znad Wilii i Niemna* w 1905 roku¹ – wchodzi w sferę wielkich cezur i napięć, naprzeciw którym pisarka wyszła świadomie jako artystka, uczestniczka i służebnica swego czasu – w historii i kulturze. Być może na swoistym pominięciu tego tekstu w refleksji historycznoliterackiej zaważyły pozory, kontekst regionalizmu, koturn patriotycznego emocjonalizmu, a może i sam temat, zdający się być już tylko powtórzeniem i słabym echem motywu Niemna, wypełniającego dotąd wielkie dzieła tej pisarki oraz te wszystkie, które je poprzedziły, począwszy od poezji porozbiorowej 1795 roku (ks. Józef Morelowski), poprzez dzieje pokoleń romantycznych i dalej przez niwy i kłosa miłośników pracy nieustającej ludu, aż po rewolucję, która wstrząsnęła mocarstwem i obudziła przytłumione życie narodowe.

Krótko mówiąc, wrażenie stereotypu i pewnej wtórności tematu, a także wszechobecnej, jakby wszystko ujednolicającej poetyzacji mogło zaważyć na postrzeganiu

¹ Zob. H. Gacowa, *Eliza Orzeszkowa*, Wrocław 1999, Bibliografia Literatury „Nowy Korbut”, t. 17, cz. 2, s. 50.

epickiej miniatury Orzeszkowej jako wypowiedzi okazjonalnej i może zbyt „dydaktycznej”, ażeby nie powiedzieć – dogmatycznej i hymnicznej. O sytuacji zapomnianego utworu czytamy już na początku refleksji badawczej Anety Mazur:

Nie sposób nie wspomnieć wreszcie o mało znanym utworze Orzeszkowej, który wydaje się zwieńczeniem czy podsumowaniem jej wizji natury. *Niemen. Zdjęcie migawkowe* (1905) to nie tylko botaniczna impresja czy rodzaj krajoznawczego dodatku do nadniemeńskiej epopei².

W pewnym passusie tego oglądu pojawia się nawet zasadniczy sąd o nowoczesności narracji i charakterze artystyczno-filozoficznym utworu:

Należy jednak docenić brak komentarza. Podobnie jak w *Tadeuszu*, nie ma próby przewyższenia bolesnego zdumienia: żadna kosmologiczna mitologia, żadna scjentystyczna determinacja nie przybywa w sukurs jak u Dygasińskiego czy Sienkiewicza, aby pomóc w wydaniu ostatecznego wyroku na przyrodę niewzruszenie (ale tylko dla człowieka) ambiwalentną. Subiektywny i estetyzujący punkt widzenia nie przemienia się w perspektywę antropomorfizującą³.

Chcemy wnieść do tej obszernej, a zsumowanej tylko kwestii nowe aspekty, a także i generalną hipotezę. Ten niewielki utwór opiera się na jakimś globalnym założeniu, dąży do absolutnej całości przestrzennej znaków dominujących w obrazie. Przywodzi na myśl swoją formą i wielogłosową – dosłownie! – stylistyką jakieś oratorium, z którego wydobywają się tony wielostrunnej lub raczej wielostrumiennej egzystencji i kultury, łączące długie trwanie Kosmosu i człowieka, o czym zazwyczaj mówią psalmy i „głosy ludów w pieśniach”, mity i podania wiążące Ziemię i czas. Tekst Orzeszkowej wskazuje na świadomie użyty przez autorkę język dyskursu, na asocjacyjne użycie słów-symboli, na poetyzmy włączone w przestrzenną architekturę tradycji i duchowy wymiar idei. Najdziwniejszym w tym interpretacyjnym pomijaniu tekstu, tak przecież często komentowanej autorki, wręcz – zasłużenie – pierwszoplanowej w procesie historyczno-literackim XIX i na początku XX stulecia, pozostał fakt zupełnego braku zainteresowania semantyką tytułu, i w ogóle zagadnieniem jego adekwatności wobec „obrazu” – rzeczywistości przedstawionej utworu.

O ile jednoskładnikowy tytuł, imię własne – *Niemen* – nie budził (czy słusznie?) żadnej potrzeby deskrypcji znaczenia i określenia funkcji, a to zapewne z powodów kontekstualnych, niejako stałej obecności tej nazwy i jej konkretyzacji w całym poprzedzającym, wielkim dorobku pisarskim autorki, o tyle brak ciekawości poznawczej w odniesieniu do podtytułu – *Zdjęcie migawkowe* (w innej wersji w liczbie mnogiej), wręcz szokuje. Mamy przecież do czynienia z rokiem 1905 jako datą publikacji tekstu. Po pierwsze, cóż znaczyło to określenie w potocznym ujęciu, po drugie, jakiego sensu nabrało ono w zamiarze pisarskim Orzeszkowej, i cóż znaczy jako składnik estetyki owej formy literackiej, a zwłaszcza w relacji z tytułowym Niemnem. Te pytania muszą poprzedzić inne, konieczne do odczytania całej kompozycji. Mechanizm owego przeoczenia jest tak prosty, że objaśnić go może jedynie...filozof. Ludwik Wittgenstein pisał:

Najważniejsze dla nas aspekty rzeczy okrywa przed nami ich prostota i codzienność. (Nie można czegoś zauważyć – bo ma się to stale przed oczami). Człowiek wcale nie zwraca uwagi na całość

² A. Mazur, *Transcendencja realistów, Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*, Opole 2001, s. 271. Uwagi o utworze kończą się na początku strony 274.

³ Tamże, s. 273. Budzi jednak zdziwienie ostatnia uwaga badaczki, ograniczająca kwestię ewentualnego odwołania się autorki do jakiegoś systemu pojęcia natury, do „perspektywy antropomorfizującej”.

ściowe podstawy swych badań. Chyba, że kiedyś właśnie to go uderzy. Czyli: nie zwracamy uwagi na to, co raz dostrzeżone najsilniej rzuca się w oczy⁴.

Bo jeśli tytuł utworu *Niemen. Zdjęcie migawkowe* oznacza realistyczne, niemal reporterskie ujęcie, to jest on mylący, a wręcz fałszywy. Ów temat „zdjęcia migawkowego” nie jest zasadniczo konkretyzowany w przestrzeni fizycznej, geograficznej i regionalnej, co więcej – można zaryzykować – nawet w przestrzeni przyrody.⁵ Jeśli zatem metoda opisu tematu opowiadania za pomocą „zdjęcia migawkowego” ma oznaczać przyjęcie przez narratora obiektywnej, jakby pozaosobowej perspektywy oglądu, to tytuł utworu jest nieadekwatny, a nawet chybiony. Zwłaszcza wtedy, gdy myślimy o zredukowaniu roli podmiotu do czynności montowania jakby nasuwających się w sposób naturalny (oczywisty) kolejnych obrazów – ujęć *Niemna*. Rozpatrywany pod tym względem nie jest on dosłownie „operatorem”.

Semantyczno-stylistyczny aspekt tytułu znajduje swe umotywowanie, po pierwsze, na płaszczyźnie kompozycyjnej utworu. Zanim pojawi się pięć kolejnych numerycznie od siebie oddzielonych części, tuż po tytule pojawia się nieokreślona ani tytułowo, ani liczbowo część wstępna. Jeśli pomyślimy o jej formie, kształcie gatunkowym – na przykład apostroficznym, wręcz inwokacyjnym, modlitewnym i hymnicznym – to zauważymy kontrast, zasadniczą odmienność stylową i znaczeniową tej części od bezpośrednio poprzedzającego ją tytułu.

Gwałtowna antytetyczność obu części strukturalnych tworzy, na zasadzie „twardego montażu”, problem epistemologiczny – sposobu poznawania *Niemna* – i problem ontologiczny – sposobu jego istnienia w świadomości podmiotu.

Tytuł zatem konkretyzowany przez tę pierwszą część w kompozycji utworu ma, wbrew pozorom, postać silnie zmetaforyzowaną i zintelektualizowaną oraz zapowiada ujęcie nie cząstkowe, aspektowe, lecz „całościowe” w sensie ponadprzyrodniczym. Wywołuje tym samym czytelnika zdolnego do odbioru wysokiego poziomu abstrakcji narratora. Motywację znaczenia i funkcji tytułu odszukać można na poziomie retorycznej organizacji tekstu, kształtującej stosunki komunikacyjne między podmiotem a przedmiotem w utworze *Elizy Orzeszkowej*. Można bowiem zachować pewność, że ludzie żyjący wówczas nad tą długą (937 km) i charakterystyczną rzeką (meandry, nurt w głębokich jarach i dolinach nie powodujący powodzi, rapy)⁶, także i ci, którzy o niej pisali, albo poznali ją kiedyś na jakimś odcinku, patrząc na nią zobaczyliby zasadniczo inne obrazy niż narrator w opowiadaniu *Niemen. Zdjęcie migawkowe*.

Ten podstawowy aspekt tekstu można rozjaśnić przy pomocy metody inspirowanej przez filozofię analityczną Ludwika Wittgensteina. Zwrócił on uwagę na różnicę między „widzeniem” (postrzeganiem) a „widzeniem jako”. Pisał o tym następująco:

‘Widzieć jako...’ nie należy do postrzegania. Dlatego jest coś w rodzaju widzenia, a zarazem nie jest.[...] Ponieważ jest to jednak opis pewnego postrzeżenia, można go nazwać wyrazem myśli.

⁴ L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przekł., wstęp i przypisy B. Wolniewicz, Warszawa 2000, s. 76.

⁵ Temat jest wynikiem poznania utworu, wymaga zatem procesualnego ujęcia, zob. – A. Stoff, *Temat utworu literackiego*, w: *Z teorii dzieła literackiego*, red. A. Stoff i M. Cyzman, Toruń 2003.

⁶ Zob. W. Syrokomla, *Niemen od źródeł do Kowna*, Wilno 1861. Temat ten przedstawiła moja magistrantka, Joanna Skoczylas w pracy: *Estetyczne i aksjologiczne przestrzenie Niemna w twórczości Adama Mickiewicza i Elizy Orzeszkowej*, Piotrków Trybunalski 2006.

[...] Dlatego rozbłyśnięcie aspektu przedstawia się nam na wpół jako doznanie wzrokowe, na wpół jako myślenie⁷.

Przy podobnej, jak w rozpatrywanej przez nas, problematyce tekstu Elżbieta Wolicka dookreśliła czynności analityczne za pomocą tej właśnie kategorii, sięgając po jej rozwinięcie dokonane przez Paula Rocoera:

«Widzenie jako» (*seeing as*) jest zmysłowym aspektem języka poetyckiego. Pół-myślenie, pół-doświadczenie, «widzenie jako» jest intuicyjną relacją, która łączy razem znaczenie i obraz⁸.

Jeśli popatrzeć na *Niemen* w oświetleniu wstępnej części narracji utworu to – poza entropią środków stylistycznych swoicie orientalizujących tekst – daje się zauważyć motyw przewodni rozstrzygający o estetycznej i semantycznej spójności owej części wstępnej z tytułem utworu. Jest nim leksyka i metaforyzacja pojęć fotograficznych, wtopione w tekst aluzje do przedmiotu stanowiącego aparat, robienia zdjęć, przedmiotów i czynności umożliwiających uzyskanie fotografii. Styl całego wstępu wręcz jest zdominowany, na przekór sygnałom odsyłającym do kwiecistego języka Orientu (pełni on przy tym ważną, a nie drugoplanową rolę), przez słownictwo specjalistyczne, wyobraźnię zawodową i sposób patrzenia fotografa. Z łatwością aspekt ten można zauważyć w kolorowej i podniosłej, a nawet ekstatycznej frazie powtarzającej zresztą te zwroty:

Zwierciadło czarnoksięskie, które w swych przezroczach odbijasz..., taflo szkła dźwięczącego...naszyjniku z roztopionej stali...wyziewająca tchnienia świeżości...przechowywany w skrzyni trumiennej, szklanej, zimnej...⁹

To zresztą nie są wszystkie wskaźniki postrzegania fotograficznych aspektów *Niemna*, nawet „szata pątnika”, (co „przepasuje łono ziemi szerokiej”) ma konotacje z ówczesnym sposobem fotograficzno-prasowego tworzenia szerokich panoram, a i sama woda była przecież niezbędnym środkiem uzyskiwania zdjęć, opłukiwano w niej ich negatywy. Zatem próbę odczytania „zdjęcia migawkowego” Orzeszkowej musi z konieczności poprzedzić refleksja nad świadomością zbiorową procesu rozwojowego sztuki fotograficznej do początku XX wieku, kiedy to został opublikowany *Niemen*. Chodzi, rzecz jasna, nie tyle o historię fotografii, ile o jej zasadę utrwalającą się w świadomości jej twórców i odbiorców. Chodzi o estetyczny i symboliczny *leitmotiv* towarzyszący przemianom fotografii. Chcemy niejako położyć akcent na antropologicznym wymiarze tej sztuki. Będą to z konieczności „dociekania filozoficzne”, bo jak powiedział Wittgenstein – „praca filozofa polega na gromadzeniu przypomnień w określonym celu”.

Około roku 1905 fotografia na ziemiach polskich miała już swoją długą tradycję, była także dość rozpowszechniona i dostępna nawet dla masowych odbiorców, także i tych biedniejszych, w Warszawie, Krakowie i innych miastach, choćby i w Białymstoku lub w Przemyśle¹⁰. Świadczą o tym nie tylko sklepy i magazyny z artykułami fotogra-

⁷ L. Wittgenstein, dz. cyt., s. 275 i n.

⁸ E. Wolicka, *Mimetyka i mitologia Platona. U początków hermeneutyki filozoficznej*, Lublin 1994, s. 78.

⁹ E. Orzeszkowa, *Niemen. Zdjęcie migawkowe*, w: teże, *Pisma zebrane*, red. J. Krzyżanowski, t. 52: *Drobiazgi*, t. 2, Warszawa 1952, s. 382. Pozostałe cytaty tekstu podaję za tym wydaniem.

¹⁰ W Białymstoku był sklep papierniczy M. T. Mykułakowski, gdzie z początkiem XIX wieku sprzedawano produkty fotograficzne, o gruncie wileńskim zaś traktuje art. S. Figlarowicza, w: *Wilno i Kresy Północno-Wschodnie*, t. 2: *Kultura i trwanie*, red. E. Feliksiak, A. Kisielewska, Białystok 1996.

ficznymi, studia i przeróżne zakłady, gdzie robiono zdjęcia, firmy poligraficzne, lecz przede wszystkim rozwój ilustratorstwa fotograficznego w prasie oraz zjawisko kart pocztowych z reprodukcjami obrazów i rysunków, widoków plenerowych i portretów wykonywanych głównie metodą fototypii, jak w firmie Stanisława Winiarskiego w Warszawie, działającej już od 1865 roku (Nowy Świat 62, „Pod Turkiem”, a za Romana Barabasza, tamże pod nr 53, tutaj jeszcze podczas II wojny światowej). Między innymi nakładem firmy „St. Winiarski” wydano w roku 1899 serię pocztówek ze zdjęciami Stanisława Bogackiego z uroczystości odsłonięcia pomnika Mickiewicza¹¹. Zapewne i ten fotograficzny asortyment był także w powieściowym sklepie galanteryjnym J. Mincel i S. Wokulski (rok 1878!). Pamiętamy zatroskanie Ignacego Rzeckiego o wysyłkę „baga-tela!”, trzech albumów do Lublina.

W ogóle pochod fotografii przez wiek XIX, począwszy od jej narodzin w 1839 roku¹², był fenomenalny. Cytat „z epoki” współczesnego monografisty o tym właśnie mówi:

Pomiędzy wynalazkami, którymi wiek dziewiętnasty okupi wiele swych wad i błędów u potomności, jednym z najcudowniejszych jest bez wątpienia fotografia¹³.

Warto pamiętać, że do pierwszych klientów nowej sztuki w wieku XIX należał Zygmunt Krasiński, który kazał się „wydagerotypić” 24 sierpnia 1841 roku w Karlsbadzie¹⁴. Nadmienić trzeba, że już w 1899 roku odbyła się w Krakowie Pierwsza Słowiańska Wystawa Ilustrowanych Kart Pocztowych. Srebrne medale otrzymali na niej wystawcy z Warszawy, skład „St. Winiarski” i Konstanty Woźniak za album fotograficzny *Kraj w obrazach*, drukowany zresztą w Krakowie. Były w nim widoki zamków, kościołów i pałaców. W roku 1900 zaś, 1 grudnia, odbyła się następna taka wystawa w Warszawie, budząca wielkie zainteresowanie owymi „odkrytkami, czyli otwartkami”. Trwała 9 dni, a jej plon fotograficzny był dość imponujący:

W dziale zdjęć fotograficznych na kartach pocztowych wielki złoty medal przyznano Bronisławowi Mieszkowskiemu za fotografie typów ludowych, widoki Warszawy i portrety znanych osobistości. Mieszkowski pokazał m.in. pocztówkę z portretem Henryka Sienkiewicza [...]. Medal złoty przypadł wybitnemu fotografowi Łukaszowi Dobrzańskiemu za *Krajobrazy swojskie*. [...] nagrodzona została seria kart pocztowych Dobrzańskiego: *Z życia ludu*¹⁵.

Ikonografia ta niewątpliwie współtworzyła klimat estetyczny i emocjonalny czasów *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. Na konkursie rozstrzygniętym przez redaktorów *Słownika języka polskiego* (Jan Karłowicz, Ludwik Korotyński, Adam Antoni Kryński, Władysław Niedźwiecki i Waław Taczanowski) spośród 300 zgłoszonych projektów na

W drugim przypadku chodzi o pioniera fotografii w Galicji, ucznia jednego z braci Lumière, konstruktorów kinematografu, zobacz: P. Samolewicz [Ada Hausman] *Mój pradziad Bernard Henner*, „Nowiny” [Rzeszów], 13-15 X 2006.

¹¹ Zob. K. Lejko, *Warszawa zapomniana, Pocztówki z lat 1898 – 1915 ze zbiorów Muzeum Historycznego m. st. Warszawy*, Warszawa 1994, s. 21. Tutaj też podano asortyment i pełną gamę usług takiego „składu materiałów piśmiennych.”

¹² „Dnia 19 sierpnia 1839 roku Louis Jacques M. J. M. Daguerre zademonstrował prezesowi francuskiej Akademii Nauk w Paryżu Dominique François Argo pierwszy utrwalony obraz uzyskany przez działanie światła” – J. Kosiński, *Fotografia krakowska w latach 1840 – 1914, Zarys historii*, Kraków 1978, s. 12.

¹³ A. Wiślicki, *Fotografia w Warszawie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1863 nr 209, s. 377, cyt. za: K. Lejko, J. Niklewska, *Warszawa na starej fotografii 1850 – 1914*, Warszawa 1978 [motto].

¹⁴ Zob. J. Kozinski, dz. cyt., s. 22 i n.

¹⁵ K. Lejko, dz. cyt., s. 19.

polską nazwę karty pocztowej („otkrytoje pismo”) wybrano pięć, w tym wymyśloną przez Henryka Sienkiewicza – pocztówkę – dzisiaj już powszechnie przyjętą¹⁶. W czasie bliskim owej wystawy sukcesor firmy „St. Winiarski”, Roman Barabasz, wydał pocztówkę z fotografią Zamku Królewskiego w Warszawie, „wykonaną na jedwabnej tkaninie gobelinowej nowatorską techniką wynalezioną przez Jana Szczepanika”¹⁷. W latach 1900 – 1902 firma ta wypuściła wiele panoramicznych ujęć Warszawy, które złożyły się na album *Warszawa* (1902). A działalność tego typu ma jeszcze parę innych źródeł na gruncie warszawskim.

Z okazji Pierwszej Wystawy Fotograficznej, która odbyła się w warszawskim Ratuszu w 1901 roku, czasopismo „Sport” przypisało *atelier* fotograficznemu Bronisława Mieszkowskiego zasługę wprowadzenia do obiegu pocztówek fotograficznych¹⁸.

Z przytoczonych przykładów rozwoju fotografii na przełomie XIX i XX wieku i jej uobecnianiu się w Krakowie, Warszawie, i w ogóle na ziemiach polskich, wyodrębnić można dwie podstawowe cechy, związane z rozpowszechnianiem i jakością fotograficznego obrazowania, determinujące jej odbiór. Pierwsza wynika z narastającej, nasilającej się wszechobecności i popularności fotografii, którą potwierdza aż nadto pocztówkomania ogarniająca wówczas Europę i Polskę oraz niezwykle zainteresowanie publiczności wystawiennictwem i ofertą handlową na tym polu. Dość powiedzieć, że wspomniane wystawy w Krakowie i Warszawie, z lat 1899 – 1901, odwiedzało każdorazowo około 20 tysięcy osób. Cechą tą jest masowość zjawiska i powszechność dostępu. W odniesieniu do tekstu „zdjęcia migawkowego” Elizy Orzeszkowej można powiedzieć, że ta masowość stanowiła szczególnie wyraz nowoczesnej świadomości zbiorowej, uwrażliwionej na realistyczne aspekty relacji między artystą (czy rzemieślnikiem) a rzeczywistością, którą on odwzorowuje. Relacja ta nabierała w oczach odbiorcy charakteru potwierdzenia wiarygodności przekazu, wartości uzyskanego dzięki niej dzieła.

Druga cecha, ściśle złączona z pierwszą, uwidacznia się w odbiorze, w upodobaniu do uszczegółowionego w detalach i werystycznych ujęciach obrazu fotograficznego. W tym względzie fotografia aktywizowała świadomość szerokich kręgów odbiorców, uwrażliwiała je na związki między aspektem „teraz” a czasem byłym czy mijającym. Było to, co prawda, zawsze domeną literatury i sztuki, jednak dzięki fenomenowi momentalnej, „łatwej” percepcji – nie wymagającej ani dłuższego poznawania „tekstu”, ani kompetencji odbiorczych właściwych dla korzystania ze złożonych nieraz stylów odwzorowywania świata w literaturze i sztuce – fotografia działała bezpośrednio i sensualnie. Miała ona tę wyższość nad literaturą czy malarstwem, że do pejzażu rzeczywistości przedstawionej wprowadzała – jakby dosłownie, osobowo, bez fikcjonalnego uogólnienia czy selekcji – człowieka „konkretnego”, cielesnego, uczestnika jakiejś społecznie uobecnionej sytuacji oraz jego równie konkretny świat osobisty i własny.

Świat ten stawał się zintegrowanym zespołem znaków i wartości, który – w formie zdjęcia, portretu, panoramy, dany osobno lub w czasopiśmie czy albumie – kształtował więzi międzyludzkie. Odbiorca jakby wchodził w rzeczywistość przedstawioną poprzez przestrzeń animowaną i jednocześnie unieruchomioną przez fotografa, jego aparat (skrzynkę) oraz zdjęcie uwieczniające rzeczywisty moment i wycinek świata. Odbiorca

¹⁶ Tamże, s. 20.

¹⁷ Tamże, s. 22.

¹⁸ Tamże, s. 23.

stawał się jakby dopowiedzeniem, dalszą częścią historii uwidocznionej na fotografii, uruchamiał niejako jeszcze jedną migawkę. Tak działała metafizyka obcowania ze zdjęciem, tajemnica jego trwania w społecznym życiu. Związki między nadawcą (fotografem), czasoprzestrzenią komunikatu a odbiorcą są bliskie, wręcz tożsame, zaś dystanse, zwłaszcza krytyczne właściwe dla literatury, tutaj, w odbiorze zdjęcia, ulegają elizji.

Patrząc na te właściwości obcowania ze zdjęciem, powiedzieć można, że „zdjęcie migawkowe” Orzeszkowej w ogóle je pomija, ani się do nich nie odwołuje, ani też nie buduje na nich swego obrazu. Zamiast obiektywizmu ujęcia, subiektywizm i indywidualizm, zamiast mimetyzmu, kreacjonizm, zamiast racjonalizmu czynności poznawczych, intuicjonizm, zamiast powszechnej dostępności i łatwości percepcji, odbiorca stoi przed wymogiem sprawności intelektualnej i postawy analitycznej. Zdjęciowa jednoznaczność, prostota świata przedstawionego komplikuje się i nabiera charakteru problemowego w „zdjęciu migawkowym”. Tym bardziej rośnie na znaczeniu kwestia motywacji owego tytułu i funkcji korespondowania tekstu literackiego z inną formą sztuki, z innym tworzywem.

Cechą podstawową fotografii jest to, co ujmuje kwintesencja Florenta Felsa:

Wszyscy [owi fotografowie] troszczą się o dokładność, czystość, precyzję. Unikają «flou» [poruszenia, rozmazania],[...]. Nie oszukują ani modelu ani profesji, która kwalifikowana jako sztuka, musi posiadać własne prawa. Dobra fotografia jest przede wszystkim dokumentem¹⁹.

Podlega jednak, jak się okazało w refleksji teoretycznej, prawom symbolicznej reprezentacji i stanowi przede wszystkim „tekst” ze swoimi autotelicznymi właściwościami. Do takich należy cecha narracyjności, uwidaczniająca się na przykład w zestawieniach albumowych zdjęć. To nasuwa odpowiedź na pytanie, czy zdjęcie transkrybuje czy też tworzy rzeczywistość. O cechach tych pisał Alan Trachtenberg analizując temat skądinąd dokumentalnego albumu Walkera Evansa – *American Photographes* (1938):

To, co zdjęcia owe mówią, mówią we wzajemnych odniesieniach; pełen głos każdego obrazu uwalnia się jedynie wówczas, gdy pozostawiamy go w poszukiwaniu następnego, a w końcu w odniesieniu do wszystkich kolejnych obrazów w albumie. [...] ostatecznie sam album wytwarza znaczenie, mowę obrazów. Zamiast być zwykłym sposobem przedstawienia grupy zdjęć, forma albumu wciąga widza – czytelnika w proces rozwijającego się dyskursu ciągłości, powtórzeń, powieleń i anulowań, punktów kulminacyjnych i rozwiązań²⁰.

Ostatecznie fotografia – jako „zdjęcie”, efekt „zdejmowania podobizny” – jest, i zarazem nie jest tylko „dokumentem”.²¹ Dokument, pamiętajmy, powinien „ikonicznie przedstawić to, co przedstawia indeksowo”, jeśli ująć to za klasyfikacją znaków amerykańskiego semiotyka Charlesa Peirce’a: znaki ikoniczne, znaki indeksowe (indeksy, oznaki, wskaźniki) i symbole²².

Roland Barthes wykazał w analizie fotografii dwa elementy: *studium* i *punctum*. Pierwszy jest obiektywny i wynika z systemu kultury jako wytworu społeczeństwa²³.

¹⁹ Cyt. za: S. Sikora, *Fotografia, Między dokumentem a symbolem*, Izabelin, s. 21.

²⁰ Tamże, s. 26 i n.

²¹ Tamże, s. 33.

²² Tamże, s. 32 i n.

²³ „Rozpoznać *studium* to niechybnie spotkać się z intencjami fotografa, współbrzmieć z nimi, aprobować je lub je odrzucać, ale zawsze je rozumieć, dyskutować je w swym wnętrzu, ponieważ kultura

Punctum zaś, niedookreślone przez Barthesa, to, rzecz można, „ośnienie aspektem”, subiektywnym znaczeniem zdjęcia.

Powracając do dwóch podstawowych cech, związanych ze stadium rozpowszechniania i jakością fotograficznego obrazowania, determinujących odbiór dzieł w tej materii na przełomie XIX i XX wieku (masowość zjawiska i powszechność dostępu), zwróćmy uwagę na dwa przyczynowo związane ze sobą fakty; powstanie „fotorewolweru” i w rezultacie „zdjęcia migawkowego”, co znacznie poszerzyło możliwości fotografowania, zwłaszcza na „zamówienie społeczne”, dla potrzeb prasowych i publicystyki. Twórcą „fotorewolweru” był Konrad Brandel, właściciel zakładu fotograficznego i światłodrukarni w Warszawie. Zasłynął on wcześniej z wyjątkowego przedsięwzięcia, kiedy to w sierpniu 1873 roku, korzystając ze sposobności podczas renowacji wieży Zamku Królewskiego, ustawił swoją kamerę na najwyższym poziomie rusztowania i ujął cały roztaczający się stąd widok w serii systematycznie zrobionych zdjęć, których zestawienie tworzyło panoramę stolicy. Wyczyn ten był zwieńczeniem jego długoletnich usiłowań robienia zdjęć z „ptasiej perspektywy”. Na podstawie zdjęć z wieży zamkowej sporządzono rysunek i drzeworyt, a następnie wydrukowano całą panoramę w świątecznym numerze „Kłósów” w 1875 roku (nr 548), z dodaniem opisu współpracownika Brandla i redaktora tygodnika, Marcina Olszyńskiego. Efekt uzyskanego planu przestrzeni był imponujący i kreował z pewnością nowy sposób postrzegania ziemi, nowy wymiar obrazu miejsc szczególnie bliskich dla całej zbiorowości. Czytamy o tym choćby w takim opisie:

Do wydania [„Kłósów”] dołączona była rycina okazałych rozmiarów [...] 30 na 280,5 cm. Składała się z sześciu części wyciętych na oddzielnych klockach i odbitych na arkuszach papieru, następnie sklejonych w długi pas. [...] Według instrukcji [...], rysunek należało nakleić na kartonik, sklecić brzegi tworząc rulon, a ten na nitkach zawiesić pod lampą naftową. Otrzymałszy w ten sposób krąg o średnicy [...] ok. 76, 5 cm, należało go oglądać stojąc w środku²⁴.

Było to także swoiste zatrzymanie w kadrze, unieruchomienie całej synchronii zjawisk życia zbiorowego. Funkcja poznawcza takiego aktu była zupełnie nowatorska²⁵. W roku 1881 Brandel zbudował kamerę reporterską, która umożliwiała „zdjęcia migawkowe”, to „chwywanie życia na gorąco”:

Aparat miał postać prostokątnego pudełka, posiadał małe obiektyw, o krótkiej ogniskowej [...]. Obiektyw ten suwał się w oprawie, zaopatrzonej w podziałkę, odpowiadającą ostremu nastawieniu, poczynając od dziesięciu kroków aż do nieskończoności. Migawka była tarczowa wewnętrzna, o szybkości około 1/50 sekundy. Celownik składał się z ramki z nitkami, na krzyż przeprowadzonymi, oraz deseczki z odpowiednim otworem ocznym. [...] Do pudła kamery przytwierdzony był rzemień, na którym wisiał przez ramię przyrząd²⁶.

(do której *studium* przynależy) jest umową zawartą między twórcami a konsumentami.” – R. Barthes, *Camera lucida (Światło obrazu)*, cyt. za: S. Sikora, dz. cyt., s. 70.

²⁴ W. Źdzarski, *Zaczęło się od Daguerre'a. Szkice z dziejów fotografii XIX w.*, Warszawa 1977, s. 66. Czytamy tutaj: „Panorama podzielona była na 47 sektorów pionowych, oznaczonych cyframi, oraz na pięć pasów poziomych, oznaczonych literami A, B, C, D, E. Ułatwiały one odszukanie omówionych w tekście ważniejszych obiektów ówczesnej Warszawy”.

²⁵ W roku 1876 Brandel wzbudził wielkie zainteresowanie w Filadelfii swoim *Atlasem dermatologicznym*. Fotografia zatem rzeczywiście otwierała nową drogę epistemologiczną, tamże, s. 65.

²⁶ Tamże, s. 68.

Był to właśnie ów cud techniki, „aparat migawkowy”. Wynalazek ten umożliwił „fotografie momentalne”, zdjęcia ze scen życia miejskiego oraz wielkich wydarzeń, jak zjazd we wrześniu 1884 roku w Skierniewicach cesarza Aleksandra III, Franciszka Józefa i Wilhelma I. Na Wystawie Rolniczo-Przemysłowej w Warszawie w 1885 roku Brandel zdobył złoty medal za swe „zdjęcia migawkowe”. Rysunki podług nich wykonali następnie znani malarze, Władysław Podkowiński dla „Wędrowca” i Stanisław Witkiewicz dla „Tygodnika Ilustrowanego”.²⁷ W dziele rozpowszechniania twórców fotografii brali więc udział rysownicy, malarze, graficy, redaktorzy pism i dziennikarze, zakłady drukarskie i inni. Były to kolejne akty wzajemnych związków i zależności między tradycyjną i „artystowską” sztuką a nową, popularną i użytkową. Fotografia nadawała kulturze nowe oblicze, tworzyła nową estetykę i alfabet kultury masowej, stanowiła nowe medium u wrót XX wieku. Właśnie w roku 1905, kiedy to ukazał się utwór Elizy Orzeszkowej, Warszawskie Towarzystwo Fotograficzne nadało Konradowi Brandlowi godność członka honorowego „z powodu zasług położonych na polu fotografii, a szczególnie za obmyślenie i zbudowanie przyrządu ręcznego do zdjęć migawkowych”²⁸.

Fakty z dziedziny fotografii, rozwój, zasięg i osiągnięcia tej sztuki, na które wskazaliśmy, uzasadniają pojawienie się w tytule utworu literackiego pojęcia „zdjęcie migawkowe”, powszechnie już znanego i rozpoznawalnego, szczególnie cenionego w praktyce, zwłaszcza prasowej, i będącego synonimem nowoczesnej fotografii i nowych czasów w kulturze. Nie wyjaśniają jednak dostatecznie autorskiej strategii, intencji użycia w tytule utworu literackiego tego określenia. Nie wiemy, do jakiej cechy „fotografii momentalnej” autorka się odwołała. Kwestię tę dopowiedzieć winna trzecia, obok dwóch uprzednio już wyszczególnionych, cecha fotografii jako nowego środka i tworzywa uzyskiwania zdjęć. Jest nią procesualność, sposób pozyskiwania obrazów na drodze ich wywoływania.

Podstawą fotografii był materiał czuły na działanie światła i zdolny do odbicia (zachowania) przenieszonego przez nie obrazu rzeczywistości. Odkrycie zjawiska fotochemicznego poprzedzone było stuleciami badań i eksperymentów optycznych ze światłem i soczewkami. Już Leonardo da Vinci obserwował, około 1500 roku, w swym prototypie ciemni fotograficznej (*camera obscura*) zjawisko pomniejszenia i odwrócenia obrazu. W wieku XVIII było już wiadomo, że wrażliwość na światło wykazują chlorek i azotan srebra, smoły i sole rtęciowe, później dodano jeszcze jodek srebra oraz bromek srebra. John Herschel zaś odkrył w 1817 roku, że tiosiarczek sodowy rozpuszcza chlorek srebra i pozwala utrwalić obraz uzyskany przy użyciu chlorku srebra²⁹. W roku 1827 pierwszą fotografię przesłał Towarzystwu Królewskiemu w Londynie Joseph Nicéphore Niépce. Miała ona postać obrazu utrwalonego na płycie metalowej, a odkrycie to wynalazca nazwał „heliografią”. Potem był już Dageurre ze zdjęciami na srebrnej płytce, a poszukiwanie możliwości powielania takiego obrazu i potaniania samego materiału: „Doprowadziło do uzyskania fotografii na papierze woskowym (talbotypia, albertotypia)”³⁰.

W zakładach krajowych, w Krakowie czy Warszawie, robiono dagerotypy na blaszce, z czasem zdjęcia uzyskiwano na płytkach szklanych. Popularyzacja tej iście alche-

²⁷ Tamże, s. 69.

²⁸ Tamże, s. 70.

²⁹ J. Kosiński, dz. cyt., s. 13.

³⁰ Tamże, s. 14.

micznej i magicznej wiedzy przypadła nestorowi, patrząc z dzisiejszej perspektywy, polskiego piśmiennictwa fotograficznego inż. Maksymilianowi Straszowi, który dał wyczerpujący opis sztuki fotograficznej w artykule z 13 lipca 1839 roku (!), zamieszczonym w „Wiadomościach Handlowych i Przemysłowych”. Warto przytoczyć jego treść, gdyż inicjował on nie tylko wiedzę fachową, ale i nowy rodzaj wyobraźni zbiorowej, inspirowanej światłem i technicznymi wynalazkami:

Aby zebrać kamerą obskurą przedmioty za pomocą wpływów światła, bierze się na ten cel cienki papier listowy, równy, ścisły, ten macza się w wodzie, w której jest rozpuszczona sól morską w małej ilości, po wyschnięciu wyciera się tak, aby sól na powierzchni była równo rozprowadzona. Następnie macza się tenże papier z jednej strony tylko w wodzie nasyconej saletrzanem srebra [...]. Po wysuszeniu papieru przy ogniu, należy go strzec od wpływu słonecznego światła, aby nie szerniał. Potem można go użyć do kamery obskury, za pomocą której bliższe przedmioty jako to statuy, budowle, a mianowicie rośliny mocno oświetlone przenoszą się w przeciągu godziny czasu z zupełną dokładnością i czystością konturów. W tym jednak przeniesieniu ta zachodzi różnica, że części ciemne są oblane tłem jaśniejszym a świetlne ciemnym. Po wyjęciu papieru z kamery obskury trzeba natychmiast dla utrwalenia wyobrażenia przedmiotów na nim wyraźnych, umaczać go w wodzie nasyconej mocno zwyczajną solą kuchenną, lub w małej bardzo ilości jodkiem potasu, w pierwszym razie kolor obrazu będzie fioletowy, w drugim żółtawy³¹.

Tak oto w zarysie wygląda ów cud wieku XIX – fotografia. Uwrażliwiła ona artystów i rzemieślników, sprawców i uczestników faktów kulturalnych na światło jako tworzywo zdolne zobrazować czas, przedmioty i podmioty wydarzeń w nim zaistniałych. Można powiedzieć, że fotografia zdemokratyzowała sztukę, odsłoniła jej arkana zwykłemu człowiekowi, co więcej, uczyniła go – wraz ze światem, który w danym momencie tworzył lub tylko w nim zaistniał – swoim obiektem. Następnym krokiem rozwojowym był wzrost światłoczułości płyt fotograficznych, co umożliwiło skrócenie czasu naświetlenia zdjęć w dobrych warunkach do 1/50 sekundy i fotografowanie przedmiotów ruchomych. Dało to zresztą impuls do powstania kinematografii³². Ktoś, kto wybrał się do fotografa w pierwszej połowie XIX wieku, by zrobić sobie zdjęcie, musiał nieruchomo pozować od 5 do 3 minut. Używano w tym celu nawet podpórki pod głowę. Dziś naświetlanie może trwać ponad 2 miliony razy krócej od pierwszych dagerotypów.

W swoim *Zdjęciu migawkowym* Eliza Orzeszkowa nawiązała, stylistycznie i kompozycyjnie, do zasady urządzenia technicznego – świetlistego odbicia – pozwalającej uzyskiwać „fotografie momentalne” poza ograniczonym studium i w warunkach naturalnych. Obrazy otrzymane tą drogą umożliwiały bezpośredni wgląd w ujętą przez nie czasoprzestrzeń i jej momentalną, otwartą dla wszystkich dorosłych odbiorców, weryfikację pod względem prawdziwości. Znaczenie poznawcze, aksjologiczne i uczuciowe „zdjęć momentalnych” wynikało z ich zdolności zbierania i kumulowania w obrazie rzeczywistości realistycznych szczegółów przestrzennych i cech czasowych, które odbiorca rozpoznawał jako znaki estetyczne swej świadomości. Gotowe, uzyskane w ten sposób zdjęcia uruchamiają niejako aparat wewnętrznej pamięci człowieka. Jakość tego aparatu decyduje o „ostrości”, wyrazistości komunikowanego przez nie „tekstu”. Tak chyba działa mechanizm relacji *studium* i *punctum*, o której pisał w *Camera lucida* Ro-

³¹ Cyt. za: W. Żdzarski, dz. cyt., s.87.

³² Celulidową błonę filmową wynalazł i zademonstrował w roku 1882 w Moskwie rosyjski chemik Iwan Bołdyrew, który sprzedał swój wynalazek firmie Kodak, gdyż rząd carski nie był zainteresowany tym wynalazkiem.

land Barthes. Z tego też powodu realizm zdjęć nie pozostaje ich ostateczną cechą. Warto posłuchać w tym miejscu francuskiego teoretyka:

Realisci – *pisze Sławomir Sikora, do których Barthes siebie zalicza* – nie uważają wcale Fotografii za «kopię» rzeczywistości, ale za emanację rzeczywistości minionej, za *magię*, nie sztukę.[...] Ważne jest, że zdjęcie ma siłę potwierdzania i że potwierdzenie Fotografii odnosi się nie do przedmiotu, lecz do czasu. Z fenomenologicznego punktu widzenia zdolność poświadczania autentyczności bierze w Fotografii górę nad zdolnością przedstawiania³³.

Tę fenomenologiczną zasadę „światła obrazu” można potwierdzić, przy interesującym nas kontekście utworu literackiego, choćby w trakcie oglądania albumu z 1900 roku, w którym znalazły się czarno-białe fotogramy, dzisiaj widoczne nieledwie cienie tylko, stron rodzinnych Adama Mickiewicza³⁴. O zasadniczo ponadrealistycznym ujęciu Niemna w *Zdjęciu migawkowym* Orzeszkowej może poświadczyc, poza właściwościami stylu, na przykład porównanie z lapidarną *Przedmową* autorki zwracającą uwagę na realistyczne poznanie tej rzeki i bogactwo jej krajoznawczych obiektów w unikalnym wydawnictwie z 1903 roku³⁵. Chodzi w tym zwięzłym słowie wstępu o osiem dni podróży „żeglarskim szlakiem Jagiełły”, od Grodna do Kowna. Sposób widzenia obiektu i konwencja jego przedstawienia ma tutaj ścisłą motywację geograficzną i etnograficzną, i zmierza do praktycznych, wymiernych rezultatów poznania. Można dopowiedzieć za Umberto Eco, patrząc na te dwa obrazy Niemna, z *Przedmowy* i *Zdjęcia migawkowego*:

Wrażenie desygnatu zamienia się w grę treści, zdjęcie jest zjawiskiem semiozycznym³⁶.

Patrząc na te fotograficzne konotacje tekstu literackiego musimy powiedzieć, że *Zdjęcie migawkowe* Elizy Orzeszkowej to raczej „album” wedle cech narracyjnych, o których pisał amerykański badacz. Zatem tylko razem wzięte wszystkie części kompozycyjne stanowią o „całości” (temacie i idei dzieła), badane zaś oddzielnie, asynchronicznie, poszczególne sekwencje, owe cząstki od I do V, nie dają odpowiedzi, a nawet autonomizują się i odnajdują swe konkretyzacje w oddzielnych aspektach i kontekstach rzeczywistości (geograficznych, przyrodniczych, etnicznych, społeczno-historycznych i astronomicznych). Oddzielnie dają obrazy pełne impresji i emotywnie, razem zaś składają się na znacznie rozleglejsze ujęcie i wyższy poziom abstrakcyjny rzeczywistości. A czynią to właśnie dzięki leitmotivowi światła. „Zdjęcie migawkowe” w kompozycji literackiej umożliwia wprowadzenie tematu Niemna w przestrzeń mitu solarnego, a jej zasadniczym tworzywem obrazowym są światło i cień. Warto pamiętać przy tym wskazania Jurija Łotmana i Borisa Uspienskiego:

że świat mitu (postrzegany z punktu widzenia świadomości mitologicznej) jest światem imion własnych.[...] funkcjonujące w świecie mitu słowa nie mają znamion konwencjonalności [...].

³³ Cyt. za: S. Sikora, dz. cyt., s. 66.

³⁴ Zob. *Album pamiątkowe, Widoki stron rodzinnych Adama Mickiewicza*, zebrał Teofil Eugeniusz Boretti, Warszawa 1900, Nakł. T. E. Boretti i Zakładu Fotochemigraficznego Wierzbicki i Sk-a, druk W. Dunina, Nowy Świat 35.

³⁵ Zob. *Dolinami rzek. Opis podróży wzdłuż Niemna, Wisły, Bugu i Biebrzy przez Zygmunta Glogera*, Warszawa 1903, s. 3-4.

³⁶ U. Eco, *O zwierciadłach*, w: tenże, *Czytanie świata*, Kraków 1999, s. 98.

Świat mitu to świat, gdzie słowo utożsamione jest ze swoim desygnatem, jego użycie zaś równoznaczne jest z czynem³⁷.

Głównym tematem *Zdjęcia migawkowego* jest Niemen „widziany jako” rzeka mityczna opływająca świat, Okeanos, odbijający obraz bytu, objaśniający zagadkę i tajemnicę cudu istnienia, sam będący w istocie płynącą poprzez istnienie rzeką światła.

Czytelnik Orzeszkowej, powtórzyć można za wywodem Barthesa o mitach, stoi w obliczu „świata Imion Własnych”, gdy roztacza się przed nim krajobraz Rzeki. Rzeka we wstępie (apostroficznym, wręcz aklamacyjnym) wie, o czym jest zadumana Ziemia. Podmiot, zadumana kobieta, zna tę jej moc poznania i wpływania na życie. Zbliża się jakby przez to do źródeł czasu – Ziemi, Natury i swego własnego, ludzkiego. Czyni to „teraz”, w chwili pełnej dojrzałości, kiedy minęły już lata spontanicznego, jak kwiaty, wzrastania. Ta postawa i ta wizja Niemna nadaje podmiotowi i jego czynnościom charakter medytacyjny, idealistyczny i wieszczcy. Oto źródła tych wszystkich czasów niesionych nieustannie przez Rzekę odbijają się, jak w Niej samej, w pamięci głębokiej kobiety-kapłanki i świadka Rzeki.

Zaczyna ona mówić do Niej wszystkimi językami, stylami kultury, osiągając w tym akcie, jak niegdyś czciciele Dionizosa, stan najwyższego uniesienia – ekstazy (gr. *éxtasis* `wyjście z siebie`) i entuzjazmu (gr. *enthusiasmós* `włączenie się w bóstwo` lub `przyjęcie w siebie bóstwa`). Można rozpoznać w tym rozgwarze języków praindoeuropejskie refleksy oraz odbłaski Kosmosu Homera. Akt poznawczego i kultowego zbliżenia do Rzeki staje się tym samym tematem kulturowym, najpierwszym i najgłówniejszym, tematem eposu życia, ujętym w „zamrażającym” zwierciadle czasu. Temat ten ujawnia magiczne związki Rzeki i duchowej głębi człowieka, dających się spostrzec w błyskach światła i ognia oraz nocnych konturach cienia. Podmiot empatycznie zbliża swą myśl do Myśli Rzeki rozpamiętującej Ziemię:

O czym zadumanej?

Ach, o tym zapewne, coś ty, kryształe płynny, gościńcu wieczny, zwierciadło czarnoksiężskie, taflo dźwięcząca, naszyjniku stalowy, pątniku w długiej szacie błękitnej, coś ty, o Niemnie!, przez czasy minione widział, słyszał i o tym, co przez czasy inne, z otchłani przeszłości jeszcze nie wyłowionej, widzieć i słyszeć będziesz... Ty szemrzesz, a przepasana tobą ziemia duma o tym, co przeminęło i o tym, co przybywa³⁸.

Tak waloryzowana przestrzeń rzeki dzisiaj, od kilkudziesięciu ostatnich lat, określana jest na gruncie antropologii, za amerykańskim geografem Yi-Fu Tuanem jako „geografia humanistyczna”:

W centrum zainteresowania geografów humanistów znalazły się [...] aspekty rzeczywistości (otoczenia, środowiska), które będąc odbierane zmysłami przez ludzi są odczuwane i wartościowane indywidualnie, zależne od indywidualnych cech psychiki odbiorcy, od jego kulturowo ukształtowanej umysłowości. W zakresie zainteresowań znalazły się także pochodne od nich zjawiska procesów społecznego kształtowania uznanych pojęć miar i wartości przestrzennych, ich różnicowanie kulturowe i historyczny przebieg kształtowania³⁹.

³⁷ Zo. J. Łotman, *Symbol w kulturze*, cyt. za: S. Sikora, dz. cyt., s. 103.

³⁸ E. Orzeszkowa, *Niemen, Zdjęcie migawkowe*, dz. cyt., s. 382 i n.

³⁹ Zob. K. H. Wojciechowski, *Przestrzeń i geografia*, w: *Rzeki, Kultura – cywilizacja – historia*, red. J. Kułtuniak, Katowice 1996, t. 5, s. 167.

Patrząc na tę przestrzeń kulturową rzeki, którą otwiera *Zdjęcie migawkowe*, powiedzić można, że jest ona nie tylko antycypacją znacznie późniejszej „geografii kulturowej” (chcemy przez to powiedzieć, że jest nowatorska i bez precedensu), ale objawia w istocie główny motyw twórczości Elizy Orzeszkowej. W jego konturze uwidacznia się to wszystko, co wyliczał Mieczysław Limanowski jako recenzent *Wieczoru Orzeszkowej* na Pohulance:

Ciemną stroną wieczoru jest to, że się o samej ziemi mało mówiło i że tę ziemię podano przez krzywe i deformujące szkiełka. O Świętej Ziemi, którą Orzeszkowa nad wszystko kochała, nie słyszeliśmy wcale. Zamiast wieczór oprzeć na ziemi, na nieśmiertelności tej ziemi, na rodzeniu tej ziemi, słońcu, które ją przygrzewa i księżycu, który ją po nocach straszy, zbudzono w nas nietoperze [...] ⁴⁰.

Wszystkie te treści i idee biorą swój początek, niczym najstarsze cywilizacje, z Rzeki, z błękitnego Niemna, z Niego wypływają i doń powracają. Jacek Kolbuszewski potwierdził wyjątkową rangę Niemna w twórczości uwięzionej, rzecz można, w Grodnie pisarki i usytuował jej poetykę rzeki na tle tendencji pozytywistycznych, które pojawiły się u schyłku XIX wieku i przyniosły „kulturowo-ekologiczne” ujęcie tematyki rzek. Tak o tym pisał:

Choć silne były sugestie Pola, by obraz życia polskiej zbiorowości narodowej wiązać z rzekami, tendencja do pokazywania związku między codziennością ludzkiego życia a istnieniem, trwaniem i życiem rzek pojawiła się dopiero w literaturze realistycznej, największym zaś w tym zakresie osiągnięciem stało się *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej. Żadnemu z pisarzy polskich nie udało się w tak dobrym kształcie artystycznym, zarazem zaś tak głęboko ukazać siły i wieloaspektowości powiązań życia ludzkiego z rzeką, pełniącą funkcję swoistej „osi życia” nadniemeńskiej społeczności ⁴¹.

Trzeba pamiętać o tym historycznoliterackim uwarunkowaniu, gdy myślimy jednak o nowej artykulacji motywu akwaticznego w utworze Orzeszkowej z 1905 roku. Jolanta Sztachelska – poszukując centrum przestrzeni symbolicznej w prozie Orzeszkowej – zwróciła uwagę na znamieny rys antropologiczny jej utworów, niewątpliwie inspirowany pismami Johna Ruskina:

W większości tekstów Orzeszkowej nadniemeński pejzaż pełen jest znaków, czytania z „oblicza Matki” ⁴².

Za Grażyną Borkowską autorka tych słów przyjęła i rozwinęła pogląd o braku centrum w świecie symbolicznym „nad Niemnem”, jeśli myśleć o nim jako o statycznym, punktowym *locusie*. Rolę tę pełni właśnie „oś symboliczna Niemna”.

Odwołania do „zdjęcia migawkowego” przy obrazie Niemna w filozoficznej i medytacyjnej prozie poetyckiej Orzeszkowej nie mają tylko powierzchownego i estetycznego charakteru. Otwierają nową, neoidealistyczną drogę poznania, epistemologię opartą na koncepcji światła i wiążącą ją z odniesieniem do bytu i czasu. Myśląc o tym aspekcie kompozycji literackiej, należałoby zasadniczo odejść od, ciągle podkreślanej w studiach twórczości tej pisarki wręcz absolutyzowanej, relacji Natura – Historia. W utworze z początku XX wieku chodzi raczej o przełamanie kategoryczności determinizmów i

⁴⁰ Zob. *Duchowość i maestria. Mieczysław Limanowski, recenzje teatralne 1901–1940*, zebrał i oprac. Z. Osieński, Warszawa 1992, s. 174.

⁴¹ J. Kolbuszewski, *Znaczenia i wartości przyrody polskiej*, Wrocław 2000, s. 129.

⁴² J. Sztachelska, *Przestrzeń symboliczna w nadniemeńskiej prozie Elizy Orzeszkowej*, w: *Wilno i Kresy Północno-Wschodnie*, t. 4: *Literatura*, red. E. Feliksiak, A. Kieźuń, Białystok 1996, s. 105.

subiektywizmu historii. Wydaje się, że można już postawić przed omawianym utworem problem ne o i d e a l i z m u, inspirującą jego estetykę i myśl filozofię Platona. Całe „zdjęcie migawkowe”, ujęte w kompozycji jakby wzorowanej na aktach tragedii greckiej, zadaje się być innym powtórzeniem „metafory jaskini”, platońskiego objaśnienia bytu, czyni to właśnie za pomocą estetyki i semantyki światła.

Daje to zasadniczo inną niż pozytywistyczna motywację obrazu Niemna, także wyższy od krajobrazu wyłącznie historycznego i etnologicznego pejzaż bytu uniwersalnego. Z tą głównie różnicą, że to, co u Platona jest tylko wzgardliwym „odbiciem” (światła – idej) i stanowi o niewartej pochwały filozofa rzeczywistości ziemskiej, u Orzeszkowej prześwietlone zostaje opromieniającą tę „jaskinię” – kulturą, ludzkim wysiłkiem świadomego uczestniczenia w bycie pośród kosmicznego świata, od animizmu, poezji Homera i psalmów po dzieła ludzkich rąk, pracy myśli i dążenia do koniecznego celu, sensu i ładu. Ludzkie uczestnictwo, cierpienie i niespełnienie, marzenie i nadzieja płyną w tej rzece światła i cienia, zderzają się z przemijaniem i prawami egzystencji. Ów dramat i spór o wartości przydaje istnieniu wymiar pełnego tragizmu, piękna i patosu. Jednym słowem, to, co u Platona rozwija się na osi pionowej, Orzeszkowa ledwie zaznacza i przeciwnie do niego rozwija to, co uczynił on na osi poziomej tylko w wizerunku ludzi w kajdanach⁴³.

Na przełomie XIX i XX wieku pojawił się w Europie, w filozofii i na gruncie humanistyki, nurt neoidealistyczny, głównie w kręgu „szkoły badeńskiej” i uprawianej przez nią neokantyzmu. Jej czołowy przedstawiciel, profesor w Heidelbergu, Wilhelm Windelband (1848–1915) był także autorem monografii Platona, przywracającej nauce jej utracone związki z metafizyką i religią. W przekładzie polskim dzieło to wyszło w Warszawie w roku 1902⁴⁴.

Z recepcji myśli platońskiej wynikało wyższe i szersze spojrzenie na stosunek między nauką a światem oraz rozleglejszy dla ludzkości pejzaż postrzegania świata. Myśli te świetnie wykładają się we *Wstępie* niemieckiego profesora i przełamują ówczesny materialistyczny sejentyzm. W zakończeniu owego *Wstępu* czytamy:

Jeżeli cele życia ludzkiego mają być określone na zasadzie poznania związków pomiędzy wszystkimi rzeczami, to sam ten związek trzeba zrozumieć, jako związek ściśle celowy. Atoli teleologiczny pogląd na świat sam przez się posiada charakter religijny. [...] Platon wszedł znowu w żywą styczność z czuciową ze świadomością religijną⁴⁵.

Tajemnicę bytu oświetla światło, jako sprawca, źródło i cel jednoczący wszystkie byty. Fenomenologię światła w prozie „zdjęcia migawkowego”, to iście genezyjskie wyłanianie się świata w akcie świtu, w studyjny sposób objaśnia, a raczej sensualnie odbija pierwszą część kompozycji utworu. Jest w tym opowiadaniu baśniowa kreacyjność, ale jest także biblijna wrażliwość i wręcz topika rezurekcyjna, jest niekończąca się opowieść kulturowa, polisemiczna i wielostylowa, o cudzie świtu i jego mocy oświetlania bytu. Nieobjęta bujność życia wypełnia cały horyzont ludzkiego doświadczenia Natury i swym pięknem przerasta tworzone przez człowieka formy. Gdzież są porywające wzory tych spontanicznych twórców, owych roślin, fascynującej architektury kwiatów i

⁴³ O osi pionowej i poziomej w metaforze jaskini wyczerpująco w: W. Stróżewski, *Wykłady o Platonie. Ontologia*, Kraków 1992, *Wykład XI: Metafora jaskini*, s. 100-110.

⁴⁴ Zob. W. Windelband, *Platon*, przeł. z niem. S. Bouffał, Warszawa [1902].

⁴⁵ Tamże, s. 19.

wartości ziół, zdaje się mówić wszystko dokoła, a może to tylko intuicja poznawcza tak czyta znaki Natury?

O poziomie uogólnień ontologicznych świadczy wiele fragmentów *Zdjęcia migawkowego*, wszystkie jednak przewyższa rozdział, a raczej akt dramatyczny, IV z motywem nocnego połowu jacy. Oto spojrzenie na człowieka, poza historią, a także i ponad porządkiem Natury, kiedy to pojawia się porównanie godów motyli – „sen nocy letniej” – z człowiekiem:

Nie jestże to wierny wizerunek w miniaturze innego gatunku ziemskiego, złożonego z istot dużych i mądrych? Ta tylko różnica, że w tym dużym i mądrym gatunku nie wszystkie osobniki mają skrzydła i choćby jedną chwilę lotu⁴⁶.

Oto i tajemnica „życia migawkowego”, jak wprost mówi o tym autorka, równe w swej zasadzie, mimo czasowych różnic, dla motyla i dla człowieka. Właśnie fenomen ten objaśnia najpełniej platońska „metafora jaskini” w swej wertykalnej osi. Zaćmienie słońca – empiryczne doznanie zjawiska astronomicznego dopełnia świetlisty album Orzeszkowej. Tutaj – w puencie utworu – otwiera ona i skaluje „całą jaskrawość” i ciemność bytu. Ludzka świadomość ulotności życia pozwala człowiekowi zachować piękno i powagę słów modlitwy, ich uczuciową i duchową moc, odwołać się do nich. Słowo znów – jak na początku – rozprasza ciemność i ustanawia światłość. Są to, zdaje się, przesłanki nowego światopoglądu artystycznego – modernizmu.

⁴⁶ E Orzeszkowa, *Niemen. Zdjęcie...*, dz. cyt., s. 395.



J. Malczewski, *Faun grający na flecie* (1903 r.)

III.

W SFERZE LIRYCZNOŚCI



Grzegorz Igliński
(Olsztyn)

ŻYCIA ZAKŁĘTY KAMIEŃ. SYMBOLIKA TAŃCZĄCEGO FAUNA W LITERATURZE POLSKIEJ PRZEŁOMU XIX I XX WIEKU

Zdumiewająca jest popularność motywu Fauna i postaci mu pokrewnych w literaturze i sztuce przełomu XIX i XX wieku. Z uwagi na obszerność problematyki z tym związanej pragniemy przybliżyć tylko jeden ze sposobów kreacji interesującego nas starożytnego bożka. Chodzi mianowicie wyłącznie o Fauna, który występuje jako kamienna figurka. Interesujące, że Faun zaklęty w kamieniu to najczęściej Faun tańczący. Przykładem utwory Marii Konopnickiej, Wacława Berenta i Jana Pietrzyckiego – trzech jakże różnych autorów, których łączy jednak podobne widzenie Fauna-Pana.

1. Taniec życia

Maria Konopnicka jest autorką tryptyku *Faun*, który zamieściła w tomie *Italia* (Warszawa 1901). Faun występuje tutaj w trzech rolach, osobnych dla każdej części cyklu: *Faun tańczy*, *Faun pijany*, *Faun śpiący*. Wszystkie trzy ogniwa były po raz pierwszy publikowane w 1893 roku w „Bibliotece Warszawskiej” (III 512 i 516).

Ciekawe, że każdy tekst poetki, dotyczący interesującego nas motywu, został zainspirowany autentycznym dziełem sztuki antycznej. Można by powiedzieć, że jest jakby poetycką wariacją tematu, który pierwotnie znalazł realizację plastyczną (rzecz „plastyczna” zostaje „przełożona” na rzecz „liryczną”). Od razu trzeba zastrzec, iż utwory te nie stanowią bezwiednego i wiernego opisu tego, co autorka kiedyś zobaczyła, ale pozostają w pewnej mierze własną wizją czy interpretacją. Starożytne dzieła tworzą jedynie punkt wyjścia umożliwiający przeprowadzenie osobistej refleksji.

Swojego tańczącego Fauna nazywa Konopnicka na przykład kapitoliniem, sytuuje go więc na Kapitolu w Rzymie, zauważając, że niegdyś znajdował się w willi cesarza Hadriana w Tivoli. Tymczasem prawdziwy posąg okazuje się w rzeczywistości rzeźbą Satyra, który nie tańczy, lecz trzyma w wyciągniętej ręce kiść winogron, spoglądając na nie z uśmiechem¹. Jan Czubek podaje mylnie, że „jest to owszem Faun, w spokoju marzący, upojony grą na fletni, której dopiero co zaprzestał”; zdaje się jednak za to mieć

¹ Zob. L. Winniczuk, *Antyk w poezjach Konopnickiej*, „Meander” 1950, nr 6-7, s. 437 (tutaj także zdjęcie wspomnianej rzeźby – ryc. 1). Fauna czasem utożsamiano z Satyrem, obaj mieli bowiem podobny wygląd. Stało się to w późniejszych czasach, kiedy Faun – tak jak to się stało z greckim Panem – rozszczepił się przed oczami ludzi na wielu faunów, identyfikowanych z kolei z greckimi satyrami (por. Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1997, s. 547).

rację, twierdząc, że „poetka miała na myśli słynnego Fauna we florenckich Ufficych [Galleria degli Uffizi – przyp. G. I.], przenosząc na niego (przez nieuwagę czy zapomnienie) tylko pewne szczegóły z Fauna kapitolńskiego (miejsce przechowania i znalezienia)”². Lidia Winniczuk podejrzewa z kolei, że Konopnicka mogła widzieć tańczącego Fauna w willi Borghese³.

Taniec jako ruch rytmiczny i jednocześnie ekstatyczny łączono w wielu kulturach z siłami twórczymi i porządkującymi. Tańczący Faun, ukazujący się naszym oczom w pierwszej części tryptyku Konopnickiej, wyobraża wieczność życia, młodości i seksualnego pożądania. Jego posąg to ruch zaklęty w boskim kamieniu; ruch, który jest bezruchem – którego powtarzalność, właściwa dla tańca, oznacza niezmienną zjawisk, trwałość istnienia. Kapitolński Faun jest poza tym dziełem sztuki, tak doskonałym jak życie, które swą postacią wyraża. Sztuka i życie to bowiem jedno i to samo – cud twórczy, przejaw boskości. Czas i historia nie są w stanie przewartościować ich znaczenia, unicestwić ich wartości:

Hellady śmierć, co białą skroń
Złożyła w mirt i różę,
I łoskot Romy zwalonej w gruz,
Przetańczył w tym marmurze.

Zmieniała ziemia bogi swe,
Zmieniało niebo pana,
A w białej willi wciąż tańczył Faun
Cezara Hadriana. (Faun tańczy, s. 66)

Zmiany polityczne i religijne zdają się nie mieć żadnego wpływu na Fauna, tak jak nie mają żadnego wpływu na porządek kosmosu. Taniec bohatera obrazuje odwieczną energię, życiowy rytm wszechświata – nie jest jakąś prostą interpretacją czy wyobrażeniem życia, ale jest samym życiem. Trudno go nazwać tańcem sakralnym, ale tak jak on wypowiada gestami i ruchami ciała, rytmem i muzyką to, co w greckich misteriach było tajemnicą boskiego porządku kosmicznego, kierującego „tańcem gwiazd”:

Miękką się linią grzbiet mu gnie,
Subtelne grają kości,
Uderza stopa w bachiczny rytm,
W bachiczny rytm młodości.
[.....]

Dwa dźwięczne dyski w ręku wzniosł,
W takt je do skoku trąca,
Widać, jak w żyły nabiega krew,
Krew bujna i gorąca. (s. 65-66)

² Zob. M. Konopnicka, *Poezye*, wyd. zupełne, krytyczne, oprac. J. Czubek, słowo wstępne H. Sienkiewiczza, Warszawa [1916], t. IV, s. 65 (fragmenty wiersza *Faun tańczy* podajemy według tego wydania). Trudno jednak powiedzieć, czy była to nieuwaga lub zapomnienie – a może celowy zabieg. Nie o ścisłość historyczną chodzi przecież w poezji, ale – upraszczając trochę – o wyrażenie jakiegoś przeżycia lub jakiejś prawdy.

³ Zob. L. Winniczuk, dz. cyt., s. 437 (zdjęcie Fauna z Borghese na s. 438 – ryc. 2). Fotografii oszalalego czy tańczącego Fauna, wykonanego z brązu, a pochodzącego z muzeum w Neapolu, zamieszcza też Joël Schmidt (*Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przeł. B. Sęk, Katowice 2001, s. 102).

Nadszedł w końcu okres zapomnienia, kiedy ruiny dawnego świata pogrzebały Fauna na wieki, kiedy cywilizacja kochająca życie ustąpiła cywilizacji ducha, a taniec życia przybrał formę tańca śmierci. Czas pokazał jednak, że życie jest od śmierci silniejsze, wieki nic dlań nie znaczą, ono upływa nie upływając – nagle Faun „wyjawił kształty swe // Z nieposkromioną siłą // Młodego piękna” (s. 66). Jego odrodzenie przypomina narodziny, a nie zmartwychwstanie. Piękno bowiem nie umiera. Od tamtej pory wśród tych, którzy go zobaczą, wzbudza radość i wiarę w potęgę życia, jego moc twórczą, piękno tego świata, a może i siłę sztuki zdolnej przetrwać wbrew przeciwnościom losu, mimo zawirowań historii – i wzbudzać te same emocje, co kiedyś. Faun odpowiada na ludzką potrzebę nieskończoności, zwłaszcza w dobie kryzysu prawdy i etyki, religijnego zwątpienia i poczucia schyłku. Jego młodość stanowi przeciwagę dla postępującej właśnie starości gatunku ludzkiego, jego biograficznego zaawansowania, powodującego wygasanie sił żywotnych, stopniowe zmysłów, umiłowanie bezruchu⁴. To antidotum na oczekiwany koniec wieku lub przeczuwany – a może już przeżywany – upadek cywilizacji europejskiej, rasy romańskiej czy mieszczańskiej kultury. W roku 1894, a więc niedługo po pierwodruku utworów Konopnickiej o Faunie (przypomnijmy – 1893), ukazuje się przecież druga seria *Poezji Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, będąca pełną deklaracją modernistycznej uczuciowości, której osią jest rozczarowanie filozoficzno-moralne, pesymizm i brak ideowego oparcia we wszelkich istniejących doktrynach naukowych bądź religijnych.

I chociaż bardziej prawdopodobne, że Konopnicka w swoim wierszu ma na myśli pewną epokę w dziejach, która się przeżyła, której prawdy się zdewaluowały lub zostały zweryfikowane przez historię (a dodatkowo w grę mogą wchodzić nierozwiązane kwestie społeczne i narodowe, zawsze bliskie poetce), i raczej obca jest jej świadomość dekadencja – to nie można oprzeć się wrażeniu, że to właśnie rozpaczy dekadencja, a nie żadnej innej, przeciwstawia tutaj jakąś formę filozofii życia (trudno jednak tę filozofię życia kojarzyć z którąś z tych witalistycznych teorii, jakie stały się modne później wśród modernistów). Wydaje się nieco uzasadnione, że takie odczytanie utworu mogło mieć miejsce jeśli nie w roku 1893, to w 1901, kiedy tekst opublikowany został w tomie *Italia*, a więc kiedy zmienił się trochę kontekst zewnętrzny: modernizm osiągnął już stan dojrzały i Faun na dobre zagościł w jego wyobraźni.

I nad rozpaczą naszych dni,
Nad starym światem ducha
Kapitoński tańczy znów Faun
I świeżym życiem bucha. (s. 67)

⁴ Chodzi tu o przekonanie poczęte z ducha ewolucjonizmu, że człowiek współczesny jest produktem ostatecznym zaawansowanego procesu ewolucyjnego, któremu podlegał jego gatunek, i jako taki stanowi twór wyjątkowo wysubtelniony i skomplikowany, ale zarazem mniej odporny i niezdolny do dalszego trwania, podatny zaś na chorobę i degenerację oraz bliski śmierci, jak wszelki płód natury odpowiednio dojrzały (zob. T. Wałas, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Kraków – Wrocław 1986, s. 44). Owocem ewolucji jest więc istota tak misterna i wrażliwa, że niezdolna do dalszego życia, niefunkcjonalna, pozbawiona życiowej odporności. Wiąże się to wszystko z rozumieniem historii jako rozwoju analogicznego do rozwoju żywego organizmu. Rozwój ten przebiega wedle wzoru ustalonego przez naturę: narodziny, wzrost, dojrzałość, starość, śmierć. Myślenie oparte na takiej analogii prowadzi do szukania w dziejach kultur, społeczeństw i cywilizacji etapu nieuniknionego wyczerpywania się energii, rozkładu form i rozpadu żywych dotąd wartości.

Faun Konopnickiej⁵ to Faun nadziei, który urzeka młodzieńczą spontanicznością, naturalnością, prawdziwością, żywotnością, w którym nie ma pozy, sztuczności, wyrachowania, rozpaczliwego hedonizmu naznaczonego piętnem ostateczności; który swym tańcem na nowo tworzy i porządkuje świat, odradza go z chaosu; który swoimi ruchami zakłętymi w marmurze⁶ zakreśla koła cyklicznych zjawisk, powtarzających się momentów; który przywraca pierwotne wartości; dla którego koniec nie istnieje, tak jak nie istnieje kres sztuki: „W płas nieśmiertelny puszcza się Faun, // Faun grecki, wiecznie młody” (s. 66); który wreszcie inspiruje i zapładnia, którego szczęście udziela się wszystkim obującym z nim.

2. Bóstwo natury

Tańczący Faun (Pan) wystąpi później w *Żywych kamieniach* Berenta (data powstania 1913–1914, 1917). Źródłem inspiracji mogła być słynna brązowa figurka tańczącego Fauna, odkryta w ruinach Pompei. Bohater powieści, goliard, w zniszczonej antycznej świątyni, poświęconej prawdopodobnie Afrodycie, znajduje u stopni ołtarza posąg tańczącego Pana z fletnią i doświadcza wizji, której sprawcą wydaje mu się właśnie ten bożek, zamykający ją w swojej grze: „Jak gdyby zasiadł wprost niego na ruin którymś głazie, rać podwinął pod kolano drugie, głębę odął przy fletni, wytrzeszczył ślepią w zapamiętałości grania – i dmie [...]” (s. 269)⁷. Porządek wieczystej pieśni ruin i porządek życia zlewają się ze sobą. Goliard traci poczucie czasu, dostając się w krąg wydarzeń, o których opowiada pieśń. Ulega złudzeniu, że wszystko dzieje się naprawdę obok niego – zapomina się niczym ów Pan, który tak gra, jakby uczestniczył właśnie w opiewanej przez siebie scenie, jakby wspomnienia stały się rzeczywistością. Goliard-poeta i Pan-artysta utożsamiają się ze sobą, upojeni „Bakcha upojeniem bez kruz”, podnieceni winem życia.

Ruiny świątyni nie są tylko znakiem śmierci. „Życia radosność sama zataiła się wokół ruin świątynicy dawnej jakby zakłęta w cmentarne jej milczenie” (s. 268). Szczególny walor ruiny polega właśnie na tym, że jako „świadek” i „scena” wydarzeń przeszłości jest ona typowym przypadkiem przestrzeni nawiedzanej przez życie; stąd powszechnie kojarzono ją z motywem echa, głosu lub opowieści, stanowiących słyszalne emanacje minionego lub ukrytego życia⁸. W ruinach znajduje się ożywcze źródło, zawarty jest

⁵ O związkach Konopnickiej z modernizmem piszą: A. Nowakowski, *W stronę modernizmu. O estetycznych poglądach Marii Konopnickiej*, „Ruch Literacki” 1991, z. 4, s. 336-337; Z. Przybyła, *Poetycka pneumatologia Marii Konopnickiej – „forpoczta” młodopolskiego prometeizmu i mistycyzmu*, w: *Modernizm a literatury narodowe*, pod red. E. Łoch, Lublin 1999, s. 47-65.

⁶ Interesujące, że to, co najbardziej ruchome, ulotne, wywołuje obraz tego, co najbardziej trwałe. O relacji „taniec – rzeźba” zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Memento mori i memento vivere. (O tańcu)*, w: *teżże, Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 466-467. O symbolice tańca por. M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 339-351. Zob. też uwagi na temat tańca w pracy M. Głowińskiego, *Maska Dionizosa*, w: *teżże, Mity przebrane. Dionizos – Narcyz – Prometeusz – Marcholt – Labirynt*, Kraków 1994, s. 30-33; oraz interpretację nietzscheańską, szeroko omówioną w rozprawie Z. Kaźmierczaka, *Friedrich Nietzsche jako odnowiciel umysłowości pierwotnej. Analiza w kontekście fenomenologii religii Gerardusa van der Leeuwa*, Kraków 2000, s. 158-242.

⁷ Wszystkie fragmenty powieści Berenta przytaczamy w niniejszej pracy według wydania: W. Berent, *Żywe kamienie*, oprac. M. Popiel, Wrocław 1992.

⁸ Zob. G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993, s. 67.

pierwiastek odrodzenia, wbrew niszczącemu działaniu czasu determinują one do działania, do tworzenia. Stąd w goliardzie coś gra, odzywa się jakiś Faun, budzi się pieśń.

Tematem pieśni okazuje się miłość i płodność. Powraca więc historia Pana, podglądającego z trzcin kąpiące się nimfy i próbującego którąś z nich pochwycić:

Dziewczęta spłoszone wyplusną się nagle z wody gromadką całą. (...) Z rozchylonych trzcin si-towia wystawia ku nim Panek chrap swych niuchy, bródkę złośliwą i te strzygące pod rogami uszy. I pędzi wraz ku nim z chwytną już z dala garścią; zda się, za biodro, za udo z miejsca ulapi, gdy zgoni. Lecz oto biegnąc brzegiem strumienia, zaplątał się jakby kopytami między te kaczeńce złote, pomieszane z skocznymi promykami słońca w cieniu osiny. I zaloty swe całe wytupał oto wśród kwiatów i promieni, wyklaskał w grzechotki swych dłoni. Tylko że do tańca miał nogi na- zbyt długie – w kolanach – jak te skoki zajęcze. Więc choć drepce wciąż posuwiście, cietrzewi się i klaska, śmiech jeno dziewcząt wzgardliwy otrzymał w odpowiedzi. Nie stropił się tym bynajm- niej, na nic w tej chwili nie baczący. Sobie tańczy. Sam się weseli (s. 270-271).

Zadowolony z siebie straszy nimfy „rzeniem śmiechu tak żartko jurnym”, że bogin- ki uciekają. I tu pojawia się chyba aluzja do *Popołudnia Fauna* Stéphane’a Mallarmégo, bowiem dwie nimfy pozostają nieco w tyle i ku jednej z nich kieruje się bohater. Jednak starsza siostra młodszą ratuje. I w skwarze południa – podobnie jak w tamtym poemacie – Pan ujawnia swoją skłonność do refleksji: „[...] i ku zadumie w słońcu wiadomo skory, przysiadł z dala na głazie, podjął oburącz kopyto i zamyślił się nad tym, że za ciężkie ono ponoć ku onym prządkom [...]” (s. 273). Świadomość, że nigdy nie zazna zaspoko- nienia, nie przeszkadza mu mimo to ponownie rzucić się w pogoń, gdy tylko spostrzeże oczy upajające jak wino. I znowuz zaplątuje się szybko w dziką roślinność i zatracca przez nią w szalonym tańcu, zapominając o nimfie: „Natury samej bachanalią w połu- dnie staje się P a n t a ń c z ą c y – łanom tu w krąg wszystkim na błogosławieństwo plenu- ności” (s. 274). Płasy prządek, a zwłaszcza Pana stanowią „motoryczną ekspresję witali- zmu”. To taniec mający cechy rytualnych tańców orgiastycznych, posiadający też istot- ny aspekt autopoznawczy. Poznanie oznacza tutaj odkrycie możliwości zintensyfikowa- nia własnych sił witalnych. Jest stanem euforii, aktem wyzwolenia wynikającym z sa- moistnego pobudzenia w sobie radości życia⁹.

Pan tańczy „sobie”, „sam się weseli”. Partneruje i odpowiada mu cała przyroda. Tańczą i wirują wokół rośliny, owady, krople wody i promienie słoneczne. Taniec wy- pełnia całą przestrzeń, nie pozostawiając miejsc pustych. Obrazuje wiecznie kręcące się koło życia i śmierci, którego kierunek zmienia Pan:

(...) szalem jego porwane wirują w słońcu wszystkie te bezliki nikłych stworów ziemi – i wraz, ję- tek zakłębieniem, giną w żądz chaosie. Oto na wody strumienia proszą śniegiem ich białe już ma- ry. A tych pogrzebów płaczki po murawach muzykę śmiertelnych upojeń słońca targają wciąż nie milknącym spazmem rozplodu (...) (s. 274).

Jest w tym jakaś lekkość i ulotność bytu. W mieniącym się słońcem powietrznym wirze znajduje się cały świat. Wszystko się „upowietrznia”, nawet nimfy pojawiają się dzięki słonecznym refleksom, szelestowi osinowych liści, zapachowi wrzosu. Światło, dźwięk i zapach ożywia, uduchawia i formuje w nietrwale kształty żywyoty (powietrze i wodę), a zarazem odcieleśnia ludzi. Pojedyncze istnienie przypomina promyk słońca roztańczony „po murawy cieniu”, płas motyla w blasku światła, kroplę uśmiechu. Pan

⁹ Zob. A. Zalewska, *Mity antyczne w powieściach Wacława Berenta*, w: *Literatura i czasopiśmiennictwo polskie 1864–1918 wobec tradycji antycznej*, pod red. A. Z. Makowieckiego, Warszawa 2000, s. 281.

tańczący urasta do rangi najważniejszego bóstwa przyrody. Jego pieśń powtarza cała natura. To on przestawia w nieskończoność klepsydrę Chronosa, każąc panować życiu nad śmiercią; to on nie trzeźwieje nawet „i śmierci godziną”; „spośród mar elizejskich” do kochanki się wyrывa, „wiosłem umarłych do życia odbija”. Jest wiecznie spragniony, nienasycony – gotów całować usta i pić z nich wino życia aż „do skonu”, aby odwróciwszy czas zacząć wszystko od początku.

Ciekawe, że spełnienie miłosne osiąga bohater nie w ramionach jednej z nimf, ale w objęciach Matki Ziemi, „Cybeli wielopierśnej” (właściwie Kybele, bogini frygijskiej, zwanej Matką Bogów lub Wielką Macierzą – bogini wiosny, płodności, urodzaju, obrazującej rozrodczość natury i energię przenikającą ziemię, a utożsamianej przez Greków i Rzymian z Reą, czasem Demeter)¹⁰. Wszędzie, gdzie natura daje coś lub bierze, spotykamy Matkę. Matka ta jest wszystko żywiącą Ziemią. Życie to narodziny z Matki Ziemi, śmierć to powrót do niej. W starożytnej Grecji ludzie, podobnie jak źródła, kamienie, rośliny, nie uchodzili za stworzonych czy zrobionych, lecz za urodzonych. Odczuwa się wspólnotę istotową łączącą życie człowieka i życie Ziemi: Ziemię uważa się za kobietę, a kobietę za związaną z Ziemią. W bóstwach macierzyńskich znajdujemy więc całą skalę funkcji, jakie może spełniać kobieta – dziewicy, kochanki, karmicielki, opiekunki, a nawet zabójczyni¹¹.

Nic dziwnego zatem, że w powieści Berenta Pan bardzo się boi – jak gdyby śmierć zajrzała mu w oczy. Tymczasem Cybele przybiera postać winnicy, pełnej dojrzałych gron (a wino i krew mają zbliżony kolor – kolor życia):

(...) doniosło Fauna w tańcu i pod winnicę samą. Tu przypomniał sobie nagle przyczynę radości swej i szału. Więc zarył się czym prędzej w on krzew u skraju, zaplątał rąkami w jego pnącze i wąsy. A gdzie ślepa żądza ramion sięgnie, stamtąd w całych naręczach łodyg i listowia przygarbia do się – czuje: potworną mnogość piersi kobiecych. I zjeżyły się na nim kudły w grozie tej myśli, że goniąc córkę, prządkę piękną, wpadł oto w objęcia matki – ziemi samej: w polipie ramiona Cybeli wielopierśnej. A przytrafia się to, wiedział (s. 274-275).

Bohater poznał i zrozumiał wreszcie, że powodem jego euforii jest roślinność, w którą dwukrotnie już się zaplątał goniąc nimfy. Teraz robi to świadomie. Roślinność jest manifestacją życia, które się cyklicznie regeneruje – wciela albo wyraża rzeczywistość, która staje się życiem; tworzy, nigdy nie wyczerpując swoich możliwości i odradzając się bez końca w różnych formach. Zanurzenie się Pana w zieleni, dotyk „pnaczy i wąsów” oznacza pogrążenie się w bycie, połączenie, splątanie, zjednoczenie z uniwersum, reintegrację. Ów konkretny krzew winny ma wartość całości (kosmos, życie). Poprzez roślinność całe życie, cała przyroda regeneruje się w różnorodnym rytmie, staje się przedmiotem „czci” i tęsknoty. Siły wegetacyjne okazują się epifanią życia kosmicznego.

To, co robi Pan, jest wyrazem uznania życia we wszystkich jego odmianach oraz przyrody w jej niezmordowanej i płodnej twórczości. W ten sposób sam staje się zresztą tego życia symbolem, bogiem natury. Stąd jego radość i uniesienie. Uosabiając siłę lub ducha roślinności, jawi się źródłem energii zdolnej wzmocnić to, co ona przedstawia.

¹⁰ Interesujące, że bogowie olimpijscy nazywali podobno Pana jej psem – „psem Wielkiej Bogini” (zob. A. M. Kempński, *Encyklopedia mitologii ludów indoeuropejskich*, Warszawa 2001, s. 334). Pamiętać przy tym należy, iż grecki Pan ma wiele wspólnego nie tylko z rzymskim Faunem (Faunsem), ale i rzymskim Inuusem (tamże, s. 202).

¹¹ Zob. G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przeł. i wstępem opatrzył J. Prokopiuk, Warszawa 1997, s. 82-91.

Siła magiczna wegetacji wzrasta tylko dzięki temu, że jest ona „wyobrażona”, upostaciowiona przez Pana („na błogosławieństwo plenności”). Pan sprawia, że wszystko szybciej w winnicy dojrzewa – swoimi płasmi wytańczył urodzaj. Dopiero co wróżył obfite plony („latoć zbiór będzie jagody z płomienia”), a już leży pijany winem. Ekstazy taniec spełnia ważną rolę, prowadzi do napełnienia się bóstwem przez całkowite oddanie; wychodząc z siebie, zatracając się w szaleństwie i ekstazie, wyłączając własną osobowość – ten, co goni nimfy, okazuje się kimś więcej niż lubieżnym kozłem: na jakiś czas przybiera widzialną postać bóstwa, aby stać się godnym kochankiem potężnej bogini.

Taniec to rytmiczny ruch, ruch to życie, a jawna tajemnica życia składa się z rozwijania i zwiłania, wdychania i wydychania, skurczu i rozkurczu, narodzin i śmierci. Również do Kosmosu odnoszą się prawa życia, ruchu oraz – w metaforycznym sensie – tańca¹².

3. Wbrew upływowi czasu

Z kamienną figurką tańczącego wśród ruin Fauna spotkamy się w wierszu Jana Pietrzyckiego *Faun pompejański*. Do szaleńczego tańca skłaniają tutaj bohatera „pieśni fletów pastuszych” oraz „woń złotej pomarańczy”. Dźwięki i zapachy przywracają bowiem wspomnienia z czasów młodości, kiedy Faun sam tworzył i kochał (fletnie oznaczają sztukę, zaś pomarańcza – miłość i płodność, podobnie jak większość owoców o wielu pestkach¹³).

I faun stary oszalał! Na fontannie tańczy,
Jakby lata mu nagle powróciły młode¹⁴.

Charakterystyczne, że u Pietrzyckiego ów Faun jest stary (jak w utworze Leopolda Staffa *Faun podstarzały*) i żyje przeszłością, ślepy na to, co wokół się dzieje. Można w tym widzieć wierność swoim młodzieńczym ideałom i marzeniom, które w zderzeniu z rzeczywistością się zdewaluowały i które czas sponiewierał (śmierć odbiera wszystkiemu wartość, podważa sens wszelkiego działania), jednak wolno dostrzegać również dowód na to, że są rzeczy nieprzemijające i wiecznie żywe, które nigdy nie tracą wartości: miłość i sztuka. Mimo upływu lat fontanna z tańczącym Faunem wciąż stoi:

– Faunie, stary poeto, tancerzu z Pompei!
Wokół ciebie ruina i zgłiszcza i mary –
Przy fontannie od wieków strzaskane filary
Legły w pyle... dokoła samotna śmierć gości...
Ty nie widzisz jej! Śnią ci się twojej młodości
Sny śródleśne na łąkach kwitnących i letnie
Noce jasne i fletnie, grające te fletnie...¹⁵

Faun rzeczywiście jest stary, jego figurka stoi przecież od wieków – na zawsze jednak pozostaje młody duchem. Tańczy i marzy tak samo jak kiedyś. Obrazuje ducha twórczego, którego nic nie jest w stanie unicestwić. W miłości i twórczości bije dla niego źródło życia.

¹² M. Lurker, dz. cyt., s. 339.

¹³ Por. miniaturę poetycką Tadeusza Micińskiego [*Migocą złote pomarańcze...*], w: tegoż, *Poezje*, oprac. J. Prokop, Kraków – Wrocław 1984, s. 192.

¹⁴ J. Pietrzycki, *Faun pompejański*, w: tegoż, *O bogu marmurowym*, Kraków 1921, s. 65.

¹⁵ Tamże, s. 65.

Motyw fontanny odsyła do sonetu *Bakczysaraj* Adama Mickiewicza, w którym czytamy:

To fontanna haremu, dotąd stoi cało
I perłowe lzy sącząc woła przez pustynie:
„Gdzież jesteś, o miłości, potęgę i chwało!
Wy macie trwać na wieki, źródło szybko płynie,
O hańbo! wyście przeszły, a źródło zostało”¹⁶.

Przemijają formy życia („źródło szybko płynie”), ale nie życie samo w sobie („a źródło zostało”); giną cywilizacje i kultury, ale nie pamięć o nich. W ruinach kryje się pierwiastek odrodzenia, znajduje się ożywcze źródło (fontanna – świadek historii). Wbrew niszczącemu działaniu czasu ruiny w końcu stoją i dają świadectwo o ludziach i świetności ich epoki – duchem wzywają ducha do twórczego czynu, rodzą pragnienie, żeby zostawić w czasie historycznym ślad po sobie, zbudować coś równie wielkiego, jak to, co upadło. Na pytanie, gdzie jest „miłość, potęga i chwała”, można więc odpowiedzieć, że w źródle życia bądź w źródle pamięci i tradycji. Faun z wiersza Pietrzyckiego ożywa dzięki temu, że pamięta¹⁷.

Autor znał zapewne sonety José-Marii de Hérédie, wśród których znajdujemy utwór *Sur un marbre brisé* (w przekładzie Miriama: *Na posąg strzaskany*), opisujący starą, zniszczoną figurkę Pana (Fauna) oplecioną przez dziką roślinność („chmielów, bluszczów, kalin gałęzie pokrętne”) i mieniającą się w słońcu. Przyroda sprawia, że w bohatera wstępuje życie, że jest „bogiem żywym”.

Vois. L’oblique rayon, le caessant encor,
Dans sa face camuse a mis deux orbes d’or;
La vigne folle y rit comme une lèvre rouge;

Et, prestige mobile, un murmure du vent,
Les feuilles, l’ombre errante et le soleil qui bouge,
De ce marbre en ruine ont fait un Dieu vivant¹⁸.

¹⁶ A. Mickiewicz, *Dziela*, pod red. Z. J. Nowaka [i in.], t. I: *Wiersze*, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 240.

¹⁷ Złośliwie można odczytać ten utwór jako tekst o samym Pietrzyckim, który ukrył siebie tutaj pod maską Fauna, tworzącego w starym stylu przebrzmiałej epoki, nie dostrzegającego zmian, jakie zaszły w świecie, kulturze i sztuce; zapatrzonego w przeszłość i własną młodość, tworzącego przez sentyment – jakby zapomniał, że z młodopolskich Pompejów zostały tylko ruiny.

¹⁸ J.-M. de Hérédie, *Sur un marbre brisé*, w: tegoż, *Les Trophees*, choix et présentation par P. Feuga, [Giromagny] 1990, s. 114. W tłumaczeniu Zenona Przesmyckiego (Miriama):

Patrz. Skośny promień słońca, pieszcząc go łagodnie,
W twarz spłaszczoną ócz złote wstawił mu pochodnie;
Dzikie wino się śmieje krasą ust czerwoną;

I – czarodziejstwo ruchu! – szmer wiatru, dreszcz liści,
Cienie błędne, skry słońca, co drgają i płoną,
Wszystko – boga żywego w złomie głazu iści.

(J.-M. de Hérédie, *Na posąg strzaskany*, w: Z. Przesmycki (Miriam), *Wybór poezji*, wybór i oprac. tekstu T. Walas, Kraków 1982, s. 190). Hérédie jest też autorem sonetu *Pan*:

A travers les halliers, par les chemins secrets
Qui se perdent au fond des vertes avenues,

Jacob Burckhardt w swoim wczesnym dziele o epoce Konstantyna Wielkiego pisał, że nie ma czasu bezwzględnego upadku, że zmierzch antyku nie był tylko czasem degradacji dotychczasowych ideałów cywilizacyjnych, ale także przemianą duchową. A zatem odrodzenie i dekadencja mogą być zjawiskami jednoczesnymi¹⁹. U podstaw tego rodzaju przekonań leży idea wiecznego powrotu i wiecznej przemiany, która tak bliska stanie się Friedrichowi Nietzsche.

W omawianych wierszach domyślać się należy analogii między naturą a kulturą bądź naturą a historią. Okazuje się, że wszędzie obowiązuje to samo prawo cykliczności i zmiany, przy czym jest to proces nieustający, a więc zjawisko początku i końca ma jedynie wartość względną – przecież wszystko toczy się po kole. Chwila współczesna jest tylko osobnym momentem w odwiecznym procesie; momentem, w którym różne rzeczy się kończą i różne zaczynają. Taniec Fauna (Pana) wyraża kolistość bytu, pęd życia, ciągły ruch i przemianę, w której nigdy nic nie ginie, najwyżej na pewien czas przestaje funkcjonować, by później z podwójną siłą zacząć działać.

Le Chèvre-pied, divin chasseur de Nymphes nues,
Se glisse, l'œil ardent, sous les hautes forêts.

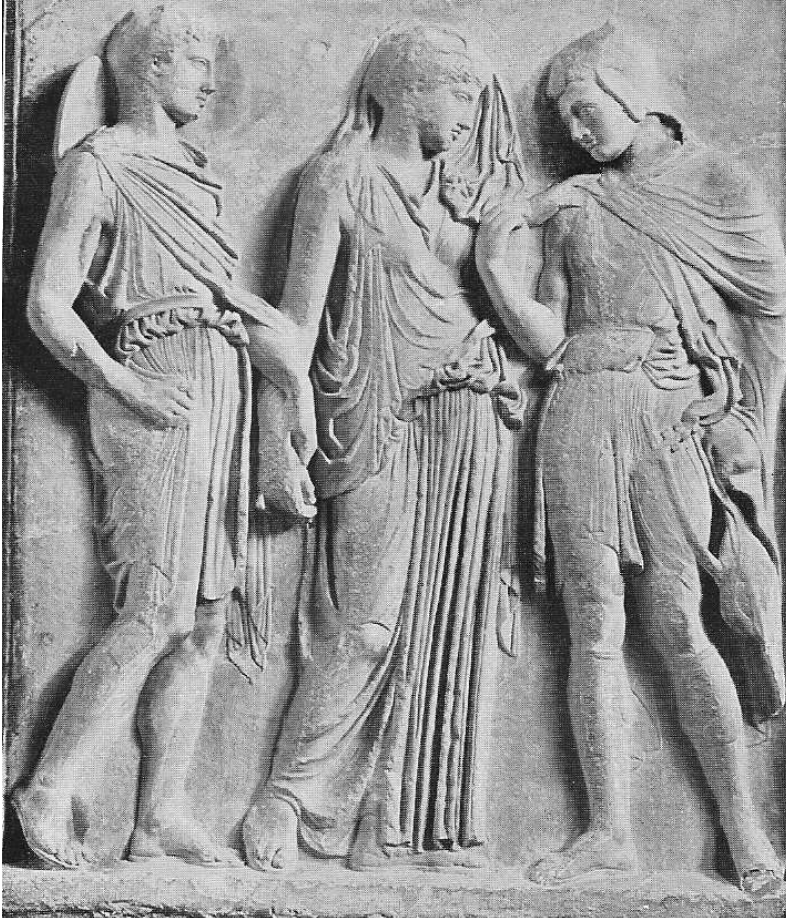
Il est doux d'écouter les soupirs, les bruits frais
Qui montent à midi des sources inconnues
Quand le Soleil, vainqueur étincelant des nues,
Dans la mouvante nuit darde l'or de ses traits.

Une Nymphé s'é gare et s'arrête. Elle écoute
Les larmes du matin qui pleuvent goutte à goutte
Sur la mousse. L'ivresse emplit son jeune cœur.

Mais, d'un seul bond, le Dieu du noir taillis s'é lance,
La saisit, frappe l'air de son rire moqueur,
Disparaît... Et les bois retombent au silence.

(J.-M. de Hérédia, *Pan*, w: tegoż, *Les Trophees*, dz. cyt., s. 32).

¹⁹ Zob. J. Burckhardt, *Czasy Konstantyna Wielkiego*, tłum. P. Hertz, Warszawa 1992, s. 99-194. Por. M. Głowiński, dz. cyt., s. 34-35.



* Orfeusz i Eurydyka, płaskorzeźba z II poł. V w. p.n.e.

Halina Krukowska
(Białystok)

ORFIZM LEOPOLDA STAFFA

1.

Do lat, jakie minęły od odejścia Staffa, nikt dziś nie zaprzeczy, że był on głębszą i autentyczną naturą poetycką. Jego poezja w niewielkim stopniu została dotknięta korektorskim działaniem czasu. Autor *Barwy miodu* miał własny, tylko jemu właściwy styl poetyzowania i przez długi czas aktywności twórczej zachował swą poetycką tożsamość.

Jak każdy dobry poeta, Staff wymyka się jednoznacznym odczytaniom. I właśnie to wymykanie się potwierdza niezaprzeczalnie poetycką oryginalność i jakość jego wierszy.

Jednocześnie Staff, pozostając sobą, był poetą otwartym na różne wpływy kulturowe i inspiracje literackie¹. Nazywano go klasykiem, romantykiem, impresjonistą, czyli poetą przelotnych wrażeń, a także i realistą, i symbolistą. Umieszczano go w kręgu poetów nocy i poetów dnia, poetów natury i kultury, poetów subiektywnych, podmiotowych itd. Jednoznaczne przypisanie Staffa do którejkolwiek z wymienionych kategorii kwalifikacyjnych byłoby widocznym nadużyciem interpretacyjnym, zubażającym zawartą w jego wierszach, tylko jemu właściwą jakość poetyckości. Wymienione wyżej typy poezji są przecież w utworach Staffa jakoś obecne. Jednakże zlewają się, kontaminują się w niej niezauważalnie, tworząc wyższą, trudno uchwytną jakość liryczną. Podejmowano już próby dotarcia do źródeł tej jakości, ale rezultaty tych prób niełatwo byłoby uznać za zadowalające. Być może, w dociekanii istoty liryzmu Staffa nie tylko należy sięgać do książek z poetyki i wiedzy historycznoliterackiej. Bardziej przydatne może okazać się filozoficzne i egzystencjalne ujęcie liryzmu, zaproponowane przez Martina Heideggera, który uważał, że najistotniejszym nośnikiem liryzmu jest nastrój².

¹ Zob. na ten temat: *Poezja Leopolda Staffa. Interpretacje*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, P. Próchniaka i M. Stali, Kraków 2005.

² Por. M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybór, oprac. i wstęp K. Michalski, tłum. K. Michalski, J. Siemek, J. Tischner, K. Walicki, Warszawa 1997, a także K. Michalski, *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1978; M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 2004, zwłaszcza rozdział II: *Jestestwo i czasowość*.

2.

Na temat nastroju napisano już wiele i to nie tylko w romantyzmie. Jednakże do romantyzmu należy się cofnąć, ponieważ to w tej epoce przedmiotem szczególnego zainteresowania estetyków, poetów, twórców stała się, zupełnie inaczej rozumiana niż w klasycyzmie, poetyckość – jako wspólna wszystkim sztukom esencja duchowa. Romantycy wyraźnie wyczuwali już i dawali temu wyraz słowny, że poezję chroni przed kartezyjską przedmiotowością jej związek z muzyką, wyrażającą, jak sądzili, samą istotę życia i bytu. Dzięki temu związkowi poezja romantyczna miała się uwolnić i rzeczywiście się uwalniała od balastu linearności, oglądowości czy anegdotyczności, a więc w konsekwencji od prozaiczności³. Nie dziwi więc już fakt, że w romantycznej estetyce tyle uwagi poświęcono rozpatrywaniu wzajemnych relacji poezji i muzyki. Jako jedną z wielu przywołajmy najpierw opinię samego Adama Mickiewicza:

Cóż to jest naprzód poezja liryczna bez liry? Kim są poeci, którzy niby śpiewają, nie tylko nie układając muzyki do swych pieśni, ale zgoła nie słysząc jej w sobie. Muzyka nie jest wtórem towarzyszącym poezji lirycznej, lecz stanowi jej istotną część, to jej dusza, życie i światło⁴.

Autor *Dziadów* twierdził, że bez muzyki wewnętrznej „nie masz poezji lirycznej”⁵, że bez muzyki poezja nigdy nie osiągnie tych „wysokich uniesień”, jakie odczuwamy „w poezji hebrajskiej i w niektórych ułamkach poezji orfickiej, tworzonych widocznie pod tchnieniem muzyki”⁶. Mickiewicz, myśląc o muzyce, nie miał na uwadze tak zwanej melodyjności wiersza. Jego opinie, dotyczące związków muzyki i poezji, bliskie są późniejszym przekonaniom, i to nie tylko Fryderyka Nietzschego, o integralności tych dwóch sztuk. Podobne sądy wypowiadali i późniejsi twórcy, wskazując na ontologiczno-strukturalny związek poezji z muzyką (choćby Bolesław Miciński).

Michał Bristiger, autor książki *Związki muzyki ze słowem*, zauważa, że wypowiedzi dotyczących poezji i muzyki jest zadziwiająco wiele. Przytaczam za tym autorem jedną z najbardziej reprezentatywnych w tej materii:

Jeżeli ma być przeprowadzona granica między dwoma obszarami, w pierw musi być w ogóle ustalony ich punkt styczności. Punkt styczności między poezją a muzyką leży w wywoływaniu nastrojów. Ta moc jest dana poezji (...) w wysokim stopniu (...). Działanie muzyki polega również w istocie rzeczy na tym, że budzi ona w słuchaniu nastroje, i to nastroje o bardzo określonym zabarwieniu.⁷

W tym dłuższym cytacie zwrócimy uwagę na zdanie dla naszych rozważań najistotniejsze, a mianowicie, że poezja, gdy styka się z muzyką, uzyskuje moc wywoływania nastrojów. A co więcej, iż w ogóle wywoływanie nastrojów należy do istoty poezji jako takiej. Romantyk, najromantyczniejszy z romantyków, Novalis, sądził jak inni, że „słowo nastroj wskazuje na muzyczne stosunki duszy”⁸. Głębsze ujęcie tego zjawiska

³ Zob. na ten temat: C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, Kraków 1988.

⁴ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Wykłady w Collège de France. Kurs drugi. Rok 1841–1842*, przeł. L. Płoszewski, *Dziela*, t. X, Warszawa 1955, s. 169.

⁵ Tamże, s. 171.

⁶ Tamże.

⁷ A. Ambroso, *Granice między muzyką a poezją*, cyt. za: M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem*, Warszawa 1986, s. 276; podkr. moje – H. K.

⁸ Novalis, cyt. za: M. Bristiger, *Związki...*, dz. cyt., s. 275.

duchowego znajdujemy u O. F. Bollnowa, który uważał nastrój za podstawę utrzymującą całe życie duchowe. Co więcej, przyznawał nastrojowi wysoką rangę stanu poznania:

W każdym nastroju świat zostaje w całkiem określony sposób zinterpretowany, a wszelkie rozumienie zostaje zawczasu pokierowane daną w nastroju pierwotną wykładnią życia i świata. Istnieją (...) pewne rodzaje poznania, których człowiek nie jest w stanie osiągnąć, nawet gdyby o to bardzo zabiegał, a które zawarte są tylko w określonych jedynie dla nich właściwych nastrojach.⁹

Autor, pragnąc wzmocnić swoje przeświadczenie o ontologicznej nośności nastroju, przywołuje sąd samego Heideggera, zawierający jego „ważne odkrycie”:

Musimy pozostawić w istocie rzeczy ontologicznie podstawowe, prymarne odkrycie świata >samemu nastrojowi<.¹⁰

Zdaniem niemieckiego filozofa, uwiadomienie sobie czegoś jest możliwe tylko dlatego, że „jestem *a priori* podatny na to, co sobie uświadamiam, że jestem na nie w r a ż - l i w y”. I tę „aprioryczną wrażliwość” Heidegger nazwał *n a s t r o j e n i e m*¹¹.

Trudno zagłębiać się tu w Heideggerowskie rozumienie nastroju, nastrojenia. Pozostańmy przy tych najogólniejszych sugestjach. Być może zbliżą nas do istoty poetyckości Staffa, do istoty jego liryzmu. Znanicy twórczości autora *Uśmiechów godzin* zgodnie przyznają, że był on przede wszystkim lirykiem¹².

Jego poezji obce są: tzw. przedstawianie, opisywanie, pojęciowe pojmovanie czy retoryka. Już w pierwszym kontakcie odbieramy wiersze Staffa właśnie jako liryczne, choć nie jesteśmy w stanie tego liryzmu bliżej określić. A także odczuwamy je jako nastrojowe i znów rozumiemy ten termin potocznie. Poezja Staffa jest bardzo tematycznie różnorodna, ale wszystkie tematy jego utworów okazują się właśnie zliryzowane. Co to więc znaczy zliryzowane? Według Emila Steigera:

(...) określenie „liryczny” jest nazwą literackiej manifestacji tej właśnie strony ludzkiej egzystencji, którą Heidegger nazywa nastrojeniem¹³.

W filozofii autora *Bycia i czasu* nastrój bardziej otwiera człowieka na wszelką naoczność i wszelkie pojmovanie, bowiem wiąże nas i byt bardziej pierwotnie niż przedstawienie. Jeszcze raz przywołajmy sąd Heideggera: „Musimy pozostawić ontologicznie podstawowe, prymarne odkrycie świata samemu nastrojowi” i inspirowane tym sądem ujęcie Bollnowa, mówiące, że to właśnie w nastroju dana jest pierwotna wykładnia życia i świata.

To, co Heidegger nazwał nastrojem, Karol Szymanowski wyraził w słowie wzruszenie: „Jedyną glebą, na której może wyrósć prawdziwa sztuka (...), jest najbardziej głębokie i tajemne wzruszenie wobec samego faktu istnienia”¹⁴. To wzruszenie można nazwać nastrojeniem duszy ludzkiej. Kompozytor i filozof egzystencji – a w zasadzie obaj są tu filozofami egzystencji – w ujęciu sztuki i nastroju pozostają sobie bliscy. Szymanowski sądził, że właśnie zdolność wzruszenia jest gwarancją autentyczności

⁹ O. F. Bollnow, cyt. za: M. Bristiger, *Związki...*, dz. cyt., s. 275-176.

¹⁰ Tamże, s. 276.

¹¹ Korzystam z książki Krzysztofa Michalskiego, dz. cyt., por. s. 77.

¹² Por. I. Maciejewska, *Leopold Staff*, Warszawa 1965; czy książkę *Poezja Leopolda Staffa. Interpretacje...*, J. Kwiatkowski, *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966.

¹³ E. Steiger, cyt. za: K. Michalski, *Heidegger...*, dz. cyt., s. 73.

¹⁴ K. Szymanowski, *Pisma*, t. 2, *Pisma literackie*, zebrała i opr. T. Chylińska, przedmowa J. Błoński, Kraków 1989, s. 32.

sztuki. „Rzecz w tym – pisał – w jak g ł ę b o k i c h p o k ł a d a c h ludzkiej *psyche* rodzi się to wzruszenie. A jest ono głębokie wtedy, gdy sam żywioł życia zespała się z dziełem sztuki”¹⁵. Tak się dzieje, gdy źródłem tego zespolenia jest głębokie, a nie powierzchniowe „ja” poety. Przypomnijmy, to Heidegger podkreślał, iż wrażliwość egzystencjalna dana jest twórcy apriorycznie, wrażliwość, czyli ta strona jego egzystencji, z której wyblyska tylko dla niego właściwe ontologiczne rozpoznanie, dotknięcie tego, co istotowe.

3.

Próbując wniknąć w istotę liryzmu Staffa, należy zastanowić się najpierw nad czasem, w którym wypadło mu tworzyć. A tworzył on w okresie zachwiania się konstytucji ontologicznej muzyki, w czasie, kiedy wskutek tego procesu postępuje coraz drastyczniej demuzykalizacja świata, czyli rozpad jego harmonii¹⁶. Poeta współczesny, zdaniem Ryszarda Przybylskiego, nie słyszy już muzyki sfer. A tracąc ten słuch, ten związek z kosmosem, przestaje być Orfeuszem, którego lira była właśnie symbolem ładu, kosmicznego porządku, znakiem tego, że świat i życie mają rytm. Lira została jednak strzaskana i tym samym świat utracił muzykę, a co za tym idzie – i poezję w jej orfickim, archaicznym, pierwotnym znaczeniu¹⁷.

Na pytanie, czy Staff jest poetą – Orfeuszem z lirą czy bez liry, odpowiedź, w świetle całej jego twórczości, wydaje się oczywista. Twórca *W cieniu miecza* nie został dotknięty chorobą demuzykalizacji. Jego poezja ujawnia swoje orfeuszowe źródło nie tyle przez bezpośrednie odwołania do mitycznego wzorca, ile przez istotniejsze, głębsze, choć pośrednie nawiązania, a zatem właśnie poprzez nastrój jako strefę jej koniecznej styczności z muzyką, bez której nie ma przecież poezji orfickiej. W tym sensie poezję Staffa należy traktować przede wszystkim jako wyraz „tej strony egzystencji ludzkiej”, którą nazywamy, za Heideggerem, nastrojem, rozumianym przez niego jako „ontologicznie podstawowe, prymarne odkrycie świata”. W tym świetle Staff nie jest więc poetą subiektywnym, nie jest także wyjaśniaczem świata. Dana mu została bowiem aprioryczna wrażliwość, czyli „nastroyenie”, jak to nazywa Heidegger. Chodzi o „odkrycie bardziej pierwotnego związku z byciem, z życiem. Mamy tu do czynienia z usposobieniem o n t o l o g i c z n y m , a nie ontycznym, z dotarciem poprzez związek z tym, co jest, do więzi z samym *jest*”¹⁸. Człowiek odkrywa w nastroju swe własne otwarcie na świat.

W twórczości Staffa napotykamy często wyznania, w różny sposób słownie ujęte, że jego „wiersz (...) ze strun się toczy” (*Ars poetica*), kojarzy się więc z instrumentem muzycznym, który się stroi, nastroya, uzyskuje się nastroyenie integrujące muzykę i słowo. Według Heideggera, owo nastroyenie czy nastrój jako pewien stan egzystencji można przeto wyrazić tylko o b r a z e m ¹⁹.

Staff, na co już wielokrotnie zwracano uwagę, mówi obsesyjnie przede wszystkim o b r a z e m z m i e r z c h u. Wierność temu obrazowi jest poręczeniem autentyczności jego wierszy, legitymacją ich niepowtarzalnej artykulacji poetyckiej. Język poezji Staffa nie jest więc dowolny, jego metaforyka i symbolika mają swoje źródło w jego szczegól-

¹⁵ Tamże, s. 32, podkr. – H. K.

¹⁶ Por. R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, wstęp M. Janion, Warszawa 1978.

¹⁷ Por. tamże.

¹⁸ Referuję za: K. Michalski, *Heidegger...*, dz. cyt., s. 75-76.

¹⁹ Powtarzam za Michalskim. Heideggerowi nie chodzi o stan duszy, ale o stan egzystencji, jej nastroyenie, jej bycie jako takie.

nej, „zmierschowej” wrażliwości. Owo zmierschowe nastrojenie chroni poezję Staffa przed skazą ilustracyjności czy przyziemnej płaskości. Poeta, będąc obdarzony tym typem wrażliwości ontologicznej, ma doskonałe wycucie, że poezja – podobnie jak muzyka – nie powinna być obiektem przedstawienia. Nastrój jego wierszy dlatego więc odznacza się skondensowanym, nierozproszonym liryzmem.

Obraz zmierschu stanowi niewątpliwie dominantę nastrojową poezji Staffa. Czytając jego wiersze, odnosimy wrażenie, że to zmiersch wiecześnie zgłębia tu sam siebie. Że zasadniczym ich t e m a t e m , jak go rozumie francuska krytyka tematyczna, jest nostalgia dali, bezkresu, bezmiaru, otwartości jako metafizycznego echa bytu. Poezja Staffa daleka jest od odbijania świata, bo jej nigdy nie sfinalizowanym celem jest jego zgłębianie, zstępowanie w jego głębię, w otwartość. Chwila poetycka Staffa wyrasta więc ponad samą siebie, przechyla się w „oddal”. A tym samym pozostawia nas w nostalgicznym, egzystencjalnym zawieszeniu.

4.

Zdziwienie, „trudne wyjście z podziwu”²⁰, charakteryzuje takich poetów, jak Kazimierz Wierzyński czy Jan Twardowski. Stąd ważny w ich poezji jest zmysł widzenia czy patrzenia. Natomiast Staffa cechuje inny typ wrażliwości w czytaniu świata, ponieważ niezmiernie istotnym spoiwem słów jego poezji jest stan z a d u m y . Autor *Snów o potędze* wyrażał w swoich lirykach różne nastroje, i smutek, i melancholię, i wiele innych, ale dominującym nastrojem w jego poezji pozostaje właśnie zaduma.

Słowo to powraca nieodmiennie w tej twórczości od jej początku do końca. Przywołajmy parę uzasadniających wersów: „Ileżkroć dusza moja dumaniom swym wier-
na”²¹, to znów fraza taka: „(...) dziwna schodzi na cię chwila: / Zaduma cię na moście
przez poręcz przechyla”²². Bohater wierszy Staffa często „pod brzemieniem zadumy
schylony”²³ dźwiga „brzemie godzin”²⁴, nosi w sobie ciężar pytania: „Czemu w zadumę
skroń się chyli?”²⁵. Zadumę jako dominujące nastrojenie Staffa odbieramy właśnie jako
poezję, jako cechę jego liryzmu. Poezji i dumania w wypadku Staffa nie da się oddzielić.
Kontynuuje on w tym względzie bogatą tradycję poezji europejskiej. Przypomnijmy tak
ważny w niej słynny wiersz *Il Penseroso, czyli zadumany* Johna Milтона²⁶, czy liczne
dumania, „myśli nocne” romantyków i poetów późniejszych.

Jak w każdej autentycznej poezji, chwila poetycka Staffa jest, co powtarzam za Gastonem Bachelardem, wyblyskiem czasu pionowego, czasu, którego nie mierzą zegary. Takim czasem pionowym w poezji Staffa jest dumanie. Ten czas, co znamienne w jego poezji, zawsze opada łagodnie w dół. Powracają więc w jego liryce słowa, związane z opadaniem: „Znużoną głowę pochylam ku ziemi”²⁷, „W krąg błogość pogrążona w tak

²⁰ K. Wierzyński, *Zaslepieni*, w: *Poezje wybrane 1951–1964*, red. M. Dłuska, Kraków 1972, s. 10.

²¹ L. Staff, *Pamięć dzieciństwa*, w: *Poezje*, t. II, s. 194.

²² Tamże, s. 199.

²³ Tamże, s. 279.

²⁴ L. Staff, *Brzemie godzin*, w: *Poezje*, t. I, s. 231.

²⁵ L. Staff, *Czemu...*, w: *Poezje*, t. II, s. 19 („Czemu w zadumę się chyli”).

²⁶ Zob. *Poeci języka angielskiego*, t. I, wybór i oprac. H. Krzeczkowski, J. S. Sito, J. Żuławski, Warszawa 1969, s. 572–573. Tu wiersz w tłumaczeniu J. U. Niemcewicza.

²⁷ L. Staff, *Poezje*, t. I, s. 232.

wielkiej zadumie, / Jak z a m y ś l o n y s m u t e k jedynie być umie”²⁸, „I gdy podniesiesz ciało po zadumie długiej”²⁹. „Zamyślony smutek” to może najtrafniejsze określenie zadumy. Czas Staffa jest najczęściej schyłony, ściszony ciszą zmierzchu, bo ciąży na nim jego kosmiczne prawo. Należy zwrócić uwagę również na charakterystyczne dla liryki Staffa słowo, a mianowicie – „p o d d a n y”. Dominujący w poezji Staffa nastrój zadumy pozostaje efektem jego poddania kosmosowi, dzięki któremu poeta zostaje obdarowany właśnie przez kosmiczny stan zmierzchu możliwością zgłębienia, wnikania, kontemplowania bycia jako bycia. Zaduma dotyczy więc spraw ontologicznych, a do zgłębienia takich spraw jest przecież poeta powołany. „Poddany”, powtórzmy jeszcze raz, zmierzchowi, zachodowi słońca, nocy. Oznacza więc taką wykładnię bytu, „taki rodzaj poznania, którego człowiek nie jest w stanie osiąść (...), a które jest zawarte tylko w określonych dla nich nastrojach”. W tym sensie Staff nie jest poetą subiektywnym, bo przez niego mówi byt swoim nastrojeniem. Bowiem: „...Zmierzch sny (...) otwiera i wzrok”³⁰. Jego poezja dzięki temu otwarciu pozostaje oddźwiękiem nieznannej dali, co mgłami zakryta. Poetę wiąże „...tajemna / Nić z zagadki dnem...”³¹. W nastroju zmierzchowym kosmosu duch poety odkrywa swoje głębokie powinowactwo.

5.

W obfitej twórczości Staffa nie odnajdujemy wielu bezpośrednich odwołań do mitu Orfeusza. Orfizm poety nie jest więc narzucający się. Należy jednak zauważyć, że z ważnych w tradycji europejskiej i polskiej mitów antycznych, Orfeusza i Prometeusza, symbolizujących dwie zasadniczo odmienne postawy wobec życia, bo kontemplacyjną i aktywną, Staffowi był bliższy mit Orfeusza.

Jak wiadomo, przez wieki nie utraciła swojej mocy sprawczej ta wersja mitu, która dotyczyła istoty poezji i poety, świadcząca o ciągłości odwoływania się artystów do archetypowego wzorca³². Charakter liryzmu Staffa, właściwa mu poetyckość przemawiają za tym, by właśnie tę wersję mitu Orfeusza uważać za najważniejsze odniesienie dla uprawianej przez niego poezji, o której rozmyślał on przez całą, długą twórczość. A że nie zatracił pamięci o orfeuszowym początku, świadczą między innymi, trudne nawet do policzenia, jego odwołania językowe i obrazowe do szeroko rozumianej sfery muzycznej. Te oto właśnie odwołania potwierdzają, że Staff był świadomy tego, że mit orficki zapewnia poezji ponadhistoryczną tożsamość przez jej głęboki związek z muzyką.

Wyraźnie orficki zamysł o poezji i poecie zawarł Staff w wierszu *Śmierć włóczęgi* z tomu *W cieniu miecza*. W jego finalnej strofie, a jest tych strof aż jedenaście i to ośmiowersowych³³, poeta bezpośrednio przywołał imię Orfeusza, i tym samym jakby przekazał znak swego rozumienia poezji, związanego z archaicznym jej początkiem. Jak dla wszystkich au-

²⁸ L. Staff, *Poezje*, t. II, s. 193 (*Smutek szczęścia*).

²⁹ L. Staff, *Poezje*, t. II, s. 131 (*Jak wiersze czytać*); podkr. moje – H.K..

³⁰ L. Staff, *Wielka godzina III*, w: *Poezje*, t. I, s. 388.

³¹ L. Staff, *Tajemnica II*, w: *Poezje*, t. I, s. 128.

³² Por. *Mit Orfeusza. Inspiracje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*. *Studia*, pod red. S. Żerańskiej-Kominek, Gdańsk 2003.

³³ Por. A. Wydrycka, *Radosna idea nieśmiertelności – komentarz do wiersza „Grób w sercu”*, w: *Poezja Leopolda Staffa. Interpretacje*, dz. cyt. Autorka, rozważając symbolikę *ósemki* jako liczby znaczącej, przywołuje różne tradycje religijno-mityczne. *Śmierć włóczęgi* potwierdza jej tezę, iż strofa ośmiowersowa nie pojawia się u Staffa przypadkowo.

tentycznych twórców, tak i dla Staffa najistotniejszym problemem była czystość aktu twórczego, zapewniająca największe z b l i ż e n i e artysty do prawdy życia czy prawdy bytu.

Z analizy sensów niesionych przez motywy i obrazy *Śmierci włóczęgi* spróbujemy dociec, jakie są Staffowskie wyznaczniki tego zbliżenia czy też warunki dotknięcia prawdy³⁴. Z utworu Staffa przebija wyraźnie przesłanie, że akt poetycki jest, użyjmy na razie jego najogólniejszej formuły, wyższym i niezwykłym stanem egzystencji. Pierwszym sygnałem tej niezwykłości u Staffa jest symboliczna sceneria, na tle której rysuje postać swego bohatera:

W pustym polu, pod sosną rozdartą piorunem,
Na szarudze jesiennej, w sinym zmierzchu, który
Z dali, z nad lasów, ciągnie płaszcz nocy ponury,
Ażeby ziemię przykryć ciemności całunem:
Pielgrzym, włóczęga wieczny, padłem znużony w drodze,
Samotny...

Jak widać, mówiąc słowami poety, jest to „ciężka zmierzchu chwila” (278, II). W jednym ze swoich liryków Staff zawarł refleksję następującą: „...Sowa Minerwy / Lot swój dopiero o zmierzchu zaczyna”³⁵. Pomijam sugestię interpretacyjną, że można przez tę myśl czytać poezję Staffa jako taką, w której pragnie on narzucić nam przekonanie, że życie w jego prawdzie pokazuje mądre „oko sowy”, czyli inaczej mówiąc „oko zmierzchu”³⁶ i nocy. Zauważmy, że w przywołanym fragmencie mamy tak charakterystyczne dla autora nastrojenie właściwe tej fazie czasu kosmicznego. Z tego względu zwróćmy uwagę na ilość emotywnych wyrażen, oddających to niskie nastrojenie: puste pola, szaruga jesienna, siny zmierzch, płaszcz nocy ponury, całun ciemności. A więc pustka, ponurość, śmierć dnia, są to te struny, na których gra kosmos Staffa, odkrywając „bezosłonność”³⁷ swej głębi. Umiera dzień, umiera włóczęga. W pierwszych strofach utworu akcenty zostały położone na słowach *konam, padłem, padłem na wznak*. A zatem tej bezosłonności doświadcza również bohater wiersza i to nie tylko w świecie zewnętrznym. W momencie konania mgła zasnuwa jego oczy, które wciąż „mrocznieją”, zapadają w głębie wewnętrzne. Oczy jego, jako przykrywane całunem śmierci, stają się jak gdyby oślepe. Jednakże, w świetle dalszych motywów utworu, można je określić jako widzące w ten sposób, jak widzi „wzrok po olśnieniu”³⁸.

Tytuł utworu, a także jego motywy, przedstawiające śmierć jako sobowtóra poety, sygnalizują właśnie orficką jego ideę. Śmierć, co znamienne, nie niszczy, ale wprost przeciwnie: wzmaga poczucie życia. Jej muzyka jest „słodką”, porywająca do kosmicznego tańca. Szczególne znaczenie ma w *Śmierci włóczęgi* finalny wers pierwszej strofy: „Konam. Bo oto dzień mój i postój o s t a t n i.” Jest to istotny moment w przedśmiertnym monologu bohatera wiersza. Chodzi o to, co Staff ukrył w tym słowie „ostatni”. U wielu twórców, poetów chwila ostatnia życia ma szczególną wymowę, zawiera bowiem najistotniejsze, wyższe swą mądrością przesłania ich utworów. I takie wysokie, wyższe znaczenie poznawcze niesie Staffowski „postój ostatni”, a dotyczy ono roli poezji i poety.

³⁴ O czystości aktu twórczego zob. między innymi: K. Lipka, *Słyszalny krajobraz (2) (Muzyka w dziele Rilkego)*. „Canor. Pismo Poświęcone Interpretacjom Muzyki Dawnej”, Toruń 1999, nr 26, s. 29-34.

³⁵ L. Staff, *W drodze*, w: *Poezje*, t. III, s. 292.

³⁶ L. Staff, *Baśń parku jesiennego*, w: *Poezje*, t. II, s. 173.

³⁷ To słowo wzięłam od B. Pocięja. Zob. jego książkę *Mahler*, Kraków 1992, s. 7.

³⁸ L. Staff, *Poezje*, t. III, s. 247 („I mrok jest ślepy jak wzrok po olśnieniu”).

Spójrzmy na słowa poety poprzez następującą myśl Sørena Kierkegaarda: „W momencie śmierci sama sytuacja pomaga człowiekowi być tak prawdziwym, jak tylko może”³⁹. Co więc oznaczać może w utworze Staffa „być tak prawdziwym”? W jakim sensie umierający włóczęga przekazuje prawdę o życiu, o istnieniu, o byciu. Poeta w jednym ze swoich liryków nazwał tę chwilę ostatnią chwilą wielką. W *Śmierci włóczęgi* jej wielkość oznacza intensywność widzenia, radosnego rozpoznania, co jest prawdą poezji. Bohater Staffa kojarzy się z jasnowidzącym ślepcem, z ogłuchłym Beethovenem, który słyszy teraz prawdziwe, czyste dźwięki świata. W tej „chwili ostatniej” doświadcza olśnienia, że prawdą poezji, jej czystości jest afirmacja bytu. Intensywność tej afirmacji jest do tej miary spotęgowana, że może ją wyrazić tylko „pieśń zachwytna” i radość tanecznego rytmu, a więc muzyka. Właśnie motywy pieśni i tańca w *Śmierci włóczęgi* objawiają się jako owa orficka strona poezji.

Simone Weil uważała, że „są tylko dwie chwile doskonałej nagości i czystości w życiu ludzkim: narodziny i śmierć”⁴⁰. Tę refleksję odnieśmy do śmierci włóczęgi-poety. Staff pokazuje go właśnie jako ogołoczonego, gdy deszcz smaga jego twarz błądą, wiatr odziera go z szat. Śmierć i oczyszczenie... może dlatego jest ona w utworze Staffa białą? Jest wieczną towarzyszką poety w jego wędrówce. Śmierć oczyszcza go ze wszystkiego, co nie jest zachwyceniem się pięknem świata. W przedśmiertnej chwili poeta zostaje obdarowany czystością widzenia, która dorównuje swą czystością widzialnemu bytowi. W tym ostatnim momencie objawiła mu się jego niepowierzchniowa strona, jego radosny, taneczny dynamizm oraz **w i e c z y s t e p i ę k n o**.

6.

Ze względu na to szczególnie, wyższe objawienie poznawcze poety nie można pominąć motywu samotności. „Postój ostatni” jest przecież absolutnie samotny. Włóczęga w pustce kosmicznej doświadcza samotności chwili granicznej, a więc samotności czystej. Możemy mówić tu o bezdomności poety jako wiecznego włóczęgi, o jego bezdomności transcendentalnej. Motyw samotności w utworze Staffa należy interpretować na tle wielu wypowiedzi artystów, podkreślających, że samotność jest koniecznym warunkiem prawdziwości i czystości aktu twórczego. Wielcy artyści, co potwierdzają ich biografie, pracują i tworzą w samotności, która podobnie jak „moment ostatni” chroni ich twórczość przed skalaniem tzw. sztuką. Edward Stachura utożsamiał samotność artysty z prawością aktu twórczego⁴¹. W jednym ze swoich wierszy Staff ujął samotność jako „Błądą dumań i pieśni mistrzynię”⁴². Słowo **m i s t r z y n i** mówi samo za siebie, bo to ona jest strażniczką artystycznej uczciwości poezji i jej źródłem.

Staff jako autor *Śmierci włóczęgi*, pragnąc uwiarygodnić zawarte w wierszu przesłanie dotyczące poezji i poety, przekazywał, poprzez dobór odpowiednich motywów, swoje przeświadczenie, związane z rozumieniem istotowych wyznaczników prawdziwo-

³⁹ Tę konstrukcję Kierkegaarda przywołuje w swojej książce *Życie – Śmierci doskonałość. Młodopolska antropologia śmierci i literacki świat wartości* (Kraków 1995) A. Lubaszewska, podkr. – H. K.

⁴⁰ S. Weil, *Wybór pism*, tłum. i opr. Cz. Miłosz, Warszawa 1986, s. 186, podkr. – H. K.

⁴¹ E. Stachura, *Fabula rasa. Z wypowiedzi rozproszonych*, w: tegoż, *Poezja i proza*, komentarz red. H. Bereza, Z. Fedeki, K. Rutkowski, wstęp K. Rutkowski, posłowie H. Bereza, Warszawa 1982, s. 11. Na temat samotności artysty zob. także S. Rieger, *Glen Gould, czyli sztuka fugi*, Gdańsk 1997. Autor pisze, że samotność była dla Glena Goulda naturalną sytuacją.

⁴² L. Staff, *Zgony*, w: *Poezje*, t. II, s. 292.

ści i czystości aktu poetyckiego. Zmierzch i noc, „postój ostatni”, myśl o śmierci, samotność są źródłem głębokich intuicji poznawczych poezji. Nie możemy w tym szeregu pominąć i doświadczenia starości jako jednego z warunków prawdziwości poezji. Znamienne jest to, że bohater wiersza Staffa to nie młodzieniec, ale siwy starzec, symbolizujący dojrzałość duchową. Jego postać została tak naszkicowana, ażeby przywoływała utrwalony w tradycji archetypowy obraz poety, a zarazem kojarzyła się z archetypem mędrca. Szczegóły wyglądu włóczęgi, jak i scenerii, w której pokazuje go Staff, nie są bez znaczenia. Ma on „długie, posiwiałe włosy”, które wiatr rozsiewa, jest „znużony w drodze”. W przedśmiertnym monologu wyznaje, że „Wszystkiemu doznał”, czyli posiadł mądrą „wiedzę życia”.

Wiele sygnałów semantycznych zawartych w tekście Staffa prowadzi do refleksji, że poezja ujęta z duchowego, pozazmysłowego stanowiska jest wiecznym otwieraniem się na niewyraźne. Poeta został tu nazwany „wiecznym włóczęgą”, to jego status, ponieważ nosi w sobie nieustanną nostalgię, nieustanne nastrojenie, oznaczające ontologiczne i estetyczne, permanentne nienasycenie wiecznym pięknem bytu oraz jego nie dająca się uchwycić w widzialne kształty – otwartość, „odzwierz”. Włóczęga, wieczne „włóczenie się” poety stają się więc jego losem, jego istotowym, metafizycznym przeznaczeniem. Poeta u Staffa jest także pielgrzymem, bo wie z podszeptów towarzyszącej mu przez całe życie śmierci, że „nie na próżno” biegnie w dal oczyma, że nie na próżno oddał zastawia na jego serce sidła. Bohater Staffa ma „oczy wędrowne”, oczy poszukujące, otwarte w bezbrzeż i „piersi (...) pragnieniem płonące”, bo właśnie nienasycone.

W *Śmierci włóczęgi* Staff przypomina powszechne przekonanie, że w ostatnim momencie życia człowieka przed jego, już duchowym wzrokiem, przebiega wszystko, czego doznał. To przekonanie leży u źródeł kompozycji utworu. Wypełnia ją przedśmiertny monolog bohatera. Jest to bardzo ważne dla przesłania tego tekstu, jako niezwykle zintensyfikowane w s p o m n i e n i e, czyli stan czystej kontemplacji, spotęgowanej przez silne w z r u s z e n i e, którego źródłem jest doświadczone przez włóczęgę-poetę piękno świata. Jego oczy wędrowne, już zasnuwane mgłą mroku, widzą teraz rzeczy tylko piękne, sny cudne, ogrody tajemnicze. Poeta jeszcze w tym ostatnim momencie pragnie, aby zapatrzeć się „żadnymi żrenicy obiema” w cuda ziemi, co „wieczyście piękne”. Ta wieczystość jest właśnie prawdą i czystością poezji. Doświadczenie tego piękna okazało się tak intensywne, że są teraz przy nim wszystkie gościńce i drogi, posągi, jego sny. Słownictwo monologu bohatera, jakim nazywa on rzeczy widziane w tym niezwykłym przedśmiertnym wspomnieniu, ma charakter estetyczny.

W tym momencie odwołajmy się do niektórych twierdzeń Edwarda Abramowskiego, autora *Metafizyki doświadczalnej*. Świat, twierdzi autor, „rozpatrywany od strony wspomnień, jest rozpatrywany estetycznie”⁴³. To znaczy, że wspomnienie z istoty swej nadaje światu czar, urok, cudowność, piękno. Jednakże w *Śmierci włóczęgi* to, co estetyczne, zostało podniesione przez czystość kontemplacji właściwą „ostatniej chwili” i jej intensywność do sfery ontologicznej, do sfery wieczystego piękna, tutaj rozumianego jako wieczysty, istotowy pierwiastek bytu. We wspomnieniu włóczęgi wszystko jest prawdziwe, to znaczy właśnie wieczyście piękne. Według Abramowskiego, „im więcej stan duszy zbliża

⁴³ E. Abramowski, *Metafizyka doświadczalna i inne pisma*, wybór, wstęp i komentarz S. Borzym, Warszawa 1980, s. 433.

się do nieruchomości kontemplacyjnej, tym więcej zawiera w sobie pierwiastka piękna”⁴⁴. A za taki stan, oddalony od świadomej sfery duszy, stan myślowego spoczynku, można chyba uważać ową pauzę między życiem a śmiercią w utworze Staffa.

Abramowski sądził, że we wspomnieniu jest więcej nastroju i wzruszenia niż w zwykłym odbiorze świata. Dodawał także, co przypomina przeświadczenie Heideggera, iż te stany duchowe nie dają się uprzedmiotowić⁴⁵. Bogactwo słownictwa muzycznego w *Śmierci włóczęgi* jakby potwierdza to przeświadczenie. Badacze rozpatrujący związki poezji i muzyki uważają, że „poezja bliska... istoty rzeczy jest muzyką *par excellence*”⁴⁶. W poezji Rainera Marii Rilkego istnienie jest śpiewem⁴⁷.

7.

Nastroje i wzruszenia, jakie zawłaszczają poetę Staffa, mają swoje źródło w naturze, od niej pochodzą. *Śmierć włóczęgi* jest niezwykłą wprost afirmacją natury, różnych jej aspektów. Stąd tyle w tym utworze chmur, wiatrów, deszczu, czyli natury w jej elementarnych przejawach. Wszystkie żywioły są tu mistrzami poety, jego drogowskazami. Jest to afirmacja natury czysta, bowiem poeta afirmuje rzeczy dla nich samych, dla ich piękna i czaru. Kosmos, natura jawią się mu jako instrument strunowy, który oddziałuje na poetę tak, jak muzyka swoim dźwiękiem. Poeta w tym stanie uniesienia i zachwytu słyszy właśnie „pieśń upojną”. Jest „pieśnią pijany szczęśliwą”.

Śmierć wzmaga tę szczęśliwość, to uniesienie, które przemienia czy porywa swą siłą wszystko w taniec jak mityczny Orfeusz. Podobna myśl o śmierci jako inspiracji artysty wyrażona została w obrazie Arnolda Böcklina zatytułowanym *Autoportret ze śmiercią*⁴⁸. Utwór Staffa jest hymnem dziękczynnym poety skierowanym do natury, hymnem podniosłym przez cuda ziemi. W tym stanie, nocnym i nieokreślonym, wydaje mu się, że towarzyszą mu i grają na skrzypcach to śmierć, to mityczna Diana, to jego umiłowana. Może tę „kobiecość” należy widzieć po Bachelardowsku. W książce *Poetyka marzenia* badacz wyobraźni twierdzi, że „gdy jesteśmy głęboko uwolnieni (...), cała nasza dusza przesyca się wpływami z elementu *anima* (...). Kiedy marzenie jest prawdziwie głębokie, bytem, który w nas marzy, jest właśnie *anima*”⁴⁹.

Według Paula Evdokimova, kobieta „w samej swej istocie jest związana z rytmem natury, zestrojona z porządkiem kosmosu (...)”. Prawdziwa kobiecość „piastuje w sobie ukryty sens rzeczy”⁵⁰. Święty Grzegorz z Nyssy uważał, że „każdy człowiek jest kompozycją muzyczną, hymnem wspaniale ułożonym, o wszechpotężnej sile brzmienia”⁵¹. Takim człowiekiem w świetle *Śmierci włóczęgi* jest przede wszystkim poeta. To kobiecą

⁴⁴ Tamże, s. 447.

⁴⁵ Tamże, s. 444.

⁴⁶ Cyt. za: S. Jarociński, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, Kraków 1976, s. 41.

⁴⁷ Por. K. Lipka, *Słyszalny krajobraz* (2), dz. cyt.

⁴⁸ Tak komentuje ten obraz Alberto Ausoni (*Muzyka. Leksykon – historia, sztuka, ikonografia*, Warszawa 2007, s. 63): „(...) Boecklin przypisał melodii wygrywanej przez śmierć moc podsycania sił twórczych artysty i sprawił, że upiorna towarzyszka malarza zamieniła się w muzę przynoszącą natchnienie. Alma Mahler opowiadała, że obraz stał się dla Gustava Mahlera inspiracją do Scherza Symfonii nr 4, którego tytuł dopowiada: >Śmierć w bardzo szczególnie sposób porusza struny swoich skrzypiec i tym dźwiękiem popycha nas ku niebu<”.

⁴⁹ G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, przekład, opr. i postłowie L. Brogowski, Gdańsk 1998, s. 74.

⁵⁰ P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata*, tłum. E. Wolicka, Poznań 1991, s. 72.

⁵¹ Cyt. za: tamże, s. 72.

grę, muzykę słyszy umierający poeta u Staffa, muzykę wprawiającą wszystko w taneczny korowód Orfeusza. A owa taneczność jest prawdą orfejską poezji, z którą liryk w *Śmierci włóczęgi* rozpoznaje swoje archaiczne powinowactwo.

Zwróćmy uwagę na ostatni wers utworu Staffa: „Wszystko złote jest... Wszystko błękitne...”. Użyta tu symboliczna kolorystyka może oznaczać, że spotęgowana afirmacja świata ma naturę religijną.



J. Delville, *Orfeusz*, 1893 r.

Larysa Cybenko
(Lwów)

ORFEUSZ MODERNISTÓW. METAMORFOZY MITU W TWÓRCZOŚCI RAINERA MARI RILKEGO

Postać Orfeusza, syna Apolla (według innej wersji: króla Tracji Oiagrosa), oraz postać muzy poezji epickiej Kaliope – interesowały Rilkego od wczesnych lat. Z mitem zapoznał się bowiem przez *Metamorfozy* Owidiusza (Ovid. *Met.* 1-63, 11. 1-66). Orfeusz słynął oczywiście ze swojej pięknej gry na lirze i cudownego śpiewu, którym sprawował władzę nad żywiołami. W całej twórczości Rilkego postać śpiewaka ulegała jednak przemianom. Rilke był urzeczony nie tylko historią miłości Orfeusza i Eurydyki, po którą kochanek zstąpił do królestwa zmarłych, lecz także tym wątkiem mitu, który już w tradycji antycznej pokazywał Orfeusza jako uosobienie harmonii boskiego ducha, przed którym korzą się nawet siły ciemności. Dla Rilkego, prowadzącego głęboką refleksję nad wzorem, ideałem artysty modernistycznego, Rilkego, uosabiającego swym życiem i osobowością ów wzór i ideał, Orfeusz stał się wcieleniem Poety prawdziwego, jego tajemniczej władzy nad światem, przeznaczeniem oraz losem. Jak jednakże zaznacza niemiecki badacz:

U Rilkego wykrystalizowała się wizja duszy europejskiej przełomu wieków. Jej nerwowe podniecenie oraz tkliwa wrażliwość, jej niepokój i niepewność, a jednak i jej niepowstrzymane pragnienie wiary oraz pewności osiągniętej w owej wierze¹.

Po raz pierwszy do „wątku wieczności” Rilke nawiązuje w 1904 roku w Paryżu. To struktura mityczna kształtuje jego niewielki poemat *Orfeusz. Eurydyka. Hermes*, który stał się perłą zbioru *Nowe wiersze (Neue Gedichte)*. W owym czasie, pozostając pod wpływem twórczości Augusta Rodina, Rilke korzysta z nowego, stworzonego właśnie rodzaju „wiersza-rzeczy” (*Ding-Gedicht*), który dzięki swej plastyce wyrazowej staje się odrębną i osobliwą rzeczywistością, podobną do dzieła sztuk plastycznych. Za model fragmentarycznego poematu posłużyła attycka rzeźba pochodząca z Muzeum Narodowego w Neapolu. Utwór poetycki Rilkego – w swej precyzji określania odrębnych figur poetyckich oraz w opisie podziemnego królestwa, będącego projekcją *à rebours* świata doczesnego, projekcją, gdzie znajdziemy skały, mistyczne łąki, mosty nad urwiskami i „ten ślepy wielki szary staw, wiszący nad swoim dalekim dnem, niczym niebo nad ziemią, po kraje wypełnione deszczem” (7-10) – otóż ten utwór sięga głębi doskonałości

¹ E. H. Lüth, *Literatur als Geschichte*, Bd. 1, Wiesbaden 1947, s. 141.

rzeźbiarskiego pierwowzoru. Właśnie w ten sposób, dzięki nowemu językowi potocznemu, także na przekór krytyce i sceptycznemu podejściu do możliwości odtworzenia przez środki językowe wszystkich poruszeń serca (na co pierwszy zwrócił uwagę Hugo von Hofmannsthal), Rilke mu udaje się wypełnić plastycznie wyrazistą formę tego wiersza głębokim wątkiem filozoficznym. Tworzy swój model egzystencji, przekazujący poprzez medium znanego mitu rozterki duchowe człowieka epoki modernizmu, człowieka zdeorientowanego, który zderzył się z problemami nowego stulecia.

Drażą więc takie tematy, jak: granice poznawcze człowieka, istota życia i śmierci, przeznaczenie Poety. Tak jak na reliefie przedstawionym na rzeźbie antycznej Rilke koncentruje uwagę tylko na końcowym epizodzie mitu, czyli na tym momencie, kiedy Orfeusz schodzący do Hadesu popełnia fatalny błąd. Na czele stąpa pieśniarz, jednakże jego milcząca lira jest teraz opuszczona, a dalej, wolno i bezdźwięcznie kroczy przewodnik po królestwie zmarłych: Hermes prowadzący Eurydykę. I choć Orfeusz bardzo pragnął wydostać ukochaną z królestwa cieni, wskrzesić ją do ziemskiego życia, to, mimo tego, iż swoim śpiewem wznosił się do krainy bogów, skazany był na klęskę. Był bowiem człowiekiem, któremu zabronione zostało wtrącanie się w bieg koła życia i śmierci, przeciwstawianie się losowi, wznoszenie swej śmiertelnej natury i przewyciężanie śmierci. Jego pragnienia okazały się utopijne, tak jak pragnienia innych myślicieli tej epoki, choćby Friedricha Nietzschego z jego marzeniem o idei nadczłowieczeństwa.

Myśl o umieraniu jako powrocie do pierwotnej podstawy Bycia została u Rilkego wyrażona w obrazie zmarłej kobiety: „Cała w sobie. Wypełniona po kraje / zimnym niebyciem”. Zmarła osiągnęła w ten sposób doskonałość, pełnię tego „największego krążenia krwi, jakie łączy obie części: nie ma ani tego, ani owego świata, ale jest wielka jedność”, w której wypełnia się i temat, czyli problem miłości. Realizuje się ona teraz w świecie „który poszerzył się o swoją większą połowę, na ten, wreszcie niepodzielny, prawdziwy świat”² – oto zresztą problem, który zdominuje w przyszłości *Sonet*y (Son. 1/XII, 1/XIII) i *Elegie*. Przeznaczeniem poety – w tym, doczesnym życiu – jest kroczyć naprzód samotnie poprzez kolejne doznania straty i cierpienia. Rilke – odwołując się do modernistycznej myśli o sprzeczności życia i sztuki – pokazuje Orfeusza prowadzącego swą ukochaną do nowego, czynnego życia. On sam jednak nie jest w stanie stworzyć, jego uczucia znajdują się w rozterce. W finale utworu na tle jasnej plamy, tuż obok wyjścia z podziemi, widać w mroku jego samotną sylwetkę. W ten doskonały sposób poeta wyraża – kto wie, czy nie najistotniejsze – problemy epoki. Nie jest przypadkiem, iż jeden z najbardziej utalentowanych liryków XX stulecia, Josif Brodski, pytał retorycznie: „A czy najwybitniejszy utwór XX wieku nie był napisany już kilkadziesiąt lat temu?”³. Tylko więc w samotności, przetrwawszy w cierpieniu powtórna stratę, stratę ostateczną ukochanej, Orfeusz może wydać z siebie nowy śpiew, śpiew wysławiający ludzkiego ducha, który podniesie Poetę-twórcę aż do rangi boga. To będzie już tematem cyklu *Sonetów do Orfeusza*, które zostaną napisane znacznie później: od 2-go do 5-go lutego roku 1922 (26 sonetów I. Części) oraz od 11-go do 20-go lutego 1922 roku (29 sonetów II. Części).

Te dwa niewielkie cykle wierszy, napisane w nierygorystycznie zastosowanej formie *quasi-sonetowej*, powstały w trakcie pracy nad *Elegiami duinejskimi*, które na

² R. M. Rilke, *Briefe*, in drei Bänden, Rilke-Archiv in Weimar, Frankfurt am Main 1987, s. 896-897.

³ Tamże; zob. E. Волощук, *Зарубіжна література*, Київ 2004, s. 118.

pierwszy rzut oka niewiele mają z nimi wspólnego. A jednak sam poeta niejednokrotnie akcentował wewnętrzny związek sonetów z elegiami. Choć więc większość badaczy powiada, że *Sonety do Orfeusza* to teksty hermetyczne, skomplikowane w lekturze i interpretacji (zobacz próby analiz autorów takich, jak: K. Hamburger i E. Leise)⁴, nieprzejrzyste (jak *Elegie*), czemu nie przeczył i sam autor, jednakże to *Sonety do Orfeusza* właśnie uzupełniają *Elegie duinejskie*: w ogóle pozwalają zrozumieć naturę liryki Rilkego. Zdaniem Martina Heideggera, owa poezja to pełna koncentracji „droga długoletniego zbierania”, wyrażona właśnie w tych dwóch cienkich tomikach sonetów i elegii⁵. Rilke w znanym liście do Witolda Hulewicza, polskiego tłumacza jego dzieł, pisze: „Elegie i sonety ciągle podtrzymują siebie, i bardzo się cieszę, że było mi dane wypełnić jednym oddechem oba żagle – koloru rdzy mały żagiel *Sonetów* i wielki biały żagiel *Elegii*”⁶. Rilke nie planował napisania *Sonetów*. Powiadał za to o długiej pauzie w swej twórczości, spowodowanej pierwszą wojną światową, jako o „wymuszonym procesie zwrotnym pracy duchowej”⁷. W 1922 roku planował kontynuowanie prac tylko nad *Elegiami*, prac uznanych za najistotniejsze. Tymczasem nagle, jeszcze przed skończeniem dziewięciu *Elegii*, w ciągu kilku dni i wbrew woli autora „wichrem nadleciały *Sonety do Orfeusza*”⁸. Jak później wspominał, pojawienie się *Sonetów* przypominało „tajemniczy dyktat”, który on musiał „przyjąć i wykonać”⁹.

Zgodnie z wolą poety miały być one „nagrobkiem” (*Grab-Mal*), rekwiem dla młodej tancerki Wery Oukama-Knoop, córki zaprzyjaźnionego małżeństwa, która zmarła młodo na białaczkę (na chorobę, na którą umrze i sam poeta). Temat i źródło *Sonetów* – powstałych w czasie pracy nad *Elegiami* – wskazują na pokrewieństwo obu cyklów. *Sonety do Orfeusza* i *Elegie duinejskie* najpełniej wyrażają Rilkowską filozofię Bycia, są swoistą summą twórczości. Liryczna odpowiedź na śmierć dziewczyny okazuje się „jeszcze jednym związkiem z centrum *tego* świata, centrum, którego głębia i wpływ łączy żywych ze zmarłymi, pomimo że jesteśmy ze wszystkich stron oddzieleni od siebie”¹⁰. Podług Rilkego, śmierć to tylko odwrócona, mroczna strona życia, wobec czego „powinniśmy starać się osiągnąć najwyższe uświadomienie naszej Egzystencji, obecnej w obu, nie oddzielonych jedna od drugiej częściach, czerpiącej z ich niewyczerpywalnego źródła...”¹¹. To, co widoczne, i to, co niewidoczne, materialne i niematerialne, stanowi według poety całość. Przyroda i otaczające nas rzeczy są wprawdzie niestałe i przypadkowe, ale właśnie dlatego musimy je rozsądnie zaakceptować i przekształcać:

Ponieważ naszym zadaniem jest (...) zachować w sobie tę nietrwałą, przemijającą ziemię, żeby jej istota znów „niewidocznie” w nas się odrodziła. Jesteśmy pszczołami Niewidocznego. *Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible*¹².

⁴ K. Hamburger, *Rilke. Eine Einführung*, Stuttgart 1976; E. Leise, *Rilkes Sonette an Orpheus*, Tübingen 1987.

⁵ М. Гайдеггер, *Навіщо поет?*, w: *Слово.Час.Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.*, Львів 1996, s.183.

⁶ R. M. Rilke, *Briefe*, dz. cyt., s. 900.

⁷ R. M. Rilke, M. von Thurn und Taxis, *Briefwechsel*, 2 Bd., Zürich 1951, s. 462.

⁸ R. M. Rilke, *Briefe*, dz. cyt., s. 897.

⁹ Tamże, s. 833.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże, s. 896.

¹² „Starannie zbieramy miód widocznego, żeby wypełnić nim skarbnicę Niewidocznego.”

Idea duchowej metamorfozy nadała *Sonetom* Rilkego jasny, optymistyczny charakter. To właściwie, iż zwrócone są ku postaci wiecznego mistrza – antycznego śpiewaka oraz pierwszego poety: Orfeusza – wskazuje na wyjątkową rolę sztuki w procesie duchowej metanoi, przemiany Egzystencji. Jeśli więc temat *Sonetów* jest niejako podwójny (śmierć i sztuka poetyckiego słowa), to i postać Orfeusza – demiurga tej przemiany – pojawia się w dwóch wizjach symbolicznych: Orfeusz w *Sonetach* Rilkego to nie tylko mistrz, poeta, piewca, lecz jednocześnie Bóg.

Jest on postacią inną niż we wspomnianym wcześniej poemacie. W ciągu osiemnastu lat, jakie minęły od jego napisania, zmienił się zarówno światopogląd autora, jak i jego rozumienie misji Poety. W 1915 roku Rilke chadzał na wykłady monachijskie znawcy antyku Alfreda Schulera, gdzie poznał idee orfizmu, naopitagoreizmu i neoplatonizmu. W liście do żony, Klary Rilke, pisał 23 kwietnia 1924 roku:

W *Sonetach do Orfeusza* jest dużo tego, z czym zgodziłby się także Schuler, ale kto wie, czy nie pojawiło się nieco i z tego, co powiedziano tam tak otwarcie i, jednocześnie, ukryto w rezultacie mego obcowania z nim¹³.

Jak świadczą utwory z obu cyklów, w orfizmie przypadła Rilkemu do gustu najpierw doktryna etyczna, ufundowana na idei uwolnienia się duszy od materii, a więc wizja duchowego błogostanu, spełniającego się w locie uskrzydłonej duszy, nieszczęśliwie ujarzmionej przez cielesność.

Zgodnie z koncepcją „wiersza-rzeczy” Rilke przyznawał wielką rolę sztukom plastycznym w procesie kreacji poezji. Jeśli w poemacie *Orfeusz. Eurydyka. Hermes* autor w sposób narracyjny odtworzył przesłanie płaskorzeźby antycznej, to w *Sonetach* inspirowane rysunkiem. W wieży Muzot, gdzie pracował Rilke, na ścianie wisiał rysunek weneckiego malarza epoki Renesansu, przedstawiający Orfeusza otoczonego dzikimi zwierzętami, które oczarował on swoim śpiewem. To ten Orfeusz miał się stać bohaterem *Sonetów* jako uosobienie sztuki wysokiej, poezji i muzyki, ich władzy nad światem przeszłości, oraz jako symbol wszechmocy aktu twórczego, który porywa i orzeźwia. Gwałtowną dynamiką, wyzwoloną przez energię duchowego przekształcenia, w wyniku którego rodzi się nowa Egzystencja, promieniuje wołanie, rozpoczynające pierwszy sonet: „Wzbiło się drzewo. O, czyste wzniesienie! / O, Orfej śpiewa! / Wzniosłe drzewo w uchu!” (Son. I/D)¹⁴. Oto nowy śpiew, śpiew najczystszej próby, którego narodziny byłyby niemożliwe bez duchowego doświadczenia samotności, sondowania głębin wnętrza, doznań bólu i cierpienia, czyli tego wszystkiego, na progu czego stanął właśnie Orfeusz z poematu, odprowadzający wzrokiem na wieki już utraconą Eurydykę. Doskonale, zdaniem Rilkego, to przeżycie wyraża łacińska sentencja: *per aspera ad astra* (przez ciernie do gwiazd!).

A zatem, z jednej strony, pojawia się tu idea życia postrzeganego przez pryzmat cierpienia, samotności, ascetyzmu, genetycznie związana z osobowością legendarnego Orfeusza, który wyznaczył w myśli orfickiej drogę powrotu człowieka do Boskiego stanu, drogę etycznego samodoskonalenia. Z drugiej strony należy zaznaczyć, iż do podobnego rozumienia rangi wewnętrznych cierpień dla aktywacji duchowych mocy człowieka przybliżył się Rilke już w młodości. Zapoznawszy się z duchowością wschodniosłowiańską w okresie podróży do Rosji i na Ukrainę, pisarz w nowy sposób określił się wobec własnych, pierwszych doświadczeń cierpienia, czyli wspomnień o pięcioletnich studiach w szkołach

¹³ R. M. Rilke, *Briefe*, dz. cyt., s. 835.

¹⁴ Cytaty z *Sonetów do Orfeusza* przytaczam w tłumaczeniu Mieczysława Jastruna.

wojskowych, które wywołały w dziecięcej duszy uczucie rozterki, które wreszcie sprawiły, że zetknął się z brutalną przemocą wobec ludzkiej osoby, całej osobowości. We wspomnieniach lata studiów pozostały na zawsze „abecadłem horroru” i „ciosem losu”, przypomnieniem „lat więzienia”, do których analogię już w dojrzałym wieku odnajdzie w *Notatkach z martwego domu* Fiodora Dostojewskiego¹⁵. W jednym z listów, napisanym w 1920 roku do generała von Sadlakowica¹⁶, byłego nauczyciela niemieckiego i literatury (osobliwe, iż właśnie jemu pisarz zawdzięczał swą miłość do filologii...), znany naówczas już poeta wspominał, że czytając Dostojewskiego zrozumiał, iż:

każde znęcanie się i nieszczęście, trafiające się człowiekowi, nawet to, które w ciągu dłuższego czasu zdusiło wszystkie siły sprzeciwu, niekoniecznie powinno spowodować upadek duchowy. Istnieje, przynajmniej w stosunku do słowiańskiej duszy, taki stopień niewoli, zasługujący na to, żeby nazwać go na tyle doskonałym, że stwarza on, nawet w czasie najcięższego i najbezwzględniejszego znęcania się, dla niej (duszy) coś podobnego do dodatkowej, wolnej przestrzeni, czwarty wymiar jej istnienia, w którym zaczyna się jej nowa, bezgraniczna i naprawdę niezależna swoboda, nawet jeśli okoliczności wydają się nie do wytrzymania¹⁷.

W konsekwencji, jeśli złożyć ciężar cierpienia „na szalę wagi życia”, to siłą, która stanowi jego przeciwwagę, okazuje się najczystsza kreatywność¹⁸. Mimo że Rilke wciąż odczuwał traumę lat spędzonych w szkole wojskowej, nie przystał na terapię psychoanalityczną, zaproponowaną mu przez Lou Andreas-Salomé, kontynuatorkę metody Zygmunta Freuda. Dla poety cierpienia stają się swoistą pracą duszy, wyzwalającą z doznań bólu strumień poetyckich obrazów. Niczym narzekanie brzmia słowa skierowane przez Rilkego do młodego poety, który nie wytrzymał męczarni duchowych: „Kto mówi o zwycięstwie? Wytrzymać – oto jest wszystko!” (*Wer spricht von Siegen, übersteht ist alles!*). To Gottfried Benn rzekł, iż jego pokolenie na zawsze zapamiętało te właśnie słowa¹⁹. Tak przeto ów nowy śpiew Orfeusza – dzieło procesu tworzenia, inspirowanego cierpieniem – staje się impulsem do przemiany natury, tworzenia świątyni ducha: „A gdzie przed chwilą / ledwie dawała im chata schronienie, / kryjówka w najciemniejszym pożądaniu, / z wejściem, gdzie drżące węgary się chyłą – / tam wzniosłeś im świątynię w zasłuchaniu” (Son., I/I).

W *Sonetach do Orfeusza* Rilke, posiłkując się teozofią szkoły orfickiej, nadaje swemu bohaterowi cechy boskie, zwracając się doń jako do „śpiewającego Boga” (Son., I/II). Orfeusz bowiem to jedna z niewielu w świecie antycznym personifikacji idei połączenia dwóch światów: rzeczywistego królestwa żywych i mistycznego królestwa zmarłych (Son., I/IX). Co istotne dla Rilkego – owo połączenie dokonuje się dzięki sile ducha śpiewaka, sile sztuki śpiewu, którego czarowi nie mogą się oprzeć ani natura żywa, ani natura mistycznie zakryta. Orfeusz Rilkego „nie stąd” pochodzi; sięga rozmachem swego ducha granic obu światów (Son., I/VI).

Poeta dostrzega istotę boskości Orfeusza w tym, że tylko jemu dozwolono poznać sztukę prawdziwą, „sztukę Orfeusza” (ideę te wyraża trzeci sonet pierwszej części cyklu). Zadaniu temu nie może podołać człowiek, pozostając istotą rozdwojoną i niedoskoną. Jeśli przed istotą ludzką stale staje pytanie: „Lecz kiedy my jesteśmy?” (*Wann*

¹⁵ H. E. Holthusen, *Rainer Maria Rilke*, Hamburg 1988, s. 16-18.

¹⁶ List do generała von Sedlakowica z 9 grudnia 1920 roku.

¹⁷ Tamże, s. 18-19.

¹⁸ Tamże, s. 19.

¹⁹ H. E. Holthusen, *Rainer Maria Rilke*, dz. cyt., s. 167.

aber sind wir? – Son., I/III), to dla Orfeusza rdzeń jego Egzystencji mieści się w jego śpiewie: „śpiew to istnienie, takie łatwe dla Boga” (Son., I/III). Ta sztuka nie przemija, albowiem „inne ma tchnienie głos prawdziwej pieśni” (*In Wahrheit singen* – Son., I/III), stanowiąc „tchnienie wokół nicości. Oddech w Bogu” (*ein Hauch von Nichts, ein Wehn im Gott* – Son., I/III). Śpiew i poezja traktowane jako epifania stanowią główny temat cyklu, który sygnalizował już także Platoński motyw „boskiego natchnienia”.

Interpretując ów sonet, poeta-dysydent Wasyl Stus, tłumacz *Sonetów do Orfeusza* na ukraiński, dla którego praca nad translacją była – według Krzysztofa Lipińskiego – „schronieniem estetycznym”²⁰, pisał o tym dziele:

Rzeczywiście, Rilke miał rację, mówiąc, że pisze nie poeta: to poetą coś pisze. Nic dziwnego: pisze zarówno poeta, jak i jego środowisko. Być może przez poetę pisze natura...²¹

Analizując estetykę *Sonetów* Rilkego w taki oto sposób, Stus formułuje ich koncepcję poezji:

Śpiew nie rodzi się na życzenie, ale jest pragnieniem, jest on byciem i przez to bycie objawia się, objawia się w swej konkretnej stylistyce przez twórcę, który nie jest kreatorem, lecz tylko współ-kreatorem. Przez niego to, owego nieosobowego autora, przejawia się estetyka świata. Świat zaś zabrania mistrzowi być osobą w innej niż kosmiczna skali. (...) Poezja – to oddech niebycia. To powiew pojawiający się w Bogu (czyli część Boskiej substancji, niczym nie zdeterminowanej, to po prostu samorodny ruch natury, wiatr wszechświata)²².

Martin Heidegger tak to z kolei określa:

Śpiew nie idzie nawet ślad w ślad za tym, kto ma mówić. Śpiewać to być złączonym przez niesłyszalny wiatr, powiew z centrum pełni natury. Śpiew ów sam jest wiatrem. Ale ten wiersz poetycki i jednoznacznie wskazuje na tych, którzy są odważniejsi od samego życia²³.

Zdaniem filozofa, ci „odważniejsi od samego życia” to poeci, „ale ci poeci, których śpiew kieruje naszą bezbronność w Otwarte”²⁴. Uosobieniem takiego poety staje się dla Rilkego postać „wiecznego piewcy”, którego sztuka nie przemija. Motyw ten znajdziemy w piątym sonecie pierwszej części, o którym poetka austriacka, Erika Mitterer, znająca osobiście Rilkego, powiada: „Ów sonet znajduje się w samym centrum książki i jest jednym z jej kluczowych wierszy. Kto go zrozumie, ten bez problemów odnajdzie klucz do wszystkich innych wierszy”²⁵. Dlatego mówi Rilke: nie należy budować poecie nagrobków, nie należy utrzymywać pamięci o nim w sensie materialnym: „Bo to Orfeusz jest. / Bo jeden tylko śpiewa Orfeusz. Przychodzi, odchodzi” (Son., I/V). Taki śpiewak-Bóg – zgodnie z orficką koncepcją metempsychozy – trwa w „swojej odmianie”, jego meta-

²⁰ K. Lipiński, *Ungebrochene Wirkung: Rainer Maria Rilke*, w: K. Lipiński, *Interpretation. Rezeption. Translation. Aufsätze zur österreichischen Literatur im 20. Jahrhundert*, Częstochowa 1995, s. 132.

²¹ В. Стус, *Твори у чотирьох томах, шести книгах*, т. 4, Львів 1994, s. 238.

²² Tamże, s. 125.

²³ М. Гайдеггер, *Навіщо поет?*, w: *Слово.Час.Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.*, dz. cyt., s.196.

²⁴ Tamże.

²⁵ E. Mitterer, *Das fünfte Sonett*, „Der literarische Zaunkönig. Zeitschrift der Erika Mitterer Gesellschaft” 2004, z. 1, s. 85. W przekładzie B. Surowskiej: „Rózo, ty czysta sprzeczności, rozkoszy niebycia snem niczym pod tyłu powiekami”; cyt. za: B. Surowska, *Orfeusz w poezji Rainera Marii Rilkego*, w: *Mit Orfeusza. Inspiracje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*, red. S. Żerańska-Kominek, Gdańsk 2003, s. 333.

morfozę można zobaczyć „w tym albo owym”. Tutaj także zostaje przywołana antyczna narracja mityczna o Orfeuszu: rozerwany przez Menady na kawałki, Orfeusz istnieje nadal w odrębnych istotach i rzeczach (Son., II/XV, II/XVI). Słowo „metamorfoza” wskazuje na pierwotne źródło opowieści – poemat Owidiusza.

Jedną z owych „metamorfoz” jest róża – piękny kwiat, symbol miłości, doskonałości, żyjący jednak nader krótko. Jak Orfeusz łączy ona dwa światy – żywych i martwych. Nagrobne epitafium, które Rilke sam sobie ułożył, brzmi: *Rose, oh reiner Widerspruch, Lust / Niemandes Schlaf zu sein unter soviel / Lidern*²⁶. W duchu swej filozofii egzystencjalnej Rilke przenosi tu akcent na sztukę: ujawnia się ona w słowie, które „pada”, znikają, jednak pozostaje też reminiscencją, czymś na kształt blasku Egzystencji, w której jednoczy się życie ze śmiercią. Tu właśnie zmierza Rilke Orfeusz, kładąc dłoń na lirę: „idzie za głosem wtedy, gdy przekracza, czyli przestępuje granice tego, co transcendentne” (Son., I/V, 14).

Tak więc ewolucja obrazu Orfeusza u tego wielkiego poety europejskiego, u Rilkego, nabiera cech charakterystycznych dla modernizmu. Poeta, kierując się ideą „sztuki dla sztuki”, zatrzymuje się bez możliwości wyjścia na progu tanatologicznie naznaczonego XX stulecia. Jego lirze grozi milczenie, mowa jego traci siły. Rilke wszakże idzie dalej, znajdując „ową mowę” dla uczuć, ich procesu narodzin i zamierania. Tym samym osiąga w swych poezjach poziom wypowiedzi zliryzowanej w niespotykanej dotąd skali. Duchowość i twórczość Rilkego przekraczają wymiar epoki, co potwierdza w pełni XX-wieczna recepcja. Jego głos – według Mieczysława Jastruna – to:

Wzruszające wezwanie, jakie (...) dzisiaj brzmi jak wymaganie zwrócone ku ludzkości; ono jest miarą człowieka – do jakiej ofiary jest on zdolny, żeby nadać sens swej egzystencji²⁷.

²⁶ H. E. Holthusen, *Rainer Maria Rilke*, dz. cyt., s.163.

²⁷ M. Jastrun, *Wstęp*, w: R. M. Rilke, *Elegie duinejskie*, Kraków 1962, s. 13.



K. Krzyżanowski, *Wincenty Korab-Brzozowski* (1907 r.)

Anna Wydrycka
(Białystok)

TRYUMFY STANISŁAWA I WINCENTEGO KORAB BRZozOWSKICH W KONTEKŚCIE TRADYCJI ANTYCZNEJ

Joannie Łagodzińskiej-Beroli

Tryumfy – cykl sonetów, wspólne dzieło braci-poetów Stanisława i Wincentego Korab Brzozowskich, po raz pierwszy zostały opublikowane w krakowskim „Życiu” w 1899 roku w numerze szóstym, po raz drugi – w nieco zmienionej postaci – w tomie poezji Wincentego *Dusza mówiąca* w 1910 roku, kilka lat po samobójczej śmierci Stanisława¹.

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 zmięczeniu* (wersja francuska Wincentego, wersja polska Stanisława), drukowany w „Życiu” dwa tygodnie wcześniej niż *Tryumfy*, będący przedmiotem „urągania i szyderczego oburzenia całej rozsądnej części społeczeństwa”, admiracji zaś młodych zwolenników symbolizmu². 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” (na przykład w najbardziej nas tu interesującym numerze szóstym fragment *Pieśni nad pieśniami*). Zaś w pierwszym, inauguracyjnym, numerze „Życia” w 1899 roku, obok głośnego manifestu Przybyszewskiego *Confiteor*, opublikowano sonet *Ojcu swojemu synowie Stanisław i Wincenty*, włączony w 1910 roku 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 bra-

¹ Zebrane wiersze obu poetów zostały opublikowane w serii „Biblioteka Poezji Młodej Polski” pod red. M. Podraza-Kwiatkowskiej i J. Kwiatkowskiego. Wstępy do tomów zawierają informacje biograficzne i omówienia twórczości. Por. S. Korab Brzozowski, *Poezje zebrane*, opr. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1978; W. Korab Brzozowski, *Utwory zebrane*, opr. M. Stala, Kraków 1980.

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

cia inspirowali się zresztą dobrze sobie znaną poezją francuską. I tak jak w *Powinowac-twie...* słyhać echa subtelnej liryki Mallarmégo, tak w *Tryumfach* zauważyć można wpływ francuskich parnasistów. Przez współczesną badaczkę – Anetę Mazur – znaczynię związków polskiej poezji z francuskim parnasizmem, *Tryumfy* zostały uznane za „najdoskonalszą warsztatowo, najbardziej świadomą próbkę Hérédi”³. Niemniej jednak 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 znamiennym znakiem zapytania⁴.

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* Hérédi cykl *Rome et les Barbares* kończy sonet *A un Triomphateur*⁵. Przedmiotem opisu i tematem wypowiedzi skierowanej do tytułowego Tryumfatora jest w liryku francuskiego parnasisty rzymski łuk tryumfalny, na którym rzeźbiarz powinien utrwalić zwycięskie bitwy, imiona i tytuły imperatora, pokonanych i upokorzonych barbarzyńców. „Ale czas już podnosi w górę swą straszliwą broń”. Rozrzucone bloki marmuru porosną chwasty, cesarska chwała zostanie zduszona przez trawę, co najwyżej jakiś współczesny Samnita (czyli barbarzyńca) wyszczerbi swoją kosę na marmurowych szczątkach, poświadczających nie tyle spektakularne militarne zwycięstwa, co tryumf czasu i natury, charakterystyczną dla parnasistów obsesję przemijania⁶.

Sonet *A un Triomphateur* Hérédi nie był zapewne bezpośrednią inspiracją *Tryumfów* braci Brzozowskich, wpływ parnasisty dotyczy raczej szerszej pojmowanej poetyki. Ale, podobnie jak utwory polskich poetów, wskazuje on zainteresowanie starożytną ceremonią tryumfu, albowiem 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, tryumfator, nad którego głową niewolnicy trzymali laurowy wieniec, powtarzając jednocześnie: *Memento mori*, wszystko to tworzyło 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 zapomnieć w tym miejscu o mozaikach i freskach na łukach tryumfalnych wczesnochrześcijańskich bazylik, na których procesje męczenników i świętych z wieńcami zwycięstwa kierowały się ku tronowi Pas-

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

⁴ Tamże, s. 73.

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

⁶ Por. A. Mazur, dz. cyt., s. 20-32 (*Światopogląd Parnasu*).

chalnego 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 tutaj 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 niezwykle wizerunek Chrystusa w stroju rzymskiego żołnierza, pochodzący z V wieku, doskonale zachowany na mozaice w kaplicy Pałacu Arcybiskupów w Rawennie⁷.

Wszelako aktualizacja tryumfalnego pochodu 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 Petrarca zatytułowany *Tryumfy (Trionfi, 1340–1374)*, w którym została opisana swoista „duchowa przygoda poety, rozszerzona na całą ludzkość”⁸. 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”⁹. Petrarca zdołał tu połączyć tradycję antyczną i średniowieczną¹⁰, 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 (między innymi: Arystoteles, Platon, Sokrates, Ksenofont, Pitagoras, Ulises, Demostenes, Liwiusz, Seneka). 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* 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 ukażą się anielskie kształty – zane 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.

[...]

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

⁷ Por. pracę Claudio Marabini, *I mosaici di Ravenna*, Novara 1998, s. 26-27.

⁸ 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 K. Morawski, przełożyli F. Faleński, J. Kurek. K. Morawski, Wrocław 1982, s.81-106.

⁹ F. Petrarca, wyd. cyt., *Trionfi, Introduzione*, s. 13.

¹⁰ Por. Petrarca *e il suo tempo*, Padova 2004, s. 29.

Te pięć tryumfów tam na ziemi – widzieliśmy, a szósty – jeżeli Bóg zezwoli, ujrzemy w niebie¹¹.

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*, to *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, szczególnie w Europie w okresie renesansu, których tematem były różnego rodzaju tryumfalne ceremonie z zastosowaniem figur alegorycznych¹². 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 przydawano różne symboliczne rekwizyty: miecze, znicze, złote jabłka, łuki, a także 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 (około 1374 roku). 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, a bardziej tak zwany „gust antykwaryczny” renesansu – popularyzowanie motywów ikonograficznych zaczerpniętych z tradycji antycznej.

Znaczenie kulturotwórcze *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 znaczeniowtwórczy” – napisała Teresa Kostkiewiczowa, omawiając inspiracje dziełem Petrarcki w poezji staropolskiej i oświeceniowej¹³. Autorka artykułu wymienia nazwiska Mikołaja Reja, Hieronima Morsztyna, Mikołaja Kochanowskiego, Daniela Naborowskiego, Franciszka Dionizego Książczyna, odnajdując w ich utworach ślady wyraźnych inspiracji. Szczególnie interesujący wydaje się poemat Hieronima Morsztyna *Światowa Rozkosz z ochmistrzem swoim i ze dwunastą swych służebnych panien*, z konwencją tryumfalnego pochodu jako zasadą kompozycyjną oraz cykl epigramatów *Rotuły do synów swych* autorstwa Mikołaja Kochanowskiego o wyraźnej, jak u Petrarcki, intencji moralistycznej.

¹¹ F. Petrarca, *Wybór pism...*, s. 105, przekład K. Morawskiego.

¹² Por. pracę: Francesca Pellegrini, Federico Poletti, *Episodi e personaggi della letteratura*, Milano 2003, s. 42-54 (*Trionfi*).

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

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 Corneille’a *Cyd*¹⁴. 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 pororców, z kopia nastawioną,
Roderyk do Zamorry powracał z wyprawy.

[...]

Lud wokoło w milczeniu czekał, co się zdarzy.
Więc patrzył król sędziwy, jak z tłumu barwnego
Włócznie hułców potężnych błyskają i strąży,

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 natężonych uczuć rozgrywa się na tle tryumfalnego przemarszu. Poeta pokazuje scenę o niezwykłym napięciu, starannie dobierając rekwizyty i gesty, bo, jak słusznie zauważył już Zenon Przesmycki, „duszę dostrzega on dopiero w uzewnętrznieniu się, w geście, w ruchu, pozie”¹⁵. 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 Corneille’a, to *Cyd* staje się tryumfotorem z dwóch powodów – jako bohater zwycięskiej wojny i jako „poskromiciel” – jeśli tak można powiedzieć – Chimeiny, 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 wymienio-

¹⁴ *Les Trophées*, dz. cyt., 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 Hérédii w przekładzie tejże tłumaczki: „De Musica” 2001 nr 2; 2003 nr 5; 2004 nr 9; 2005 nr 10.

¹⁵ Z. Przesmycki, *Nowy poeta w Akademii Francuskiej Jose-Maria de Hérédia*, w: tegoż, *Wybór pism krytycznych*, opr. E. Korzeniewska, Kraków 1967, t. 1, s. 411.

nych powyżej utworów i dzieł plastycznych. Czy aktualizuje jakąś tradycję i co nowego proponują poeci w długiej historii rozmaitego rodzaju tryumfów¹⁶?

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 czy sukcesy, gdyż słowo: „tryumf” – jak się wydaje – konotuje wydarzenie, które odegrało doniosłą rolę pośród szerszej społeczności i 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. Z kolei zaś w cyklu braci Brzozowskich, jak można się domyślać, w każdym sonecie osobno zawarta została idea tryumfu, kulminując w lekturze całości.

Istotna okazuje się kolejność sonetów. W sposób najprostszy wskazuje tę cechę fakt, że w tomie poezji Wincentego Korab Brzozowskiego *Dusza mówiąca* (1910) kolejność została zmieniona, natomiast cykl jako całość można interpretować nieco inaczej. Jako pierwszy zamieszczony został sonet poprzednio publikowany osobno: *Ojcu swojemu synowie Stanisław i Wincenty*, sonet *Słonie* znalazł się na drugiej pozycji, następną była *Tarcza Achillesa*, natomiast 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 Lisle’a (poemat *Słonie*), choć nie potwierdza i nie mieści się w idei natury francuskiego parnasisty.

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 Lisle’a

– tak napisał w swoim studium o francuskim poecie Antoni Lange¹⁷. Mimo że braciom Brzozowskim obcy pozostał głęboki pesymizm de Lisle’a, jego deprecjacja Biblii, Jehowy, chrześcijaństwa, ostre inwektywy wobec człowieczeństwa, w *Tryumfach* możemy jednakże 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 Lisle’a nie czynią nic więcej, tylko mordują się nawzajem [...], są ślepi w okrucieństwie

¹⁶ 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 Bractwa* (por. G. Weigel, *Katedra i sześcian. Europa, Stany Zjednoczone i polityka bez Boga*, przeł. I. i P. Zarebscy, Warszawa 2005) – aby pozostać w sferze kultury francuskiej. Można też zauważyć, że do popularności idei tryumfu i ceremonii tryumfu we Francji przyczynił się w dużym stopniu Napoleon jako cesarz, nierzadko portretowany jako tryumfator z wykorzystaniem rzymskich akcesoriów, choćby przez rzeźbiarza François-Frédérica Lemota.

¹⁷ A. Lange, *Studia z literatury francuskiej*, Lwów 1897, s. 47.

jak żywioly”¹⁸. Natomiast Hérédia dokonywał wyboru wydarzeń, historycznych i mitycznych postaci, tworząc z nich jak gdyby „punktową” historię ludzkości, eksponując przede wszystkim 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 Antoniego 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 duchem¹⁹.

Sugestywny 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 jakości²⁰.

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 płaskorzeźbę jako syntetyczne przedstawienie greckiego świata. W tym kontekście porównuje się fragment eposu do utworu *Tarcza Achillesa* dwudziestowiecznego poety Wystana H. Audena – syntezy współczesności. Niczego 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 Achillesa Gród w łunach pożaru²¹.

Hefajstos – tak jak zresztą niektórzy bohaterowie de Lisle’a, 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

¹⁸ Tamże, s. 68

¹⁹ A. Lange, *Studia z literatury francuskiej*, s. 73.

²⁰ 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 według braci Brzozowskich zarówno boska, jak i ludzka, a właściwie postacie boskie pojawiają się we wszystkich trzech sonetach. Poza tym wówczas – jak się zdaje – nie oddzielano tak ściśle sfery mitu od sfery historii, oddzielając epopeje Homera od Biblii, jak w dzisiejszych opracowaniach, czego dowodem chociażby twórczość Wyspiańskiego.

²¹ Fragmenty wszystkich sonetów z cyklu *Tryumfy* cytuję za: W. Korab Brzozowski, *Utwory zebrane...*, s. 52-55.

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 Achillesa!), 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 iskier, 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 zostaje jako Olbrzym i dwukrotnie jako Siłacz. Ale w tej historii siła fizyczna i przewaga militarna poniosą klęskę. Tryumfuje Młodzińczyk – „chłopiec z Panem Zastępów w przymierzu”. Imponująca i dynamiczna siła, tak sugestywna w *Tarczy Achillesa*, ustępuje przed sprawiedliwością. W *Dawidzie* pokazany został inny porządek wartości. I tutaj także następuje jak gdyby rozjaśnienie obrazu, tym razem metaforyczne. 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 ciemnych. Co istotne: Brzozowscy eksponują fakt, że walka Dawida jest w istocie walką o wartości, o sprawiedliwość, o wolność; nie ograniczając 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 Młodzińczyk. Siłacz pełen wzdary
Patrzył, jak biegł ten pastuch na śmierć i żer zwierzu:
Lecz onci chłopiec z Panem Zastępów w przymierzu,
Siegnąwszy 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 włacza
I wysoko wzniesionym, ścietym łbem Siłacza
Sieje postrach ogromny w Filistynów plemię.

Zwyciężając Goliata, Dawid odniósł zwycięstwo nad wszystkimi Filistynami (*nota bene* – warunek rzymskiego tryumfu, to unicestwienie przynajmniej pięciu tysięcy wrogów). W sztukach plastycznych Dawid jako zwycięzca bywał częstym tematem. Zwłaszcza w XIV- i XV-wiecznej sztuce florenckiej (Donatello, Verrocchio, Michał Anioł), ponieważ stał się symbolem Republiki Florenckiej. 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 torsem 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 tryumfuje 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 Lisle'a, gdyż pojawiają 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 Lisle'a *Słonie*²², zmienia się w sonecie Brzozowskich w dynamiczne, niszczące działania, wzmocnione złowrogim spojrzeniem „boga lasów”:

One ucuły wzrok ten. Stają. Wściekle gniewem,
Wzniesionymi trąbami wałą w buki, dęby:
Bór cały się kołysze, 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 być może początkowej inspiracji utworem de Lisle'a, sytuacja przedstawiona w wierszu Brzozowskich domaga się zupełnie innego spojrzenia i odczytania niż wiersze parnasistów, nawet te, które można usytuować „na granicy realizmu i kreacjonizmu”²³.

Być może na początek należałoby wskazać, że pojawienie się słoni w cyklu zatytułowanym *Tryumfy* jest głęboko uzasadnione, jeżeli weźmiemy pod uwagę tradycję rzymskich tryumfów i tradycję ikonograficzną. Podczas tryumfalnych defilad w starożytnym Rzymie na uroczyscie udekorowanych słoniach umieszczano szczególnie cenne trofea wojenne, co można zobaczyć też na obrazach związanych z tematem tryumfu²⁴. Alegoryczną Sławę również widzimy na wozie zaprzężonym w słonie, jak w *Trionfo de la Fama* Petrarke. Wybór zwierząt wiąże się więc poniekąd z tematem całego 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 Maria Podraza-Kwiatkowska, omawiając poezje Stanisława, pisała o „szczęśliwej symbiozie solaryzmu z parnasizmem”, zaś Marian 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”²⁵. 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 Aneta Mazur (co prawda ze znakiem zapytania), jako „ironiczny autokomentarz”.

²² W przekładzie Janusza Strasburgera w: Ch. Leconte de Lisle, *Poezje*, wybrał, opr. słowem wstępnym poprzedził J. Strasburger, Warszawa 1980, s. 62-63.

²³ Por. A. Mazur, dz. cyt., s. 25-26 (*Poetyka parnasizmu*).

²⁴ Por. Lucia Impelluso, *La nature e i suoi simboli. Piante, fiori e animali*, Milano 2003, s. 202.

²⁵ M. Podraza-Kwiatkowska, *Wstęp*, do: S. Korab Brzozowski, *Poezje zebrane...*, s. 17; M. Stala, *Wstęp*, do: W. Korab Brzozowski, *Utwory zebrane*, s. 17.

W pierwszych strofach został więc opisany las, a raczej przedwiekowa puszcza. Ów las okazuje się specyficznie nacechowany: panują w nim mrok, nieruchomość, głusza, milczenie. Natomiast bóg lasów śpi – „sen powieki mu tłoczy”. Nieruchomość nie jest tu majestatycznym spokojem parnastów, cały obraz ewokuje nastrój inercji i bezwładu, który potęguje pogrążenie lasu w ciemności. Negatywne nacechowanie pejzażu dopełnia wzrok boga lasów: „złowrogie oczy”. W tym kontekście zniszczenie dokonywane przez słońce – chrzęst deptanych gałęzi, w końcu trzask 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 puszcza, słońce okazują się zwycięzcami w zapasach natury. Ale tryumf odnosi ktoś inny. W ciemność lasu „z tryumfem, słońce wdiera się przez zręby”. „Tryumfotorem” 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, kult energii i działania²⁶. Jak już wcześniej pisałam, cykl *Tryumfy* ukazał się w numerze 6. krakowskiego „Życia” w 1899 roku. Niebawem we lwowskiej „Tece” Leopold Staff ogłosi swój artykuł *Rekonwalescencja końca wieku*, w którym stwierdzi zdecydowanie: „Choroba smutku i pesymizmu doczekała się przesilenia”²⁷. Bracia Brzozowscy mieszkali wówczas we Lwowie, a właśnie w środowisku lwowskim, wśród takich poetów jak Leopold Staff, Maryla Wolska, Józef Ruffer, rodziła się „wyraźna kontrpropozycja dla postawy pesymistyczno-inercyjnej”²⁸. I chociaż Stanisław Korab Brzozowski bardziej znany jest ze swoich dekadentkich wierszy, takich jak *Próżnia, O, przyjdź!*, drukowanych w „Życiu” mniej więcej w tym samym czasie co *Tryumfy*, to pisał wówczas również 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”²⁹. Pokazana też w nich została 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 przezwyciężenia. 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”³⁰.

²⁶ 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.

²⁷ „Teki” 1900, nr 1. Cyt za: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, opr. M. Podraza-Kwiatkowska, wydanie trzecie przejrzone i uzupełnione, Wrocław 2000, s. 518.

²⁸ Formuła M. Podrazy-Kwiatkowskiej, w: tejsze, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992, s. 78.

²⁹ S. Korab Brzozowski, *Poezje zebrane...*, s. 29.

³⁰ W. Korab Brzozowski, *Utwory zebrane*, s. 41.

Cykl *Tryumfy*, parnasizująco-symboliczny, należałoby więc włączyć w bujnie rozwinięty niebawem nurt poezji „odrodzeńczej”, witalistycznej, eksponującej także heroizm i bohaterski czyn, jako jedną z jego wcześniejszych prezentacji. 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 zawartych w symbolicznych obrazach i ewokowanych przez mitologiczne i biblijne postacie. 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.

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 przedrukowany³¹. „Boski Starzec”, „Ulisses i Synbad” – tak nazywają swego ojca synowie, a w kontekście niezwykłego 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 kwiecica.

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: *Słońce*, *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 natchnienia, 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. Łatwo dostrzec, że stworzona została wyrazista hierarchia, choć ranga symbolicznych znaczeń *Słoni*, o której tu pisałam, została jak gdyby nieco obni-

³¹ „Czas” 1899, nr 10, s. 3.

żona. Ale cały cykl zyskał na przejrzystości, kompozycja wydaje się prostsza i bardziej czytelna. Słowem – widać wyraźne wpływy klasycyzmu, dostrzegane przez badaczy także w innych, późniejszych wierszach Wincentego Brzozowskiego, autora tomu *Dusza mówiąca*. Z kolei zamknięcie cyklu nie wieloznacznym symbolem, lecz dużo łatwiejszym do interpretacji tryumfem biblijnego bohatera, pozwala łatwiej wyeksponować wartości moralne i duchowe.

Jadwiga Zacharska
(Białystok)

ACHILLES TETMAJERA I WYSPIAŃSKIEGO

1. Tetmajerowskie projekcje

Achilles nie należy do postaci Homera najczęściej przedstawianych w literaturze nowożytnej – pod względem popularności daleko mu do Prometeusza, Odysa czy Narcyza. Fakt przyznania mu ważnego miejsca w twórczości czołowych przedstawicieli modernizmu, Kazimierza Przerwy-Tetmajera i Stanisława Wyspiańskiego, pisarzy korzystających obficie z dorobku kultury antycznej, prowokuje do refleksji, do poszukiwania nie tyle powodów tego zainteresowania bohaterem Iliady, ile do zastanowienia się, jaki Achilles i po co w ogóle Achilles przywoływany jest w dziełach wybitnych przedstawicieli literatury przełomu XIX i XX wieku.

Homerycki heros, wielokrotnie wspomniany w poetyckich i publicystycznych tekstach Tetmajera, jest tytułowym bohaterem aż trzech utworów poety: wiersza z serii I, dłuższego liryku z serii VII (wydanego w roku jubileuszu poety – 1912) i obszernego poematu z ostatniej, VIII serii Poezji. Odwrotnie proporcjonalnie do długości zmienia się w tych wierszach rola Pelidy. Pierwszy z utworów jest portretem własnym umiarkowanego Achillesa, eksponującego swoje cechy w młodopolskiej hierarchii szczególnie cennie: skrajny indywidualizm, świadomość własnej potęgi i wyjątkowości („Idźcie, słabsi i mniejsi, laur zdobywać w boju / Tych, które dla mnie rosły, nie zerwiecie liści”), a także przekonanie o większej wartości intensywnie przeżytej i dającej pośmiertną sławę chwili, niż długiego życia („Umrę spokojnie – większej nie można mieć chwały”).

W tym ujęciu Achilles podobny jest do innych postaci z tetmajerowskich „snów o potędze”, na przykład Janosika i młodego Heraklesa, którego cieszy dające mu okazję do wykazania się odwagą i siłą spotkanie z lwem, bo – jak sam mówi – „Na tom zrodzon, by walczyć”. Zaprezentowany przez monolog syn Peleusa jest także najbliższy utrwalonemu w dziele Homera bohaterowi, w przedśmiertnym, lakonicznym, a więc selektywnie traktującym biografię monologu wspomina zatem czyn opisany w eposie: „Ja, com z obozu mego, bez zbroi, daleki, / Wroga od naw achajskich precz odpędził krzykiem”.

¹ Znaczenie inspiracji antycznych w twórczości Wyspiańskiego przedstawiają liczne opracowania, z których najważniejsze to obszerna książka T. Sinki *Antyk Wyspiańskiego*, Warszawa 1922 i praca H. Filipkowskiej *Wśród bogów i bohaterów*, Warszawa 1997. Skromnym rekonesansem jest mój szkic *Antyk Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, w: *Literatura i czasopiśmiennictwo polskie 1864–1918 wobec tradycji antycznej*, pod red. A. Z. Makowieckiego, Warszawa 2000.

W późniejszych wierszach zmienia się sylwetka herosa i funkcje, które on pełni – można powiedzieć, że Tetmajerowski Achilles dojrzewa wraz z rozwojem świadomości autora, a na kierunek transformacji postaci, oprócz własnych doświadczeń i przemyśleń poety, pewien wpływ mógł mieć także wydany w 1903 roku dramat Wyspiańskiego o zabójcy Hektora.

Tetmajer, uważający Wyspiańskiego za „największego z poromantycznych poetów polskich”, który „może nową epokę [...] zaczyna”², w opublikowanym w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1901 roku obszernym szkicu pod tytułem *Wielki poeta* podkreślał niezależność, indywidualność i samodzielność autora *Wesela* w przedstawianiu wątków i tematów czerpanych z literatury, przede wszystkim z Homera, Szekspira i Słowackiego. Wysoko ocenił też malarskie prace artysty, w tym ilustracje do *Iliady*, którym przyznał „cechy nadzwyczajności i niepospolitości” (73). Więc choć w opublikowanym w 1901 roku szkicu nie mógł jeszcze ustosunkować się do wydanego w 1903 roku dramatu *Achilleis*, to z pewnością utwór Wyspiańskiego wnikliwie przestudiował i przemyślał.

W wierszu umieszczonym w VII serii *Poezji*, a dokonującym rozrachunku z przeszłością i niespełnionym życiem poety, postać Pelidy pozbawiona jest autonomii i wyrazistych, konkretnych cech. Król Myrmonidów to „olbrzymia, dumna męża zjawa”, w której podmiot wypowiedzi rozpoznaje „Achillesa, bóstwo lat szesnastu”. Nazwany, ale nie scharakteryzowany, będący tworem subiektywnej wyobraźni heros pełni rolę niemego wyrzutu sumienia i jednocześnie wzorca, miary wielkości, w porównaniu z którą tym bardziej żałosna, bezkształtna i niedorzeczna wydaje się egzystencja bilansującego swoje życie poety.

Funkcja wzoru czy ideału najczęściej jest powodem przywoływania imienia home-ryckiego bohatera w tekstach Tetmajera. Poeta deklaruje się jako zwolennik stosowania skali czy, jak sam to nazywa, miary, według której ocenia wartość konkretnych zjawisk – i tak, jak „Fidiasz czy Praksyteles, Michał Anioł czy Tycjan, Bach czy Beethoven, Homer czy Szekspir, pozostaną zawsze lub przynajmniej dotychczas są ideałami, podług których mierzy się rzeźbę, malarstwo, muzykę i poezję”, tak „bohaterstwo rycerzy greckich mierzyło się podług większego lub mniejszego zbliżenia z synem Peleusa, z Achillem”³.

Uczynienie w wierszu Achillesa adresatem wyznań i przypisanie mu prawa do rozliczania i oceniania bohatera lirycznego wskazuje na autorytet greckiego wojownika, oparty już nie na wspomnianych w młodzieńczym wierszu cechach, ale na trwalszych i uniwersalnych podstawach aksjologicznych. W wizji Tetmajera Achilles nie jest już skoncentrowanym na sobie, żądnym sławy i przekonanym o swej wyjątkowości i nieograniczonych możliwościach skrajnym indywidualistą, ale refleksyjnym i domagającym się wielkich czynów wybrańcem bogów i egzekutorem prawa. „Upominasz się o swoje !” – dwukrotnie stwierdza bohater wiersza, potwierdzając tym samym prawo Pelidy do ingerowania, oceniania, a może nawet dysponowania swoim życiem.

W wierszu tym Achilles stanowi projekcję nie sprecyzowanych i nie nazwanych wprost wyobrażeń poety, ale jego rola porównywalna jest z rolą przypisywaną Leonidasowi przez Słowackiego w *Grobie Agamemnona* – samo wspomnienie wielkości antycznego bohatera zmusza do porównań, budzi wstyd – może nie w każdym, ale przynajmniej w dokonującym owej konfrontacji Polaku.

² K. Przerwa-Tetmajer, *Wielki poeta*, w: *Notatki literackie*, Warszawa 1916, s. 37.

³ Tamże, s. 73.

Zmianę charakterystyki bohatera potwierdza trzeci z rzędu i zarazem ostatni utwór Tetmajera pod tytułem *Achilles* – poemat pisany w czasie wojny i zawierający luźne impresje poety, niekiedy wręcz chaotyczne, jakby pisane pod wpływem silnych emocji i na własny użytek. Zawierają one raczej deklaracje konieczności, niż prezentacje realnie zachodzących radykalnych i powszechnych zmian postawy i świadomości narodu. W sytuacji, która wreszcie umożliwia działanie, czyn zbrojny, godłem Polski staje się „kabin polskiego żołnierza”, chociaż stanowi on „tragiczne, straszne zaprzeczenie ducha”.

W wyniku wydarzeń dających Polsce szansę na zmartwychwstanie, „mieczem powstanie”, nieznana siła „w rycerza zmienia proch, żałobę w męstwo”. Transformacji tej patronuje Achilles, dokonuje się ona „w Achilleśa znak”, a podlega jej i naród, i snujący refleksję poeta, kreujący siebie na „Anioła Stróża ojczyzny”, „Króla Ducha prawego, Achillesową powołanego prawicą” i „nowego Achilleśa”. Jako wcielenie „Króla-Ducha polskiego żywota” rozpoczął on „królewski żywot nowy” i poznał, że trzeba „w Achilleśa przeistoczyć siebie”. Przemiana ta jest warunkiem wyzwolenia narodu, czyli wprowadzenia go z nocy „na słońca blask”.

W tym ujęciu Pelida staje się już nie tylko abstrakcyjnym wzorcem i miarą, znakiem wartości niekwestionowanych i najważniejszych, ale i mitem wzywającym do przemiany i działania. I choć poeta nie pokazuje, na czym ta przemiana ma polegać, a tylko wspomina, że wiąże się z nią sława „nabyta śmierci błyskawicą”, to słowami tymi utrwała więź między czynami greckiego herosa, a bohaterami prowadzonych aktualnie walk o ojczyznę.

Wielokrotnie, także w innych tekstach, charakteryzując ludzi i czasy niebohater-skie, pozbawione wielkości, Tetmajer konfrontuje je z dokonaniem Pelidy lub porównuje ze wspomnianymi w eposie cechami Achilleśa, nie wymieniając imienia homeryckiego bohatera. Pamięć o wiernej przyjaźni i szlachetności syna Tetydy jest podstawą gorzkiej refleksji o współczesności, w której:

Cios chytry twarzy nam już nie rumieni.
Łez czasu nie ma łać nad przyjacielem.

Achilles jest jedynym z greckich bohaterów wskazanych (w cyklu *Do mego synka*) za wzór synowi, którego poeta chciał wychować na „rycerza bez skazy i bez trwóg”. Razem z innymi mitycznymi czy historycznymi postaciami – takimi jak Zawisza Czarny, Janosik, książę Józef Poniatowski i Tadeusz Kościuszko – właśnie król Myrmondów wymieniany jest w tekstach poetyckich i publicystycznych Tetmajera jako symbol heroizmu, lojalności i uczciwości w walce o dobro. Zawisza na przykład nazywa swój miecz Achillowym i podkreśla, że „nie poniósł nigdy podłej szczyby”.

2. Achilles Wyspiańskiego

Pełna akceptacja i przypisywanie synowi Tetydy cnót nie tylko rycerskich, ale wrażliwości moralnej i patriotyzmu wskazuje na daleko posuniętą transformację bohatera w stosunku do homeryckiego wzoru. Tetmajer nie przedstawia jej przebiegu, a tylko zaznacza kierunek, zgodny zresztą z przekształceniem postaci Achilleśa w dramacie Wyspiańskiego, wieńczącym studia antyczne poety-malarza, zainicjowane z okazji ilustrowania fragmentów *Iliady* tłumaczonej przez Lucjana Rydla⁴.

⁴ Przebieg tych studiów omawia obszernie T. Sinko.

Achilleis Wyspiańskiego zachowuje i rozwija wątki homeryckiego eposu, wzbogacając je epizodami i cechami postaci zaczerpniętymi z *Metamorfoz* Owidiusza, *Eneidy* Wergiliusza, *Troillusa i Kresydy* Szekspira, *Historia de excido Troiae* Darresa Phrygiusa, opowieści Dictysa i własnej fantazji autora⁵. Jak podkreśla Jan Nowakowski, Achilles u Wyspiańskiego „nie jest więc tylko bohaterem »według Homera«. Dramaturg obdarzył go świadomością, w której mieści się jakby własna wiedza bohatera o sobie samym – ale już wbudowanym w mit, już pozostającym w trwałej niewoli tego mitu”⁶ i – dodajmy: bezskutecznie próbującym się z niewoli tego mitu wyzwolić.

Młodopolski pisarz uczynił Achilleisa bohaterem tragicznym. W początkowej scenie dramatu Wyspiańskiego, podczas sporu z Agamemnonem, Pelida uświadamia sobie, że w trwającej już dziesięć lat wojnie dla łupów i sławy walczył przeciwko spokojnym i broniącym swych domów ludziom, pełnił rolę „psa szczonego przeciwko niewinnym”. „Moczarz Atrydów najemny” rozpoznaje też w momencie olśnienia prawdziwy charakter wyprawy Achajów na Troję jako najazdu powodującego śmierć i grabież spokojnych ludzi. Przebudzenie sumienia, a zwłaszcza spowodowana tym przemiana bohatera i zamiar wycofania się z udziału w zaborczej wojnie nie tylko narażają go na konflikt z dotychczasowymi zwierzchnikami, ale też zmieniają kwalifikację wcześniejszych czynów Achilleisa, pozwalają dostrzec w nich nie winę, lecz błąd, za który bohater sam płaci izolacją i cierpieniem, a w dodatku zamierza go naprawić, wycofując się z walki.

Wyspiański przedstawia gniew Achilleisa nie jako jeden z wielu wybuchów pasji zapalczego rycerza, ale jako punkt zwrotny w jego życiu. Mocno eksponuje znaczenie refleksji w charakterystyce bohatera i czyni świadomość głównym źródłem jego cierpienia, a wrażliwość najważniejszym rysem postaci. Syn Tetydy buntuje się przeciwko roli narzędzia w rękach Odysa, odkrywa swą podmiotowość, próbuje sam nadać sens i kierunek swoim czynom.

„Już wiem dziś – że mym bólem najbardziej mi słynać, / Tym, co cierpię” – stwierdza bohater dramatu, przy czym według Wyspiańskiego ma on więcej powodów do urazy i cierpienia, niż wskazane w eposie poczucie krzywdy z powodu odebrania łupu (Bryzejdy)⁷, publiczne zniewagi Agamemnona, a w końcu śmierć Patroklesa. Rozbudzone sumienie każe mu odczuwać żal i ból z powodu osobistego uczestnictwa w czynieniu zła, z powodu powszechności zła („chytrzy okradają zawsze szlachetnego”), z powodu bezsilności wobec wypaczania jego własnych myśli i intencji przez ludzi podłych w rodzaju Tersytosa („gdy mówię, moje słowa obróćą na nice”) i z powodu okrucieństwa losu, który w końcu, wbrew najlepszym intencjom, doprowadza go do zabicia Hektora.

⁵ Szczegółowy wykaz źródeł i sposób ich wykorzystania przez Wyspiańskiego w dramacie analizują kompetentnie T. Sinko w rozdziale *Rewizja Iliady* książki *Antyk Wyspiańskiego* (wyd. II, Warszawa 1922, s. 248-303) oraz N. Koestler w: *Strukturen des modernen epischen Theaters. Stanislaw Wyspianskis „teatr ogromny” erlautet am Beispiel des Dramas „Achilleis”*, München 1981, s. 91-94.

⁶ J. Nowakowski, *Wstęp*, w: S. Wyspiański, *Achilleis. Powrót Odysa*, Wrocław 1984, s. XXIII.

⁷ W najnowszej, opublikowanej już po wygłoszeniu tego tekstu interpretacji postaci Achilleisa, w pracy J. Kordysa pt. *Gest Achilleisa* („Teksty Drugie” 2004, nr 6) akcentuje się kulturowe uwarunkowania i znaczenia zachowań bohaterów *Iliady* jako „traktatu o darze”. W tym ujęciu odebranie Achillesowi wcześniej przyznanego łupu uznaje się za główny powód konfliktu herosa z władcą, Agamemnonem, a tym samym źródło sytuacji tragicznej bohatera, który staje się „bezsilną ofiarą swej etyki”.

„Wszystko, com kochał i polubił / Złość ludzka, zawiść mi wydziera” – skarży się Pelida siedząc na urwistym brzegu Skamandra, i w samotności słuchając monotonnego szumu fal, które powtarzają słowa wyrażające skryte myśli i interpretujące los bohatera. Dramat Achillesa spełnia się w jego świadomości, polega na rozpoznaniu swego przeznaczenia. Bohater zrozumiał swoją sytuację i sens swojej egzystencji, zanim jeszcze los jego się dopełnił. Achilles Wyspiańskiego nie zna podstępного planu Odysa, ale kierując się zasadami i łatwymi do przewidzenia emocjami działa zgodnie z nim. Ginie – śmiercią samobójczą, a więc niepokonany – nie zrealizowawszy swego zamiaru zakończenia zaborczej wojny przez połączenie sił szlachejnych i zaprzysiężenie „sojuszu ludom, co dotąd walczyły”. Ale dokonana w nim przemiana, rozpoznanie swego powołania, a nade wszystko sens zamierzonego działania czynią go wielkim.

„Jestem na to, bym tępił zło i siłę podłą. / Nie co inne, to jeno płynąć mnie tu wiodło” – mówi Pelida do Patroklesa, podkreślając znaczenie i nadrzędność etycznych motywacji czynu. One też, a nie wspólnota interesów czy walka w wojnie po określonej stronie decydują o podziałach ludzi dokonywanych przez Achillesa w dramacie Wyspiańskiego. Bohater nie tylko darzy szacunkiem walczącego po przeciwnej stronie Hektora, ale odczuwa silniejszą więź z synem Priama niż z Achajskimi wojownikami. Wielokrotnie wskazuje analogię między sobą a Hektorem, mówiąc choćby: „Jestem równie jak Hektor na podłą krew głodny.”

Achilles Wyspiańskiego zwraca uwagę na podobieństwo i tragizm sytuacji walczących po przeciwnych stronach bohaterów, „przerastających duchem” otoczenie, ale przez to otoczenie sterowanych i ograniczanych. Wielkoduszne uznanie wartości przeciwnika i równanie się z nim najdzielniejszego z Achajów, budowanie podziałów opartych nie na przeciwstawieniu swoich i wrogów, lecz na przesłankach etycznych, pozwalających odróżnić podłych od szlachejnych po obu stronach, stanowi dowód przemiany Achillesa i rodzaj rekompensaty za udział w najeźdźczej wojnie. Umożliwia też pełną akceptację i idealizację bohatera, w którym „jest objawiona potęga człowieka” i którego żywot „nie na jednym zakończy się bycie”.

3. Wobec etyki

Zarówno Wyspiański, jak i Tetmajer uznają wielkość bohatera, mimo popełnionego błędu, którego nie próbują usprawiedliwiać ani przemilczać. Obaj też, choć w różny sposób, przypisują Achillesowi siłę fatalną, która oddziaływać będzie także po jego zgonie.

„Wzbudzisz nowe narody do siły i czynu” – przepowiadają Pelidzie fale Skamandra w dramacie Wyspiańskiego, a utwory Tetmajera pokazują autorytet i realny wpływ wyobrażeń o bohaterstwie Achillesa na świadomość poety.

Zainteresowanie Achillesem wybitnych przedstawicieli Młodej Polski, wybór syna Peleusa – a nie w literaturze Zachodu znacznie bardziej popularnego Odysa – do roli miary bohaterstwa i symbolu „dawnej dzielności greckiej” oraz wyraziciela aktualnych problemów polskich – są konsekwencją dokonanej przez pisarzy reinterpretacji mitu, pozwalającej uwolnić Achillesa od odpowiedzialności za udział w najeździe na Troję. Zabiegu tego dokonał Wyspiański w *Achilleis*, a w *Powrocie Odysa* uzupełnił swoją tezę przedstawieniem losów „spełniającego zbrodnię” króla Itaki, który daremnie próbuje zagłuszyć sumienie.

Poeci pochodzący z narodu w niewoli nie mogli uczynić wzorem żadnego, najdzielniejszego nawet agresora⁸, w dodatku – posługującego się zdradą⁹. W literaturze polskiej wyrażano uznanie i podziw dla heroicznej walki starożytnych Greków w obronie wolności, a nie tych, którzy występowali jako agresorzy. Sympatie pisarzy polskich dotyczyły obrońców Troi, o czym świadczy nazwanie przez Sienkiewicza także Wołodjowskiego „Hektorem Kamienieckim”.

Wybór i sposób korzystania z tradycji antycznej w literaturze modernizmu był zindywidualizowany, ale sam fakt sięgania do tej tradycji stanowił rodzaj deklaracji ideowej i politycznej, wyraz proeuropejskiej orientacji pisarzy¹⁰. Znaczący wydaje się fakt, że Kazimierz Tetmajer i jego gimnazjalny kolega, Stanisław Wyspiański, propagują ideał bohaterstwa zaczerpnięty z uniwersalnego skarbcza kultury europejskiej i w dodatku na plan pierwszy wysuwają w nim kwalifikacje etyczne, a nie wąsko pojmowany patriotyzm lub pragmatyzm. O wielkości Achillesa decyduje w ich ujęciu nie to, po czyjej stronie walczy, ale to, w jaki sposób walczy i czym się kieruje w działaniu. Obaj pisarze dostrzegają tragizm postaci, przerastającej swoich współczesnych rozległością horyzontów myślowych i cenioną w modernizmie bezkompromisowością w ocenach i działaniach. Postrzeganie czynu nie w perspektywie interesów jednostki czy nawet określonej zbiorowości, ale z nadrzędnego stanowiska etyki, przyznanie się do błędu i gotowość naprawienia go stanowią prawdziwy tytuł bohatera do chwały. W wierszu Tetmajera umierający bohater stwierdza:

Umrę spokojnie – większej nie można mieć chwały.
Umieram, ale ginąc z podłej ręki, młody,
Przeżyję chwałą całe ludy i narody.

O tym, że to nowoczesne ujęcie bohaterstwa nie było ani powszechne, ani zrozumiane, świadczyć może opinia filologa klasycznego, Tadeusza Sinki, o dramacie Wyspiańskiego: „Achilleida zawiera w sobie [...] tyle grubych niekonsekwencji i sprzeczności, że nie możemy jej uważać za dzieło wykończone”. Uczony filolog „zasadniczą, organiczną sprzeczność” dostrzegał w charakterze głównego bohatera, którego „od zdradzenia Greków ratuje tylko poświęcenie Patrokla”. I na podstawie takiej interpretacji stwierdza autorytatywnie: „Rewizja Achillesa Homerowego nie udała się Wyspiańskiemu”¹¹.

⁸ Znamienne, że mimo całego kultu dla Napoleona autor *Końca epopei* nie zalicza cesarza Francuzów do grona najdzielniejszych wojowników – patrz K. Przerwa-Tetmajer, *Szkice o Bonapartem*, w: *Notatki literackie*, Warszawa 1916.

⁹ O kwalifikacji zdrady w utworach Wyspiańskiego pisałam szerzej w szkicu *Czy zdrada plami?*

¹⁰ W takich kategoriach J. Prokop przedstawia pojawienie się nurtu klasycyzmu w Młodej Polsce – patrz: J. Prokop, *Literatura polska lat 1907-1917*, Warszawa.

¹¹ T. Sinko, *Antyk Wyspiańskiego*, Warszawa 1922, s. 302-303 i 303.

Magdalena Wieremiejuk
(Białystok)

***ROSA MYSTICA* LUDWIKA SZCZEPAŃSKIEGO JAKO POETYCKA PROWOKACJA – PRÓBA INTERPRETACJI**

„Czy wszelako naprawdę jest różnica między rozkoszami, o których powiadali święci, a tymi, których moja znękana dusza zaznawała w tamtej chwili?”¹ – to pytanie stawia sobie Adso – bohater powieści Umberto Eco *Imię róży*. Średniowieczny mnich rezydujący w Melku zastanawia się nad zaskakującą zbieżnością tego, co „powiadali święci”, ze swoim własnym doświadczeniem rozkoszy. I nic w tym doprawdy dziwnego, skoro światem powieściowym steruje współczesny filozof języka. Refleksja mnicha, choć jemu samemu nie została dana taka świadomość, jest bowiem refleksją natury ściśle językowej. To nie tożsamość mistycznych oraz seksualnych doznań staje się przedmiotem jego zadumy, ale zbieżność, czy wręcz identyczność pewnych poetyckich kodów przedstawieniowych oraz chwytów retorycznych, wykorzystywanych do ich opisu. Jak bowiem dowiódł Denis de Rougemont², to heretycka poezja mistycznej namiętności, która w życiu doczesnym nie może znaleźć spełnienia, wytworzyła pewien określony kanon środków obrazowania poetyckiego, inspirujący pokolenia przyszłych poetów świeckich oraz katolickich mistyków. Wiersz *Rosa mystica* Ludwika Szczepańskiego także w charakterystyczny sposób wpisuje się w tę retoryczną tradycję.

Niniejsza praca jest próbą interpretacji tekstu poetyckiego. Daję w niej krótki i dość pobieżny kontekst wybranych interpretacji zagadnień kultury, z której utwór wyrasta, analizuję charakterystyczny sposób obrazowania, oscylujący między kategoriami *sacrum* a *profanum*, badam warstwę symboliczną i mitologiczną tekstu, także w aspekcie kinetyki ruchu i gestu, oraz stosunki przestrzenne, całość zamykając garścią uwag na temat poetyki.

1. Introdukcja

Rosa mystica pochodzi z debiutanckiego tomu poezji Ludwika Szczepańskiego *Srebrne noce. Lunatica*, wydanego w 1897 roku w Wiedniu.

Łączenie erotyki i religii będzie głównym węzłem semantycznym, wokół którego rozwija się poetyckie napięcie utworu. Można tu z powodzeniem dopatrywać się analo-

¹ U. Eco, *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1988, s. 285.

² Por. D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa 1999.

gii oraz wpływu poezji średniowiecznych trubadurów, barokowej poezji metafizycznej oraz pism katolickich mistyków, na przykład św. Teresy³. Szczepański nie sakralizuje jednak seksualności, zachodzi tutaj proces odwrotny – czyli erotyzacja doznań wewnętrznych róży-Marii oraz nasycenie przestrzeni poetyckiej „akcji” materialną zmysłowością. Można by za Hugo Friedrichem rzec, że „słowa przynależne do najodleglejszych dziedzin specjalistycznych elektryzują się lirycznie”⁴.

Motto z litanii poprzedzające wiersz sugeruje symboliczną wykładnię postaci „białej róży”. To w istocie Matka Boga, a poeta stara się za pomocą języka poezji osiągnąć pewnego obszaru świętości. Szczepański wypełnia postulat tkwiący w stwierdzeniu Wojciecha Gutowskiego, iż zabezpieczeniem przed zmianą poezji w „wierszowaną metafizykę” było jej nasycenie „subtelными uczuciami erotycznymi, wolnymi od ziemskiej witalności”⁵. Z drugiej strony jednak można mieć wrażenie, że poeta nie tworzył z żarliwą modlitwą na ustach, ale wprost przeciwnie – z intencją prowokacji. Niezwykle sugestywna jest bowiem aura zmysłowości, którą kreuje Szczepański, dodatkowo zabsolutyzowana, bo obejmująca obszar nie dający się ogarnąć w tradycyjnych kategoriach czasu i przestrzeni, przez co zresztą zyskuje walor nierzeczywistości i obcości.

„Czarne zwoje aksamitu”, „rozścielone chmury”, „słodko się rozchyła”, „bujne, białe łono” – to określenia wyjęte ze słownika miłości czysto erotycznej, które odwołują się do poszczególnych zmysłów, między innymi dotyku i wzroku. Gdy temperatura mistycznego doznania wzrasta, „kondycja egzystencjalna” róży coraz bardziej balansuje na granicy niebytu. Boskie światło działa jak narkotyk – odurza i upaja. Konsekwencją oksymoronicznej „ekstazy słodkich mąk” jest unicestwienie, pozostawiające po sobie srebrne pamiątki istnienia. Zorganizowanie przemiany „białej róży” na podobieństwo faz księżyca, o czym piszę dalej, sugeruje jednak okresową odnawialność kosmicznego procesu. Także pożyteczna w interpretacji wiersza Szczepańskiego może okazać się kategoria „erotyki maskującej”, zaczerpnięta z *Nagich dusz i masek* badacza tematu miłosnego. Dzięki temu stylowi erotyzm zostaje włączony w „różnorodne porządki sakralne – od sacrum chrześcijańskiego po uniwersalną symbolikę androgyne”⁶. Według znawcy, postać Madonny to także jedna ze stereotypowych, młodopolskich ról-masek, która w niemalże automatyczny sposób kieruje świadomość odbiorcy ku transcendencji.

2. Symbolika, mity

Centralnym symbolem w wierszu Szczepańskiego jest róża. Róża mistyczna, duchowna⁷, Dziewica Maryja, prawdziwa „róża wśród cierni”⁸. Jest więc róża czytelnym, choćby przez użycie łacińskiego motta z litanii do Matki Boskiej, symbolem maryjnym⁹.

³ Tendencja ta również znajduje odzwierciedlenie w słynnej rzeźbie Berniniego *Ekstaza św. Teresy*.

⁴ H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki*, przeł. E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 34.

⁵ W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997, s. 183.

⁶ Tamże, s. 355.

⁷ „Róża duchowną” nazywana jest Maryja w Litanii Loretańskiej do NMP.

⁸ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 192. Książka ta była dla mnie pomocą i inspiracją; z powodu częstego powoływania się na różnorodne jej treści, ich loklizację będę umieszczać w nawiasie z inicjałem „F” oraz numerem strony.

⁹ Por. typologia symboli maryjnych Jarosława Ławskiego w jego książce: *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości*. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński, Białystok 2003, s. 49-50.

Ale nie tylko, Arystoteles zauważył, że „pięć płatków kwiatowych wokół podstawy wyobraża niezmiennie powtarzający się ruch kosmosu (...) i wyznacza rytmiczne następstwo czasów” (F, s. 192); róża w formie gotyckiej rozety to także symbol jedności i całości świata¹⁰. „Starożytni byli pod wrażeniem zarówno przepychu róży, jak i jej krótkiego życia” (F, s. 191). Symboliczna wymowa tego kwiatu konotuje więc zarazem zmysłową intensywność zapachu i koloru oraz element *vanitas* – przemijających ziemskich wartości. Jest róża znakiem krwi oraz męki Chrystusa, a więc, co za tym idzie, także możliwości odrodzenia. Jak pisał Umberto Eco w posłowie do *Imienia róży*: „róża jest figurą symboliczną tak brzemioną w znaczeniu, że nie ma już prawie żadnego”¹¹.

Szczępański jednak wykorzystuje wiele z utrwalonych przez tradycję znaczeń, a szczególnie ważne dla interpretacji utworu okazują się te, które odwołują się do Maryi, kosmosu oraz krótkotrwałej intensywności. Róża w liryku *Rosa mystica* przyjmuje kolor biały, a nie, jak zwykle się obserwować choćby w wyobrażeniach malarskich, czerwony bądź purpurowy. Biała róża w tradycji chrześcijańskiej oznacza czystość, w przeciwieństwie do kwiatu czerwonego, emblematu męczeństwa¹². W biel zazwyczaj stroją się płatki innego kwiatu – lilii, która *nota bene* także sytuuje się w kręgu symbolów związanych w sztuce chrześcijańskiej z Matką Boską. Wydaje się więc, że Szczępański celowo wybrał symbol „białej róży”, chodziło bowiem o wyzyskanie znaczeń, związanych z czystością, dziewictwem oraz majestatycznością, której udziela mu lilia.

W „maryjności” zawiera się przeto **nadprzyrodzone dziewictwo**, nieosiągalny arcywzór kobiecości nie splamionej duchowo (pokusy myśli) i cielesnie. Jest ono stanem, gdy towarzyszy mu czystość i cnoty chrześcijańskie – umożliwiającym obcowanie z Bogiem¹³.

Być może także czerwień zbyt mocno kojarzy się z pasyjną tajemnicą męki Chrystusa, która nie pasowałaby do ogólnego nastroju wiersza, przepełnionego symboliką kobiecości i delikatności¹⁴. Maryja nie występuje tu bowiem jako Matka Boga, lecz właśnie jako Boska Oblubienica-Dziewica.

Czystość i dziewiczość kreowane są również przez biel, która w aspekcie symbolicznym wyraża między innymi duchowość, nadprzyrodzone zjawiska, cnotę oraz nirwanę, a w aspekcie emocjonalnym wywołuje izolację od rzeczywistości oraz wyzwala

¹⁰ J. Ławski, dz. cyt., s. 227.

¹¹ U. Eco, dz. cyt., s. 594.

¹² Por. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, hasło: *Róża*.

¹³ J. Ławski, dz. cyt., s. 53.

¹⁴ Por. zacytowany w przypisie 29 fragment wiersza S. Mallarmé *Kwiaty* oraz dwie końcowe zwrotki *Roślinności serca* Maeterlincka w przekładzie Miriama, w: *Złote sny i fioleatów żal. Perły liryki europejskiej*, wybór, wstęp i opr. A. Nawrocki, Warszawa 1993, s. 63:

I tylko lilia wznosi w górę
B l a d a , surowa, wątła, cicha
Nieruchomego kształt kielicha
Ponad rośliny te ponure.

A w b l a s k a c h , które wokół sieje
Jak m i e s i ą c p e ł n y – ku kryształom
Błękitnym, marzą lekką, b i a ł ą

Mistyczna jej modlitwa wieje.

[podkr. moje – M. W.]

Podobieństwo obrazowania u Szczępańskiego świadczy o znajomości i realizowaniu konwencji stylistycznych epoki.

ekstazę¹⁵. W liturgii kościelnej obowiązuje ona także w święta maryjne. Biel, która jest kolorem nierozszczepionego światła, symbolizuje początek i otwarte możliwości (F, s. 116). „Świetlany, bładny pąk” mistycznej róży bujnie rozkwita, wyemanowując z siebie nieziemską, tęczową aureolę. Z bladą bielą skonstrastowany jest czarny deseń otoczenia, w którym rozgrywa się „mistyczna akcja” utworu. Czerni tradycyjnie przypisywana jest negatywna waloryzacja, kojarzy się bowiem z ciemnością, grzechem i szatanem (F, s. 117). W wierszu Szczepańskiego tworzy jednak kontrastową ramę dla mistycznej róży, uwydatnia jej białość i jasność oraz organizuje przestrzeń nasyconą zmysłowością („Czarne zwoje aksamitu”), co jeszcze dokładniej zanalizuję w rozdziale następnym.

Innym ważnym symbolem pojawiającym się w tej kosmicznej scenerii jest księżyc. Naturalny satelita Ziemi posiadał w kulturze antyku oraz chrześcijaństwa bogatą siatkę symbolicznych znaczeń. Niektóre z nich angażuje Szczepański w budowaniu semantyki swego utworu. W astronomii starożytnego Wschodu odmierzanie czasu opierało się na zmianie faz księżyca, dzięki czemu w świadomości ówczesnych ludzi zaczął on odpowiadać za wszystko, co w kosmosie jest poddane prawu cykliczności (F, s. 99). Podobnie w wierszu Szczepańskiego – pojawienie się tego ciała niebieskiego akcentuje rozpoczęty już proces przemiany mistycznej róży. Przechodzi ona charakterystyczne fazy – od stadium pąku do pełnego rozkwitu, zakończonego unicestwieniem – co w planie kosmicznym tworzy paralelę z fazami księżyca, który w wierszu jest jedynie nieruchomym świadkiem metamorfozy róży-Marii. Już w antyku księżyc, poprzez odnawialność swych faz, symbolizował nieśmiertelność i szczęście, jego obecność więc w utworze może być potwierdzeniem powtarzalności kosmiczno-mistycznego wydarzenia. Równie ważna dla interpretacji utworu wydaje się symboliczna relacja, jaką ustanawia chrześcijaństwo między słońcem i księżycem – obrazami Chrystusa i Kościoła:

...im bardziej Kościół przybliża się do Chrystusa, im bardziej pozwala, by On nim zawładnął, tym bardziej maleje jego światło, aż w końcu, stając się zupełnie niewidzialny, ginie w morzu światła swego Oblubieńca. (...) Nie tylko jednak Kościół, jako wspólnota świętych, lecz także każdy z jego członków musi poddać się prawu tego mistycznego obumierania (F, s. 99).

Mistyczna róża, która stanowi paralelę księżyca, również nie jest przepelniona światłem własnym, lecz pochodzenia Boskiego, gaśnie „w ekstazie słodkich mąk”. Księżyc, przez Ojców Kościoła nazwany „latarnią nocy” (F, s. 99), także odbija nieziemskie światło emanujące od róży-Dziewicy. Pełni on rolę swoistego lustra, tarczy, która odbija blask, uprzednio nasyciwszy go srebrnymi refleksami¹⁶. Róża omdlewa w pełni „oblasków”; „otęcza” oraz smugi, które pozostawiają po sobie jej liście, są barwy srebrnej. Księżyc, który w utworze Szczepańskiego jest w fazie pełni, implikuje intensywność oraz totalność mistycznego aktu. Najczęściej wykorzystywane były przez poetów te znaczenia symbolu księżyca, które wiążą się z budowaniem określonego nastroju czy konotacjami impresjonistycznymi. Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden fakt. Mimo że księżyc, nazywany Luną czy też Selene, symbolizował w antyku macierzyństwo oraz kobiecość, a przez to źródło płodności (w przeciwieństwie do męskiego słońca-Heliosa), to w wierszu Szczepańskiego oznacza on raczej zasadę męską, ze względu na formę gramatyczną oraz ruch w płaszczyźnie wertykalnej – wznoszenie („miesięczny wzniosł się krąg”)¹⁷. Jeszcze jedno zjawisko, choć ledwie zasygnalizowane

¹⁵ Por. S. Popek, *Barwy i psychika. Percepcja, ekspresja, projekcja*, Lublin 1999, s. 101.

¹⁶ Księżycowi przyporządkowany był kolor srebrny, por. D. Forstner, dz. cyt., s. 114.

¹⁷ Por. S. Mallarmé, *Kwiaty*, w: *Złote sny i fioletoów żal. Perły liryki europejskiej*, dz. cyt., s. 24.

przez poetę, zasługuje na uwagę:

W oblasków omdlewając pełni
Oteczą się osrebrzą mgliście –

Łuk tęczy, który jest symbolem „życzliwości i łaski Boga, jak i świadectwem jego chwały” (F, s. 108), podkreśla nadprzyrodzony status wybranki Boga, czyli róży-Dziewicy. Rzeczownik „otęcza” może być kontaminacją symbolicznego wymiaru tęczy, tradycyjnie pojmowanej jako łuk, z *mandrolą*, czyli owalną aureolą, obejmującą całą postać, przysługującą tylko Chrystusowi oraz jego Matce (F, s. 97); pobrzmiwa w nim także związek z czasownikiem „otaczać”¹⁸.

Dość odległe skojarzenia prowadzić mogą również do greckiego mitu o Demeter i Persefonie, która – będąc nieposłuszną matce – zerwała nieziemsko piękny kwiat-pułapkę, zastawioną na nią przez króla podziemi Hadesa. W wierszu Szczepańskiego biała róża jest jednocześnie kwiatem i Persefoną. *Rosa mystica* sama upaja się własnym pięknem i intensywnością, co w konsekwencji przynosi przemianę, unicestwienie, któremu w greckim micie odpowiada zejście do podziemi. I jeszcze jeden punkt styczny: zgaśnięcie róży nie jest ostateczne, wpisane zostaje bowiem w powtarzający się cyklicznie święty rytm odradzania, podobnie Persefona, która zimę spędza przy mężu, wychodzi na powierzchnię z nadejściem wiosny.

3. Ruch, gest

Szczepański w budowaniu semantyki swego wiersza gra nie tylko symbolem, ale również ruchem i gestem opisywanych figur, posiadają one bowiem utrwalone przez tradycję znaczenia symboliczne. Wystarczy przypomnieć Rolanda, który w chwili śmierci wyciąga swoją rekawicę do nieba w geście wiernopoddańczej zależności, czy umywanie rąk przez ewangelicznego Piłata. Wykorzystywana przez młodopolańską poetykę maski także sprzyjała skupianiu sensów wokół wystudiowanych gestów¹⁹. Gest jest pewnym kulturowym kodem, którego deszyfracja zależy od intelektualnej sprawności odbiorcy. Jak dowodzi Piotr Siemaszko, istnieje zasadnicza różnica między gestem a ruchem:

(...) o ile ruch właściwy jest całemu światu organicznemu i nieorganicznemu i motywowany najczęściej względami praktycznymi, o tyle gest przysługuje istocie myślącej, bo tylko ona może zrealizować i zinterpretować dany ruchowy układ jako gest właśnie²⁰.

I tyś uczynił rzewną biel łkających lilii.
Która nad morzem westchnień, co o pierś jej trąca
W blednącej dali modrych kadzidłach się chyli
I marząca wystrzela ku tarczy miesiąca...

¹⁸ Nie jest to z pewnością neologizm Szczepańskiego, gdyż występuje w wierszu młodopolskiego poety, Edmunda Biedera, pod tytułem *Jesień*, użyty jednak w formie czasownikowej: „Słońce na łakach mgłą otęcza”; w: *Antologia liryki Młodej Polski*, wstęp, wybór i opr. I. Sikora, Wrocław 1990, s. 75.

¹⁹ Przykładem może tu być Żeromski, który każe swoim bohaterom uzewnętrzniać najbardziej skryte czy palące pragnienia w niezwykle spektakularnych i ekspresyjnych gestach; por. na przykład gest tulenia kości ojca przez Piotra Rozłuckiego (*Uroda życia*), czy osłonięcie piersią Łukasza Niepołomskiego przez Ewę Pobratyńską (*Dzieje grzechu*).

²⁰ P. Siemaszko, *Ruch i bezruch ciała. Poezja młodopolska jako studium gestu*, w: *Między słowem a ciałem*, pod red. i ze wstępem L. Wiśniewskiej, Bydgoszcz 2001, s. 81.

Szczepański eksponuje trzy istotne gesty – odsłonięcia, rozchylenia oraz pochylenia. Towarzyszące im ruchy to wynurzanie się, wznoszenie, omdlewanie oraz finalne wzięcie.

I z wolna słodko się rozchyła,
Odsłania bujne białe łono –

Oba gesty w powyższym fragmencie przywołują jawnie erotyczne konotacje. Rozchylają się płatki róży, by wydobyć na światło dzienne ukrywane do tej pory centrum, rdzeń, źródło przyszłych powtórnych narodzin. Podobnie w akcie miłosnym kochanka nie broni kochankowi dostępu do najbardziej wstydlivych, a z punktu widzenia tajemnicy przekazywania życia i budzenia rozkoszy także najbardziej pociągających miejsc. Gest odsłonięcia to ukazanie skrywanej prawdy, „nagiej prawdy”, jak brzmi zwyczajowy związek frazeologiczny. W średniowiecznych, heretyckich sektach rozebranie ciała do naga miało potwierdzać prawdziwą niewinność oraz w radykalny sposób zaświadczać o religijnej prawdzie²¹. Szczepański wykorzystuje jednak także te znaczenia gestu odsłonięcia, które funkcjonują w języku erotycznej miłości. Przede wszystkim w akcie miłosnym zerwaniu podlegają wszelkie osłony nagiego ciała. Obnażone ciało objawia się w swojej pierwotnej oczywistości wszystkim zmysłom. Odsłonięcie daje więc obietnicę rozkoszy, sycenia zmysłów. Mistyczna róża-Maria odsłania łono, które jest bujne, zawiera bowiem w sobie potencję twórczą, gotowe jest na przyjęcie „ekstazy słodkich mąk”. Tego typu erotyczne określenia – odnoszone, jak sugeruje trójwersowe motto z litanii utworu poprzedzającej, do Matki Boskiej – budzą ambiwalencję, ożywiając jednocześnie wyobraźnię. Poeta prowadzi z odbiorcą grę poetyckiej prowokacji. Wreszcie ostatni interesujący mnie gest – pochylenie. W tradycyjnej interpretacji oznacza uległość, ale także okazywaną słabość. W tekście pochyla się „blady pąk”, co jeszcze wzmacnia postawę całkowitej zależności i podporządkowania wobec woli Boga, tutaj przyjmującego rolę sprawcy mistycznych rozkoszy.

Całość dyskretnych ruchów, które wykonuje róża, składa się na proces jej przemiany, określanej w terminach biologicznych, przyporządkowanych do świata roślin, od stadium pąka, przez bujny rozkwit, aż po osypywanie się płatków. Ludzki sposób przeżywania emocji opisywany jest z punktu widzenia doświadczeń wewnętrznych – „odurzona rozkwitem”, „bładością upojenia pała”. Kinytyka symbolicznego przedstawienia jest bardzo subtelna. Są to właściwie „mikroruchy”, ale ukazane w perspektywie kosmicznej, przez co zostają zabsolutyzowane. Można za Marią Podrazą-Kwiatkowską powiedzieć, że mają charakter pantomimiczny²².

Szczepański wykorzystuje również, implikującą pełność oraz doskonałość, figurę koła lub kuli. Kwiatowy pąk w przekroju oraz stanowiący zewnętrzną granicę tej mistycznej scenarii krąg chmur – to dwa bieguny tej „kolistości”. Formami pośrednimi są okrągła tarcza księżycy oraz „otęcza”. Ciągła oscylacja między pąkiem a kręgiem organizuje budowę wiersza. Jest to swoisty ruch wahadłowy od szczegółu do ogółu, poetycki montaż, który skupia czytelniczą percepcję zrazu na postaci róży-Marii (zbliżenie), aby zaraz później ukazać całościową perspektywę (oddalenie). Do tej nierzeczywistej, nad-

²¹ Por. D. de Rougemont, dz. cyt.

²² M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w liryce Młodej Polski*, Kraków 1994.

przyrodzonej scenerii, jaką aranżuje poeta, pasują słowa Gastona Bachelarda, za pomocą których tłumaczy on w *Wyobraźni poetyckiej* specyfikę marzenia przed ogniem:

Marzenie sennie przebiega linearnie, zapominając w biegu swojej drogi. Marzenie na jawie rozwija się gwiazdźście. Wraca do swego centrum, by wyrzucić nowe promienie²³.

Według Bachelarda, marzenie na jawie skoncentrowane jest na jakimś przedmiocie. Podobnie w wierszu założyciela krakowskiego „Życia” – i tu owym centrum przestrzeni oraz refleksji poetyckiej zawsze pozostaje mistyczna róża.

Najświętsza Dziewica ukazana pod postacią kwiatu okazuje się w istocie najważniejszym elementem organizującym stosunki przestrzenne. Blask, który z niej emanuje („światłany, bładny pęk”, „Iśni róża biała i promienna”), rozświetla określony wycinek kosmosu, stając się tym samym sceną mistycznego wydarzenia. Co sugerowałam już wcześniej, aksamitne chmury zamykają przestrzeń na kształt kuli, której powierzchnię przebija nieziemskie światło róży („z chmur rozścielonych się wynurza”) i rozpromienia ją od środka, dodatkowo odbijając refleksy świetlne w tarczy księżyca. Kreacja przestrzeni odbywa się przy użyciu raczej ascetycznych środków wyrazu, istotna zaś wydaje się impresjonistyczna gra opozycji nateżenia światła: od błądności, sugerującej pewną niedojrzałość w początkowych wersach, aż po błądność wywołaną miłosnym „upojeniem”²⁴. Mistyczny kwiat jest „światłany”, „promienny”, „Iśni” oraz „osrebrza się”. Metaforyka światła implikuje świętość, bowiem jest ona – co oczywiste – jednym z podstawowych przymiotów Boga w chrześcijaństwie, a róża emanuje jasnością pochodzenia Boskiego. Jednak określenia związane ze światłem są u Szczepańskiego dość konwencjonalne i realizują w gruncie rzeczy młodopolski „stereotyp nieokreśloności” w wariantcie „ogólnikowej idealności”²⁵. Na podobne zjawisko zwraca uwagę autorka książki *Symbolizm i symbolika w liryce Młodej Polski*, która tak definiuje cechy nieokreślonych, idealnych postaci: „blade, wiotkie, często białe, czasem w aureoli blasków, jakby fosforyzujące, rozciągają atmosferę dziwności i tajemnicy”²⁶, co niemalże idealnie pasuje do „białej róży” Szczepańskiego.

Minimalistyczne, aczkolwiek kunsztowne środki obrazowania poetyckiego oraz ukazanie przez poetę jedynie drobnego wycinka wyimaginowanej przestrzeni kosmicznej, sprawiają, że można nazwać ten utwór miniaturą kosmiczną, co samo w sobie jest stwierdzeniem dość paradoksalnym, jednak uprawnionym w toku interpretacji. Należy także zwrócić uwagę na fakt, że przestrzeń miniatury kosmicznej oparta jest również na figurze kontrastu czerni i bieli oraz światła i ciemności. Absolutna obcość przestrzeni i przeniesienie jej w sferę metafizyki powoduje, że odbieramy ją jako egzotyczną, który to efekt dodatkowo wzmacnia ukazanie erotyzmu transgresywnego i zabsolutyzowanego²⁷. Świat, który kreuje Szczepański, jest tak dalece nierzeczywisty, że

²³ G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1975, s. 32.

²⁴ Proste skojarzenie mówi o tym, że najbardziej gorące są węgle rozżarzone do białości, w Piśmie Świętym pojawia się figura „ognia, który nie pali, a tylko oświeca”, oznaczającego Boga (F, s. 74).

²⁵ Kategorie te wprowadza W. Gutowski, *Nagie dusze...*, dz. cyt., s. 189.

²⁶ M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., s. 112.

²⁷ Zajmująco o młodopolskim erotyzmie pisze W. Gutowski, w: *Mit, Eros, sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 199.

podlega autonomizacji, co badaczka nazwała „zagubieniem desygnatu”²⁸. W tak odrealnionej przestrzeni z pogranicza jawy i snu najważniejsza z punktu widzenia dynamiki oraz semantyki wiersza wydaje się przemiana mistycznej róży. „Spośród trzech możliwych zachowań poezji lirycznej – czucia, obserwacji, przemiany – dominuje w poezji nowoczesnej ostatnie, i to zarówno w odniesieniu do świata, jak i do języka”²⁹.

4. Rozeta słów

Rosa mystica Ludwika Szczepańskiego zbudowana jest w niezwykle kunsztowny sposób. Składa się na nią sześć czterowersowych zwrotek paralelnych pod względem budowy. Odpowiedniość ta przejawia się głównie w zastosowanym przez Szczepańskiego schemacie rymowym. Poszczególne strofy rymują się w układach: abbc, dbbc, abbc, dbbc, abbc, dbbc, przy czym w klauzuli pierwszej i trzeciej z nich umieszczony jest wyraz „pąk”, natomiast drugiej i czwartej „krąg”, co jest podstawą poetyckiego montażu „zbliżenie – oddalenie”. Inicjalne wersy co drugiej strofy, oznaczone przeze mnie na schemacie rymowym jako „a”, są w istocie anaforami („Na aksamitu czarnych zwojach”), znów kierującymi uwagę odbiorcy na zewnętrzną granicę wykreowanej przestrzeni. Wersy, które mają rymowy symbol „d”, stanowią jakby skrót przemiany mistycznej róży.

Kontrast przestrzeni, którą swoim blaskiem obejmuje róża, i zewnętrznej wobec niej czerni kosmicznej nocy manifestuje się nawet we współbrzmieniu określonych głosek. Maria-Dziewica opisywana jest przy użyciu zwrotów z dużą frekwencją aliterujących spółgłosek wargowych „b”, „p” oraz przedniojęzykowych „l”, „ł” („Świetlany, błądy pąk”; „Odślania bujne, białe łono”; „W oblasków omdlewając pełni”), które implikują miękkość, łagodność oraz senność. Przeciwnie – to właśnie twardo brzmiące, przedniojęzykowe „r” oraz „ż” burzy nastrój senności („Z chmur rozścielonych się wynurza”; „Na chmur kobierzec w krąg”; „rozwiąła się w zamroczu”). Aliteruje jeszcze samogłoska „o” w czwartej strofie („W oblasków omdlewając pełni / Oteczą się osrebrza mgliście”), co związane jest z symboliką okręgu.

Człony metaforyzujące nie są zbyt liczne i mieszczą się raczej w konwencji epoki. Tworzone są w oparciu o następujący schemat: czasownik (czas ter., os. żeńska) + rzeczownik w narzędniku – na przykład: „rozkwitęm odurzona”, „Oteczą się osrebrza”, „Bładością upojenia pała”, które to wyrażenia zawierają w sobie pewną, jedynie zasugerowaną, potencję synestezyjną. Jest w tym utworze jeszcze istotny trop poetycki – oksymoron – „ekstaza słodkich mąk” – który staje się wyraźnym intertekstualnym sygnałem, wysłanym w stronę poezji trubadurów oraz pism mistycznych³⁰.

Konkludując, można powiedzieć, że *Rosa mystica* sytuuje się w kręgu dyskretnej, nieemocjonalnej liryki opisowej, która operuje dość szczupłym, za to kunsztownym w ramach konwencji repertuarem środków poetyckich, zmierzającym do wywołania efektu poetyckiej prowokacji, wynikającej ze zderzenia erotyzmu z mistyką.

²⁸ M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., s. 213.

²⁹ H. Friedrich, dz. cyt., s. 33.

³⁰ Por. choćby ustęp z wiersza Jaufre Rudela, [*I któż bez słów wiersz składałby...*], w: *Brewiarz miłości. Antologia liryki staroprowansalskiej*, przeł. i oprac. Z. Romanowiczowa, Wrocław 1963, s. 27:

Rozkoszy cios zadała mi
Okrutna szczęścia pali skra...

* * *

ANEKS

Rosa mystica

Na aksamitu czarnych zwojach
Rozkwita cudna biała róża:
Z chmur rozścielonych się wynurza
Świetlany, blady pąk.

I z wolna słodko się rozchyła,
Odstania bujne białe łono –
W bezbrzeż blaskami napojoną
Miesięczny wzniosł się krąg.

Na aksamitu czarnych zwojach
Lśni róża biała i promienna;
Rozkwitem odurzona, senna
Pochyla jasny pąk.

W oblasków omdlewając pełni
Oteczą się osrebrzą mgliście –
I osypuje blade liście
Na chmur kobierzec w krąg.

Na aksamitu czarnych zwojach
Bładością upojenia pała
I umrze, i więdnie róża biała
W ekstazie słodkich mąk.

Zgasła – rozwiała się w zamroczu...
Jeno na czarnej chmur rubieży
Opadłych liści biel się śnieży
Smugami srebrnych wstąg.



J. Weysenhoff przy swoim biurku, fot. z 1932 r.

Krzysztof Biliński
(Wrocław)

MITY ANTYCZNE W POEZJI JÓZEFA WEYSSENHOFFA. SZKIC

Józef Weysenhoff dał się poznać zarówno jako interesujący nowelista, powieściopisarz, jak i dobrze zapowiadający się liryk. Wydał trzy tomiki poetyckie: *Lyrice* (Kraków 1894), *Z Grecji* (Kraków 1895) oraz *Erotyki* (Warszawa 1911). Kolejne zbiory były przy tym powiększeniem dotychczasowych, stąd ostatni z nich okazał się najpełniejszy. Najwięcej tematów i motywów antycznych znajduje się w pierwszym tomiku, który stanowi efekt podróży pisarza do Grecji w 1892 roku. Na pierwszym miejscu został tutaj wyeksponowany wyraźnie charakterystyczny wiersz pod tytułem *Amfitryta*:

Caserta

Czy wstało słońce?... Patrę w tamtą stronę –
Zza gór błękitnych nie podniosło głowy,
Tylko na niebo, porankiem złocone,
Wezuwiusz obłok pędzi fioletowy.

Pogoda. – Morze uściele się gładko
Pod moją drogę w nieznanome świty;
Dziś się pożegnam z ziemią, starą matką,
I do kochanki pójdę Amfitryty.

Niebieska moja uśmiechem mnie wabi,
A mnie tak tęskno w jej objęcia świeże,
Polecieć jednym z tych sennych korabi,
Co rozwijają tam swe białe pierze.

Niebieska moja Amfitryta grecka
Ze zradnej toni lubieżne swe ramię
Wyciąga do mnie, – a ja z wiarą dziecka
Oddam się dzisiaj tej fali, co kłamie.

A jeśli kiedy groźne burz orkany
Łódź moją zepchną do zimnego cienia,
A jeśli kiedy z ręki twej kochanej
Wezmę pogardy cios i zapomnienia,

Konając wspomnę, że w morskim błękicie
Żyłem rozkosznie przed godziną zdrady
I że wejrzały raz w me chmurne życie
Błogosławione twe oczy najady.

(s.4–6)¹

¹ Wszystkie przywołane utwory za: J. Weysenhoff, *Erotyki*, Warszawa 1911. O pisarzu zob. M. Czermińska, *Józef Weysenhoff 1860–1932*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, Seria 5, Litera-

Amfitryta to jedna z pięćdziesięciu nereid, córek Nereusa, które zasłynęły ze swej urody. Była ona córką Posejdona i matką Trytona. Symbolizowała nade wszystko piękno morza. W liryku Weyssenhoffa bogini ta wyobraża zmienność natury, a zarazem, w duchu parnastowskim, uosabia pokusę miłości. Przejawia się ona w pełnym erotyki dążeniu do schadzki, jak również w tajemnym spotkaniu. Jednocześnie widać tutaj dość wyraźne podobieństwo do romantycznej *Świtezianki* Adama Mickiewicza, w której zdecydowanie dominuje motyw pokusy i zdrady.

W kolejnym wierszu, *Nike-Apteros*, dochodzi do głosu refleksja o dwu boginkach: Atenie i także o Nike. W liryku czytamy:

Ateny.

Na cześć swej Ateny i Niki
 Ateńczyk wysmukłe portyki
 U grodu postawił na straży.
 Tu stoję nad brzegiem urwiska,
 I chwila zachodu już bliska,
 I tak mi niebiesko się marzy.
 Na Faleron morze lśni srebrem,
 Za ostrym dalekich skał zębem
 Czerwone dopala się słońce –
 Dopiero ubrane w fijołki
 Pobladły Parnasu wierchołki,
 Jak bzy na pół przekwitające.
 Noc błąda już szczytów dosięga.
 Ta biała, wijąca się wstęga –
 To droga do Eleusis święta.
 Tam pójde, gdy noc już zapadnie;
 Przepaście wołają mnie zdradnie,
 Lecz Nike tu o mnie pamięta. –
 Bogini ma Nike-bez-Skrzydeł
 Od nocy wybawi mnie sideł,
 Ramieniem swym boskim otoczy.
 Z nią pójde po drodze tej białej
 Bezpieczny przez mrok i przez skały,
 Posłusznie tak patrząc jej w oczy.
 W jej oczach trwa blask fioletu,
 W jej ustach są miody Hymetu,
 Jej czoło rozświeca noc ciemną.
 Oparty o mur twej świątyni
 Do Ciebie się garnę, bogini,
 O Nike ma, Nike, bądź ze mną! (s. 9–10)

Już sam tytuł wskazuje na bezskrzydłą boginię zwycięstwa. W perspektywie historycznej mamy tutaj do czynienia z pierwotnym wyobrażeniem Pallas-Ateny, dopiero z czasem wyodrębniło się osobne bóstwo, któremu poświęcona została jońska świątynia u

tura okresu Młodej Polski, t. 3, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Kraków 1973, s. 481-500; F. Ziejka, *Paryż młodopolski*, Warszawa 1993, s. 196-201, I. Szypowska, *Weyssenhoff*, Warszawa 1976; M. Piszczkowski, *Józef Weyssenhoff. Poeta przyrody*, Lwów 1930; H. Obiezińska, *Sztuka powieściopisarska Józefa Weyssenhoffa*, Bydgoszcz 1965.

stóp ateńskiego Akropolu². Apostrofa ku czci Nike-Apteros wiąże się ściśle z miejscem jej kultu, położonym dokładnie nad urwiskiem, z którego roztacza się widok na Salaminę, a także otaczające góry i morze. Znamienna jest tu gra kolorów, która styka się z rzeczywistymi punktami w greckiej topografii. Widać owe relacje dobrze wtedy, gdy mówimy o drodze do Eleusis. To wapienny trakt, który prowadził w starożytności do miejsca kultu Demeter; nazywano go wtedy „świętą drogą”, dziś zachwyca również pięknem okolicznych gór: Galeos i Parnes. Kolejnym, jak mniemamy ważnym, utworem autora *Sobola i panny* o korzeniach śródziemnomorskich jest liryk *Afrodyta*:

Korynt.

Ty, co różowa z mórz
 Błękitnej toni
 Wstajesz, ręce swe złóż
 Na mojej skroni!
 Niech ujrzę światło zórz
 Przez twoje ręce
 I niechaj wianek róż
 Tobie poświęcę!
 Ramiona teraz spleć,
 Rzuć mi na szyję
 Swych złotych włosów sieć,
 Co nas przykryje
 Jak Hefestowych sztuk
 Misterne pęta...
 Eros napina łuk –
 Ani pamięta,
 Że świętokradzką dań
 Śmiertelnik czyni
 Tej najpiękniejszej z pań
 Cypru bogini,
 Że pocałunkiem stóp
 Jej boskość plami –
 Bo Zeus nakazał ślub,
 Ślub między nami. (s. 19–20)

Afrodyta, bogini miłości (zmysłowej), była żoną Hefajstosa oraz opiekunką żeglarzy. Jako kochanka Aresa została ukarana przez męża w ten sposób, iż utkana ze złotych nici sieć oplotła wiarołomną Afrodytę z jej kochankiem Aressem³. Z ich związku zrodził się też Eros – bóg miłości. Fascynacja erotyką przybiera u Weyssenhoffa formę parnasistowską – pełno jest tutaj obrazowania zabytków starożytnej Grecji, a jednocześnie przywoływania mitologii tego kraju. Wszystko to powoduje, że dotykamy głębi tajemnicy, nierozzerwalnie związanej z życiem i umieraniem, radością i smutkiem, w końcu – z trwaniem i przemijaniem. Można ów proces spostrzec w liryku wymownie zatytułowanym *Tanatos*:

Olimpia.

Kiedy my wszyscy, zapędzeni
 W pozaświatowy kraj Hadesu,

² Zob. hasło: *Atena*, w: P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przeł. O. Szarska, Wrocław – Warszawa – Kraków 1990, s. 47-48.

³ Literackim przeobrażeniem tego mitu jest fragment *Odysei* (Pieśń VIII, w. 266-366).

Będziemy szli w królestwo cieni,
To rozkosz życia się przemieni
W tęsknotę wielką, żal bez kresu.

U Acherontu ciemnej fali
Musi być smutny pomrok siny,
Podziemny wiatr się głucho żali
Nad tymi, co poumierali,
Idąc z helleńskiej zórz krainy. (s. 23)

Hades to oczywiście kraina cieni, miejsce pobytu zmarłych, a zarazem ich królestwo. Mamy też w mitologii greckiej uosobienie tego miejsca. Jest to syn Kronosa i Rei, brat Zeusa, który sprawuje pieczę nad piekłem⁴. On także zwany jest Hadesem. Wśród rzek płynących w tym ponurym miejscu ważną rolę odgrywa Acheron, dzielący świat żywych od świata umarłych. Kolejne wersy przynoszą inne jeszcze postaci o rodowodzie mitycznym:

Olimpia stoi w pełnej chwale:
Zeusowy chram ma w niebie czoło,
Na stopniowanym piedestale
Spogląda Nike w Jońskie fale
I szumi święty gaj wokoło.

Na lud posągów marmurowy
Gaj kładzie szafirowe cienie
I na atletów młode głowy
Daje swój czarny liść dębowy,
Zdobiający w setne pokolenie.

Grzmi jeszcze wieść przez całą ziemię,
Że Alkimedon, syn Ifiona,
W zaszczytnym chodził diademie –
I Blepsiadów stare plemię
Uwieńcza szóstą już koroną. (s. 24)

Jak widać, żywi ludzie, podobnie jak bogowie, mogą osiągnąć nieśmiertelność. Dzieje się tak na przykład w sportowej rywalizacji. Weyszenhoff wyjaśnia: „Alkimedon, pochodzący ze sławnego i odnanzonego kilku już zwycięstwami plemienia Blepsiadów, otrzymał wieniec na 80. olimpiadzie w walce pieszej młodzieńców. Śpiewany przez Pindara (oda olimpijska VIII)”⁵. Wypada jeszcze, na zakończenie tego rekonesansu przywołać inny ciekawy liryk, a mianowicie *Noc w mieście (Wtóra)*. Znajdujemy w nim następujący zapis:

Za miastem leży Pyrrejska najada
Pod Salaminy dalekimi szczyty
I fałdy szaty promieniami szytej
W kształty uśpionej Ariadny układa (s. 14).

⁴ P. Grimal, dz. cyt., hasło: *Hades*, s. 116: „W Podziemiu Hades rządzi zmarłymi. Władca bezlitosny, nie pozwala żadnemu z poddanych powrócić między żywych. Pomagają mu rozmaite duchy i stwory, posłuszne jego rozkazom (np. przewoźnik Charon itd.). Przy nim zasiada nie mniej okrutna Persefona. (...) Postać Hadesa rzadko występuje w mitach”.

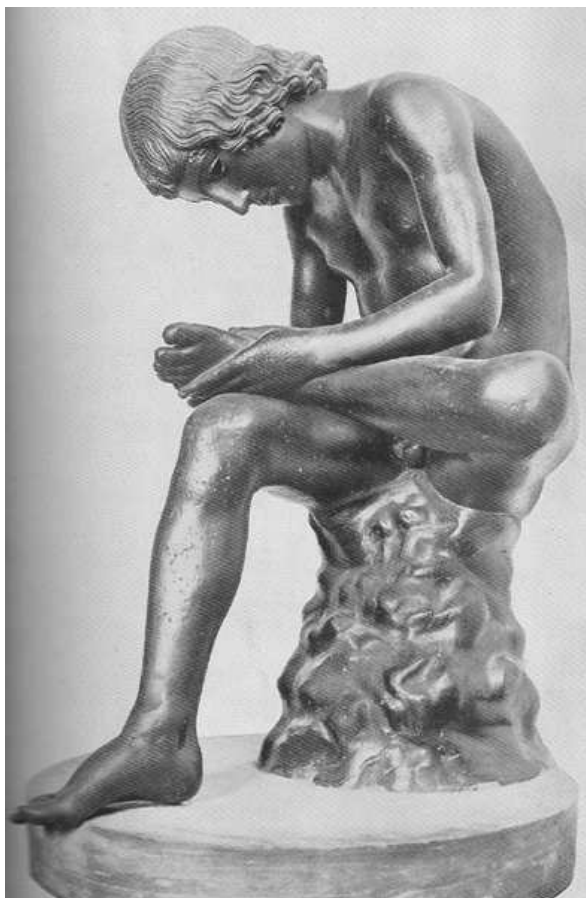
⁵ J. Weyszenhoff, *Z Grecji*, Kraków 1895, s. 175.

Najady to boginki wód: rzek i wszystkich innych źródeł, z kolei Ariadna to córka Minosa i Pasifae, która pomogła Tezeuszowi w Labiryncie. Porzucona przez niego podczas snu, stała się z kolei żoną Dionizosa.

Weysenhoff, co istotne, często sięgał do antycznych mitów, lecz czynił tak tylko na początku swej drogi twórczej, później jednoznacznie poniechał ich przytaczania i reinterpretacji.

Trzeba tu wszelako dopowiedzieć, że także wiersz *Noc w mieście*, dedykowany Konstantemu Marii Górskiemu, zawiera aluzję do Selene – bogini Księżycy i, jak podaje Hezjod, córki Hyperiona i Tei oraz siostry Heliosa. Weysenhoff sięgnął do mitologii greckiej przy okazji podróży po Grecji⁶. Pozwoliło mu to zapewne na umiejętne wydobycie parnasistowskiego sztafażu, zarazem pełnego piękna, jak i nader ulotnego.

⁶ Zob. *Dziennik podróży*, w: J. Weysenhoff, *Z Grecji*, Kraków 1895. Zob. także: M. Brożek, *Hellada i Roma w twórczości Józefa Weysenhoffa*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 1973, z. 27, s. 143-155. Por. opinię: K. Z. Szymańska, *Józef Weysenhoff. Ostatni wajdelota polskiego ziemiaństwa*, Częstochowa 2001, s. 64: „Ten »Europejczyk« zafascynowany kulturą i sztuką Zachodu, a zwłaszcza zabytkami starożytnej Grecji i Rzymu, do końca swego życia pozostał »Litwinem« niezwykle czułym na urodę natury.”



* Wyciągający cierni, V w. p.n.e.

Marek Kurkiewicz
(Bydgoszcz)

BOHATEROWIE ANTYCZNYCH MITÓW W POEZJI TWÓRCÓW MŁODEJ POLSKI

1. Miejsce mitu

Poeci epoki Młodej Polski podejmowali dziedzictwo przeszłości w rozmaity sposób. Odwoływali się do osiągnięć polskiego i europejskiego romantyzmu, dostrzegali wartości, jakie niosły ze sobą epoki baroku i oświecenia, umiejętnie wykorzystywali dziedzictwo przeszłości do własnych celów. Tak też stało się z zaadaptowaną na potrzeby młodopolskiej poezji symboliką mitologiczną, której świadectwa w tekstach tego okresu świadczą o szczególnej żywotności kręgu kultury antycznej w świadomości twórców epoki¹. Autorzy młodopolskich liryków sięgali po mitologiczne źródła nadzwyczaj chętnie, posługując się nimi w różnego rodzaju poetyckich realizacjach. Bogowie i herosi greckiej oraz rzymskiej mitologii pojawiali się w rozmaitych kontekstach, stawiani byli naprzeciw problemów ponadczasowych, ale i tych *stricte* współczesnych. Postaci starożytnych mitów wkraczały w świat dziewiętnastowiecznych poetów często jako antidotum na młodopolskie rozterki i z wątpienia. Co istotne, twórcy w swych intertekstualnych zabiegach nie ograniczali się wyłącznie do bohaterów najpopularniejszych (Prometeusz, Achilles, Herakles). Badając spuściznę poetycką tego okresu stajemy wobec niesamowitego bogactwa i różnorodności motywów antycznych. To najwyżsi bogowie olimpijscy oraz ich dzieci, to bóstwa pomniejsze i te niemal zapomniane, to bożki i boginki, bóstwa podziemne, wodne, leśne; to wreszcie półbogowie, ludzie, istoty podobne do ludzi i potwory w niczym człowieka nie przypominające, to wreszcie mityczne zwierzęta.

Sposoby kreacji i wykorzystywania przez poetów bohaterów mitologicznych wskazują na szczególne bogactwo indywidualnych interpretacji kolejnych mitów. Bóstwa greckiego i rzymskiego panteonu pojawiają się w tej twórczości na różnych zasadach, w różnym nasileniu: bądź jako postaci główne, bądź poboczne lub wręcz epizodyczne, wreszcie tylko jako elementy tła. Czasami poeta, wykorzystując wyłącznie pewną cechę wyróżniającą danego bohatera mitologicznego, określa tym samym charakter którejs z swoich postaci. Częstym zabiegiem jest również zwielokrotnienie danej postaci, określenie jej mianem jakiejś grupy

¹ Choć, jak zauważa jeden z badaczy, „mitologia grecko-rzymska i judeo-chrześcijańska utraciły swe uprzywilejowane stanowisko, a najbardziej charakterystyczne było wypieranie ich przez mitologię orientalną i słowiańską”, cyt. z: E. Kuźma, *Mit w literaturze*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej, M. Puchalskiej i in., Wrocław 1992, s. 640.

osób, co służy sprecyzowaniu jej charakteru, tak funkcjonuje określenie *Szyzfy* w odniesieniu do ludzi wykonujących morderczą, bezsensowną pracę, której końca nigdy nie będzie. Nierzadko też w tych wierszach postaci greckich i rzymskich mitów to po prostu rzeźby albo obrazy obserwowane przez podmiot danego utworu. Najogólniej daje się wyodrębnić kilka poziomów występowania bohaterów mitologicznych:

1. cykle poetyckie im poświęcone, na przykład *Mity* Józefa Jedlicza lub *Mitologie* Lucjana Rydla;
2. wiersze, których są bohaterami, wspomnijmy *Prometeusza* Wacława Rolicza-Liedera, *Heraklesa* Kazimierza Przerwy-Tetmajera;
3. wiersze, w których pojawiają się „osobiście” w jakiejś sytuacji w roli bohatera drugoplanowego, epizodycznego;
4. pojedyncze motywy, elementy porównań, metafor.

Często jednym z pełniejszych świadectw wykorzystania tradycji mitologicznej² było osadzenie postaci z jej kręgu w tytule oraz w centralnym punkcie wiersza, cyklu poetyckiego. W okresie Młodej Polski ślady obecności tego typu zabiegów odnaleźć możemy między innymi u Rolicza-Liedera (*Hefajstos*), K.M. Górskiego (*Amor i Psyche; Panateje*), A. Langego (*Artemis*), L. Staffa (*Faun podstarzały, Psyche*), J. Żuławskiego (*Galatea*), jak też K. Przerwy-Tetmajera (*Apollo; trzykrotnie Achilles*), J. Jedlicza (*Apollon; Odysseus*), L. Rydla (cykl *Mitologie*), T. Micińskiego (*Meduza*), B. Adamowicza (*Onagr*)³. Nie zawsze wszak (o czym będzie jeszcze mowa) fakt ujęcia postaci mitologicznej w tytule poświadcza jej „fizyczną” obecność w wierszu, ani też nie daje pewności, iż będziemy świadkami poetyckiej rekonstrukcji mitologicznych wydarzeń. Na początku jednak zajmijmy się tymi przypadkami, gdzie ów związek z przeszłością jest raczej czytelny.

I tak, na przykład Rolicz-Lieder w wierszu *Hefajstos*, ukazując pracę tytułowego bohatera w kuźni i sugerując nieśmiertelność wykuwanych rzeczy, które zapewnią mu sławę u potomnych, odwołuje się do mitologicznego syna Zeusa i męża Afrodyty. Jednakże z pewnością wiersz ów nie jest wyłącznie poetycką parafrazą codziennej pracy greckiego boga kowali, ale przede wszystkim ukazaniem trudu artysty w procesie „wykluwania” dzieła. Rolicz-Lieder wpisuje się w nurt poezji autotematycznej, choć posługuje się w tym przypadku kostiumem mitologicznym. Tę samą postać, okaleczonego przez Zeusa-boga kowali przywołują w wierszu *Tarcza Achillesa* bracia Korab-Brzozowscy, choć robią to w nieco innym świetle. U nich również Hefajstos wykuwa jedno ze swych wiekopomnych dzieł, których pamięć przetrwa tysiące lat i ponownie pomagają mu w tym Cyklopi, jednakże obok ekstatycznego aktu kreacyjnego obserwujemy u Brzozowskich także element profetyczny. Podniecony dziełem tworzenia, boski rzemieślnik w ogniu przeczucia widzi tytułowy oręż rozgrzany płomieniami niszczonego Grodu (Troi?!)⁴.

Nieco inaczej wykorzystuje mitologiczną postać Adamowicz w liryku *Prometeusz do sępa*. Podmiotem tego wiersza jest nieszczęsny dobroczyńca ludzkości, który przemawiając do swego skrzydlatego oprawcy wskazuje na hipotetyczny koniec własnych cierpień, wyrażając przy tym troskę o to, czym żywił się będzie ptak, kiedy skończy się

² Oczywiście w zakresie problematyki, stanowiącej trzon tego artykułu.

³ Adresy bibliograficzne tomików wykorzystanych w tej pracy znajdują się na końcu artykułu. Wszelkie cytaty i odwołania w tekście dotyczą utworów zawartych w tomikach znajdujących się w tym spisie, chyba że opatrzone są oddzielnym przypisem.

⁴ Obraz „kuźnicy Chaosu”, w której pracują Olbrzymy (Cyklopi), przynosi również wiersz Adamowicza *Kuźnia*.

przeklęty los tytana. To postawa niemal Chrystusowa – ofiara przejęta losem własnego oprawcy. Podobne, choć już bez cienia litości dla krwiożerczego wykonawcy woli Zeusa, ujęcie problemu Prometeusza przynosi wiersz Przerwy-Tetmajera (*Prometeusz*). Tam przykuty do skały i okaleczany przez wieki brat Atlasa prawi o własnych cierpieniach i wspomina dar, który złożył w swej miłości ludziom. Mamy w tym przypadku do czynienia ze swoiście młodopolską reinterpretacją tego mitu. Prometeusz, jakby wpisując się w rolę jednego z „kluczowych bóstw dekadentyzmu”, głosi, iż po wiekach cierpienia, największym szczęściem, jakie chciałby podarować ludzkości, byłoby unicestwienie jej i zatopienie w nicości⁵. W finale wiersza nie ma więc w nim cech Chrystusa, choć wcześniejsza ofiara złożona na ołtarzu ludzkości z pewnością w pewien sposób zbliżała do siebie tych dwóch bohaterów.

Jeszcze inaczej widzi problem Prometeusza podmiot liryczny wiersza W. Korab-Brzozowskiego z cyklu *Węgłem smutku i zgryzoty* (XXII), podmiot, który nie dostrzegając błogosławieństwa daru Tytana, nazywa ogień dany ludziom – łupem, a samego bohatera, nie dobroczyńcą ludzkości, a „złodziejem bogów”⁶. Jeszcze inny wymiar postaci Prometeusza akcentuje Adamowicz, dla którego bohater jest symbolem zniewolenia z jednej, a pragnienia swobody z drugiej strony (*Sen*). Ten sam poeta jest też autorem tekstu, którego podmiot – udając się w „przeszłości dzieje” – napotyka na swej drodze postaci rodem z legend, historii („*Oto ku dziejom świata obróciwszy głowę...*”). Tę wędrówkę w głąb własnych myśli rozpoczyna właśnie spotkanie z Prometeuszem, potem na jego drodze stają: Herostrates, wreszcie Chrystus i na końcu Don Kichot. Każdy z nich jest „zapaleńcem”, każdy przeciwstawia się jakiejś władzy, każdy też nosi w sobie piętno cierpienia.

Krańcowo odmiennie, na tle dotychczas podanych przykładów, traktuje prometejski mit Andrzej Niemojewski, u niego bowiem męka greckiego tytana porównana zostaje do wysiłków i trudu pracowników „labiryntu warsztatów”: kuźni, hal fabrycznych. Poeta ów, piewca krajobrazów fabryk i hut, orędownik fizycznej pracy, jeśli decyduje się już na sięgnięcie po jakikolwiek motyw mitologiczny, to wpisuje go natychmiast w przestrzeń XX-wiecznej cywilizacji. Tak jest z cyklopami z wiersza *Kuźnica*, usiłującymi ruszyć świat z jego podstaw, tak też z Tantalem stojącym na szkielecie rusztowań w kopalni (*Czarna kaskada*).

Pośredni sprawca cierpień Prometeusza, ten, który wydał wyrok, najważniejszy z greckich bogów – Zeus, nie był postacią szczególnie popularną w młodopolskiej poezji. Jak u Tetmajera – to bardziej „tylko” ojciec herosów (*Herakles*) albo kochanek ludzkich kobiet (*Danae Tycjana*), aniżeli bóg bogów, „piorunem groźny” pogromca Tytanów (*Tytan*)⁷. Bywa nawet bogiem „śmiesznym”, poprzez zachłanność własnych kapłanów i ich ludzkie wady (*Z tematów „mitologicznych”*).

2. Faun, Satyr, Nimfa, Dionizos...

O wiele częściej na karty młodopolskich wierszy trafiali za to faunowie (fauny, fauni). Ukazywano ich jako lubieżników i dzikich kochanków, pławiących się w rozko-

⁵ Postać cierpiącego Prometeusza – „kapłana słońca”, przywołuje także w jednym ze swoich wierszy Leśmian (*Sen świety*).

⁶ A dokładniej „złodziejami”, bowiem Brzozowski stosuje zabieg multiplikacji (będzie o nim mowa w dalszej części artykułu), wprowadzając zamiast pojedynczego herosa – liczbę mnogą (Prometeusze).

⁷ Choć bywa i taki, choćby u W. Korab-Brzozowskiego, w którego *Modlitwie [II]*, padają znamienne słowa: „O Zeusie wszechpotężny! Władco sił i praw! Wysłuchaj mnie i wolą twoją twórczą spraw, żebym postawę swoją wyprostował...”.

szy lub jej szukających. Taki jest spragniony kobiecego ciała bohater Kasprowicza z wiersza *Kosmaty faun za nimfą biegnie jasnoudą*⁸. Podobny był kiedyś zapewne Staffowski weteran uciech – *Faun podstarzały*, z rozrzewnieniem wracający pamięcią do dawnych czasów młodości. Skamandrycki patron pokazał też innych faunów – jednego, kuszonego rozkoszą przez rusalkę (*Echo*), drugiego – marmurowego. Jego *Faun studzienny* to obraz posągu, którego wykute w marmurze usta – wiecznie lejące kryniczną wodę – nigdy nie zaznają człowieczego szczęścia ugaszonego pragnienia⁹. Przeciwnością Staffowskiego podstarzałego Fauna jest za to Faun młodzieńczy autorstwa Rydla, swą grą na fletni skupiający uwagę nimfy wodnej (*Faun i Najada*). Ten sam poeta czyni swym bohaterem kozłonogiego, lubieżnego stwora z wiersza *Faun gra*. Świętę Faunów wspomina Kazimiera Zawistowska (*Chryzys*)¹⁰, pojedynczy ich przedstawiciel pojawia się w jednym z tłumaczeń autorstwa Miriama-Przesmyckiego (*Na posąg strzaskany*)¹¹, a w liryku Przerwy-Tetmajera zatytułowanym *W Arkadii* mamy do czynienia z kosmatym faunem splecionym w miłosnych uściskach z młodą dziewczką. Były to niewątpliwie jedne z najważniejszych cech tejże rasy: rozwiązłość, erotyczna wrażliwość, fizyczna namiętność. Taki jest też tytułowy bohater *Szalonego Fauna* – „ścigacz Nimf nagich”, piewca rozkoszy i ekstazy, bóg leśny, którego w finale wiersza spotyka nieoczekiwana śmierć.

Inne postaci Dionizosa orszaku również gościły na kartach młodopolskich wierszy. Ich stałymi „mieszkańcami” są Satyrowie, a zwłaszcza Nimfy, które bywało, iż wykraczały poza swój mitologiczny kontekst. O różowych ciałach nimf – towarzyszek miłosnych szaleństw – wspomina podmiot wiersza Rolicza-Liedera *Ja jestem satyr*; także u Górskiego w transkrypcjach z Horacego spotkać możemy błakające się gromady Nimf i Satyrów („*Druhu mój, synu królów...*”), wśród których jaśnieje blaskiem uroczą Venus („*Stopniały śniegi...*”). Za przypadłymi w otchłaniach minionych wieków Muzami, Nimfami i Najadami tęskni nieśmiertelny podmiot Tetmajerowskiego *Apolla*. Są one też nieodłącznym elementem świata *Tytana*, który wraz z nimi zażywał wszelakich rozkoszy. Tytułowy bohater wiersza Tetmajera określa je mianem stworzeń pragnących i „nigdy nie sytych miłosnej pustoty”. Podobny ich wizerunek napotykaemy we wspomnianym powyżej *Szalonym Faunie*. Szczególną odmianą nimf były bachantki, wychowawczynie, a później towarzyszki wędrowek i zabaw Bachusa-Dionizosa, przywoływane w jednym z tłumaczeń Zawistowskiej (Fernand Pradel, *Miserere miłości*), gdzie przeznacza im ona specjalną rolę:

Szał Bachantek niech chroni nas od męki myślenia
 Że kędyś może szczęścia błyszcząły zaświaty...

⁸ *Antologia liryki Młodej Polski*, wstęp, wybór i oprac. I. Sikora, Wrocław 1990, s. 342-343.

⁹ Ów studzienny Faun, z którego „ust marmurowych szemrząco wycieka srebrzystej, cienkiej strugi nieustanna rzeka...”, przypominać może postać Sfinksa z jednego z obrazów Arnolda Böcklina, na którym z ust symbolicznego stwora leje się strużka wody.

¹⁰ W innym wierszu Zawistowskiej pt. *Isabel* pojawiają się „Fauni leśni”, o których wspomni także Rolicz-Lieder w liryku rozpoczynającym się od słów „*Kto mi zażęgl misterstwo w duszy...*”.

¹¹ Autorem wiersza był Jose Maria de Heredia.

Sam Bachus-Dionizos wielokrotnie pojawiał w literaturze tego okresu¹². I tak, na przykład, Lucjan Rydel przełożył Homerowy *Hymn do Dionizosa*, w którym podmiot wielbi przesławnego syna Zeusa i Semele, wykarmionego piersiami nimf o pięknych warkoczach, uwieńczonego wawrzynem i bluszczem, przewodzącego swemu orszakowi w beztroskiej zabawie. Homerycko-Rydłowy ów Dionizos jest przede wszystkim bogiem radości i wesołego śpiewu, brak w nim jakichkolwiek cech smutku czy tragizmu. Za to w bezpośrednim zwrocie do Bachusa, pojawiającym się w polskim tłumaczeniu Baudelaire'a pióra Kazimiery Zawistowskiej, jest już inaczej. W wierszu *Potępio* ów bóg wina i radości wzywany jest jako ten, który „usypia gorycz wspomnienia”. Podkreślony jest więc inny charakter jego działania – już nie tyle beztroska zabawa, co chęć ucieczki od przeszłości, od pragnień i „tęsknot rozpaczy” pcha ludzi w objęcia Bachusa. Nie ma u Baudelaire'a nieskrępowanej radości, nie ma beztroski spoufalających się z Nimfami Faunów. Jest próba znalezienia antidotum na nieszczęścia egzystencji potępio-nych: na „niesytość pragnienia”, na „tęsknot rozpacz”¹³.

Odmienną drogę obiera Maria Komornicka w *Buncie aniola*, wskazując na tak potrzebny człowiekowi pierwiastek szczęścia, obecny w pijanym chórze Bachusa, który łączy w sobie żądze i wszech-użycie. Poetka pokazuje możliwości upadłego sługi Boga, potrafiącego niemal ze wszystkiego wykrzesać energię i szaleństwo, a dionizyjski orszak jest tylko jednym z ich potencjalnych źródeł. Jeszcze dalej sięga Miciński, który we fragmentach *Ultima-Thule* pisze o immanentnej śmierci Wielkiego Dionizosa-Pana, zgnajającego się ze światem w sercu głównego bohatera (*Mgnienie raju*).

Zupełnie inną deklarację odnaleźć możemy w wierszu Leopolda Staffa *Ja – wysniony*, w którym utożsamienie z mitycznym bogiem wina jest potwierdzeniem witalistycznych dążeń bohatera, jego akcesem w żywioł życia. „Szał dionizowy” to bunt przeciw utartym schematom, to sprzeciw wobec ustalonych reguł i „wyolbrzymienie w beżmiar”.

Jedną z najciekawszych form kreacji postaci Dionizosa¹⁴, opartą na ideach kulturowego synkretyzmu, była koncepcja Chrystusa-Dionizosa¹⁵, najpełniej bodaj ukazana w wierszu Leopolda Staffa *Pod krzyżem*. Bohaterami tego poetyckiego obrazu są właśnie bogowie dwu różnych religii: wiszący na krzyżu Chrystus i przypatrujący mu się, nienazwany z imienia młodzieniec, w którym bez trudu domyślamy się postaci greckiego bóstwa. Opisy jego losów i posiadane przezeń właściwe Dionizosowi atrybuty nie pozostawiają co do tego żadnych wątpliwości. Chrystus w tym wierszu jest postacią tragiczną, zbolalą, pełną rozpaczy. Bez wątpienia Staff kreuje tu wizerunek typowy dla młodopolskiego dekadentyzmu: puste i bezładne rozstaje, czarny krzyż, samotny i nagi

¹² Obecność tego mitu w literaturze przełomu wieków wnikliwie zanalizował M. Głowiński, *Maska Dionizosa*, w: *Młodopolski świat wyobraźni*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1977. Oprócz synkretycznej wizji Dionizosa-Chrystusa, o której będzie jeszcze mowa, „w micie Dionizosa odczytywano [także] wizję dziejów (ciąg przemian i powrotów), wizję zadań artysty, na koniec zapowiedź odrodzenia narodu”, cyt. z: E. Sarnowska-Temeriusz, *Topika antyczna*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, dz. cyt., s.1084.

¹³ W wierszu *Próba dystychu* K. M. Górskiego podobnym antidotum na młodopolskie smutki ma być Grecja – jej kultura i tradycja.

¹⁴ Nie bez wpływu Fryderyka Nietzschego, którego nowe odczytanie mitu o Dionizosie pozwoliło zobaczyć postać greckiego bóstwa w nieco innym świetle.

¹⁵ Bardzo popularna nie tylko w Młodej Polsce, ale również w późniejszych epokach. Zob. J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1975 (tam rozdział: *Ekspresjonizm, Dionizos, Eleuter*, s. 106-169).

Syn Boży, wpatrujący się bezradnie w niebo, którego jakby „już nie było”¹⁶. Ale obraz ten zmienia się pod wpływem drugiego z bohaterów. Dionizos „zbawia i reanimuje Chrystusa, zamienia bolesną trzcinę, znak męczeństwa, na fletnię, znak »wiedzy rado-snej«, budzi w Ukrzyżowanym radość i nadzieję”¹⁷.

Dionizos u Staffa to ten, który potrafi zachować swój optymizm, witalizm. Mimo cierpienia, które były jego udziałem (został rozszarpany przez Tytanów, ale podobnie jak Chrystus – zmartwychwstał), mimo doświadczenia śmierci, szuka w życiu radości. Owa synteza Dionizosa i Chrystusa to właśnie przeciwstawienie bierności, to odrzucenie idei chrześcijańskiego cierpienia i połączenie afirmacji życia z miłością człowieka¹⁸.

„Tylko” typowy, klasyczny, pocziwy Bachus patronuje natomiast karnawałowej zabawie w wierszu Tetmajera „Całe miasto w ogniu skrzy...”, gdzie mamy do czynienia wyłącznie z mitologicznym kostiumem, z porównaniem odwołującym się do rzymskiego mitu:

...zda się – Bachus dawny wstał
w gronie swoich pustych dziew.

3. Eros i Psyche

Ciekawym przypadkiem adaptacji antycznego mitu jest postać Psyche, bohaterki w Młodej Polsce nader często przywoływanej. Z pewnością wpływ na to miało greckie znaczenie jej imienia (greckie: *tchnienie, życie, dusza*) i fakt, iż postrzegana była jako uosobienie ludzkiej duszy, która – jak wiadomo – u schyłku wieku stała się jednym ze słów-kluczy¹⁹. Problemem tym zajmowała się Maria Podraza-Kwiatkowska²⁰, wskazując między innymi na rolę Psyche w kształtowaniu wizerunku młodopolskiej duszy:

Koneksje duszy z „absolutem”, „nienazwanym bogiem”, „nieskończonością” itp. powodują, że jej uosobienia nacechowane są zdecydowanie dodatnio. Dochodzi się tu czasem do wyidealizowanego stereotypu greckiej Psyche, która jest typową personifikacją alegoryczną²¹.

Szczególnym „adoratorem” małżonki Erosa pośród młodopolskich poetów był Kazimierz Przerwa-Tetmajer²². W wierszu zatytułowanym *Psyche* wykorzystuje on stereotypowe ujęcie postaci królowej, którą charakteryzuje bladość (wręcz „biel”), smutek, zamyślenie. Namawia ona podmiot liryczny do porzucenia żądz i cielesności, stając się przewodniczką ku pośmiertnej „krajnie ducha”, gdzie żyją wyzwolone „z bagien i topielisk” ziemskiego życia, uwolnione od ciał – dusze. Biała i czysta, tajemnicza Psyche jest zapowiedzią życia w światłości „mistycznego nieba”, obietnicą istnienia po śmierci

¹⁶ Obraz ów w zaskakujący sposób przywodzi na myśl *Próżnię* S. Korab-Brzozowskiego.

¹⁷ W. Gutowski, *Młodopolskie transformacje postaci Chrystusa*, w: *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994, s. 46.

¹⁸ Podobny synkretyzm religijny widoczny jest w wierszu Jedlicza *Eros*, którego bohaterem jest Chrystus „o rysach Dionizosa”, który w finale zamienia się w Erosa, cyt. z: A. Czabanowska-Wróbel, „*Na liściu pisać muszę*”. *O poezji Józefa Jedlicza*, wstęp do: J. Jedlicz, *Utwory wybrane*, Kraków 1997, s. 28.

¹⁹ Tak jest w liryku XVI W. Korab-Brzozowskiego z cyklu *Węglem smutku i zgryzoty*, ze znamienym mottem z A. E. Poe – „Psyche, moja duszo”.

²⁰ M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 121-127.

²¹ Tamże, s. 125.

²² O duszy w poezji Tetmajera pisał M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994 (tam rozdział: *Rozbita dusza i jej cień. Pytanie o człowieka w poezji Kazimierza Tetmajera*).

miejsca rządzonego w harmonii i porządku. Ulotność i zwiewność Psyche podkreśla też Tetmajer w innym wierszu – *Szalony Faun*. To tutaj po raz kolejny jej mgławicowa postać umyka oczom obserwatorów, tutaj mówi się o jej tajemniczości i uwolnieniu od żądz. Także w liryku „*Morza pięknością, gór i łąk urokiem...*” poeta wskazuje na jej nieskazitelną czystość, podobnie zresztą jak w *Sonecie* z „*Aniela Śmierci*”:

Trzy siostry były, trzy siostry, jak Psyche
przezyste, jasne, trwożliwe i ciche...

Psyche pojawiała się też u Tetmajera, zdradzając swą łagodność i smutek w czystych oczach (*Pour passer le temps oktawą*), a także tęsknotę i dziewiczą wstydlivość (*Zacisza*).

Inni poeci tego okresu również nie oparli się urokowi pięknej greckiej królowy. Przesmycki, pisząc o ludzkiej duszy, odwoływał się do obrazu „Psyche tęskniącej w bólu” (*Rozmowa z duszą*), natomiast Staff („*Wstecz nie odwracaj...*”) sięgał bezpośrednio do mitu, przypominając brzemienność w skutki czyn Psyche, zapalającej światło w sypialni wbrew woli jej kochanka – Erosa. Starszy z braci Staffów był również autorem wiersza *Psyche*, gdzie jednak, podobnie jak Tetmajer, nie rekonstruuje on mitologicznej historii, a wykorzystuje postać tytułowej bohaterki w zupełnie innym celu. Mamy tutaj do czynienia z, jak konkludowała cytowana wcześniej Maria Podraza-Kwiatkowska, typową „personifikacją alegoryczną” – Psyche przybiera postać „czystej, cichej, białej dziewczyny”, a przy tym kolejnego herosa ze Staffowskiego panteonu bohaterów-wędrowców.

Wiersz poświęcony małżonce bożka miłości wyszedł także spod pióra Lucjana Rydla (*Psyche*). To wszakże nie odwołanie do mitu o Erosie i Psyche, a przywołanie wyobrażenia o tej ostatniej z okresu hellenistycznego i starorzymskiego, kiedy postrzegano ją jeszcze jako „zwiewną dziewczynę ze skrzydłami ptaka albo motyla”²³.

4. „Ja”-Feniks, „Ja”-Ikar

Nie zawsze wszak, o czym zdążyliśmy się już przekonać, „mitologiczny” tytuł musiał przenosić czytelnika w świat starożytny. W wierszu Rolicza-Liedera *Feniks powstaje z popiołów* mityczny ptak wcale się nie pojawia, a poeta wskazuje jedynie na podobnie ujęty problem nieśmiertelności, wiecznie odradzających się miłości i młodości²⁴. Podobnie tylko symbolem, wizją odrodzenia z popiołów zniszczeń jest przeanielony Feniks wspomniany w cyklu Żuławskiego – *Stance o pieśni*. Z „Feniksovym uporem”, z „błota i kału” powstają i odradzają się, by wznosić ku gwiazdom i słońcu, także bohaterowie *Apoteozy* Franciszka Nowickiego, konsekwentnie usiłujący przeciwstawiać się trudom i przeciwnościom otaczającego ich świata²⁵.

²³ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 945.

²⁴ Zgodnie z klasyfikacją wprowadzoną przez Stabryłę w jego badaniach nad wpływami tradycji antycznej w najnowszej polskiej literaturze, byłby to przykład prefiguracji, gdzie „relacja między mitem lub innym motywem antycznym przejawia się w postaci pewnego systemu analogii widocznych w losach głównych bohaterów lub w strukturze świata przedstawionego”, w: S. Stabryła, *Hellada i Roma. Recepcja Antyku w literaturze polskiej w latach 1976–1990*, Kraków 1996, s. 8.

²⁵ Cyt. za: M. Podraza-Kwiatkowska, *Franciszek Nowicki*, w: *Obraz Literatury Polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski*, tom I, pod red. K. Wyki, A. Hutnikiewicz, M. Puchalskiej, Warszawa 1968, s.388; w wierszu tym pojawia się również imię Anteusza – mitologicznego olbrzyma, odzyskującego swe siły po kontakcie z własną matką – Ziemią (walczył z nim Herakles).

Postaci mityczne wykorzystywano też jako ozdobniki w opisach różnego rodzaju pejzaży. Taka sytuacja ma miejsce w wierszu *Morze dziś ze stali...* K. M. Górskiego, gdzie „trytony” i „Najady” towarzyszą poetyckiemu opisowi morza. Skrajnym przypadkiem tego typu zabiegów są bibeloty i przedmioty codziennego użytku, inkrustowane motywami mitologicznymi, pojawiające się w opisowych partiach niektórych wierszy, na przykład zegar z Dianą w utworze Wolskiej (*Z przedwojennej szuflady*).

Bywało i tak, że mitologiczny motyw stanowił wskazówkę pomagającą właściwie odczytać zamierzenie autora, był jakby „ścieżką interpretacyjną” przez niego sugerowaną. Czasami potęgował wrażenie, otwierał nowe horyzonty, wskazywał pomijane wcześniej szczegóły, czyniąc to nader plastycznie. Tak jest w wierszu *Ikar* Tetmajera, gdzie widzimy martwe ciało lekkomyślnego syna Dedala, spoczywające na morskim wybrzeżu, przeszyte strzałą Heliosa. Nie osłabienie konstrukcji skrzydeł, nie wina wosku roztopionego przez słońce, do którego młodzieniec podleciał zbyt blisko (przed czym przestrzegał go ojciec), ale mściwa natura boga powożącego słonecznym zaprzęgiem staję się rzeczywistą przyczyną upadku. Ekstremalną postawę Ikara z pierwszej części wiersza, jego szaleńczy lot i buńczuczne słowa, w których porównuje się do Heliosa, Tetmajer kontrastuje wizją z części drugiej – obrazem nieruchomego ciała chłopca i triumfującego boga, z szyderczym uśmiechem na twarzy.

Niejednokrotnie w wierszach młodopolskich poetów zaobserwować można sytuację, w których podmiot-bohater utożsamia się w którymś z mitologicznych bohaterów, z jakimś jego cechami. Konstrukcja typu „Ja-postać mitologiczna” znalazła się także u Langego – „Ja-Faeton” (*Wieczorem*), Rolicz-Liedera (*Ja jestem satyr*), Przesmyckiego – „Ja-Prometeusz” („*Tak pójdziem razem...*”), czy u Micińskiego – „Ja-Prometeusz” („*Ryzyburzo! wicherze potargaj te sznury...*”). Oryginalne ujęcie tego zagadnienia widać także w poezji Komornickiej – w wierszu *Tantal szpitalny*, w którym podmiot liryczny porównuje słabość swego leżącego w szpitalu ciała do mąk wyczerpanego Tytana. Jeszcze inaczej rozwiązuje problem Lange (*Rozmyślania, XLVIII*), który odwołując się do postaci Proteusza może tym sposobem utożsamiać się z wieloma istotami, bohaterami, bogami:

I harpią jestem, i gorgoną,
I eumenidą!...
Znów hydrą i likornem, i znów lewiatanem,
I sfinksem, i chimera!
I duchem bezcielesnym, i materią żywą,
I czasem, i wiecznością!
Akteon, i Endymion,
I Meleager, i Orest,
Tantal i Syzyf – to ja!

Bardzo często zdarzało się, iż młodopolski poeta sugerował ponadczasowość pewnych wydarzeń, incydentów z życia postaci mitologicznych²⁶. Tego typu zabiegom miało właśnie służyć wprowadzenie kostiumu mitologicznego – sprowokowaniu zderzenia tekstu własnego z przywoływanym mitem. Dzięki takiej konfrontacji poeta otwierał nowe pola znaczeniowe dla danego problemu. Ów wpływ widoczny był więc nie tylko w

²⁶ Jak w tytule Tetmajerowskiego: „*Walczyć, cierpieć, ginąć jak Laokon...*”, czy w wierszu *Penelope* Wolskiej, gdzie na przykładzie żony Odysa podkreśla się nieustającą tęsknotę kobiety za utraconym (!) mężczyzną.

świecie mitologicznych perypetii, ale i, zgodnie z ideą mitu, w wymiarze ponadczasowym. Tak jest chociażby u Baudelaire'a w wierszu tłumaczonym przez „Miriamę” o znamionym w tym przypadku tytule – *Skargi jakiegoś Ikara*. Samo określenie „jakiegoś” otwiera szersze perspektywy, nie ogranicza nas wyłącznie do postaci mitologicznej, bo ona daje w tym przypadku tylko początek, pretekst do dalszych rozważań. Baudelaire'owski bohater to nie antyczny syn Dedala, ale któreś z jego wcieleni, któraś z jego wyraźnie określonych parafraz.

Poeci młodopolscy nie powtarzali więc wyłącznie mitologicznych historii, aby wywołać oczekiwany efekt artystyczny. Chcieli także poprzez wykorzystanie tych wątków wskazać na niezmienność pewnych prawideł i zależności²⁷, także tych związanych z Naturą²⁸. Przenosili cechy postaci mitów na bohaterów im współczesnych²⁹, w realia świata, który ich otaczał, i równocześnie kazali swym kreacjom przekazywać te same wartości, tak samo cierpieć lub tak samo zmagać się z losem. Na takiej analogii oparty jest również wyraźnie podzielony na dwie części utwór Leśmiana – *Akteon*, zderzający historię rozszarpanego przez własne psy myśliwego z losami podmiotu lirycznego. Podpatrujący Artemidę Akteon, a z drugiej strony bohater wiersza podglądający Boga – obaj giną za swe przewiny, obaj giną, znajdują się „nie w swojej skórze”³⁰.

5. Wenus, Afrodyta

Autorzy młodopolskich liryków, podkreślając uniwersalizm mitów, wskazywali również na ich żywotność i powtarzalność w kulturach późniejszych³¹. Bodźcem do tego typu obserwacji i rozważań były częstokroć rzeźby ukazujące postaci greckich i rzymskich bohaterów³² albo ich wizerunki na obrazach uwiecznione przez malarzy³³. W tym

²⁷ Bywało oczywiście też i tak, jak to czyni Adamowicz w wierszu *Prometeusz do sępa* (z cyklu o znamionym tytule – *Sarkazmy*), kiedy próbowali uświadamiać, iż kiedyś, niespodziewanie może przyjść kres tych reguł, że tory wydarzeń wyznaczone przez mity kiedyś mogą się skończyć. Podobna myśl zdaje się patronować cyklowi Staffa *Miłość w posągach*, gdzie dostrzegamy degradację bogini miłości do roli prostytutki.

²⁸ Taką sugestią odnaleźć można w jednym z poematów Rimbauda, gdzie podmiot metaforycznie tłumaczy niespokojne morze w kategoriach powtarzającego się niezmiennie wydarzenia mitologicznego: „Ponad szczytami najwyższych grzebieni morze wzburzone wiecznymi narodzinami Wenus, nalożone flotami orficznymi [...] zaciemnia się czasami w śmiertelnych błyskach”, cyt. z: A. Rimbaud, *Miasta I* (tłum. J. Iwaszkiewicz, J. Rytard), w: *Poezje*, red. A. Ważyk, Warszawa 1969, s. 134; (zob. też: A. Lange, *Rozmyślania*, XLIV).

²⁹ Tak dzieje się w wierszu M. Wolskiej *Kora*, którego bohaterka w procesie poetyckiej autoanalizy przywołuje postać mitologicznej bogini.

³⁰ O *Akteonie* wspominał też Głowiński w swojej książce poświęconej Leśmianowi, zauważając przy tym, iż jest to jedyny jego wiersz nawiązujący do mitologii greckiej, patrz: M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998, s. 170.

³¹ Tak jest u Baudelaire'a, który w jednym z wierszy (*Don Juan w piekle*) wprowadzając postać Don Juana do piekła, każe mu płynąć łodzią Charona. Mityczny przewoźnik, mimo mijającego czasu, nie schodzi z posterunku – wciąż jest piekło, wciąż ktoś musi przewozić zmarłych na drugą stronę. Mało tego – nawet opłata się nie zmienia. Baudelaire'owski Don Juan, dokładnie tak jak starożytni Grecy, płaci za przejazd obola.

³² Na przykład *Faun studzienny* oraz cykl *Miłość w posągach* Staffa, *Posąg Hermesa*; „Z daleka od ludzkiego zgielku i mrowiska...” Tetmajera.

³³ Czasami zaobserwować można w takich przypadkach wpływ parnasizmu, tej, jak pisze Ireneusz Sikora, jednej z dwu wizji kultury antycznej, z jakimi mamy do czynienia w Młodej Polsce, przedstawiającej „statyczną, harmonijną i beznamietną Grecję marmurowych posągów i idealnego arka-

przypadku najpopularniejsze były Wenus (Wenus z Milo)³⁴ i Afrodyta³⁵, jednak nie mogło też zabraknąć mitu o Galatei. Juliusz Żuławski, pisząc czterosonety cyklu zamknięty właśnie tytułem *Galatea*, wykorzystał motyw artysty, który stworzył dzieło idealne, posąg, w którym się zakochał. W tym jednak przypadku tworzywem był nie kamień, ale wierzenia i poglądy, które w kształt „czysty, biały i bez skazy” wyciosane zostały własną myślą podmiotu. Niestety nie dane mu było przetrwać – ów duchowy pomnik zwałił się w gruz, grzebiąc idealny świat, cud niedokonany. Bez trudu oczywiście można doszukiwać się w tym przypadku analogii do poglądów i przekonań popularnych w epoce Młodej Polski: o nietrwałości życia ludzkiego i wytworów jego kultury, o ulotności życia człowieka i tego, co chciałby przekazać potomnym.

Wracając do postaci Afrodyty i Wenus – były to w tym okresie jedne z najczęściej przywoływanych bóstw kobiecych, oba stanowiły ideał zmysłowego piękna. Wielu poetów wykorzystywało ich mitologiczne wizerunki dla podkreślenia własnych obrazów, spotęgowania efektów artystycznych kolejnych wierszy. Imię Afrodyty odnaleźć można zatem u Langego (*Rozmyślania*, LIV), Rydla (*Patrzę na Ciebie*), Zawistowskiej (*Chryzys*), Komornickiej (*Kaprys*), Micińskiego (*Kolosseum*), czy wreszcie Górskiego (*Venus victrix; Venus libitina; „Już z mórz głębokich...”*). Wyjątkowo wiernym admiratorem obu bóstw miłości był Przerwa-Tetmajer, który w swoich erotykach i nie tylko w nich wielokrotnie odwoływał się do autorytetu doświadczonych bogiń. I tak imię tej greckiej spotykamy w dekadentckim *Nie wierzę w nic*, pełnym ekspresji *W oliwnym gaju*, w stanowiących własny, poetycki obraz mitu *Narodzinach Afrodyty*, nastrojowym *Ogrodzie lesbijskim*, w którym podmiot zwraca się do niej bezpośrednio, a także w *Tytanie*, gdzie ukazana jest jako jedna z mieszkank Olimpu.

Natomiast postać rzymskiej Wenus przypomina Tetmajer między innymi w wierszu *Słońce*, kiedy w jednej z poetyckich wizji oczekujemy jej wychodzącej z morskich fal, w utworze *Kallipygos*, w którym podmiot porównuje własną kochankę do antycznych, boskich piękności³⁶, oraz w krótkich czterowierszach z piątej serii *Poezji*, których bohaterką jest Wenus z Milo:

Nie rzucajcie się z krzykiem na piękno,
nie żądajcie, by czar w życiu znikł:
równie świętą jest i nieśmiertelną
Wenus z Milo, jak Spartaka krzyk.
Wenus z Milo w swoim majestacie
jest symbolem pierwszych potęg dwóch:

dyjskiego pejzażu, ożywionego czasami igraszkami faunów i nimf”. Druga wizja kultury według badacza – Nietzscheańska, to obraz Grecji „mrocznej, heroicznej i dynamicznej”. Trudno jednak nie odnieść wrażenia, że chwilami te wizje przenikają się, zwłaszcza w zdynamiczowanych obrazach pierwszego wzorca, co sugeruje sam Sikora, wskazując na poezję Tetmajera, cyt. z: *Młoda Polska, czyli o narodzinach nowoczesnej liryki*, w: *Antologia poezji Młodej Polski*, dz. cyt., s. 39-40.

³⁴ Motyw Wenus (Venus) jako rzeźby (Wenus z Milo) odnaleźć można w tekstach L. Staffa (*Pani z Milo*), Wroczyńskiego (*Zwyciężyła*), Szczepańskiego (*Venus*) oraz Tetmajera, który w wierszu *Kallipygos* dodaje Wenus jeden z przydomków Afrodyty (Kallipygos – Pięknotyła, o pięknych poślach). Marmurowa Wenus jest milczącą bohaterką poematu Baudelaire’a *Szaleniec i Wenus*.

³⁵ Marmurowa Afrodyta widoczna jest u Langego (*Rozmyślania*, LIV) i Tetmajera (*Nie wierzę w nic; W oliwnym gaju; Ogród lesbijski*).

³⁶ Podobny zabieg odnajdujemy w wierszu *Ekstaza*.

jedną: piękno dla twórczego ducha,
 drugą: piękny twórczy ludzki duch.
 Laokona w węzowych opłotach
 za ludzkiego bytu obraz mam;
 Wenus z Milo, piękna i spokojna,
 jest snem duszy, która cierpi tam.
 Walczyć, cierpieć, ginąć jak Laokon
 Bóg nie może, bo nie byłby Bóg!
 Wenus z Milo patrzy się spokojnie
 na świat, co się toczy u jej nóg.

Innymi piewcami urody Wenus byli w tej epoce również: Szczepański (*Venus*), Wroczyński (*Zwyciężyła*), Żuławski (*Faust i Mefistofeles*), Szczęsny (*Najpiękniejsza godzina*), Górski („*Stopniały śniegi...*”; *W Theatre de la Monnaie w Brukseli*), Przesmycki (*W snach...*), Staff (*Pani z Milo*).

6. Los

Popularnością cieszyły się oczywiście także różnego rodzaju historie tragiczne, będące konsekwencją zabójczego działania Losu (*Odyseus* Jedlicza, *Penelope* Wolskiej), bądź decyzji bohaterów, nie zawsze trafnych, nie zawsze zgodnych z wolą bogów (mity o Prometeuszu, Ikarze, Syzyfie). Były one doskonałym materiałem bazowym dla dokonań poetów nurtu dekadenceckiego, którzy w mitologii doszukiwali się potwierdzenia wyznawanych przez siebie idei o pesymistycznym wymiarze świata i ludzkiego życia³⁷. I tak postać mitycznego Ikarza urosła wręcz do miana symbolu-kłucza epoki. Pisze o tym badaczka:

Ikar, występujący tylko w wierszu Franciszka Nowickiego *Apoteoza*, byłby pojedynczym – choć nawiązującym do pewnego archetypu – obrazem. Jeżeli jednak Ikar (także: skrzydła Ikarowe) występuje niemal u każdego poety przełomu antypozytywistycznego, to mamy tu niewątpliwie do czynienia z jakimś symbolem-kłuczem. Istotnie, jest to doskonały odpowiednik postawy ówczesnej młodzieży: pełnej romantycznego zapału, a jednocześnie pozbawionej wiary w możliwość zwycięstwa („złamane skrzydła”)³⁸.

Owe „Ikarowe skrzydła”, oprócz Nowickiego, pojawiają się u Zawistowskiej („*Wieniec Ci plotę...*”), „mściwą ręką strącane szalone Ikary” u Żuławskiego (*Są tajemnice*), natomiast ewidentne odwołanie do ponadczasowego wymiaru mitu o Ikarze, zgodne z cytowanymi powyżej sądami interpretatorki odnaleźć możemy w liryku Przesmyckiego (*Metafizyka*):

Choć wśród zwątpienia wciąż błędzimy oparów,
 Świat coraz nowych ogląda Ikarów.
 Duch rwie się w beznamię, choć los w proch go strąca.

Warto zresztą w tym miejscu, na przykładzie mitu o Ikarze, zwrócić uwagę na określony charakter bohaterów hołubionych przez młodopolską poezję. To bowiem niepoprawny marzyciel, szaleniec i ekstazyk Ikar, a nie jego ojciec – racjonalista, kierujący się

³⁷ Choć nie brakowało również obrazów beztróskich, sielankowych, w których czasy antyczne, w przeciwieństwie do współczesności, przywoływane były jako okres spokoju i radości, np. *Nimfa* Zawistowskiej, *Echo* Staffa.

³⁸ M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, dz. cyt., s.153.

logiką i zdrowym rozsądkiem, staje się symbolem-kluczem epoki. Stąd refleksja z wiersza Ernesta Brylla: „Wciąż o Ikarach głoszą – choć doleciał Dedal...”³⁹ nie mogłaby pojawić się w tej epoce.

Niektórym twórcom tego okresu zdarzało się nawet nieco „naciągać” mitologiczne historie, czego przykładem może być choćby otwierający cykl *Mitologie* Lucjana Rydla wiersz pod tytułem *Atlas*. Tytanowi dźwigającemu niebieski firmament twórca odbiera pierwotną przyczynę cierpienia, zastępując ją inną, bliższą przełomowi XIX i XX wieku. Już bowiem nie gigantyczny ciężar świata przytłacza barki Atlasa, ale jakże młodopolska tajemnica, stająca się również jego utrapieniem:

...Na posępne lica
Rozpaczliwa zaduma wypełzła mu z łona:
Nie świata strop, lecz świata ciąży mu granica:
Ta za nią niewiadoma i nieodgadniona
Niekończących bezkresów głucha tajemnica.

Tak więc tym razem to nie świat współczesny postrzega się przez pryzmat mitu, ale wręcz przeciwnie – do antycznego mitu dodaje się jakby współczesny klucz interpretacyjny. Podobna sytuacja ma miejsce w wierszu Szczęsnego „*Biegnie światem wojna...*”, gdzie okropności wojny sprawiają, że Feniks nie potrafi odrodzić się na nowo. Mowa tu wszakże o nowym spojrzeniu, uaktualnieniu tego mitu – podmiot utworu nie czeka na ptaka powstającego z popiołów, ale „ze stosu jeszcze nie odpadłego od kości mięsa”. Brakuje mu Feniksa, ale w czasach obecnych ten zjawić się już nie może. Wojna kończy wszystko bezpowrotnie, odrodzić się z niej nie ma prawa nikt⁴⁰.

Wracając do cyklu Rydla, *Mitologie* przynoszą indywidualne, poetyckie spojrzenia autora *Zaczarowanego koła* na poszczególne antyczne historie. Tak więc twórca przypomina postać bogini Artemis, ukazując ją na dwa sposoby, zdradzając jej złożoną, kobiecą naturę. Widzimy ją zarówno karzącą Akteona (*Artemis i Akteon*), jak i całującą Endymiona (*Artemis i Endymion*)⁴¹. Rydel wydobywa z niej przeciwstawne pierwiastki, pokazując ludzkie uczucia, od których w żaden sposób bogowie starożytni wolnymi nie byli. Mamy więc obraz najpierw bogini zawstydzonej i wściekłej, a w kolejnym wierszu – wzruszonej i poddającej się urokowi śpiącego młodzieńca⁴². Relacje mężczyzny z kobietą charakteryzują też u Rydla spotkanie innych bogów – Aresa i Afrodyty⁴³, rzucających się sobie w ramiona w poszukiwaniu rozkoszy (*Ares i Afrodite*). W nieco innym

³⁹ E. Bryll, „Wciąż o Ikarach głoszą...”, w: *Od Staffa do Wojaczka. Poezja polska 1939–1988. Antologia*, tom 2, wybór B. Drozdowski, B. Urbankowski, Łódź 1991, s.379.

⁴⁰ Feniks jako symbol upadku, zniszczenia, po którym możliwe jest przebudzenie, przeistoczenie, pojawia się w wierszu M. Komornickiej *Pragnienie*.

⁴¹ Podobnie, związki Artemidy z Akteonem i Endymionem wspomina Lange – w wierszu *Artemis*, a także w *Godzinie* oraz w *Rozmyślaniach XLIV*.

⁴² Podobnie nieodgadnione decyzje Artemidy ukazuje L. M. Staff w wierszu *Charty*, w którym polująca z psami bogini nie wie, czemu puszcza wolno przestraszonego zająca. Zresztą postaci greckiej Artemidy i rzymskiej Diany należały do popularniejszych w poezji Młodej Polski. Poza wierszami Rydla i młodszego z braci Staffów, można je spotkać u Wolskiej (*Z przedwojennej szuflady*), Langego (*Rozmyślania, XLIV; Artemis; Godzina*), Górskiego („*Stopniały śniegi...*”), Przesmyckiego (tłum. *Do Heleny* A.E. Poe), Micińskiego („*Migocą złote pomarańcze...*”), Tetmajera (*Pour passer le temps oktawą; W bocianim gnieździe; Tytan*).

⁴³ To przywołanie mitologicznej historii o jednej ze zdrad małżeńskich Afrodyty (żony Hefajstosa), których dopuszczała się z bogiem wojny.

świecie rysowani są kolejni bohaterowie: Hermes jest przewodnikiem zagubionych (*Hermes Psychopompos*)⁴⁴, Tantal i Syzyf cierpią za popełnione winy (*Tantalos; Syzyf*), Orfeusza widzimy pogrążonego w rozpacz, nie potrafiącego pogodzić się z utratą Eurydyki (*Orfeusz*). W większości w cyklu tym przeważają historie tragiczne, tchnące smutkiem i rozpacz, kończące się pesymistycznie. Byłoby to zgodne z duchem epoki, stąd nie dziwią ani portret *Meduzy*, ani smutny los *Memnona*, ani rozpacz *Hekabe*, ani inne obrazy: *Erynnie*, *Danaidy*, *Parki*, *Syreny*. Nawet historia walki Heraklesa z *Lwem Nemejskim* ukazana jest z perspektywy tego ostatniego, przez co na plan pierwszy wysuwa się nie zwycięstwo herosa, ale śmierć bestii. To bowiem syn Zeusa „rzuca się” na zwierzę, a nie na odwrót.

7. Miłość, heroizm...

Także mające swe źródło w mitologii historie różnego rodzaju miłości (*Parys i Helena* Jedlicza; *Artemis* Langeo) znajdowały nowych kronikarzy⁴⁵. W tym kręgu tematycznym szczególną popularnością cieszyli się: Afrodyta, Amor i Eros. Dzięki swym przymiotom wykorzystywani oni byli także jako elementy porównań, na przykład kiedy mowa była o małżonkach czy kochankach. Tak czyni Rydel w wierszu *Patrę na Ciebie*, gdzie porównuje stworzoną z morskich fal grecką boginię do własnej żony. Czasami poeci – chcąc oddać koleje losu własnej miłości – nakładali nań kostium mitologiczny. Dzieje się tak w wierszu Żuławskiego *Athene Glaukopis*, w którym bohater więziony przez Cyrce, szczęśliwie przeszedłszy przez „Charybdy i Scyle”, ostatecznie zostaje wyrwany z pogromu przez cichą, „sowiooką dziewczkę”. Podmiot wygłaszający monolog liryczny wspomina, iż przechodził „życia odyssey”, kończy się ona jednak *happy endem*.

Zdarzały się w tej epoce też groteskowe ujęcia bożków miłości, jak na przykład w wierszu Ostrowskiej:

Nów złoty, rzucony w niebie
 Jak skórka od pomarańczy;
 Jeszcze pośliźnie się Amor,
 Co w zorzy wieczornej tańczy;
 Jeszcze w okrągłych obłóczkach
 Pызaty się Amor pośliźnie
 I kryształową amforę
 Z różaną ciszą rozbryźnie....

U Adamowicza także spotykamy elementy groteski; prawdopodobnie jednak niezamierzenie groteskowy widok przedstawia Amor pragnący świat cały zarazić szaleństwem miłości, strzelający do „gwiazd, do księżycy, do kwiatów, co chwieją się drżące” i „do białych posągów, co stoją bez ruchu milczące” (*Posągi. Sen nocy bezsennej*).

Nie mniej popularne od motywów miłości były dzieje herosów, łączących w swoich losach tragizm i bohaterstwo (Tetmajer, *Herakles; Achilles*), a także intrygujące żywoty

⁴⁴ U K.M. Górskiego w wierszu „*Dlaczegoż bronić się Izom...*” Hermes jest przewodnikiem do świata zmarłych.

⁴⁵ Różnym odmianom młodopolskiego Erosa (lecz nie boga, a szeroko pojętej problematyki miłości) poświęcona jest książka W. Gutowskiego, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1992.

mitologicznych bożków i potworów, fascynujących niezwykłością swego wyglądu, zdolności i wpływu, jaki miały na świat człowieka (Jedlicz, *Lotofagi*).

Jeśli chodzi o herosów, tutaj szczególną rolę odgrywał Achilles, zwłaszcza w poezji Tetmajera, któremu poeta w trzech różnych okresach swojej twórczości poświęcił trzy wiersze. Najpierw w pierwszej serii *Poezji* pokazuje moment konania legendarnego wojownika i myśli pojawiające się w jego głowie. Nie tyle sama śmierć, co „podła ręka”, z której ginie, zaprawia goryczą chwilę zgonu. Przebija zeń jednak świadomość nieśmiertelności własnych czynów, wyjątkowość własnej postaci. Po raz kolejny sięga Tetmajer po postać herosa spod Troi w *Poezji* serii siódmej. Podmiot liryczny wiersza *Achilles*, którego bez wątpienia można utożsamiać z samym autorem, konstatując własną samotność przywołuje postać greckiego wojownika – symbol męstwa, dumy, ale – jak się okazuje – w finale także śmierci w młodym wieku, w pełni chwały. „Ty, królu Greków, zmarłeś młody i tylko śmierć widziałeś ciemną” – pisze Tetmajer, z goryczą uświadamiając sobie własną alienację, obserwując pogłębiającą się wokół niego pustkę, mrok życia⁴⁶. Po raz ostatni motyw Achilleśa Tetmajer wykorzysta w wierszu zamykającym ósmą serię *Poezji*, gdzie wprzęgnie ów symbol w krąg tematyki wojennej, narodowo-wyzwoleńczej, patriotycznej.

8. Chimery, bestie...

Wracając do antycznych bestii i potworów przenikających do młodopolskiej poezji – z pewnością jednym z najczęściej przywoływanych stworzeń z tego kręgu była Chimera. Pomijając fakt, iż imię tej bestii z Likki przybrało jedno z najważniejszych czasopism epoki, odnotujmy przypadki jej obecności w poezji. Sam redaktor warszawskiej „Chimery” – Zenon Przesmycki – parokrotnie ożywił tę postać w swoich wierszach, za każdym razem, tak w *Zdwojonym rondzie*, jak i w *Balladzie o gwiazdach*, wskazując na jej skrzydła („Chimer skrzydlatych braniec”, „Chimera – skrzydlaty goniec”). Zdolność Chimera do lotu uwidacznia też Adamowicz w liryku *Onagr*⁴⁷.

Intrygujący obraz mitycznej bestii przynosi wiersz Lucjana Rydla (*Chimera*). Tytułowa bohaterka zastawia swe sidła na młodego, śpiącego chłopca, by po zniewoleniu go we śnie objawić mu się także po przebudzeniu. Przybrawszy postać „na wpół dziewczki, na wpół dzikiego zwierza”, spożywa z nim posiłek, po czym w krwiozerczej żądzy szponami rozdziera mu pierś, „wściekła rozkoszą”. Rydel tylko w części odwołuje się do greckiego mitu, bowiem wskazuje wprawdzie na hybrydyczny charakter ciała potwo-

⁴⁶ O wyobcowaniu Tetmajera w tych latach pisałem w tekście *Teraźniejszość samotności w wierszu Kazimierza Przerwy-Tetmajera „Był czas”* (w: M. Kurkiewicz, *Symbole, narracje, eschatologie... Studia o literaturze przelomu XIX i XX wieku*, Toruń 2007).

⁴⁷ W innych kontekstach Chimera pojawia się także u: Komornickiej (*Czartolania i Seni. Romans anemiczny*), Micińskiego (*Czarne Xięstwo*) oraz Zawistowskiej (tłum. *Poematu o królowej róży* Fernanda Pradela). Unikalną symbolikę Chimery ukazał także Baudelaire w oryginalnym poemacie *Każdy ma swoją Chimere*, w którym bohater obserwuje tłum ludzi niosących na plecach ogromne, ciężkie monstra. To metaforyczna wizja ludzi dźwigających każdy swojego potwora, przyjmujących ów ciężar jako rzecz całkowicie naturalną: „Żaden z tych wędrowców nie okazywał gniewu na okrutne zwierzę uwieszone u jego szyi i przyklejone do jego pleców; rzekłbyś, że uważa je za część samego siebie”. To ludzie idący przez życie z „rezygnacją skazanych na wieczną nadzieję”.

ra⁴⁸, jednakże wbrew tradycji do części zwierzęcej dodaje również elementy ludzkie. Ponadto oddziela Chimereę od historii, w której najczęściej ją ukazywano (czyli śmiertelnego boju z Bellerofonem) i umieszcza w zupełnie innej sytuacji. Czyniąc tak, Rydel nie wykracza jednak wcale poza tendencje epoki, w której Chimeroom zdarzało się przybierać postać pół-kobiecych hybryd. Pisał o tym, rekonstruuując erotyczne bestiarium przełomu wieków, Wojciech Gutowski, wskazując równocześnie obok wiersza Rydla, także na liryk Wincentego Korab-Brzozowskiego *Wśród gwiazd*. W tym ostatnim Chimera odwołując się do mężczyzny jak najdalej od ziemi, w pewnym momencie „przeistacza się – aby zmylić i uwieść swego towarzysza – w delikatną, piękną dziewczynę. W istocie okazuje się wampirzyca...”⁴⁹.

Inne przywoływane w poezji Młodej Polski nazwy i imiona przedziwnych zwierząt, stworów i bestii⁵⁰ to: Pegaz (Adamowicz, *Onagr*; Rydel, *Pegaz*), Gryf (Miciński, *Noc majowa*), „krwiożercza Harpia” (S. Korab-Brzozowskiego przekład *Błogosławieństwa* autorstwa Charlesa Baudelaire’a), przerażający Tyfon (Kasprowicz, *Z więzienia, XI*), Argus (Komornicka, *Intermezzo; Inkantacja*), Hydra Lernejska (Miciński, *Stryga*), Minotaur (Miciński, *Minotaur; „Balkon Romea i Dziulietty...”*), Centaury (Miciński, *„Pośród nocy miesięcznej, przez bory...”*; Kallypso; *Wyspa Gorgon; „Twojego serca dzwonią mi pacierze...”*; Rydel, *Centaur i kobieta*; S. Korab-Brzozowskiego (tłumaczenie wiersza Jose Marii de Heredia *„Ongi, przez rzeki...”*), Syreny (Rydel, *Syreny*; Tetmajer, *Szalony Faun; List z Zakopanego*; Komornicka, *Z księgi mądrości tymczasowej*), Cyklopi (bracia Korab-Brzozowscy, *Tarcza Achillesa*; Staff, *Kowal; Sen nieurodzony; Ja – wyśniony*), wreszcie Gorgony (Komornicka, *Z księgi mądrości tymczasowej; Znużenie; Na płaskim dachu*; Miciński, *Wyspa Gorgon*) z tą najbardziej znaną – Meduzą (Miciński, *Meduza; „Leżysz w kaplicy. W trumnieś tak cudowna...”*; Kasprowicz, *Moja pieśń wieczorna*; Rydel, *Meduza*). Także greckie Erynie i rzymskie Furie – wściekłe mścicielki przelanej krwi, zyskały sobie popularność wśród poetów tej epoki, niejednokrotnie odwołujących się do ich symboliki. Byli to między innymi: Lange (*Spowiedź*), Rydel (*Erynie*), Jedlicz (*Dzieci*), Miciński (*Droga Mleczna*), Tetmajer (*Na grób Napoleona Wielkiego*), Komornicka (*W górach*), Zawistowska (*Agrypina*).

Jednak zdecydowanie najważniejszą i najpopularniejszą postacią-symbolem tego kręgu był Sfinks. Zwróciła nań uwagę Maria Podraza-Kwiatkowska, badając poetyckie realizacje młodopolskiego symbolizmu i wskazała na wieloznaczność jego odczytań. Sfinks pełnił przede wszystkim funkcję symbolu-alegorii tajemnicy, albo lepiej – różnego rodzaju tajemnic: ludzkiej egzystencji, zagadki miłości, wtajemniczenia⁵¹. Tak jest w utrzymanym w ciemnej tonacji wierszu Rydla *Przystań*, gdzie nieruchomy, wpatrzony w martwą przestrzeń przystani Sfinks zdaje się strażnikiem granicy między życiem a śmiercią. Tajemnicza postać strażnika, z ołowiano-siną twarzą i wielkimi, krwawymi oczami potęguje wrażenie niesamowitości, na pozór tylko „spokojnej i cichej przystani”. Obraz niemal takiego samego Sfinksa, pilnującego u wrót domu Śmierci, napotkać mo-

⁴⁸ Według mitologii, był to zięjący ogniem potwór, stanowiący połączenie lwa, smoka i kozy, natomiast Homer pisał o Chimereze jako „lwie z przodu, węzu z tyłu i kozie w środku”, cyt. za: W. Kopaliński, s.149-150.

⁴⁹ W. Gutowski, *Erotyczne bestiarium Młodej Polski*, w: *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999, s.59.

⁵⁰ Najczęściej tylko na zasadzie inkrustacji, choć nie zawsze (np. *Syreny* Rydla).

⁵¹ Patrz: M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, dz. cyt., s.132-136.

żemy u Tetmajera w wierszu „*Z daleka od ludzkiego zgiełku i mrowiska...*”, w którym sam marmurowy posąg również zdaje się nieodgadnioną tajemnicą wieczności.

Warto też zauważyć szczególną rolę twarzy i oczu młodopolskich Sfinksów, na co zwracała uwagę badaczka: „Oczy Sfinksa nie dostrzegają otaczającej rzeczywistości; zapatrzone są w dal, w otchłań, wieczność”⁵². Tak właśnie jest w tekście Rydla, tak też w cytowanym przez Podrazę-Kwiatkowską wierszu Wolskiego – *Sfinks niemowa*:

Skąpany w zimnym świetle trupiego księżyca,
Ze zwróconą na zachód granitową twarzą,
Patrzy w otchłań wieczności (a w oczach się żarzą
Żrenic węgle zielone, a żar ich podsyca
Zrozumienie wszystkiego, co śmierć bladolica
Ukrywa przed człowiekiem potęgą swą wrażą)... 53.

Sfinksy dzierzące tajemnicę, jej powiernicy pojawiają się także u Rolicza-Liedera (*Apostrofa*), Przesmyckiego (*Ranek w górach*), wreszcie Wroczyńskiego, u którego dodatkowo na ich twarzach gości tajemniczy uśmiech (*U źródła; Nostalgici*)⁵⁴. Wroczyński pisze o poszukiwaniu zbawienia „w wieczystych, monotonnych alejach uśmiechniętych Sfinksów”, nie dając człowiekowi żadnych szans zrozumienia świata, ani przedarcia się przez najważniejsze zagadki życia. Sfinksy bowiem nie nawykły udzielać jakichkolwiek odpowiedzi, stąd bądź w ogóle są nieme (Miciński, *Czarne Xięstwo*), bądź zachowują milczenie (Wolski, *Sfinks niemowa*; Tetmajer, *Mojżesz*). Kiedy w jednym z wierszy Tetmajera majaczący w dali kształt Sfinksa ma być odpowiedzią na stawiane pytania – wiemy, że żadna to odpowiedź⁵⁵.

Tak w literaturze, jak i malarstwie tego okresu pojawiał się również szczególnie obraz postaci kobiety-Sfinksa. Jak pisze Hans H. Hofstatter: „Wiek XIX, chcąc wyrazić zagadkowość kobiety, posługiwał się rozmaitymi symbolami: najbardziej jednoznacznie symbolem Sfinksa”⁵⁶. Franz von Stuck maluje *Sfinksa* oraz *Pocałunek Sfinksa*, Dante Gabriel Rossetti obraz *Pytanie (Sfinks)*, natomiast Gustave Moreau – *Edypa i Sfinksa*. Na tym ostatnim mityczna hybryda o skrzydłach orła i ciele pół-kobiecy, pół-lwim wpija się pazurami w pierś młodzieńca, wpatrując mu się przy tym głęboko w oczy. W poezji tego okresu kobiecy wizerunek Sfinksa odnaleźć można choćby u Rolicza-Liedera (*Uśmiechowi mojej siostry*).

9. Metamorfozy mitów

Widzimy, iż postaci mitologiczne rzadko traktowano dosłownie, bez obudowy symbolicznej, bowiem tak na dobrą sprawę dokładnie taka miała być ich rola. Kora-Persefona, cierpiąca z powodu konieczności dzielenia swego życia pomiędzy męża – mrocznego władcę Hadesu, a matkę – potężną Demeter, to przecież nie tyle historia dziecka opuszczającego rodzinny dom, ale prawzór eleuzyńskich misteriów, symbolicz-

⁵² Tamże, s.134.

⁵³ Cyt. za: tamże, s.136

⁵⁴ Uśmiech – „obietnica miazdzącej, śmiertelnej pieczyoty” – pojawia się na kamiennych wargach wampirycznego, kobiecego Sfinksa w wierszu W. Wolskiego *Loo Toroo*, cyt. za: tamże, s. 134.

⁵⁵ Sfinks i tajemnica to także przykład wiersza Micińskiego *Palmy*, w którym wiedziony przez mitycznego potwora bohater, nie wie, dokąd ów go prowadzi.

⁵⁶ H. H. Hofstatter, *Symbolizm*, przeł. S. Błaut, Warszawa 1980, s. 239.

ne tłumaczenie zależności zachodzących w Naturze (Wolska, *Kora*). Podobnie wielopłaszczyznowe są odczytania mitu dionizyjskiego, ikaryjskiego, czy tych o Heraklesie, Artemidzie albo Orfeuszu. Poeci młodopolscy czasami przywołują je tylko, aby zintensyfikować wrażenie, podkreślić własne obrazy (Wolska, *Kora*). Bywa i tak, że starają się pokazać w prezentowanej wersji mitu pewne cechy albo możliwości, dotychczas pomijane przez tradycję. Rysują ludzkie oblicza bogów, bo takimi przecież na dobrą sprawę olimpijscy bogowie byli. Z jednej strony odczytują te mity zgodnie z tradycją, z drugiej wszakże starają się je pokazać w zupełnie nowym świetle⁵⁷.

Takim przewrotnym odczytaniem mitu jest wiersz Górskiego *Amor i Psyche*, w którym boska małżonka pokazana jest raczej jako ludzka żona. To także jakby odwrócenie postawy dekadentkiej – przeniesienie jej ze sfery ziemi w sferę nieba. Zazwyczaj ludzie nudzili się i cierpieli na ziemi i pragnęli wyzwolenia w niebiosach, tutaj sytuacja jest inna. Przykład Psyche pokazuje, jak istotną wartością jest cielesność, jak stłamszonym i niezrozumianym można czuć się pośród bogów. Psyche jest niebiańską dekadentką, nudzi się na Olimpie, udaje przed boskim małżonkiem, przeklina miłość, której patronuje Amor.

Innym sposobem ewokowania symboli są multiplikacje, czyli pomnożenia, zwielokrotnianie któregoś z mitologicznych bohaterów. Twórcy robią to oczywiście w określonym celu i tak naprawdę często jest to nie tyle „sklonowanie” postaci i wprowadzenie do utworu armii na przykład Syzyfów⁵⁸, ile raczej określenie jego mianem ludzi współczesnych, którzy w szczególny sposób charakteryzują się cechami mitologicznego króla Koryntu. Taka multiplikacja pojawia się u Adamowicza (*Syzyfy*) i u Zawistowskiej (*A.J.*). Syzyf nie jest jednak w tym przypadku wyjątkiem, bowiem lista takich zwielokrotnień jest dłuższa. To także Ikary, Tantale, Charoni czy Prometeje. Ci pierwsi pojawiają się u Żuławskiego (*Są tajemnice*) i są symbolem szaleńców pragnących dowiedzieć się prawdy, odkryć tajemnice otchłani ludzkich myśli. Bezskutecznie – kończą bezlitośnie strącani w przepaść mściwą ręką fatum⁵⁹. Wiecznie cierpiący Tantale pojawiają się u Jedlicza (*Tantale*), zaś Charoni-przewoźnicy u Ostrowskiej (*Prom*). Należący już do przeszłości – „pijany mocą lud Prometejów”, czyli dziedzice dumnego Tytana, buntownicy sprzeciwiający się rozkazom „tępej bezmyślności nieba”, wspomniani są natomiast w jednym z wierszy Wroczyńskiego (*Nostalgici*)⁶⁰.

Bywa też tak, iż współcześni bohaterowie obdarzeni zostają nie tylko cechami charakterystycznymi dla postaci mitycznych, ale przypadają im również w udziale boskie atrybuty, którymi szczylicili się mieszkańcy Olimpu. Tak do utworów poetów Młodej Polski trafiają choćby Tyrs Bachantek, czyli laska Dionizosa, za którą podążają uczestniczki orszaku; potężny piorun, czyli symbol władzy gromowładnego Zeusa; albo Słoń-

⁵⁷ Takim przykładem własnej inwencji poetyckiej może być przywołana przez Micińskiego w jednym z wierszy (*Noc majowa*) postać Gryfa, któremu twórca nadaje miano króla, mimo iż w mitologii nie ma o tym mowy.

⁵⁸ Choć czasami bywa i tak, kiedy na przykład Wroczyński w wierszu *Nostalgici* wprowadza „wieczyste, monotonne aleje uśmiechniętych Sfinksów”, zdobiące miejsce, w którym nadaremno ludzie szukają zbawienia. Jest to więc nie przeniesienie cechy bohatera mitycznego na grupę ludzi, ale proste zwielokrotnienie tejże postaci (w tym przypadku jakby w formie posągów). Autor *Gawotów gwiazdnych* podobnie postąpił też w poemacie *Zwyciężyła*, w którym pojawiają się „nieodgadłe aleje Sfinksów Egiptu”.

⁵⁹ Wiecznie nowe szeregi Ikarów, tęskniące za bezkresami, bezskutecznie pragnące wyrwać się w poza granice świata, rozumu i zmysłów wspomina także Przesmycki w wierszu *Metafizyka*.

⁶⁰ Prometeuszy-męczenników i „niesytych prawdy geniuszów” nawołuje też podmiot wiersza Langego (*Palingeneza*).

ce pozostające w mocy boga Heliosa. Zresztą w przypadku tego ostatniego mamy do czynienia i z nieco innym zabiegiem, polegającym na utożsamieniu danej postaci z jej atrybutem. Tak właśnie słońce określano mianem Heliosa i na odwrót⁶¹. W tym kręgu – boskich atrybutów, umieścić też można *Pawia Ostrowskiej*, którego poetka określa mianem „pysznego strażnika Junony”. Choć akurat w tym przypadku wlokący się we mgle ptak traci cały swój niebiański urok, skalany jesienną pluchą, zmoczony deszczem, z piórami sklejonymi błotem, buduje wizerunek symbolu może nie tyle odwróconego, ale na pewno w jakimś stopniu zaprzeczonego, „unowocześnionego”, stanowiąc przykład modernistycznego spojrzenia na mit.

Zdarza się także, iż greccy bądź rzymscy bogowie przywoływani są jako nazwysymbole poszczególnych planet i gwiazd. Tego typu zabiegi stosował choćby Lange (*Palingeneza*), młodszy ze Staffów (*Księga gwiazd*) oraz w nieco bogatszym wymiarze, z przywołaniem pewnych właściwości poszczególnych ciał niebieskich – Miciński w *Kolosseum*:

Orionie – bracie mój – w purpurowym zarzewiu wulkanów czytający księgę przeznaczeń –
i Ty, siostrzo moja, Andromedo, przykuta do skał –
i Ty, łamiąca dłonie, Kassiopeo, której córę wzięło na pożarcie złe bóstwo – miłość –
i Ty, Perseuszu, coś ujarzmił obłąkane loty swej wyobraźni –
i Ty, Liro – i Ty, Orle – i Ty najbliższa nam gryzwo Centaura –
o gwiazdy magowie...

Pozostając w kręgu kosmologicznych przywołań: Benedykt Hertz w jednej ze swoich bajek (*Amaltea*)⁶² przywołuje mitologiczną historię kozy – karmicielki małego Zeusa, czyni to jednak z przymrużeniem oka. Zamieniona przez wdzięcznego władcę Olimpu w gwiazdę, Amaltea dostrzega w swojej nowej sytuacji jedną niedogodność – na niebieskim firmamencie nie ma możliwości... beczenia! To, wobec raczej śmiertelnie poważnych młodopolskich liryków, odmienne i epatujące dobroduszną ironią spojrzenie na jedną z mitologicznych historii⁶³.

W młodopolskiej poezji bywa i tak, że mityczna nazwa funkcjonuje na zasadzie prostej analogii, jak w przypadku jednego z wierszy Langego, gdzie pojawiający się Sezam jest synonimem drogiego skarbu (*Rozmyślania, XV*). Podobnie przywołuje się postać Wenus, jako niedoścignionego symbolu piękna (J. Żuławski, *Faust i Mefistofeles*). U Ostrowskiej, w wierszu *Skrzydła*, mit o Feniksie funkcjonuje jako prosta alegoria odrodzenia, otrząśnięcia z niemocy:

Z niezamąconej, beznadziejnej głuszcy
Tylko feniksa lot mię wyrwać może...

Szczególnie popularną, można nawet zaryzykować stwierdzenie, iż najpopularniejszą formą wykorzystywania mitologicznych źródeł było zastosowanie ich jako elementów

⁶¹ Innym „słonecznym” bóstwem młodopolskiej poezji był Apollo (np. Jedlicz, *Apollon*).

⁶² K. Kuliczowska, *Benedykt Hertz*, w: *Obraz Literatury Polskiej...*, dz. cyt., t.1, s.710-711.

⁶³ Jedną z mniej znanych poetek tego okresu – F. Arnsztajnowa widzi, już zupełnie poważnie, boginię miłości – Wenus, zaklętą w płonąca, „promienną gwiazdę”, zob. F. Arnsztajnowa, *Na balkonie*, w: *Poetki Młodej Polski*, wstęp i oprac. J. Z. Jakubowski, Warszawa 1963, s. 33.

różnego rodzaju środków poetyckich: epitetów, porównań, metafor⁶⁴. Obecność tychże mitów w świadomości literackiej, kulturowej epoki była na tyle silna, że inkrustowano nimi wiersze zupełnie z tą tematyką nie związane. Tak jest w *Intermezzo* Komornickiej, gdzie pojawia się metafora „pełza Styksem w pierś miasta”, na określenie nadchodzącego śmiertelnego zagrożenia. U Żuławskiego mamy „ludzką ręką granitów ociosaną ścianę”, podpierającą stok niczym „barki Atlasa” („*Hohe Promenade*” w *Zurychu*), u Wroczyńskiego, „melancholijne, sfinksowe uśmiechy”, wskazujące na nieodgadnioną, kobiecą tajemniczość (*U źródła*) i „harfę Eola” na określenie duszy bohatera (*U źródła*). Tego typu zestawień rzeczownikowo-rzeczownikowych bądź rzeczownikowo-przymiotnikowych, gdzie jeden z członów odwołuje się do antycznych mitologii, było w poezji Młodej Polski bardzo dużo. To między innymi: „harfa eolska”, „eolska gęźba”, „łutnia Kaliopy”, „ogrody hesperyjskie”, „hymny bacchiczne”, „Dionizowy szal”, „Ikarowe skrzydła”, „siła Heraklesowa”, „ogień prometejski”, „sfinksowe uśmiechy”, „skarbnica letejska”, „letejska krynica”, „styksose otchłanie”, „syzyfowa praca” etc.

Odrębną formą wykorzystania motywów mitologicznych jest umieszczenie ich w formule przysięgi, przyrzeczenia. W starożytności przysięgano na wiele ważnych rzeczy, także na wody Styksu, czy na rozmaitych bogów. W wierszu Szczepańskiego *Nie nawidzę* pojawia się przysięga „Na Jehowę, na Jowisza...”, mamy więc do czynienia ze szczególną kontaminacją przyrzeczenia na dwu bogów różnych religii.

10. Sfery chtoniczne i olimpijskie

Osobną grupę stanowią mityczne miejsca, które niejednokrotnie stają się jednym z podstawowych „budulców” klimatu tekstu poetyckiego. Wprowadzenie bohaterów nad brzegi Styksu, w otchłanie Tartaru, umiejscowienie ich na polach elizejskich, w Arkadii czy na Olimpie jednoznacznie określało stan ich ducha czy życiowe ambicje. Pojawienie się motywu kołysanki nad Lety i Kocytu w jednym z liryków Langego w prostej linii sugeruje krąg śmierci, zapomnienia⁶⁵. Podobny kontekst przywołuje obecność mitycznej rzeki podziemia w wierszach Staffa (*W ruinach świątyni*), Szczepańskiego (*Świt*)⁶⁶, Ostrowskiej (*Zima*)⁶⁷ czy Micińskiego, piszącego o „milczeniu Lety” („*Nuży mię ta sina dal...*”). W nieco inny sposób spogląda na tę rzekę Adamowicz, chcący widzieć w jej odmętach także żywioł Grzechu (*Bezpłodność*).

Podobny krąg nawiązań i skojarzeń przywołuje inna mityczna rzeka przecinająca Hades, a mianowicie Styks. Jego mroczne, jak pisał Kasprowicz – „otchłanie” (*Dies Irae*) na grunt własnej poezji przenieśli: Szczepański (*O północy; Hymn do nocy; Toast banalny*), W. Korab-Brzozowski (*Doświadczeni*), Tetmajer (*List do Zakopanego*) i Ostrowska (*Prom*). Niemal nieodłącznym towarzyszem tej rzeki, oddzielającej świat żywych od umarłych, jest oczywiście Charon – ponury starzec, przewożący dusze zmarłych. Pojawia się on między innymi u Staffa (*Początek bajki*), Langego (*Rozmyślenia XXI*) i Zawistowskiej (*Agrypina*). Nie brakuje w tej epoce również kolejnej rzeki opły-

⁶⁴ W tym przypadku bardzo często pojawia się choćby porównanie do męki mitologicznego Laokoona (Tetmajer, „*Walczyć, cierpieć, ginąć jak Laokon...*”; Komornicka, *Po wpływie „Szalu” Podkowińskiego*; S. Korab-Brzozowski, *Nad grobem Renana*).

⁶⁵ Motyw Lety jako symbolu zapomnienia pojawia się również u Baudelaire’a (*Leta*).

⁶⁶ Który nazywa ją „Niepamięci rzeką”.

⁶⁷ Skłaniającej się do określenia jej mianem rzeki niosącej śmierć.

wającej Hades, czyli Acheronu (T. Miciński – *Minotaur*; „*W ranek śnieżysty, pełen słońca...*”).

Niedopatrzaniem byłoby zignorowanie innego wymiaru symboliki Styksu, mówiącego o tym, iż kto zanurzył się w nim, stawał się odporny na rany⁶⁸. Z tej perspektywy patrzy podmiot wiersza Tetmajera *Achilles*:

Żyję – nie lękam się Parysa,
choć nie maczanym w Styksie cały...

W ogóle, w epoce Młodej Polski krąg symboliki podziemnej⁶⁹, bóstw chtonicznych, postaci i miejsc związanych ze śmiercią był szczególnie hołubiony. Stąd nie dziw, iż obok wspomnianych powyżej Lety, Acheronu, Styksu i Charona w poezji raz po raz pojawiają się Hades (jako bóg i jako miejsce)⁷⁰, Kora-Persefona, Tanatos (Józef Weysenhoff, *Tanatos*), Cerber, Tartar, czy italski Orkus (Miciński, „*Nuży mię ta sina dal...*”). Młodopolscy poeci nie zapominają również o ludziach, którzy za swe występki i winy strąceni zostali w otchłanie starożytnego piekła i tam odbywają karę. Mowa tu oczywiście zwłaszcza o Syzyfie i Tantalusa. Tego pierwszego znaleźć można w wierszach Rydla (*Syzyf*), Zawistowskiej (*Z.J.*), Komornickiej (*Ból fatalny*) i Adamowicza (*Syzyf*)⁷¹, motyw drugiego przywoływany jest przez Komornicką (*Odrodzenie; Tantal szpitalny*), Rydla (*Tantalos*) oraz Jedlicza (*Tantale*).

Do innych miejsc mitycznych pojawiających się w poezji tego okresu zaliczyć też można Olimp – symbol nadludzkiej władzy, siedzibę bogów, miejsce, w którym zapadają najważniejsze decyzje, w którym spożywa się dające nieśmiertelność nektar i ambrozię. Symbol tej świętej góry przywołują Wroczyński (*Kocham Cię...*), Adamowicz (*Onagr*), Zawistowska (*Chryzys*), Komornicka (*Chcenia*), Staff (*Pani z Milo*), Tetmajer (*Tytan*).

I na koniec jeszcze tylko przypomnienie o postaci nie tyle z mitów, co mity tworzącej, dzięki której wiele z nich po dziś dzień udało się ocalić. Mowa o Homerze wspomnianym u Żuławskiego (*Nero; Athene Glaukopis*), Micińskiego (*Marola*) czy Rolicza-Liedera (*Do tegoż czterowiersz*), Homerze tłumaczonym choćby przez Rydla i Tetmajera. U Kasprowicza w jednym z sonetów *Z chałupy* pojawia się nawet multiplikacja „Homery”, jednakże nie ma tu mowy ani o klonach, ani o rzeczywistych potomkach twórcy *Odysei* – to po prostu określenie książek jego autorstwa, niesionych pod pachą przez biednego ucznia-pastuszka.

⁶⁸ Na wody Styksu przysięgali również ludzie i bogowie, w: W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s.1115.

⁶⁹ O niektórych mitach tego kręgu (w dramatach S. Wyspiańskiego) pisał J. Nowakowski, *Persefona i Charon (Z młodopolskich dziejów motywów mitycznych)*, w: *Młodopolski świat wyobraźni...*, dz. cyt., s. 326-352.

⁷⁰ Fascynacja ta z pewnością wynikała z roli, jaką odgrywał Hades w świecie antycznych mitów. Któż mógł być bardziej fascynujący, aniżeli władca Krainy Śmierci.

⁷¹ Także u Baudelaire’a, u którego w wierszu *Niepowodzenie* jawi się on jako element porównania. Człowiek potrzebuje siły i determinacji Syzyfa, ażeby jego wzorem zmagać się z tym, co gotuje mu Los, mimo iż „serce słabość zwycięża”, cyt. z: Ch. Baudelaire, *Niepowodzenie* (tłum. B. Wieniawa Długoszewska), w: *Kwiaty zła*, wstęp i oprac. M. Jastrun, Warszawa 1973, s. 41.

Bibliografia podmiotowa

1. B. Adamowicz, *Wybór poezji*, wybór i oprac. J. Zieliński, Kraków 1985
2. *Antologia liryki Młodej Polski*, wstęp, wybór i oprac. I. Sikora, Wrocław 1990
3. Ch. Baudelaire, *Kwiaty zła*, wstęp i oprac. M. Jastrun, Warszawa 1973
4. Ch. Baudelaire, *Pariski spleen. Poematy prozą*, przeł. J. Guze, Warszawa 1959
5. S. Korab-Brzozowski, *Poezje zebrane*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1978
6. W. Korab-Brzozowski, *Utwory zebrane*, oprac. M. Stala, Kraków 1980
7. K. M. Górski, *Wiersze wybrane*, oprac. E. Miodońska-Brookes, Kraków 1986
8. J. Jedlicz, *Utwory wybrane*, oprac. A. Czabanowska-Wróbel, Kraków 1997
9. J. Kasprówicz, *Hymny. Księga ubogich. Mój świat*, Warszawa 1956
10. J. Kasprówicz, *Wybór poezji*, oprac. J. J. Lipski, Wrocław 1990
11. M. Komornicka, *Utwory poetyckie*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1996
12. A. Lange, *Wybór poezji*, wybór i oprac. P. Bukowiec, Kraków 2003
13. B. Leśmian, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Toruń 2000
14. T. Miciński, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. W. Gutowski, Kraków 1999
15. A. Niemojewski, *Wybór wierszy*, oprac. i wstęp M. Piechal, Warszawa 1983
16. B. Ostrowska, *Poezje wybrane*, oprac. A. Wydrycka, Kraków 1999
17. *Poetki Młodej Polski*, wybór i oprac. J. J. Jakubowski, Warszawa 1963
18. Z. Przesmycki, *Wybór poezji*, wybór i oprac. T. Walas, Kraków 1982
19. A. Rimbaud, *Poezje*, red. A. Ważyk, Warszawa 1969
20. W. Rolicz-Lieder, *Poezje wybrane*, oprac. i wstęp J. W. Gomulicki, Warszawa 1960
21. W. Rolicz-Lieder, *Poezje wybrane*, wstęp i oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 2003
22. J. Ruffer, *Wybór poezji*, wybór i oprac. M. Wyka, Kraków 1985
23. L. Rydel, *Wybór poezji*, wybór B. Kałęba, Kraków 2003
24. L. Staff, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1955
25. L. Maria Staff, *Zgrzebna kantyczka*, oprac. I. Maciejewska, Warszawa 1977
26. L. Szczepeński, *Poezje wybrane*, oprac. A. Nowakowski, Kraków 1993
27. A. Szczęsny, *Poezje wybrane*, oprac. R. Okulicz-Kozaryn, M. Ignaszak, Kraków 2000
28. K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje*, Warszawa 1980
29. M. Wolska, *Wybór poezji*, oprac. P. Bukowiec, Kraków 2003
30. J. Wroczyński, *Poezje prozą*, oprac. M. Stala, Kraków 1995
31. K. Zawistowska, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982
32. J. Żuławski, *Wiersze*, wybór i wstęp A. Z. Makowiecki, Warszawa 1982.



* Relief z początku V w. p.n.e.

IV.

DRAMAT I MIT



Marek Dybizbański
(Poznań)

WARSZTAT TRAGEDIOPISARZA DRUGIEJ POŁOWY XIX WIEKU

Wystąpienie Nietzschego, który – wedle spostrzeżenia Janusza Skuczyńskiego – w *Narodzinach tragedii z ducha muzyki* rozmiął się z praktyką ówczesnej filologii klasycznej, rozpatrując genealogię tragedii w kontekście filozofii sztuki oraz światopoglądowych i artystycznych problemów swej współczesności¹ – uchodzi za gest przekroczenia reguł postidealistycznego historyzmu spod znaku Schellinga i Hegla, wiążącego tragedię ściśle ze polityczno-społecznymi warunkami greckiej *polis*, i zarazem za gest przejścia na pozycje swoiście Arystotelesowskie. W myśl tej koncepcji Nietzsche – podobnie jak wcześniej Arystoteles (pochodzący z trackiej Stagiry i niezwiązany z Atenami pełnoprawnym obywatelstwem), któremu tragedia zawdzięcza rozpowszechnienie się poza granice ateńskiej *polis* i w konsekwencji cały swój dalszy rozwój – nadał interpretacji tragedii wymiar uniwersalny, inicjując nowoczesne kierunki badawcze z rytualistyczną szkołą w Cambridge na czele². W pewnym sensie „metodologia” *Narodzin tragedii* była też przekroczeniem granic dziewiętnastowiecznego arystotelizmu – czy może arystotelizmów.

1. Czytanie Arystotelesa

Pod koniec XIX wieku *Poetyka* Arystotelesa nie uchodziła już za zbiór uniwersalnych przepisów sztuki dramatopisarskiej, lecz sama podlegała interpretacjom i naukowym analizom w ramach studiów nad całym systemem filozoficznym Stagiryty, zachowując wartość pierwotnego arsenału podstawowych narzędzi dla badań literackich. Polska wszakże nauka pozostawała w tyle. Pierwszy przekład *Poetyki*, oparty na tekście wydanym przez Johanna Vahlena, opublikował Stanisław Siedlecki dopiero w 1887 roku³. Rok wcześniej na łamach „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego” założenia „dramaturgii Arystotelesa” referował Teodor Jeske-Choiński, główny podówczas w Polsce popularyzator teoretycznoliterackiej myśli niemieckiej⁴, który jednak na wstępie już dystansował się wobec dorobku „całej armii filologów klasycznych, karmiących

¹ Zob. J. Skuczyński, *Misterium teatralne: Mickiewicz i inni*, Toruń 2000, s. 89-90.

² Zob. M. Kocur, *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001, s. 29-30.

³ Zmiany w sposobie recepcji *Poetyki* Arystotelesa w XIX wieku omawia H. Podbielski (*Wstęp*, do: Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, BN II 209, Wrocław 1983).

⁴ Zob. Z. Mocarska-Tycowa, *Działalność krytycznoliteracka Teodora Jeske-Choińskiego wobec przełomu antypozytywistycznego*, Warszawa – Poznań – Toruń 1975.

się strzępami świetnej spuścizny artystycznej Hellady”. W przekonaniu, że „dopiero estetycy zrozumieli i zgłębili jej istotę”, dowodził on: „Arystoteles zbliżał się swymi pojęciami estetycznymi do naszych czasów, że niejeden z jego poglądów może służyć jeszcze dziś za prawidło”⁵.

Problem ten nie tracił najwyraźniej na aktualności od początku stulecia i wracał zapewne – rozmaicie rozstrzygany – przy każdym nowym odczytaniu *Poetyki*. W pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku – w toku dyskusji o klasycyzmie i romantyzmie – traktowany był emocjonalnie i ambicjonalnie, w dodatku świadomie fałszowany, skoro choćby w rozprawie Walerego Chłędowskiego z 1830 roku, przewrotnie zatytułowanej *Arystoteles, sędzia romantyczności*, dają się – zdaniem Elżbiety Nowickiej – zauważyć wymowne przemilczenia wątków obecnych w lekturach autora (wykształconego na piśmactwach Winckelmanna i Schillera) ze względu na ich rozbieżność z propagowaną poetyką, w rozumieniu Chłędowskiego – romantyczną, która nie przyswoiłaby ani kategorii *mimesis*, ani strategii wywołania uczuć litości i trwogi. Podobny zamiar – „wkomponowania” *Poetyki* Arystotelesa w program narodowej romantycznej literatury – przyświecał Brodzińskiemu w jego *Mysłach o dramatyce polskiej* oraz w wykładach uniwersyteckich, prezentujących moralizatorską, oderwaną od związku z „naśladowaniem” koncepcję *katharsis*, rozumianej „jako odstraszanie widza od nieprawości i grzechów, które stały się przyczyną klęski bohatera”⁶. W latach czterdziestych i pięćdziesiątych odnajduje już Nowicka:

arystotelizm inny niż we wczesnej fazie sporu o romantyzm, zmodernizowany przez poetykę *pièce bien faite*, arystotelizm, w którym punkt ciężkości został przeniesiony z dociekań nad warunkami tragizmu na pytania, jak konstruować akcję dramatu, eliminując z niej wielowątkowość i separując dramat od epiki⁷.

Wymownym przejawem takiego strukturalnego arystotelizmu pozostaje polemika, jaką na łamach „Biblioteki Warszawskiej” w 1844 roku podjął z Aleksandrem Przeździeckim podpisany kryptonimem „Kl.” Karol Witte. Spór, w którym z trudem w ogóle doszukać się można różnicy zdań, dotyczył „węzła dramatycznego”, uznanego w rozprawie Przeździeckiego za cechę gatunkową najwyższej rangi, pozwalającą odmówić miana dramatu wszystkim utworom Korzeniowskiego z wyjątkiem *Anieli*, „bo w niej tylko jest interes od początku do końca, dlatego że jest węzeł dramatyczny”⁸. Kłopotliwym zadaniem okazało się jednak nie samo preforsowanie utożsamienia owego „węzła” z istotą dramatyczności, lecz wytyczenie semantycznego zakresu tego pojęcia. Przeździecki, sprowokowany atakiem Wittego, wyjaśniał:

Węzeł dramatyczny nie zależy na zawikłanej intrydze, ani na nadspodziewanych wypadkach, które całą postać rzeczy w ciągu dramatu zmieniają, ale jest podstawą akcji, czyli ruchu scenicznego, tego głównego pierwiastku dramatycznego, który także nie jest to samo, co życie i prawda w oddaniu charakterów. Ale gdy oba pierwiastki połą-

⁵ T. Jeske-Choiński, *Dramaturgia Arystotelesa*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1886, nr 256, s. 385.

⁶ E. Nowicka, *Klasycyzm i romantyzm – miejsca wspólne? (Arystoteles i przedromantyczne teorie dramatu)*, w zbiorze: *Nasze pojedynki o romantyzm*, red. D. Siwicka i M. Bieńczyk, Warszawa 1995, s. 218.

⁷ E. Nowicka, *Jak zawiązać dramat?*, w: *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003, s. 257.

⁸ A. Przeździecki, *O dzisiejszym stanie sztuki dramatycznej w Polsce ze względu na najnowsze w tym rodzaju utwory*, „Biblioteka Warszawska” 1844, t. 2.

czone są w jednym utworze dramatycznym, wtedy nie pozostaje krytyce nic innego, jak bezwarunkowe uwielbienie⁹.

Witte natomiast sugerował konieczność szerszego rozumienia „węzła” – by mógł on dalej przesądzać o dramatyczności bądź niedramatyczności utworu:

Język nasz dość obfity i wyrazisty [...] wskazuje, że węzeł (wyobrażenie dokonanego czynu) nie jest to samo, co z a w i ą z a n i e. Tak prostując tę kwestię powiem dalej, że węzeł d r a m a t y c z n y, utrzymujący się w całej budowie, i z w i ą z e k l o g i c z n y przez wzajemne osób i wypadków na siebie działanie odrysowany, za tożsamość uważać należy koniecznie. [...] To [...] łączenie się pojedynczych wypadków, pojedynczych działań, których sprężynami są naturalnie charaktery osób, nazywa się r u c h e m, czyli a k c j ą s c e n i c z n ą. [...] Stąd [...] powtórzyć tu jeszcze muszę, [...] że życie i prawda w oddaniu charakterów, r u c h s c e n i c z n y i sztuczne zawiązanie dramatu [...] są częściami l o g i c z n e g o s y t u a c y j z w i ą z k u, tj. węzła w całej budowie d r a m a t y c z n e g o¹⁰.

Jak zauważa badaczka, obaj dyskutanci, kładąc nacisk na perspektywę odbioru, odróżniają zainteresowanie wartką akcją od zainteresowania całością dzieła dramatycznego, z tym, że u Przeździeckiego „ślady tradycyjnego podziału na dramat akcji i dramat charakterów są [...] nader czytelne”, podczas gdy jego oponent „wyraźniej broni organicznej koncepcji dzieła”¹¹. Różnica ta uwydatnia się jednak dopiero po odczytaniu głosu Przeździeckiego poprzez odpowiedź Wittego. Pierwszy wyraźnie przecież deklarował najwyższe uznanie dla dzieła łączącego „oba pierwiastki”, drugi w tym dopiero widział podstawowy wyznacznik gatunku, ale zastrzegając wyraźnie, że dwóch części tej „harmnijnej całości” węzła dramatycznego – akcji i charakterów – bynajmniej ze sobą nie utożsamia. Słusznie zdecydowała redakcja „Biblioteki Warszawskiej”, by wydrukować oba głosy obok siebie, „nie chcąc zbytecznie rozszerzać zakresu polemiki w piśmie swoim”¹². Spór okazał się bowiem w istocie swojej sporem właściwie „słownikowym”, sygnałem potrzeby stworzenia wyrazistej terminologii. W omówieniu dramatu *Odyńca Felicyta, czyli męczennicy kartagińscy* z roku 1850 Aleksander Tyszyński pod pojęciem *ekspozycji* rozumiał najwyraźniej całą konstrukcję dramatu, skoro krytykował „w ekspozycji dramatu *Felicyty* usilność ścieśnienia akcji dramatu do godzin 24-ch”¹³. Potrzeba gatunkowej wyrazistości i jednoznaczności kryteriów była zaś zapewne reakcją na romantyczny synkretyzm, który zamiast zrealizować formułę syntetycznej pełni prowadził do fragmentarycznego rozwichrzenia. Z drugiej strony nie życzono sobie jednak powrotu do klasycystycznych formułek i przekreślenia dorobku romantyzmu. Akcentowano za to swoistą specjalizację „rzemiosła”:

Autor, którego pióro tak dobrze przystoi liryczne a niekrępowane unoszenie się, nie rozumiemy, dlaczego z umysłu ujmować je pragnie w więzy dramatu, a więzy te ścieśnia jeszcze do form, wymaganych niegdyś przez krytykę materialną. [...]

⁹ A. Przeździecki, *Słowno o węźle dramatycznym i akcji scenicznej, z powodu uczynionych mi przez p. Kl. zarzutów w sierpniowym poszycie „Biblioteki Warszawskiej”*, „Biblioteka Warszawska” 1844, t. 3, s. 686-687.

¹⁰ Kl. [K. Witte], *Jeszcze o tym węźle dramatycznym*, „Biblioteka Warszawska” 1844, t. 3, s. 687.

¹¹ E. Nowicka, *Jak zawiązać dramat?*, s. 260.

¹² „Biblioteka Warszawska” 1844, t. 3, s. 686.

¹³ T. [A. Tyszyński], *„Felicyta, czyli Męczennicy kartagińscy. Dramat w pięciu aktach”*, przez Antoniego Edwarda Odyńca, *Wilno 1849*, „Biblioteka Warszawska” 1850, t. 2, s. 156-157.

Prawie z każdego dialogu przytoczyć byśmy mogli słowa i wyrażenia, zdradzające raczej żywioł liryczny, będący na myśli autora, jak dramatyczny. [...]

Charaktery w dramacie *Felicyta*, wprawdzie [...] rozwinięte są w rozróżnieniu dobitnym, w odzieniach, z właściwym nawet sobie językiem; co jednak odkreśla głównie te charaktery, nie jest d i a - l o g, wszystkie miejsca i szczegóły piękności w dramacie, nie są więc ze sfery dramatyczności¹⁴.

Błędem autora *Felicyty* było więc przykrwanie talentu lirycznego do gatunkowych reguł dramatu. Działanie odwrotne – odkształcanie formy dramatycznej wedle indywidualnych autorskich predyspozycji – spotykało się z jeszcze surowszą oceną. Kazimierz Kaszewski powążył się zbesztać nawet Goethego za niedramatyczny kształt *Torquata Tassa*:

Kto weźmie to dzieło do ręki z zamiarem znalezienia w nim dramatu w zwyczajnym teatralnym znaczeniu, ten zawiedzie się grubo. Akcji i intrygi nie ma tam prawie żadnej, i nie mówimy tego bynajmniej na pochwałę tego utworu; boć jeżeli pisze się dramat, to niechże on będzie dramatyczny albo przynajmniej sceniczny. Ten jednakże warunek nie był widać w założeniu autora jak tu, tak i w innych jego dziełach dramatami nazwanych, które mimo to nie przestają być arcydziełami poezji¹⁵.

Przywołane wypowiedzi potwierdzają spostrzeżenie Nowickiej o pozornej tylko zbieżności poglądów międzypowstaniowej (i – dodać można – również postyczniowej) krytyki z wcześniejszymi sądami klasycystów, którzy potępiali „mieszane” formy „z pozycji wymogu regularności”¹⁶, gdy tymczasem postulaty formułowane od lat czterdziestych akcentowały znaczenie dramatycznej akcji. Nawiasem mówiąc, z biegiem czasu ów wymóg działania stał się swoistym „wytrychem”, który miał otwierać dramaturgom drogę na scenę zdemokratyzowanego teatru, prowadząc niejednokrotnie do utożsamienia teatralności ze zdolnością dogodzenia strywalizowanym gustom publiczności¹⁷.

Z drugiej strony wiadomo przecież, że prymat akcji nad innymi składnikami był właśnie wyznacznikiem dramatu klasycznego, i że dopiero romantycy zaczęli konstruować dramaty na „szkieletach” wewnętrznych doznań bohatera eksponowanych w monologach. Wysiłek ugruntowania w świadomości pisarzy i odbiorców przekonania o konieczności harmonijnego scalenia obu składników podjęli krytycy następnego pokolenia. Zajęło im to dziesiątki lat i najwyraźniej nie przyniosło pożądanych rezultatów, o czym przekonuje komentarz Władysława Bogusławskiego z lat dziewięćdziesiątych, sformułowany obok uwagi z okazji wystawienia *Walki motyli* Sudermanna, że „utwór, działający na publiczność nie wiadomo czym i nie wiadomo dlaczego, jest zwykle prawdziwym dziełem sztuki”:

Że to od razu rozumiała Warszawa, nie potrzebując, jak Berlin i Wiedeń, dłużej się orientować, to tym bardziej przemawia na korzyść Warszawy, iż, napatrzwszy się teatralnych szablonów, mogła Sudermanna z kwitkiem odprawić pod pozorem, że w jego sztuce „nic się nie dzieje”. Istotnie nic się prawie nie dzieje w *Walce motyli* i rzadko się zdarza, żeby pisarz tak sobie lekceważył stary, tradycyjny aksjomat, iż teatr żyje czynem, działaniem, akcją¹⁸.

¹⁴ Tamże, s. 157.

¹⁵ K. Kaszewski, *Kilka słów o przekładach Ludwika Jenikego*, „Biblioteka Warszawska” 1867, t. 4, s. 142.

¹⁶ E. Nowicka, *Jak zawiązać dramat?*, s. 261.

¹⁷ Na historyczną zmienność pojmowania zasad teatralności w kontekście rozwoju gatunków dramatycznych i teorii dramatu w drugiej połowie XIX wieku zwróciła uwagę Eleonora Udalska („*Pièce bien faite*”: termin, formuła, miejsce w poetykach XIX w., w zbiorze: *Dramat i teatr pozytywistyczny*, red. D. Ratajczak, Wrocław 1992).

¹⁸ W. Bogusławski, *Literatura czy muzyka?*, „Biblioteka Warszawska” 1895, t. 3, s. 325.

Lekceważenie tego „tradycyjnego aksjomatu” tolerowano wyłącznie jako zjawisko historyczne, występujące w tekstach starszych od samej tradycji. Że dramat starożytnych Greków (przynajmniej do czasów Sofoklesa) obchodził się bez zawikłanej intrygi i szybko postępującej akcji – to pozwalało się tłumaczyć pierwotnością formy albo w najlepszym wypadku specyfiką greckiej kultury, opartej na innych zasadach moralnych i religijnych. Trudniej natomiast było darować Kochanowskiemu brak troski o „węzeł” w *Odprawie posłów greckich*. Ugruntowana już w świadomości krytyki najwyższa wartość artystyczna tej pozbawionej „interesu dramatycznego” sztuki dawała się obronić tylko przy zaniechaniu wysiłku dowodzenia oryginalności i odpowiadającej chrześcijańskiej kulturze nowoczesności Kochanowskiego – a tym bardziej słowiańskiej rodzimości, o którą dla *Odprawy* walczył w prelekcjach paryskich Mickiewicz. Karol Mecherzyński pisał w roku 1849:

Ci, którzy tej sztuce zarzucali niedostatek węzła dramatycznego czyli intrygi, nie pojmowali wcale przymiotów greckiej tragedii. Do obudzenia silnego zajęcia i tragicznych w sercu uczuć, wystarczy to proste *drama* charakterów, przedstawionych z należną siłą i godnością¹⁹.

Kochanowski za to wygrywać miał z innymi renesansowymi naśladowcami starożytnych:

Współczesny J. Kochanowskiego Jodelle układał swoją tragedię *Klitemnestrę* więcej pod wpływem powagi Arystotelesa niżeli smaku poetów greckich – brak w tym dramacie działania, chóry słabe, a w miejscu charakterów czcza deklamacja²⁰.

Tak skonstruowaną tragedię należałoby raczej kojarzyć z oddziaływaniem wzoru dramatu Seneki, od którego wszak renesansowi humaniści zaczęli odkrywanie antyku. Obarczenie zaś Arystotelesa winą za niedostatki akcji i słabo zarysowane charaktery wynikało prawdopodobnie z naiwnego przejścia wyobrażeń o założeniach *Poetyki* od niemiłych autorowi klasycystów. Skądinąd wiadomo, że zdarzało się to najwybitniejszym nawet romantykom – Schelling wierzył przecież w Arystotelesowski rodowód reguły trzech jedności. Jednak już Hegel – którego filozofię romantyzm ochoczo podejmował i twórczo modyfikował, ale który zarazem w teorii estetyki z trudem opierał się urokowi klasycznej harmonii – słusznie zauważył, że Arystoteles upomina się tylko o jedność akcji i że w jego hierarchii składników dramatu akcja (*mythos*) stoi wyżej od charakterów (*ethos*)²¹.

Komentarze Choińskiego – późniejsze od Heglowskich o całe dwie epoki – ogłaszane były jednak w atmosferze podobnej kulturowej dezorientacji i prawdopodobnie stanowić miały tylko przyczynek do późniejszych, wyraźniej programowych wystąpień. Kryzys ideologii pozytywistycznej, zauważalny także w dramacie i w krytycznych dyskusjach nad rozwojem tego gatunku, stosunkowo najmniej dotykał tragedii jako formy odpornej na działanie modnych prądów i właśnie dlatego zużytej, a jednocześnie w jakimś sensie utęsknionej, dla której poszukiwano substytutów przedstawiających współczesne konflikty i w nowoczesnej a doskonałej formie realizujących zaktualizowane formuły tragizmu. Takie założenie tłumaczyć też może redukcję arystotelizmu do kwe-

¹⁹ K. Mecherzyński, *Rozbiór dramatu: „Odprawa posłów greckich” Jana Kochanowskiego*, „Biblioteka Warszawska” 1849, t. 3, s. 6.

²⁰ Tamże, s. 3.

²¹ Zob. m.in. J. Bartyzel, *Antyk i dramat antyczny w estetyce pokantowskiego idealizmu transcendentnego*, w zbiorze: *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu. Rekonesans*, red. M. Kalinowska, Toruń 2001.

stii czysto formalnych. Konflikty tragiczne świata starożytnego zdezaktualizowały się, zasady konstrukcyjne zachowały ponadczasową wartość. *Dramaturgia Arystotelesa* Choińskiego, krótki artykuł sprawozdawczy, stwarza złudę obiektywnej i wiernej prezentacji treści poszczególnych części *Poetyki*.

Najgłówniejszą częścią tragedii jest bajka, czyli sama treść, której duszę stanowi znów pomysł. W dramacie bowiem nie idzie o to, aby przedstawić taki lub inny charakter, taki lub inny wypadek, lecz całą czynność od początku do końca. Nie dlatego stawia autor swego bohatera na scenie, aby pokazać, jaki posiada charakter, lecz jedynie w tym celu, aby dowieść, do jakich wyników doprowadza jego usposobienie w pewnych okolicznościach.

Drugie miejsce zajmują w tragedii charaktery, gdyż od nich zależy po części sama czynność, naginająca się do ich zachcianek, żądz i namiętności.

Co do scenerii [...], Arystoteles [...] uznaje wprawdzie jej skuteczność, lecz twierdzi, że ta strona należy do części najmniej potrzebnych. Tragedia bowiem, podług filozofa greckiego, powinna oddziaływać i bez wystawy scenicznej²².

Nie tylko jednak „wystawa sceniczna” nie była w pojęciu Stagiryty warunkiem koniecznym tragedii. W zestawieniu z tekstem samej *Poetyki* wychodzi na jaw dyskretna manipulacja Choińskiego. Arystoteles pisał:

Tragedia jest [...] naśladowaniem nie ludzi, lecz działania (akcji) i życia [...]. Postacie działają więc nie po to, aby umożliwić przedstawienie charakterów, lecz właśnie ze względu na działania przyjmują odpowiednie właściwości charakteru. [...] Tragedia nie może przecież istnieć bez akcji, może natomiast istnieć bez charakterów²³.

Choiński zatem dość wyraźnie podniósł znaczenie charakterów, wiążąc je z konstrukcją akcji nierozzerwalnie. A czyż można stwierdzić, że na przykład „czynność” Sofoklesowego *Króla Edypa* „nagina się” do „zachcianek, żądz i namiętności” bohatera? Wydaje się to nawet dziwne, że Choiński, który co prawda w teorii estetycznej (bo niekoniecznie już w praktyce pisarskiej) negatywnie odnosił się do popularnej w jego czasach naturalistycznej koncepcji determinizmu biologicznego, ale zastępował ją z kolei ideą fatalizmu fideistycznego, nie znajdując uzasadnienia dla wolnej woli jednostki wobec Bożej wszechmocy²⁴ – w *Dramaturgii Arystotelesa* kwestię działania fatum pominął zupełnie. Arystoteles niechętny był wprawdzie bezpośredniej ingerencji bogów w tok zdarzeń dramatu, ale ich rola w przebiegu akcji, w ustaleniu samej sytuacji dramatycznej, pozostawała dlań najwyraźniej bezdyskusyjna, skoro proponował sytuować ich w „przedstawieniu zdarzeń [...] zarówno wcześniejszych, których człowiek nie jest w stanie poznać, jak późniejszych, które wymagają zapowiedzi bądź oznajmienia”²⁵. Ponadto sama możliwość zajścia zdarzenia „naśladowanego” w tragediowej akcji opierać się miała – według Arystotelesa – „na prawdopodobieństwie i konieczności”²⁶.

Dowartościowanie charakterów, a więc swoistą psychologizację Arystotelesowskiej teorii, zapoczątkowali wczesnoromantyczni krytycy²⁷. Choiński doprowadził ją do skrajności:

²² T. Jeske-Choiński, *Dramaturgia Arystotelesa*, s. 386.

²³ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, BN II 209, Wrocław 1983, s. 19.

²⁴ Zob. Z. Mocarska-Tycowa, dz. cyt., s. 47-50.

²⁵ Arystoteles, dz. cyt., s. 45.

²⁶ Tamże, s. 26.

²⁷ Zob. E. Nowicka, *Klasycyzm i romantyzm – miejsca wspólne?*, s. 216.

Okoliczność, że tragicy greccy kazali działać najczęściej bogom i półbogom, nie usuwa powyższego twierdzenia [o podobieństwie bohatera tragedii do przeciętnego jej widza – M.D.], gdyż niebianie dramatu helleńskiego myśleli, czuli i czynili po ludzku²⁸.

Korekty Choińskiego zdają się prowadzić do pełnej uniwersalizacji teorii Stagiryty, która w kontekście ówczesnych dyskusji zapewne w takim dopiero kształcie objawić mogła swą przydatność dla rozwoju współczesnej teorii techniki dramatopisarskiej. „Nagi” szkielek konstrukcyjny śmieiej można było przeciwstawić historycznie zorientowanym interpretacjom, uderzającym już i w ten formalny arysototelizm lat czterdziestych i pięćdziesiątych, ale także w pokrewne im samym, bo wychodzące z tych samych metodologicznych przesłanek, próby „przekładania” religijnych i etycznych pojęć greckich na chrześcijańskie.

W roku 1857 Bartłomiej Podgórski, który niezyciwiście patrzył na to, jak „Niemcy obrabiają dziś Helladę z fanatyzmem literackim, a ten poczyna zaglądać już do nas”²⁹, odpowiadał na wydrukowany w krakowskim „Czasie” komentarz Siemieńskiego do mowy Ponsarda:

Starożytność szukała tragiczności w losie gnębiącym, z czego wzrastała litość nad pognębionym, a trwoga przed potęgą gnębiącą a nieomylną; lecz jak to pogodzić z tem *fatum*, któremu starożytność logicznie holdowała, przy bogach swoich fałszywych? *Fatum* ślepe było słusznie dla niej, bogiem bogów i ludzi. Jeśli przeświadczenie o sprawiedliwości i nieomylności wyroków Opatrznych, miało w proch ścierać człowiecze uczucie, aby go tem wyżej podnieść: to nie o tragedii greckiej godziło się powiedzieć, ale o naszej³⁰.

„Naszej” – znaczyło w tym wypadku: nowożytnej, związanej z kulturą chrześcijańską i zrealizowanej w dziełach Szekspira i Calderona: „Tragedia też nasza bez dźwigni dla siebie *fatum* ślepego nie może się trzymać niewolniczo wzorów starożytności, będąc utworem i potrzebą innej społeczności”³¹. Wywód Podgórskiego przywołuje na myśl Schellingiańskie i Heglowskie przeciwstawienie kultur duchowych pogaństwa i chrześcijaństwa, tyle że wahania i wątpliwości filozofów z przełomu wieków, dochodzące do głosu przy próbie zastosowania tych samych kryteriów w ocenie dorobku literackiego obu wielkich epok w dziejach ludzkości, zastąpione tu zostały niezbitą pewnością – opartą na logice wiary w nieustanny postęp:

Szanujmy starożytność, lecz jak kolebkę naszą, gdyż my jesteśmy dla niej ojcami, skoro wiedza ludzka postępuje naprzód [...]³².

Drugą cechą cytowanej rozprawki, istotną ze względu na podstawowe antynomie, na których opierano ówczesne programy estetyczne, był jej swoisty kosmopolityzm:

Nie powiem także, iżby tylko momenta wielkie dla narodu otwierały pole dla tragedyj. [...] A potem geniusze nie mają ojczyzny i wytkniętych sobie granic, tylko mową należą się do tego lub owego kraju. Czynią wieki swoje sławnymi, a język swój nieśmiertelnym. Są też własnością całej ludzkości, gdzie i kiedy się pojawiają.

Bliscy Podgórskiemu metodologicznie, lecz dalecy programowo kontynuatorzy estetycznej myśli idealizmu transcendentalnego w rodzaju Kazimierza Kaszewskiego is-

²⁸ T. Jeske-Choiński, *Dramaturgia Arystotelesa*, s. 386.

²⁹ B. Podgórski, *Rzecz o tragedji starożytnej i nowożytnej*, „Biblioteka Warszawska” 1857, t. 1, s. 808.

³⁰ Tamże, s. 806.

³¹ Tamże, s. 807.

³² Tamże, s. 808.

totnie mniejszą uwagę przywiązywali do podziałów narodowych. Nadając opozycji klasycyzmu i romantyzmu wymiar historyczny w przeciwstawieniu romantycznego chrześcijaństwa klasycznemu poganizmowi, szukali jednak wytłumaczenia dla niedostatków nowożytnej sztuki i wyraźnie odczuwanego kryzysu twórczości dramatycznej. Zacie-trzewieni rzecznicy tej orientacji, tacy właśnie jak cytowany polemista Siemieńskiego, niechęć uświadamiali, że dla pojęcia regresu nie ma w niej właściwie miejsca.

Nietzsche odwrócił perspektywę. Zanegował kulturotwórczą zdolność religii chrześcijańskiej i – podobnie jak trzydzieści lat przed nim Mickiewicz³³ – odwołał się do działania ducha narodowego i siły rodzimej tradycji.

Między tymi skrajnościami rozciągał się jednak cały wachlarz stanowisk kompromisowych, bardziej – jak się wydaje – popularnych.

Już Chłędowski (w 1830 roku) twierdził, że „wszystkie części definicji tragedii przez Arystotelesa znajdują w dziełach Szekspira zupełne zastosowanie”³⁴, ale wśród wymienianych przezeń „wszystkich” części zabrakło zarówno kategorii *mimesis*, jak i warunku wywołania uczuć litości i trwogi. Znacznie wcześniej, bo w latach sześćdziesiątych XVIII wieku, Lessing „przystrajał” Arystotelesowską definicję do nowożytnej tragedii właśnie poprzez katartyczną moc litości i trwogi, które wiązał z rozpoznaniem w perspektywie odbiorczej zła istniejącego w bohaterze i świecie przedstawionym dramatów Szekspira, oferujących oczyszczenie na drodze kompromitacji tegoż moralnego zła³⁵. W połowie XIX wieku już nawet tak zaciekle przeciwnik wszelkich starożytnych zasad jak cytowany przed chwilą Podgórski, skłonny był zaakceptować litość i trwogę – pod warunkiem zerwania ich związku z greckim fatum:

Tragedia nie wyklucza też u nas litości i trwogi, i stawia równie charaktery mocne; tylko te charaktery dostały do siebie ideał doskonalszy, a cnoty i występki dostały miarę rzeczywistą, iż ta litość i trwoga obudzone na ich widok, podnoszą nas teraz i uszlachetniają. Nie mamy tedy potrzeby rozwiązywania zagadek losu, a psychologiczne uprościły się o wiele z odsłonięciem tych prawd wieczystych, z którymi w związku jest cała natura ludzka³⁶.

Równie nieprecyzyjnie objaśniał Arystotelesowski cel tragedii Choiński, łącząc dwa nurty interpretacji pojęcia *katharsis* – etyczny i medyczny:

Co Arystoteles rozumie przez „katharsis” tragiczną, tego nie wypowiada dość jasno w samej *Poetyce*. Odpowiedzi na to pytanie trzeba szukać w innych jego dziełach, głównie w *Retoryce*.

Bojaźnią nazywa Stagiryta uczucie zasmucające i niepokojące, wywołane przecuciem zbliżania się czegoś niedobrego.

Litością zaś jest uczucie, spowodowane widokiem nieszczęścia kogoś cierpiącego niewinnie. [...]

Lecz sama litość, połączona z przestraczem, wytworzyłaby rozdźwięk, gdyby dwóch tych środków do wyższego, ostatecznego celu tragedii, nie łagodziła świadomość wynikliwości czynów, czyli winy ginącego bohatera. [...]

Ta świadomość sprawiedliwości łagodzi w widzu przestracz, a wyradza w nim inne uczucie, mianowicie chęć poprawienia się, jeśli jest podobnym do bohatera tragedii, lub cichy żal do okoliczności, jeśli się w innych znajdzie warunkach.

³³ Por. J. Skuczyński, *Mickiewicz i Nietzsche: dwie wizje misterium teatralnego*, w: *Misterium teatralne: Mickiewicz i inni*, Toruń 2000.

³⁴ Cyt. za: E. Nowicka, *Klasycyzm i romantyzm – miejsca wspólne?*, s. 216.

³⁵ Szerzej o Lessingowskiej interpretacji *Poetyki* i jej znaczeniu dla formułowania teorii nowoczesnego dramatu – zob. m.in. W. Szturc, *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*, Bydgoszcz 1999, s. 29 i n.

³⁶ B. Podgórski, dz. cyt., s. 807.

W ten sposób uszlachetnia, „oczyszcza” tragedia ludzi, działając jak przykre lekarstwo, przyprawione balsamem.

I obszerniejszego pojęcia „Katharsis” Arystotelesa szukamy daremnie w *Poetyce*. Znajduje się ono w ostatnim rozdziale *Polityki*, w miejscu, gdzie wielki filozof mówi o muzyce, o jej znaczeniu i wpływie.

Interpretacja medyczna, odwołująca się do „fizjologicznych teorii greckich, opartych na [...] równowadze płynów somatycznych”³⁷, a oparta właśnie na medycznym znaczeniu, w jakim słowa *katharsis* Arystoteles użył w *Polityce*, zapomniana od czasów renesansu, w 1848 roku podjęta została przez Heinricha Weila, a w 1880, czyli krótko przed wystąpieniem Choińskiego, rozwinięta przez Jacoba Bernaysa.

Trudno powiedzieć, czy praca Bernaysa *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Drama* znana była Choińskiemu. Wiadomo jednak skądinąd, że w swej teorii nowoczesnego dramatu postępował on dokładnie szlakiem wytyczonym przez uczonych niemieckich. W artykule o dramacie niemieckim, klasycyzmie i romantyzmie nadał odpowiednio znaczenia uniwersalności i narodowości³⁸, ale w pracach poświęconych zagadnieniom warsztatu przyjmował uniwersalistyczną perspektywę historyczną, dobierając przywołane teorie w taki sposób, by na Arystotelesowskim „szkielecie” formalnym układać kolejne warstwy wzorców Szekspirowskich i Schillerowskich oraz najnowszych krytycznych sugestii i teoretycznoliterackich ustaleń. Tak przynajmniej rzecz mogła się przedstawiać z jego punktu widzenia – i w tej perspektywie spojrzęła na nią Zofia Mocarska-Tycowa w swej rekonstrukcji systemu poglądów krytyka na dramat, układającego się w normatywną poetykę gatunku. W świetle dzisiejszego stanu badań –

³⁷ H. Podbielski, *Wstęp*, do: *Arystoteles*, dz. cyt., s. LXXI.

³⁸ Ściśle rzecz biorąc, historycznym zjawiskom „burzy i naporu” mniej, a romantyzmowi niemieckiemu bardziej zdecydowanie odmawiał waloru narodowości, jako zbyt ściśle spojonym z filozofią oświecenia.

Twórczość Lessinga, a także Goethego i Schillera podsumował Jeske-Choiński następującym komentarzem: „Podręczniki literatury nazywają tych mocarzów słowa pisarzami narodowymi, czym jednak wcale nie są. Byli oni wszyscy, nie wyjąwszy Schillera [...] poetami uniwersalnymi, międzynarodowymi. Są to wieszcz-filozofowie, dzieci zbuntowanego rozumu, najwięcej Goethe, najmniej Schiller, którego na wskroś poetycka, ciepła, serdeczna natura zapomniała czasem wśród tworzenia o formułkach krytycyzmu. A wtedy był prawdziwym, narodowo-niemieckim poetą. [...]”

Młody Goethe, tworzący jeszcze pod wrażeniem chwili i instynktu, opiewa niedolę Wertera, rozumie pracę Goetza von Berlichingen, wielbi Erwina von Steinbach i całą architekturę gotycką. Bo Werter jest wyrazem owego czasu, Goetz przedstawicielem kipiącej w łonie Germanii rewolucji, a Steinbach przypomina twórczość myśli germańsko-chrześcijańskiej. Tak samo Schiller. Lecz kiedy owoce tego samego ruchu we Francji przerażają cichych pieśniarzy, wtedy odwraca się klasycyzm niemiecki, nie mający pod sobą gruntu narodowego, od smutków i zapałów białego dnia i ucieka, a i gdzieś, między powiewy i wonie gajów greckich.” (T. Jeske-Choiński, *Dramat niemiecki XIX-go wieku. (Studium literackie)*, „Biblioteka Warszawska” 1882, t. 2, s. 20-22).

Jeszcze gorzej wypadła ocena romantyzmu jenajskiego: „Nie byliż twórcy nowego programu synami »oświecenia«? Ludwik Tieck i bracia Schleglowie, wodzowie i teoretycy szkoły wychowali się w tych samych ideach, które zapalały klasyków. Lecz podczas kiedy młodość Goethego i Schillera przypada na pierwszą połowę racjonalizmu, na czas wiary w teorie wygłaszane, poją się romantycy w wieku dziecięcym trucizną drugiej fazy, bo niewiarą rozczarowania. [...] Romantycy są epigonami »oświecenia«, rodzą się z negacją w sercu, a tęsknią za wiarą pozytywną. [...] Przeto nie można ciągnąć ostrej granicy, co się zwykle dzieje, między klasycyzmem a romantyzmem, bo ostatni wyszedł bezpośrednio z pierwszego. [...] Patriotyczna i uczuciowa opozycja, choć wojowała z przeszłością, była integralną jej częścią, a ponieważ wyszła z drugiej połowy klasycyzmu, niedomagała przez cały ciąg swego istnienia na brak prawdziwego ciepła.” (Tamże, s. 23).

a nawet samego już dystansu czasowego – prace Choińskiego były po prostu spóźnionym przekładem europejskich teorii, formułowanych pod ciśnieniem poetyki popularnych gatunków scenicznych, podporządkowanej możliwościom techniki teatralnej i gustom publiczności. Obu tym czynnikom przyznawano zresztą świadomie moc wyznaczania praw estetycznych, dostrzegając w ich ukształtowaniu rezultat logicznego i koniecznego następstwa cywilizacyjnych faz rozwojowych.

2. Podręczniki dramaturgii

Przegląd popularnych w drugiej połowie stulecia (głównie w Niemczech i w Anglii) podręczników sztuki dramaturgicznej, dokonany przez Teresę Pyzik, obrazuje proces stopniowej degradacji efektu wizualnego, zatrzymanego obrazu scenicznego (genetycznie związanego z melodramatem, zrodzonym na początku wieku z pantomimy³⁹, a eksponowanego jeszcze w poetyce Edwarda Mayhew z 1840 roku) na rzecz techniki budowania zamkniętej, skończonej akcji, pojmowanej w kategoriach konstrukcyjnej podstawy dramatu. Jednostronny rozwój tej teorii zamknął się w zasadzie logicznego równania ujmującego istotę akcji, sformułowanej na przełomie XIX i XX wieku przez amerykańskiego prawnika Williama Thompsona Price'a⁴⁰. Oparta na poglądach Arystotelesa teoria Price'a była już deklaracją metodologiczną. W kontekście toczącej się w latach dziewięćdziesiątych dyskusji rечczników „klasycznego” dramatu opartego na konflikcie ze zwolennikami naturalizmu, postrzegającymi dramat jako sztukę sytuacji kryzysowej – Price opowiadał się zdecydowanie za wariantem „klasycznym”:

Dramat jest zawsze konfliktem. Usunięcie przeszkód stanowi jego główny problem. Emocje dramatyczne to takie, które kształtują wolę i działanie⁴¹.

Z tego założenia wyprowadzał swą definicję tragedii:

Tragedia jest dramatem o poważnej treści, ukazującym człowieka w konflikcie z własnymi namiętnościami, z prawem w sferze osobistej i społecznej, w słusznym lub niesłusznym konflikcie z pewnymi aspektami okoliczności, w jakich się znalazł; jest dramatem, w którym namiętności, prawo i okoliczności okazują się silniejsze od jednostki. Ekwiwalentny element dramatyczny stanowi grecka koncepcja losu⁴².

W tych samych niemal słowach prawie trzydzieści lat wcześniej Choiński wyróżniał trzy rodzaje akcji tragicznej, konstytuujące dramat egzystencjalny, społeczny i psychologiczny.

Oto stoją po jednej stronie odwieczne prawa przyrodzone [...], a po drugiej stronie jednostka... [...] Oto znajdują się po jednej stronie [...] prawa [jednostki], a po drugiej żądanie społeczeństwa... [...] Zostaje w końcu sam człowiek, jako zlepek przeróżnych namiętności i czasowych przekonań, czyli przesądów. Walka człowieka z samym sobą wytwarza trzeci rodzaj tragedii⁴³.

Choiński, jak ustaliła Zofia Mocarska-Tycowa, referował tu jeszcze wcześniejsze poglądy niemieckiego teoretyka Hettnera, zawarte w jego rozprawie *Das moderne Dra-*

³⁹ Zob. B. Tomaszewski, *Francuski melodramat początku XIX wieku*, przeł. E. Szrojt, „Dialog” 1967, nr 11.

⁴⁰ Zob. T. Pyzik, *Przewodniki dla dramaturgów w okresie wiktoriańskim*, w zbiorze: *Teatr i dramaturgia pozytywistyczna*.

⁴¹ W.T. Price, *The Technique of the Drama*, cyt. za: T. Pyzik, dz. cyt., s.51.

⁴² Tamże.

⁴³ T. Jeske-Choiński, *Dramat romantyków niemieckich*, „Wiek” 1885, nr 79; cyt. za: Z. Mocarska-Tycowa, dz. cyt., s. 73.

ma z 1852 roku. Kontekst późniejszej wypowiedzi Price'a każe jednak w geście Choińskiego dostrzec wyraz nie tyle zapóźnienia polskiej humanistyki, ile żywotności „klasycznej” teorii. Najsłynniejszym jej wyrazem stała się wielokrotnie wznawiana i tłumaczona rozprawa teoretyczna Gustawa Freytaga z 1863 roku, zatytułowana *Die Technik des Dramas*, uznana przez Wilhelma Diltheya za współczesny odpowiednik *Poetyki* Arystotelesa, a w Polsce zaprezentowana przez niegdysiejszego słuchacza wykładów Diltheya – Teodora Jeske-Choińskiego. W ogłoszonej na łamach „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego” *Technice dramatu* Choiński – wedle określenia badaczki tematu – po prostu „wygłaszał po polsku określenia niemieckiego teoretyka”⁴⁴.

Freytagowska teoria piramidalnego rozwoju akcji poprzez ekspozycję, „moment pobudzający” i „wzrost czynności” aż do punktu kulminacyjnego, przypadającego na połowę trzeciego aktu, a następnie „moment tragiczny”, inicjujący „spadek czynności” prosto ku końcowej katastrofie – wydawała się ówczesnie epokowym odkryciem. W istocie – jak twierdzi Eleonora Udalska – była jednak tylko świadectwem silnego zakorzenienia w świadomości teoretycznej estetyki *pièce bien faite*, którą Peter Szondi nazywał „mimowolną parodią dramatu klasycznego”. Udalska scharakteryzowała różnicę na przykładzie funkcji punktu kulminacyjnego – w dramaturgii klasycznej scena kulminacyjna, w której „bohater rozpoznawał własny czyn” była „momentem poznania jądra tragicznego rzeczy”, tymczasem w *pièce bien faite* stała się „sceną mechaniczną, wynikiem akcji budowanej także mechanicznie”, gdzie wyjawienie tajemnicy powoduje „zmianę sytuacji na korzyść pokrzywdzonej postaci”, umożliwiając widzowi rozpoznanie racji moralnych⁴⁵. Choiński powtarzał za Freytagiem, że w scenie kulminacyjnej „odślania się główny bohater zupełnie” i publiczność „poznaje go na wskroś wobec czynu, do którego przygotowywał się od momentu pobudzającego”⁴⁶.

Logiczność tego mechanizmu akcji wynikała z założenia, że dramat nowożytny uwolnił bohatera spod władzy transcendentalnego fatum, sytuując istotę tragiczności w jego charakterze i woli. Nieodłączne zagadnienie wzajemnych relacji dwóch składników dramatu – akcji i charakterów – przybrało w referacie Choińskiego kształt polemiki z Freytagiem, nie dotyczącej jednak podstawowego założenia. Freytag próbował bowiem odmiennością charakterów narodowych tłumaczyć sceniczne niepowodzenia dramaturgów niemieckich:

Wszystkie utwory sceniczne autorów romańskich odznaczają się wyborną czynnością i umiejętnie nawiązaną intrygą. Zaletom tym zawdzięczają swe powodzenie natychmiastowe.

Germanin zaś zaczyna zwykle od tworzenia charakterów, do których dorabia czynność. Kocha on się w starannym cieniowaniu indywidualizmu głównych postaci, motywuje troskliwie każdą zmianę w ich usposobieniu, lekceważąc bajkę dla psychologii.

Oto dowód, dlaczego nawet mierny dramat Francuza trzyma się przez pewien czas na scenie, dzięki ciekawej treści i dobrej robocie, a słabszy utwór autora niemieckiego pada zaraz po pierwszym przedstawieniu⁴⁷.

Choiński komentował:

Wypadałoby z tego, że dramatopisarze romańscy posiadają jedynie tajemnicę prawidłowej kompozycji, już bowiem Arystoteles twierdził, że przodem powinna iść czynność, a dopiero potem charakter.

⁴⁴ Z. Mocarska-Tycowa, dz. cyt., s. 74.

⁴⁵ Zob. E. Udalska, dz. cyt., s. 30.

⁴⁶ T. Jeske-Choiński, *Technika dramatu* [w przypisie do tytułu uzupełnienie: „Podług Gustawa Freytaga: *Die Technik des Dramas*], „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1887, s. 508.

⁴⁷ Tamże, s. 556.

Byłoby to mylne mniemanie. Czy bowiem autor zacznie od obmyślenia bajki, czy też charakterów, rzecz obojętna. W duszy poety przyobleka się każdy pomysł w formę plastyczną, gdy więc artysta upodoba sobie przede wszystkim charakter, musi je ustawić od razu na tle odpowiedniej czynności, choćby dlatego, że nie potrafi inaczej⁴⁸.

Nieuchronność wywołania „czynności” i konieczność jej przebiegu zapewniała z kolei maksymalna kondensacja charakteru:

Bohater dramatyczny musi działać szybko, stanowczo, przeto wystarcza, gdy autor pochwyci główne rysy jego charakteru, to, co stanowi jego treść istotną⁴⁹.

„Treść istotną” składać przy tym powinny cechy „dramatyczne”:

Dramatycznymi nazywamy tylko te pobudki wewnętrzne, które przypominają człowiekowi, że posiada wolę i wywołują czyn, lub które jaki czyn spowodowały⁵⁰.

Rezygnacja z psychologicznej głębi postaci znamionowała właśnie utwory z gatunku *pièce bien faite*, wypełnione konwencjonalnymi rolami, konstruowanymi z myślą o efekcie teatralnym i emocjonalnych reakcjach widzów, dającymi zatem okazję do aktorskich popisów. Wiadomo, że wiele sztuk Scribe’a, Sardou i innych repertuarowych „dostawców” powstało z myślą o stworzeniu popisowych kreacji dla uznanych teatralnych gwiazd. Gasnących zresztą w czasie, gdy Choiński ogłaszał swoje artykuły.

W roku 1890 Władysław Bogusławski, podsumowując obserwowany w latach osiemdziesiątych proces zmiany stylu gry aktorskiej w teatrze warszawskim, związany z odchodzeniem wielkich talentów epoki gwiazd (wyjazd Modrzejewskiej, śmierć Jana Królikowskiego w 1886 i Alojzego Żółkowskiego w 1889 roku) i wynikający zeń schyłek aktorskiego repertuaru, pisał:

Musząca pianka z kuchni Scribe’a już nam nie smakuje [...]. Aktorskim był cały repertuar Scribe’a i jego szkoły, a specjalnie rodzaj wytworzony dla pewnych indywidualności artystycznych [...]⁵¹.

Znacznie wcześniej nawet, bo już w roku 1872, z okazji wystawienia w Warszawie *Powieści królowej Nawarry* Scribe’a, Edward Lubowski (Nemo) odnotował, że za sprawą Dumasa-syna, który „postawił na scenie osoby żyjące, a nie [...] automaty nadzwyczajną mechaniką zbudowane” – „runął teatr Scribowski złożony z 400 sztuk, sporządzonych z pomocą niemałej liczby współpracowników”:

Scribe, mistrz scenerii, mistrz w wikłaniu i rozwikływaniu intrygi, scen niespodziewanych, dworskich figlów i podstępów, trzymał niegdyś w ciekawym natężeniu patrzących na *Szklaną wodę*, a nawet na *Adriannę Lecouvreur*, ale wszystko na świecie koniec mieć musi, tym też bardziej efekt sceniczny, powtarzany bez upamiętania⁵².

Odrzucono więc i Scribowski „charaktery”, i sposób budowania akcji. Jakie wobec tego znaczenie mogła mieć publikacja *Techniki dramatu* w „Echu” w 1887 roku? Kilka lat później w polemice ze zwolennikami naturalizmu Ferdinand Brunetière, kontynuator

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Tamże, s. 557.

⁵⁰ Tamże, s. 481.

⁵¹ Wł. Bogusławski, *Felieton Teatralny*, „Gazeta Polska” 1890, nr 2, cyt. za: H. Secomska, *Władysław Bogusławski – krytyk zapomniany*, wstęp do: Wł. Bogusławski, *Sily i środki naszej sceny*, Warszawa 1961, s. 36.

⁵² Nemo [E. Lubowski], *Przegląd Teatralny*, „Biblioteka Warszawska” 1872, t. 1, s. 298.

linii Freytagowskiej, podjął próbę rehabilitacji techniki pisarskiej Scribe'a⁵³. Sam Freytag jednak – inaczej niż większość autorów przewodników – nie powoływał się na twórców „sztuk dobrze skrojonych”, swoje wywody ilustrował przykładami dramatów Szekspira i Schillera, sugerując odkrycie prawideł równie ponadczasowych, jak dzieła wielkiej klasyki (tym bardziej, że w owym czasie nie było ponoć kraju, „nie wyłączając nawet Anglii, gdzie by z większym zamiłowaniem jak w Germanii studiowano Szekspira”⁵⁴). Ponadto w zauważalnym w toku rozwoju teorii dramatu procesie przesuwania akcentu z efektu wizualnego na kwestię akcji i samo roztrząsanie zagadnienia konstrukcji dramatu (co także należy kojarzyć ze wzrostem popularności *pièce bien faite*) praca Freytaga z 1863 roku zdaje się reprezentować stanowisko jeszcze pośrednie. Już sama częstotliwość stosowania w referacie Choińskiego słowa „plastyczny” w różnych odmianach i w odniesieniu do różnych aspektów utworu dramatycznego („plastyczność” wyobraźni dramaturga, „plastyczność” wystawy scenicznej) wydaje się dość wymowna. Freytag występował bowiem w obronie teatralności, pojmowanej zgodnie z estetyką *pièce bien faite*, ale w wyniku pomieszania pojęć wymuszonego próbą aneksji wszystkich ważniejszych w historii teatru nurtów. Nienawistna głosicielom wspólnotowej idei teatru misteryjnego, zapisanej w Mickiewiczowskiej *Lekcji XVI*, iluzjonistyczna scena pudełkowa, najwyraźniej oddzielająca teatralne przestrzenie widowni i sceny, potraktowana została jako szczytowe osiągnięcie rozwoju architektury teatralnej:

Na obecną, więcej przejrzystą budowę dramatu wpłynęła na pozór drobna, a w skutkach doniosła okoliczność. Kurtyna, spadająca po każdym akcie, a nieznaną jeszcze Szekspirowi, jest matką barwności sceny nowszej. Umożliwiła ona zmianę dekoracji, bliższe określenie miejscowości, słowem, odtworzenie kolorytu, przestrzegane dziś starannie. Wystawa, dawniej lekceważona, odgrywa w większych teatrach naszego czasu znaczną rolę⁵⁵.

Wszystkie analizy historycznych przykładów, zawarte w referowanej przez Choińskiego rozprawie, podkreślają związek formy dramatycznej z teatrem, dla którego powstała. Trafne niekiedy spostrzeżenia rozmijają się jednak z wnioskami, a bywa, że w imię założonej tezy jednolitego rozwoju fałszowane są fakty. Rzuca się w oczy, służące objaśnieniu zasady „przejrzystości budowy”, przypisanie starożytnym Grekom reguł siedemnastowiecznego francuskiego klasycyzmu:

Główną częścią dramatu jest oczywiście czynność, a przednią tejsze zaletą jednolitość. Nie jest to już owa słynna grecka jedność: czasu, miejsca i fabuły [...]. Dzisiejszej jednolitości nie krępują warunki sceny helleńskiej. Tkwi ona w samej istocie utworu, w jego treści, motywowanej w najdrobniejszych szczegółach⁵⁶.

Już Herder podważał Lessingowską teorię redukcji rzeczywistości w tragedii greckiej, wymuszonej warunkami sceny. Aliści to faktycznie Lessing został przez Choińskiego wymieniony na wstępie jako jedyny w miarę godny pośrednik między Arystote-

⁵³ W artykule zatytułowanym *Le Réforme du Théâtre* ogłoszonym w „La Revue des Deux Monde” w 1890 roku. Szerzej o przebiegu polemiki – zob. E. Udalska, dz. cyt.

⁵⁴ „Dzisiaj Szekspir jest dla Niemców zbiorem rozlicznych fakultetów, niemal uniwersytetem całym. Mają oni Szekspirowską filozofią, Szekspirowską teologią, Szekspirowską filologią, nawet botanikę, juryspudencją i cały szereg nauk przyrodniczych, wyciągniętych i zestawionych z drama-tycznych dzieł tego genialnego poety.” – *Z Drezna*, „Biblioteka Warszawska” 1870, t.4, s. 126-127.

⁵⁵ T. Jeske-Choiński, *Technika dramatu*, s. 518.

⁵⁶ Tamże, s. 480.

lesem a Freytagiem, sam Freytag zresztą widział w twórczości dramatycznej autora *Dramaturgii hamburskiej* najlepszą realizację własnych postulatów. Szekspir pozostawał ogniwem jeszcze niedoskonałym:

Scena, na której mistrz angielski utwory swoje wystawiał, krępowała go daleko mniej, aniżeli autorów późniejszych obecna arena teatralna. Sceny owego czasu nie ograniczały ani kulisy poboczne, ani architektura tylnej części. W głębi znajdowało się nieco wyższe podium, służące do zmiany miejscowości. Kurtyny głównej nie posiadała scena szekspirowska, oznaczająca nowy akt krótką pauzą.

Tak pierwotnie zbudowana scena, obywająca się bez dekoracji, umożliwiła autorowi przyczepienie owych licznych epizodów, które dzisiejszego reżysera wprawiają w rozpacz. Kierownik teatru z czasów Szekspira stawiał po prostu jedną scenę obok drugiej, nie troszcząc się o koloryt lokalny.⁵⁷

Wynikałoby stąd, że grecki amfiteatr ograniczał fantazję autorów, a realizująca ten sam model teatru otwartego ku widowni elżbietańska buda⁵⁸ pozwalała im szaleć.

Scena szła po scenie, wrażenie nie rozpraszało się, a niewybredni widzowie nie domagali się złudzenia zupełnego. Powiedziano im, że scena jest ulicą – wierzyli, oświadczone im, że przedzierzgnęła się w ogród, w salę lub co właśnie wypływało z akcji – nie protestowali. Patrzyli oni na ludzi i na samą czynność, nie pożądamy dekoracyj, zastosowanych do treści.⁵⁹

A jednak – powtarzał za Freytagiem właśnie Choiński – „Szekspir komponuje, jak gdyby znał dzisiejsze podręczniki historycznoliterackie”⁶⁰. Z uporem godnym lepszej sprawy poprawiano więc dalej Szekspira, by wymusić na jego dramatach „malarzkość” właściwą scenie renesansu włoskiego, która faktycznie dała początek zamkniętej scenie iluzji. Niedopowiedziana konkluzja brzmiałaby mniej więcej tak: gdyby Szekspir znał dziewiętnastowieczny teatr, teatr kurtyny i zmiennych dekoracji, pisałby zapewne równie sprawnie jak Scribe.

3. „Jak się robi sztuka dla teatru?”

Inny przejaw wygasania modelu dramaturgii „dobrze skrojonej” dostrzeżono w latach osiemdziesiątych w dezorientujących odpowiedziach francuskich autorów na rozesłaną do nich przez belgijskiego dziennikarza, Abrahama Dreyfusa, ankietę z pytaniami dotyczącymi ich pisarskiego warsztatu.

Tymczasem każdy z dramaturgów udrapował się w togę tajemniczą i zaręczał, że sam nie wie, jak się r o b i taka sztuka, albo plótł rzeczy banalne. Na czele wszystkich szeroko rozpiął się Dumas o tym, że malarz np. może odmówić publice uprawnienia do sądu o swoim obrazie, dlatego, iż publiczność ta nie umie malować (?), dramaturg zaś maluje tę publikę taką, jaką ona jest w rzeczywistości, w pole więc jej wyprowadzić nie może... w rezultacie zaś oświadczył niby szczerze, iż nie wie wcale, jak „robi się” sztuka! Augier powtórzył to samo i zdobył się na taką tylko receptę: „Wypełnij pan piąty akt łzami i staraj się, ażeby cztery poprzednie nie były całkiem głupie”. Sardou oświadczył po dłuższym kołowaniu, że „nie ma innego sposobu dla napisania sztuki: potrzeba tylko wiedzieć, do czego się dąży i wybrać najprostszą drogę, która do tego celu prowa-

⁵⁷ Tamże, s. 508.

⁵⁸ Zob. D. Ratajczak, *Teatralność i sceniczność*, w zbiorze: *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, Wrocław 1988.

⁵⁹ T. Jeske-Choiński, *Technika dramatu*, s. 517.

⁶⁰ Tamże, s. 518.

dzi”... Labiche opowiada coś o potrzebie pewnego planu w robocie, kończy zaś dowcipem: „Ażeby napisać wesołą sztukę, potrzeba posiadać zdrowy żołądek. Wesołość tkwi w żołądku”⁶¹.

Relacjonujący to wydarzenie korespondent „Echa” podjął myśl francuskiego krytyka Geffroy, postanawiając wykazać „całą czczość tej pisaniny”, która dowodzi jedynie, że „kierunek zainaugurowany w dramaturgii francuskiej przez Scribego wyczerpuje się”⁶². Jednak polski krytyk, Witold Janicki, potraktował żart Labiche’a poważnie:

W określeniu tym streszcza się jakoby dosadna charakterystyka – optymizmu. Zdrowy żołądek, zdrowy organizm, czyli pogodna równowaga władz fizycznych i umysłowych, zdaje się występować jaskrawo jako przeciwstawienie do wątrobianego humoru. Wielu dzisiejszych pesymistów, którzy spoglądając na cały świat przez pryzmat swych dolegliwości, obryzgują go nienawistnie własną żółcią i własną goryczą.

Chcąc zastosować tę zasadę w praktyce do naszych komediopisarzy, musielibyśmy dojść do wniosku, że Bałucki trawił doskonale, pisząc *Dom otwarty*, podczas gdy wielu innych naszych komediopisarzy [...] uskarżać się powinno na chroniczną dyspepsję⁶³.

Utyskiwania na pesymistyczną wymowę dramatów o tematyce współczesnej były stałym motywem ówczesnej krytyki teatralnej. Co prawda powieść dojrzałego realizmu lat osiemdziesiątych w równie przygnębiającym tonie rozprawiała się z karykaturalną realizacją pozytywistycznego hasła pracy organicznej w wykonaniu bezwzględnych przemysłowców i bankierów, ale od powieści nie wymagano jednolitej akcji szybko zmierzającej do celu w wykonaniu wyrazistych, niewycieniowanych charakterów. Epicka swoboda, pozwalająca na wplatanie obrazków rodzajowych i szkiców fizjologicznych, umożliwiała panoramiczność oglądu i głębię analizy – co nie przesądzało oczywiście o powszechnym wykorzystaniu tej szansy, ale to już kwestia pisarskiej sprawności. Dramat reagował szybciej, bardziej jaskrawo i jednostronnie, a za sprawą scenicznej prezentacji także „głośniej”. W dodatku pesymizm bijący ze sceny okazywał się trudniejszy do zniesienia niż ten sam pesymizm odbierany w jakiegokolwiek innej formie. Według Janickiego, Ohnet na przykład zrozumiał tę prostą zasadę i stosując się do niej szybko pozyskał sympatię paryskiej publiczności:

Po cóż ma badać życie? Przepaściste jego głębiny wstrząsają nieraz dreszczem trwogi, a nawet na samej powierzchni ileż to drażliwych i smutnych stron lub pesymistyczną gorycz wywołujących motywów!

„Dosyć mam w życiu prozy – myśli przeciętny mieszczuch – mamże jeszcze płacić za nią w teatrze, do którego uczęszczam dla wypoczynku i rozrywki? Mnie tam wszystko jedno, czy dana scena jest m o z l i w ą, byleby była z a j m u j ą c ą”.

Na milion uczęszczających do teatru widzów, dziewięćset tysięcy wyznaje powyższe *credo* estetyczne. Czyż można potępiać autora za to, że poszedł za większością? [...]

Znakomity znawca psychologii tłumów dobrze wie, iż, według słów Sarceya, licznie zebrani ludzie poczuwają zwykle gwałtowną potrzebę sprawiedliwości i cnoty; każdy bowiem lubi publicznie manifestować najbardziej honorowe uczucia.

Widz zatem pragnie instynktownie poszanowania utartych przepisów moralnych, ścisłego odgraniczenia zła od dobra, a przede wszystkim finalnej apoteozy niewinności, a w ślad za nią pomyślnego zakończenia⁶⁴.

Inny krytyk, Bolesław Czerwieński, stwierdziwszy, że „obecnie w komedii naszej zapanował kierunek, którego zadaniem wytycznym jest wyszukiwać ujemne strony spo-

⁶¹ E.P., *Jak się robi sztuka dla teatru?*, „Echo Muzyczne i Teatralne” 1884, s. 414.

⁶² Tamże.

⁶³ W. Janicki, *Eugeniusz Labiche*, EMTiA 1885, s. 433-434.

⁶⁴ W. Janicki: *Jerzy Ohnet i jego nowy romans*, EMTiA 1885, s.382.

leczeństwa i malować je w jak najczarniejszych kolorach”⁶⁵, właśnie francuski model komedii społecznej stawiał za wzór polskim autorom:

Pisarze francuscy, według mojego zdania jedyni, którzy posiadli wszystkie tajemnice wytworne-go rysunku charakterów i techniki scenicznej, obierają zwykle za przedmiot jakąś kwestię społeczną, wykazują w akcji istniejące braki stosunków rzeczywistych, ale pod względem charakterystyki osób, o ile można, unikają barw ciemnych. [...] Taki Sardou, Feuillet, Dumas lub Pailleton... poważne kwestie społeczne traktują w duchu przedmiotowej analizy, a przeciwników zasad, których bronią, przedstawiają częstokroć sympatycznie, a prawie nigdy wstrętnie⁶⁶.

Szczegółowy rozbiór strategii dramatopisarskich francuskich autorów, który w kolejnych numerach „Echa” przeprowadzał Janicki, potwierdzał w zasadzie to spostrzeżenie, ale w gruncie rzeczy nie zachęcał do ich naśladowania. Wystawianie zaś przekładów komedii francuskiej na polskiej scenie wprawiało w zakłopotanie nawet rodzimych producentów dramatu mieszczańskiego – czego dowodzą recenzje Edwarda Lubowskiego. Najbardziej przyjmowany był jeszcze (nie wymieniony akurat w artykule Czerwieńskiego) Emil Augier, o którym pisano, że „staje na gruncie współczesnym, dotyka śmiało jątrzących ran, drażliwych kwestii, kreśli jaskrawe obrazy rozpusty i zepsucia, pogłębia charakterystykę, wyostża pociski ciętej satyry, a chociaż, według słów jednego z krytyków, za każdego łotra daje publiczności ze dwie »chodzące cnoty«, maluje choroby wieku z szerokością epicką”⁶⁷. Natomiast już salonowa wytworność czarnych charakterów Feuilleta – uznawana za chybioną psychologicznie, lecz efektowną teatralnie – sprawiała, że widzowie „zamiast brzydzić się widokiem pospolitego zbrodniarza, interesują się żywo »sympatycznym i dystygowanym« łotrem”⁶⁸. Labiche, „spoglądając na ludzkość całą, traktuje występki jak zwykle wypadki komiczne i tworzy oddzielny *genre* farsy, wodewilu, w którym najdrażliwsze społeczne konflikta i najpoważniejsze zagadnienia filozoficzne rozstrzygają się... wesołym żarcikiem”⁶⁹. W sztukach Ohnet’a język potoczny i akcja jednolita „zastępują [...] z powodzeniem brak psychologii, płytkość charakterystyki i wybujały romantyzm uczucia”⁷⁰. Wreszcie Sardou stosuje „sposób jaskrawy przedstawienia wady społecznej [...] bez wniknięcia głębiej w przyczyny, bez zdania sobie sprawy z mniejszej lub większej jej doniosłości”⁷¹. Janicki zdobył się jeszcze na to, by nazwać Sardou „najwyższym w naszych czasach wcieleniem ducha sceniczności i poczucia teatralnego efektu”⁷², podczas gdy w samej Francji jedyny ten walor jego teatru podnoszony był raczej w formie zarzutu, głównie ze względu na sposób osiągnięcia tego efektu. Artur Boissieu konstatował:

Sardou odziedziczył spadek po Scribem i prowadzi pomyślnie ten handel. [...] bierze przedmiot gdziekolwiek go napotka, podejmuje perły z cudzych śmietników, dołącza zdobyty łup do własnej chudoby⁷³.

⁶⁵ B. Czerwieński, *Pesymizm w naszej literaturze dramatycznej*, EMTiA 1883, s. 121.

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ W. Janicki, *Emil Augier*, EMTiA 1885, s. 444.

⁶⁸ W. Janicki, *Oktawiusz Feuillet*, EMTiA 1887, s. 506.

⁶⁹ W. Janicki, *Eugeniusz Labiche*, EMTiA 1885, s. 434.

⁷⁰ W. Janicki, *Jerzy Ohnet i jego nowy romans*, EMTiA 1885, s. 106.

⁷¹ Nemo [E. Lubowski], *Przegląd Teatralny*, „Biblioteka Warszawska” 1872, t. 1, s. 299.

⁷² W. Janicki, *Wiktoryn Sardou*, EMTiA 1887, s. 4.

⁷³ „Biblioteka Warszawska” 1873, t. 2, s. 556.

Dramaturgia francuska, obejrzana ze wszystkich stron, traciła atrakcyjność. Trudno więc przesądzić, którą z obcych literatur miał na myśli Kazimierz Kaszewski, gdy stwierdzał, że „w utworach wszystkich społeczeństw występują ludzie z różnych klas społecznych, ze swymi wyobrażeniami i charakterem, lecz tam przysługują one tylko różnaitości życia i jakiemuś celowi bezwzględnie artystycznemu”⁷⁴. Porównując jednak dalej tę abstrakcyjną wizję z diagnozą wystawioną polskiej dramaturgii, i wskazując jednocześnie kierunek jej uzdrowienia, podpowiadał, że „celu artystycznego” nie należy utożsamiać z pustym efektem teatralnym:

U nas, przeciwnie, one to stanowią przeważnie tenże sam cel: cała waga najczęściej skupioną jest na to, ażeby naturę i przypadłości tych klas roztrząsać, wskazać ich stosunek do interesów społecznych, gorszyć się niemi lub zachwycać, nie jako ludźmi, ale jako przedstawicielami tej lub owej warstwy. Gdzie człowiek, pytamy – w tegoczesnej komedii naszej – skryształizowany w postać posagową, do której by się wszystkie wieki przyznały, bez względu na kostium epoki? Komedie za to pokazuje nam różne próbki swych ludzi, mniej lub więcej udane, ale widzimy że są to ludzie dobrzy na dziś, bo jutro kto wie czy ich właściwości ludzkie będą interesowały, a język nie stanie się narzeczem przeszłości. A ponieważ, jak powiedzieliśmy już wyżej, najwydatniejszą stroną twórczości dramatycznej dzisiejszej jest satyra, przeto ludzie ci, wyobraziciele warstw, przedstawiają się najczęściej ze strony wadliwej i śmiesznej, a zawsze na tle refleksji. Lubo jednak po otrząśnięciu tych barw i rysów determinujących najbliższą figurę w jej znaczeniu klasowym lub kastowym, niewiele pozostaje w niej na rzecz *człowieka* ogólnie wziętego [...] ⁷⁵.

Można by z tej wypowiedzi wywnioskować, że Kaszewski – w duchu krytyki „idealistycznej” – próbował przełamać monopol dramatu społecznego, któremu Choiński – rozumujący w tym wypadku (wedle określenia Zofii Mocarskiej-Tycowej) jak „rasowy pozytywista” – przyznawał wyższość nad formami dramatu egzystencjalnego i psychologicznego, dostrzegając w nim nawet współczesny odpowiednik tragedii. Tego Czerwieński nie odważył się powiedzieć, jakkolwiek uważał, że dramat społeczny w swej polskiej odmianie wymaga jedynie drobnej korekty:

Zapytaliśmy się, co jest powodem owego pesymizmu przebijającego się w najnowszych komediach naszych... Otóż według naszego zdania pobudką tych czarnych widzeń jest to, że nasi komediopisarze naśladować obce wzory, obracają się przeważnie w jednej tylko sferze społecznej, w sferze tak zwanego „wyższego towarzystwa” lub stosunków bankiersko-finansowych. Jeden i drugi świat słabo u nas rozwinięty, a ujemne jego strony biją ogół jaskrawiej w oczy aniżeli gdzie indziej. Komediopisarze nasi nawiązując utwory swoje na tematy z życia owych warstw społecznych czerpane, dają się porywać czarnemu efektowi tych cech ujemnych i stąd pochodzi pesymistyczny koloryt.

Prawie nietkniętą u nas jeszcze glebą jest świat średnio-mieszczański i urzędniczy. Dwie te warstwy społeczne – to prawdziwa kopalnia przedmiotów i typów do poważnej komedii, w której rękodzielnik i robotnik wykształcony mógłby znaleźć odpowiednie dla siebie miejsce. Czyż nie przyjemniej i pożyteczniej zwrócić się w tym kierunku, aniżeli przedstawiać ciągle rujnujących się panów i półpanków, pustych i nadętych giełdowiczów lub cynicznych łobuzów?⁷⁶

Bacniejszy obserwator i lepszy niewątpliwie znawca sztuki teatru – Władysław Bogusławski – u progu lat dziewięćdziesiątych proponował zmienić nie tyle teren socjologicznej penetracji, ile sposób jej przeprowadzania. W rezultacie jednak zbliżył się ra-

⁷⁴ K. Kaszewski, *Nasze współczesne dramaturgiarstwo*, EMTiA 1883, s. 35.

⁷⁵ Tamże.

⁷⁶ B. Czerwieński, *Pesymizm w naszej literaturze dramatycznej*, EMTiA 1883, s. 122.

czej do stanowiska reprezentowanego przez Kaszewskiego⁷⁷. Bogusławski bowiem alternatywą dla pesymizmu – skojarzonego w jego refleksji z realistyczną analizą – widział nie w przywoływanym przez Czerwińskiego rubasznym humorze staropolskim, lecz w scenicznej „poezji”, którą (zanim jeszcze rozczarował się refleksami nietzscheanizmu w dramacie poetyckim schyłku XIX wieku⁷⁸) pojmował jako swoistą kategorię estetyczną i etyczną, oznaczającą fantazję, wyrazistość i rozmach syntezy:

Twórczy tylko talent zdobywa się na taką poetyczną syntezę życia, działającą zawsze i bez zawodu w najsyntetyczniejszej ze sztuk – w teatrze. Pod tym względem doświadczenie lat ostatnich jest istotnie nader pouczającym. Reformatorowie sceny usiłowali i usiłują dotąd syntezie przeciwstawić analizę, miłość zastąpić nienawiścią; wiemy, jakie są wyniki tych prób, prowadzonych z wytrwałością godną lepszej sprawy. Pokazało się, że scena pesymistyczna nie ma jutra, jako zupełna negacja teatru, który nie znosi ani tła szarego, ani suchych preparatów psychologicznych, ani pogardy dla kompozycji, ani gałganiarskiej estetyki, rzucającej na scenę brudne, wystrzępione szmaty ze śmietniska życia, a żyje natomiast kontrastami światła i cieni, szerokim rysunkiem, barwnym kolorytem i organicznie z logiki uczuć i namiętności wytworzoną akcją; pokazało się, że nawet publiczność, wyniańczona przez analizę, chce na scenie znaleźć ujęte w parogodzinne streszczenie te rysy i objawy życia, które w codziennej egzystencji przygodnie tylko i rozproszone po ludziach, rzeczach i wypadkach, przemykają się przed jej roztargnionym okiem; pokazało się wreszcie, że nawet widz, wychowany w pesymizmie i liche mający pojęcie o naturze ludzkiej, rad by, zostawiwszy nienawiść u wejścia do teatru, znaleźć się w towarzystwie bohaterów, którymi pogardzać nie potrzebuje⁷⁹.

Tylko z pozoru konkluzja Bogusławskiego przypomina spostrzeżenie Sarceya (kodyfikatora reguł gatunkowych *pièce bien faite*⁸⁰), które dla scharakteryzowania sztuki dramatopisarskiej Ohneta przywołał Janicki. Bogusławski pisał te słowa urzeczony reakcją widowni na przedstawioną w *Końcu Sodomy* Sudermanna tragiczną historię niewinnej młodej dziewczyny skrzywdzonej przez niewydarzonego artystę hańbiącym słubem, użytym „za parawanik do utrwalenia cudzołóstwa pod jednym dachem”. W opinii krytyka publiczność warszawskich „Rozmaitości” przeżywała coś na kształt współczesnej wersji *katharsis*:

⁷⁷ Mogłaby ta zbieżność poglądów uchodzić za jeden z argumentów, który wszakże i tak nie rozstrzygnie kwestii przynależności obu autorów do konkretnego obozu krytycznego. W ogólnej charakterystyce stanowisk krytycznych Ewa Heise (*Teatr polski a literatura w latach 1864–1890*, w zbiorze: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, red. J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabicki, t. III, Warszawa 1969, s. 13) sytuuje ich po stronie idealistów, ale dokładniejsze analizy prowadzą do wniosków o niezależności obu krytyków. Kalina Chrzęszcz-Przybylska w *Przypomnieniu Władysława Bogusławskiego* („Dialog” 1961, nr 1) obok jego opinii zbliżonych do „programowych” założeń obozu idealistycznego przytacza także i takie, które dzielił z pozytywistami. Andrzej Biernacki, kreśląc sylwetkę Kazimierza Kaszewskiego (w zbiorze: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, jw.) w ogóle zaniechał prób podporządkowania jego myśli którejkolwiek z wymienionych orientacji.

⁷⁸ O ewolucji poglądów Bogusławskiego zob. H. Secomska, dz. cyt.

⁷⁹ Wł. Bogusławski, *Poezja w teatrze*, „Biblioteka Warszawska” 1892, t. 2, s. 307.

⁸⁰ Według Eleonory Udalskiej (dz. cyt., s. 26), Francisque Sarcey „choć nie napisał poetyki ani manifestu, stał się pośrednio kodyfikatorem francuskiej *pièce bien faite* Drugiego Cesarstwa. Swymi poglądami oddziaływał na całą europejską krytykę teatralną, na jej rozumienie praw teatru i wyprowadzonej z niego zasady tzw. sceniczności dramatu. Sarcey, jako recenzent przedstawień, usiłował w *pièce bien faite* Eugène Scribe’a, ojca modelu, dostrzec klucz do oceny teatru klasycznego i nowoczesnego. Żył przekonanie, że model ten jest osnuty na zasadach Arystotelesowskich”.

Poezja nieświadomości szesnastoletniego dziewczęcia oddziaływa na widza nieprzepartym urokiem i napędza go przeczuciami zbliżającej się tragedii; a kiedy tragedia nadeszła, kiedy wtargnęła do sypialni bezbronnej Klarci z żywiołową siłą burzy nieokiełznanym żadnym moralnym hamulcem instynktów – nikomu do głowy nie przychodzi snuć na tej kanwie erotyczne fantazje. Poezja, jeżeli jest prawdziwą, jeżeli się ją umie odróżnić od sentymentalizmu, używanego ze złą wiarą do upiększania brzydoty moralnej, ma tę surową powagę, która oświeceniem piękna szafować nie pozwala i kieruje je tylko na szlachetne strony życia. Tworzą się stąd kontrasty światła i cieni, w których kombinacji nie tylko występują plastycznie rzeczy, ludzie i wypadki, ale wylania się, bez pomocy jakich bądź też filozoficznych, wewnętrzna treść życia wraz z jego zadaniami i dążnościami. Gdyby między pisarzami scenicznymi mniej było publicystów, a więcej poetów, literatura dramatyczna zyskałaby na dłużej to, co skazane jest na zapomnienie w archiwum jednodniowego repertuaru⁸¹.

Długotrwały warszawski sukces sztuki Sudermanna ocenił Bogusławski jednoznacznie:

Gdyby paradoksalne na pozór zdanie, że poezja czuje się u nas bardziej u siebie, niż gdzie indziej, jednego więcej potrzebowało dowodu, poprzec by je mogło niezwykle powodzenie *Końca Sodomy* [...].

Zdanie o dobrym samopoczuciu w Polsce poezji (nie w tych kategoriach jednak pojmowanej, w jakich ją teatrowi przypisywał Bogusławski) dowodów kolejnych może i nie potrzebowało, pokutował jednak najwyraźniej stary krytyczny przesąd o niegramatyczności polskiej duszy i polskiej historii⁸², skoro z taką determinacją zwalczać go musiał Kaszewski:

Brak potężnego dramatu niektórzy krytycy estetyczni składają na jakieś w tym względzie upośledzenie plemienne, na ubóstwo żywiołu dramatycznego we krwi i w historii. Ale ja temu nie wierzę i wierzyć nie mogę z uwagi na oczywistość. Naród, który tyle poezji wlał i w czyny swoje i w utwory swoje, z jakiegoż powodu tylko w jednej formie poetycznej miałby szwankować? A kto twierdzi, że w naszej historii nie ma żywiołu dramatycznego, ten chyba jej się dobrze nie przyjrzał. Może nie dość szczęśliwie obrobiony, ale jakież to pyszny temat, godny Sofoklesa, wynalazł w historii naszej do swego *Listu żelaznego* Małeckiego. W czasach późniejszych ileż to podobnych i wysoko interesujących tematów napotkać można!

⁸¹ Tamże, s. 303-304.

⁸² W powrocie do dyskusji na ten temat Alina Kowalczykowska (hasło: *Dramat. Dyskusje i refleksje*, w zbiorze: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowska, Wrocław 1994 i wyd. nast.) dostrzega jeden z widomych symptomów kostnienia gatunku w okresie pozytywizmu. Jako pierwszy z brzegu przykład posłużyć może porównawcze zestawienie, dokonane przez Adama Rządewskiego:

We względzie dramatycznej twórczości my *repective*, a w ogóle wszyscy Słowianie bardzo daleko zostaliśmy od innych ludów cywilizowanego świata. Myśmy „prawdziwe jeszcze dzieci w pieluszkach” jak się Korzeniowski wyraził (*Zaręczyny aktorki* – akt II, scena druga). Pomijając bogactwo szczegółów, rozmaite narody w dramacie wyrobiły wyłączne kierunki. I tak Grecy z mitu, ze świecącej w nim idei, wyciągnęli dramatyczną ośnowę, to, co Arystoteles bajką nazywa. Toteż sama walka, sama kolizja, nie zważając na działaczy, jest główną ich twórczości cechą. Germanie cofnięci w siebie, do ostatniej głębi zbadali indywidualizm i przez usta arcymistrza Szekspira do szczytu posunęli przedstawienie charakteru. Plemiona romańskie, jedne jak Hiszpanie, trzymając się nici wysnutej z pobożnej misteryi, wykazali całą płomienną wiarę i religijny liryzm. Włosi z tych samych pierwiastków podnieśli wyżej stronę świecką średniowiecznych przedstawień i poparli komizm. Francuzi wreszcie wydoskonalili intrygę. Wobec tych samodzielnych kierunków my tylko stoimy na stanowisku eklektyzmu, a niektórzy, zwłaszcza niemieccy estetycy o zdolności naszej do dramatycznej poezji wątpią po prostu. Nie godzi się zapewne przesądzać przyszłości, ale, opierając się na tem, co było, i biorąc pod uwagę plemienne usposobienie nasze, można by przyjąć, jeżeli nie do tak stanowczego, to przynajmniej do podobnego przypuszczenia.

– A. Rządewski, *Korzeniowski. Studium literackie*, „Biblioteka Warszawska” 1876, t. 1, s. 232-233.

Ponieważ dramat nasz nie uformował się dotąd w wyraźny całokształt, nie idzie zatem, aby nie miał uformować się nigdy. Historia dostarcza aż nadto żywiołu, i temperamentów dramatycznych wśród piszących nie brak⁸³.

Historyczny przegląd, poprzedzający w rozprawie Kaszewskiego właściwe rozważania o współczesnym dramacie, prowadził do silnego wyeksponowania znaczenia zjawisk zaszłych w polskim teatrze w pierwszych latach porozbiorowych. Krytyk mylił się co prawda w szczegółach, gdyż nie doceniając praktycyzmu programów kulturalnych drugiej połowy XVIII wieku, która – wedle określenia Dobrochny Ratajczakowej – „w poszukiwaniu skutecznych literacko-teatralnych środków społecznego oddziaływania preferowała model adaptowanej sceny komicznej”⁸⁴, stwierdzał kategorycznie, że „francuska mozaika, z jakiej składa się obraz naszej literatury stanisławowskiej, mieści w sobie i dramat (właśnie komedię), ale tylko hodowany na dworze, bez udziału ludu”⁸⁵. Przyznać jednak trzeba, że nie dysponując ani zbyt obfitym materiałem źródłowym, ani poważną aparaturą badawczą, intuicyjnie wyciągał trafne wnioski dotyczące organizacji sceny narodowej i realizacji formuły tragicznej dopiero przez klasycyzm porozbiorowy. Z obszerniejszej charakterystyki życia literackiego w tym momencie dziejowym krótką wzmianką o komediach Fredry Kaszewski „przeskoczył” od razu do chwili, „która nastąpiła bezpośrednio po ostatnim konflikcie społecznym”⁸⁶, zrećnie sygnalizując, że nie ma na myśli wypadków z lat czterdziestych, po których przypadł „długi zastój umysłowy”, ale czas, w jakim nieoczekiwanie „rozmnążyć się zaczęli Fredrowicze”. W końcu, w bezpiecznej odległości od wzmianki o „kataklizmie społecznym”, padła nawet data – 1864 rok. Czy można stąd wyczytać sugestię zaistnienia w epoce popowstaniowej równie dogodnych warunków dla działania tragicznej muzy, jak te z początku stulecia? Rozprawa Kaszewskiego w całości zdaje się być jednym głośnym wołaniem o współczesną tragedię, skoro prezentacja komedii społecznej, akcentująca tymczasowość tej formy⁸⁷, zmierza w niej do skreślenia kilku uwag o „dramacie poważnym”, który w istocie czeka dopiero na swego twórcę:

Prawdę [...] wyznać należy, o czym wreszcie wszyscy doskonale wiedzą, że dramat poważny nie mógł się dotąd przyswoić scenie naszej, jako gość stały. Pisarze krajowi tym mniej dziwić się temu powinni, że i dramat poważny obcy, reprezentowany w najlepszym gatunku, równegoż doznaje niepowodzenia. Zważywszy zaś przeszkody, jakie tego rodzaju produkcja na drodze do sceny spotyka, lepiej sobie jeszcze wytłumaczmy powody, dla których scena warszawska ogranicza się prawie na samej komedii⁸⁸.

Do głównych przeszkód od samego początku blokujących tragedii dostęp do polskiej sceny, pośród których Ratajczakowa akcentuje znikomą podatność gatunku na ad-

⁸³ K. Kaszewski, *Nasze współczesne dramatopisarstwo*, EMTiA 1883, s. 51.

⁸⁴ D. Ratajczak, *Przestrzeń w dramacie i dramat w przestrzeni teatru*, Poznań 1985, s. 183-184.

⁸⁵ K. Kaszewski, *Nasze współczesne dramatopisarstwo*, EMTiA 1883, s. 17.

⁸⁶ Tamże, s. 17.

⁸⁷ „W takich też warunkach powstające utwory i wprowadzane na scenę, zyskują u ogółu społecznego najwięcej powodzenia. Nie można im wróżyć trwałości tak długiej, jak tym gdzie człowiek, bez względu na kostium i okoliczności, zawsze ukazuje się w swej naturze zasadniczej człowiekiem, ale i występować się nie godzi przeciwko myśli, która, z uwagi na czas, pobudzona wrażeniami bezpośrednimi, takich warunków do wyprowadzenia dobiera, i historia czasu powinna o tym fenomenie pamiętać.” (Tamże, s. 36-37).

⁸⁸ Tamże, s. 50.

aptację oraz komiczno-dramatyczną specjalizację sztuki aktorskiej⁸⁹, a które do czasów Kaszewskiego nie straciły na aktualności, w latach osiemdziesiątych dodać trzeba jeszcze silniejsze niż na początku wieku ograniczenia cenzuralne. „Wprawdzie – przyznawał Kaszewski – pomiędzy Słowackim a ostatnią produkcją znajdzie się pewna wiązka rzeczy dobrych, widywaliśmy je nawet różnymi czasy na scenie warszawskiej, ale wszystko to dalekim jeszcze jest od tego stanu, który by przedstawiał całokształt”⁹⁰. Nawet *List żelazny* Małeckiego przywołany został dla zachęty jedynie ze względu na „godną Sofoklesa” osnowę fabularną, znaną w polskiej historii, nie zaś dla walorów artystycznych samej tragedii.

Porównanie z teatrem greckim dzieła znanego tłumacza Sofoklesa narzucało się samo. Tym bardziej, że przekład *Elektry*, fragmentarycznie ogłaszany w 1853 roku, powstawać musiał równocześnie z *Listem żelaznym*, wydanym w roku 1854. Tyle że na przykład Chmielowski wpływ antycznej tragedii związał z „powolną i szeroką dykcją”⁹¹, natomiast Aleksander Albert Krajewski – w porównaniu z dystansem czasowym, z jakiego spoglądał Chmielowski, recenzujący dramat niemal „na gorąco”, bo w roku 1859 – z „prostotą i zwięzłością, [...] niemal oszczędnością ściśle obrachowaną”⁹². Ponadto Chmielowski zarzucał Małeckiemu sztuczne rozciąganie akcji do rozmiarów pięcioaktowej tragedii „dodatkami nader słabo związanymi z całością”⁹³, zaś Krajewski chwalił logikę konstrukcji, w której wszystkie sceny „konieczne są potrzebne”, bo „każda posuwa o krok jakiś dramatyczną akcję”, a więc „nic zgoła obcego rzeczy głównej nie płacze”. Jeśli dodać do tego pochwałę budowy pojedynczych scen, „jakby małych dramatów w sobie, z zawiązaniem i rozwiązaniem odpowiednim”⁹⁴ – widać, że na podstawie *Listu żelaznego* sformułował Krajewski owe Freytagowskie zasady konstrukcji dramatu jeszcze przed Freytagiem⁹⁵.

Wprawdzie on także w tym konkretnym przypadku zgał na pięć aktów, ale proponował tylko poprzesuwać granice. Aktem pierwszym zalecał objąć przygotowania do ślubu Krajczego – Romana Ciechanowieckiego, stronnika króla Wiśniowieckiego, popieranego przez średnią i drobną szlachtę w konflikcie z magnaterią, rozgrywającym się w obliczu zagrożenia tureckim najazdem – z córką orszańskiego starosty, Heleną; dalej przybycie z dworu możnego stryja Krajczego posła Rembajły ze starą Martą, która wyznaje, że przed laty jako mamka we dworze podmieniła niemowlęta i pod nazwiskiem zmarłego pańskiego dziecka jej własny syn wyrósł na krajczego Ciechano-

⁸⁹ Zob. D. Ratajczak, *Przestrzeń w dramacie...*, s. 184.

⁹⁰ K. Kaszewski, *Nasze współczesne dramatopisarstwo*, EMTiA 1883, s. 51.

⁹¹ P. Chmielowski, *Nasza literatura dramatyczna*, Petersburg 1898, t. 1, s. 407.

⁹² A.A.K. [A. A. Krajewski], „*List żelazny*”. *Tragedya w pięciu aktach przez Ant. Małeckiego*, „Biblioteka Warszawska” 1859, t. 1, s. 407.

⁹³ P. Chmielowski, dz. cyt., s. 407.

⁹⁴ A. A. Krajewski, dz. cyt., s. 407.

⁹⁵ „Scena następna musi być zawsze skutkiem poprzedzającej. Dodatki luźne, nie wynikające z treści, szkodzą budowie. Grzeszył w tym względzie bardzo chętnie nieśmiertelny Szekspir, grzeszyli i romantycy niemieccy bieżącego stulecia.

Jak akt, musi i scena być całością organiczną. I ona powinna mieć początek, środek i koniec. Zręczny technik dramatyczny nie wypowiada od razu wszystkiego, co zamierza. Przygotowuje on widza stopniowo do nowego efektu, potęgując systematycznie wrażenie, jakie pragnie wywołać. I pojedyncza scena powinna mieć swój punkt kulminacyjny.” (T. Jeske-Choiński, *Technika dramatu [podług Gustawa Freytaga]*, EMTiA 1887, s. 531).

wieckiego; wreszcie narady Starosty z Podstarostą i samym Romanem, prowadzące do odłożenia ślubu do czasu odwołania przez Martę zeznania, uwarunkowanego przywiezieniem ze stolicy królewskiego listu żelaznego, pozwalającego jej uniknąć kary śmierci za fałszywe świadectwo, po który to list Krajczy udaje się do Warszawy. Wydarzenia te wypełniają w tragedii faktycznie trzy pierwsze akty. Akt trzeci, czyli powrót Krajczego z listem, bezczelne prowokacje Rembajłły, podpisanie przez Starostę wyroku skazującego Martę (w przekonaniu, że nie zostanie wykonany), przybycie królewskiego posła z nominacją Krajczego na wojewodę i prośbą o przyspieszenie ślubu, które umożliwi Ciechanowieckiemu szybszy wyjazd do Wiednia, oraz zniszczenie listu żelaznego przez świeżo mianowanego wojewodę – Krajewski proponował pozostawić w dotychczasowych granicach, tak by w akcie ostatnim (zaprogramowanym jako trzeci) zamknąć ostateczne rozwiązanie: ślub, śmierć Starosty na wieść o straceniu Marty, śmierć Heleny rażonej piorunem przy trumnie ojca i publiczną spowiedź Wojewody, który postanawia resztę życia spędzić na pokucie w klasztorze pod opieką ojca Rafała – kapucyna, który odprowadzał na śmierć Martę i tego samego dnia udzielał ślubu młodej parze. „Wprawdzie – przyznawał krytyk – akt pierwszy byłby wówczas dłuższy niż dwa drugie razem, a ostatni zbyt krótki”, ale uważał to za „rzecz w istocie mniejszej wagi”⁹⁶, mimo że podział na akty rozpatrywał nie w kategoriach kompozycji, lecz „układu scenicznego”. Cały swój „rozbiór” dzieła przeprowadzał jednak w perspektywie nie teatralnej, a literackiej, nie lekceważąc zarazem sugestywnych walorów tworzywa teatralnego:

Historyczny dramat, czyli też mianowicie tragedia, wtedy tylko w zupełności zadaniu swemu odpowiada, kiedy jest doń wprowadzona jakaś wielka społeczna idea, kiedy los bohaterów sztuki zależy bezpośrednio lub pośrednio od ważnego jakiego narodowego położenia, katastrofy, albo w ogóle interesu. A nadto warunkiem dramatu takiego musi być zrozumiałość, ba i koniecznie jasność owej idei, owego interesu dla publiczności tegoczesnej; potrzeba żeby się to wiązało z teraźniejszością, bądź wielkie wywołując wspomnienia, bądź też odżywiając namiętności i uczucia narodu, jego ambicje i chlubne urojenia, jego żale i nadzieje. [...]

Te prawdy dobrze widać rozumiał i przemyślał p. Małecki [...]. Pierwszy z poetów domyślił się on [...] że aby nadać wypadkowi z dziejów naszych prawdziwie tragiczny charakter, należy koniecznie dać w wypadku tym przecucie i przewidzenie ostatecznej tragedii państwa i narodu. Tę tylko ponurą łunę w bliższej lub dalszej umieściwszy perspektywie, utworzy się dopiero obraz przeszłości patetycznie groźny, przerażający prawdą, która do głębi społecznego sumienia przeniknąć musi.⁹⁷

To, co wygląda na łatwą receptę, z perspektywy niewiele późniejszych programów i doświadczeń dramatu historycznego staje się deklaracją nie tylko estetyczną. Synteza dziejów, która „pozwała pełniej objaśnić aktualne położenie narodu, a nawet orzekać o przyszłości”⁹⁸, była wszak ideałem dramatu romantycznego, podjętym w młodopolskich programach tragedii historycznej, formułowanych w opozycji do pozytywistycznego wariantu historyzmu, którego wzorcowym przykładem stała się twórczość dramatyczna Józefa Szujskiego⁹⁹. I jakkolwiek Krajewski z przekąsem wyrażał się o motywach i rozwiąza-

⁹⁶ A. A. Krajewski, dz. cyt., s. 407.

⁹⁷ Tamże, s. 385-387.

⁹⁸ J. Waligóra, *Dramat historyczny w epoce Młodej Polski*, Kraków 1993, s. 19.

⁹⁹ Jerzy Waligóra konstatuje: „Dramat pozytywistyczny, tak bliski w zakresie konstrukcji dramatowi romantycznemu, odbiegał od niego zasadniczo w kwestii traktowania tworzywa tematycznego. O ile pozytywiści dbali o wierne odtworzenie faktów dziejowych, o ścisłą rekonstrukcję przeszłości, o tyle romantycy hołdowali metodzie określanej mianem realizmu syntetycznego. W tym ujęciu materiał peł-

niach uznawanych przezeń za romantyczne – taką miała być na przykład „myśl wykierowania bohatera na pokutnika” – to jednak podstawowe założenia jego programu miały romantyczny właśnie rodowód (dopiero warsztatowe uwagi zatraçały posmakiem splyconego arystotelizmu, nadającego kierunek dyskusjom z lat czterdziestych i pięćdziesiątych).

Krytyk przede wszystkim nie żądał „podręcznikowej” ścisłości faktograficznej, co potwierdza już sam wybór tekstu wskazanego jako wzorcowy. Nawet Szykowski, dysponujący już skalą porównawczą obejmującą cały wiek dziewiętnasty, przyznawał, że autor *Listu żelaznego* „uniknął sideł historyzmu, wziętego zbyt na surowo i bez koniecznej selekcji dla celów dramatycznych” i biorąc za przedmiot „nie wydarzenie dziejowe, ale podanie”, stworzył „dramat sceniczny, nie, jak inne, książkowy”¹⁰⁰. Pojmowany w perspektywie odbiorczej związek prezentowanej w teatrze historii z terażniejszością posłużył co prawda Krajewskiemu do zganienia strategii używania „nadnaturalnych czynników” w rozwiązaniu akcji, ale też przyznać trzeba, że wprowadzony w *Liście żelaznym* żywioł transcendentalny jest o wiele słabiej w logice akcji uzasadniony niż na przykład w dramatach Słowackiego, którego pozytywistyczna krytyka też nie oszczędzała. O wartości tragedii przesądzała jednak – w mniemaniu recenzenta – wybitnie romantyczna z założenia wizja dziejów odsłaniająca ich tragiczny wymiar i ścisłe spojenie kondycji duszy bohatera z nurtem historii¹⁰¹:

Wystawiony jest mąż dzielny, przejęty wielką myślą polityczną, zabierający się do ogromnej walki ze złem wiekowym, i upadający wśród przygotowań pod ciosem strasznym i niespodzianym; ten cios lubo przypadkowy, jest przecież wcale nieprzypadkową wynikłością, ale owszem jednym z warunków złego i wydaje się tutaj jakoby podejściem zdradzieckim, do którego ucieka się przeciwnik, aby boju otwartego uniknąć. Równego przedmiotu żaden z naszych poetów nie podejmował¹⁰².

Zaskakująca ta konkluzja nakazywałaby podejrzewać, że Krajewski nie czytał nawet *Marii* Malczewskiego, podczas gdy zakończenie recenzowanej tragedii proponował zmienić właśnie według wzorca zapisanego w tym wczesnoromantycznym poemacie. Krajewski bowiem, inaczej niż później Chmielowski, pragnął właśnie – wedle wstępnej deklaracji – wykazać „głębokość pomysłu i wykończoną prostotę kompozycji”¹⁰³ tragedii Małeckiego, ale dowód przeprowadzał w taki sposób, że ją właściwie komponował od nowa. Poza wspomnianym już przesunięciem granic międzyaktowych zaproponował aż trzy warianty rozwiązań kompozycyjnych pozwalających uniknąć ingerencji sił nadprzyrodzonych, która skłoniła bohatera do nieprawdopodobnej psychologicznie pokuty:

Czy ta pokuta leżała w tragicznym zadaniu? Bynajmniej. Koniecznością zadania było tylko, żeby bohater w swem wielkiem przedsięwzięciu upadł, i aby upadek ten nie był ślepym trafem, lecz przeciwnie, z samej natury tego przedsięwzięcia wynikał. Do tego różne przedstawiały się kom-

nił wyłącznie funkcję pomocniczą, artysta dążył bowiem nie do reprodukcji przeszłości, ale do stworzenia jej w i z j i. Tym samym metoda docierania do przeszłości na drodze naukowej zastąpiona została intuicją poety, której uruchomienie – zdaniem romantyków – miało umożliwić oddanie »prawdy życia«. W tak skonstruowanych poetyckich dramatach historycznych naczelną rolę zajmowała określona idea historiozoficzna, a nie materiał faktograficzny”. Tamże, s. 17.

¹⁰⁰ M. Szykowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ szekspirowski*, Kraków 1923, s. 295.

¹⁰¹ Te właśnie romantyczne motywy programowe podejmowała później krytyka młodopolska. Zob. J. Waligóra, dz. cyt., s. 26.

¹⁰² A. A. Krajewski, dz. cyt., s. 405-406.

¹⁰³ Tamże, s. 386.

binacje. Można było nie wprowadzać samej Marty, lecz tylko jej zeznanie w chorobie przed śmiercią, dajmy na to, publicznie uczynione; można było starostę i jego córkę, a przynajmniej pierwszego, wystawić w mniej szlachetny sposób, jako hołdujących w zupełności przesądom i cierności wyobrażeń współczesnych. I jeden i drugi środek mógłby zgubić Ciechanowieckiego; można było zresztą, innych odmian nie wprowadzając, zrobić go po ślubie ofiarą podobnej zasadki, jaka się nie udała poprzednio¹⁰⁴.

Podporządkowanie wyobraźni teatralnemu efektowi – zawartemu w rozkazie zakonnika, rzucającego bohatera „do stóp krzyża!” – Krajewski uznał za poważny błąd autora:

Nikt pewno lepiej od niego nie pojmował, że taki człowiek jak Ciechanowiecki nie dałby się odwieść od wysokich celów i obowiązków stratą teścia i narzeczonej; zatrąłoby mu to życie na lata, na zawsze, przypuśćmy; ale tym energiczniej rzuciłby się do walki, szukając w jej wysileniach ulgi i odwetu nieszczęść osobistych. Z czasem wreszcie mogłoby się zacząć silniej sumienie odzywać i skrucha rzeczywiście doprowadziłaby „do stóp krzyża”, ale to z czasem: ludzie do wielkich przedsięwzięć politycznych uzdolnieni miewają mocną moralną kompleksją, nie dającą się tak nagle i z gruntu zrujnować. [...] Zwiodła jeszcze, jak uważam, poetę i pewna intencja moralna – że mianowicie człowiek zbrodnią skalany, nie może dzieł szlachetnych dokonywać. Na to bowiem: cóż była za potrzeba kłaść zbrodnią obrońcę i przewodnika najlepszej sprawy?¹⁰⁵

W tym momencie z tragedii Małeckiego nie zostało już właściwie nic. Tylko czy Krajewski, modelując psychologiczne mechanizmy motywacyjne bohatera, a zwłaszcza projektując jego losy w ten epicki raczej niż dramatyczny sposób – wciąż miał na uwadze „układ sceniczny”? W przekonaniu własnym zapewne tak, skoro za ostatnią wadę konstrukcyjną uznał „niedostateczność ekspozycji co do głównego mianowicie pomysłu tragedii”, wywołującą dezorientację widzów słabiej obeznanych z historią Polski, a spowodowaną – jak przypuszczał – nadmierną troską o zwięzłość i logikę akcji. Gdy w ponad dwadzieścia lat później pozytywny wzór tragedii Małeckiego wskazywał autorom dramatycznym Kazimierz Kaszewski, zauważał on, że nadal „jest pomiędzy piszącymi pewna niecierpliwość, a zarazem ociężałość umysłowa, która nie lubi łamać się z trudnościami, jakich wymaga dobra budowa dramatu – to w znacznej części tamuje doskonalenie się form, jakich wymaga scena z uwagi zwłaszcza na upodobania współczesne”¹⁰⁶. Mimo wytrwałości krytyki w udzielaniu porad – specjalnie do tragedii stosowanych.

4. Tragizm i historia w teatrze

Sama już różnorodność form, w jakie przystrajano krytyczną refleksję (podręczniki dla pisarzy, ankiety, historyczne syntezy i bieżące przeglądy), zdaje się podważać tezę Aliny Kowalczykowej o zamarcu dyskusji o dramacie pod wpływem dominacji gatunku powieściowego w okresie pozytywizmu po opadnięciu ostatniej fali refleksji na ten temat po roku 1860. Prawda, że przytłaczająca większość późniejszych wypowiedzi potwierdza kosztowność gatunku jałowością teoretycznych wywodów przywołujących tradycyjne schematy rodzajowe, i że – poza niezbyt oryginalną, za to ważną dla ustalenia się pozytywistycznego wzorca dramatu historycznego, przedmową Szujskiego do zbioru

¹⁰⁴ Tamże, s. 408.

¹⁰⁵ Tamże, s. 408-409.

¹⁰⁶ K. Kaszewski, *Nasze współczesne dramatopisarstwo*, EMTiA 1883, s. 51.

jego dramatów z 1867 roku – właściwie nie ogłaszano w tej epoce tekstów o charakterze dramatopisarskich manifestów¹⁰⁷.

Pisano jednak nieprzerwanie, a niejedna recenzja stawała się w istocie pretekstem do sformułowania założeń programowych recenzenta – najczęściej drogą poprawiania autorskich błędów w sposób zaprezentowany chociażby w cytowanej recenzji Krajewskiego. Znajdowano wszakże i przykłady pozytywne, ale nawet i do tekstów poprawianych najważniejsi przynajmniej krytycy (jak Bogusławski i Kaszewski czy Kotarbiński i Chmielowski) podchodzili z dużą wyrozumiałością, pamiętając o czyhających na autorów pułapkach. Nie tylko tych związanych z polityczną dyktaturą cenzury, a teatralną aktorów. Postępująca w całym cywilizowanym świecie profesjonalizacja pisarskiego rzemiosła, przy jednoczesnym nieuregulowaniu kwestii praw autorskich, stawiała autorów dramatycznych w sytuacji o wiele jeszcze trudniejszej niż ta, w której znajdowali się powieściopisarze. Przyznawali to nawet jurorzy konkursów dramaturgicznych, uzasadniając wysokość pierwszej nagrody:

Powiedzieliśmy, iż pierwsza nagroda była stosunkowo wielką, choć nie łudzimy się tym, iż taka nagroda może być jedynym bodźcem do pracy na niwie dramatycznej. Wiemy dobrze, że i tak nagradzana praca podjęta na scenie, nie rokuje znacznych korzyści wówczas, gdy utalentowanemu pisarzowi także sama praca, podjęta na niwie powieściarskiej, wynagrodzi się w dwój- i trójnasób więcej. Wiemy, że uprawa niwy powieściarskiej jest zajęciem nierównie wygodniejszym, a dochód z niej jest tym pewniejszy, iż nabywa czy to księgarz, czy wydawca pisma, kupuje dzieło zazwyczaj nieczytane, niekiedy nienapisane lecz tylko zamówione i przyobiecane.

Na polu uprawy niwy dramatycznej walczyć przychodzi, nawet najbieglejszym na innym polu pracownikom, z nieuniknionymi przeszkodami, a to z koniecznością kłębowania fantazyi swej do nader ścisłych ram sceniczności. Przelamawszy te (według piszącego) przeszkody, wypadła jeszcze ryzykować ustaloną nieraz na innym polu zasługę pióra, poddaniem się pod krytykę różnostronną i wcale wymagającą, kilkunastu członków komisji. Po przebyciu zwycięsko tej próby, autor przechodzi ogniową próbę wobec polskiej w ogóle publiczności, która jest ostatecznym i względnie do sceny uważając, sprawiedliwym sędzią. Sprawiedliwym jest sędzią choćby względnie, bo nie dla literackiej zasługi, lecz dla publiczności, dla podniesienia i uszlachetnienia narodowej sztuki, ro[z]pisują się konkursu. Co się więc publiczności nie podoba, co się jej podobać nie może, to nie powinno uzyskać pobjaźnienia w komisji¹⁰⁸.

Wszystkie trudności wymienione z myślą o najogólniej pojmowanym dramacie (komisja konkursowa wyróżniała tragedię, dramat, komedię i obrazek ludowy) – w odniesieniu do tragedii ulegały znacznemu zwielokrotnieniu. Wiedzano, że aktorom brakuje techniki wykonawczej, a widzom odpowiednio wysokiej i subtelnej kultury odbioru, więc i sąd ich nie powinien być właściwie uchodzić nawet za względnie sprawiedliwy. Krytyka natomiast zdawała wykazywać nawet pewien przerost kompetencji – a ta spoza, by tak rzec, pierwszej ligi, przy jako takim pojęciu o niewystarczalności samych tylko mechanizmów akcji i warunków nastroju dla skonstruowania utworu godnego miana tragedii, potrafiła się z nim obejść ze szczególnym okrucieństwem. Jak niesłychanie ryzykownym był sam gest umieszczenia w podtytule takiej klasyfikacji gatunkowej – przekonuje chociażby opinia Adama Rządewskiego o gatunkowej świadomości Korzeniowskiego:

¹⁰⁷ Zob. A. Kowalczykowa, hasło: *Dramat. Dyskusje i refleksje*, w zbiorze: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 1994, s. 187.

¹⁰⁸ *Sprawozdanie Komisji Konkursowej o rozdaniu nagród za utwory sceniczne w roku 1875. – Rok V*, „Przegląd Polski” R. IX, z. X, kwiecień 1875.

Zostało nam po Korzeniowskim ośmnaście dramatów, z których dwa tylko, *Mnich* i *Aniela*, tragediami są nazwane. Z rozpatrzenia dramatów, a jeszcze więcej z zasad wygłoszonych w *Kursie poezji*, przekonamy się, że specyfikacji tej nie robił autor ze względu na treść, ale wyłącznie na formę, gdzie od początku do końca jest ciągle nastrój poważny, a żart i lekkość ani na chwilę nie mają przystępu – to jest tragedia. Gdzie dialog poważny miesza się z wesołym – jest dramat¹⁰⁹.

Korzeniowski należał do innej epoki. Wobec pisarzy współczesnych, których dzieła klasyfikowane decyzją autorską jako tragedie podlegały równie ostrej weryfikacji, stosowano raczej strategię pouczenia i zachęty. Rosnącym wymaganiom towarzyszyły nieodmiennie wyrazy tęsknoty za ich spełnieniem. Już u samego zarania epoki Stefan Pawlicki pisał o tragedii:

Od długiego czasu tęsknimy za nią, przesyleni słodyczami komedii. Dla ducha potrzeba od czasu do czasu męskiej strony, jeżeli nie ma zniedołężnieć zupełnie. Taką strawą jest tragedia; ona nie tylko jest oczyszczeniem ducha, jak mówi Arystoteles, lecz przemienia miękkie żelazo ludzkiego serca w hartowną stal; pod jej gorącym tchnieniem przetapia się dusza: grube, doczesne żuźle spadają na dół, a wychodzi na jaw sam błyszczący kruszec¹¹⁰.

Słowa te, skreślone w 1868 roku, pochodzą jeszcze z okresu poprzedzającego wyjazd Pawlickiego do Rzymu, kiedy był wykładowcą warszawskiej Szkoły Głównej, utrzymującym bliskie kontakty między innymi z Kazimierzem Kaszewskim i w ogóle rozchwytywanym przez ówczesną elitę umysłową stolicy, tak więc jego sąd można uznać za względnie reprezentatywny dla kulturalnego środowiska Warszawy¹¹¹. Na początku lat siedemdziesiątych nastąpiło pewne ożywienie zainteresowania tragedią, związane z wystawieniem na warszawskiej scenie sztuk Szekspira i Schillera, które jednak trudno byłoby porównać z akcją „celowego przygotowania widza do odbioru tragedii”, zaobserwowaną przez Ratajczakową w „całej serii przekładów tragedii francuskich, jakie w latach 1800–1807 poprzedziły prapremierę pierwszej polskiej przedstawicielki tego gatunku, *Władysława pod Warną Niemcewicz*”¹¹². Lubowski wprost osądził, iż pojedynczo wystawiane „tragedie Szekspira i Schillera nie wyrobiją smaku w nieprzywykłej do nich publiczności”, a w dodatku zastrzegął, że:

i w tych kilku sztukach potrzeba się umieć zastosować do dzisiejszych poglądów i usposobień, a więc umieć wykreślić, co zwietrzałe i innej cywilizacji należne, a uzupełnić, co w harmonii logicznej konieczne. W *Kupcu weneckim* i *Romeo i Julii* zostało wiele scen niepotrzebnych, nie należących do głównej akcji, a nadto sceny nie były pościągane w taki sposób, iżby jedność miejsca i czasu cokolwiek względniej zachowaną była¹¹³.

¹⁰⁹ A. Rządewski, *Józef Korzeniowski. Studium literackie*, „Biblioteka Warszawska” 1876, t. 1, s. 233.

¹¹⁰ S. Pawlicki, „*Paria*”. *Tragedia w 5-ciu aktach wierszem z chórami, Kazimierza Delavigne’a, przetworzona przez Wacława Szymanowskiego. Muzyka Stanisława Moniuszki. Przedstawiona po raz pierwszy w Wielkim Teatrze dnia 7 maja 1868 r.*, „Biblioteka Warszawska” 1868, t. 2, s. 532.

¹¹¹ Z potoczną opinią, podjętą przez Tatkiewiczza, wedle której Pawlicki był „w początkowej działalności docentem Szkoły Głównej i pionierem pozytywizmu, potem zaś pojechał do Rzymu, spędził lat kilkanaście, został tam księdzem i do Krakowa przybył już jako ksiądz [...]”, jednakże „pozytywizm z kwestią katolicką nie doszedł był w nim do jedności”, polemizuje Andrzej Przymusiła (*Stefan Pawlicki a pozytywizm*, w zbiorze: *Polska myśl filozoficzna i społeczna*, t. 2, red. B. Skarga, Warszawa 1975), ale ta kwestia nie ma tu oczywiście znaczenia.

¹¹² D. Ratajczak, *Przestrzeń w dramacie...*, s. 186.

¹¹³ [E. Lubowski], *Przegląd Teatralny*, „Biblioteka Warszawska” 1871, t. 1.

Pawlicki także nie był przeciwnikiem reguły trzech jedności, której przypisywał Arystotelesowski rodowód. W cytowanej recenzji *Pariasa* Delavigne'a, sztuki uchodzącej za dyskretnie już „zromantyzowaną” kolorytem lokalnym, podkreślał, że jej autor wraz z rówieśnikami, „którzy się zwali klasykami”, zostali zapomniani „nie dlatego, że obstawali za arystotelesową jednością miejsca, czasu i akcji, lecz że byli miernymi twórcami, którzy głębokość uczuć zastępowali nawalem słów, a złoto natchnienia błyskotkami nieszczerej deklamacji”¹¹⁴. W rezultacie, pisząc o warszawskiej premierze *Pariasa* w przekładzie (czy też – jak się wyraził – „przetworzeniu”) Szymanowskiego i z muzyką Moniuszki, Pawlicki chwalił skróty dokonane przez tłumacza, ganił zaś kompozycję Delavigne'a, zachowaną w „przetworzeniu”. Co znamienne jednak – nie koncentrował się na „węzłach” akcji czy stopniu głębi psychologicznej charakterów, za to postawił zarzut wobec tragedii najpoważniejszy z możliwych: brak konfliktu tragicznego. Idamor – ukryty pod „maską” sprawiedliwie (na polu walki) zdobytej godności indyjskiego wodza tytułowy parias, walczący o godność swego plemienia i prawo do miłości Neali, córki najwyższego kapłana Brahmy – w ogóle nie wydawał mu się tragiczną – w sensie gatunkowym – postacią. Pawlicki bowiem, przekreślając tym sposobem cały dorobek romantyzmu, kategorię *tragedii* najwyraźniej wiązał ściśle z *formą tragedii*, zawężonej w dodatku do jednej tylko jej odmiany – dramatu społecznego:

Tragiczna bowiem kolizja powstaje przez uderzenie silnej jednostki o prawa ogólne, stałe, którymi kieruje się społeczność. [...]

Ale żeby walka mogła mieć miejsce, powinna ją poprzedzać zgoda. Jednostka zrazu zostaje w zgodzie ze swoim społeczeństwem, razem z nim się rozwija, i dopiero z czasem stawszy się zbyt silną, a wskutek siły swojej zbyt dumną, wynosi się nad prawa, którym poddane być muszą osobniki, aby społeczność mogła być całą. To wyłamanie się spod praw ogólnych staje się powodem walki, kończącej się śmiercią jednostki. Jest to walka umyślna, [...] prowadzona z całą świadomością; tylko w tej formie może się objawić kolizja tragiczna¹¹⁵.

Warunek zgody, poprzedzającej walkę, unicestwiał oczywiście szanse wyłuskania z historii Idamora konfliktu tragicznego:

W *Parii* [...] tej walki nie ma; bohater ginie, ale bez walki, bo jej być nie mogło. Gdyby Idamor, zaciągając się do wojska indyjskiego, był wymienił pochodzenie swoje, nie byłby przyjętym; byłby pozostał, jak dawniej, poza obrębem społeczeństwa. Ginie nie dlatego, że będąc jednostką wyniósł się nad ogólne prawa społeczności, że wolę swoją osobistą postawił nad wolę ogólną, lecz ginie jak człowiek, przechadzający się w bliskości tarczy, do której strzelają żołnierze. Chociaż wie, że to miejsce jest niebezpiecznym, chociaż nie ma nic wspólnego z ćwiczącymi żołnierzami, przechadza się jednak uporczywie, wystawiając się na kule. Gdy go jedna dosięgnie, nie będzie w tym nic tragicznego – będzie to kolizja fizyczna, której nikt nie chciał; w zupełnie takim położeniu jest Idamor¹¹⁶.

Obcość bohatera wobec społeczeństwa, z którym popaść miał w konflikt, rodziła konieczność dodatkowej niezręczności, jaką w przekonaniu Pawlickiego było budowanie kolizji tragicznej na kłamstwie. Krytyk twierdził bowiem, że „postać ukazująca się od początku sztuki do jej końca w świetle zupełnie fałszywym, stojąca tylko przez kłamstwo, jest co najmniej kreacją zupełnie zwichniętą”¹¹⁷, bo jakkolwiek widzowie mogą

¹¹⁴ S. Pawlicki, dz. cyt., s. 523.

¹¹⁵ Tamże, s. 524.

¹¹⁶ Tamże.

¹¹⁷ Tamże, s. 526.

tolerować podstęp Idamora („w rzeczy samej niewinny i przynoszący korzyść społeczeństwu”¹¹⁸), to jednak, spragnieni charakterów wyższych i czystych, nie zdołają wzbudzić w sobie doń sympatii, a „bohater [...] tragiczny, który nie potrafi przywiązać do siebie serca widzów tysiącem nitek, jest źle pomyślany”¹¹⁹. Oczywiście historia Idamora nie dosięga wyżyn tragizmu Wallenroda, bo wobec podstępów „niewinnych” i „przynoszących korzyść” stawką nie będzie raczej pośmiertny los duszy bohatera. Z kolei – przykładowo – Larik, tytułowy bohater późniejszej tragedii Jana Gadomskiego, działał co prawda, jak każdy spiskowiec, podstępnie, ale nie zmieniając tożsamości – a już recenzent, Witold Janicki, uznał, że „czyny brudne, wstrętne, w szlachetnym dokonywane celu, potęgują tragiczność Larikowego losu”¹²⁰. Porównując dalej, wskazać można inny rodzaj konfliktu tragicznego, jakiego dla Asnykowego *Kiejstuta* domagał się Kaszewski:

Jeżeli tragik postawi ideę ludową Tella przeciw idei państwowej Gesslera, Pozę przeciw Inkwizycji, ambicją Wallensteina przeciw władzy cesarza, czystość duszy Arrii przeciw przewrotności i zepsuciu Messaliny, opasującym się wzajem potężnym kołem, czujemy w arenie bohaterów godnych siebie, nie pamiętamy na to, co jest moralnie dobrym lub złym, ale przypatrujemy się walce dwu idei, dwu potęg, i jeden przeciwnik rośnie nam w oczach wielkością drugiego. Tu nie otrymujemy tego wrażenia grozy estetycznej, Kiejstut nasz nie zyskuje przez przeciwnika ani całą wzrostu bohaterskiego – to człowiek, który pada jakby od apopleksji lub dżumy; żal nam go, bo mąż uczciwy, ale nie dał nam sposobności do podziwiania swej siły, jako bohater tragiczny¹²¹.

Formułę tragizmu opartego na konflikcie idei wcielonych w postaci dramatu, w Heglowskiej estetyce zakładającą pojednanie w ostatnim ogniwie triady (syntezie), przyswoił polskiej kulturze Zygmunt Krasiniński w *Nie-Boskiej Komedii*¹²². W dramacie Asnyka – zdaniem Kaszewskiego – przeciwieństwa „nie dochodzą [...] miary tragicznej i nie mają w sobie nic przeważnie groźnego, przed czym by truchlał umysł czytelnika”¹²³, ponieważ „Kiejstut stoi zbyt wysoko, ażeby zwracał uwagę na robactwo pełzające u jego nóg”¹²⁴. Drugi dramat Asnyka, *Cola Rienzi*, budził z kolei wątpliwości Bogusławskiego, który zastanawiając się nad tym, „czy podobny utwór sceniczny posiada wymagane dziś od tragedii warunki”, zastrzegając, by w jego powątpiewaniu nie dopatrywać się „pobożnego westchnienia za klasycznymi trzema jednościami”¹²⁵ – których dla tego samego dramatu (jak i dla wszystkich innych) domagał się Edward Lubowski:

W dramacie [...] jedność czasu tak pogardzana przez rozszalałych romantyków, a przede wszystkim jedność akcji, będzie należeć zawsze do najgłówniejszych fundamentów każdego wyższego utworu dramatycznego. [...] To rozerwanie epizodyczne, jakiego się poeta nie ustrzegł w swoim dramacie, rozerwanie zanadto uderzające, bo ciągle zastępowane opowiadaniem osób trzecich, zaciera wyrazistość głównego bohatera, znikającego nam sprzed oczu w najważniejszych chwilach¹²⁶.

¹¹⁸ Tamże, s. 527.

¹¹⁹ Tamże.

¹²⁰ W. Janicki, „Larik”. *Tragedya Jana Gadomskiego*, EMTiA 1886, s. 501.

¹²¹ K. Kaszewski, „Kiejstut”, *tragedya w pięciu aktach, przez Adama Asnyka*, „Biblioteka Warszawska” 1879, t. 1, s. 485.

¹²² Zob. M. Janion, *Wstęp*, do: Z. Krasiniński, *Nie-Boska Komedia*, BN I 24, Wrocław 1966.

¹²³ K. Kaszewski, „Kiejstut”..., s. 484-485.

¹²⁴ Tamże, s. 484.

¹²⁵ – B – [Wł. Bogusławski], *Rienzi*, „Kurier Warszawski” 1873, nr 274, s. 1.

¹²⁶ E. Lubowski, „Cola Rienzi”, *dramat historyczny z XIV wieku, w 5-ciu aktach, prozą oryginalnie napisany, przez Adama Asnyka (El...y)*, Kraków 1873 r., „Biblioteka Warszawska” 1874, t. 1, s. 534.

Byłoby trudno na podstawie tych kilku przykładów wyciągać stanowcze wnioski, ale warto by może uważniej przyjrzeć się tej elastyczności krytyki idealistycznej, podejmującej wątki romantyczne, przeciwstawnej zauważalnej po stronie obozu pozytywistów skłonności do usztywniania reguł gatunkowych. Ideałem pozostawała harmonijna spójnia charakteru z akcją. „W tragedii p. Glińskiego – pisał Chmielowski, mając na myśli *Obląkanych* – są sytuacje istotnie i wysoce tragiczne, charaktery tylko do wyżyn tragiki nie dosiegają”¹²⁷. Uznawano, że wobec „powagi i szlachetności treści”, oczekiwanych od „czynności” dramatycznej¹²⁸, „powinna być w każdym utworze scenicznym choć jedna postać wyższa nad ludzką miarę”¹²⁹. Warunek ten, powtarzany jeszcze u schyłku lat dziewięćdziesiątych, dowodził, jak silne piętno na wyobrażeniach o wszelkich składnikach dramatu odcisnęła Freytagowska teoria piramidalnego rozwoju akcji z załamaniem w punkcie kulminacyjnym.

Kaszewski, który dla bohatera tragicznego domagał się w recenzji *Kiejstua* skrojonego na jego miarę przeciwnika, usiłował przecież przeforsować model akcji budowanej techniką kontrapunktu. Bezskutecznie. Jeden bohater prowadzący (a w przypadku tragedii stosownie jeszcze wywyższony) pozostawał konstrukcyjnym fundamentem dramatu. Gdy zgrzeszył przeciw temu krytycznemu przykazaniu autor *Domny Rozandy*, ukrywający się pod pseudonimem Zenobiusz Drakuli (chodziło o Bronisława Grabowskiego), Jeske-Choiński, recenzując rzekomo – wedle wskazówki tytułu własnej recenzji – „dwa dramata”, *Domnie Rozandzie* poświęcił zaledwie kilka zdań w zakończeniu omawianego obszernie *Larika*, uznając najwyraźniej, iż nie warto na dłużej zatrzymywać się przy utworze, któremu „braknie przede wszystkim bohatera dramatycznego, który by stał w środku czynności i wpływał na nią, wytworząc jednolitość kompozycji”¹³⁰. Gotowy „przepis” na konstrukcję takiego bohatera podał w cytowanej wyżej recenzji dramatu Asnyka Edward Lubowski:

W [...] malowaniu bohaterów zawsze najwięcej chodzić powinno o uwydatnienie uczuć ich i przymiotów lub błędów ludzkich, bo z pomocą tych dopiero ocenimy z całą głębokością czyny publiczne, które przedstawione bez tych pobudek wewnętrznych, bez tych najskrytszych motywów, będą tylko deklamacyjnym rozprawdaniem samych faktów, dostatecznie już znanych z historii¹³¹.

I obojętnie, jak uparcie by nie dowodzić, że krytyka postyczniowa nie występowała z pozycji estetycznego prawodawcy, strzegącego klasycystycznych reguł, recenzje Lubawskiego podpowiadały jednoznacznie, że tę głębię charakterów należało jeszcze wciśnąć w ów niezwalczony gorset trzech jedności¹³² (z innym faktycznie, niż u klasycystów, bo skupionym na warunkach nadawczo-odbiorczych współczesnego teatru uzasadnieniem), unikając przy tym co najwyżej „deklamacyjności”.

Tłumacz Delavigne’a – zdaniem Pawlickiego – ustrzegł się jej dzięki językowej indywidualizacji postaci. W „przetworzeniu” swym jednak – ku zadowoleniu recenzenta – nie naruszył podstawowej tkanki stylistycznej tragedii regularnej, oddając *Parię* klasycznym trzynastozgłoskowcem, uchodzącym za odpowiednik francuskiego aleksandry-

¹²⁷ P. Chmielowski, *Obląkani, tragedia w pięciu aktach*. Napisał Kazimierz Gliński, Warszawa 1882..., „Ateneum” R. VII, t. I, z. III, marzec 1882, s. 573.

¹²⁸ T. Jeske-Choiński, *Technika dramatu...*, s. 492.

¹²⁹ A. Oppman, *Gliński w dramatach. Z okazji wystawienia „Almanzora”*, „Bluszcz” 1898 nr 12, s. 93.

¹³⁰ T. Jeske-Choiński, *Dwa dramata*, „Kurier Warszawski” 12.11.1886, nr 313b, s. 3.

¹³¹ E. Lubowski, *„Cola Rienzi”...*, dz. cyt., s.534.

¹³² Jedność miejsca i czasu postulował dla przeróbek dramatów Szekspira (zob. przyp. 112), o jedności czasu i akcji wspominał w recenzji *Coli Rienzi*.

nu. Tymczasem w samej Francji oplakiwano już śmierć tej szkoły aktorstwa tragicznego, która zerwała z melodyjną recytacją wiersza klasycznej tragedii. Sto lat wcześniej w aktorskiej deklamacji francuskiej efekty muzyczne „istniały same dla siebie, niezależnie od gestu i sensu wypowiedzianej kwestii, a każda tyrada rozkwitała niczym aria solisty górująca nad innymi rolami, czy nawet w obrębie tej samej roli”¹³³. Gdy jednak Pawlicki ogłaszał swą recenzję, paryscy korespondenci donosili, że już od czasów rewolucji francuski aktor – idąc za przykładem Talmy – „stara się, żeby zapomniano, że recytuje wiersze: przerywa je, sieka, łyka gdzie tylko może, nie tylko nie daje nacisku na rym, ale go wiąże z następującym wierszem, żeby przeszedł nie postrzeżony – słowem, usiłuje z poezji zrobić prozę”¹³⁴, dzięki czemu „zrywa jednostajność aleksandrynow i zbliża się o ile podobna do zwykłej mowy, nie zatracając poetycznej dostojności”¹³⁵. Rozwijając tę technikę, następczyni Talmy, Rachel, „wskrzesała na chwilę, w każdych innych ustach martwą, tragedią francuską”:

Sztuką wymowy nagięła sztywny wiersz francuski do scenicznej potrzeby, nadała mu prostotę rozmowy, nie odbierając ani powagi myślom, ani muzyki rymom. Posługując się zawsze jedną formą wiersza, umiała wypowiadać poważne sceny epiczne, gwałtowne, namiętne, zimno rozumne, lekko żartobliwe lub szydercze, wymagające koniecznie krótkiego wiersza¹³⁶.

A jednak – podkreślali recenzenci – „Rachel mogła tylko wywoływać ducha tragedii, wskrziesić jej nie mogła”¹³⁷, nie znajdując godnych partnerów¹³⁸. Ale i gra tej wielkiej tragiczki pozostawała już wtedy jedynie wspomnieniem, przy którym bładły jej naśladowczyni:

Jakże nisko w istocie musiało upaść poczucie piękna, kiedy paryska młodzież mogła porównać pannę Karoly z Rachelą. Popracowawszy, Karoly będzie przedstawiała nieźle bohaterki na *bulwarze zbrodni*, ale do najwyższego przybytku sztuki nie wejdzie, bo natura odmówiła jej niezbędnych ku temu warunków. Rysy jej tatarskie, ruchy powszednie, głos chrapliwy, żadnego cieniowania w deklamacji; w ostatnim akcie, kiedy wiersze powinny błyszczeć i razić jak błyski sztyletu namiętnością miotanej dłoni, ona zwalnia mowę... i recytuje przekleństwa, niby wyuczoną na pamięć lekcją¹³⁹.

Trudność zadania pozbawionej monotonii recytacji francuskiego aleksandrynu odnotowywano w poczuciu swoistego skazania na tę jedną miarę wierszową, organicznie jakoby zrośniętą z prozodią i logiką języka („jego jasność i konieczna dokładność zakłuły poezją francuską w te więzy”¹⁴⁰). W Polsce (i nie tylko) poszukiwano innych sposobów zbliżenia scenicznej dykcji do „naturalnej”, potocznej wymowy. W latach osiemdziesiątych Teodor Jeske-Choiński mógł już bez obaw stwierdzić, iż „autorowie nowszych czasów dowiedli, że i proza nadaje się bardzo dobrze do dramatu w szerszym stylu”, ponieważ „nieskrępowana niczym, nagina się łatwiej od wiersza do dykcji charakte-

¹³³ M. Dębowski, *Trzy szkice o aktorstwie tragicznym w dobie oświecenia i klasycyzmu*, Kraków 1996, s. 33.

¹³⁴ *Francuskie i włoskie rymotwórstwo*, „Biblioteka Warszawska” 1861, t. 1, s. 659.

¹³⁵ Tamże, s. 661.

¹³⁶ Tamże, s. 661.

¹³⁷ *Panna Karoly w Andromace. Wskreszenie tragedii. Rachel*, „Biblioteka Warszawska” 1860, t. 4, s. 602.

¹³⁸ Pozycja ta skazywać miała niejako tragiczkę na gwiazdorstwo: „Kaźda jej rola żyła, ale żyła sama jedna pośród martwej całości. Dopóki była na scenie, biły serca, płynęły łzy – drzenie litości lub zgrozy krążyło po sali. Jak tylko wyszła, życie wraz z nią zniknęło – Tezeusz stawał się bledszy niż jego na etruskich wazonach odbicie, Andromaka mdlała jak statua nagle mgłą przysłoniona, Hipolity i Achillesy rozwiewały się jak widziadła, skoro ona zniknęła... Zaprawdę, dziwne to zjawisko.” Tamże, s. 602.

¹³⁹ Tamże, s. 603.

¹⁴⁰ *Francuskie i włoskie rymotwórstwo*, dz. cyt., s. 659.

rystycznej, której tak zwani klasycy francuscy i niemieccy jeszcze nie znali”¹⁴¹. W tej sprawie polemizował nawet z Freytagiem, który, opowiadając się w referowanej przezeń pracy z początku lat sześćdziesiątych zdecydowanie za wierszem, jawił się już Choińskiemu jako „starej szkoły wychowaniec”. W czasie, w którym powstawały rozprawy Freytaga, Krajewski w recenzji *Listu żelaznego* Małeckiego tęsknił jeszcze za rymem:

Poetycki styl p. Małeckiego jest w harmonii z pomysłem i kompozycją dzieła [...]. Będzie to styl oryginalny w całym znaczeniu tego wyrazu, skoro w dalszych pracach zupełnej snadności nabierze, a zarazem podda się najwłaściwszej językowi naszemu wersyfikacyjnej formie: mówię tu o rymie. Zawadza on częstokroć niemało w pisaniu, to prawda; ale bez niego nie ma też prawdziwych polskich wierszy. Kto pisanie tak na serio bierze, u kogo ono jest pracą tak obmyślaną jak u p. Małeckiego, dla takiego będzie rym pewnym zwiększeniem pracy stosunkowo niewielkim do reszty; a jak się to wynagradza podniesieniem siły, barwności, a zatem oryginalności i efektu! Jest także rym niekiedy w kolizji z wymaganiami dramatycznego stylu; nie można temu zaprzeczyć i kto wie, czy to nie główny powód, dla którego p. Małecki rymu nie użył; ależ kolizje te nie są częste i można sobie z nimi poradzić choćby poświęcając wyjątkowo efekt rymowy dla ważniejszego. Uczyniwszy te zastrzeżenia, przyznaję, że wersyfikacja w *Liście żelaznym* jest miejscami tak wyborna, jak nią tylko bez rymu być może. W wielu np. ustępach roli Ciechanowieckiego, trafne przekładanie średniówki nadaje dykcji rażny i decydujący ton, nader odpowiedni energii bohatera¹⁴².

W samej już swej tonacji apel Krajewskiego wydaje się jedynie pobożnym, tęsknym westchnieniem. Oczywiście, dramaty rymowane pisywano jeszcze i w XX wieku, ale w połowie wieku XIX tendencje reformatorskie objawiały się między innymi właśnie w programowym zarzucaniu rymu. Pawlicki natomiast w 1868 roku był już naprawdę anachroniczny, gdy krytykując teatr francuskiego klasycyzmu, podporządkowywał jednocześnie temu modelowi własną wizję tragicznej sceny. Już w XVIII wieku w Anglii „wiersz biały, elżbietański”, jako bliższy „językowi naturalnemu” przeciwstawiany był francuskiemu aleksandrynowi¹⁴³.

Wiersz „miarowy”, mniej więcej od połowy XIX wieku zyskujący popularność wśród polskich dramatopisarzy, a z oporami przyjmowany przez krytykę, w wykonaniu Ludwika Jenikego, który nie ukrywał nawet swej zależności od wzorców niemieckich (zresztą jako tłumacz między innymi Goethego niespecjalnie mógłby ukrywać), zjednał sobie nawet przeciwników tego systemu. Kaszewski pisał:

Jeżeli przekład *Tassa* był bez zarzutu, przekład *Ifigenii* należy do najwytworniejszych. [...] Przekład p. Jenikego jest tak zwany miarowy, zupełnie zastosowany do wzoru niemieckiego. Lubo osobiście przeciwni jesteśmy temu systemowi w poezji polskiej, cośmy już niejednokrotnie mieli sposobność wypowiedzieć, jednakże, zgodziwszy się na tę metodę, wyznać musimy, że ją p. Jenike u nas doprowadził w swych przekładach do możliwej doskonałości. Inni tłumaczą i piszą niby wierszem miarowym, ale ten ich wiersz zasada się tylko na równości liczby zgłosek i na jedności średniówki. Jest to więc prosty wiersz biały, bez rymu, ale jeżeli wiersz ma być miarowym, to niechże będzie takim nie tylko w ogóle zgłosek, ale i w każdej pojedynczej części wiersza. Tymczasem, jak u Korzeniowskiego, tak i u Szujskiego jamb z trochejem szturchają się co chwila i szarpia ucho czytelnika. P. Jenike w swych przekładach od początku do końca przeprowadził jednak z kilkanaście tysięcy prawdziwych jambicznych miar, o ile te prawdziwymi być mogą; co już jest pracą mozolną¹⁴⁴.

¹⁴¹ T. Jeske-Choiński, *Technika dramatu*, EMTiA 1887, s. 557.

¹⁴² A. A. Krajewski, dz. cyt., s. 412-413.

¹⁴³ Zob. M. Dębowski, dz. cyt., s. 22.

¹⁴⁴ K. Kaszewski, *Kilka słów o przekładach Ludwika Jenikego*, „Biblioteka Warszawska” 1867, t. 4, s. 146-147.

Sam Jenike zadbał o teoretyczną podbudowę własnej praktyki pisarskiej, publikując w 1865 roku rozprawkę *O znaczeniu rytmu w poezji, a mianowicie o rytmiczności języka polskiego*. Głosił w niej, że „dla tragedii i dramatu najodpowiedniejszy zdaje się być wiersz miarowy biały; komedia i epos bardziej już domagają się rymu, a rodzaj liryczny nieodzownie go potrzebuje”¹⁴⁵. Instrukcje zaś czysto warsztatowe zaczął od przydzielenia poszczególnym gatunkom literackim stosownych dla nich stóp i metrów – epopei przypadł heksametr daktyliczny, liryce trochej, a poezji dramatycznej – jamb. Przydział ten mógłby się jednak wydać stosowniejszy dla starożytnej greki (z jej zbliżonym do jambicznego rytmem potocznej mowy) niż dziewiętnastowiecznej polszczyzny (z jej niewzruszonym akcentem paroksytonicznym). Nie z tego jednak źródła Jenike wywodził swoje wnioski. Uznany tłumacz ani nie porównywał języków, ani tym bardziej nie próbował ich ku sobie „naginać” – jak to czynili niektórzy jego poprzednicy. O dobrym jednak jego rozeznaniu w ówczesnym stanie badań nad polską prozodią świadczy fakt wymienienia trzech najważniejszych rzeczywiście nazwisk¹⁴⁶.

Zacytował wszakże Jenike tylko ustalenia Królikowskiego – i tylko te, które dotyczyły wrodzonej człowiekowi skłonności do rytmizowania wiersza (nawet niemiarowego) podczas głośnej recytacji. Wobec dwóch pozostałych poprzedników nie zadał sobie nawet trudu polemiki, nader istotnie uzasadniając pominięcie ich poglądów tym, że „Nowaczyński i Elsner prac swych nie ukończyli, dziełko zaś Królikowskiego, pomimo wielu zalet, dziś, po czterdziestu latach, już się zestarzało”¹⁴⁷. Przyznać jednak wypada otwarcie, że Jenike podejmując te same wątki co Królikowski, dzieła jego w jakimś wyrażnie zauważalnym stopniu nie odmłodził. Podtrzymał historycznie ujmowany podział języków na iloczasowe – starożytne i akcentowe – współczesne (podział wyrażnie odmienny od wartościującej klasyfikacji Nowaczyńskiego), posługiwał się w opisie miarą stóp greckich i przywoływał wzory współczesnej poezji niemieckiej. Podtrzymał oczywiście zasadę niewzruszonej pozycji akcentu, dowodząc jednocześnie elastyczności polszczyzny, zdolnej przyswoić wszystkie metra i stopy¹⁴⁸.

¹⁴⁵ L. Jenike, *O znaczeniu rytmu w poezji, a mianowicie o rytmiczności języka polskiego*, „Biblioteka Warszawska” 1865, t. 2, s. 198.

¹⁴⁶ Najważniejsze punkty programów Nowaczyńskiego, Elsnera i Królikowskiego referuje M. R. Mayenowa, hasło: *Prozodia*, w zbiorze: *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1996.

¹⁴⁷ L. Jenike, *O znaczeniu rytmu w poezji...*, s. 189.

¹⁴⁸ Na przykład:

„a. Z akcentu języka naszego wypływa, że każdy wyraz dwuzgłoskowy tworzy w nim trochej, a ciąg wyrazów takich składa wiersz trocheiczny, z dowolną liczbą zgłosek, parzystą przy końcówce żeńskiej, nieparzystą przy męskiej, np.:

– U – U – U – U – U

Wtedy magnat na to tylko baczył,
Żeby szlachtę czapką papką raczył.

albo:

– U – U – U –

Dosiadł | konia, | pędzi | w lot.

Ale dodajmy na początku tego ostatniego przykładu jedną tylko zgłoskę, a rytm trocheiczny zmieni się zaraz w jambowy.

U – U – U – U –

I do | siadł ko | nia, pę | dzi w lot

Odróżnia wszakże dość znacząco rozprawkę Jenikego od wcześniejszych prac Królikowskiego i Elsnera cel poszukiwań. O ile tamci zmierzali do stworzenia form wersyfikacyjnych ustanawiających jedność słowa z muzyką w realizacji polskiej opery, o tyle Jenike koncentrował się na przyrodzonych skłonnościach rytmizacyjnych, objawianych już „w granicach życia fizycznego” przez „jednostajność oddychania i uderzeń pulsowych”¹⁴⁹, oraz scenicznej „naturalności” przypisanego dramatowi wiersza jambicznego, który „porusza się [...] z powabną lekkością, zdolny zarówno wyrazić cichą radość, jak łagodną skargę i refleksyjną powagę”¹⁵⁰. Trzydzieści lat później Władysław Bogusławski jeszcze protestował przeciwko zawłaszczaniu tego, co nazywał teatralną poezją, przez operę, odwracającą w ten sposób uwagę widzów – a także autorów – od właściwego dramatu¹⁵¹.

Wielkich wirtuozów sam ich kunszt utrzymuje na idealnym pograniczu, gdzie słowo i dźwięk przenikają się i zapożyczają od siebie wzajemnie. Ale wielkich wirtuozów, podających sobie na tej wąskiej krawędzi ręce, jak Maurel ze swoim deklamowanym śpiewem i Sara Bernhardt ze swoją śpiewaną dykcją, jest niewiele; natomiast rzesza wykonawców *minorum gentium* całe powodzenie swej interpretacji opiera na realistycznych w śpiewie akcentach, które siłą tragicznego frazesu potęgować się zdają, a w istocie zupełnie wynaturzają muzykę. I to się właśnie u nas podoba; niekoniecznie dlatego, żebyśmy się nie znali na dobrych artystach – Warszawa słyszała ich sporo i miała czas zorientować się; – ale słuchacz łaknie dramatycznych wrażeń, których jest jako widz pozbawiony; przyjmuje je więc stamtąd, skąd mu płyną, mało się troszcząc, czy to, co słyzy, jest recytowaną operą, czy muzycznym dramatem, kontent, że nawet gdy słowa nie rozumie, w dźwięku znajduje komentarz¹⁵².

Tymczasem właśnie deklamacyjną wirtuozerię artystów sceny warszawskiej akcentował Pawlicki w ocenie próby teatru, pomyślnie zaliczonej przez przeróbkę tragedii Delavigne’a. Recenzent przypisał główną zasługę trojgu odtwórców głównych ról. Postać Zaresa, ojca Idamora, stać się miała „jedną z [...] najudatniejszych kreacji”¹⁵³ Józefa Rychtera, o którym pisał po latach Kotarbiński, że „pochwylił nieco z tradycji Fredrowskiej”¹⁵⁴, natomiast w rolach tragicznych „grzeszył chwilami [...] tonem patetycznie przeciągniętym”, choć jednocześnie realizował je „w tonie bardziej realistycznym niż

b. Każdy znów wyraz trzygłoskowy sam w sobie tworzy amfibrach, a z zestawienia dwóch, trzech lub czterech takich wyrazów otrzymujemy rytm amfibrachiczny, niezmiernie potoczny, a stąd przydatny szczególnie w rodzaju gawędowym, np.

U – U U – U U – U U – U

Odwiecznym | zwyczajem | służyli | krajowi.

Lecz jeśli na początku tego wiersza, zamiast wyrazu trzygłoskowego, położymy dwuzgłoskowy, powstanie rytm daktyliczny, ruchem swym różny zupełnie od poprzedniego.

– U U – U U – U U – U

Starym zwy|czajem służyli krajowi.

Dowodzi to jak łatwo język nasz, przy pomocy zręcznych kombinacji zgłoskowych, nagiąć się zdoła do różnych rodzajów wiersza miarowego.” Tamże, s. 202-203.

¹⁴⁹ Tamże, s. 190.

¹⁵⁰ Tamże, s. 195.

¹⁵¹ „Tu może dopatrywać się trzeba najsilniejszej pobudki tłumnego na operze gromadzenia się publiczności, która szuka w niej tego, czego na sąsiedniej, korytarzem tylko oddzielonej scenie, znaleźć nie może – poezji.” Wł. Bogusławski, *Literatura czy muzyka?*, dz. cyt., s. 320.

¹⁵² Tamże, s. 320.

¹⁵³ S. Pawlicki, dz. cyt., s. 531.

¹⁵⁴ J. Kotarbiński, *Aktorzy i aktorki*, Warszawa – Płock 1925, s. 61.

Królikowski¹⁵⁵. Nadmiar realizmu zarzucił też Rychterowi Pawlicki, stwierdzając, iż „Paria, którego nam pokazał, był przerażający” („Nie przeczę – komentował recenzent – że istnieją tacy *in natura*, ale to nie racja jeszcze, żeby ich wprowadzać na scenę.”¹⁵⁶). Salomea Palińska w roli Neali grzeszyła – zdaniem Pawlickiego – tylko niezmiennością skali swego dostojenia. Było to ponoć charakterystyczną cechą tej aktorki, wyspecjalizowanej w dramacie współczesnym, że w historycznych tragediach opierała „całość roli na jednostajnie smętnych tonacjach”¹⁵⁷. Ponadto – wedle świadectwa Kotarbińskiego – męczyła widza „niemiłą dla ucha polskiego śpiewnością dykcji, zapewne spotęgowaną podczas pobytu w Wilnie” i „miała własny system gestykulacji, płynącej po liniach lekko pochyłych w stosunku do pionu figury”¹⁵⁸.

Za mistrza słowno-gestykulacyjnej harmonii uchodził Jan Królikowski, uczeń Kudlicza, który ponoć przy użyciu ciężkiej srebrnej tabakiery, kładzionej na czas recytacji na dłoniach młodych adeptów sztuki teatralnej, wykształcał w ich ruchach powagę klasycznego gestu¹⁵⁹. Grając w nowoczesnym repertuarze Królikowski do tego stopnia wydoskonalił technikę gestu i mimiki (według Bogusławskiego wyćwiczoną głównie w rolach czarnych charakterów oraz „sceptycznych obserwatorów”, czyli znanych z *pièce bien faite* autorskich rezonerów), że grą mimiczną potrafił wypełnić luki motywacyjne w konstrukcji postaci¹⁶⁰. Przede wszystkim jednak – stwierdzał Bogusławski – „Królikowski rzeźbił sobie i opracowywał dykcję, niby oprawę myśli, która stanowić miała przeważający w jego grze pierwiastek”¹⁶¹. Kotarbiński precyzował:

Wyrobił sobie Królikowski i spotęgował głos z natury niezbyt silny, wygimnastykował go cudośnie, przebiegał całą skalę tonów i półtonów, z wielkim bogactwem odcieni i kolorystyki. Wskutek umiejętnej ekonomiki i spotęgowania ekspresji (także za pomocą artykułowania spółgłosek) zdobywał się chwilami nawet na niepospolitą energię i siłę dykcji. Mistrz stopniowania, doskonały cyzeler żywego słowa, zadziwiał swym *s z e p t e m*, który dzięki dobrej emisji głosu dochodził do najdalszych zakątków sali koncertowej i Teatru Wielkiego¹⁶².

Bogusławski, nazywając Królikowskiego „dzieckiem dawnej szkoły, synem dawnego repertuaru”¹⁶³, widział w nim „jedyne dziś na naszej scenie przedstawiciela tragedii”¹⁶⁴. Kotarbiński odnotował, że nawet w komicznych rolach „artysta wykraczał poza ramy komediowe wskutek zbyt mocnej, silnie dramatycznej ekspresji”¹⁶⁵. Przy wszystkich jednak związkach z klasycznym aktorstwem, reprezentował przeciw Króli-

¹⁵⁵ Tamże, s. 64.

¹⁵⁶ S. Pawlicki, dz. cyt., s. 531.

¹⁵⁷ J. Kotarbiński, *Aktorzy i aktorki*, dz. cyt., s. 139.

¹⁵⁸ Tamże, s. 138.

¹⁵⁹ Przywołał tę anegdotę Wincenty Rapacki (*Trzy doby w rozwoju sceny naszej*, EMTiA 1887, s. 232).

¹⁶⁰ Zaobserwował to Kotarbiński w sztuce Feuilleta *Monjoye*, gdzie niedopracowany „pod względem psychologicznym” nagły przełom moralny w duszy bezwzględnego karierowicza pod wpływem rozpaczyci córki, Królikowski uzasadnił dzięki temu, że „przez cztery akty konsekwentnie przeprowadził zaniedbany przez autora rys miłości rodzicielskiej w nader subtelnie obmyślanej mimice” (J. Kotarbiński, *Aktorzy i aktorki*, dz. cyt., s. 56).

¹⁶¹ Wł. Bogusławski, *Siły i środki naszej sceny*, dz. cyt., s. 124.

¹⁶² J. Kotarbiński, *Aktorzy i aktorki*, dz. cyt., s. 44.

¹⁶³ Wł. Bogusławski, *Siły i środki naszej sceny*, dz. cyt., s. 128.

¹⁶⁴ Tamże, s. 130.

¹⁶⁵ J. Kotarbiński, *Aktorzy i aktorki*, dz. cyt., s. 54.

kowski – z konieczności, wynikłej „z obeszładniającej atmosfery naszego teatru”¹⁶⁶ – styl tragiczny kształtowany w kreacjach rzutkich młodzieńców z ludu, starych wiarusów oraz wspomnianych już czarnych charakterów i rezonerów autorskich. Toteż nawet Kotarbiński, piszący o swym mistrzu z bezgranicznym niemal uwielbieniem, przyznawał, że nie odpowiadała jego *emploi* rola Idamora w *Parii* Delavigne’a:

Nie miał warunków artysta na bohaterskiego kochanka, ale grał tę rolę poetycznie, pięknie, z mocą rycerską, z powagą, szlachetnym patosem, po mistrzowsku cieniuąc wielkie tyrady deklamacyjne, które w jego ustach nabierały ciepła i tężyzny¹⁶⁷.

Pawlicki, recenzujący wykonanie *Parii* „na gorąco”, uznał kreację Idamora za największe odkrycie nowoczesnego aktorstwa tragicznego, łączące „posagową patos starożytny tragedii z namiętną grą nowożytnego dramatu”¹⁶⁸. Nie przeanalizował niestety dokładnie zasady tego połączenia, skupiając się na uświadomieniu skali trudności:

Pseudoklasyczna tragedia, na wzór greckiej, oszczędza grę artysty, ale za to zabiera mu głos cały. Aktor nowoczesnego dramatu nie zwykł oszczędzać gry swojej, kładzie w nią całą swoją duszę, ale wtedy jest fizycznym niepodobieństwem, aby do natężenia całego duchowego jestestwa w grze dodał jeszcze natężenie patetycznej deklamacji. Lękałem się, wyznam otwarcie, o Królikowskiego¹⁶⁹.

Ujrzawszy go jednak na scenie, obwieścił, że wbrew przypuszczalnym obawom dyrekcji rządowej „siły nasze teatralne [...] mogą podolać sztukom największego zakroju”¹⁷⁰, samą zaś premierę *Parii* nazwał „zadatkem nowej ery teatralnej”¹⁷¹. W rzeczywistości spektakl ten nie sprawił oczywiście żadnego przełomu, a przepowiednia recenzenta spełniła się nader połowicznie. W funkcji pointy przywołać można choćby późniejszą o czternaście lat diagnozę kondycji polskiego tragediopisarstwa, sformułowaną przez Chmielowskiego w recenzji pierwszej ogłoszonej tragedii Glińskiego:

Z usiłowaniami stworzenia tragedii spotykamy się w ostatnich czasach dosyć często; trudno atoli uznać, ażeby usiłowania te świetnymi uwieńczyły się wynikami. Nie tu miejsce rozważać, co jest tego przyczyną, czy talent autorów, czy charakter narodowy; dość że arcydzieła skończonego w zakresie dramatu dotychczas nie posiadamy. Ale czyż mamy już skutek tego zupełnie zrozpaczyć i z góry potępiać wszelkie pokuszenia się o stworzenie tragedii? Rozwaga doradza większą cierpliwość i wyrozumiałość¹⁷².

¹⁶⁶ Wł. Bogusławski, *Siły i środki naszej sceny*, dz. cyt., s. 129.

¹⁶⁷ J. Kotarbiński, *Aktorzy i aktorki*, dz. cyt., s. 49.

¹⁶⁸ S. Pawlicki, dz. cyt., s. 530.

¹⁶⁹ Tamże, s. 530.

¹⁷⁰ Tamże, s. 532.

¹⁷¹ Tamże, s. 532.

¹⁷² P. Chmielowski, „*Obląkani, tragedia w 5 aktach*”. Napisał Kazimierz Gliński. Warszawa 1882 ..., „Ateneum” R. VII, t. I, z. III, marzec 1882, s. 573.



J. Malczewski, *Autoportret z Gorgonami*, 1918 r.

Janusz Skuczyński
(Toruń)

„CZYM SIĘ STANIE TA SZTUKI GONTYNA?”

INSPIRACJE GRECJI ANTYCZNEJ

W TEATRZE NIEMIECKIM PRZEŁOMU XIX I XX WIEKU

W Polsce najpełniejszy wyraz tendencjom resakralizacyjnym w teatrze przełomu wieków dał Stanisław Wyspiański w *Wyzwoleniu* (1903)¹. Powołał na scenę Teatru Miejskiego w Krakowie (dzisiaj imienia Słowackiego) – której rozmiary „dwadzieścia kroków wszerz i wzdłuż [są] dość obszerne./ by w [tym miejscu – J. S.] myśl polską zamknąć”² – raz jeszcze Konrada z III części *Dziadów*. I razem z nim – jako nadrzędny w dramacie „gospodarz widowiska”, mieszczącego w sobie widowisko Konradowe „Polska Współczesna” – poszukiwał takiej idei, która określiłaby odtąd działanie całego narodu w niewoli politycznej i w konsekwencji przyniosła mu wyzwolenie. Najlepiej przy tym, by ten akt wyzwoleniczy dokonał się już teraz w ... teatrze³.

Wiara autora *Wyzwolenia* w sprawczą moc opartej na słowie-Logosie ekspresji teatralnej ma swoje źródło w naszym romantyzmie. W *Dziadach* Adam Mickiewicz powrócił praktycznie, a w Lekcji XVI postępowanie to objaśnił teoretycznie, do rytualno-sakralnych źródeł teatru, które stają się gwarantem nadania tej sztuce charakteru świątyni, „kościola Boga”/ nie – „czarta”, jak się rzecz niejako jeszcze waży w *Wyzwoleniu*. A jednocześnie w obu tych wystąpieniach Mickiewicz w centrum uwagi postawił sprawę narodu – także poddaną sakralizacji. W III części *Dziadów* „wypadki narodowe” osnute wokół wileńskiego procesu Filomatów i Filaretów wpisane zostały w Chrystusowe „dzieje święte”, a w Lekcji XVI, w całych w ogóle dwu ostatnich kursach *Literatury słowiańskiej*, wizja Polski-Chrystusa narodów urosła do rangi nowej, narodowej Ewangelii, na której opierać się ma odtąd polska literatura i sztuka. W *Wyzwoleniu* Wyspiański co prawda podejmuje dyskusję z takim widzeniem spraw narodu – Konradowi każąc

¹ Stąd pochodzi właśnie przywołany w tytule cytat, który w pełniejszym kształcie brzmi: „Scena wielka otwarta:/ Kościół Boga czy Czarta,/ Czym się stanie ta sztuki gontyna?”; S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, oprac. A. Lempicka, Wrocław 1970, s. 3.

² Tamże, s. 10

³ Faktem jest – warto przypomnieć w tym miejscu – że odbiorcy opery D.F.E. Aubera *Niema z Portici* w Brukseli w 1830 roku pod wpływem przedstawienia wyszli na ulicę i doprowadzili do wyzwolenia Belgii spod panowania holenderskiego.

nawet powiedzieć: „Krzyż przekłnę, Chrystusa godło,/ gdy męką naród uwiodło”⁴. Ale jednocześnie dyskusję tę prowadzi dalej w ramach tamtej, romantyczno-mesjanistycznej formy teatralnego misterium. Poprzez powołanie w ten sposób tak zwanej rzeczywistości górującej udaje mu się nadać teatrowi charakter świątyni narodowego ducha, w której prezentowane przedstawienie ma przekroczyć granicę dzielącą teatr od życia i doprowadzić do autentycznego przełomu w egzystencji narodu⁵.

Tak przedstawia się polski teatr „święty”, realizujący romantycznej proveniencji projekt teatru-świątyni ducha narodowego. Inaczej zupełnie w tym samym czasie rozwijają się tendencje resakralizacji teatru w Niemczech, których źródło znajduje się z kolei w inspiracjach antycznej Grecji. Ich obraz staje teraz w centrum naszej uwagi. Posłużę się przy tym przykładem trzech scen teatralnych – z uwzględnieniem zarazem ich odbioru przez Polaków. Jak pisał jeden z krytyków:

Warunki naszego bytowania, zwłaszcza na terenie zaboru rosyjskiego, wołają o teatr narodowy, o świątynię dla myśli i świadomości najwyższej ducha narodowego.

Znaczyło to dla niego – co wyartykułował zresztą w związku z bojkotem w Warszawie przedstawień Maxa Reinhardta i Konstantego Stanisławskiego – że:

wzorem dla sceny polskiej nie może być autorytet zagranicznych nowatorów. Przynieść on ma jedynie – jak dodawał – w zakresie pomocniczym pewne doświadczenia technicznych ułatwień, uproszczeń i innowacji, ewolucję pojęć teatralnych i urzeczywistnień stylistycznych w repertuarze literatury powszechnej⁶.

Ale jednocześnie Polacy – zarówno twórcy teatralni, jak i „zwykli” widzowie – interesowali się wówczas teatrem niemieckim. Więcej. Do teatrów tych pielgrzymowali, były to bowiem z ich strony niejednokrotnie wędrówki do miejsc uświęconych. Oto owe trzy najważniejsze teatry.

Bayreuth – „świątynia sztuki”

Wzorem dla powstania w 1876 roku teatru w Bayreuth był dla Ryszarda Wagnera teatr Greków w dwu jego przejawach. W pierwszym: tragedii jako „zbiorowego dzieła sztuki” – jak ją nazywał⁷, myśląc o dokonującej się w niej syntezie poezji, muzyki oraz tańca, odpowiadających trzem wymiarom człowieka: rozumowi, uczuciu oraz ciału. W drugim przejawie: prezentacji tragedii w ramach święta-festiwalu; traktowanej zatem w końcu też jako dzieło zbiorowe – odbierane bowiem przez całe demokratyczne zgromadzenie publiczności *polis*, greckiego miasta-państwa. Działal zaś w dwu etapach.

Najpierw na wzór greckiej tragedii Wagner stworzył własne dramaty muzyczne – w punkcie wyjścia będące rezultatem podjętej przez niego reformy opery – jako *Gesamtkunst*, „dzieło sztuk wspólnych”. W toku rozwoju od około roku 1600 – kiedy to została stworzona opera we Włoszech jako forma restytucji właśnie tragedii greckiej – popadała

⁴ S. Wyspiański, dz. cyt., s. 185.

⁵ Dokładniej pisałem na ten temat w pracy *Misterium teatralne: Mickiewicz i inni. Studia i szkice z dziejów dramatu i teatru XIX i XX wieku*, Toruń 2000, s. 132-154 (rozdział *Przetworzenia Mickiewiczowskiego wzorca misterium teatralnego: Samuel Zborowski Słowackiego i Wyzwolenie Wyspiańskiego*).

⁶ Chodzi o wystąpienie W. Baranowskiego na łamach „Krytyki” w 1914 roku, cyt. za: K. Gajda, *Recepcja Wielkiej Reformy Teatru w prasie galicyjskiej 1890 – 1918*, Kraków 1991, s. 103. Warto dodać, że takie samo stanowisko reprezentował w wystąpieniach krytycznych M. Limanowski.

⁷ R. Wagner, *Sztuka i rewolucja*, przeł. J. Mesnil, Lwów 1904, s. 11 i n.

ona stopniowo jego zdaniem w stan upadku: „ze środka wyrazu (tj. muzyki) – jak pisał, wskazując przyczynę tego upadku – zrobiono cel główny, a z istotnego celu (tj. dramatu) środek”⁸. W dążeniu do połączenia literatury z muzyką, aby zrealizować ów istotny cel, a zatem dramat, wystąpił w swoich dziełach jednocześnie w roli twórcy utworu poetyckiego oraz kompozytora. Co zaś ważniejsze: ze słowa wydobywał walory muzyczne – dzięki operowaniu między innymi aliteracją, zaś muzyce narzucił program literacki, oparty na operowaniu słynnymi motywami przewodnimi oraz tak zwaną niekończącą się melodią, która znajdowała wyraz w ludzkim głosie, w orkiestrze, w działaniach ruchomych aktorów. Z myślą o ściślejszym, dramatycznym następstwie poszczególnych scen zrezygnował poza tym z tradycyjnego podziału operowej akcji na arie, duety, wstawki baletowe. A wszystkie te działania oparł na materiale mitu germańskiego, którego:

nieporównaną zaletą (...) jest to – jak pisał – że pozostaje prawdziwym dla wszystkich epok i że treść jego utkana zawsze tylko z pierwiastka czysto ludzkiego, nie daje się nigdy wyczerpać, nawet gdy jest najbardziej skoncentrowana”⁹.

Wagnerowska reforma opery nie znalazła podówczas w Polsce szerszego – ani pozytywnego oddźwięku¹⁰. Inaczej zupełnie było z ideą święta teatralnego, w ramach którego miały być prezentowane jego dramaty muzyczne jako nowoczesny odpowiednik tragedii greckiej i które to święto miało także przybrać kształt odpowiednio przetworzonych realiów greckich.

Akt zaistnienia „na theatrum” tragedii Greków wyobrażał sobie Wagner następująco – zaczynając od obrazu widzów i ich zachowań. Píše: „lud płynął ze zgromadzeń publicznych, z sądów, ze wsi, z okrętów, z obozu” – porzuca zatem codzienną pracę. I po znalezieniu się w miejscu przedstawienia „zapełniał [on] trzydziestotysięczny amfiteatr, aby patrzeć...”. Następnie Wagner przybliżył sam spektakl i jego oddziaływanie na

⁸ R. Wagner, *Opera i dramat*, przeł. M. Dienstl, Lwów 1907, cz. I, s. 6.

⁹ Cyt. za: K. Przewłocki, *Rzecz o Wagnerowskim Parsifalu*, Kraków 1926, s. 14.

¹⁰ Za charakterystyczne w tym względzie uznać można głosy współczesnego Wagnerowi krytyka muzycznego Jana Kleczyńskiego; w roku 1878 pisał on: „Wagner mógłby komponować tak jak inni, gdyby teoria abstrakcyjna nie kierowała go na drogę przeciwną prawdzie i dobremu smakowi”; a w roku 1883 nazwał go „ideologiem doprowadzającym swój systemat do »absurdum« niemal i nie czującym tego wcale, że tym sposobem właśnie najskuteczniej mija się z prawdą dramatyczną, która jest jego ideałem” (cyt. za: O. Pisarenko, *Z problemów recepcji muzycznej w Warszawie w latach 1864-1901*, w zbiorze: *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, red. A. Spóz, Warszawa 1980, s. 93). Sytuacji nie zmieniły pierwsze realizacje Wagnerowskich dramatów muzycznych na scenach polskich. Recenzent lwowskiej prapremiery *Lohengrina* w 1877 roku pisał w felietonowym na poły stylu: „główną cechą muzyki (Wagnera) jest straszliwa monotoność, słuchacz z początku natęży ciekawie ucho, dziwią go niezwykle przejścia z jednego akordu w drugi, wkrótce jednak zaczyna ... ziewać i z chęcią by usnął, gdyby co chwila bębny i trąby go nie budziły” (w końcowym zdaniu wydobywa predylekcję Wagnera do instrumentów blaszanych; cyt. za: M. Dienstl, *Ryszard Wagner a Polska*, w: R. Wagner, *Opera i dramat*, s. XXXI). A Władysław Żeleński w swoim sprawozdaniu z otwarcia teatru w Bayreuth w 1876 roku, podczas którego pierwszy raz przedstawiono całą teatrologię *Pierścień Nibelunga*, twierdził: „Doprawdy, dziwić się trzeba twórcy *Nibelunga*, czemu swój talent poświęca dla jakiejś niezdrowej idei, która bądź co bądź przyszłości nie ma”. I dodawał: „Reforma w traktowaniu opery jest widoczna, jesteśmy jednak pewni, że po Wagnerze dopiero znajdą się mistrze, którzy z dobrych stron (idei wagnerowskiej) skorzystają, a odrzucą to, co jest (w niej) fikcją”. (cyt. za: K. Musiał, *Wagner a Polska*, Bayreuth 1980, s. 77). Jak na razie mówić tylko można – wypowiadał się przy innej okazji – o „harmonii dysonansów Wagnera” (cyt. za: O. Pisarenko, dz. cyt., s. 94.).

przykładzie „przedstawienia najgłębszej z tragedii, Prometeusza”, a więc widowiska opartego na micie religijnym. Pozwalało ono widzom, dokładniej: widzowi na to,

aby – dalej według słów Wagnera – wejść w siebie wobec tego najpotężniejszego dzieła sztuki [to jest tragedii], zrozumieć swe ja, własną działalność, stopić się w zupełną jedność ze swą własną istotą, ze swą społecznością i swym bogiem i w spokoju wysoce szlachetnym i najgłębszym być znowu tem, czem również był przed kilkoma godzinami w swem nigdy niewyczerpanym podnieceniu i nader bujnej indywidualności.

Oddziaływanie tragedii spełniało się zatem w przeżyciu zbiorowym, opartym na dialektyce poczucia przez widzów z jednej strony jednostkowości i powszechności, z drugiej: odświętności i codzienności swojego istnienia. W tym stanie rozpoznawali oni swój los; jak uzupełnia bowiem Wagner obraz oddziaływania tragedii, uwzględniając zarazem jej zaistnienie w całym syntetycznym kształcie artystycznym jako *Gesamtkunstwerk*:

Grek milknął na głos chóru, chętnie poddawał się trafnemu układowi scenicznych urządzeń, dawał powolny posłuch tej wielkiej Konieczności, której wyroki poeta tragiczny przez usta owych bogów i herosów ze sceny mu obwieszczał.

W rezultacie końcowym odbiór tragedii prowadził do tego, że widz tragedii stawał się „zarazem bogiem i kapłanem, wspaniałym boskim człowiekiem”¹¹, który stanowił jedność rozumu, uczucia oraz ciała – trzech swoich ludzkich wymiarów.

Aby zrealizować poprzez prezentację dramatów muzycznych ideał religijno-teatralnego święta Greków, a więc by w wieku panowania bożka kupców i lichwiarzy Merkurego – jak Wagner określa swój czas – dramaty te przedstawić „wolnej” publiczności¹², stworzyć on musiał najpierw odpowiedni budynek teatralny; szło co prawda nie o teatr plenerowy, ale prowizoryczny – jak go cały czas konsekwentnie nazywał. Wybór padł w końcu na Bayreuth – małe miasteczko w północnej Bawarii, gdzie dzięki paroletnim staraniom artysty (oraz członków najpierw tak zwanego systemu patronackiego, a następnie związków wagnerowskich, ponadto finansom przekazanych przez prywatnych mecenasów oraz króla bawarskiego Ludwika II) stanął na zielonym wzgórzu na rubieżach miejskich, w otoczeniu ogrodu, pól i lasu, wielki okrągły budynek z czerwonej cegły – jak na ówczesne czasy uderzający swoją prostotą oraz „brakiem wszelkich ozdób”¹³. W jego wnętrzu właściwy od wieków teatrowi typu włoskiego system łóż piętrowych, który dawał wyraz podziałom społecznym, zastąpiony został widownią wznoszącą się w amfiteatralnym półokręgu, a miejsce orkiestry zostało ukryte przed oczami widzów. To ostatnie rozwiązanie architektoniczne nazwał Wagner „mistyczną otchłanią”, ponieważ – jak tłumaczył – „miała ona za zadanie oddzielać rzeczywistość [widowni – J. S.] od świata idealnego” sceny. Dzięki temu – objaśniał dalej – widz „znajdu-

¹¹ R. Wagner, *Sztuka i rewolucja...*, s. 8-9. W tak zarysowanym obrazie przedstawienia tragedii greckiej – mimo iż w wizji Wagnerowskiej patronuje jej wyłącznie Apollo, „z wyrazem radosnej powagi w rysach, piękny lecz silny” (tamże, s. 61) – odnaleźć można elementy, które za sprawą odwołania się jednocześnie do patronatu Dionizosa, złoży się później na obraz dzieła tragediowego w *Narodzinach tragedii z ducha muzyki* F. Nietzschego.

¹² Tamże, s. 53.

¹³ W. Fabry, *Jak powstał teatr w Bayreucie*, w: tenże, „*Trystan i Izolda*” Wagnera w świetle listów do *Matyldy Wesendonk i jej otoczenia*, Warszawa 1921, s. 49.

je się [...] teraz dopiero [...] we właściwym »teatronie«, to jest miejscu obliczonym li tylko na to, by zeń patrzeć”. A zamykał tę wypowiedź słowami:

Pomiędzy nim [zatem widzem – J. S.] a mającym się pokazać obrazem nie ma niczego, co by wybitnie zwracało jego uwagę, jedynie tylko [...] równomiernie podnosząca się przestrzeń, dzięki której widzi on cofający się przed nim [w głąb sceny – J.S.] obraz, jakby dalekie sennie zjawisko, podczas gdy wydobywające się z »mistycznej otchłani« uduchowione dźwięki muzyki, podobne oparom wydobywającym się spod trójnożu Pytii, pochodzącym z prastarego łona Gai, wprowadzają go w tego rodzaju natchniony stan jasnowidzenia, w którym widziany obraz sceniczny wydaje mu się rzeczywistym odbiciem samego życia¹⁴.

„Mistyczność” miejsca oddzielającego scenę od widowni zawiera się – w świetle powyższego komentarza – w ewokowanej przez nie, a dokładniej: przez dobiegającą z niego orkiestrową muzykę – wizyjności obrazu teatralnego, który jednak na scenie uzyskać winien w końcu pozór, a zatem iluzję „prawdziwego” życia. Wagner nawiązuje w ten sposób z jednej strony wprost do Nietzscheańskiej koncepcji tragedii jako „misterium jedności” dwu artystycznych popędów natury: apollońskiego i dionizyjskiego; dzieło Fryderyka Nietzschego ukazało się w 1872 roku, przed powstaniem sceny w Bayreuth. Z drugiej strony – opowiada się dość nieoczekiwanie za teatrem iluzjonistycznym w końcu, na użytek którego powołana została cała w ogóle architektura teatralnego budynku typu włoskiego. Przełamana ona została przez niego – jak widać – tylko w części; ta niekonsekwencja Wagnera otworzyła perspektywy na dalsze reformy w teatrze niemieckim, o których również będzie tutaj mowa. Aby zaś zamknąć już prezentację obrazu wnętrza bayreuthskiego teatru: w intencji Wagnera pełni efektu „mistycznej otchłani” dopełniało – jeżeli raz jeszcze posłużyć się wprost jego słowami – „na sali widzów [...] przyćmienie światła”¹⁵, rozwiązanie na ówczesne czasy równie rewolucyjne jak amfiteatralna widownia i ukrycie orkiestry.

W tych, przedstawionych wyżej, warunkach materialnych, twórcy prezentowanych w Bayreuth dramatów muzycznych Wagnera powinni w pełni oddać się sztuce, odejść od indywidualnych popisów – królujących na ówczesnych scenach – na rzecz pracy zespołowej. Jednocześnie według intencji Wagnera praca ta miała przybrać charakter wręcz bezinteresowny. Tak rozumiał on także swoje działania – rezygnując z osobistych dochodów. Chodziło mu w ogóle o to, aby nie z jego bezpośrednio osobą kojarzono teatr w Bayreuth, ale ze zbiorową wolą tych, którzy doprowadzili do jego powstania, a następnie w nim tworzyli; chodziło mu – mówiąc krótko – o ideę bayreuthską.

Ale ostatecznie fenomen teatru w Bayreuth odsłania ten jeszcze fakt, iż Wagner odszedł od normalnego w tym czasie dla instytucji teatru – i panującego w niej po dziś dzień – systemu repertuarowego na rzecz grania serii przedstawień swoich dzieł raz do roku, w lecie, w pierwotnym ponadto zamiśle: grania bezpłatnie. W tym fakcie miała się ostatecznie spełnić wzorowana na greckich festiwalach idea teatralnego święta. Jak wykładał swoje założenia wprost:

¹⁴ Tamże, s. 51.

¹⁵ Tamże, s. 56; Wagner też przypomina – warto dodać – że w dniu inauguracji teatru w Bayreuth ze względu na niepełne przygotowanie gazowego oświetlenia na widowni panowała „zupełna noc”. A poza tym nie bez znaczenia dla efektu „mistycznej otchłani” był jeszcze – co też warto dodać – zupełnie nowy sposób otwarcia kurtyny: „na boki, z równoczesnym podbieraniem fałdów na ukos, zamiast pionowo w górę, jak w innych teatrach” (W. Dudzik, *Dwa teatry w Bayreuth*, „Twórczość” 1999, nr 3, s. 67).

widz, kierowany potrzebą duchowego skupienia po przyjemnościach świątecznego dnia, nie zaś potrzebą rozrywki po codziennym trudzie, przychodziłby od czasu do czasu do świątecznego przybytku sztuki [...], aby zapomnieć o troskach życia w najszlachetniejszym i najbardziej wzniosłym tego słowa znaczeniu¹⁶.

Przedstawienia te – traktowane jako dopełnienie dnia świątecznego – nazywa też odpowiednio świątecznymi, odświętymi, wprost: uroczystościami scenicznymi – jak należy tłumaczyć wprowadzoną przez niego nazwę *Bühnenfestspiele*.

W procesie odbioru tych przedstawień widzowi powinny wystarczyć dwie sprawności: „Niczego nie żądam od publiczności – cytuję znowu wprost Wagnera – krom zmysłów zdrowych i serca ludzkiego”¹⁷. Twórca Bayreuth akcentuje przy tym działanie tej drugiej władzy – dając przy okazji rozpoznanie przyczyn kryzysu współczesnej mu kultury. Jego zdaniem serce prowadzić ma widzów do zrozumienia tej prawdy, że „naszą cywilizację [...] spycha w przepaść [...] brak miłości”. Od innej zaś strony patrząc: „obudzone w ten sposób współczucie wywołałoby wówczas [u widzów – J. S.] odepchnięcie od siebie przyczyny tego cierpienia, żądź rodzonych przez namiętności, ażeby móc cierpienia drugich zmniejszać lub im zapobiegać”¹⁸. Wyłoni się ten sposób ostatecznie w wieku Merkurgo – by wrócić do początku tej partii wywodów – wspólnota wolnych od społecznych podziałów i konwenansów ludzi, którzy w akcie obcowania z innymi odnaleźliby w sobie potrzebę poświęcenia się, wzajemnej sympatii oraz miłości. I zrealizowaliby tym samym w swym życiu cele najwznioślejsze, stanowiące o pełni rozwoju ich ludzkiej natury w dwu co najmniej wymiarach: uczucia oraz rozumu. Z udziałem widzów spektakl stałby się – mówiąc krótko – swoistym demokratycznym świętem życia.

Wagner w niespotykanej wówczas skali dowartościował sztukę teatru, odbierając jej charakter rozrywki dla „łakomców oczu” oraz przyjemnej formy spędzania wolnego czasu – jak to było do tej pory. W to miejsce zaproponował „czysty” artyzm oraz oddziaływanie „przemieniające”, bliskie mocy sprawczej rytuału¹⁹. Przed nim w epoce romantyzmu jedynie Mickiewicz w słynnej potem Lekcji XVI z *Literatury słowiańskiej* z równą powagą potraktował teatr. Czy twórcy Bayreuth ten reformatorski program udało się zrealizować w praktyce – zwłaszcza w oczach Polaków, tak podówczas uwrażliwionych na sakralność teatru?

Po obejrzeniu Wagnerowskiego *Parsifala* na festiwalu w 1904 roku pisał wybitny polski kompozytor Zygmunt Noskowski:

W gmachu, do którego podążają tysiące wędrowców ze wszystkich stron świata, przemawia zrozumiała dla każdego językiem – sztuka... Ona pochłania uwagę ogólną, dla niej wyłącznie, a nie dla czezej ciekawości zjeżdża się tłum wielbicieli piękna... Oto triumf najważniejszej idei Wagnera. Podczas długiego szeregu lat, walcząc z przeciwnościami, marzył on, aby sztuka stała się dla ludzkości nie rozrywką, lecz środkiem do wzniesienia ducha. Marzenia te spełniły się²⁰...

¹⁶ Cyt. za: G. de Pourtalès, *Wagner, historia artysty*, Warszawa 1962, s. 402.

¹⁷ Cyt. za: K. Przewłocki, dz. cyt., s. 14.

¹⁸ Tamże, s. 15.

¹⁹ Z szacunku dla sztuki administratorzy Festspielhausu zaapelowali nawet potem – zgorzeleni zachowaniem widzów podczas inauguracji festiwalu – do powstrzymania się od oklasków podczas oraz na koniec spektakli; ich twórca nie przyjął jednak tego pomysłu z entuzjazmem (W. Dudzik, dz. cyt., s. 68).

²⁰ Cyt. za: K. Musioł, dz. cyt., s. 78.

Bayreuth stało się więc – by wyrazić krótko przekonanie Noskowskiego – świątynią sztuki²¹.

Bardziej krytyczny już był Walery Gostomski – krytyk literacki i teatralny, największy w Polsce na przełomie XIX i XX wieku popularyzator idei bayreuthskiej – który następująco rysuje najpierw obraz uczestników uroczystości scenicznej w Bayreuth:

Około godziny 3 po południu, czyli na godzinę przed rozpoczęciem przedstawienia, wzdłuż pięknej alei wiodącej od miasta do teatru, pojawiają się długim szeregiem powozy, pełne strojnych pan i pań. Istne corso elegancji i wytworności wielkoświatowej. Z boku, na chodnikach snuje się nie mniej długi szereg pieszych wędrowców, podążających z wyrazem żywego podniecenia na twarzach, do świątyni wagnerowskiej sztuki. Po obu stronach ulicy szpalery rozciekawionych gapiów, wytrzeszczających chciwie oczy na ten korowód rozentuzjasmowanych, roznerwionych lub rozba-wionych wagnerzystów. Zaiste, jest na co patrzeć! Takie skupienie wykwintu, elegancji i wyrafino-wania tylko w najbardziej renomowanych zbiornikach śmietanki europejskiej daje się widzieć²².

Jesteśmy na antypodach tego, jak Wagner wyobrażał sobie Greków, a na ich wzór – swoich widzów w Bayreuth, udających się na teatralne święto. Podobnie prezentuje Gostomski samo już Wagnerowskie przedstawienie uroczyste i jego odbiór:

Zdało mi się, że byłem uczestnikiem jakiejś nieskończenie poważnej i pełnej znaczenia uroczy-stości, łączącej setki dusz ludzkich w rozważaniu wzniosłych symbolów, przez które geniusz sztuki objawia niezgłębione tajniki bytu, – zdało mi się, że odczułem prąd sympatii, wstrząsającej sercami ludzkimi w porywie najszlachetniejszych ich pragnień i dążeń. [W punkcie wyjścia doznawał zatem tych stanów, jakich dokładnie oczekiwał od swoich widzów Wagner –J. S.]. Lecz oto spada zasłona, opuszczam salę i widzę się w otoczeniu zwykłej publiczności teatralnej, upę-dzającej się za modą, za nowością, spragnionej silnych wrażeń i sensacji. Jest ona tutaj tylko bar-dziej wyrafinowana i wybredniejsza, niż w jakimkolwiek z naszych teatrów, potrzebuje zatem niezwykłych wrażeń i sensacji, z niezwykłą siłą wstrząsających nerwami²³.

Odbiór przedstawienia jest pochodną doboru jego widzów; Gostomski w tych ob-serwacjach dopełnia w rezultacie tylko obraz pierwszy – jednocześnie tłumacząc modą i potrzebą silnych wrażeń skupienie się wokół Bayreuth nie tych widzów, których ocze-kiwał Wagner. Tak dzieje się zresztą po dziś dzień podczas kontynuowanych wciąż Wa-gnerowskich *Festspielen*.

Ale w samą myśl bayreuthską Gostomski nie uderza. Wręcz przeciwnie. „Im wyż-szy ideał – stwierdza – tym większemu w swej realizacji ulega obniżeniu”²⁴. Czy jeszcze

²¹ Należy się jednak w tym momencie jedno wyjaśnienie. W stosunku do inaugurującej w 1876 roku Wagnerowskie Festspiele prezentacji teatrologii *Pierścień Niebelunga*, przedstawienia *Parsifala* – ostatniego dzieła Wagnera z 1882 roku – miały szczególnie „uroczysty” charakter. Zaakcentował to sam artysta już poprzez ten fakt, iż wprowadzony przez siebie na określenie tamtych prezentacji na-zwę *Bühnenfestspiele* zamienił w wypadku tego przedstawienia na *Bühnenweihfestspiel*. Ten „doda-tek” *weih* (oznaczający w języku niemieckim „święcenie”, „poświęcenie”, „konsekrację”; J. Chodera, S. Kubica, *Podręczny słownik niemiecko-polski*, Warszawa 1990, s. 929) miał właśnie zaznaczyć „poważny, uroczysty charakter” demonstracji *Parsifala* (K. Przewłocki, dz. cyt., s. 41), który tema-tycznie osnuty wokół mitu o poszukiwaniu świętego Graala, nawiązywał wyraźnie w swoim kształcie teatralnym do katolickiej liturgii mszy świętej. Odpowiednio do tych faktów powstała „odświętna uroczystość sceniczna” (Z. Jachimecki, *Ryszard Wagner*, Lwów, b.d., s. 218).

²² W. Gostomski, *Teatr w Bayreuth i jego znaczenie*, w: tenże, *Z przeszłości i teraźniejszości. Studia i szkice krytyczno-literackie*, Warszawa 1904, s. 195.

²³ Tamże, s. 212-213.

²⁴ Tamże, s. 203.

ostrzej daje wyraz tej aprobacie: „po wszystkie czasy wszelkie świątynie były profanowane”²⁵. Tak właśnie stało się w Bayreuth, teatrze należącym do „najwyższych objawów współczesnych dążeń duchowych”²⁶, teatrze-świątyni sztuki, jak ostatecznie rzecz potwierdza²⁷. Gromadzić się w nim mają wokół ożywionych mitów widzowie zjednoczeni we wzniosłym przeżyciu estetycznym, które w ich życiu swoje dopełnienie znaleźć winno w „czynnie miłości”.

Künstler-Theater w Monachium – teatr „reteatralizowany”

Założony w 1908 roku przez Georga Fuchsa monachijski Teatr Artystów nawiązywał do teatru w Bayreuth. Tak jak i tamten, powstał on jako realizacja kolejnego projektu architektonicznego na usługach artystycznej idei – z widownią także amfiteatralną. Ale jednocześnie Fuchs w tym projekcie w większym jeszcze stopniu zrywał z budynkiem typu włoskiego, obok układu łóż rezygnując jeszcze ze sceny pudełkowej oraz zamykającej ją od przodu rampy. Jako najważniejsza część sceny jawiło się szerokie proscenium w bezpośrednim jego związku z widownią – w przedstawieniu stanowiące podstawę efektu tak zwanego reliefu, czyli powstania scenicznego obrazu upodobnionego do płaskorzeźby. W ten sposób zaprzeczył Fuchs w końcu ideom twórcy Bayreuth, który rampę zastąpił „mystyczną otchłanią”. Zaprzeczył ostatecznie całej w ogóle istocie włoskiego teatru, którego ośrodkiem była scena jako pudło iluzji osiąganego środkami malarzkimi²⁸. Bezpośrednim źródłem inspiracji stał się dla niego komentator z kolei Wagnera, to jest dwukrotnie już tutaj przywoływany Nietzsche jako autor *Narodzin tragedii z ducha muzyki*. Z jego traktatu estetycznego przejął Fuchs koncepcję spektaklu teatralnego, dla którego scena reliefowa – „wyraźnie przedstawiająca kompozycję figur na pierwszym planie, a tylko w zarysach, impresjonistycznie sugerująca działanie tła, nie ukazując go w perspektywie”²⁹ – stanowiła konieczne ramy zewnętrzne.

Nietzsche w *Narodzinach tragedii* przedstawił greckie dzieło tragediowe jako „dionizyjski chór, który nieustannie wyładowuje się w apollinijskim świecie obrazów”³⁰. Oparł tę słynną definicję na rozróżnieniu dwu artystycznych popędów natury, z których drugi manifestuje się w życiu poprzez pozór, sen, *principium individuationis*, w twórczości artystycznej zaś – przez obraz, literaturę przedstawiającą, pierwszy natomiast wyraz w życiu znajduje w stanie upojenia i unicestwienia indywiduum, a w obrębie

²⁵ Tamże, s. 212.

²⁶ Tamże, s. 204.

²⁷ A ponadto Gostomski formułuje to twierdzenie wprost – odwołując się do najbliższego otoczenia Festspielhausu. Wskazuje mianowicie, że wystarczy opuścić tłum przed budynkiem i zwrócić uwagę na otaczającą ten budynek naturę, aby przekonać się o sprawowanym w Bayreuth „kapłaństwie sztuki” (tamże, s. 200). Opiera się ono na dwu elementach: „Niesfałszowana, szczerza przyroda, ukazująca się nam w uroczystej powadze odwiecznych swych zjawisk i pełna wewnętrznej prawdy życiowej sztuka, snująca wątek swej treści z najszczerzych i najpoważniejszych dążeń genialnej duszy ludzkiej. Takie są dwa zasadnicze motywy, które w Bayreuth zlewają się w harmonijny akord, brzmiały potężnie i uroczyście ponad zgiełkiem powszechności życiowej i zamętem niezliczonych jej drobniaków” (tamże, s. 215). Przyroda to nowy element w tym obrazie Bayreuth jako świątyni sztuki, ale poprzez lokalizację teatru na zielonym wzgórzu od początku weń włączony.

²⁸ Por. D. Ratajczakowa, *Przestrzeń w dramacie i dramacie w przestrzeni teatru*, Poznań 1985.

²⁹ Cyt. za: M. Leyko, *O scenie reliefowej Georga Fuchsa*, „Acta Universitatis Lodziensis”, w: *W kregu zagadnień awangardy*, t. IV, red. G. Gazda i G. Szymczyk-Kluszczyńska, Łódź 1992, s. 83.

³⁰ F. Nietzsche, *Narodzin tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. B. Baran, Kraków 1994, s. 73.

twórczości – w muzyce jako „nieplastycznej (...) sztuce Dionizosa”³¹. Fenomen tragedii greckiej upatrywał Nietzsche w tym, iż doszło w niej do naśladowania obydwu tych pojęć, powstała ona jako „misterium [ich] jedności”³². Rezultat końcowy tego procesu rysował następująco. Prawzorcem demonstrowanych w tragedii losów bohaterów były cierpienia Dionizosa – będące zarazem udziałem każdego człowieka. Za sprawą utożsamienia się z cierpieniami tego boga – który według ezoterycznej wersji mitu jako Zagreus rozdarty został na kawałki, a następnie zmartwychwstał jako Iakchos³³ – zarówno poeta, jak i tragediowy chór, jak wreszcie widz podczas przedstawienia teatralnego „wypromieniowują wizję dramatu, który [jest] zjawiskiem na wskroś sennym” [i tym samym apollińskim pozorem zjawiska – J.S.], a jednocześnie wizja ta staje się „obiektywizacją pewnego stanu dionizyjskiego”, który przedstawia „złamanie jednostki i jej zjednoczenie z prabytem”³⁴. W sferze oddziaływania oznacza to dla odbiorcy tragedii „rozpoznanie jedności wszystkiego istniejącego, uznanie indywidualności za przyczynę zła”³⁵ – i w akcie odbioru prowadzi do powstania człowieka dionizyjskiego, a zatem widza, któremu „przywrócone zostaje poczucie jedności wszystkiego i który śpiewając i tańcząc ukazuje się [...] jako członek wyższej wspólnoty”³⁶. Stając się uczestnikiem teatru-święta, odnajduje on całość swojej ludzkiej natury w wymiarze indywidualnym oraz gatunkowym.

Twórca Künstler-Theater z myślą o realizacji celu, który autor *Narodzin tragedii* wiązał z kształtem i oddziaływaniem greckiego dzieła tragediowego, stworzył obraz swojego teatru z pozbawioną rampy sceną reliefową. A jednocześnie o tyle zmodyfikował w stosunku do Nietzscheańskiego oryginału obraz samego przedstawienia teatralnego, iż jego dionizyjskie oddziaływanie związał nie tyle już z muzyką jako „całą” odrębną sztuką Dionizosa, ile z jednym niezbywalnym jej elementem, czyli rytmem. Rytm jako porządek ruchu muzycznych dźwięków – jeżeli nawiązać do słynnej Platońskiej

³¹ Tamże, s. 33.

³² Tamże, s. 52.

³³ Nietzsche opiera się na obrazie mitu przedstawionym przez F. Schellinga w cyklu późnych wykładów zatytułowanych *Filozofia Objawienia*. W tej interpretacji istniały trzy manifestacje Dionizosa w procesie teogonicznym. Najstarszy Zagreus, syn Zeusa i Persefony, z poduszczenia zazdrosnej Hery został rozdarty przez tytanów. Jeszcze drgające serce połknął Zeus i ze związku z ziemianką Semele zrodził się Bakchos; matka jego padła ofiarą zemsty Hery, on zaś uratowany został w udzie Zeusa, pielęgnowany był następnie przez nimfy i wychowywany przez Sylena; nauczył ludzi uprawy winorośli i w orszaku Satyrów wędrował po kraju, organizując orgiastyczne święta; symbolicznie był bogiem indywidualności. W misteriach eleuzyjskich – w epepei jako najwyższym stopniu inicjacji – czczony był trzeci Dionizos: odrodzony Zagreus-Iakchos, który przekracza *principium individuationis*, daje podstawę do „uznania indywidualności za przyczynę zła” [jak pisał Nietzsche, dodając: „to na cześć przyścia tego trzeciego Dionizosa grzmiał radosny śpiew epoptów (...), w (ich) oczekiwaniu widać promień radości na obliczu rozdartego świata, rozsypanego w jednostki”] (tamże, s. 85). W ten sposób Nietzsche pokazuje narodziny tragedii – z innej strony patrząc – „z ducha” misterium religijnego, misterium eleuzyjskiego i dionizyjskiego.

³⁴ F. Nietzsche, dz. cyt., s. 73.

³⁵ Tamże, s. 85.

³⁶ Tamże, s. 37.

definicji rytmu jako właśnie porządku ruchu³⁷ – uczynił podstawą dla osiągnięcia najbardziej go interesującego w teatrze przeżycia dramatycznego.

Wprost swoje stanowisko tłumaczył Fuchs następująco:

przeżycie dramatyczne [...] powstaje [...] nie na scenie, ale w duszy widza pod wpływem rytmicznych bodźców, które odbiera się za pośrednictwem zmysłów, oczu i uszu, z rytmicznych zdarzeń scenicznych. I dlatego scena musi mieć taki kształt, żeby te optyczne i akustyczne zespoły wrażeń zostały przekazane zmysłom widza, a przez nie jego duszy, tak silnie, tak nieprzerwanie i bez przeszkody, jak tylko jest to możliwe. Relief jest od dawna uznany za formę do tego najdogodniejszą, i to nie tylko dla oka, ale także dla ucha³⁸.

Ale to jest punkt wyjścia. Bardziej interesuje Fuchsa powstanie w teatrze – jak piśsze znowu wprost – „uroczystego kręgu”, w ramach którego „rytmiczny ruch ciała” aktorów udzielić się ma odbiorcom przedstawienia. I dodaje tu – uwzględniając na wzór Nietzschego niejako wielostopniowy układ „wypromieniowywania” tragedii przez autora, chór i widzów: „Poeta przeżyje wprawdzie ten ruch tylko w swojej wyobraźni, która towarzyszyć mu będzie podczas całego aktu twórczego. Aktor i widz zaś odczuje ten ruch instynktownie”³⁹. U jego początku staje bowiem – jak tłumaczy – przyrodzony człowiekowi „obieg krwi, która pulsuje magiczną eurytmią”⁴⁰. Temu ruchowi odpowiada na scenie „rytmiczny, słyszalny ruch części ciała” aktora, który przekształca się następnie w „rytmiczne następstwo wypowiedzianych [przez aktora – J. S.] słów” – aż powstanie tą drogą „duchowy świat przedstawiony”. Ten łączy się w większe jednostki rytmiczne⁴¹ – i od poziomu fizjologii sięga już w rejony ducha.

Inaczej być nie może. Przedstawienie teatralne bowiem „na granicy sceny, na linii kurtyny i rytmiki cielesnej [przekształca się – J. S.] – jak tłumaczył Fuchs – w rytmikę ducha”⁴². Znaczy to, iż w wypadku każdego z widzów przedstawienia dokonuje się:

uwzniesienie duszy i wyrwanie jej z przypadkowego ograniczenia, jakim jest cielesność, która ją krępuje, udostępnienie jej w tym „nowym świecie” jak najintensywniejszych form życia, wzbogacanie i uszczęśliwianie jej możliwością przeżycia losów doskonalszych, tzn. pełniejszych w radości i bólu, udoskonalających poprzez ukazanie zgłębnionych perspektyw zwycięskiej w końcu harmonii życia⁴³.

Widz przeniesiony zostanie – mówiąc krótko – właśnie w „nowy świat” zwielokrotnionego czy też poszerzonego duchowo istnienia. O tyle zaś bardziej jeszcze zintensyfikowanego, iż jednocześnie będzie on „przebywać i współodczuwać z innymi ludźmi w wielkim upajającym uniesieniu”, pod dyktando – jak dodaje autor – choćby jednej osoby, która –

³⁷ Cyt. za: W. Tomaszewski, *Człowiek tańczący*, Warszawa 1991, s. 62; A.W. Schlegel definiuje z kolei rytm jako „uporządkowane stosunki ruchu” (cyt. za: *Manifesty romantyzmu 1790-1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór i opr. A. Kowalczykowska, Warszawa 1975, s. 115).

³⁸ G. Fuchs, *Rewolucja teatru*, przeł. J. Zegalski, „Pamiętnik Teatralny” 1961, z. 1, s. 42.

³⁹ Tenże, *Scena przyszłości*, przeł. M. Leyko, „Notatnik Teatralny” 1993, nr 6, s. 47.

⁴⁰ Tenże, *Der Tanz*, Stuttgart 1906, s. 27. Formuluje ten sąd przy okazji przedstawienia Madeleine G., „śpiącej tancerki”, którą uznaje za wzór (obok aktorów japońskich) dla wyrastającej, jego zdaniem, z tańca sztuki aktorskiej.

⁴¹ Tenże, *Scena przyszłości*, s. 46.

⁴² Tenże, *Rewolucja teatru*, s. 44.

⁴³ Tamże, s. 48.

wystąpi z naszego kręgu i przez jakiegokolwiek działanie skupi na sobie całą naszą uwagę, a później rytmicznymi wypowiedziami pobudzi wszystkie serca i wszystkie umysły w określonym rytmie⁴⁴.

Fuchs tworzy ostatecznie wizję przedstawienia teatralnego jako opartego na oddziaływaniu rytmu ciała, słów i akcji swoistego – rytuału przejścia, który jego uczestników wprowadzi w – a raczej: przywróci im – wymiar istnienia ekstatycznego, ponadindywidualnego i wspólnotowego – „całościowego”. Taka była jego odpowiedź na będącego wytworem tragedii greckiej – a opisanego przez Nietzschego – człowieka dionizyjskiego. Odpowiedział w ten sposób także na Wagnerowską wizję teatru – demokratycznego święta życia, którą za autorem *Narodzin tragedii* znacznie pogłębił i „zintensyfikował”. Poza tym wprost w zgodzie z twórcą Bayreuth myślał o przedstawieniach „uroczystych”, a więc takich, które powstają jako „konieczne uzupełnienie” powszedniego teatru mieszczańskiego⁴⁵.

Nie ta jednak sprawa przywrócenia w teatrze owej pierwotnej, ekstacyzno-dionizyjskiej natury przeżycia teatralnego i jego siła sprawcza wprowadzania widzów w inny stan istnienia przyciągnęła na początku wieku w Polsce uwagę czytelników pism Fuchsa. Zapoznana ona jest właściwie u nas po dziś dzień⁴⁶. Zwrócono natomiast wtenczas uwagę na sam kształt architektoniczny oraz plastyczny stworzonego przez Fuchsa Teatru Artystów w Monachium, z jego sceną reliefową, jako pierwszego, zbudowanego od początków gmachu teatralnego czasu antynaturalistycznej reformy. Stało się tak już w wypadku najwcześniejszych informacji, jakie dotarły do nas na temat Fuchsa – i przybrały zarazem dość osobliwy, wręcz kryminalny charakter. Na posiedzeniu Związku Naukowo-Literackiego we Lwowie w 1908 roku Juliusz German w odczycie *Scena przyszłości* dopuścił się plagiatu – propozycje z tak samo zatytułowanej pracy Fuchsa z 1905 roku prezentując jako idee własnego autorstwa; na łamach prasy od razu mu to wytknięto⁴⁷.

⁴⁴ Tenże, *Scena przyszłości*, s. 46; podkr. Autora.

⁴⁵ Tamże, s. 52.

⁴⁶ W tłumaczonych przez J. Zegalskiego fragmentach *Rewolucji teatru* w centrum uwagi staje sprawa sceny reliefowej, dla której jednocześnie tłumacz (jak wynika z jego wprowadzenia) – paradoksalnie – nie ma zrozumienia; stwierdza: »scena reliefowa« nie różni się zasadniczo od układów scen konwencjonalnych. Jest to w gruncie rzeczy układ normalnej sceny pudełkowej, tyle że pozbawionej głębi, wyposażonej w większe proscenium». A zamyka swoje uwagi na temat poglądów teatralnych Fuchsa zdaniem: „Tak więc głoszona »rewolucja« okazała się tylko rewolucją pozorną” (J. Zegalski, *Fuchs i jego reforma teatru*, „Pamiętnik Teatralny”..., s. 37). Czy jeszcze ostrzej: sztandarowej książki Fuchsa nie waha się nazwać „nierewolucyjną *Rewolucją teatru*” (tamże, s. 40). Bliższe już istoty rzeczy są fragmenty *Sceny przyszłości* wybrane do tłumaczenia przez M. Leyko, ale i w nich (oraz krótkim komentarzu autorki, poza tym w przywoływanym też przeze mnie jej artykule o scenie reliefowej) w sposób nie dość wciąż jeszcze wyrazisty dochodzą do głosu podstawowe dla zrozumienia idei Fuchsa inspiracje *Narodzinami tragedii* Nietzschego. Fragmenty obu prac Fuchsa traktowane mogą być na tych samych prawach – by i tę rzecz wyjaśnić – z tego powodu, iż pierwsza z nich powstała z rozwinięcia drugiej; ostatecznie jednak opieram się na niemieckich oryginałach z początków XX wieku, które do dzisiaj nie doczekały się w Niemczech przedruku. Ten ostatni fakt skłania do jeszcze jednego wyjaśnienia, będącego zarazem odpowiedzią na zdziwienie Zegalskiego, że Fuchs „zupełnie niespodzianie okazał się jedną z najbardziej tajemniczych postaci współczesnego teatru europejskiego” (tamże, s. 33). Brak przedruków, milczenie po wojnie na temat życia i działalności Fuchsa (zmarł w 1949 roku) swoje źródła mają w jego poglądach estetycznych i politycznych, które postawiły go bardzo blisko nazizmu.

⁴⁷ T. Dąbrowa, *Z życia umysłowego Lwowa*, Krytyka 1908, z. 1, s. 101-102; zwróciła uwagę na ten artykuł D. Ratajczak, *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przelomu teatralnego w Polsce (1893-1913)*, Wrocław 1979, s. 153 (przypis).

Potem również tylko z pism Fuchsa poznawano jego teatr; inna rzecz, iż nie był on praktykiem – tak samo zresztą jak większość twórców tak zwanej Wielkiej Reformy, do tego zaledwie przez rok mógł realizować swój program artystyczny. Po tym czasie przez dwa sezony lat 1909–1911 działalność Künstler-Theater zdominowały inscenizacje prezentowane przez Maxa Renhardta⁴⁸. A teatr Fuchsa przechodził powoli w dziedzinę mitu – włącznie z przyświecającym jego poszukiwaniom mottem *Rhethéâtraliser le théâtre!*, które postawił na czele swojej najważniejszej książki z 1909 roku zatytułowanej *Rewolucja teatru*. Jako zawołanie Wielkiej Reformy rozumiane ono jednak było najczęściej opacznie: nie jako wezwanie do powrotu do rytualnych źródeł teatru, ale – uzasadnienie dla stylizacji, „estetyzacji i konwencjonalizacji teatru”⁴⁹.

Mitowi teatru Fuchsa w Polsce najpełniejszy wyraz dał z perspektywy lat Edmund Wierciński – wybitny aktor oraz reżyser teatralny, wychowanek Instytutu Reduty, współpracownik Leona Schillera, po wojnie związany niemal nieprzerwanie z Teatrem Polskim w Warszawie. Oto jego wspomnienie – dość obszerne, ale nie aż na tyle, aby dla pełni ekspresji nie zacytować go w całości. Pisał Wierciński w roku 1938:

Kiedy przed paru laty byłem w Monachium, chciałem obejrzeć gmach i scenę monachijskiego Teatru Artystycznego Georga Fuchsa. Jeszcze na ławie szkolnej, jako zupełny „cywil”, pasjonujący się lekturą książek i pism teatralnych, obok monografii o teatrze Stanisławskiego, *Teatru Meyerholda* i *Sztuki teatru* G. Craiga, poznałem książkę G. Fuchsa *Rewolucja teatru*. Już wtedy utwaliło się we mnie przekonanie, że gmach i scena monachijskiego Teatru Artystycznego są jednym z ważniejszych zjawisk okresu „reformy teatralnej”. Z tym żywszym zainteresowaniem, a nawet wzruszeniem myślałem o chwili, kiedy zobaczę ten historyczny w moim wyobrażeniu budynek. Szukałem go długo i odnalazłem z trudem, gdyż okazało się, że przeciętny monachijczyk już nie wie o jego istnieniu. Ale tu stanąłem wobec nowej trudności – nie mogłem dostać się do wnętrza budynku. Wszystkie drzwi były pozamykane, a nawet zabite. Obok zaś – teatr znajduje się na terenie Parku Wystawowego – rozbrzmiewała gwarem i muzyką kawiarnia ogródkowa. Wreszcie przez jakieś ukryte boczne drzwiczki trafiłem do mieszkania dozorczyńi. Gdy poprosiłem o pozwolenie zwiedzenia teatru, spotkałem się z nieukrywanym zdumieniem i odmową, motywowaną tym przede wszystkim, że w całym gmachu nieczynne jest oświetlenie elektryczne. Nalegałem dotąd, aż pozwolono mi wejść na chwilę na scenę. Przy bladym płomieniu świecy i wąskich smugach przedzierającego się gdzieś z góry światła dziennego, ujrzałem słynną scenę Georga Fuchsa i Littmanna⁵⁰ jako – rupiecianię. Piętrzyły się na niej jakieś skrzynie, stopy zakurzonych desek, kozłów, ławek. Byłem zaskoczony i głęboko poruszony widokiem tych rozpanoszonych na scenie przedmiotów, które z obojętną, brutalną dobitnością mówiły o bezpowrotnym przemianach jednego ze świetniejszych rozdziałów „reformy teatralnej”⁵¹.

Zanim jednak doszło do tej śmierci mitu, wyrósł z niego inny jeszcze „święty” teatr. Mówiąc zaś inaczej: trwała w Niemczech dalej sztafeta przekształcania tradycji greckiego święta teatralnego w przedstawienia coraz bardziej „święteczne” oraz w teatr coraz ekspansywniej rewolucjonizujący ówczesną kulturę i życie.

⁴⁸ Zob.: M. Leyko, *Reżyser masowej wyobraźni. Max Reinhardt i jego teatr dla pięciu tysięcy*, Łódź 2002; Fuchs pozostawał dalej dyrektorem Künstler-Theatre (ze zmiennym szczęściem aż do wybuchu I wojny światowej).

⁴⁹ K. Braun, *Wielka Reforma Teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia*, Wrocław 1984, s. 113.

⁵⁰ M. Littman był twórcą projektu architektonicznego budynku teatru.

⁵¹ E. Wierciński, *Notatki i teksty z lat 1921-55*, red. A. Chojnacka, Wrocław 1991, s. 121-122.

Hellerau – laboratorium teatralnych misteriów

Od roku 1911 w Hellerau – robotniczym mieście-ogrodzie pod Dreznem, wybudowanym „w poszukiwaniu życia nowego”⁵² – swoją siedzibę miał Instytut Wychowania Rytmicznego Emila Jaques-Dalcroze’a, którego zaprosili w to miejsce bracia Haroald i Wolf Dohrnowie. Twórca Instytutu jako pierwszy nurt działalności rozwijał pracę nad systemem ćwiczeń ruchowych, wykonywanych w takt muzyki, które służyć miały rozwijaniu poczucia rytmu oraz ogólnej muzykalności; udało mu się w tym zakresie wypracować metodę, która po dziś dzień jest znana i stosowana w pedagogice pod nazwą rytmiki. Działalność teatralna stanowiła natomiast drugi – jeśli nie wręcz dalszy jeszcze – przedmiot jego aktywności. Organizował on – w nawiązaniu do Wagnerowskiej idei teatru-święta – letnie pokazy umiejętności swoich wychowanków, w których obok gimnastycznych wykorzystywał również formy teatralne. Na świątecznym popisie końcowym w 1912 roku zaprezentował między innymi sceny z II aktu opery Christiana Willibarda Glucka *Orfeusz i Eurydyka*. A rok później w siedzibie Instytutu wystawiono – bez udziału jednak już Dalcroze’a i jego uczniów – spektakl *Zwiastowanie* Paula Claudela.

Działalność Hellerau przyciągnęła uwagę twórców teatralnych z tego powodu, iż był to czas, kiedy najpierw za Edwardem Gordonem Craigiem, a następnie za przedstawionym tutaj uprzednio Fuchsem głoszone, że „nie słowo mówione jest pierwszą podstawą teatru, ale ruch i gest”⁵³. Zainteresowanie to było zaś tym większe, iż Dalcroze w swoich poszukiwaniach dążył do przywrócenia – wbrew wielowiekowej antropologicznej tradycji chrześcijańskiej rozdzielania ciała i duszy – jednej, cielesno-duchowej natury człowieka. Ludzkie ciało uznał – jak pisał wprost – za „środek naszego wewnętrznego istnienia. Gdy tylko zacznie się ono poruszać – tłumaczył – ujrzymy, jak na nowo łączą się i ożywają energie i trwanie, jak bezdźwięczna dotąd przestrzeń staje się ich dopełnieniem, czas zaś porządkuje to zespołowe działanie”. I pytał na końcu retorycznie: „Cóż [...] warte jest piękno harmonijnych postaw ciała, jeżeli nie wyrażają one harmonii ducha?”⁵⁴.

O metafizycznym związku obu tych stron człowieka – dokonującym się poprzez działanie rytmu – Dalcroze się nie wypowiadał; uczyni to choćby Tadeusz Miciński jako komentator przedstawienia *Orfeusza i Eurydyki* – o czym mowa będzie za chwilę. Twórca Instytutu podjął natomiast poszukiwania służące wyeksponowaniu rytmu ludzkiego ciała, pełnemu uwidocznieniu „zespołowego działania” – jak to określił – poruszającego się aktora, przestrzeni oraz znajdującego wyraz w muzyce czasu. I tymi poszukiwaniami zwrócił bezpośrednio uwagę ludzi teatru.

Z Instytutem Jaques-Dalcroze’a związał się Adolphe Appia – trzeci z najważniejszych (obok Graiga i Fuchsa) twórców Wielkiej Reformy. Dla ogromnej sali – studia w Hellerau – pozbawionej już jakichkolwiek elementów tradycyjnego budynku teatralnego typu włoskiego – zaprojektował on tak zwane przestrzenie rytmiczne. Miały one dawać

⁵² Jak to określił T. Miciński w tytule trzech artykułów propagujących na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” (1911) ideę Hellerau. Dzisiaj – warto dodać – budynek ten i scena są znowu „żywym” miejscem teatralnym.

⁵³ Jak pisał R. Ordyński przy okazji omówienia głośnej wówczas, przygotowanej przez M. Reinhardta pantomimy, *Sumurun* F. Freksy; cyt. za: K. Gajda, dz. cyt., s. 48.

⁵⁴ E. Jaques-Dalcroze, *Pisma wybrane*, przeł. M. Bogdan, B. Wakar, Warszawa 1992, s. 14.

plastyczny wyraz jego przekonaniu – które legło następnie u podstaw całej nowoczesnej scenografii – że przestrzeń sceniczna,

aby współgrała z sylwetką i ruchami żywych istot [czyli aktorów – J. S.] [...] nie może przyjmować podobnych im kształtów, przeciwnie – powinna im się przeciwstawiać. W tym celu układ przestrzenny musi się składać z niewielu tylko linii. Będą to: pozioma, pionowa, skośna [płaszczyzna nachylona] i ich połączenia, jak np. schody, które razem z sylwetką ciała dają efekty, do jakich żaden inny układ nie może pretendować. Taka prostota ułatwia operowanie materiałem scenograficznym. Będzie się on składał z bloków o różnych rozmiarach, precyzyjnie wymierzonych, tak aby się ząbały i wiązały ze sobą, tworząc schody, tarasy, płaszczyzny nachylone, podtrzymane, jeśli trzeba, przez słupy także o zarysach prostokątnych, prostopadłe płyty, parawany itp., całą grę prostych bloków w przeciwieństwie do zawsze zaokrąglonych kształtów ciała i do krzywych tras ruchu⁵⁵.

Układ tego rodzaju elementów na scenie w Hellerau uzupełnił ponadto Appia o działanie oświetlenia – odkrywając zarazem dla całego znowu nowoczesnego teatru kreacyjne możliwości światła elektrycznego – które „padało [...] z góry dla wyraźnego uwydatnienia kształtów ciał w ruchu i układu plastycznego dekoracji”⁵⁶. W sali Instytutu – jak przedstawił ją w słowach pełnych zachwytu polski kompozytor Henryk Opieński –

ściany i sufit są z jasnoszarego płótna, na którym umieszczone są w niezliczonej ilości lampki elektryczne; źródło światła jest w ten sposób najzupełniej niewidoczne, a na salę dostaje się światło rozproszone, którego siłę z największą subtelnością można powiększać i zmniejszać.

Cała sala przekształca się – jak to krótko też ujął Opieński – w „przestrzeń świecąca”⁵⁷.

W siedzibie Instytutu Jaques-Dalcroze’a poszukiwano odpowiednich warunków oraz rozwiązań artystycznych, które pozwoliłyby rytm ciała aktora zgrywać z rytmem muzyki, przestrzeni i zmiennego, „czynnego” światła, w ten sposób też ruch aktora eksponować. W tym zawierał się fenomen Hellerau jako teatralnego laboratorium. Jakie natomiast uzyskiwano tam rezultaty w zakresie konkretnych spektakli?

W Polsce Hellerau przyciągnęło uwagę nie tylko cytowanego wyżej Opieńskiego – przyjaciela Wyspiańskiego, który oczekiwał swego czasu od niego skomponowania muzyki do swoich pierwszych utworów dramatycznych tworzonych na wzór dramatów muzycznych Wagnera. Największym u nas admiratorem działalności Jaques-Dalroze’a i braci Dohrnów był przywołany już Miciński – z tymi ostatnimi związany zarazem poprzez osobę żony więzami rodzinnymi⁵⁸. I jemu zawdzięczamy – bowiem sam był także autorem misteriów teatralnych – najpełniejszą prezentację przedstawień z Hellerau, włącznie z ich interpretacją misteryjną.

Demonstrowane na świątecznym pokazie Instytutu sceny z II aktu *Orfeusza i Eurydyki* Glucka przedstawiały zejście Orfeusza do Hadesu. W swojej recenzji Miciński eksponuje efekt przeciwstawienia w grze aktorów i statystów ruchu duchów Hadesu i cieniów umarłych – ruchowi bohaterów jednostkowych, a jednocześnie fakt zintegrowania tych właśnie ich działań fizycznych z „ruchem” muzyki oraz światła. Powstałe na scenie obrazy kojarzy poetycko z „meczetem w Kordobie”, ze „świątynią słońca w Arkonie i

⁵⁵ A. Appia, *Dzieło sztuki żywej i inne prace*, przeł. J. Hera, L. Kossobudzki, H. Szymańska, wybór J. Hera, wstęp J. Kosiński, Warszawa 1974, s. 178.

⁵⁶ Tamże, s. 179.

⁵⁷ H. Opieński, *Popisy Instytutu Gimnastyki Rytmicznej*, „Przegląd Muzyczny” 1912, z. 17, s. 9.

⁵⁸ Dokładniej zob.: J. Tynecki, *Inicjacje mistyka. Rzecz o Tadeuszu Micińskim*, Łódź 1976, s. 186-192.

Retrze”, z „hymnami Rigwedy”. A wydźwięk całego przedstawienia zamyka w słowach: „Budzi się uczucie pewności, że religia nie jest wymysłem i formą historyczną, ale jest to najgłębsze z uczuć naszych – adoracja, najgłębsze z wrażeń – rytmiczność”⁵⁹.

W komentarzu do tego ostatniego stwierdzenia Irena Sławińska pytała trochę zaskoczona: „A więc religia = rytmiczność?”⁶⁰. A w nawiązaniu do eksponowania przez Micińskiego rytmicznych rozwiązań w didaskaliach do jego własnych dramatów misteryjnych pisała już z dystansem o wyniesionej przez poetę z Hellerau wręcz „egzaltacji rytmu”⁶¹. Prawda tymczasem wydaje się taka, że autor *Termopil polskich* odnajduje w inscenizacji *Orfeusza* Glucka próby – których efekty przenosi następnie do swoich dramatów – powrotu do najstarszego środka ludzkiej ekspresji tak artystycznej, jak i religijnej, to jest do trójjedynnej chorei, z której bezpośrednio wyrastała tragedia grecka. Choreia stanowiła „organiczną jedność trzech: rytmicznego ruchu i gestu, granej bądź wybijanej miarowo melodii i śpiewanego słowa, narodziła się [zaś] ze zbiorowego przeżycia świętości” – jak pisze Edward Zwolski⁶². Pierwotnym centrum chorei był taniec jako „harmonia rytmicznych ruchów ukształtowanych obrazowo”⁶³, ruchów jednocześnie dających wyraz poszukiwaniu kontaktu z tajemnymi siłami, przybliżania się ku nieznanemu, oddawania czci bóstwu. W dawnych kultach – nie tylko dionizyjskich – rytm muzyczno-taneczny traktowany był jako współbrzmiający z rytmem i harmonią wszechświata, włączał sprawujących kult w rytm kosmosu i działał w ten sposób na nich uświęcająco. Mówiąc zaś krótko: wykorzystywane dla inscenizacji oper Glucka poszukiwania w laboratorium Jaques-Dalroze’a zobaczył ostatecznie Miciński jako podstawę dla stworzenia „widowiska-tajemnicy objaśnionej obrazami”⁶⁴, zatem jako podstawę misterium, i to „godnego – wprost dodawał – Danta i Ajschyla”⁶⁵.

Nie tak już tajemniczo i zaskakująco brzmią obserwacje i sądy Micińskiego na temat obejrzanego przez niego w 1913 roku w Hellerau *Zwiastowania* Claudela. Ale i przedstawienie to przygotowane zostało (jak zaznaczyłem wcześniej) bez udziału Dalcroze’a i jego uczniów⁶⁶. W sposób jednoznaczny ujawniało ono wpisanie konwencji dzieła – „zawierającego w sobie cechy dramatu religijnego, miłosnego i historycznego zarazem”⁶⁷ – w ramy misterium jako z kolei gatunku chrześcijańskiego, katolickiego teatru średniowiecznego. Powstała odpowiednio unowocześniona wersja tego rodzaju misterium.

W obrazie organizacji sceny Miciński w swoim sprawozdaniu akcentuje jej trójkondygnacyjność, zwieńczoną gotyckim łukiem, która służy wyrażaniu „odrębnych atmosfer duchowych, w których znajdują się osoby misterium”. W przebiegu akcji wydobywa końcową scenę „dzielenia chleba między domowników, [gdy] w podniesieniu go nagle rozbłyska mistyczny łuk” – jednoznacznie wynoszący tę scenę w rejony symboliki Ostatniej

⁵⁹ T. Miciński, *Życie i twórczość w Hellerau*, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 30, s. 628.

⁶⁰ I. Sławińska, *Miciński i Hellerau*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1979, s. 311.

⁶¹ Tamże, s. 318.

⁶² E. Zwolski, *Choreia. Muza i bóstwo w religii greckiej*, Warszawa 1978, s. 5.

⁶³ W. Tomaszewski, dz. cyt., s. 11.

⁶⁴ M. Adamczyk, *Rozważania nad poetyką misterium*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 3, s. 144.

⁶⁵ T. Miciński, dz. cyt., s. 629.

⁶⁶ Reżyserował je W. Dohrn, a scenografię zaprojektował H. Salzmann.

⁶⁷ W. Kaczmarek, *Claudel w Polsce. Chrześcijańskie perspektywy interpretacji dramatu i teatru*, Lublin 1989, s. 109.

Wieczerzy i sakramentu Eucharystii. Całość zaś przedstawienia ocenia następująco: „Dokonana jest innowacja kapitalna: zerwanie z naturalizmem [i] zdobycie bajecznie prostych, prawdziwie głębokich środków na wyrażenie najistotniejszych treści życia duchowego”. Środki te przybliża następująca: „przez światło barwne i Rytm, przez Melodię i skupienie myśli wypływamy aż na wielki ocean królewskiego majestatu Słów twórczych”⁶⁸. Ostatecznie zatem wśród odkrytych dla teatru środków demonstrowania życia duchowego człowieka wyróżnia Słowo-Logos i je – jak pisała Sławińska – „uważa widać poeta za docelowy punkt inscenizacji”⁶⁹. Mówiąc zaś inaczej: ponad „egzaltację rytmu” wynosi tym razem kult słowa twórczego, boskiego – wyraźnie w duchu polskiego projektu teatru – świątyni ducha narodowego. Koło moich wywodów tym samym się zamyka.

Zakończenie

Polski projekt teatru-świątyni ducha narodowego zawierał w sobie dwa wątki: estetyczno-sakralny oraz narodowy. Niemcy w tym samym czasie w swoich poszukiwaniach sposobów resakralizacji teatru w odwołaniu do greckich festiwali teatralnych i prezentowanych w ich ramach „świętecznych” przedstawień tragediowych rozwijali głównie pierwszy z tych wątków. Wyraził się tym samym w ich propozycjach rozstrzygający wpływ traktatu estetycznego Nietzschego *Narodziny tragedii z ducha muzyki*, który uświadomił twórcom teatralnym „kreacyjną moc dionizyjskiego ideału, ekstatycznego i bluźnierczego, wyrastającego z obrzędu [tak jak polski projekt teatru – świątyni – J. S. i dążącego w stronę święta”⁷⁰, czyli wykreowania przez teatr szczególnego czasu, który odbiegał od nurtu potocznych zachowań i służyć miał swoistej estetyzacji życia oraz stworzeniu wspólnoty. Traktat ten i zawarte w nim „wejrzenie w helleńskość” przyczynił się w ogóle do odkrycia muzyki jako nowego estetycznego paradygmatu, zastępującego dotychczasową dominację słowa w kulturze i najpełniej dającego wyraz całemu antyracjonalizmowi sztuki tamtej epoki⁷¹. Poza tym w propozycjach odnowienia mitycznego wymiaru teatru Niemcom obce było katolickie czy w ogóle chrześcijańskie nacechowanie – jak u Mickiewicza i naszych romantyków – wyprowadzonych z kultury greckiej tendencji resakralizowania teatru, ale opierali oni swoje poszukiwania na religijności synkretycznej, odwołującej się do gnozy oraz okultyzmu⁷².

Z myślą o powołaniu teatru-święta niemieccy twórcy akcentowali oparte na micie i powstałe z połączenia poezji z muzyką dramaty muzyczne – jak w wypadku Wagnera i jego teatru w Bayreuth. Bądź też w podobnie zindywidualizowanym budynku Künstler-Theater w Monachium projektowali przedstawienia skupiające aktorów i widzów w ramach rytualnej wspólnoty poddanej oddziaływaniu rytmu – jak to czynił Fuchs. Bądź wreszcie w centrum ich uwagi znalazło się ludzkie ciało w rytmicznym ruchu – jak miało to miejsce w działalności teatralnej Instytutu Jaques-Dalroze’a w Hellerau. W sferze

⁶⁸ T. Miciński, *Misterium Zwiastowania*, „Tygodnik Ilustrowany” 1913, nr 46; przedruk w: *Sto przedstawień w opisach polskich autorów*, opr. Z. Raszewski, Wrocław 1993, s. 135-136.

⁶⁹ I. Sławińska, dz. cyt., s. 312.

⁷⁰ D. Ratajczakowa, *Dramat z dramatem*, w: *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, Wrocław 2003, t. I, s. 421.

⁷¹ Od tej pory ten model sztuki i kultury panuje po dziś dzień.

⁷² Por. J. Bartyzel, *Poszukiwacze astralu na scenie. U źródeł nurtu ezoteryczno-okultystycznego w polskiej myśli teatralnej Wielkiej Reformy*, w: „*Metafizyczne*” w literaturze współczesnej. *Materiały z II Tygodnia Polonistów*, red. A. Koss, Lublin 1992, s. 137-158.

realizacji właściwego tamtej epoce mitu sakralizacji teatru zainteresowania swoje kierowali w stronę środków ekspresji *stricte* teatralnej – mówiąc krótko. Polacy tymczasem od początku do końca „postawili na” – słowo: wzorowane na Widzeniu księdza Piotra z III części *Dziadów* słowo prorockie, mesjanistyczne, aktywne, „twórcze” – jak je w końcu nazwał Miciński w swojej recenzji spektaklu z Hellerau⁷³. A poza tym taka istniała jeszcze zasadnicza różnica między twórcami z obu krajów, iż polski projekt teatru-świątyni pozostawał cały czas w sferze idei, co znaczy: jak najdalej od obrazu praktycznych rozwiązań i wcielonych w życie poszukiwań artystycznych w zakresie łączenia poezji z muzyką, rytmu, ciała aktora.

W praktyce teatr jako świątynia ducha narodowego powstanie po uzyskaniu w 1918 roku przez Polskę niepodległości – zmieniając tylko funkcję: z pobudki do czynu przemieni się w środek kształtowania narodowej tożsamości. I wtedy resakralizacyjne doświadczenia Niemców znajdują w polskim teatrze już swój bardziej bezpośredni, tym samym praktyczny właśnie wyraz. Współ z tradycją romantycznego misterium uczestniczyć one będą w tworzeniu stylu tak zwanego polskiego teatru monumentalnego – znaczonego nazwiskami najwybitniejszych inscenizatorów tamtego czasu, z Schillerem i jego misteryjnymi *Dziadami*, ponadto Wilamem Horzycą, Edmundem Wiercińskim, Wacławem Radulskim itd. Wyraz znajdują w ich inscenizacjach w takich podstawowych rozwiązaniach artystycznych o monumentalnym charakterze, jak: repertuar obrazujący los zbiorowy, ogromna przestrzeń traktowana antyiluzjonistycznie, światło „malujące” dekoracje, aktorstwo deklamacyjne i zrytmizowane, muzyka nie jako tło, lecz integralna część widowiska⁷⁴. Poza tym dojdą do głosu w rozpoczętych także *Dziadami* aktorskich i teatralnych poszukiwaniach Limanowskiego i Osterwy jako twórców Reduty. Ale to już odrębny temat, na inne wystąpienie.

⁷³ I o którym to, a raczej: o których to słowach w swoim z kolei programowym artykule *Teatr-Świątynia* – rekomendującym w 1905 roku Wyspiańskiego na stanowisko dyrektora Teatru Miejskiego w Krakowie, a jednocześnie stanowiącym najpełniejszą prezentację „tytułowego” projektu przedstawioną w toku dyskursywnym (a nie dramatyczno-teatralnym – jak w przywołaniu na samym początku *Wyzwoleniu*) – pisał wcześniej następująco: „[z teatru – J. S.] będziemy się rozchodzić ku milczeniom, zapełnianym przez echo twórczych słów – z których, jak z ziarna pod wpływem kropli, będą się naradzać czyny” (T. Miciński, *Teatr-Świątynia*, w: *Mysł teatralna Młodej Polski. Antologia*, opr. I. Sławińska i S. Kruk, Warszawa 1966, s. 197). Te czyny to wyrosły z ekspresji teatralnej akt wyzwoleńczy, o jaki właśnie chodziło Konradowi – masce autora – w dramacie Wyspiańskiego.

⁷⁴ Por.: M. Fik, *Polski teatr monumentalny – cóż to znaczy? (Próba podsumowania)*, w: *W kręgu teatru monumentalnego*, red. L. Kuchłówna i J. Ciechowicz, Warszawa 2000, s. 197-202.



W. Wojtkiewicz, *Zgaszony świecznik*
(J. Mrozowska w dramacie Jerzego Żuławskiego *Eros i Psyche*) litografia z 1904 r.

Wojciech Gutowski
(Bydgoszcz)

MIT JAKO MATRYCA (I PRZEZWYCIĘŻENIE) HISTORII. (O *EROSIE I PSYCHE* JERZEGO ŻUŁAWSKIEGO)

I. W żywiole mitu

Można powiedzieć, że „fantazja sceniczna” Jerzego Żuławskiego *Eros i Psyche* (1. wydanie 1904 r.)¹ musiała (powinna) pojawić się w epoce Młodej Polski. Powyższy sąd bynajmniej nie wyraża wiary w jakiś heglowski porządek konieczności obecny w procesie historycznoliterackim. Ale doprawdy trudno przypuszczać, by w epoce tak mitocentrycznej i zafascynowanej swobodnymi możliwościami reinterpretowania tradycji kulturowych, zwłaszcza w zakresie mitu² i religii³, nie zainteresowano się jedną z najpopularniejszych opowieści mitycznych. Nie przypadkowo też autorem najbardziej znaczącego w literaturze Młodej Polski opracowania mitu stał się Jerzy Żuławski, wytrawny erudyta⁴, jeden z najambitniejszych w swoim czasie, obok Tadeusza Micińskiego, Stanisława Wyspiańskiego czy Wacława Berenta, hermeneuta mitów.

Żuławski, inaczej niż na przykład Tadeusz Miciński, nie przetapiał mitów i motywów sakralnych w tygłu wyzwolonej wyobraźni, nie łączył ich w synkretyczne wzorce nowej „religii życia”, raczej dekonspirował mechanizmy mitotwórczego myślenia, które odnajdywał również w podtekście „świętych ksiąg”, na przykład w Biblii⁵. Znakomitym przykładem bardzo śmiałej i oryginalnej lektury nie tylko pojedynczych mitów, lecz

¹ W pracy korzystam z wyd. IV, zmienionego, Lwów 1909. Przytoczenia utworu zaznaczam w tekście głównym skrótem EP i podaję nr strony. Żuławski zmieniał kwalifikację gatunkową utworu. W wydaniu z 1904 roku opatrzył podtytułem „fantazja sceniczna w 7 obrazach”, w wyd. 1909 roku dał na okładce podtytuł: „powieść dramatyczna”, a na stronie tytułowej: „powieść sceniczna w 7 rozdziałach”. Postępuję się wymiennie powyższymi terminami, choć dla uproszczenia najczęściej stosuję termin: dramat.

² Zob. H. Floryńska, *Horyzont mityczny Młodej Polski*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” t. 26 (1980).

³ Zob. między innymi W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001.

⁴ „Rozległe i gruntowne wykształcenie filozoficzne, badania nad Spinozą, zainteresowania filozofią Schopenhauera, Edwarda Hartmanna i Nietzschego, rozczytywanie się w poetach i filozofach indyjskich, Tal mudzie i Biblii znalazły odbicie w nowych poezjach Żuławskiego i w jego twórczości eseistycznej” – H. Karwacka, *Jerzy Żuławski*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski*, t. 2, pod red. K. Wyki, A. Hutnikiewicz, M. Puchalskiej, Warszawa 1967, s. 155-156.

⁵ Zob. D. Trześniowski, *Jerzy Żuławski: modernistyczna lektura „Biblii”*, „Pamiętnik Literacki” 1998, z.4.

rozległych paradygmatów mitologizacji, może być Trylogia księżycowa (Na srebrnym globie, 1903; Zwycięzca, 1910; Stara ziemia, 1910), trzy modelowe przykłady „mitopowieści”⁶, które zawierają „zmityzowany zapis dziejów cywilizacji”⁷. Gdy w Trylogii księżycowej głównym układem odniesienia pozostaje tradycja judeo-chrześcijańska, to w Erosie i Psyche Żuławski nakreślił „wielką fabułę” dziejów w oparciu o mit antyczny. Niezależnie od swej wartości poetyckiej (którą krytycy od początku podważali, zobacz uwagi w ostatniej części artykułu) dramat ten pozostaje jedną z najdonioślejszych w literaturze Młodej Polski prób przewartościowania mitu oraz nakreślenia – w mitycznej perspektywie – nowej interpretacji dziejów i wyznaczenia miejsca człowieka w bycie.

Opowieść z *Metamorfoz* Apulejusza należy do najsilniej inspirujących baśni mitycznych. „Herder nazwał historię Amora i Psyche najbardziej wszechstronną z istniejących opowieści”⁸ – przypomina historyk erotyzmu. „Mit o Erosie i Psyche jest jednym z najgłębszych źródeł wiedzy o psychice kobiety”⁹ – zauważa współczesny psycholog. Podkreśla się różnorodność odczytań mitu:

Interpretowano ją [historię Erosa i Psyche – W. G.] – żeby przytoczyć tylko kilka propozycji – jako rozwinięcie staroirañskiego mitu stworzenia, echo platonizmu, świadectwo gnozy, teurgiczną, to znaczy wywołaną sztucznie, epifanię i nawet baśń ludową.¹⁰

Wielointerpretowalność mitu idzie w parze z poczuciem jego aktualności, skoro „nieśmiertelność mierzy się mocą oddziaływania”¹¹. „Nie utracił on nic ze swej świeżości”¹². Również w literaturze Młodej Polski znać spore zainteresowanie opowieścią. Znaczenie i oryginalność pomysłu Żuławskiego można należycie wyświetlić na tle innych młodopolskich ujęć mitu.

Znamienne, iż żaden z poetyckich wariantów nie przynosi renarracji mitu¹³. Najbliższy prostego powtórzenia był Lucjan Rydel. Podobnie jak w innych wierszach ze swego cyklu *Mitologie* (1899), tak i w sonecie *Psyche*¹⁴ poeta skupia uwagę na etapie poszukiwania Erosa. Wędrująca Psyche – z typowymi dla siebie atrybutami („skrzydła motyle”) – została przedstawiona jako litościwa współtowarzyszka ludzkich tęsknot i tym samym doskonale wpisuje się w bogaty repertuar młodopolskich tułaczy¹⁵.

⁶ „Dystynktywną cechą mitopowieści nie jest wyłącznie mitologizacja świata przedstawionego, lecz przede wszystkim wpisana w dzieło reinterpretacja mitu religijno-kulturowego” – W. Gutowski, *Mit w czasoprzestrzeni powieści młodopolskiej*, w: *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999, s. 11.

⁷ D. Trzeźniowski, dz. cyt., s. 28.

⁸ O. F. Best (przy współpracy W. M. Schleidta), *Historia pocałunku*, przeł. A. Kryczyńska, Warszawa 2003, s. 384.

⁹ R. A. Johnson, *ONA – o esencji kobiecości*, przeł. A. Teisseyre, Warszawa 1994, s. 9.

¹⁰ O. F. Best, tamże. Jan Öjvind Swahn (*The Tale of Cupid and Psyche*, Lund 1955) omówił ponad tysiąc wariantów opowieści.

¹¹ Tamże, s. 385.

¹² R. A. Johnson, tamże.

¹³ Renarracja to powtórzenie tradycyjnego mitu. Zob. H. Markiewicz, *Literatura a mity*, w: *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 71.

¹⁴ L. Rydel, *Poezje*, Warszawa 1899. W nowej edycji: L. Rydel, *Wybór poezji*, Kraków 2003, s. 57.

¹⁵ Zob. H. Filipkowska, *Tułacze i wędrowcy*, w: *Młodopolski świat wyobraźni*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1977.

Inne wersje mitu zawierają wyraźną polemikę z archetekstem¹⁶. Najprostsza, ale i najbardziej obrazoburczą, destrukcyjną reinterpretację zastosował Konstanty Maria Górski (wiersz *Amor i Psyche*, 1893). Poeta dopisał dalszy ciąg fabuły w tym celu, by wykorzystać odnowiony mit do demaskacji wszelkich mitologizacji miłości, ukazać ich maskulinistyczny egocentryzm. Boskie małżeństwo nie owocuje Rozkoszą¹⁷, lecz... wzmacnia smutek, samotność, wyobcowanie. Małżeństwo, jak i wszelkie inne formy miłości, jest więzieniem, ponieważ realizuje tylko samolubne pragnienia ciała, lekceważy natomiast – na co oczywiście Psyche jest szczególnie wyczulona – potrzebę zjednoczenia dusz. Mityczny mariaż nie jest, jak podawał archetekt, wzorem doskonałej jedności, lecz obrazem przemocy – jeden z partnerów jest „katem”, drugi „ofiara”¹⁸. Opowieść Górskiego o fałszu miłości zawiera rys feministyczny. To kobieta właśnie (człowiek!) demaskuje nieludzki (bosko-męski) sztafaż mitu, którego oficjalna wersja służy interesom mężczyzn, niecnym, egoistycznym eksploatatorów kobiecości. Osobliwością tej reinterpretacji są wyraziste opozycje, wprowadzone w *Nachgeschichte* mitycznej fabuły: Psyche – Eros, kobiece – męskie, ludzkie – boskie, pozytywne – negatywne.

Antropocentryzm cechuje również ujęcie Leopolda Staffa (*Psyche*, z tomu *Sny o potędze*, 1902). „Dziewczyna czysta, cicha, biała” jest alegorią duszy czulej, empatycznej, która nadto jest wrażliwym medium natury, makrokosmosu. Jej światoodczucie zależne jest od postrzeganych krajobrazów. W katastroficznym pejzażu śmierci, zagłady, ciągłego zagrożenia „smutki jej szyły koszulę śmiertelną”. Natomiast pobyt w sielskiej przestrzeni spokoju, pogody, mocy, czystości powoduje przemianę, która, jak sugeruje finał utworu, będzie trwałym zwrotem ku „wiedzy radosnej” i „religii słońca”:

Psyche zakula pierś w puklerz ze złota,
Co smutkom zamknał do serca jej wrota
I tylko słońca skrom otworem stoi –
I nie rozbroi się, o, nie rozbroi!¹⁹

Oczywiście, interpretując utwór, można odwołać się do swedenborgiańskiej idei *correspondances* (oddźwięki między duszą a światem), ale też należy zauważyć w wierszu świadectwo zwrotu światopoglądowego modernistów (od pesymizmu do postawy „odrodzicielskiej”), proklamowanego między innymi przez Leopolda Staffa w programowym artykule *Rekonwalescencja końca wieku. Szkic z literatury ostatnich czasów* (1900). Wiersz Staffa jest przykładem swobodnego „cytowania” postaci mitycznej, która nie tylko została wyizolowana z fabuły archetektu, ale też pozbawiona najważniejszych znaczeń pierwowzoru.

Inni poeci starali się przynajmniej sugerować reinterpretację większych fragmentów fabuły opowieści Apulejusza, bądź szerszego repertuaru cech głównej postaci. Wacław Szymanowski umieścił Psyche („błada marmurowo”²⁰) w wirze teomachii, w czasie

¹⁶ Dodajmy, że wszystkie ważniejsze poetyckie opracowania mitu poprzedzają dramat Żuławskiego.

¹⁷ Przypominam, że w alegorycznej baśni Apulejusza ze związku Erosa i Psyche rodzi się „urodziwa córka, która zowiemy Rozkoszą”. Apulejusz, *Eros i Psyche*, przeł. E. Jędrkiewicz, cyt. według R. A. Johnson, dz. cyt.

¹⁸ K. M. Górski, *Amor i Psyche*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, oprac. E. Miodońska-Brookes, Kraków 1987, s. 74.

¹⁹ L. Staff, *Poezje zebrane*, Warszawa 1967, t. 1, s. 90.

²⁰ W. Szymanowski, *Poezje i dramaty*, Warszawa 1884, t. 1, s. 6.

„ślepej siły i ślepego gwałtu”²¹, w epoce zmagania Kronosa z Tytanami i napięć namiętności w człowieku podsycanych przez Afrodytę. Walka bogów zamienia świat w post-katastroficzną pogorzeliśko („Wkoło milczenie i zlodowaciała // Pustynia śmierci”²²). W pejzażu, tak typowym dla późniejszych wizji dekadencjonalnych, Psyche jest ostatnią enklawą życia („życie władzą całą, // Jak gdyby w urnę, w serce się zbiegało”²³), iskrą witalności ukrytą w trupie świata, którą zapewne roznieci nadchodzący bóg. Otwarte zakończenie poematu sugeruje odrodzeniowy, również w perspektywie kosmicznej, wymiar nadchodzącego romansu:

Wpółsenna mdlała, ale to omdlenie
 Dziwną lubością napawało zmysły;
 /.../
 I błogo było Heliosowej córce...
 Nagle szum skrzydeł zaszeleścił w górze,
 To bóg.....²⁴

K. M. Górski dopisał ironiczną, demaskatorską poakcję, natomiast W. Szymanowski pokusił się o katastroficzną *Vorgeschichte*, której pesymistyczną wymowę być może zaleczy fabuła mitu. Obaj poeci, choć polemizują z pierwotną wersją, pozostają zobligowani fabułą archetekstu. Inaczej jest w tych wariantach, które sytuowały postać Psyche w odmiennych od przedstawionego w *Metamorfozach* kontekstach mito-religijnych. W tych wypadkach sugeruje się możliwość stworzenia nowych opowieści, fabuł alternatywnych. Myślę o dwóch przeciwstawnych rolach Psyche: zbawicielki (Kazimierz Przerwa-Tetmajer, *Psyche*, 1898) i zbawionej, nawróconej (Czesław Jankowski, *Psyche*, 1883).

Psyche Tetmajera („tajemna, smężna, zamyślona”²⁵) jest gnostycyzmo-orficką przewodniczką, inicjatorką wtajemniczenia, pozwalającą porzucić ciało i świat materii, przeżyć „tryumf wyzwolenia ducha z pęt ładu”²⁶, odnaleźć „światy nowe” i zjednoczyć się z duchem wszechświata:

W owej tajemnej, głębokiej wyżynie
 duch mój się w duchu wszechświata rozplynie,
 a razem w siebie jego bezmiar wchłonie,
 jak jedną tworzą toń dwie złane tonie²⁷.

Psyche pełni rolę kapłanki religii odmaterializowanej duchowości, jest boską pneumatyczką, która wyzwala „iskrę bożą” ukrytą w psychiku²⁸. Gdy w wierszu Tetmajera Psyche zbawia i wyzwala ze złego świata, to w poemacie Czesława Jankowskiego bohaterka zostaje zbawiona, czyli wyzwolona z paradygmatu „złej”, „nieaktualnej” reli-

²¹ Tamże.

²² Tamże, s. 9.

²³ Tamże, s. 10.

²⁴ Tamże.

²⁵ K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje*, Warszawa 1980, s. 448.

²⁶ Tamże, s. 450.

²⁷ Tamże.

²⁸ Gnostycy dzielili ludzi na trzy kategorie: 1) pneumatycy, doskonali, wybrani, „przepełnieni Boskością”, bezgrzeszni, zostaną zbawieni; 2) psychicy, posiadający w sobie małą iskrę boskości, która może być uwolniona z ciała (tak w wierszu Tetmajera: „duchowi memu każe rzucać ciało”, s. 448); 3) hylicy, będący niewolnikami materii, skazani na eschatologiczne zniszczenie w ogniu. Zob. H. Masson, *Słownik herezji w Kościele katolickim*, przeł. B. Sęk, Katowice 1993, s. 133-134.

gii. W utworze niepotrzebnie rozwlekłym, przegadany, choć interesującym jako swoista transpozycja mitu, poeta ujmuje rozterki i cierpienia Psyche w kontekście „zmięchu bogów” (antycznych) i narodzin nowej religii (chrześcijaństwa). Psyche, wygnanka z mitu, błądzi nad brzegami Jordanu, nie szuka Erosa, fascynuje ją natomiast postać anioła i skłania do wzlotu w niebiosy. Ale w jakie – na szczyt Olimpu, czy do tronu Jahwe? Anioł hamuje jej wzlot, niweczy nadzieje, każe wracać w dawne związki, kieruje ku martwym mitom, których nie sposób zaktualizować.

Twe skrzydła cię unieść nie mogą
Tą, którą podążam ja drogą,
/.../
I wracaj, o wracaj czem prędzej
Na ziemię, na wieczne wygnanie!
Twój Olimp z popiołów nie wstanie,
Nie wskrześnie z upadku i nędzy;
Idź śladem strąconych bóstw rzeszy²⁹.

Skazuje ją na nieśmiertelność i zarazem na wieczną, bolesną tułaczkę. Jedyne wyzwanie może przynieść swoista ofiara-pokusa zrealizowana przez anioła, który zapala do niej miłością erotyczną i sam skaże się na zatracenie.

Ach, chyba że który z mych braci
Na czoło ci dłonie położy
I biorąc na siebie gniew Boży
Istotę swą w tobie utraci.
/.../
Jak boga cię miłość zgubiła,
Tak miłość niebiana wyzwoli!...³⁰

W drugiej części poematu pojawia się Cherub, anioł śmierci, a zarazem wybaciciel-psychoopos (przewodnik dusz), który wydobywa dusze ze zmarłych i pozwala im ulecieć ku Bogu. Napotkawszy Psyche („Pół-dziecko – dziewczeczka leżała // Umarła, czy tylko uśpiona”³¹), która przypomina mu dawną ziemską kochankę i budzi w nim pragnienia Erosa, Cherubin całuje śpiącą i otwiera jej drogę ku niebu. Następuje ostateczna, znamienista przemiana:

Kto oblekł w śnieżyste ją szaty?
Skąd srebrny ów diadem u czoła?
Kto w białe dwa skrzydła Anioła
Przemienił skrzydełka motyle?...³²

Grecka Psyche umarła, narodziła się chrześcijańska anielica. Warto zauważyć, że w miłosną pasję istot dążących do zharmonizowania swych istnień z istnieniem najwyższym, Bogiem, Jankowski włączył chrześcijański motyw ofiary, ale paradoksalnie związał go z grzechem i upadkiem – by otworzyć Psyche drogę do nieba, Cherubin musi wejść w rolę Erosa i samemu skazać się na utratę kontaktu z Bogiem.

²⁹ Cz. Jankowski, *Psyche*, „Biblioteka Warszawska” 1883, t. 3, s. 168-169.

³⁰ Tamże, s. 170.

³¹ Tamże, s. 173.

³² Tamże, s. 175.

Jerzy Żuławski również proponuje nową, alternatywną wersję mitu, ale w przeciwieństwie do Tetmajera i Jankowskiego wyraźnie odwołuje się w swym dramacie do węzłowych zdarzeń fabuły archetekstu, uwzględnia pierwsze spotkanie Psyche z Erossem, bolesne rozstanie, poszukiwanie, powtórne spotkanie i ostateczne zjednoczenie. Inna sprawa, że sens tych zdarzeń i funkcje fabularne znacznie odbiegają od porządku opowieści Apulejusza. Dramat Żuławskiego może być traktowany jako model literackich przekształceń mitu, świadomych i konsekwentnie zestrojonych. Dlatego, chcąc zachować przejrzystość wywodów i wskazać – wbrew licznym głosom krytyki³³ – oryginalność pisarza, śledzimy przekształcenia mitu na trzech poziomach, wyraźnie wyodrębnionych w badaniach mitoliterackich, choć oczywiście wzajemnie powiązanych: transpozycji, transformacji i reinterpretacji³⁴.

Trudno zrekonstruować genezę utworu. Można wszakże przypuszczać, że pomysł nowego opracowania mitu dość długo dojrzewał w wyobraźni autora *Lotosu*. Za wstęp do dramatu należy uznać dramatyczny obrazek *Narodziny Psyche* (1897)³⁵, w którym poeta zawarł nie tylko *Vorgeschichte* głównej akcji, lecz swoistą interpretację tytułowej postaci.

Psyche jest alegorią ludzkiej duszy. Jej narodziny oznaczają rozbudzenie w człowieku życia wewnętrznego, które w niczym jednak nie przypomina młodopolskiego obrazu *mare tenebrarum*, obszaru konwulsyjnych napięć, dysonansów. Owszem, to dusza cierpiąca, ale zarazem podmiot wrażliwości, czułości, współczucia, litości³⁶. Znamienne, iż Żuławski również w twórczości Stanisława Przybyszewskiego dostrzegał proces przejścia kobiecej duszy ze sfery zmysłów, materii (Ewa) ku wysublimowanym światom czystej tęsknoty, duchowości (Psyche). Tak interpretuje *Nad morzem*, ową, jak powiada, „perłę twórczości” autora *Śniegu*:

Zapomina [bohater utworu – W. G.], że jest pewnym oznaczonym człowiekiem, ale za to czuje tym silniej, że jest człowiekiem. Dusza jego, zrzuciwszy z siebie wszystko przypadkowe, jest teraz duszą ludzkości. /.../ A czy to Ewa, ta biała kochanka syna ziemi?... Zda się, że skrzydła u ramion jej rosną; z symbolu zazdrosnej i cielesnej miłości jakąś czystsza, świętsza tęsknotą się staje... Tak! To Psyche teraz przed nami³⁷.

Człowiek, bohater *Narodzin Psyche*, to również Człowiek Wieczny, symbol istoty człowieczeństwa, który o poranku uczestniczy w kosmicznym sporze. Polifoniczne starcie bóstw akwaticznych (Chór Najad) z bóstwami sylwicznymi (Chór Dryjad) wprowadza konflikt światła i ciemności, dnia i nocy, słońca i księżyca, Fojbosa-Apolla i Artemidy, zapowiada też późniejszą walkę Psyche z Blaksem. Postać pracłowieka wyłania się z puszczy, domeny mroku i władztwa okrutnej Artemidy (to obszar nieodróżnicowanej materii, nieświadomego, instynktów, pożądania, walki i przemocy). Ów „światła

³³ Zob. ostatni fragment artykułu.

³⁴ Zob. H. Markiewicz, dz. cyt.

³⁵ Utwór cytuję według J. Żuławski, *Poezje*, t. 2, Lwów 1908. Podaję w tekście głównym skrót NP i numer strony.

³⁶ Należy podkreślić, że właśnie w epoce Młodej Polski pojawiły się źródłowe studia Maksymiliana Kawczyńskiego poświęcone *Metamorfozom* Apulejusza, które do dziś zachowały aktualność. Autor wskazywał, iż główne przesłanie antycznej powieści miało przynosić dowód na istnienie duszy, jej boskiego pochodzenia i nieśmiertelności. Zob. między innymi M. Kawczyński, *Apulejusza „Metamorfozy” czyli powieść o złotym osle*, „Rozprawy Akademii Umiejętności”, Wydział Filologiczny, Seria II, t. 16 (31), Kraków 1900, s. 227, 242-243.

³⁷ J. Żuławski, *Teoria sztuki „nagiej duszy”* (1900), w: tegoż, *Eseje*, Warszawa 1960, s. 77-78.

wróg // nieugięty, dziki, groźny // król puszczy ciemnych” (NP, s. 106) przeżywa, powiedzmy tak, „pierwotną transgresję”, czyli zerwanie pępownicy z trzewiami przyrody, z Nocą-Karmicielką (zob. NP, s. 107), ojczyzną Matki-Kochanki-Artemidy. Odczuwa w sobie niepokojący, nieokreślony brak i potrzebę poszukiwania, dążenia, a zarazem po raz pierwszy poznaje świat emotywnie – wybucha płaczem, w którym brzmi, dotąd w jego egzystencji nieobecna, litość, współczucie. Walkę, zniszczenie zastępuje więzami miłości.

Psyche rodzi się z łzy Człowieka, jest emanacją ludzkiej duchowości, która – przekraczając egoizm – szuka harmonii z „jasną” stroną bytu, otwiera się na nieskończoność. W makrokosmosie tę przemianę symbolizuje zwycięstwo słońca nad nocą i uznanie przez Człowieka „religii solarnej”:

CZŁOWIEK *pada na kolana.*
 O tyś jest mocarz; ty władca na niebie;
 ty król! ty światło! życie! wielbię ciebie!
 /.../
 cześć ci oddając – przed tobą ukłękę:
 o słońce! jesteś... jesteś... jesteś... piękne! (NP, s. 118-119)

Należy podkreślić ów kosmogoniczny aspekt narodzin Psyche, który przenosi postać z mitu-baśni (Apulejusz) w krąg „mitów początku”. W finale Chór Napowietrzny zapowiada długą, pełną „tęsknot i boleści” (NP., s. 122) wędrówkę, poprzedzającą spotkanie Psyche z Erose. Ale zauważmy, że tęsknota, poszukiwanie, pasja przekraczania, transcendowania nie są wywołane bolesnym rozstaniem z kochankiem, lecz należą do istoty Psyche, czyli – w alegorycznej personifikacji – tworzą rdzeń ludzkiej kondycji, rejestr jej najgłębszych potrzeb.

II. Transpozycja³⁸ – mit w przebiegu dziejów

Żuławski wyłączył mit o Erosie i Psyche z macierzystej, baśniowej fabuły i wpisał go w cykliczny³⁹ zarys dziejów, w którym poszczególne etapy (sceny obrazujące wybrane epoki) prowadzą od pramitycznej *genesis* do posthistorycznej apokalipsy. Poeta przemieścił mit z fabuły lokalnej, w której perypetie bohaterów motywowane są intrygami zazdrosnej Afrodyty⁴⁰, w „wielką fabułę” analogiczną do sekwencji zdarzeń zapisanych w Biblii⁴¹. W takim postępowaniu ujawnia się programowa swoboda poety-

³⁸ „Przeniesienie całych mitów lub ich składników w inną czasoprzestrzeń kulturalno-społeczną.” H. Markiewicz, dz. cyt., s. 71.

³⁹ Powieść sceniczną Żuławskiego można też czytać jako cykl jednoaktówek. Zob. M. Wojdak, *Gdy zabrakło happy endu, czyli o jednoaktówce przelomu XIX i XX wieku*, w: *Stulecie Młodej Polski*, pod red. M. Podraży-Kwiatkowskiej, Kraków 1995, s. 546.

⁴⁰ W strukturze *Metamorfoz* baśni o Erosie i Psyche jest „opowieścią w opowieści”. Ale nie należy marginalizować baśni w repertuarze mitologii antycznej. Badacze wskazują „różne mityczne paralele”. „Eros jest np. strukturalnie tożsamy z Zeusem porażającym piorunem Semele, która uparła się, żeby zobaczyć go w całej okazałości. Psyche jako panna na wydaniu jest odpowiednikiem przeznaczonej Hadesowi Kory.” P. Grzonka, *Oko zaświatów. Struktury symboliczne mitologii infernalnych*, Kraków 1998, s. 318. Zob. rozdz. 4.10: *Eros, Psyche, Chrystus*.

⁴¹ Zwykle podkreśla się paralele Eros – Chrystus. Ale można też dostrzec podobieństwa strukturalne całych fabuł. „W swej zasadniczej strukturze baśni ta stanowi wierne odbicie mitu judeochrześcijańskiego, pozostając doń w takim stosunku jak ontogeneza do filogenezy. /.../ Baśń stanowi »erotyczną

hermeneuty, pozwalająca tworzyć konstrukcje mito-religijne alternatywne i polemiczne wobec ustabilizowanego repertuaru tekstów kultury, wyrażające indywidualne ambicje kulturotwórcze artysty⁴². Oczywiście pragmatyczna funkcja tego rodzaju zabiegów pozostawała ograniczona, liczyło się wszakże samo „zaszczepienie” świadomości odbiorców nowej opowieści ujmującej całość dziejów w nieużywanej dotąd w tym celu ramie mitycznej i z nową zasadą organizującą.

W tym wypadku konstantą historiozoficzną, motywującą przejście od Arkadii do „ciszy ostatecznej” (EP, s. 256), jest poszukiwanie przez Psyche (personifikacja Duszy twórczej, pięknej i dobrej) utraconego kochanka Erosa (personifikacja Ducha-Życia, kreatywnego pędu witalno-duchowego). Proces poszukiwania-metempsychozy został uwikłany w podstawowy, powracający w każdej scenie konflikt, którego próżno by szukać u Apulejusza, konflikt między Psyche a Blaksem⁴³, uosobieniem zła, przemocy, zmysłowości, wrogiem życia, „emisariuszem” martwej materii. Analogicznie do opowieści biblijnej fabuła dramatu Żuławskiego rozwija się w siedmiu odsłonach (dwóch mitycznych i pięciu historycznych)⁴⁴. Znamienne, iż w hierarchii społecznej historyczna Psyche najczęściej stoi znacznie niżej od swego przeciwnika (sc. 2: wędrowna śpiewaczka – prefekt rzymski; sc. 3: zakonnica – opat; sc. 5: dziewczyna, usługująca w kawiarni – przywódca tłumu; sc. 6: kochanka Blaksa – radca dworu, bankier).

Czy w układzie scen można odnaleźć jakąś zasadę kompozycyjną? Krytycy raczej wskazywali na przypadkowe zestawienie historycznych ilustracji⁴⁵, dostrzegali w utworze „kospetek historii cywilizacji”⁴⁶. Nic bardziej mylnego. Pośród scen historycznych można wyróżnić dwa rodzaje: sceny ukazujące epoki przełomu, otwarte w przyszłość (sc. 2: *Zmierzch bogów* [narodziny chrześcijaństwa]; sc. 5: *Przez krew* [Rewolucja Francuska]) oraz sceny sięgające do epok stagnacji, „zamkniętych” (sc. 3: *Pod krzyżem* [średniowiecze]; sc. 6: *Dzień dzisiejszy* [cywilizacja mieszczańska]). Jak zwykle przy okazji tematu wędrowki ważną rolę odgrywa opozycja przestrzenna między negatywnym „tu”, obszarem chaosu lub/i uwięzienia („dekadencka”, hellenistyczna Aleksandria, sc. 2; mroczny, średniowieczny klasztor, sc. 3; rewolucyjny Paryż, sc. 5) a pozytywnym „tam”, „gdzie indziej”, obszarem wolności (obszar oddziaływania Chrystusa, sc. 2; otwarta przestrzeń świata, pełna Życia i Światła, sc. 3; kwietna łąka i zamek pod Pirenejami – tereny wolne od oparu krwi, sc. 5.). Psyche albo tęskni za przestrzenią wolności (sc. 2 i 3), albo – wyjątkowo – przynosi się do niej (sc. 5).

Wędrowka Psyche przez kryzysowe i stagnacyjne fazy dziejów nie rozwija się według jednoznacznie wznoszącego się schematu postępu. Linie poszukiwań wyznacza zmienny puls wzlotów i upadków. Inaczej mówiąc, przeniesienie przekształconej fabuły mitu w proces dziejowy wzmacnia inicjacyjne aspekty opowieści. Psyche Żuławskiego przechodzi przez kluczowe dla młodopolskich wtajemniczeń fazy inicjacji: *anodos* i

alternatywę« wobec całej doktryny chrześcijańskiej: uwzględnia grzech pierworodny (złamanie zakazu Erosa), wygnanie z raju, pokutę, cierpienie i zbawienie.” P. Grzonka, dz. cyt., s. 322-323.

⁴² Zob. H. Floryńska, dz. cyt.; W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia...*, dz. cyt.

⁴³ Imię znaczące, z ang. *black* – czarny.

⁴⁴ N. Frye wyodrębnia w Biblii siedem faz objawienia: stworzenie, wyjście, prawo, mądrość, prorocstwo, ewangelia i apokalipsa. Tenże, *Wielki Kod. Biblia i literatura*, przeł. A. Fulińska, Bydgoszcz 1998, s. 36.

⁴⁵ Zob. Z. Wasilewski, *Od romantyków do Kasprowicza. Studia i szkice literackie*, Lwów 1914, s. 320.

⁴⁶ Sąd Jana Lorentowicza. Zob. J. Falkowski, *Marzenia, koturny, rozterki*, „Teatr” 1968, nr 11.

*katodos*⁴⁷. Symbolikę *anodos*, przybliżającą spotkanie z Erosem, dostrzegamy w sc. 2 (Eros-Chrystus) i w sc. 5 (ucieczka z „przestrzeni śmierci” do „przestrzeni miłości”). Kierunek odwrotny, *katodos*, wzmacniający stan zagubienia i uwężenia, dominuje w sc. 3, 4 i 6. Warto zwrócić uwagę na wymowę sc. 4 (*Na przelomie*, Włochy XVI wieku), kompozycyjnie centralnej, która jest swoistym nadirem, „najniższym” poziomem w poszukiwaniach Psyche. Dla „udzielnej księżnej włoskiej” obydwie przestrzenie, bliska, zamknięta (pałac pełen niewiernej służby) i dalsza, otwarta (okolice poddane władzy Blaksa) niosą zagrożenie. Jedyne wyjściem, pozwalającym uniknąć zniewolenia przez Czarnego Przeciwnika, jest samobójstwo. Również w sc. 6, współczesnej, Psyche, kochanka bankiera Blaksa, wybiera samobójstwo, ale jest to śmierć w płomieniach, znamionująca oczyszczenie i odrodzającą przemianę.

Interesującą konstrukcją spacialną dostrzegamy w ostatniej sc. 7 (*Wyzwolenie*), która wieńczy proces wtajemniczenia. Psyche przechodzi przez trzy etapy: *katodos* (więzienne kazamaty w świecie stechnologizowanym, pozbawionym życia) – *anodos* (rewitalizacja świata, przywrócona Arkadia) – finalny moment transgresji: epifania Erosa-Thanatosa.

Transpozycja mitu w historię oczywiście spowodowała mitologizację dziejów, ale też sugestywnie przybliżyła różne możliwości wyzwolenia się duszy z więzienia materii, z pułapki „tego świata.”

III. Transformacja – w stronę orfizmu

Transformacje mitu polegają między innymi na kondensacji, eliminacji, permutacji, modyfikacji i amplifikacji składników fabuły⁴⁸. Żuławski przede wszystkim eliminuje bogów olimpijskich. Zwłaszcza zwraca uwagę nieobecność Afrodyty, która w wersji Apulejusza najpierw niechętnie inicjuje romans Erosa z Psyche, później zaś reżyseruje jej inicjacyjne zadania-próby⁴⁹. Konflikt między Psyche a Afrodytą zastępuje antagonizm Psyche – Blaks. Zmiana ta oczywiście powoduje reinterpretację mitu. Postacie Afrodyty i Psyche nie są – w paradygmacie mitologii – równorzędne (Afrodyta stoi wyżej), natomiast relacja między Psyche a Blaksem nosi cechy symetrycznej antynomii, postacie alegoryzują przeciwieństwa w planie antropologicznym (dusza – ciało) i ontologicznym (duch – materia).

Żuławski celowo wyeliminował serię prób, którym Afrodyta poddaje Psyche, a jej inicjację ściśle powiązał z poszukującą wędrownką, która w fabule archetekstu odgrywa mniejszą rolę. W ten sposób przekonująco powiązał orficki wątek wyzwolenia duszy z ciała-grobu-więzienia⁵⁰ z procesem poszukiwania boskiego kochanka, którego portret

⁴⁷ Zob. W. Gutowski, *Młodopolskie inicjacje*, w: *Z problemów prozy – powieść inicjacyjna*, pod red. W. Gutowskiego i E. Owczarz, Toruń 2003.

⁴⁸ Zob. H. Markiewicz, dz. cyt.

⁴⁹ Inicjacyjne znaczenie prób zadanych Psyche przez Afrodytę podkreśla R. A. Johnson: „Afrodyta, którą krytykuje się przy każdej okazji, czyni dokładnie to, co jest konieczne, aby umożliwić Psyche rozwój. /.../ Natura Afrodyty działa uwsteczniająco – wciąga kobietę z powrotem w podświadomość, ale jednocześnie popycha ją naprzód w nowe życie – często w wielce ryzykowny sposób.” Dz. cyt., s. 19.

⁵⁰ Orficy „wprowadzili do kultury europejskiej nową interpretację ludzkiej egzystencji”, akcentując dualizm duszy (boskiej, nieśmiertelnej) i ciała (śmiertelnego) oraz wprowadzając idee oczyszczającej metempsychozy. Zob. G. Reale, *Orfizm i nowość jego przesłania* w: tegoż, *Historia filozofii starożytnej. T. 1. Od początków do Sokratesa*, przeł. E. I. Zieliński, s. 453, 460.

jakże różni się od sylwetki z opowieści Apulejusza. W *Metamorfozach* pojawia się płochy, figlarny synek Afrodyty,

łobuz skrzydlaty i nicpoń, co nałogami swymi złymi obyczajność publiczną obrażając, w strzały i zagwie zbrojny, po cudzych domach nocami się szasta, każdego małżeństwa wiązadła psowa, bezkarnie tyle hultajstw broi, dobrego zasię niczego nie wymyśli.⁵¹

Żuławski zastąpił go kosmogonicznym Erosem orfików. To „pierworodny pośród bogów”, stwórca Kosmosu i przenikająca go zawsze potęga⁵². Dla tegoż Erosa Psyche nie jest przypadkowo spotkaną, piękną dziewczyną, lecz celem i ostatecznym spełnieniem jego kosmicznej kreatywności:

Tyś moja wybrana –
o tobie marzyłem, zanim świat ten jeszcze
dźwignąłem z głębin mętnego chaosu! (EP, s. 28)

I analogicznie Eros pozostaje dla Psyche celem najgłębszych marzeń i metafizycznych tęsknot, bynajmniej nie partnerem hedonistycznych igraszek, lecz papierową jednością, z którą ona pragnie się substancjalnie zjednoczyć (roztopić się w niej):

Weź mię i pochłoń, jako morze sine:
niechaj utonę w tobie, niechaj zginę,
boże! niech będę jeno ust twych tchnieniem,
echem twej piersi, twoich skrzydeł cieniem,
o, wielki! święty! o, boże nieznany!
od wieków śniony i oczekiwany! (EP, s. 24)⁵³

Transformacje Żuławskiego wskazują na wyraźną opozycję Eros – Amor, znaną w epoce z późniejszego eseju Antoniego Lange *Amor i Faun* (1912). Obdarzając Fauna cechami dionizyjskimi w postaci Amora wypuklił Lange filuterną „lekkość bytu”⁵⁴ – przeciwstawną powadze, głębi i grozie Erosa orfików. Do tej opozycji nawiązał poeta wprost w polemice Psyche i Laidy, wesołej biesiadniczki na uczcie prefekta rzymskiego w Aleksandrii. Z opowieści Psyche wyłania się:

bóg straszliwy,
najstarszy z wszystkich bogów, wiecznie żywy,
z promienną twarzą wśród płomiennej grzywy! (EP, s. 66)

Natomiast w piosence Laidy pojawia się „dziecina boska, pusta”,

Bóg skrzydlaty, Eros-dziecko,
luby łotrzyk złoty. (EP, s. 70-71)

⁵¹ Apulejusz, dz. cyt., s. 94-95.

⁵² Według najstarszych opowieści orfickich, na początku Noc zapłodniona przez wiatr złożyła Jajo, z którego wykuł się skrzydlaty Eros-Fanes. Tenże wywiódł z kosmogonicznego Jaja cały świat. Zob. K. Kerényi, *Mitologia Greków*, przeł. R. Reszke, s. 97, 23.

⁵³ Tak pojmowany Eros jest naczelnym symbolem *mysterium coniunctionis*, zasadą połączenia wszystkiego ze wszystkim. Zob. C. G. Jung, *Mysterium coniunctionis. Studium o dzieleniu i łączeniu przeciwieństw psychicznych w alchemii*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2002, s. 119-120, 300. Zob. też O. Paz, *Podwójny płomień. Miłość i erotyzm*, przeł. P. Fornelski, Kraków 1996, s. 45. W dramacie Żuławskiego tęsknota Psyche do połączenia się z Erosem jest szczególnym przypadkiem pragnienia powrotu do Prajedni, podobnie też w poemacie L. Staffa *Anima Lucifera*.

⁵⁴ „Duch wesoły, jasny, zrównoważony, ludzi i bogów darzący rozkoszą” – A. Lange, *Amor i Faun*, w: *W czwartym wymiarze*, Kraków 2003, s. 70.

Odmienne są efekty spotkania z obiema hipostazami boga. W wersji Laidy celem kontaktu z Erosem jest przeżycie dreszczu rozkoszy, tak ulubionego przez młodopolańską hedonistycznego momentu użycia⁵⁵. Psyche zaś projektuje eschatologiczną przemianę bytu:

Wierzę, iż przyjdzie... Chwytam głuche wieści,
 słucham, czy skrzydło jego nie szeleści,
 czy już nie zstąpił, by z mojej boleści
 rozpalić słońce ogromnej miłości,
 która przeniknie nawet zmarłych kości! (EP, s. 67)

Warto zwrócić uwagę na metaforę: „słońce miłości”. Miłość-tęsknota Psyche, inspirowana jej wędrówką poprzez dzieje, prowadzi ku „religii słońca”. Niewątpliwie można Żuławskiego zaliczyć do wyznawców młodopolskiej „religii solarnej”, wymownie świadczy o tym dramat *Gród słońca. Baśń dramatyczna w trzech aktach* (1911)⁵⁶. Ale również *Eros i Psyche* przynosi sporo dowodów na solaryzm Żuławskiego. Psyche-zakonnica oddaje cześć słońcu, adoruje jego światło:

*Psyche podnosi głowę, jakby ze snu zbudzona i patrzy w zdumieniu na płat jasnego światła.
 Słońce!
 Szybkim, prawie mimowolnym ruchem przypada ustami do kamiennych stóp, słońcem oświetlonych.* (EP, s. 88)

Tęskni za słońcem utożsamionym z istotą życia: „do słońca chciałam iść! do życia!” (EP, s. 107). W rewolucyjnym Paryżu pragnie przesłonecznić krew, żywioł rewolucji (zob. EP, s. 164) i w finale urzeczywistnia epifanię słonecznego Erosa:

oto ja schodzę w jasnych blaskach słońca
 na szczęście wielkie, ostatnie, bez końca! (EP, s. 255)

Dodajmy, że na przełomie XIX i XX wieku orfizm interpretowano jako zwrot ku religii słońca:

Orfikę, w przeciwieństwie do pitagorejskiego Apollina i eleuzyjskiego Dionizosa, można uważać za kult słońca-Tytana.⁵⁷

Orfikom przypisywano też przeniesienie zaświatowej krainy nieśmiertelności z podziemia do nieba, w sfery uraniczne:

Nie pitagorejskim jest bowiem dogmat /.../ że dusze zmarłych przenoszą się do nieba i stają się nieśmiertelnymi bogami. Raczej jest ta nauka zapożyczką z religii orfickiej.⁵⁸

Oczyszczenie przez metempsychozę duszy ze zła popełnionego w ziemskim istnieniu⁵⁹, przejście z „tego świata” ku boskości, wzlot ku słonecznemu niebu⁶⁰, ostateczny

⁵⁵ W wersji pesymistycznej, jako „rozpaczliwy hedonizm” (zob. K. Wyka, *Modernizm polski*, Kraków 1959) lub w wariacie artyficyjnym, estetyzującym „absolut chwili” (zob. W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997).

⁵⁶ Zob. J. Kwiatkowski, *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca*, w: *Młodopolski świat wyobraźni...*, s. 243-246 i n.

⁵⁷ S. Schneider, *Rzut oka na dzieje orfiki w starożytności i w nowszych czasach*, „Rozprawy Akademii Umiejętności”, Wydział Filologiczny, t. 39, Kraków 1904, s. 302.

⁵⁸ Tamże, s. 306.

⁵⁹ Zob. G. Reale, dz. cyt., s. 460.

⁶⁰ Zob. zasadniczą opozycję: podziemie – słońce w sc. 7 *Erosa i Psyche*.

„powrót do pierwotnej Miłości, wszechświat w jedną całość wiążącej”⁶¹ – te główne idee orfizmu organizują również świat przedstawiony dramatu Żuławskiego.

Metempsychozy Psyche są matrycą dziejów. Ich najgłębszym znaczeniem jest walka Duszy z przemocą i przymusem materii (Blaks). Niektórzy krytycy podkreślali naczelną pozycję Blaksa i nawet proponowali zmienić tytuł na *Blaks i Psyche*⁶². Nic bardziej mylnego. Oczywiście Blaks dominuje w rozwoju historii, ponieważ reprezentuje oficjalny, panujący w danej epoce paradygmat kultury, uosabia represyjność władzy, jest dysponentem przemocy, schlebia też najniższym instynktom tłumu. To, mówiąc językiem Biblii, prawdziwy „książę tego świata”. Jego pozycja nawet wydaje się rosnąć – z pacholka, „małego biesa” w Arkadii przeistacza się w „króla świata” (sc. 7). Ale krytycy nie zauważyli, że poeta misternie wplótł w tkaninę dziejów śladowe epifanie Erosa. Perspektywa zbawczej miłości jest wprawdzie słabsza od realnej obecności Blaksa, pozostaje w tle wydarzeń, znamienne jednak, iż w każdej scenie spotkać można niepełną, cząstkową, bo najczęściej przesłoniętą ludzką indywidualnością, epifanię Erosa, która wzmacnia tęsknotę Psyche i pozwala przekroczyć osaczenie i samotność.

W scenie 2 Eros przybliża się (lecz nie uobecnia!) w postaci Chrystusa⁶³. Dla zakonniczki zamkniętej w średniowiecznym klasztorze (sc. 3) Erosa uosabia Błądny Rycerz Słońca, który śpiewa:

dla twych stóp
pod tęczą złotych bram
wykuto schody w różowym marmurze,
co wiodą w chram
Życia i Światła... (EP, s. 109)

Na dworze włoskiej ksieni (sc. 4) mutacją Erosa jest dworzanin Lorenzo, który pojedynkuje się z Blaksem i ginie w obronie Psyche. W chaosie rewolucji francuskiej bohaterka jeszcze raz przegrywa w konfrontacji z Blaksem (który zręcznie manipuluje psychozą tłumu), ale znajduje oparcie i wybawienie w postaci szlachetnego De La Roche’a. Współczesny materializm, pogoń za zyskiem tłumi nadzieje Psyche, ale „pijacka królowa”, kochanka bankiera Blaksa, odnajduje wizerunek Erosa w postaci Stefana, którego miłość pozwala rozpoznać w mieszczańskiej utrzymance boską istotę:

w tobie jest jakieś piękno niepojęte
i dostojeństwo niesłychane, święte,
/.../
Bo za to piękno, co przebłyska z ciebie
pomimo woli przez ohydę życia,
za tę królewskość twą sponiewieraną,
za zbezczeszczoną boską świętość twoją,
za to Coś, czego nazwać nawet nie umiem
/.../
ja ciebie kocham za to, kocham! kocham....
(EP, 223-224)

⁶¹ S. Schneider, dz. cyt., s. 315.

⁶² Zob. S. Zdziarski, *Przegląd piśmiennictwa*, „Przegląd Powszechny” 1906 (t. 90), s. 134.

⁶³ Oczywiście takie rozwiązanie upodrzednia chrześcijaństwo wobec głębszego, ezoterycznego znaczenia dziejów zawartego w micie Erosa i Psyche. Sc. 2 potwierdza tezę o alternatywnej i polemicznej wobec chrześcijaństwa wymowie utworu.

W tej właśnie scenie (6), poprzedzającej eschatologiczne spełnienie, ziemską hipostaza Erosa najbliższa jest boskiego pierwowzoru. Przędziwem dziejów jest zatem misternie spleciony konflikt trzech symbolicznych postaci: Psyche, Blaksa i (ukrytego w cząstkowych wcieleniach) Erosa. Wprowadzenie w różnych fazach rozwoju wyraźnych śladów Erosa dodatkowo modyfikuje i dynamizuje fabułę – nie tylko Psyche szuka Erosa, ale i on – w ludzkich maskach – intensywnie poszukuje trwałego związku z Psyche.

Znaczenie historycznych przemian pozostaje ambiwalentne: *historia profana* spleta się z *historiae sacrae*. Zerwaniu związków z Erosem i stłumieniu słonecznej energii miłości przez świat materii, tworzywo żądz i przemocy (Blaks) towarzyszy proces odwrotny – „wykluwanie się”, mimo przeciwności, utraconego Erosa aż ku pełnej epifanii w sc. 7. Jak powiedziano, „wielką fabułę” Żuławskiego, wprowadzie w wielu szczegółach alternatywną zarówno wobec antycznego archetektu, jak i opowieści chrześcijaństwa, organizuje – na wszystkich etapach wędrówki poprzez dzieje – nieprzerwanie powtarzający się puls, znamieny też dla narracji antycznej i chrześcijańskiej⁶⁴: *katodos* i *anodos*.

IV. Reinterpretacja, czyli zwijanie palingenezy

Pisząc o transpozycjach i transformacjach mitu wskazywałem na zmiany znaczenia. Wszakże warto raz jeszcze, z perspektywy omówionych przemian, rozważyć globalne przesłanie utworu.

Jak we wszelkiego rodzaju całościowych wizjach historiozoficznych kulminacja, „szczyt dynamiczny” historii opowiedzianej przez Żuławskiego przypada również na jej finał – eschatologiczny moment rozliczenia świata i przejścia ku innej, transhistorycznej rzeczywistości. I podobnie jak w innych eschatologiach religijnych (zobacz: *Apokalipsę*) poeta w finale dramatu potęguje do maksimum konflikt między antagonistami. Na tle ponurej antyutopii („zabita” natura i wszechwładna technologia) Blaks, „cybernetyczny tyran”⁶⁵, władca „cywilizacji śmierci”, usiłuje zmusić uwięzioną Psyche do złożenia mu hołdu i uznania jego władzy⁶⁶. W scenie 7 Blaks najpełniej ujawnia swe oblicze – ducha destrukcji i samozniszczenia, popędu śmierci, siły negatywnej, antynomicznej wobec Erosa. Bliski jest zatem postaci Mefistofelesa z *Fausta*, który to, zdaniem niektórych komentatorów Freuda, adekwatniej niż postać Tanatosa, symbolizuje destrukcyjne siły psychiki.

Mefistofeles nie pojawia się u kresu życia. [Jak Tanatos – W.G.] Przeciwnie. Przychodzi w samej jego pełni. Niszczy to, co jest samą zasadą życia: jego zdolność do miłości, a więc do odradzania się, rozwijania i przeobrażania. Sam tej zdolności nie posiada. Jest personifikacją aktywnych, dynamicznych sił niszczyielskich, a zwłaszcza sił samoniszczących w człowieku⁶⁷.

Znakomita charakterystyka Blaksa! Kumulacja aktywności zła jest zarazem jego przesileniem. Odpowiednikiem apokaliptycznej walki między Dobrem a Złem, Bogiem i Szatanem jest zabójstwo Blaksa przez Psyche (czyli rozerwanie przez Duszę zniewalających mocy Materii), co powoduje ożywienie natury, przywrócenie jej wegetacyjnych mocy (rozbłyskuje słońce!) i tryumfalny powrót Erosa.

W zakończeniu dramatu Żuławski najdalej odchodzi od opowieści Apulejusza, co powoduje radykalną zmianę przesłania całości. W *Metamorfozach* perypetie Psyche

⁶⁴ Zob. P. Grzonka, dz. cyt.

⁶⁵ Zob. J. Falkowski, dz. cyt.

⁶⁶ Oczywiście analogie do kuszenia Chrystusa przez szatana.

⁶⁷ J. Wais, *Gilgamesz i Psyche. Z antropologii przemiany duchowej*, Warszawa 2001, s. 150.

kończą się, jak często w baśniach, małżeństwem, które pobłogosławione przez bogów olimpijskich wiąże się z uzyskaniem przez bohaterkę nieśmiertelności i skutkuje narodzinami córki, alegorii Rozkoszy. Apulejuszowa wersja mitu była, jak wspominałem, odczytywana między innymi jako wzorcowa opowieść o realizacji pełni kobiecości⁶⁸, ideału androgyne, nawiązanie do misteriów dionizyjskich⁶⁹ lub – w wersji schryścianizowanej – jako figura mistycznej miłości duszy do Chrystusa⁷⁰.

Żuławski nie eksponuje powyższych znaczeń. Pomija zarówno swoistą, mitologiczną familiarność archetektu, jak i nie odwołuje się do symboliki małżeństwa. Nieśmiertelnością obdarza Psyche nie w finale, lecz na początku fabuły. Jest ona efektem spojrzenia w twarz Erosa:

Umrzec nie możesz! Kto w twarz boga spojrział,
jest nieśmiertelny! – musi żyć na wieki!
(EP, s. 37)

Natomiast powtórne przyjście Erosa wiąże się z jego nową epifanią. Eros objawia się Psyche jako Thanatos, personifikacja śmierci i całując kochankę, wprowadza ją w „ciszę ostateczną” (EP, s. 256)⁷¹. Finał jest konsekwentnym zamknięciem fabuły opartej na orfickiej opozycji: dusza – świat. Przejście niepokalanej ukochanej „przez kał ziemi – w zorzę” (EP s. 254)⁷² nie mogło zakończyć się apoteozą zmysłowości – rozkoszy. Żuławskiemu całkowicie obcy był młodopolski hedonizm. Co więcej, autor *Zwycięzcy* wyraźnie wskazywał na sprzeczność między rozkoszą a metafizyczną istotą człowieka. Krótko mówiąc: hedonizm zabija życie duszy.

FAUST
O rozkoszy!
MEFISTOFELES
(Już siedzi w szponach mych po uszy!
Cha! cha! cha! cha! – nie żądam nawet jego duszy –
dusza zdechnie wpierw, nim ją z ciała śmierć wywlecze!)⁷³

Pozostaje wszakże pytanie: jak rozumieć zakończenie, tak kluczowe dla globalnego znaczenia utworu? Można wybrać znaczenie najbardziej wydawałoby się oczywiste, zgodne ze światopoglądowymi stereotypami epoki i wskazane wręcz w tytule sc. 7 (*Wyzwolenie*): metempsychiczna wędrówka prowadzi ku wyzwoleniu z kołowrotu wcieleń,

⁶⁸ Zob. R. A. Johnson, dz. cyt.

⁶⁹ „Dziekiem tym jest Voluptas – Rozkosz, uczucie wzbudzone w ludziach przez boga wina, orgii i ekstazy tańca. /.../ Można też widzieć odbicie Dionizosa w samym Amorze, misteryjnym mężu, z którym można się połączyć dopiero w wyniku inicjacji. Rozkosz byłaby alegorią bakchijskiego zbawienia.” P. Grzonka, dz. cyt., s. 320.

⁷⁰ Zob. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i opr. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 350.

⁷¹ Można tu dostrzec pewną analogię do finału poematu Cz. Jankowskiego *Psyche*. Przypominam, że tam anioł całując Psyche, otwiera jej drogę ku innemu światu.

⁷² Oczywiście „kał ziemi” oznacza maksymalne odwartościowanie świata, podobnie w *Dies irae* Kasprowicza „bagnisty kał” wskazuje na skrajnie negatywną ocenę rzeczywistości, której nie zmienia bynajmniej sytuacja eschatologiczna.

⁷³ J. Żuławski, *Faust i Mefistofeles*, w: tegoż, *Wiersze*, oprac. A. Z. Makowiecki, Warszawa 1982, s. 183-184.

ku nirwanie: „Osiągnięcie absolutu, Erosa, wiecznego snu śmierci, jest wyzwoleniem się z historii w nirwanę.”⁷⁴

Identyfikując Erosa z Tanatosem Żuławski tworzy nową wersję, jakże ulubionej w tej epoce, symboliki pełni opartej na figurze jedności przeciwieństw – *coincidentiae oppositorum* (na przykład: androgyne, jedność Chrystusa i Lucyfera), stabilizuje i wzmacnia pozycję Tanatosa⁷⁵. Jedność przeciwieństw ujawnia też finalny monolog Erosa, w którym pojawiają się dwa, ściśle ze sobą zespolone projekty istnienia:

1. linearny bieg historii, z wartką „rzeką czasu”, heteromorficzny ciąg zdarzeń, który człowiek próbuje opanować w dwutaktowym rytmie: zgłębiania (*katodos*) i wzlotu (*anodos*):

jam jest EROS, izem nad otchłanie
Chaosu rękę ściągnawszy, z bezruchu
wywołał Drgnienie i zakławszy w duchu,
wywiódł zeń wszechświat stubarwny i złoty,
izem jest rodzic żądz i tęsknoty,
która w głąb bije lub w strop niebios modry,
(EP, s. 255),

2. zamknięty krąg istnienia, „pierścień życia”, w którym początek spotyka się z końcem, a pęd witalny naturalnie przeistacza się w spokój nicości:⁷⁶

lecz iż jest we mnie, jako był początek,
i koniec wszystkim rzeczom, których wątek
w pierścień się splata, zapomnienie wieczne
i ukojenie tęsknot ostateczne
i szczęście wielkie, nieprześnione, ciche:
zowią mnie także – THANATOS.
(EP, s. 255-256).

Eros-Tanatos oferuje ostateczną metamorfozę, która nie nawiązuje ani do archetektu, ani do tradycji jego lektury, ani do chrześcijańskiej teodycei. Nie są to znaczące konteksty porównawcze. Warto natomiast porównać historiozoficzną panoramę Żuławskiego z innymi rozległymi obrazami dziejów, jakie przynoszą romantyczne i późniejsze palingenezy⁷⁷, tym bardziej, że ulubioną formą tego gatunku były pograniczne odmiany

⁷⁴ L. Eustachiewicz, *Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890–1918*, Warszawa 1982, s. 371.

⁷⁵ „Tanatos nie posiada mitu we właściwym tego słowa znaczeniu” – P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przekł. B. Górski, Warszawa 1987, s. 333.

⁷⁶ „W porównaniu z Mefistofeilesem Tanatos jest niewinny jak dziecko. Pojawia się wówczas, gdy proces życia wypełnił się, gdy dobiega ono naturalnego kresu – kwiat musi zwiędnąć, człowiek musi dożyć swych dni, a zatem Tanatos musi się pojawić. /.../ Życie i śmierć są ze sobą związane jak dzień z nocą” – J. Wais, dz. cyt., s. 150.

⁷⁷ „Pojęciem palingenezy zwykło się określać koncepcję odradzania się, powrotu po stanie śmierci rzeczywistej czy pozornej /.../ odnoszącą się bądź do rozwoju świata przyrody i do dziejów ludzkości, bądź tylko do świata przyrody lub tylko do dziejów ludzkości” – S. Skwarczyńska, *Struktura rodzajowa „Genesis z Duchą” Słowackiego i jej tradycja literacka*, w: *W kręgu wielkich romantyków polskich*, Warszawa 1966, s. 313. Palingeneza – „gatunek na pograniczu literatury, filozofii i piśmiennictwa naukowego; rozpada się na dwie odmiany: palingenezę przyrodniczą, przedstawiającą /.../ ewolucję natury i dużo bujniej się rozwijającą palingenezę historyczną.” Przykładami tej ostatniej może być *Legenda wieków V. Hugo i Król-Duch J. Słowackiego* – M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław – Warszawa 1998, s. 368.

dramatu (choćby poemat dramatyczny, dramat niesceniczny)⁷⁸. Wielokrotnie wskazywano również na analogie między *Erosem i Psyche* a najsłynniejszą dramatyczną palinogenezą historiozoficzną – *Tragedią człowieka* Imre Madácha (1860), czy mniej znaną – *Duchami* (1895–1909) Aleksandra Świętochowskiego.⁷⁹

Łatwo zauważyć podobieństwa kompozycyjne. Dramaturgiczne palinogenezy Madácha i Świętochowskiego przedstawiają sekwencje dziejów ludzkiej pary, symbolizującej istotę człowieczeństwa, od czasów mitycznych, *ab origine* (Adam i Ewa z przewodnikiem Lucyferem – *Tragedia człowieka*; Arjos i Orla – *Duchy*) do katastroficznie ujętego finału historii (motyw „śmierci cieplej” wszechświata w dramacie Madácha; cykl Świętochowskiego kończy samobójstwo Arjosa w więzieniu totalitarnej antyutopii). Trzeba wszakże pamiętać, że Żuławski świadomie dystansował się od dzieła węgierskiego poety:

Tragedia człowieka jest pseudo-filozoficznym poematem, pozszywanym z latek Goethe’owskich i Byronowskich, a następnie pokrajany na kilkanaście obrazków, w których się mówi wiele zdawkowych rzeczy, ale za to nic się nie dzieje. Rzecz nudna, przestarzała i licha⁸⁰.

W *Tragedii człowieka* etapy historii przedstawione są jako sen Adama w raju, który ma unaocznic pierwszemu człowiekowi jego tragiczną kondycję. Istota ludzka, zlepiąta „z błota ziemskiego i z słońca promieni, // Co w wiedzy karłem jest, a olbrzymem // Ślepej głupoty”⁸¹, nie może odrzucić „ciążaru bytu”, ani w pełni zrozumieć jego sensu. Poeta usiłuje za wszelką cenę ocalić teodyceę i porządek „wielkiej całości” istnienia, w której koniecznymi ogniwami są i człowiek, i Lucyfer⁸². Przesłanie utworu pozostaje jednak dwuznaczne: łączy agnostycyzm (pojmowanie sensu dziejów nie jest dostępne człowiekowi) z wiarą (ryzyko zawierzenia Bogu):

CHÓR ANIOŁÓW

I nie twojem to zadaniem
Dociec bytu tajemnicy –
Dosyć z ciebie, gdy Pan przyzna,
Żeś pracownik był winnicy.
/.../

ADAM

Ja ją zgaduję... Pochwalon bądź, Panie!
Lecz słów ostatnich, ach! surowe brzmienie!

BÓG

To-ć Pan powiada: walcz i miej nadzieję⁸³.

⁷⁸ O popularności palinogenezy na przełomie XIX i XX wieku świadczy fakt, że przenika ona w formach zdegradowanych do literatury trzeciorzędnej, epigońskiej. Przykładem mogą być *Wykłęci. Tryptyk dramatyczny* B. Minkowicza-Wysoczańskiego (Lwów 1912). Kolejne akty, rozgrywające się „w raju”, „na dworze litewskiego księcia” w średniowieczu i współcześnie „w Monte Carlo” ilustrują lejtmotiw dziejów ludzkich: głównym motywem działania jest żądza miłosa i pragnienie posiadania. Osobliwością interpretacji *genesis* jest utożsamienie grzechu pierworodnego z aktem seksualnym.

⁷⁹ Zob. m.in. L. Eustachiewicz, dz. cyt., s. 372-373; A. Okońska, *Dramaty Jerzego Żuławskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1975 nr 1, s. 132; I. Csapláros, *Imre Madách w Polsce*, „Twórczość” 1964, nr 10, s. 142.

⁸⁰ Cyt. według I. Csapláros, dz. cyt., s. 142.

⁸¹ I. Madách, *Tragedia człowieka*, przeł. z niem. T. Prażmowska, Warszawa 1898, s. 130.

⁸² Tamże, s. 130.

⁸³ Tamże, s. 131. Zob. też: P. S. Varga, *Wizje historii w „Tragedii człowieka” Imre Madácha*, „Ethos” 2002, nr 4.

Świętochowski w *Duchach* (utworze rozwlekłym, zupełnie lekceważącym możliwości inscenizacji) akcentował dość banalną prawdę – podstawą odrodzenia ludzkości będzie przemieniona jednostka; podmiotem rozwoju nie może być rewolucja społeczna, lecz „samorządny, nikomu niepodległy i nad nikim nie panujący bóg-człowiek”. Religijskim i społecznym projektem zbawienia pisarz konsekwentnie przeciwstawił indywidualną przemianę jednostki.

Przenieś bogów z nieba na ziemię a ludzi z ziemi do nieba.

/.../

Dbaj nie o ludzkość, nie o naród, nie o stronnictwo, ale o człowieka.

Człowiek nie ma lepszego sposobu uszczęśliwienia ludzkości nad udoskonalenie siebie⁸⁴.

Palingenezy Madácha i Świętochowskiego wskazują nadrzędny, pozytywny sens całości dziejów: transcendentny, gwarantowany przez Boga (Madách) i immanentny, odkryty w sobie przez człowieka (Świętochowski). W obu utworach, podobnie jak w palingenezach romantycznych, głęboką prawdę istnienia odsłania linearny rozwój historii.

Żuławski zaproponował inny model dziejów, kolisty, w którym genezyjska pełnia życia (sc. 1), rozproszona w ewolucji kultury, coraz bardziej zmechanizowanej, bezuczuciowej i odwitalizowanej, zostaje przywrócona w eschatologii po to tylko, by przekroczyć bramy śmierci. Linearnemu rozwijaniu dziejów w wizjach poetyckich Hugo, Słowackiego, Madácha, Świętochowskiego i innych Żuławski przeciwstawił zwijanie historii. Kreator (Eros) rozwija szereg agonalnych sytuacji wypełnionych walką duszy z materią, by w finale zwinąć pasmo życia w punkt-moment⁸⁵, który nieskończoność szczęścia, najintensywniejszy stan przeżycia Pełni utożsamia z przejściem ku Nicości. Wszakże „nicości” nie sposób pojmować w tym wypadku jako neantyzacji, anihilacji, lecz jako efekt wyzwolicielskiego zwrotu od świata, odkrycie czegoś zupełnie innego, niewypowiedzianego. Wędrowka Psyche ku Erosowi-Tanatosowi umożliwia spojrzenie „z drugiego brzegu”. Przekroczenie zgiełku świata ku „ostatecznemu ukojeniu tęsknot” (EP, s. 255) pozwala postrzegać świat jako nicość, zaś spotkanie z Tanatosem jako pełnię.

To, co pozostaje po całkowitym zniesieniu woli, jest wprawdzie niczym dla wszystkich, których jeszcze przepelnia wola. Ale i na odwrót: dla tych, u których wola dokonała zwrotu i się zaprzeczyła, jest ten nasz tak bardzo realny świat ze wszystkimi swoimi słońcami i mlecznymi drogami – niczym⁸⁶.

Zasada *coincidentiae oppositorum*, wyrażona w dwójjedności Erosa-Tanatosa koresponduje ze swoistą apofatyczną historiozofią, która sens istnienia wykląda jedynie w wiedzy negatywnej, w mądrości przekraczającej zarówno porządek teodycei, jak i progresywnej, scjencyjnej ewolucji.

⁸⁴ A. Świętochowski, *Pisma. Duchy. Część IV, V i VI*, Warszawa 1909, s. 410. Cykl dramatyczny Świętochowskiego wskazuje na ideę człowieko-boga (por. L. Staff, *Adam*). O tym zagadnieniu piszę w książce *Z próżni nieba ku religii życia...*

⁸⁵ W apoteozie momentu, absolutu szczęśliwej chwili śmierć może być, paradoksalnie, zwycięstwem nad śmiercią. Warto przytoczyć opinię Żuławskiego: „Czyż nie najwyższe szczęście spotkało tych dwoje [Romeo i Julię WG], którzy, przemógłszy nienawiść rodową, przemógłszy życie szare i codzienne i śmierć samą wreszcie przemogli, wzywając tę niszczycielkę na obronę swemu kochaniu, i odeszli razem, w najrozkoszniejszym, ostatnim uścisku złączeni, zanim życie zdążyło ich pokonać i miłość ich młodą pierwszych, tęczowych barw pozbawić? Wszak szczęście nie długością trwania się mierzy, lecz natężeniem...” Tenże, *Romeo i Julietta*, w: *Eseje*, Warszawa 1960, s. 124-125. O absolutyzacji szczęśliwej chwili pisałem w książce *Nagie dusze i maski...*

⁸⁶ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1994, t. 1, s. 621.

V. *Résumé*: Jaselka-malowanki czy dzieło wizjonera?

Eros i Psyche należy do tych nierzadkich bynajmniej w literaturze Młodej Polski utworów, wobec których gusta krytyki wyraźnie rozmięły się z upodobaniami zwykłych czytelników⁸⁷.

Tryumfalny pochód sztuki przez młodopolskie sceny, ogromne powodzenie u publiczności stały w jaskrawej sprzeczności z oceną krytyki⁸⁸.

Nie rekonstruję szczegółowo teatralnej recepcji sztuki, ale warto przytoczyć niektóre głosy krytyków, które tworzą wyjątkowo zgodny repertuar opinii lekceważących, pomniejszających, chór jeśli nie potępienia, to politowania.

Banalność popularno-historyczno-psychologiczno-filozoficznej symboliki i melodramatyczność efektownych teatralnych sytuacji⁸⁹.

Symbole jego mają grzeszyć zbytnią plastyką, dekoracyjnością, teatralnym efektem⁹⁰.

Jan August Kisielewski ironizował:

Geniusz ordynarności p. Blaks i uciśniony geniusz niewinnej przyjemności, p. Psyche. I oto ludzkość, moi panowie, takie proste, a ludzkość! Potem Psyche zerwała kajdany i upadła w objęcia Erosa. Dobrze jest, co się dobrze kończy – i oto epos⁹¹.

Luźny zlepek siedmiu obrazków /.../, pościg za nastrojowym frazesem, /.../ dość ciężka robotą niejednolita, której szwów nawet nie starano się ukrywać⁹².

Zbudował siedem malowanek, ułożonych w barwny konsepekik historii cywilizacji⁹³.

Najdobitniej i najbardziej złośliwie oceniał Tadeusz Boy-Żeleński:

Eros i Psyche /.../ należy do najniebezpieczniejszego rodzaju utworów: alegorii, i to filozoficznej. /.../ Tajemnica jego [utworu – W. G.] to banalność, przeciętność. /.../ Przemawiać do niższych potrzeb widza, głaszcząc równocześnie jego ambicje; pozwolić mu się przez cztery godziny gapić, dając mu złudzenie, że myśli, i to filozoficznie! /.../ Jest /.../ trochę poezji, ale szybującej utartymi szlakami /.../; jest głębia... dostępna dla wszystkich; jest Myśl... wytarta jak szeląg i nie niepokojąca żadną niespodzianką⁹⁴.

Opinie współczesnych krytyków teatralnych, spowodowane nowymi inscenizacjami dramatu (Opole 1968 i Szczecin 1970), tłumaczą słabość sztuki konwencjami epoki. To „anachroniczne tworzywo literackie” wydobyte z „teatralnego antykwariatu Młodej Polski”, utwór, który „należałoby napisać po raz drugi”⁹⁵. Marta Fik dostrzegła w szczecińskim spektaklu (reżyseria Macieja Prusa) konsekwentny zamysł: „dramat miał stać się tu ogniwem zasadniczym uroczystej i pełnej skupienia teatralnej mszy, laickiego 70-

⁸⁷ Podobną rozbieżność można dostrzec w recepcji *Dziejów grzechu* Stefana Żeromskiego.

⁸⁸ H. Karwacka, *Jerzy Żuławski*, dz. cyt., s. 161. Trzeba dodać, że po premierze teatralnej głosy recenzentów były zróżnicowane: krytyka lwowska przyjęła dramat entuzjastycznie, natomiast w Krakowie i Warszawie dominowały głosy niechętnie. Zob. A. Okońska, *Dramaty Jerzego Żuławskiego*, s. 133.

⁸⁹ „Ilustracja Polska” 1904, nr 9.

⁹⁰ W. Bogusławski, *Literatura czy aktorstwo?*, „Biblioteka Warszawska” 1905, t. 3, s. 156. Trzeba przyznać, że recenzja Bogusławskiego zawiera również wiele opinii pozytywnych.

⁹¹ J. A. Kisielewski, *Panmusaion*, Lwów 1906, s. 57-58.

⁹² S. Zdziarski, *Przegląd piśmiennictwa*, „Przegląd Powszechny” 1906, t. 90, s. 135.

⁹³ J. Lorentowicz, *Dwadzieścia lat teatru*, t. 4, Warszawa 1935, s. 269.

⁹⁴ T. Żeleński (Boy), *Żuławski „Eros i Psyche”* (1921), w: tegoż, *Pisma*, t. 20: *Flirt z Melpomeną. Wieczór trzeci i czwarty*, Warszawa 1963, s. 61-62.

⁹⁵ J. Falkowski, dz. cyt.

minutowego, tajemnego nabożeństwa”. Jednak pomysł nie udał się tak z powodu mankamentów aktorstwa, jak i przede wszystkim ze względu na słabości utworu, który „nie wychodzi poza krąg prawd obiegowych i prawd dzieciennych”⁹⁶. Znamienne, że i Falkowski, i Fik odwołują się aprobatywnie do opinii Lorentowicza i Żeleńskiego.

Czy mamy zatem do czynienia z jeszcze jednym przykładem *bibliae pauperum*, adaptacją doniosłej problematyki filozoficznej⁹⁷ do potrzeb i możliwości recepcji przeciętnego odbiorcy? I tak, i nie. Warto pamiętać o lakonicznym ostrzeżeniu Lesława Eustachiewicza: „Strzec się jednak należy jednostronnie pejoratywnych sądów o tej poetyckiej baśni”⁹⁸. Ambiwalencję w ocenie dzieła znakomicie uzasadnił Zygmunt Wasilewski:

Nie ma [Żuławski – W. G.] w swej naturze bezpośredniości poetyckiej. /.../ Między życiem a tak niepospolitym poetą, jakim jest Żuławski, stoi wielki pryzmat wiedzy książkowej, nie przerobiony całkowicie na wewnętrzną własność twórcy. [Jednak] wyrastając z gleby książkowej, gospodarując w puściźnie myśli ludzkiej, jest w tych granicach samodzielny i oryginalny, podczas gdy inni wpadają w niewolę tej puścizny⁹⁹.

Sygnalizowałem już, że Żuławskiego „grę z mitem” można uznać za przeciwieństwo postępowania Tadeusza Micińskiego. Autor *Nietoty* eksponował żywoity psycho- i mitomachii, głęboko ukrywając swoisty „konstruktywizm”, sygnały systematyzacji, powiedzmy paradoksalnie, pasję dążenia do porządku, ładu¹⁰⁰. Żuławski odwrotnie – starałem się ukazać, iż pod maską klarownego dyskursu poetycko-filozoficznego, pod schematycznymi często kostiumami historycznymi ukrywał – w strukturze głębokiej utworu – pragnienie przekroczenia, transgresji głównych wzorów soterycznych kultury, zapisanych w „fabule judeochrześcijańskiej”. Dzieła obu zatem poetów – jakże odmiennych przecież – można zaliczyć do, używając typologii Carla Gustawa Junga, „wizjonerskiego rodzaju twórczości artystycznej”, ukazującej życie archetypów, „widok niepojętych głębi rzeczy jeszcze nie urzeczywistnionych”¹⁰¹.

Ów wizjoneryzm u Micińskiego pulsuje w gąszczu obrazów, w zmiennym rytmie konwulsyjnej imaginacji, zaś w dramacie Żuławskiego ujawnia się w globalnym przesłaniu utworu, w zasadniczej reinterpretacji mitu, która wiąże się z przewartościowaniem stereotypowych modeli historiozoficznych, ze wskazaniem kierunku przekroczenia tego, co doczesne i dziejowe ku Nieznanemu, w stronę Nicości tożsamej z Pełnią¹⁰².

⁹⁶ M. Fik, *Daremna wędrówka Psyche...*, „Teatr” 1970, nr 9, s. 18.

⁹⁷ „Sam pomysł objęcia przekroju dziejów ludzkości syntetyzującą klamrą klasycznego mitu /.../ jest rzeczywiście frapujący, mógłby osiągnąć wymiar wielkiego dramatu filozoficznego” – przyznaje Falkowski, dz. cyt.

⁹⁸ L. Eustachiewicz, dz. cyt., s. 370.

⁹⁹ Z. Wasilewski, dz. cyt., s. 314.

¹⁰⁰ Zob. mój *Wstęp* do: T. Miciński, *Wybór poezji*, oprac. W. Gutowski, Kraków 1998.

¹⁰¹ C. G. Jung, *Psychologia i literatura*, w: *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybrał, oprac. i tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 384.

¹⁰² W zakończeniu utworu można też dostrzec dyskretne przywołanie archetypu Jaźni, Pełni (symbolika pierścienia, kolistości bytu) oczywiście w poetyce negatywnej, apofatycznej. Oskarżając dramat Żuławskiego o schematyzm, trzeba też pamiętać, że niekiedy utwory wykorzystujące stereotypy literackie i antropologiczne, są, zdaniem Junga, znakomitymi wehikułami treści archetypowych (np. przygodowe powieści R. Haggarda i P. Benoit). I właśnie prostota konstrukcji a zarazem zdolność przekazu uniwersalnych treści duchowych (nieświadomości kolektywnej) decyduje o ich popularności. Tym też, między innymi, można tłumaczyć popularność inscenizacji *Erosa i Psyche*.



Apuleius, mozaika z Trieru, IV w.

Dariusz Trzeźniowski
(Lublin)

EROS I PSYCHE. APULEJUSZ – ŻUŁAWSKI – RÓŻYCKI

1. Apulejusz i kontynuatorzy

Metamorfozy Apulejusza zyskały na przełomie XIX i XX wieku znaczącą popularność, zwłaszcza w okrojonej postaci, zawierającej opowieść o Amorze i Psyche, doczekały się w Polsce pięciu różnych tłumaczeń¹. Publikacje, w których Apulejusz zajmował istotne miejsce, drukowali filolodzy klasycyści – Erwin Rohde² i Maksymilian Kawczyński³, antropolodzy – jak Andrew Lang⁴. Motyw stale obecny był w sztuce⁵. Z nowszych przedstawień warto wskazać na obraz Jacquesa Louisa Davida (1817), na rzeźby Antonia Canovy (1793), Bertela Thorvaldsena (1806), Augusta Rodina (1893) – ich reprodukcje-miniatury bywały częstym rekwizytem salonów mieszczańskich XIX i XX wieku. Amroise Thomas napisał operę *Psyché* (1857). *Psyché* (1888) to także ostatni z poematów symfonicznych Cézara Francka. Po temat sięgali prerafaelici: Edward Burne-Jones (1865–1887) i John William Waterhouse (1903–1904). Wyraźnym znakiem młodopolskich fascynacji jest dramat Jerzego Żuławskiego z 1904 roku, także wznawiany pięć razy, mający głośne realizacje teatralne w świetnych obsadach aktorskich⁶. Wskazać też należy na operę Ludomira Różyckiego, do libretta napisanego przez Żu-

¹ Apulejusz, *Amor i Psyche*, przetłumaczył, rozebrał i objaśnił M. Kawczyński, Kraków 1901; *Amor i Psyche. Baśń romantyczna*, przeł. B. Swiba, Kraków 1902; *Amor i Psyche*, przeł. B. Stankiewicz, Lwów – Złoczów [b.r.]; *Bajka o Amorze i Psyche*, przeł. J. Jankowski, Kraków 1911; *Amor i Psyche*, przeł. L. Rydel, Kraków 1911.

² E. Rohde, *Zu Apuleius*, 1885; *Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, 1890–1894.

³ M. Kawczyński, *Życie Apulejusza Platończyka z Madaury*, Rozprawy Akademii Umiejętności, Wydział Filologiczny, S. 2, t. 14, Kraków 1899; *Apulejusza „Metamorfozy czyli powieść o złotym osle”*, Kraków 1900; *Apulejusza „Amor i Psyche”*, Rozprawy Akademii Umiejętności, Wydział Filologiczny, S. 2, t. 17, Kraków 1901; *Amor i Psyche w baśniach*, Kraków 1907, Rozprawy Akademii Umiejętności, Wydział Filologiczny, S. 2, t. 30, Kraków 1909.

⁴ A. Lang, *Custom and Myth*, London 1893.

⁵ Wystarczy przypomnieć freski Rafaela (1517), obrazy O. Van Veene’a (1615) i J.-H. Fragonarda (1753), kompozycję muzyczną A. Scarlattiego (*Psyche*, 1683), poemat J. de La Fontaine (*Les amours de Psyché et de Cupidon*, 1669), dramaty P. Calderona (*Ni amor se libra de amor*, 1662) i Molièra (napisany wspólnie z Corneillem utwór *Psyché*, 1671).

⁶ J. Żuławski, *Eros i Psyche*, Lwów 1904; wyd. II: 1905; wyd. III: 1906 (z podtytułem *Powieść sceniczna w siedmiu rozdziałach*, zachowanym w kolejnych edycjach); wyd. IV: 1909; wyd. V: Kraków 1921 (z przedmową T. Sinki). Historię tekstu i dzieje sceniczne omawiam w: *Śmierć w pięknych dekoracjach. O „Erosie i Psyche” Jerzego Żuławskiego*, w: *Modernistyczny wizerunek człowieka. Studia historycznoliterackie*, pod red. J. Szcześniak i D. Trzeźniowskiego, Lublin 2001.

ławskiego, jest to bowiem dzieło najwyżej oceniane w dorobku kompozytora, wystawiane z powodzeniem także w języku niemieckim od 1917 roku. Opowieść Apulejusza podatna była na modernizowanie znaczeń, mieściła się doskonale w horyzoncie wyobraźni epoki, która skłonna była postrzegać miłość w kategoriach *quasi*-religijnych lub po prostu religijnych i która absolutyzowała emocjonalność jako zasadnicze źródło poznania. Psyche-Dusza była jedną z obsesji czy jednym z kluczowych słów epoki⁷.

Opowieść Apulejusza fascynowała modernistów jako synteza antycznych wyobrażeń mitologicznych. Złożoną naturę posiadał tu Eros, syn Afrodyty, patron miłości, tyleż groźny, co frywolny, nieodpowiedzialny, złośliwy i kapryśny. W – ważnej dla Apulejusza – opowieści Sokratesa z *Uczty* Platona ówże Eros był dzieckiem Biedy i Dostatku, uosabiającym podwójną naturę miłości, zdolnej łączyć szczęście i ból, duchowość i cielesność. Późny antyk Apulejusza jest wszakże wyrazem platonizmu pesymistycznego, świadectwem załamania poczucia greckiej harmonii, to wyraz fascynacji erotyką i strachu przed erotyką. Rozkosz oczywiście wciąż pozostaje tu na epikurejski sposób uczuciem doskonałym, motywacją życia. Pisze Pascal Quignard:

Voluptas to jedyne dostępne człowiekowi przeżycie prowadzące do boskości i chociaż rozkosz nie czyni nieśmiertelnym, to jednak powoduje, że jesteśmy czymś więcej niż zlepkiem atomów, w którym w istocie jesteśmy: rozkosz daje światu poczucie bycia sobą bardziej. Czyni z duszy boskie *sum*. Rozkosz można określić tak: to, co ludzkie, staje się żyjącą cielesnością⁸.

I jednocześnie pojawia się tu, zapowiadający chrześcijaństwo, strach przed cielesnością, stoicki rygoryzm etyczny. Cielesność budzi lęk, zdaje się zagrażać duchowości człowieka. Ponownie wypada zacytować Quignarda: „Po szczytowaniu coś z duszy umyka. Wzrok traci ostrość. Zamieniamy się w zwierzęta: melancholijne i przygnębione”⁹. Było to motywacją, charakterystycznego dla jakiejś części rzymskiej elity, rygorystycznego przestrzegania kodeksu moralnego, co sąsiadowało z seksualną swobodą, niewolną od szokujących dziś nawet przejawów erotycznego wyuzdania. Dlatego też w opowieści Apulejusza to Psyche doświadcza rozkoszy, która jednocześnie budzi grozę, przypuszcza, że jej kochankiem jest potwór, *thanatos*, uosobienie grobu, śmierci. Ten strach podsycają przewrotne siostry. Psyche więc łamie zakaz, chce zobaczyć.

Apulejusz opowiada o magicznej i złej, destrukcyjnej sile wzroku-grzechu, który nie potrafi uszanować Tajemnicy. Mit Psyche podejmowałyby refleksję, którą znaleźć też można w historii Narcyza, Tejrezjasza, Orfeusza i Eurydyki. Jest to postawa bliska starotestamentowemu zakazowi tworzenia wizerunków, w której zapisana została obawa przed świętokradczym spojrzeniem. Można słyszeć, jak Mojżesz, Hiob czy Ezechiel głos Boga, nie można Boga zobaczyć, Bóg ma imię, nie ma twarzy. U Apulejusza znaleźć można wyraz analogicznego zakazu: nie można patrzeć wprost przed siebie, nie można patrzeć za siebie. Pamiętające o mitycznych przestrożach „Rzymianki spoglądały chyłkiem albo rzuciły nagle spojrzenia twarzą w twarz, albo udawały, że się odwracają, ale się nie odwracały”¹⁰. Biblijna blasfemia styka się tu z przecuciem erotycznej Tajemnicy, Psyche nie może zobaczyć twarzy kochanka i w tym tkwi istota jej rozkoszy,

⁷ Wypada tu odwołać się do rozważań M. Stali, *Ponad przepaścią. Pozaliterackie powinowactwa młodopolskich wyobrażeń o istocie i strukturze ontycznej człowieka*, w: *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994.

⁸ P. Quignard, *Seks i trwoga*, przeł. i posł. K. Rutkowski, Warszawa 2002, s. 87.

⁹ Tamże, s. 124.

¹⁰ Tamże, s. 149.

„ludzi obchodzi tylko to, czego nie mogą dostrzec”¹¹. Karą za spojrzenie staje się rozłączenie z kochankiem, pasmo nieszczęść, zemsta złośliwej Wenus, cierpienie i strach. Tylko śmierć jest tu niemożliwa, cały świat przeciwny samobójstwu Psyche, miłość przynosi ból, lecz także chroni przed śmiercią.

Nagrodą dla wytrwałej, pokutującej za swój grzech, schodzącej nawet do podziemi Psyche jest nieśmiertelność. Ostatecznie przewyciężona zostaje władza *thanatos*, za kochanka przyjęta zostaje do boskiego grona. Doświadcza zbawienia poprzez miłość. Dzieckiem Amora i Psyche jest *Voluptas*, czyli Rozkosz, jak pisze Piotr Grzonka, „uczucie wzbudzone w ludziach przez boga wina, orgii i ekstatycznego tańca”¹². Rozkosz jest tu doskonałym zespoleniem duchowości i cielesności, czy też duchowości osiągananej poprzez zaspokojenie ciała. Uczucie to mieści się w kręgu wyobrażeń dionizyjskich i eleuzyjskich, uwypuklających trwałość życia, siłę wiecznego odradzania się. Psyche przybiera postać ludzkiej Persefony¹³.

Należałoby wszakże jeszcze pamiętać o kontekście Apulejuszowych *Metamorfoz*. Opowieść o cierpieniach Psyche podsłuchiwana jest przez młodzieńca przemienionego w osła, któremu przyszło doświadczyć wydarzeń tyleż groźnych, co śmiesznych. Historię Amora i Psyche opowiada „starka zdzienniała i podchmielona”¹⁴. Groteskowe pozostają ramy, groteskowe zgrzyty znaleźć można wewnątrz opowieści, takie jak: kara dla sióstr Psyche, złość Wenus-zazdrosnej teściowej, finałowa przemowa Zeusa. Śmiech oswaja tu groźę świata i groźę śmierci, choć uczy przecież także dystansu do miłości, także do samego siebie. Jest to jeden z powodów, dla których *Metamorfozy* przyciągały uwagę ekscentrycznego diuka Jana des Esseintes’a z powieści Joris-Karla Huysmansa *Na wspak*: „Apulejusz pojawiał się niby kompan wesoly a sprośny obok chrześcijańskich apologetów, żyjących w tymże stuleciu”¹⁵. Trzeba podkreślić wszakże, iż w tłumaczeniach, zwłaszcza tych młodopolskich i zwłaszcza fragmentu o Amorze i Psyche, groteskowy charakter opowieści bywał zacierany, dominowała atmosfera powagi i dramatu.

Historia Amora i Psyche, dość szybko otrzymała wykładnię chrześcijańską. Do Apulejusza odwoływał się często – w dziele *O Państwie Bożym* – św. Augustyn, na ogół polemicznie, choć z zachowaniem szacunku do platończyka i krajana. Od Augustyna pochodzi najpewniej podtytuł *Złoty osioł*. Przypadki Psyche stały się częstym motywem w malarstwie katakumbowym i na płaskorzeźbie sarkofagowej jako symbol pośmiertnego zjednoczenia duszy z Bogiem. Psyche zdobią często skrzydła motyla (*psyche* po grecku to także motyl), jak w mozaice w przedsionku bazyliki św. Marka w Wenecji, Psyche na motylích skrzydłach zlatuje do stworzonego ciała Adama. Cierpienie Psyche nabierałyby więc znaczeń koniecznego duchowego doskonalenia się w drodze do Boga. Pisze Forstner:

U podstaw mitu o Erosie (Amorze) i Psyche [...] leży idea próby i oczyszczenia duszy oraz jej przyszłego ponownego zjednoczenia z ukochanym. Dlatego mit ten wydawał się właściwy także chrześcijańskim pisarzom i artystom dla wyrażenia miłości duszy do Chrystusa¹⁶.

¹¹ Tamże, s. 178.

¹² P. Grzonka, *Oko zaświatów. Struktury symboliczne mitologii infernalnych*, Kraków 1998, s. 320.

¹³ Zob. tamże, s. 316-322.

¹⁴ Apulejusz, *Metamorfozy albo złoty osioł*, przeł. E. Jędrkiewicz, przedmowa J. Parandowski, przypisy J. Ciechanowicz, Warszawa 1999, s. 125.

¹⁵ J.-K. Huysmans, *Na wspak*, tłum. J. Rogoziński, Kraków 2003, s. 64.

¹⁶ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekład i opr. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, wybór ilustracji i komentarz T. Łozińska, Warszawa 1990, s. 335.

Amor chrześcijański nawiązuje do nieobecnej u Apulejusza tradycji orfickiej, miłość, którą personifikuje – to twórcza energia duchowego życia, to *agape*. Pozbawiony cielesności Amor to Chrystus-Logos, który odkupuje przez swe cierpienie (poparzony zostaje oliwą z lampki) grzech-ciekawość Ewy-Psyche. Amor-Chrystus przewycięża śmierć, przełamuje władzę śmierci i wyzwala duchowość z ograniczeń cielesności. Triumfuje tu zbawcza siła miłości, a człowiek, dorastając do dojrzałej, duchowej miłości, przewyciężając ograniczenia ciała, zyskuje nieśmiertelność. Religia Erosa i religia Logosu spotykają się w przestrzeni duchowej¹⁷.

2. Jerzy Żuławski: „Eros i Psyche”

Schrystianizowana opowieść Apulejusza znalazła swoje odzwierciedlenie w sztuce (dramat Calderona). Także w młodopolskim tłumaczeniu Józefa Jankowskiego można przeczytać, chrześcijańskie w swej istocie, *Założenie bajki Apulejusza*:

Gdy DUSZA rzuci blask na MIŁOŚĆ swoją
Już Miłość pierzcha, zaś jej – krwawe znoje,
Lecz kiedy wytrwa i żądzę pogrzebie,
Znowu połączy się z Nią w DUCHA niebie¹⁸.

Jerzy Żuławski swobodnie podszedł do antycznego wzoru i w równie swobodny sposób wykorzystał chrześcijańską tradycję interpretacji mitu. Znamienne jest to, że powrócił do greckiego imienia boga – Eros jest tu przede wszystkim bogiem orfików (znanym choćby z mowy Fajdrosa z *Ucztę*), to najstarszy i najpotężniejszy z bogów, to nawet więcej – jedyny prawdziwy Bóg, tajemniczy i niepojęty, początek i koniec stworzenia; mówi o sobie: „świat [...] dźwignąłem z głębin mętnego chaosu”¹⁹. Jego portret nakreślony przez Psyche bardziej każe myśleć o starotestamentowym Jahwe niż o olimpijskim patronie miłości:

O! Jak płomienna włosów twoich grzywa!
jakże twe oczy w błyskawicach płoną! –
jak pożar usta twe!
jak burza wioną twe skrzydła, panie!²⁰

Lecz jeszcze wyraźniej maluje go Psyche:

[...] On jest bóg straszliwy,
najstarszy z wszystkich bogów, wiecznie żywy,
z promienną twarzą wśród płomiennej grzywy!
On jest jak burza, jak wicher i pożoga,
wichrowe skrzydła w świat go niosą – boga;
za nim tęsknota leci, przed nim trwoga!²¹

Między opowieścią Apulejusza a utworem Żuławskiego istnieje więcej różnic. Brak w dramacie Wenus, która zazdrosna o urodę młodej dziewczyny miała być sprawczynią wszystkich nieszczęść. Żadnej roli nie odgrywa rodzina Psyche. Bezpośrednie nawiązania do Apulejusza znaleźć tu można jedynie w obrazie inicjalnym *W Arkadii* i w epilogu.

¹⁷ Zob. P. Grzonka, tamże, s. 323-329.

¹⁸ Apulejusz, *Bajka o Amorze i Psyche*, przeł. J. Jankowski, s. 3.

¹⁹ J. Żuławski, *Eros i Psyche. Powieść sceniczna w siedmiu rozdziałach*, wyd. IV, Warszawa 1909, s. 28.

²⁰ Tamże, s. 31.

²¹ Tamże, s. 66.

Psyche przypomina biblijną Ewę, która grzeszy ciekawością i łamie boży zakaz. Daleko wszakże Żuławskiemu do interpretacji chrześcijańskiej, o Chrystusie wspomina się tu w obrazie *Zmierzch bogów*, jednak miałby On być wcieleniem, jak chce Psyche, Erosa, czy, jak chce Stary Niewolnik, prorokiem doskonałej, altruistycznej miłości. Jego śmierć wyzbyta jest jednak soteriologicznej siły, nie zdejmuje z Psyche ciężaru jej winy, nie kładzie kresu wędrówce. Samo chrześcijaństwo w obrazie *Pod krzyżem* oceniane jest w nietzscheański sposób, jako zystytucjonalizowana i zdogmatyzowana postać wiary, daleka od ideału poszukiwanego przez Psyche, i w końcu zupełnie znika w kolejnych obrazach jako jakiś układ odniesienia.

Modernizacja opowieści Apulejusza polega tu na jej psychizacji, Żuławski wydobywa z przetworzonego mitu treści prefreudowskie. Już we wcześniejszym poemacie *Narodziny Psychy* (1900), który uznać można za preludium do dramatu, znaleźć można zapis przebudzenia się duchowości człowieka, rozpoznającego swoją odmienność od świata natury. Opowiada o tym także pieśń Melike z pierwszego obrazu dramatu *W Arkadii*. Duchowość, podkreślałby poeta, to świadomość, spojrzenie w głąb siebie, odkrywanie własnego wnętrza. Dlatego też Psyche z dramatu patrzy przede wszystkim okiem wewnętrznym, kierują ją pragnienie poznania samej siebie. Wzrok tu kłamie, podsuwa obrazy – barwne mamidła, oddalające od Poznania. Psyche pozostaje nieszczęśliwa już w Arkadii, tęskni nie wiadomo za czym, jest ciekawa świata, rozciągającego się poza murem oddzielającym raj od nieznanego świat. I co chyba ważniejsze, chce poznać, jak sama mówi, „coś, co jest mną samą”²².

Jej przeznaczeniem staje się poznanie poprzez palingenetyczną wędrówkę, mającą dać wiedzę. Eros mówi o sobie: „Jam jest Tajemnica” i zapowiada los Psyche jeszcze przed aktem jej grzesznej ciekawości: „długą wpierw przejść musisz drogę, zanim posiedzisz mnie ostatecznie”²³. Wydaje się wręcz, iż grzech kobiety był nieunikniony, spodziewany przez Erosa-Boga, z grzechu zrodził się świat, historia człowieka, jego poszukiwania, cierpienie, błędy, zbrodnie, lecz także marzenia o doskonałości i szczęściu. Psyche „łaknie płodu”²⁴, stając się tym samym prawdziwą matką ludzkiej rzeczywistości.

Podkreślić tu należy, że to nie sama Psyche, upersonifikowana duchowość, łamie zakaz. Co prawda to ona chce oglądać boskie oblicze, ale bezpośrednią przyczyną wygnania z Arkadii pozostaje Blaks, leniwy służący, tępy sybaryta. To on chwyta Erosa, nie pozwala mu odejść wraz z nadejściem dnia. Blaks to cielesność, to zmysły, instynkty, biologizm, seksualność. To inne przedstawienie Chuci Przybyszewskiego. To podświadomość, mroczne wnętrze człowieka, jak podkreślał Wojciech Gutowski, pierwiastek szatański, który w kolejnych obrazach dramatu oznaczać będzie przywiązanie do świata i jego wartości²⁵. Blaks, współuczestnik palingenetycznej wędrówki Psyche, jest jej koniecznym dopełnieniem. Blaks-ciało realizuje się w porządku, stanowi prawo, jest rzymskim prefektem w Aleksandrii (w obrazie *Zmierzch bogów*), opatem średniowiecznego klasztoru (*Pod krzyżem*), bankierem (*Dzień dzisiejszy*) i królem świata (*Wyzwolenie*), albo też jest przewodnikiem rewolty, anarchii i zbrodni (jako dowódca zbuntowanych wojsk w obrazie *Na przelomie* i rzeźnik-rewolucjonista w *Przez krew*). Blaks –

²² Tamże, s. 19.

²³ Tamże, s. 28-29.

²⁴ Tamże, s. 24.

²⁵ Zob. W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 356-357.

książę tego świata – jest, obok idealistycznej Psyche, współtwórcą historii, podobnie jak szatan Przybyszewskiego stał się właściwym gwarantem życia. Najważniejsze jest dla niego to, by świat istniał.

To przede wszystkim człowiek u Żuławskiego musi uświadomić sobie, kim jest, zrozumieć swoją podwójną naturę. Psyche jest tylko jego częścią, to świadoma duchowość, wewnętrzne piękno. Pełnia jednak to ona i Blaks. Czysta duchowość paradoksalnie okazuje się zatem pułapką, zbawienie może przyjść, podobnie jak w poemacie *Lotos*, poprzez rozpoznanie ciała. Gdy Psyche ucieka od Blaksa, ucieka od samej siebie, pozostaje bezradna i bierna, jako wędrowna śpiewaczka, mniszka w klasztorze, renesansowa księżna. Natura człowieka w pełni odsłania się przed nią w obrazie rewolucji 1789 roku jako wzniosłe marzenia o braterstwie i miłości łączących wszystkich ludzi i jako infernalna potrzeba mordu, krwi. Rozpoznaje kuszący świat zmysłów i zbytku jako kochanka bankiera. Jest wreszcie zdegradowana, upodrzędzona jako więzień świata, którym rządzi cielesny Blaks. Istotą wędrówki Psyche przez historię nie jest kreowanie lepszego porządku, dążenie do jakiejś postaci Jeruzalem Niebieskiej, jak było w mistycznym dziele Słowackiego. Psyche Żuławskiego nie jest wprost innym wcieleniem Sofos; tu musi spojrzeć w mroczną naturę ludzkiej podświadomości, przeżyć bolesną terapię, zrozumieć tragiczną konstrukcję czy też głęboką pomyłkę, jaką jest człowiek.

Poznanie nie daje szczęścia, nie daje też nieśmiertelności ani w antycznym, ani w chrześcijańskim rozumieniu tego słowa. W finałowym obrazie dramatu Psyche zrywa kajdany ciała, przełamuje władzę cielesności po to, by umrzeć. Okazuje się, że Psyche i Blaks nie potrafią istnieć bez siebie, umierają oboje, czy też oboje zasługują na nirwaniczny sen. Eros Żuławskiego nie jest zwycięzcą śmierci, sam jest Śmiercią; mówi do Psyche – „zowią mnie także Thanatos”²⁶. Okazuje się gnostyckim początkiem i końcem wszystkiego. Poprzez poznanie Psyche i Blaks jako pełny człowiek osiągają nicość, powracają do pierwotnego Niebytu.

Eros Żuławskiego pozostaje zatem konstrukcją o znaczeniach skrajnie pesymistycznych. Nie ma nic wspólnego z kręgiem wyobrażeń dionizyjskich, jak jest chociażby w odrodzeńczej wizji Jedlicza²⁷. Psyche nie jest Persefoną; wieczny powrót ma tu swój kres. Żuławski nie widzi szansy dla świata, konstrukcji absurdalnej, będącej jedynie więzieniem dla człowieka. Poznanie prawdy jest jednoznaczne z ostatecznym wyzwoleniem, przekroczeniem życia, to, podobnie jak w parafrazach *Księgi Hioba*, nirwaniczny *szeol*.

3. Ludomir Różycki: wersja operowa

Żuławski podzielał marzenie swojej epoki o dramacie muzycznym, który byłby ucieleśnieniem idei wagnerowskiej. *Eros i Psyche* budowany jest po trosze według reguł libretta operowego, z długimi monologami-ariami, rozmowami-recytatywami, melicznym ukształtowaniem słowa poetyckiego. Obrazy zaprojektowane zostały z malarskim smakiem, ustatyczniony gest, który miał towarzyszyć śpiewanym ariom, wzbogacony został o elementy pantomimiczne²⁸. Ludomir Różycki (uczeń Engelberta Humperdinc-

²⁶ Tamże, s. 256.

²⁷ Zob. M. Głowiński, *Maska Dionizosa*, w: *Mity przebrane. Dionizos. Narcyz. Prometeusz. Marcholt. Labirynt*, Kraków 1990.

²⁸ Napisanie opery do dramatu Żuławskiego planował ponoć sam Giacomo Puccini; jednak, jak pisze, J. Kański (*Ludomir Różycki*, Kraków 1979, s. 42), „twórcę *Cyganerii* zniechęciły w końcu olbrzymie rozmiary, jakie musiałyby przybrać opera, i związany z tym ogromny wysiłek”.

ka) bez wątpienia Wagnerem nie był, należał jednak do muzycznej awangardy Młodej Polski, miał także za sobą pewne sukcesy odniesione w niemieckich salach koncertowych. Elementy techniki wagnerowskiej znaleźć można w stosowaniu techniki motywów przewodnich, odejściu od klasycznej postaci arii operowych, w ilustracyjnej partii rozbudowanej orkiestry (w której znaczącą rolę odgrywa sekcja instrumentów dętych). Różycki spróbował zrealizować ideę kompozycji słowno-muzycznej, która pozostaje wszakże, podobnie jak dramat Żuławskiego, bardziej świadectwem epoki, niż trwałym punktem programu współczesnych scen operowych.

Z perspektywy niniejszego szkicu ważna się wydaje pewna metamorfoza znaczeń, jak dokonała się między dramatem a operą. Libretto przygotował kompozytor w 1914 roku wspólnie z Żuławskim, choć nabrało ono zupełnie nowych znaczeń w perspektywie czasu, w którym opera była wystawiana. Na bardzo dobrze przyjętą premierę w 1917 roku (w niemieckiej wersji językowej we Wrocławiu)²⁹ i na największe sukcesy sceniczne dzieła (w Niemczech – w Mennheim, Bremie, Stuttgarcie, na niemieckiej jeszcze w 1918 roku scenie w Poznaniu) cieniem kładły się wydarzenia Wielkiej Wojny. W operze brakuje dwu obrazów: renesansowego i futurystycznego, pożar domu bankiera przechodzi w arkadyjski epilog. W sumie na całość składają się akty: *W starożytnej Arkadii*, *Rzym* (kompozytor zrezygnował z tytułu *Zmierzch bogów*, by uniknąć zapewne posądzenia o plagiat tytułu wagnerowskiego), *Pod krzyżem*, *Przez krew*, *Dzisiaj*. Uzyskany przez to został wyraźny kontrast: rajaska harmonia zderzona została z ponurymi wizjami ciemnego, ponurego średniowiecza, krwawej ulicznej rewolty oraz z obrazami rozpaczliwego hedonizmu – w wersji antycznej i współczesnej. Uwypuklił przez to Różycki zło istnienia, absurd ziemskich porządków, rozdarcie człowieka, zawieszzonego między duchowymi tęsknotami, marzeniami o niemożliwym raj, a pułapkami, jakie zastawia ciało i świat.

Zło jest tu dominujące, człowiek szuka erotycznych podnieć albo zabija. Życie okazuje się ponurą, pozbawioną planu rywalizacją, brutalną wojną. Człowiek jest biologiczną bestią, noszącą w sobie apokaliptyczną pasję. Mocny, ciemny baryton Blaksa (jakby infernalny, nie mający w sobie nic z uwodzicielskiego, zmysłowego charakteru Don Giovanniego) zdaje się dominować nad lirycznym, rozmarzonym sopranem Psyche, której partia, choć niewolna od akcentów tragicznych (jak w obrazie *Pod krzyżem*), nie ma w sobie przecież wagnerowskiej siły. W ogóle dużo jest w operze niskich głosów: alt (Przeorysza ze średniowiecznego klasztoru), mezzosopran (Arete – klucznica z Arkadii), bas (Hermes – ogłaszający boży wyrok wygnania dla Psyche, Stary Niewolnik – opowiadający o proroku miłości, Kapelan – z klasztoru, Właściciel kawiarni – z obrazu rewolucyjnego), baryton (Stary Grek – wspominający świetną przeszłość swej ojczyzny). One stanowią dominujący ton świata. Tenor to głos Erosa, którego szuka Psyche, głos miłości niepraktycznej, sprzecznej z naturą rzeczywistości, przegrywającej w konfrontacji z brutalną siłą (ten sam tenor śpiewa partię tragicznego idealisty Arystosa – z obrazu starożytnego, Błędny Rycerz – któremu nie udaje się uwolnić Psyche z klasztoru, De la Roche'a – który przegrywa wraz z Psyche walkę o rewolucyjny rząd dusz, Stefana – duchowego artysty zagubionego w mieszczańskim salonie). Triumf Erosa-tenora w ostatnim akcie jest równoznaczny z końcem złego istnienia. Mroczną wymowę dramatu

²⁹ L. Różycki wspominał po latach sukces swej sztuki („Muzyka” 1930, nr 2; cyt. za: M. Kamiński, *Ludomir Różycki. Opowieść o życiu i twórczości*, Bydgoszcz 1987, s. 197): „w ciągu kilku miesięcy grano ją czterdzieści razy”.

podkreśla także rozbudowane orkiestrowe tło: w scenach arkadyjskich nawiązujące do impresjonistycznych wzorów Debussy'ego, w scenach śmierci i zagłady już jednak inspirujące się ekspresjonistycznymi kompozycjami Straussa³⁰. Spodziewany raj nie ma postaci muzycznej, będzie już, jak podkreśla libretto, „krajem wiecznej ciszy”³¹.

Przejdźmy do wniosków. Późnoantyczny mit opowiedziany przez Apulejusza pokazuje złożoną naturę miłości, dającej rozkosz i cierpienie. Miłość jest Tajemnicą, jej poznanie jest bolesne, w konsekwencji jednak daje poczucie nieśmiertelności. Miłość to jedyna boskość dostępna człowiekowi. Jest to jakiś rodzaj marzenia o realizacji ideału duchowo-cieleśnego. Nieśmiertelność realizuje się poprzez chwilę rozkoszy.

Transformacja chrześcijańska opowieści eksponuje grzech Ewy-Psyche, jej nieposłuszeństwo. Zbawienie jest tu możliwe poprzez przekroczenie ciała, zwrot wyłącznie w stronę miłości duchowej. Istotną rolę odgrywa tu Chrystus-Amor, to jego doskonała miłość motywuje człowieka do dążenia do doskonałości. Oczywiście bez jego ofiary zbawienie nie byłoby możliwe, Chrystus-Amor odkupuje grzech Ewy-Psyche.

Modernistyczny Żuławski psychizuje opowieść. Obniżona zostaje ranga grzechu, czy też grzechem staje się samo życie, istnienie świata. Bez grzechu nie byłoby historii. Człowiek dokonuje tu samozbawienia, poznając złą i dobrą stronę życia i przede wszystkim – jasną i ciemną stronę własnej natury. Nikłą rolę odgrywa u Żuławskiego boski Eros, pozostający Demiurgiem, który nie miesza się w historię. Pełne poznanie jest kresem świata i człowieka, prowadzi do niebytu. Staje się rodzajem wyzwolenia – nirwanicznego szczęścia.

Analogicznie jest u Różyckiego, choć ze szczególną mocą wyeksponowany został absurd świata i mroczne pokłady ludzkiej podświadomości. Człowiek okazywał się istotą przede wszystkim złą, stworzoną do bezmyślnego hedonizmu i zabijania, obojętną na etyczne normy. Opera Różyckiego zapisywała niepokój, jaki pojawił się w świadomości ludzi patrzących na doświadczenia Wielkiej Wojny, tego złowrogiego preludium XX stulecia.

³⁰ Zob. A. Wieniawski, *Ludomir Różycki*, Warszawa 1928, s. 33-40.

³¹ L. Różycki, *Eros i Psyche. Opera w 5 odsłonach*, streszczył J. Guranowski, Warszawa b.r., s. 24.

Kamil Kopania
(Białystok)

TEATR PARALITURGICZNY HRABIEGO JÓZEFA AUGUSTA ILIŃSKIEGO

W 1895 roku wydane zostały we Lwowie *Wspomnienia mojej młodości* Henryka Steckiego-Olechnowicza¹. Ich autor szczegółowo opisuje życie na południowo-wschodnich terenach dawnej Rzeczypospolitej w XIX wieku, w szczególności zaś arystokracji, do której sam się zaliczał. Dużo miejsca we wspomnieniach poświęcił swojej rodzinie, przede wszystkim ze strony żony Jadwigi, należącej do ważnego na Wołyniu rodu Ilińskich. Z punktu widzenia historii teatru szczególnie istotne są te fragmenty tekstu Steckiego-Olechnowicza, w których opisuje on Józefa Augusta Ilińskiego, ojca swojego teścia.

Józef August Iliński żył w latach 1766–1844². Był generałem armii polskiej i rosyjskiej, pełnił również funkcję marszałka szlachty wołyńskiej. Jego postawa w czasach przed- i porozbiorowych z dzisiejszego punktu widzenia wydaje się być oportunistyczna wobec władz rosyjskich – w czasie wojny polsko-rosyjskiej w 1792 roku uchylił się od dowodzenia własnym pułkiem, nie wziął też udziału w powstaniu kościuszkowskim. Aby w niezbyt bezpiecznych dniach uchronić swoje dobra, nawiązał też kontakty z Targowicą. W czasach porozbiorowych był blisko związany z arystokracją i generalicją rosyjską, uzyskał godność szambelana, jak też senatora oraz hrabiego, co przyniosło mu niemałe profity. Szczególnie darzony był łaskami przez carewicza Pawła, którego długi, opiewające na niemałą sumę 1.000.000 złotych polskich, spłacił i któremu utorować miał drogę do władzy dzięki informacji, iż powinien się zjawić przy łożu umierającej Katarzyny II, która nie chciała dopuścić do jego intronizacji. Po objęciu władzy przez Pawła to Iliński należał do wpływowych ludzi dworu, co też pozwoliło mu interweniować w sprawach polskich, między innymi wpłynąć na decyzję cara o zwolnieniu więźniów politycznych i jeńców.

Wpływy na carskim dworze oraz zyski ze stale powiększających się dóbr pozwoliły Józefowi Augustowi Ilińskiemu na prowadzenie wystawnego życia. Nieograniczone wręcz możliwości finansowe, połączone z megalomanią senatora (wedle niektórych re-

¹ H. Stecki-Olechnowicz, *Wspomnienia mojej młodości*, nakładem autora, z drukarni nar. W. Manieckiego, Lwów 1895.

² Na temat Józefa Augusta Ilińskiego patrz przede wszystkim: R. Aftanazy, *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, t. 5, *Województwo wołyńskie*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1994, s. 394-409; J. Pachoński, *Iliński Józef August*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. X, s. 151-153. W obu pozycjach bogata bibliografia.

lacji miał nawet spać w orderach), zaowocowały między innymi rozbudową w rodzinnym Romanowie pałacu, który stał się monumentalną budowlą o około 155 pokojach, upiększonych bogatą dekoracją sztukatorską, zestawami mebli, a także wysokiej klasy obrazami, wśród których miały się znajdować dzieła Davida, Poussina, Rosy, Rubensa czy Verneta³. Ogromne sumy pieniędzy wydawał również Iliński na działalność artystyczną. W Romanowie utrzymywał stałą trupę teatralną, operę i balet, jak też dwie orkiestry – zwykłą oraz tak zwaną „rogową”. Działalność Józefa Augusta Ilińskiego jako mecenasu teatru została dość szeroko i wnikliwie opisana. Znamy repertuar sceny w Romanowie, posiadamy dokumenty i przekazy mówiące o artystach zatrudnionych przez senatora, jak też o skali wydatków związanych z mecenatem⁴. W opisach zagał jednak najbardziej chyba frapujący aspekt teatralnych zamiłowań Ilińskiego, opisywany dość szczegółowo właśnie we wspomnieniach Henryka Steckiego-Olechnowicza.

Pisząc o wnętrzach pałacu w Romanowie, konkretnie zaś pokojach pierwszego piętra, Stecki-Olechnowicz stwierdza:

Ta sala czerwona na ścianie od strony wchodowej między drzwiami a sufitem, miała trochę odmiennego koloru mozaikę; ta ogromna plama stąd pochodziła, że w tem miejscu mozaika później dorobioną była. Dawniej ta ściana otwierała się do grobu Pańskiego, będącego przy kaplicy na pierwszym piętrze. Oto jest, co mnie opowiadała matka mojej żony i romanowski kapelan, kanonik Deszczyński: Kiedy robiono rezurekcyę, otwierano tę ścianę i od niej do salonu ustawiano schody, ubrane w kwiaty, między nimi były aniołki (żywe), inne znowu wisiały na drutach, jeden z nich, mniej zgrabny, stłukł wielkie lustro między oknami, które ja już stłuczone znałem. Kiedy książdz śpiewał: Resurexit Christus – duża, w grobie leżąca statua drewniana, przedstawiająca Zbawiciela, za pociśnieniem sprężyny, wstawała. Na zakończenie procesya z monstrancyą schodziła po wyżej wymienionych schodach, szła przez wszystkie salony rzęśisto oświecone i przez ogród około pałacu, przez dziedziniec i wielkie schody wracała do kaplicy. W parku jest górka w kształcie ślimaka, do tej pory Kalwaryą zwana; tu na Wielki Tydzień było trzy krzyże, na których krzyżowano trzech najętych żydków: przywiązywano ich, a ćwieki wbijano między palcami; kiedy środkowego, który przedstawiał Chrystusa, zdejmowano, żydek znikał, a natomiast była mechaniczna statua, o której wspomniałem, i tę procesjonalnie do grobu niesiono⁵.

Kilka stron dalej, pisząc o budynku przypałacowej sceny, Stecki-Olechnowicz nie omieszkał przytoczyć innej anegdoty, również bardzo ciekawej z punktu widzenia badań nad dziejami teatru w Polsce:

Teatr był drewniany, w ogrodzie, z tyłu pałacu zbudowany. Tutaj muszę znów powtórzyć przez moją teściową opowiadane szczegóły o tym teatrze, i z tak chlubnego epizodu życia senatora, jak ten, który tu opisałem, powrócić do komicznej strony jego życia. W przeszłych przypisках mówiłem o rozmaitych ceremoniach Wielkiego Tygodnia, które jezuici tolerowali, żeby pana Ilińskiego trzymać w swej zależności i ciągnąć korzyści z jego słabości. Majątek był już zmniejszał, aktorowie, śpiewacy, tancerze porozpuszczani, teatr stał opustoszały, bez użytku. Któregoś roku umyślił pan Iliński zrobić w nim rezurekcyę. Biskup miński, Dederko, celebrował, procesya z Najświętszym Sakramentem udała się z kaplicy do teatru, publiczność zajęła miejsca w krzesłach i łóżach z książkami do nabożeństwa. Na scenie przy stosownej dekoracyi było przedstawienie Zmartwychwstania, w którym Zbawiciel w obłokach wzniósł się do nieba, a biskup ze sceny błogosławił monstrancyą. Ta ceremonia tak zgorszyła prosty naród katolicki, że w

³ Szczegółowo wnętrza pałacowe oraz ich wyposażenie rekonstruuje R. Aftanazy, dz. cyt.

⁴ Szeroko na temat teatru w Romanowie rozpisują się: R. Aftanazy, dz. cyt., s. 401-402 oraz J. Komorowski, *Polskie życie teatralne na Podolu i Wołyniu do roku 1863*, Wrocław 1985, s. 152-156. W obu pozycjach bogata bibliografia zagadnienia.

⁵ H. Stecki-Olechnowicz, dz. cyt., s. 200, odnośnik F.

ciągu następnej nocy cały budynek teatralny znikł bez śladu, a miejsce to zaorano i zadarniowano. *Nec locus ubi Troia fuit*. Obudziwszy się z rana, senator strasznie był rozgniewany, ale nigdy nie mógł dowiedzieć się, kto był sprawcą tej roboty, ani gdzie podziały się materiały, z których teatr był zbudowany. Mój teść nigdy o tem nie mówił, choć zapewne wiedział; raz zapytany przeze mnie, powiedział, że budynek był już stary i nieużyteczny, więc go kazano rozebrać⁶.

O ile zainteresowania Józefa Augusta Ilińskiego operą czy baletem nie wydają się ekstrawaganckie⁷, o tyle wspomniane przez Steckiego-Olechnowicza inklinacje senatora ku ceremoniom związanym z okresem Wielkiego Tygodnia uznać należy za nietypowe. Te ostatnie bowiem stanowią w prostej linii reminiscencję średniowiecznych w genezie uteatralizowanych obrzędów liturgicznych, które na przełomie XVIII i XIX wieku nie były już spotykane. Udramatyzowana liturgia, przejawiająca się w ceremoniach takich, jak *Processio in Ramis Palmarum*, *Depositio Crucis*, *Elevatio Crucis* czy *Visitatio Sepulchri*, została oficjalnie zniesiona w myśl postanowień jeszcze Soboru Trydenckiego⁸.

Co prawda przez kolejne stulecia funkcjonowała dalece przetworzona, przede wszystkim w formie obrzędów ludowych, niemniej jednak ich organizacja oraz forma były odmienne od tych, które cechowały wielkotygodniowe ceremonie odprawiane w Romanowie za czasów Józefa Augusta Ilińskiego⁹. Nietypowe wydaje się również uczestnictwo

⁶ Tamże, s. 204-205. Na cytowane fragmenty jako pierwszy zwrócił uwagę J. Komorowski, dz. cyt., s. 155-156. Nie interpretował ich jednak, ograniczając się przede wszystkim do streszczenia relacji Steckiego-Olechnowicza. Podobnie uczyniła E. Kowecka w swej książce (E. Kowecka, *W salonie i w kuchni. Opowieść o kulturze materialnej pałaców i dworów polskich w XIX wieku*, Warszawa 1984 s. 181-182). Autorka jednak błędnie połączyła ceremonię pałacową z ceremonią odbywającą się w teatrze, traktując je jako jedno wydarzenie: „Szczególne widowisko dawał raz do roku Henryk Iliński w swoich dobrach w Romanowie. Mianowicie w Wielki Piątek na górze w parku, a nazywanej Kalwarią, krzyżowano »na niby« z całym ceremoniałem trzech najetych w tym celu Żydów, po czym w czasie zdjęcia z krzyża podmieniano aktora grającego Chrystusa »mechaniczną figurą«, którą uroczysto przenoszono do grobu mieszczącego się w niszy salonu. Dalsza część „przedstawienia” odbywała się w czasie rezurekcji odprawianej w tymże salonie, gdzie odgrywano scenę zmartwychwstania i gdzie, w kulminacyjnym momencie, »mechaniczna figura« sama wstawała z grobu. Przedstawienie to – tłumnie oglądane przez ciekawych widzów – wywoływało jednak takie zgorznienie miejscowej ludności, dopatrującej się w nim świętokradztwa, że po kilku latach trzeba go było zaprzestać”.

⁷ Dość wspomnieć inne sceny przypałacowe z przełomu XVIII i XIX w., znajdujące się w dobrach rozsianych na terenie dawnej Rzeczypospolitej: J. Komorowski, dz. cyt., passim; K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce w XVIII wieku*, Warszawa 1977, s. 43-51, 281-295.

⁸ Na temat wymienionych udramatyzowanych ceremonii liturgicznych patrz: S. Corbin, *La deposition liturgique du Christ au Vendredi Saint. Sa place dans l'histoire des rites et du théâtre religieux (Analyse de documents portugais)*, Paris – Lisbonne 1960; K. Gschwend, *Die Depositio und Elevatio Crucis im Raum der alten Diözese Brixen. Ein Beitrag zur Geschichte der Grablegung am Karfreitag und der Auferstehungsfeier am Ostermorgen*, Sarnen 1965; J. Lewański, *Liturgiczne łacińskie dramatyizacje Wielkiego Tygodnia XI-XVI w.*, Lublin 1999; Z. Modzelewski, *Estetyka średniowiecznego dramatu liturgicznego. Cykl Wielkiego Tygodnia w Polsce*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 12, z. 1, 1964, s. 5-69; D. H. Ogden, *The Staging of Drama in the Medieval Church*, Newark – London 2002; G. i J. Taubert, *Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen. Ein Beitrag zur Verwendung von Bildwerken in der Liturgie*, „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft”, nr 23, 1969, s. 79-121; K. Young, *The Drama of The Medieval Church*, t. I, Oxford 1933.

⁹ Na temat religijnych widowisk i ceremonii parateatralnych odgrywanych w Polsce po Soborze Trydenckim patrz: U. Janicka-Krzywda, *Elementy widowisk i misteriów religijnych w obrzędowości ludowej okresu Wielkiego Tygodnia na obszarze Polski południowej*, „Nasza Przeszość”, t. 98, 2002, s. 465-502; J. Ługowska, *Pogrzeb Matki Boskiej w Kalwarii Zebrzydowskiej*, „Sztuka Ludowa”, nr 3(XXX), maj-czerwiec 1986, s. 3-19; J. Smosarski, *Religijne widowiska parateatralne w Polsce XVII*

jezuitów w opisywanych przez Steckiego-Olechnowicza ceremoniach, nie znajdujemy bowiem przesłanek do tego, by łączyć Towarzystwo Jezusowe w jakimkolwiek okresie jego działania na ziemiach polskich z tego rodzaju przedsięwzięciami¹⁰.

Zawartego we *Wspomnieniach mojego życia* opisu odprawianych w Romanowie ceremonii nie można traktować jako w pełni zasługującego na zaufanie. Czytając słowa Steckiego-Olechnowicza, trudno oprzeć się wrażeniu, iż ich autor traktował wielkotygodniowe zwyczaje praktykowane w dobrach Ilińskiego jako swoiste kuriozum, zabawne dziwactwo, którym ubarwić można opowieści o życiu własnym i rodziny. Z tego też względu starał się ukazać je w sposób efektowny, a niekiedy również przesadzony. Trudno przecież przypuszczać, iż historia rozebrania przez wzburzony „naród katolicki” budynku teatru w taki sposób, iż zniknął on w ciągu kilku godzin bez śladu, a miejsce, w którym się znajdował, „zaorano i zadarniowano”, tak właśnie się przedstawiała¹¹. Nie sposób też przeoczyć, obecnej zresztą nie tylko w cytowanym powyżej fragmencie, wyraźnej niechęci Steckiego-Olechnowicza do jezuitów, mających żerować na osobie senatora, konkretnie zaś jego pieniądzech¹².

Wnikliwsza lektura omawianych fragmentów tekstu skłania również do uznania niektórych sformułowań za niedokładne bądź przeinaczające faktyczny obraz wydarzeń. O ile wzmiankę o żywych aniołkach zinterpretować można na przykład jako niezbyt jasno wyrażoną informację o uczestnictwie małych dzieci w ceremonii Zmartwychwstania, tym bardziej iż pozostałe aniołki „wisiały na drutach”, o tyle trudno jednoznacznie wypowiedzieć się na temat używanej w czasie jej trwania mechanicznej statuy. Nie sposób dojść, co tak naprawdę oznacza zwrot „duża, w grobie leżąca statua drewniana, przedstawiająca Zbawiciela”, która

wieku. Kilka przykładów, w: J. Sławińska, W. Kaczmarek, W. Sulisz, M. B. Stykowa (red.), *Dramat i teatr sakralny*, Lublin 1988. Cechą charakterystyczną wielkotygodniowych ceremonii odgrywanych w Romanowie był ich wyraźny związek z konkretną osobą – Józefem Augustem Ilińskim – który wydaje się, w świetle relacji Henryka Steckiego-Olechnowicza, *spiritus movens* przedsięwzięć. W przypadku potrydenckich uteatralnionych ceremonii religijnych mamy do czynienia raczej z ludowym zwyczajem, czymś ugruntowanym od lat, działaniem, które nie wymaga odgórnych instrukcji oraz poleceń. Nadto obrzędy romanowskie odgrywane są w pałacowych wnętrzach oraz przypałacowym teatrze – dostępne nam przekazy i źródła archiwalne milczą o podobnej oprawie wielkotygodniowych obrzędów w XVI, XVII czy XVIII wieku.

¹⁰ Działalność teatralna jezuitów w Polsce jest dobrze znana i opisana. Z dostępnych źródeł wynika, iż zakon rozwijał sceny szkolne we własnych kolegiach, nie zaś wspierał bądź animował inicjatywy podobne do tych, jakie zaistniały w Romanowie. Na temat sceny jezuickiej patrz: I. Kadulka, *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce*, Gdańsk 1997; J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1970; tegoż, *Jezuicka scena religijna w Polsce XVII w.*, w: I. Sławińska, W. Kaczmarek (red.), *Dramat i teatr religijny w Polsce*, Lublin 1991, s. 73-97.

¹¹ Niestety nie jesteśmy w stanie określić, kiedy budynek przypałacowego teatru został rozebrany. Wnikliwe studium R. Aftanazego szczegółowo traktuje o budowie, rozbudowie i zniszczeniu pałacu w Romanowie, nie zaś losach teatru, o którym autor pisze tylko tyle, iż był usytuowany w ogrodzie oraz „zbudowany z drzewa”. R. Aftanazy, dz. cyt., s. 402.

¹² Z drugiej strony należy mieć w świadomości, iż jezuitom mogło bardzo zależeć na wsparciu i życzliwości Ilińskiego, którego mogli chcieć wykorzystywać dla własnych celów. Towarzystwo Jezusowe rozwiązane zostało przez papieża Klemensa XIV w 1773 roku. Dekret kasacyjny nie został ogłoszony na ziemiach, które zostały przyłączone do Rosji w wyniku pierwszego rozbioru Polski. Wschodnie tereny dawnej Rzeczypospolitej były jedynym miejscem, w którym zakon mógł kontynuować działalność do czasu jego przywrócenia przez papieżstwo w 1814 roku. W 1820 roku jezuita zostali z kolei objęci zakazem działania na terytorium Rosji. Józef August Iliński sprowadził zakon do Romanowa w 1811 roku, hojnie go wspierając poprzez budowę kościoła i kolegium. Na temat jezuitów w Romanowie patrz hasło *Romanów* w: L. Grzebień SJ (red.), *Encyklopedia wiedzy o Jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995*, Kraków 1996.

„za pociśnieniem sprężyny wstawiała”. Mogła być to figura Chrystusa w Grobie, logiczna byłaby bowiem sytuacja, w której uczestnicy swoistego misterium pasywnego w pałacowych ogrodach odprowadzają procesjonalnie rzeźbę przedstawiającą martwego Jezusa do przygotowanego zawnazę w pałacowych wnętrzach grobu¹³. Jej wykorzystanie nie byłoby jednak logiczne w scenie Zmartwychwstania, w której powinno być raczej użyte wyobrażenie Jezusa Zmartwychwstałego, prezentującego rany, ubranego w czerwone szaty, trzymającego proporzec¹⁴. Nie posiadamy też żadnych informacji, jak wyglądał i jaką miał formę przygotowywany w pałacowych wnętrzach grób Chrystusa¹⁵. Spore wątpliwości wzbudza fragment dotyczący opisu ceremonii mającej miejsce w przypałacowym teatrze. Stecki-Olechnowicz pisze, iż „któregoś roku umyślił pan Iliński zrobić w nim rezurekcyę”. Następnie zaś twierdzi, że było to „przedstawienie Zmartwychwstania, w którym Zbawiciel w obłokach wzniósł się do nieba, a biskup ze sceny błogosławił monstrancją”. Opis ten pasuje nie tyle do ceremonii Zmartwychwstania, lecz przede wszystkim Wniebowstąpienia, w taki właśnie bowiem sposób inscenizowano ją na terenie Europy, zarówno w czasach średniowiecza, jak i późniejszych¹⁶.

¹³ Na temat rzeźb tego rodzaju, wykorzystywanych w ceremoniach liturgicznych doby średniowiecza, patrz: U. Hastrup, *Stage Props in the Liturgical Drama*, „Hafnia”, nr 11, 1987, s. 138-146; M. Jakubek-Raczkowska, J. Raczkowski, *Gotycka figura Chrystusa w Grobie i jej miejsce w przestrzeni liturgicznej kościoła franciszkanów w Toruniu*, w: K. Kluczajd (red.), *Dzieje i skarby kościoła mariackiego w Toruniu. Materiały z konferencji przygotowanej przez Toruński oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki przy współpracy Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika (Toruń, 14-16 kwietnia 2005 r.)*, Toruń 2005, s. 181-202; J. Taubert, *Farbige Skulpturen. Bedeutung. Fassung. Restaurierung*, München 1978, passim; S. Tomaszewicz, *Rzeźba Chrystusa w Grobie z XIV w. ze zbiorów Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu*, „Biuletyn Historii Sztuki”, nr 2, 1966, s. 189-193; J. Tripps, *Das handelnde Bildwerk in der Gotik: Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik*, Berlin 2000, passim. Niekiedy zamiast figur Chrystusa w Grobie używano w czasach średniowiecza rzeźb Chrystusa Ukrzyżowanego, któremu można było składać wzdłuż ciała ramiona, patrz: K. Kopania, *Późnośredniowieczne i barokowe krucyfiksy animowane*, „Teatr Lalek”, nr 2, 2004, s. 40-46.

¹⁴ Tego rodzaju figury w dobie średniowiecza, w czasie ceremonii Zmartwychwstania, stawiano na ołtarzu bądź w grobie. Patrz: U. Hastrup, dz. cyt., s. 147.

¹⁵ Zaznaczyć należy, iż zarówno w czasach średniowiecza, jak i późniejszych groby Chrystusa urządzano we wnętrzach kościelnych. Fakt przeznaczenia jednego z pomieszczeń pałacu w Romanowie na potrzeby ceremonii odprowadzanych w okresie Wielkiego Tygodnia wydaje się w tym kontekście wyjątkowy. Formę i funkcję średniowiecznych grobów Chrystusa, wykorzystywanych w okresie Wielkiego Tygodnia, jak też całego roku liturgicznego, szczegółowo omawiają: N. C. Brooks, *The Sepulchre of Christ in Art and Liturgy, With a Special References to the Liturgical Drama*, Illinois 1921; J. E. A. Kroesen, *The Sepulchrum Domini Through the Ages. Its Form and Function*, Leuven-Paris-Sterling, Virginia 2000; J. E. A. Kroesen, R. Steensma, *The Interior of the Medieval Village Church*, Louvain 2004, s. 289-313; A. Schwarzweber, *Das Heilige Grab in der deutschen Bildnerei des Mittelalters*, Freiburg i. Br. 1940; P. Sheingorn, *The Easter Sepulchre in England*, Early Drama, Art and Music Reference Series 5, Michigan 1987. Na temat barokowych grobów Chrystusa patrz: W. Ederer, K. Reinecke (red.), *Sein grab wird Herrlich seijn. Das Heilige Grab von Neuzelle und seine Passionsdarstellungen von 1751*, Regensburg 1998; M. Forcher (red.), *Heilige Gräber in Tirol. Ein Osterbrauch in Kulturgeschichte und Liturgie*, Innsbruck 1987.

¹⁶ Na ten temat patrz: C. Davidson, *Technology, Guilds, & Early English Drama*, Kalamazoo, Michigan 1996, rozdział V, *Falling and Rising on the Medieval Stage*, s. 81-100; U. Hastrup, dz. cyt., s. 147-166; H. J. Krause, *Imago ascensionis' und 'Himmelloch', Zum 'Bild'-Gebrauch in der spätmittelalterlichen Liturgie*, w: *Skulptur des Mittelalters, Funktion und Gestalt*, Weimar 1987, s. 281-353; I. Tripps, dz. cyt., passim. W tym kontekście warto zwrócić uwagę na zapiskę zawartą w *Rocznikach* Stanisława Sarnickiego, o której wspomina K. Targosz: „O praktyce podciągania figury Chrystusa na sznurach do góry, ale wyobrażającej nie Zmartwychwstanie, a Wniebowstąpienie, opowiada zresztą anegdota umieszczona przez Stani-

Pewne wątpliwości, które nasuwają się czytelnikowi tekstu Steckiego-Olechnowicza, nie są jednak w stanie przesłonić faktu, iż relacja autora Wspomnień mojego życia w ogólnych zarysach wydaje się być wiarygodna. Opierając się na niej, możemy przyjąć, iż w Romanowie, w pierwszym ćwierćwieczu XIX wieku¹⁷, znano i odprawiano uteatralnione obrzędy paraliturgiczne, których genezy upatrywać należy w czasach średniowiecza. Wykorzystywane przez historyków teatru źródła nie zawierają wzmianek pozwalających twierdzić, iż tego rodzaju inscenizacje znane były w innych miejscach na kresach dawnej Rzeczypospolitej. Wielkotygodniowe ceremonie liturgiczne bądź paraliturgiczne w badaniach nad dziejami teatru polskiego są przede wszystkim związane z okresem średniowiecza. Podobne im ceremonie z wieków późniejszych wiąże się zaś ze zwyczajami ludowymi, traktując jako pozostałość i przetworzenie liturgii charakterystycznej dla czasów poprzedzających Sobór Trydencki. W opracowaniach historycznych nie natrafimy też na informację, iż inspiratorami tego typu zdarzeń byli przedstawiciele arystokracji, używający w dodatku wewnątrz rodowych siedzib na potrzeby inscenizacji wydarzeń z dziejów Zbawienia.

W tym kontekście powstaje pytanie, czy przy obecnym stanie badań nie jesteśmy po prostu w stanie stwierdzić ciągłości występowania pewnych przejawów aktywności teatralnej typowej dla całego obszaru dawnej Rzeczypospolitej, czy też może odprawiane w Romanowie ceremonie uznać należy wyłącznie za przejaw inwencji hrabiego Ilińskiego, którego bujny temperament, skłonność do ekstrawagancji i daleko posunięta bigoteria¹⁸ tylko sprzyjały wykształceniu się tego rodzaju pomysłów. Ta ostatnia wersja wydaje się ponadto bardziej prawdopodobna. Reakcja miejscowej ludności na zorganizowaną w przypałacowym teatrze ceremonię – choć zapewne nie tak gwałtowna, jak chciałby tego Stecki-Olechnowicz – zdaje się to potwierdzać. Gdyby paraliturgiczny teatr hrabiego Ilińskiego funkcjonował w kontekście znanych i praktykowanych powszechnie ceremonii, nie oburzyłby publiczności, która z książkami do nabożeństwa oczekiwała na widowisko¹⁹.

ślawa Sarnickiego w jego *Rocznikach* pod 1402 r. Anegdota i wspomniana w niej inscenizacja mają wszelkie cechy prawdopodobieństwa. Wydarzenie, które podobno miało miejsce w Poznaniu, wiąże się z osobą Jagielly. Na jego zapytanie, czyją to figurę podciągano na sznurach, odpowiedziano mu, że Boga. Jagiełło kazał na jego cześć zapalić świecę. Z kolei nastąpiło strącenie z wysokości Diabła pod postacią smoka. Gdy znów wyjaśniono królowi znaczenie tej sceny, kazał zapalić mu dwie świeczki, motywując swe postępowanie zasadą: „Służ Bogu, a diabła nie gniewaj”. K. Targosz. *Korzenie i kształty teatru do 1500 roku w perspektywie Krakowa*, Kraków 1995, s. 206-207 (por. St. Windakiewicz, *Teatr ludowy w dawnej Polsce*, Kraków 1902, s. 112-113). K. Targosz wspomina wcześniej o czternastowiecznej figurze Chrystusa Zmartwychwstałego z klasztoru klarysek w Krakowie, posiadającej ruchome ramiona, która miała rzekomo być podnoszona na linach pod sklepienie kościoła w czasie ceremonii Zmartwychwstania. Sugestia ta nie wydaje się być słuszna, czego dowodzi P. Migasiewicz: *Treści i funkcje figury Chrystusa w klasztorze Klarysek w Krakowie*, „Ikonotheka”, t. 17, 2004, s. 29-47.

¹⁷ Stecki-Olechnowicz nie podaje jasno, w jakich latach odprawiane były interesujące nas ceremonie, możemy przyjąć, iż miały miejsce między 1810 a 1820 rokiem. Świadczy o tym fragment tekstu, w którym czytamy, iż „majątek był już zmniejszał, aktorowie, śpiewacy, tancerze porzupuszczani, teatr stał opustoszały, bez użytku”. Między 1813 a 1819 rokiem można zauważyć pierwsze symptomy kłopotów finansowych senatora, spowodowanych wyjątkowo rozrzutnym trybem życia. W zaistniałej sytuacji Iliński musiał zrezygnować z utrzymywania pochłaniającego ogromne sumy teatru. Patrz: R. Aftanazy, dz. cyt., s. 403; J. Komorowski, dz. cyt., s. 155. Za tą datą przemawia fakt uczestnictwa w ceremoniach jezuitów, którzy w tym czasie działali w Romanowie.

¹⁸ J. Pachonński, dz. cyt., s. 152-153.

¹⁹ Tekst ten opublikowany został wcześniej w „Teatrze Lalek”, nr 1-2 (84-85), 2006, s. 15-18 (wersja angielska: s. 18-22).

Małgorzata Borowska
(Warszawa)

**TRYLOGIA PROMETEJSKA –
NIKOS KAZANDZAKIS CZYTA AJSCHYLOSA**

Pisze Ilias Wrazas¹ –

Nikosowi Kazandzakisowi udało się urzeczywistnić marzenie wszystkich ambitnych pisarzy reprezentujących tzw. małe literatury i języki: wyjść z lokalnej wspólnoty literackiej i językowej ku wielkiemu światu. /.../ Kazandzakis zaczął być czytany na świecie nie legitymując się przed nim, nie wskazując na żadnych przodków, na żadną rodzinę, na żadną literacką tradycję...

Można się zgodzić z twierdzeniem, że autor *Greka Zorby* czy *Ostatniego kuszenia Chrystusa*, bo to głównie te właśnie kontrowersyjne powieści i oparte na nich głośne filmy, przyczyniły się do światowej sławy kretańskiego pisarza, istotnie wyskoczył niczym Atena z głowy Zeusa, żeby podbić świat, ale już twórca gigantycznej *Odysei*, autor dramatów o tematyce antycznej: *Odyseusza*, *Melissy*, *Kurosa* czy *Trylogii Prometejskiej*, miałby prawo do wyjątkowo szacownych „listów uwierzytelniających” – całej tradycji greckiej literatury antycznej, którą każdy nowogrecki pisarz traktuje jak własną spuściznę narodową!

Trylogia Prometejska Kazandzakisa to dzieło imponujące i, moim zdaniem, całkowicie niedocenione. Pisał ją, jak zwykle, w gwałtownej erupcji natchnienia od sierpnia 1943 roku w swojej samotni na Eginie, z dala od grozy wojny i okupacji niemieckiej, z czego zresztą w pełni zdawał sobie sprawę. Już w marcu 1944 roku z Eginy donosił Prewelakisowi: *Z Prometeusza zrobiły się trzy tragedie, gotowe!* Imponujące tempo pracy, zważywszy, że każda z trzech części liczy dobrze ponad 1000 wierszy i że jednocześnie Kazandzakis pracował nad kilkoma innymi utworami!

Zamiarem twórczym kretańskiego myśliciela, ucznia Bergsona i Nietzschego, pilnego czytelnika Spenglera i Jamesa, nie było wierne naśladownictwo Ajschylosa, nie była nim także rekonstrukcja zaginionych sztuk antycznej trylogii przez dopisanie brakujących części. Tak jak gigantycznych rozmiarów epicka *Odyseja* miała być kontynuacją Homera, utworem na miarę XX wieku, a jej autor Nowym Homerem doby nowożytnej, tak *Trylogia prometejska* stworzyć miała Prometeusza naszych czasów, a z Kazandzakisa uczynić Nowego Ajschylosa.

¹ I. Wrazas, *Salvadores Dei. Prolegomena do interpretacji „Ascetyki” Nikosa Kazandzakisa*, w: *Z Parnasu do Olimpu. Przegląd greckiej literatury współczesnej*, pod red. P. Krupki, Warszawa 2004.

Prometeusz w okowach starożytnego twórcy tragedii kończył się kataklizmem wstrząsającym podstawami świata.

Już nie słowa, już czyn! Już kołysze się, drży,
cała ziemia w posadach! Grzmi niebo i grzmot
odpowiada z otchłani, migocą wśród chmur
rozjarzone zygzaki błyskawic, a wicher
słupy kurzu porywa i rzuca je w tan!
Pędzą w skok huragany skłócone co siłą,
ze wszech stron się, zajadle zbiegają na bój!
Zakłębiło się, w jeden zmieszało się mąt
niebo z morzem...

(Ajschylos: *Prometeusz w okowach*, w. 1091–1099)²

Rozgniewany Zeus „chwycił świat twardym zawrotem konieczności” – ziemia drżała w posadach, niebo i otchłanie brzmiały odgłosem grzmotu, ognie błyskawic przecinały chmury, wichry toczyły ze sobą gwałtowny bój, niebo i morze skłębiały się w jedno – Ajschylos opisywał porażający grozą koniec świata. Zapadający się w otchłań Tartaru wraz ze skałą Kaukazu, do której go przykuto, Ajschylosowy Prometeusz wzywał niebo i Matkę Ziemię na świadków swojej krzywdy:

O czcigodna, o matko ty moja! I wy,
Głębie niebios, światłością żywiące ten świat,
na mą krzywdę wejrzyjcie okrutną! (w. 1102–4)

W prologu pierwszej części trylogii nowożytniej, *Prometeusza niosącego ogień*, przerażony demon ziemi, bożek Pan, opisuje świat po katastrofie: ziemia drga jeszcze i dymi po pożarach wzniesionych straszliwymi wstrząsami, z gór osypują się głazy; ołowiane niebo rozświetlają ciągle dalekie błyskawice; zginęła zieleń, nie słychać ptaków poza ochryplym krakaniem kruka. Matka Ziemia płacze swoich synów.

PAN

Matko,
Matko Ziemio!
Nie bój się! Klękam, całuję twe stopy,
Wzywam cię, ja, twój syn, Pan kozłonogi!
5 Matko, to tylko sen był i już minął;
Koszmar tak straszny, że wciąż drży mój umysł.
Ach! Ja chcę milczeć, ale groza gniecie;
Nie mogę dłużej, muszę to wykrzyzczeć!
15 Runęły góry, rozpadły się w części,
Zawrzały wody, zapłonęły ogniem,
Rozwarło się łono Boga i naga,
Straszliwa objawiła się twarz Mojry!
Do skały przytulony oglądałem
20 Jak moce jasne i ciemne wszechświata
W przepaście spadły z góry w strasznym boju.
Tytani podnosili czarne głowy
Bezokie, i... o biada!, z posad góry

² Wszystkie cytaty ze sztuki Ajschylosa *Prometeusz w okowach* według: Ajschylos, *Tragedie*, przełożył i opracował S. Srebrny, Kraków 1949. Fragmenty sztuk Kazandzakisa w przekładzie własnym, za: N. Kazandzakis, *Teatro A'*, wyd. Eleni Kazandzaki, Atina 1994. Numeracja wierszy dodana przez Tłumaczkę.

- Ruszali... Jak nieokiełznany pożar
 Chcieli do nieba wejść i Boga zrzucić!
- 25 Nie! Ja oślepnę raczej i ogłuchnę,
 Zamknę swój umysł, zarygluję serce,
 Nie chcę pamiętać! Czuję w moich trzewiach
 Jak wśród sinych błyskawic biją gromy.
 Pochylałam się, dotykam ciebie, Matko,
- 30 Odwagi! Ogień znów ustąpi ziemi,
 A ziemia znowu pokryje się trawą,
 Zwierzęta jeść ją będą: syn człowieczy
 Zjawi się znowu, będzie po niej kroczył!
- 35 Już wszystko dobrze, ustał gniew wichury,
 Bóg ma już dość ciskania piorunami,
 Tytani zapelnili dno Tartaru.
 Dzikie żywioły – wichry i powódzie,
 Ogień i morze – pochylały karki
- 40 Przed Bogiem, znowu okute w kajdany.
 Boski Gniew, przepotężny orzeł zemsty
 Rozpostarł swoje ciężkie wielkie skrzydła
 I syty wzleciał do nieba wracając,
 By usiąść wolno u podnóża Boga.
- 45 Skończyło się! Mateczko, podnieś głowę,
 Spójrz i raduj się nowym stworzeniem:
 Oto rozeszły się już czarne chmury
 I Bóg się znów wyłonił z nich, jak słońce:
 Śmieje się, światło śmieje się z nim razem.
- 50 Naprzód, serce! Przed sobą masz świat nowy!
 Zawołam młode Panki, moich synów,
 Z głębokich pieczar, nieprzebytych borów,
 Dokąd uciekły w strachu, niechaj wyjdą!
 Niech razem pójdą w taniec, w tan wolności,
- 55 Prędko rytm bębniąc na nowej skorupie!

Przez chwilę wydaje się, że nowogrecki Ajschylos zamierza dopisać dalszy ciąg do jedynej zachowanej sztuki trylogii ajschylosowej, zaczynając dokładnie w miejscu i czasie, w którym skończył stary mistrz i podejmując ostatnie słowa antycznej tragedii.³ Ale to nie przeciw Prometeuszowi rozpętał nowy władca bogów walkę żywiołów. Przeciwnie; akcja tragedii Kazantzakisa rozpoczyna się w dniu zwycięstwa Olimpijczyków nad zbuntowanymi Tytanami, dziećmi-żywiołami Ziemi, zwycięstwa, które umożliwił Zeusowi właśnie Tytan Prometeusz, „siłą swojej myśli kierując w cel bezrozumne gromy” i własnym rozumem zmuszając „dwuznaczną Mojrę” do opowiedzenia się wyraźnie po stronie Zeusa.

Prometeusz Ajschylosa, dawny sprzymierzeniec Zeusa w walce z Tytanami, „Zeusa druh, królestwa jego współbudownik”, naraził się władcy bogów. Jak oświadczała w pierwszej wypowiedzi prologu Przemoc, wbrew zakazowi ukradł ogień i dał śmiertelnym, czcząc ich darami – „więcej niż słuszność każe” – mówił zyczliwy i współczujący

³ Kwestia autentyczności tragedii podniesiona została w końcu XIX w. i do dziś budzi kontrowersje (por. I. Zawadzka, *Die Einheit des Gefesselten Prometheus. Geschichte und gegenwertiger Stand der Forschung*, „Altertum” 12 / 1966, s. 210–223; R. R. Chodkowski, *Ajschylos i jego tragedie*, Lublin 1994. Nawet jeśli Kazantzakis znał prace R. Westphala, *Prolegomena zu Aeschylus' Tragoedien* (Leipzig 1896) i O. Schmida, *Untersuchungen zum „Gefesselten Prometheus”* (Stuttgart 1929), sam nie wyrażał żadnych wątpliwości co do autorstwa Ajschylosa.

Tytanowi boski kowal Hefajstos. W rozmowie z chórem Okeanid Prometeusz opowiadał, jak sprzeciwił się zamiarowi Zeusa wygubienia plemienia ludzkiego i „zasiania nowego”, jak wybawił ludzi od zagłady i mroków Hadowych (w. 240–250), jak uczynił ich życie znośnym, zaszczepiając im ślełą nadzieję i dając ogień, rodzica wszelkich kunsztów, jak uczył ich patrzeć i rozumieć świat, nauczał pisma i liczb, uprawy ziemi, hodowli, żeglugi, sztuki medycznej i wieszce.

Co jednak stałoby się na naszej ziemi, gdyby Zeus wygubił ludzkie plemię? W *Prometeuszu Niosącym Ogień* Kazandzakisa zwycięski Zeus niszczy do szczętu „buntownicze, zbrodnicze” plemię ludzi, zbyt bliskie Ziemi, i postanawia stworzyć nowe – posłuszne władzy, zadowolone z życia, wdzięczne nowym bogom. Prometeusz przegrywa, nie udaje mu się ocalić „ostatnich potomków Ziemi”. Z rozpaczą przekonuje się, że Zeus złamał swoją obietnicę oszczędzenia rodzaju ludzkiego. Gdy pojawia się przed nami na scenie, pierwszym słowem, jakie wypowiada, jest NIE! – wyraz rozpaczliwego protestu wobec niemożności zaufania bogu.

PROMETEUSZ

Nie chcę! Ja się nie zgadzam służyć Bogu,
Który honoru nie zna ni godności!
Dlaczego tak okrutnie wybił plemię
Kochane istot glinianych – mych ludzi?
Przysiągł oszczędzić, nie dotrzymał słowa!
Wbiegłem na szczyty gór, gdzie się chronili,
Chciałem ratować... Patrzę, oni leżą
Wszyscy pokotem, rażeni piorunem!
Dlaczego?

Od tej chwili będzie działał „pomimo Boga”, stworzy człowieka na swoje podobieństwo – wolnego „od bogów” buntownika! Dla tego celu gotów jest ofiarować to, co ma najcenniejszego – własną wolność.

Kazandzakis „rozpisał” tekst zachowanej sztuki Ajschylosa na pełną trylogię⁴. W pierwszej części jakby „napisał na nowo” zaginiony dramat Ajschylosa *Prometeusza Niosącego Ogień*, który zresztą większość współczesnych badaczy umieszcza na trzecim miejscu w trylogii antycznej. Sztuka przedstawia prometejskie „stworzenie wolnego człowieka”. Zamierzonej kreacji Zeusa – kreacji plemienia zadowolonych ze swojego losu niewolników, zbuntowany Tytan przeciwstawia swoją – stworzenia nowych ludzi – całkowicie wolnych ludzi na nowej ziemi – jego ziemi.

Tytan bowiem, jako bóg i współtwórca zwycięstwa, zażądał od Zeusa „należnego działu” i sam sobie wyznaczył jako swą dziedzinę – Ziemię.

PROMETEUSZ

/.../ Ja tymi dłońmi dwiema, ja ulepię
505 Z ciała mej Matki Ziemi ludzkość nową
Wedle mych własnych życzeń, miłą sercu,
Wolną!

HERMES

Duch żaden, tylko Bóg jedyny,
Władny swobodnie kształtować istnienie!

⁴ Wątki antyczne w twórczości dramatycznej Kazandzakisa zestawiał G.P. Stamatios: *O Kazandzakisa kiej i archiei (Kazandzakisa i starożytni)*. Atina 1983

PROMETEUSZ

- Dowiedz się, rabie, że szlachetna dusza,
 510 Nie może poczuć, że jest w pełni wolną,
 Jeśli wolnością innych nie obdarzy!
 Tak właśnie czynią duchy wielkoduszne.
 Powziąłem zamiar głęboki – czy chcecie,
 Czy nie, bogowie – nauczę was tego!
- 515 Nowy wasz władca dzieli wszystkie lupy:
 Jeden w udziale swym dostaje morza,
 Drugi przekłętą czarną otchłań Hadu,
 Inny znów słońce, inny księżyc, inni
 Grom, miłość, zemstę i krwawą odpłatę,
- 520 A ty? Sandały chłopca na posyłki!
 Biorę i ja mój udział: patrz, wyciągam
 Oto prawicę i zabieram sobie
 Ziemię!

HERMES

- Nie, ja tych bluźnierstw nie słyszałem.
 Tych słów, któreś tu wyrzekł, buntowniku,
 525 Ja nie doniosę Panu, memu Ojcu,
 Zbyt ja cię kocham i zbytnio żałuję.

PROMETEUSZ

- Nie chcę miłości ani żalu.
 Matko,
 O Matko Ziemio, nowych mamy władców.
 530 Nie słuchaj ich, wciąż jeszcze nie poznali
 Co może upór nasz, hart i cierpliwość,
 Jak jest odporny na ciosy piorunów
 Nasz grzbiet kościsty – twarde górskie pasma!
 Lecz cierpliwości, Matko, wnet doświadczą!

HERMES

- 535 Ciężkie twe słowa, zaślepiona mowa,
 Odwołaj je, niech Lete je pochłonie!

PROMETEUSZ

- Powtórz mu je! Dzielimy się wszechświatem;
 Ja biorę ziemię, jej glebę, jej drzewa,
 Rzeki i góry – wszystko to jest moje!
 540 A jeśli chęć mnie weźmie i ochota,
 To ja z tej mojej ziemi stworzę ludzi,
 Takich, jakich sam zechcę, po mej myśli.
 Pytał nie będę! – dumnych, buntowniczych,
 Z wyniosłym karkiem, prostym czołem, takich,
- 545 Jak ja sam, uparciuchów! Niech się dowie,
 Twój nowy pan, że ja się go nie lękam.
 Moc całą włożę w moje ludzkie twory,
 Potęgę całą. Niechaj mnie przerosną!

Kazantzakis przekształca tu motyw ajschylosowy, zgodnie z którym to przemysłny Prometeusz wyznaczył nowym bogom ich dziedziny:

– któż to bogi te nowe darami
 obdzielił, któż im moce wyznaczył i władztwo,
 jeśli nie ja?

To z „Matki ziemi” właśnie lepi Prometeusz mężczyznę oraz kobietę i, aby ich ożywić, „kradnie”, a właściwie pokonuje w tytanicznym starciu wręcz nieśmiertelną życiodajną Iskrę, odprysk boskiego gromu, która w ludzkim „błocie” budzi „duszę”, obdarzając ją swoistym *elan vital*.

Świadcami owej antropogonii są ostatni ocaleli potomkowie ziemi: chór złożony z kozłonogich jurnych Panków z ojcem Panem, tym samym, który otwierał sztukę, jako koryfeuszem, oraz „dziadek” Panków, stary Sylen, postać, która okaże się kluczowa dla akcji sztuki. Kreteński pisarz odwołuje się w tym miejscu (poprzez Nietzschego) do tradycji dramatu satyrowego; chór Panków wprowadza do trylogii element dionizyjski – pierwotnej, nieokiełznanej, „naturalnej” radości istnienia w bliskości i zgodzie z naturą.

SYLEN

1017 Pamiętaj, że w przepaści będziesz wisiał,
Przez tysiąc lat wśród jęków, buntownika!
Przestań! Po piorun nie wyciągaj dłoni!

PROMETEUSZ

1020 Wiem i świadomie wyciągam prawicę;
Zamysł i piorun to bliźniaczy bracia!
Z umysłem jasnym i nieporuszonym
Wybieram dziś wolności trudną drogę.

Sylen – wcielenie żywiołowej radości życia – chutliwy ogier hasający po łąkach, „śmiej rubaszny”, „brzuch przepastny i gardziel przepita”, pojawia się na scenie jako ślepy, złamany, pokonany starzec. Gdy Zeus porażał gromem ziemię, zuchwały i ciekawy Sylen zignorował zakaz boga i „zobaczył tajemnicę świata” – „nieśmiertelną wieczną Nicłość”. Oślepiiony, Sylen zyskuje „wiedzę”, staje się dla Prometeusza – Tejrezjaszem. To on pouczy Tytana, jak tchnąć życie w gliniane figurki, a jednocześnie przestrzeże przed konsekwencjami przekroczenia granic zakreślonych przez bogów.

Zbuntowany Prometeusz odrzuca możliwość ugody z Zeusem, jaką proponuje mu Hermes, odrzuca rady brata, Epimeteusza, który wyśmiewa jego błotne ludziki. Wprowadzenie Epimeteusza pozwala Kazandzakisowi na zderzenie buntowniczej myśli Prometeusza z istotą filozofii greckiej, wyrażoną zaleceniem: *Nic ponad miarę!* Łagodny, bogobojny roztropny (*fronimos*) Epimeteusz uosabia grecki rozsądek (*sofrosyne*) i poczucie miary.

EPIMETEUSZ

660 Szanuj granice potęgi człowieka,
Nie śmiej przekraczać! Jeżeli naprawdę
Mocny masz umysł; wystarczy ci mały
Spłachetek ziemi; uprawiaj swe pole
I pogódź się z bogami, buntownika.
665 Szczęście to, kiedy komu los da pana
Wyższego odeń, by wiernie mu służył!
Oto jest wolność prawdziwa w tym świecie!

PROMETEUSZ

670 Z twoim rozsądkiem, ty nigdy nie zdołasz
Rozszerzyć granic ludzkiego umysłu;
Chwieją się, wiedz to bracie, w twojej piersi,
Z każdym oddechem bliskie są przerwania!
Odetchnij, bracie, głębiej! Niech się przerwą!

EPIMETEUSZ

Nieuleczalna zżera cię choroba,
I nas wraz z sobą, bracie, zrzucisz w przepaść!
Ty mierzysz wszystko swoją własną miarą!

PROMETEUSZ

675 Bo tylko tak świat może wznieść się wyżej!

EPIMETEUSZ

Po co? Wysoko jest jak dla człowieka!
Nie wzlataj niczym orzeł; kark pod jarzmo
Podaj, jak Bóg nam każe, bądź posłuszny,
680 Zawieś na szyi złoty łańcuch, kornie,
Cierpliwie daj prowadzić się Losowi.

W ten sposób to, co było przyczyną upadku antycznego bohatera tragicznego – bluźniercza *hybris* – pozwala Prometeuszowi kreteńskiego myśliciela tryumfalnie przekroczyć „granice człowieka” i dorównać bogom.

Gdy uwięziona przez Prometeusza życiodajna Iskra ożywia posągi młodzieńca i dziewczyny, radosny chór Panków przejmuje rolę nianiek i zaczyna uczyć nowych ludzi stawiać pierwsze kroki i nadawać rzeczom nazwy.

CHÓR

1105 To tu zwą ziemią, a to znów kamieniem,
A to, co się tu rodzi
Z ziemi, to jest woda;
Pochyl swe usta nad chłodnym strumieniem,
Poczuj, jak w ciało wchodzi
1110 Ach, rozkosz – ochłoda!
Skacz i nie bój się; wiem, że twoim ciałem
Jest ciężkiej gliny gruda;
Iskra je porusza,
Jak głowę swoją objęła – widziałem –
1115 Jak skacze na twe plecy, barki, uda...
A imię jej – dusza!
Chłopcze, dziewczyno; na trawie czym prędzej
Połączcie się ciałami,
Ach upojenie! Cud!
1120 To pocałunek; za dziewięć miesięcy...
Nie płacz; wnet synek wasz sięgnie skrzydłami
Na zachód i na wschód!

Hermes grozi Tytanowi karą Bożą, ale Prometeusz nie obawia się gromu, ani otwartej wojny z bogami, obawia się podstępu.

Zgodnie z tą zapowiedzią w akcie III przed Prometeuszem pojawia się niewinna i nieświadoma Pandora. Pełni tę samą rolę, która zwykle przypada kobiecie w utworach Kazantzakisa – wstrzymuje mężczyznę w jego dążeniu do doskonałości. Z natury swej związana z materią cielesną, przeciwną duchowi, „obciąża” mężczyznę, sprowadzając go z drogi ku niebu na ziemię. Przez chwilę wydaje się, że bracia Tytani pobiją się o kobietę. Prometeusz, tak bardzo pragnący odpoczynku i szczęścia, początkowo ulega wdziękom Pandory, ale natychmiast „rozpoznaje podstęp Ateny”. Dobrowolnie i świadomie wyrzeka się ludzkiego szczęścia, słodczy miłości i spokoju – pozostanie sobą i przyjmie los Prometeusza – poślubi Iskrę boskiego Ognia. Pandora odchodzi z Epimeteuszem. Obok pokolenia ludzi stworzonych przez Tytana ziemię zaludnią zatem także potomkowie Pandory.

* * *

Druga, środkowa część trylogii Kazandzakisa, nosi ten sam tytuł, co jedyna zachowana część *Prometei* Ajschylosa – przez większość badaczy uważana za pierwszą sztukę trylogii – *Prometeusz Skowany*. W stosunku do pierwowzoru Kazandzakisa wprowadził jednak zasadniczą zmianę: przesunął scenę przybijania Tytana do skał Kaukazu przez Gniew i Siłę (*Thymos* i *Bia*), scenę, która otwierała tragedię Ajschylosa, do drugiego aktu swego dramatu i uczynił ją kulminacją trzyaktowej sztuki.

Prometeusz od dawna wie, co go czeka. Zeus zwleka jednak z wymierzeniem kary i Tytan ma czas, ażeby nauczyć stworzone przez siebie „gliniane dzieci” przetrwania w nowym świecie, zaspokojenia głodu, pragnienia, miłości. Wreszcie doczeka najwyższej satysfakcji – w jego glinianych tworcach budzą się wyższe duchowe pragnienia – muzyki i sztuki. Teraz Prometeusz gotowy jest zapłacić z dawna zapowiedzianą cenę.

Akt II rozpoczyna scena przybicia Tytana do skał Kaukazu przez Przemoc i Gniew, czego świadkiem jest Epimeteusz, człowiek „pokornego serca”, zadowolony ze swego losu i drobnych radości dnia codziennego. Po raz drugi Prometeusz odtrąca Pandorę znudzoną swoim łagodnym mężem. Współczującymi świadkami kaźni Tytana jest chór Okeanid – fal morskich, a potem, znany nam już z pierwszej części trylogii, satyrowy chór Panków.

Przykuty do skał Kaukazu Tytan tryumfuje nad Zeusem – za cenę własnej wolności dał oto wolność stworzonym przez siebie istotom i wprowadził je na trudną, znojną ścieżkę, która prowadzi wwyż aż do Cnoty – na Olimp:

OKEANIDY

/.../ Jakże mogłeś,

O nieszczęśniku, chcieć się mierzyć z Bogiem!

PROMETEUSZ

700 Bom nieskończenie umiłował...

OKEANIDY

ludzi?

PROMETEUSZ

Bom nieskończenie umiłował wolność!

Jego świat i mój świat to są różne światy,

Których przenigdy nie da się pogodzić.

On w ogniu zniszczył dawne ludzkie plemię –

705 Jam ich odtworzył z gliny, krwi i potu,

Dzikiego gromu ożywiając iskrą.

On głodem morzył; ja im zaraz procę

Zrobiłem, łuk i kołczan ze strzałami,

Na łowy ich powiodłem po zwierzynę.

710 On chłodem dręczył; postawiłem piec,

Chatę wybudowałem im – schron ciepły.

Choroby mnożył na ziemi; znalazłem

Lecznicze zioła, roślinne odtrutki.

Śmiercią nas karze – ja w sercach zapalam

715 Płomień nadziei tak niepokonanej,

Że zdolna jest zwyciężyć moc Charosa.

Aż wreszcie – o wolności ty radosna! –

Chwyciłem pustą w środku czaszkę byka

I uzbroiłem w dźwięczne struny lirę,

720 I zaraz trud nasz stał się słodką pieśnią!
 Dziewki wy wdzięczne, święte morskie panny,
 O myślach czystych zmytych pianą morską,
 Oto są moje winy, oto zbrodzie!

Akt II kończy się zapowiedzią zrodzenia się pierworodnego potomka pierwszej pary nowych ludzi prometejskich – Zbawcy Prometeusza.

Nie wiemy, w jaki sposób Ajschylos w trzeciej części swej zaginionej trylogii doprowadzał umęczonego Tytana i wszechpotężnego Zeusa do ostatecznego pojednania. Z pewnością odgrywał w tym rolę syn Zeusa i ziemianki Alkmeny, Herakles. W trylogii Kazantzakisa rolę tę dzieli z Heraklesem Atena, ulubione bóstwo kretańskiego pisarza, jego *porte-parole*. W dramacie *Odyseusz* wyskakiwała ona w pełnej zbroi z umysłu samego Odyseusza.

W akcie III *Prometeusza Skowanego* Atena pojawia się jako jednocześnie córka Zeusa i ...Prometeusza:

O duszo, wierna ma orędowniczko,
 Mistyczne ciało świetlistego ognia!
 1055 Jakże ja często w mej wielkiej samotni
 Wzywałem ciebie głośno w mękach: Córko!
 Nie wstrząsaj swoją piękną dumną głową.
 Nie zdradzaj ci sekretu twych urodzin.
 Ja ci go wyznam, bogini, posłuchaj:
 1060 Pewnego dnia, dziecino, nowy władca,
 Wściekły, że umysł mój się mu opiera,
 Uderzył weń swym gromem; pękła głowa
 I czoło się rozwarło na połowy:
 I wyszłaś ty, Ateno, w pełnej zbroi...
 1065 Dniało: uczyłaś chodzić się i skakać
 Po skałach i kolących krzewach, nagle
 Wzniosłaś się z bronią w rękę w błękit nieba.

Bogini mądrości próbuje doprowadzić do pojednania Tytana i Zeusa. Dokonania Prometeusza budzą przecież szczery podziw władcy bogów. Atena opowiada, jak wybrali się incognito na ziemię i jak przyglądali się codziennym zajęciom „glinianych ludzików”.

Jam tego kochał wielce buntownika! (1121)

– wyznaje wzruszony do łez Zeus.

We wstrząsającej scenie Atena ukazuje Prometeuszowi dzieje stworzonych przez niego ludzi i odziera go ze złudzeń. W pierwszym akcie Kazantzakis parafrazował słynny monolog Prometeusza ajscylosowego, wkładając w usta swego bohatera relację z dokonania ludzkości. Teraz odwołuje się do tradycji odwrotnej – hezjodejskiej: synowie Kobiety wybili najlepszych synów prometejskich. Iskra zagaśła i ludzie zdegenerowali się, miast dążyć wzwyż, osunęli się w błoto, z którego powstał. Wymarzony „złoty wiek” ludzkości wyrodził się w zbrodniczy i bezduszny „wiek żelazny”.

Pierwszy przyszły obraz – bitwy salamińskiej – ukazuje Prometeuszowi tryumf wolności. Ze słowami „Naprzód, synowie Hellady!”, w których dźwięczy echo bojowej pieśni greckiego wieszczka Rigasa Fereosa z lat poprzedzających powstanie Greków i Hymnu do wolności romantycznego poety Dionizjosa Solomosa, gliniani ludzie idą do walki.

To zwycięstwo, Ateno, to zwycięstwo! (1200)

Radość Prometeusza nie trwa jednak długo. Atena ukazuje drugi obraz: zagłodzone tłumy błakające się po ulicach wielkiego miasta – ofiary wojny; dymiące ruiny, zasłane trupami pola bitew, nieskończone szeregi ślepców, inwalidów, szaleńców.

Zarodek, któryś zasiał w błotnej ziemi,
Piorunu iskra, Ojczy mój, zagasła! (11327–28)

Prometeusz chciał stworzyć absolutnie wolnego człowieka „na swoje podobieństwo”. Pragnął, żeby „gliniany ludzik” kiedyś spojrzeć Bogu prosto w oczy, jak równy z równym, jak uczynił to on sam – wieczny buntownik. Ale wolność – przestrzega mądra Atena, uosobienie Rozumu samego Prometeusza – nie może być absolutna. Ludzie muszą mieć jakiś wielki cel, jakieś wielkie marzenie, do którego będą dążyć. Eksperyment Prometeusza – świat bez bogów – poniósł klęskę: ludzie zdegenerowali się:

O mój Tytanie, ojczy Prometeju,
Jadła i piła dusza ich, aż w końcu
Stała się tylko ciałem; już nie mogła
Dojrzeć przed sobą swego celu – Boga... (1342–43)

Jeśli Prometeusz wszczepił ludziom zarodek wolności, tylko Zeus może pomóc w zachowaniu jej, dając im Prawo.

Ty Wolność dzierzysz w głębi swojej jaźni,
Lecz to Bóg włada światotwórczym Prawem;
Złączcie je w ślubnym związku; niechaj dusza
Odnajdzie oba swe skrzydła i wzleci!
Ziemia i Niebo niech się pojednają! (1145–49)

Przykuwając Prometeusza do skał, Przemoc ajschylosowa twierdziła, że jedynie Zeus jest wolny:

Okrom Zeusa nikt nie jest na tym świecie wolny!
(Ajschylos: *Prometeusz w okowach*, w. 50)

Kazantzakisowa Atena wyjawia Prometeuszowi najpilniej strzeżoną tajemnicę bogów: nawet Zeus nie jest w pełni wolny, Najwyższy władca nosi ciężkie ogniwo łańcucha niewoli – Mojry.

O mój nieszczęsny, mężny bracie, Zeusie! (1400)

– tak oto Prometeusz nieoczekiwanie odkrywa w swoim przeciwniku boga-brata. On sam potrafił spojrzeć bogu prosto w oczy. Gdy Atena pełna grozy stwierdza, że żaden bóg nie jest w stanie stanąć oko w oko z Mojrą-Losem, Prometeusz zapowiada pojawienie się syna „lepszego od siebie i od Boga”, Zbawcę Wyzwolicieła, który ujarzmi Mojrę. Tym „synem” okaże się Herakles, wspólny potomek Boga i Człowieka, Zeusa i twórcy ludzi, Prometeusza.

* * *

Trzecia część *Trylogii prometejskiej*, *Prometeusz Wyzwolony* – realizuje zapowiedane w tragedii Ajschylosa pojednanie boskich przeciwników. Stanowi syntezę obu poprzednich: tezy i antytezy.

Przykuty wciąż do skały, postarzały Prometeusz i wiernie towarzyszące mu na pustkowiu Okeanidy są świadkami, jak Zeus uwalnia Tytanów, złamanych na duchu i

ciele, spokorniałych więźniów. W przeciwieństwie do nich Prometeusz pozostaje nieugięty. Odmawia początkowo pojednania z Zeusem, nie przyjmuje wolności „narzuconej” z zewnątrz – wolnym jest tylko ten, kto sam się uwolnił. Świat jednak zmienił się; Bóg złagodniał:

Patrz, zewsząd Bóg do ciebie kiwa głową,
Patrz, fale, krzewy, chmury i Tytani,
I ptaki – wszystko ma oblicze Boga!
Uciszył się, ukoił świat dokoła! (401–404)

Oznaką zmiany jest radość życia odrodzona w młodzieńczym nowym bogu – Dionizosie-Wyzwolicielu od trosk. Wchodzi on na scenę, popychając ślepego Sylena. Bóg to „ostatni, niedorostek jeszcze”. „Szalony bóg pijaństwa” przychodzi pokłonić się „trzeźwemu upojeniu”, przychodzi, żeby świadomy cierpienia Tytan nauczył go bycia bogiem. Prometeusz ucieleśnia ajschylosowe *pathei mathos* – naukę poprzez cierpienie, którego bogowie nigdy nie poznają.

Zamknięte dla nich są bramy cierpienia... (1394)

Z tej ułomności uleczyć bogów może tylko człowiek. Boski wyzwoliciel błaga o wyzwolenie męczennika Prometeusza:

Wyzwól mnie, naucz i mnie, jak przemienić
Materię wina w bezmaterię ducha! (1387–88)

W akcie II samotnia Prometeusza wypełnia się ludźmi prowadzonymi przez Epimeteusza, przerażonymi dziwną zjawą olbrzyma z lwią głową i łukiem. Zadowoleni ze swego skromnego losu „zwykli śmiertelnicy” chcą za wszelką cenę zapobiec uwolnieniu Prometeusza. Sylen podsycza jeszcze ich obawy opowieścią o spotkaniu z wracającym z piekieł Heraklesem. Tak jak w pierwszej części trylogii Epimeteusz ulegał wdziękowi Pandory, tak teraz Dionizos skłania go do wypicia wina, które na chwilę daje Epimeteuszowi poczucie wyzwolenia. Ludzie miotają w Prometeusza kamieniami. Epimeteusz samolubnie usiłuje przekonać go do pozostania na skale. Akt kończy zabicie orła Zeusowego przez puszczonego z daleka strzałę.

Ostatni, kulminacyjny akt trylogii znów więc nabiera satyrowego charakteru, przewodnikiem Heraklesa jest bowiem roztańczony, grający na fletni bożek Pan. Prometeusz wita w herosie syna. Atena pojawia się z Zeusowym darem pokoju – wieńcem oliwnym (ponownie motyw ajschylosowy), niezłomny Prometeusz w poczuciu, że osiągnął duchową wolność, ustępuje. Przyjmuje dar Zeusa i w zamian ofiarowuje mu swoje okowy.

Przez tysiąclecia Rozum tu więziony
Z wyroku Boga, z uporem, cierpliwie
Kajdany swoje w męce zmieniał w skrzydła!
Zanim ty przyszłaś, wiesz?, jam się wyzwolił!
Wolność zdobyłem i jemu ją dałem,
Że się Bóg na mnie uskarżać nie może! (1093–98)

Obaj, Prometeusz i Zeus, doznają swoistej *katharsis*. Zeus uwalnia się od Gniewu i Przemocy, Prometeusz symbolicznie pochyla głowę, przyjmując wieniec i pozwala się rozkuć sługom Mojry, Gniewowi i Przemocy. Chwiejącego się podtrzymuje Herakles. Nieoczekiwanie, Prometeusz znajduje w jego twarzy podobieństwo do Zeusa i do siebie samego:

Ja nie myślałem, że kiedyś się mogą
 Pojednać jeszcze trzej tacy wrogowie:
 Bóg, Tytan, Człowiek i stać się jednością! (1231–34)

Teraz Prometeusz może zająć należne sobie miejsce na Olimpie. Jednak wybiera ziemię i los człowieczy, a gdy Atena „kusi” Heraklesa, dając mu skrzydła, żeby wraz z nią wleciał ku niebu, Prometeusz obejmuje syna i, jak Tezeusz z Minoturem w dramacie *Kuros*, „zlewa się” z nim w jedno. Powstaje boski człowiek Herakles-Prometeusz, nowy Dijenis, w którym Atena rozpoznaje odwiecznie buntowniczy Umysł. Pozostanie on na ziemi, by dopełnić ostatniej heraklesowej pracy:

Ja się gotuję, Ateno, do pracy
 Ostatniej; tę mi zlecił zbuntowany
 Mój rodzic! Z Bogiem mam złączyć człowieka,
 Nie tam w niebiesiech, ale tu na ziemi!
 I prosto w oczy spojrzeć ja mam Mojrze,
 W piekielną czeluść zajrzeć i nie zdrzeć! (1580–85)

Wraz z nim jako żona i towarzyszką pozostanie na ziemi Atena pod swoim właściwym mistycznym imieniem – Harmonia.

We wszystkich dramatach antycznych Kazandzakisa prymarnym tematem jest wolność.⁵ Kreteński pisarz wciąż na nowo wprowadza człowieka na tę samą drogę – wyzwolenia od Zwierzęcia poprzez Człowieka do wolnego Boga. Przechodzi ją Odys z dramatu *Odyseusz*, który uświadamia sobie, że „nosi boga w sobie”, przechodzi wyzwalający Kurosa-Boga i jednoczący się z nim Minotaur-Tezeusz ze sztuki *Kuros*, przechodzą Prometeuszowi „gliniani ludzie”, ożywieni nieśmiertelną iskrą wiecznego ognia, i Likofron, zbuntowany syn tyrana Periandra z *Melissy*, świadomie i heroicznie wybierający swój Los – boga mściciela. Wszyscy stają się kolejno nadludzkimi *Salvatores Dei*, wcieleniami tragicznie „wolnego człowieka”, człowieka świadomego wielkiej tajemnicy świata, człowieka-zbawcy Boga – nieistniejącego.

⁵ Myśl filozoficzna Kazandzakisa jest w Polsce niemal zupełnie nieznaną. Przekład *Sztuki ascezy* pióra E. Szyler (Warszawa 1993) przeszedł zupełnie bez echa. O poszukiwaniach intelektualnych i fascynacjach filozoficznych autora *Sztuki ascezy* pisał I. Wrazas: *Salvatores Dei. Prolegomena do interpretacji „Ascetyki” Nikosa Kazandzakisa*, w: *Z Parnasu do Olimpu. Przegląd greckiej literatury współczesnej*, pod red. P. Krupki, Warszawa 2004.

Marek Dybizbański
(Poznań)

DUCH TRAGEDII ANTYCZNEJ A MITOLOGIA NA SCENIE WSPÓŁCZESNEJ – W OCZACH KRYTYKI LITERACKIEJ DRUGIEJ POŁOWY XIX WIEKU

Jeszcze na dobre nie wybrzmiały krytycznoliterackie spory z lat czterdziestych i pięćdziesiątych o kształt romantycznego dramatu, gdy w odpowiedzi na wzrastające poczucie kryzysu¹ objawił się gwałtowny wzrost zainteresowań tragedią starożytną Grecji. Wolno w tym fakcie widzieć kolejny przyptyw fali niemieckiego neohumanizmu, zapoczątkowanego w XVIII wieku wystąpieniami Winckelmanna. Podstawowe idee tego prądu na początku wieku XIX przeszczepiał na grunt polski Gotfryd Ernest Groddeck, profesor uniwersytetu wileńskiego, nauczyciel filomatów². Od jego też prac świadkowie i uczestnicy owego renesansu tragedii, jaki nastąpił w połowie stulecia, datowali nowoczesną polską recepcję antyku³. Sobie samym wszakże nie przypisywali jedynie skromnej roli kontynuatorów. Przeciwnie – czuli się uczestnikami, a nawet inicjatorami przełomu. Z perspektywy umożliwiającej już pewną ocenę dorobku uwydatniał aspekt przełomowości jeden z recenzentów:

¹ W krytyce i teorii dramatu lat czterdziestych i pięćdziesiątych dominowało poczucie kryzysu gatunku przy nie osłabionym jeszcze uznaniu jego wysokiej rangi. Ocena kondycji współczesnej dramaturgii stawała się przeto równocześnie diagnozą epoki i stanu kultury – starzejącej się i wyczerpanej, a niekoniecznie zwiastującej odrodzenie z własnych popiołów. Zob. A. Kowalczykowa, *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997; A. Kowalczykowa, [hasło:] *Dramat. Dyskusje i refleksje*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław – Warszawa – Kraków 1994; E. Nowicka, *Czas dramatu minął?*, w: *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003.

² W historii dziewiętnastowiecznej filologii klasycznej w Polsce akcentuje się wpływ kultury niemieckiej zarówno na uczonych pierwszej połowy stulecia (jak Groddeck), jak i późniejszych wielkopolskich filologów z Gimnazjum św. Marii Magdaleny, którzy uzyskiwali z czasem katedry na uniwersytetach w Warszawie, Krakowie i Lwowie (Jan Wolfram, Zygmunt Węclewski, Antoni Małecki). Zob. Seweryn Hammer, *Historia filologii klasycznej w Polsce*, Kraków 1948.

³ W roku 1881 pisał Roman Zawiliński (*O polskich przekładach tragedii Sofoklesowych*, „Biblioteka Warszawska” 1881, t. 3, s. 367): „Powstanie właściwego pojęcia filologii, jej rozwój, wywołujący zamilowanie arcydzieł klasycznych i budzący prawdziwy romantyzm w Niemczech w wieku XVIII nie pozostał bez wpływu i na naszą literaturę. Mamy świetne pomniki poezji romantycznej, a w tym samym ognisku, gdzie ona zajaśniała, rozwijał się klasyczny piękna i tamował zapędy rozbijającej wyobraźni prof. E. Groddeck, znakomity filolog, jeden z luminary ówczesnego Uniwersytetu Wileńskiego”.

Nie bez znaczenia jest, objawiający się w poezji od lat kilkunastu zwrot ku starożytności rzymskiej, a przede wszystkim greckiej.

Zwrot ten dostrzeżliśmy w literaturze niemieckiej, a obecnie i w literaturze naszej. Wielostronną i prawdziwie mozolną pracę, jakiej wymagają studia klasyczne, śmiało uważać by można za marnotrawstwo umysłowe, gdyby z niej miał urodzić się „ridiculus mus”, tj. wracający po raz czwarty, farbowany klasycyzm. Ale zdaniem naszym tak nie jest. Poeci nasi nie po to sięgają w ów świat skryształizowany, aby wyprutymi z niego nitkami zabarwiać typy nowoczesne, jak to było w zwyczaju w wiekach humanizmu, za Ludwika XIV lub w XVIII stuleciu.

Bynajmniej... w obecnym skierowaniu pewnej części sił artystycznych ku starożytności, zadaniem jest odszukanie pierwiastku *d z i s i e j s z e g o*⁴.

Dziwny to był zaiste przełom i stwierdzić, że w porównaniu z romantycznym nie tak efektowny, byłoby jeszcze zbyt wiele. Ten przecież okazał się jako zjawisko historycznoliterackie zupełnie niezauważalny, a i w swoim czasie nawet nie przybrał wyrazistych konturów. Nie wydał żadnego programowego manifestu, a nawet nie napotkał przeciwnika, w którego mógłby takim manifestem uderzyć. Opierał się zresztą na twórczości przekładowej, w której więcej odbijało się różnic programowych niż podobieństw, a więc szans na uformowanie jednolitego obozu twórców o wspólnej podstawie światopoglądowej nie było od początku. Z drugiej strony trudno też mówić o stanowczych wewnątrzobozowych starciach, a nawet jasno zarysowanych polemicznych stanowiskach – krytycy z dużym zrozumieniem odnotowywali dostrzegane w przekładach odmienności metod i celów, zachęcając przy tym zawsze do dalszej pracy, gdyż sama idea tłumaczenia i popularyzacji dzieł starożytnych cieszyła się – co zrozumiałe – nieśląbnącym poparciem. Właśnie to założenie podstawowe tłumaczy brak ideowych przeciwników – bo niby kto i w imię czego mógłby się sprzeciwiać akcji przybliżania szerokiej publiczności wspianiałego dziedzictwa europejskiej kultury?

1. Zasady przekładu i style odbioru

W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych sama tylko „Biblioteka Warszawska” wydrukowała przekłady wszystkich tragedii Sofoklesa⁵, prezentowano też próby tłumaczeń pojedynczych dzieł Ajschylosa i Eurypidesa. Następnym krokiem były oczywiście recenzje przekładów, a w dalszej kolejności – to już lata siedemdziesiąte – edycje dzieł wszystkich trzech tragików, opracowane przez Zygmunta Węclewskiego dzięki mecenasowi hrabiego Jana Działyńskiego – i znów recenzje porównawcze różnych tłumaczeń tych samych tekstów. Wszakże już dorobek lat pięćdziesiątych umożliwiał takie spojrzenie. W roku 1861 Węclewski entuzjastycznie – na tle wcześniejszej posuchy – oceniał poprzednie dziesięciolecie, które jednak potraktował dopiero jako punkt startowy. Zestawiając ze sobą dwa przekłady Sofoklesowego *Króla Edypa* – pióra Alfonsa Walickiego, który „ani miar, ani rymu nie zachowuje”, i Kazimierza Kaszewskiego, który „zwycięsko z tego porównania wychodzi”⁶ – wskazywał Węclewski, że spośród stosowanych i spraw-

⁴ F. J., [rec.:] „*Ajas*”. *Tragedia Sofoklesa, przekład Z. Węclewskiego, Poznań 1875*, „Biblioteka Warszawska” 1875, t. 3, s. 491.

⁵ W roku 1853 ukazały się *Antygona* i *Edyp w Kolonie* w tłumaczeniu Kaszewskiego oraz fragment *Elektry* w przekładzie Małeckiego, w 1855 *Król Edyp*, tłumaczony przez Kaszewskiego, następnie w 1865 Kaszewski publikował przekład *Trachinek*, a Węclewski *Ajasa*.

⁶ Z. Węclewski, *Studia w Polsce nad literaturą grecką w czterech przeszłych wiekach i przekłady tragików greckich na język polski*, „Biblioteka Warszawska” 1861, t. 4, s. 187.

dzonych technik przekładowych można już dokonywać wyboru. Nie ukrywał oczywiście osobistych preferencji, ale – zachęcając do dalszych wysiłków – zachował jednak ostrożność w udzielaniu porad. Źródłem tej powściągliwości była zapewne świadomość tego, że nie wypada występować z pozycji sędziego, będąc zarazem jednym z zawodników. I jakkolwiek chybione wydają się zawsze w takich sytuacjach metafory sportowe – ze względu na brak jednoznacznych kryteriów i z tym związaną nieprecyzyjność wyników – w tym wypadku wolno chyba pokusić się o ocenę kondycji tych zawodników, którzy dobiegli do mety. Jej wytyczenie jest oczywiście posunięciem ryzykownym i właściwie niezgodnym z regułami myślenia w kategoriach procesu historycznoliterackiego, z drugiej jednak strony znajduje pewne oparcie w poglądach ówczesnych krytyków, a więc traktować je należy jedynie jako próbę rekonstrukcji ich punktu widzenia.

Podsumowania czynione w latach osiemdziesiątych wskazywały, że z licznych całym grona tłumaczy greckiej tragedii – do którego należeli między innymi Lucjan Siemieński, Antoni Małecki, Józef Szujski, Zygmunt Węclewski i Kazimierz Kaszewski – z perspektywy czasu najważniejsi, bo niejako wzorcowi, okazali się dwaj ostatni. Obaj też mieli w swym dorobku edycje dzieł zebranych wielkich tragiczków – Kaszewski Sofoklesa, Węclewski całej trójki. Porównawcza analiza przekładów tragedii Sofoklesa doprowadziła Romana Zawilińskiego do następującego wniosku:

Gdyby nas kto zapytał o rezultat uwag powyższych, wypadałoby nam wyznać najpierw otwarcie, że dobrego w zupełności przekładu dzieł Sofoklesowych nie posiadamy wcale, że atoli pod względem filologicznym wyszczególnia się przekład prof. Węclewskiego, pod względem artystycznym i wdzięku poetycznego przekład [...] p. K. Kaszewskiego. [...]

A z ogólnych badań i spostrzeżeń wyciągnęliśmy ten wniosek, że zadanie tłumacza wobec oryginału i różnorodnej publiczności jest bardzo trudne, zwłaszcza tłumacza dzieł świata starożytnego, i że nadto, aby przekładać ze skutkiem dzieła muzy greckiej lub rzymskiej, nie dosyć jest być filologiem, trzeba być przede wszystkim poetą⁷.

Do miana poety Węclewski nawet nie pretendował. Dlatego – zapewniał – nie stosował w swych tłumaczeniach wiersza rymowego:

Nie będąc poetą i nie mając do tego pretensji, obawiałem się, abym uganiając się za rymem, nie odstał prawdy i wierności oryginału. Żem zaś w dialogach dla słusznych, zdaniem moim, powodów tego zaniedbał, a w chórach wiersza użyłem, to dlatego[m] pracę tę sobie zadał, aby i dla ucha co zrobić przy pewnej z dawniejszych lat moich nabytej łatwości. Lubo wiem o tym dobrze, że powszechnie u nas więcej się gładkie i harmonijne wiersze podobają, niż wiernością się odznaczające, wołałem przecież podług sił moich prawdziwym i wiernym się okazać i pozostać ścisłym wierszopisem, niż fałszywym tłumaczem⁸.

Kaszewski najwyraźniej sam czuł się zobowiązany do obszerniejszego tłumaczenia się z zasad swego warsztatu. Osadzał je przy tym w szerszym kontekście kulturowym, sytuując pośrednio własną twórczość w określonym nurcie:

Przekłady poezji są dwójakiego rodzaju: jedne naukowe, w prozie, przeznaczone jedynie dla językowego zrozumienia; drugie artystyczne, wierszem, dla odtworzenia wrażeń wywołanych przez pierwotwory. I otóż to mozolne zadanie. Dlaczego to literatura klasyczna miała tak długo i tyłu przeciwników? Bo zadanie to nie każdy rozumiał. Tłumaczenie Vossa uchodziło w sferach przynajmniej szkolnych za jakieś arcydzieło w swoim rodzaju; tymczasem, jak słyszałem od naczynego świadka, pierwszy filolog europejski swojego czasu, Wolf, gdy się przed nim nad tym

⁷ R. Zawiliński, *O polskich przekładach tragedii Sofoklesowych*, „Biblioteka Warszawska” 1881, t. 4, s. 106.

⁸ Z. Węclewski, *Studia w Polsce...*, s. 189-190.

przekładem unoszono, mówiąc: „jakież to śliczne tłumaczenie, jak ten Voss idzie tuż w ślady za Homerem”, odpowiedział: „tak, prawda, ale w drewnianych trepkach”. I miał słusność. Ileż to nie przechwalono przekładu *Iliady* Dmochowskiego, a jednak te przechwały bynajmniej na stronę Homera nie ujęły ogółu. A poszło to stąd, że obaj tłumacze żywą, serdeczną dykcją Homera ujęli w zimne, scholastyczne formy, i tego naiwnego prostaczka przyoblekli w długą, fałdzistą suknię erudycji, w której mu wcale nie do twarzy, która zakryła jego nagie, urocze kształty. Nie lepszemu losowi uległa i liryka grecka⁹.

Godzi się w tym miejscu przypomnieć, że zmiana orientacji w recepcji dzieł Homera – polegająca na podważeniu jego pozycji jako autora niedoścignętego wzorca klasycznego kunsztu epeicznego i dostrzeżeniu w nim „prymitywnego” barda greckich plemion – była jednym z tych kulturowych przewrotów, które legły u podstaw romantyzmu. Po przeciwnej stronie stanął Eurypides, postrzegany jako poeta schyłkowy, odpowiedzialny za zeświecczenie sztuki teatru i trywializację greckiej kultury. Tymczasem Węclewski, mimo że stosował romantyczne kategorie opisu i językiem Mochnackiego mówił nawet o „uznaniu się narodu (helleńskiego) w swoim jestestwie”, przekonywał zarazem w *Historii tragedii greckiej*, że „rodzaj ten poezji doszedł do szczytu i samodzielności zupełnej” właśnie pod piórem Eurypidesa¹⁰, który pozostawał bożyszczem klasycystów od renesansu aż po wiek XVIII. W technice tragediopisarskiej Eurypidesa dostrzegał jednak Węclewski inwazję środków wywodzących się z dramatu satyrowego, które w tym szczytowym osiągnięciu stanowiły już pierwiastek rozkładu. Zasadniczo jednak unikał sądów wartościujących, więc nie można też przypisać mu intencji strącenia Sofoklesa z tronu wykutego przez romantyków i przywrócenia berła Eurypidesowi. Tendencje romantyczne, wartościujące i emocjonalne, wyraźniej doszły do głosu w pismach Kaszewskiego. Nawet w zakresie warsztatu translatorskiego, podporządkowanego postulatowi oddania „kolorytu wieku”. W zakończeniu cytowanych wyżej uwag dotyczących przekładów literatury starożytnej w ogólności – epiki i liryki – Kaszewski zawrócił w stronę tragedii („Ale mamy przed sobą tragedią, mówmy o tragedii.”). O sposobie jej tłumaczenia pisał dalej tak:

Przejęciu się duchem treści towarzyszył wzgląd i na formę zewnętrzną. Widzieliśmy w tragediach greckich trojaką dykcją: zwyczajny teatralny dialog; części odmiennego rytmu, których (choć to anachronistycznie) nie możemy właściwiej nazwać jak recytatywem; i nareszcie chóry. Odmiany te jak najściślej przenieśliśmy i do przekładu, starając się nadać każdej z nich ton i rytm zgodny z naturą treści. Wiedzieliśmy i o tym, co do formy zewnętrznej, że zachowanie wiersza miarowego, według oryginału, o wiele ułatwiłoby pracę; ale że skądinąd wiersz taki jest zupełnie obcy warunkom naszego języka w zastosowaniu do poezji, i żadnej prawie nie wyradza harmonii, woleliśmy tedy stokroć podwyższyć trudności, używając wiersza rymowego, aby pomijając go, nie ujmować dzieła artystycznego wrażenia. Pod względem formy wewnętrznej trzy rzeczy winniśmy byli przedstawić w języku: siłę, prostotę i koloryt wieku¹¹.

Tłumacz przewidywał zatem, że jego styl może budzić kontrowersje, ale ostatecznie sformułowane po latach, z okazji książkowego wydania przekładu dzieł Sofoklesa w roku 1888, uwagi Marcina Sasa na temat jego artystycznego kształtu ograniczyły się do

⁹ K. Kaszewski, *Rozprawa wstępna*, do: „*Edyp król*”. *Tragedia Sofoklesa*, „Biblioteka Warszawska” 1855, t. 3, s. 251-252.

¹⁰ Z. Węclewski, *Historia tragedii greckiej*, „Biblioteka Warszawska” 1859, t. 3, s. 12.

¹¹ K. Kaszewski, *Rozprawa wstępna*, do: „*Edyp król*”. *Tragedia Sofoklesa*, „Biblioteka Warszawska” 1855, t. 3, s. 256-257.

zaleceń wyrównania rozmiarów strofy i antystrofy oraz odróżnienia rytmicznego partii chóralnych od ściśle dramatycznych. Więcej zastrzeżeń budziły komentarze Kaszewskiego. Sas wytykał mu błędy w szczegółach z biografii Sofoklesa i niedostateczną znajomość stanu badań filologii klasycznej w sporach o genezę tragedii. Za najlepszą zaś rekomendację jego stylu uznał... sformułowaną dwadzieścia osiem lat wcześniej pochwałę Węclewskiego¹². Autor przekładów mniej porywających zachował więc pozycję najwyższego krytycznego autorytetu. W jakiejś mierze zawdzięczał to zapewne tolerancji okazywanej innym sposobom traktowania tekstu starożytnego. Dostrzegał przecież – a wysoka nota wystawiona pracom Kaszewskiego dowodzi, że do pewnego stopnia również akceptował – różnorodność stylistyk przekładowych wynikającą z odmienności talentów, temperamentów, a także i celów stawianych sobie przez poszczególnych autorów.

Węclewski – rzetelny, wręcz pedantyczny badacz, który w swych rozprawach krytycznych zwykł przywoływać przeciwstawne sobie teorie i wyszukiwać argumenty dla poparcia własnego stanowiska – miał jednak na względzie przede wszystkim przybliżenie współczesnemu czytelnikowi antycznej skamieliny¹³, badania filologiczne i działania popularyzatorskie. Kaszewski miał program. Nie zdobył się co prawda na próbę precyzyjnego wytyczenia przyszłych dróg rozwojowych teatru, lecz wyrażał nadzieję, „że i teatr grecki, z właściwego stanowiska poznany, korzystnie wpłynąć może na rozwijanie się u nas dramatycznej poezji, a tym samym i przekłady tragedii na coś się przydadzą”¹⁴. Cóż to jednak znaczy „z właściwego stanowiska poznany”? Żadnych stanowisk Kaszewski nie zaprezentował, nie dokonał wśród nich wyboru wspartego rzeczowymi argumentami. Nawet gest potępieńczego odrzucenia siedemnastowiecznej klasycystycznej transformacji – obowiązkowy w takich sytuacjach od prawie stu lat – wykonał raczej z politowaniem niż pogardą i złością. Wolno się w tym domyślać wyrazu totalnej negacji wszystkich stanowisk poza „właściwym”. Pozornie dramat grecki „z właściwego stanowiska poznany” oznacza w ujęciu Kaszewskiego dramat czytany „po grecku lub w dobrym przekładzie”¹⁵, z uwzględnieniem historycznych i „psychologicznych” (w skali narodowej) okoliczności jego narodzin, warunkujących dalszy rozwój. O narodzinach greckiej tragedii pisał we wstępie do pierwszego z wydrukowanych przekładów – przekładu *Antygony*:

Poezja nim się ozwie w pieśni, nim znajdzie swoich piastunów i kapłanów, wcześniej już ma być przedziemski: istnieje w duchu unoszącym się ponad ziemią, sama jest *d u c h e m*. Zstępując ze świata wyższego do krain zmysłowych, przynosi z sobą pierwiastek cywilizacji, i w dalszym rozwoju, według ludzkich warunków, przetwarza się w sztukę. Poezja jako słowo brzmi nasamprzód w peniach religijnych, trzyma z bóstwem, jest najbliższą źródła, z którego wyszła. Następnie, kiedy lud działa w obszerniejszej sferze zewnętrznej, gdy ukazują się tu i ówdzie jednostki dźwigające cały ciężar społecznego zadania, poezja przygląda się im w samym ogniu działań, podziwia, i przejęta współzuciem, po najodleglejszych zakątkach rozpowiada wrażenia swoje – to epos, które wszakże nie tamuje swobodnego rozwijania się liryzmu, owszem, nastęrcza mu nowej treści. Kiedy wreszcie lud, po pewnym przejściu, namyśla się nad tym, co zdziałał, dopiero ukazuje się dramat. On tedy jest budową, do której materiału dostarczają liryka i epos; nie poprzesta-

¹² Zob. M. Sas, *Tragedye Sofoklesa w przekładzie Kazimierza Kaszewskiego ...*, „Biblioteka Warszawska” 1889, t. 4.

¹³ W imię tak pojmowanej misji tłumacza krytykował przekład *Antygony* Wincentego Smacznińskiego (*Studia w Polsce...*, s. 185): „Podług mego zdania, nie dosyć rzecz samą i ducha starożytnego poety odtworzyć, ale kształt także i formę, zwłaszcza też tragika, ze wszelką możliwą ścisłością zachować należy. Zaniedbał tego tłumacz *Antygony* [...]”

¹⁴ K. Kaszewski, *Rozprawa wstępna*, do: „*Edyp król*”..., s. 256.

¹⁵ Tamże, s. 250.

je on na chwilowych, obecnych i pojedynczych wrażeniach, ale stając na zrębie dokonanej epoki, przejmując się całym jej ciągiem i chłonie wszystkie jej pierwiastki składowe.¹⁶

Zaprezentowana tu hierarchia gatunków odpowiada obiegowym sądom romantycznym. Prowadząca do niej teoria o „przedziemskim” bycie poezji – prezentowana w roku 1853 – skłania mimowolnie do przywołania najbliższego chronologicznie kontekstu, czyli wcześniejszego o lat dziesięć wystąpienia Mickiewicza, który głosił z katedry Collège de France:

Na początku każdej epoki słowo natchnione obiera sobie geniusze, by nadać jej popęd; ogół jednak długo pozostaje bierny, a wtedy sztuka używa wszelkich możliwych sposobów, wzywa do pomocy architekturę, muzykę, a nawet taniec, by ogół ten ożywić; lecz jeśli sztuka wyradza się w komedię, farsę, natenczas zanika. Dramat w najwyższym i najrozleglejszym znaczeniu tego wyrazu winien łączyć wszystkie żywioły poezji prawdziwie narodowej, podobnie jak instytucja polityczna narodu powinna wyrażać wszystkie jego dążności polityczne.

W chórach tragedii Eschyla i Sofoklesa znajdziemy wzniosłą poezję liryczną czasów pierwotnych, w ich dialogach epopeję odtworzoną w działaniu, a w ustach postaci dramatu, Achillesów, Ulissesów, a nawet bogów, znanych już ludowi z powieści Homera, znajdziemy zaród krasomówstwa politycznego, które miało niebawem zabrzmieć na rynku miejskim. Nigdzie nie osiągnął dramat równej doskonałości, równie pełnej realizacji¹⁷.

Mickiewicz, zapowiadając tu przyszłą epokę odrodzonego ducha, zapoczątkowaną nowym objawieniem, które w obecnych warunkach zdolny jest przyjąć jedynie ród słowiański, formułował jednocześnie postulat rozwoju literatury romantycznej, wyrosłej z pieśni ludowych. Tragedię antyczną traktował raczej chłodno, z dystansem należnym sztuce pogańskiej. O tym jej pochodzeniu pamiętali także niemieccy idealisci, odkrywający na przełomie XVIII i XIX wieku grecką kulturę dla romantyzmu. Myśl Mickiewicza nie wyrastała jednak bezpośrednio z tradycji niemieckiego hellenizmu. Jego koncepcja nowej mitologii (nie użyłby zresztą tego słowa na określenie przyszłej religii) odbiegała też od wcześniejszych projektów Schlegla i Schellinga, odsyłała natomiast do prac Geорга Friedricha Creuzera, który w ocenie Mickiewicza zapoczątkował nowoczesną, romantyczną naukę o mitach¹⁸. Można by zapytać, czy również z Creuzerowskiego ujęcia symbolu jako nagle przesywającego błysku ducha, który „zamienia ideę w obraz”¹⁹ (przeciwstawnego mitowi – refleksyjnemu, rozgadnemu i rozmywającemu znaczenie symbolu), wywodzi się wyrażona w *Lekcji XVI* idea boskiego technienia organicznie tkwiącego w dziele sztuki, a w kulturze słowiańskiej (najważniejszej dla przyszłości) personifikowana w postaciach upiórów. Taki Creuzerowsko-Mickiewiczowski model procesu twórczego przypisał starożytnym poetom dopiero w 1876 roku Lucjan Siemieński:

¹⁶ K. Kaszewski, wstęp do: „*Antyгона*”. *Tragedia Sofoklesa*, „Biblioteka Warszawska” 1853, t. 1, s. 423.

¹⁷ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci [Lekcja XVI]*, przeł. L. Płoszewski, oprac. J. Maślanka, w: *Dziela*, Wydanie Rocznicowe, t. X, Warszawa 1998, s. 192.

¹⁸ Mickiewicz podkreślał, że Creuzer „usiłował dowieść, a przynajmniej naprowadzał na myśl, że starożytność nie była tak nieokrzesana, tak ciemna, jak to zwykle mniemali uczeni; że najbardziej zamierzchnia starożytność miała o Bogu pojęcia wyższe i głębsze niż pogańskie wieki III i IV po Chrystusie” (*Literatura słowiańska. Kurs trzeci*, w: *Dziela*, Wyd. Rocz., t. X, 146-147). Przywołując oryginalną edycję Creuzerowskiej *Symboliki* z lat 1810–1812, uruchamiał Mickiewicz zarazem jeden z nurtów recepcji jego myśli, związany z nazwiskami Johanna Josepha Görresa i Johanna Arnolda Kannego (istniejący obok drugiego, zrodzonego z francuskiej edycji dzieł Creuzera, mocno zmodyfikowanej przez tłumacza). Zob. G. Królikiewicz, *Symbol i mit w dziele Creuzera*, w zbiorze: *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu*, red. M. Kalinowska, Toruń 2001.

¹⁹ Zob. G. Królikiewicz, dz. cyt.

Wiadomo, że w starej Rzeczypospolitej ateńskiej trzeba było być obywatelem i żołnierzem; dla poetów i artystów nie było osobnej kategorii w społeczeństwie. Ten sam człowiek umiał bronić z trybuny lub na polu bitwy tę cywilizację, którą talent jego lub geniusz ozdabiał swymi dziełami.

Dziwne pojęcia miał ten lud ateński o zawodzie artysty i myśliciela i o funkcji geniuszu. Nikt tam nie upominał się o wyjątkowe stanowisko dla talentu lub geniuszu, o prawo wyłączające go od ogólnej pracy, jako istotę wyższą od innych śmiertelnych i nie mającą nic wspólnego z powinnościami ciążyącymi na współobywatelach. Zresztą w Atenach talent lub geniusz nie był jakąś osobną profesją; a mimo tego podziwiano go, zapewniając mu nieśmiertelną pamięć; atoli geniusz nikogo nie uwalniał od obowiązków społecznych, a głównie od pracy. [...]

Nie dość na tym; w dziwnym tym mieście literatura podlegała warunkom tak odmiennym od przyjętych u nas; geniusz nie tylko musiał się dzielić z najprozaiczniejszym zatrudnieniem, lecz jeszcze był pozbawiony jednego z najdzielniejszych środków dźwignia literatury i sztuki pięknych, jaki się praktykuje w nowożytnym świecie – to jest protekcji i protektorów. [...]

U tego artystycznego ludu geniuszem nazywało się natchnienie mimowolne, niespodziane, coś jakby obecność przelatującego Boga w człowieku. Któżby się ośmielił protegować Boga?²⁰

Siemieński na potrzeby własnej wizji wyinterpretował odpowiednio państwowe dotacje teatralne w greckiej *polis* (odmienne w swym charakterze od rzymskiego i nowożytnego mecenatu jako demokratycznie przegłosowane) oraz dyskretnie pominął ten fakt, że dramatyczni autorzy starożytnej Grecji byli na ogół dobrze sytuowani. Obiegowa myśl romantyczna odsuwała na dalszy plan starożytne pojmowanie sztuki tragediopisarskiej w kategoriach *techne*, czyli konkretnej umiejętności, opanowania kunsztu. A przecież właściwa tragedii eksploatacja gotowej materii mitologicznej bywała nawet przedmiotem komediowego szyderstwa. Arystofanes, o którym wszak wiadomo, że wielkim szacunkiem darzył pierwszych tragiców, w sztuce Ajschylosa dostrzegał raczej doskonałe rzemiosło niż tchnienie bóstwa, którego nie wypada sponsorować²¹. W tej postawie greckiego komediopisarza Friedrich Schlegel widział majstersztyk ironii. Zdaniem romantycznego krytyka Arystofanes, który – podobnie jak inni greccy poeci – sam tworzył w boskim szale dionizyjskim, potrafił zdobyć się na dystans i przy użyciu mechanizmu parodii podważyć wartość własnego słowa zrodzonego z boskiego natchnienia. Ten dopiero kreacyjny gest poety objawiony w obrębie dzieła sztuki mógł się stać podwaliną Schleglowskiego programu poezji uniwersalnej, łączącej rzemiosło z entuzjazmem i realne z idealnym²². Na poglądach Siemieńskiego najwyraźniej zaciążyła interpretacja romantyczna – nie tak twórczo wszakże podjęta, jak w przypadku Kaszewskiego, Mickiewiczowi zaś właściwie całkiem obca. „Poeta-prorok” ironistą nie był i – z drugiej strony – nie próbował nawet dociekać, jakiego rodzaju boskie tchnienie ożywiało grecką tragedię. Przywiązany do swojskiego pojmowanego chrześcijaństwa, koncentrował się na ludowych źródłach poezji romantycznej, wychylonej w przyszłość.

Kaszewski romantyzmu nie przeceniał, ludowości jakby w ogóle nie dostrzegał. Program uzdrowienia dramaturgii wiązał wyraźnie z tragedią grecką, ale też nie drogą prostego jej naśladowania. Trzeba jednak pamiętać, że uwaga o duchowej egzystencji poezji, poprzedzającej jej objawienie w formie „zmaterializowanej” (choćby w ulotnym przekazie ustnym), nie odnosiła się u niego do czasów współczesnych – początek nowej epoki zapowiadał Mickiewicz. Epoka nie nadeszła w ciągu minionych od jego wystą-

²⁰ L. Siemieński, *Sofokles i jego tragedie. (Tragiccy greccy, przekład Z. Węclewskiego, Poznań 1875)*, „Przegląd Polski” R. XI, z. 2, sierpień 1876, s. 169-171.

²¹ Zob. M. Kocur, *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001, s. 6-7.

²² Zob. W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992, s. 67-75.

pienia lat dziesięciu. Ale skoro tak samo rodziła się sztuka dramatyczna Greków, jak w zamyśle Mickiewicza powstać miał dramat nowej epoki, to może warto prześledzić i jej rozwój. Kaszewski, jak się wydaje, zakładał, że zrozumienie tajemnicy greckiej tragedii pozwoli ją „przetłumaczyć” na ideał sztuki chrześcijańskiej – odpowiadający duchowi religii, właściwy charakterowi chrześcijańskiej cywilizacji i wyrosły z jej historycznego rozwoju. Drugorzędną – a nawet pozorną – z tego punktu widzenia kwestią stawał się konflikt klasycyzmu z romantyzmem:

Rehabilitacja klasycyzmu idzie zaraz po ustaleniu się wyobrażeń o rzeczywistej poezji. Nastąpiło zawieszenie broni między tak zwanymi romantykami i klasykami, bo przekonano się, że cała utarczka była niepotrzebną, i że istotnym nieprzyjacielem był ktoś trzeci, to jest skrzywiony gust fałszywych czcicieli klasycyzmu. I dziś już wyraźnie stronnictwa te zacierają się, podział ów ustaje. Jeżeli zaś mamy rozdzielać poezję, a w ogóle sztukę, to ją rozdzielimy na starożytną czyli pogańską i chrześcijańską; poezja zaś romantyczna będzie tylko jednym tej ostatniej odcieniem, pieśnią prowansalów, którą nie miejsce tu rozbiierać²³.

Wymowna zmiana kryteriów podziału (historycznego, ale zarazem i treściowo-formalnego) przywołuje na myśl perspektywę spojrzenia niemieckich idealistów przełomu XVIII i XIX wieku, którzy niekiedy stosowali wprawdzie podział na „klasyczne” i „romantyczne”, ale zakres tych pojęć odpowiadał opozycji „starożytnego” i „nowożytnego”, czyli poganizmu i chrześcijaństwa. Poglądy idealistów niemieckich kształtowały z kolei wcześniejsze dyskusje o charakterze sztuki greckiej i usposobieniu starożytnych Hellenów. W samym założeniu związania reguł sztuki z „usposobieniem” narodu, mającym swoje źródło w okolicznościach historycznych i warunkach klimatu, widzieć trzeba rys romantyczny. W atmosferze programowego historyzmu rodziło się wtedy myślenie o literaturze i sztuce w kategoriach procesu ewolucyjnego, w kategoriach rozwoju, ale nie postępu – zważywszy na niemłą, acz nieodzowną przydatność takiej formuły, która uwzględnia element regresu.

Dla „momentu” narodzin prądu związanego z kultem greckiego antyku w połowie XVIII stulecia ukuto w historii myśli estetycznej nazwę „przełom Winckelmannowski”. Z drugiej jednak strony esej Winckelmannna *Myśli o naśladowaniu greckich dzieł w malarstwie i w rzeźbie* (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*) z roku 1755 i jego *Historia sztuki czasów starożytnych* (*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764) uchodzą właściwie za ukoronowanie procesu kształtowania idealizującego modelu Grecji, od czasów renesansu postrzeganej jako krainy i kultury łagodnego piękna i harmonii. Winckelmannowskiej gloryfikacji, czyniącej z greckiej sztuki wzór do naśladowania lepszy od natury, sprzeciwił się Lessing, który słonecznej wizji łagodnych jakości estetycznych przeciwstawił w *Laokoonie* (1766) tragiczne piękno fizycznych cierpień Filokteta (bohatera tragedii Sofoklesa, uczestnika wyprawy trojańskiej, ukąszonego przez węża strzegącego ołtarza na opuszczonej wyspie i tam porzuconego przez towarzyszy, którzy nieznośny ból i odrażający zapach dobywający się z rany uznali początkowo za objaw gniewu bogów). Dionizyjski pierwiastek w sztuce antycznej akcentował już we wczesnych swoich pismach (z lat dziewięćdziesiątych) Friedrich Schlegel, który przebieg procesu twórczego wiązał z dialektycznym napięciem między szaleńczym objawem boskiego *Universum* i racjonalnym tegoż *Universum* oglądem, a dostrzegany w komediach Arystofanesa dystans wobec natchnienia płynącego z bakchicznego szału uczynił podstawą sformułowania teorii ironii romantycznej. Systematyczne

²³ K. Kaszewski, *Rozprawa wstępna*, do: „*Edyp król*”..., s. 254.

wywody na temat wywyższenia sztuki dramatycznej w starożytnej Grecji przeprowadzili następnie Hegel i Schelling. Do ich teorii przyjdzie jeszcze powrócić.

Dziwnym wybrukiem wobec dorobku niemieckich transcendentalistów i ich kontynuatorów wydał się pogląd Hipolita Taine'a, który w 1870 roku głosił, że „w charakterze Greków widzimy panującą wesołość, uczucie szczęścia, potrzebę ciągłych wrażeń”, a „przy takim usposobieniu umysłu życie staje się *b e z u s t a n n ą z a b a w ą*”²⁴. Zagrożenie wydawało się tym większe, że opinię taką sformułował twórca szkoły, który „ma w świecie naukowo-artystycznym zagorzałych zwolenników”, toteż drukowane w „Bibliotece Warszawskiej” doniesienie o nowym dziele Taine'a przybrało od razu postać polemiki:

Profesor podziwia łatwość, lekkość i harmonią w formach, i naucza, że te cechy umysłu greckiego są dowodem lekkomyślności. My sądzymy przeciwnie. Ta właśnie lekkość, ta łatwość jest dla nas dowodem, że ludzie, którzy potrafili je osiągnąć, musieli przebywać sami owe tytaniczne prace ducha, które tak dobitnie i uroczo uwiecznili w swojej mitologii²⁵.

Równocześnie z pierwszymi przekładami Kaszewskiego powstawały pierwsze dzieła Wagnera, za którego spadkobiercę i kontynuatora uważał siebie Nietzsche. Obaj – jak wiadomo – podważyli możliwość zrodzenia prawdziwej sztuki z inspiracji chrześcijańskiej. Na to polski tłumacz Sofoklesa jeszcze by się nie zgodził – pomimo wszystkich trudności, jakie sprawiłaby mu argumentacja, którą taki sprzeciw musiałby podeprzeć. W roku 1864 Felicjan Faleński w przedmowie do własnego przekładu *Marii Tudor* Wiktora Hugo bronił francuskiego dramaturga przed zarzutami subtelnych estetów, porównując „potworności” jego teatru z o wiele straszniejszymi „potwornościami” greckiej tragedii²⁶. W tym przypadku tragedia antyczna miała zatem stworzyć swoisty „parasol ochronny”. Kaszewski fundował pisarzom i czytelnikom raczej kurację wstrząsową.

Było rzeczą oczywistą, że spośród greckich tragików najłatwiejszym w odbiorze i najbliższym wyobrażeniom współczesności jest Eurypides, który „już stoi daleko poza idealizmem mitologicznym, nie jest już hołdownikiem wieku bożego, jak jego poprzednicy”²⁷. W zakresie konstrukcji akcji i charakterów Eurypides ujmował ściślej powiązaniem działań bohaterów z okolicznościami oraz wynalezieniem intrygi – nagromadzeniem wybiegów, niespodzianek, a także konstruowaniem akcji na intrydze miłosnej:

Literatura grecka do końca V wieku przed Chr. mało zajmowała się płcią piękną. Chociaż w żywych podaniach helleńskiego narodu kobiety często odgrywają ważne role, lecz poeci, którzy z tego źródła czerpali, zwracali szczególną uwagę tylko na charakter i czyny narodowych bohaterów. Miłosna intryga i miłosne sceny, rzecz tak zwykła i która stała się prawie konieczną w nowożytnej poezji, nie mają wcale miejsca w utworach największych poetów Grecji. [...]

Zupełną sprzeczność z Eschylosem i Sofoklesem w malowaniu charakterów w ogólności, a szczególnie niewieścich, przedstawia trzeci wielki tragik grecki, Eurypides. Idealne charaktery bohaterów tragedii Eschylosa i Sofoklesa były już [...] z góry określone przez podania (mity) i wszystkie ich postęпки wypływają z tego określenia; u Eurypidesa zaś charaktery są bardziej ludzkie. Bohaterowie tragedii Eurypidesa działają pod wpływem okoliczności, pod naciskiem namiętności: wpływ ten często nadweręża idealny charakter bohaterów, określony w mitach i sprawia oscylacje, zrozu-

²⁴ H. Taine, *Filozofia sztuki greckiej*, cyt. wg recenzji z „Biblioteki Warszawskiej”, zob. przyp. nast.

²⁵ *Nowe dzieło pana Taine: „Filozofia sztuki greckiej”*, „Biblioteka Warszawska” 1870, t. 1, s. 454.

²⁶ Zob. Felicjan [Faleński], *Kilka słów z powodu teatru Wiktora Hugo*, wstęp do: *Maria Tudor*, „Biblioteka Warszawska” 1864, t. 3.

²⁷ „*Medea*”. *Tragedia Eurypidesa*, przekład Stanisława Grabowskiego, „Biblioteka Warszawska” 1880, t. 1, s. 508.

miałe łatwo z ludzkiego punktu widzenia, jako skutki namiętności, jako zjawiska mające głęboką psychologiczną podstawę. Bohaterowie Eurypidesa nie są wolni od namiętności i dlatego podobniejszymi są do rzeczywistych ludzi, niż idealne typy Eschylosa i Sofoklesa²⁸.

W tych ocenach wyraźnie objawia się wszakże pewna dwuznaczność. Nawet Węclewski przyznawał:

Słusznie często przyganiano Eurypidesowi, że dwie czynności odrębne w jednym łączył dramacie, i większą część jego utworów sprawiedliwie ten zarzut spotyka. Zamiast bowiem jedną rzecz, jedno zdarzenie dramatycznie przygotować, rozwinąć i do końca doprowadzić, często niedokładnie ją opracowawszy i pobieżnie ledwie dotknąwszy nowymi, nie powiązаныmi nawet dobrze z całością, epizodami, które się podczas kompozycji nasuwały i świetnością lub wrażeniem głębokim sytuacji nęciły, a dla publiczności pragnącej w owych czasach coraz nowych po sobie następujących i silniejszych wrażeń, pożądane być się zdawały, przeplata, ale zarazem i niszczy skądinąd wspaniałą na pozór dramatów swoich budowę²⁹.

I mimo że Węclewski dla każdego chwytu Eurypidesa potrafił znaleźć uzasadnienie (w cytowanej przedmowie do tragedii o dziejach trojańskiej królowej Hekabe „dwa ciosy, które w nią prawie równocześnie ugodziły” – zatem ofiarowanie córki na grobie Achillesa i śmierć syna z ręki trackiego króla, którego dosięga zemsta nieszczęśliwej matki – odpowiadają dwóm akcjom jednej tragedii), dostrzegano przecież w Eurypidesowej technice tragediopisarskiej świadectwo zepsucia gustów publiczności i zeświecczenia sztuki – niepokojąco bliskie diagnozom stawianym publiczności i sztuce wieku XIX. Dlatego też wzorem dla pisarzy współczesnych winien był stać się Sofokles, który formę dramatyczną szlifował jeszcze w teatrze nie odartym z religijnej sakry, nie ode-rwanym od transcendencji.

2. Niedościgniony wzór Sofoklesa

Wyrozumiałość okazywana tragedii eurypidejskiej wskazuje, jak długą historię mają obowiązujące do dziś krytyczne strategie, charakteryzowane wspólnie w dycho-tomicznym uogólnieniu:

Gdy na przykład Eurypidesowi nie udaje się to, co jest najważniejszym zadaniem artysty, mianowicie wystawienie zgrabnej sztuki, nie budzi to poruszenia, skłania natomiast do wynajdywania całego szeregu specjalnych wytłumaczeń, innego dla każdej z krytykowanych sztuk, bądź do przywoływania ogólnikowej tezy o nieprzystawalności czy niestosowalności. Tymczasem kiedy podobne uchybienia odnajduje się u Sofoklesa, budzi to powszechne wzburzenie; przecież potrafił lepiej. Jednakowoż warto zauważyć, że *Ajas* i *Trachinki* rozpadają się na dwie części, omalże tak samo fatalnie jak *Andromacha* i *Hekabe*, choć zakończenie rzekomo zakłócające kompozycję całości zauważano jedynie w *Antygonie*³⁰.

Węclewski taktownie pominął tę kwestię we wstępie do *Ajasa*³¹, Kaszewski nie da-rownął sobie w omówieniu *Trachinek*, które uznał za sztukę „niższą od pozostałych sześciu tragedij Sofoklesa [...] pod względem układu”³² („Są w niej jakoby dwa dramata i dwoje

²⁸ L.S. Wiczór [Ludwik Szczerbowicz-Wiczór], *Eurypides – nieprzyjaciel kobiet. Studium z literatury greckiej podług źródeł klasycznych*, „Biblioteka Warszawska” 1867, t. 4, s. 169-172.

²⁹ Z. Węclewski, *Wstęp*, do: „*Hekabe*”. *Tragedia Eurypidesa*, „Biblioteka Warszawska” 1863, t. 1.

³⁰ H.D.F. Kitto, *Tragedia grecka. Studium literackie*, przeł. J. Margański, Bydgoszcz 1997, s. 116.

³¹ „Biblioteka Warszawska” 1865, t. 1.

³² „Biblioteka Warszawska” 1865, t. 2, s. 5.

bohaterów głównych wcale niezależnie od siebie stojących”³³). Swoją filozofię tragedii greckiej zapisał w przedmowach do Sofoklesowych sztuk z dziejów rodu Labdakidów.

Rozległość perspektywy krytycznej uświadamia już początek wstępu do *Antygony*, przynoszący porównanie historii sztuki greckiej z historią sztuki świata chrześcijańskiego, która wypada zdecydowanie gorzej od swej pogańskiej poprzedniczki:

Dziwna to rzecz zaprawdę, że chrześcijaństwo przejąwszy z rąk pogańskich Greków sztukę niepokalaną, z niezatartym wyższości piętnem, mógł ścierpieć tak krzyżującą jej degradacją – w oczach jego architektura stała się rzemiosłem, rzeźba zstąpiła do figur woskowych, malarstwo do dagerotypów, muzyka do katarynkowych kurantów, a poezja do bulwarowych błazeństw; słowem każda sztuka znalazła sobie odpowiednią parodię³⁴.

W tego rodzaju porównawczych zestawieniach, sytuowanych w dialektycznym procesie rozwoju, opozycji „pogańskie – chrześcijańskie” odpowiada w pismach niemieckich idealistów opozycja „klasycyzm – romantyzm”, z bezwarunkowym uznaniem wyższości romantycznej sztuki chrześcijaństwa w filozofii Schellinga. Późniejsza estetyka Hegla sprawia wrażenie kroku „wstecznego”, powrotu niemalże na pozycje Winkelmanowskie. W triadycznym podziale dziejów sztuki na okres symboliczny (nieprzystawalności znaczenia i formy, wiązanej z niedojrzałością), klasycyzm (idealnej harmonii) i romantyczny (ponownego oddzielenia idei od jej zmysłowego przejawu) Hegel uznawał historyczną konieczność zwycięstwa sztuki skupionej na wartościach duchowych i lekceważącej kwestie formy, ale bez entuzjazmu, nie kryjąc swego przywiązania do harmonijnej jedni antyku³⁵.

Kaszewski – jak widać – nawet nie wysiłał się na próby dowodzenia logicznej konieczności uznania sztuki chrześcijańskiej za szczyt rozwoju wyższy niż zaprezentowany w pogańskiej kulturze. Wskazywał jednak przykłady dowodzące możliwości wzniesienia jej na wyżyny godne duchowej kultury chrześcijaństwa – obok dramatów Szekspira były to *Faust* Goethego i *Dziady* Mickiewicza, wymienione w tym samym wstępie do *Antygony*.

W charakterystyce tragedii greckiej przywoływał natomiast (nie wymieniając tego źródła) Schellingiańską koncepcję tragizmu opartą na walce wolnej woli z koniecznością, przy czym grecką konieczność wiązał z tym, „co chrześcijanin nazwałby *c u d o w n o ś c i ą*, a co poganin zowie *m u s e m* (μοῖρα, fatum)”³⁶. Trudno powiedzieć, co rozumiał Kaszewski pod pojęciem chrześcijańskiej interpretacji cudowności greckiej, ale kontekst wskazuje na nieśmiało formułowane rozumienie nad wyraz nowoczesne. Literatura krytyczna XX wieku – najprościej i najtrafniej bodaj w esejach Rogera Caillois – odróżnia pierwotną mityczną cudowność od nowożytnej fantastyki i nowoczesnej science fiction³⁷. Wolno ją czytać jako – wzbogacone o ten ostatni, nieznan z oczywistych względów przedwudziestowiecznej krytyce, element – spostrzeżenia teoretyków romantycznych. Friedrich

³³ Tamże.

³⁴ K. Kaszewski, wstęp do: „*Antygona*”. *Traiedya Sofoklesa*, „Biblioteka Warszawska” 1853, t. 1, s. 426.

³⁵ W kontekście neohellenistycznych teorii dramatu antycznego zestawia poglądy Hegla i Schellinga Jacek Bartyzel (*Antyk i dramat antyczny w estetyce pokantowskiego idealizmu transcendentalnego*, w zbiorze: *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu. Rekonstrukcja*, dz. cyt.

³⁶ K. Kaszewski, wstęp do: „*Antygona*”. *Traiedya Sofoklesa*, s. 424-425.

³⁷ Zob. R. Caillois, *Od baśni do science fiction*, w: *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa 1967 oraz *Science fiction*, przedr. w zbiorze: *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, oprac. R. Handke, L. Jęczyński, B. Okólska, Poznań 1989.

Wilhelm Schelling stwierdzał w *Filozofii sztuki*, że cudowność (którą rozumiał podobnie jak Caillois fantastykę) zrodzić się mogła dopiero w świecie nowożytnym – świecie podzielonym, „wytraconym z tożsamości”, w którym człowiek utracił możliwość doświadczania bytu jako całości. W niepodzielnym świecie starożytnego eposu – zamieszkałym przez ludzi i bogów – nie istniała opozycja cudowności i naturalności (ponieważ to, co w świecie nowożytnym określono by jako fantastyczne, postrzegano jako zjawiska równie naturalne, jak te, które nowożytność nazwałaby realnymi), a więc – twierdził Schelling – wydzielenie którejkolwiek w osobną kategorię traci sens³⁸. Podobnie właściwie – jako część wielkiej mitycznej jedni natury – definiuje baśniową cudowność Caillois.

I podobnie rozumiał ją w latach pięćdziesiątych XIX wieku Kazimierz Kaszewski. Nie przeciwstawiał co prawda bezpośrednio cudowności fantastyce, ale gdy stwierdzał, że „ta cudowność, co przeszła w żywot dramatu greckiego, i z którą mu tak dobrze, z dzisiejszego usunięta, zabrała z sobą nić wiążącą ziemię z niebem, i stało się to z wielką szkodą dramatu, bo mu ujęło pełniłości”³⁹ – dostatecznie jasno dawał wyraz swemu przekonaniu, że fantastyka – jeśli nawet pojawi się w sztuce epoki chrześcijańskiej – odczuwana jest jako żywioł obcy, zaprzeczający prawom natury.

Wśród przyczyn rozbicia owej pierwotnej jedni świata wymieniano wówczas między innymi silnie spirytualistyczny charakter religii chrześcijańskiej. Według Schellinga mitologia grecka była mitologią realistyczną i poprzez sztukę symboliczną wyrażała tylko realny aspekt absolutu. I jakkolwiek już w starożytności odnajdywał Schelling przeciwstawne takiej religii elementy „idealistyczne” – w misteriach, postrzeganych jako antycypacja chrześcijaństwa – to jednak dopiero chrześcijaństwo bezpośrednio zwróciło się ku światu idei, pomijając świat jestestw skończonych.

Kaszewski jednak nie obwinał chrześcijaństwa, nie szukał wyjaśnienia w charakterze religii i związanej z nią strukturze wyobraźni. Postępował raczej tropem Mickiewiczowskim – do pewnego momentu. Mickiewicz w *Lekcji XVI* wywodził:

U chrześcijan dramat poczyna się po epoce bohaterskiej, po wyprawach krzyżowych wspaniałe jego zarisy mamy w m i s t e r i a c h. Przedstawiano tu [...] cały wszechświat, tak jak go pojmowało chrześcijaństwo. Teatr ukazywał nam niebo wraz z duchami niebieskimi, ziemię, to jest właściwą scenę, krąg działań ludzkich, oraz piekło wyobrażane jako paszcza szatana, skąd wychodzili przedstawiciele zła, zła wszelkiego rodzaju, poczynając od zdrady, a kończąc na błażeństwie. Dramat ten wszelako po okresie prób zaczął upadać. Z biegiem czasu pisarze, wzięwszy sobie za wzór Greków i Rzymian, odrzuciwszy chrześcijańskie niebo wraz z piekłem, zacieśnili dramat do salonów i buduarów, gdzie pozostał po dziś dzień⁴⁰.

Niesprawiedliwa ocena teatru greckiego, który w pierwotnej swej odmianie był także sceną swoiście symultaniczną⁴¹, wynikała u Mickiewicza z utożsamienia go z teatrem Eury-

³⁸ Szerzej o romantycznych i klasycystycznych teoriach cudowności – zob. M. Stanisławski, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998; M. Maciejewski, hasło: *Epos*, w: *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1996; M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław 1970; E. Nowicka, *Uwagi nad cudownością w operze*, w zbiorze: *Nie tylko o Norwidzie*, red. J. Czarnomorska, Z. Przychodniak, K. Trybuś, Poznań 1997.

³⁹ K. Kaszewski, wstęp do: „*Antygona*”..., s. 426.

⁴⁰ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*, w: *Dziela*, Wyd. Roczn., t. X, s. 193.

⁴¹ Oczywiście nie w takim sensie, jak scena średniowiecza, chociażby dlatego, że nie przedstawiał bezpośrednio zaświatów – przynajmniej w tragedii. Ale już komedia wykorzystywała i ten model – by wspomnieć chociażby wizytę w Hadesie bohaterów *Żab* Arystofanesa.

pidesa, zawierającym już pierwiastki naturalistyczne i faktycznie potraktowanym wzorcowo przez nowożytnych klasycystów. Kaszewski miał jednak przed oczami wzór tragedii Sofoklesa i w misteryjnym teatrze średniowiecza widział nie jego zaprzeczenie, lecz kontynuację:

Ten charakter religijny starożytnego dramatu znalazł echo i w świecie chrześcijańskim, średnio-wieczne misteria i nasze dialogi odpowiadają temu, co było w Grecji przed Eschylem – tylko że poezja chrześcijańska nie umiała korzystać z tych przedłużonych legend i urwała je, nadając zupełnie inny zwrot dramatowi, sprowadzając go do ciasnej sfery historyzmu lub do ciałniejszego jeszcze domowego kółka⁴².

Zatem i realizm, i historyzm (a ściślej: realizm historyczny) pozostaje w tej perspektywie oznaką ostatecznego zwyrodnienia. Ale skoro dawna forma misteriów sygnalizowała zaprzepaszoną szansę innego kierunku rozwoju, to znaczy, że nie zawiniła religia. Mało tego – formy sztuki wypracowane w epoce chrześcijańskiej stały w opinii Kaszewskiego w jaskrawej sprzeczności wobec charakteru panującej religii, o czym przekonuje komentarz dodany do wyrazu zdumienia faktem degradacji sztuki dziedzicznej po Grekach:

A zdaje się, że właśnie stosunek winien być przeciwnym: chrześcijaństwo wszystko naokoło siebie uszlachetnia, podnosi, wzmaga [...]⁴³.

Caillouis powiada, że fantastykę zrodziła duma zdobywcy planety (dzięki rozwojowi nauki i techniki), która z czasem wywołała poczucie osamotnienia w przestrzeni kosmicznej i zagrożenia buntem robotów, powołujące do życia literaturę *science fiction*. Rozłam nastąpił zatem w epoce Odrodzenia, gdy starły się ze sobą dwa przeciwstawne modele świata. Wszechogarniający model Leonarda da Vinci – który doskonalił mechanikę, przewidując późniejsze wynalazki, i badając istotę człowieka we wszystkich jej wymiarach, poszukiwał wzajemnych relacji i wyznaczał granice – przegrał wówczas z modelem Galileusza, określanym jako świat martwej materii i martwej liczby⁴⁴.

Przełom romantyczny – zauważa Jerzy Jedlicki – żywił się tym uczuciem umysłowej i aksjologicznej czczości: ataki – jakże nieraz celne – na empiryzm, specjalizację, eklektyzm, «płytkość

Na przykładzie *Ofiarnic* Ajschylosa (drugiej części trylogii *Oresteja*), dowodzi symultanicznego charakteru sceny greckiej (gdzie „poszczególne punkty topograficzne sceny oznaczają różne lokalizacje, istniejące równocześnie, i tylko jakby ożywają dramatycznie w momentach, gdy akcja się do nich przenosi”) Stefan Srebrny (*Teatr grecki i polski*, wybór i oprac. Sz. Gąssowski, wstęp J. Łanowski, Warszawa 1984, s. 56-57): „Pierwsza połowa *Ofiarnic* [...] rozgrywa się na grobie Agamemnona; następnie akcja przenosi się przed dom Atrydów. I grób, i dom widoczne są od początku: grób na okrągłej orchestrze, dom w głębi, na stycznej do niej. W pierwszej połowie tragedii dom się jak gdyby «nie liczy»; dopiero z chwilą przeniesienia się akcji przed jego front dom zaczyna żyć, zaczyna grać wspólnie z aktorami, i równocześnie przestaje się «liczyć» grób. Ale faktycznie przecież i dom, i grób istnieją równocześnie, tworzą rzeczywistość teatralną, nie pokrywają się bez reszty z fikcją dramatu; i rzeczywistość ta krzyżuje się chwilami z fikcją”. Natomiast „Eurypides [w *Helenie*, scenograficznie podobnej do *Ofiarnic*] patrzy już na scenę inaczej: współistnienie pałacu i grobu staje się dlań nie elementem formy scenicznej, lecz realną rzeczywistością dramatu: jeśli grób jest na orchestrze, to znaczy, że znajduje się przed domem. A że fakt taki sprzeczny jest z obyczajami i wierzeniami jego widzów, więc trzeba go jakoś uzasadnić”.

⁴² K. Kaszewski, wstęp do: „*Antygona*”..., s. 425.

⁴³ Tamże, s. 426.

⁴⁴ Szerzej referuje ten problem Józef Bańka (*Filozofia techniki. Człowiek wobec odkrycia naukowego i technicznego*, Katowice 1980, s. 96-101).

umysłowości», kryterium utylitarne, wyrażały dojmujący głód syntezy, namiętne poszukiwanie uniwersalnej zasady jednoczącej naturę i przywracającej sens dziejom⁴⁵.

Potrzebę scalenia „pokawałkowanego” świata najdobitniej wyraził Friedrich Schlegel, domagając się stworzenia nowej mitologii „w oparciu o syntezę najwspanialszych osiągnięć ducha ludzkiego – fizyki, uniesionej do wyżyn idealizmu, i filozofii uniwersalnej, łączącej w sobie wszystkie osiągnięcia ducha ludzkiego”⁴⁶. Także i Schelling pisał o mitologii zacierającej granice między nauką i magią, naturą a poezją. Punktem zwrotnym, wyznaczającym moment narodzin nowożytności, był w ujęciu Schellinga akt oderwania się człowieka od natury i rozpoczęcia poszukiwań nowego miejsca w mitycznym kosmosie. Nie oznacza to jednak obniżania historycznego znaczenia rozwoju kultury chrześcijańskiej. Kultura chrześcijańska wyzwoliła jednostkę z bezwycięsiowego poddania naturalnym prawom losu. Ale zarazem zobowiązała ją do utożsamienia się z uniwersalną historią i realizowania jej celów drogą świadomych wolnych wyborów, a zatem i do moralnej odpowiedzialności. Zobowiązanie do postrzegania uniwersum jako świata moralnego nadało wyobraźni chrześcijańskiej kierunek przeciwny do greckiej, prowadzący od skończoności ku nieskończoności, w wyniku czego zrodzona z niej mitologia przyjęła kształt alegoryczny. Kultura chrześcijańska stawała się w tej perspektywie wyrazem epoki przejściowej, usytuowanej między pierwotną harmonią a przyszłą jednością.

Niewątpliwie Schelling, przeciwstawiający świat pogański, zorganizowany wedle praw natury, moralności świata chrześcijańskiego, bliższy był prawdy niż Kaszewski, który podejmując tradycję krytyki romantycznej jednocześnie ją przeinaczał i sugerował, że chrześcijaństwo mogło przejąć i zaadaptować wzór sztuki greckiej. W dowodzeniu tej tezy należało jedynie rozmywać granice i zacierać odmienności, wskazując na postępy moralności greckiej ku chrześcijaństwu. W ten sposób łączył w swej teorii dwa modele romantycznej recepcji antyku:

Romantyzm przejmuje od epok wcześniejszych zarówno traktowanie antyku i chrześcijaństwa jako epok sobie wrogich, jak i drugie wyobrażenie, pojawiające się przede wszystkim przy poszukiwaniu przez romantyków nowego chrześcijaństwa, czy wręcz nowej religii: jako epok różnych, ale następujących po sobie w realizacji boskiego planu, i antyku jako zapowiedzi chrześcijaństwa, niedoskonałego wcielenia tego, co w chrześcijaństwie osiągnęło pełnię. Romantycy poszukują podobieństw wydarzeń, postaci, motywów z historii przed i po narodzinach Chrystusa. [...] W literaturze polskiego romantyzmu powtarzalność motywów i postaci z historii pogańskiej: antycznej i prasłowiańskiej oraz chrześcijańskiej występuje przede wszystkim u Słowackiego. Kastor i Polluks jak Lelum i Polelum, a historia Dafne i Ledy jest zapowiedzią zwiastowania Marii i *parthenogenesis* Chrystusa⁴⁷.

Powtórzenie motywu starcia Edypa ze Sfinksem Kaszewski odnalazł w historii Kraka pokonującego smoka i w Schillerowskim dramacie o Wilhelmie Tellu, „który wprawdzie miał do czynienia ze smokiem innego rodzaju”⁴⁸. Porównanie dotyczące formatu postaci rozszerzał na kwestię samotnej walki geniusza z „fatalistyczną koniecz-

⁴⁵ J. Jedlicki, *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują? Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*, Warszawa 1988, s. 67.

⁴⁶ A. Kowalczykowa, *Friedrich Schlegel, w: Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1995, s. 163.

⁴⁷ E. Zarych, *Antyczne i pogańskie w kontekście romantycznego chrześcijaństwa w literaturze polskiego romantyzmu*, w zbiorze: *Inspiracje Grecji antycznej...*, s. 96.

⁴⁸ K. Kaszewski, *Rozprawa wstępna*, do: „*Edyp król*”..., s. 258.

nością”. Niemal równocześnie z Kaszewskim francuski filolog Emil Egger, popularyzowany w Polsce autor rozprawy o hellenizmie francuskim (*L'Hellénisme en France*, 1869) charakteryzował działanie greckiej Nemezis, bogini rozstrzygającej o losach śmiertelników, w moralitetowych kategoriach „Opatrzności wiodącej wszystko ku swemu celowi, prowadzącej ludzi do szczęścia, jeśli życie ich było czyste, do nieszczęścia, jeśli na nie swymi błędami zasłużyli”⁴⁹. Do tego wzorca dopasował nawet historię Edypa, który tym rzekomo grzeszy, że „wiedząc o tym, iż przeznaczeniem jego zabić ojca, [...] z lichego sporu, na otwartej drodze, podnosi rękę na nieznanego, [...] chociaż dobrze wie, że król, który go wychował [...] nie był ojcem jego”⁵⁰. Kaszewski też co prawda obserwował „postępy” pogańskiej moralności Greków na wizerunkach Edypa, ale w konkretnych literackich przejawach, trzymając się chronologii powstawania sztuk Sofoklesa.

W interpretacjach tragedii wcześniejszych Kaszewski podejmował, jak się wydaje, ten zespół wyobrażeń o greckiej moralności, jaki w estetyce Hegla usprawiedliwić miał nieuchronną w dialektycznym procesie rozwoju – chociaż przykrą w pojęciu filozofa o ideale piękna – konieczność zastąpienia klasycznej doskonałości romantyczną formą sztuki⁵¹:

Grecka etyczność zakłada jako przesłankę już ukształtowaną obecność pierwiastka ludzkiego, obecność, w której wola [...] doprowadziła do określonej treści i urzeczywistnionych, właściwych tej treści stosunków wolności, których znaczenie jest absolutne. Są to stosunki między rodzicami i dziećmi, między małżonkami, obywatelami miasta oraz państwa w jego urzeczywistnionej wolności. Ponieważ ta obiektywna treść działania jest momentem rozwoju ducha ludzkiego, dokonującego się na uznanej za pozytywną trwałej podstawie naturalnej, nie może ona już odpowiadać owej skoncentrowanej żarliwości uczucia religijnego, zmierzającego do zduszenia naturalnej strony pierwiastka ludzkiego, i musi ustąpić miejsca cnocie wprost przeciwnej, cnocie pokory, wyrzeczenia się wolności ludzkiej i mocnego oparcia się człowieka na sobie. Cnoty chrześcijańskiej pobożności zabijają – wskutek swej abstrakcyjnej postawy – wszystko to, co ziemskie, i czynią przedmiot wolnym tylko wtedy, kiedy absolutnie zaprzeczy sam sobie w swym człowieczeństwie⁵².

Według Kaszewskiego taki model społecznej etyki w najczystszej postaci wystąpił w *Antygonie*, głównie w kreacji samej tytułowej bohaterki:

Przyglądając się *Antygonie*, dostrzeżemy w niej wierny obraz pogańskiej córy greckiego typu, ideał obowiązków rodziny zakreślonych przez samą naturę, a przez poetę, czciciela natury, urzeczywistniony w braterskiej pobożności, której tu miłością nie nazwiemy. Nie powiemy, żeby ta grecka dziewczyna kochała brata uczuciem bezwzględny, jednostkowym; tego w sztuce nie widać – poświęca wszakże dla jego sprawy życie przez to tylko, że będąc siostrą, powinna była ten czyn poświęcenia spełnić nie względem osoby Polinika, ale względem ideału rodziny: jest to więc posłuszeństwo głosowi natury. Stąd też indywidualność jej nie polega na tym, co ona ma zdziałać, ale na tym jak działa: to jest na niezachwianej dzielności, z jaką przebija się przez straszliwe groźby królewskie, pomija widoki szczęścia ziemskiego i rzuca się na drogę męczarni, po której ma dojść do celu pobożnych usiłowań⁵³.

Poparciu tej tezy służy argument o surowości okazywanej Ismenie, który przez lata silnie był eksploatowany w dowodach niedoskonałości wymaganej od bohatera tragedii. „Nie była to, co prawda, bardzo imponująca skaza, niemniej wystarczyła, żeby zesześcić

⁴⁹ J.P., *O moralności legend dramatycznych w Grecji (z Eggera)*, „Biblioteka Warszawska” 1871, t. 3, s. 46.

⁵⁰ Tamże, s. 48. Podkr. – M.D.

⁵¹ Na częstotliwość występowania w Heglowskim dowodzie słowa „musi” zwraca uwagę J. Bartyzel, dz. cyt.

⁵² G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1964, t. II, s. 207-208.

⁵³ K. Kaszewski, wstęp do: „*Antygonia*”..., s. 428.

doskonałą postać Antyfony” – powiada Kitto w komentarzu do poczyniń krytyki pohegłowskiej, zachęcając jednocześnie do wyrozumiałości wobec bohaterki⁵⁴. Wyrozumiałość wolno chyba przypisać również Kaszewskiemu, który najwyraźniej nie miałby nic przeciwko doskonałości, skoro skazę widzi nie tyle w charakterze Antyfony, ile w religii:

Oczywisty poganizm jej w tym, że z dumną surowością, z wyrazem dotkliwej pogardy powstaje na Ismenę, pocziwą skądinąd siostrę, z całej duszy do niej przywiązaną, która wszakże słabsza charakterem od Antyfony, nie może się odważyć na uczestnictwo w jej wielkim, ale niebezpiecznym przedsięwzięciu. Dziewica chrześcijańska, jako ideał odpowiedni Antygonie, byłaby z natury rzeczy wyrozumiała: ukryłaby owszem tę ujmę w drugim przed jego własnymi oczyma, i podniosłaby się o całą miarę pokory, cnoty nieznannej pogańskiemu światu⁵⁵.

Ponadto:

Poganizm widoczniejszy jeszcze w tym, że Antygonę po dokonaniu czynu, którego wzniosłość ma śmiercią opłacić, pomimo całego przekonania o prawości swych postępów, żałuje życia, utyskuje na wyrok wydzierający ją naturze wprzód, nim się zdołała względem niej wywiązać z długu jako żona i matka⁵⁶.

O tym jednak, że Antygonie nawet w tej sztuce Kaszewski nie odmawiał waloru doskonałości, przekonuje późniejszy wstęp do *Edypa w Kolonie* i porównanie charakteru bohaterki w obu dramatach:

Niemniej przyjemną [niż postać Tezeusza – M.D.] jest też figura Antyfony, która jak w tragedii tegoż imienia jest ideałem siostry, tak tu wyobraża rzewne dziecięce uczucie. Rozmiłował się wiadać Sofokles w tej postaci, gdy ją wszędy w tak pięknych przedstawia barwach. Trudno zaprawdę wynaleźć na owe czasy coś piękniejszego w utworach sztuki wszelkiego rodzaju, jak tego starca z wylupionymi oczyma, który oparty na wątlm ramieniu dziecięcia, powierza się jego pieczy w dalekim tułactwie. Jak to cudnie obmyślany kontrast: starzec i dziecię, przeszłość i przyszłość na pustyni, dwie istoty bezbronne, a jednak silne wzajemną miłością. (Ten obraz stworzony przez Sofoklesa, musiał, zdaje się, wpłynąć na ułożenie tradycji o ślepcie Belizariusza). A przy tym jakież to nieocenione serce tej Antyfony! Jak ona kocha tę swoją rodzinę, jak się poświęca dla niej! Miłość jej jest nawet pod pewnym względem, że tak powiem, chrześcijańską – ona kocha grzeszników, niegodnych swoich braci i modli się za nich⁵⁷.

Edypa w Kolonie Kaszewski w całości czytał jako wyraz postępowania religii greckiej ku chrześcijaństwu. Wymownie świadczy o tym – poczynione właśnie na marginesach omówienia tej tragedii – porównanie Sofoklesowego Olimpu z wyobrażeniem świata bogów u Homera:

Tam bogowie mają jeszcze wszystkie własności natury ludzkiej: waśnią się, nienawidzą, knują pod sobą intrygi, i te wszystkie ich zatargi krupią się później na ludziach: tu Olimp czyli świat ziemski nie jest już zapełniony tymi istotami fantazyjnymi, ale przychodzi do pewnej jedności, która wprawdzie rozdrobniona jeszcze w politeizmie, ale już graniczy z przecuciem jedyne Boga, do którego jasnego pojęcia przychodzi Platon za Sokratesem. [...] Co większa, tragedia dowodzi, że bogowie, jeżeli dla siebie wiadomych tylko celów zsyłają na człowieka niezasłużone cier-

⁵⁴ H.D.F. Kitto, dz. cyt., s. 125-126.

⁵⁵ K. Kaszewski, wstęp do: „*Antygonę*”..., s. 428.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ K. Kaszewski, wstęp do: „*Edyp w Kolonie*”. *Tragedya Sofoklesa*, „Biblioteka Warszawska” 1853, t. 4, s. 100.

pienia, to wszakże nie zostawiają ich bez nagrody, jeśli zwłaszcza człowiek umiał cierpieć, to jest, jeśli pomimo trudności i goryczy życia, ustrzegł się moralnego upadku⁵⁸.

Edyp nabiera tedy rysów Hioba, mimo że łaska bogów – według przepowiedni – spłynąć ma ostatecznie nie na niego samego, lecz na kraj, który udzieli mu schronienia i posiadzie opiekuńcze sanktuarium w postaci grobu Edypa. W rozstrzygnięciu sporu pomiędzy Atenami (które pod rządami Tezeusza przyjęły Edypa bezinteresownie) a Tebami (skąd Kreon rozpoczął starania o odzyskanie wygnańca na wieść o przepowiedni) Kaszewski przypisał też Sofoklesowi nowożytnie poczucie patriotyzmu, które jako naczelna myśl utworu stać się miało zarazem testamentem poety:

W Grecji starożytnej długi czas wyraz *ojczyzna*, *narodowość*, czyli jakkolwiek nazwiemy to, co odrębność społeczeńską stanowi, przywiązywane było do jednego jakiegoś okręgu, do jednego miasta, do jednej gminy; bo Grecja była, jak dzisiejsze Niemcy lub Stany Zjednoczone, rzeszą ludności. Każdy uczałek działał na swoją rękę, aż póki przewaga jednego państwa nie natworzyła sobie satelitów, które koło niej jak koło słońca wirowały. Taki stan rzeczy zgubnym był dla Grecji osaczonej nieprzyjawnymi sobie żywiołami – rozbudzał namiętności wewnętrzne, podawał broń do zamieszek domowych [...]. Owoż, czyliżby nie można przypuścić, że poeta, mający podówczas na widoku wojnę peloponeską, straszne następstwo decentralizacji, mniej sobie ważył to pojęcie narodowości, przywiązane do kilku stadii kwadratowych; że wyobrazenie ojczyzny było rozszerzone przynajmniej do rozmiaru całej Grecji – że zatem sprawę pomiędzy Tebami a Atenami, uważał jakby kompromis pomiędzy braćmi, i rzecz rozstrzygnął na korzyść godniejszego. [...] *Edyp w Kolonie* jest niezawodnie ostatnią z jego prac; Kolon zaś to jego miejsce urodzenia – ta więc tragedia to śpiew łabędzi, hymn pożegnalny dla rodzimego miasta. Myśl, którą przypisujemy Sofoklesowi, objawia się mianowicie w pierwszym, pełnym narodowego uniesienia chórze tragedii, który ma za cel rozślawić piękności kolonijskiej ziemi; chór ten, jakkolwiek przelożony na język dwudziestą przeszło wiekami oddzielony od tamtoczesnych form i wyobrażeń, błado wyglądać może, niemniej przeto jest jednym z najpiękniejszych kwiatów liryki greckiej⁵⁹.

Wypada – w kontekście tak wysokiej oceny lirycznych partii tragedii – odnotować, że i w formie dramatycznej *Edypa w Kolonie* Kaszewski nie dopatrywał się osłabienia sił twórczych poety u schyłku życia. Przyznawał co prawda, że „węzeł tragiczny jest tu bardzo słaby”, gdyż „polega [...] głównie na usiłowaniach Teban w odwołaniu wygnanego Edypa [...] oraz na oporze Edypa i Tezeusza”⁶⁰, zauważał, że w tragedii nie ma „tej dramatyczności, jaką zaleca się *Edyp król*, ani tego życia, jakie widzieliśmy w *Antygonie*”, w związku z czym „można by ją bezpiecznie nazwać udramatyzowaną sielanką”⁶¹. Ale w próbie wyjaśnienia tych cech skłaniał się raczej ku tym uniwersalnym prawdom, które – wedle spostrzeżenia Kitto, poczynionego przy analizie ostatniej tragedii Sofoklesa – sprawiają, że dzieła twórców w podeszłym wieku „są mniej stanowcze w wyrazie, płynniejsze w formie, głębsze emocjonalnie niż wielkie dzieła należące do okresu środkowego”⁶². Kaszewski, odnotowując w charakterystyce tytułowej postaci nastroj powagi i głęboką religijność, powiadał, że „wszystko, co cechuje starca, złoży się tu, żeby całej sztuce nadać barwę starości”⁶³. Jakby instynktownie przeczuwał, a nie potrafił jasno określić owej różnicy między *Królem Edypem* a *Edypem w Kolonie*, zasadzającej się na

⁵⁸ Tamże, s. 95-96.

⁵⁹ Tamże, s. 99-101.

⁶⁰ Tamże, s. 95.

⁶¹ Tamże, s. 100.

⁶² H.D.F. Kitto (dz. cyt., s. 353) posłużył się dla porównania przykładami Beethovena i Rembrandta.

⁶³ K. Kaszewski, wstęp do: „*Edyp w Kolonie*”..., s. 100.

tym, „że Sofokles około roku 430 przedstawiał w dramacie akcję tragiczną, a w roku 406 tragiczną namiętność”⁶⁴. Wszelako to, co w opinii współczesnego krytyka decyduje o rytmie sztuki, a więc stopniowe wzmaganie się gniewu Edypa na kraj tebański w miarę wzrastania jego pozycji, Kaszewski uznał za wadę sztuki, jako że ta grzeszna emocja pozostawała w jaskrawej sprzeczności z jego tezą o ewolucji greckiej moralności ku zasadom chrześcijańskim, ilustrowaną pokorą Edypa⁶⁵.

Postępy widział już w *Królu Edypie*, a to dzięki domniemanemu starciu dwóch perspektyw czasowych i właściwych im mentalności. Pierwszą – historyczną – charakteryzuje najlepiej scena starcia Edypa z Tyrezjaszem, które poprzedza odkrycie tajemnicy:

[Tyrezjasz] wie wszystko, a jednak utyskuje na swoją wiedzę; gdy Edyp nalega nań o wyjaśnienie tajemnicy, Tyrezjasz naprzód powodowany współczuciem dla niego, chce ją utaić. Aż gdy stopniowo nalegania Edypa przybierają charakter groźby i przymusu, wtedy wróżbita występuje ze swymi prawami: oświadcza mu wręcz, że on nie ma nic mu do rozkazania, że nie on jest jego władcą, ale Apollo; że oni oba są sobie równi co do władzy – Edyp dzierży berło rządów, on berło nauki. I nie jest to prostą przechwałką wróżbity, bo cały naród toż samo mu przyznaje, a nawet mianuje go tym samym tytułem królewskim jak Edypa (*anax*). I ten rzeczywiście, pomimo całego gniewu, nie był w stanie swoją królewską powagą zmusić go do działania gwoli swej, ani mścić się na nim za upór⁶⁶.

Struktura mitu odzwierciedla zatem ten etap historii, w którym przyrodzona jednia mitycznego kosmosu uległa już zatarciu i człowiek zatracił zdolność bezpośredniego kontaktu z bóstwem wcielonym w naturę, a pierwotna jednolitość społeczności zorganizowanej wokół żywego mitu została rozbita na stany kapłański i rycerski. W romantycznym mitoznawstwie – zapoczątkowanym przez Creuzera rozróżnieniem symbolu (jako obrazu powstającego w momentalnym doznaniu, związanym z najczystsza religijnością, która potrafi obejść się bez opowiadania religijnej treści) i mitu („przegadanej” struktury, która rozdrabnia treść obrazu i w istocie osłabia moc przeżycia religijnego, przenosząc je z czasem w dziedzinę sztuki) – taki stan uchodził już za zwyrodnienie⁶⁷ (dlatego Mickiewicz tak zdecydowanie podkreślał w prelekcjach, że Słowianie nie mieli mitologii, nie znali podziałów stanowych, a więc zachowali „przyrodzone poczucie bóstwa” i gotowość przyjęcia nowego objawienia).

W przekonaniu Kaszewskiego idea tragedii Sofoklesa nie odpowiada jednak strukturze zapisanego w niej mitu, ponieważ na tę mitologiczną płaszczyznę została w niej nałożona perspektywa współczesna. Wyraża ją sceptycyzm Jokasty, „lekceważenie [...], jakie ona rozciga do zdań wyroczni, tak, że wyraźnie nawet powiada, iż im nic a nic nie wierzy”⁶⁸, co pozostaje w „dziwnej sprzeczności” z powszechnym szacunkiem, okazywanym osobie i słowom wróżbity:

⁶⁴ H.D.F. Kitto, dz. cyt., s. 353.

⁶⁵ „Jedyny zarzut, jaki by uczynić można charakterowi Edypa, w stosunku do ogółu rysów, jest zbyt zbytnia zawziętość jego przeciw Tebom. Bo, że czuje mocno osobiste krzywdy i pragnie pomsty na swych osobistych nieprzyjaciółach, na to zgoda – usprawiedliwiają go wyobrażenia wieku i pogańskiego społeczeństwa; ale z tymi domowymi jego zatargami wiąże się interes państwa, bo Edyp dla dogodzenia osobistej zemście całe Teby zostawia na łasce Aten. Takie jest znaczenie tej jego mogiły na gruncie ateńskim.” K. Kaszewski, wstęp do: „*Edyp w Kolonie*”..., s. 98.

⁶⁶ K. Kaszewski, *Rozprawa wstępna*, do: „*Edyp król*”..., s. 261-262.

⁶⁷ Zob. G. Królikiewicz, dz. cyt.

⁶⁸ Tamże, s. 262.

Aby tę sprzeczność pogodzić, trzeba wiedzieć o tym, że tragik grecki (mówimy tu mianowicie o Sofoklesie), dzieli zadanie swoje między przyobleczenie utworu kolorytem opiewanej epoki i aluzje do społeczności; bo [...] tragedia odznaczała się charakterem politycznym. Owoż, w czasach Sofoklesa filozofia już głębokie korzenie zapuściła w umyśle społeczności greckiej. Niejednokrotnie ówczesni myśliciele – i w sposób poważny, i żartobliwy – dotykali niedorzeczności poprzednich wierzeń; i niejeden już dogmat był tylko tolerowanym jako pamiątka narodowa, ściśle z przeszłością ludu związana. Już Olimp powoli ogalał się z rozlicznych bóstw, jakimi zapełniła go poetyczna fantazja ludu, a natomiast coraz większego nabierała znaczenia idea jedności bóstwa, coraz częściej i głośniej przechodziła przez usta wieść o nieznanym Bogu. Wobec takiego postępu wyobrażeń, rozumie się, że musiała upaść w opinii powszechnej i godność wyroczeni, głośno i jawnie osławianych przez sofistów i filozofów. Takich to pojęć organem są tu słowa Jokasty, choć może mniej zręcznie do ogólnego charakteru epoki, jaką zajmuje się tragedia, przyczeplone⁶⁹.

Budzi niewątpliwie już w punkcie wyjścia odruch sprzeciwu przypisanie Sofoklesowi tak grubej niezręczności. Jednakże wydaje się, że sceptycyzmu Jokasty nie tłumaczy także – bardziej skądinąd spójna – współczesna koncepcja krytyczna, zakładająca działanie w *Królu Edypie* tej samej co w innych tragediach Sofoklesa zasady *dike*, tłumaczonej jako „sprawiedliwość”, która wszakże nie ma nic wspólnego z moralnością, lecz oznacza raczej prawo naturalnej równowagi. Po prostu w *Królu Edypie* zakłócenie czy przeciwieństwo tej równowagi (*aidikia*) zostaje zniesione w sposób naturalny właśnie, czyli niezależnie od świadomości (a właściwie – nieświadomości) winy i od temperamentu samych bohaterów (a więc inaczej niż w przypadku *Elektry* czy *Antyfony*)⁷⁰.

Dzisiejszy stan wiedzy filologii klasycznej nie obala jednak bynajmniej obowiązujących w XIX wieku uogólnień, które mówią, że o ile Ajschylos przedstawiał człowieka w relacjach z bóstwem, a Eurypides, koncentrując się na relacjach międzyludzkich, oddawał już pole namiętnościom, a więc odpowiadał dewaluacji sztuki w świecie chrześcijańskim, to akcja tragedii Sofoklesa przebiegała równocześnie w obu planach – horyzontalnym i wertykalnym (dzięki wprowadzeniu trzeciego aktora bohater tragiczny mógł się prezentować z różnych stron⁷¹, a jak dyskretny teatralnie i zarazem silny dramatycznie był w tych akcjach udział bogów – to zauważyli już dziewiętnastowieczni krytycy⁷²). I to raczej ten sposób konstruowania teatralnego kosmosu – a nie same rozstrzygnięcia etyczne – mógł najlepiej odpowiadać romantycznemu zapotrzebowaniu. Także w dramacie romantycznym porządek historii wpisywany był przecież w perspektywę wieczności, a żaden z tych planów nie ustępował drugiemu co do swojej rangi. Wiadomo, jak drażniła Mickiewicza elitarna religijność braminów, skontrolowana w prelekcjach paryskich kulturą duchową chrześcijaństwa, zobowiązującą każdego do czynnego świadczenia prawdzie – wobec innych ludzi i całym swoim życiem.

Kaszewski nie proponował ani stworzenia nowej mitologii (jak Schlegel i Schelling), ani reformy chrześcijaństwa (jak Mickiewicz). Wyższość kultury chrześcijańskiej przyjmował jako oczywistość, ale w przeciwieństwie do podobnie rozumującego Hegla – nie rozpatrywał własnej epoki w kategoriach końca historii. Najdobitniej świadczą o tym skierowane w przyszłość postulaty dotyczące rozwoju sztuki dramatopisarskiej – z wymownym pominięciem teatru, które wszakże nie oznacza, że krytyk nie myślał o przywróceniu sztuce teatralnej właściwej godności. Mickiewicz przecież także z tą my-

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ Zob. H.D.F. Kitto, dz. cyt., s. 139-143.

⁷¹ Zob. tamże.

⁷² Kaszewski we wstępie do *Antyfony* odnotował, że tylko w *Ajasie* pojawia się „fizycznie” Atena.

ślą w *Lekcji XVI* radził słowiańskim dramaturgom, by zapomnieli na razie o scenie. Kaszewski w przedmowie do *Antygony* wskazywał na różnice znaczenia teatru w życiu greckiej *polis* i w życiu współczesnych (europejskich) społeczeństw.

Dziś jest on [czyli teatr – M.D.] przybytkiem zabawy; napełnia się widzami tęskniącymi za wrażeniem imaginacji – jest to powszednia rozrywka pomiędzy wizytą a wieczerzą. Teatr w Grecji był instytucją narodową, religijno-polityczną; przedstawienia odbywały się w długich przerwach, w dniach poświęconych periodycznym uroczystościom, na które gromadziła się powszechność grecka; i z tego to względu był on pośrednio jednym ze stawów wiążących różne członki tego politycznego ciała. Ludność udawała się na widowisko w skupieniu ducha, przygotowana poprzednio do słuchania prawd religijnych i politycznych, jakie sztuka miała objawić, i autor byle czym zbyć widzów nie mógł, bo teatr był dla Grecji potrzebą pierwszego rzędu⁷³.

Można domniemywać, że dopiero odnowiony dramat wpłynąć powinien na odrodzenie sztuki teatru w świecie chrześcijańskim. Kierunek to co prawda sprzeczny z naturalnym rozwojem, ale nawet Mickiewicz planował pobudzenie pierwiastkiem duchowym słowiańszczyzny najpierw wyobraźni dramatopisarzy, a dopiero za ich pośrednictwem – reżyserów i dekoratorów. Kaszewski nie wskazywał nawet takich naturalnych pierwiastków, jak wiara i wyobraźnia ludowa. Jego program wywodził się całkowicie z refleksji nad sztuką, ale też tragedia grecka inspirować miała twórców drogą bardzo okrężną. I nieprecyzyjnie wytyczoną. Romantyczny koloryt pozwala się tu uchwycić najlepiej poprzez negacje, gdyż w ramach postulowanej oryginalności mieściła się co prawda zgoda na czerpanie z greckich wzorów, byleby – przeciwnie do modelu realizowanego w klasycyzmie francuskim – „to naśladowanie odbywało się w duchu, nie w formie”⁷⁴. Nic dziwnego, że zagadnieniom związanym z formą greckiego dramatu – jako najmniej przydatnym – Kaszewski niewiele poświęcił uwagi. Chodziło przecież o wynalezienie nowej formy dramatycznej, w której doskonalsza, wyższa kultura chrześcijańska wypowie się w takiej pełni, jak pogańska kultura wyraziła się w tragedii. Wystarczyło tedy wskazać na powiązania formy z duchem czasu i religii, uwypuklając przy tym różnice.

Zapewne zawiódłby się bardzo, kto by oceniając dramat grecki mierzył jego piękności według dzisiejszej stopy. Jak różne stanowisko, tak różne i objawy piękna. Plastyczność form homerycznych przeniknęła tam aż do dramatu; jest on tylko wariantem epepei, a przeto przyzwyczajonemu do wytworności i liryzmu dzisiejszej dykcji, do ruchliwości akcji, która z nędzotki treściowej potrafi coś uczynić – dramat grecki wyda się za suchym, za spokojnym i jednostajnym. Bo w samej rzeczy o ile obfituje on w zdania, o ile odznacza się prostotą, prawdą i pierwotną siłą; o tyle zbywa mu na cieniowaniu i wielostronnych objawach uczuć; tak jak w ogóle sztuka grecka nie wdaje się w mozaikowanie, ale więcej kreśli rysy całkowite od jednego pociągu. Kto zaś zna dokładnie pojęcia i obyczaje świata starożytnego, ten przyzna, że cała duchowość Grecji odbiła się w jej dramacie i nie zdziwi się bynajmniej nie napotykając w nim tego właśnie, co w dzisiejszych jest formułą sakramentalną. Miłość np., to przewodnie uczucie nowej szkoły, trafia się i w greckiej, ale z powodu odmienności stanu społeczeństwa nie jest głównym węzłem sztuki; intryga to rzecz dla niej obca, a razić publiczność niespodziewanymi cięciami (*coups de théâtre*), zdobywać się na efekta, Grek nie potrafił i wymagania widzów po to nie sięgały⁷⁵.

Tym bardziej więc postępowanie „na skróty” – od teatru antycznego do współczesnego – uważał Kaszewski za działania pozorne, chybione i niepożądane.

⁷³ K. Kaszewski, wstęp do: „*Antygona*”..., s. 426.

⁷⁴ K. Kaszewski, *Rozprawa wstępna*, do: „*Edyp król*”..., s. 253.

⁷⁵ K. Kaszewski, wstęp do: „*Antygona*”..., s. 427.

Wprawdzie i dziś jeszcze – powiedział we wstępie do *Króla Edypa* – zdarzają się publiczne przedstawienia tragedji greckich; ale jest to raczej uroczystością akademicką niż wyrozumowaną potrzebą ogółu – wreszcie pytanie, czy by się Grek na to przedstawienie nie skrzywił. Muzykę do nich tworzy się na domysł, a gdzież te naturalne dekoracje, maski i koturny? gdzie nade wszystko widzowie?⁷⁶

Socjologia teatru swoją siłę argumentacyjną zachowywała jednak tylko w odniesieniu do teatru antycznego. Arcydzieła sztuki chrześcijańskiej, takie jak *Faust* czy *Dziady*, osiągnęły – zdaniem Kaszewskiego – wyżyny artyzmu właśnie dzięki temu, że powstały przy całkowitym lekceważeniu warunków sceny i gustów publiczności⁷⁷. Toteż i sceniczność greckich tragedii nie była tą kategorią, którą tłumacz zaprzętałyby sobie głowę. I chyba słusznie, skoro ówczesne pojęcia o sceniczności kształtowała estetyka iluzjonistycznej sceny pudełkowej, obca duchowi teatru greckiego.

3. Mitologia na scenie – oryginały, przekłady, przeróbki i modernizacje

Według ówczesnego stanu wiedzy o estetyce greckiego teatru tragedia przedstawiała dość prosty schemat. Naskicował go Małecki we wstępie do *Elektry* Sofoklesa, pomyslanym w całości jako historycznoteatralna analiza:

Co najwięcej może uderza w sposobie starożytnych tragików, to ścisłość formy, przestawianie na małym w przyborach, słowem – ograniczenie w środkach. Kiedy dramat grecki stanął pod ręką Sofoklesa na wysokości, nad jaką w wiekach starożytnych już się nie wznosił, uważano za regułę, ażeby w sytuacjach pojedynczych, tworzących wątek dramatu, nie działało na scenie nigdy więcej osób razem, jak t r z y. [...]

Pomiędzy tymi trzema osobami zachodzi zawsze taki stosunek, że p i e r w s z a wyczerpuje w sobie całe p a t h o s t r a g i c z n e chwili danej; d r u g a je dzieli z pierwszą, ale w sposób dopełniający tylko, i – że [tak] powiem – powierzchowny; t r z e c i a na koniec pozostaje albo p o n a d, albo p o n i ż e j uczuć, zażegających tamte osoby, i jako taka stanowi w dramacie osobę tylko dodatkową, pomocniczą i podrzędnie współdziałającą. [...]

Działo się zatem, że wszystkie role, które w pojedynczych sytuacjach czyli scenach występowały jako p i e r w s z e, tj. jako całkowicie p a t e t y c z n e, oddawano aktorowi najzdolniejszemu; wszystkie zaś role dopełniające czyli d r u g i e, mniej zdolnemu, a na koniec wszystkie podrzędne czyli t r z e c i e, trzeciemu, najmniej zdolnemu pomiędzy nimi.⁷⁸

Dalej Małecki sprawnie rozdał role, przydzielając pierwszemu aktorowi Elektry, drugiemu Orestesa, Chryzotemis i Klitajmestrę, trzeciemu zaś Ajgistososa i Sługę. Uniwersalność stosowania powyższego schematu uświadamia postępowanie Węclewskiego, który bohaterów Sofoklesowego Ajasa także dzielił między protagonistę, deuteragonistę i tritagonistę, mimo że – jak sam zauważał – w tym dramacie „tylko dwóch aktorów mówi”⁷⁹.

Rekonstrukcja przedstawienia *Ajasa*, zaprezentowana przez Węclewskiego, wskazuje na silne jednak piętno współczesnej sceny iluzjonistycznej odcisnięte na wyobraźni uczonego przeciw filologa. Przykładem najbardziej wymownym wydaje się sugestia zastosowania w teatrze greckim zmiennych dekoracji – pierwsze i najprostsze skojarze-

⁷⁶ K. Kaszewski, *Rozprawa wstępna*, do: „*Edyp król*”..., s. 253.

⁷⁷ „Ile dziś oglądanie się na gust publiczności zmarnowało sił twórczych w prawdziwych talentach; jak dalece wstrzymało rozwój dramatu prawdziwie chrześcijańskiego; dlaczego w takim tłumie nowoczesnych utworów mamy dopiero jednego *Fausta*, jedne *Dziady* – zostawiamy to do uznania ludzi w tej kwestyi interesowanych [...]”. (K. Kaszewski, wstęp do: „*Antygona*”..., s. 427).

⁷⁸ A. Małecki, *Wstęp*, do: *Wyjątek z przekładu tragedji Sofoklesa „Elektra”*, wygotowanego do druku przez Antoniego Małeckiego, „Biblioteka Warszawska” 1953, t. 4, s. 282-283.

⁷⁹ Z. Węclewski, *Wstęp*, do: „*Ajas*”. *Tragedya Sofoklesa*, „Biblioteka Warszawska” 1865, t. 1, s. 32.

nie, jakie swojska praktyka sceniczna podsuwała wobec tekstu dramatycznego, przewidywającego zmianę miejsca akcji:

Rzecz dzieje się w obozie okrętowym Greków, w dolinie trojańskiej założonym. W początku dramatu [...] tylną ścianę sceniczną składają: namiot Ajasa i po obu jego stronach Salamińczyków szatry. Jedną ze ścian bocznych [...] tworzyły innych Greków namioty, druga przedstawiała przestronną równinę trojańską, kończącą się nad brzegiem morza koło przylądka *Rhojteion*. W drugiej połowie dramatu scena się zmienia [...]⁸⁰.

Raz przypisany tu Sofoklesowi przepych inscenizacyjny nabierał rozpędu. W pierwszej części domyślił się tedy Węclewski wysuniętego ekkyklematu z wnętrzem namiotu Ajasa, w części drugiej – wykorzystania bocznych wejść na orchesterę przez chóry szukające samobójcy⁸¹. Ciekawe jednak, że nie wspomniał o żurawiu, na którym – według innych badaczy – pojawić się miała Atena, by w rozmowie z Odyseuszem spoglądać nań z wysoka. Poza tym jednym, wielce niepewnym przypadkiem nie ma jednak w tragediach Sofoklesa scen wymagających użycia żurawia. Wnętrze namiotu – jak przekonują zagorzali obrońcy inscenizacyjnej oszczędności Sofoklesa – mogło pozostawać przestrzenią domyślną dzięki ustawieniu aktora w otwartych wrotach skene. Zmienność miejsca akcji bywa natomiast wykorzystywana właśnie jako argument przeciw realizmowi malowanych dekoracji montowanych na ścianach budynku⁸². Nie znaczy to oczywiście, że Węclewski musiał się mylić. Dzisiejsze polemiki potwierdzają, że rekonstrukcja wykonania *Ajasa* przed publicznością greckiego teatru jest sprawą wyjątkowo kłopotliwą. Rzecz w tym, że dziewiętnastowieczny badacz problemu właśnie nie widział.

Walog naukowy tych „archeologicznych” przedstawień, o których wspominał Kaszewski, wydaje się tym bardziej wątpliwy (paryskim reżyserom wystarczyło, by na scenie stanęły chóry, i już przedstawiali *Króla Edypa* „zupełnie na sposób grecki”⁸³). Tłumacz Sofoklesa skrytykował jednak przede wszystkim tworzenie muzyki „na domysł”. Trudno powiedzieć, jaką teatralną realizację miał na myśli i czy w ogóle miał szansę oglądać którekolwiek z głośnych w latach czterdziestych przedstawień tragedii Sofoklesa z muzyką Mendelssohna (*Antygony* w 1841 i *Edypa w Kolonie* z 1845 roku), które następnymi kompozytorów – Tauberta i Commera – inspirowały do podobnych poczynań wobec *Medei* Eurypidesa i *Żab* Arystofanesa. Teatralna moda wtargnęła i do salonów, w których ponoć z muzyką do tekstów starożytnych występowali nawet Meyerbeer i Berlioz – taką przynajmniej plotkę powtarzała za prasą zachodnią „Biblioteka Warszawska” w 1845 roku, obok opisu spektaklu z muzyką Mendelssohna:

Muzyka do *Antygony* składa się najprzód z introdukcji, miejsce uwertury zastępującej. Po uroczystym acz skromnym wstępie, występuje temat łagodny i tęskny, a po nim wkrótce namiętne allegro w pośpiesznym ruchu i najwięcej nierównym rytmie, co nadaje muzyce gwałtowność, podniesioną jeszcze częstym zmienianiem się *piano* i *forte* i niemniej częstym przyciskiem pojedynczych tonów (*sforzando*). Dalej następują chóry, niekiedy krótkim i nieraz oryginalnym *recitativo* przecinane. Najlepszy pod względem muzycznym jest *Hymn do Bachusa*, najpiękniejszy chór opiewający potęgę Eros (miłości), któremu wszystko, nie wyłączając i bogów, ulega. Wystąpienie *Antygony* i Kreona, jedynych osób indywidualność mających, wybornie przedstawione jest sposobem dramatycznym, to jest deklamacją wierszy miarowych (w niemieckim tłumaczeniu Donnera),

⁸⁰ Tamże, s. 24.

⁸¹ Zob. tamże, s. 26-28.

⁸² Zob. M. Kocur, *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001, s. 112, 214, 202 i 218.

⁸³ „Biblioteka Warszawska” 1858, t. 4, s. 423.

podniesiona jest przygrywającą jej muzyką, albo pojedyncze przegradzającą myśl. Solo raz tylko ma miejsce; zrobione jest dla basu i przeplatane chórem, który także raz tylko bez przygrywki występuje, i jest ten sam, który władzę miłości rozważa. Obszerniejszy i bardziej drobiazgowy rozbiór byłby tutaj zbyteczny. Znaną jest powszechnie wielka Mendelssohna nauka i zdolność do kompozycji, co się też i z dzieła w mowie będącego pokazuje. Co pod względem muzycznym z dramatu Sofoklesa zrobić można było, zrobionym zostało⁸⁴.

Genetyczny związek tragedii greckiej z muzyką pozostawał w oczach dziewiętnastowiecznych uczonych i krytyków faktem bezspornym. Sam Kaszewski przyznawał – ba! posunął się do stwierdzenia – że opera „lubo nie w takim jak dzisiaj znaczeniu, nie była jednak obcą narodom starożytnym”, ponieważ „tragedia [...] i komedia grecka, a następnie rzymska, miały już chóry i coś podobnego do dzisiejszego *recitativa*”⁸⁵. Zaznaczał jednak, że „w jaki tam sposób muzyka była stosowaną i jaką ona była, to pozostanie chyba na wieki tajemnicą”⁸⁶. Tę oczywistą prawdę powtarzał także recenzent kompozycji Mendelssohna, wyraźniej wszakże wskazując przyczynę niemożności rekonstrukcji, tkwiącą w całkowitej nieprzystawalności greckiego dramatu do dziewiętnastowiecznych pojęć o muzyce:

W takim dramacie największą grają rolę pojęcia oparte na wypadku i przeplatane bajkami mitologicznymi; dla uczuć prawie wcale miejsca tu nie ma, bo indywidualność pojedynczych osób mało się rozpościera. Chór, główną dramatu takiego część stanowiący i dający mu formę, zajmuje się opowiadaniem wypadków, z których się dramat wywiązał, poważnymi sentencjami moralności i filozoficznymi spostrzeżeniami, do których skąpe działanie i położenie osób pojedynczych powód daje. To wszystko przechodzi zdolność muzycznego języka, nawet i chórem się tłumaczącego⁸⁷.

Wreszcie doszedł recenzent do przekonania, że w antycznym teatrze muzyka służyła „prawie wyłącznie do odznaczenia akcentu mowy greckiej”⁸⁸, a berlińskie wystawienie tragedii w języku oryginalnym – przywołane w ostatnim zdaniu – przyjął z jeszcze mniejszym entuzjazmem jako przedsięwzięcie ambitne, pracochłonne a bezpłodne, gdyż „przeznaczone tylko dla znawców, podług nas koniecznie przypuszczeniami swoją znajomość rzeczy latających”⁸⁹.

Tymczasem we Francji w roku 1863 „pan Autran, autor znakomitej tragedji z greckiego naśladowanej Córa Eschyleśa [...] wydał [...] Cyklopa wedle Eurypidesa wierszem napisanego”⁹⁰. Wszakże w opracowaniu dramatu satyrowego „nie tłumaczył Eurypidesa, ale tylko naśladował go z wielkim talentem”⁹¹, odpowiadającym oczywiście smakowi francuskiemu:

⁸⁴ *Dramata starożytne z muzyką nowożytną*, „Biblioteka Warszawska” 1845, t. 2, s. 195-196.

⁸⁵ K. Kaszewski, „*Rys historyczny opery polskiej, poprzedzony szczegółowym poglądem na dzieje dramatu muzycznego w Europie*”, napisał Maurycy Karasowski ..., „Biblioteka Warszawska” 1859, t. 4, s. 331. Popularne te porównania – w odniesieniu jednak do klasycystycznej tragedii XVII i XVIII wieku – tłumaczy Elżbieta Nowicka podobieństwem wykonawczym tragediowej deklamacji i operowego recytatywu, ugruntowanym przez francuską szkołę deklamacji klasycznej. Zob. E. Nowicka, *Omamienie – cudowność – afekt...*, s. 113.

⁸⁶ K. Kaszewski, „*Rys historyczny opery polskiej*” ..., s. 331.

⁸⁷ *Dramata starożytne z muzyką nowożytną...*, s. 193-194.

⁸⁸ Tamże, s. 195.

⁸⁹ Tamże, s. 196.

⁹⁰ „Biblioteka Warszawska” 1863, t. 3, *Kronika paryska*, s. 139.

⁹¹ Tamże, s. 141.

Autor francuski pojął, że pewne żarty dobrze przyjmowane w Atenach nie uszłyby w Paryżu; złądził przeto wszystko, co mogło razić delikatne ucho, ale dramatyczne kwiaty Greka odkwitły we francuskim ogrodzie⁹².

Podobnie inny tłumacz potraktował Arystofanesa:

Profesor literatury starożytnej, pan Fallex, przetłumaczył komedie Arystofanesa, ale te tylko, które mogą czytać wszyscy. Oddał tym sposobem przysługę publiczności i autorowi. Ogół nie składając się z erudytów, nie ma potrzeby znać szczegółowo całego rusztowania, złożonego z aluzji, przycinków i osobistości, dziś bez znaczenia; jak również nie ma potrzeby brukać umysłu w bezwstydzie, którego nasze czasy nie znoszą. Autor może tylko zyskać na tym wyzbieraniu samych pięknych i prawdziwych rzeczy, stanowiących jego nieśmiertelność⁹³.

W tym kontekście bardziej zrozumiała staje się obrona teatru Wiktora Hugo na drodze porównania z „okropnościami” greckiej tragedii, które w tym samym czasie przeprowadzał Felicjan Faleński. Jego mowa obrończa w 1864 roku brzmi jak spóźnione echo sporu klasyków z romantykami – próba ratowania teatru zamierającego przed naporem estetyki teatru martwego już od dawna. A jednak problem musiał być aktualny, skoro go Faleński podejmował. Tyle że dla odrzucenia klasycystycznego sposobu ożywiania antycznej tradycji używano już innych argumentów. Recenzja z okolicznościowego przedstawienia Medei w rocznicę urodzin Corneille’a akcentowała nieprzystawalność samej treści mitycznego podania do współczesnych konwencji zarówno teatralnych, jak i obyczajowych:

[...] Medea należy do grup bohaterki mitologicznych, które straciły swoje prawo obywatelstwa w nowoczesnym teatrze. Jakież zajęcie budzić mogą bajki pogańskie wyjęte ze swojego okolenia, ze swojej ramy, z tego splendoru poezji starożytnej, które im zwraca słońce i lazur rodzimy. Pozbawione cudownego żywiołu, w którym żyły, owe córki wyobraźni helleńskiej schną i stygną. Nie są już boskie – zaledwie ludzkie. Co znaczy Medea bez cudów złotego runa, bez swoich ziół czarownych, bez zaklętego kotła, gdzie stary Eson odmładza ludzi, bez cugów skrzydlatych wężów, które ją wożą z Kolchozy do Teb, a z Koryntu do Aten, błyszczącą jak meteor? Jest tym samym, czym by była operowa czarodziejka po zgaszeniu świeczników i zwinięciu dekoracji.

Egzorcyzmowana czarownica staje się niezrozumiałą potworą, przechodzi z królestwa piekieł do królestwa zwierząt. Na scenie schodzi do rozmiarów zazdrosnej kobiety, która się mści na niewiernym mężu, zabijając jego dzieci. Zbrodnie jej, przestając być bajeczne, stają się bezecne⁹⁴.

Romantyczna recepcja mitu Medei akcentowała motyw cierpienia⁹⁵. Wszelako materii dla chrześcijańskiej tragedii tudzież argumentów dla tezy o postępach antycznej moralności ku chrześcijaństwu – trudno by się było w podaniu tym doszukać. Zresztą tragedie Eurypidesa, najintensywniej eksploatujące postacie krwawych mitycznych heroin, nie uchodziły już za świadectwo moralności pogańskiej – prędzej za dowód demoralizacji. Jak bardzo zaś irytowała chrystianizacja mitów pogańskich, przekonuje sprawozdanie z wystawienia w Paryżu *Fedry* Conrادية, która n a w e t w zestawieniu z tragedią Racine’a wypadła blado, gdyż mimo wszystko „charakter Fedry w Rasynie po-

⁹² Tamże.

⁹³ „Biblioteka Warszawska” 1863, t. 4, *Kronika paryska*, s. 491-492.

⁹⁴ „Biblioteka Warszawska” 1868, t. 3, *Kronika paryska*, s. 307.

⁹⁵ Paradoksalną nieco prawidłowość zastąpienia w romantycznym światopoglądzie odrzuconych „politycznych” bohaterów klasycyzmu – Juliusza Cezara, Wergiliusza i Eneasza, Sofonisby i Merope – nowymi, związanymi już nie z historią, lecz z cierpieniem – jak Ifigenia, Prometeusz, Medea i chrześcijanie z czasów Nerona – odnotowuje Włodzimierz Szturc (*Tradycje antyczne w dramacie europejskim doby romantyzmu*, w zbiorze: *Inspiracje Grecji antycznej...*, s. 65-66).

rywa niezwykłą siłą, ogniem namiętności, wydzierającym się z pęt narzuconych”, tymczasem Conradi „odmienił charaktery Fedry i Hipolita, odmieniając i ideę, którą tu zrobił rozwiązaniem umyślnie tendencyjnym”⁹⁶.

W tragedii albowiem starożytnej bohaterowie, działając pod naciskiem nieprzebranego fatum, stawali się ofiarami win popełnionych przez ich przodków albo ofiarami woli bogów; ulegając zaś mściwym bogom, skarżyli się bezwiednie nie mogąc sobie ich gniewu wytłumaczyć; tu przeciwnie autor przez usta Tezeusza i Fedry podaje objaśnienia moralno-logiczne, będące już owocem idei nowej, a kto wie, czy nie wprost chrześcijańskiej. Tezeusz rażony gromem zdrady małżonki, powiada żałośnie zawodzącej Fedrze, że jej nieszczęścia są następstwem jej występku – porzucenia ojca Minosa i siostry Ariadny. Autor zmieniając fatalizm na ideę postępową i moralną, chciał może dowieść, że już i w owym mistycznym świecie starożytnym półbogów i bohaterów, dniało już przeczenie osobistej odpowiedzialności i kary, a nie ślepego fatalizmu. Hazardowna to nowość taka reforma, a o jej niefortunności dziś już wątpić nie można, bo *Fedra* runęła po kilku przedstawieniach, tym razem wcale sprawiedliwie⁹⁷.

Można odnieść wrażenie, że kanoniczna krytyka siedemnasto- i osiemnastowiecznego klasycyzmu starzała się razem z całą kulturą romantyczną. Wraz z rumieńcem świeżości traciła siły i młodzieńczą bezkompromisowość. Po części być może wynikało to z poczucia niespełnienia w zakresie odrodzenia w romantyzmie dziedzictwa antyku – mimo całego bogactwa podejmowanych tematów i motywów. Nie wszystkie przecież uważano za zdezaktualizowane. W ocenie francuskiego klasycyzmu Kaszewski najpierw podkreślił jego zasługi w popularyzacji tragedii, później dopiero skrytykował błędną strategię naśladowczą, skupioną na przesadnym „wyglądaniu”, znajdując wszakże dla niej historyczne uzasadnienie⁹⁸, i ostatecznie deklarował:

Z tym wszystkim nie potępiamy naśladownictwa, ale zalecamy je o tyle, o ile ono nie przechodzi w podrznięcie. Już to leży w naturze rzeczy, iż wielki utwór będzie zawsze wzorem, wskazówką, nauką; bez wpływu on pozostać nie może. Iluż to poetów zawdzięczamy Byronowi: u nas cała niemal literatura piękna XIX wieku z niego wzięła początek; wiele też do niej przyłożyli się: Szyller, Goethe, a i Szekspir po części. Jednakże ta literatura nasza wcale naśladowczo nie wy-

⁹⁶ E. Lubowski, *Przegląd teatralny*, „Biblioteka Warszawska” 1873, t. 2, s. 395.

⁹⁷ Tamże, s. 398-399.

⁹⁸ „Poznajomienie ogółu z tragedią grecką winniśmy Francuzom. W XVII wieku, pod rządem w i e l k i e g o m o n a r c h y, pominąwszy dobijanie się potęgi materialnej, Francja pragnęła wszystkiego, co stanowi sławę narodu: nieodzowną tu była i literatura. Sąsiedni dwór miał swego Szekspira, którego z każdym dniem coraz bardziej ubóstwiał; dwór Ludwika XIV zapragnął własnego teatru, aby i w tem nie stać niżej od Anglii. Ależ teatr nie przychodzi tak na zawołanie, i Szekspirowie nie rodzą się jak grzyby po deszczu; zgodzono się więc na kilka talentów dramaturgicznych, i tym powierzono szlachetną misję wyhodowania teatru narodowego, który by zrównoważył angielski. Ale od czegoż było rozpocząć? W dziejach narodu leżały wprawdzie obfite materiały do dramatu, ale, albo nie wiedziano, jak się wziąć do ich obrabiania, albo zupełnie oczy na nie zakryto: tak przynajmniej domyślać się trzeba. Teatr grecki, przeciwnie, dostarczał gotowe formy wypełnione bogatą treścią; na niego więc zwrócono uwagę i wzięto go za kopalnię, z której miały powstać klejnoty, zdobiące ówczesną literacką epokę Francji. Tłumaczyć wprost utwory dramaturgów greckich, i przedstawiać je na wytwornym teatrze dworu, wobec woniejących widzów, było niepodobieństwem. I pod innymi nawet warunkami, ani logiki, ani powodzenia zamiar ten by nie miał. [...] Nie mamy przeto za złe Francuzom, że tragedij greckich wprost dla teatru swego nie tłumaczyli: oni przedsięwzięli je naśladować. Byłoby to bardzo rozumnie, gdyby to naśladowanie odbywało się w duchu, nie w formie; ale stało się przeciwnie” (K. Kaszewski, *Rozprawa wstępna*, do: „*Edyp król*”..., s. 252-253).

gląda, gdyż naśladownictwo to ograniczyło się na samym zrozumieniu pomysłów mistrza, a nie zstąpiło do ich kopiowania⁹⁹.

Przeszłość bowiem „pouczać może i powinna, ale powtarzać się nie może, bo to przeciw jej przeznaczeniu”¹⁰⁰.

Przyznać też trzeba, że Kaszewski bezbłędnie rozpoznał najważniejsze dla współczesności mity – Edypa i Prometeusza, które na sposób Heglowski – niepopularny w romanizmie – rozpatrywał w kategoriach tragicznego pojednania¹⁰¹. Mit Edypa oszałamiającą karierę zrobił dzięki Freudowi, ale i wcześniej Egger na przykład powiadał, że w dziejach rodzin Edypa i Atreusza „odbija się walka wszystkich namiętności, które duszę człowieka to podnoszą, to rozwijają, to gwałtem ciągną w jednym kierunku, to miotają bez sił na wszystkie strony”¹⁰². Hegel najpiękniejszy przykład pojednania wewnętrznego widział w Edypie w Kolonie, odczytywanym jednak wbrew interpretacji chrześcijańskiej nie w duchu boskiego przebaczenia grzesznikowi, lecz pogańskiej odbudowy świadomości „przez wyzwolenie jej z walki potęg etycznych i gwałcenia ich praw”¹⁰³.

Kaszewski na trzech tragediach Sofoklesa z dziejów rodu Edypa budował swoją koncepcję greckiej tragedii odradzającej sztukę współczesną. Lektura mitu prometejskiego z uwzględnieniem szansy jego oddziaływania na sztukę współczesną przebiegała krętymi ścieżkami.

Najpierw był artykuł sprowokowany przekładem Ajschylosowej tragedii, ogłoszonym w 1867 roku. Rozprawka Kaszewskiego, *Podania o Prometeuszu. Tragedia grecka p.n. „Prometeusz w okowach”*. Przekład jej dokonany przez Józefa Szujskiego, wbrew sugestii podtytułu i zawartej w pierwszych zdaniach zapowiedzi – nie była zwykłą recenzją (wartość tłumaczenia krytyk zbyt krótką wzmianką o stylistycznych postępach Szujskiego), lecz komparatystycznym mitoznawczym komentarzem.

Konieczność sporządzenia takiego mitologicznego rusztowania uzasadniało założenie, że Ajschylos „to poeta obcujący tylko z bogami i z tymi, co się równają bogom – jego sztuka nogą tylko dotyka ziemi, ale pierś jej zawsze i na każdym miejscu oddycha powietrzem nieba”¹⁰⁴. Dawność, pierwotność tragedii Ajschylosowej wymagała dodatkowo odwołania do starożytnych mitografów i wyboru wersji legendy najbliższej owej czystej religijności świata żywego mitu.

Goethe – a za nim Marks – nakładał na obraz Prometeusza zapisany w tragedii wizję tytana lepiącego ludzi, aby – jak powiada Maria Janion – „umocnić ludzi przełomu w ich zuchwałym antropocentryzmie” przez akcentowany aspekt podobieństwa dzieła stworzenia do samego zbuntowanego stwórcy¹⁰⁵.

Ten wątek, odnaleziony dopiero w „ostatniej wersji, którą zamieszcza Pauzaniusz”¹⁰⁶, Kaszewski świadomie wyłączył poza obręb pierwotnej kultury religijnej Greków jako nie występujący u Hezjoda, a więc obcy i Ajschylosowi. *Teogonia* Hezjoda

⁹⁹ Tamże, s. 256.

¹⁰⁰ Tamże, s. 253.

¹⁰¹ Zob. M. Janion, *Tragizm*, w: *Prace wybrane*, t. 2: *Tragizm, historia, prywatność*, Kraków 2000, s. 51-61.

¹⁰² *O moralności legend dramatycznych...*, s. 47.

¹⁰³ Cyt. za M. Janion, dz. cyt., s. 61.

¹⁰⁴ K. Kaszewski, *Podania o Prometeuszu. Tragedia grecka p.n. „Prometeusz w okowach”*. Przekład jej dokonany przez Józefa Szujskiego, „Biblioteka Warszawska” 1867, t. 3, s. 271.

¹⁰⁵ M. Janion, dz. cyt., s. 56.

¹⁰⁶ K. Kaszewski, *Podania o Prometeuszu...*, s. 272.

stała się dla polskiego krytyka podstawowym kontekstem i głównym przewodnikiem po krainie myśli wielkiego tragika. Streszczenie całej historii powstania świata z Chaosu, małżeństwa Gai z jej synem Uranosem, pozbawionym władzy nad światem przez swego syna Kronosa, władającego wraz z Tytanami aż do ich obalenia przez najmłodszego z synów władcy – Zeusa, służyło Kaszewskiemu do zarysowania sytuacji wyjściowej, która i tak wymagała jeszcze objaśnienia skomplikowanych relacji między Zeusem, walczącym z innymi Tytanami siłą, a oszczędzonym Prometeuszem – Tytanem sprzymierzonym początkowo ze zwycięzcą, a ostatecznie też zwalczanym (za jego umiłowanie rodzaju ludzkiego, podstępne podsunięcie w ofierze bezwartościowych kości i tłuszczu oraz wykradzenie ognia), ale zwalczanym „walką sił intelektualnych”¹⁰⁷, czyli przez podrzucenie ludziom Pandory, uwalniającej rękami Epimeteusza wszelkie plagi, i przez dręczenie przykutego do skały dobroczyńcy ludzkości.

Dopiero tak zrekonstruowaną na podstawie *Teogonii* Hezjoda strukturę mitu zestawili Kaszewski z tragedią Ajschylosa. Sam zaś sposób zestawienia prowokuje do kroku tyleż ryzykownego, co nieodparcie pociągającego, jakim będzie pytanie o to, czy można mitoznawczym analizom dziewiętnastowiecznego krytyka przypisać strategię rozbijania mitu na konstytutywne jego jednostki – mitemy, wynalezione dopiero w wieku dwudziestym. Oczywiście mitemy postrzegane tu być muszą nie w takim znaczeniu, jakie im nadał Claude Lévi-Strauss, definiując tę strukturalną jednostkę jako wiązkę relacji nieraz bardzo od siebie w diachronicznym porządku historii mitycznej odległych, ale w porządku synchronicznym tworzących jednolitą strukturę znaczeniową, jak powtarzający się w historii rodu Labdakidów motyw „przecenienia więzi pokrewieństwa” (w małżeństwie Edypa z Jokastą czy pogrzebaniu ciała brata przez Antygonę), konstytuujący jeden mitem, albo przeciwny mu drugi mitem, czyli motyw „odwartościowania stosunków pokrewieństwa”¹⁰⁸ (zabicie Lajosa przez Edypa i śmierć Polineksesa z ręki brata – Eteoklesa). Takich jednostek dziewiętnastowieczny badacz – przynajmniej w tej pierwszej rozprawie o Prometeuszu – jeszcze nie ustanawiał. Wiadomo jednak, że pojęcie mitemu oderwało się z czasem od ściśle strukturalistycznej teorii jego twórcy. Włodzimierz Szturc posługuje się pojęciem mitemu dla określenia „najmniejszej jednostki znaczącej mitu”, wyróżniając obok niego jeszcze archimitem, a więc częśćkę archimitu.

Archimit – to zazwyczaj jednolity tekst (lub spójny zespół tekstów) o znaczeniu uniwersalnym, oparty na strukturze inicjacji przedstawionej bezpośrednio przez działania bohaterów lub pośrednio przez narratora. Inicjacja polega tu na pokonywaniu coraz to wyższych stopni poznania, wtajemniczeniu bohatera w świat leżący u podstaw danego mitu. W tym sensie jest to droga, którą bohater musi przebyć, by wyjść ze stanu niewiedzy i ciemności w stan objawienia. Droga ta jest zarazem ciągiem „rytów przejścia” (*rites de passage*), których spełnienie jest warunkiem postępu. Opowieści o pokonaniu danego rytu, o udanej próbie częścikowej, stanowią treść mitemu, podobnie jak opowieść o całej drodze – treść mitu¹⁰⁹.

Nie całkiem zgodnie z tą definicją, sformułowaną z myślą o takich mitach, „które stanowią odbicie problemów człowieka współczesnego są zarazem rekapitulacją dziejów ludzkich dążeń i poczynań, a także otwarciem nowych perspektyw rozumienia człowie-

¹⁰⁷ Tamże, s. 273.

¹⁰⁸ Zob. C. Lévi-Strauss, *Struktura mitów*, w: *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Warszawa 2000, s. 185-208.

¹⁰⁹ W. Szturc, *Faust Goethego. Ku antropologii romantycznej*, Kraków 1995, s. 10-11.

ka”¹¹⁰, ale na swój własny i zbliżony jednak sposób, swoistym archimitem uczynił Kaszewski Teogonię Hezjoda, na podstawie której z historią Prometeusza związał dwa archimitemy:

Źródłem więc tego podania są dwa uczucia: jednym jest stosunek bóstw do człowieka, drugim stosunek jednej płci do drugiej. Jakoż, bogowie współcześni są źle względem ludzi usposobieni, gdy przeciwnie dawniejsi byli im przyjaźni, i oto najzdolniejszy z nich występuje jako najgorliwszy i niezmordowany bohater ludzkości. Niemniej jednak sam nadmiar zręczności jego dowodzi zupełnego upadku sprawy, którą on poślubił. Podstępem pozbawia on Zeusa najlepszej części ofiar, a tym sposobem wywołuje i usprawiedliwia zarazem groźny odwet, którego stanowczo odwrócić nie może – odwet ten odbywa się w jego nieobecności, Epimeteusz w jego niejako imieniu dobrowolnie wpada w zasadzkę, którą nań zastawiono. Tym sposobem chociaż Hezjod niewolę ludzkości przypisuje złemu usposobieniu Zeusa, jednakże pobożność jego nasuwa mu dwa powody usprawiedliwiające bóstwo: raz, że ludzkość sama pozbawiła Zeusa przynależnej mu prawnie części ofiar; po wtóre, że taż ludzkość była stroną przyzwalającą na własną zgubę. Te więc uczucia, pod względem stosunku człowieka do bóstwa, były jednym z żywiołów, które dały początek temu podaniu. Drugim żywiołem jest przekonanie, iż przyczynę wielkich nieszczęść człowieka stanowią kobiety, bez których on jednak obejść się nie może, i myśl ta często i energicznie wypowiedziada się przez usta wielu poetów greckich¹¹¹.

Następnym krokiem było porównanie rozkładu mitemów u Hezjoda i Ajschylosa:

Otóż i podanie o Prometeuszu, według poematów hezjodycznych, w formie swej najdawniejszej [...] posłużyło za podstawę szczytnej tragedii Eschyleśa. Poeta ten zaprowadził znaczne zmiany w toku legendy, a przede wszystkim przedstawia on ród ludzki nie tak jakoby on już niegdyś doświadczał stanu swobody i pomyślności, którą następnie utracił, ale jakoby od razu był słabym i nędznym. Nie wspomina on ani o owej sławnej sztuce Prometeusza przy podziale ofiar, ani o utworzeniu i zesłaniu Pandory, które to szczegóły są wydatnymi punktami opowiadania hezjodycznego: przeciwnie, wykradzenie ognia, z lekka zaledwie dotknięte w Hezjodzie, wydatniejsze u Eschyleśa z pewnym nawet naciskiem. [...]

Pokazuje się, że wykradzenie ognia, podług planu Eschyleśa, było głównym punktem oskarżenia przeciw wielkomyślnemu winowajcy¹¹².

Istotnym wkładem autorskim, dostrzeżonym przez Kaszewskiego u Ajschylosa, był „nowy stosunek Prometeusza do Zeusa”, oparty na nielojalności nowego władcy wobec dawnego sprzymierzeńca i strzeżonej przez Prometeusza tajemnicy, od której wyjawienia zależy przyszłość Zeusa. Owej „wyższej konieczności”, zapisanej w tajemnicy Prometeusza, a potężniejszej niż wola samego władcy Olimpu, Kaszewski nie traktował – jak to dziś czyni Kitto – jedynie w kategoriach sprężyny dramatycznej. Na niej próbował opierać swą rekonstrukcję nie zachowanych części Ajschylosowej trylogii, przyjmując dla jej części ostatniej tytuł *Prometeusz wyzwolony*, dla pierwszej zaś *Prometeusz ognionośca*, choć bardziej popularna teoria – przy zachowaniu założenia o ostatecznym „wyzwoleniu” bohatera – mówi, że Prometeusz niosący ogień miał być właśnie częścią trzecią¹¹³. Układ zaprezentowany przez Kaszewskiego był jednak – jak się zdaje – w epoce romantyzmu rozpowszechniony właśnie dlatego, że bardziej efektownie wyglądało jego odrzucenie. Spostrzeżenie, które zanotował Stefan Srebrny, a za nim podjęła Maria Janion – że romantyczna recepcja prometejskiego mitu przebiegała „w kierunku sprzecznym z intencją autora” – było już własnością samych romantyków. W Przedmowie do swojego

¹¹⁰ Tamże, s. 10.

¹¹¹ K. Kaszewski, *Podania o Prometeuszu...*, s. 275.

¹¹² Tamże, s. 276.

¹¹³ Zob. J. de Romilly, *Tragedia grecka*, przeł. I. Sławińska, Warszawa 1994, s. 59-61.

Prometeusza wyzwolonego Shelley otwarcie polemizował z Ajschylosem:

Prometeusz wyzwolony Ajschylosa przewidywał pojednanie Jowisza ze swoją ofiarą za cenę wyjawienia niebezpieczeństwa zagrażającego imperium wskutek zawarcia małżeństwa z Tetydą. Zgodnie z tą wersją tematu Tetyda poślubiła Peleusa i Prometeusza, uwolnionego z więzów przez Herkulesa. [...] Lecz, po prawdzie, odczuwałem niechęć do tak lichego rozwiązania jak pojednanie bohatera z ciemniźcycelem rodzaju ludzkiego¹¹⁴.

Podobnie Goethe i Byron, a później Marks i Nietzsche – każdy z innego punktu widzenia i w imię innej idei – przetwarzali tragedię Ajschylosa w wyraz nieugiętego buntu, dumnego cierpienia, wzmocnionego wołą zrównania się z bóstwem¹¹⁵. W romantyzmie polskim Leszek Elektorowicz odnajduje przewyciężenie prometeizmu romantycznego, najsilniej wyrażone w III części *Dziadów*, którą warto przywołać w kontekście dalszych ocen krytycznych, pamiętając jednak, że to przewyciężenie – oparte na Boskim miłosierdziu i odpuszczeniu grzechu pyszałkowi dzięki wstawiennictwu innych osób – niewiele ma wspólnego z Heglowskim pojednaniem, a i sam prometeizm doprowadzony został przez Mickiewicza do takiej skrajności, że w nowszej literaturze przedmiotu nawet przestał być tą nazwą określany, zauważono bowiem, iż żądanie absolutnej władzy nad ludzkimi duszami odbiera buntowi Konrada szlachetny pierwiastek prometejski – przy zachowaniu jego tytanicznej mocy¹¹⁶.

Rekonstrukcja kształtu całej trylogii w wykonaniu Kaszewskiego postępowala szlakiem wytyczonym w dziele Hezjoda i krótkiej notatce Cyserona, jakkolwiek finałowe runięcie skały z przykutym do niej Prometeuszem nie otwiera właściwie zachowanej tragedii na takie bezpośrednie nawiązanie, przewidujące udział Heraklesa. Być może dlatego badacz uczynił swój wywód raczej podniętą dla wyobraźni, kierując uwagę na „tryumfalne wzruszenia i entuzjazm liryczny wobec takiego rozwiązania”, zwiastującego „jakiś przedsmak nieśmiertelnej doby Peryklesa i jakoby wspaniały, wstępny pochód tych czasów pełnych chwały, w których Ateny [...] patrzyły, jak przez pół wieku do tego szczupłego zakątka ziemi cisnęły się wszystkie cuda świata”¹¹⁷. Wizja ta uzasadniać miała bezpardonowy atak na Shelleya, który w ajschylojskim, by tak rzec, „opakowaniu” mitologicznym przemycił „rodzaj dytyrambu na cześć jakiegoś przyszłego w i e - k u r o z u m u, którego smutne próby przedstawił i zamazał koniec XVIII-go wieku”¹¹⁸.

Nie była to ocena całkiem sprawiedliwa. *Prometeusz wyzwolony* Shelleya, napisany w 1820 roku, antycypował – jak wiadomo – przeobrażenie greckiego herosa w mityczną postać epoki rewolucji przemysłowej, Frankensteina, i zapowiadał przejęcie dziedzictwa Prometeusza przez naukę i technologię¹¹⁹. Ta zmodernizowana domieszka racjonalizmu – obecna przecież w micie prometejskim od zarania (pod postacią przewodniej roli półboga – opiekuna ludzkości, nauczyciela i budowniczego) – zauważalna jest w dramacie Shelleya – jak powiada Leszek Elektorowicz – „przy całej niematerialności jego tworzywa poetyckiego”¹²⁰.

¹¹⁴ P.B. Shelley, *Prometeusz wyzwolony*, przeł. L. Elektorowicz, Kraków 1982, s. 7.

¹¹⁵ Zob. M. Janion, dz. cyt.

¹¹⁶ Zob. W. Weintraub, „*Dziadów*” część trzecia: manifest profetyzmu, w: *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*.

¹¹⁷ K. Kaszewski, *Podania o Prometeuszu...*, s. 284.

¹¹⁸ Tamże.

¹¹⁹ Zob. L. Elektorowicz, *Posłowie*, do: P. B. Shelley, *Prometeusz wyzwolony*, przeł. L. Elektorowicz, Kraków 1982.

¹²⁰ Tamże, s. 177.

Rozwiązanie tej kwestii Paul Johnson widzi w podążaniu myśli Shelleya drogą wyznaczoną przez Kanta, w twierdzeniu, że „materia jest u podstaw swoich niematerialna, siły elektryczności, magnetyzmu i światła tworzą dynamiczny system podobny do myśli, której materia jest niczym innym, jak siłą w spoczynku”¹²¹. Dlatego w IV akcie Prometeusza wyzwolonego Shelley „przedstawia prometejski ogień we współczesnej formie elektryczności”¹²², a sam dramat – co też wytykał Kaszewski – jawi się faktycznie jako „dziwna mieszanina symboliki i namiętności, mistycyzmu i materializmu”¹²³. To samo jednak można powiedzieć o wszystkich mistyczo-historiozoficznych syntezach późnego romantyzmu, przywołując chociażby prelekcje Mickiewicza, rozprawy Cieszkowskiego czy mistyczne pisma Słowackiego, które – wedle określenia Marty Piwińskiej – „do połowy zgadzają się z Biblią, a od połowy z teorią ewolucji”¹²⁴. I jednak – wbrew opinii Kaszewskiego – Shelley to mimo wszystko nie „splennik zawzięty przeciw społeczności”, skoro przyszłej ludzkości na drogę opanowywania twórczych potęg natury (charakteryzowanych w perspektywie mitologii i teorii ewolucji) pozostawiał w Prometeuszu wyzwolonym bliżej nieokreślonego „ducha wszechmiłości”. A prawda, że nieokreśloność ta podszyta była ateizmem, na który z równą siłą jak Słowacki (w korespondencyjnych wzmiankach o Shelleyu) nie godził się Kaszewski. Ten protestował jednak w imię ocalenia ajscylyjskiej prawdy mitu:

Nie w takim zupełnie duchu mogłaby nastąpić restytucja (gdyby jaka nastąpić mogła) idei Eschylowej, i wieszcz grecki, o ileśmy go poznali, wyparłby się od dna do dna wszelkiej wspólności z podobnym kierunkiem¹²⁵.

Spostrzeżenie niby trafne, choć w swym emocjonalnym tonie sprzeczne właściwie z głoszonym wcześniej programem naśladowania nie przechodzącego w „podrzeźnianie”.

W tej sytuacji można by oczekiwać, że późniejsza o dwadzieścia lat rozprawa Kaszewskiego zatytułowane *Dwaj Prometeusze* okaże się swoistą repliką *Porównania „Fedry” Racine’a z „Fedrą” Eurypidesa*, ogłoszonego w roku 1807 przez Augusta Wilhelma Schlegla, który już na wstępie ostrożnie „mniemał się obowiązany [...] przyznać wyższość *Fedrze* Eurypidesa”¹²⁶ – i że w tej replice postromantyczny komparatysta zdyskredytuje romantyczny dramat z greckiej mitologii utkany, tak jak komparatysta wczesnoromantyczny sponiewierał przeróbkę klasycystyczną. Tak się jednak nie stało. Chociaż w jednej kwestii byli zgodni, gdyż pod zastrzeżeniem Schlegla, że krytyka jego nie dotyczy „niezrównanych piękności harmonijnego i prawdziwie poetycznego wysłowienia”¹²⁷ Kaszewski ochoczo by się podpisał.

W tym czasie pracował właśnie – albo dopiero zabierał się do pracy – nad ogłoszonym w roku 1889 własnym przekładem tragedii Ajschylosa. W dodanym do niego *Słowie wstępny* powtarzał zasadniczy zrąb wcześniejszego swego wywodu, rozbudowując nieco partie mitograficzne, rozszerzone też o kontekst właściwy poszczególnym scenom dramatu, co nadal uzasadniał niezrozumiałością starożytnego tekstu w oderwaniu od

¹²¹ P. Johnson, *Siły, maszyny, wizje*, przeł. M. Kucharska i W. Królikiewicz, w: *Narodziny nowoczesności*, Gdańsk 1995, s. 606.

¹²² Tamże, s. 605.

¹²³ K. Kaszewski, *Podania o Prometeuszu...*,

¹²⁴ M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1999, s. 250.

¹²⁵ K. Kaszewski, *Podania o Prometeuszu...*, s. 284.

¹²⁶ *Porównanie „Fedry” Rasyna z „Fedrą” Eurypidesa. Rozprawa Augusta Wilhelma Szlegla w roku 1807 w Paryżu wydana – a w roku 1829 na język polski przełożona*, Warszawa 1830, s. 6.

¹²⁷ Tamże.

kontekstu podań religijnych. Nie był już jednak tak bezwzględnie stanowczy w dowodzeniu „nieziemskości” sztuki dramatycznej Ajschylosa. Scenę rozgrywaną między Prometeuszem i Okeanosem rozpatrywał już otwarcie w kategoriach psychologii, przeciwstawiając nieugiętości Prometeusza „rozsądek i tchórzostwo” jego stryja, który w zalecanych pertraktacjach z Zeusem „oświadcza gotowość pośrednictwa, poświęcenia się osobistego, ale znać po całym sposobie dykcji, iż ofiaruje się tym śmieiej, im bardziej po stanowczości i oporze Tytana przekonany jest, że on wszelką ofiarę z jego strony odrzuci”¹²⁸. Całą tę psychologiczną rozgrywkę, przyprawioną domieszką ironii, spuentował Kaszewski uznaniem w poecie „znakomitego obserwatora delikatnych stosunków ludzkich”¹²⁹. A przecież Prometeusz i Okeanos są bogami!

Pogłębiony wizerunek psychologiczny postaci odpowiadał postawionej wcześniej, w artykule o „dwóch Prometeuszach”, tezie, że w porównaniu z ulotnością dramatu Shelleya tragedia starożytna nawet w swej pierwotnej Ajschylosowej formie prezentuje wyraziste charaktery. *Słowo wstępne* pomyślane zostało jako przeprowadzenie jej dowodu. Kaszewski zmierzał do wniosku, że przy całym „niewyrobieniu” formy (zasługę jej wykształcenia, zgodnie z powszechnym mniemaniem, przypisywał krytyk Sofoklesowi) Ajschylos przedstawił już pełny „materiał dramatyczny”, czyli – po pierwsze – „konflikt pomiędzy siłami równymi, a nie mogącymi się pogodzić”¹³⁰ oraz – po drugie i jakby ważniejsze – złożone charaktery. Złożone, bo w postawie Okeanosa współczucie dla pokrzywdzonego i uznanie obowiązków nałożonych przez więzy pokrewieństwa ściera się z uległością wobec Zeusa i strachem przed jego gniewem, a i sam Prometeusz okazuje się nie tak wcale nieugięty. Nie znajdując lepszego uzasadnienia dla wejścia Io – jakkolwiek późniejszym krytykom wystarczało spostrzeżenie, że „nieszczęścia Ijony przedstawiają tu jakoby nowy i oczywisty dowód okrucieństwa Zeusa”¹³¹ (na tym właściwie poprzestaje Kitto) – Kaszewski dowodził, że „pobyt Ijony przyczynia się do wydobycia z Prometeusza tej tajemnicy dotyczącej Zeusa, groźnej dla niego w przyszłości”, że wręcz ulegając namowom chóru i samej Io Prometeusz „powoli wypowiada, jakim sposobem Zeus może być przez własną nieoględność zrzucony z tronu świata i zarazem co go ustrzec może od tej katastrofy”¹³². A przecież pod wpływem łagodnej perswazji chóru Prometeusz wypowiada tylko przestrożę, która we współczesnym przekładzie Stefana Srebrnego brzmi tak:

Butny jest, zadufany w sobie Zeus – a jednak
 przyjdzie nań czas pokory i strachu: albowiem
 takie zamyśli stadło, że ze stolca runie
 królewskiego i noc go pochłonie!
 [...]
 takiego przeciw sobie sam gotuje ninie
 zapaśnika, przemożne, niezwalzone dziwo!¹³³

¹²⁸ K. Kaszewski, *Słowo wstępne*, do: „Prometeusz w okowach”. Tragedya Eschylosa, „Biblioteka Warszawska” 1889, t. 2, s. 247.

¹²⁹ Tamże, s. 248.

¹³⁰ Tamże, s. 251.

¹³¹ Tamże, s. 249.

¹³² Tamże, s. 249-250.

¹³³ Ajschylos, *Prometeusz w okowach*, przeł. S. Srebrny, w zbiorze: Ajschylos, Sofokles, Eurypides, *Antologia tragedii greckiej*, oprac. S. Stabryła, Kraków 1989, s. 66.

Dopiero ta przestroga wywołuje niepokój Zeusa i interwencję Hermesa, a na jego nawiązanie i groźby dumny tytan odpowiada:

Nie ugnę się przed niczym i nic mnie nie zmusi,
bym rzekł, komu ze stolca strącić go znaczone¹³⁴.

Wygląda na to, że Kaszewski po prostu na siłę starał się znaleźć w tekście zapowiedź przyszłego pojednania. Niejasność przepowiedni Prometeusza Ajschylosowego dostrzegał jednak jeszcze w *Dwóch Prometeuszach*, gdzie przyznawał, że dopiero „ze szczątków ostatniej części trylogii widać, iż pomiędzy bohaterskim dobroczyńcą ludzkości a jej ciemiężcą nastąpiło pojednanie”¹³⁵.

Znacząca zmiana koniunktury, jaka nastąpiła w ciągu dwudziestu lat oddzielających publikacje obu porównawczych analiz, tłumaczy zmianę punktu ciężkości, przesuniętego z tragedii Ajschylosa na dramat Shelleya. Naświetlenie sytuacji z perspektywy świadka wydarzeń przynosi inna recenzja – pióra Juliana Adolfa Świącickiego:

Jeżeli Byron wywołał naśladowców za granicą, nie miał ich we własnym kraju, Shelley zaś wytworzył szkołę nie za życia wprawdzie, lecz dopiero w czterdzieści lat po śmierci. Od lat dwudziestu kilku wydobyto go z cienia, posypały się setki życiorysów, a wydania dzieł wszystkich mnożą się ciągle. Od Shelleya bezpośrednio pochodzi całe młodsze pokolenie poetyczne Anglii, która dziś, podług opinii krytyków pierwszorzędnych, „za najszczytniejsze w literaturze swojej postacie uważa Chaucera, Szekspira, Milтона i Shelleya” – w drodze wyjątku do tej czwórki dołączyła jeszcze Burnsa, a o Byronie zamilcza¹³⁶.

Wzrastająca pozycja Shelleya uzasadniała (i jednocześnie – odnotowana w recenzji – reklamowała) pojawienie się polskiego przekładu. Tłumacz, Feliks Jezierski, jakby na przekór sformułowanemu dwadzieścia lat wcześniej twierdzeniu Kaszewskiego, zapewniał:

Gdybyśmy przypuścili na chwilę, że obecny dramat wyszedł z twórczej dłoni Eschylosa, jako dookończenie jego trylogii o wielkim męczenniku, że jest to dramat osnuty na fakcie mitologicznym, a więc na pewnym rodzaju r z e c z y w i s t o ś c i – wtedy śmiało twierdzić by można, że autor *Persów* uznałby go za dzieło swoje. Taż sama zdumiewająca śmiałość w postawieniu głównych zrębów dramatu, taż sama apoteoza woli, stawiającej czoło przywłaszczeniu, taż sama przewaga liryzmu, pochłaniającego akcję i niejako czyniącego ją zbyteczną, ten sam na koniec, instynktowo przezuwany przez Eschylosa, zmysł naturalistyczny – oto rysy współrodnego typu, wobec których trudno byłoby oprzeć się złudzeniu¹³⁷.

Kaszewski zareagował:

Jako dalszy ciąg *Prometeusza* Eschylowego, którego forma dramatyczna jest jeszcze bardzo luźną i niedoskonałą, utwór Shelleya może mniej ścisłym ulegać wymaganiom: ale i tu zachodzi wielka różnica... Eschylos, jakkolwiek modeluje swych bohaterów więcej na sposób boski niż ludzki, wszelako już i w nim prześwieca rysunek charakterów, który później za przewodnictwem Sofoklesa, a następnie Szekspira, stanie się generycznym warunkiem dramatu; nawet już i jego *Prometeusz w okowach* dążność tę okazuje.

¹³⁴ Tamże, s. 69.

¹³⁵ K. Kaszewski, *Dwaj Prometeusze*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, 1887, nr 218, s. 564. Rozprawa drukowana była w numerach 218-222, ale ze względu na ciągłą paginację stron w kolejnych numerach czasopisma, w oznaczeniu dalszych cytatów można ograniczyć się do wskazania numeru strony.

¹³⁶ J. A. Świącicki, *Percy Bysshe Shelley: „Prometeusz rozpętany”, dramat liryczny w 4 aktach, przełożył z oryginału angielskiego Feliks Jezierski, Warszawa 1887*, s. 269-270.

¹³⁷ F. Jezierski, *Uwagi i objaśnienia*, do: P.B. Shelley, *Prometeusz rozpętany. Dramat liryczny w czterech aktach*, przeł. F. Jezierski, Warszawa 1887, s. 122.

Shelleya utwór, dramatycznym jest tylko w pomyśle, ale postaci zaledwie nikłe ślady zawierają uczuć i barw ludzkich: wszystko to są jakieś mgły eteryczne bez wyrazu plastycznego, myśli egzotyczne, ideały, którym tylko wielka poezja nadaje kształty i znaczenie. Pod tym względem utwór składa hołd najczystszzemu romantyzmowi¹³⁸.

Co jednak najbardziej zajmuje krytyka, to oczywiście kwestia romantycznej „obróbki” starogreckiego mitu, w wyniku której Prometeusz, „ten bohater pierwotnie stworzony, obok wielkiego charakteru, z uczuciami pogańskimi, pod ręką angielskiego ateusza, przerabia się na doskonałego chrześcijanina, który gotów jest modlić się za swych nieprzyjaciół i dobrze czynić tym, co go nienawidzą”¹³⁹. W całej analizie przenikają się jako kategorie porównawcze poganizm, chrześcijaństwo i – osobno – romantyzm, dziwne jako współgrający z obiema sferami religijnymi nawet w swym ateistycznym wariacie, najsilniej zaznaczonym w totalności buntu:

Eschylos pozostawił na tronie Zeusa, dzięki samolubnemu ustępstwu Tytana, który, gdyby nawet się upierał, to tylko przy zmianie dynastii, a uwolniony z pęt, może do pewnego stopnia ograniczać Zeusa samowolę na ziemi – i przez to wytwarza półśrodek. Shelley nie jest tak pojednawczym: on „rozpętanie” swego Prometeusza zależnym czyni nie od kompromisu, ale od zupełnego i bezwarunkowego upadku Zeusa, to jest od zniesienia wszelkiej nad człowiekiem supremacji¹⁴⁰.

Niechający, i w wyniku oczywistej pomyłki, Kaszewski przypisał Shelleyowi lepsze rozpoznanie reguł rządzących mitycznymi historiami Greków, niż znalazł u Ajschylosa. Przypuszczał bowiem, że pod postacią przyszłego bojownika, nie wymienionego w tragedii z imienia, który w myśl przepowiedni Prometeusza stracić miał z tronu Zeusa, kryje się Herakles, syn władcy Olimpu i śmiertelniczki Alkmeny. Nie wiadomo więc dlaczego nie wyjawiona tajemnica zbuntowanego Tytana miałyby się wiązać z osobą Tetydy, co za komentatorami Ajschylosa Kaszewski skwapliwie powtarzał.

Shelley [...] do zadania tego ciosu Zeusowi wybiera jego syna, lecz nie Heraklesa: byłoby to zbyt jawnym naruszeniem tradycji. On tę nową, przez siebie samego stworzoną postać, ubiera w przymioty odpowiadające określeniu Eschylosa. A więc jest to „bojownik, którego Zeus sam sobie przygotował” (czyli jego syn), „olbrzym potężny”, i „którego narzędzie bojowe od pioruna straszniejsze, a głos od grzmotu”. Nie używając tych samych wyrazów i wyrażeń, takim jednak przedstawia Shelley swego burzyciela, i daje mu imię Demogorgon. Za matkę przeznaczają mu Tetydę, a to iżby i w tym zgodzić się z tajemnicą Prometeusza Eschylowego, który proroczył, że Zeus upadnie wtedy, jak zawrze pewne małżeństwo, a jak się domyślają komentatorowie – z Tetydą¹⁴¹.

Wynikałoby stąd, że dopiero Shelley poprowadził mitologiczny ciąg w sposób uzasadniający niebezpieczeństwo, jakim grozić miał Zeusowi związek z Tetydą. Mówiąc językiem Lévi-Straussa, w opinii Kaszewskiego Shelley po prostu dołożył do greckiej teogonii kolejną relację do wiązki konstytuującej mitem obalenia boskiego tyra przez jego równie boskiego syna. Sam Kaszewski wszakże, jak nie zdołał wcześniej sformułować własnych założeń metodologicznych, ograniczając je (w *Przedmowie do Trachiniek*) do podważenia wartości alegorycznych interpretacji mitu¹⁴², tak też i nie zdawał sobie najwyraźniej sprawy z tego, co z jego analiz mitu prometejskiego wynika:

¹³⁸ K. Kaszewski, *Dwaj Prometeusze*, s. 613-614.

¹³⁹ Tamże, s. 565.

¹⁴⁰ Tamże, s. 578.

¹⁴¹ Tamże, s. 590.

¹⁴² „Szata Nessusa jest głównym narzędziem tragicznym obecnego dramatu, tylko nie w tym metafizycznym znaczeniu, ale wprost, że tak powiem, w fizycznym. Poeci greccy późniejszych czasów brali

Jak nie rozumiemy stosunku tego połączenia do stosunku Zeusa w poecie greckim, tak mniej jeszcze rozumiemy go w angielskim. Podstawą tej przenośni jest zapewne i tu i tam jakieś pojęcie kosmiczne. Tetys uważaną była za boginię wód: prędzej więc zrozumieć można to, że gdyby nastąpił jakiś kataklizm łączący morze z firmamentem niebios (Zeus), to świat by zniszczał i tym samym władza boga nad nim by upadła¹⁴³.

W przywołanym wcześniej ujęciu Schellinga, które w różnorodnych kontynuacjach i przetworzeniach stało się dobrem powszechnym romantyzmu, mitologia grecka była mitologią realistyczną i genetycznie związaną z naturą, wyobrażenia chrześcijańska podążała zaś w odwrotnym kierunku – od skończoności ku nieskończoności. Kaszewski, tak niegdyś konsekwentny w przeciwstawianiu sobie obu kultur i nadal utrzymujący, że w religii starożytnych Greków „genetyczną zasadą bóstwa są [...] zjawiska natury”¹⁴⁴ – tym razem od poety romantycznego zażądał zgodnych z helleńską filozofią objaśnień.

Ale Tetys Shelleya jest „światłym obrazem Wieczności”, więc jakąż może grozić katastrofa z połączeniem boga niewiekuistego (ponieważ się urodził) z Wiecznością, i dlaczego owoc tego związku, syn, ma być tak rodzicowi straszny? Pozostało to tajemnicą autora. Dość, że Zeus już uczuwa grozę tego związku:

„Dwa potężne duchy
Spojone z sobą, stworzyły trzeciego,
Potężniejszego od obu. On dotąd
Niewosobniony, wpośrodku nas krążąc,
Acz niewidzialny, ale przeczuwany,
Czeka wcielenia”¹⁴⁵.

Badacz dzisiejszy, mający dodatkowo w pamięci filozoficzne pisma Słowackiego z mistycznego okresu jego twórczości, w których kolumny trójc obrazowały pracę ducha globowego¹⁴⁶ – nie zapisałyby tych wniosków ze znakiem zapytania. Ale Kaszewskiego raziła nieokreśloność Shelleyowskiego Demogorgona, który przedstawiał mu się jako „daleka wizja poety, mąż na kształt owego, którego imię «będzie czterdzieści i czte-

dawne powieści mityczne *in crudo*, w ich legendowej postaci nie doszukiwali się ukrytego znaczenia, i do dziś dnia nawet trudno coś lepszego z tych powiastek uczynić. Niewdzięczna to i niepożyteczna praca owo rozbieranie mitów greckich z ich fantastycznych szat: kto się temu oddaje, porzuca punkt zapatrywania się słuchaczy pierwotnych, a nie dochodzi w zamian do ścisłego na tle historycznym znaczenia logicznego czy filozoficznego zawartych przez nie faktów¹⁴². Chociaż bowiem zdarzy się nieraz wytłumaczyć przez alegorię kilka przymiotów lub faktów przypisywanych osobom uwikłanym w mity, nigdy atoli nie uda się zastosować tego postępowania do całego ciągu i objąć nim cały system.” K. Kaszewski, *Przedmowa*, do: „*Trachinki*”. *Tragedia Sofoklesa*, „Biblioteka Warszawska” 1865, t. 2, s. 2.

¹⁴³ Tamże, s. 590-591.

¹⁴⁴ K. Kaszewski, *Słowo wstępne*, do: „*Prometeusz w okowach*”. *Tragedya Eschylosa*, „Biblioteka Warszawska” 1889, t. 2, s. 242.

¹⁴⁵ K. Kaszewski, *Dwaj Prometeusze*, s. 591.

¹⁴⁶ „Oto zbłyśkawicowanie się w jedność dwojga różnych natur duchowych sprawia to, że duch trzeci, odpowiadający doskonale średniej sile i naturze tamtych sił i natur zrównoważonych... łączy się z niemi... i trzecią uderzając siłą [...] z niczego rodzi formę... Organizm bowiem jest tu tylko pomocą i wywołaniem siły ostatecznej z ducha... a duch spiorunowawszy ciało, gdy o nim zapomni, staje się twórcą [...] trzy pioruny uderzają na siebie – i anioł jeden zmagnetyzowany ciałem wylatuje [...] [...] Ten trzeci duch, który oto, jak widzisz, na pomoc przybywa i łączy się w sile z siłą dwóch duchów w ciele będących, musi [...] doskonale dopełnić trzeciego boku równobocznego trójkąta...” (J. Słowacki, *[Dialog troisty z Helionem, Helois i przeciwnikami]*, w: *Dzieła wszystkie*, oprac. J. Kleiner, Wrocław 1952–1975, t. XIV, s. 231-232.)

ry»¹⁴⁷. Domagał się jednoznaczności i to nie takiej, jaką u angielskiego poety znajdował, usilnie ją natychmiast zamazując.

W wizji urządzięcia świata po upadku Zeusa, jaką w *Prometeuszu wyzwolonym* roztacza Duch Godziny pod koniec IV aktu, Kaszewski zatrzymał się nad jednym zwrotem:

A ową zmorą zmór plugawych, Bogu
I człowiekowi obrzydłą, pod wielą
Imion i wielą postaci dziwaczných,
Groźnych, widmowych, złowieszczých, przeklętych,
Był Zeus, pogromca świata, On, któremu
Z trwogi błędące ludy krwią służyły¹⁴⁸

Uwagę krytyka przykuła wielka litera w wyrazie „Bóg”, której – jak sam przyznał – nie znalazł w dostępnym sobie zapisie angielskiego oryginału. Rzeczywiście, Shelley napisał:

And those foul shapes, abhorred by god and man, –
Which, under many a name and many a form
Strange, savage, ghastly, dark and execrable,
Were Jupiter, the tyrant of the world;
And which the nations, panic-stricken, served
With blood¹⁴⁹

W dwudziestowiecznym przekładzie Elektorowicza ustęp ten oddany jest w następujący sposób:

Te zaś potwory, wstrętne bogom, ludziom –
O wielu kształtach i wielu imionach,
Upiorne, dzikie, dziwne, mroczne, szpetne,
To wszystko był on, Jowisz, tyran świata.
Jemu narody w trwodze krwią służyły¹⁵⁰.

Ciekawe jednak, że Kaszewski, zamiast zwyczajnie zrugać tłumacza, wołał na podstawie tego błędu zarzucić niekonsekwencję, „co większa, nieszczerłość” angielskiemu poecie, który raz utożsamia Zeusa „z pojęciem Boga w ogólności”, a raz ustanawia jeszcze nad nim jakiegoś wszechmocnego, nieskończonego Boga jedyne, radującego się upadkiem Zeusa. Nie mógł tego zrobić – chociaż próbował – na podstawie innego fragmentu, w którym rzeczywiście „Bóg” zapisany wielką literą został jeszcze wzmocniony charakterystycznymi przymiotnikami („almighty God”, „merciful God”, a więc „Bóg wszechmocny”, „Bóg miłosierny”¹⁵¹) – ale w ironicznych odpowiedziach Prometeusza na pytanie Azji o imię stwórcy świata żyjącego, uczuć, woli, fantazji, miłości oraz – jednocześnie – trwogi, szaleństwa, zbrodni, nienawiści i cierpienia; odpowiedziach zmierzających do obniżenia wartości świata, ogarnianego spojrzeniem Boga, przypisanym człowiekowi¹⁵². Kaszewski zaś pragnął podważyć konsekwencję Shelleya, by „wielką poezję”, którą „odznacza wysoka moralność i

¹⁴⁷ K. Kaszewski, *Dwaj Prometeusze*, s. 591.

¹⁴⁸ P.B. Shelley, *Prometeusz rozpętany. Dramat liryczny w czterech aktach*, przeł. F. Jezierski, Warszawa 1887, s. 96.

¹⁴⁹ Cyt. wg: P.B. Shelley, *Prometeusz wyzwolony*, przeł. L. Elektorowicz, Kraków 1982, s. 136.

¹⁵⁰ P.B. Shelley, *Prometeusz wyzwolony*, przeł. L. Elektorowicz, Kraków 1982, s. 137.

¹⁵¹ Zob. tamże, s. 90-93, w przekładzie Jezierskiego – s. 62.

¹⁵² Zob. W. Szturc, *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*, Bydgoszcz 1999, s. 113-116.

czystość obyczajowa”¹⁵³ zaprezentować jako wyraz wahania, niepewności czy wewnętrznych zmagania autora z tajemnicą bytu, gdyż niczego – poza konsekwentnym ateizmem – nie zdołał mu zarzucić. W 1887 roku czuł się już prawdopodobnie zobowiązany do ratowania dla kultury chrześcijańskiej zarówno sztuki romantycznej, jak i greckiej.

Dyskusja wokół przekładu *Prometeusza wyzwolonego* odbywała się u schyłku epoki, dla której cała akcja uprzystępniania wzorców kultury antycznej, zainicjowana w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych okazała się zjawiskiem zupełnie marginalnym, toteż ani kryzys ideologii pozytywizmu, ani romantyzacja powieści realistycznej nie powinny były wpłynąć ujemnie na kondycję owego skromnego polskiego ruchu hellenistycznego, który poza nieśmiałościami postulatami i przygotowaniem podłoża w wyniku dużej aktywności przekładowej żadnymi efektownymi osiągnięciami nie mógł się poszczycić. Co więcej, pośród estetyk proponowanych przez kiełkujący modernizm – klasycyzm uchodził za skuteczne antidotum na realizm. Wszakże ten silny cios, jaki zadał pozytywizmowi rozwój ruchu socjalistycznego z jego teorią walki klas, godzić też musiał w estetyczny światopogląd czcicieli klasycznej harmonii. Marksowska mitografia odwoływała się do interpretacji romantycznych.

Spadkobiercami romantyzmu i wczesnoromantycznego hellenizmu – z którym polemizowali w szczegółach niekiedy bardzo istotnych – czuli się także następni „odkrywczy” sztuki klasycznej, z których ci chyba groźniejsi sami niebawem mieli zostać odkryci, by ukształtować wyobrażenia zwycięskiej formacji. O Wyspiańskim jeszcze nie usłyszano. Za to w roku 1872 Nietzsche opublikował *Narodziny tragedii z ducha muzyki*. Prawda, że mała książeczka nie od razu podbiła Europę. Efektownym natomiast fajerwerkiem wystrzelił w tym czasie francuski parnasizm – kwintesencja laickiej estetyczności. Przyczajony dotąd – od czasu niepoprawnych politycznie wystąpień z 1848 roku żyjący na uboczu w otoczeniu wąskiego grona poetów – przywódca parnasistów, Leconte de Lisle, wystawił z wielkim sukcesem w Odeonie tragedię zatytułowaną *Erynie*, opartą na motywach Ajschylosowej *Oresteii*.

Trylogię Eschylesa poeta francuski sprowadził do dwóch aktów, przez co nadał jej tym więcej siły. Usunął zupełnie Egisthesa i Pylada, a tym samym odebrał jej dwa bodźce: uczucie miłości i przyjaźni. Mściwa nienawiść – oto jedyna oś, na której obraca się cały dramat. W pierwszym akcie Klitemnestra wiedzona zemstą stacza krew Agamemnona w okup za niewinną krew Ifigenii poświęconej bogom przed lat dziesięć; w drugim syn Orestes mściciel ojca, morduje własną matkę. Groza panuje w każdej scenie dramatu; uosobieniem jej są tu owe straszne jędze Erynie, snujące się milcząco i tajemniczo, niby piekielne widma¹⁵⁴.

W innym nowoczesnym dramatycznym przetworzeniu tego samego mitu znaleziono dziesięć lat wcześniej pozytywny przykład wykorzystania materii mitologicznej w konstrukcji tragedii przystającej do chrześcijańskiej wizji świata. Ifigenia w Taurydzie Goethego – bo o nią tu chodzi – podejmuje co prawda fragment historii rodu Agamemnona wychodzący już poza obręb *Oresteii* i zaprezentowany dopiero w tragedii Eurypidesa, ale nowsze badania wskazują na jej związek z ajschylojską filozofią tragedii bliższy niż ze sztuką eurypidejską¹⁵⁵. Już Mickiewicz przyznawał w prelekcjach, że w Ifigenii Goethe w

¹⁵³ K. Kaszewski, *Dwaj Prometeusze*, s. 614.

¹⁵⁴ [S. Duchńska], „*Les Erinies*”, tragedia pana Leconte de Lisle, naśladowana z Eschylesa, „Biblioteka Warszawska” 1873, t. 1, *Kronika zagraniczna*, s. 492.

¹⁵⁵ „Nasuwa się – pisze Edward Csátó we wstępie do własnego przekładu sztuki Goethego w serii Biblioteki Narodowej – [...] uwaga, że [...] mitotwórcza postawa poety przypomina nie tyle Eurypidesa,

sposób odmienny od francuskich klasycystów „próbował odtworzyć dramat grecki w jego formie pierwotnej”, lecz Kochanowski w *Odprawie posłów greckich* był wprawdzie „pod względem siły i namiętności niższy, ale może czystszy i bardziej grecki od Goethego”¹⁵⁶.

W latach sześćdziesiątych popularyzowana w polskiej prasie Filozofia Goethego profesora Caro (która we Francji „przeszła prawie niepostrzeżona”¹⁵⁷) podtrzymywała przekonanie, że według weimarskiego klasyka „sztuka powinna szukać wzorów w tradycjach przekazanych przez starożytność, odświeżać się zaś nieustannie tchnieniem bieżącym”¹⁵⁸. Tę samą myśl – ze ściślejszym wskazaniem na chrystianizm „bieżącego tchnienia” – w odniesieniu do Ifigenii akcentowała polska krytyka. Okazją stała się i tym razem publikacja przekładu poprzedzonego wstępem, w którym tłumacz – Ludwik Jenike – podkreślał już w podsumowaniu streszczenia pierwszego aktu, skoncentrowanego na losie i samej osobie Ifigenii:

Widocznie tu przebija nowożytne pojęcie miłości, której wpływ dobroczynny spokój i szczęście szerzy dokoła, łagodząc nawet surowy umysł starego króla. Ifigenia, jako poganka, nie powinna by czuć wstrętu do krwawych ofiar, gdyby autor w greckie jej kształty nie wlał ducha miłości chrześcijańskiej¹⁵⁹.

Co prawda już Ifigenia Eurypidesa spełniała krwawe ofiary ze wstrętem, ale na sposób pogański tłumaczyła je „wyższą koniecznością”. Skądinąd wiadomo, że Eurypides mógł wybrać i taką wersję legendy, wedle której rodzeństwo Atrydów zabija przed swą ucieczką nawet taurydzkiego króla Toasa, ale właśnie łagodności Greków (i ich przebiegłości) pragnął przeciwstawić tępe barbarzyństwo mieszkańców Taurydy¹⁶⁰. Wszakże Ifigenia Goethego już „wpływem swym powstrzymała okrutny zwyczaj zabijania wszystkich cudzoziemców na ofiarę bogini”¹⁶¹, a spostrzeżenie Jenikego nie odbiega zasadniczo od ustaleń dzisiejszych badaczy, którzy wpływ chrystianizmu w dramacie Goethego dostrzegają w rodzaju obowiązującej motywacji, zasadzonej na indywidualnych wyborach dokonywanych nie w obliczu boskiej konieczności, ale nakazów sumienia¹⁶². W tej perspektywie krytyka późniejszej *Fedry* Conradowego wydaje się dotyczyć przede wszystkim nie tyle chrystianizacji samej w sobie, a jedynie naiwnego sposobu jej przeprowadzenia, zubażającego charakter klasycznej heroiny. Z samej zaś natury religii wynika wymóg kierunku wręcz przeciwnego – i taki dostrzegano w *Ifigenii*:

W znanej trylogii Eschylesa (*Oresteja*), w części trzeciej, Eumenidy ścigają także matkobójcę i walczą z bogami o jego posiadanie; ale walka ta odbywa się czysto zewnątrznie; ścigany ucieka przed

ile raczej Ajschylosa i ostatnią część *Orestei*. *Oresteja* kończy się wielkim świętem pojednania pomiędzy bogami i ludźmi, świętem o najgłębiej religijnym charakterze, wynikającym z rozpoznania i umocnienia Prawa. I w *Ifigenii* również mamy do czynienia z czymś podobnym”. E. Csátó, *Wstęp*, do: J.W. Goethe, *Ifigenia w Taurydzie*, BN II, nr 149, Wrocław 1965, s. LXIII.

¹⁵⁶ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*, przeł. L. Płoszewski, oprac. J. Maślanka, w: *Dziela*, Wyd. Roczn., t. VIII, Warszawa 1997, s. 516.

¹⁵⁷ „*Filozofia Goethego*” przez profesora filozofii Caro, „Biblioteka Warszawska” 1866, t. 4, *Kronika paryska*, s. 274.

¹⁵⁸ „*Fausta część druga*”. *Studium krytyczne według dzieła E. Caro* („*La philosophie de Goethe*”), „Biblioteka Warszawska” 1868, t. 1, s. 181.

¹⁵⁹ L. Jenike, *Słowo wstępne tłumacza*, do: J.W. Goethe, *Ifigenia w Taurydzie*, „Biblioteka Warszawska” 1863, t. 2, s. 189.

¹⁶⁰ Zob. E. Csátó, dz. cyt., s. LIII-LIV.

¹⁶¹ L. Jenike, dz. cyt., s. 188.

¹⁶² Zob. E. Csátó, dz. cyt., s. LXXV.

karą i błaga o pomoc bogów, a w końcu sąd, złożony z dwunastu obywateli ateńskich, uwalnia go od winy. Nie Orest tu walczy, tylko walka toczy się o niego. Przeciwnie, w *Orestesie* Goethego gra uczuć odbywa się wewnętrznie, walka następuje w nim, nie o niego. Winowajca oskarża sam siebie, dręczy się widzeniami i z pokorą poddaje się wyrokowi nieba. Dlatego też u poety helleńskiego Eumenidy, jako działacze zmysłowi dramatu, występują na scenie; u Goethego zaś wyobraźnia tylko Oresta w mistrzowskich opisach (akt II, sc. 1, akt III, sc. 1) kreśli nam duchową ich istotę¹⁶³.

Jenike akcentował zatem wartość tego, co Schiller początkowo uważał za wadę dramatu Goethego, gdy w przywiązaniu swym do efektów teatru romantycznego proponował na scenie otoczyć Orestesa chórem Furii, zarzucając *Ifigenii* „zbyt spokojny bieg wydarzeń, rozlewność poetycką i epickie, a nie dramatyczne działanie”¹⁶⁴. W roku 1867 Kazimierz Kaszewski, który musiał – choćby ze słyszenia czy z lektury recenzji – znać teatr romantyczny w jego najbardziej rozwichrzonej i przepełnionej efektami formie – dowodził przystawalności tej wzorcowej nowożytnej tragedii nie tylko do współczesnych pojęć moralnych, ale i do nowoczesnych reguł sztuki teatru:

Ifigenia ma nierównie więcej życia dramatycznego, jak *Tasso*; w niej dziwnym sposobem zestrześli Goethe pojęcia nowoczesne ze starożytną treścią i formą. Kto by zataił imiona, w miejsce ich podstawił inne, obojętne, niehistoryczne, znajdzie w tym dziele najdoskonalszy utwór dzisiejszych czasów. Kto nie jest świadomym pojęć starożytnych, kto je wreszcie odłoży na stronę, temu utwór ten wyda się najpiękniejszą tragedią klasyczną, ze względu na spokój i doskonałość jej form, a bez względu nawet na to, że rodzaj miłosnej intrygi, przyśpieszony ruch sceniczny, brak chórów odróżnia ją od zwykłej tragedii greckiej. Jest to bo też tragedia, jakoby dalszy ciąg greckiej stanowiąca, ale wykonana przez artystę nowożytnego, w zastosowaniu do nowych stosunków i potrzeb, z zachowaniem wielkich tradycji sztuki¹⁶⁵.

„Przełomu Winckelmannowskiego”, w kilkadziesiąt lat po jego wygaśnięciu w kulturze niemieckiej, nie udało się już jednak na grunt polski przeszczepić. Tym niemniej artystyczne dokonania prądu pozostały punktem odniesienia i kształtowały wyobrażenia o formach sztuki nowoczesnej, wpisanej w ciągłość kulturowej tradycji, a oczyszczonej z postromantycznego efekciarstwa i nie ograniczonej zarazem „ciasnym horyzontem” realizmu.

¹⁶³ L. Jenike, dz. cyt., s. 189-190.

¹⁶⁴ E. Csató, dz. cyt., s. LXV.

¹⁶⁵ K. Kaszewski, *Kilka słów o przekładach Ludwika Jenikego*, „Biblioteka Warszawska” 1867, t. 4, s. 145-146.

V.

WOKÓŁ TROI



Jarosław Poliszczuk
(Kraków – Kijów)

ANTYCZNY MIT O ZAGŁADZIE TROI I EGZYSTENCJALNY WYMIAR BOHATERA W DRAMACIE ŁESII UKRAINKI *KASANDRA*

I.

Epoka końca XIX i początku XX wieku wyraźnie potwierdziła wzmożone zainteresowanie kultury europejskiej światem antyku oraz jego mitologią. Symptomatyczna jest jakość adaptacji, jaką wykazują mistrzowie tej epoki, zwracając się ku źródłom antycznym. Pozorna egzotyka starożytnych czasów kryje za sobą zazwyczaj śmiałe próby aktualizacji ducha i nastroju antyku, skonfrontowania ich z nastrojami dominującymi na przełomie wieków. Stąd też pochodzi podstawowa cecha modernistycznego mitologizmu, którego istota polega na zainteresowaniu pisarzy nie tyle zewnętrznymi atrybutami mitu, ile jego wewnętrzną treścią, zdolną przemawiać daleko poza czasem i realiami wczesnego średniowiecza. Mówimy tutaj o nadrzędnej wadze prawd wyrażonych w dawnych formach literackich, na których tle drugorzędne staje się wykorzystanie poszczególnych fabuł, motywów czy symboli.

Mapa reinterpretacji mitologii antycznej na gruncie wczesnego modernizmu europejskiego byłaby niepełna, gdybyśmy nie zauważyli silnego i charakterystycznego głosu poetki i dramatopisarki Łesii Ukrainki (Larysy Kosacz, 1871–1813), reprezentującej młodą wówczas i ambitną literaturę ukraińską. Błyskotliwa intelektualistka i poliglotka, Łesia Ukrainka, była dobrze zorientowana w kulturze europejskiej, toteż nieprzypadkowo jej dramaturgia jest niemalże w całości zbudowana na interpretacji tematów „powszechnych”, na przywołaniu paradygmatycznych fabuł oraz motywów, które reprezentowały wielowiekową tradycję kulturalną Europy.

Z tego punktu widzenia *Kassandra* (1907), jeden z najlepszych poetyckich dramatów Łesii Ukrainki, znakomicie nadaje się do zinterpretowania na tle europejskiego modernizmu. Użyteczność mitu traktowała pisarka, podobnie jak i współcześni jej postępowi artyści, na płaszczyźnie wewnętrznego, duchowego doświadczenia ludzkości, znacznie mniej troszcząc się o konkretne szczegóły i realia historyczne. Mitologiczny kontekst *Kasandry* również można nazwać zasadniczym. Zaczerpnąwszy fabułę dzieła z antycznego mitu o zagładzie Troi, Łesia Ukrainka wykorzystała go jako abstrakcyjny model, przydatny i użyteczny w kreowaniu indywidualnej, autorskiej wizji literackiej.

Mit antyczny w twórczości modernistów przeważnie traktowany jest z perspektywy konfrontacji silnej jednostki i ogółu, jednostki i losu, nierzadko fatalnych okoliczności

bytu. Właśnie taką reinterpretację starogreckiej mitologii proponuje Stanisław Wyspiański w cyklu dzieł dramatycznych *Meleager* (1894), *Protesilas i Laodamia* (1899), *Achilleis* (1903), *Powrót Odysa* (1907)¹. W *Achilleisie*, utworze dość bliskim *Kasandrze* Łesi Ukrainki, zarówno w odniesieniu do tematu (zagłada Troi), jak i sposobu przedstawienia osób dramatu (u Wyspiańskiego również pojawia się postać Kasandry, choć jest to postać epizodyczna), konflikt rozwija się wokół protestu przeciwko nieuchronnej śmierci. W potraktowaniu antycznej fabuły u polskiego pisarza istotna jest „walka pomiędzy fatum, wyrokiem losu i wyborem indywidualnym, pragnieniem pojedynczego człowieka”², co znajduje wyraz w ukazanym tu losie Achilleisa (z jego znaczącymi duchowymi i fizycznymi zaletami) na przerażającym tle zagłady Troi. Na podobne potraktowanie nieodwracalności tragicznego losu natrafiamy również rozpatrując antyczne motywy u rosyjskich symbolistów: Walerija Briusowa³ i Innocentego Annińskiego⁴.

Modernistyczny sposób recepcji kultury antyku w ogóle nie jest oparty na uznaniu wzorcowej wartości kultury antycznej oraz konieczności jej reaktywacji w nowej epoce, ale na pokusie alternatywnego, autorskiego odczytywania klasyki. Można w tym rozpoznać zjawisko modernistycznego synkretyzmu⁵, polegające na przewartościowaniu mitu. Stąd też charakterystyczna wybiórczość w przywoływaniu mitologii antycznej w dziełach epoki. Zwróćmy w tym kontekście uwagę na symptomatyczność wyboru podobnego materiału literackiego przez Łesię Ukrainkę: mit o Kasandrze na tle zagłady Troi wydaje się kreacją egzystencjalnego wyczerpania (charakterystycznego dla przełomu wieków) oraz autoprojekcją osobowości w warunkach ogólnego zagrożenia, lęku oraz katastrofy.

O tym, jak autorka *Kasandry* rozwinęła temat znanego antycznego mitu, pisano już w swoim czasie. Źródła i motywy dramatu Łesi Ukrainki zadowalająco wyjaśnili już W. Riezanow⁶ i O. Biłećkij⁷. Zatrzymać się przy tym po raz kolejny nie ma więc potrzeby. Jednakże na wnioski badaczy warto zwrócić uwagę: będąc dobrze zorientowaną w antycznych oraz nowożytnych źródłach europejskich poświęconych mitowi zagłady Troi Łesia Ukrainka nie wykorzystała ich jednakże jako materiału roboczego do realizacji własnego projektu. Źródła te pomogły jedynie stworzyć historyczno-fabularne tło dramatu. „Jak widzimy, podstawowy mit tragedii – zauważył słusznie Ołeksandr Biłećkij – najzupełniej możemy zaliczyć do autorskich pomysłów”⁸. Zatem pisarce chodziło o mitologiczny model jako wcielenie istoty, „wewnętrznego doświadczenia”, zasadniczych wyobrażeń o *sacrum* i *profanum*. Pozwalało to na stosunkowo dowolne „modernizowa-

¹ Zob. H. Filipkowska, *Wśród bogów i bohaterów. Dramaty antyczne Stanisława Wyspiańskiego wobec mitu*, Warszawa 1973; L. Eustachiewicz, *Antyk Wyspiańskiego na tle porównawczym*, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1, s. 3-21.

² *Ukrajńska literatura w zahałnosłowjańskomu i switowomu literaturnomu konteksti*, t. 1, Kijów 1987, s. 394.

³ J. Tymieniecka-Suchanek, *Proza Walerija Briusowa wobec kultury. W poszukiwaniu analogii historycznych*, Katowice 2004, s. 64-120.

⁴ A. Wieczorek, *W kręgu tradycji kulturowych. Anniński, Wołoszyn, Gumilow*, Opole 1998, s. 13-72.

⁵ H. Filipkowska, *Koncepcje mitu i jego związków z literaturą w krytyce literackiej Młodej Polski*, Lublin 1998, s. 20-21.

⁶ W. Riezanow, *Łesia Ukrajinka, suczasnist' i antycznist'*: Do pytania pro literaturni dżerela Łesi Ukrajinky, w: *Zapysky Niżynskoho INO...*, Niżyn 1929, s. 3-68.

⁷ O. Biłećkij, *Antyczna drama Łesi Ukrajinky („Kassandra”)*, w: *Zibrannia prac u 5 tomach*, t. 2, Kijów 1965, s. 543-563.

⁸ Tamże, s. 549.

nie” mitu, bez zniekształcania samych jego podstaw. Takie podejście do mitologii łączy ukraińską poetkę z estetyką europejskiego modernizmu, w którym tradycyjne przekazy w rezultacie twórczej adaptacji podlegają zasadniczym przemianom.

II.

Tradycyjne funkcje artystycznego mitotwórstwa literatury nowożytnej⁹ realizowane są w *Kasandrze* dość swoiście. Po pierwsze, autorkę mało interesuje funkcja zapożyczenia konkretnych elementów i motywów; nadmierna detalizacja przeczyłaby jej całościowemu zamysłowi. Po drugie, nie przejawia ona głębszego zainteresowania kreacją wzorowaną na micie. Tworzenie bowiem zgodnie z wzorcem ograniczałoby do pewnego stopnia przestrzeń autorskiej wyobraźni. Po trzecie, funkcja naśladowania logiki mitu w dziele artystycznym ma dla Łesi Ukrainki trochę większe znaczenie niż poprzednio wymienione, ale i ona również nie jest zasadnicza. Natomiast funkcja „wywodzenia z mitu prawd o charakterze ogólnym, współgrających z ogólnymi tendencjami filozoficznymi epoki”¹⁰, ma tutaj wagę pierwszorzędną. Mit zagłady Troi przekształca się pod piórem mistrzyni w autorską wizję zagłady starego, zepsutego, sprofanowanego przez człowieka świata, w serię apokaliptycznych prorocत्व, tak popularnych w epoce *fin-de-siècle*’u.

Warto zauważyć, że dla literatury ukraińskiej bardzo ważne pozostawało wówczas zadanie, które w znacznej mierze zostało już wcześniej zrealizowane przez literatury europejskie: wszechstronna interpretacja klasycznego dziedzictwa kultury antyku, która w Europie Zachodniej na przestrzeni wieków słusznie uważana była za kolebkę cywilizacji. Zainteresowanie antykiem na przełomie XIX i XX wieku zdecydowanie wzrasta. Właśnie o tej epoce oraz jej kulturalnych priorytetach pisał jeden z mistrzów modernizmu T. S. Eliot, twierdząc, że „związek kultur narodowych z tradycją antyczną stanowił dowód na ich uszlachetnienie i dojrzałość”¹¹. Przyswojenie tradycji antycznej było jednym z aktualnych zadań estetyki modernistycznej. W literaturze ukraińskiej takich prób było bardzo mało, co niepokoiło Łesię Ukrainkę i skłaniało ją, aby z tym większą odwagą „rzucić się w gąszcz ogólnoswiatowych tematów”¹². W przypadku *Kasandry* doniosły symbol Troi (zagłada miasta – koniec epoki – krach określonego systemu wartości) został połączony z ogólnym tragiczno-ponurym nastrojem mitu upadku.

Koncepcja *Kasandry* Łesi Ukrainki związana jest intergralnie z kontekstem katastroficznym literatury modernistycznej. Ukraińska pisarka nadaje wielkie znaczenie wszechstronnej, sugestywnej charakterystyce katastrofy; tę charakterystykę można konsekwentnie prześledzić na różnych poziomach poetyki dzieła. Odmalowany w czerwono-czarnych barwach upadek Troi, jakkolwiek silnego wrażenia nie wywoływałby, nie jest jednakże obrazem totalnej apokalipsy. To obraz lokalnej katastrofy, poza granicami której autor pozostawia ludziom szansę na ratunek. Nawiasem mówiąc, ta cecha również wyraźnie wyróżnia zamysł Łesi Ukrainki na tle literackiej mody na wizje apokaliptyczne, wskazuje na świadomą (uwarunkowaną światopoglądowo) lokalizację katastroficznego widzi.

⁹ Zob. *Mity*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykova, Wrocław – Warszawa – Kraków 1991, s. 562.

¹⁰ Tamże.

¹¹ T. S. Eliot, *Szkice literackie*, Warszawa 1963, przeł. H. Pręczkowska, M. Żurowski, W. Chwalewik, opr. W. Chwalewik, s. 222.

¹² Zob. *Łesia Ukrajinka, List do Ludmiły Staryćkiej-Czerniachiwskiej*, w: *Zibrania tworiw*, w dwunastu tomach, t. 12, s. 400.

Zmierzch epoki rodzi przesadne, anormalne, swoiście chorobliwe zainteresowanie prorocत्वami i prorokami. Poczucie zbliżającej się linii podziału czasu wywołuje w człowieku gorące pragnienie wejrzenia poza horyzont realnego świata, przeniesienia się w przyszłość i ocenienia z tej pozycji sensu dzisiejszej rzeczywistości. Jest to, rzecz jasna, iluzja, jednak iluzja trwała, tym bardziej, że występująca na gruncie epoki stwarzającej nieprzeciętny popyt na iluzje. Talent artystyczny również kojarzony jest z profecją. W nowej aureoli powraca do świata kultury romantyczny obraz poety-proroka, który przepowiada nie uczucia ziemskie, ale wyższą, Bożą wolę. Prorok czyni to, czego nie jest w stanie uczynić szary człowiek, ale i jego siła jest ograniczona, co staje się niierzadko przyczyną tragicznej sprzeczności wewnętrznej pomiędzy zasięgiem siły, władzy wizjonera i ogromnym, wiecznym, nieskończonym światem istniejącym poza tą władzą. Taka właśnie jest Kasandra z dzieła Łesi Ukrainki: postać skomplikowana i niejednoznaczna. Uczeni niejednokrotnie ulegali pokusie potraktowania jej w sposób uproszczony. Wiktor Petrow wskazywał, że Kasandra nie jest postacią mityczną, natomiast jej przepowiednie są „racjonalistyczno-analityczne”, a z kolei oceny zdradzają „nieubłaganą i niespodziewaną logikę”¹³. Jednak nie należy wątpić, że wieszczka Łesi Ukrainki to bohaterka szczególna w kontekście szczególnej epoki. Tak więc osobliwego znaczenia nabiera jej słowo, wpływu zaś tego słowa na współczesnych zupełnie nie można ograniczyć do schematów racjonalnych. Wyznacza go także gorący proroczy idealizm, ofiarniczo-wizyjny, sugestywny irracjonalizm.

Całkowicie racjonalistyczną interpretację obrazu Kasandry-wieszczki należy bez wątpienia zaliczyć do wyraźnych przejawów nadinterpretacji radzieckiej szkoły literaturoznawstwa. W kontekście historycznym radzieckiej Ukrainy lat 1920–1980, kiedy uformowane zostały socjologiczne kryteria oceny twórczości poetki, było to nawet zrozumiałe: bohaterowie Łesi, podobnie jak i bohaterowie innych klasycznych autorów, musieli odpowiadać określonymu ideologicznemu formatowi. Inaczej traktowała obraz wieszczki sama autorka: poza elementem racjonalnym wyróżniała ona jeszcze poryw uczuć, energię woli, mobilizację świata podświadomości, epifanię elementu transcendentnego.

Dzięki temu owe przepowiednie Kasandry, chociaż na zewnątrz chłodne i spokojne oraz zrównoważone i okrutne, nie rodzą się z bezdusznej racjonalnej rachuby oraz bepośredniej logiki; w większej mierze powstają z potrzeby serca, z gorącej namiętności. Nieprzypadkowo Kasandra wyobraża siebie samą „pośród morza gorącym żarem”¹⁴. Nie dysponuje ona jakąś statyczną wiedzą na temat prawdy, jak mogłoby się na pierwszy rzut oka wydawać, jej „widzenie” nie stanowi zwykłego środka przekazu. Warto przypomnieć w tym miejscu wcześniej sformułowaną przez Łesię Ukrainkę koncepcję „słowa-broni”, zgodnie z którą namiętne, gorące słowo poetyckie jest równoznaczne z czynem. Jednak przez dłuższy czas badacze zarzucali Łesi Ukraince właśnie pasywność słowno-proroczego programu Kasandry, sztucznie – przynajmniej w kontekście estetyki pisarki – przeciwstawiając sobie słowo i czyn. Ta tradycja związana jest z materialistyczną socjologią kultury, a dokładniej pochodzi – jak się zdaje – z uznawanej ogólnie definicji Ołeksandra Biłeckiego, który uważał dramat za „tragedię prawdy” i przyczynę

¹³ W. Petrow, *Dramatyczna poema Łesi Ukrainki „Kassandra”*, „Wisnyk AN URSR” 1991, nr 2, s. 62.

¹⁴ Łesia Ukrainka, *Kassandra*, w: *Zibrannia tvoriv*, w dwunastu tomach, t. 12, s. 400. Cytując to źródło podaję dalej w nawiasie jedynie stronę owego wydania.

kłęski postrzegał w tym, iż Kasandra jest niezdolna, by w aktywny, czynny sposób stawić czoła okolicznościom.

Ale czy słuszne jest zarzucanie Kasandrze tego, że jest ona wieszczką, co znaczy, że jej *existentia* to życiowe przeznaczenie i nieuchronność? Czyniąc tak, postępujemy wbrew ogólnie uznawanej w kulturze światowej teodycei prorocत्व. Albowiem dar przepowiadania jest niewątpliwie równie ważny w historii ludzkości, co dar wodzostwa. Podobna interpretacja zastosowana wobec *Kasandry* wygląda na pełne uprzedzeń nakładanie na materiał literacki najzupełniej nieadekwatnej matrycy. Uświadamiając sobie wielką misję Słowa, wizji, prorocत्व, nie zaczniemy zapewne ubolewać nad tym, jak „gorzkim musi być dla człowieka myślącego bycie jedynie świadkiem i bierną ofiarą takiego przebiegu wydarzeń”¹⁵. Zbytнім uproszczeniem byłoby widzieć tragizm w przeciwstawieniu słowa i czynu, przecież prorok nie tylko przeżywa bezsilność, brak władzy swego słowa nad tłumem, ale także zgubność, fatalność żywiołowych działań, nie poddających się siłom wyższym, nieusprawiedliwionych.

W takim sensie „tragedia prawdy” w rozumieniu materialistycznym włącza tylko obywatelski, a nie osobisty, psychologiczny, intymny i egzystencjalny aspekt jednostki. Nic dziwnego, że badacze na rozmaite sposoby rozminęli się z charakterystyczną dla Łesi Ukrainki ideą proroka i prorocznego *fatum*. Albo stwierdzali, że „wiedza to jeszcze nie działanie” i osądzali Kasandrę za to, że „niczego nie może zmienić w rozwoju wydarzeń”¹⁶, albo z mniejszą jeszcze dozą słuszności radzili bohaterce dramatu Łesi Ukrainki, aby „poprzez osobisty udział wskazywała i udowadniała słuszność tego, do czego wzywa innych”¹⁷, lub też w ogóle wdawali się w dowolne przypuszczenia, choćby podobne do tego, że w poemacie dramatycznym krytyce poddana została tołstojowska filozofia nieprzeciwstawiania się złu przemocą¹⁸. Autorzy współczesnych prac poświęconych Łesi Ukraince słusznie upatrują sens tragizmu poematu dramatycznego w wymiarze personalistycznym. Oto na przykład Wira Ahejewa traktuje go jako zapis rozdarcia komunikacyjnego – dysonansu pomiędzy słowem wieszczki oraz jego niezrozumieniem, odrzuceniem, co przypomina typ konfliktu między artystą a tłumem¹⁹. Jednak sprowadzenie problemu do feministycznego punktu widzenia również zawęża postrzeganie tragedii bohaterki Łesi Ukrainki. Albowiem rzecz nie w tym, że Kasandra zręka się patriarchalnej kobiecości i już „nie pragnie osiąść męskich wartości”²⁰. W każdym razie nie to jest przekonującym motywem dramatu ludzkiej egzystencji, dramatu osamotnienia, rozpaczliwej rosnącej wraz z poznaniem.

Oczywiście nie tylko „tragedię prawdy” należy widzieć w męskiej i beznadziejnej walce Kasandry. Należałoby w tym miejscu mówić raczej o tragedii egzystencji, o dramacie skazania na to, co nieuniknione. To szczególne uczucie porzucenia świata przez Boga, które swego czasu znakomicie sformułował Friedrich Nietzsche we frazie: „Bóg umarł” – lęk i fatalność przeplatają się w nim z rozpaczliwym poszukiwaniem wyjścia ze ślepej uliczki. Bohaterka Łesi Ukrainki cierpi nie dlatego, że niemożliwe jest natychmiastowe urzeczywistnienie jej wizji – po to właśnie została obdarzona niezwykłym

¹⁵ O. Biłećkyj, dz. cyt., s. 378.

¹⁶ I. Żurawska, *Łesia Ukrainka i zarubiżni kultury*, Kijów 1963, s. 128.

¹⁷ O. Babyszkin, *U mandriwku stolit’*. *Słowo pro Łesiu Ukrainku*, Kijów 1971, s. 224.

¹⁸ L. Demjanowiśka, *Ukrajinska dramatyczna poema. Problematyka, żanrowa specyfika*, Kijów 1984, s. 69-70.

¹⁹ W. Ahejewa, *Poetesa zlamu stolit’*, Kijów 2000, s. 153.

²⁰ Tamże, s. 158.

darem, aby świadoma była niezgodności pomiędzy słowem i czynem. Dręczy ją fatum samotności i niezrozumienia, fatum jej nadprzyrodzonej wiedzy.

Natomiast sprzeczność tego, co realne, i tego, co umowne (prorocze słowo), w pełni koncentruje się w sferze wewnętrznej intencjonalności bohaterki. Przepowiednie wieszczki są iluzoryczną kompensacją²¹ jej realnego życia, którego uczestnikiem nie jest i nie może być z uwagi na swoje nadzwyczajne zdolności. Takie wizje nie są rozległymi i szczegółowymi obrazami, są zazwyczaj oparte na wykorzystaniu istotnych obrazów, szczegółów, które urastają do rangi symbolów („Och, ileż krwi czarnej widzę!”, „Hieny włączą się po ruinach Troi...” itp.). Właściwie bardziej przypominają nie proroctwa, a swoiste, charakterystyczne wizje. *Notabene*, w rzeczywistości nie dominują w nich tropy sugerujące wrażenia wzrokowe, ale słuchowe czy też dotykowe (na tę cechę poetyki Łesi Ukrainki zwrócił swego czasu uwagę jeszcze Mykoła Zerow, potwierdził to również Ołeksandr Biłeckij²²). Z tego względu trafniejsze jest mówienie o *przeczuwaniu* niż o przewidywaniu Kasandry. Spójrzmy na taki choćby fragment:

Nie mogę znieść rzenia koni, szczęku mieczy, kurzu i krzyku, ale najbardziej boję się tego śmiertelnego śpiewu strzał!²³

Czy też:

Biada! Hieny błądzą po ruinach Troi i liżą krew jeszcze świeżą... gorącą ... obwąchują nie zastygłe jeszcze trupy, radośnie skowycząc...²⁴

Wizja katastrofy skupia uwagę czytelnika poematu dramatycznego na ponadrealnym, mitycznym sensie rzeczywistości. Przy czym płaszczyzna tego, co realne schodzi w utworze na plan dalszy, staje się jedynie tłem dla apokaliptycznej wizji. Widać wyraźnie, że świat przedstawiony Łesi Ukrainki nie jest *stricte* przedmiotowy, jest nawet przeciwstawny wobec przedmiotowości. Obrazy przedmiotów są tu obecne rzadko, w dodatku są to z reguły obrazy-symbole (*miecz, berło proroka, czerwona kądziel*). To samo odnosi się do osób dramatu, które pojawiają się tylko w miarę konieczności unacznienia zderzenia i kolizji postawy Kasandry. Mitologiczna wizja nie wymaga nadmiaru szczegółów, ona wymaga skupienia uwagi na rzeczach najważniejszych, istotnych. Tym uwarunkowana jest tutaj oszczędność w obrazach, o której pisał badacz, kie-

²¹ Termin używany przez A. Makarowa, zob. A. Макаров, „І наяву побачили дивний сон” (*Із секретів поетичної творчості Лесі Українки*), „Українська мова і література в школі” 1987, z. 12, s. 8.

²² O. Biłeckij, dz. cyt., s. 556.

²³ Łesia Ukrainka, *Kasandra i inne dramaty*, przekład St. Bury, Kraków 1984, s. 26. W tekście oryginalnym:

... боюся
іржання коней, брязкоту мечів,
і куряви, і крику, а найгірше
того смертельного співання стріл! (23-24).

²⁴ Łesia Ukrainka, *Kasandra i inne dramaty*, s. 59. W oryginale:

Гієни бродять по руїнах Трої
і лижуть кров іще живу... гарячу...
обнюхують ще не застигли трупы
і радо скиглять... (72).

dy autorka konsekwentnie i świadomie unika „niepotrzebnej z jej punktu widzenia archeologiczności i atrakcyjności”²⁵.

Mamy do czynienia również z wyraźnym ahistoryzmem autorskiej interpretacji tematu. Wierna swojemu smakowi estetycznemu Łesia Ukrainka kreuje historyczne tło wydarzeń, sama akcja jednak pozostaje ahistoryczna. Słusznie więc pisano o pewnej formie modernizacji postaci Kasandry, chociaż nawiasem mówiąc pełne prawo do tego wywalczyła sobie autorka poematu już tym, że wprowadziła Kasandrę do szeregu pierwszorzędných bohaterów mitologicznych, albowiem u jej poprzedników sławna trojańska kapłanka występowała przeważnie jako postać marginalna, epizodyczna. Wiemy również o głębokiej znajomości źródeł przez Łesię Ukrainkę, która mając możliwość (i do pewnego stopnia poddana tej pokusie!) stworzenia rzeczywiście historycznego dramatu, najwyraźniej zrezygnowała z tego zamiaru. Charakterystyczne, że autorka świadomie unika przedstawiania w Kasandrze wydarzeń historycznych. I to jakich wydarzeń! O wojnie trojańskiej i tragicznych stronach zagłady legendarnego miasta napisano w starożytności i w czasach nowożytnych setki dzieł. Poetka jednakże pomija te realia lub wspomina o nich jedynie mimochodem. Wyjątek stanowi chyba tylko epizod podstępного zdobycia Troi, konieczny jako unaocznione ziszczenie się proroctw Kasandry, jednak i on widziany i pokazany jest z „odwróconej perspektywy”. Pojawia się jako prywatny, nie zaś heroiczny epizod. Ogólnie rzecz biorąc brak historycznych wydarzeń w dramacie Łesii Ukrainki świadczy o nieistotności dla autora konkretnego (synchronicznego) elementu mitu. Bowiem mit istnieje równocześnie na synchronicznym i diachronicznym poziomie. Jak zauważył Claude Lévi-Strauss, odnosząc się do wydarzeń przeszłości, realizuje on swoje zadanie (funkcję) poprzez to, że jego wydarzenia istnieją poza czasem, dlatego tak samo mit należy do przeszłości, jak do współczesności i przyszłości²⁶.

W wymiarze idealnym życia Kasandry, podobnie jak i w przypadku innych swoich bohaterów, Łesia Ukrainka ucieka się do realizacji idei czasu uniwersalnego. Likwiduje to ostrość sprzeczności pomiędzy czasem rzeczywistym i mitologicznym. O pozaczasowej recepcji rzeczywistości przez bohaterkę Łesii Ukrainki pisał Wiktor Petrow: „Czas, który segmentuje całokształt bytu na odrębne od siebie nawzajem płaszczyzny, dla niej nie funkcjonuje; on dla niej nie istnieje. Nie istnieje dla niej czasowa segmentacja rzeczywistości”²⁷. W odniesieniu do Kasandry rzeczywistość przedstawia sobą tak realność, jak i wizję; obie one łączą się w przestrzeni czasu uniwersalnego.

III.

Na poziomie wydarzeń i postaci fabuła w Kasandrze, jak niejednokrotnie już wskazywali badacze²⁸, przedstawiona została niekonsekwentnie, wybiórczo, w sposób niepełny. Tak więc akcenty przenosi autorka na fabułę wewnętrzną, psychologiczną czy nawet sugestywną. Właśnie tak wygląda na tle ewolucji obrazu Kasandry rozwinięcie tematu samotności, strachu czy nieuchronności. Pomimo podobieństw do ogólnych nastrojów epoki przełomu stuleci, temat ten zdradza wyraźne autorskie, oryginalne akcenty.

²⁵ O. Biłećkyj, dz. cyt., s. 557.

²⁶ C. Lévi-Strauss, *Strukturalna antropologija*, Moskwa 1983, s. 186. Wydanie polskie: *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, wstęp B. Suchodolski, Warszawa 1970.

²⁷ W. Petrow, dz. cyt., s. 66.

²⁸ Zob. cyt. pracę O. Biłećkiego, dz. cyt., s. 553-555.

Formalnie fabuła dzieła jest niejako pomyślana po to, aby zilustrować naocznie (chodzi przecież o utwór dramatyczny!) drogę *osamotnienia* głównej bohaterki. Konsekwentnie, scena za sceną, poprzez dialogi i przeciwstawienie stanowisk uwidacznia się i jest modyfikowana egzystencjalna samotność Kasandry. W pewnych wypadkach jest to ujawnienie jednoznacznie antagonistycznych postaw (Kasandra – Helena, Kasandra – Onomaj), w innych – dramatyczne zerwanie z bliskimi ludźmi (Kasandra – Poliksena, Kasandra – Dolon, Kasandra – Helena itd.), co oznacza stopniowe odgrodenie się bohaterki od świata, od balastu ziemskich uczuć. Zgodnie z romantyczną koncepcją bohatera, która odrodziła się w neoromantyzmie, odosobnienie jest jedynym optymalnym sposobem poznania i urzeczywistnienia losu człowieka. Wspomnijmy w tym miejscu Zaratustrę Friedricha Nietzschego, który deklaruje osiągnięcie wyższej mądrości na najwyższych poziomach, jak najdalej od ludzkich oczu i ludzkiego tłumu, gdzie jego nadludzka tęsknota porywała „w dal, w górę, w nieznanne, w śmiech... hen ku dalekiej przyszłości, która nie wysniona żadnym marzeniem...”²⁹. Poszukiwanie sakralnego przeznaczenia, powołanie wygląda w tej koncepcji na kulminację ludzkiego życia. Później następuje rozwiązanie. Jest to moment powrotu do świata ludzi z nabytym doświadczeniem mądrości – posłannictwem. Bohater powraca, ale powraca w nowym kształcie, osiągnąwszy zdolność do połączenia *sacrum* i *profanum*, znajdujących się dotąd w odwiecznym konflikcie. W *Kasandrze* uwaga skupiona jest właśnie na wyjściu bohaterki z pola oddziaływania ludzkiego świata. Droga powrotu do tego świata pozostaje poza ramami dzieła. Jest ona jednak określona punktowo, poprzez aluzję, zdeterminowana wreszcie również przez ogólną logikę ewolucji bohatera mitologicznego.

Naturalne jest i to, że osamotnienie rodzi i galwanizuje ludzki lęk istnienia. W dziele *Lesia Ukrainki* rozwijają się równolegle uczucia strachu w *Kasandrze* i w otaczających ją ludziach, zlewając się z czasem w jeden ogólny nurt lęku przed tym, co nieuchronne, przed katastrofą. Wywołujące ten strach obrazy spotykamy już na początku dzieła, w dalszej części rozwijają się one w całościową wizję, odzwierciedlającą żywioł niepewności i panicznego bezruchu. I tak w trzeciej scenie – w kwestii wypowiedzianej przez *Andromachę* – pojawia się obraz strachu i ruiny:

...Zdaje mi się, że to sam Chaos powstał z otchłani,
że nie ma już ni ludzi, ni bogów i tylko śmierć panuje niepodzielnie³⁰.

Ta ogólna atmosfera, poczucie utraty trwałych punktów orientacyjnych oraz wartości traktowane są jako paraboliczne zbliżenie tragedii Troi i w całości starego świata do charakterystycznych dla przełomu wieków nastrojów, jako zbliżenie do przeżycia upadku, przeczucia katastrofy. W życiu Europejczyka strach nierzadko zajmował dominujące miejsce. Sztuka modernizmu nie ograniczała się z kolei do jego konstatacji. Raczej na odwrót – świadomie akcentowała eskalację tego uczucia jako charakterystycznego kry-

²⁹ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. W. Berent, Warszawa 1908.

³⁰ *Lesia Ukrainka, Kasandra i inne dramaty*, s. 59. W oryginale:

...Здається
мені, що постав з безодні Хаос,
що ні людей нема вже, ні богів,
а тільки смерть панує самовладно (24).

terium epoki. Na przykład, Marcel Proust rozumiał sztukę jako czas odnaleziony, walkę z niebytem, obronę przed unicestwieniem bez śladu³¹.

Jednak motyw strachu u Łesi Ukrainki nie przeradza się w sugestywno-mistyczny bezbrzeżny żywioł (aczkolwiek – wbrew tradycyjnym ocenom *Kasandry* – rola podświadomości jest w tym przypadku dość istotna, zauważmy). Wydaje się, że właśnie ten moment jest niedoceniany przez niektórych badaczy, rozpatrujących *Kasandrę* Łesi Ukrainki jako ilustrację koncepcji fatalizmu, tak popularnej w epoce *fin-de-siècle*'u. I tak Jelena Gierasimowa pisze o połączeniu obiektywnego i subiektywnego fatalizmu w utworze. Według niej, warunkuje to ambiwalencja treści ideowych, zwłaszcza archetypu składania ofiary. Zupełnie słusznie przy tym wskazuje się na dokonaną przez Łesię Ukrainkę interpretację zjawiska „o znaczeniu ogólnokulturowym, archetypowego dla zachodnioeuropejskiej mentalności w ogóle”³². Warto jednakże zwrócić uwagę również na to, że ukraińska pisarka pragnie wnieść element twórczej oryginalności w podejściu do archetypicznego zjawiska, przede wszystkim w sferze emocjonalno-wolicjonalnej charakterystyki postaci *Kasandry*. Ten strach, który u innych pisarzy doby wczesnego modernizmu rodził fatalistyczne nastroje oraz apatię bohaterów, u Łesi Ukrainki posiada raczej funkcję mobilizującą. Przeróżające wizje *Kasandry*, będąc jej przekleństwem, narzędziem fatum, zamieniają się w jej siłę. Czyż nie jest paradoksalne, że strach – ta chroniczna ludzka słabość – staje się tu siłą?

Funkcja strachu w *Kasandrze* jest jednak zasadniczo rozbieżna z toposem strachu w modnych utworach europejskiego *fin-de-siècle*'u; ten strach nie tylko jest przeciwieństwem paniki i rezygnacji, lecz staje się oznaką siły. Nieprzypadkowo te dwa pojęcia zostały zestawione obok siebie, tak w polskiej recenzji, jak i w reakcji na nią Łesi Ukrainki. Strach-siła nie pozbawia *Kasandry* poczucia nieuchronności klęski, katastrofy, jedynie dramatyzuje jej osobisty wariant tego uczucia. Nieuchronność (los – Mojra – śmierć) istnieje poza wolą konkretnego człowieka, choćby nawet była to wieszczka. Dlatego *Kasandrze* pozostaje chyba tylko ze stoickim spokojem przyjąć tę właśnie nieuchronność. Natomiast jej stoicyzm, jej dumny, niewzruszony spokój jeszcze bardziej zatrważa i intryguje inne postaci.

Poczucie fatum, nieuniknionego, które tak uderza na początku utworu swoją ostrością i kategorię, w trakcie rozwoju fabuły staje się stałym, symfonicznym jej motywem. Tak autorka kreuje obrazowo-emocjonalną charakterystykę epoki, schyłku cywilizacji, kiedy zbliżanie się katastrofy staje się codziennością, co chwilę odczuwanym nastrojem. Stopniowo przekształca się w ludzkim odbiorze z anomalii w (niechby nawet przerażającą, makabryczną) normę, zwyczajność, stwarzając swoistą egzystencjalną próżnię (Viktor Frankl)³³. W takim stanie zagrożona społeczność nie reaguje na zbliżanie się apokalipsy ostro, burzliwie, ale obojętnie, apatycznie, ospale. Dlatego też proroctwa *Kasandry* nie budzą ducha protestu i walki, ale przeważnie rodzą jednak poczucie zagubienia i fatalną bierność.

³¹ Zob. L. Ginzburg, *Literatura w poszukiwaniach rzeczywistości*, Moskwa 1987, s. 293.

³² J. Gierasimowa, *Kassandra. Subiektywny fatalizm w historyczno-kulturowej sytuacji naczala XX wieku*, w: *Druhij miżnarodnyj kongres ukrajinistiv*, Lwów 1993, s. 140-141.

³³ V. Frankl, *Człowiek w poszukiwaniu sensu*, Moskwa 1990, s. 24-25.

IV.

Wizja apokalipsy u Łesi Ukrainki jest dość swoista. Podkreśliliśmy już te aspekty, które wyraźnie wyróżniają jej dzieło na tle modernistycznej tradycji (a dokładniej – konwencji) mitu końca świata. Należą do nich także lakoniczność, oszczędność artystycznych środków. Gama barw *Kasandry* jest, ogólnie rzecz biorąc, dość skromna (w porównaniu z wspaniałą, powiedzmy w *Pieśni lasu*) i ciąży ku dwóm charakterystycznym dominantom. Są to barwy czerwona i czarna („czarny los”, „krew czarna”, „czarny okręt”, „czerwony sandał”, „purpurowa fala” itd.), jak również „purpurowe” rzeczowniki – wino, pożar, żar i inne). Natomiast ważniejsze akcenty przeniesione zostały na brzmienie słów, na sugestywną siłę ich wyrazu.

Przeciwstawić się zbliżającej się powszechnej katastrofie mogą, według pisarki, tylko prawda i ofiara. Przy czym prawda to istotna, ukryta wiedza czy też uczucie, dające człowiekowi możliwość dotarcia do sedna sprawy. Ofiara zaś stanowi już konkretne życiowe działanie, podejmowane ze świadomością prawdy oraz własnego stanowiska. Prawda realizuje się w słowie, ofiara zaś – w działaniu; ich związek oraz połączenie mogą zapewnić jednorodność konkretnej osobowości. Kasandra być może właśnie dlatego pozbawiona jest owej jednorodności, że nie potrafi zharmonizować słów i czynów, prawdy i ofiary, chociaż pragnie tego.

Pojęcie prawdy w poemacie dramatycznym Łesi Ukrainki ciąży ku jej mitologicznemu rozumieniu, wiążącemu świat sakralny ze światem profanum. Poznanie prawdy wyznacza swoistą życiową pozycję Kasandry, zasadniczo odmienną od pozycji innych postaci, które żyją konkretnymi realiami. Przed wieszczką odsłania się prawda, co zmusza ją do „odwrócenia do góry nogami” jej wyobrażeń o świecie. Dla niej, tak jak i dla mitycznych bohaterów, to, co święte (prawda), jest silne i rzeczywiste – w przeciwieństwie do słabej i złudnej codzienności (profanum) świata. „Przeciwstawienie święte – nieświęte staje się często konfliktem między tym, co realne, i tym, co nierealne czy też pseudorealne” – jak zauważył w kontekście mitu Mircea Eliade³⁴. Dlatego świat zaniedbanych wartości i upadku przekształca się u Kasandry w nieprawdziwy, złudny, sztuczny, i to w tym samym czasie, gdy jej prorocze wizje traktowane są jako prawda, jako sedno rzeczywistości.

Tragedia prawdy Kasandry ponownie skłania ku rozmyśleniom o sensie „życia w niewiedzy”. Sakralna wiedza od dawien dawna uważana była za oznakę osobistego nieszczęścia albo nawet przekleństwa człowieka, ta prawda odnotowana jest również w Biblii. Podobnie też i na prorocтва Kasandry, będące jej osobistym wariantem prawdy, istnieje tutaj niemałe zapotrzebowanie – przekształcając się w ogólną prawdę, stają się one przekleństwem, paraliżują masową świadomość, stają się trucizną. „Spełniła się kara niebios” („Довершилась божа кара”) – tak reaguje na tę metamorfozę sama Kasandra, coraz bardziej wątpiąca w absolut, nienaruszalność własnej (a pośrednio również i boskiej) prawdy świata.

Zatem prawda, którą wieszczka stawiała ponad wszystko, również okazuje się wielkością względną we względnym, chyłącym się ku upadkowi świecie. Cóż zatem jest stałe i nie podlega zdewaluowaniu? Może cierpienie i ofiara? Za ich sprawą człowiek nie może uratować świata, ale jest w stanie przynajmniej uszlachetnić, usprawiedliwić własną zgubę. Ofiara pozostaje wątpiącej i zrozpaczonej Kasandrze jako przejaw jej konsekwencji i stoicyzmu. Logika ofiary odczytywana jest w bezpośrednim związku z rozczarowaniem

³⁴ M. Eliade, *Sacrum. Mit. Historia. Wybór esejsów*, wybór i wstęp M. Czerwiński, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970.

prawdą. W ogóle odpowiada ona umownemu schematowi, który rozwija Tetiana Mejerśka, współczesna badaczka twórczości Łesi Ukrainki: 1) uznanie winy (tu wspomnieć należy wątpliwości Kasandry i w końcu uświadomienie sobie przez nią tragicznej zgubności jej wizji); 2) świadomie i podświadomie odbyta pokuta własnej czy obcej duszy³⁵.

Ofiara Kasandry oczywiście przejawia się w cierpieniu. „Jej udziałem jest ciągle cierpienie”, „została ona ukarana”³⁶ (Wiktor Petrow). Jednakże cierpienie wieszczki to ofiara pasywna, albowiem jest to jej nieuchronny los, zdeterminowany przez zwierzchnią władzę bogów. Takie cierpienie jest zatem niewystarczające dla odkupienia duszy. Dlatego motyw cierpienia pisarka rozwija dalej i głębiej – do tragicznego, wewnętrznego dramatu duszy, który coraz wyraźniej realizuje się w trakcie rozwoju fabuły, a pod koniec poematu dramatycznego staje się dramatem jawnym.

Rzeczywistą, świadomą ofiarą okazuje się stoickie poddanie się samej sobie, własnemu przeznaczeniu, gotowość pójścia do końca własną drogą, bez możliwości zbłądzenia na łatwiejsze, ale cudze manowce. Kasandra należy do bohaterów, dla których najstraszniejszą rzeczą jest zdrada samego siebie. Odpowiadając na propozycję ślubu z Onomajem, który przyniósłby zwycięstwo w wojnie, oświadcza ona wyraźnie:

O, ileż cięższych, chociaż bez sławy, złożyły te kobiety, które nie pozostawiły po sobie pamięci!
Gdybyś żądał ode mnie ofiary krwi, bądź pewny, że nie zawahałabym się ani przez chwilę.
Ale tej ofiary, której żądasz, nie mogę złożyć. Nie jestem bohaterką³⁷.

Jeszcze jedno jej wyrażenie zasługuje na uwagę w tej scenie z punktu widzenia hierarchii wartości Kasandry. Taki ślub, jak uważa wieszczka, byłby „potrójną zdradą – siebie samej, prawdy i lidyjczyków”. A zatem wierność samej sobie ceniona jest tu najwyżej, wyżej niż wierność prawdzie, to znaczy woli bogów. W tym przypadku jaskrawo przejawia się osobisty, indywidualistyczny podtekst ofiary Kasandry.

Kasandra również w swojej ofierze pozostaje samotna. Właściwie sposób odbycia pokuty charakterystyczny jest również dla innych postaci: jedni składają ofiarę w imię dobra ogółu (na przykład Dolon idzie na pewną śmierć dla uratowania Troi), inni za cenę ofiary otrzymują osobiste dobra (Helena rezygnuje z proroczego daru, ucząc się sztuki schlebiania słowem i bycia popularnym wśród tłumu). Ofiara Kasandry jest szczególna, nie może ona zostać w sposób przekonujący wyjaśniona ani tym pierwszym, ani tym drugim. Bo przecież wieszczka nie troszczy się o własny los. Można byłoby powiedzieć, że poświęca się w imię społecznego dobra. Ale, jak już stwierdziliśmy, Kasandra, po pierwsze, przekonuje się o marności swego otoczenia (ofiara dla niego traci sens); po drugie, Kasandra wyżej niż ogólną (społeczną) prawdę stawia obowiązek wobec samej siebie. Problem zostaje obnażony w swojej egzystencjalnej istocie. Wieszczka Łesi Ukrainki zostaje sam na sam z kluczową zagadką ludzkiej egzystencji. I dzięki temu właśnie można ją zidentyfikować jako typowego bohatera i wybitną kreację literatury europejskiej XX wieku.

³⁵ T. Mejerśka, *Problemy indywidualności mifologii* (Szewczenko – *Łesia Ukrainka*), Kijów 1997, s. 25-28.

³⁶ W. Petrow, dz. cyt., s. 67.

³⁷ *Łesia Ukrainka, Kasandra i inne dramaty*, s. 39. Por. w tekście oryginalnym:

Якби схотів ти
від мене жертви крові, певне б, я
її здолала дати, але сеї –
не можна, брате, я не героїня (44).



Lesia Ukrainka, portret z epoki

Eulalia Papla
(Kraków)

„ANTYBIZANTYNIZM” POEZJI ŁESI UKRAINKI

W szkicu *Ukraina: droga do Europy... przez Konstantynopol*¹ Oksana Pachlowska poddaje krytycznej analizie wpływ tradycji bizantyńskiej na ukraińską kulturę i mentalność narodową. Mówiąc o konsekwencjach przyjęcia przez Ruś Kijowską wiary w obrządku wschodnim (skrajny idealizm, ascetyzm, dogmatyzm), szczególnie negatywnie ocenia depersonalizm. Charakterystyczny dla prawosławnej religijności prymat ducha nad materią i postawa odwrotu od świata zewnętrznego ku transcendencji z jednej strony, z drugiej – ściślejszy niż w chrześcijaństwie zachodnim sojusz cerkwi z państwem prowadzą do ignorowania jednostki i podporządkowania jej zbiorowości.

Tymczasem właśnie relacja jednostka – społeczeństwo, problem kluczowy dla antropologicznych rozważań Pachlowskiej, jest czynnikiem decydującym w formowaniu się dwu odmiennych – zachodniej i wschodniej – cywilizacji:

Radykalna różnica między „łacińskim” a „bizantyjskim” światem polega na tym, że świat łaciński przeciwstawia indywidualne „ja” kolektywnemu „my”, a świat bizantyjski i jego słowiańskie warianty tworzą się na zasadzie „chóralnej”. Prawo rzymskie i elementy demokratycznych rządów, które formują się w Europie już w epoce Odrodzenia, tak w planie jurysdykcji, jak i kultury, kodyfikują status człowieka w społeczeństwie. Nasze zaś „niepisane”, a także pisane „nie nasze” kodyfikują status społeczeństwa w człowieku².

¹ О. Пахльовська, *Україна: шлях до Європи... через Константинополь. Стаття перша. Історичний дуалізм давньої української літератури Візантія чи Європа?*, „Сучасність” 1994 № 1. Druga część szkicu z innym podtytułem *Соціум та особистість в українській культурній ментальності: концепція, конфлікт, еволюція*: „Сучасність” 1994 № 2. Przy kolejnych odwołaniach do tej pozycji podaję tytuł, numer i stronę czasopisma.

² „Сучасність” 1994 № 2, s.101. Ten i inne cytaty z obcojęzycznych źródeł, jeśli nie podano nazwiska tłumacza, w przekładzie moim – E. P.

Krytyczną myśl Pachlowskiej dobrze ilustrują jej refleksje nad różnicą między ikonografią łacińską i bizantyjską: podczas gdy sakralne malarstwo zachodnie ewoluuje w kierunku „...syntezy ducha i ciała”, „...piękna w swej pozaziemskiej bezcielesności”, ikona, „...ignoruje czas, ignoruje przestrzeń z ich obiektywnymi prawami fizyki.[...] Prawosławna kultura wykreśliła ciało ze swych artystycznych współrzędnych, pozostawiając przestrzeń wyłącznie dla ducha” (tamże, s. 61). Lecz duch, wieczność – powiada eseistka – istnieją poza czasem, a nieobecność czasu to nieobecność człowieka. Równie krytycznie ocenił wpływ bizantyzmu na formowanie się ukraińskich cech mentalnych O. Злинський, *Духова генеза першого українського Відродження*, w: *Європейське Відродження та українська література XIV – XVIII століття*, Київ 1993. Szerzej pisałam o tym w pracy *Retoryka i mity w literaturze ukraińskiej XIX i XX wieku z Bizancjum w tle*, w: *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2004.

Wychodząc z takich przesłanek, Pachlowska dokonuje obserwacji dotyczącej bezpośrednio literatury. Uważa, że specyficzną cechą literatury ukraińskiej jest preferowanie bohatera zbiorowego kosztem jednostki, brak postaci, która przeciwstawia się kolektywowi: „...‘zachodni’ bohater działa zawsze jak ‘nie należy’, a moralnym imperatywem bohatera ‘wschodniego’ jest działanie ‘jak należy’”³. Taki sposób postaciowania wynika z postawy nadawcy prezentującego raczej „gromady”. Powstaje i utrwała się model twórczości jako służby społecznej i narodowej, a głos autora identyfikowany jest z głosem ogółu.

Czy zatem literatura ukraińska naznaczona jest swoistym grzechem pierworodnym bizantyzmu? Jeśli dodać do tego stałe poczucie zagrożenia narodowego bytu, syndrom „prześladowania historią”, łatwo zrozumieć, że pisarz ulega presji manifestowania solidarności ze wspólnotą i kreuje – jeśli nie bohatera zbiorowego (jak Iwan Kotlarewski w *Eneidzie*), to reprezentanta środowiska (twórczość Hrihoriya Kwitki) bądź narodu (Taras Szewczenko). Narodowa martyrologia jest heroizmem kolektywnym, a „Katarzyny” Szewczenki, podobnie jak „Mariusie” Kwitki cierpią jako przedstawicielki określonej warstwy społecznej i bliższe są typom niż charakterom. Jak widać, konwencji tej nie przełamuje nawet romantyzm. Jeszcze Iwan Franko, na wpół pozytywista, na wpół modernista, wstydi się wyznań swego dekadenceckiego bohatera ze zbioru liryków *Zwiędłe liście* (1896) i tworzy literacką mistyfikację⁴.

Innymi słowy, literatura ukraińska rozwija się w językowym kodzie zbiorowości, poetyce przez tę zbiorowość akceptowanej, co ogranicza możliwość wykształcenia estetyki indywidualnej⁵. Lecz oto – powiada Pachlowska – w okresie modernizmu pojawia się:

...osobowość, która będzie torować sobie drogę, nie zawsze licząc się z opinią społeczną. Która jest także i bohaterem i męczennikiem, jak tego wymaga bezlitosna ukraińska tradycja, ale mę-

Trwałość zasady „chóralnej” potwierdza także jej popularność wśród rosyjskich myślicieli z początku XX wieku, choćby w koncepcji sztuki integralnej (*sobornoje iskusstwo*) W. Iwanowa. Zob. A. Dudek, *Wizja kultury w twórczości Wiaczesława Iwanowa*, Kraków 2000.

³ „Сучасність” 1994 № 2, S. 102. Nawet w życiu prywatnym – sarkastycznie zauważa Pachlowska – pisarz winien „... odzwierciedlać i powtarzać dramat okaleczonego przez historię rozwoju literatury [...], być męczennikiem i ‘tytanem ducha’, i staje się to bez mała podstawowym kryterium jego twórczości”. Do zewnętrznych form zniewolenia zostaje dodana niewola wewnętrzna: „... i cenzor, i ‘gromada’ dyktują pisarzowi, co i jak powinien pisać” (tamże, s. 107).

⁴ Żartobliwie skomentowała to polska badaczka: „W trójkącie miłosnym, którego bohaterem jest wielki Iwan Franko i naród, ideały społeczne są tym, co pokazuje światu i co jednocześnie nosi znamiona XIX-wiecznego modelu funkcjonującego w literaturze ukraińskiej. Rolę skrzętnie ukrywanej kochanki gra zaś modernizm, natomiast dekadencecki pesymizm, smutek, subiektywizm uczuć – są tym, czego się wstydi. [...] Autor w przedmowie ukrywa się za zapiskami pewnego samobójcy, jakie trafiły w jego ręce [...], przybiera maskę wydawcy tomiku [...], pisze fikcyjną przedmowę, w której zniechęca wręcz do lektury wierszy, będących ‘trucizną’ dla delikatnej duszy czytelnika, po czym... przygotowuje drugie wydanie książki, w którym ujawnia prawdę” (A. Korniejenko, *Ukraiński modernizm. Próba periodyzacji procesu historycznoliterackiego*, Kraków 1998, s. 101).

⁵ *Casus* Szewczenki jest wyjątkiem potwierdzającym regułę: jego wyrazista stylistyka, powielana w następnych pokoleniach przez pisarzy mniejszej rangi, staje się estetyką wspólnoty. Zasada estetyki kolektywnej może tłumaczyć pietyzm, z jakim Ukraińcy traktują swój bogaty i cenny artystycznie folklor. Nasuwa to myśl, że literatura ustna z jej anonimowym nadawcą miała specyficzny wpływ na szczególne upodobanie pisarzy do „krycia się” za pseudonimem. O manierze *noms de plume* por. „rewizjonistyczny” artykuł H. Hrabowycza „Кобзар”, „Кеменяр” i „Дочка Прометей”. *Українські літературознавчі парадигми та їхні підтексти*, w: Г. Грабович, *До історії української літератури*, Київ 2003.

czennik ten uwalnia literaturę od retoryki i patetyki, zmusza ją, by przemówiła żywym ludzkim głosem. To – kobieta. Łesia Ukrainka.

W procesie trudnej i często nierównej walki ukraińskiej kultury ze złowrogim widmem „bizantyjszczyzny” odrębna rola przypada właśnie jej, Łesii Ukraince. Właśnie – odrębna – jak odrębnymi, niezależnie od dyktatu systemu i „gromady” były pozycja, koncepcje, poglądy tej wielkiej poetki⁶.

Nowatorstwo Łesii Ukrainki widoczne jest przede wszystkim w dramaturgii, którą – „krocząc schodami gigantów”⁷ – wznosi od razu na poziom europejski:

...w jej dramatycznych poematach narodziła się nowa dla Ukrainy indywidualność. To indywidualność bliska w swej intelektualnej i emocjonalnej charakterystyce nie wariantowi bizantyjsko-słowiańskiemu, lecz zachodnio-łacińskiemu. [...] Bohater Łesii Ukrainki – to dla ukraińskiej literatury bohater „na opak”, to właśnie ten europejski bohater jak „nie trzeba”⁸.

Jako pisarka, która „...konsekwentnie i gruntownie buduje swoją wiedzę na tysiącletniej pamięci epok”, Łesia Ukrainka zmierza własną drogą twórczą („...nawet nie przeciwstawia się tradycji rodzimej, lecz po prostu jakby jej nie zauważa”), zwraca się do tematów europejskiej kultury i mitologii, interpretując je:

...poprzez indywidualne uczestnictwo jednostki w dynamice rozwojowej czasu historycznego. Jej bohater jest zawsze samotnikiem, indywidualnością, wręcz indywidualistą, zważywszy, że nie znajduje równego sobie partnera ani w buncie, ani w miłości⁹.

Taka jest właśnie Miriam z dramatu *Opętana* (*Одержима*, 1901). Stawia ona siebie w opozycji nie tylko wobec zbiorowości, ale i Chrystusa: pełna miłości do Mesjasza

⁶ „Сучасність” 1994 №2, s.107. „To kobieta” – z feministyczną dumą podkreśla Pachłowska. Tak się też składa, że w nowym odczytaniu spuścizny poetki dominują badaczki: Ліна Костенко, *Поет, що ішов сходами гігантів*, w: Л. Українка, *Драматичні твори*, Київ 1989; Соломія Павличко, *Дискурс модернізму в українській літературі*, Київ 1997; Елеонора Соловей, *Українська філософська лірика*, Київ 1998; Віра Агеєва, *Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації*, Київ 2001; Алла Діба, *Особистісний і творчий феномен Лесі Українки*, w: *Актуальні проблеми сучасної філології*, в. X, Рівне 2001; Оксана Забужко, *Une princesse lointaine: Леся Українка як культурно-інтерпретаційна проблема*, „Слово і час” 2001, № 2 oraz № 3. Męską mniejszość reprezentują: R. Weretelnuk, *Feminist Reading of Lesia Ukrainka's Dramas: Doctoral Thesis*, University of Ottawa 1989; Я. Поліщук, *Міфологічний горизонт українського модернізму*, Івано-Франківськ 2002; z wczesnych prac na uwagę zasługuje studium: М. Зеров, *Леся Українка* (1929), w: tegoż, *Твори в двох томах*, т. 2, Київ 1990.

⁷ Przywołuję tu tytuł wstępu Liny Kostenko (por. przypis 6), nawiązujący do końcowego zdania z dramatu Byrona *Marino Falieri, Dage of Venice*: „The gory head rolls down the Giants Steps!”. Za pomoc w lokalizacji cytatu dziękuję pani Joannie Piwowskiej.

Wierszowane dramaty (Łesia nazywała je dramatycznymi poematami) stanowią jej podstawową spuściznę. Poza młodzieńczą, współczesną sztuką (*Блакитна троянда*, 1896) obejmują tematykę starożytnego Egiptu, Grecji, wczesnego chrześcijaństwa, cezariańskiego Rzymu oraz mityczną: *Одержима* (1901); *Вавилонський полон* (1903); *На руїнах* (1904); *Осілля казка* (1905); *В катакомбах* (1906); *Кассандра* (1907); *Руфін і Прісцилла* (1908); *У нуці* (z czasów kolonizacji Ameryki Północnej 1897–1909); *Лісова пісня* (reinterpretacja wątków rodzimej mitologii, 1911); *Адвокат Марціан* (1911); *Камінний господар* (na motywach legendy Don Juana, 1912); *Орґія* (1913). W Polsce wydano niewielki tom: Łesia Ukrainka, *Kassandra i inne dramaty*, przekład S.E. Bury, wstęp W. Kubacki, wybór i nota S. Kozak, Kraków 1982. Odmienne tematycznie i stylistycznie dramaty poetki były świadomym wyzwaniem artystycznym wobec XIX-wiecznego teatru narodnickiego. Pod tym względem jej rolę można porównać do dokonań S. Wyspiańskiego w polskiej dramaturgii.

⁸ „Сучасність” 1994, № 2, s.108.

⁹ Tamże, s. 108-109.

toczy z Nim spór o sens Ofiary i potępia ludzi za ich obojętność. Przeklina Prawo, które „za grzech bezmyślnych pokoleń”¹⁰ domaga się krwi Niewinnego. Błudniaczami oskarżeniami prowokuje własną śmierć przez ukamienowanie. Ziemskie uczucie Miriam wyklucza jednoczesną miłość do Zbawiciela i zbawionych: „...kochać [...] wszystkich prócz ciebie – to nie możliwe, / ale ciebie i wszystkich – to ponad siły!” (III, 140). Miłość bohaterki spełnia się poprzez śmierć. To jej wybór. I – jeśli rozpatrywać rzecz w perspektywie zderzenia transcendencji i egzystencji, wiecznego i doczesnego – wybór rzeczywisty, suwerenny, w przeciwieństwie do ofiary Syna Bożego, zdeterminowanej ideą odkupienia.

Indywidualizm bohaterów Łesi Ukrainki podkreśla również Wira Agiejewa, wskazując na inspirację filozofią Nietzschego, zwłaszcza tam, gdzie poetka podejmuje wątki ewangeliczne. Dramat *Opętana* ukazuje bohaterkę w sytuacji „śmierci Boga” (metaforycznie i dosłownie), gotową ponieść konsekwencje swojej wolności.

Przyjmując naukę Chrystusa, wierząc w dobro i miłość, decydując się na ofiarny czyn, Miriam jednak chce s a m a dokonać wyboru, odróżnić dobro od zła w zgodzie z własnym sumieniem. [...] Niepokorny duch nie chce upodobnić się do tłumu, postulat przebaczenia jest całkowicie obcy duchowemu arystokratyzmowi postaci Łesi Ukrainki¹¹.

Całą swoją postawą Miriam podkreśla tutaj własną odrębność, „poza(ponad)zbiorowość”. Tylko ona, nie przyjmując Ofiary, czuje się wolna od swoistego „grzechu przyzwolenia”: „...na mnie nie ciąży krew Mesjasza, / on jej za mnie nie przelał / ani kropki” (III, 150). I tylko ona potrafi współczuć Mesjaszowi, dostrzega jego samotność i cierpienie.

Empatyczna strona osobowości Miriam przeczy jednak postaciom nietzscheańskiego typu¹². Poddana próbie „woli mocy” bohaterka Łesi zdecydowanie odrzuca „pokorę stada”, lecz nie współczucie, ponieważ właśnie gotowość do współprzeżywania i samo poświęcenia wyróżnia ją spośród biernego tłumu neofitów.

¹⁰ Л. Українка, *Твори в десяти томах*, Київ 1963–1965, Т. III, s. 144. Przy kolejnych cytatach z utworów poetki podaję bezpośrednio w tekście tom i stronę tego wydania – E. P.

¹¹ В. Агеева, dz. cyt., s. 225.

¹² Jak wiadomo, F. Nietzsche uznał współczucie za wyraz „moralności niewolników”, osłabiający wolę w przewycięzeniu cywilizacji resentymetu. Łesia nie podzielała jego radykalizmu; bliskie jej były – duch niepokory i emancypacja osobowości, obcy – immoralizm teorii filozofa: „...його ідеал *Übermensch'a*, тієї *blonde Bestien* якомь не чарує мене” – pisze do O. Kobyłańskiej w liście z dn. 20 maja 1899 (IX, 351). „Współczucie i współprzeżywanie w jej systemie wartości etycznych zajmują zbyt ważne miejsce” (В. Агеева, dz. cyt., s. 218). Agiejewa wnikliwie analizuje twórczość poetki w kontekście krytyki ortodoksyjnego chrześcijaństwa, jej wielkiego tematu (zob. tamże, rozdz. *Християнське смирення й екзистенційний бунт* oraz *Колізія „боротьби в покорі”*). Dramat *Opętana* inspirowane do różnych interpretacji: w kontekście europejskiej tradycji (Л. Костенко, dz. cyt.), epoki, a także biografii poetki (М. Кармазіна, *Леся Українка*, Київ 2003, s. 280-285). Okoliczności powstania utworu były dramatyczne: poetka napisała go w ciągu jednej nocy, czuwając przy umierającym ukochanym; o tym, że osobista tragedia autorki i stan szczególnego psychicznego napięcia mógł wpływać na ideową koncepcję utworu, świadczą skape, lecz wymowne wzmianki w jej listach z tego okresu (X, 11- 40, *passim*). Jeszcze inne – w kategoriach językowej komunikacji – ujęcie problematyki religijnej proponuje Т. Гундорова: Т. Гундорова, *Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація*, Львів 1997, rozdz. *Слово як ейдос (утопія Лесі Українки)*. Idąc tym tropem: *Opętana* to dramat samotności, niespełnionego dialogu między jednostką ludzką a Bogiem, „dramat nie-spotkania”.

Istotne przy tym, że jedyną motywacją „ofiary wzajemności” Miriam jest jej miłość do Mesjasza. Nie poświęca ona swego życia dla ogółu, raczej na przekór ogółowi: „...nie za szczęście, nie za królestwo niebieskie, lecz... z miłości” (III, 152). To „...priorytet indywidualnego nad ogólnym” – pisze Agiejewa, polemika poetki z prymatem świadomości kolektywnej w ukraińskiej tradycji:

Ta odmowa ekstatycznego i wszechobowiązującego ofiarowania tego, co osobiste zbiorowemu, „narodowemu”, wyrzeczenie się iluzorycznego „szczęścia dla wszystkich”, budowanego „na naszych szczątkach” jest już wyraźnie modernistyczna i antytetyczna wobec systemu wartości ukraińskiego narodu (a w dużej mierze i romantyzmu). [...] Indywidualistyczny bunt Łesi Ukrainki należy już do innej epoki¹³.

Trudno się z tym nie zgodzić. Interpretacja twórczości poetki przez pryzmat indywidualizmu brzmi bardzo przekonująco w kontekście programowych założeń modernizmu. Czyż nie jednostka, **indywidualność** właśnie stanowi centralną kategorię epoki, wyznacza świadomość pokolenia przełomu XIX i XX wieku? Prawo artysty do swobodnego wyrażania twórczego „ja”, do subiektywnego oglądu rzeczywistości to personalny aspekt naczelnego modernistycznego postulatu – **autonomii** sztuki. Na tym prawie, na wewnętrznej niezależności twórcy, opiera się – by raz jeszcze przywołać Pachlowską – „zdrowa elitarność sztuki”¹⁴.

Badaczka wymienia trzy – etyczne i estetyczne – „antybizantyńskie” odkrycia Łesi Ukrainki: indywidualność, naturalny język oraz myślową kondensację poetyckiej frazy, przeciwstawionej abstrakcyjnemu wielosłowiu, zdobnictwu i deklaratywności.

Zerwanie z tradycją utylitaryzmu i pogłębiającą się w XIX wieku izolacją ukraińskiej kultury wymagało osobowości naprawdę wyjątkowej. Łesia Ukrainka (właściwie Łarysa Kosacz, 1871–1913) taką osobowością była. Co więcej, do odegrania przełomowej (w znaczeniu kalendarzowym, jak i literackich dokonań) roli wydaje się wręcz predestynowana, a określenia „elitarność” (Pachlowska) czy „duchowy arystokratyzm” (Agiejewa) są właściwe nie tylko dla jej sztuki słowa, także – rodowodu i postawy życiowej, zgodnej z dewizą *noblesse oblige* i romantycznym kodeksem rycerskiej etyki.

Pochodziła z rodziny ziemiańskiej inteligencji, szlacheckimi korzeniami sięgającej XIV wieku¹⁵. Po ojcu-prawniku dziedziczyła sceptyczny umysł, po matce zaś talent literacki¹⁶. Znaczący wpływ na kształtowanie się twórczej osobowości przyszłej pisarki

¹³ B. Агеева, dz. cyt., s.224.

¹⁴ „Сучасність” 1994, № 2, s.107.

¹⁵ Rodzina Kosaczów nie była rdzennie ukraińska, źródłosłów nazwiska prowadzi do czternastowiecznej Hercegowiny, skąd po zajęciu jej przez Turków, część przodków emigrowała do Rzeczypospolitej (wspomina się o niej jakimś Piotrze Kosaczu, szlachcicu na służbie u Jana Sobieskiego). Protoplastą matki, Olgi Drahomanowej, miał być Grek, osobisty tłumacz (to znaczy „drahoman”) Chmielnickiego. Rozgałęzione rody Kosaczów i Drahomanowów należały do czołówki ówczesnej inteligencji. Poetka miała dwóch braci i trzy siostry; po 1917 roku wskutek represji politycznych część rodziny emigrowała do USA i Kanady. Zob. O. Косач-Кривинюк, *Леся Українка. Хронологія життя і творчості*, New York 1970; M. Кармазіна, dz. cyt. O. Zabużko podkreśla duchowe szlachectwo Łesi, „...świadomość rodowego dziedzictwa jako kategoryczny imperatyw zachowania” („Слово і час” 2001, № 2, s. 15).

¹⁶ Pisarka i działaczka społeczna nosiła pseudonim Ołena Pczilka, co sugeruje jeszcze jedną rodzinną cechę – pracowitość. Biografowie podkreślają szczególną troskę matki o pielęgnowanie ukraińskiego języka – jego leksykalnego bogactwa, frazeologii, składni, co wówczas nie było powszechne w rusyfikujących się rodzinach inteligenckich; por. M. Зеров, dz. cyt. s. 361-362; M. Кармазіна, dz. cyt. S.

wywarł najwybitniejszy przedstawiciel rodziny po kądzieli, wuj Mychajło Drahomanow – historyk i etnograf. Obdarzona wieloma talentami, zwłaszcza językowym i muzycznym, Lesia, jak przystało na pannę z dobrego domu, pobierała lekcje malarstwa i gry na fortepianie, staranne wykształcenie domowe pogłębiając samodzielnie studiami. Znała grekę i łacinę, władała językami zachodnimi, nie wspominając już o słowiańskich, co pozwalało jej swobodnie poruszać się po obszarach europejskiej kultury¹⁷. We wczesnej młodości zachorowała na (nieuleczalną wówczas) gruźlicę kości; odtąd rytm przeżytych czterdziestu dwu lat wyznaczają kolejne pobyty w szpitalach i kurortach¹⁸. Swoje okresowe kalectwo, kiedy musiała poruszać się o kulach lub tygodniami leżeć, zносиła z podziwu godną pogodą ducha, kwitując cierpienia żartobliwą ironią i z tym większą pasją – jeśli tylko pozwalało jej na to zdrowie – oddając się lekturom i pisarstwu.

Wczesna intelektualna dojrzałość i niezależność Lesi pozwalały jej nie tylko obficie czerpać z kulturalnych zasobów środowiska, lecz i nie ulegać do końca poglądom swych mentorów i konsekwentnie budować własny system wartości¹⁹. Doskonale zorientowana w tendencjach artystycznych literatury europejskiej, surowo oceniała kondycję obywatelską i kulturalną ówczesnej Ukrainy, co nie przysparzało jej popularności i przez własne społeczeństwo, w tym krytyków, postrzegana była jako pisarka kosmopolityczna, a to znaczyło: oderwana od spraw kraju, niemal obca narodowo, hołdująca tematyce „egzotycznej”, nazbyt „literackiej”. Nie dziwi więc, że czując się niemal outsiderem nazwała siebie *princesse lointaine*, „daleką księżniczką”²⁰, tak często jej ideały i poglądy kontrastowały z otoczeniem, z prowincjonalnymi ograniczeniami ojczystego kraju.

Nie lepiej niż narodnicka traktowała pisarkę krytyka sowiecka. Nie mogąc pominąć spuścizny jednego z podmiotów „tytanicznej triady” (Szewczenko – Franko – Lesia Ukrainka) – sprowadzała ją do recepcyjnego schematu: społeczno-patriotycznej liryki i dramatu antycznego (a zatem kryptonarodowego) kostiumu, a problematykę chrześcijańską do aspektu antyreligijnego. Wulgaryzowana przez lata twórczość Lesi jest przykładem „twórczości źle obecnej” w odbiorze czytelnicznym; ten fakt dobrze ilustrują speyfikowane przydomki poetki, swoiste kanoniczne toposy: „córka Prometeusza” czy

43-54. Matka też wymyśliła jej pseudonim (podług Zabuzko – etnonim), który zresztą swoją twórczością przerosła.

¹⁷ Przekładała Heinego, poezję staroindyjską i staroegipską, fragmenty *Odysei* i *Boskiej Komedii*, utwory Byrona, Szekspira, Mickiewicza, Konopnickiej.

¹⁸ Stąd, jak wyznawała, jej instynkt nomady; podróże i pobyty za granicą (Lwów, Wiedeń, Berlin, Soffia, San Remo, Tbilisi, Egipt) dawały jej poczucie wolności i dystans, inną perspektywę, z jakiej oglądała losy własnego narodu. W ostatnich latach życia mieszkała – w związku z miejscem pracy jej męża, Klimenta Kwitki – w Gruzji; zmarła w Surami, pochowana w Kijowie.

¹⁹ Skutecznie przeciwstawiała się apodyktycznej matce, usiłującej kreować ją na pisarkę „narodową” (pseudonim!); por. Г. Грабович, dz. cyt., który komentując obyczaje środowiska używa wręcz Gombrowiczowskiego wyrażenia „upupianie”. Uznając autorytet M. Drahomanowa, nie w pełni podzielała jego poglądy społeczno-polityczne (ideę federacji z Rosją). Jej – dwudziestoletniej! – korespondencja z wujem to dialog dwojga intelektualistów. Z obszernego epistolarium Lesi emanuje osobowość o wielkiej inteligencji i erudycji.

²⁰ I dodaje, komentując swoje wyjazdy z kraju: „...zmierzać będę wciąż dalej i dalej, aż zniknę, zamiennie się w legendę” (w liście z dn. 23.04.1909, X, 270). Samo wyrażenie zapewne było jej znane jako tytuł popularnej sztuki E. Rostanda *La princesse lointaine* (1895). W innym miejscu (list do matki z dn. 28.02.1913) Lesia konstatuje, iż jest pisarką „szanowaną, lecz nie czytaną” (w rosyjskiej frazie, jakiej użyła, nieprzetłumaczalna gra słów: «почитаемая, но не читаемая», X, 367).

„piewca przedświtu” („снівачка досвітніх вознів”)²¹ i można dopatrywać się w tym przewrotności losu, zważywszy, jak obce jej były wszelkie stereotypy.

Swoją odosobnioną, lecz konsekwentnie krytyczną postawą wobec wszystkiego, co miałkie i epigońskie, swoim buntem przeciw narodnickiej ideologii, zapoczątkowuje przemiany w myśleniu o sztuce i daje impuls do zmiany pokoleń, niezbędnej dla dynamiki procesu historycznoliterackiego²².

Łesia Ukrainka – pisarka narodowa już choćby z racji artystycznie perfekcyjnego języka, jest twórcą prawdziwie europejskim. Jako „poetka kultury”, zadomowiona w przestrzeni starożytnej i nowożytnej topiki, otwiera rodzimą literaturę na tematykę uniwersalną, na umysłowość i estetykę Zachodu i w tym sensie – jako propozycję alternatywną, przeciwagę wobec mentalnej dominanty Wschodu – należy rozumieć jej „antybizantyzm”.

* * *

W dalszej części szkicu omówię recepcję wątków antycznych w wybranych małych formach dramatycznych i lirykach poetki. Twórczość liryczna nie zajmuje w jej dorobku tak znaczącego miejsca, jak dramat, w późniejszym okresie pisarstwa niemal ją zarzuca²³. Za życia autorki wydano trzy zbiory: Na skrzydłach pieśni (На крилах пісень, 1893, wyd. II – 1904), Dumy i marzenia (Думи і мрії, 1899) oraz Oddźwięki (Відгуки, 1902).

Interesuje mnie przede wszystkim poezja **autotematyczna**, gdzie zarysowana wyżej opozycja „jednostka – zbiorowość” transponowana jest na płaszczyznę estetyczną jako relacja między artystą a społeczeństwem. Przywoływane w tym celu tworzywo mitologiczne (mityczne) funkcjonuje w poezji Łesi jako interpretator subiektywnych sądów i przeżyć podmiotu²⁴. Takie określenie funkcji mitu zdaje się

²¹ Źródło pierwszego z „logotypów”, jak nazywa je Zabużko, znajdujemy w wierszu *Niobe*, gdzie tak mówi o sobie bohaterka. O zamiłowaniu do kulturowych stereotypów w ukraińskim literaturoznawstwie zob. Г. Грабович, dz. cyt. Krytyka sowiecka eksponowała demokratyzm pisarki (co było po prostu odwrotną stroną jej szlachectwa) i wyolbrzymiała sympatię dla ruchów rewolucyjnych (zjawisko powszechne wśród ówczesnej inteligencji). Natomiast zarzuty narodników o obojętność na sprawy społeczne i narodowe w świetle publicystyki i korespondencji poetki są po prostu absurdalne. O fałszywej recepcji jej twórczości zob. М. Зеров, dz. cyt.; В. Ареєва, dz. cyt.; О. Забужко, dz. cyt.; Я. Поліщук, dz. cyt.

²² Tego czynnika, walki pokoleń, XIX-wieczna literatura ukraińska była w zasadzie pozbawiona. Por. В. Ареєва, dz. cyt., s. 9-11. Łesia jest patronem duchowym modernistów, zwłaszcza zaś kijowskich neoklasyków, którzy w latach 20. XX wieku wystąpili z hasłem powrotu do źródeł kultury śródziemnomorskiej (*Ad fontes!* M. Zerowa). Pisałam o nich w artykule „Uczona wspólnota” neoklasyków albo poezja jako sztuka interpretacji, w: *Słowianie Wschodni. Duchowość – kultura – język*, pod red. A. Bolek, D. Piwowskiej, A. Rażny, Kraków 1998.

²³ Charakterystyka liryki, skromniejsza od omówień dramatu, zawarta jest głównie we wstępach do wydań dzieł poetki bądź w opracowaniach ogólnych. W Polsce krótki szkic napisała E. Nikadem-Malinowska, *Contra spem spero. Liryka imtyjna Łesi Ukrainki*, w: *W kręgu kultury ukraińskiej*, pod red. W. Piłata, Olsztyn 1995. Zob. także F. Nieuważny, *O poezji ukraińskiej. Od Iwana Kotlarewskiego do Liny Kostenko* (rozdz. *Od rodzimych źródeł ku europejskim. Prometeizm Łesi Ukrainki*), Białystok 1993. Warto podkreślić, że sama Łesia dostrzegała u siebie przede wszystkim talent liryczny (zob. uwagę w liście do bratowej, Ołeksandry Kosacz z dn. 21.04.1899, IX, 343); to sprzeczność pozorna, jeśli uwzględnimy współprzenikanie się cech rodzajowych i liryzację dramatu w modernizmie. Z drugiej strony jej liryczne wiersze nasycone są żywiołem dramatycznym.

²⁴ Nawiązuję tu do hasła ЛІТЕРАТУРА И МИФИ autorstwa J. M. Łotmana, Z.G. Minc i E.M. Mieleńskiego o roli mitu w literaturze (zwłaszcza nowszej), gdzie «...миф выступает в функции языка –

zarazem wyjaśniać, czym jest i jak manifestuje się indywidualizm w liryce, wypowiedzi z natury rzeczy przecież zindywidualizowanej.

Nasuwający się od razu wątek prometejski, któremu poetka zawdzięcza wspomniany przydomek, wymaga przede wszystkim zweryfikowania. Postać Prometeusza stała się elementem swoistej mitologizacji jej twórczej biografii jako neoromantycznego piewcy rewolucyjnego buntu. Koncentrowano się na obiegowych znaczeniach prometeizmu, wariacie utrwalonym przez romantyków, zwłaszcza słowiańskich²⁵. Owszem, i takie treści, w tym symbolikę walki narodowo-wyzwoleńczej, przynoszą teksty Łesi, nie wyczerpuje to jednak całej ich semantyki ewokowanej imieniem greckiego tytana. Poetka nie poświęciła mu zresztą osobnego utworu, ale pierwiastek prometejski przenika jej twórczość na kształt leitmotiwu poprzez szereg obrazów czy aluzji, w szczególności jest atrybutem jej heroicznym postaci.

Przeciwko wszelkim formom autokratyzmu protestuje Neofita-niewolnik, bohater dramatu *W katakumbach* (*В катакомбах*, 1906); gwałtownie reaguje on już na samo słowo „niewolnik”, kiedy jego antagonistą Biskup wzywa do chrześcijańskiej pokory: „Pogańskim niewolnikiem był nasz brat na ziemi / Teraz jest niewolnikiem Bożym i niczym więcej” (III, 246) i powołuje się na „...tytana Prometeusza / Który nie czynił z ludzi niewolników [...] / I nie nazywał tyrana swego ojcem...” (III, 267). Ostatnia fraza prowadzi do klasycznego literackiego źródła motywu, tragedii Ajschylosa, gdzie Kratos tak wyjaśnia Hefajstosowi cel wymierzonej buntownikowi kary: „ Tu, Hefajstosie, masz wypełnić wolę / Ojcowską: przykuć wysoko do skały / tego złoczyńcę [...]. Niech się / Nauczy lubić władzę Zeusa...”. Zygmunt Kubiak komentuje: „Zmiażdżony przez przemoc, Tytan ma ją pokochać. Brzmi to dla nas dość swojsko”²⁶. Niewątpliwie swojsko brzmiało to również dla Łesi: w sytuacji rusyfikowanego i rusyfikującego się narodu wymowa tych słów musiała być szczególnie przejmująca. Ale w dialogu Neofity i Biskupa zderzają się dwie różne interpretacje mitu: Prometeusza jako dobroczyńcy ludzkości, dawcy ognia (światła), czyli ta jasna, altruistyczna i z gruntu jej przeciwstawna – demoniczna, kiedy w odpowiedzi na słowa Neofity to Biskup nazywa Prometeusza „szatanem” (III, 268)²⁷. Wątek prometejski jest tu elementem charakterystyki bohatera i czę-

интерпретатора истории и современности...», w: *Мифы народов мира. Энциклопедия*. Главный ред. С.А. Токарев, т. II, Москва, s. 64. Jeśli przyjąć klasyfikację polskiego badacza, który wyróżnia cztery funkcje recepcji antyku: rewokację, reinterpretację, prefigurację i inkrustację, poezja Łesi wydaje się najbliższa dwu pierwszym, zob. S. Stabryła, *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej 1945 – 1975*, Kraków 1983, s. 23-25.

²⁵ Nie dziwi więc, że w dokonanej pod tym kątem jednej z pierwszych analiz wątku *Образ Прометей в творях Леси Українки* (1929) autor nie dopatrywał się niczego nowego (П. Филипович, *Літературно-критичні статті*, Київ 1991). W polskiej krytyce stereotypowy wizerunek Łesi – „córki Prometeusza” utrwalił F. Nieuważny, dz. cyt. Najnowsze prace przynoszą już pogłębioną interpretację tego mitu w twórczości poetki (В. Агеева, dz. cyt.; О.Д. Турган, *Українська література кінця ХІХ – початку ХХ ст. і античність*, Київ 1995 i in.).

²⁶ Dodając: „Czyż nie przypomina się nam ostatnie zdanie słynnej powieści George’a Orwella, mówiące o zmiażdżonym Winstonie: *He loved Big Rother* [...]”? Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1998, s. 109. Fragmenty tragedii Ajschylosa tamże, w przekł. Z. Kubiaka.

²⁷ O nieufności, z jaką Kościół, zwłaszcza w średniowieczu, odnosił się do buntowniczej postawy greckiego tytana i o pewnych satanistycznych aspektach symbolu por. C. Rowiński, *Prometeusz*, w: *Mit. Człowiek. Literatura*, pod red. S. Stabryły, Warszawa 1992, s.19 oraz 22-23. Ten przegląd recepcji mitu w literaturze doskonale pokazuje złożoną wieloznaczność prometejskiej symboliki.

ścią polemiki poetki z chrześcijaństwem o zakres **wolności jednostki**. Ten aspekt prometejskiego buntu wydaje się dla poetki najważniejszy. To niewątpliwie echo nietzscheanizmu i – szerzej – modernistyczne odczytanie mitu.

Dla Łesi Ukrainki problem niewoli dotyczy bardziej zniewolenia duchowego niż politycznego czy – ujmując rzecz inaczej – zniewolenie narodowe jest dla niej pochodną duchowego. To kwestia przesunięcia akcentów, ale przesunięcia istotnego: uniwersalnie rozumianą kategorię wolności przenosi poetka do systemu wartości **etycznych**.

Aluzję do moralnej niezłomności, dumnego milczenia tytana („zdumiewający cud greckiego ducha” – powie Zygmunt Kubiak²⁸), znajdujemy między innymi w wierszu *Niobe* (*Ніобія*, 1902): „Wszak Prometeusza córką jestem / I o miłosierdzie błagać nie będę” (I, 302) – mówi bohaterka. Cechujące ją poczucie godności, dzielność, wierność wyznawanym zasadom – to, co Grecy nazywali słowem *arete* – wydają się bliskie kodeksowi etycznemu samej poetki.

Wartości tych poetka nie znajduje w swojej epoce. W wierszu *Fiat nox!* (1896) postawa prometejska jest kontrapunktowym tłem dla kreślonego z goryczą portretu jej współczesnych – biernych, gnuśnych, pokonanych przez strach. Pesymistyczna wizja społeczeństwa (rodaków?) koresponduje ze schyłkową atmosferą końca wieku, poczuciem duchowej niemocy, nastrojami katastroficznymi. Utwór budowany jest na opozycji światło – ciemność, jednej z podstawowych dla Łesi. Tytuł, czyli antytetyczna parafraza *Fiat lux!* (*Gen.*, 1, 3) oraz kompozycyjna klamra wiersza (zamyka go wariant incipitu „Niech się stanie śmierć!”) i szereg posepnych synonimów („ciemność”, „mrok”, „chaos”, „mogiła”...) kontrastują z „rozpaczliwym wołaniem: światła, światła!” (I, 176), pamięcią o onegdaj odebranej niebiosom iskrze, teraz rozsypanej na małe iskielki, tłące się jeszcze... Wątek prometejski jest tu ściśle związany z archetypowym obrazem ognia. Łesia idealizuje i zarazem racjonalizuje mit. Tytan, który symbolizuje niepokonany hart ducha, to romantyczne skojarzenia autorki. Ale poetka sięga głębiej, nawiązuje do starogreckiej semantyki herosa jako założyciela cywilizacji, „...który nauczył ludzi rzemiosł i wykradł dla nich ogień z boskiej kuźni”²⁹. W artykule *Utopia w beletrystyce* (1906) Łesia, przywołując dzieło Ajschylosa, podkreśla filantropię jego bohatera (por. VIII, 145). Prometeusz jest więc także tym, który niesie światło wiedzy i poznania, uosabia ludzką inteligencję, wynalazczość i wyobraźnię. Należy do świata kultury.

Umiejscowienie Prometeusza w porządku kultury, aktywny – lecz nie buntowniczy – a **twórczy**, kreatorski aspekt symbolu prowadzi do jeszcze jednej hipostazy tytana, interesującej nas najbardziej. W utworze *Zawsze wieniec cierniowy...* (*Завжди терновий вінець...*, 1900)³⁰ Prometeusz jawi się jako *genius artis*, inspirator twórczości

²⁸ Z. Kubiak, dz. cyt., s.109 (o sytuacji, kiedy Prometeusz nie odpowiada na zaczepki oprawców).

²⁹ A. Walicki, *Między filozofią, religią i polityką*, Warszawa 1983, s. 204. Tak, zdaniem badacza, jako „prometeizm pracy”, rozumiał mit C. K. Norwid: „...nic nie było Norwidowi bardziej obce niż lubowanie się swoistą martyrologią własnego narodu...” (tamże). Por. też C. Rowiński, dz. cyt., s. 27-28. Przypomnijmy, że w bogatej symbolice ognia – przasady życia i ruchu – mieści się również pojęcie logosu, zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, hasło OGIEN.

³⁰ „Zawsze wieniec cierniowy / Piękniejszy będzie niżli królewska korona, / Zawsze godniejsza droga / na Golgotę niż pochód triumfalny” (I, 243); poetka łączy tu mit grecki z motywem ewangelicznym, Prometeusza z Chrystusem; to jeszcze jedno, nieobce tradycji literackiej, wcielenie postaci tytana, por. C. Rowiński, dz. cyt., s. 19.

artystycznej za sprawą obecności motywu muzycznego. Głos Prometeusza, niesiony siłą płomienia, jaki rozgorzał z wykradzonej iskry, „...głuszy [...] gromy olimpijskie” i –

Piękniej dźwięczą od tego huraganu poszarpane struny, niż w rękę mistrza srebrnostrunne harfy złociste, harmonijnie nastrojone do dytyrambów pochlebnych. [...]

...ów krzyk Prometeusza powtórzyć na strunach mogą tylko ręce tego, kto w sercu iskrę niebieską chowa, ród swój od Prometeusza wie dzie i spadek przodków szanuje, poznawszy inne piękno, niżli to, co na jarmarku ręce do bębna kieruje, a nogi do skoków bezładnych.

Ten potomek Prometeusza, sięgający po struny najdroższe, ręce do krwi pokaleczy na strunach niestrojonych [...], znając dobrze cenę i muzyki, i muzykantów, i strun; szczerego złota pieśni nie sprzeda za harfę złocistą (I, 244 - 245).

Łączenie wątku prometejskiego z muzycznym sugeruje trop nietzscheański i to w sensie podwójnym. Po pierwsze Prometeusz – prototyp nadczłowieka, „dla Nietzschego [...] jest również artystą-demiurgiem”³¹. Po drugie – zgodnie ze znanym rozróżnieniem przez filozofa dwóch podstawowych typów twórczości artystycznych muzyka i liryka należą do żywiołu dionizyjskiego. I chociaż twórczość Łesia skłonni bylibyśmy kojarzyć raczej z nurtem apollinijskim – myślę tu o dążeniu poetki do harmonii, logiki i jasności myśli, dyscypliny formy – to jej utwory nasycone są równie silnym pierwiastkiem dionizyjskim, a współprzenikanie się odmiennych składników jest źródłem dramatycznych napięć, temperatury emocjonalnej wiersza i dynamiki frazy. Powiedzmy też od razu, że muzyka, muzyczne akcesoria i metaforyka są stałym komponentem jej liryki, zwłaszcza autotematycznej. Więcej – zgodnie z tradycyjną konwencją śpiew to synonim twórczości poetyckiej, pieśń – wiersza, a śpiewak – poety³².

W cytowanym fragmencie Łesia prezentuje neoromantyczny elitarny wzorzec artysty: odmawia on służenia zarówno władcy, jak i pospółstwu, nie śpiewa „dytyrambów pochlebnych”, ale i nie hołduje plebejskim gustom, nie trwoni prometejskiego daru, grając na „jarmarcznym bębnie”. Zna bowiem „...cenę i muzyki, i muzykantów, i strun”.

To ideał z ducha estetyki modernistycznej. Pochwała wolności twórczej i pochwała piękna. Łesia zachowuje romantyczne przekonanie o wysokim posłannictwie poety. Nie jest ono wolne od misji społecznej, tyle że misję tę rozumie inaczej niż utylitarnie na-

³¹ C. Rowiński, dz. cyt., s. 34. Już znacznie wcześniej łączono Prometeusza z tą sferą ludzkiej działalności: dla Boccaccia jest twórcą kultury i postępu, dla Ficina postacią bliską Orfeuszowi, dla Shaftsburego, Herdera i Goethego – genialnym artystą, por. tamże, s. 20, 23, 25.

³² Wystarczy wskazać same tytuły: tomu *Na skrzydłach pieśni*, cykli *Siedem strun*, *Melodie*, *Pieśni niewolników*, *Pieśni niewolne*, *Pieśni o wolności*, *Pieśni cmentarne*, *Śpiewy jesienne* czy wierszy (*Impromptu*, *Lied ohne Klang*, *Harfa* i wiele innych). To także danina na rzecz „muzycznej mody” w literaturze końca XIX – pocz. XX wieku (wcześniej w pieśniowe tytuły obfituje twórczość M. Konopnickiej). Łesia należy niewątpliwie do tak zwanych muzycznych poetów; to temat na osobne studium.

We wczesnym wierszu *Sen* (*Coh*, 1893) również pojawia się tajemniczy instrument – potężne organy, stojące tam, gdzie „...był przykutą Tytan, co dla człowieka światła wiedzy pragnął” (I, 127). To oczywiście sen wieszczcy, w którym „bogini Fantazji” przepowiada bohaterce: organy zabrzmiały tylko raz, lecz tak potężnie, że skruszą wszelkie okowy, jednak ten, kto uruchomi instrument, skazuje się na śmierć, gorzej – na zapomnienie: wolne już struny „... nie będą słać ni twego imienia, ni twojego czynu” (I, 128). Heroiczny czyn oznacza wyrzeczenie się sławy, bezimiennie cierpienie. To romantyczny stereotyp, nadal obowiązujący w literaturze ukraińskiej końca XIX wieku. Jednak tytuł oraz ostatni wers: „I budzę się... Tak, sen to był... marzenie” (I, 129) sygnalizują już pewną zmianę: romantyczną inspirację podważa racjonalna myśl, dekadentkie zwątpienie.

stawiona krytyka. O obowiązkach, ale i prawach poety mówi, nawiązując do kolejnego antycznego mitu. O najbardziej mitycznym z poetów-śpiewaków, **Orfeuszu**.

Jest on jednym z trzech bohaterów miniatury dramatycznej *Orfeuszowy cud* (*Opferebe чyдо*, podtytuł „legenda”, 1913). Motyw ujęty jest bardzo niekonwencjonalnie: Orfeusz, Amfion i Zetos wznoszą miejski mur (aluzja do muru siedmiu bram Teb). Od razu nasuwa się pytanie, dlaczego poetka pokazuje trackiego śpiewaka w tak nietypowej dla artysty roli: ociosuje on przynoszone przez osiłka Zetosa kamienie i nadaje im właściwą formę, by mógł ich użyć kładący mur Amfion. Dialog konsekwentnie zmierza do przesłania, które wyjaśni absurdalność sytuacji. Orfeusz, zmuszony do tego, by zarzucić swą czarodziejską grę, czuje, że sprzeniewierzył się samemu sobie, zapomina, kim jest: „...myślałem, że stałem się już młotkiem albo dłutem” (II, 112 - 113). Praktyczny Zetos usiłuje jednak nakłonić go do gry, licząc, że magią swego śpiewu sprawi, by kamienie same zaczęły się układać („...skoro zwierzęta..., może i kamienie cię posłuchają”, II, 113). Również Amfion spodziewa się, że na dźwięk fletni powrócą zbiegli mieszkańcy, i staną się znów „...gromadą, narodem nie gorszym od sąsiadów” (II, 116). Resztką sił Orfeusz przykładą do ust instrument. Powoli gromadzą się ludzie, zastanawiając się – rzecz znamienne – dlaczego bohaterowie oddają się muzyce miast budować. Oto głosy z tłumu: „Pierwszy: Któż będzie nam budował / Jeśli bohater zabiera się za fletnię? Drugi: Zapytaj raczej, kto nam będzie grał / Gdy ten zamilknie?” (II, 120). Stopniowo, słuchając gry, uświadamiają sobie, że i oni mogą pracować, choć nie są herosami. Odczuwają nawet coś na kształt wyrzutów sumienia: „Taki artysta! – A pracował u nas jak niewolnik... / Czy bogowie nam to przebaczą?” (II, 123) Praca szybko posuwa się naprzód. Bliźniacy zdumieni są wysokością muru, a Zetos radośnie obwieszcza: „Hej, bracia, patrzcie – oto cud / Kamienie jednak posłuchały!” (II, 124).

Niech nas nie zmyli lekki ton i optymistyczne zakończenie scenki: Orfeusz, biorąc do ręki fletnię, odzyskuje tożsamość, a efekt wspólnego wysiłku jest widoczny. Napisa-ny w ostatnim roku życia utwór niejako podsumowuje poglądy Łesi o roli artysty w społeczeństwie. To alegoryczna przypowieść, parabola z nieco przewrotną, lecz przejrzyście aluzją do ukraińskiej współczesności, do obyczajów gromady i ich wyobrażeń na temat powinności artysty. Zetos – naiwny prostaczek, ale wystarczająco sprytny, by szukać łatwych rozwiązań (naiwność to czy „chachłacka” chytryść?) reprezentuje tę część społeczeństwa, która biernie oczekuje cudu. Tytułowy „cud” ma tu ironiczną i jednocześnie wzniosłą wymowę, podkreśla magiczną moc sztuki i jej tylko właściwą „użyteczność”. Antynarodnickie przesłanie utworu jest oczywiste: artysta nie powinien budować muru.

Łatwo tu dostrzec ukrytą polemikę ze słynnym wierszem Iwana Franki *Kamieniarze* (*Каменяри*, 1878) stawiającym metaforyczny znak równości między „trudem kamieniarskim” i poetyckim oraz postulującym martyrologiczną postawę artysty na rzecz przyszłych pokoleń. Łesia – pisze W. Agiejewa – „...ma odwagę odrzucić tę uświęconą tradycją dominantę, uwalnia dłonie mistrza od ciężkiego młota, by ujęły kitarę i harfę”³³.

³³ B. Агеева, dz. cyt., s. 59. Znacznie bardziej radykalnie ukazuje Łesia ten problem w dramacie *W puszczy* (z czasów kolonizacji Ameryki Północnej): rozdarty między „zbiorową powinnością” a „egoistycznym” ideałem twórczości artysta-rzeźbiarz Richard Iron (nazwisko sugeruje silną osobowość) przegrywa z patriarchalną „gromadą” i zaprzepaszcza swój talent. Że był to dla poetki problem szczególnej wagi, „temat życia”, świadczy jej wyjątkowo długa praca nad tym utworem (powstał w latach 1898 – 1909).

Poetka niejako „odwraca” narodnicki postulat wobec artysty. Pyta nie o to, co twórca winien jest społeczeństwu, lecz o to, co społeczeństwo winne jest twórcy. Tak brzmi jej „obrona poety”.

Już wcześniej motyw daru twórczego staje się tematem wiersza *Poeta w czasie oblężenia* (*Поет під час облоги*, 1896) z cyklu *Pieśni niewolników* (*Невільничі пісні*). Nad oblężonym miastem rozlega się nieoczekiwanie silny i czysty dźwięk: to poeta śpiewa na murach, gdzie boją się wejść zwykli „zjadacze chleba”. Pieśń wypełnia przestrzeń, ogarnia ją jak morze, jak górski potok, jak „kryształowa woda” (I, 161). W niestrudzonym śpiewaniu artysty łączą się różne funkcje poezji: estetyczna, magiczna, terapeutyczna... Pieśń wyzwala marzenia, przynosi nadzieję, zagrzewa do walki, nie pozwala zasnąć straży, czarami obezwładnia wroga, a echo powtarza ją tym, których zmorzył sen. I jest w tym wierszu jeszcze jeden motyw, dla poetki może najważniejszy: noc i s a m o t n o ś ć śpiewaka, nie dbającego o to, czy jest słuchany:

[...] Не знає поет, чи хто слуха його,
Не стримує серця і співу свого,
Співа серенаду ясній своїй зірці,
Та ночі, та музи своїй винозірці... (I, 162)

Przypominają się tu słowa Liny Kostenko: „...lud, zależnie od historycznych okoliczności, bądź śpi, bądź się budzi. A geniusz? Cierpi na chroniczną bezsenność”³⁴. Niepowstrzymane natchnienie jest jak żywioł, co podkreślają akwatywne porównania, a energię strumienia wiersza – piętrzenie „dźwiękowych” obrazów i natarczywa rytmika amfibrachicznych strof.

Poeta śpiewa, bo takie jest jego przeznaczenie. To już nie tylko romantyczny czy modernistyczny wzorzec artysty. To antyczny **topos**. Platońskie szaleństwo poety. Boski dar Apollina i Muzy, któremu twórca musi się poddać. W stylizowanej na antyczne metrum inwokacji do Muzy o wymownym tytule *Ave, Regina!* (1896) pada kluczowe dla tematu słowo *bożewilla* (ukr. *облѣд*, co dosłownie można tłumaczyć jako „ulec woli Bożej”). W obrazie Muzy zwraca uwagę jej płonący wzrok, suggestia spalania się w akcie twórczym. Adresatkę wiersza bohaterka nazywa „bezlitosną”, skarży się, że żąda całkowitego oddania, że podstępnie uczyniła ją swoją branką, kusząc niespełnioną obietnicą szczęścia i jest w tym pośrednim wyznaniu wiele z czytelniczego osamotnienia Łesi. A jednak poetka pokornie wita wiarołomną despotkę, parafrazując pozdrowienie rzymskich niewolników.

Motyw imperatywu twórczego jako uskrzydającego lotu (symbolika ptasich skrzydeł i wiatru) pojawia się w wierszu *Presto appassionato* (1901) z cyklu *Rytmy* (*Ритми*). Jak u wielu poetów, również u Łesi natchnienie zdaje się rodzić wraz z rytmem³⁵. Poetka rozpoznaje od razu mocnym akordem: „Nie! – ujarzmić jej nie zdołam, tej pieśni szalonej –

³⁴ Cytuję za: O. Тыгран, dz. cyt., s. 101.

³⁵ Właśnie wyrazista, wyczelowana rytmika – tak periodyczna (w wierszach sylabotonicznych), jak i swobodna (w wierszach wolnych) decyduje o fonicznej urodzie poezji Łesi. Stąd podstawową trudnością dla tłumacza jest znalezienie ekwiwalentnych czynników rytmotwórczych w innym systemie prozodyjnym; każde naruszenie miejsc akcentowych bądź syntaktycznego porządku frazy grozi zniszczeniem struktury rytmicznej.

niepokornej...” (I, 248), by wyznać dalej: „Urosły mi skrzydła ... Z natury skrzydlata, a więc lecieć musisz!”, co jest wariantem homeryckiej metafory skrzydlatego słowa³⁶.

Subtelna aluzja do poetyckiego szaleństwa stanowi zasadę kreacyjną pięknego liryku z tego samego cyklu – Adagio pensieroso... (Хотіла б я упусти за водою..., 1900), gdzie imię Ofelii, ów szekspirowski motyw, łącząc się z motywem muzycznym staje się jakby „zaczynem” refleksji nad aktem tworzenia i losem poezji; utwór można odczytać jako swoisty poetycki testament, bo Ofelia przywołuje motyw śmierci, podobnie jak woda – Styks, rzekę zapomnienia, pojęcia znakomicie zharmonizowanego z metrycznym rysunkiem wiersza, z zamierającą rytmiką – aż po szmer strumienia, aż po jego echo...

Warto przytoczyć ten wiersz w całości w dobrym (wyjątkowo) polskim przekładzie:

Pragnęłabym popłynąć w dal na fali,
 Jak Ofelia szalona, w mirt przybrana.
 A pieśni me płynęłyby mi w ślad
 Falując, mknąc, jak te przezyste wody
 Wciąż dalej, dalej...

Lazurowe prądy

Jedwabiem fal spowityby me ciało,
 Kołysząc mnie do snu, jak to marzenie,
 Tak cicho, cicho...

Wówczas, zbywszy woli,

Tonełabym w spowiciu bez uporu,
 Ze śpiewem, już zaledwie dosłyszalnym,
 Nurzając się w błękitne, jasne wody
 Wciąż głębiej, głębiej...

Potem, by na fali

Pozostał dźwięk, nieznaczone, słabe echo
 Mych pieśni tak, jak mrące przypomnienie
 Prastarych klechd, śpiewanych bardzo dawno –
 W nich było coś z dymiącej krwi i smutku,
 Lecz ktoś je zna? Ta pieśń rozgłośnie brzmiała
 Tak dawno, dawno...

Potem zmiłkłyby oddźwięk,

Na fali wód w dal płynąłby już tylko
 Zielony mirt, co ze mną wraz nie poszedł
 Na dno... na dno... Hen, mknąłby on, aż wreszcie
 Dopłynąłby do cichych, modrych stawów –
 Na wodnych tu bieg wstrzymałby lilijach.
 Płaczące w toń schylałyby się brzozy
 Żałobnych swych splecionych rąk żalobą:
 Z nadziemskich sfer rosiłby na lilije
 I na ten mirt, co rwałam go szalona,
 Kojący spokój...³⁷

³⁶ Podobnie powie o sobie bohaterka wiersza *Popłoch* (*Смятение*, 1913) Anny Achmatowej: „A skrzydlatą byłam od dziecka” (A. Achmatowa, *Poezje*, wybór i posłowie J. Szymak-Reiferowa, Kraków 1981, s. 29, przeł. Gina Gieysztor). Ta metafora szybkości poetyckiego słowa pojawia się u Łesi w innych wierszach, zwłaszcza o tematyce marynistycznej. Wielokrotnie użyte w *Iliadzie* i *Odysei* *épea pteróenta* weszły, jak wiadomo, do językowego kanonu poetów wszystkich epok, stając się symbolem poezji, twórczego uniesienia. Por. W. Kopaliński, dz. cyt., hasło SKRZYDŁA.

³⁷ Ł. Ukrainka, *Siedem strun*, wybrał, opr. i wstępem opatrzył T. Chróścielewski, Lublin 1980, s. 98-99, przeł. S. Twerdochlib.

Doskonałym komentarzem do tego utworu są refleksje Gastona Bachelarda nad topiką akwaticzną. Żywioł wody, zdaniem badacza, łączy się ściśle z obrazem żalobnej podróży, „kompleksem Ofelii” i „kompleksem Charona”. To woda sprawia, że „...śmierć zachowuje charakter podróży”³⁸. Ta „...substancja pełna wspomnień i marzeń wieszczych”³⁹, „żywioł melancholizujący”⁴⁰ – wyzwala wyobrażenie o śmierci ciichej, łagodnej, rzec można – pięknej i ...bardzo kobiecej: „Woda, ojczyzna nimf żywych, jest również ojczyzną nimf umarłych. Ona to jest prawdziwą materią śmierci *par excellence* kobiecej”⁴¹. W odróżnieniu od innych żywiołów, w których zatrafa pozostawia bodaj ślad (ziemia – proch, ogień – dym), woda przynosi „...zatrąkę naszego jeststwa poprzez całkowite rozplynięcie się [...], rozpuszcza bez reszty, pomagając nam umrzeć w sposób absolutny”⁴². Czy u Łesi oznacza to również zatrąkę jej pieśni? Pograżająca się w falach, przestrzeni fascynującej swoim ambiwalentnym nacechowaniem (woda, jak wiadomo, symbolizuje śmierć, ale i odrodzenie), bohaterka zdaje się odczuwać nie tyle lęk przed śmiercią, ile lęk przed n i e p a m i ę c i ą. W intymnej liryce poetki podmiot odślania odmienną niż w liryce obywatelskiej stronę osobowości i prezentuje inny rodzaj ekspresji: melancholię, zwątpienie, pokorę.

Reprezentatywny dla liryki Łesi temat poety-śpiewaka przynosi jeszcze jeden wątek, jak się wydaje, bardzo osobisty. I w pewien sposób także związany z wodą. Tym razem chodzi o postać historyczną, choć równie zmitologizowaną, jak postaci z mitów. To **S a f o n a**. Wątek ważny, mimo iż pojawia się zaledwie dwukrotnie. Po raz pierwszy w młodzieńczym wierszu *Safo* (1884). Trzynastoletnia poetka nawiązuje do legendy o samobójczym skoku Safony z Leukadyjskiej skały, zaledwie sygnalizując jej miłosny zawód („zdrada”, „gorycz lat”) i całkowicie ignorując postać niewiernego kochanka. Krótki, bezpretensjonalny wiersz uderza swą prostotą, prawie informacyjną surowością i brakiem ozdobników, pojawia się jedynie wieniec laurowy i lira – atrybuty poetki. Okoliczności śmierci bohaterki w falach morza i ostatni wers: „Znalazła swojej pieśni koniec” (I, 46) – w jakimś stopniu zdają się zapowiadać późniejsze *Adagio pensieroso*. Oraz to, co dla stylistyki Łesi było najbardziej znamienne: zwięzłe ujęcie istoty rzeczy i przejrzystość sytuacji lirycznej.

Do tematu lesbijskiej poetki wraca Łesia raz jeszcze pod koniec życia w dramatycznym dialogu Safony i Faona⁴³. Zwraca uwagę napięcie między kochankami, wynikające także z ich społecznego statusu: ona – ciesząca się powszechnym uznaniem poetka i jednocześnie zakochana kobieta – broni swej godności, dostrzegając porażkę źle ulokowanych uczuć; on – prostak i lekkoduch, niewiele rozumiejący z jej pasji i poezji, manifestuje męską zaborczość, małostkową zazdrość o laury i poprzednich mężczyzn. Dla Safony klęska miłości to również klęska jej talentu, co symbolizuje wymowny gest: poetka wrzuca do ognia swój nowy utwór („Płomień płomieniowi zwracam!”, VI, 224). Sława i podziw całej Grecji mało już dla niej znaczą, skoro pieśń nie przypadła do gustu ukochanemu.

³⁸ G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka, Wybór pism*, opr. H. Chudak, J. Błoński, Warszawa 1975, s. 146, przeł. A. Tatarkiewicz. Cytaty z książki *L'Eau et les rêves* (1942).

³⁹ Tamże, s. 163.

⁴⁰ Tamże, s. 164.

⁴¹ Tamże, s. 153.

⁴² Tamże, s. 165.

⁴³ To utwór niedokończony, trudno więc o jego pełną interpretację; niedatowany autograf, wskazujący na późne lata twórczości, liczy 73 wiersze; pierwodruk w roku 1946, tytuł *Cafo* pochodzi od redakcji.

Wątek Safony u Łesi, ta swoista tematyczna klamra jej poezji, wydaje się ważny z innego jeszcze powodu: sugeruje bliskość lirycznego talentu obu poetek, pokrewny typ wrażliwości poetyckiej. Czy wynika to z dominacji kobiecego pierwiastka? Czy działa tu magia morza, podobieństwo nadmorskiego krajobrazu Krymu, który Łesia tak lubiła? „Uczyłam się pieśni od morskiego przypyływu” (I, 208) – powie w wierszu-dialogu z muzą, przypominając jej, że wsłuchiwały się weń obie. Czy przypyływ ten przynosił z głębi dzielących obie poetki stuleci echo pieśni Safo? Archetyp poezji?

Przesadą byłoby nazywać Łesię ukraińską Safoną. Warto jednak odnotować pewne analogie: prostotę języka uczuć, czule spojrzenie na przyrodę (kwiaty, ptaki) – ekwiwalent stanów emocjonalnych, kult piękna, przenikający tkankę wiersza dialog. Podobną postawę podmiotu lirycznego, który jawi się jako osoba zindywidualizowana, utożsamiana z autorką, a jednocześnie świadoma swej literackiej roli, łączenie naturalności wyznania z dystansem uczuciowym⁴⁴. Podobnie jak szczerłość zwierzeń Safony łagodziły jej zwroty do muzy czy Afrodyty, tak bezpośrednio wyznań Łesi łagodzą „upośredniają” odniesienia mitologiczne i reminiscencje kulturowe. Jest to niewątpliwie jedna z funkcji jej nawiązań do tradycji. Arystokratycznym poetkom wylewność nie przystoi.

Łesia nawiązuje do antyku nie tylko poprzez motywy, sytuacje, postacie. Wolno sądzić, że właśnie w starożytności należy poszukiwać korzeni jej fascynacji teatrem i dramatem oraz przynależnym tej sztuce dialogiem. Taką też postać gatunkową i nazwę nadaje poetka swoim etiudom dramatycznym⁴⁵. Dialog, jak już wspomniano, jest integralnym składnikiem jej liryków. W rozmowie, w starciu z adwersarzem najpełniej ujawnia się indywidualność bohatera. Za rodzaj kryptodialogu można uważać częsty u Łesi a wywodzący się przecież z antyku gatunek poetyckiego posłania. Do tej tradycji odsyła również wierszowa forma jej dramatów. Także – kształt wersologiczny wielu utworów, gdzie poetka rezygnuje z rymów, używając wiersza białego czy stylizując pod antyczne metrum (heksametr i pentametr). I wreszcie na szczególną uwagę zasługuje ścisły związek jej poezji z muzyką⁴⁶. Utożsamiając poezję z pieśnią, a poetę z pieśniarzem, odwołuje się Łesia do genezy liryki, do antycznej **meliki**, przywraca twórczość poetycką jej źródłom.

Jak łatwo zauważyć, analizowane w niniejszym szkicu wątki należą do kultury greckiej. Poetka wybiera antyk niejako w postaci „czystej”, pierwotnej, pomijając późniejsze nawarstwienia. Poszukuje w mitach wartości niepodważalnych, postaw zdecydowanych i moralnie jednoznacznych. Taki też topos twórcy i twórczości wyłania się z niniejszego przeglądu. Indywidualisty-samotnika, bo takie są przecież „znaki szczególne” poety. Grupa, zbiorowość prezentuje świadomość historyczną, jej racje sprawdzają się tu i teraz. Jednostka, indywidualność, człowiek jako mikrokosmos wyraża to, co ponadczasowe i uniwersalne.

⁴⁴ Por. uwagi o sposobie wyrażania uczuć w liryce Safony: J. Danielewicz, *Relacja: autor – podmiot literacki w liryce greckiej*, w: *Autor – podmiot literacki – bohater*, pod red. A. Martuszeckiej i J. Sławińskiego, Ossolineum 1993, s. 139-140; S. Stabryła, *Śpiewaj mi, Muzo. Cztery opowieści o poetach greckich*, Katowice 1986, s. 109. Nie do końca przekonuje natomiast akcentowana chyba na zbyt arbitralnie analogia losów Safo, Łesi oraz M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej u E. Nikadem-Malinowskiej, dz. cyt., s. 93-94.

⁴⁵ Są to: *Процання* (1896), *Три хвилини* (1905), *В дому роботи, в країні неволі* (1906), *Айша та Мохаммед* (1907), *На полі крові* (1909).

⁴⁶ Zob. na ten temat: E. Papla, *Poetka i pieśń. Muzyka w życiu i twórczości Łesi Ukrainki*, w: *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Prof. Halinie Krukowskiej*, red. K. Korotkich, J. Ławski, D. Zawadzka, Białystok 2007.



J. Jordaens, *Menelaos i Atlanta*, I poł. XVII w.

Nadija Poliszczuk
(Lwów)

PORAŻKA Z FATUM. WIZJE ANTYKU W *KASANDRZE* ŁESI UKRAINKI I *MELEAGRZE* STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

I. *Kassandra*

Lesia Ukrainka, i Stanisław Wyspiański należą do twórców, którzy zarówno współkreują ów swoisty, wschodnioeuropejski paradygmat estetyczny¹, jak i wpisują się organicznie w ogólnoeuropejskie dziedzictwo kulturowe modernizmu, budują świadomość wspólną wszystkim europejskim kulturom. Jej życiodajne źródło dostrzegają przy tym w klasycznej kulturze antyku. Modernistyczna percepcja świata antycznego to filozoficzny klucz do istoty ludzkiego bytu, przenikniętego tragicznym odczuwaniem świata².

Wgłębiając się wciąż w mitologiczne fabuły, zarazem oboje pozostają zdystansowani wobec zewnętrznego, fabularnego kształtu mitu. Przesuwają akcent z jego historycznego, zewnętrznie uwarunkowanego wymiaru na wymiar egzystencjalny, nadając dziełom charakter osobisty. W centrum ich uwagi tkwi człowiek lub raczej jego życie wewnętrzne, psychika. Pełna opozycji, cierpienia i rozpacz, żywiąca się dramatycznymi wydarzeniami, rozedrgana świadomość człowieka z początku XX stulecia, którą wtrącono w graniczną sytuację wymuszonego wyboru między życiem a śmiercią – otóż jest ona przedmiotem analizy u obojga dramaturgów.

Właściwe dla modernizmu tendencje do zgłębiania ukrytych płaszczyzn świadomości zostają tu uruchomione za pomocą kluczowego dla antyku motywu: zderzenia człowieka z fatum, które następuje i u Wyspiańskiego, i u Lesi Ukrainki. Każdy z pisarzy inaczej podchodzi do zagadnienia: u pisarki ukraińskiej mamy więc motyw odpowiedniego lub nieodpowiedniego postrzegania problemu fatum, u krakowskiego dramaturga zaś zagadnienie wpływu fatum na los jednostki.

Konflikt dramatyczny w dziele Lesi Ukrainki – owo „zderzenie” z fatum – najjaśkrawiej wyraża się w postawie tytułowej postaci: Kasandry. To niemal jedyna osobowość o takiej sile, potrafiąca stawić opór fatum, godnie przyjmująca wyzwanie losu lub stająca się z woli tegoż losu – wróżbitką nieznaną przez przeznaczenie. *Nota bene*: człowiek Lesi Ukrainki – inaczej niż u Wyspiańskiego – nie rzuca wyzwania losowi, lecz przyjmuje bądź nie jego wyzwanie. Kassandra okazuje się najtragiczniejszą figurą dramatu. Jej

¹ Podstawą pokrewieństwa obu artystycznych wrażliwości, Lesi Ukrainki i Wyspiańskiego, są ich neoromantyczne korzenie, kreacja silnej osobowości skonfliktowanej z otoczeniem, a także predylekcje symboliczne.

² Stałą modernistycznej świadomości było poczucie tragiczności świata i tragizmu istnienia. Zob. M. Зубрицька, *Смисл і абсурдність буття у поемі І. Франка „Мойсей”*, „Сучасність” 1993, № 2, с. 110.

wyjatkowość, polegająca na przekroczeniu granicy oddzielającej świat ludzki od Boga, skazuje ją na duchowe cierpienie. Motyw „Bożej kary” zostaje pokazany jako dar wieszczenia przyszłości, dar, w który nikt nie wierzy. To samotne doświadczenie bohaterki służy penetrowaniu jej wewnętrznych, tragicznych przeżyć, tęsknot, doznań wyobcowania. Podarunek bogów – profecja – obraca się przeciw Kasandrze, staje się przekleństwem, gdy próbując przestrzec rodaków przed nieuchronną zgubą, bohaterka okazuje się bezsilna, za słaba, by uratować kogokolwiek od śmierci, którą sama wróży.

Zbliżając się ku Boskiemu wymiarowi przez osiągnięcie wiedzy sakralnej, Kasandra, niczym owi bogowie, posiadała tajemnicę życia i śmierci każdego człowieka. A przecież bohaterka pozostaje tylko istotą ludzką, albowiem nie jest w jej mocy – inaczej niż w przypadku bogów – wpływanie na bieg spraw tego świata, z góry zresztą ustalonych. Kasandra pozostaje powiązana ze światem bogów – ale do niego nie należy. Jednocześnie jednak pozostaje ona także poza światem ludzi, ograniczonych w swej wiedzy. Nierozumiana i nieakceptowana z powodu daru jasnowidzenia, zostaje skazana na samotność przez tych, dla których jej prorocze słowa stają się fatalnym wyrokiem. Dla nich, nie obciążonych nadmiarem brzemieniowych w konsekwencje informacji, wyjątkowość i jakaś „nieosiągalność” Kasandry oznacza grozę, jaką wzbudza „inność”, a w konsekwencji wywołuje to wobec niej wrogość. Bohaterka nie jest rozumiana, przeto staje się kimś tajemniczym, groźnym, kimś, czyje usta wróżą tylko nieszczęście i śmierć; takiej postaci należy unikać, taką postać można nienawidzić i przeklinać:

...На голові моїй вже й так прокльони тяжать, немов залізна діадема, сплелися над чолом слова вразливі, немов гадюки над чолом Медузи, шиплять вороже, трюять, глушать розум...³

I tak już na mojej głowie dość przekleństw, wżarły się w nią, jak żelazny diadem, tak jak węże nad czołem Mедуzy, syczą złowieszczo, zatruwając chwilę i zagłuszając rozum... (s. 48).

Spotkanie ze swym losem, bliskie i naoczne, dokonujące się przez proroctwa, wywołuje niewymowną grozę i strach w pospolitych umysłach, prowadzi do stopniowej izolacji Kasandry, do zerwania z nią komunikacji przez najbliższych. Pierwsza i najgorsza okazuje się utrata ukochanego:

Долон не винен. Винні сії очі, не вмів їх погляд мовити: “кохаю”, хоч від кохання серце розривалось. Боявся їх Долон. Він сам казав, що вбили щастя наше тії очі холодними і твердими мечами. Вони однакові були, незмінні перед богами і перед коханим. Не міг Долон очей тих подолати, не міг він погляду їх одвернути від таємниці до живого щастя...⁴

Ale Dolon nie jest winien. Winne są moje oczy, które nie umiały mu powiedzieć: Kocham, chociaż serce rozrywało się od miłości. Dolon bał się tych oczu. Sam kiedyś powiedział, że zabiły one nasze szczęście zimnymi i twardymi mieczami. A te moje oczy zawsze były jednakowe: i wobec bogów, i wobec ukochanego. Dolon nie potrafił przewyżyć tych oczu, ujarzmić ich, odwrócić od tajemnic boskich ku żywemu szczęściu (s. 23).

Potem odsuwają się członkowie rodziny: Helena, Andromacha, brat Heleny, dla których już tylko samo nieme pojawienie się Kasandry oznacza każdorazowo strach i ucieczkę od wróżbiarki. Nieszczęśliwa i całkowicie osamotniona Kasandra pozostaje

³ Леся Українка, *Кассандра*, w: *Твори у 5-у т.*, t. 2, Київ 1951 – s. 293. Wszystkie cytaty podają za tym wydaniem. Pod cytatem podają fragment polskiego przekładu: *„Kassandra” i inne dramaty*, przeł. S. E. Bury, wstęp W. Kubacki, wybór i nota S. Kozak, Kraków 1982 – tuż po cytacie numer strony.

⁴ Tamże, s. 257.

sama ze swą okrutną, sobie tylko znaną wiedzą o istocie ludzkiego życia. Ból i rozpacz, męka i cierpienie, zrodzone z niezwyklej tęsknoty i samotności, przeobrażają się w tragiczne odczucie świata:

...uogólnienie tragizmu własnego żywota, odrzucenie tragizmu na rzecz przeznaczenia i ujrzanie w nim tej fatalnej tragicznej potęgi było źródłem tragicznego widzenia świata⁵.

Owo tragiczne odczucie świata zostaje wzmacnione dodatkowo przez świadomość bycia winnym. Piętno winy tragicznej ciąży nad jej sumieniem: z jednej strony wywołuje ten stan wiedza o swej bezradności i słabości, niemożność odwrócenia losu, a ze strony drugiej jest ono podsycane przez poczucie przynależności własnego „ja” do świata prorokowanych nieszczęść. Bezpośredni kontakt ze sferą fatum tylko przyspiesza spełnienie się wróżb. Tragiczne odczucie świata przez Kasandrę osiąga apogeum, gdy odrzuca ona swe proroctwa. Doprowadzona do skrajności bezsilnością i słabością podejmowanych prób powstrzymania klęsk, stając przed faktem już nie tylko komunikacyjnej, ale realnej utraty więzi z najbliższymi, którzy mają zginąć, Kasandra dochodzi do wniosku, iż fatalny przekaz proroctw, okrutny los można jeszcze odrzucić. Kasandra wierzy, iż powstrzyma śmierć Hektora, wypowiadając słowa:

Зрікаюсь, Андромахо, я зрікаюсь тих слів зловісних⁶.

Wyrzekam się tych słów złowieszczych! (s. 28)

Kwintesencją tragizmu jest więc w dziele Łesi Ukrainki nieunikniona porażka z fatum. Unaocznia ów tragizm postawa wieszczki Kasandry, znajdującej się w poznawczym impasie⁷. Człowiek zaś skazany tu zostaje na kondycję ofiary niezdolnej do tego, by przeciwstawić się losowi. Kluczowe dla autorskiej recepcji mitu antycznego okazują się: 1. Całkowita zależność od fatum; 2. Przytłaczający ciężar wiedzy o swym losie. Fatum jest straszne nie dlatego, że nieoczekiwanie potrafi wtargnąć w spokojny nurt życia, lecz dlatego, że stawia człowieka przed absolutną koniecznością. To ciemna i okrutna moc, wszechpotężna, nieugięta oraz niezblągana, która nie tłumaczy swych wyroków. Stała i powszechna obecność fatum wyznacza bieg żywota ludzkiego, skazanego na bezbronność wobec okropnej i niszczycielskiej siły losu:

...я завжди чую горе, бачу горе, а показати не вмію. Я не можу сказати: тут воно, або: он там. Я тільки знаю, що воно вже є, і що того ніхто вже не одверне, ніхто, ніхто⁸.

Zawsze tylko przeczuwam nieszczęście, często je widzę, ale nie umiem wskazać, z której nadziei strony. Wiem tylko, że jest już blisko i że nikt go nie odwróci (s. 25).

Inny wymiar tragizmu ujawnia się w tym, iż nawet poznawszy już wróżbę o nieuniknionej katastrofie, nikt w nią nie chce uwierzyć. I to także jest haracz złożony antycznej tradycji: wierna mitowi Łesia Ukrainka dotyka tu zagadnienia wszechmocy fatum. Wszyscy muszą mu ulec, Los jest nieodwracalny. Dlatego prócz Kasandry, bezsilnie usiłującej zmienić bieg zdarzeń, mamy tutaj dwie inne bohaterki – Poliksene i An-

⁵ S. Kołaczkowski, *Tragizm w światopoglądzie Wyspiańskiego*, w: *Wyspiański. Kasprowicz. Przeglądy*, Warszawa 1968, s. 64.

⁶ Леся Українка, dz. cyt., s. 264.

⁷ Jest to tragizm typu bohaterskiego: „Bohaterstwo rodzi się bowiem z poczucia nadmiaru sił, jest sięganiem po to, co siły ludzkie przerasta, mieści samo w sobie zaród zguby bohatera” – S. Kołaczkowski, *Tragizm w światopoglądzie Wyspiańskiego*, w: *Wyspiański. Kasprowicz. Przeglądy*, dz. cyt., s. 59.

⁸ Леся Українка, dz. cyt., s. 260.

dromachę – których zachowanie modeluje sprzeciw wobec wiedzy o tym, co nieuchronnie nadciąga. Zaprzeczenie to tutaj forma samoobrony przez losem, forma dwoiście ukazywana. Poliksena, zaprzeczająca prawdziwości wróżby, ujawnia typ niedojrzałej świadomości, która nie jest gotowa na przyjęcie wiedzy o świecie. Naiwną Poliksenę przekonają dopiero okrutne wypadki. Umysł jej zamknięty jest na wiedzę świętą, na tajemnice bogów, kieruje się dziecięcym rozsądkiem i dlatego odrzuca prawdziwe proroctwa Kasandry jako wytwory jej chorobliwej wyobraźni:

...Не винна ж ти, що хвора, що бог тобі так затуманив думку, що скрізь лихе ввижається тобі там, де його і признаку немає, що ти собі та й людям труїш радість. [Мені тебе, голубко, дуже шкода]⁹.

Nie jesteś przecież winna swej choroby, nie jest twą winą, że bogowie zmącili ci myśli, że dostrzegasz nieszczęścia i zło tam, gdzie nawet jego cienia nie ma, że sobie i ludziom zatruwasz każdą chwilę radości [Bardzo mi ciebie żal...] (s. 23).

W przeciwieństwie do Polikseny Andromacha nie uznaje z kolei tych wróżb za absurdalne. Rozumie, iż za strasznymi słowami kryje się prawda. Słowa te ujawniają tajemnicę życia: jego bezsilność wobec samowoli rozpanoszonego fatum, co wyraża formuła:

... Не pomoже [твоя] рука проти правиці Мойри...¹⁰

Twoja ręka jest bezsilna wobec dłoni Mojry (s. 28).

Zatem i szczęście okazuje się tylko kaprysem bogów, krótkotrwałym zresztą i przedwczesnym. Marzenie o szczęściu to złudna mara. Uświadomienie sobie iluzoryczności szczęścia rodzi u Andromachy postanowienie, ażeby uparcie i twardo walczyć bodaj o iluzję, rozpaczliwie chwytać się każdej możliwości jej przedłużenia, choćby przecząc profecji Kasandry. Istota ludzka ukazuje się tu *a priori* jako spragniona szczęścia, ale też umęczona cierpieniem i smutkiem. Stąd wyrasta potrzeba osiągnięcia stanu szczęścia – czy to prawdziwego, czy to iluzorycznego:

Та що, Кассандро, доволі з нас уже твоєї правди, зловісної, згубливої, так дай же нам хоч неправдою пожить в надії. Ох, я вже втомлена від тої правди! Ой, дай мені хоч сон, хоч мрію, сестро!¹¹

Mamy już dość tej twojej prawdy, złowieszczej i zgubnej, pozwól więc nam pożyć trochę kłamstwem rodzącym nadzieję... Pozwól mi chociaż na sen i na marzenie siostrzo! (s. 47).

Przeżywając fiasko swych usiłowań, by prawdę obrócić w nieprawdę, samookłamując się, Andromacha przeradza się w zaciekłego wroga Kasandry, pragnąc już tylko, by zamilkły złowróżbne słowa prorokini. W ten sposób, blokując wiedzę, nie dopuszczając jej do świadomości bohaterki, kreuje pisarka dwa modele przeciwstawiania się fatum i ludziom je wieszczącym. Poliksena odrzuca jasnowiedzenia, nie jest bowiem gotowa, ażeby otworzyć się na sferę sakrum. Kiedy znowuż Andromacha, już dojrzała duchowo, by poznać prawdę, lęka się rozpoznanej wiedzy, która grozi zrujnowaniem całego systemu jej wartości, bowiem jego podstawą jest iluzoryczna wiara we własną wolę, moc. Widzenia są więc prezentowane i pojmowane jako szalone majaczenia (Poliksena) lub kłamstwa (Andromacha).

⁹ Леся Українка, dz. cyt., s. 257.

¹⁰ Tamże, s. 264.

¹¹ Tamże, s. 292.

Tragizm, według Łesi Ukrainki, to beziła wobec potęgi fatum¹². Wspomnijmy jakikolwiek odruch sprzeciwu Kasandry wobec Mojry. Każdy kończył się porażką. Jakiegokolwiek nie stawialibyśmy oporu, rozpaczliwie miotając się w daremnych próbach odrzucenia losu, nie sposób uniknąć wyroków. Nie uwzględniając istnienia fatum, próbując mu podołać (Kasandra) lub je odrzucić (Andromacha, Poliksena), człowiek i tak skazany zostaje na swą dolę lub niedolę (doleń-niedolę):

Wówczas tragizm człowieka polega na tym, że jest pozwany i zmiażdżony przepotężnym, przerażającym jego władzę, wybiegającym daleko poza granicę jego ludzkiej wiedzy i mocy – losem; a jednak to, co go miażdży, jest nim zarazem, bo z niego bierze początek lub przezeń przepływa, a on sam bierze w tym udział¹³.

II. *Meleager*

W dziele polskiego dramaturga koncepcja tragizmu wiąże się z podobnymi pojęciami występującymi i u pisarki ukraińskiej, i wcześniej w kulturze antyku. Lecz oba teksty – Łesi i Wyspiańskiego – także się różnią. Jeśli tekst ukraiński – podejmując problem: fatum a wolność człowieka – ukazuje absolutny impas i podporządkowanie istoty ludzkiej nieodwracalnemu losowi, to oryginalność utworu polskiego polega na tym, iż pokazano w nim próbę otwartego rzucenia wyzwania losowi i bogom, tak, by i los, i bogów pokonać¹⁴. Najtragiczniejszą postacią u Wyspiańskiego jest Althea, główna – jak sądzę – jest bohaterka dzieła, choć dramaturg starał się przekonać odbiorcę do czegoś innego¹⁵.

Porównując dwie kobiece heroiny dramatów, ukazany przez ich postawy rdzeń tragicznego wstrząsu, dostrzegamy ich wspólne cechy, ale i te odmienne. Wyspiański, na przykład, inaczej kreuje funkcję profetyczną postaci. Althea nie jest wieszczką, ma dostęp do wiedzy o ludzkiej doli przez swego syna: Meleagra. Lecz już tych doznań jest dość, by bohaterka zbliżyła się do sfery bogów:

Któż [oprócz bogów – N. P.] rano, gdy wstaje, zapowiedzieć może koniec dnia i mówić z góry, że dzień będzie zwyczajny i że nic zająć nie będzie mogło niezwykłego?¹⁶

Posiadając tajemnicę życia i śmierci syna, Althea, podobnie jak bogowie, wtrąca się w przebieg zdarzeń, zmienia los dziecka. Uprzedzona we śnie przez Parki o śmierci syna od zgorzałej do końca głowni, matka wyrывa ją z płomienia i w ten sposób ratuje życie Meleagra. Przepelniona poczuciem, iż równa jest bogom – poznała tajemnicę i udalnie, z pozoru, wpłynęła na bieg zdarzeń – Althea czuje się teraz pełnoprawną władczynią życia

¹² O kategorii tragizmu, tragiczności zobacz: M. Janion, *Tragizm, historia, prywatność*, w: tejże, *Prace wybrane*, t. 2, red. M. Czermińska, Kraków 2000; *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2005.

¹³ S. Kołaczkowski, *Los i postawy moralne bohaterów*, w: *Wyspiański. Kasprowicz. Przeglądy*, dz. cyt., s. 86.

¹⁴ W dramatycznym poemacie Łesi Ukrainki *Kasandra* bohaterka tak samo rzuca wyzwanie bogom: „Їх сила – в капі, а моя – в змаганні”, ale jest to w tym dziele tylko scena epizodyczna.

¹⁵ Tak tytuł, jak i struktura tekstu, niedwuznacznie wskazują na Meleagra jako głównego bohatera utworu. Samo dzieło ma dwie dobitne, chociaż nierównoznaczne proporcjonalnie części: pierwszą z nich (większą) ustala fabularna linia życia i śmierci Meleagra. Wszystkie wydarzenia dramatu, koncentrują się właśnie dokoła imienia Meleagra, bezwiednie kierują uwagę czytelników wyłącznie na los tego bohatera. Inna, znacznie mniejsza objętościowo, ale bardziej doniosła znaczeniowo i emocjonalnie, jest linia fabularna, powiązana z imieniem Althei.

¹⁶ S. Wyspiański, *Meleager*, Kraków 1902, s. 26. Wszystkie cytaty z dzieła Wyspiańskiego za tym wydaniem.

syna. Mniema, że może decydować, co wolno Meleagrowi czynić. Nie akceptuje synowskiego wyboru narzeczonej, ocenia jego nieposłuszeństwo wobec wujów, a po ich zgłędzeniu przez Meleagra, czuje się władna, ażeby jak bogowie sądzić:

Bogi oddały los dziś w ręce moje i ja jedynie wołam moją staję: jedyny losu rządcą samodzielny¹⁷.

Jednoosobowo, więc samowolnie skazuje syna na śmierć. Śmierć Meleagra to ta wysoka cena, jaką człowiek płaci za impertynenckie wyzwanie rzucone losowi, a tym samym bogom. Skutkiem jest krach iluzji o byciu równym bogom poprzez akt przeciwstawienia się fatum. Za wszystkim ujawnia się gorzka świadomość: człowiek nie dorasta do boskości, to istota słaba, zależna od sił wyższych, podporządkowująca żywot sferze znajdującej się poza jej świadomością. Sferze, która nie podlega ludzkim decyzjom i wysiłkom, lecz na którą człowiek usiłuje się targnąć, a nawet na jej poziom wznieść:

Zdawało mi się nagle, jakby Clotho sama w przedzeniu wzdrygnęła się, uczuwszy, że się nic kręcąca płacze sprawą człowieka, który się wmieszał do rzeczy boskich¹⁸.

Ów akt odwagi obraca się przeciw niemu w tragicznym finale:

...Biada, gdy ludzie wołę nieśmiertelnych stawiają na próbę i podejmują zadania, których bogowie sami nieraz nie zdołają rozwiązać¹⁹.

Złożoność głównej postaci w *Meleagrze* świadczy o ambiwalencji w ocenie uczynku Althei, którego zamysł powstał w miejscu, gdzie krzyżuje się to, co w psychice świadome i podświadome. Z jednej strony źródłem czynu jest odwieczne pragnienie istoty ludzkiej, ażeby poruszyć dziedzinę bogów, wstrząsnąć nią; tylko równy bogom może rzucić wyzwanie fatum. Sięgnąwszy po to, co boskie, człowiek wierzy, iż tak jak bogowie zdolny jest kierować swoim lub cudzym losem. Znieważona jako matka, Althea sama karze syna, oddając Meleagra w łapy tej samej śmierci, której dopiero co go wydarła. Do fatalnego czynu pcha też Altheę podświadomy strach, ten odwieczny symptom niedoskonałości człowieka w poznawaniu tego, co niepoznawalne. Kolizja ze sferą boską okazuje się zbyt uciążliwa, niszczy spokój wewnętrzny, naraża na utratę pewności i równowagi; w ten sposób okazuje się, że człowiek przynależy nie do sfery świętości, lecz do wymiaru profanum.

Poznanie wiedzy sakralnej przepelnia niewymownym lękiem, wtrąca w chaos na widok bezmiaru mocy i świętości. W wymiarze egzystencjalnym ta słaba istota balansuje na granicy między sferą racjonalną i irracjonalną. Sny, proroctwa, przecucia – czyli ów nieuporządkowany świat podświadomości, równoważny wobec statycznego świata logiki i rozsądku – zaczynają dominować, modelować postępowanie postaci. Wieszcze sny jednak ostrzegają: zwycięstwo nad fatum jest chwilowe, a wyrok losu tylko wstrzymany. Bohaterkę męczy wewnętrzna walka, bezsilność spadająca na nią pod brzemieniem strachu i bólu po utracie syna:

...ale to przesąd i ja w ten przesąd wierzę i to mnie rozum mąci²⁰.

Dziedzina tego, co pozaracjonalne, stale daje tu znać także poprzez jakieś nieokreślone poczucie wiszącej nad głową katastrofy:

¹⁷ Tamże, s. 42.

¹⁸ Tamże, s. 52.

¹⁹ Tamże, s. 51.

²⁰ Tamże, s. 15.

Czuję, już czuję, jaką nieszczęśliwą godzinę przeżyć mam; ...widziałam już dawno, że wiszą chmury jakiegoś czarne nad moją głową i że się zasepia myśl, okropnymi widziadłami złąkła...²¹.

Althea pragnie więc absolutnego wyzwolenia spod władzy niepokoju wewnętrznego i trwogi. Rzucając wyzwanie fatum oraz bogom, bohaterka pragnie ostatecznie słumić nieznosne odczucie strachu przed życiem, odrzucić dręczące przecucia i zmęczenie:

Przesąd chcę tylko zabić w sobie i nie ulegać więcej grozie strachu, jeżeli to przesąd...²².

Czyn Althei jest kluczem do odpowiedniego rozumienia skomplikowanej postawy i świadomości bohaterki głównej – a przez nią do opisanego autorskiego modelu walki człowieka z fatum. Głębia tragizmu u Wyspiańskiego odsłania się jednak nie w fatalizmie czynu Althei, lecz w tym, co następuje po nim. A czynek ów określa nie tyle los Meleagra, ile samej Althei. Staje się oczywiste, iż tajemnica losu, za którą tak ugania się człowiek, jest dostępna jedynie bogom, a dla człowieka staje się nazbyt skomplikowana i nieznosna. Człowiek, który te tajemnice posiadał, nie panuje nad sobą, nie potrafi sobie poradzić i z tym, co wie, i z tym, czego nie wie. Dostęp do sakralnej wiedzy jest tu ograniczony, jeżeli nie niemożliwy. To na przykład, o czym – wydawało się – wiedziała Althea, co czyniło ją bogom podobną, czyli prorocstwo o groźbie śmierci, okazało się mało ważne. Istotniejsze było zaś to, czego Althea nie poznała: obietnic danych bogini Dianie, których złamanie określi bezpośrednio jej życie.

Bohaterka doznaje porażki, która odsłania kłamstwo, jakie zaćmiło jej wzrok. Wyzwanie rzucone bogom okazuje się czynem pozornym, człowiek z kolei trafia w pustkę duchową samookłamywania się. Althea jawi się jako oszukana: na równi przez bogów, jak i przez samą siebie. Iluzoryczne jest jej bycie równą bogom, co ujawnia się na płaszczyźnie poznawczej. Posiada tajemnicę życia i śmierci syna, lecz nie zna tajemnic własnego życia, w którym przecież śmierć Meleagra jest tylko jednym z kolejnych zdarzeń. Toż samo dostrzegamy na poziomie czynu: gdy Althea – nie pani losu syna, lecz zakładniczka boskiej woli, poruszona świadomym pragnieniem zemsty i nieświadomym odruchem rzuca półspaloną głównię – warunek życia Meleagra – w płomień oznaczający jego śmierć.

Z pojedynku z fatum Althea wychodzi okaleczona i znieważona, jej złudzenia co do swej roli są stracone, odczuwa ból, małość, znikomość w obliczu odrzuconego losu:

Cierpienia duszy okrutne mnie boją;...
zwidzenia prawdą są, przesady prawdą
i Przeznaczenie niezblaganą wolą
z ludzkich rozumów marnych drwi –
nam nieświadomym, nam zaślepionym
namiętność szczepiąc do krwi,
że w własne sidła płączemy się zdradnie,
aż najsilniejszy cios z rąk własnych padnie²³.

.....

Współzawodnictwo z bogami – oto kolejne kłamstwo człowieka. Widać je w pełni, gdy dopełnia się przeznaczenie: Meleager umiera, gdy gaśnie ostatni płomień spalonej

²¹ Tamże, s. 40. Por. o Wyspiańskim w tym kontekście: M. Popiel, *Po co malarzowi pióro? Autoportret artysty w listach Stanisława Wyspiańskiego*, w: *Poetyka, polityka, retoryka. Profesorowi Michałowi Głowińskiemu na siedemdziesiąte urodziny przyjaciele, koledzy, współpracownicy*, pod red. W. Boleckiego i R. Nycza, Warszawa 2006, s. 103-120.

²² Tamże, s. 43.

²³ Tamże, s. 65.

główni. Althea poznaje istotę: człowiek to ledwie narzędzie Boskiej Opatrzności, określającej los każdej jednostki. Śmierć Meleagra to także konieczność fatalna; to rzeczywistość, która czekała tylko na czas, by się wypełnić. Prawo losu to wieczna i niezmienna, choć okrutna, machina fatum, w której od zawsze wszystko było i jest ustalone. Nie w człowieka mocy jest sprzeciw wobec wyroków bogów, bowiem w przeciwieństwie do nich okazał się on tylko kruchą istotą, zabawką tajemniczej Opatrzności, w końcu ofiarą nadprzyrodzonych sił i wszechmocnych bóstw:

.....
 Igraszką byłam w rękę boga.
 Szyderstwem los w me ręce dano,
 by w własne winy uplątaną,
 klątwa dosięgła sroga²⁴.

Nieoczekiwane konsekwencje i spowodowany nimi szok wytyczają drogę głębokiego/dogłębnego tragizmu: określają emocjonalną dominantę utworu Wyspiańskiego:

Im bardziej jest niespodziane, nieprzewidziane tragiczne zdarzenie, tym tragizm głębszy, bowiem o tyle przemożniejszą wydaje się konieczność, która w jedność zespoliła dobro i zło, im oczywistszym jest, że działa niezależnie od przewidywań i obliczeń²⁵.

Zatem w postawie głównej bohaterki ujawniają się – świadome i nieświadome – różne aspekty tragicznej walki człowieka z fatum. Z jednej strony w postaci Althei wyraża się myśl o zależności od fatum, co unaocznia los Meleagra. Lęk przed poznaniem losu, przed tym, co rozpoznane, ale nieuniknione zagrzewa człowieka u Wyspiańskiego do walki z takim fatalizmem (inaczej u Łesi Ukrainki). W tym temacie leży próba negacji losu, protestu przeciw niemu. Z drugiej strony w osobie Althei odsłaniają się nieznanne jej wyroki fatum, niszczącego życie istoty ludzkiej, która nawet nie podejrzewa, iż została rzucona na pożarcie losowi, a gdy los już się wypełni, czuje się oszołomiona i bezradna wobec jego okrucieństwa.

Ale jest tu również inna relacja: nie tylko człowiek chce wpływać na los, ale i fatum kreuje los człowieka jako przemożna, wszechpotężna moc. Ludzie błędzą, myśląc, o choczko wierząc, że ich los od nich zależy, że uczynki są wolne, a kształt życia to swobodny ich wybór. Lecz skutek kolejnych doświadczeń człowiek poznaje prawdziwy sens każdego swego kroku i każdego zdarzenia. Gorzkie próby otwierają go w końcu na wiedzę o tym, co zdawało mu się tajemnicze i nieosiągalne: wiedzę, że ów ciężki los to prawidłowość, ustalona z góry przez tego, kto jest znacznie potężniejszy niżli człowiek:

W bohaterze walczy zawsze Człowiek z Losem. I zawsze nad nim unosi się śmierć... Cień śmierci zasepia lica bohatera. A nadto woła bohatera staje się jego niewolą, losem, fatum, klątwą... I w tym tkwi dalsza bohaterów tragedia, że potężnym ramieniem sięgają po wieczność, a udziałem ich znikomość, tylko ludzkość²⁶.

Świadomość ta dana jest – prócz Althei – każdemu z bohaterów: Meleagerowi, Atalancie, Oineusowi. W ich świadomości fatum urasta do rozmiarów strasznej i destrukcyjnej siły, niespodziewanie włączającej się w bieg ludzkiej egzystencji, niszczącej wszystko

²⁴ Tamże, s. 70. O kategorii losu zob. M. Kalinowska, *Los. Miłość. Sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*, Toruń 2003.

²⁵ S. Kołaczkowski, *O tragizmie w ogóle*, w: *Wyspiański. Kasprowicz. Przeglądy*, dz. cyt., s. 34.

²⁶ S. Kołaczkowski, *Tragizm w światopoglądzie Wyspiańskiego*, w: *Wyspiański. Kasprowicz. Przeglądy*, dz. cyt., s. 59.

wokół, a w końcu odbierającej bohaterom samo życie. W oczach człowieka fatum jest srogie, bezwzględne i niesprawiedliwe. Lekceważy ono ludzi oraz bawi się nimi:

Potężne są niezbadane dla nas tajemnice natury; więc prostotę życia wikłają nam nieraz przesady, których z myśli rozum wyplenić nie potrafi²⁷.

Konkludując: fatum to – chaos...

III. W perspektywie porównawczej

Fatum jest także bezwzględne dla Meleagra: w chwili tryumfu, gdy roztacza się wokół niego sława zwycięzcy straszego zwierza, gdy jest szczęśliwym, zakochanym człowiekiem, dosięga go gwałtownie fatum. Ono też przerywa nagle młode życie Atalanty. Śmierć jest tutaj kategorią dominującą, tworzącą swoiste pole asocjacyjne, na którym fatum się ujawnia przez: zniszczenia, zgubę, krach nadziei. Losy wszystkich bohaterów spinają wyroki śmierci. Atalanta rzecze:

Każda chwila przynosi jakieś nowe skonanie i co chwila czuję, że coś zamiera i ginie, i żal mi jest tych wszystkich pędów życia, co zanikają gdzieś w mgłach, niedostępne dla oczu ludzkich i zaledwo tylko myślą można je zgadnąć²⁸.

Fatum to poznawczo nieosiągalna dla człowieka siła, bytująca w pozaracjonalnej sferze. Jest ono samowolne i kapryśne, dlatego z myśli o nim rodzi się lęk. Działa najczęściej alogicznie. Jednak jego przybliżanie się bohater rozpoznaje w aluzjach i kwestiach doświadczonego chóru. Los wisi w powietrzu, nabrzmiewa, odwleka swe nadzieje tylko po to, by tym mocniej porazić bezbronno człowieka, by nie miał on szansy stawienia oporu. Człowiek nie panuje nad swymi przecuciami, pochodzącymi z irracjonalnej sfery mroku i tajemnicy. To przepaść dla myśli ludzkiej. Atmosfera proroctwa i przeczuć stale jednak towarzyszy bohaterom, tworząc przestrzeń niepewności, niejasnej trwogi. Kreuje tym samym nastrój bezbronności i uległości wobec woli ślepego fatum. A to asystuje istocie ludzkiej bez ustanku, trwoży ją, uzewnętrzniając skryte w głębokich pokładach nieświadomości przecucia: przez sny, niepokojące przywidzenia, wróżby, niedomówienia, aluzje i domysły:

Przekonam się tylko, że mowa nie przedstawi ci ani w części obrazu, którego grozie moja istota podlega i jak wśród chaosu trudno mi spostrzec wyrazistych kształtów, – tak wielkie widzę sobie i nam grożące nieszczęścia, a nie śmiem ścisłem rozumowaniem szukać ich przyczyny, bo rozumowanie moje oparte na przesądzie...²⁹.

Napięte i złożone relacje „człowiek – fatum” ukazują się na jeszcze innej płaszczyźnie: słowa. Tak w *Meleagrze* Wyspiańskiego, jak w *Kasandrze* Łesi Ukrainki obserwujemy funkcjonowanie rozwiniętego systemu komunikacji językowej, charakterystycznej dla archaicznego światopoglądu. Słowo – mówione słowo – ma tu magiczną siłę i jego wypowiedzenie oznacza realizację czynności. Dlatego też wszystko, co wyrzywa się z ust bohaterów, ma tutaj taką wagę...

²⁷ S. Wyspiański, *Meleager*, dz. cyt., s. 10.

²⁸ Tamże, s. 59.

²⁹ Tamże, s. 11.

W dziele Wyspiańskiego nieostrożnie wypowiedziane słowo nieraz ostrzega bohaterów: „Nie szermuj mową, słów nie próbuj wagi”³⁰. Bowiem to słowa, nieopacznie wypowiedziane, stają się magicznym katalizatorem wydarzeń:

Niewiasto niepowściągliwa, nie wywołuj losu na próbę, ani na mą głowę nie zgarnij win i kar nie zwabiaj, bo przeznaczenie jednaką dla wszystkich gotuje dołę...³¹

– ostrzega Oineus przed zemstą Altheę. Równie wszechwładny jest strach przed słowem w dramacie Łesi Ukrainki, gdzie słowo ma osobliwą wagę i siłę, pada bowiem z ust wieszczki. Wiara, iż wróżba ściąga nieszczęście, zmienia wymowę słów. Dla ludzi ważne są nie tyle nieszczęście, zmartwienie, los wiszący nad głową, ile samo słowo wywołujące owo nieszczęście:

Якби ти тільки їх [słów – N. P.] не вимовляла і не труїла нас, то й не було б лихої правди. Не вгасав би дух³².

Gdybyś ich [słów] nie wymieniała i nie zatruwała nas nimi, nie byłoby nieszczęść, które sprowadzasz (s. 28).

Prócz słowa moc sprawczą ma tu jednak także sam zamysł. Tak właściwie Meleager odbiera słowa matki o swej moralnej śmierci. Jej słowa: „chcę syna mego zabić dziś w mem sercu; z mego serca go wyrzucić...”³³ – głęboko przenikające przez filtr jego własnej świadomości, są ważniejsze niż jakiegokolwiek realne czyny matki: „Mówiąc, taką pałasz nienawiścią ku mnie i groźbą, że słowa twe starczą za wróżbę nową”³⁴. Podobnie Althea boi się myśli nurtujących jej *psyche*, tych zwłaszcza, które potracają kwestię morderstwa jej braci:

Gdybyż można ulgę znaleźć w ludzkim lotnem słowie przeciwko myśli, co siadła nad pojęciem mojem przemożna i przyczepiła się skorpionem do głowy mej i rojeń i wyobraźni; rozum mój walczy ze stu ramionami dziwotworu, bo te myśli, jakie poczynają się we mnie, są za silne, za gwałtowne, za straszne, za nowe na mój umysł³⁵.

Inna jeszcze funkcja słowa ujawni się u Wyspiańskiego. Słowo staje się tu czasem odpowiedzią na pytania, które zadają bohaterowie. Taką wskazówką jest choćby imię Meleagra, wypowiedziane zarówno przez sługę obwieszczającego o zwycięstwie na łowach bohatera, który zjawia się ubrany w szatę godową wraz z Atalantą, jak również imię, które wisi na ustach matki, słowo potwierdzając tym samym myśl tłącą się w jej świadomości o prawdopodobnym morderstwie jej braci.

Warto zwrócić uwagę na samą ambiwalencję słowa. Jest ono znaczące i wtedy, gdy jest wypowiedziane, i wtedy, kiedy zostaje niedomówione. Obok wysłowienia równie istotne jest więc milczenie, wywołane i strachem, i wiedzą. W *Meleagrze* poznanie istoty wydarzeń jest na tyle straszne, iż nie sposób o tym mówić. Tak jest z wiedzą o tym, iż Meleager, syn królowej Althei, jest zarazem zabójcą jej braci.

Z kolei gruntem dla kreacji przemilczeń w *Kasandrze* Łesi Ukrainki staje się poczucie lęku przed przyszłą dołą, objawioną w słowach Kasandry. To ona, przypominij-

³⁰ Tamże, s. 41.

³¹ Tamże, s. 31.

³² Леся Українка, *Кассандра*, dz. cyt., s. 264.

³³ S. Wyspiański, *Meleager*, dz. cyt., s. 43.

³⁴ Tamże, s. 49.

³⁵ Tamże, s. 11.

my, blokuje świadomość: albo gdy bohater taki, jak Poliksena, nie chce przyjąć przepowiedzianej prawdy, albo gdy, jak Andromacha, zaprzecza jej dlatego, że jest zbyt straszna, by ją zaakceptować. Słowo zostaje więc potraktowane restrykcyjnie. Słysząc to z ust Andromachy:

Зловіснице, бодай ти занімала!³⁶;

Głos 1: Przepędzić tę wiedźmą! Głos 2: Mamy już dość jej złowieszczygo krakania! Głos 3: Zabić ją! (s. 55).

Боги всесильні, одберіть їй мову!³⁷

Schwycie ją i zakneblujcie jej usta! (s. 70).

– starającej się zatrzeć przesłanie słowa, przemilczeć, a gdy to się nie udaje, owo zaciekanie wyradza się w złowieszczy apel o zabicie Kasandry. Byłoby to pełne i ostateczne zniszczenie potęgi słowa, próba już nie chwilowego jego uciszenia, ale absolutnego zamilknięcia, jakie nastąpiłoby w konsekwencji śmierci wieszczki³⁸. Strach miota też wrogimi wobec Trojan Achajami, dla których także jedynym środkiem walki z prawdą jest jej przemilczenie. Okrzyk Agamemnona:

Схопіть її [Кассандру – Н. П.] та зав'яжіть їй рота³⁹.

– to nic innego jak bojaźń wobec słów: „Zdrada! Zdrada!”, których Trojanie nie słuchali, a które mogłyby zostać usłyszane, zrozumiane, ocalając być może Troję.

Dla Kasandry milczenie – tak jak czasem wróżba – to sposób ocalenia przed fatum. Taka próba ocalenia pojawia się w jednym z najbardziej dramatycznych i lirycznych epizodów: w epizodzie przedśmiertnego spotkania-pożegnania Kasandry z ukochanym Dolonem. Dialog skonstruowany jest za pomocą samych przemilczeń, niedomówień, aluzji, stałych zamilknięć, słów wymówionych półgłosem, podyktowanych lękiem przed wyjaśnieniem tajemnicy zguby Dolona, którą Kasandra już zna. Bohaterkę motywuje też nikła wiara w to, iż na śmierć skazany Dolon mógłby jej w jakiś sposób uniknąć, gdyby nie poznał fatalnej wróżby. Kasandra boi się pytania o przyszłość, a z drugiej strony chciałaby, by Dolon jak najdłużej mógł z nią rozmawiać, nawet pytając o tajemnice losu:

Питай, питай, я відповім⁴⁰.

Ach tak, spytać! Nie, o nic nie pytaj, nie lubię pytań! ... Dobrze, pytaj, odpowiem. (s. 31)

Dostrzegamy tu przeto ostrożny zamiar ustrzeżenia się przed fatum, którego fundamentem jest nieświadome pragnienie okłamania samego siebie, a z sobą i losu:

А якби часом я тобі сказала –
я не скажу, се тільки так, наприклад, –
щоб ти не йшов тепер на ті розвідки?
Чи ти б послухав?⁴¹

³⁶ Леся Українка, *Кассандра*, dz. cyt., s. 259.

³⁷ Tamże, s. 261.

³⁸ Tamże, s. 303.

³⁹ Tamże, s. 324.

⁴⁰ Tamże, s. 269.

⁴¹ Tamże, s. 270.

Równocześnie przecież widzimy tu, ponownie, właściwą Kasandrze próbę aktywnego wpływania na przeznaczenie przez jej tylko przypisany sposób wysłowienia. Nikt jej do tej pory nie wierzył, jej słowa były więc nieme, nie pobudzały do działania lub przeciwdziałania losowi... Siłą sprawczą posiada raz jeden jej okrzyk: „Dolonie!”, który jednak miast ostrzec ukochanego przed zasadzką, staje się śmiertelnym wyrokiem, gdy ucieczka wystraszonego bohatera okazuje się przyczyną jego śmierci.

Polifunkcjonalność słowa w obu dramatach nie oznacza, że każdemu z dzieł brak autorskiej specyfiki. W *Meleagrze*, jak mówiliśmy, obok płaszczyzny świadomej równie ważna jest płaszczyzna podświadomości, przez której wpływ zostaje skonstruowana główna kolizja tragiczna utworu. Coraz większą rolę pełnią w tym dziele mniej uświadomione formy ujawniania prawdy o przyszłości: sen, przywidzenie, proroctwo i wróżba. Czytamy tu: „Sen jest przestrożą bożą nam zesłaną i połową prawdy”⁴². Natomiast u Leśi Ukrainki poziom podświadomości nie pozostaje na tyle wyraźny, ażeby zdominować poziom świadomej ekspresji słownej. Ale, dla odmiany, prócz słowa funkcję poznawczo-symboliczną spełnia tu oko (patrzenie). Kasandra nie tylko wróży przyszłość, ale i ją ogląda. Oczy łączą ogląd fizyczno-zewnętrzny z oglądem duchowo-wewnętrznym. Stając się symbolem i odzwierciedleniem wizji prawdy. Właśnie dlatego tak często spotykamy w tekście obraz spuszczonego oczu, skrywających wiedzę. Klitajmestra dwakroć zasłania się przed Kasandrą, w której oczach odczytuje wiedzę o prawdziwych uczynkach. Podobnie postępuje Helen, brat Kasandry i wieszcz, którego wzrok wewnętrzny skaziła, zmaćla nieprawda:

Єдине око – й те більмом зайшло!⁴³

Helen unika odpowiedzi, odwracając od Kasandry swoje oczy⁴⁴. Oczy, przed którymi rozwiera się wizja przyszłości, są bardziej przekonujące niżli słowa, a posługując się słowem, stają się transmitterem tego, co najbardziej utajone:

Я не кажу, нічого не кажу,
нічого не віщую... Тільки бачу!!
[Осліпніть, ви, зловісні очі!..]⁴⁵

Oczy które zaznały wizji prawdy, wywołują koszmary lękowe; to, co w nich się jawi, jest groźne i przerażające; jak w słowach Polikseny:

Кассандро, я боюсь твоїх очей!
Чого так дивишся? Що ти шепочеш?⁴⁶

Ofiarą wróżących oczu jest i Dolon, i są ich ofiarą także inni bohaterowie, nie mogący wytrzymać obrazu losu, jaki postrzegają w oku Kasandry. Oczy Kasandry – wieszczące zgubę i ruinę – stają się przekleństwem jej samej. Kiedy przepowiada los Trojan, słowa: „Przeklęte niech będą oczy, które to widzą!”, brzmią jak słowa Andromachy: „Przeklęte usta, które to mówią!”⁴⁷. Osobliwością i słownych, i wzrokowych wróżb jest ambiwalencja, przybieranie formy zwerbalizowanej i milczącej. I tu podstawą proroctw

⁴² S. Wyspiański, *Meleager*, dz. cyt., s.12.

⁴³ Tamże, s. 304.

⁴⁴ Tamże, s. 294.

⁴⁵ Леся Українка, *Кассандра*, dz. cyt., s.265. Podkreślenie moje – N. P.

⁴⁶ Tamże, s. 258.

⁴⁷ Tamże, s. 325.

wzrokowych, „okularnych” jest lęk przed tym, co zobaczone. Oko Kasandry zaciemnia się, gdy wróży ona los ukochanego Dolona; wzrok jej traci też przejrzystość, gdy mówi o przyszłości ojczyzny:

... Багряна хмара насува на очі,
на розум мій... Ох, непрозора хмара!⁴⁸

IV. Konkluzja

Jednakże, jak wiemy, ani słowo, ani milczenie nie może zarówno u Wyspiańskiego, jak i u Łesi Ukrainki w żaden sposób zmienić losu człowieka.

Zainteresowanie kultury europejskiej mitem nie jest, jak skonstatował Thomas Stearns Eliot, przypadkiem: „związek kultur narodowych z tradycją antyczną potwierdza ich [kultur narodowych] szlachetność i dojrzałość”⁴⁹. Tak w *Meleagrze*, jak i *Kasandrze* adaptacja antyku ma charakter twórczy:

Fabularna struktura traci swoją spoistość, pojawiają się inne motywacje zdarzeń, świat dramatu nabywa mitologicznych rys, a zinterpretowany i przetworzony mit staje się wykładnikiem metafizycznej, egzystencjalnej, historiozoficznej treści, przekąźnikiem myśli o przyszłości narodu i doniosłych deklaracji ideowych⁵⁰.

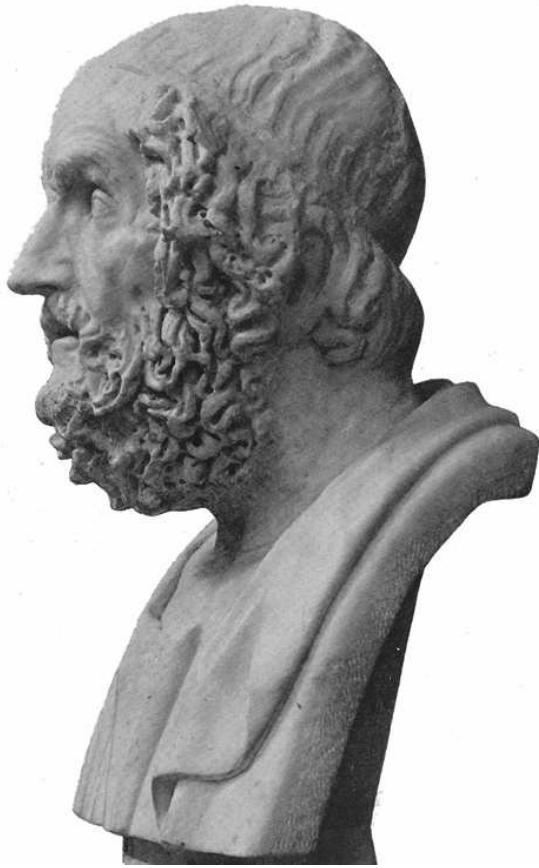
Próba analizy porównawczej dzieła ukraińskiego i polskiego ujawnia wiele korelacji, ale i odmienności na poziomie: 1. związku człowieka i fatum; 2. sfery wiedzy i niewiedzy; 3. mowy i milczenia. Schematy fabularne obu dzieł tworzy oś konstrukcyjna relacji „człowiek – fatum”. Jeżeli jednakowoż u Wyspiańskiego ważne są oba wątki: zarówno bunt człowieczy wobec fatum, jak i nieuchronny owego fatum wpływ, to u Łesi Ukrainki zaakcentowana zostaje nade wszystko problematyka ludzkiej percepcji losu i – w konsekwencji – jego, człowieka, poczucie wszechogarniającej zależności od niego. Bunt jest tu, u Łesi, zbyt słaby, by wydobyć jego sprawczą funkcję. Bunt jednostki wyczerpuje się i ostatecznie gubi indywidualny cel w mnóstwie ludzkich losów, które tylko potwierdzają bezwzględną zależność od fatum.

Inaczej twórcy akcentują problem apriorycznej wiedzy lub niewiedzy. W dramacie o Kasandrze obeznanie z wyrokami losu staje się powodem uległości, impasu i skazuje na porażkę. U Wyspiańskiego kumulacja wiedzy i niewiedzy o losie w osobie Althei sprzyja pogłębieniu dramatyzmu, wzbogaca postawę bohaterki. Tak w *Kasandrze*, jak w *Meleagrze* człowiek, który posiadał tajemnicę natury sakralnej, jest głównym, lecz i najtragiczniejszym bohaterem. Niemal tak samo natomiast na gruncie archaicznego obrazu świata ukształtowali pisarze relacje między słowem a milczeniem: u Łesi Ukrainki jest to kwestia świadomych aktów wyboru, u Wyspiańskiego pole działania podświadomości.

⁴⁸ Tamże, s. 311.

⁴⁹ Zob. Я. Поліщук, „Кассандра” на тлі новочасного катастрофізму, w: *Міфо-логічний горизонт українського модернізму*, Івано-Франківськ 1998, s. 141.

⁵⁰ E. Sarnowska-Temeriusz, *Antyk w literaturze XX wieku*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej i innych, Wrocław 1996, s. 37.



Homer, II w. p.n.e.

Danuta Saul
(Kraków)

TROJA STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

*Jesteśmy po drugiej stronie, jesteśmy u podszewki rzeczy, w ciemności fastrygowanej płaczącą się fosforescencją. Co za krążenie, ruch i ciżba! Co za mrowie i miazga, ludy i pokolenia, tysiącrotnie rozmnożone biblie i iliady! Co za wędrówka i tumult, płątani-
na i zgiełk historii! Dalej już ta droga nie prowadzi. Jesteśmy na samym dnie, u ciemnych fundamentów, jesteśmy u Matek. Tu są te nieskończone inferna, te beznadziejne obszary ossjaniczne, te oplakane nibelungi. Tu są te wielkie wylęgarnie historii, te fabryki fabulistyczne, mgliste fajczarnie fabuł i bajek¹.*

Gdzie znajduje się Troja Wyspiańskiego? Na zachodnim wybrzeżu Azji Mniejszej? W twórczości tego artysty Troja rozsiana jest niemal wszędzie – jest miejscem, które pochłonęło męża Laodamii (*Protesilas i Laodamia*), jest Wawelem (*Akropolis*). Kasandrą staje się Maria (*Warszawianka*) i do tej także córki Priama podobna jest Klio (*Akropolis*), Achillesem pod opieką Pallas jest Wysocki (*Noc Listopadowa*), ale też Konrad improwizujący o rydwanie (*Wyzwolenie*). Przedstawienie *Fausta* w Teatrze Rozmaitości pozwala przeprowadzić linię pomiędzy uwiedzionymi: Heleną, Gretchen, Joanną, Polską. Linię twórczego życia Stanisława Wyspiańskiego można przeprowadzić od juveniliów o Homerze i Wergiliuszu przez *Achilleis* do *Powrotu Odysa*, z którego przeredagowywaniem artysta zmagał się w ostatnich miesiącach życia.

W krótkim szkicu nie sposób przestawić w pełni funkcji mitu Troi w twórczości Wyspiańskiego. Chciałabym jedynie rzucić nieco światła na fenomen szczególnej inspiracji tego twórcy Homerem, na źródłowe pęknięcie, z którego wypływają teksty związane z wojną trojańską.

I oto stoi pozbawiony mitu człowiek, wiecznie głodny, pośród wszystkich przeszłości i szuka grzebiąc i kopiąc korzeni, choćby nawet musiał je odkopywać w najodleglejszych starożytnościach. O czym świadczy ta ogromna historyczna potrzeba niezaspokojenia nowoczesnej kultury, to skupianie wokół siebie niezliczonych innych kultur, pałaca żądza poznawania, jeśli nie o utracie mitycznej ojczyzny, mitycznego łona?²

Henryk Schliemann był archeologiem kultury materialnej, Stanisław Wyspiański – archeologiem wyobraźni, obydwaj ufali mitowi. Mit objaśnia człowiekowi jego samego,

¹ B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, w: tegoż, *Proza*, Kraków 1973, s. 164-165.

² F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. B. Baran, Kraków 1994, s. 165.

społeczeństwo, świat; to, co istnieje, mit integruje w jeden ład, zespala to, co pęknięte. Autor *Wyzwolenia* w rzeczywistości mitu eksploruje sam siebie, w badaniu tym schodzi na tyle głęboko, że „autopsychoanaliza” wiąże się tutaj z metafizyką. Niech punktem wyjścia naszych rozważań będzie poniższy fragment listu Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego:

Ciocia się odezwała... „Jakże bo ten Staś Maszkowski kocha tę swoją matkę” – ... jakiego wtedy doznawałem uczucia słysząc to... bo ja sobie przypominałem w tej chwili, że ja nie byłem taki dla mojej matki... że ja byłem za mały wtenczas, aby umieć okazać jej czułość... że ja wtenczas już odlatywałem daleko i gonilem sam już nie wiem za jakimi fantazjami... a później, a później gdy mógłbym okazać moją czułość całą... i moją miłość – to już nie mam nikomu, bo mi się wtedy zdawało, kiedy patrzyłem na twego brata, że tylko matkę można tak kochać i jakże zazdrościłem mu, kiedy słyszałem, jak Wuj po chwili namysłu odpowiadał – „...a bo wiesz Joasiu...jak też ona tego Stasia swego kocha”... ..

o, to mi się na płacz zbierało, bo sobie przypominałem, że i mnie tak moja mama kochała... a ja tego uczucia nie rozumiałem wtedy.... że i mnie ktoś miał prawo tem samym wzywać imieniem... a to już dla mnie na zawsze przepadło – z oczami pełnymi łez biegłem wtedy do salonu ciemnego, z temi zielonemi meblami, chciałem być sam... aby się użalić i uskarżyć – że dla mnie już nie ma takiej miłości.... i chodziłem po salonie i deklamowałem, i grałem jakieś nieznanne dramata... jakieś tragedie... bo ja wszystkie cierpienia odczuwałem w ten sposób... po aktorsku... ale to uczucie było prawdziwe i te łzy były prawdziwe... nieraz śniłem tak w tym czarnym salonie siedząc, że jestem w jakim lesie gęstym i dzikim i że jakieś duchy białe przelatują koło mnie... światła latarni od plant odbijały się jasnymi plamami na ścianie... i zdawało mi się rozpoznawać rysy znane wśród tych duchów... i twarz znaną... loki kręcone nad czołem – niebieskie, duże, jasne oczy.... białą koszulkę z bufiastymi rękawami jak noszono w 63 roku i gorsecik czarny... czarną długą suknię.... och, poznawałem ja to widziadło – – i daremno wyciągałem ręce.... mara ginęła w zmierzchu – i mroku... lub ktoś nagle otworzył drzwi i wpadło do salonu światło żółto zapalonej świeżo lampy (...). I pytam się, dlaczego ja to piszę... och, kiedyś o tym więcej myślałem jak teraz..., bo przez to chcę ci powiedzieć, że nigdy, nigdy mię żaden z Was nie zrozumie, bo macie przed wami tę żywą istotę, którą prawdziwie nauczyć kochać się może tylko ten, co ją utracił (...)

nie...nie, wy mnie nigdy – nie będziecie mogli zrozumieć – – i ja tak na zawsze sam zostanę...³

Najodpowiedniejszym kontekstem do tego listu okazuje się ten oto fragment z Homera:

Gdy już modłami uśmierzyłem rzesze umarłych, schwyciłem owce i zabiłem je nad dołem, tak by doń ściekła czarna, dymiąca krew. Zaczęły wychodzić z Erebu dusze umarłych. (...) wielki tłum kroczył w stronę rowu z niesłychanym lamentem: zielony lęk mnie zdjął. (...) Ja zaś trwałem na miejscu, aż matka przyszła i napiła się czarnej krwi. Zaraz mnie poznała i z płaczem rzekła słowa skrzydlate:

– Jakże to, moje dziecko, żywym będąc zaszedłeś na ten zachód mglisty? Ciężko oglądać to żyjącym. Pośrodku są wielkie rzeki i straszliwe strumienie, a najpierw Okeanos, którego pieszo nie przejdziesz, musisz mieć mocny okręt. Czyż dziś dopiero po tak długim czasie przychodzisz spod Troi? Czy nie byłeś jeszcze w Itace? Nie widziałeś w domu swej żony?

Tak mówiła, a ja odpowiedziałem:

– Matko moja, z musu przyszedłem do Hadesu, by zasięgnąć wróżby u duszy tebańskiego Tejrezjasa. (...) Ale mi powiedz dokładnie i szczerze, jaki los posłał ci drętwą śmierć? (...) Mów mi o ojcu i synu, którego zostawiłem (...), i powiedz, jak sobie radzi, co myśli moja ślubna małżonka (...)?

³ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*, w: tegoż, *Listy*, t. III, opr. M. Rydlowa, komentarz M. Rydlowa z wykorzystaniem materiałów L. Płoszewskiego i J. Dürr-Durskiego, Kraków 1997, s. 241-243.

– Zaiste trwa w twoim domu wierna ci sercem, noce jej mijają gorzkie, a dni wśród lez. Nikt nie przejął twojego pięknego królestwa i Telemach spokojnie używa dóbr (...) Twój ojciec siedzi tam na wsi, do miasta wcale nie chodzi. Nie dba o łożę ani o czyste prześcieradła, ani o derki, ale na ziemi śpi jak czeladź we wspólnej izbie, a w prochu przy ognisku, a na ciebie ma nędzny przyodziewek. (...) Leży tam w smutku, wielki ból w sercu rośnie z tęsknoty za twoim powrotem, tak i ciężka starość nadchodzi. Tak samo i ja zginęłam i losowi uległam. Nie zabiła mnie w pokoju niechybna łuczniczka swymi cichymi strzałami ani nie przyszła na mnie jakaś choroba, która zabójczym wycięciem wypędza duszę z ciała, ale tęsknota za tobą, myśl o tobie, mój jasny Odysie, twoja czulość zabrała mi słodkie jak miód życie.

– Tak mówiła, a moje myśli walczyły z pragnieniem, by uścisnąć duszę mojej matki nieboszczki. Trzykroć biegłem do niej, gnany popędem serca, trzykroć umykało mi z rąk coś, co było podobne do cienia lub snu. Coraz ostrzejszy ból narastał w piersi. Odezwałem się wreszcie, mówiąc słowa skrzydlate:

– Matko moja, czemu nie stoisz w miejscu, gdy cię pragnę objąć? Nawet w Hadesie mogliśmy, wzięwszy się w ramiona, znaleźć pociechę w drzeniu i w płaczu. Czy tylko widmo zesłała mi wzniosła Persefona, by powiększyć mój ból i żal?

Rzekłem, a matka czcigodna odparła:

– Niestety moje dziecko, najnieszczęśliwszy ty z ludzi! To nie Persefona, córka Dzeusa, chce cię oszukać, ale taki jest los śmiertelnych, kiedy który z nich umrze. Ciało nie trzyma się już ścięgien ani kości, bo wszystko strawiła nieprzeparta moc ognia o ciemnym blasku. A gdy tchnienie życia porzuci białe kości, dusza odlatuje, by odtąd bujać jak sen. Lecz tobie już pilno do świata: idź i pamiętaj to wszystko, abys później i żonie twojej opowiedział⁴.

Zestawione cytaty sygnalizują napięcie między opowieścią Wyspiańskiego o sobie i opowieścią o losie Odysa – postaci Homera. Napięcie pomiędzy doświadczeniem egzystencjalnym artysty a jego interpretacją świata poprzez lekturę Homera zaowocuje *Achilleidą* oraz *Powrotem Odysa* i odcisnie piętno na wielu innych utworach.

Relacje pomiędzy dzieckiem i rodzicem, mężczyzną i kobietą ujawniają się właśnie na poziomie obrazu – przy zastosowaniu jako metody lektury archetypologii Gilberta Duranda⁵.

Woda jest więc związana między innymi: z matką, kobietą, nocą, krwią, księżycem, ślimakiem, paluchem, łodzią, postępowaniem naprzód i powracaniem; należy do nocnego porządku obrazu. Światło pociąga ze sobą wznoszenie się, lot (orli, strzały), radykalne oddzielanie, wyzwolenie i należy do dziennego porządku obrazu. U Wyspiańskiego z kolei ogień jako płomień, który jest wznoszeniem się, mieści się w ustroju dziennym wraz ze słońcem i światłem, gdy zaś ten sam ogień jest spalaniem i pożeraniem, należy już do ustroju nocnego wyobraźni.

Rysunek Wyspiańskiego: *Thetis z fal wynurza się ku synowi* pochodzi z cyklu ilustracji do *Iliady* wykonanych w latach 1896 – 1897. Koresponduje nie tylko z jedną ze scen eposu, lecz jest także kontekstem porównawczym dla *Achilleis*.

Na rysunku owym przedstawiony jest heros, który siedzi na piasku, jego ręce są skrzyżowane i oparte na kolanach tak, jakby ochronnie zamykały postać, oczy patrzą zza krat ramion. Dłonie mocno trzymają głowę, zatykając uszy, może – by nie słyszeć natarczywego szumu fal, może – słów matki, może – ściskają się, by stłumić szum w głowie. Oczy jasne, szeroko otwarte, wpatrzone w dal, może – przerażone czymś, co postać widzi w myśli, może – próbują powstrzymać wrażenie kołowania obrazów, wirowania wo-

⁴ Homer, *Odyseja*, przeł. J. Parandowski, Poznań 1994, s. 118-122.

⁵ Por. G. Durand, *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, red. K. Falicka, Lublin 2002 oraz tegoż, *Wyobrażenia symboliczne*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986.

dy i myśli. Napięcie mięśni trojańskiego bohatera przeciwstawia się całkowicie łagodności i miękkości ciała kobiety, która jest tak rozluźniona, że jej prawa ręka wydaje się odpływać z falą.

Achilles ma wysoko podniesione palce u stóp tak, jakby unikał kontaktu z wodą, skrzyżowaniem ramion zamyka się przed matką i zatyka uszy – cała postawa wyraża: *noli me tangere*. Tetyda, przykucnięta i pochylona, próbuje lewą ręką pogłaskać syna, jednak go nie dotyka. Prawa ręka opada bezwładnie razem z czarnymi, bardzo długimi włosami, które mieszają się z wodą, zakręcone w wir. Końce włosów owijają się wokół muszelek ślimaków, które morze wyniosło na ląd. Muszle usypane zostały tak, że prowadzą do skojarzenia z palcami stóp Achillesa – czyżby matka chciała włosami opleść stopy syna?

Z całej miękkiej i falistej postaci Tetydy zanurzone w wodzie pozostają tylko stopy: wyraźnie rysują się na nich napięte żyły, podczas gdy ciało nad wodą jest jednolicie białe; wyraźnie rysują się też paznokcie, niektóre palce są od siebie oddalone, stopy wyglądają drapieżnie. Wirowy ruch wody i włosów, które podpełzają jak węzowe oploty, sugeruje, że pełna łagodności postawa matki jest tylko przyczajeniem, gotowością do skoku.

Achilles mityczny został zanurzony przez matkę w wodach Styksu, wodach śmierci, dzięki niej przeżył pierwszą inicjację w śmierć. Miejsce kontaktu w owym momencie matki z dzieckiem pozostało nieodporne, to przez nie wniknęła śmierć.

Achilles na rysunku unika dotyku mokrej dłoni boginki morskiej i kontaktu z samą wodą (żywiółem jego matki – Nereidy i żywiółem kobieco-maczymym, „prenatalnym”), jak gdyby uciekał przed dotykiem samej śmierci.

W *Iliadzie* to słowa matki wprowadzają syna w śmierć – Tetyda zaznajamia Achillesa z jego śmiertelnym losem, podobnie w *Achilleis* objaśnia, że Szybkonogi zabije Hektora, wręcz nakazuje zemstę, a samą wróżbę śmierci przynoszą Fale i Chiron (opiekun, pełni funkcję rodzica).

Achilles: *O matko, idziesz strojna w wód dziwne obłony. (...)*

Słowom twoim wierzyłem zawdy matko miła.

Tetyda: *W bólu twoim najwyższa dla cię, synu, siła,*

Achilles: *Nie uwodzisz mnie chyba zwodną obietnicą?*

Tetyda: *O dziecię, daj mi dłonie twe i przytul lico*

Ku moim piersiom. (...)

Nadejdzie godzina

Gdy miecz się stanie żagwią w ręku mego syna.

Achilles: *opędza się wodnicom Precz, przekłete widziadło! Zmora.*

Thetis: *Za miecz imaj!*

Mścij się synu!!

Achilles: *O matko, jakąż zemstą wołasz mnie do czynu?!*

(*Achilleis*, sc. XIX, w. 9-34, podkr. – D. S.)

Chiron daje obraz życia pochłanianego przez morze (nawiązanie do Horacego):

Eheu, Eheu Pelido

Jak wartko dnie twe płyną

jak w przepaść noce idą.

Jak młodość, hej, ulata

na krańce kędyś świata.

Jak twoje myśli lecą

po wodzie po tej fali;

ani ku tobie wrócą

*z tej morskiej wielkiej dali.
Ino je porwie morze
na wały, hej, na wody –* (Achilleis, sc. XIV, w. 37-47)

Inicjację w śmierć Achilles przechodzi ponownie, gdy przypląwa ku niemu trup Penteseilei, którego bierze w ramiona, całuje i pieści. To zaślubiny ze śmiercią:

*Achilles: Splynęłaś, abym cię poślubił,
Gdy cię spokojna śmierć ujęła.
O luba, dałbym moje życie,
Gdyby to życie dało tobie.* (Achilleis, sc. XIV, w. 90-94)

Pentesilea budzi się na chwilę i wybiera śmierć, zapomnienie, sen, noc. Achilles pozwala trupowi odpłynąć z falą, która unosi cząstkę Achillesa: dobranoc. – Już cię woda niesie. / Dobranoc – miłość moja płynie (tamże, w. 118-119). Kolejnymi szczeblami tej inicjacji stają się śmierć Patroklosa i śmierć Hektora. O Patroklosie powie: O dziecko! – W tobie umarłem (Achilleis, sc. XXII, w. 40). Priam, błagający o ciało syna, wróży Peli-dzie los: Pójdiesz drogą, na którą Hektor mój cię woła! (Achilleis, sc. XXIII, w. 38).

W tym miejscu Wyspiański dokonuje kolejnego znaczącego przekształcenia w fabule mitu: Achilles, uznawszy, że jego los już się dopełnił, decyduje się na śmierć samobójczą:

*Achilles: Ilion w płomieniach zgorę! – Dusza we mnie płonie.
Hej! – Tam stos przyjaciela zbudowan wysoko! (...)
Konie rżą – – Przyjacielu, kogóż ci zabiję? (...)
(do Pallas) Ponad tłum polecimy szybciejsi niż błyski.
Prowadź mię. Teraz czuję, że jest Bogom bliski.
Ksantus drży. Lot to będzie! jak lot Apollina.
O matko, patrz ty na mnie, na twojego syna.(...)
Naprzód. – Już przed oczyma światlna zawierucha.
Pallas!! – O Pallas, ponoś mego ducha!!*
(Achilleis, sc. XXIII, w. 85-105, podkr. – D.S.)

W powyższym fragmencie własną śmierć Achilles przedstawia w obrazach ognia, a nie w żywiole wody, dokonuje zatem niejako samospalenia. Różnica pomiędzy śmiercią w wodzie a śmiercią w ogniu ma niebagatelne znaczenie w tym dramacie. Woda jest przypląwem i odpływem, wiecznym powrotem i łonem, które rodzi i przyjmuje na powrót martwe ciało (Pentesilea), woda jest kołem natury, któremu poddane zostało ciało, ujmując bowiem byty jako swe dzieci.

Spalenie będzie zaś tutaj zniszczeniem ciała i wyzwoleniem energii ducha; ciało unicestwione ogniem nie może się odrodzić. W „locie Apollina” Achilles zrywa więzy narodzin i śmierci z naturą, więzy dziecięcej relacji z matką. Apollo to bóg patronujący sferze ducha, lot oznacza więc wyzwolenie duchowe:

Ogień sugeruje pragnienie zmiany, przyspieszenia czasu, sprowadzenia całego życia do kresu, do wyjścia poza nie. Marzenie jest wtedy zaborcze i dramatyczne, potęguje ludzki los, wiąże małość i wielkość, ognisko i wulkan, życie płonącej głowni i życie świata. Zafascynowany człowiek słyszy wezwanie stosu. Zniszczenie staje się dla niego czymś więcej niż zmianą, odnowieniem⁶.

Śmierć w ogniu nie jest zatem śmiercią⁷.

⁶ G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1975, s. 34.

⁷ Tamże, s. 36.

Achilleis oto ukazuje stopniową inicjację w śmierć: schodzi z każdą śmiercią coraz głębiej, zdobywając coraz większą świadomość siebie i swojego losu: nieuniknioności śmierci, zdobywając wiedzę Gilgamesza, a wraz ze świadomością – siłę ducha, który ostatecznego przekroczenia dokonuje sam – ku wyzwoleniu.

Troja w płomieniach wojny to środek piekła, w które Achilles musi wejść, by uzyskać samowiedzę. Troja jest centralnym punktem egzystencji Homerowego herosa. Peli-da stawia znak tożsamości pomiędzy sobą i miastem: *Troja w płomieniach zgore! – Dusza we mnie płonie*. W *Achilleis* to miasto aż do momentu śmierci Parysa-kapłana Afrodyty należy do porządku natury, odnawianego w hierogamii Priamidy i bogini, która wyłoniła się z piany morskiej, będącej w tym utworze figurą Wielkiej Matki. Trojanie próbowali odnowić przymierze z bogiem morza Posejdonem (męską stroną trojańskiego bóstwa rodzicielskiego), lecz procesję zbezczescił i wykorzystał Odyseusz. Wojna przyniosła kres miastu w obrębie natury, jednakże Troja odzyskała miejsce w pozaczasowym porządku kultury, w pamięci pokoleń.

Achilles jest herosem z uwagi na wysiłek ducha, zatem Troja musi stać się dla niego centralnym miejscem egzystencji. A Odys? Z pierwszego wrażenia lektury *Achilleis* można by go określić jako pozbawionego skrupułów zbrodniarza. W *Powrocie Odysa* jawi się jakby opętany zabijaniem. Czy Wyspiański deheroizuje homeryckiego bohatera? Czym jest Troja dla Odysa? Czym Odys był dla Wyspiańskiego, który pracował nad reinterpretacją *Odysei* przez wiele lat – aż do ostatnich miesięcy życia? Dramat o królu Itaki może być czytany jako dramat-sen⁸. Sen Odysa, który śni sam siebie, staje się dramatem świadomości, usiłującej zajrzeć we własne ukryte oblicze, rozpoznać je, uzyskać samopoznanie i wyzwolenie.

Czy Odys wraca spod Troi? W tym dramacie paradoksalnie – nie, Odys wraca z Itaki, ponieważ Troja okazuje się kolejną Itaką, podobnie jak inne miejsca tułaczki. Jednocześnie Odys nie może powrócić do Itaki – kolejne miejsca okazują się jedynie złudami rodzinnej wyspy, wydaje mu się, że „prawdziwa” Itaka musi być gdzieś dalej:

*Odys: Pamiętaj ojciec ja uciekłem wtedy –
I com miał czynić w domu zło – niosłem we światy,
Aż mnie przekleństwo ludzi – tu przyniosło –
(Powrót Odysa, akt II, w. 219-221)*

Troja jako „powtórzenie” Itaki ma odrębne znaczenie. W Itace zbrodnie popełniane były „w myśli”, w Troi zostały dokonane „w czynie”, ekstrapolowane swobodnie na zewnątrz z rzeczywistości psychicznej w świat, ponieważ „sprzyjali bogowie”, którzy „pomagali w złym”. Wojna – jako sprzyjająca okazja. Achajski żołnierz nie czuł się odpowiedzialnym za wojnę, której nie wywołał, jedynie przykładał do niej rękę.

Jednakże Odys mógł uświadomić sobie, że inni żołnierze – być może podobnie jak on sam – uciekali przed ojcobójstwem lub matkobójstwem na wojnę, by zabijać poza domem usprawiedliwieni wojną, on zaś tymczasem utorował swoim konceptem drogę do wymordowania Trojan. Jego intencja ojcobójstwa mogła stanąć mu przed oczami zwielokrotniona w obrazie wielotysięcznej armii, Troja stawała się tedy wyolbrzymioną w zgrozie Itaką. Rzeczywistość wojny została zinternalizowana. Brzemień pragnienia ojcobójstwa przybrało rozmiar i rozmach wojny, kształt wizji tysięcy mordów.

⁸ Interpretacji takiej nie uwzględniła M. Bukowska-Schiellmann, por. teje, „*Ja w śnie narodu przekle- tym uśpiony*”: *Stanisława Wyspiańskiego dramaty-sny*, Gdańsk 1994.

Trudno z tego punktu powrócić do Itaki, by nie pobłądzić w morzu nieszczęść, które stały się częścią bytu samego Odysa – jego psychiczną rzeczywistością. Jak ocalić swoją świadomość pogrążoną w wojnie?

Odys (po wtargnięciu do pałacu Priama): *Spełniłem dzieło. Wiem, że spełniam zbrodnię.
Zarzezać męża! – Niewiasty ocalić.
Śmierć królem naszym! Mordować, ciąć, palić!!!*
(*Achilleis*, sc. XXV, w. 103-105)

Wziąć odpowiedzialność za całość dzieła zniszczenia na swoje sumienie – to heroizm moralny. Dokonanie totalnej destrukcji jest koniecznością, której Odys miał odwagę się podjąć. Porwanie Heleny zaburzyło święty ład, doprowadzając do wieloletniej, wyniszczającej wojny. Warunkiem przywrócenia porządku stało się zniszczenie tego, co zniszczone, oczyszczenie przez destrukcję. Czy Odys mógł ująć z wojny cało, jeśli destrukcja stała się treścią jego świadomości, czy mógł odbudować się w sobie? Czy musiałby wcześniej zniszczyć siebie jak Troję, własny początek, ojczyznę, rodzinę, dom, myśl? Jak wrócić do własnego niezmaconego początku, do *arche*, i nigdy nie powtórzyć zbrodni? Syreny mówią do Odysa:

*Nikt żywy w kraj młodości raz drugi nie wraca.
Młodość, raz już miniona, minęła niezwrótnie.* (*Powrót Odysa*, akt III, w. 57-57)

Natomiast Fale wołają do Achillesa:

Nie wrócisz do ojczyzny, iżeś śmiały odpłynąć. (*Achilleis*, sc. XIV, w. 135)

Odys wrócił z korsarzami, by zburzyć własny dom, zniszczyć przeszłość, przed którą nie chciał już uciekać. Jednak udało mu się znaleźć porozumienie z synem, zabił płądrujących dom zalotników, powstrzymał się od zabójstwa ojca, który udzielił mu przebaczenia. Pomimo tego, uciekł z domu ku morzu. W relacjach między mężczyznami nastąpiło oczyszczenie, ale Penelopa zasługuje na bliższą analizę. U Wyspiańskiego każda modyfikacja mitu jest celowa i znacząca. Dlaczego Penelopa po rzezi zalotników ucieka do sypialni? Skąd Odys wie, że „w śmiertelnym śnie uśpiona leży”, skoro tam nie był i nie pragnie nawet spotkać się z żoną?

W utworze Homera matka Odysa popełniła samobójstwo z tęsknoty za synem, topiąc się w morzu. Durand nazwał *Odyseję* epopeją sławiającą zwycięstwo nad niebezpieczeństwami zarówno fali, jak i kobiety⁹. Kirke i Kalipso zachłannie próbowały zatrzymać herosa, na którego czyhały również syreny, Scylla i Charybda. Matka zachłannie tęskniła do tego, by syna mieć przy sobie. Odys dopiero wtedy mógł odnaleźć drogę do Itaki, gdy zszedł do piekła, spotkał się z Tejrzejaszem i stanął twarzą w twarz z umarłą matką. Chciałabym zwrócić tu uwagę na charakterystyczne motywy intertekstów porównawczych dla kreacji Penelopy w *Powrocie Odysa*.

Wyspiański w liście zwierza się na temat tego, jak jego wyobraźnia przedstawiała mu widmową postać matki, jej „widziadło”, jak wyciągał ręce, a mara ginęła w zmierzchu i mroku, wokół przelatywały duchy. U Homera Odys również nie może przytulić się do widma matki, która przyszła z innymi duszami napić się krwi. Dla Achillesa mokra dłoń matki łączyła się z dotykiem śmierci, w *Achilleis* syn Tetydy odpędza ją jako „zmo-

⁹ Por. G. Durand, *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, dz. cyt., s. 57.

reż”, „widziadło”. Dla każdego z nich matka pozostaje wciąż poza kręgiem śmierci, śmiertelność jej nie dotyczy.

Przypatrzmy się Penelopie. Jest matką jako matka Telemaka, Odys jest synem jako syn Laertes. Królowa Itaki, schodząc po schodach z łukiem Euryma – darem Apolla, wydaje się zalotnikom podobna do Diany – bogini łowów, która jest z kolei opiekunką w połogu, bóstwem nocnym, księżycowym i siostrą Apollina – jakby jego żeńskim rewersem. Matka Telemaka niesie narzędzie zbrodni Odysowi. Po rzezi służąca Melanto, będąca uosobieniem sił witalnych, „zasadą życia”, rzuca żarzącym się łuczywem w panią domu, która ucieka do swoich komnat i nie próbuje kontaktować się z mężem. Odys zaś „wiedząc”, że leży tam już martwa, nie wchodzi do jej pokoju.

W ostatnich scenach to Odys, wokół którego krążą syreny i harpie, widzi wabiącą go Kalipso, która ruchem rąk zatacza wielkie kręgi, schodzi po skałach, a gesty jej naśladują wyraźnie snucie nici i dzierganie. Kalipso powtarza zachowanie Penelopy – tkającej, idącej po schodach, komunikującej się z mężem gestami. A może Kalipso to Penelopa, wabiąca w morze ku nowej Itace? Dlaczego jednak towarzyszą jej syreny i harpie? Dlaczego potoki na Itace są zmaczone, a Odys dwukrotnie prosi o wodę i odtrąca wtedy, gdy mu ją podano; mówi w ten sposób, że myśl mu się mąci?

Syreny i harpie Odys nazywa zwodnicami uwodzającymi ku wodzie. Statek Tafijszczyków jest odmianą łodzi Charona (stałego motywu w dramatach Wyspiańskiego). Zgodnie z regułami interpretacji archetypologicznej można powiedzieć, że wody są tutaj wodami śmierci, że zatrute śmiercią zostały potoki na wyspie u samego źródła. (Porównaj motyw w *Achilleis*: wsypanie przez Odysa środka nasennego u źródła rzeki, by uspić drużynę Rezosa, którą później morduje).

Zajrzeć w twarz martwej Penelope to spojrzeć w twarz śmierci, sięgnąć do samego dna piekła. Widmo jedynie wabi i ucieka, nie można zabić śmierci, którą skażony jest dom Odysa. Jeśli matka, ta obdarzająca życiem – a w planie metafizycznym źródło istnienia i podstawa bytu – jeśli królowa leży w świętym centrum domu martwa, to trup rozlewa swój odór na wszelki byt. Wszystko skażone zostaje śmiercią:

Odys: (zmiata ręką czerepy) *Szcząty – ludzkie kości.* – (w myślach)
W ojczyźnie własnej odnalazłem piekło.
Zaszedłem w cmentarz – grabarz. Ścierwem cuchnie.
Wicher hula – pustkowie – wicher w puszczy głuchnie.
Morze przede mną – dal – i myśl niezbyta.
Żyję; zabiłem wszystko – wszystko odepchnąłem;
Co było szczęściem kłamanym, uciekło.
Nic, nic poza mną; – nic – nic – nic przede mną;
Noc wieczną pustką i ciemną.
Jedyna myśl – myśl – – boskie wiano.
Bodaj mi nigdy żyć nie było dano. (Powrót Odysa, akt III, w. 15-25)

Dlaczego Penelopa umarła? Wyprawa Odysa pod Troję była dla Antikleji utratą syna, przedłużająca się nieobecność mogła zwiastować jego śmierć. Odys w pewien sposób umarł dla matki, oddalając się od niej, a Antikleja zdecydowała się umrzeć właśnie z powodu tej „śmierci” syna. Losy Achilleisa ważyły się na Skyros, gdy dano mu do wyboru zabawki dziewczęce i miecz. Miecz oznaczał porzucenie żeńskiego, matczynego obszaru bezpieczeństwa i indyferencji niedojrzałości. Miecz to odcięcie pępownicy, osta-

teczne wyłonienie się niezależnego bytu, uzyskanie własnej tożsamości. Miecz to śmierć. Odcięcie pępownicy to śmiertelna przewina:

bo ja sobie przypominałem w tej chwili, że ja nie byłem taki dla mojej matki... że ja byłem za mały wtenczas, aby umieć okazać jej czułość... że ja wtenczas już odlatywałem daleko i gonilem sam już nie wiem za jakimi fantazjami... a później, a później, gdy mógłbym okazać moją czułość całą... i moją miłość – to już nie mam nikomu, (...) o to mi się na płacz zbierało, bo sobie przypominałem, że i mnie tak moja mama kochała... a ja tego uczucia nie rozumiałem wtedy.....¹⁰

W liście dorosłego Stanisława Wyspiańskiego odżywa poczucie winy małego Stasia. Miłość syna do matki obarczona została winą nie do odkupienia. Jeśli pragnienie uwolnienia się od winy wiązało się z pragnieniem kary, to postać matki odsłaniała swój aspekt zadawania bólu, zadawania śmierci.

Podobną relację widzimy w *Meleagrze* (również w *Kłątwie*). Główny bohater usamodzielnia się spod władzy Antikleji, która pragnęłaby usunąć obecność Atalanty, żądała bowiem władzy absolutnej nad synem. Zabójstwo braci odbiera niemalże jak zamach na własne życie. Matczyna zachłanność nie pozwala, by dziecko stało się autonomicznym człowiekiem, wychodząc poza obszar jej władzy, jakby nie chciała dziecka urodzić, lecz je zatrzymać w sobie, pożreć.

Nie tylko w historii Edypa matka jest ukochaną. Ukochana bywa podobna do matki ze względu na samą kobiecość, żeńską zachłanność. W Protesilasie i Laodamii to mąż opuścił żonę, by spełnić swoje przeznaczenie: stać się Protesilasem bohatersko ginącym pod Troją. Laodamia – zachłannie tęskniąc w niespełnionym pożądaniu miłosnym – oddała się od życia w stronę śmierci, którą ostatecznie przekracza. Kobiecość w tym dramacie nie ma jednak tak złowrogiego wyrazu, jak trup Pentesei w Achilleis, Althea w *Meleagrze* czy Penelope w *Powrocie Odysa*, która jest już przemienioną przez obrażającą jej uczucia nieobecność męża Erynią – Kalipso, uwodzącą bohatera w wody śmierci, na łódź Charona. Penelope, gdy sytuacja między mężczyznami stabilizuje się, niweczy powrót własną śmiercią, jakby próbowała wyrazić powiedzieć Odysowi to, co Fale mówiły Pelidzie: Nie wrócisz do ojczyzny, iżeś śmiał odplynąć (Achilleis, sc. XIV, w. 135).

Psychiczna rzeczywistość relacji między synem a matką ma określoną eksplikację mitu, zawierającego określoną mityczną ontologię. Byt wyłania się z indyferentnego bycia, oddziela się od ciemnego źródła istnienia. Akt stworzenia urzeczywistnia przejście od nieprzejawionego do przejawionego, od Chaosu do Kosmosu¹¹. „W niektórych kosmogoniach archaicznych świat zaistniał za sprawą ofiary pierwotnego potwora, symbolu Chaosu”¹². Kosmogonia jest pierwowzorem wszelkiego „czynu”, archetypem tworzenia, konstruowania, organizowania, kształtowania¹³.

Indra zabił śpiącego, niepodzielonego Wrytrę, który zagarnął Wody. „Porażenie go piorunem i odcięcie mu głowy jest równoznaczne z aktem stworzenia, z przejściem od nieprzejawionego do przejawionego, od amorficznego do postaciowego”¹⁴. Marduk zabił Tiamat, Apollo zgładził Pytona, węża zrodzonego przez Gaję. Czynem Achillesa z dramatu Wyspiańskiego jest radykalne oddzielenie od matki, od wodnego

¹⁰ S. Wyspiański, *Listy...*, dz. cyt.

¹¹ Por. M. Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1998, s. 28.

¹² Tamże, s. 31.

¹³ Por. M. Eliade, *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 1998, s. 38.

¹⁴ M. Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, dz. cyt., s. 30.

chaosu przez samospalenie – oddanie się pod opiekę świetlistemu bogu. Apollo jest także patronem Odysa – łuk, którym zabija zalotników, został podarowany przez syna Latony. Apollo-Chrystus pojawia się w *Wyzwoleniu* i w *Akropolis*. Chrystus zstępując do piekieł uwolnił ludzi spod władzy śmierci, jest bogiem światła zwyciężającym ciemności. Apollo zsyła śmierć, będąc jednocześnie patronem lekarzy.

Na projekcie witrażu Apollo-Chrystus jest bogiem-słońcem, wokół którego krążą planety. Ziemia jest długowłosa niebieską postacią, która wygląda, jakby poruszała się w wodzie. Owszem, Ziemia to niebieska od wody mórz i oceanów planeta. Apollo depta tę postać. Jego twarz jest udreńczona wysiłkiem uwalniania się od więzów, przypomina twarz Ukrzyżowanego.

Powrót Odysa okazuje się zarówno dramatem inteligencji, jak i tragedią metafizyczną. Odys może być postacią w planie rzeczywistym lub nadrealistycznym, może być widmem, które widzi widma, może śnić, że śni majaki. To charakterystyczna dla Wyspiańskiego praktyka ironii, podwajania poziomów, kompromitowania rzeczywistości inną rzeczywistością, która może rozciągać się *ad infinitum* i nigdzie nie znajdzie się twardego, stałego metafizycznie gruntu, lecz jedynie inny poziom *quasi*-rzeczywistości. Ironia jest mocą wyzwalającą od uścisku jednej uludy i zarazem zabójczą, nieskończoną otchłanią złudnych form.

Jeśli matka (*sacrum*, podstawa bytu, porządku) nie istnieje w rzeczywistości realnej, noumenalnej, lecz istnieje w rzeczywistości poza-realnej, widmowej, fenomenalnej, to byt zatracą ontologiczny grunt. Nie ma już żadnej rzeczywistości, są tylko różne poziomy snu, o różnym nasyceniu *quasi*-bytowości.

Odys Wyspiańskiego przeczuwa, że są mu dostępne tylko różne kręgi piekła, nie wiadomo, czy jest dno piekła i czy jest wyzwolenie. Wyspiański pytał, czy byt może trwać, skoro ta, która rodzi, obdarza śmiercią wraz z życiem i sama leży martwa? Czy jestem, skoro mogę nie być wcale; czy wiem, skoro mogę śnić tylko i snuć pozory wiedzy, skoro mogę być śniony przez innego, skoro bóg pomaga w złym? Brak przeto ontologicznego i epistemologicznego punktu oparcia.

Kontekst filozoficzny jest w *Powrocie Odysa* wręcz namacalny. Wystarczy spojrzeć na zacytowany uprzednio fragment: „myśl niezbytą”, kropka, „żyć”. Cogito, ergo sum (Kartezjusz). Syreny są żeńską odmianą demona zwodziciela. Pejzaż oniryczny jawi się tu jako główny problem sceptyków. Poddano wszystko uporczywemu wątpieniu, które doprowadzone zostało do ostatecznych granic: „zabiłem wszystko”, „co było szczęściem kłamanym, uciekło”, „nic poza mną”, „nic przede mną”, „noc wieczną pustką i ciemną”. Można dopowiedzieć, że ciemno, choć gwiazdy nade mną, a nawet prawo moralne we mnie. Odys nie ufa Kantowi. *Powrót Odysa* to tragedia świadomości zamkniętej w sobie, w której mieści się cała rzeczywistość, nie znajdująca tam podstawy istnienia.

Twórczość Wyspiańskiego jest ustawiczną autoarcheologią, poszukiwaniem początku i sensu egzystencji, pogłębianiem rozumienia świata przez siebie i siebie przez świat, przez badanie kultury i zasad wyobraźni i psychiki, prowadzące niemalże do piekieł, do mitycznego łona, do śmierci. I tak dzieje się aż do roku 1907, w kolejnych eksperymentach czytania-pisania, rekonstruowania popękanej całości. Nieusuwalna potrzeba rozumienia jest pragnieniem samoukonstytuowania się w obrębie rzeczywistości, będącego autokreacją. Jednocześnie autor *Wyzwolenia* zawsze pozostawia otwartą perspektywę nadziei, zapowiedź dziewczki bosej czy wizję Itaki, wyzwalającą spod władzy śmierci.

Albowiem między obiektywnymi prawdami demystifikatorskimi a nienasyconym pragnieniem bycia, które jest konstytutywne dla człowieka, ustanawia się wolność poetycka, wolność „remityzująca”¹⁵.

A nadzieja, pod groźbą wypełnienia śmierci, nigdy nie może być demystyfikacją. Ona zadowala się tym, że jest mitem. Demystyfikować symbol i zarazem go remityzować, to być może właśnie wydobyć najpierw z przypadkowości biografii i historii symboliczną intencję transcendowania historii¹⁶.

Należy pokreślić, że Wyspiański świadomie stosował w praktyce artystycznej to, co językiem nauki wiele lat później wyrazili Bachelard, Ricoeur, Durand. Wymowy ideowej tych utworów nie należy sprowadzać do jakiegoś zastanego światopoglądu, na przykład nietscheańskiego, chrześcijańskiego, nie należy tej twórczości redukować do spraw narodowych, marginalizując zagadnienia ogólnoludzkie, najistotniejsze dla człowieka. Do ich odczytania warto stosować rozmaite metodologie. Konfrontacja Wyspiańskiego z Schellingiem może okazać się nie mniej interesująca niż relacje z Nietzschem.

Próbowałam przedstawić w tym szkicu jedną z dróg lektury – tę prowadzącą szlakiem antropologicznym¹⁷, która nie polega na redukcji do traumy artysty, ale na pokazaniu, jak twórca wyzyskuje energię traumy w czytaniu kultury i świata. Uważam, że w przypadku twórcy *Hamleta* i *Wyzwolenia*, unaoczniającego obnażanie prawdy w sztuce, warto oprócz Dzieła uwzględnić Życie i czytać z tekstu obraz świata i samego człowieka. Przykładem takiego sposobu lektury są analizy Gastona Bachelarda, jak również odczytanie przez Wyspiańskiego z Homera jego wizji świata i jego herosów. Podjęcie ich drogi lektury nie tylko może owocować wiedzą o Dziele, lecz nade wszystko głębszym poznaniem.

¹⁵ G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, dz. cyt., s. 139.

¹⁶ Tamże, s. 121.

¹⁷ Wyrażenie Duranda, szlak antropologiczny prowadzi od sfery życia najbardziej nieświadomej – organicznej poprzez erotyczną, egzystencjalną, społeczną, historiozoficzną aż do metafizycznej. Por. I. Sławińska, *Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru*, Kraków 1979, s. 87.



Medea, fresk z domu w Pompejach, ok. 60 r.

Elżbieta Wesolowska
(Poznań)

DZIECI OFIARNE W DRAMACIE ANTYCZNYM I MODERNISTYCZNYM

1.

Mało dziś znany szwajcarski antropolog i prawnik Johann Jakob Bachofen, w jednym prekursor Zygmunta Freuda, a nawet od niego czasami głębszy¹, zajmował się specyfiką miłości macierzyńskiej i ojcowskiej. Doszedł w swych dociekaniach do wniosku, że to kobieta umie rozszerzać swą opiekuńczą miłość poza granice własnego „ja”, w całości poświęcając się obronie i upiększaniu egzystencji innej istoty. Matka kocha swe dzieci właśnie dlatego, że są jej dziećmi. W jej miłości zawierają się: troska, altruizm oraz odpowiedzialność. Z kolei zasada ojcostwa opiera się na prawie, porządku, hierarchii i rozwadze. U ojca bowiem dzieci nie są już równe, jak ma to miejsce u matki². Każde z nich jednak tworzy element więzi pomiędzy rodzicami i dzieckiem, owej więzi jako najbardziej elementarnej i pierwotnej relacji w życiu człowieka.

Dlatego najstraszniejsza zbrodnia i największe okrucieństwo³ to zabić własne dziecko. Pewnie niewiele mniejszą zbrodnią jest pozbawienie życia własnego rodzica. Zatrzymajmy się najpierw przy tej drugiej strasznej zbrodni. Zarówno w mitologii greckiej, jak i w ogóle w literaturze antycznej, jest zaledwie kilka przykładów takich czynów. Okazuje się wszakże, że ojcobójstwo w tej kategorii jawi się na ogół jako czyn mimowiedny, nieświadomy oraz mimowolny, z jedynym bodaj wyjątkiem dla zbrodni Zeusa popełnionej na Kronosie⁴. No bo popatrzmy tylko... Oto Edyp, który zabija wła-

¹ J. J. Bachofen, *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, Kraus & Hofmann, Stuttgart 1881. Por. E. Fromm, *Miłość, pleć i matriarchat*, przeł. B. Radomska, G. Sowiński, Poznań 2002, s. 15 nn. Prace badawcze spod znaku feminizmu nie są jednak dla niego zbyt łaskawe, porównaj: A. Rich, *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, tł. J. Mizielińska, Warszawa 2000, s. 140-143.

² Wady miłości macierzyńskiej – zdaniem Bachofena – to brak postępu oraz nadmierne przywiązanie do krwi i ziemi. Wady miłości ojcowskiej to ucisk i tyrania. Każda jednak z tych relacji ma zalety. I tak w macierzyństwie panuje równość i miłość, natomiast w ojcostwie rządzi prawo i rozum.

³ Zawsze wchodzi tu aspekt okrucieństwa. Jest to bowiem istotnie „umyślne zadawanie cierpienia istocie czującej” (M. Zdziechowski, *O okrucieństwie*, Kraków 1993, s. 8), skoro później wyrzuty sumienia będą dręczyć matkę, osieroconą przez samą siebie.

⁴ Nic dziwnego, Kronos bowiem najpierw pożarł kilkoro starszych braci i sióstr Zeusa.

snego ojca. Tak przepowiedziała mu wyrocznia. Nieszczęśnik bronił się przed jej wyrokiem z całych sił. Dlatego uciekł od tych, których miał za swych rodziców. Od przeznaczenia jednak nie potrafił uciec. A gdy popełnił już tę straszną zbrodnię, zapewne uczynił to jedynie w połowie świadomie. Nie wiedział, kogo naprawdę zabija w bójece na gościńcu. Nie znał przecież rysów Lajosa. Jakże bowiem mógł znać wygląd swego ojca, skoro został w zupełnym niemowlęctwie porzucony przez rodziców przerażonych wyrocznią⁵. Odyseusz zginął w analogiczny sposób – w tym sensie, że jego nieznanemu synowi Telegonosowi (o którego istnieniu nawet nie wiedział) zabił go w bójece. Perseusz, który uśmiercił swego dziadka Akryzjosa, miał co prawda pewne prawo do zemsty za złe traktowanie matki, ale śmierć nastąpiła tylko formalnie z ręki herosa, w tym wypadku dysk prowadziła wszak niewidzialna ręka boska⁶.

Najbardziej znanym przykładem matkobójstwa jako czynu świadomego jest bez wątpienia mord Orestesa na własnej matce w odwecie za zabicie przez nią Agamemnona. Jak wiemy, szczególnie z trylogii tragediowej Ajschylosa, młodzieniec ów ciężko musiał za to odpokutować, i to mimo że został do tego czynu zobligowany rozkazem Apollina⁷. Dlatego zasadnie można by tu w kontekście popełnienia tegoż czynu dyskutować o elemencie wolicjonalnym.

Dzieciobójstwo natomiast było bez wątpienia tematem pojemniejszym i bardziej nośnym fabularnie. Mamy tu bowiem kilka odrębnych tematów, wręcz toposów.

Jest to przede wszystkim *casus* Medei, a więc dzieciobójstwo w silnym afekcie, poddyktowane chęcią zemsty na mężu, który bez wątpienia bardzo kocha ich wspólne dzieci⁸. Ten element uwypuklił Seneka. W jego bowiem tragedii heroína decyduje się na tę zbrodnię dopiero po słowach Jazona deklarującego gorącą miłość do synów, co z kolei nie pozwala mu oddać Medei dzieci przed rozstaniem:

Jazon

Szczerze bym pragnął spełnić twoją prośbę,
ale ojcowska miłość mi zabrania.

Bym cios zniósł taki, nie zmusi mnie nawet
król, choćby teść mój. One – to sens życia
mego i ulga dla smutnego serca.

Prędzej bym duszę swą oddał i ciało.

⁵ Charakterystyczne jest to, że kiedy takie porzucone niemowlę zostało przez kogoś uratowane, uzyskiwało na ogół status dziecka przysposobionego. Tak to przynajmniej znamy z tragedii greckiej, co prawdopodobnie miało swój odpowiednik w rzeczywistości greckiej. W Rzymie ta sprawa wyglądała o tyle inaczej, że znajdował się najczęście niewolnikiem w domu swego wybawcy (por. G. Alföldy, *Historia społeczna starożytnego Rzymu*, tł. A. Gierlińska, do druku podał L. Mrozewicz, Poznań 1991, s. 185).

⁶ W ten sposób spełniła się wyrocznia, że wnuk zabije Akryzjosa, przed czym król bronił się nawet za cenę śmierci córki Danae i wnuka.

⁷ Dopiero boski sąd, a szczególnie aktywny w nim udział Pallas Ateny, uwolniły go od prześladowających go Erynii, porównaj: Ajschylos, *Eumenidy*.

⁸ Pokrewny motyw to historia Prokne, która zabija własnego syna, aby zemścić się na swym wiarołomnym mężu, który uwiódł i okaleczył jej siostrę, Filomele. Straszna zbrodnia jest tu umotywowana dwupiętrowo. Prokne mści równocześnie i na tym samym obiekcie własne nieszczęście, ale i nieszczęście swej siostry. Temat również chętnie opracowywany w literaturze antycznej, choćby przez Owidiusza w *Metamorfozach*. Ciekawa jest pewna płynność imion w tym micie. Filomele to raz ofiara występnej żądzy szwagra, a raz mszcząca się żona. Podobnie z Prokne.

Dziecko w twórczości Wyspiańskiego gra doniosłą rolę. Wagę tego tematu podkreśla już malarstwo pisarza⁹. Dramatyczne postaci dziecięce są niezwykle istotne na przykład w *Sędziach* oraz w *Kłątwie*¹⁰, choć w tym ostatnim dramacie będą postaciami niemymi. Dla naszych celów badawczych zajmę się tym ostatnim dziełem oraz *Meleagrem*, mimo że protagonista ma już tutaj lat dwadzieścia, ale przecież zawsze pozostaje się dzieckiem swoich rodziców, szczególnie matki tak drapieżnej jak Althea¹¹.

2.

Meleager był synem króla Etolów Ojneusa i Altai, siostry Ledy. Były owe siostry wnuczkami Aresa, co może w przypadku Althei ma znaczenie ze względu na jej mściwość. To Meleager w *Iliadzie* jest dla Fojniksa *exemplum* złego uporu, który prowadzi do zagłady. W ten sposób Fojniks próbuje zmienić decyzję Achillesa, który odmawia wciąż udziału w bitwie.

Opowiada więc taką historię: Artemida pominięta w ofiarach zesłała na krainę ogromnego dzika, który pustoszył pola wokół Kalydonu. Meleager wraz z kilkoma innymi śmiałkami dopadł dzika i osobiście go zabił. Jednak za sprawą wciąż gniewnej bogini powstał spór pomiędzy myśliwymi z dwóch szczepów uczestniczących w łowach, do kogo ma należeć skóra i łeb świni. Meleager w zbrojnej utarczce walczył po stronie ziomków i odniósł zwycięstwo. Zabił jednak swych wujów, za co przeklęła go matka. Obawiając się tej kłątwy, odmówił wtedy dalszego udziału w bitwie, nawet gdy jego stronnicy zaczęli przegrywać. Dopiero w chwili ostatecznej niemal klęski wrócił na pole bitwy. Tyle powiada Homer. Być może Meleager zginął w tej walce, zabity przez Apollona. Tego Fojniks już nie sugeruje Achillesowi, gdyż byłby to kontrargument w jego perswazji. Realizacja literacka tego mitu znajduje się w IX ks. Iliady, gdy Fojniks próbuje uśmierzyć gniew Pelidy¹², opowiadając mu tę historię, w której gniew i upór okazały się złymi doradcami.

Później najważniejszym elementem mitycznej historii stały się łowy, a nie wojna z Kuretami. Według tej wersji, kiedy Meleager miał zaledwie siedem dni, odwiedziły jego matkę Mojry i powiedziały, że los chłopca został związany z płonącą głównią na palenisku. Umrze, gdy drewno spopieli się całkowicie. Przerazona matka ugasiła co prędzej ogień w palenisku i odtąd fatalną głównię przechowywała ukrytą pieczołowicie w skrzyni. Gdy Meleager był już młodzieńcem, zorganizowano polowanie na groźnego dzika. Wśród uczestników polowania byli także kuzyni Meleagra – bliźniacy Kastor i Polideukes. Pierwsza raniła dzika wojownicza dziewczica Atalanta, dobił go Meleager, ale przyznając sobie skórę ofiarował dziewczynie. Oburzyło to wujów Meleagra. Wywiązała się bójka. Młodzieniec uśmiercił swoich wujów i za to zemściła się na nim matka. Gdy ochłonęła z gniewu, powiesiła się podobnie jak żona Meleagra.

Meleager – nim zginął – brał ponoć udział w wyprawie Argonautów, a po swej śmierci spotkał się w podziemiach z Heraklesem. Tam miał uprosić herosa, aby ożenił się z jego siostrą Dejanirą, która pozostała bez oparcia. Mit o koszuli Dejaniry należy już do innej historii.

⁹ Por. A. Czabanowska-Wróbel, *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003, s. 159.

¹⁰ Oczywiście i w wielu innych, jak *Legion*, *Powrót Odysa czy Wesele*.

¹¹ Potwierdza to także konstatacja A. Czabanowskiej-Wróbel, dz. cyt., s. 173.

¹² Pelida – syn Peleusa, to jest Achilles.

Życie dziecka jest w ręku matki, znamy to już z przypadku Ijona, gdy Kreusa próbuje go dwukrotnie zabić. W naszym dramacie nie ma mowy o tym, że Althea ma jeszcze inne dzieci, odbiorca ma więc prawo sądzić, że dzieciobójstwo posiada wymiar szczególnie drastyczny jako popełniane na jedynaku. Gdzie jest mityczny ojciec? Czy jest niedołężny, czy może już nie żyje? U Wyspiańskiego jest stary, zmęczony. Oddał nie tylko tron szwagrom, ale nawet scedował na nich wychowanie własnego syna. Jak to wytłumaczyć? Gdy Meleager przyszedł na świat, jego ojciec bynajmniej nie był wtedy jeszcze starcem. To moi bracia go ukształtowali – powtarza kilkakrotnie w trakcie dramatu Althea. Na ogół jednak w sensie formalno-prawnym to ojciec decydował o życiu noworodka.

Althei śni się płonące bierwiono życia jej syna. Ile mogło się już z niego wypalić? Ile więc zostało w nim do palenia się? Ile jeszcze mogła mieć ona potem czasu do namysłu, gdy zaczęła zemstę. Gdy Parki znikły, rzuciła się natychmiast do ognia. Potem – też pewnie bez namysłu – wrzuciła drewno do ognia. Uniesiona gniewem Althea, wrzucając drewno do paleniska, ma więc dwie chwile do namysłu i refleksji: zanim to zrobi oraz wtedy, gdy już to zrobiła, ale łuczywo jeszcze się pali. Czy to była zbrodnia w afekcie? Czy to była zimna zemsta?

Jest tu oczywiście jeszcze jeden wątek bardzo sławny, mianowicie spór o prymat miłości w rodzinie. Pojawia się tu wiele innych, godnych rozważenia, problemów:

1. Czy miłość do ojca jest ważniejsza niż miłość do matki (trzej klasycy ateńscy, mit o Demeter i Korze).

2. Czy miłość do braci jest większa niż miłość do syna? Czy może to przymus? W obu wypadkach miały tu coś do powiedzenia trzy Furie (Erynie), które istniały właśnie po to, aby mścić zbrodnie w rodzinie. Nie mówi się co prawda w micie o ich bezpośrednim wpływie na Altheę, ale to właśnie można było sobie dopowiedzieć.

3. Czy u Wyspiańskiego objawia się wyroczny los w postaci trzech Mojr? Jak to powiązać z Furiami? Trójki złowrogich kobiet – co znaczą?

4. Może więc na Altheę ma wpływ jeszcze Alastor, duch zemsty?

5. Czy można mówić o podobieństwie do Medei? U Seneki kobieta jest w sytuacji takiego gniewu, że ten żąda od niej ofiary – jak bóstwo.

6. Konstrukcja (psychologiczna, duchowa) obu postaci: matki i syna.

7. Ta zemsta i kara jest zaoczna – tak jak w *Fedrze* Seneki. Bowiem Meleager nie ma głosu w swojej obronie. Dokonało się i nic więcej tu już nie można zrobić, jak tylko wymierzyć karę. Tezeusz też zabił syna, mszcząc hańbę żony. Tak przynajmniej myślał. A więc hańba rodu więcej waży niż życie własnego dziecka? On także powodował się gniewem, dlatego albo nie umiał, albo nie chciał rozmawiać z oskarżonym synem. Jak to jest więc z sercem matki? Czy ona też ma takie wahania jak matka-Medea u Seneki? Umrą, wtedy nie będą już moje. Zginą – moimi zostaną. Czy to tak jak w sądzie Salomona? Ale Medea obłąkańczo walczy o swoje dzieci, i właśnie dlatego je zabija. Natomiast o co walczy Althea? Czy to ta straszna pokusa zamkniętej skrzyni – jak u Pandory? Coś zależy ode mnie. A więc spróbuję, choćby to miało oznaczać zagładę. Pandora tylko otworzyła skrzynię i to wystarczyło, by nadciągnęło nieszczęście.

8. Czy Althea walczy ze sobą jak Medea, a może tak jak Giani z Negrim u Słowackiego (*Beatryx Cenci*) czy Klitajmestra z Orestesem. Bowiem pokrewieństwo trzeba odrzucić, podobnie jak kobiecość rozumianą jako lękliwość.

9. Jak Althea wygląda na tle drugiej dzieciobójczyni, czyli Młodej z *Klątwy*? Która z nich jest bardziej zdeterminowana. Czy je ktoś do tego czynu popycha i w jaki sposób?

10. Meleager jako dziecko ofiarne. Jeśli zostaje złożony w ofierze, to jakiemuż bóstwu?

11. U Wyspiańskiego Althea nienawidzi syna od momentu, gdy pokochał on Atlantę i zaczyna się uniezależniać od rodzicielki. Toksyczna matka?

12. Ojneus jest właściwie dziadkiem dla Meleagra, nie tylko w sensie wieku, został wszak odsunięty od wychowywania go. Faktyczną rolę ojca spełniali bracia Althei, te „dwie podpory tronu”, jak o nich mówi, dlatego po ich zabójstwie dylemat właściwie polega na wyborze: ojciec czy syn?

13. Jeszcze przed śmiercią Meleagra Althea przemyśliwa o zgaszonej główni, którą zamknęła kiedyś w skrzyni.

14. Seneka, *Medea* 645 nn:

Ty, Meleagrze, zabiłeś bezbożnie
brata swej matki. Za karę z jej ręki
gniewem wiedzionej śmierć ponieść musiałeś.

Jazon mówi o swych dzieciach do żony, argumentując, iż nie może ich oddać (547nn.):

One – to sens życia
mego i ulga dla smutnego serca.
Prędzej bym duszę swą oddał i ciało

A przecież – potem, w chwili zabójstwa dzieci – woła:

To, co zaczęłaś, kończ, ja nie mam siły
dłużej cię błagać. Oszczędź mi udreki!

U Wyspiańskiego sytuacja jest jakoś podobna, o czym świadczą słowa Althei po zbrodni na jej braciach:

.....
Myśl moja zemście jednej poślubiona,
li tylko zemście.
Furio, kłęb węzów nosząca w koronie,
weź mnie za ręce i prowadź me ręce
do czoła;
niech dłoń zatrzyma wypęd myśli każdy,
który by moją odwagę odwracał
od chęci, jakiej winnam być oddana.
Niech głos mój jękiem głośnym jedno woła,
żem się powinna pomścić, pomścić krwawo.
Cienie braci, co w mroczną głąb Hadu się wloką,
przywołać i nasycić zabójców posoką.

A zatem to ceniom pomordowanych braci matka ma złożyć w ofierze syna. To karmienie krwią przypomina scenę w XI ks. *Odysei* oraz VI w *Eneidzie*, lecz tam miało ono inne zadanie. Chodziło o to, by można było nawiązać z umarłymi kontakt, by Tejre-zjasz zaczął wieszczyc. Cytat z Homera:

Wieszcz czarnej posoki
Napił się i jął przyszłe obwieszczać wyroki.

.....
Pozwól tylko tym marom nieżyjących osób
Krwi tej liznąć, a każda powie, co ma na dnie;
Lecz gdy wzbronisz, zamilknie i w głębiach przepadnie¹³.

¹³ Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, wstęp Z. Abramowiczówna, opr. J. Łanowski, Wrocław – Warszawa 2004, s. 228 n.

W *Eneidzie* natomiast znajdzie się podobna scena spotkania Eneasza z ojcem. Nie potrzeba im wzmocnienia krwią, ojciec poznaje syna i z nim rozmawia, ale niestety w uścisku stęsknionego Eneasza jest bezcielesny. I jeszcze mordująca dzieci Medea, mówi ona do mary swego brata, a może i do swego cierpienia porzuconej żony:

Stracone dla mnie, niech dla ojca zginą!
Znów ból się wzmacza i rośnie nienawiść.
Bo znów Erynia z mej niepewnej ręki
Zażąda czynu. Prowadź więc mnie, Furio.
Pójdę za tobą.

.....

dwoje mam dzieci, więc dwoje wystarczy,
by ojca z bratem przebłagać ofiarą.

.....

Rozkaż bracie odejść
boginiom zemsty do podziemnych siedzib.
Czyn sama spełnię, lecz prowadź mą rękę.

I już po śmierci pierwszego dziecka szalona Kolchijka powiada:

Syć się mój bólu tą powolną zemstą.

A gdy zabiła już oboje, powiada z rezygnacją:

Nie mam już nic więcej,
Czym bym umiała ból mój dziś ukoić.

Dlaczego więc morduje Medea właśnie:

1. Bo w żaden sposób nie chce oddać dzieci.
2. Bo wie, że w ten sposób może najdotkliwiej ugodzić Jazona.
3. Bo chce odplacić bratu i ojcu krzywdę z jej ręki.
4. Bo jej cierpienie domaga się ofiary.

Altea jest kuszona, wręcz uwodzona swą nadludzką mocą:

Bogi oddały los dziś w ręce moje
i ja jedynie wolą moją stoję:
jedyne losu rządcą samodzielny.

Równocześnie jednak gra z losem w ruletkę:

Przesąd chcę tylko zabić w sobie i nie ulegać
więcej grozie strachu, jeśli to przesąd....

Atalanta mogłaby go uratować, ale chce być wolna od przesądów, więc tego nie robi. Zresztą zabiła go przecież w swoim sercu już przed chwilą, bo niszczy miłość do niego. Tak samo zresztą Ojneus nie chce wierzyć w gusa i czary. Altea wyrzekła się więc syna już w momencie wrzucenia do ognia główni; to tak, jakby czas się cofnął, a było to w siedem dni po urodzeniu się dziecka. Dlaczego właśnie siedem dni?

Wszyscy grzeszą tutaj w sensie antycznym nadmiarem rozumu nad mądrością bogów, tak jak to zrobił kiedyś Edyp. On także nie chciał wierzyć w głos wyroczni podany

ustami Tejrezjasza¹⁴. U Wyspiańskiego wszyscy są „oświeceni”, dlatego tracą szansę odwrócenia złego losu, który długi czas jest w ich rękach. Zarówno bowiem Ojneus, jak również Atalanta czy Meleager mogliby zgasić żagiew, jednak tego właśnie nie zrobią. Pozostają zwodzeni własną inteligencją, aby się wszystko dokonało tak, jak sobie to zaplanowała mściwa Diana.

Wróćmy jednak do relacji syna z jego rodzicami. Ojciec się z niej kiedyś wycofał, a więc – rzecz można – brak tu ojca. Związek syna z matką jest zbyt silny, nie tylko dlatego, że matka ma w ręku jego życie. Syn jest dla niej nadal małym dzieckiem, całkowicie od niej zależnym:

Jakieże pieczołowitości, staranności, kochania
I bojaźni potrzeba, ciągłej bojaźni....
I odtąd byłam w ciągłej bojaźni.

To nie jest stan normalny. Najsilniejszy lęk o dziecko przejawia się przecież wtedy, gdy jest ono maleńkie, gdy w nim „życie tleje, niejako iskra, ... że tlejąc, żarzy się i iskrzy życie i że, gdy iskry wyżarzą się wszystkie, skończy się istnienie”.

Zatem i bohaterka jeszcze nie zdążyła syna wcale pokochać, została bowiem sparaliżowana przez strach. Wszystko to jest rozpięte na siatce straszliwej pokusy, aby uwolnić się od tego strachu, który trwa dwadzieścia lat, czy może tylko siedem dni, gdy kobieta jest jeszcze w połogu i gdy nie do końca wie, co czyni, mordując swoje maleństwo.

Althea jest straszną hipermatką, wstrząśniętą także tym, że dziecko nie tylko zawiązki jej własnych cech w sobie zawarło. Chce więc od początku całkowicie nim władać. Pewnie również dlatego oddaje je na wychowanie swoim braciom, aby jak najwięcej cech swojej linii rodowej mu przekazać lub wprost w nim wykształcić.

Dialog Meleagra i matki jest właściwie rozmową bez precedensu. Daleka do niego paralela to próba rozmowy pomiędzy Tezeuszem i Hippolitem w Hippolytosie Eurypidesa. Tam również ojciec wyda swego syna na śmierć, bo jest świadom szczególnej władzy nad nim, kiedyś bowiem Posejdon obiecał mu spełnić jego prośbę. Rozmowa jest nieudana, gdyż młodzieniec chce milczeniem okryć wszeteczną miłość macochy do siebie. Obiecał jej przecież dochować tajemnicę. Rozmowa więc nie ma wielkiego sensu. Niewiele sytuacja dramatyczna różni się od tej przedstawionej u Seneki, bo tam do ich spotkania wcale nie dochodzi. A u Wyspiańskiego? Meleager wyzywa los, mówiąc do matki:

Zwalniam cię dzisiaj od starań i trudów. Czas,
Bym moją niezależność czuł – zwłaszcza od
Guseł, jakimi powodujesz się niepotrzebnie.

Dlaczego Althea zabija syna?

1. Bo jest wciąż jeszcze w popołogowej gorączce.
2. Bo chce go mieć całkowicie na własność.
3. Bo walczy o niego z inną kobietą, śmierć może go dla niej ocalić – czyni jak Medea.
4. Bo chce przebłagać ofiarą zabitych braci (jak Medea).
5. Bo jest kuszona straszliwą władzą (jak Pandora).
6. Bo syn nie do końca jest jej.

¹⁴ Edyp to w ogóle ciekawy przypadek. Przecież wcześniej wierzy w wyrocznię, dlatego ucieka z domu. Skąd więc w nim ta nagła pycha? Czy po zwycięstwie nad Sfinksem poczuł się nagle taki szczególnie mądry?

7. Bo zaocznie przeklina, jak Kreon, który jeszcze nie wie, kto złamał jego zakaz. Choć u Sofoklesa należy to zagadnienie rozpatrywać raczej na płaszczyźnie odpowiedzialności władcy za słowo. Natomiast u Wyspiańskiego pojawia się to rozpalanie w sobie ducha serdecznej zemsty bez względu na jej obiekt i cel, choćby nie wiadomo jak miałyby to potem boleć.

Ojneus z kolei wycofał się z roli ojca, dlatego jego walka o syna jest bezskuteczna. Jego oświecony umysł przegrywa z ciemnymi mocami. W ich rodzinie następuje wyraźne naruszenie równowagi pomiędzy siłą matriarchalną a patriarchalną¹⁵. Nie tyle w sensie przesunięcia punktu ciężkości ku którejś z tych stron, ile poprzez zamianę ról. To bowiem Althea staje się „ojcem” żądającym całkowitej uległości i posłuszeństwa. To z kolei Ojneus jest „matką” łagodną i rozumną, wyrozumiałą i przebaczącą. Althea:

Cios, którym karać chciałam winy,
Mnie samą dotknął, zranił srodze.

Widzimy więc Fatum ciężące nad rodem, jak w rodzie Fedry – aż do całkowitej zagłady rodu.

Rola Diany u Wyspiańskiego zostaje niezwykle rozbudowana:

1. Poświęciła jej się Atalanta, ale nie dochowała wiary.
2. Została jej poświęcona Althea.
3. Obraził ją brakiem ofiary Ojneus.

Trzykrotnie więc bogini została ograbiona z należnej sobie ofiary, dlatego trzykrotną ofiarę odbiera na końcu: troje ofiarnych dzieci: Altheę, Meleagra i Atalantę. Najbardziej powinien cierpieć Ojneus, bo nie uwierzył. Dlatego to on szczególnie musi odczuwać stratę swych najbliższych:

i Los, przed oczy mi stawiać splakane,
ohydne dzieła i życie zszargane,
chciał, żebym wszystkich przeżył.

Takimi samymi słowy mógłby zakończyć mowę Tezeusz, mający przed sobą zwłoki syna i żony. On powiada jednak tak:

Ją pochowajcie gdzieś, w głębokim dole,
By ciężko ziemia legła na jej głowie.

Nie przyszła na niego bowiem jeszcze chwila refleksji, tymczasem jest zajęty składaniem krwawej układanki ze szczątków swego syna. Ten ból przyjdzie, ale widzowie już pójdą do domu i heros sam przed swoim sercem i sumieniem będzie się wtedy żalił.

Jedyne wyjście to zasnąć, bo „nie czuć, nie pragnąć największą jest rozkoszą”¹⁶, a ponadto jakże dobrym lekarstwem jest sen „na bezmiłość”¹⁷. Dlaczego jednak chcą zasnąć Atalanta i Meleager – bo już przekroczyli punkt graniczny, czy może dlatego, że w ten sposób nigdy nie utracą tej cudownej miłości? Zabiorą ją ze sobą.

Wróćmy do tytułu tego referatu. Cóż to właściwie znaczy „ofiarny”? To zarówno ten, który umie się poświęcić jakiejś sprawie, a więc jest czynny, jak i ten, którego składa się w ofierze, a zatem bierny w tym względzie. Dzieci Wyspiańskiego są o f i a r n e

¹⁵ E. Fromm mówi o polaryzacji pomiędzy miłosierdziem i sprawiedliwością, dz. cyt., s. 96.

¹⁶ Michał Anioł, *Poezje*, przeł. L. Staff, Warszawa 1977.

¹⁷ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Krystalizacje*, Warszawa 1980.

biernie, na kształt zwierząt ofiarnych – zarówno w *Meleagrze*, jak i w *Kłątwie*. Jak pisze Maria Podraza-Kwiatkowska, istnieje silny związek pomiędzy twórczością dramatyczną Ibsena a literaturą Młodej Polski w kwestii na przykład rozumienia prawdy i jej aksjologicznego znaczenia w życiu ludzkim¹⁸. Myślę, że można by tu dorzucić jedno niewielkie spostrzeżenie, mianowicie na temat rozumienia ofiary tej najbardziej niewinnej, bo dziecięcej. Otóż u Wyspiańskiego odbywa się ona rękami rodziców dzieci, którzy w ten sposób pragną dokonać ekspiacji za swe winy lub próbują przebłagać gniewne bóstwo. Natomiast w Ibsenowskiej *Dzikiej kacze*, bo tylko ona tu wchodzi w zakres moich rozważań, dziecko samo podejmuje ofiarę, stając się aktywnym uczestnikiem procesu zmywania cudzych win, zbliżając się w ten sposób jakoś do misji zbawienia człowieka. Meleager dzieckiem? – ktoś może zapyta. Ano tak, bo tak go widzi matka, zawłaszczając całe jego istnienie i tkwiąc emocjonalnie w tym pierwszym tygodniu jego życia, gdy całkowicie zależał on od niej. To ten ustawiczny lęk nigdy nie pozwolił jej na ewolucję stosunku do własnego syna.

Może to i lepiej, że Meleager ginie, nie dane mu bowiem było przeżyć tej walki z zaborczą matką, by żyć potem dalej ze świadomością, że była ona niegdyś jego największym i najniebezpieczniejszym wrogiem¹⁹.

3.

Inaczej jawi się postać Młodej w *Kłątwie* Wyspiańskiego. W istocie swej bardzo kocha swe wszetecznie poczęte dzieci. Dzieci są nieme i stanowią element nieusuwalny tej tragedii oraz rodzaj „znaku zerowego” o bardzo silnej wymowie²⁰. Dzieci o tego rodzaju proveniencji są właściwie w literaturze przeznaczone na zagładę lub mają do wypełnienia specjalną misję²¹. W tradycji antycznej taki był Ajgistos, poczęty przez Tytestesa w gwałcie na własnej córce, by potem zabił bratanka tegoż – Agamemnona. To także dzieci Edypa z jego kazirodczego związku z własną matką: Antygona i jej dwaj bracia²². Dzieci Młodej ze sztuki Wyspiańskiego w opinii wsi są zarówno jednym, jak i drugim. Ofiara z nich złożona okazuje się doskonała, bo winna być czysta i niewinna.

Wszystko toczy się w przestrzeni kłątwy, rozumianej zresztą wielorako²³. W sensie pierwszym jest ona formułą słowną, za pomocą której chce się sprawić i sprawia się komuś coś złego²⁴. Ale kłątwa to także skutek przeklęcia, zły los, fatum²⁵. Dzieci ofiarne w *Kłątwie* to temat bardzo szczególny. Nie tylko ze względu na całkowitą bierność ma-

¹⁸ Nie tylko dramatyczną, por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Ibsenowska „prawda” w literaturze Młodej Polski*, w: *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 204 nn.

¹⁹ Por. F. Nietzsche, *Ludzkie, arcyłudzkie*, przeł. K. Drzewiecki, Warszawa 1908, s. 341, cyt. za: A. Czabanowska-Wróbel, dz. cyt. s. 176.

²⁰ A. Czabanowska-Wróbel, dz. cyt., s. 188 oraz M. Popiel, *Monolog i milczenie. Glosa do estetyki modernizmu*, w: *Literatura wobec niewyrażalnego*, pod. red. W. Boleckiego i E. Kuźmy, Warszawa 1998.

²¹ Por. P. Sadowski, *Hamlet mityczny*, Kraków 1991.

²² Antygona skazana na śmierć za pochówek brata, bracia zabici w bratobójczej walce. Jest jeszcze Ismena, ale o jej losach właściwie milczy mitologia. Według dość zagadkowego przekazu została zabita, gdy w czasie oblężenia Teb udała się na schadzki z Tebańczykiem Teoklymenosem.

²³ Zarówno jako „złe” słowo dziewczki, jak i przekleństwo nieurodzaju zawinione przez grzech księdza.

²⁴ Por. A. Engelking, *Kłątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*, Wrocław 2000, s. 101. Jakkolwiek zawsze jest możliwa sytuacja, że kłątwa jest jedynie wyrażeniem negatywnych emocji, niczym więcej, por. A. Wierzbicka, *English speech act verbs. A semantic dictionary*, Sydney 1987, s. 163.

²⁵ A. Engelking, dz. cyt.

leńskich istot (3- i 5-letnich), ale także ze względu na ich pełną niemotę, szczególnie w zestawieniu z niszczącą siłą słowa w tym dramacie. W tym wypadku chyba trudno o wyraźną dystynkcję pomiędzy ciszą i milczeniem²⁶. Jakże bowiem wybrać pomiędzy aktem ludzkiej woli a biernością. Milczące sceny mają wielkie znaczenie w dramacie, bowiem to w nich czas nabiera szczególnego zupełnie znaczenia²⁷. Straszliwa aktywność Młodej jest wówczas tym bardziej drastyczna wobec jej bierności życiowej, w jakimś sensie typowej w obrazie kobiety wiejskiej ukazywanej w literaturze tamtych lat²⁸.

Jeśli pokusić się o szukanie ich antycznych odpowiedników, to zauważymy, iż może najbardziej przypominają one dzieci w *Medei* Seneki. W obu dramatach ich rola jest bardzo szczególna. Zgodnie z terminologią Étienne Souriau, stanowią „dobro pożądane”, o które walczą protagoniści²⁹. Chłopcy są tak bardzo milczący, że nawet w chwili zagrożenia śmiercią nie wypowiadają żadnego słowa³⁰.

Na akt ofiarowania dzieci w *Kłątwie* składają się znamienne postawy otoczenia:

Ojca: który nie potrafi znaleźć się w tej sytuacji dzieci niewinnych i zarazem przeklętych, a potem wypowiada zupełnie nieprzemyślane słowa o dzieciach przechodzących już tu na ziemi ofiarę oczyszczającego ognia. Siła sprawcza tych złych słów w umyśle Młodej rodzi szalony plan. U Seneki w jego *Medei* ojciec jest też współwinny dzieciobójstwa. Nie tylko w sensie przyczynowym, ponieważ to on pchnął swą żonę do szaleństwa. Ale także dlatego, że nagle jakby godzi się na ich śmierć, byle tylko jego życie nabrało większego komfortu; woła więc do szalonej:

To, co zaczęłaś, kończ. Ja nie mam siły
dłużej cię błagać. Oszczędź mi udręki.

Babci: która wie, na co się zanosi, lecz nie umie się temu przeciwstawić.

Dziewki: która przeklina Młodą, swoje zwierciadlane odbicie, choć ich sytuacja społeczna jednak znacznie ze sobą kontrastuje.

Zarazy: jako znaku gniewu niebios. Zaraza – zgodnie z bardzo starymi wierzeniami – domaga się ofiary, tego przysłowiowego „kozła ofiarnego”, aby reszta mogła poczuć się lepiej³¹.

Dzieci w tym dramacie to jakby kolejny etap ewolucji ich postaci w dramacie współczesnym, chociażby w *Pożądaniu w cieniu więzów* Eugene’a O’Neilla oraz w *Egipskiej pszenicy* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej.

Jeszcze zatem tylko pytanie na marginesie: dlaczego ginie Młoda? W sprawach obyczajów indywidualnych gromada jest długo tolerancyjna i nieskłonna do pochopnych działań³².

²⁶ Por. A. Krajewska, *Milczenie w dramacie*, „Teksty”, nr 5, 1978, s. 144 n.

²⁷ Konstatacja I. Sławińskiej, *Odczytanie dramatu*, w: *Problemy współczesnego literaturoznawstwa*, pod red. J. Sławińskiego i H. Markiewicza, Kraków 1976, s. 229.

²⁸ Por. J. Zacharska (*O kobiecie w literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Białystok 2000, s. 87) pisze o Jagnie z *Chłopów*: nie umie żyć bez mężczyzn – „A jednocześnie odbierana przez nią satysfakcja z erotycznego spełnienia jest krótkotrwała i nie prowadzi do powstania trwałych więzi emocjonalnych, a zwłaszcza do przyjęcia odpowiedzialności za siebie i drugą osobę”. Jednak Młoda jest całkiem inna.

²⁹ Por. E. Souriau, *Czym jest sytuacja dramatyczna?*, „Pamiętnik Literacki”, z. 2, 1976, s. 259-282.

³⁰ Co nie jest regułą u Seneki, porównaj na przykład *Trojanki*, jakkolwiek jest tak właśnie w *Szalonym Herkulesie* – zob. E. Wesołowska, *Postaci w „Medei” i „Fedrze” Seneki w perspektywie akcji oraz interakcji scenicznej*, Poznań 1991, s. 49.

³¹ Por. R. Girard, *Kozioł ofiarny*, tł. M. Goszczyńska, Łódź 1991.

³² F. Ziejka, *Wstęp*, w: W. S. Reymont, *Chłopi*, Wrocław 1991.

Idzie tu nie tyle może o sam skandal obyczajowy, ile o naruszenie świętości³³. Młoda jest aktywna, bo stawia mężczyzn przed dokonaniem przez nią wyborem egzystencjalnym i nikt tu już więcej uczynić nie może. Bo jak cofnąć przeszłość, kiedy można się tylko miotać w terażniejszości. To wszystko, co można uczynić. Nienasycona przemoc szuka ofiary zastępczej i zawsze ją znajduje. Zamiast istoty, która wzbudziła wściekłość, stawia się inną osobę, niczym się nie wyróżniającą, chyba tylko tym, że była bezbronna oraz znalazła się w zasięgu ręki³⁴. Społeczeństwo kieruje przemoc na ofiarę, by w ten sposób chronić swoich własnych członków. Owa ofiara przywraca harmonię i wzmacnia więź społeczną³⁵.

4.

Jak to w istocie jest z lękiem obu kobiet u Wyspiańskiego jeszcze przed dokonaniem tak strasznego czynu? Przywołajmy tu na pomoc rozważania Vigiliusa Haufniensisa, czyli Sørensa Kierkegaarda w jego słynnym tekście o Pojęciu lęku, napisanym w 1844 roku. Duński myśliciel uważał, że choć lęk bardziej charakteryzuje kobietę niż mężczyznę, to nie jest on znakiem jej niedoskonałości, albo raczej tylko w tym sensie, „iż kobieta w lęku wykracza poza samą siebie ku drugiemu człowiekowi, ku mężczyźnie”³⁶. Młoda i Althea, a także Medea są zupełnie same. Nie ma koło nich mężczyzn, na których mogłyby się duchowo oprzeć. Obie doznają lęku jak zawrotu głowy, gdy patrzą w przepaść własnej wolności i możliwości dokonania czynu³⁷. Nie ma koło nich nikogo, kogo mogłyby się w takiej sytuacji przytrzymać, na kim mogłyby się wesprzeć. Jeszcze raz duński myśliciel: „W lęku jednostka, nie będąc winną, lecz uważając się za winną, staje się winną”³⁸.

To zdanie może najdoskonalej określa duchową rozterkę zarówno mitycznego Edypa, jak i 14-letniej Jadwini w Ibsenowskim dramacie.

I jeszcze jedna myśl. Zdaniem wybitnego badacza B.M.W. Knoxa, Edyp u Sofoklesa to *self-made ruler*, ponieważ do wszystkiego dochodzi sam, choć z urodzenia mu się to już należy³⁹. Inna sprawa, że to „wszystko” staje się dla niego przekleństwem. W tragedii Ibsena ironia losu zasadza się w tym, że Jadwinia walczy o miłość ojca, który nie jest naprawdę jej ojcem. Z kolei Althea walczy o miłość syna w ten sposób, iż bezwzględnie nie pozwala mu nikogo innego pokochać.

Młoda chce ocalić dzieci od piekielnego ognia, wierząc, że przez wszeteczne pochodzenie skałały one swą niewinność. Oczyszcza je więc ziemskim ogniem, który ma rzekomo taką moc. Musi przyjść nam tutaj na myśl próba unieśmiertelnienia maleńkiego Demofonta przez goszczącą w pałacu jego ojca Demeter, która również chciała oczyścić jego jestestwo z tego, co śmiertelne, a więc ludzkie, stosując silną moc ognia.

Wszyscy oni gonią za jakąś mrzonką, która wytrąca im oręż rozumu, a oczy zasnuwa bielmem. Kiedy się budzą, jest już za późno. Wszystko się już stało; stało się bowiem to, co się stało.

³³ J. Zacharska, dz. cyt., s. 89.

³⁴ R. Girard, *Kryzys ofiarniczy*, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, opr. A. Chalupnik, red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2005, s. 298.

³⁵ Tamże, s. 299.

³⁶ S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku*, tł. A. Szwed, Warszawa 2002, s. 63.

³⁷ Tamże, s. 81.

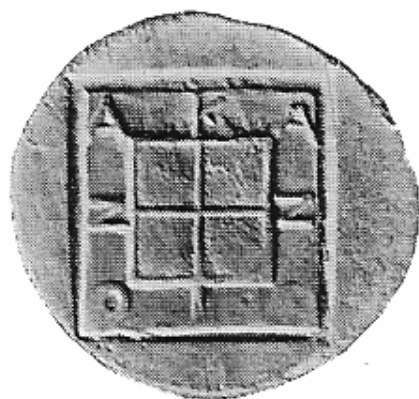
³⁸ Tamże, s. 96.

³⁹ Por. B.M.W. Knox, *Oedipus at Thebes*, New Haven – London 1966.



* Fragment płaskorzeźby z zachodniej ściany Partenonu w Atenach

VI.
KREACJE
TADEUSZA MICIŃSKIEGO



Marcin Bajko
(Białystok)

LOS I PRZEZNACZENIE

W POEZJI I POWIEŚCIACH TADEUSZA MICIŃSKIEGO

*Ja wybierając los mój, wybrałem szaleństwo¹.
Czymże jest los, przybierający dwadzieścia naj-
rozmaitszych nazw, skoro dotąd jeszcze nie zdo-
lano go ani poznać, ani też dokładnie określić?²*

I.

W popularnonaukowej *Mitologii* Jana Parandowskiego możemy przeczytać, że bogowie „wiedzę i potęgę posiadali wielką, ale nie nieskończoną. Ich działalność ograniczała M o j r a, czyli Przeznaczenie [...]”³, chociaż także mogli się oni, w wyjątkowych sytuacjach, zwycięsko opierać przeznaczeniu⁴. Bohaterowie wierszy i powieści Tadeusza Micińskiego (1873–1918), w twórczości którego **Fatum zostaje wysoko „zawieszane nad światem”**⁵, także zmagali się ze swym losem oraz przeznaczeniem, pomimo tego, że ta walka częstokroć skazana była na porażkę.

Mniej więcej jeszcze do połowy ubiegłego stulecia wykształcenie klasyczne, a co za tym idzie – niesłychane z dzisiejszego punktu widzenia – rozeznanie w mitologiach greckiej i rzymskiej, było powszechną normą, nawet na poziomie szkolnictwa średniego.

¹ T. Miciński, *Poezje*, oprac. J. Prokop, Kraków 1980, s. 106. Cytowany fragment pochodzi z wiersza pt. *Samobójca* i jest jednym z bardziej znanych fragmentów poezji Micińskiego, a to dzięki Witkacemu, który użył go jako motto do swej powieści *Nienasycenie*. Poezję Micińskiego cytuję z powyższego wydania.

² D. A. F. de Sade, *Justyna czyli nieszczęścia cnoty*, przełożył M. Bratuń, Łódź 1987, s. 8.

³ J. Parandowski, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Poznań 1987, s. 41.

⁴ Tamże, s. 117.

⁵ T. Miciński, *Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni. Poemat*, w: tegoż, *Pisma pośmiertne*, t. 1., oprac. A. Górski i Cz. Latawiec, Warszawa 1931, s. 13. Dalsze cytaty z tego poematu oznaczam: Nd i podaję numer strony. Wszelkie wytłuszczenia w tekście pochodzą od autora niniejszego artykułu.

Wybuch II wojny światowej i późniejsza zmiana ustroju państwa polskiego sprawiły, że owa norma należy do zamierzchłej przeszłości. Interesujący nas tutaj okres Młodej Polski, w obrębie której tworzył niezwykle poeta-erudyta, Miciński, należy do ostatnich w dziejach literatury polskiej epok, w których tradycja grecko-rzymska wydaje się jedną z najważniejszych matryc, przez którą należy spoglądać na twórczość literacką⁶. Wielu wierszy, poematów, dramatów, a nawet powieści modernistycznych nie można właściwie odczytać i zinterpretować bez znajomości klasycznych mitologii⁷. Zdanie to w szczególności odnosi się do autora *Nietoty*, wiele spośród liryków oparł on na micie (na przykład *Kallypso*, *Meduza*, *Wyspa Gorgon*), w innych zaś reinterpretował postacie z mitologii: bogów, herosów, a także mityczne stworzenia, które szczególnie sobie upodobał⁸.

Miciński, pisząc o *przeznaczeniu*⁹, najczęściej odwoływał się do greckiego pierwowzoru – Ananke, uosobienia konieczności, tożsamej znaczeniowo z losem, przeznaczeniem, fatum¹⁰. Najstynniejszym wierszem poety, związanym z tym właśnie motywem, jest *Ananke*¹¹, napisana w formie dialogu „gwiazd” z „królewskim duchem” – Lucyferem¹².

Należy także już tutaj wspomnieć o tym, iż poeta nie zachowywał konsekwencji w pisowni interesujących nas słów-motywów. Otóż Miciński raz eksponuje i podkreśla znaczenie Losu, pisząc to słowo wielką literą, innym zaś razem tego z kolei nie czyni. Wydaje się zatem istotne i celowe uchwycenie tych momentów, w których los czy przeznaczenie stają się Losem, kosmiczną siłą, równą innym stworzeniom, a nawet wyższą nad „bogów i ludzi”. Dlatego więc, podążając za meandrami rozumowania młodopolskiego twórcy, będę pisał: „Los”, kiedy pisarz zdaje się go personifikować, oraz: „los”, gdy nie pełni on tej ważkiej roli uosobienia.

⁶ Nie chodzi tu tylko o tzw. nurt klasycyzmu, związany z „Museionem” L. H. Morstina, rozwijający się u schyłku epoki, czy o wybitnie „grecką” twórczość Wyspiańskiego, ale o całą formację pisarzy młodopolskich.

⁷ Oczywiście Miciński, i nie jedynie on, korzystał nie tylko z mitologii Greków i Rzymian. W jego twórczości, poza wspomnianymi, ważną rolę odgrywają mitologie: skandynawska, celtycka i przede wszystkim mitologia starożytnych Indii.

⁸ Miciński przywołuje w twórczości większość postaci mitologicznych, częściej greckich niż rzymskich. W utworach poety wyraźnie można dostrzec zafascynowanie stworzeniami „hybrydycznymi”, często potwornymi (Meduza, Minotaur, Centaur, Gorgony – to najważniejsze spośród nich). Analizy wierszy Micińskiego, opartych na micie, znajdują się w: *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, P. Próchniaka i M. Stali, Kraków 2004.

⁹ **Fatum** (łac.) – w mitologii rzymskiej: przeznaczenie; nieodwołalna wola bogów, ściśle określony i niezmienny los człowieka, na który nikt nie ma wpływu. Porównaj: *Mały słownik kultury antycznej. Grecja – Rzym*, pod red. L. Winniczuk, Warszawa 1976, s. 152.

¹⁰ **Ananke** – gr. konieczność. W mitologii greckiej: personifikacja nieodwołalnego losu i przeznaczenia. Tamże, s. 33.

¹¹ Zob. T. Miciński, *Poezje*, dz. cyt., s. 61.

¹² Wojciech Gutowski pisał o tym wierszu: „...dochodzi do konfrontacji nie z Bogiem, lecz z bezosobowym greckim przeznaczeniem, któremu podlegali nawet bogowie olimpijscy. Tym razem wiodącym partnerem dialogu jest przeznaczenie, symbolizowane przez gwiazdy [...], lecz ostateczna replika należy do człowieka”. Badacz widzi tu nie Lucyfera (jako tego, który toczy dyskusję z „gwiazdami”), a człowieka. Cyt. za: W. Gutowski, *Chaos czy ład? (Symbolika reintegracji we wczesnej twórczości Tadeusza Micińskiego)*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1979, s. 250.

II.

Nie wierzę w opatrnościowe rządy nad światem (XF 26).

Z Losem wiąże się ściśle pojęcie Opatrzności, które stanowiło dla Micińskiego nie lada orzech do zgryzienia. Opatrzność (*Providentia*) to w teodycei chrześcijańskiej opieka Boga nad światem i ludźmi. Przez nią przejawia się zarówno Jego mądrość, jak i dobroć oraz miłość ku stworzeniu. Opatrzność „oznacza Boży zamysł określania dla każdego stworzenia właściwego mu celu oraz środków koniecznych do jego osiągnięcia, choć bez ograniczania wolnej woli”¹³. W swej *Ikonologii* Cesare Ripa – podając komentarz do wyobrażenia ikonograficznego Fortuny – pisze między innymi, że: „Wszyscy autorzy pogańscy malują ją [Fortunę – M. B.] zwykle jako ślepą, aby pokazać, że nie faworyzuje ona jednych ludzi bardziej niż innych, ale wszystkich jednakowo kocha i nie nawidzi [...]”. Twierdzi dalej Ripa, że za takim wyobrażeniem Fortuny podąża zwykle „ciemna tłuszczka”, zaś tak naprawdę „wszystkim zarządza boska opatrzność” (powołuje się w tym miejscu autor *Ikonologii* na św. Tomasza)¹⁴. Micińskiego można więc zaliczyć w tym przypadku do kontynuatorów antycznego, pogańskiego zapatrywania na tak pojętą Fortunę, gdyż zdecydowanie odrzuca on pojęcie Opatrzności.

Zarówno europejskie, jak i polskie odmiany mesjanizmu wpisują się w providencjalistyczny nurt myśli filozoficznej. „Mesjanizm romantyczny – jak pisze badacz – w najbardziej typowej postaci polegał na założeniu, że naród spełnia posłannictwo Opatrzności”¹⁵. Miciński był „spadkobiercą Króla-Ducha”¹⁶, za najważniejszą i najbliższą sobie epokę uważał romantyzm. Lecz w romantycznym światopoglądzie mesjanistów istotną rolę stanowiło pojęcie cierpienia oraz wynikające z tegoż „posłannictwo narodo- we”. Modernizm, a wraz z nim Miciński, zasadniczo odrzuca i te przesłanki, i wynikające z nich wnioski, ponieważ nad wszystko inne (w tym nad posłuszne zawierzenie Opatrzności) stawia tak zwany „twórczy czyn”, wpisując się tym samym w „odrodzeń- czy nurt” w literaturze¹⁷. „Przeciwstawiano wtedy [w modernizmie] przeszłości, w której człowiek miał niewielki wpływ na swój los, przyszłość, w której los jego zależeć będzie tylko od niego”¹⁸ [czynu – M. B.]. Skąd Miciński czerpał pomysły i inspiracje w rozstrzyganiu „opatrznościowej” kwestii? Mógł oczywiście sam dojść do stanowiska, w którym kategorycznie odrzucił Opatrzność, zjadliwie ją wyszydając, częściej jednak ironizując na Jej temat. Właśnie z ironii, której uczył się od autora umiłowanego przez siebie dzieła – *Króla-Ducha*, uczynił sobie płaszcz, który chronił go przed powagą, na

¹³ *Wielka Encyklopedia PWN*, tom 19, Warszawa 2003, s. 503.

¹⁴ C. Ripa, *Ikonologia*, przełożył I. Kania, Kraków 2004, s. 34. Warto zwrócić uwagę na opis Losu w *Ikonologii*: „Niewiasta odziana w szaty o kolorach pomieszanych, w prawej dłoni trzymająca złotą koronę i pełny mieczek, w lewej sznur. Złota korona i strycek to znaki mówiące, że zrządzeniem losu jednemu pisane jest szczęście, drugiemu nieszczęście” (s. 261-262). Takie fatalistyczne wyobrażenie Losu jest w twórczości Micińskiego przeciwstawione twórczemu i aktywnemu wpływaniu na swój los, co w konsekwencji prowadzi do możliwości „odwracania” swego losu.

¹⁵ R. Padoł, *Filozofia religii polskiego modernizmu*, Kraków 1982, s. 175.

¹⁶ Zob. H. Floryńska, *Spadkobiercy Króla Ducha. O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*, Wrocław 1976.

¹⁷ Zob. W. Gutowski, *Młodopolski palimpsest tragiczności*, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 2005, s. 118.

¹⁸ R. Padoł, dz. cyt., s. 156.

przykład przed obowiązkiem bycia poetą-wieszczem. Maria Kalinowska w interesującym eseju na temat losu w *Horsztyńskim* stwierdza, iż:

Wieloznaczność rzeczywistości, podważanie jej ontologicznej stabilności, ujawnianie – **często szydercze, zawsze ironiczne** – jej swoistej niepewności. Wydaje się, że taki udział ironii w budowaniu świata dramatu, taka obecność w nim ironii losu, taka koncepcja świata jako przejawiania się ślepego losu, a nie siły boskiej Opatrzności, odpowiada bardzo wyraźnie wizji świata romantycznego ironisty (...) ¹⁹.

Jakkolwiek ujmować by tę kwestię, romantycy nie traktowali Boga jako Losu; nawet ironista Słowacki, w swym najbardziej pesymistycznym czy nawet nihilistycznym dramacie, w *Horsztyńskim*, nie waży się na to równanie ²⁰. Czyni to jego spadkobierca w *Nietocie*:

Rozum jest oparty na kategoriach i odczuciu życia. Wobec faktu śmierci musi zamilczeć lub mówić rzeczy dowolne, jak kanclerz Państwa niebiańskiego po jego ostatnim rozbiorze. Niebo zniknęło dla człowieka, którego pochłonęła ziemia. **Bóg** staje się najdoskonalszym nieistnieniem dla tego, którego pochłonęła rozpacz. Mówią jeszcze: **Los**. Lecz z równą ścisłością można by powiedzieć: **Złośliwe Wariactwo** (N 211) ²¹.

Od Boga i Losu do „Złośliwego Wariactwa” – takie równanie z pewnością może zaskakiwać. Miciński był religijny w sposób „antykonfesyjny” ²², z perspektywy chrześcijaństwa można by go uznać za herezjologa. Tworzył własną, synkretyczną religię, czerpiąc całymi garściami z chrześcijaństwa, lecz także z religii dalekiego Wschodu (przede wszystkim z Indii). Jednakże, poza nielicznymi wyjątkami, poeta wyraźnie dodatnio waloryzuje Los, ponieważ przy całej jego suwerennej i fatalistycznej nieuchronności niesie on człowiekowi także wolność, znosząc zniewalającą Opatrzność, która przysparzała poecie wielu zgryzot (nie tyle przez swe istnienie, co przez wiarę ludzi w jej istnienie). Jeżeli w przytoczonym fragmencie *Nietoty* Miciński pozostawia cię wątpliwości co do tego, czy należy Boga i Los uznać za jedną i tę samą konstrukcję pojęciową, to w *Xiędzu Fauście* pisze wyraźnie o „**Losie Bogu**”, na którym mści się dowódca zbuntowanego oddziału powstańców z roku 1863, za to, że tenże Los-Bóg dopuścił do tego, by tyfus plamisty „zabił mu żonę i troje dzieci” (XF 55). Autor *Wity* odrzuca chrześcijańską teodyceę; w wielu miejscach wyraźnie daje do zrozumienia, że nie może być mowy o akceptacji cierpienia niewinnych, nie można o cierpieniu myśleć jako o czymś, co w swych nieodgadnionych zamysłach jakoby miała Opatrzność przewidzieć. W *Xiędzu Fauście* Miciński konstatuje:

Świat jest chaosem, w którym twórcze moce siłą się wytworzyć Kosmos [...].

A co do sprawiedliwości – przypominam czyjeś zdanie – że nie jest ona na tronie, ale w łóżku: biedactwo śpi.

Inaczej, czyżby mogły dziać się morderstwa, męczenie natury przez ludzi, ludzi przez siebie wzajem? (XF 95).

¹⁹ M. Kalinowska, *O losie w „Horsztyńskim”*, w: tejsze, *Los. Miłość. Sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*, Toruń 2003, s. 46.

²⁰ Zob. J. Ławski, „Do czego zmierzasz ironiją taką?” „Horsztyński” jako ironiczna katabaza języka i wyobraźni, w: tegoż, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005.

²¹ T. Miciński, *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Warszawa 2004. Cytując z tego wydania, używam skrótu: N i podaję numer strony.

²² Zob. W. Gutowski, *W poszukiwaniu życia nowego. Mit a światopogląd w twórczości Tadeusza Micińskiego*, w: tegoż, *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002, s. 158.

Miciński, idąc za Nietzschem, skłaniał się ku pogładowi, że wyeliminowanie z życia ludzkiego tragedii czy też poczucia tragiczności może przynieść zagładę kultury, automatyzację społeczeństwa i pogrążenie się w gnuśnej szczęśliwości (której tak panicznie bał się autor Zaratustry) lub też może doprowadzić do „zleniwienia”, skostnienia form życia duchowego, jakby wyraził się Słowacki. Autor Mazepy posiadał, zdaniem autora Xiędza Fausta, zmysł tragiczny, czego dowodem miałyby być jego „tłumaczenie” Księcia niezłomnego Calderona. W hiszpańskim oryginale Opatrzność rządzi światem, jednakże w wersji Słowackiego bardziej przypomina już ona grecką Anankę, niżeli chrześcijańską Opatrzność. Miciński miał chyba na myśli pierwowzór dramatu, kiedy pisał:

Nie powinno się nazywać Xięcia Niezłomnego tragedią – być jej nie może tam, gdzie Opatrzność, pochylona jak matka nad kołyską, upaja, wzmacnia, i z ciemnego pokoju życia prowadzi do słonecznych ogrodów wieczności²³.

„Świat jest chaosem, w którym twórcze moce siłą się wytworzyć Kosmos” (XF 95) – stwierdza Miciński. Czy wobec tego można mieć jakiegokolwiek wątpliwości co do tego, że „Opatrzność światem nie rządzi”? I że „człowiek musi rozwalić ten parawan, zza którego wyczekuje sprzymierzeńca” (XF138)? Zanim odpowiemy na to pytanie, przyjrzyjmy się najpierw **jak poeta pisał słowo „Los” i jaką wartość mu nadawał?**

W jednej ze strof *Króla w Osjaku* Miciński zwraca się do chrześcijańskiego Boga: „Nie będę Tobie służył, Jezu miły, / boś nie jest Bogiem gwiazd ani ananki”. Wczesna twórczość Micińskiego, stojąca głównie pod znakiem ekspresji poetyckiej, naznaczona wyraźnym wpływem filozofii Nietzschego, ale i nie akceptująca go bezkrytycznie, opowiada się po stronie *Fatum*. Ono wyznacza koleje ludzkiego życia. *Amor fati* – miłość przeznaczenia – wydaje się Micińskiemu jedną z najwyższych wartości²⁴. Podmiot mówiący wiersza *Umarły świat* wypełniony jest dumą „widząc zmierzch bogów”; pochował on już „swego Boga” i „spalił w ogniu swe sztandary”: miłość, nadzieję, wiarę.

Los w twórczości Micińskiego bywa nazywany i traktowany rozmaicie. Co ciekawe, może się on czasem kojarzyć z Bogiem *Starego Testamentu*, na przykład w jednej z personifikacji los staje się „złym, potwornym starcem”²⁵ (*Echo hejnału*, N 25). Częściej jednak pisarz traktuje go w bardziej tradycyjny sposób:

to los mój – los!...
 głębiny tajne pruć –
 milczenia głucho mącić –
 jako stracona łódź
 od brzegu się odtrącić –
 mieć gwiazdy – gwiazdy rzucić –
 i tylko piosnkę nucić –
 to los mój – los!... (Kain)

²³ T. Miciński, *Słowacki i Calderon w „Xięciu Niezłomnym”*, w: tegoż, *Do źródeł duszy polskiej*, Lwów 1906, s. 63. Zacytowany fragment, bez podania lokalizacji, przytacza także Maria Janion, zajmując się pojęciem tragizmu w książce *Romantyzm. Rewolucja. Marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972, s. 77.

²⁴ W *Woli mocy* Nietzsche zanotował: „Stan najwyższy, jaki filozof osiągnąć może: zająć dionizyjskie stanowisko względem istnienia: – moja na to formuła brzmi *amor fati*”. Cyt. za: F. Nietzsche, *Co mnie nie zabija, to mnie wzmacnia*, Wrocław 1997, s. 121.

²⁵ Poeta nie darzył szczególnym szacunkiem Jehowy oraz wizji świata zaprezentowanej w *Starym Testamencie*, mimo, a może właśnie dzięki dobrej znajomości tejże księgi, czego dowiódł nieraz, przywołując precyzyjnie starotestamentowe postaci i wydarzenia na kartach swych pism.

Przeznaczenie nie jest absolutem, podlega zmianom, wpływom; tylko ktoś dostatecznie silny i nieugięty może zmieniać wyroki losu („bądźcie jako bogowie”). W *Zamku duszy* mowa jest o „Twórcy przeznaczenia”, lecz porównany zostaje on do „wylękłego” i samotnego nędzarza, „mnicha wyklętego”. Wszechobecny w twórczości Micińskiego oksymoron wyłania się i z tego fragmentu. Przeznaczenie stoi ponad światem i człowiekiem, będąc zarazem od nich zależne, podległe im. Siła fatalna raz jest na usługach buntu uosobionego w Lucyferze, innym razem wiąże się z filisterskim światopoglądem, pomagając Lence z *Przed burzą* wyjaśnić sobie wyroki konserwatywno-mieszczkańskiej opinii („depce po nas przeznaczenie”). Los bywa oczywiście szczęśliwy bądź nieszczęśliwy, lecz nie w szczęściu czy w nieszczęściu, tak jak i nie w dobru bądź złu (tu po raz kolejny kłania się autor *Zmierzchu Bożyszcz*) leży ludzki wybór, ludzka „kondycja”. Bohaterowie poezji Micińskiego wybierają zatem swój los „wybierając szaleństwo”, po czym „porzucają raj”, schodząc w „czarne grotty” (*Samobójca*), „obierając los swój” obierają „nadział bólu”, aby ich „nikt nie przewyższył” („Niedokonany” Lucyfer, Nd 5). Lecz aby odnaleźć swój los, najpierw trzeba rozpocząć proces poszukiwania. Największe szanse na odnalezienie własnego losu ma człowiek „wolny”, który sam kreuje swe przeznaczenie:

Teraz **mój los widzę** – mój los widzę – ten, że jestem bóg!
 prawdę mówiłeś do mnie Luciferze!
 to zapomnienie straszne i wyjście za próg
 mojej wieczności – skąd grzech źródło bierze!
 (O jakież idą srebrne chmury...)

Jednakże owo wyznanie brzmi przewrotnie, gdyż ten, który wypowiada przytoczone słowa, wcześniej mówi o sobie, że jest „widmem groźnym żyjącym w człowieku” oraz, że „dzierży” niebo, gwiazdy i „ów zamek dolny”. Rezerwuje więc poeta przywilej bycia „Twórcą wolnym” albo Geniuszowi, utożsamianemu z Królem-Duchem czy nadczłowiekiem, albo... szaleńcowi.

Posługując się jednym z „kronikarzy” *Nietoty*, Miciński nie bez autoironii pisze, że Ariaman (*porte-parole* autora) „wybrał los Mistycznego Rybaka” (N 64). Mistyczny papież, „magik Mistyficiński”, jak nazwał poetę zawzięty przeciwnik jego pisarstwa, Józef Albin Herbaczewski²⁶, starał się „złović na swą wędkę” tych, z których można by jeśli nie aniołów, to przynajmniej ludzi „nowych” urobić.

Przeznaczenie bywa często przez poetę pluralizowane („mury przeznaczeń”, *Echo hejnału*, N 25). „Echo w duszy Ariamana”, głównego bohatera *Nietoty*, każe mu zmagać się nie z jednym, a z kilkoma „przeznaczeniami”: przeznaczeniem Polaka, przeznaczeniem człowieka jako twórcy świata kultury, czy wreszcie z jednostkową tajemnicą. „Tu jestem z mą zagadką” – mówi Ariaman czy raczej „echo” w jego duszy. Z kolei w *Różanym obłoku* pisze poeta o „nieprzejrzanych Milczeniach Wiecznych Przeznaczeń”. W szkicu *Straceńcy* z 1900 roku przekonuje Miciński o tym, że „dowiedliśmy [...] naszych praw do naszych przeznaczeń”²⁷. My, czyli Polacy. Co innego Murzyn, który

²⁶ Zob. T. Wróblewska, *Recepcja czyli nieporozumienia i mistyfikacje*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1979, s. 49, przypis 12. Zob. E. Naujokaitiene, *Józef Albin Herbaczewski w kontekście europejskiego iluminizmu i okultyzmu*, przeł. M. Niemojewski, „Krasnogruda”, nr 14, Sejny 2001, s. 185-190.

²⁷ T. Miciński, *Do źródeł duszy polskiej*, dz. cyt., s. 5.

„obity ręką losu przybiera układność pudła” (Dźdp 6). Nie należy stąd jednak pochopnie wnioskować, że poeta był rasistą, nic bardziej mylnego. O romantycznych poetach-wieszczach pisze Miciński, iż „odgadli tajemnicę polskich przeznaczeń” (Dźdp 12). Przeznaczenie ma także swe atrybuty, na przykład: „młot przeznaczenia” (Dźdp 32).

Także narząd wzroku odgrywa w poezji autora *Xiędza Fausta* istotną rolę, jeśli idzie o obcowanie z przeznaczeniem i dochodzenie do swego „losu”. Los objawia się w widzeniu sennym, na przykład zrozpaczonemu ojcu w jednym z wierszy zamieszczonych w *Nietocie*.²⁸

Po opuszczonym błąkam się ogrodzie
 straszliwych przeczuć, które ból tłumaczy
 śniłem, że brnę z mym dzieckiem w czarnej wodzie –
 krew mu gardelkiem biła – i w rozpacz
 niosłem na brzeg. – Więc **ujrzę nad ranem**
mój los – i niewolnik Boga
 klęknię u stóp – lub będę szatanem!

W tej samej powieści, powołując się na świętą księgę sanskrycką *Awestę*, Miciński suponuje: „każdy człowiek ma przeznaczenie, które jest rezultatem jego postępów” (N 43). Mag Litwor, tak jak Ariaman, którego ostatecznie okazuje się „duchową emanacją”, idzie „ku swemu Przeznaczeniu” (N 47) ze słowem „Ananke” na ustach. Wędrowka Ariamana, mająca doprowadzić go do osiągnięcia Jaźni, biegnie między „górami Przeznaczenia” (*Pieśń tryumfującej miłości*, N 77), ma on ponadto „rozewrzeć bramy swemu przeznaczeniu na ziemi” (N 78). Los można także odczytać „w głębinach nieba” (N 22).

Nie tylko bohaterowie powieści Micińskiego, lecz nawet zantropomorfizowane morze potrafi „zawisnąć na chwilę, jakby wybierając los swój w jednej tysięcznej mgiełki, lecz ujrzawszy [...] swoje fatum – przechyła, wali się...” (N 81). Los traktowany bywa jako mało znacząca metafora, na przykład: los „zsyła” Magowi i Ariamanowi księcia Huberta, który z kolei „widzi swój los” (N 107–108). Przeznaczenie odgrywa za to istotną rolę w sprawach miłości i małżeństwa, które nie idą ze sobą w parze, gdyż według Micińskiego małżeństwo zabija miłość. „Problem ważniejszy niż śmierć”, to „problem, czy spełnić swe przeznaczenie szczęścia na ziemi – czy zamknąć się w pustyni” (N 122). Ariaman, posiadający „życiową wolę walki z tym przeznaczeniem” (N 169) „musi stawić ołtarze Luciferowemu Światłu”, gdyż tylko w ten sposób „zwycięży swój **los tragiczny**” (N 214). Szuka on swego „najświętszego Przeznaczenia”, które znajduje się albo w Scylli, albo w Harybdzie, lecz ani jednej ani drugiej „puścić nie chce” (N 220). Ta „droga Przeznaczenia” może być „złowroga”, aczkolwiek jest „konieczna”, trzeba przez nią przejść (N 296). Z kolei „Moc” (*vide: Wola mocy* Nietzschego) zdolna jest wedle Micińskiego spojrzeć w „Skałę-Przeznaczenia” (N 319). Polska także ma swe przeznaczenie, już nie winkelriedyczne ani chrystusowe, lecz jednak wyraźnie określone. Poeta porównuje więc „witeziów” do szprych koła; samo koło oznacza Jaźń (jak wiadomo, jest ona kluczowym pojęciem w twórczości Micińskiego). Owa Jaźń musi zatem wytrzymać ciężar „Wozu Przeznaczenia Polskiego” (N 352).

²⁸ T. Miciński, *Poezje*, dz. cyt., s. 214 lub: tegoż, *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Warszawa 2004, s. 206. W tymże wydaniu powieści zmodernizowano pisownię Micińskiego.

W *Wicie* – „Mędrzec, olbrzym skrzydlaty – na zegarze astralnym wymierza los Polski”²⁹ (W 22). W powieści umieścił Miciński wiersz o przewrotnym tytule *Los*. Przypatrzmy go w całości:

– Wszystko jest już wyznaczone
przez ogromną dobroć Boga –
Ach, więc cóż uczynić mam?

Jestem dawno przeznaczony
dla oberży, wina, dziewcząt –
ach, więc cóż uczynić mam?

Tak jak ptaki mają gniazda,
jak zwierzęta dzikie – las –
w przeznaczeniu cię miłuję.

Więc – jedyne me wyznanie –
wino, ucztę i dziewczyna!

Wszystko jest już wyznaczone
Przez ogromną dobroć Boga.
Ach, więc cóż uczynić mam?

Wiersz ten pomieszczony został między innymi lirykami: *Winem* i *Zmysłami*, jako trzeci z trzynastu fragmentów lirycznych, oddzielonych krótszymi lub dłuższymi partiami prozy. Wśród ogólnej zabawy i swawoli dworacy carycy Katarzyny oraz „tłum wszelkiej narodowości, wszelkiego zajęcia” (W 382) są świadkami dziwaczego „wieczoru poetyckiego”. *Los* wygłasza Paribanu, „wieszczka z 1001 nocy”, pojawiająca się już w jednym z wcześniejszych utworów poety³⁰. Kolejność wierszy nie wydaje się przypadkowa, tym bardziej, że i tytuły, i treść tych utworów (*Przeciw mnichom*, *Uśmiech*, *Młoda starość*, *Ciało kobiety*, *Uczucie*, *Miłość*, *Kler*, raz jeszcze *Miłość* oraz *Raj*)³¹ obracają się wokół „spraw ziemskich”, doczesnych: pochwały miłości (zarówno cielesnej, jak i duchowej), piękna kobiecego ciała, szkodliwości zinstytucjonalizowanej religii. Nietypowe to zestawienie, zważywszy na pierwszorzędną rolę metafizyki w twórczości autora *Xiędza Fausta*. Z *Losu* emanuje po raz kolejny ironia poety, gdyż tak naprawdę wiersz traktuje o Opatrzności (w tym tkwi przewrotność tytułu). Podmiot liryczny tego wiersza zdaje się manifestacyjnie szydzić z możliwości jakiegokolwiek działania, które mogłoby przynieść zmianę stanu świata: „**Wszystko jest już wyznaczone / przez ogromną dobroć Boga**” (Opatrzność), więc nie ma sensu wprowadzania zmian, bowiem nic zmienić się już nie da. A ponieważ „wszystko już wyznaczone” – koło się zamyka. Oczywiście Miciński kpi z takiej, jakże kwietystycznej postawy. *Wicie*, głównej bohaterce powieści, „los każe stać się symbolem” (W 395) – i bohaterka staje się nim: owym „życiem nowym”, którego Miciński pragnął dla Polski oraz Polaków³².

Bohater powieści *Mené-Mené-Thekel Upharisim!*, Jarosław, morduje swą żonę, która wcześniej zamordowała ich dziecko. Na jej grobie umieszcza inskrypcję:

²⁹ T. Miciński, *Wita*, Warszawa 1926. Cytując z tego wydania oznaczam: W i podaję numer strony.

³⁰ Zob. *Miłości i melancholii świątynia*, w: T. Miciński, *Poezje*, dz. cyt., s. 308.

³¹ Ten ostatni – *Raj* – wbrew pozorom, wychwala powaby ziemi: „Puste, bezładne są mieszkania w niebie,/ kto wejdzie tam – napelnia go tylko od kresu po kres/ beżmierna nuda... Lecz za to u nas życie wniebowziętych” (W 398).

³² Por. T. Miciński, *Życie nowe*, Warszawa 1907.

Marja księżna Lubowiecka.
tajemniczem przeznaczeniem z rąk moich wydarta –
 nad wszystkie gwiazdy ukochana –
 wraz z córeczką naszą Helusią. (M 77)

Obserwując zjawiska astralne – Jarosław wróży im kres istnienia, który pociągnie za sobą kres świata, apokalipsę. Mówi: „I nadaremno szukać będziecie miejsc znanych – **Los wasz do końca będzie losem błądzących upiorów**” (M 81)³³. Dostrzegamy w tym miejscu autocytat (*Ananke*), powielenie wykorzystanego wcześniej motywu, tym bardziej, że słowo „Ananke” także się tu pojawia („Będziecie jak lampy potłuczone i puste, które się paliły jedną noc przed ołtarzem Ananki”). Pada w końcu wyrażenie: „łańcuch przeznaczenia”. Takich rozwiązań jest w tej powieści mnóstwo. Jarosław mówi, że los jego „nie jest związany z czepcem niewieścim...”, woli, by „przemykało mu się życie [...] pod chłodnym cudownym błękitem nieskończonej natury – niebieskiej Ananke” (M 140-141). Ona to – Ananke – jest, tak jak u starożytnych Greków, ponad Bogami. „Słoneczni i wieczysti” Bogowie okazują się tylko „złotymi podnóżkami Żelaznej Ananke” (M 174). Los podsuwa Jarosławowi szczęście, lecz jest on „zbyt przepelniony wewnętrzną goryczą i smutkiem, aby móc schwytać to szczęście” (M 177). Natomiast podczas testowania maszyny latającej skonstruowanej przez Kazika ulega Jarosław drobnemu wypadkowi, wtedy jednak „oszczędza go los – i nie daje być Ikarem” (M 209).

Widzimy więc, że los pełni w ostatniej, niedokończonej powieści Micińskiego rolę – chciałoby się powiedzieć – opatrnościową, jednakże nie posiada atrybutów Boskiej Opatrzności. Ta zostaje przez poetę szyderczo wykpiona w rozmowie Jarosława z Wincentym, pod postacią którego rozpoznajemy dawnego przyjaciela i mentora Micińskiego, Wincentego Lutosławskiego. W *Wicie* pisze Miciński o dwojgu swych głównych bohaterach, iż są oni sobie przeznaczeni („Mrok wypowiedział im naraz: Przeznaczeni!”, W 43). Czy więc „Mrok” miałby w pismach Micińskiego orzekać w sprawach losu i przeznaczenia? Czy *Mrok* nie jest aby bliski znaczeniowo *Losowi*? Bardzo to możliwe, gdyż pełni on w twórczości i światopoglądzie Micińskiego niesłychanie ważną rolę³⁴. Nie możemy prócz tego pominąć Tatr, ukochanych przez autora *Nietoty gór*, a zarazem symbolu wolności i potęgi, w nich „bowiem człowiek może wrócić do swego jestestwa i zrozumieć się, jako **władca przepaści swego przeznaczenia**” (N 232).

Analizując terminologię związaną z Losem, należy zaznaczyć odrębność i różnicowanie interesujących nas terminów. Dla autora *W mroku gwiazd* Los / Przeznaczenie nie jest tym samym co Fatum. W jednym ze swych najistotniejszych tekstów polemicznych stwierdza Miciński, że:

Uczucie, wiodące nas ku Najwyższemu Wyjaśnieniu Wszechświata drogami intuicji, drogami pracy Syzyfowej, **drogami Przeznaczeń wyższych w odrzuceniu tego, co stanowi fatum naturalne** – jest istotną cechą życia ludzkości³⁵.

³³ Por. Jean-Paul (Richter), *Mowa wypowiedziana przez umarłego Chrystusa ze szczytu kosmicznego gmachu o tym, że nie ma Boga*, tłum. M. Żmigrodzka, „Ogród” 1991, nr 2.

³⁴ Zob. A. Nowicki, *Tadeusza Micińskiego subiektywizacja i pluralizacja lucyferyzmu*, w: T. Miciński, *Nietota*, dz. cyt. – w tymże artykule pada stwierdzenie, że „pojęcie mroku zajmuje w dojrzałej twórczości Micińskiego miejsce centralne; filozofię Micińskiego można nazwać >>Filozofią Mroku<<” (s. 372).

³⁵ T. Miciński, *Walka o Chrystusa*, Warszawa 1911, s. 2.

Kilka stron dalej poeta dodaje, że „Życiem jest nasze wewnętrzne Powołanie”. Nie jest ono „mocą fatalistyczną, któraby wlokła nas, jak trupa Hektorowego włókł rydwan gniewnego Pelidy”³⁶. Tak więc Przeznaczenie pozostaje w naszym zasięgu, jawi się jako przyjazna nam do pewnego stopnia siła, fatum zaś, czy to „naturalne”, czy występujące jako „moc fatalistyczna”, pozostaje niewzruszone. Przeznaczenie indywidualne zaliczone zostaje (obok pracy dla Narodu) w poczet „celów wyższych”, w imię których należy pożytkować swą „myśl, duszę świadomą, napełnioną światłem czystej wiary” (XF 351).

Powracając do pytania o zapatrywanie się Micińskiego na istnienie Opatrzności: wydaje się istotne zaakcentowanie faktu, że ostatnim wiążącym słowem poety na jej temat (mimo późniejszego powracania do tej kwestii) jest dygresja księdza Fausta:

Często ze mną nocami grywał w karty przeciwnik Boga – wysoki ciemny człowiek. Wszędzie go widywałem – wciąż w rezultacie gry zapisywał kredą na stole to jedno słowo: **Opatrzność**. Jedną literę usiłował wyrzucić z testamentu ludzkości.

Ja mu tego nie wzbraiałem, ale uważałem to za dzieciństwo klócić się o **słowo, które w całości nie ma dla mnie sensu**. Jesteśmy wolni. Jesteśmy twórcy wartości duchowych. (XF 151-152)

Wniosek nasuwa się sam: Opatrzność światem nie rządzi; „władza” ona jedynie, zapatrzonymi w swe prebendy i urzędy, wysokimi hierarchami kościelnymi, na przykład arcybiskupem, który na wieść o zbliżającym się trzęsieniu ziemi w Messynie zamiast bić w dzwony, o co prosi go ksiądz Faust, każe uklęknąć „na oba kolana i powierzyć przeżycia boskiej Opatrzności” (XF 122). Samego księdza Fausta nachodzą wtedy gorzkie refleksje: „Mroczny to los być mądrym katolikiem, lecz mroczniejszy – nie stracić rozumu i zostać księdzem” (XF 308).

W świetle powyższych analiz tym bardziej widoczna staje się różnica dzieląca refleksję Micińskiego od mesjanistycznych zapatrywań na Przeznaczenie i Opatrzność oraz na korelacje między nimi. U Zygmunta Kraszińskiego na przykład Opatrzność jest samą dobrocią, Przeznaczenie zaś – samym Złem. „Triumf Opatrzności nad Przeznaczeniem to triumf wolności nad despotyzmem...” – pisze Maria Janion, analizując *Irydionę*³⁷. Warto przywołać w tym miejscu subtelne konstrukcje Ballanche’a, uczonego i poety francuskiego, który wywarł znaczny wpływ na poglądy autora *Nie-Boskiej komedii*. Badaczka romantyzmu streszcza je w sposób następujący:

Po jednej stronie występowała tu jednostka, wola jednostki, jej swobodne działanie, po drugiej zaś – coś, co miało charakter ponadindywidualny, niezależny od jednostkowych aspiracji i czynów, a była to bądź Opatrzność boska, bądź historia ludzka jako fatum, jako gra sił poza i ponad jednostką. W tym systemie pojęć zatem zarówno Opatrzność, jak Przeznaczenie – jakkolwiek antytetyczne w stosunku do siebie – mieściły się w jednej kategorii „konieczności”. „Wolność” i „konieczność” sytuują się wobec siebie na dwa różne sposoby. Raz po stronie wolności jest człowiek, po stronie konieczności – Bóg i historia. Innym razem – po stronie wolności jest historia ludzka, po stronie konieczności – plan Opatrzności³⁸.

Otóż mamy tu do czynienia z parami przeciwieństw:

³⁶ Tamże, s. 5

³⁷ M. Janion, *Między Przeznaczeniem a Opatrznością*, w: tejże, *Romantyzm. Studia o ideach i stylu*, Warszawa 1969, s. 106.

³⁸ Tamże, s. 101-102.

- człowiek (wolna wola) ↔ • Opatrzność / Bóg
- człowiek ↔ • Fatum / historia
- Fatum / historia ↔ • Opatrzność / Bóg

W pierwszym zestawieniu wolność człowieka koliduje z koniecznością, z Fatum historii z jednej strony (perspektywa antyczny-pogańska), zaś z Opatrznością Bożą z drugiej (perspektywa chrześcijańska). Opatrzność i w jednym, i w drugim przypadku stoi po stronie konieczności, choćby właśnie dlatego znajduje się na pozycji straconej (patrząc z perspektywy Micińskiego).

Jako że autor *Nietoty* odrzuca Opatrzność, tym większego znaczenia nabiera u niego Przeznaczenie. Bohaterowie Micińskiego co prawda zmagają się z Losem, występują przeciwko jego wyrokowi, lecz nad tym Losem nie ma już Opatrzności, którą chciał jeszcze widzieć (i widział) Krasiński³⁹. Jak ważny był w twórczości i życiu Micińskiego antyczny motyw Mojry przedzających nici losu, świadczą chociażby jego „późne”, a zarazem niezbyt wybitne – mówiąc eufemistycznie – wiersze⁴⁰. W utworze z 1915 roku, zatytułowanym *Wygnańcy*, odnajdujemy owe Mojry, nazwane przez poetę „trzema złowieszczymi Prządkami”⁴¹. W tym samym roku, w jednym z artykułów zamieszczonych w „Echu Polskim”, pisarz przestrzega swych rodaków, by nie zmarnowali szansy zbudowania wolnej Polski: „**Los grozi nam**, że jeśli nie wykorzystamy prądu potężnej fali i nie zmusimy jej nasz okręt nieść – to zginiemy...”⁴².

Istnieje, w świecie wykreowanym przez Micińskiego, jeszcze jedno ważne słowo, którego nie możemy tutaj pominąć, bowiem wtedy obraz Losu byłby niepełny. Tym słowem-pojęciem jest *absurd*. Poeta do swych współczesnych i potomnych pisał:

Nade mną unosił się, jeśli wierzycie jeszcze w to słowo: Bóg.

Który jest niczym innym, jak błyskawicowym sensem otchłani życia, staczających się w pozorny **Absurd** (XF 103).

Z całą pewnością co innego miał na myśli młodopolski poeta, kiedy używał słowa *absurd*, a co innego myśleli o absurdzie ci, których udziałem stało się doświadczenie II wojny światowej i związane z nią ekstremalne, graniczne przeżycia. Albert Camus pisał o absurdzie w kontekście rzeczy ostatecznych: istnienia Sensu bądź jego braku. Pisma tworzone w czasie trwania wojennej zawieruchy mają ten szczególny ton: gorzka refleksja splata się z gorliwą nadzieją na lepsze jutro. Tak jest w *Micie Syzyfa* (1942) Camusa czy też w *Udziale diabła* Denisa de Rougemonta⁴³.

Miciński obawiał się obecności absurdu w świecie oraz tego wszystkiego, co ze sobą niesie „absurdalność”. Mimo tego – absurd go pociągał i Miciński często wątpił w Sens, by tym mocniej weń później uwierzyć. „Miejscem Niemożebności”, „Doliną Absurdu” nazwał pisarz punkt spotkania „ziemi i Duszy polskiej” (N 358). Były to dla niego „dwie

³⁹ Tamże, s. 105.

⁴⁰ Por. J. Ławski, *Pszenica i kąkol. Wyobrażenia poetycka Tadeusza Micińskiego w latach „Wielkiej Wojny”*, w: *Poezja Tadeusza Micińskiego*, dz. cyt., s. 432.

⁴¹ T. Miciński, *Wygnańcy*, w: A. Wydrycka, *Zapomniane teksty Micińskiego*, „Ruch Literacki” 1989, z. 4-5, s. 384.

⁴² Cyt. za: A. Wydrycka, dz. cyt., s. 385.

⁴³ Zob. D. de Rougemont, *Udział diabła*, przełożył A. Frybes, Warszawa 1992. Pierwsza wersja tej książki pochodzi z 1942 roku, druga (rozszerzona) z 1944.

rozbieżne”, których całkowite połączenie wydawało się mu rzeczą niemożliwą. Postawę Micińskiego jako twórcy dobrze oddaje zdanie wypowiedziane przez autora *Człowieka zbuntowanego*: „Wypełniać oba zadania: z jednej strony przeczyć, z drugiej wynosić wysoko, oto droga otwierająca się przed absurdalnym twórcą”⁴⁴. Dodaje Camus zaraz, że dzieło „absurdalnego twórcy” ma „przydać barw pustce”⁴⁵. Tego jednak już o Micińskim powiedzieć się nie da, gdyż nie opiewa on pustki, lecz Pełnię, na którą składają się między innymi w jego twórczości wartości absolutne i wiara w Sens. Co jednakże łączy polskiego poetę i francuskiego filozofa egzystencji? Na pewno stosunek do Opatrzności. Camus, kończąc swe rozważania na temat „twórczości absurdałnej”, konkluduje:

Pozostaje jeszcze los, z którego wyjście jest jedno i nieuchronne. Ale prócz tej **jedynej nieuchronności, to znaczy śmierci**, wszystko – radość czy szczęście – jest wolnością. Świat trwa i człowiek jest jego jedynym panem. Więziło go tylko złudzenie innego świata. Teraz myśl jego nie musi się siebie wyrzekać: znajdzie odbicie w obrazach. Ta myśl porusza się wśród mitów, ale mitom przydaje głębi tylko cierpienie ludzkie, niewyczerpane jak i ona. Nie ma już boskiej bajki, która raduje i zaślepia, ale ziemski wygląd, gest i dramat, w których streszcza się trudna mądrość i pasja bez jutra⁴⁶.

Cierpienie – tak, zapewne powiedziałby Miciński, lecz nie przy obecności Boskiej Opatrzności.

III.

W świetle przytoczonych „losowo” zdań Micińskiego, w których wypowiada się on na temat Losu i przeznaczenia, sygnując tymi pojęciami nieraz inne mniej lub bardziej ważne dla siebie problemy (często po prostu traktując los jako metaforę), wyłaniają się następujące konkluzje:

1. **Los nie jest pojęciem jednoznacznym.** Tak jak i wiele innych pojęć ze świata poetyckiego autora *W mroku gwiazd*, Los (czy też Przeznaczenie) został „ufundowany” na sprzecznościach.

2. **Przeznaczenie znosi Opatrzność i jest od niej różne.** Można by w tym miejscu posiłkować się zdaniem George’a Steinera: „Tragedia zawiera się w takiej wizji świata, w której panuje los, przeznaczenie, konieczność irracjonalna i amoralna, wina niezawiniona, zło niepojęte, przytłaczające”⁴⁷. W swej twórczości Miciński ukazywał właśnie **taką** wizję świata, jednak **nie zawsze** panuje w tymże świecie Los. Ustępuje on często miejsca człowiekowi, który wszakże sam musi „zdobyć” i „wykuć” swój „los”. W świecie bohaterów Micińskiego, bardziej czasami pogańsko-antycznym, niżeli judeochrześcijańskim, nie ma miejsca na Opatrzność, gdyż wyraża ona stary, przednietzscheański porządek wartości.

3. **W świecie Micińskiego panuje podwójne oddziaływanie**, sprzężenie zwrotne: z jednej strony Los jest kształtowany przez bohaterów poety, oni sami dochodzą do swego losu, bądź tworzą sobie swój Los-przeznaczenie. Z drugiej zaś, Los występuje jako Fatum, bezwzględnie działająca i niedosiężna siła, na którą nikt i nic nie ma wpływu.

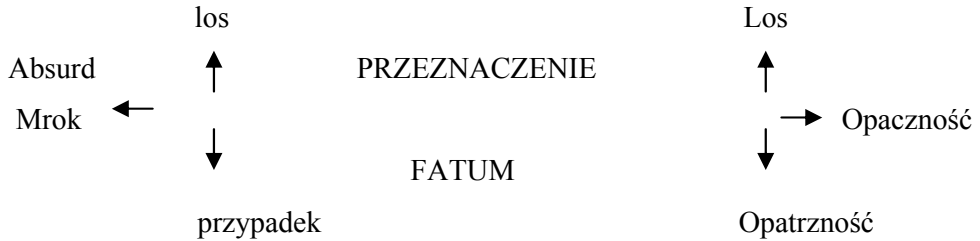
⁴⁴ A. Camus, *Dwa eseje. Mit Syzyfa. Artysta i jego epoka*, przeł. J. Guze, Warszawa 1991, s. 101.

⁴⁵ Tamże.

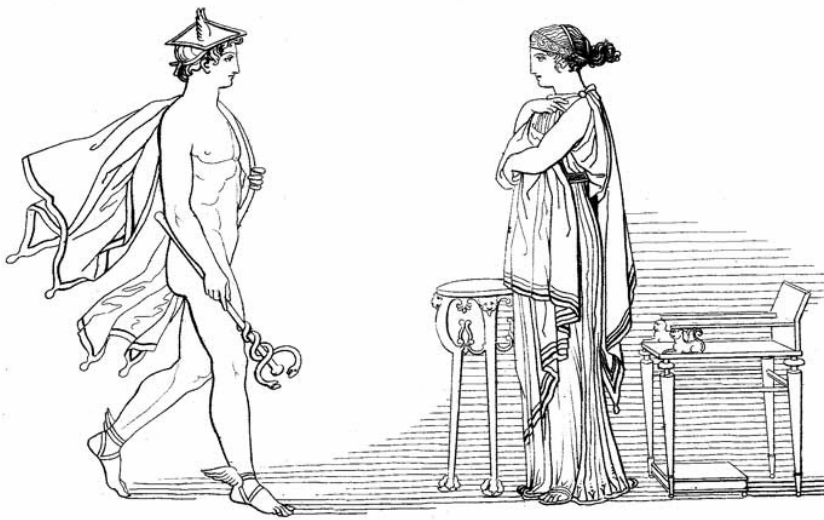
⁴⁶ Tamże, s. 103.

⁴⁷ M. Janion, *Tragizm*, w: tejże, *Romantyzm. Rewolucja. Marksizm*, dz. cyt., s. 76.

Możemy więc pokusić się o zarysowanie pewnego schematu pojęciowego, wokół którego krąży myśl autora *Wity*, kiedy podejmuje sprawy ludzkiego i boskiego przeznaczenia. Wygląda on zatem następująco:



Zastrzec jednak należy, że Opatrzność występuje w tym schemacie na prawach „obecności negatywnej” – Miciński w nią nie wierzy, aczkolwiek jest ona obecna w jego utworach jako *sui generis* pojęciowy parias, coś zdyskredytowanego i wykpionego. W twórczości Micińskiego bliskość Absurdu i Mroku wynika z ich podobnej, bowiem irracjonalnej natury. Częstokroć są one przez poetę antropomorfizowane; można by uznać je za sferę *id*. W kręgu oddziaływania Mroku i Absurdu (dla autora *W mroku gwiazd* to nie tylko pojęcia, ale także aktywne siły) pozostają los i przypadek, nie bez racji leżące naprzeciw siebie. Ślepy los zastępuje u poety przypadek i *vice versa*. Los pisany wielką literą oraz przeciwstawiony Opatrzności omówiliśmy wyżej. Absurd ostatecznie okazuje się czymś powiązaniem z Opacznością, tak samo jak i nader tajemniczy Mrok.



J. Flaxman, *Hermes i Kalypso*, I poł. XIX w.

Dorota Kulczycka
(Zielona Góra)

CZARODZIEJKA CZY CZAROWNICA? O *KALYPSO* TADEUSZA MICIŃSKIEGO

1. Symboliczny unikat

Na tle brunatno-czarnej groty przepasana czerwoną materią siedzi smutna, jakby trochę pogniewana kobieta. Prawą dłonią opiera się o skałę, w lewej zaś trzyma coś na kształt liry, trójnogu, może krosna. Głowę ma odchyloną mocno do tyłu, w kierunku stojącego nad przepaścią mężczyzny. Monolitowa, skulona postać owego człowieka barwą i brylowatym kształtem przypomina skałę, na której on stoi. Rozbitek patrzy w dal, gdzie morze i niebo stanowią szaro-błękitną jedność. Na wyspie nie ma żadnej roślinności – jedynym wyróżniającym się jasnością znakiem życia jest siedząca postać kobiety.

W taki sposób Arnold Böcklin w 1883 roku przedstawił na płótnie dwie antyczne postaci – Odyseusza i Kalipso¹. Dziś wiemy, iż wizerunków nimfy, przynajmniej tych z czasów antycznych, zachowało się zaskakująco mało. „Najbardziej znany, *Odyseusz i Kalipso*, znajduje się na tzw. czarce megaryjskiej, prawdopodobnie z I wieku n. e. w Archeologikon Musion w Tebach”². Statuetki i obrazy mitologicznych kochanków odnaleźć też można w zbiorach prywatnych. Należy do nich dzieło ceramiczne *Nimfa Kalipso przyjmuje Odyseusza*, którego reprodukcja umieszczona została między innymi w książce Tadeusza Zielińskiego³. Aż do czasów modernizmu Kalipso nie wzbudzała zainteresowań ani literatów, ani malarzy. Motyw ten stosunkowo wcześniej wykorzystali muzycy: operę zatytułowaną *Kalypso* skomponował w 1727 roku Georg Philipp Telemann, natomiast Peter von Winter – w 1803 roku.

Śladów literackich przekształceń mitu nie ma zbyt wiele zarówno w literaturze polskiej, jak i obcej. Jedynym znanym w literaturze powszechnej wierszem o nimfie jest powstały jeszcze w 1857 roku utwór Afanasija Feta pod tytułem *Telemak u Kalipso*. Motywu Kalipso nie napotkamy w poezji Kochanowskiego, Mickiewicza, Norwida, który zresztą tłumaczył fragment *Odysei*. U Słowackiego pojawiają się ogólnie nimfy, nie nazwane po imieniu. Pierwszym bodajże w dziejach literatury polskiej utworem poświęconym wspomnianej bohaterce *Odysei* jest wiersz *Kalypso* Tadeusza Micińskiego (z

¹ Zob.: A. Nowakowski, *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994, s. 90, obraz nr 87: *Odyseusz i Kalipso*.

² V. Zamarovský, *Bogowie, herosi mitologii greckiej i rzymskiej*, tłum. J. Illg, L. Spyryka, J. Wania, Katowice 2002, s. 236.

³ Zob. T. Zieliński, *Starożytność bajeczna*, Zagreb, Jugoslavia, b. d., ilustracja 96, s. 435.

1902 roku). Motyw ten pojawi się również w tragedii Wyspiańskiego zatytułowanej *Powrót Odysa* (z 1907 roku). Brak zainteresowania tą postacią można różnie tłumaczyć. Może najbardziej racjonalną przyczyną jest ta, iż przez wieki centrum uwagi stanowił sam Odys, dramatyzm jego wędrówki do ziemi ojczystej. Kalipso, zakochana nimfa, która na rozkaz bogów uwalnia bohatera i jeszcze pomaga mu budować tratwę, nie wzbudzała już tak silnych emocji, co zwodnicza Kirke, uwodzicielskie Syreny, czy okrutne Cyklopy. I dopiero trzeba było niezwyklej wyobraźni twórcy młodopolskiego, by dostrzec w dziejach kochanki Odysa materiał na wiersz, odsłaniający prawdziwą burzę namiętności i dramat opuszczonej kobiety.

Tylko w bardzo małym stopniu podobne do tego utworu wydadzą się po latach liryki Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, zwłaszcza jej dwa wiersze z 1926 roku, zatytułowane *Odjazd*. Rejestrują one, analogicznie jak *Kallypso* Micińskiego, przeżycia kobiety żegnającej odpływającego w świat kochanka. Dramat rozstania oddadzą również rosyjski poeta Josif Brodski w wierszu pod tytułem *Eneasz i Dydona* (1969), przywołującym pamięć nie Homerowego, lecz Wergiliuszowego dzieła, czy też Urszula Koziół, autorka liryków *Odyszeusz do Kirke* (1994) i *Monolog Kirke* (1995–1996). A zatem wielce prawdopodobnym może wydać się przypuszczenie, iż *Kallypso* Micińskiego – ze względu na temat – stanowi prawdziwy unikat.

Można tylko dodać, iż motyw zapłakanej, łkającej nimfy pojawił się również w wierszu Micińskiego *Droga do Kezmarku*⁴. W obu utworach obraz zewnętrzny jest paralelny z obrazem wewnętrznym, aktualnym *l'état d'âme* podmiotu mówiącego. W przypadku *Kallypso* łatwo zauważyć coraz bardziej pogłębiającą się wędrówkę wstecz, w przeszłość i w głąb – w przestrzeń własnej duszy. Jedne wydarzenia wywołane z przeszłości zdają się warunkować następne, zaś wszystko – posiada swoją wewnętrzną logikę i sens. Okazuje się, na przykład, iż odejście ukochanego odbiera bohaterka jako karę za zabicie Centaura:

Raz – kiedy Centaur konał z mego łoża –
(poznaję teraz – kara boża...)⁵

Centaury symbolizują nieokiełzane popędy i pożądanie. Zabicie Centaura oznaczałoby uwolnienie się spod ich panowania, śmierć zmysłowej miłości. Taka interpretacja, jak zobaczymy, będzie miała swoje uzasadnienie. Ale w kontekście owej „kary bożej” należy również zastanowić się nad alternatywnym rozwiązaniem.

Wyjątkowym centaurem był Chiron: mądry i łagodny, wychowywał i uczył wielu greckich bohaterów. Jako taki pojawia się w wierszu Micińskiego *Jest serca kraj...* (incipit):

Jest serca kraj na modrej morza fali,
gdzie Centaur dzikiej poucza mądrości⁶.

Możliwe, że *Kallypso* uśmierciła takiego centaura – symbol ładu, opanowania, wiedzy. Oznaczałoby to naruszenie równowagi świata, uruchomienie sił złych i nierozumnych, co zresztą jest widoczne w całym utworze.

⁴ Zob.: T. Miciński, *Poezje*, opr. J. Prokop, Kraków – Wrocław 1984, *Droga do Kezmarku*, s. 149.

⁵ Analizowany wiersz pochodzi ze wspomnianego zbioru. Zob.: T. Miciński, *Poezje*, dz. cyt., *Kallypso*, s. 62–63. Motyw śmierci Centaurów pojawia się też w wierszu *Mój duch łańcuchem skutu...* Zob. tamże, s. 48.

⁶ Tamże, *Jest serca kraj...*, s. 57.

Konsekwencją zaś opuszczenia przez Odyseusza wyspy (*nota bene* imię to nie pojawia się ani razu w wierszu – Odys zostaje przywoływany jako „on” i jako „rozbitek”) jest rozpacz, granicząca z obłędem. Starożytna nimfa, „czarująca Kalypso” – jak chce Hezjod⁷, staje się młodopolskim symbolem kobiety w całej złożoności i paradoksalności tego pojęcia.

2. Kochanka i matka

Idąc za myślą Jana Prokopa, pisze Wojciech Gutowski:

Ambiwalencję kobiety interpretowano przy pomocy terminów analizy Carla Gustava Junga. Odnajdywano też w tej poezji personifikacje archetypów: *anima* (wewnętrzny obraz kobiecego ideału, prawzór życia, ogólnie też – obraz Innego, nie-ja) i *magna mater* (postać symbolizująca pierwotne związki z naturą)⁸.

Gutowski wyklucza pierwszą interpretację – Kallypso nie jest animą rozbitka. Dla badacza jest to bowiem przede wszystkim *magna mater*, typ Natury-Matki i Natury-Kochanki. Kobiety w większości przypadków są w tej poezji adresatkami monologu, wtedy rzeczywiście mogą być projekcją animy podmiotu mówiącego. Inaczej jest w wierszu Micińskiego – tytułowa bohaterka sama wypowiada obszerny monolog. W znaczeniu literalnym objawia się jako zwykła kobieta: kochanka i matka:

krzyk przeraźliwy, niby orła w klatce –
wnętrza zadręgały we mnie – a już w matce.

Nie jest to bynajmniej informacja o kondycji Matki-Natury. Taką byłaby nimfa od początku, od zawsze. Tu mówi o swoim staniu się matką: **a już** w matce [podkr. moje – D. K.]. Wtedy właśnie musiała pogodzić się z myślą, iż ojciec jej dziecka opuszcza wyspę. XIX-wieczna encyklopedia podaje, iż:

w ciągu 7 [...] lat, przez jaki go [tj. Odyseusza – D. K.] Kalypso w swych więzach utrzymać potrafiła, porodziła mu dwóch synów; Nausinnoosa i Nausitoosa. Zeus zaś, za pośrednictwem Hermesa, nakazał jej wypuszczenie go na wolność. Odyseusz wrócił wówczas do ojczystych progów, a Kalypso zmarła ze zmartwienia⁹.

Wedle zaś innej encyklopedii, idącej w ślad za *Teogonią* Hezjoda, Kalypso powiła Odyseuszowi synów o nieco zmienionych imionach: Naurynoosa i Naurytoosa¹⁰. Niezależnie więc od szczegółów dotyczących imion dzieci nimfy, ciekawe jest to, iż miała ona ich – w momencie opuszczenia przez Odysa wyspy – dwoje. Według bowiem Homera – mąż Penelopy był przetrzymywany przez nimfę siedem bądź dziesięć lat, według zaś Apollodorosa – przez pięć lat. Ale ów pisarz (Apollodoros, *Epitome*, 7,24) podaje, iż urodziła ona w pożyciu z Odysem jednego syna – Latinosa. Hygius z kolei informuje, iż rozbitek ów gościł na Ogygii jeden rok. Wtedy rzeczywiście, jak wynikałoby z wiersza Micińskiego, Kalypso mogłaby się cieszyć oczekiwanym bądź nowonarodzonym jedynakiem.

⁷ Hezjod, *Narodziny bogów (Theogonia)*, *Prace i dni*, *Tarcza*, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył J. Łanowski, Warszawa 1999, *Narodziny bogów (Theogonia)*, w. 359, s. 42.

⁸ W. Gutowski, *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002, s. 220.

⁹ *Encyklopedia Powszechna*, t. 1-28, Warszawa 1859–1868, t. 13, Warszawa 1863, s. 781.

¹⁰ *Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana*, t. 1-48, Warszawa 1890–1911, t. 33-34, Warszawa 1903, Warszawa 1903, s. 436. Por. Hezjod, *Narodziny bogów...*, dz. cyt., ww.1017-1018, s. 58.

W żadnym tekście nie ma najmniejszej wzmianki o relacji Odyseusza wobec dzieci zrodzonych z tego związku. Przemilcza tę kwestię również Miciński. Znamienne, iż w jego spuściźnie dość jest motywów związanych z „kryzysem ojcostwa”: odnajdziemy je w *Termpilach polskich* czy w wierszu *Wilia*. Zagubione ojcostwo szczególnie dramatycznie ukazane zostało w tym właśnie wierszu, gdyż – z perspektywy dwóch podmiotów: syna i ojca. W *Kallypso* zaś ów dramat odsłonięty został z perspektywy matki. Jej przywiązanie do ziemi, do owej czarnej groty nabiera dodatkowych znaczeń – wskazuje na matkę – piastunkę ogniska domowego, synonim wierności elementarnym wartościom.

Jej *animus* – o nieujawnionym bądź co bądź imieniu – jest tym, który odchodzi, by zagubić się w chaosie świata. W monologu nimfy nie ma bowiem nadziei, iż wędrownica „rozbitka” zakończy się pomyślnie. Podobnie losy Odyseusza zinterpretuje Wyspiański po pięciu latach od momentu wydania przez Micińskiego *Kallypso*. Jego bohaterowi – zwodzoniemu przez mamidła – nie będzie dane dotrzeć do Itaki. Interesujące, iż Wyspiański, jeszcze bardziej niż autor *Nietoty*, pozbawił ogyjską nimfę wszelkich atrybutów piękna i dobroci, pozostawiając i hiperbolizując jedną jedyną jej cechę – zgubne w swych skutkach uwodzicielstwo. Nazywana zostaje więc przez Odysa „zwodnicą”, uważana przezeń za przykre „widziadło” i „przywidzenie”¹¹. W ten sposób staje się ona – jak pisze Jan Nowakowski – „strukturą już tylko symboliczną”¹².

Kallypso z wiersza Micińskiego zachowuje jednak cechy osoby. I jako taka, pozostawiona samej sobie, przejmuje męskie role. Trochę tak, jak opuszczona przez Hrabiego żona z *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego: staje się osamotnioną kobietą-kapłanką i kobietą-poetką. I tak jak ona – nie umie do końca znieść tego ciężaru:

Oh, brylantowe iskry na czarnym szafirze
niebiosów – oh, serca mojego łabędzie...
grobowce straszą mnie, cyprysy w kirze,
a jego nie ma, nie będzie...
lira mi pękła na grani ołtarza
gdybym chciała serce wyśpiewać swym śpiewem.

Lira, zresztą pęknięta, i typowy dla młodopolskiej poezji łabędź, to jednocześnie atrybuty na wespół legendarnego śpiewaka – Orfeusza, poety opiewającego śmierć utraczonej Eurydyki. Wedle podań łabędź najpiękniej śpiewa w czas zgonu – Kalipso mówi o wypłakaniu serca swym śpiewem. Przeczuwa też swoją śmierć: „dni moje jako trawy zżęte”. Przestaje być nieśmiertelną nimfą – staje się śmiertelną kobietą lub... śmiertelną *androgynę*, zważywszy na żeńsko-męskie pierwiastki, jakie w sobie łączy.

Jak wielu innych bohaterów Micińskiego wybiera potępienie i owo potępienie przeżywa już „na ziemi”. Męczarnia bohaterki musiała rozpocząć się nie z chwilą odejścia, ale wraz z momentem pojawienia się kochanka. W *Odysei* Homera występuje jeszcze pewien dysonans: radość niczego nie przeczuwającej nimfy i radość otaczającej, wiosennej przyrody kontrastują z rozpaczą i smutkiem uwięzionego na wyspie męża Penelopy. Inaczej jest w dziełach „końca wieku”: na obrazie Böcklina smutek odwróconego tyłem Odysa harmonizuje z melancholią martwego krajobrazu. Niepokoi też osamotnioną i niekochaną nimfę. U Micińskiego tęsknota rozbitka napełnia przerażeniem bohaterkę wiersza:

¹¹ Por. S. Wyspiański, *Achilleis, Powrót Odysa*, oprac. J. Nowakowski, BN I, nr 248, Wrocław 1984, *Powrót Odysa*, akt III, s. 283-284.

¹²Tamże, *Wstęp*, s. LXX.

Był zmierzch [...]

On na samotnej skale wychodzącej w morze

płakał – i słowa rzucał gorejące

krzyk przeraźliwy, niby orła w klatce –

wnętrza zadrgały we mnie – a już w matce.

Miłość do matki-ojczyzny staje się silniejsza od miłości wobec „czarownej” kochanki. Rozbitek wybiera inny los – z dała od wyspy, która jawi się mu jako więzienie i cmentarz. Na uwagę zasługuje tu jeszcze jeden obraz: Kallypso ze swym okazywaniem przywiązania do żegnanego mężczyzny przypomina niektóre z nowotestamentowych postaci niewieścich. Najwyraźniejsza analogia istnieje między nią a „grzesznicą”, w sposób nieświadomie proroczy namaszczać Chrystusa na Jego odejście, na śmierć:

A oto kobieta, która prowadziła w mieście życie grzeszne, dowiedziawszy się, że jest gościem w domu faryzeusza, przyniosła flakonik alabastrowy olejku, i stanąwszy z tyłu u nóg Jego, płacząc, zaczęła łzami oblewać Jego nogi i włosami swej głowy je wycierać. Potem **całowała Jego stopy** [podkr. moje – D. K.] i namaszczała je olejkiem. (Łk 7, 37-38)

Owa kobieta, podobnie jak bohaterka *Pieśni nad Pieśniami*, jak ewangeliczne niewiasty, Maria z Betanii czy Maria Magdalena, staje się symbolem idealnej oblubieńczej miłości. Oczywiście, inny jest w wierszu Micińskiego rodzaj i przedmiot miłości, inne konsekwencje spotkania, podobne natomiast w obu przypadkach – jak już wspomniałam – bezgraniczne przywiązanie wyrażające się w geście całowania stóp odchodzącego:

...Płyn! do ojczyzny tęsknisz pewnie –

płyn! **nogi całowałam rzewnie.** [podkr. moje – D. K.]

– wspomina bohaterka Micińskiego. Tak, jakby nie wiedziała, że była po prostu niekochaną kochanką. Ale rozbitek, z którym musiała się rozstać, wykreowany został nie tyle na przykładowego męża pozostawionej w ojczyźnie Penelopy, ile na niespokojnego ducha, którego przeznaczeniem jest ciągła wędrówka. Powiedzielibyśmy nawet, że przypomina on świadomego swych przeznaczeń Króla-Ducha. Jego podobieństwo do bohatera epopei Słowackiego wyraża się w uporczywym podążaniu do celu, ale i w nieustannym błędzeniu i podleganiu zgubnym mocom, powodującym bolesne w efekcie „zalegnięcie” (stąd motyw spoczynku pod drzewem). Analogia istnieje także w wyglądzie zewnętrznym. Popiel – jedna z postaci *Króla-Ducha* mówi:

Jam oczy groźne miał i ręce czynne,

I uwiązany cel do wież wierszchołka.

Trucizny wiano w to serce niewinne!

A Zemsta, jako pierwsza Apostołka,

Ciągłe klóciła mię z ludźmi i z losem...

A głos jój czasem nie był – ludzkim głosem¹³.

Rozbitek z wiersza Micińskiego miał równie złowrogą twarz:

W brązowej twarzy, okolonej mrokiem,

paliły się oczy straszliwe:

skrzydlate słońca gdzieś w jarze głębokim,

dumne, szalone, złe a razem tkliwe.

¹³ J. Słowacki, *Dziela wszystkie*, red. J. Kleiner i W. Floryan, t. 1-17, Wrocław 1952–1975, *Król-Duch*, Rapsod I, Pieśń I, w. 298-303, t. 7, s. 153.

Król-Duch, co rozumiałe, nie może wiązać się z żadną ziemską kobietą. Dla bohatera rapsodów wyobrażeniem ideału były nieziemskie – Umiłowana, Pani Słowa – Pani Słoneczna. Wydaje się, że podobnie została skonstruowana postać bohatera Micińskiego. Nie pozostanie on przy żadnej kobiecie, nimfie, boginie, kimkolwiek, gdyż – po prostu – jego ideał zlokalizowany jest poza granicą doświadczenia. Odys dlatego właśnie wrywa się zakochanej w nim nimfie i płynie w nieznaną, gdyż nie jest ona odzwierciedleniem jego *animy*. W tym też znaczeniu można mówić o nim jako o prawdziwym poecie – nie dokonawszy projekcji swojej *animy* na Kallypso, pozostaje uległy głosowi natchnienia, staje się niejako artystą pochłoniętym przez jedną wizję i jedno pragnienie – wędrowania.

3. Czarodziejka czy czarownica?

Kiedy mowa o bohaterce-poetce, odczytującej niczym augur znaki natury, o krok jesteśmy od pojmowania takiej nimfy w kategoriach czarodziejstwa (czarodziejką jest bohaterka archetektu – Kalipso z V pieśni *Odysei*). Jednak wiele wskazuje na to, iż Kallypso Micińskiego, nawiązująca kontakt z siłami zła i w zło pogrążona, staje się bardziej czarownicą niż czarodziejką. Cały świat postrzega w kategoriach „królo-duchowych”:

Bóg mi się zjawiał w czerwonym piorunie,
 (...)
 noc – pożar – wyróżnione narody
 i obłąkane widziadłem dziewice...
 leciały do mnie duchów korowody.

Zaczarowuje swoją wyspę, aby wędrowne duchy mogły spocząć i pogrążyć się w nirwanie zapomnienia. W tym kontekście usypiające, rozleniwiające działanie nimfy ma właściwość uśmiercającą i powoduje najstraszliwszą z agonii – agonię ducha.

Analogiczne obrazy do wyżej wspomnianych pojawiają się w dziełach Słowackiego. Spotykamy tam także wiele skażonych złem postaci kobiecych. Można do nich zaliczyć czarownice z *Kordiana*, Balladyne, Rożę Wenedę, Gwinonę z tak zwanych kronik dramatycznych, Krystynę-„Sunamitkę” z *Króla-Ducha*. Charakterystyczne dla niektórych z nich było obwarowywanie się przed światem zewnętrznym: czarownice kryją się w opustoszałej chacie Twardowskiego, Roza ma obszerną grootę wykopaną w ziemi, zarówno Balladyna, jak i Gwinona, chronią się w zamkach i warowniach. W wierszu Micińskiego pieczara nie stanowi przestrzeni zamkniętej. Otwiera się na kosmos, na nieskończoność, napiętnowane jednak złem, śmiercią. Dewaloryzacji podlegają niebo i gwiazdy, zrównane zresztą z mocami piekielnymi. Toteż antyczny Kokytos – część Hadesowego królestwa, otchłań grzechów i mąk¹⁴, zostaje zlokalizowany nie gdzie indziej, lecz w niebie. Kallypso woła:

Agralu! owoś pędził obłąkany
 po kamienistych puszczech i uroczną pieśnią
 zakląłeś gwiazdy, Kocytu szatany.

Nie ulega jednak wątpliwości, iż w chaosie złowrogich sił nieruchome centrum stanowi grotta nimfy. Pozornie jest ona miejscem schronienia, w rzeczywistości staje się

¹⁴ Por. T. Zieliński, *Starożytność bajeczna*, dz. cyt., s. 201.

imago mundi – wyobrażeniem, odzwierciedleniem wszechświata. Skupia w sobie wszystkie żywioły ziemskie: ziemię, wodę (w grocie znajduje się bowiem jezioro – coś w rodzaju tak charakterystycznego dla Micińskiego motywu *maris tenebrarum* – podziemnych wód) i powietrze oraz przestrzeń kosmiczną (w jeziorze odbijają się gwiazdy). Warto pamiętać, iż kontakt z owymi trzema królestwami elementarnymi miała również bohaterka antycznego eposu:

Lecz świadkiem bądź mi, ziemio! Świadkiem nieb błękitny,
 Stygu wodo podziemna! – Straszna to przysięga,
 Przed nią nawet i bogów zgina się potęga –
 Więc przysięgam, że zgubić nie pragnę ja ciebie¹⁵.

Były to jednak siły wobec niej obce, potężniejsze i – powiedzielibyśmy – niezinteryoryzowane. Kallypso Micińskiego zaś w tym bezmiarze znaków natury zdaje się dobrze orientować. Umie też chyba odczytywać pismo przestworzy, skoro mówi:

(...) na dnie groty gwiazdy się w jeziorze
 złościły, jak połamane w hieroglif miesiące –

Ma również dziwną moc przyciągania do siebie świata istot niewidzialnych, wśród których odnajdujemy „duchów korowody” (tak znamienne dla „królo-duchowych” wizji Słowackiego) i typowo młodopolską, Tetmajerowską Osmętnicę. Jej monolog to ekspresja podmiotu, pozornie tylko odciskająca piętno na bezdusznej materii i na równie bezdusznych adresatach. Do kogo bowiem zwraca się Kallypso w tym wierszu? Wszystko zaczyna się od apostrofy równającej – rzecz można – makrokosmos z mikrokosmosem duszy bohaterki:

Oh, brylantowe iskry na czarnym szafirze
 niebiosów – oh, serca mojego łabędzie...

Później następuje zwrot do zagadkowego Agrala, być może chodzi o Hermesa Agrobójcę, który przyniósł Nimfie niepomyślną wiadomość. Następnie, już w ostatniej strofie, pojawia się prośba do „samotnego ognia”, by „Mocy, która serc nie słyszy” doniósł od Kallypso przekleństwo. Zwraca się więc do bytów w jakiś sposób nieuchwytnych, nieosobowych bądź nieobecnych. W ten sposób zdaje się mówić nie tyle od siebie, co do siebie, artykułować swoją rozpacz, bezsilność wobec swego losu w końcu nienawiść.

Przywiązanie do pieczary wiąże się z imieniem bohaterki (w mitologii Kalipso, Kallypso, gr. Καλυψώ – „Ta – która – Ukrywa”, łac. Occulina – Ukrywająca; od: Καλύπτειν, Kalyptein – „ukrywać”)¹⁶. Nimfa ukrywa się i ukrywa Odyseusza na wyspie. Wiersz Micińskiego umożliwia jeszcze inne interpretacje: Kallypso jest tą, która ukrywa przed ukochanym swoje prawdziwe oblicze, która zasłania pełnię prawdy o swoim macierzyństwie, która niweluje istnienie życia (wszystko w jej otoczeniu staje się wymownym symbolem śmierci: grobowce, cyprysy, lilie, wrzosy, asfodele), w końcu – jest czarownicą chroniącą tajemnicę przeznaczeń świata i wszechświata. Bo przecież nic nie jest w stanie się przed nią ukryć:

abym ja była z tych, co w mękach nie śnią,
 powieki mając kleszczami obcięte –

¹⁵ Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, Wrocław 1965, BN II, nr 21, Pieśń V, w. 152-155, s. 75.

¹⁶ Por. Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1997, s. 529 i *Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana*, dz. cyt., t. 33-34, s. 436.

Powieki są powszechnym w Młodej Polsce motywem. Maria Podraza-Kwiatkowska, uwzględniając niedostępność „prawd wiekuistych i boskich”, pisze:

Owa porażka epistemologiczna jest zwykle obrazowana za pomocą przegród. Może to być przegroda bardzo delikatna: powieka. Tak jest w *Rozmyślaniach* (...) Langego. Symbolizuje ona granicę między ślepcem (ten platońsko-plotyński symbol epistemologiczny odnowił wówczas, jak wiadomo, Maurice Maeterlinck) a jasnowidzącym. Czasem jest to najbardziej znany symbol epistemologiczny: zasłona¹⁷.

U samego Micińskiego obraz oberwanych powiek (powstały – być może – w wyniku lektury indiańskich powieści Karola Maya) pojawił się jeszcze w wierszu *Inferno*:

(...) Straszdyło
wszponia się we mnie swym wzrokiem bez powiek
i szepce: masz mnie – jam twój skryty człowiek¹⁸.

Miciński antyczną czarodziejkę zastępuje demoniczną czarownicą. Zmiana dokonuje się już w samym imieniu – Kalipso zamienia na tajemnicze i trudne do wymówienia Kallypso. Owa nimfa posiada władzę nad potęgami ziemskimi i kosmicznymi, a jednocześnie boi się ich, tak samo – jak wolno przypuszczać – boi się głębin swojej duszy. Wzdryga się przed krajobrazem śmierci, jaki ją zewsząd otacza, a jednocześnie uparcie w nim tkwi, co może zdradzać jej sadomasochistyczne skłonności. Agresja obłąkanej w swej miłości Kallypso kieruje się na czas, w momencie owego monologizowania przeciw fatum i przeznaczeniu – jak chce Gutowski¹⁹, może też na gnostyckiego demiurga – jakiegoś deo abscondito, najpewniej zaś na po chrześcijańsku pojętego Boga judeochrześcijan. O ile cały wiersz jest coraz głębiej idącą retrospekcją, o tyle ostatnia zwrotka ma charakter proroczej, choć złowieszczej antycypacji. Kallypso – intencjonalnie – w ramach wypowiedzianego przekleństwa – zabija Boga, nazwanego synekdochicznie „Mocą”:

O ty, co zimne okrążasz padoły
samotny ogniu! (...)
powiedz tej Mocy, która serc nie słyszy,
że tak się zetli, jak serce – w popiele.

Erazm Kuźma miał rację, pisząc o Micińskim jako poecie oksymoronów!²⁰ Bóg, który jest Duchem, wyobrażanym w postaci Ognia i Żaru, spalić się ma „jak serce – w popiele”. Dodajmy, iż w wierszu Jest serca kraj... sytuacja wyglądała odmiennie: to Bóg jest zazdrośnym gnostyckim demiurmem, dokonującym spopielenia siedliska ludzkich uczuć:

Tam żyjesz Ty – i Bóg mi Cię zazdrości –
i weźmie Cię – gdy serce moje spali²¹.

W *Biblii* natomiast czytamy również: „kajam się w prochu i popiele” (Hi 42,6), „ciało obróci się w popiół” (Mdr 2,3), „Serce jego jak popiół, nadzieja jego marniejsza niż ziemia” (Mdr 15,10), „Starł mi zęby na żwirze, pogrążył mnie w popiele” (Lm 3,16). Zawsze chodzi, rzecz jasna, o człowieka, nie o Boga; o ludzkie, a nie Boskie serce. Tak

¹⁷ M. Podraza-Kwiatkowska, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 27.

¹⁸ T. Miciński, *Poezje*, dz. cyt., *Inferno*, s. 60.

¹⁹ W. Gutowski, *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej...*, dz. cyt., s. 222.

²⁰ Zob.: E. Kuźma, *Oksymoron jako gest semantyczny*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. M. Podraza-Kwiatkowskiej, Kraków 1979, s. 195-226.

²¹ T. Miciński, *Poezje*, dz. cyt., *Jest serca kraj...*, s. 57.

więc ostatni wers utworu przypieczętowanie Nietzscheańską „śmierć Boga”, utożsamianego tu z bezduszną, głuchą na cierpienia istot żyjących Mocą.

Zarażona śmiercią, a jednocześnie nieśmiertelna Kallypso jest zaprzeczeniem życia, pojmowanego jako ruch, droga. Związana ze swoją wyspą i grota, swoistego rodzaju *orbis exterior et interior* (przestrzenia zewnętrzną i uwewnętrzną), nie znosi myśli o wędrowaniu. Podobny obraz napotkamy w wierszu *Samobójca*: „(...) i porzuciłem raj i zeszedłem (*sic!*) w czarne grotę”²². Oznaczają one zarówno więzienie podświadomości, jak i krainę śmierci. Z takich przestrzeni pragnie wyrwać się rozbitek. Przywołajmy tu zdanie badacza:

Bohater poezji Micińskiego znajduje się w bezustannym ruchu, idzie, przemierza coraz to nowe obszary. Ruch realizuje się tu we wszystkich możliwych kierunkach: poziomym, pionowym – w górę, pionowym – w dół. (...) Wędrowka morska stała się za sprawą F. Nietzschego symbolem wyzwolenia jednostki od zobowiązań społecznych, oznaką porzucenia stałego domostwa. Burzliwe bezmiary otwierają pole swobodnego zmagania się człowieka z nieludzkim żywiołem, wskazują na relatywizm poznawczy i aksjologiczny.²³

Bohaterka wiersza staje się zaprzeczeniem życia, symbolem stagnacji, śmierci. Wszystko w jej nieustannie otwartych oczach nabiera znamion zagłady: „Fal słucham morskich, zapatrzona w pianę,/ jako w trujący błady kwiat nadziei.” Przywiązana do wyspy staje się jednocześnie jej niewolnicą²⁴. Czuje się osaczona śmiertelnością przestrzenia, ale również uwięziona we własnych, obsesyjnych myślach. Posiada duchową władzę, lecz nie jest w stanie zapobiec własnemu nieszczęściu. Odczuwająca dogłębnie potęgę żywiołów i mocy kosmicznych, posiadająca kontakt z siłami tellurycznymi, staje się z nimi tożsama, symbolicznie pretendując do rangi Matki-Natury.

4. Magna mater

Pierwsze słowa, wypowiedziane przez tytułową bohaterkę, umieszczają ją w jakiejś przestrzeni międzyplanetarnej, wpisują ją i jej ból w wielki alfabet gwiazdozbiorów. Następne wersy brutalnie niejako ściągają bohaterkę w dół – na ziemię, utożsamianą z wielkim cmentarzyskiem:

grobowce straszą mnie, cyprysy w kirze,
a jego nie ma, nie będzie...

Nietrudno zauważyć, iż tak nakreślona przestrzeń jest przeciwieństwem tej, jaka otaczała Homerową nimfę. W *Odysei* wyspa jest pełna bujnej roślinności. Jest bowiem maj i towarzysząca mu pełnia życia: grota obrosła winem otaczają „drzew gaiki”, „woniające cyprysy, topole, osiki”, dalej ciągną się „miękkie łaki (...) przetykane kwiatem/ Fijołków i opichu”, rośliny używanej do plecienia wianków²⁵.

W wierszu Micińskiego odnaleźć można obecne też u Homera cyprysy, nie „woniające” wszakże, lecz „w kirze”, wokół na górach wybuchają i płoną wulkany – złowróżb-

²² T. Miciński, *Poezje*, dz. cyt., *Samobójca*, s. 106.

²³ W. Gutowski, *Wprowadzenie do Xiegi Tajemnej...*, dz. cyt., s. 23 i 26.

²⁴ Jest to popularny u autora *Minotaura* chwyt artystyczny: „Są pisarze, jak Tadeusz Miciński, dla których obsesją główną jest więzienie. Są tacy, dla których obsesją jest wolność, jak Stanisław Wyspiański” – pisze M. Podraza-Kwiatkowska. Zob. tejeż, *Wolność i transcendencja...*, dz. cyt., s. 11.

²⁵ Por.: Homer, *Odyseja*, dz. cyt., Pieśń V, ww. 55-65, s. 71-72.

ny znak zagłady, jeśli są puszcze, to „kamieniste”, dni bohaterki porównane zostają do traw, ale zżętych. Elementy te współtworzą ewidentnie krajobraz śmierci. Dominuje przy tym aura zmierzchu i gwieździstej nocy – ciemna strona dnia i – zarazem wewnętrzny pejzaż pełnej mroku duszy. Pojawiają się również symboliczne kwiaty: lilia, która, jak podaje Ireneusz Sikora, stała się w literaturze młodopolskiej znakiem „wszelkich typowych dla epoki przeżyć emocjonalnych – znużenia światem, pesymizmu, duchowego samotnictwa, bliżej nie określonych tęsknot” i jeszcze wrzos – symbol jesieni, żaloby, śmierci²⁶. Mowa jest też o „trującym, bladym kwiecie nadziei” – być może chodzi znów o lilie. Najbardziej nośne semantycznie okazują się jednak kwiaty egzotyczne, inkrustujące metaforę: „marzeń srebrnych asfodele”. Wspomniany badacz pisze:

Największą popularnością (...) – ze względu na wielowiekową tradycję kulturową – cieszyły się asfodele, gdyż to one właśnie rosły na słynnych Łąkach Asfodelowych w podziemnym państwie zmarłych u starożytnych Greków. (...) W klasycznej wersji mitu o podziemnym państwie zmarłych dusze przybywające do Hadesu czerpały i piły wodę zapomnienia ze znajdującego się tam źródła. Młodopolskie interpretacje poetyckie odwracają jakby tę sytuację – to właśnie kwiaty asfodeli i ich intensywny zapach przynosiły całkowite zapomnienie. Wersję taką zawiera m. in. wiersz Jana Kasprowicza pt. *Oto wieczorny zmierzch*. (...)

W identycznej eschatologicznej funkcji symbolicznej pojawia się motyw asfodeli w twórczości Tadeusza Micińskiego²⁷.

Znamienne, iż sens każdej z czterech strof wyznacza pojawienie się jednego lub dwóch florystycznych symboli:

- 1) cyprys („cyprysy w kirze”) – symbolizują żalobę;
- 2) lilia, wrzos – mogą oznaczać dokonywanie wyboru między miłością ziemską (słodycz i uwodzicielskie piękno kwiatu) a zapomnieniem;
- 3) „trujący blade kwiat nadziei” – łączy się z decyzją pozbycia się nadziei, z rezygnacją;
- 4) asfodele, jemiola (ale złożona w ofierze) – znamionują ofiarę z siebie, zapomnienie.

Możliwe staje się i takie odczytanie, iż Kallypso dobrowolnie zrzeka się pierwiastka żeńskiego: zabija Centaura (symbol namiętności i pożądania), wybiera zamiast miłości ziemskiej bezżenność („a jam wolała śród lilii i wrzosów...”), składa w ofierze jemiolę (symbol obcy starożytnym Grekom i Rzymianom, oznaczający płodność, ale i życie, nieśmiertelność). Ofiarowując jemiolę, zrzeka się też nieśmiertelności i zgadza się na śmierć. W jej monologu zauważalny staje się swoisty proces osiągania pełni osobowości, proces indywiduacji: żal, gorycz i żaloba prowadzą do samopoznania. Wiedza o sobie umożliwia akceptację i umiejętność podejmowania decyzji, a te z kolei wiodą do poczucia własnej mocy. Możliwe, iż w tym znaczeniu wykorzystany jest motyw *androgyny*. W poezji Młodej Polski funkcjonowało nawet przekonanie, iż *androgyny* – występująca już u Friedricha Schlegela, u Słowackiego, wcześniej u Böhme, później u Balzaka i Przybyszewskiego – jest symbolem zintegrowanego, w pełni doskonałego człowieka. W przypadku Kallypso, doprawdy, swoistego to rodzaju integracja, prowadząca do sadomasochistycznej satysfakcji. Jej monolog stanowi ni mniej ni więcej kumulację satanistycznych dążeń. Znamienne też, iż symbolem otwierającym i zamykającym utwór jest serce:

²⁶ Zob. na temat lilii: I. Sikora, *Przyroda i wyobraźnia. O symbolicznej roślinie w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992, s. 59.

²⁷ Tamże, s. 101-102.

Oh, brylantowe iskry na czarnym szafirze
niebiosów – oh, serca mojego łabędzie...
(...)
Lira mi pękła na grani ołtarza
gdybym chciała serce wyplakać swym śpiewem.

I jeszcze koniec utworu:

powiedz tej Mocy, która serc nie słyszy,
że tak się zetli, jak serce – w popiele.

To ostatnie ma ulec unicestwieniu, zamienić się w popiół, na wzór tegoż pierwszego – serca Kallypso. Inaczej poeta nie budowałby porównania i nie wykorzystywał średnika: „jak serce – w popiele”. A więc zarażona śmiercią Kallypso pragnie unicestwienia i rzeczywiście współuczestniczy (biernie bądź czynnie) w śmierci wszelkich istot – począwszy od Centaura, poprzez „wyrżnięte narody”, a skończywszy na owej – tajemniczej – Mocy. Według Odysei może tylko pozornie było na odwrót: nimfa ratowała od śmierci, pielęgnowała, ochraniała, oferując nawet „nieśmiertelność i młodość (...) wieczną”. Miciński jakby odsonił duchowe konsekwencje takiej sytuacji. Jego bohaterka jest jak piękny kwiat, przywabiający owady, aby je pochłonać. Zgodnie z nomenklaturą młodopolską można by ją nazwać kobietą-modliszką, choć widzimy, iż w jej zasięgu znajdują się nie tylko mężczyźni. Można to zrozumieć, uwzględnivszy fakt, iż starożytna, cudnej urody nimfa przeradza się w wierszu z początku XX wieku w symbol Matki-Natury i Matki-Ziemi. Bardziej jednak uśmiercającej, niż dającej życie rodzicielki i żywicielki.

Grobowce, grań ołtarza, góry, wulkany, kamieniste puszcze, grotą, samotna skała, „zimne (...) padolę”, a w końcu – popiół – to elementy ziemi, niczym nie ożywionej, martwej – pozbawionej życia organicznego materii. Grotą, jak i cała wyspa (w *Odysei* była to Ogygia – *Ogygie*, którą etymologowie łączą z sanskryckim *guhati*, „ukrywa”)²⁸, stają się więc pułapką, przypominającą podziemne państwo z rzeką zapomnienia. Kallypso zaś, jako jej mieszkanka, zwabia dźwiękami „spizowej struny” swoje ofiary. Dlatego wszystkie inne byty, pominąwszy nieszczęśliwego rozbitka, ulegają jej nirwanicznemu działaniu:

noc – pożar – wyrżnięte narody
i obłąkane widziadłem dziewice...
Leciały do mnie duchów korowody
za swą królowę biorąc – Osmętnicę;
więc czarodziejskie tworzyłam im raje –
kwieciste, wonne zapomnień ruczaje.

Bunt rodzi się w Kallypso dlatego, iż jej kochanek zostaje przywrócony egzystencji. Jest to więc specyficzna *Magna Mater*. Znamca tej twórczości tak to tłumaczy:

Natura ujawnia wykluczające się aspekty – kochanki i matki. Gdy *anima* wyrażona zostaje w formie „ty” lirycznego, to postać Matki-Kochanki zyskuje rangę podmiotu mówiącego. Matka-Kochanka dlatego nie pozwala bohaterowi połączyć się ze sobą, ponieważ go pociąga, przywabia. To wcale nieabsurdalny paradoks. Wyraża bowiem sprzeczność charakterystyczną dla świadomości neoromantycznej: między czynem a pełnym niemocy marzeniem o czynie, prometejskim działaniem a „zleniwieniem” (Słowacki), postawą aktywistyczną a kwietystyczną.

²⁸ Zob. Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, dz. cyt., s. 529.

(...) Odys ucieka ze świata bogini (...), ponieważ senny spoczynek i poszukująca wędrowka to zupełnie sprzeczne intencje dążeń bohatera i Matki-Natury. Bohater, pragnąc zjednoczyć się z naturą, musi spełnić nieodzowny warunek – zrezygnować z poszukiwania, poddać się hipnozie, zasnąć²⁹.

Utwór Micińskiego charakteryzuje porządek ukrytej psychodramy czy swoistej psychomachii i – zważywszy na obrazoburczy akord wiersza – gigantomachii. Wszystko rozgrywa się na pograniczu jawy i snu, zewnętrznego i wewnętrznego, alegorii i symbolu. Wizyjność wiersza Micińskiego nie zachęca do poszukiwań jednoznacznych interpretacji. Wręcz przeciwnie – zmusza do dostrzeżenia ambiwalencji, tkwiących w kreacji Kallypso. Tytułowa bohaterka jawi się więc jako nieszczęśliwa nimfa i zwodnicza czarownica, jako osamotniona kobieta-matka i jako śmiercionośna *Magna Mater* czy Matka-Ziemia; jako swoista *androgynie* oraz jako niespełniona, „przerwana” kobiecość. Jako cielesno-duchowa osoba ludzka i jako pankosmiczna potęga; istota zmysłowa i mistycyzująca. Dysharmonia i ambiwalencja w kreacji bohaterów były zresztą charakterystyczne dla poezji młodopolskiej.

Podobną niejednorodność można by zauważyć w całej strukturze treściowej dzieła: jest to bowiem utwór o miłości i o destrukcji, o poezji (łabędź, lira) i jej końcu, o zniewoleniu i o tęsknocie za Nieznanym, o mocy i o bezsilności. W tym samym stopniu jest to wiersz genezyjski (o przepoczwazaniu się świata), co katastroficzny (duchem ze Słowackiego); na tyle dionizyjski – co apolliniński. W porównaniu z innymi utworami Micińskiego, jak *Wyspa Gorgon*, *Minotaur*, *Ananke*, gdzie jeszcze bardziej posunięte zostało odmitologizowanie mitologii i udratyzowanie antycznych baśni, można nawet *Kallypso* nazwać dziełem „klasycyzującym”.

²⁹ W. Gutowski, *Wprowadzenie do Xiegi Tajemnej...*, dz. cyt., s. 93-94.

ANEKS

Kallypso

Oh, brylantowe iskry na czarnym szafirze
niebiosów – oh, serca mojego łabędzie...
grobowce straszą mnie, cyprysy w kirze,
a jego nie ma, nie będzie...

Lira mi pękła na grani ołtarza
gdybym chciała serce wypłakać swym śpiewem.
Na górach pali się wulkanów żarza,
jak kiedy leżał rozbitek pod drzewem.
W brązowej twarzy, okolonej mrokiem,
paliły się oczy straszliwe:
skrzydlate słońca gdzieś w jarze głębokim,
dumne, szalone, złe a razem tkliwe.
Raz – kiedy Centaur konał z mego noża –
(poznaję teraz – kara boża...)

Agralu! owoś pędził obłąkany
po kamienistych puszczech i uroczną pieśnią
zakląłeś gwiazdy, Kocytu szatany,
abym ja była z tych, co w mękach nie śnią,
powieki mając kleszczami obcięte –
dni moje – jako trawy zżęte...

Bóg mi się zjawiał w czerwonym piorunie,
za miłość moją darząc tron z niebiosów –
lecz jam wolała wśród lilij i wrzosów
słuchać rapsodu na spiżowej strunie:
noc – pożar – wyróżnione narody
i obłąkane widziałem dziewice...
Leciały do mnie duchów korowody
za swą królowę biorąc – Osmętnicę;
więc czarodziejskie tworzyłam im raje –
kwieciste, wonne zapomnień ruczaje.

Był zmierzch. A na dnie grotty gwiazdy się w jeziorze
złociły, jak połamane w hieroglif miesiące –
on – na samotnej skale, wychodzącej w morze
płakał – i słowa rzucał gorejące –
krzyk przeraźliwy, niby orła w klatce –
wnętrza zadrgały we mnie – a już w matce.
... Płyn! do ojczyzny tęsknisz pewnie –
płyn!... nogi całowałam rzewnie.
Z wichrem poleciał w burzliwej zawiei
straszydła ścigać i łądy nieznane.
Fal słucham morskich, zapatrzona w pianę,
jako w trujący blade kwiat nadziei.

O ty, co zimne okrążasz padoły
samotny ogniu! w zagrobowej ciszy
siejący marzeń srebrnych asfodele –
oto ofiarne ci składam jemioly –
powiedz tej Mocy, która serc nie słyszy,
że tak się zetli, jak serce – w popiele³⁰.

³⁰ T. Miciński, *Poezje*, opr. J. Prokop, Kraków – Wrocław 1984, s. 62- 63.



A. Böcklin, *Meduza*, ok. 1895 r.

Elżbieta Flis-Czerniak
(Lublin)

„JAM JEST GORGONA, – KOCHANKU MYCH ŁON” – MEDUZA W TWÓRCZOŚCI TADEUSZA MICIŃSKIEGO

*Ziemia tchnie
Przelanej krwi poświata, dziwnym blaskiem noc
Przywabia zewsząd greckie mity.*

J. W. Goethe¹

1. Symboliczny krąg Gorgon

Wśród tych mitów, zwabionych na Noc Walpurgi, na germańsko-antyczny sabat w *Fauście* Goethego, znalazła się także blada kobieca zjawia, w której tytułowy bohater widzi swą ukochaną Małgorzatkę, a Mefistofeles – Meduzę. Ta odmienność rozpoznania, fantazmatyczna dwoistość postaci ma swój wymiar symboliczny. Jak wiadomo, autor tragedii zachwycał się podczas swoich włoskich podróży kopia starożytnego popiersia, tak zwaną *Meduzą Rondanini* (IV w. p.n.e.), wyrażającą – zdaniem weimarskiego poety – „kontrast między życiem a śmiercią, między bólem a przyjemnością”². Ale owa dwoistość przedstawienia bohaterki z *Fausta* wydaje się także nawiązywać do jednej z wersji mitu, znanej z Owidiuszowych *Przemian* (IV, 794-807), wedle której słynna z urody, a zwłaszcza z pięknych włosów Meduza miała schadzkę z Posejdonem w świątyni Ateny. Bogini, karząc dziewczynę za zbezczeszczenie świętego miejsca, zamieniła jej włosy w przerażające węże. Przejście od rozkoszy do cierpienia, od piękna do brzydoty nadaje tytułowej postaci piętno tragiczne, co, jak zobaczymy, wyzyska w swojej twórczości Tadeusz Miciński.

Aureola z węzowych splotów jest, obok zabójczego spojrzenia, głównym atrybutem Meduzy, wskazującym dodatkowo na związek tej postaci ze światem podziemnym. Stąd to chtoniczne monstrum, jedyna śmiertelna z trzech Gorgon, córek morskiego bożka Forkysa i Keto, bywa interpretowana jako wcielenie trójistnej Wielkiej Bogini, mitycznej *Tellus Mater*. Wąż – zwierzę o charakterze lunarnym i tellurycznym, o czym pisze Eliade³, był atrybutem wielu bogiń: Hekate, Artemis arkadyjskiej, Persefony, frygijskiej Kybele i egipskiej Izydy. Będąc bóstwami dającymi, ale też i odbierającymi życie w

¹ J. W. Goethe, *Faust. Tragedii część druga*, przeł. i posłowiem opatrzył A. Pomorski, Warszawa 1999, s. 305.

² Tenże, *Italienische Reise*, cz. II. Cyt. za: M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, słowo wstępne M. Brahmery, Warszawa 1974, s. 400, przypis 2.

³ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 2000, s. 185-187.

wielkim cyklu przyrody, zajmowały one centralne miejsce w prehistorycznych społecznościach matriarchalnych, w archaicznych rytach płodności, wiążąc symbolikę regeneracyjną z funeralną, śmierć z odrodzeniem⁴. Stanowiły zatem kompleks religijno-symboliczny o charakterze spolaryzowanym (łono-grób jako labirynt Wielkiej Matki).

W przypadku Gorgon – mimo iż zdaniem Leo Frobeniusa jest Meduza symbolem zjednoczenia przeciwieństw⁵ – doszło do rozszczepienia tych treści symbolicznych. Zostały one wyposażone w „ewidentną symbolikę straszliwej matki (*Dea inversa*), uosabiającej tylko destrukcyjny aspekt natury”⁶. Ich śmiertcionośnym narzędziem było spojrzanie, które wszystkie żywe istoty obracało w kamień. Trwożę, jaką wzbudzały w śmiertelnych, przechowuje pradawna onomatopeja: w nazwie *Gorgones* znajduje się ten sam „pierwiastek dźwiękonaśladowczy, który słyszymy w greckim przymiotniku *gorgos*, «straszny», «dziki», spokrewniony zresztą w uniwersum indoeuropejskim ze słowiańską «grozą»⁷. Etymologia imienia Meduza – „Władnąca” (dwie pozostałe siostry nazywają się: Steno, czyli „Silna” i Euryale – „Daleko-Skacząca”) wiąże się ze słowem „władczyni” (porównaj imiona innych bohaterek mitycznych: Medea, Andromeda), co podkreśla złowrogą moc postaci. Nic dziwnego więc, iż właśnie ona stanie się w późniejszych wiekach częstym elementem stylizacji kobiety fatalnej, władczej i okrutnej, niosącej mężczyźnie zgubę. Zgodnie jednak z greckim mitem, to Meduza została ofiarą herosa Perseusza, który przy pomocy olimpijskich bogów: Ateny i Hermesa adamantowym sierpem *harpe* (tym samym zresztą, którym Kronos dotkliwie okaleczył swego ojca – Uranosa, co ma istotne znaczenie) odciął jej głowę. Ofiarował ją później bogini Atenie Pallas, a ta nosiła przerażające i zamieniające w kamień oblicze, tzw. *gorgoneion*, na tarczy. Często także koszmarną maskę kobiety-potwora umieszczano w starożytnej Grecji na przedmiotach codziennego użytku jako znak apotropaiczny, odwracający zło i odstraszający śmierć⁸.

Meduza w sztuce antycznej przedstawiana była z torsem kobiecym, spiżowymi pazurami, złotymi skrzydłami i głową, otoczoną węzowymi splotami, o rozwartej paszczy, z której sterczały kły, a często także zaśliniony język. Taki jej wizerunek znajdował się na frontonie świątyni Artemidy na wyspie Kerkira (ok. roku 580 p.n.e.), na terakotowej płycie w sanktuarium Apolla w Syrakuzach (ok. roku 570 p.n.e.) oraz na metopie ze świątyni w Selinucie (ok. roku 540 p.n.e.) i w Didymie (II w. p.n.e.). W przerażającym obrazie Meduzy wyróżnić zatem można cechy będące znakami biegunowego porządku świata: orła i węża, nieba i ziemi, lotu i pełzania, dzikości drapieżnego zwierzęcia i miękkości kobiety, co, jak pamiętamy, pozwoliło Frobeniusowi uznać ją za symbol zjednoczenia przeciwieństw.

Postawić należy pytanie o sposób funkcjonowania tego antycznego motywu w kulturze. Wydaje się, iż wskazać można dwie główne role, w jakich Meduza pojawia się w

⁴ Por. R. Graves, *Biała bogini*, przekł. I. Kania, Warszawa 2000; M. Gimbutas, *The Gods and Goddesses of Old Europe 7000 – 3500 BC*, Los Angeles 1974; teźże, *The Civilization of Goddess*, San Francisco 1991; A. Szyjewski, *Bogini-Matka*, w: *Religia. Encyklopedia*, t. 2, Warszawa 2001, s. 162-164.

⁵ Zob. L. Frobenius, *Histoire de la civilisation africaine*, Paryż 1952.

⁶ J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przekł. I. Kania, Kraków 2001, s. 141.

⁷ Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1999, s. 436.

⁸ Także współcześnie wizerunki Meduzy można znaleźć na przedmiotach użytkowych w południowych Włoszech. Tzw. *Trynakria* (motyw ikonograficzny przedstawiający skrzydlatą głowę Meduzy o węzowych splotach otoczoną symetrycznie trzema nogami, ustawionymi w kształcie koła) jest herbem Sycylii.

późniejszych artystycznych realizacjach, których zresztą oddzielenie jest pewną sztucznością, acz pożyteczną z punktu widzenia prowadzonych analiz. Po pierwsze zatem, postać ta funkcjonuje jako ikona estetyczna, promująca ostre jakości artystyczne: makabryczną groteskę, urzekającą brzydotę, frenezję, grozę, czyli to, co Mario Praz w książce *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej* ujął w formułę „meduzyjskiego piękna”; piękna „zagrożonego i pokalanego”⁹, wywołującego paroksyzm zachwyty i odrazy; piękna, które powstaje w wyniku przekroczenia kanonu mimitycznego, opartego na zasadzie harmonijnego odtwarzania praw natury. Taka koncepcja wyraźnie zmanifestowana została w wierszu Shelleya *Meduza*. Powstał on pod wpływem oglądanego we florenckiej galerii Uffizich w 1819 roku obrazu flamandzkiego malarza¹⁰, przedstawiającego najślawniejszą z Gorgon. Zacytujmy fragment tego wiersza: „To nieopanowany urok grozy: / węże migocą miedzianym blaskiem / wznieconym w ich zawiłych splotach, / a blask ów stwarza wokół jakby drgającą aureolę, / [...] ruchome zwierciadło / dla całego piękna i całej grozy tej głowy – / oblicze kobiety o wężowych włosach, / która po śmierci wpatruje się w niebo z wilgotnych skał”¹¹. Wiersz ten gromadzi motywy charakterystyczne dla romantycznej estetyki frenezji: blade oblicze ściętej głowy, kłębowisko węży, okrucieństwo śmierci, złowrogie światło itp.

Drugi ze sposobów wykorzystania motywu Meduzy wiąże się z, mieszczącym się w nim, kompleksem znaczeń archetypalno-symbolicznych. Psychologia głębi strach przed potworem interpretuje jako elementarny lęk pierwiastka męskiego przed żeńskim (Erich Neumann)¹². Bohater, który jest reprezentantem słońca, światła musi wejść do jaskini, ciemnej groty, by zabić smoka. Jean Clair w książce *Meduse: contribution a une anthropologie des Arts du visuel*, wydanej w Paryżu w 1989 roku, przedstawia psychoanalityczną interpretację wątku Meduzy. Jego zdaniem jest on ilustracją męskiego fantazmatu kastracji i lęku przed nią, lęku przed kobiecymi narządami płciowymi. Meduza to budząca przerażenie głowa, która jest jednocześnie łonem. Opisywane przez Jeana Claira „doświadczenie Meduzy” (*l'expérience Méduse*) polega zatem na podświadomym łączeniu seksu ze śmiercią. Podobnie tę mityczną postać interpretuje Pascal Quignard w książce zatytułowanej *Seks i trwoga*. Wskazuje on na obecny w tradycji greckiej kompleks znaczeń, na który składają się: sen, fantazmat erotyczny i widmo śmierci – Hypnos, Eros i Tanatos. Spojrzenie Gorgony – jak pisze Quignard – „to spojrzenie erotyczne, hipnotyczne i «tanatyczne»”¹³. Ten sposób interpretacji mitu o Meduzie każe widzieć w niej jedną z najważniejszych figur bestiarium podświadomości, w którym kwestie płci odgrywają tak istotną rolę. Odnosząc się do tego, co archaiczne, do materii pierwotnej, potwornej i pozbawionej kształtu, związanej z chtonicznymi siłami życia, staje się ona symbolem kobiecości w jej aspekcie wzbudzającym lęk. Odpowiada symbolicznie wyobrażeniom labiryntu, Wielkiej Matki Ziemi, kompleksowi zna-

⁹ M. Praz, dz. cyt., s. 39.

¹⁰ Przez długie lata autorstwo tego obrazu, niesłusznie, przypisywano Leonardowi da Vinci. Miciński, przywołując w swojej twórczości „Lionardowską Meduzę”, nawiązywał do tego właśnie najbardziej znanego wizerunku mitycznej bohaterki z płótna flamandzkiego mistrza.

¹¹ M. Praz, dz. cyt., s. 39.

¹² Zob. M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 252. Zob. także: E. Neumann, *The Great Mother. An Analysis of the Archetype*, Princeton 1974.

¹³ P. Quignard, *Seks i trwoga*, przeł. i posłowiem opatrzył K. Rutkowski, Warszawa 2002, s. 61.

czeniuowemu: „łono – grób”¹⁴. Stąd jej atrybuty: wąż, księżyc, woda, ciemność. Przypomnijmy, że trzy Gorgony zamieszkują w skalnej pieczarze nad oceanem na mitycznych antypodach, Hiperborejach, czyli w najdalej na północ zlokalizowanej części antycznego świata, tuż u bram Nocy.

Jeszcze inną interpretację symboliczną postaci Gorgon podają autorzy francuskiego słownika symboli: Jean Chevalier i Alain Gheerbrant¹⁵. Oznaczają one – ich zdaniem – przeciwnika, wroga, którego należy pokonać, zwalczyć (*l'ennemi à combattre*). Euryale symbolizuje perwersje seksualne, Steno – wynaturzenia społeczne, zaś Meduza, główna z nich – podobnie jak inne chtoniczne potwory: Erynie i Harpie – podstawowe destrukttywne czynniki psychiczne, takie jak wyrzuty sumienia czy poczucie winy, blokujące harmonijny rozwój duchowy. Ta mityczna postać miałaby więc związek z samopoznaniem, z penetracją nieświadomości, na co wskazuje pojawiający się, tak jak w micie o Narcyzie, motyw-symbol lustra, odbicia (Meduza ujrawszy odbitą własną twarz w tarczy Perseusza, zamarła z przerażenia, co pozwoliło herosowi odciąć jej głowę). Symbolizowałyby zatem – jak podają autorzy słownika za Paulem Dielem – negatywny, „zdeformowany obraz samego siebie” (*l'image déformée de soi*). Tak też, jak się wydaje, interpretować można postać Meduzy, zamieszkującą VI krąg *Piekieł*, tę, która staje na drodze Dantemu podczas piekielnej peregrynacji (*Piekieł*, IX, 52-57).

Warto w tym miejscu przytoczyć słowa Caravaggia, jednego z najbardziej znanych, obok Rubensa, portrecistów naszej bohaterki, który wypowiedział taką oto refleksję metaartystyczną, autotematyczną: „Każdy obraz jest głową Meduzy. Strach można zwalczyć obrazem strachu. Każdy malarz jest Perseuszem”¹⁶.

2. Młodopolska Meduza Micińskiego

Meduza, jeden z charakterystycznych dla naszego kręgu kulturowego symbolów-mitów, które – jak podaje Maria Podraza-Kwiatkowska – „są wynikiem poszukiwania zbiorowej, ogólnoludzkiej, ponadczasowej świadomości”, ale jednocześnie „wyrazem problematyki typowej dla epoki”¹⁷, cieszyła się więc u artystów przełomu XIX i XX wieku dużą popularnością, zwłaszcza u malarzy preraphaelitów i symbolistów. Wystarczy wymienić poświęcone tej postaci mitycznej obrazu pędzla Arnolda Böcklina, Franza von Stucka i Simeona Solomona, rysunki amerykańskiego symbolisty Elihu Veddera i Belga Fernanda Knopffa (*Krew Meduzy*, *Śpiąca Meduza*), płótna: *Zgubna głowa* oraz *Narodziny Pegaza i Chryzaora z krwi Meduzy* Edwarda Coleya Brune`a-Jonesa¹⁸. Wężowłose Gorgony, symbolizujące perwersyjny splot piękna i deformacji, inspirowały także Jacka Malczewskiego. Przypomnijmy powstałe na początku minionego wieku jego dzieła: *Meduza* (1900), *Portret Tadeusza Błotnickiego z Meduzą* (1902) czy *Autoportret z Gorgonami* (1918).

¹⁴ Zob. M. Sjo, B. Mor, *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth*, San Francisco 1987, s. 84.

¹⁵ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, couleurs, nombres*, Paris 1974, s. 381-383 (hasło: *Gorgones*).

¹⁶ Cyt. za: P. Quignard, dz. cyt., s. 64.

¹⁷ M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 130.

¹⁸ Pragnę w tym miejscu wyrazić podziękowanie prof. G. Iglińskiemu za zwrócenie mojej uwagi na obraz *Zgubna głowa* E. C. Brune`a-Jonesa.

Ten antyczny temat pojawił się również w malarstwie Wojciecha Weissa. Na jego płótnie z 1904 roku widzimy pochylonego nad odciętą głową monstrum o węzowych włosach zadumanego (?), zahipnotyzowanego (?) jej widokiem Perseusza. Meduzie zadedykował także swój dramat na początku zeszłego stulecia Cezary Jellenta¹⁹. Jego utwór stał się następnie librettem do opery skomponowanej przez Ludomira Różyckiego, noszącej również w tytule imię tej mitycznej bohaterki. W tym, jak wypada podejrzewać, jeszcze niepełnym młodopolskim rejestrze antycznego motywu nie może zabraknąć wiersza Lucjana Rydla. Tytułowa Meduza została tu przedstawiona nie tylko jako przerażające monstrum, ale stała się także nośnikiem niepokojących treści egzystencjalnych, upostaciowaniem rozpacz. Jak można domniemywać, Rydlowski wizerunek bohaterki wiersza inspirowany był płótnem Arnolda Böcklina:

Ale stokroć straszniejsze, niż oślizłe gady,
Których splot wściekły syczy, gmatwa się i kłębi –
Są te dwie łzy czerwone na jej twarzy bladej.

Żaden mróz tych piekielnych kropel nie oziębi,
Płynął, krwawe po sobie wypalając ślady:
Tak Rozpacz tylko płacze w ducha czarnej głębi...²⁰

Duże zainteresowanie tą właśnie bohaterką z mitologii antycznej w epoce fin de siècle'u tłumaczyć z pewnością należy ogromną popularnością w owym okresie tematu kobiecości demonicznej i grzesznej (przypomnijmy powodzenie, jakim cieszyły się biblijne grzesznice: Ewa, Salome czy Maria Magdalena²¹), kobiecości postrzeganej jako destruktywny żywioł, niosący zgubę mężczyźnie, reprezentującemu wartości duchowe i intelektualne.

Na polu literatury polskiego modernizmu jedno z najciekawszych realizacji i odwołań do tego motywu znajdziemy w twórczości Tadeusza Micińskiego. W jego utworach Meduza pojawia się oczywiście jako jeszcze jedno wcielenie młodopolskiej *femme fatale*, ale jednocześnie konwencja ta zostanie u niego w oryginalny sposób przełamana, przekroczone. Świetnym tego przykładem jest, pochodzący z tomiku *W mroku gwiazd* (1902), wiersz z cyklu *Zatoka tęcz* zatytułowany imieniem „kobiety o węzowych włosach”, jak pisał o niej Shelley. Tytułowa Meduza staje się tutaj symbolem tragizmu bytu. Przypomnijmy, że w słowniku Micińskiego figuruje, często przez niego używane na określenie własnej kondycji (a znane także Nietzsche'mu), słowo „hiperborejczycy”. To ci, którzy, jak mitologiczne Gorgony, żyją na metaforycznych antypodach; to ludzie, w których życiu obecna jest stale straceńcza perspektywa transgresji. Taką postawę prezentuje podmiot wiersza, noszący kobiecą maskę Meduzy.

W utworze pojawiają się elementy charakterystyki postaci zgodne z jej wizerunkiem mitologicznym: chthoniczna przestrzeń, którą zamieszkuje, węzowe sploty nad głową („nad mą głową syczy węzów gniew”²², w. 17), pełne grozy, obłąkańcze spojrzenie („ale się spojrzeć strzeż w lico Meduzy”, w. 28). Poprzez swój mitogenetyczny związek z postaciami wielkich archaicznych bogiń, o czym na wstępie pisaliśmy, tytu-

¹⁹ C. Jellenta, *Meduza. Fantazja dramatyczna w 3 aktach*, Kraków 1912.

²⁰ L. Rydel, *Wybór poezji*, Kraków 2003, s. 67.

²¹ Zob. D. Trześniowski, *Biblijne twarze i maski. Młodopolski portret kobiety*, w: *Modernizm i feminizm. Postacie kobiece w literaturze polskiej i obcej*, red. E. Łoch, Lublin 2001, s. 135-151.

²² T. Miciński, *Wybór poezji*, wstęp i opracowanie W. Gutowski, Kraków 1999, s. 184. Wszystkie kolejne cytaty pochodzą z tego tomu.

łowa Meduza może być interpretowana jako *Tellus Mater*, Matka Natura, na co wskazywał w swoich interpretacjach Wojciech Gutowski²³. Jej monolog należałoby wtedy potraktować jako przewrotne wyznanie miłosne, modlitwę oblubienicy, będącej tellurycznym bóstwem, skierowane do uranicznego boga z hierogamicznego związku ziemi i nieba. Ale mityczno-religijne sensy w wierszu mają wyraźnie (i świadomie) charakter synkretyczny, pogańsko-chrześcijański:

Bo Cię tak wielbię, żeś mnie bardzo zmęczył,
i smagał grzechem i pędził mnie wzwyż
a nad przepaścią Anioł się rozłęczył –
i gwiazd obłędem serce me uwieńczył –
i wznosił na krzyż. (w. 21-25)

Podmiot wiersza *Meduza* wydaje się przyjmować ten pogląd, według którego grzech i cierpienie stają się elementem boskiej pedagogii, mającej na celu moralne doskonalenie się człowieka. Ale męka krzyżowa, która przywołuje przeciw kategorię ofiary, czyli dobrowolnego przyjęcia cierpienia, nie przynosi łaski odkupienia, nie prowadzi do wewnętrznego odrodzenia i wyzwolenia z symbolicznego mroku. Pogłębia tylko dramat podmiotu jako istnienia tragicznie rozdartego, poddanego nieustannym cierpieniom i nękanego tęsknotą. Świadomość przepaści oddzielającej dwie sfery bytu: szczęśliwą, sakralną przestrzeń raju oraz mroczną otchłań, widmowe, chtoniczne królestwo śmierci i ruin (obrazowość katastroficzna), świadomość nieskończonego wprost oddalenia Stwórcy od stworzenia²⁴ („Ty żyjesz w raju, // ja mrę na Golgocię –”, w. 11) staje się źródłem męki i podejrzeń („Bóg się wyparł nas”, w. 5). Golgota, uświęcone niewinnie przelaną krwią miejsce ofiary Baranka Bożego, która zgodnie z przepowiadaniem biblijnym odnowiła przymierze między ludźmi a ich niebiańskim Ojcem, w wierszu nie tylko nie przybliży w sensie soteriologicznym człowieka do Boga, lecz wręcz staje się znakiem ontycznej przepaści, którą Stwórca oddzielił stworzenie od siebie. Krzyżowa męka tytułowej Meduzy przedstawiona jest jako akt obłąkańczy, który zamiast odrodzenia przynosi pogrążenie w otchłaniach, uwięzienie w Tartarze, na samym dnie piekieł:

W zimnym Tartarze – ja posąg antyczny,
z torseem bez kolan i oczyma z dziur –
uśmiech na twarzy mojej sardoniczny,
a w piersiach źródło miłości mistycznej,
jak tęcza z chmur. (w. 31-35)

Dobrowolne przyjęcie cierpienia nie znosi tragizmu istnienia. Filozoficzno-religijne próby racjonalizacji doświadczenia nieszczęścia poprzez włączenie go w boski plan wychowawczy (tak zwana *oeconomia divina*) poddane zostają w wierszu rewizji, podobnie jak mistyczna wiara, znamienna dla świadomości mesjanistycznej, w zbawcze odrodzenie przez cierpienie i śmierć, w zwycięstwo „zwycięstwem Golgoty”²⁵. Tak jak u Rydla, Me-

²³ Por. W. Gutowski, *W poszukiwaniu życia nowego. Mit a światopogląd w twórczości Tadeusza Micińskiego*, w: *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002, s. 97.

²⁴ Świadomość „niewspółmierności bytu człowieka i Boga, wielkości Absolutu i bezsilności ludzkiej duszy” to, zdaniem W. Stróżewskiego (*Metafizyka i poezja*, w: *Stulecie Młodej Polski*, studia pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1995, s. 88), znamienny rys poezji T. Micińskiego.

²⁵ Por. słowa: „I zwyciężysz – lecz zwycięstwem Golgoty” z wiersza J. Słowackiego *Na sprowadzenie prochów Napoleona*, w: *Wiersze i poematy*, dz. cyt., s. 42.

duza Micińskiego to Rozpacz, która „płacze w ducha czarnej głębi”. Ale dodatkowo u autora zbioru W mroku gwiazd mityczna bohaterka utworu umieszczona zostaje w kontekście teologicznego pytania: Cur Deus homo?, dlaczego Bóg stał się człowiekiem? Przywołując historię Upadku, Meduza urasta do rangi symbolu zdegradowanej przez Boga ludzkości, napiętnowanej grzechem, naznaczonej cierpieniem i skazanej na śmierć. Søren Kierkegaard, duński myśliciel, który rozpacz rozpatrywał jako jedną z podstawowych kategorii egzystencjalnych swojej filozofii, pisał, iż jest ona „chorobą na śmierć”, „pełną męki sprzeczności, chorobą samą w sobie, wiecznym umieraniem”²⁶. Pojawia się tam, gdzie nie ma nadziei na wieczność, i jest wynikiem, uświadomionego bądź nie, lęku przed nicością, niebytem i absurdem istnienia zakończonemu ostatecznie śmiercią. Takie doświadczenie ukazane zostało w utworze Micińskiego. W wierszu Meduza zabrakło perspektywy zbawienia i rajskiej wieczności. Dystans ontyczny (wieczność, nieśmiertelność – przemijalność, śmiertelność) oddzielający Stwórcę od stworzenia, płonność nadziei związanych z ideą zbawczej ofiary – to tematy poetycko zobrazowane w utworze.

Ofiara krzyżowa nie przyniosła odkupienia i w związku z tym ludzkości zagraża otchłań nicości, „gdzie Bóg się wyparł nas”. Miciński świadomie, jak się wydaje, zongluje znakami kulturowymi, przechodząc z kręgu wartości chrześcijańskich związanych z pojęciem odkupienia do kulturowego kręgu starożytności z jej centralnym pojęciem tragiczności i fatum. Podmiot pozostaje bytem tragicznie rozdartym pomiędzy demonizmem a świętością; ironią, sceptycznymi kalkulacjami rozumu („sardoniczny uśmiech”, w. 33) a żarliwym uczuciem; nienawistnym gniewem, grożącym bogoburczym buntem a mistyczną miłością, o której nie wiadomo, czy nie jest obłudą, zwodniczą iluzją, prowadzącą ku samozatraceniu. Tytułowa Meduza to hipostaza tej rozpaczki i grozy, jaką niesie ze sobą egzystencja uwikłana metafizycznie w sprzeczności i wikłająca w te sprzeczności człowieka, *ho anthropos*, zmuszonego żyć w świecie ukonstytuowanym przez przeciwstawne porządki i sfery wartości.

Zupełnie inaczej sfunkcjonalizowany, włączony w odmienną strukturę znaczeniową został omawiany mitologiczny wątek w kolejnym wierszu z tego cyklu – *Wyspa Gorgon*. Gorgona występuje tutaj jako kusicielka-zwodnica, pragnąca usidlić bohatera, zwiędniętego z obranej drogi. Semantyka tej postaci bliska jest innym bohaterkom mitologii i wchodzi z nimi w korelacje, zgodnie z zasadą, którą odnotowuje w swojej interpretacji wiersza Beata K. Obsulewicz: „w *Wyspie Gorgon* mit ulega transformacji fabularnej, wychodzi poza swoje naturalne granice, łączy się z okruciami innych mitów i innych tradycji”²⁷. „Rekonstruuje” mityczny portret Gorgony (niezwykła moc oczu, obracająca żywe istoty w kamień, skrzydła)²⁸, Miciński wzbogaca go o nowe treści. Wykorzystuje do tego inne postacie mitologiczne: syreny, zwabiające swym śpiewem żeglarzy, których okręty rozbijały się potem na skałach („Gorgon śpiewnych łąd”, w. 35), oraz uwodzicielkę Odyseusza – nimfę Kalipso, która więziła bohatera spod Troi na swej wyspie przez dziesięć lat, obiecując nieśmiertelność („W jedwab Cię miękkiej otulę niewoli”, w. 48; „ja nieśmiertelną jestem, w śmierci młodą”, w. 53). W ten sposób za sprawą Gorgony perspektywa wędrowni i narodowego czynu wyzwolenczego („płynę wygnaniec,

²⁶ S. Kierkegaard, *Albo-albo*, t. I, przeł. i wstępem opatrzył J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1982, s. 20.

²⁷ B. K. Obsulewicz, *Wokół «Wyspy Gorgon»*, w: *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, P. Próchniaka i M. Stali, Kraków 2004, s. 341.

²⁸ Zob. tamże, s. 332.

zabójca ojczyzny”, w. 32; „na Eleuzyjskich polach jest Twój lud”, w. 55) który, jak można sądzić, był misją bohatera lirycznego, została zmieniona na stan poetycznego marzenia i alienacyjnych tęsknot.

Żegluga po *mare tenebrarum* przyniosła spotkanie z Gorgoną, symbolizującą tutaj także wyrzuty sumienia i poczucie winy („biedna królewna, gnijąca wśród kęp!...”, w. 4). Śmierć królewny (Andromedy?, ojczyzny?) to konsekwencja niemocy bohatera, jego niezdolności do pokonania Gorgony, wyłaniającej się z bestiariusz podświadomości. Poszukując wolności, poddaje się on zniewalającemu urokowi tej postaci, która ma charakter tak erotyczny, jak i hipnotyczny oraz tanatyczny („kogo ja dotknę – ten nie wstanie już // z sennego łoża moich czarnych róż”, w. 46-47). Fatalna kochanka, zimna i zaborcza, odpowiada symbolicznie wyobrażeniom labiryntu Wielkiej Matki. W wierszu pojawia się też związany z nim znaczący kompleks znaczeniowy: „łono – grób” („Jam jest Gorgona, – kochanku mych łon – // słyszysz – wieczorny znów ci zagrał dzwon”, w. 60-61). Znajdująca się w klauzulach dwóch ostatnich wersów utworu para wyrazowa „łono – dzwon” na zasadzie asocjacji przywołuje jeszcze jeden rym: zgon²⁹. W wyobrażeniu Micińskiego z wiersza *Wyspa Gorgon* sen, fantazmat erotyczny i widmo śmierci łączą się w jedną całość, zgodnie z Quignardowską interpretacją mitu o Meduzie.

3. Spojrzenie Bazylissy

Jedną z najciekawszych, najbardziej oryginalnych kreacji Micińskiego jest z pewnością bohaterka dramatu *W mrokach złotego pałacu czyli Bazylissa Teofanu*. Kreacja ta koresponduje z ukazaną w wierszu *Meduza* postacią, która, jak to wcześniej stwierdziliśmy, oddaje tragizm bytu z jego straceńczą perspektywą transgresji oraz metafizyczne uwikłanie egzystencji w nieprzewidywalne sprzeczności. Symbolizuje zatem grozę istnienia i „tajemnicę Jaźni”, co zapowiedział w przedmowie sam autor: „O głębiny ducha ludzkiego, o tajemnice Jaźni, przejawiającej się w tych świętych Apokaliptycznych czasach Bizancjum na szczytach jego potęgi, walczę przede wszystkim, teraz jak i zawsze”³⁰. W tym „monodramacie, czyli dramacie jednej, wyodrębnionej i tragicznie skolidowanej Jaźni”³¹ – jak scharakteryzował utwór w swej recenzji Tadeusz Nalepiński – Teofanu staje się, jak moglibyśmy nieco metaforycznie powiedzieć, żywą (oczywiście na sposób dramatyczny) ikoną dążenia do zjednoczenia przeciwieństw:

BAZILEUS ROMAN: Teofanu, zamiast ikony Matki Boskiej dajesz mu własną!

BAZYLISSA TEOFANU: Matkę Boską żywą –

BAZILEUS ROMAN: ...piekielną!³²

Boska i piekielna, święta i przeklęta – to sprzeczne postawy, które usiłuje pogodzić Bazylissa, marząc o narodzeniu się nowego człowieka: „człowieka całego”, człowieko-boga. Ale droga do boskości projektowana przez Teofanu wiedzie przez lucyferyczny demonizm, którego żywiołem jest zniszczenie, śmierć i nicość:

²⁹ Taki rym „dzwon – zgon” pojawia się w innym wierszu z tomu *W mroku gwiazd*, a mianowicie w utworze *** (*Bądź zdrowa!*).

³⁰ T. Miciński, *W mrokach złotego pałacu czyli Bazylissa Teofanu*, w: *Utwory dramatyczne*, t. 2, wybór i opracowanie T. Wróblewska, Kraków 1979, s. 9. Wszystkie kolejne cytaty pochodzą z tego wydania dramatu. W nawiasie podaję numer strony.

³¹ T. Nalepiński, *Tad. Micińskiego: «Bazylissa Teofanu»*, „Krytyka” 1909, t. II, s. 342.

³² T. Miciński, *W mrokach złotego pałacu czyli Bazylissa Teofanu*, dz. cyt., s. 21.

BAZILISSA TEOFANU: (*patrząc w ikonę Matki Boskiej*) wszak jestem w głębinie mej duszy, jak Ty – matką niezmiernego ideału! Lecz nie, dość tych marzeń – [...] Teraz jestem potwór zrodzony przez Noc: Madonna Piekieł. Krew, morderstwo i bestialskie żądze... (s. 110)

Intrygujące wydaje się to, że wizja ta znajduje swój ikonograficzny odpowiednik w najstarszej ikonie znalezionej na ziemiach polskich, gemmie bizantyjskiej (znajduje się ona obecnie w Muzeum Narodowym Ziemi Przemyskiej), pochodzącej najprawdopodobniej z początku XI lub z końca X wieku, chociaż kwestia ta nie została jak dotąd ostatecznie rozstrzygnięta³³. Znalaziono ją przypadkowo w Przemyślu w 1897 roku, a pierwsza wzmianka o zabytku pochodzi z 1909 roku (to także rok opublikowania dramatu). Gemma wykonana jest z heliotropu zielonego z pasemkami brązowymi i nielicznymi żółtymi, z dość wysokim reliefem, który na awersie przedstawia głowę w nimbie składającym się z ośmiu rozchodzących się promieniście węży, zidentyfikowaną jako wizerunek Meduzy³⁴. Wokół niej umieszczony jest napis w języku greckim: „Panie przybądź na wezwanie noszącego”. Na rewersie znajduje się postać Théotokos-Bożarodzielki, w pozie orantki, z aureolą nad głową, monogramem MP, symbolizującą pierwotnie ludzką duszę, a także Kościół. W zewnętrznym otoku znajduje się, analogicznie jak na awersie, napis w języku greckim, ale o odmiennym brzmieniu: „Hystero czarna, uczerniona uspokój się jak wąż, ucisz jak morze, ułagódź jak owieczka i odpocznij jak kot”³⁵.

Gemma łączy w sobie przeciwstawne elementy pogańsko-magiczne z wschodnio-chrześcijańskimi, a napis zamieszczony po obu stronach podkreśla ich komplementarność. Takie zestawienie wizerunków: Matka Boska – Meduza może wydawać się szokujące, pamiętajmy jednak, że w chrześcijańskim Bizancjum jeszcze w X wieku obchodzono Brumalia, podczas których śpiewano hymny i pieśni, sławiące między innymi Dionizosa i Matkę Boską³⁶. Ten „przeżytek pogańskiej uroczystości” (s. 69) ukazany zresztą został w akcie III: *Misterium* dramatu Micińskiego. Wart odnotowania jest tu także fakt, iż głowy Meduzy wspierają kolumny bizantyjskiej Cysterny Bazylikowej, wzniesionej w Konstantynopolu przez cesarza Justyniana (532 rok). W chrześcijańskim świecie Bizancjum antyczne, pogańskie mity są dalej obecne, chociaż – jak moglibyśmy powiedzieć – zeszyły do „podziemi” oficjalnej kultury.

Gemmę przedstawiającą na awersie głowę Meduzy, a na rewersie postać Théotokos-Bożarodzielki uznać można za *image essentielle* głównej bohaterki dramatu. To wizualny znak-symbol „tajemnicy Jaźni” – o której pisał Miciński we wstępie – rozpiętej między przeciwnościami, ale przeciwnościami dialektycznie się dopełniającymi. Bizantyjską gemmę potraktować można jako symboliczny, ikonograficzny odpowiednik (to jego żeńska, jak moglibyśmy powiedzieć, wersja) metafizycznej formuły „chrystusowego lucyferyzmu”, fundamentalnej dla światopoglądu Micińskiego.

Sposób charakteryzowania bohaterki oscyluje między sacrum a demonicum. Oszalałmiąco piękna Teofanu jest jednocześnie pełną miłości macierzyńskiej matką, jak i okrut-

³³ Zob. E. Gąssowska, *Bizancjum a ziemie północno-zachodnio-słowiańskie we wczesnym średniowieczu*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1979, s. 158.

³⁴ Zob. V. Laurent, *Amulettes byzantines et formulaires magiques*, „Byzanthinische Zeitschrift” 1936, t. 26; J. Spier, *Medieval Byzantine Magical Amulets and their Tradition*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1993, vol. LVI.

³⁵ Tłumaczenie własne autorki za: V. Laurent, dz. cyt., s. 305. Zdaniem autora artykułu, jest to formuła magiczna odnosząca się do demona.

³⁶ Zob. przypis T. Wróblewskiej w: T. Miciński, *W mrokach złotego pałacu czyli...*, dz. cyt., s. 315.

ną, dopuszczającą się zbrodni władczynią; wzbudza tak zachwyt, jak i przerażenie. Te sprzeczne jakości i dyspozycje psychiczno-duchowe wyraża sama Bazylissa, mówiąc o sobie: „Jestem Marią Medeą!” (s. 92). Ta symboliczna identyfikacja wiąże się z miejscem, jakie zamieszkuje bohaterka w akcie III (misterium) – to grotka-klasztor, miejsce święte i przeklęte („Medea zamordowała tu niegdyś swe dzieci, lecz pustelnicy, wzniosłszy klasztor nad piekłem tej zbrodni, zamienili w miejsce zbawienia”, s. 69). Także inne postacie dramatu Micińskiego rozpoznają w Teofanu raz obraz boskości, to znów demoniczności:

ZOLNIERZE: To Matka Boska w tunice żałobnej i fioletowym himation! [...] nad jej głową aureola!

Méter Korós, módl się za nami – Niepokalana – wróć nas do rodzin...

Milczcie, to Teofanu! (s. 53)

MAŁY EUNUCH: Widziałem w kościele Świętej Mądrości, jak rycerze, którzy chcą umrzeć w boju – kładli czoła swe na stopy Matki Bożej Theotókos.

Daj mi nogę Twoją, Władczyni, abym nią zrobił krzyż na czole swym.

(*żegna się jej* [tj. Bazylissy Teofanu] *stopą*). (s. 106)

CHOERINA: Chcę widzieć Twój tron czarnym, chcę, abyś oddała się Szatanowi w czarnej mszy – jak bogini egipska ze swym bratem rządząc... Bo Ty możesz być gorsza niż wszystko, co świat wymyślił – niż Messalina, Teodora, Medea i Hekate. (s. 133)

NIKEFOR: Zdradza – tuliła jak Matka mą głowę!...Jadowity węży zwątpienia, [...] ty jeden znałeś zaiste prawdę: życie jest piekłem, Teofanu – Szatan! [...]

Kręgi mam czarne przed oczyma –

chcę widzieć! [...] przekonać się, że jest M e d u z a – w Jaskini!” (s. 165; podkr. – E. F.-C.)

Wśród całej sieci opalizujących znaczeniami przydomków, określeń i porównań charakteryzujących Bazylissę Teofanu: „Zjawienie Boże” (s. 46), „Luciferowy Duch” (s. 88), „Madonna Piekieł” (s. 110), „Monarchini Widm” (s. 113), „Mroczna Weronika” (s. 169), „Upiorna Wampirzyca” (s. 170), często z bogatego rezerwuaru mitów antycznych: „księżycowa Furia” (s.21), „Dionizos kobiecy” (s. 59), „księżycowa Diana” (s. 70) – szczególnie miejsce zajmują właśnie odwołania do Meduzy. Przywoływana w dramacie bohaterka mityczna jest niewątpliwie ikoną estetyczną, promującą „meduzyjskie piękno”, wzniosłe i frenetyczne, wzbudzające zachwyt i przerażenie, które pojawia się tam, gdzie negacja obowiązujących kanonów z jednej strony burzy moralny porządek, z drugiej otwiera perspektywę transgresji. Ale Meduza mieści się też w konwencji młodopolskich stylizacji femme fatale, ukazujących kobiecość demoniczną i niszczącą, rzucającą fatalny urok na mężczyznę. Nieodłącznym jej atrybutem są włosy. W stylizowanym na Pieśń nad Pieśniami hymnie, śpiewanym przez wschodnich kapłanów na cześć Bazylissy, porównywane są one do węzowych splotów: „Włosy Twoje jak skorpiony i jak węże” (s. 150). Teofanu, obiekt miłości i pożądania, ale też nienawiści i lęku Nikefora, wodza Chrystusowego, objawia się wizyjnie św. Atanazemu jako „cudna Gorgona” (podobny obraz znajduje się – jak pamiętamy – w wierszu Wyspa Gorgon):

ŚW. ATANAZY: Widzę morze kłębiących się ciemności – tam fosforyzuje góra magnetyczna, a w niej żyje zaczarowana, hymn otchłani grająca, cudna Gorgona. Magnesem swym przyciąga potworna skała okręt – i wypadają z niego gwoździe, człowiek w zbroi płynie po morzu zimnym oszalałym – nagle przytwierdzony z mocą straszliwą do góry, która jest piekłem! (s. 42)

Jednak przede wszystkim maska Meduzy, tak jak w wierszu o tym tytule w tomie *W mroku gwiazd*, jest wykładnią „filozofii tragedii”. Niesie ona ze sobą przekonanie o wy-

jątkowości ludzkiego istnienia, przy jednoczesnym podejrzeniu, że w głębiach bytu nie znajduje się nic poza mrokiem nicości. Ale z aktu rozpacz, związanego z grozą tej Tajemnicy, wyłonić się może siła dążąca do transgresji, do przekroczenia tego, co powszechnie uznawane jest za nieprzekraczalne i konieczne, czyli przekroczenia praw rozumu i moralności. Tak w 1903 roku Lew Szestow opisywał narodziny filozofii tragedii na przykładzie twórczości Dostojewskiego i Nietzschego³⁷, taką postawę prezentuje bohaterka dramatu Micińskiego.

Przekroczenie, będące imperatywem egzystencji „w mroku gwiazd” koresponduje z nietzscheańską ideą dążenia do eupsychicznej wielkości człowieka, wyzwolonego od opresywnej władzy rozumu i etycznych pojęć, ograniczających jego wolność. Teofanu, wieszcząca „odrodzenie ludzkości przez coraz większą tragedię” (s. 174), wybiera swoją symboliczną przestrzeń – „otchłań Chaosu”, Hiperboreje. Tę mroczną krainę odmalował Nietzsche w *Tako rzecze Zaratustra*, a rozpoznać w niej możemy chtoniczne królestwo Meduzy:

Gdy droga znowuż koło skał zatoczyła, zmienił się widok od razu, i Zaratustra wstąpił w krainę śmierci. Sterczały tu czarne i czerwone turnie: naokół ani źdźbła, ani krzewu, ani ptasiego głosu. Była to dolina, której unikał zwierzę wszelki, stroniły od niej nawet drapieżniki; tylko pewien gatunek szpetnych, grubych, zielonych węży przypelzywać tu zwykł w starości, aby zdechnąć. [...] Zaratustrę ogarnęły czarne wspomnienia, gdyż zdało mu się, iż niegdyś był w tej dolinie, i wiele ciężkich myśli przytłaczało mu ducha: szedł tedy powoli i zwalniał kroku coraz bardziej, wreszcie przystanął. Wówczas [...] ujrzał coś na drodze siedzącego: z kształtu niby człowiek, wszakże mało do człowieka podobne, ujrzał coś niewypowiedzianego³⁸.

Meduza symbolizuje właśnie to, co „niewypowiedziane”: ciemną stronę bytu, wypieraną przez racjonalną świadomość, „tajemniczą niewiadomą, która nazywa się tragedią”³⁹. Stanowią ją będą treści związane z irracjonalnym i destruktywnym aspektem żywiołu dionizyjskiego: ból, obłęd, śmierć, cierpienie, trwoga. Piękna Teofanu, „królowa głębin” (s. 81) rozpoznająca siebie w wizerunku Meduzy, jest, podobnie jak stwór spotkany przez Zaratustrę, „bogata we wszystko, co wielkie, okrutne, najszeptniejsze, najbardziej niewypowiedziane”⁴⁰:

BAZYLISSA TEOFANU: Rozwarła się czeluść zienna – i widzę w niej między gadzinami mą głowę... w ogniowym zwierciadle law [...]. Na głowie harfa promienistych włosów zmieniła się w węzar Meduzy. Moje łzy, skamieniając się, wszystkie już światy druzgocą. (s. 97)

W myśl Nietzscheańskiej formuły: „Dionizos przeciw Ukrzyżowanemu”⁴¹, bazyliisa Teofanu – „cudna Gorgona” – uosabiająca żywioł dionizyjsko-lucyferyczny, którego atrybutami są: mrok, księżyc, wąż, morze, jest przeciwniczką słonecznego herosa – „Iwa Chrystusowego” (s. 50) – Nikefora:

BAZYLISSA TEOFANU: Łękaś się spojrzeć w zwierciadło, aby nie ujrzeć Meduzy i nie skamienieć?!

BAZILEUS NIKEFOR: Widzę twarz Meduzy i biorę ją za moją tarczę.

BAZYLISSA TEOFANU: Ty męczenniku, załóż kamień węgielny pod królestwo nieśmiertelne! [...] – ja na czarnym okręcie wypłynę – nikt ze mną! morze i mrok... (s. 112)

³⁷ L. Szestow, *Dostojewski i Nietzsche. Filozofia tragedii*, przeł. C. Wodziński, Warszawa 2000.

³⁸ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, tłum. W. Berent, Warszawa 1913, s. 367-368.

³⁹ L. Szestow, dz. cyt., s. 222.

⁴⁰ F. Nietzsche, dz. cyt., s. 370.

⁴¹ F. Nietzsche, *Ecce homo. Jak się staje – kim się jest*, przekład L. Staffa, Warszawa 1989, s. 125.

Pojawiający się tu motyw-symbol zwierciadła wprowadza problem samopoznania. To Teofanu staje się „lustrem” Nikefora, uświadamiając mu istnienie „ciemnych mocy”, ukrytych pragnień i instynktów, a w związku z tym możemy ją uznać za konstrukcję *quasi-sobowtórą*⁴². Bohater ulega złudnemu przekonaniu, że panuje nad „Demonem wszystkich żądz” (s. 74), który wzbudziła w nim miłość do Teofanu i symbolicznie identyfikuje się z mityczną przeciwniczką Meduzy, opiekunką walczących i zwyciężających herosów, Ateną Pallas. Jak pamiętamy, nosiła ona wzbudzającą przerażenie i zamieniającą w kamień głowę, tzw. *gorgoneion*, na swojej tarczy. Nikeforowi nie udaje się jednak, jak Perseuszowi, zwyciężyć z władczynią królestwa mroków i uczynić z jej „ciemnych mocy” swojego narzędzia. Miciński odwraca znany z mitologicznej fabuły układ ról, aluzyjnie przywołując zresztą biblijną historię Salome i Jana Chrzciciela: to bazyleus, „wódz Chrystusowy”, rozpoznając swoje odbicie w Teofanu-Meduzie, stanie się jej ofiarą; to jego głowę zetną, z rozkazu Bazyliissy. Tym samym zaprzepaszczone zostaje możliwości wzajemnego dopełnienia i zjednoczenia dwóch mitycznych porządków, symbolicznie reprezentowanych przez tych bohaterów.

4. Realizacje powieściowe

Takie sfunkcjonalizowanie postaci Meduzy, pojawiającej się jako złowroga przeciwniczka bohatera, a zarazem hipostaza demonicznych mroków jego duszy, znajdziemy także w „tajemnej księdze Tatr”, czyli *Nietocie*. Zolima, bohaterka powieści, w realistycznym planie utworu przedstawiona jest jako córka Muzaferida, prawdziwa lady modern, nietscheanistka i rewolucjonistka, kobieta wyzwolona, która stara się „wszystko czynić á rebours, niż radzą Mickiewicza *Księgi Pielgrzymstwa*”⁴³; w planie mityczno-symbolicznym zaś to jedna z córek Króla Węzów⁴⁴, nosząca podobnie jak Teofanu, przydomek kobiecego Dionizosa, a nazywana przez Ariamana, namiętnie zakochanego w niej „tatrzańskie marzyciela”, księżniczką Azudem. Imię to jest po prostu anagramem słowa Meduza („tak Ariaman nazywa Zolimę, nie chcąc wymówić wprost Meduza!” s. 169). Bohater, który powodowany rozpaczą i wątpliwością wybrał wcześniej symboliczny Mrok, stając się więźniem mitycznego Króla Węzów – więźnego także „śpiących rycerzy” Ornaku, musi się przeistoczyć w „witezia smokobójcę”, mając do spełnienia wielką misję wyzwolenia. Ale na drodze do heroicznej transformacji bohatera stoi demoniczna księżniczka Azudem. Stąd pragnieniem bohatera jest przeobrażenie Zolimy-Meduzy, uosabiającej ciemne, destruktywne, irracjonalne moce, w słoneczną Atenę, rozumną boginię wspierającą walczących bohaterów:

mój Dionizosie!...

Jeśli masz w sobie tę moc, której nazwać nie chcę – bo już tyłu przeżywało ją – to mi się zjaw w wielkich górach moich –

⁴² „Rola lustra wymaga specjalnego podkreślenia, jest to bowiem nie tylko symbol autopoznania, ale również – podobnie jak wszelkie odbicia, cienie, portrety – stanowi swoistą odmianę sobowtóra”. – M Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie konstrukcje sobowtórów*, w: tejsze, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 101-102.

⁴³ T. Miciński, *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Kraków 2002, s. 55. Wszystkie kolejne cytaty pochodzą z tego wydania powieści. W nawiasie podaję numer strony.

⁴⁴ Kwestię współtworzących strukturę *Nietoty* opowieści mitycznych: baśni o Perłowicu i „zaśnionym” w Tatrach wojsku, w których pojawia się Król Węzów – symbolizujący zło, negatywną zasadę kosmogoniczną, omawia A. Czabanowska-Wróbel, *Mityzacja baśni. Baśń w twórczości Tadeusza Micińskiego*, dz. cyt., s. 173-186.

przeobrażona – przesłoneczniona – najgłębsza –
 najdumniejsza – wymagająca – nieugięta –
 miłość w zbroi, godna być mitem – [...]

Dziewicza Atene w swym niewidzialnym jeszcze promieniu!

(s. 193)

Ale próba przemiany Meduzy w Atenę, „królowej kolibrów i tarantul” w „orlicę” (s. 192) nie powiodła się. By podjąć odrodzeńczą misję „witezia smokobójcy”, herosa solarnego, który mógłby dokonać dzieła przeobrażenia zabagnionej rzeczywistości, radykalnego odnowienia świata tak w wymiarze historycznym, jak i metafizycznym, Ariaman winien posiadać niezwykłą moc soteryczną i rewitalizującą, energię prometejczyka. Miłosny hymn bohatera, tego „Prometeusza nierozpętanego”, do Zolimy-Meduzy to w istocie „ceremoniał wyzwolin od złej namiętności, od «czarnej damy»”⁴⁵, który – tak jak w literaturze romantycznej – staje się koniecznym warunkiem spełnienia powinności nadrzędnej – odrodzeńczej, patriotycznej. Próba odnowienia mocy ze źródeł dionizyjskich, „meduzich”, związanych z żywiołem tellurycznym, poprzez przyswojenie ich aspektu witalnego i regeneracyjnego, a odrzucenie regresywnego i funeralnego, nie udała się. Pozostała natomiast groźba osunięcia się w symboliczną strefę ciemności, w demoniczne mroki, groźba, która spełnia się w akcie seksualnym Ariamana z księżniczką Azudem.

Zolima to jednak nie jedyna Meduza w Nietocie. Będąc „Madonną demoniczną wiedzy” (s. 275), reprezentuje pierwiastek dionizyjsko-lucyferyczny, gdy tymczasem druga z cór Króla Wężów, Kaliruga, żona księcia Huberta, obdarzona również jak Zolima atrybutami „cudnej Gorgony”, czyli wzbudzającym groźę wzrokiem („Nigdy straszniej jasnowidzących oczu nie widział, nigdy głębszego zła, niżli oczy tej cudnej kobiety!...”, s. 310) i aureolą z wężowych splotów na głowie, poprzez aluzyjne nawiązania do krwiożerczej hinduskiej bogini śmierci, Kali, przedstawia pierwiastek dionizyjsko-sataniczny. „Cudna wiedźma” (s. 333), pociągająca i przerażająca („Ciepło jej łona paliło mu zmysły i duszę jakimś niezwykłym upojeniem, a zarazem grozą”, s. 326), jest morderczynią dzieci Ariamana i złowrogą, demoniczną kusicielką, która, wzbudzając pożądanie, pragnie odwieść bohatera od jego powinności patriotycznych („Ze mną pójdziesz na Wielkie gody Życia – tam trafisz już tylko na stypę po umarłej Polsce!...”, s. 327).

Taki kompleks znaczeniowy, przeciwstawiający rozkosz erotyczną – powinności patriotycznej, chuć – duszy narodu⁴⁶, „ceremoniał wyzwolin od złej namiętności, od «czarnej damy»” korzeniami swymi sięgający do literatury romantycznej, acz pojawiający się w utworach Micińskiego w kostiumie młodopolskim, to temat wielokrotnie powtarzający się w twórczości autora *Nietoty*. Zwraca uwagę, że postaci kobiece, pełniące role kusielek, odwodzących poświęcającego się służbie narodowej bohatera od jego obowiązków, poddane są stylizacji meduzyjskiej. Tak jest w *Księdze tajemnej Tatr*, tak też jest we wczesnym dramacie Micińskiego zatytułowanym *Noc rabinowa*. Pojawiająca się w nim Płanetnica, ubrana w kosztowne indyjskie szaty, z lwem u swych stóp i... w wężowej aureoli na głowie – to postać wieloznaczna. Z jednej strony wydaje się hipostazą emanacji psychicznej bohatera, tonem „księżycowym” jego duszy; z drugiej zaś, figuruje jako istota z panteonu (czy może z pandemonium?) mitologii pogańskiej, pozostająca

⁴⁵ A. Kijowski, *Arcydziało nieznanne*, Kraków 1964, s. 44-45.

⁴⁶ Problem ten podejmuje W. Gutowski w pracy: *Chuć przeciw duszy narodu. O kompleksach polskich i erotyce modernizmu*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, Filologia Polska XXVIII, 1986, z. 173, 45-70.

stając we władzy Leśnej Matki, czyli – użyjmy sformułowania Eliadego – „wielkiej macierzy telluryczno-lunarno-roślinnej”⁴⁷ (symbolika archaicznych bogiń płodności), utożsamianej w utworze także z „pramatką grzechu”, biblijną Ewą „zamienioną w śmierci drzewo”⁴⁸. Bohater, ulegając czarowi miłosnemu tańczącej Płanetnicy, łączącej cechy biblijnej Salome i mitycznej Meduzy (porównaj przypadek Bazylissy Teofanu), zdejmując „czarną z stali karacenie” (s. 83) i gasi żagiew, porzucając podjętą wcześniej misję odrodzeńczą herosa solarnego. Odrodzenie patriotyczne musi zostać okupione ofiarą wewnętrzną samoprzezwyciężenia. To właśnie, będące aktem psychomachii, zabójstwo Płanetnicy pozwala bohaterowi, mistycznemu marzycielowi przeobrazić się w zakutego w zbroję Wodza-prometejczyka.

Akt wewnętrznego samoprzezwyciężenia, nakaz wyrzeczenia się „Minotaura Żądzły”⁴⁹ w imię sprawy Polski ukazany został także w noweli, podejmującej temat powstania styczniowego oraz polsko-rosyjskiego pojednania, braterstwa narodów – w *Dębach czarnobylskich*. Nie mogło w tym utworze, który Tadeusz Linkner trafnie nazwał „introdukcją do *Xiedza Fausta*”⁵⁰, zabraknąć także Meduzy. Wciela się ona w panią Hryniewiecką, postać fantazmatycznie dwoistą, która jest zarazem anielską, świetlistą (jej imię – Aniela – to *nomina dicendi*) przewodniczką zakochanego w niej Rosjanina, doktora Jewanheliewa, jak i jego demoniczną przeciwniczką, kobietą-hydrą, uosabiającą amoralny i niszczący żywioł natury. Niewątpliwie rację ma Wojciech Gutowski, gdy pisze, iż bohaterka symbolizuje „rozdwojenie rzeczywiściej «duszy polskiej»”:

Ta Polka jest przeciwieństwem romantyczno-patriotycznego wzorca „dziewicy-bohatera”. Egzystuje w dwóch wcieleniach: ofiarnicy i zdrajczyni, anioła i Meduzy. Uosabia Polskę walczącą i – jako swój negatywny sobowtór – Polskę zauroczoną potęgą Rosji.⁵¹

Ambiwalentny charakter postaci ulegnie spotęgowaniu i wewnętrznemu skomplikowaniu, gdy spróbujemy dodatkowo rozpoznać „obraz relacji: kobieta – natura – dusza”⁵², jaki rysuje się w noweli. Warto przytoczyć, czego doświadcza Jewanheliew, gdy „lionardowsko piękna” Aniela, charakteryzowana dalej przez narratora jako „opętana młoda wiedźma”⁵³, tuli się do bohatera – ascety i nieskazitelnego mędrca:

błyskawice nagle rozdzierały przed nim łono nieba w bezwstydną, szalonej chuci – i zapładniały gromami tę ziemię ciężką, biodrzystą, rozkochaną, miłosną, fałszywą, złą, wykleętą, lecz nade wszystko – wiecznie rodną.[...] Zapatrzony w błyskawice mędrzec, rozkochany do niepojęcia w czymś potwornie wielkim, czarnym, rozrodnym... Litwa to? Polska? czy tylko pani Hryniewiecka? Nie, raczej jakiś Lewiatan samiczy.

⁴⁷ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 2000, s. 146.

⁴⁸ T. Miciński, *Noc rabinowa*, w: *Utwory dramatyczne*, t. 1, wybór i oprac. T. Wróblewska, Kraków 1996, s. 69. Wszystkie kolejne cytaty pochodzą z tego wydania utworu. W nawiasie podaję numer strony. Płanetnica, dodajmy, przypomina wizyjną postać kobiety z fragmentów dramatycznych Słowackiego *Beniowski*.

⁴⁹ T. Miciński, *Nietota*, dz. cyt., s. 58.

⁵⁰ T. Linkner, *Zanim skończyło się maskaradą. Ze studiów nad twórczością Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 2003, s. 86 i nn.

⁵¹ W. Gutowski, *Powstanie styczniowe w twórczości Tadeusza Micińskiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, *Filologia Polska* XXXV, Toruń 1991, z. 229, s. 33.

⁵² Tenże, *Wprowadzenie do Xiegi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002, s. 85.

⁵³ T. Miciński, *Dęby czarnobylskie*, Warszawa 1911, s. 169. Wszystkie kolejne cytaty pochodzą z tego wydania noweli. W nawiasie podaję numer strony.

Leśna strzyga! On zaś Perkun, wielki słowiański Indra o tysiącu twarzy, które przyłgnęły do wielu tysięcy wymion, piersi, biodr i łon – i nachylają się nad jeziorami oczu, nad włosami lasów i puszczy, jarzębinowych od błyskawic – w gwałtownym objęciu tysiącem rąk falującego powietrza ocean obejmują... Węże chmur wzdęte, zasłuchane w miesiąca uroczną złą pieśń;

Wizyjny pejzaż, który potraktować możemy – jak się wydaje – jako krajobraz duszy bohatera, nasycony jest leksykalnie elementami, będącymi atrybutami mitycznej Tellus Mater, chtonicznej bogini: węże, księżyc, woda, ciemność. Ukazane doświadczenie erotyczne Jewanheliewa ujawnia tak fascynację, jak i przerażenie doktora, powodując jego wewnętrzne rozdarcie, a w końcu wyrzeczenie się miłości dla „wielkiej sprawy Polski” (s. 171). Sobowtórowy charakter pani Hryniewieckiej, jej anielsko-hybrydyczne oblicze, bosko-demoniczna magnetyczna siła, którą emanuje, odpowiada wewnętrznemu rozdwojeniu bohatera. Stąd możemy ją potraktować jako eksterioryzację jego ukrytych lęków i wypartych pragnień. Fantazmatyczna dwoistość tej postaci, wywołująca w doktorze prawdziwe *tremendum fascinosum*, ujawnia się w pełni w zakończeniu noweli. Nie mogąc oddzielić „tej gwiazdnej od wiedźmy”, umierający Jewanheliew widzi „dwie siostry, stapiające się w jedną ciemną marę groźną i złowieszczą, jak Lionardowska Meduza” (s. 199).

Powiązana niewątpliwie z kompleksem Parsifala⁵⁴, pojawiająca się w tak wielu utworach Micińskiego złowroga kobieca postać, przybierająca maskę Meduzy, zagości także na kartach *Xiędz Fausta*. We włączonym do powieści poemacie prozą *Bezaliel* znajdziemy po raz kolejny tę samą fantazmatyczną przemienność anielicy w diabolicę, królowny w Gorgone:

Zapewne narkozą kwiatów odurzona, zapadła w letarg, leżała naga na bezcennych kaszmirach – oglądałem jej cudne, wyrzeźbione dłutem Praksytelesa kształty. [...] Kiedy rozkwitły kwiatem granatu jej usta – położyłem się obok, zrzuciwszy misterną kolczugę, chroniącą mnie od nagłych pchnięć. [...] I rzuciwszy wzrok przelotny na anielską twarz uśpionej, ujrzałem otwarte szeroko szkliste jak agat jej oczy – i twarz zmienioną straszliwie – twarz Meduzy.⁵⁵

Po raz kolejny też aura erotyczna, jaką roztacza wokół siebie postać kobieca, skłania bohatera do porzucenia symbolicznej zbroi i odstąpienia od aktywnej postawy wojownika, mającego spełnić wielki, wyzwolicielski czyn. Ale w *Xiędzu Fauście* pojawi się także bohaterka, która sprostą roli mądrej, wspierającej działania herosa partnerki, o jakiej marzył Ariaman z *Nietoty*. To Imogena, świetlista przewodniczka – „Miłość w zbroi, godna być mitem!” W ten sposób słoneczna Atena wyparła mroczną Meduzę.

⁵⁴ O romantycznych (i nie tylko) inspiracjach młodopolskiego ideału czystości i odnowy moralnej zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Kompleks Parsifala, czyli o młodopolskim ideale czystości*, w: *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001. Autorka pisze o związku pomiędzy czystością, mocą a czynem: „Czystość rozumiana jako przeciwieństwo upadku i zmazy połączyła się z czystością rozumianą jako przeciwieństwo podłości, a więc upadku moralnego. Z takimi zatem przymiotami, jak prawość, szlachetność, wierność sobie, poświęcenie i ofiara – tworząc w ten sposób ideał człowieka obdarzonego m o c ą do spełnienia c z y n u.” Tamże, s. 164-165; podkr. – E. F.-C.

⁵⁵ T. Miciński, *Xiędz Faust*, Kraków 1913, s. 167.



Hagia Sophia, fotografia współczesna

Przemysław Marciniak
(Katowice)

**BIZANTYŃSKIE MISTERIUM MŁODOPOLSKIEGO POETY:
W MROKACH ŻŁOTEGO PALACU CZYLI BAZILISSA TEOFANU
TADEUSZA MICIŃSKIEGO***

Dzieło Tadeusza Micińskiego jest bezsprzecznie utworem fascynującym. Dla bizantynisty z teatrolologicznymi aspiracjami fascynującym w sposób szczególny, bo utworem osadzonym w realiach bizantyńskich. Słowo „realia” ma tu specyficzne znaczenie, lepiej byłoby mówić o realiach bizantyńskich przetworzonych na potrzeby pisarza. Jak pisze Elżbieta Rzewuska:

Bizancjum Micińskiego jest syntezą, ale nie dokumentem „bizantyzmu”: anachronicznie występują obok siebie wydarzenia odległe w czasie oraz postacie z różnych epok cesarstwa, zmienione zostają fakty i ich chronologia¹.

We wstępnych uwagach do swojego dzieła sam Miciński podaje czytelnikowi klucz do rozszyfrowania rzeczywistości, którą stworzył, świata, który powstał z historycznych przekazów i z woli poety². Czytelnik poddawał się (i wciąż poddaje) woli autora tym łatwiej, że wiedza na temat historycznego Bizancjum, zarówno w czasach, kiedy powstawał tekst dramatu (czyli na początku dwudziestego wieku), jak i dzisiaj, jest raczej szczątkowa.

Zmitologizowana przestrzeń Bizancjum jest beczasowa i atopiczna, metafizyczna i magiczna:

Bazileus Nikefor (wychodzi zza *Chimery Aniola*, w ekstazie): Jestem rycerz Świątyni Bożej! w pokorze niezmierzonej miłości mojej dłoń daję Ci na wieki, oblubienico Światła, Teofanu!
Mag: Teraz jest chwila najcięższa, kiedy przyjdzie Szatan!

* Poniższy tekst stanowi kontynuację artykułu: *W Bizancjum, czyli nigdzie*. „*W mrokach Złotego Palacu czyli Bazilissa Teofanu*” Tadeusza Micińskiego, opublikowanego w tomie: *Bizancjum. Prawosławie. Romanizm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2004, s. 587-593.

¹ E. Rzewuska, *O dramaturgii Tadeusza Micińskiego*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1977, s.46. Por. F. Ziejka, *Bizancjum Tadeusza Micińskiego*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1979, s. 291: „Miciński zna dogłębnie historię Bizancjum z X wieku. Ale nie zamierza jej rekonstruować, jak nie zamierza traktować jej jako atrakcyjnego dla czytelników zbioru pikantnych szczegółów z życia obyczajowego”.

² P. Marciniak, *W Bizancjum czyli nigdzie...*, dz. cyt., s. 588.

Bazilissa Teofanu: Idź mi go wezwij!

Ogień na ołtarzu buchnął i Mag wśród dymów znika.

(BT, s. 163³)

Formą teatralną, która o takiej „mitologicznej” przestrzeni opowiadałaby najlepiej, jest misterium – pojęcie, które w młodopolskiej myśli teatrologicznej samo uległo mitologizacji⁴. Misterium przetworzone zgodnie z modernistyczną teorią sztuki:

[...] Jest nowe *Credo* i nowe modlitwy. Uwielbia się strąconego anioła – Lucyfera. [...] Gdy dawniej przy pomocy misterium wyjaśniano ludowi tajemnice Pisma Świętego, teraz na tej drodze próbowano zgłębić tajniki duszy ludzkiej.⁵

Warto również pamiętać, że w młodopolskiej krytyce teatralnej pojawiały się próby „zbudowania paraleli pomiędzy teatrem średniowiecza a teatrem antycznym, pomiędzy misterium a tragedią”.⁶ Kilka lat po stworzeniu *Bazylissy* Miciński w artykule *Życie i twórczość w Hellerau* napisze o spektaklu *Glucka Orfeusz i Eurydyka*: „Mrok. Skończone misterium godne Danta i Ajschylosa”.⁷ I w samej *Bazylissie* można zauważyć tę próbę spajania dwóch tradycji, starożytnej i średniowiecznej, a także tworzenia nowej jakości. W istocie doskonałym tego przykładem jest trzeci akt sztuki, zatytułowany *Misterium*.

Na poziomie struktury tekstu mamy do czynienia z elementami pochodzącymi z antycznej tradycji – chórem, a właściwie nawet chórami, bo jest ich w misterium kilka – patrycjusze, lud, księżęta oślepieni. W tym fragmencie utworu, aczkolwiek już po zakończeniu właściwego misterium, pojawia się również dialog – stychomytia Jana Cymichesa i Teofanu. Zjawienie się Nieznanego Rycerza przypomina zabieg *deus ex machina*. Teofanu poszukująca w grocie swojego dziecka wzywa na pomoc Boga:

Bazilissa Teofanu (*z groty*): Jezusie, jeżeli jesteś – ratuj!

Welia: Zamiast Jezosa, widzisz okręt Dionizosa!

(BT, s. 97)

To jednak *deus ex machina* pokazane *à rebours* – niczego nie wyjaśnia, pozostawiając Teofanu jedynie pytania bez odpowiedzi („Mówcie, mówcie, kto to był ten Rycerz? dlaczego tak zniknął nagle?”; BT, s. 99). Wrażenie, że tekst odwołuje się do tradycji antycznej, wzmacnia również użycie w wielu miejscach nawiązań do mitologii czy historii starożytnej.

Jeśli pierwszym elementem, którego używa Miciński, jest tradycja antyczna, to drugim powinna być średniowieczna tradycja misteryjna. Sam Miciński nazywa swój utwór *dramatem bizantyjskim*, tak bowiem pisał o nim w liście do Miriama:

Ja bym kochanemu Panu raz jeszcze zaproponował druk **bizant[yjskiego] dramatu**, nad którym wciąż pracuję [...]⁸.

³ Wszystkie cytaty z *Bazylissy Teofanu*, wstępu i komentarza pochodzą z wydania: T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, t. 2, *W mrokach Złotego Pałacu, czyli Bazilissa Teofanu*, wybór i opracowanie T. Wróblewska, Kraków 1978.

⁴ A. Truskolaska, *Młodopolska ekspansja pojęcia „misterium”*, w: *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, red. I. Sławińska, M.B. Stykowa, Kraków 1983, s. 277-308.

⁵ Tamże, 305.

⁶ G. Golik-Szarawarska, *Misterium w krytyce Stefana Srebrnego (wokół Reduty)*, w: *Od tragedii do groteski. Szkice z dziejów pojęć i terminów krytycznoteatralnych*, red. E. Udalska, Katowice 1988, s. 65-80.

⁷ T. Miciński, *Życie i twórczość w Hellerau*, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 30. Cyt. za: A. Truskolaska, *Młodopolska ekspansja...*, 300.

⁸ List z 1906 roku. Cyt. za: T. Wróblewska, *Komentarz*, w: T. Miciński, *Utwory dramatyczne...*, s. 197.

Bez względu na to, czy Miciński naprawdę przestudiował dostępną wówczas pracę Karla Krumbachera *Die Geschichte der Byzantinischen Literatur* (pierwsze wydanie ukazało się w 1891 roku), jego uwadze nie mógł ujść fakt, że teatr bizantyński był niemal nieobecny w literaturoznawczym dyskursie. Karl Krumbacher poświęcił temu zagadnieniu zaledwie kilkadziesiąt linijek, wspominając, że biskup Liudprand z Kremony mógł widzieć jakieś misterium w czasie swojej wizyty w Konstantynopolu w 968 roku, zrelacjonowanej w *Relatio de legatione Constantinopolitana*⁹. W tekście sztuki znajduje się zresztą udramatyzowany fragment tego utworu. Uwaga Liudpranda jest bardzo enigmatyczna, a dotyczy najpewniej jakiegoś ulicznego przedstawienia (we wspomnianym tekście biskupa z Kremony, a także w drugim jego dziele *Aantapodosis*, nie ma wzmianki o tym, że kościół Hagia Sophia zamieniono w teatr, jak pisze Krumbacher). O innych sztukach misteryjnych Miciński nie mógł wiedzieć, bo były to dopiero odkrycia nadchodzących lat. Innymi słowy, misterium bizantyńskie dla autora *Bazylissy* po prostu nie istniało. Wydaje się więc, że postąpił on zgodnie z deklarowaną przez siebie wcześniej techniką pisarską – Miciński stworzył tekst, który mógłby być wzorowany na misterium bizantyńskim, gdyby takie istniało.

Misterium zaczyna się wraz ze słowami Patrycjusza: „Nadmierną Twą boleść, Panie, niechaj ukoi Misterium – otóż ono tu idzie i my łączmy się z nim. Wszyscy tu być muszą uczestnikami” (BT, s. 75).

Wszyscy muszą być jego uczestnikami, albowiem w obrzędzie pobrzmiewa echo średniowiecznego *danse macabre*, a uczestnikami pochodu (prawdziwymi czy tylko przebranymi?) są Dżuma i Śmierć: *Na czoło pochodu wysuwa się Dżuma z klepsydrą, za nią idąca Śmierć bije w nadpęknięty dzwon [...]. Uczestnicy misterium przypominają zresztą pochody średniowiecznych biczowników, bo tak opisują ich patrycjusz: „Czerńcy klasztorni mają ośmiorzemienne bicze i aż do krwi smagają kobiety po obnażonym ciele. W odwrotnym zaś nawrocie z góry – Katodos, kobiety żagwiami przypiekają mężczyzn, symbolizując siedem grzechów głównych”* (BT, s. 76).

Uczestnicy obrzędu, podzieleni na mężczyzn i kobiety, wyśpiewują swoje partie w częściach nazwanych *anodos* (kobiety) i *katodos* (mężczyźni). Oba wyrazy wywodzą się od greckich czasowników *anabaino* (wchodzi) i *katabaino* (schodzę). Ma to niewątpliwie związek z czynnościami wykonywanymi przez tłum, który jak czytamy w didaskaliach: *to wchodzi, to wychodzi, cisnąc się przez niskie, w podziemia wiodące wrota*. Śmierć z Dżumą na czele pochodu, wrota do podziemi, Charon wspomniany w pieśni chóru – nie pozostawiają chyba wątpliwości, że mamy do czynienia ze specyficznym motywem *katabazy* – zejścia do podziemi, a jednocześnie *anabazy*, wejścia na górę, zmartwychwstania, skoro tłum wchodzi i wychodzi. Starożytny motyw został przekształcony na potrzeby „bizantyńskiego obrzędu”.

Misterium ma w sobie element teatralny, oto bowiem mniszka Kasja (BT, s. 76) odgrywa rolę miłości grzesznej („Ta mniszka do wpół naga – to ksieni Kasja. Ona wyobraża miłość grzeszną – chwyta się strzemion umarłego rycerza”). Obrzęd jest dopeł-

⁹ Z punktu widzenia recepcji tekstu zastrzeżenia wobec erudycji Micińskiego wyrażone w artykule Franciszka Ziejki mają drugorzędne znaczenie, por. F. Ziejka, *Bizancjum Tadeusza Micińskiego...*, s. 289. Bez względu na to, czy Miciński czerpie materiał do swoich „kombinacji” bezpośrednio (czyli z wymienionych w *Kilku uwagach wstępnych* autorów bizantyńskich), czy pośrednio z dzieła G. Schlumbergera, jedyną różnicą jest ustalenie źródła cytatu.

nieniem resztek pogańskich uroczystości takich, jak Brumalia (karnawał) czy Satyrowego Misterium, o którym wspomina Choerina.

Wszegrad: Brumalia, przeżytek pogańskiej uroczystości: ludność górską obchodzi złowieszcze sabaty! wraz z larwami Hadesu tańczą złowrogą mszę wokół Dionizosa, dawniej boga, dziś wilkołaka! (BT, s.69)

Owo misterium „bizantyńskie” *à la* Miciński, bo przecież nie do końca chrześcijańskie, zawiera w sobie elementy profanacji, albowiem tym właśnie jest owa litania „na odwrót”, którą wypowiadają na końcu misterium Oślepieni Książęta do siedzącej na trumnie Teofanu („witaj, królowo głębin /Matko bez miłosierdzia/ żywocie goryczy /rozpaczy nasza – witaj!”). Ostateczne połączenie dwóch tradycji – pogańskiej i bizantyńskiej, dokonuje się poprzez dwa elementy. Pierwszym z nich jest miejsce, w pobliżu którego obrzęd się odbywa:

Wszegrad: [...] Wchodził on z nią razem do tej groty, gdzie zamieszkiwała Maria Medea –
Bazileus Nikefor: Maria i Medea?!

Wszegrad: Medea zamordowała tu niegdyś swe dziatki, lecz pustelnicy, wzniosłszy klasztor nad piekłem tej zbrodni, zmienili w miejsce zbawienia. (BT, s.69)

Drugim elementem spojenia jest Roman Melodos, najwybitniejszy bizantyński hymnograf, w misterium będący uosobieniem Orfeusza-Chrystusa. Podobne porównanie (greckiego śpiewaka do Jezusa) znajduje się w cytowanym już wcześniej artykule Micińskiego *Życie i twórczość w Hellerau*. Tutaj bizantyński poeta jednoczy w sobie cechy obu postaci, spełniając rolę przewodnika tłumu w tej osobliwej katabazie, która odbywa się w ramach *misterium*.

Sposób konstruowaniu trzeciego aktu, a szczególnie samego obrzędu misterium w *Bazilissie*, doskonale prezentuje technikę komponowania struktury dramatu przez Micińskiego, polegającą na połączeniu dwóch tradycji: pogańskiej i bizantyńskiej. Bizantyńskiej, lecz uzupełnianej i modyfikowanej przez dramaturga, jeśli tego wymaga jego zamiśl. Jaki jest cel zestawienia tradycji, które powinny być sobie na gruncie religijnym zupełnie obce, by nie rzec wrogie? Dlaczego musi runąć bizantyjska Galgatha, jak runął pogański Olimp? Efektem tego jakże osobliwego połączenia-przeciwstawienia jest, jak się zdaje, wskazanie na *liminalność Bizancjum*. Bizancjum jest liminalne w takim sensie, jak definiuje to Victor Turner: *The liminal period is that time and space betwixt and between one context of meaning and another*¹⁰. Bizancjum jest stanem przejściowym, czasem i miejscem *między*. Miejscem, gdzie pogańska tradycja splotła się z chrześcijaństwem, tworząc dziwną hybrydę. Miciński w genialny sposób wykorzystuje klisze, jakimi przeciętny odbiorca, pod wpływem oświeceniowej nauki, myślał o Bizancjum – o miejscu zdegenerowanym, którego jedyną zasługą jest co najwyżej przechowanie antycznej spuścizny. Siła Bizancjum wyczerpała się („Afrodytę wyście zbeszczęścili, jako nierządnicę; o Prometeuszu mniej wiedzą dzisiejsi Grecy niżeli o osłicy

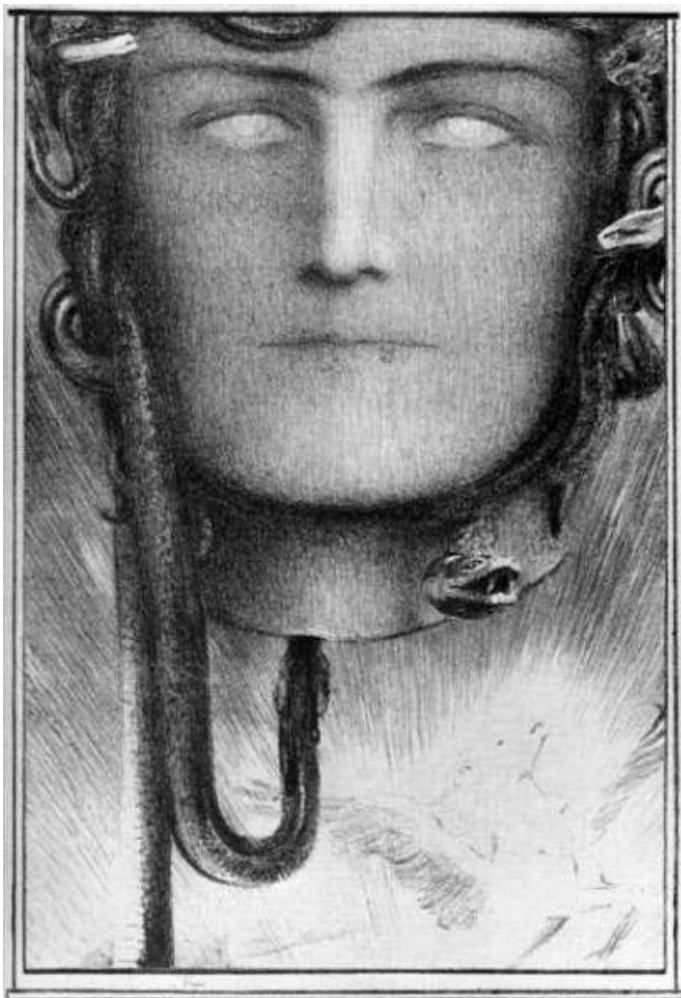
¹⁰ V. Turner, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York 1982, s. 113. Oktawiusz Jurewicz widział w sztuce Micińskiego sprzeczności targające współczesnym autorowi światem, a które zakończyły się katastrofą I wojny światowej. O. Jurewicz, *Byzanz in der polnischen Literatur des 19. und 20. Jh.*, w: *Byzantinische Stoffe und Motive in der europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, hrsg. E. Konstantinou, Peter Lang 1998, s. 139. Nawet jeśli przypisanie Micińskiemu cech profetycznych jest nieco przesadzone, to jednak ta opinia doskonale ilustruje tezę, że świat zbudowany przez Micińskiego ma charakter przejściowy.

Balaama; Nazarejski Chrystus urzędnikiem stał się państwowym”). Pomiedzy czym a czym jest Bizancjum? Odpowiedzią są słowa Teofanu do Swiatosława: „Jakaż ideją te czarne ihumeny mają prawo chrzcic barbarzyńców? Utwórz własną moc! zniwecz na zawsze to, co jest u narodu twego strachem przed Niewiadomym”. To przypuszczenie potwierdzają również słowa badaczki:

Wszystko to służy konstruowaniu fabuły, która odpowiada przekonaniom Micińskiego na temat politycznych możliwości Słowian i ich przyszłej roli dziejowej¹¹.

Wydaje się, że wykreowanie określonej struktury tekstu oraz użycie Bizancjum jako dekoracji ma również służyć przekonaniu widza do powyższego założenia. Choć w tekście to odwołanie się nie pojawia, może dzieje się tak dlatego, że zbyt jednoznacznie mogło kojarzyć się polskiemu odbiorcy, a trzeba pamiętać, że Bizancjum to tylko drugi Rzym. Rzym przejściowy, który stworzył Słowianom możliwość zbudowaniu Trzeciego Rzymu.

¹¹ E. Rzewuska, *O dramaturgii Tadeusza Micińskiego*, dz. cyt., s. 46.



F. Knopff, *Krew Meduzy*, 1894 r.

Marcin Bajko
(Białystok)

KWESTIA ŻYDOWSKA W TWÓRCZOŚCI TADEUSZA MICIŃSKIEGO. REKONESANS

Lękam się nadużywać wizji przyszłości, choć przydałaby się wizja jasna polskiego Ahaswera na rzeczywistości dodatniej zbudowana¹.

Na wstępie tych rozważań należy, jak sędzę, zaznaczyć dwie istotne rzeczy. Po pierwsze: kwestia żydowska – jak pisze badacz – „dla ludzi końca XVIII i XIX wieku była drugim w kolejności (zaraz po kwestii włościańskiej) problemem społecznym”². Wiek XX stał się zaś dobitnym na żywotność tego problemu dowodem, co, jak wiemy, skończyło się straszliwą tragedią narodu żydowskiego. Poza tym, trzeba także pamiętać, że – po wtóre – „przed pierwszą wojną światową najbogatsza burżuazja i plutokracja [...] składały się w znacznej mierze z Żydów (i Niemców)”³. Odwołując się do doświadczeń poprzednich stuleci (ale i wbrew nim), snuto w przeddzień wybuchu I wojny światowej rozmaite wizje na temat miejsca Żydów w społeczeństwie oraz kulturze polskiej.

W opublikowanym w 1990 roku artykule Henryka Markiewicza, omawiającym temat żydowski w literaturze polskiej⁴, nazwisko Tadeusza Micińskiego nie pojawia się w ogóle. Nie należy się jednak temu dziwić, skoro nie stworzył on żadnego dzieła w całości poświęconego temu zagadnieniu, a głównie o podobnych utworach pisał Markiewicz. Jednak, jeśli wziąć pod uwagę twórczość autora *Nietoty*, nie do końca można się

¹ T. Miciński, *Xiądz Faust*, Kraków 1913, s. 214. W artykule korzystam z następujących wydań powieści i zbiorów publicystyki Micińskiego: *Do źródeł polskiej duszy*, Lwów 1906 (zbiór tekstów publicystycznych i poetyckich) – skrót: Dżdp; *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Warszawa 2004 (pierwodruk: „Sfinks” 1908, wyd. książkowe: Warszawa 1910) – skrót: N; *Walka o Chrystusa*, Warszawa 1911 (zbiór esejów polemicznych) – skrót: WCh; *Xiądz Faust*, dz. cyt. – skrót: XF; *Wita*, Warszawa 1926 – skrót: W; *Mené-Mené-Thekel- Upharisim!... Quasi una phantasia*, w: *Pisma pośmiertne*, pod red. A. Górskiego i Cz. Latawca Warszawa 1931 – skrót: M.

² A. Fabianowski, *Kwestia żydowska w twórczości Zygmunta Krasińskiego*, w: *Żydzi w literaturze. Materiały XII konferencji pracowników naukowych i studentów*, red. A. Szawerna-Dyrszka, M. Tramer, Katowice 2003, s. 145.

³ J. Żarnowski, *Inteligenca a kultura w Polsce XX wieku*, w: *Kultura polska a kultura europejska. Prace ofiarowane Januszowi Tazbirowi w sześćdziesiątą rocznicę urodzin*, red. M. Bogucka i J. Kowec-ki, Warszawa 1987, s. 295-296.

⁴ H. Markiewicz, *Asymilacja Żydów jako temat literatury polskiej*, „Kultura i Społeczeństwo” 1990, nr 4.

zgodzić ze zdaniem badacza, który stwierdza, iż „temat żydowski [...] traci w literaturze Młodej Polski tę rangę, jaką miał w okresie pozytywizmu. Pojawia się tylko przygodnie i marginesowo [...]”⁵. W pismach Micińskiego temat żydowski pojawia się systematycznie i z pewnością nie tylko przygodnie. Nie można też mówić o jego marginesowości, gdyż – co postaram się udowodnić – był on dla poety niezwykle istotny.

Interesująca nas tutaj problematyka była w zasadzie pomijana w tak zwanej „micińskologii” (jak zwykle się określać badania nad twórczością autora *Nietoty*)⁶. W nieodległej przeszłości, bo w 2004 roku, o kwestię żydowską pojawiającą się w pismach poety „zahaczył” Andrzej Nowicki, nie rozwijając jej jednak szerzej⁷. Jeszcze wcześniej problematyczność stosunku młodopolskiego pisarza wobec Żydów sygnalizował inny badacz w obszernym opracowaniu poświęconym powieści *Xiądz Faust*⁸.

I.

Wyznawcy Starego Zakonu pojawiają się w dziełach Micińskiego równie często, jak sama kwestia żydowska. Pisarz wypowiada się na ich temat zarówno w powieściach, dramatach, jak i w publicystyce. Jego stosunek do Żydów jest niejednoznaczny i złożony, choć trzeba podkreślić, że Miciński nie był antysemitą, zresztą filosemitą z pewnością także nie był. Ze zdań, które wypowiadał na temat roli Żydów w społeczeństwie polskim, wynika, że nieźle się w tematyce orientował, dając tego dowód chociażby we wspomnianej już powieści *Xiądz Faust*, uważanej przez historyków literatury za najważniejsze dzieło jego dojrzałej twórczości⁹. W utworze tym pisarz najpełniej wyłożył stanowisko w kwestii żydowskiej, choć nie można uważać *Xiądza Fausta* za jego ostatnie słowo w tej sprawie. Na początek przytoczmy jedną ze znamienych diagnoz Micińskiego:

Wielką jest tragedia Polaków, ale cóż za porównanie do żydowskiej! Tych nie chcą widzieć na świecie, nikt nie chce ich mieć za braci!... przez publiczne głosowanie ludzkości byłiby w jednej chwili strąceni w niebyt (XF 222).

Poeta stara się (nie zawsze z pozytywnym skutkiem) unikać skrajnych stanowisk; nie przemawia jako nacjonalista, ani jako socjalista, obie ideologie uważając za obce swym dążeniom do przemiany polskiego społeczeństwa u progu XX wieku¹⁰. Zmierza on do znalezienia racjonalnego rozwiązania kwestii żydowskiej, które pozwoliłoby zachować Żydom swą religię, lecz zarazem nie izolowało ich od Polaków oraz polskiej kultury. Było to, już w istocie problemu, zadanie niezmiernie trudne, tym bardziej niełatwe dla Micińskiego, który często sam sobie – nie tylko w tej materii – zaprzeczał. Najprostszym rozwiązaniem byłoby wedle niego odstąpienie Żydów od religii, ale pisarz niechętnie godził się na proste rozwiązania, upatrując w nich niebezpieczeństwo opo-

⁵ Tamże, s. 11.

⁶ Zob. W. Gutowski, *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002, s. 5, 407 (przypis 1).

⁷ Zob. A. Nowicki, *Tadeusz Miciński i wiele Polsk*, w: T. Miciński, *Nietota*, dz. cyt., s. 396.

⁸ Zob. J. Ławski, *Erudycja – indywidualizacja – inicjacja. O „Xiądzu Fauście” Tadeusza Micińskiego. Tezy o powieściowej wyobraźni*, w: *Z problemów prozy – powieść inicjacyjna*, pod red. W. Gutowskiego i E. Owczarz, Toruń 2003, s. 178.

⁹ W. Gutowski dzieli twórczość na trzy fazy. Wedle tego podziału *Xiądz Faust* stanowi uwięzienie fazy drugiej (1905–1913). Zob. *Wstęp* do: T. Miciński, *Wybór poezji*, Kraków 1999, s. 10.

¹⁰ W szkicu *Fundamenty Nowej Polski* Miciński wyznaje: „Żle mi jest z ciemnotą włością, którym ukradkiem przynosi się zakalcowaty chleb cywilizacji materialistycznej lub patriotycznych nienawiści” (Dzdp 144).

wiedzenia się za jedną ze stron, ale kosztem innej. Taka niejednorodność poglądów świadczy o tym, że autor *W mroku gwiazd* nie był do końca zdecydowany, jakie ma zająć stanowisko. Niemniej jednak, Miciński **żywił głębokie przekonanie o konieczności asymilacji Żydów**. W *Wicie* „uczuciowy przyjaciel” Polski, hrabia Kambilów, ubolewa: „Nie było u was rzezi hugenotów, ani tępienia sekt. Niestety i ta zaleta zwróciła się przeciwko wam, bo został się element żydowski niepolszczony!” (s. 174).

I tu się zatrzymajmy, by wprowadzić kilka porządkujących modeli, wedle których temat żydowski rozwijał się w literaturze polskiej. Markiewicz wyróżnił trzy główne linie rozwojowe: 1) „wewnętrzne życie środowiska żydowskiego w jego egzotycznej odrębności”, 2) „stosunki między Żydami a Polakami”, 3) „okupacyjna zagłada” jako temat literatury powojennej¹¹. Badacz na przecięciu tychże trzech linii umieszcza temat czwarty, który szerzej rozwija. Nazywa go „procesami asymilacji zbiorowości żydowskiej względem narodu polskiego”, używając wyrazu „asymilacja” jako nadrzędnego wobec terminów: akulturacja (przejęcie wzorów kultury i wartości innego narodu), identyzacja (subiektywne utożsamienie się z tym narodem), integracja (obiektywne zespolenie się z nim)¹². Odnosząc powyższą klasyfikację do twórczości Micińskiego, trzeba stwierdzić, że najwyraźniej widoczna jest w tym przypadku druga z wymienionych linii, to znaczy twórca skupia swą uwagę na stosunkach między Żydami a Polakami. Mniej zajmowało go życie środowiska żydowskiego, choć w jego pismach nie brakuje i takich obrazów. Czwarta linia – asymilacja Żydów – jest pisarzowi najbliższą; pytanie koncentruje się na tym, w jaki sposób zamierzał ją prezentować na kartach dzieł oraz jakimi pobudkami się kierował.

Tak jak i jego pozytywistyczni poprzednicy, a wcześniej myśliciele polskiego Oświecenia, postuluje Miciński porzucenie przez Żydów obyczajów ghetta, otworenie się na sprawy polskie, czy wręcz utożsamianie się z Polakami. Niemniej jednak poeta zdawał sobie sprawę z głęboko zakorzenionych uprzedzeń narodowościowych, istniejących wśród Polaków (w *Nietocie* pada na przykład stwierdzenie: „Polak, po pierwsze nie wszedłby nigdy na cmentarz żydowski [...]”, N 47). Charakterystycznym, częstokroć przez Micińskiego podkreślanym, rysem Polaków jest ich niechęć oraz wrogość okazywane starożytnym. Jeden z bohaterów *Xiędza Fausta* [Piotr], spoglądając na fotografię pokazywaną mu przez starą Żydówkę, Newachową, widzi na niej „niemiłego semitę” [syna Newachowej]. Newachowa należy do grona tych Żydów polskich, dla których polskość jest integralnym składnikiem ich tożsamości. Za „jeden wielki grzech na sumieniu” uważa ona możliwość odrzucenia przez swego syna statusu „polskiego żyda”¹³ (XF 22).

Problem z tożsamością Żydów spędzał Micińskiemu „sen z powiek”. Manifestował on niezadowolony z faktu ich przechodzenia na stronę rosyjską, co miało niekorzystnie odbijać się na sytuacji Polaków żyjących pod carskim zaborem. „Dwa nieprzyjazne sobie narody żyją pod dziurawą polską strzechą: myślę tu o Żydach i o nas [Polakach]” (XF 179) – mówi Piotr. Stwierdza dalej, że niegdyś, jeszcze w czasach powstania styczniowego, Żydzi

¹¹ H. Markiewicz, dz. cyt., s. 3.

¹² Tamże.

¹³ W pismach Micińskiego słowo Żyd pisane jest przeważnie minuskułą, co nie było w jego czasach praktyką odosobnioną. Nie zachowuje się zresztą konsekwentnej pisowni w obrębie jednego nawet dzieła. I tak, w pierwodruku *Nietoty* (Warszawa 1910): mamy Żydów pisanych minuskułą (np. s. 114), jak i majuskułą (np. s. 210); przeważa jednakże pisownia wielką literą. Podobnie jest w *Walce o Chrystusa*, tyle że tu dominuje minuskuła. W *Xiędzu Fauście* mamy zawsze pisownię minuskułą itd. W niniejszej pracy, korzystając z pierwodruków dzieł Micińskiego zachowuję oryginalną pisownię.

solidaryzowali się z Polakami, walczyli razem z nimi¹⁴, lecz dzisiaj wszystko uległo rozkładowi: „etyka mas żydowskich czerpie z jadowitego źródła Talmudu” (XF 180)¹⁵. I tak dotarliśmy do najważniejszej „kości niezgody” między Micińskim a tymi, których chciał on „spolszczać”. Piotr przyznaje, że czytał dziesięć tomów Talmudu we francuskim tłumaczeniu¹⁶, jednocześnie informując, iż wedle żydowskiego tłumacza księga ta może równać się z Iliadą, z czym on rzecz jasna zgodzić się nie może. W innym miejscu, już bez pośrednictwa swych powieściowych bohaterów, Miciński z całą stanowczością orzeka: „Trzeba walczyć z żydami, o ile reprezentują zgubne zasady Talmudu i Szulchan Aruchu”(WCh 108)¹⁷.

II.

Jan Prokop z przekonaniem pisał: „Ahaswer wieczny tułacz, bliski sercom modernistów, staje się synonimem kogoś niosącego zarazę. Mistyka wkorzenia pozwala nam lepiej zrozumieć szerzenie się antysemityzmu”¹⁸. Miciński nie przedstawia Żyda Wiecznego Tułacza jako kogoś, kto niesie zarazę, przeciwnie: jako kosmopolita i obserwator świata od czasów narodzin chrześcijaństwa Ahaswer predysponowany jest do tego, by zarazę dostrzegać i ukazywać innym. W XIV rozdziale *Xiędza Fausta (Tajemnicze miasto)*, będącym pamfletem na Warszawę, to właśnie on jest narratorem i bynajmniej nie wypowiada się „srogo” tylko o swym narodzie, lecz także o Polakach (s. 181-182). Imogena, posiadająca „domieszkę hebrajskiego pochodzenia w sobie” („po matce Chorwatka, po ojcu patriotycznym polskim Żydzie”, XF 260), odcina się od ideologii stawiającej rasę na najwyższym piedestale:

Serce moje jest do dna jedno. Lubię Pieśń nad Pieśniami, ale wolę Rigwedę niż proroków żydowskich; Słowacki przenika mą duszę, gdy Heine działa na mózg.

O rysach mych sądzić nie mogę; **nie znoszę, aby ktoś wątpił, że jestem tym, czym być chcę**, nie zaś tym, do czego mię zmusza jakoby domieszka rasy.

Książd Faust dodaje zaś: „Dusza jest czymś głębszym niż naród i rasa” (XF 182)¹⁹. „Wkorzenie”, o którym pisał Prokop, oznaczało poddanie się ślepych instynktom rasy, prowadzącym do stawiania jednej narodowości nad inną. Miciński sprzeciwia się takim tendencjom. Błąd popełniali więc szczególnie ci, którzy zaocznie zaliczali go do ideolo-

¹⁴ Żydzi polscy wspierali „w odruchu solidarności z Polakami patriotyczne manifestacje poprzedzające powstanie styczniowe”. Zob. A. Fabianowski, *Kwestia żydowska...*, dz. cyt., s. 164.

¹⁵ Można by pokusić się tu o stwierdzenie, że Miciński powtarza poglądy nauczyciela Zygmunta Kraśńskiego, księdza Chiariniego, ostro atakującego *Talmud*, który jest dla niego „bezsztalnym chaosem, stekiem błędów i przesądów, gdzie tłoczą się wszystkie urojenia szalonego fanatyzmu”. Chiarini korzystał, jak pisze A. Fabianowski, ze specjalnie spreparowanego wyciągu z *Talmudu*, noszącego tytuł *Rabiniizm albo talmudyczne głupstwa*, wydanego w Amsterdamie w roku 1789. Cyt. za: A. Fabianowski, *Kwestia żydowska...*, s. 147.

¹⁶ Najprawdopodobniej chodzi o *Talmud Jerozolimski* w przekładzie francuskim Mojżesza Schwaba (*Le Talmud de Jerusalem*, Paris 1871–1889) w jedenastu tomach. Informację czerpię z wyraźnie już antysemitycznej książki A. Niemojewskiego *Dusza żydowska w zwierciadle Talmudu. Wydanie drugie uzupełnione*, Warszawa 1920, s. 194.

¹⁷ W jednej z ksiąg żydowskiej *Szulchan Aruchu* możemy przeczytać takie zdanie: „Ciała gojów są *pegarim*, to jest w niczym nie różnią się od ścierwa zdechłych zwierząt” (*Jore Dea* 337, 1).

¹⁸ J. Prokop, *Z przemian w literaturze polskiej lat 1907–1917*, Wrocław 1970, s. 10.

¹⁹ Można by oczywiście doszukiwać się paraleli w cytowanych zdaniach z poglądami Słowackiego, szczególnie „mistycznego”. Idąc śladem autora *Króla-Ducha*, Miciński w swych metafizycznych poglądach nie chciał się zasklepić w ideologii „krwi i ziemi”.

gów związanych z Narodową Demokracją²⁰. Owszem, możemy doszukiwać się w dziełach Micińskiego pewnych podobieństw z endecką frazeologią, jednakże przy głębszym wejrzeniu w sedno sprawy, dostrzec można ich pozorność²¹. W zasadniczych poglądach na temat związku narodu i państwa autor *Nietoty* nie zgadza się z etyką szerzoną przez czołowych działaczy endeckich, szczególnie Zygmunta Balickiego (1858–1916)²², Jana Ludwika Popławskiego (1854–1908) czy najgłośniejszego – Romana Dmowskiego (1864–1939), a także związanego z ruchem konserwatywnym i antysemitycznym pismem „Rola” Teodorem Jeske-Choińskim (1854–1920)²³. Imogę, jak się wydaje, autor *Xiędza Fausta* celowo uczynił pół-Żydówką, by nikt nie mógł podważyć jej praw do wypowiedzania się na temat Starego Zakonu. Miciński, podobnie jak autor *Króla Ducha*, niepomiernie wyżej stawiał Ducha niżeli ciało. Prócz tego – ponownie idąc śladem swego mistrza – odrzucał pośrednictwo, a cenił sięganie bezpośrednio do „źródeł”. Bohaterka powieści stwierdza:

Jesteśmy Ariowie, ojczami naszymi są Rama, król Asoka [właśc. – Aśoka (ok. 264–ok. 227 p.n.e.), z dyn. Maurjów, władca ind. – M. B.], mędrzec Wiswamitra. Mało przemawia do nas, odpycha często i **budzi wstręt okrucieństwo, tchórzliwość, spalenie niewolą i arogancja w Starym Zakonie**. [...] na co brać z drugiej ręki od Żydów, gdy mamy chaldejską Genezis, prawodawstwo Mojżeszowe u Hamurabiego [...]. **Wyjdźmy z brudnych, ciasnych zakamarków narodu „wybranego”** (XF 212).

Oczywiście nie oznacza to wedle pisarza „cofania się do ludów, uwielbiających Indrę, pasterza obłoczych krów”²⁴. Swoim zwyczajem Miciński odsyła zaraz czytelników do mi-

²⁰ Zdaniem Teresy Wróblewskiej – „stanowisko polityczne Micińskiego było zawsze antyniemieckie i słowianofilskie, w l. 1911–1913 ta antyniemieckość i słowianofilskość jeszcze się nasiliły. W pisanym w tym okresie, zwłaszcza w r. 1913, listach i w ogłaszanych wypowiedziach prasowych Miciński wyraźnie zaznaczył, że jego słowianofilskość nie oznacza prorosyjskości w duchu endeckim, że jest stanowiskiem niezależnym, czemu krytyka nie dawała wiary i co do dzisiaj [tj. początków lat 80-tych XX wieku – M. B.] jest przedmiotem dyskusji”. Cyt. za: *Aneks: Koniec Wenety*, w: T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, t. 4, wybór i opr. T. Wróblewska, Kraków 1984, s. 280.

²¹ Jerzy Sosnowski w szkicu na temat życia i twórczości Micińskiego w czasie I wojny światowej pisze: „Endecy bliscy są pisarzowi wyborem orientacji na państwa Ententy; toteż Miciński publikuje swoje teksty m. in. w endeckiej »Gazecie Polskiej«. Natomiast można sądzić, że w żadnym momencie nie zaakceptował autor *Królowny Orlicy* koncepcji narodowej nienawiści jako motoru pozytywnych przemian”. Zob. J. Sosnowski, *Ruchy endekoidalne? Miciński w latach wojny światowej*, w: *Kategoria narodów w kulturach słowiańskich*, red. T. Dąbek-Wigrowa i A. Z. Makowiecki, Warszawa 1993, s. 124.

²² Twórca doktryny polskiego nacjonalizmu, Zygmunt Balicki, opowiadał się za „egoizmem narodu”. Jego zdaniem, pomyślna przyszłość narodu jest uzależniona od wytworzenia i upowszechnienia pewnego typu Polaka, nazwanego przezeń „żołnierzem-obywatelem”. Mimo pozornych zbieżności tegoż modelu z postacią księdza Fausta, należy jednak zaznaczyć, że Micińskiemu obca była etyka Balickiego, eksponująca i gloryfikująca wrogość jednych narodów wobec innych, postulująca makiawelizm w polityce i uznająca wyższość narodów silniejszych nad słabszymi. Por. S. Jedynak, *Etyka polska w latach 1863–1918*, Warszawa 1977, s. 202–203; *Zarys dziejów filozofii polskiej 1815–1918*, Warszawa 1986, s. 385; Z. Kudero-wicz, *Polska filozofia pokoju: historia idei pokoju w kulturze polskiej do 1939 roku. Aneks: teksty źródłowe*, Warszawa 1992, s. 190–191; J. Kurczewska, *Zygmunt Balicki – socjolog czy nacjonalista?*, w: tejsze, *Naród w socjologii i ideologii polskiej. Analiza porównawcza wybranych koncepcji z przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1979; Z. Balicki, *Egoizm narodowy wobec etyki*, Lwów 1914 (pierwodruk: 1902).

²³ „Początki polskiego antysemityzmu wiążą się z wydawanym w Warszawie od 1883 r. przez Jana Jeleńskiego tygodnikiem »Rola« oraz z wcześniejszym o dwa lata pogromem warszawskim. Środowisko skupione wokół pisma, określone mianem radykałów prawicowych bądź nacjonalistów zachowawczych, silnie akcentowało swój katolicyzm”. Cyt. za: K. Lewalski, *Kościół chrześcijański w Królestwie Polskim wobec Żydów w latach 1885–1915*, Wrocław 2002, s. 112.

²⁴ Por. J. Ławski, *Erudycja – indywiduacja – inicjacja...*, dz. cyt., s. 178.

tologii słowiańskiej, będącej jego zdaniem bezpośrednim ogniwem łączącym naród polski z Indianami („tam jest nasz Światowid, Dziedzila, Jarowit”). Imogena mówi także o odrzuceniu Starego Zakonu przez Chrystusa²⁵. Fakt ten ma być dla nas drogowskazem: „Nie przyjmujemy i my”, stwierdza bohaterka – „Twórzmy religię własną, ze swych istotnych głębin” (XF 213). Podkreślanie opozycyjności kultury aryjskiej (ariocentryzm) i kultury wyrosłej z ducha semickiego (judeocentryzm) wiąże się w twórczości Micińskiego z dezawuowaniem wartości korzeni chrześcijaństwa, czyli judaizmu; eksponuje się zaś jego pogański charakter²⁶. Temu zamysłowi służą wszelkie analogie między mitologiami różnych kręgów kulturowych²⁷, które pisarz nader często w swych dziełach snuje. Prócz tego Miciński daje do zrozumienia, że kanony religii żydowskiej są wrogię życiu i samej istocie religii w ogóle. W Walce o Chrystusa porównuje on polski katolicyzm do judaizmu:

Wyrobił się i u nas **zawzięty faryzeizm**, który złośliwym swym wyzywającym, ciasnym i aroganckim tonem przypomina najlepsze czasy Rebege Szamai²⁸.

Tym chce się odpowiedzieć: – **Nie czyńcie z domu naszego szkoły Rabinów** (WCh 9).

W tymże dziele, polemicznym wobec książki Andrzeja Niemojewskiego²⁹, powołuje się poeta na Houstona Stewarta Chamberlaina (1855–1927), późniejszego twórcę teorii rasistowskiej, uzasadniającej „misję dziejową rasy aryjskiej” (szczególnie narodu niemieckiego). Chamberlain stał się jednym z ojców duchowych faszystowskich Niemiec, lecz o tym Miciński wiedzieć nie mógł, pisząc o „wspaniałych słowach filozofa kultury Chamberlain’a, który w Jezusie odnalazł wszystkie pierwiastki ideału aryjskiego” (WCh 106)³⁰.

III.

W pismach Micińskiego krytyka jednego narodu nie wiąże się z wywyższaniem innego. „Nie mam ojczyzny – mówi Imogena – gdyż Polska jest mi krajem żółwi, Żydów zaś uznają tylko między górą Moria a Synajem”. Imogena, ze swą ponadnarodowością i ponadpartykularnością, staje się wzorem do naśladowania stawianym przez Micińskiego swym rodakom, aczkolwiek z powodu sytuacji, w której znajdowała się ówczesna Polska – postulatem skierowanym w daleką przyszłość. Bohaterka wyznaje: „Nie jestem Żydówką, jestem Archi-

²⁵ Kilka lat wcześniej, w *Nietocie*, Miciński miał, jak można przypuszczać, pewne wątpliwości w tej sprawie: „Mógłże Jezus, ten istotny Prorok, nie kontradycją z ulepionych legend i przewijającej się tu i ówdzie gnozy, mógłże wyrazić się, że On nie przychodzi niczego burzyć i utrzymuje Stary Zakon?” (N 94).

²⁶ W poemacie *Niedokonany*, w psychomachicznym monologu lucyferycznego bohatera zostaje wyrażona także dezaprobatą wobec Jezusa. Lucyfer, czy też lucyferyczny narrator, nazywa go „biednym Żydem”, proponując mu wniesienie się do „wyższej helleńskiej kultury”. T. Miciński, *Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni. Poemat*, w: tegoż, *Pisma pośmiertne*, dz. cyt., s. 23.

²⁷ Por. M. Pąckiński, *Judeofobia, antysemityzm, ariocentryzm: kryzys kultury chrześcijańskiej a retoryka tekstu*, w: *Kwesta żydowska w XIX wieku. Spory o tożsamość Polaków*, praca pod red. G. Borkowskiej i M. Rudkowskiej, Warszawa 2004, s. 416-417.

²⁸ W *Xiędzu Fauście* natomiast: „[...] Rabbi Szamai, twardy, okrutny, choć nieraz nosi legię honorową w klapie i przyjął chrzest” (s. 180).

²⁹ Chodzi o książkę *Bóg Jezus w świetle badań cudzych i własnych* (Warszawa 1909).

³⁰ Niemojewski, znany ze swego antysemityzmu (który sam określił mianem „postępowego”), również powołuje się na H. S. Chamberlaina: „Najwybitniejsi mężowie, zdaniem Chamberlaina, widzą w żydach groźne niebezpieczeństwo dla **naszej** kultury” [podkreślenie Niemojewskiego]. Zob. A. Niemojewski, *Dusza żydowska...*, dz. cyt., s. 189-190. Lecz powoływanie się kilku autorów na jedno źródło nie musi oznaczać zbieżności ideowej. Nie ma jej między Micińskim a Niemojewskim, ponieważ każdy z nich co innego chciał osiągnąć, posiłkując się słowami Chamberlaina.

Polką... Matką przyszłego Człowieka [...] nie jestem i nie będę w narodzie tym lub innym, wyrosłam już w istotność samobytną” (XF 222). W imię „Wolnego Twórczego Czynu”, odrzucającego „wpływ rasy i epoki” pisarz kreuje Jaźń narodową, do której dopuszcza wszystkich ludzi pragnących uczestnictwa w niej. Narodowa jaźń nie oznacza postawienia Polski ponad innymi narodami, gdyż w imię „braterstwa narodów” – Miciński odrzuca partykularyzm interesów, a „egoizm narodowy” zastępuje „narodowym solidaryzmem”. Szczególnie tyczą się to Polaków i Żydów, czy – jak chciał poeta – polskich Żydów:

Wzmózona Religia dawnych Ariów przeobrazi naród polski – i żydowski. Musimy uwielbić Wielką Trójcę: Pracę, Sprawiedliwość, Miłość Naczcłowieczeństwa – inaczej dojdziemy do tej pustyni zwątpienia, gdzie wszystko rozsypuje się w popiół – prócz kanapki z kawiozem i papierów Gieldy (XF 223).

Imogena nazwana zostaje przez Piotra – przypomnijmy: socjalistę – „wybitną antysemitką”, co wydaje się niesprawiedliwym zarzutem, ponieważ sama bohaterka antysemityzm określa mianem „straganowego wyrazu”, dodając, że widziała „na tle apatii narodowej **grozę zgnilizny żydowskiej, egoizm ich i wściekłą żądzę panowania**”. Zdanie to wyraża ogólny stosunek Micińskiego do tych Żydów, którzy *Talmud* biorą za najważniejszy drogowskaz i wyrocznię w sprawach etyki. Piotr wypowiada się natomiast pozytywnie o „Żydach, którzy czują się naprawdę Polakami”. Wedle niego, muszą oni być „duszami zacnymi” (XF 260).

Asymilację Żydów – jak już powiedzieliśmy – uznaje Miciński za dziejową konieczność. Jego perswazje skierowane są najpewniej w stronę tych, którzy nie mają jeszcze w tej sprawie jasnego stanowiska. Toczy się walka o ludzi, którzy nie przesiąkli antysemitycznymi sloganami. Poeta bardzo często wprowadza w jakiś epizod z życia swych bohaterów postacie Żydów, którzy raz bywają „dobrzy”, innym zaś razem „źli”. Ksiądz Fausta, osadzonego w więzieniu, ratuje lekarz, „**Żyd, bardzo prawy, dobry człowiek**”, gdyż lekarz więzienny, *notabene* Polak, w ogóle się księdzem nie zainteresował (XF 274). Z kolei w *Wicie* spotykamy Mendla Łuckiego, Żyda, zajmującego się interesami wyjątkowo antypatycznej postaci, hetmana Rzewuskiego, na którego wywiera on znaczny wpływ. Hetman „nakazuje chłopom pod srogimi karami zakupywać u żydów arendarzy wymierzoną ilość gorzałki i piwa z browaru”. Sam Mendel, jak pisze Miciński, „do reszty niweczył możliwość porozumienia między szlachcicem a chłopem”, jednocześnie „deprawuje lud i narzuca ceny na zboże, krowy, konie. Nikt nie sprzedał i nie kupił bez okupienia się Mendlowi i jego szajce”. Taki stan rzeczy nie zawsze mijał się z prawdą, albowiem cały wiek później niż przedstawiane przez poetę w *Wicie* czasy, wedle raportu o położeniu i strukturze Żydów w Królestwie Polskim z marca 1886 roku, „żydowski pachciarz czy faktor na wsi i w majątku szlacheckim był nieodzownym elementem różnych powiązań gospodarczo-handlowych łączących wieś z miastem”³¹. Rzewuski sprawuje pieczę nad osieroconą Witą, zaś jego plenipotent, Mendel, służy mu zawsze radą, gdy na przykład „mówił: że takie znalezione dzieci [mowa o Wicie – M.

³¹ K. Lewalski, *Kościół chrześcijański...*, dz. cyt., s. 56. Warto przytoczyć w tym miejscu fragment raportu z 1881 roku, przedłożonego przez naczelnika straży ziemskiej gubernatorowi radomskiemu, Wasyłowi M. ks. Dołgorukowi, w którym czytamy: „Wyzyskiwanie przez Żydów ludności całego kraju zapuściło głębokie korzenie. Nie zważając na to, szlachta tutejsza i ziemianie i w ogóle panowie tak dalece zżyli się z Żydami ciałem i duchem, że bez pomocy i rady Żyda nie zrobią kroku w sprawach gospodarczych [...]” (s. 82).

B.] bywają wilkołakami” (W 155-156). W podtekście można się domyślać, że Miciński chciał w ten sposób z jednej strony zaprezentować zacofanie części ówczesnej magnaterii, a z drugiej ukazać podszytą udawanym zabobonem przebiegłość niektórych Żydów oraz zaufanie, jakim się cieszyli wśród możnowładztwa.

Na kartach tej powieści Starozakonni bywają również poniżani i wykorzystywani przez rosyjskich dygnitarzy:

Kn. Patiomkin. Hej karły, idźcie do kahału [gminy żydowskiej – M. B.], sprowadzić mi tu kupę Żydów – niech potaszczą moje karety, na każdy pejs dziesięć czerwoców.

Karzel. Ilu Żydków obstalować – jest sześć karoc?

Kn. Patiomkin. Na pamiątkę Apokalipsy 666 – po 101 do karocy, a kopa niech biegnie na przedzie z pochodniami i śpiewa majufes (W 359).

Bez wątpienia jedną z najciekawszych postaci Żyda, zarazem jednoznacznie przez Micińskiego zarysowaną, jest Rabi z *Termopil polskich*. Ów Żyd wygłasza znaczącą mowę do swych współwyznawców, którą można by uznać za coś w rodzaju kodeksu postępowania. „Mowę” tę warto przytoczyć w całości:

Tamci [tj. Rosjanie – M. B.] Polakom wybili oręż z ręki, a my odbierzem im ziemię i wszelkie dobro.

Wszystka ziemia polska przez Jehowę przeznaczona jest Izraelowi.

Bądźmy twardzi. Jeśli goj idzie z tobą z góry, idź za nim, abyś go mógł zepchnąć w przepaść.

Bądźmy mądrzy. Jeśli goj idzie z tobą – trzymaj się po tej stronie, gdzie ma oręż, abyś mógł mu tę oręż odjąć.

Bądźmy czyści. Jeśli twoja żona nie może karmić, weź mamkę, zdrową gojkę. Nigdy jednak Żydówka nie ma karmić niemowlę goja.

Bądźmy ostrożni. Nie pożyczaj bydłęcia gojowi, aby on z nim nie czynił sodomii³².

Szukające to przepisy na „godne” życie. Mógłby ktoś pomyśleć, że autor *Wity* chciał w ten sposób wywołać antyżydowskie nastroje wśród społeczności polskiej. Ponadto wypada podkreślić, iż słowa Rabiego są – zarówno zdaniem Micińskiego, jak i w powszechnej naówczas opinii – zgodne z etyką i duchem *Talmudu*³³. By lepiej to zrozumieć, musimy cofnąć się do sceny poprzedzającej tą zacytowaną powyżej, w której Lejba, syn Rabiego, wyjaśnia Wicie problem stosunków żydowsko-polskich:

[LEJBA ZŁOTE PIÓRO] Blisko jest dom mego ojca – ale **to jest złe miejsce. To karczma.**

[WITA] Złe miejsce? Rodzice twoi muszą być ludzie uczciwi.

[LEJBA] Żydom wierzyć można tylko, gdy już przeszli pole bitwy. Wtedy mają inną duszę. Lecz tych jest kilku. Reszta – to bezimienni tchórze, Polacy żadni, a raczej, nienawidzą tak samo Rosjan, jak Polaków.

[WITA] Mylisz się, zapewne byłoby to zbyt straszne: przepaść taka w narodzie naszym.

[LEJBA ZŁOTE PIÓRO] (*dziko*) Jam serce swe też musiał wyrwać z swej piersi – i ono przestało być sercem żydowskim [...]³⁴.

³² T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, t. 3, wybór i oprac. T. Wróblewska, Kraków 1980, s. 184-185.

³³ Warto odnotować, że w II połowie XIX wieku zarówno pisma katolickie, jak i prawosławne, były wrogo nastawione do Żydów-talmudystów, a przede wszystkim do „praktyki moralnej opartej na przepisach *Talmudu*”. Z pewnością miało to wpływ na opinię części społeczeństwa w Królestwie Polskim. Zob. Lewalski, dz. cyt., s. 117-119.

³⁴ Tamże, s. 183-184. Scena ta, w przeciwieństwie do poprzedniej (wypowiedź Rabiego), rozgrywa się na tzw. „kondygnacji górnej”, waloryzowanej dodatnio w strukturze dramatu. Zob. I. Sławińska, *Miciński i Hellerau*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1979, s. 317-318. Wydaje się, że na ten fragment dramatu wpływ miała lektura *Księdza Marka* Słowackiego.

Termopile polskie powstały mniej więcej w tym samym czasie co powieść *Wita*; oba utwory, prócz podobnego czasu akcji, łączy obecność tych samych bohaterów. Analogicznie jak w dramacie, w powieści umieszcza Miciński negatywną postać Żyda-ojca (Mendel Łucki) oraz pozytywną Żyda-syna (Dawid „Złote Pióro”), o którym narrator wypowiada się w samych superlatywach:

Obok umysłu przenikliwego i wybitnych zdolności swej rasy, miał serce głębokie, jak nurt Dniestru w tych jarach. [...] Może po prostu zapatrzył się na niedolę chłopską i poruszyło się w nim serce, nie skarykaturowane przez cheder? Tak czy inaczej, rozumiał już wiele z tragedii dwóch narodów [żydowskiego i polskiego – M. B.] (W 155).

We wspomnianym wyżej dramacie mamy też kolejny dowód nieprzychylnego (ogłędnie mówiąc) stosunku Micińskiego do Talmudu, a także jego aprobatę dla zwolenników Franka [właściwe nazwisko: Jakub Lejbowicz (1726–1791)], założyciela i przywódcy żydowskiego odłamu mistyczo-religijnego, odrzucającego Talmud i nawołującego do przechodzenia na chrześcijaństwo³⁵. Żydów-frankistów znajdujemy w *Termopilach* polskich. Rzecz dzieje się podczas uchwalania Konstytucji 3 Maja. Przytoczmy ten fragment:

ŻYDZI: Masowo przyjmujemy katolicyzm – mamy tu swego proroka Franka. Panowie szlachta i nawet magnaci udzielają nam herbu i nazwisk. Zrzucamy ohydny przesąd Talmudu³⁶.

Miciński potraktował Franka „jako symbol politycznego zespolenia Żydów polskich z Polską”³⁷. Na przychylnym stosunku pisarza do Franka mógł zaważyć fakt, że był on zaciekle zwalczany przez talmudystów (stąd też inna nazwa frankistów: kontrtalmudyści). Jednak wcześniejsza, umieszczona w *Nietocie* wzmianka na temat Franka i jego zwolenników wydaje się bardziej stonowana, a nawet lekko nieprzychylna³⁸. Można by zadać też pytanie, czy Miciński pragnął przechodzenia Żydów na katolicyzm, do którego miał nader krytyczny stosunek, wszak na przykład w *Xiędzu Fauście* bohater tytułowy stwierdza: „**Wśród żydów są dwa typy [...] – idealistów i faryzeuszów**. Rabbi Hillel chrystusowy, choć poza chrześcijaństwem, i Rabbi Szamai, twardy, okrutny, choć nieraz nosi legię honorową w klapie i przyjął chrzest” (s. 180)³⁹. Z jednej strony stawia on wielkiego XVII-wiecznego filozofa Barucha Spinozę (1632–1677), „najszlachetniejsze i najczystsze serce”, renegata, wykluczonego z gminy żydowskiej, z

³⁵ Zob.: *Przypisy* do: T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, t. 3, dz. cyt., s. 431-432. O Franku zob. J. Dótkór, *Śladami Mesjasza-Apostaty. Żydowskie ruchy mesjańskie w XVII i XVIII wieku a problem konwersji*, Wrocław 1998 (tu rozdział: *Jakub Frank i jego „chód do Ezawa”*).

³⁶ T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, t. 3, s. 72.

³⁷ „Miciński popełnia podwójną omyłkę. Po pierwsze, w r. 1790 Franka w Polsce nie było. Po drugie, jego powiązania polityczne były dwuznaczne: w czasie konfederacji barskiej nawiązał podobno stosunki z Repninem, a po klęsce Jasnej Góry oddał się pod opiekę rosyjskiego generała Bibikowa. Jeśli chodzi natomiast o sam problem żydowski w czasie Sejmu Wielkiego, to i tutaj Miciński się myli, bądź przykrawa rzeczywistość do własnych wyobrażeń. W czasie Sejmu Żydzi licznie zjechali do Warszawy, proponowali nawet królowi znaczne wsparcia finansowe, ale przez warszawską ludność zostali przyjęci niechętnie, że dochodziło do bójek i awantur [...]” (tamże, s. 432).

³⁸ „[...] sekta Franka, który przez Polskę miał wieść Żydów do nadzwyczajnych bogactw i zaszczytów; potem zwątpiwszy prędko w nową religię, zachowywała z fanatyzmem formy zewnętrzne, aby utrzymać towarzyskie pozycje i prebendy”. Przypis Micińskiego do tego fragmentu: „Frankiści – sekta z XVIII w., z której wyszło potem wielu zasłużonych patriotów” (N 88).

³⁹ Nawiązuje tu Miciński do dwóch rabinów Tannaitów, którzy uczestniczyli w powstaniu *Miszny*, czyli zbioru początkowo ustnych, a następnie listownych odpowiedzi rabinów wiernym, którzy zapytywali, jak interpretować praktycznie określone zapisy zawarte w *Torze*. *Miszna* jest jedną z dwóch części *Talmudu*.

drugiej zaś rabinów, „którzy miejsca opuszczone w Talmudzie do ustnych objaśnień tłumaczą, jak dla zgrai opętańców” (XF 180). Miciński ceni Żydów, którzy nie zamykają się we własnym zakonie, ludzi świątłych i dbających o dobro ogólnoludzkie. Samotnego filozofa-renegata Miciński darzy szczególną estymą, skoro umieszcza go w jednym szeregu z Chrystusem i św. Pawłem. W liście do Wilhelma Feldmana, do którego jeszcze w tych rozważaniach wrócimy, autor *Nietoty* stwierdzał:

Wiedza Ariów nie powinna być traktowana jako przywilej rasy, mieli ją Egipcjanie, Babilończycy, **Hebraje**, Peruwiańczycy, Tahityjczycy. Wszystkie szczepy mają lub miały lub mogą mieć. [...] **Czymże byłby Chrystus, Spinoza, św. Paweł**, a zresztą – w ogóle dusza ludzka? Hempla rozumowania nadzwyczaj mnie rażą⁴⁰.

Zatrzymajmy się na ostatnim z przytoczonych zdań. Otóż Jan Hempel (1877–1937), bo o nim tu mowa, był w roku 1910 (kiedy Miciński pisał cytowany list) dosyć znanym, dobrze się zapowiadającym publicystą o orientacji z jednej strony pro-romantycznej, z drugiej skrajnie antychrześcijańskiej. „Rozumowaniom” Hempla zarzuca autor Wity także brak „przeżycia duchowego”, dostrzegając za to „teorie dziennikarzy i awersje wulgarne”⁴¹. Nie wiadomo, do jakiego (czy może kilku?) artykułu Hempla odnoszą się słowa Micińskiego, lecz można by je równie dobrze uznać za komentarz do wydanych w 1907 roku Kazań polskich, w których Hempel krytykował tak zwaną „Boską religię”. Stosunek poety do Hempla może się wydać zaskakujący, jeśli się zważy na to, iż obaj pisarze przeciwstawiali sobie dwa nurty religijne: semicko-chrześcijański oraz aryjsko-indyjski. Dochodzili też do podobnych wniosków: tradycja aryjsko-indyjska jest tradycją wyższą i ważniejszą. Lecz Miciński nie odrzucał chrześcijaństwa⁴² w sposób tak radykalny, jak czynił to Hempel. Być może pewne znaczenie odgrywało tu również to, że autorowi Kazań polskich bliżej było do poglądów Andrzeja Niemojewskiego, którego Miciński z wzajemnością nie lubił⁴³. W przytoczonym wyżej fragmencie listu do Feldmana poeta wymienia trzy znaczące postacie, to jest: Chrystusa⁴⁴, Spinozę i św. Pawła. Zauważmy, że łączy je przynależność do narodu żydowskiego oraz że wszystkie zostały – w różnych okolicznościach i czasach – uznane za odszczepieńców. Tym samym, chcąc nie chcąc, ustosunkowuje się Miciński do wyznawców Starego Zakonu czy może raczej strażników ortodoksji żydowskiej, a takimi są dla niego w pierwszym rzędzie wyznawcy rabinicznego judaizmu, wyznawcy Talmudu. Prócz tego dostrzec można w cytowanym fragmencie ciekawą rzecz, mianowicie: zniesienie (zakwestionowanie) opozycyjności kultur aryjskiej i semickiej („wiedzą Ariów” dysponowali także „Hebraje”), a przecież kultury te Miciński najczęściej sobie przeciwstawiał.

⁴⁰ *Korespondencja Tadeusza Micińskiego*, oprac. T. Wróblewska, „Miesięcznik Literacki” 1969, nr 11, s. 118.

⁴¹ Tamże.

⁴² Jeśli w ogóle można w tym przypadku mówić o jakimkolwiek odrzuceniu. Właściwszym będzie nazwanie autora *Nietoty* reformatorem. Miciński chciał przewartościowania, a nie odrzucenia tradycji i religii chrześcijańskiej (co było też powodem jego ambiwalentnego stosunku do filozofii Nietzschego). Miciński prawie niczego nie odrzucał, a wszystko adaptował i przerabiał.

⁴³ W *Zarysie dziejów filozofii polskiej* umieszczono Hempla i Niemojewskiego w tym samym rozdziale „filozoficznej refleksji nad religią” i zaliczono do „ideologów i metodologów”. O Hemplu zob. *Zarys dziejów filozofii polskiej 1815–1918*, red. A. Walicki, Warszawa 1986, s. 298–300.

⁴⁴ Miciński używał słowa „Chrystus” w dwóch znaczeniach: Chrystus to dla niego żyjący w czasie i przestrzeni Jezus z Nazaretu, oraz Chrystus jako syn Boży, czy też synonim jednego z dwóch pierwiastków, z których składa się kosmos i ludzkość (tym drugim jest, jak wiadomo, „Lucyfer”). Zarówno w cytowanym liście do Feldmana, jak i w swym polemicznym dziele *Walka o Chrystusa* ma Miciński na myśli to pierwsze znaczenie.

IV.

Odnotujmy coś niesłychanie istotnego: Żydzi są przez Micińskiego krytykowani ze względu na charakter wyznawanej religii, a **przedmiotem ataków pozostaje najczęściej sam judaizm oraz jego święte pisma i komentarze do nich**. Poza *Talmudem* deprecjonuje Miciński także *Stary Testament*. Długa tyrada, w której Ariaman bezpardonowo rozprawia się z etyką niesioną przez tę Księgę, rozpoczyna się następująco:

W Egipcie [...] narodem pariasów byli Żydzi – [...] i oni narzucili nam swą religię męczeństwa.

Wyjście z Egiptu jest najhaniebniejszą ramotą, jaką zna kryminologia. Bóg ich prowadzi od komizmu kar żabami i muchami do potworności morderstwa synów pierworodnych.

Biorąc na pomoc hagiologów i przede wszystkim samą Biblię wspomnijmy: pobrali złote naczynia sąsiadom; potem wrócili się Żydzi, aby Faraon, widząc ich, pogoził za nimi i mógł zgnać wraz z armią – wtedy na rozkaz Jehowy rozwarły się wody... [...]

W Genезis żydowskiej widzimy skalanie kobiety, zwalenie na nią całego ciężaru grzechu pierworodnego (N 92-93)⁴⁵.

By dopełnić ten obraz, Ariaman, stojący dopiero u progu swej inicjacji-integracji, stwierdza: „Ciekawe skądinąd dla socjologii żydowskie opowieści, mają śmieszna odwagę mienić się objawieniem Bożym” (N 94). Musimy się wszakże liczyć z tym, że słowa, które wypowiada bohater, nie wyrażają do końca poglądów autora powieści, tym bardziej, że Mag Litwor strofuje swego ucznia: „To źle dla adepta Wiedzy Tajemnej, jakim Ty jesteś Ariamane, że myślisz wciąż w tonie burzycielskim [...]” (N 94). Nietzscheańskiej proweniencji krytycyzm prowadzący do całkowitego odrzucenia Starego Testamentu zostaje zahamowany przez Maga, nie może więc zostać doprowadzony do końca. Jednakże to właśnie Litwor, w przedostatnim rozdziale powieści, biorąc do ręki Biblię, mówi: „Nie należy już się spowiadać z tej biblijnej księgi. Było to kiedyś życiem. Teraz kościół polską krainę ugniata i nie daje wyjść na góry, w oświetlone łągi, i pracować nad przyszłością świata” (N 307). A przedstawiciel Kościoła, Kardynał, ma do powiedzenia Polakom – wśród których są między innymi Słowacki, Mickiewicz, Norwid (samoistne postacie wprowadzone do tego udramatyzowanego rozdziału) i Mag Litwor – kilka, ale jakże wymownych zdań, pośród których wyróżniają się szczególnie dwa (trzy?):

Na kolana, duchy krnąbrne, na kolana!

[...]

Tu nie Polska, lecz kościół rzymsko-katolicki!

za wami idą Żydzi i różne socjaliki-Wicki [...] (N 307).

Miciński dobrze orientował się w historii Kościoła katolickiego (sam studiował historię w Krakowie), co niejednokrotnie udowodniał w swych dziełach, musiał więc także znać jego politykę wobec judaizmu i Żydów, częstokroć nie opierającą się tylko i wyłącznie na chrześcijańskiej zasadzie miłości bliźniego. Jedną z trzech grup Tłumu (na które poeta ów Tłum podzielił), manifestując swe poparcie dla Kardynała, skanduje: „Głupie Polaki! dobrze wam było, kiedy wami rządziła Esterka? [...]” (N 308). Esterka – według tradycyjnej opowieści podanej przez Długosza – była Żydówką, słynącą z piękności i wpływu, jaki miała wywierać na króla Kazimierza Wielkiego, będąc jedną z jego ostatnich faworytek. Ponadto sprawowała jakoby opiekę nad polskimi Żydami⁴⁶. W tym kontekście, słowa Tłu-

⁴⁵ Tak więc, jak się domyślamy, Miciński deprecjonuje najstarszą część *Biblii*, pięcioksiąg Mojżeszowy (*Torę*).

⁴⁶ Podaję za: W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 263. Zob. prace: Ch. Shmeruk, *Legenda o Esterce w literaturze jidisz i polskiej. Studium z dziedziny wzajemnych stosun-*

mu, wedle Micińskiego zawsze uosabiającego najgorsze instynkty oraz najniższe wartości, jednoznacznie zdają się wskazywać, po której ze stron pisarz się opowiada. Biblia stała się też przedmiotem krytyki w Wicie: „[...] pora aby wymieść już z Europy żydowskie brednie przyjęte zbyt naiwnie przez naszych praocjów!” (s. 164). Zaznaczmy jednak, że zdanie te wypowiada d'Arżanow, powieściowy „czarny charakter”; z jego ust wychodzą też słowa rodem z endeckich „katechizmów”: „Gwałt narodu silniejszego nad słabszym zawsze jest chwalebny” (W 190). W tej powieści padają również zarzuty pod adresem polskiej szlachty, z powodu jej krótkowzroczności i samolubstwa, wydania chłopów „na pastwę żydom” oraz zrzeczenia się prawa do przemysłu i handlu na korzyść Starozakonnych (W 166).

Jak zaznaczyłem na wstępie rozważań, autor Wity starał się unikać skrajności, także w swych ocenach narodu żydowskiego, jednak nie zawsze mu się to udawało, gdyż do wielu kwestii podchodził niejednokrotnie w sposób niezwykle emocjonalny. Skąd się owe emocje brały? Otóż jedną z przyczyn wybuchów negatywnego stosunku do narodowości żydowskiej była obecność żydowsko-niemieckiego kapitału w Polsce (XF 331). Już pod koniec XVIII wieku, jak pisze Miciński w swej jedynej powieści historycznej, handel był „mizerny” i znajdował się „w ręku żydów” (W 159). Pisarz podchodził do Niemców raczej negatywnie (co udowodnił Wojciech Gutowski⁴⁷), jednak warto w tym miejscu przytoczyć zdanie z *Xiędza Fausta* (słowa Piotra): „Otóż wyznam, że najciężej mi jest z myślą, co będzie z Polską nie z powodu Niemców lub innych, ale z powodu żydów” (XF 180). W każdym bądź razie zbijanie majątków przez Żydów wspólnie z niemieckimi fabrykantami nie mogło być dla Micińskiego czymś jednoznacznym. Tym bardziej, że odbywało się to kosztem – jak pisarz sądzi – polskich robotników i chłopów, których narrator dopuszcza do głosu:

Lękamy się ich [Żydów – M. B.] jak dżumy azjatyckiej, bo dotychczas oni **nie uznają, że droga ich była tylko przejściową przez Polskę**, do własnej ojczyzny. Tu zasiedli i chcą nam Polskę niby śpiącemu cicho z rąk wydobyć, a nas uczynić parobkami (XF 351).

Polski chłop określa Żydów mianem wyzyskiwaczy, oświadczając jednocześnie, że nie są oni na polskiej wsi mile widziani, chyba że będą to „ci nieliczni, którzy stają się obrońcami Polski prawdziwej przed tłuszcą swych rodaków”. Główny zarzut, jaki stawiają polscy chłopci Żydom, to zagarnięcie przez nich „większości miast i kroczi wsi” (XF 352). Lecz ten sam gospodarz, kierując swe słowa do Żydów, przyznaje także: „Wiara nasza musi stać się wspólna – w słońce widzialne i niewidzialne” (co stanowi jedną z wielu utopii Micińskiego). Natomiast swym rodakom młody Wójcik, wypowiadając „bolączkę duszy chłopskiej”, oświadcza:

Nie twórzmy nienawiści względem żadnej rasy, ani narodu. Polska jest już cała zmieniona w kraj nienawiści: nienawidzimy Niemców i Rosjan, **nienawidzimy żydów**, nienawidzą nas Litwini i Ukraińcy, nienawidzą się socjaliści i narodowcy, bronią nienawiści walczy nawet kościół, wychowująca nas dotąd Matka (XF 352).

Powyższe słowa – jedne z częściej cytowanych przez badaczy twórczości Micińskiego – mówią nam dwie rzeczy: dają obraz konfliktów i napięć między poszczególnymi nacjami żyjącymi obok siebie u progu I wojny światowej, a zarazem informują o ustosunkowaniu się do takiego stanu rzeczy pisarza, który je artykułuje. Ponadto odsyła-

ków dwóch kultur i tradycji, przeł. M. Adamczyk-Garbowska, Warszawa 2000.

⁴⁷ W. Gutowski w artykule *Stereotyp Niemców i Niemiec w twórczości literackiej i publicystyce Tadeusza Micińskiego* stwierdził, że Miciński, szczególnie w ostatnich latach swej twórczości, „umacniał – za cenę uproszczonej wizji kultury – opozycję między obrazem zdemonizowanego wroga a >>świętą, wieczną Polską<<”. Zob. W. Gutowski, *Stereotyp Niemców...*, w: tegoż, *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej...*, s. 378.

ją albo do stanu faktycznego (wtedy czytamy je dosłownie, zakładając równocześnie, że Wójcik jest tu *porte-parole* autora), czyli: właśnie tak Miciński myślał, albo do stanu, jeśli można to tak ująć – postulatyno-życzeniowego (wówczas przyjmujemy, że poeta chciałby myśleć tak, jak postać wypowiadająca przytoczone zdania). Na poparcie tezy pierwszej znajdziemy w pismach Micińskiego mnóstwo dowodów, przywołanych także w tej pracy, lecz można by przeforsowywać jeszcze twierdzenie drugie i powiedzieć dosadnie: Miciński to mistyfikikator. Argumentacja sprowadzałaby się do kilku zarzutów wobec niego: nie miał zbyt pochlebnego zdania na temat Niemców, Żydów często ganił i używał dosadnych – z dzisiejszej perspektywy niedyplomatycznych – epitetów, a Kościół (w tym wypadku katolicki), u progu XX wieku, wcale nie walczył „bronią nienawiści”, ograniczając się jedynie do nawoływania swych wiernych, by unikali kontaktu z Żydami oraz bojkotowali ich handel, wykazując się tym samym „łagodnym” antysemityzmem (nie na tle rasowym, lecz ekonomicznym), wyrosłym z wcześniejszego, antyju-daistycznego stanowiska opartego na feudalnym porządku chrześcijańskiej Europy⁴⁸.

Zarzuty takie nie wydają się jednak przekonujące, gdyż Miciński, wkładając w usta Wójcika cytowane zdania, celowo użył liczby mnogiej, solidaryzując się w ten sposób ze swym narodem, pomimo jego niewątpliwych wad. A ci z kolei, których w powieści wyróżnił w sposób szczególny (Piotr, Imogena i przede wszystkim ksiądz Faust), dzięki prowadzeniu między sobą nieustannej dialektycznej gry oraz wzajemnemu dopełnianiu się w ideowych sporach, stali się dowodem na ciągły ruch myśli pisarza, a także jego rzeczywistość, a nie urojoną tolerancję (choć nie pełną akceptację) wobec różnych nacji i religii.

V.

Sprawa kontrolowania przez Żydów przemysłu i handlu w Polsce nie zajmowała wyłącznie Micińskiego. Było to mniemanie powszechne i niebezpieczne. Poeta przytacza słowa redaktora szwedzkiego pisma z branży handlowej, Pomian-Hajdukiewicza:

Teraz Szwedzi nie mają z Polską żadnych stosunków. Nawet handlowych – boją się. **Handel u was jest w rękach żydowskich.** Szwedzi są oszukani zawsze. Nie odróżniają zaś rasowych różnic – oszukano z Warszawy, więc Polak⁴⁹.

Komentując między innymi tę wypowiedź, Miciński informuje, że sam „dawno doznał do podobnych wniosków”. A początek drogi, która go doprowadziła do takich właśnie konkluzji, możemy, aczkolwiek z jakąś rezerwą, datować na jego dzieciństwo i wczesną młodość. Jak podaje biograf młodzieńczego okresu życia poety, rodzice Micińskiego często prowadzili z Żydami interesy, niestety z niekorzystnymi dla siebie skutkami⁵⁰. Za człowieka, którego Miciński darzył szczególną estymą, można uznać Stanisława Szczepanowskiego (1846–1900). Zasłynął on jako pionier przemysłu naftowego w Galicji oraz autor *Nędzy Galicji*⁵¹, w której przedstawia zacołanie i fatalny stan gospodarczy ziem polskich pod zaborem austriackim. Poeta uwiecznia go w *Nietocie* pod nazwiskiem Oleśnickiego i czyni „postacią tragiczną, ofiarą kolizji ideałów i negatywnych tendencji rozwo-

⁴⁸ Zob. K. Lewalski, *Kościoty chrześcijańskie w Królestwie Polskim...*, s. 109, 279.

⁴⁹ T. Miciński, *V Olimpiada*, „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 32, s. 671.

⁵⁰ Zob. J. Tynecki, *Inicjacje mistyka. Rzecz o Tadeuszu Micińskim*, Łódź 1976, s. 70.

⁵¹ Cały tytuł brzmi: *Nędza Galicji w cyfrach i program energicznego rozwoju gospodarstwa krajowego* (pierwsza wersja wydana została w roku urodzin Micińskiego – 1873). O Szczepanowskim zob.: T. Weiss, *Romantyczna genealogia polskiego modernizmu. Rekonesans*, Warszawa 1974, s. 67-76.

ju społecznego”⁵². Do klęski Oleśnickiego przyczynili się także – jak pisze Miciński – lichwiarze („Żydzi i nie-Żydzi”), którym musiał płacić „olbrzymie procenty” (N 335). Zarzuty pisarza wobec ortodoksyjnych Żydów⁵³ nie są może oryginalne, raczej w tamtych czasach powszechne, formułowane wcześniej przez pozytywistów, warto jednak je przytoczyć:

Żydzi unikali narodów innych, nie chcieli z nimi obcować, zamykali się w murach odrębnych, w obyczajach nieprzewietrzanych silną krytyką – **sami byli winni**, że łańcuchem zamknięto ich dzielnice, a kiedy zaczęli garnąć się do innych narodów – spotkali zwartą nienawiść⁵⁴.

Interesujące jest to, że Miciński pisze o Żydach przy okazji sprawozdania z olimpiady sportowej. Stwierdza w nim, że jesteśmy podobni Żydom średniowiecznym, kiedy „usuwamy się od kultury”, aczkolwiek nie posiadamy ich silnej organizacji. Pisarz lubuje się w finezyjnych porównaniach, oczywiście używając wyrażen z kręgu „bagna” i „błota” (które nierozzerwalnie były w jego twórczości połączone z Polską współczesną): „Tworzymy już jakąś przewrażliwioną, galaretowatą masę, która kurczy się boleśnie od każdego chłodnego, czystego prądu myśli”⁵⁵. Z pewnością nie bez znaczenia dla kwestii stosunku Micińskiego do obywateli wyznania Mojżeszowego jest cała wielowiekowa tradycja literacka, na przykład negatywny wizerunek Żyda utrwalony w literaturze polskiej pierwszej połowy XVII wieku⁵⁶. Z kolei – wedle Aleksandry Niewiary – XVIII wiek:

[...] widzi Żyda jako partnera przedstawicieli stanu chłopskiego. Na scenie konceptualizacyjnej jest on przeciwstawiony szlachcicowi. Uważa się, że jako nieszlachcica można go poniżyć, jako niekatolika – nawracać. XIX wiek utrzymuje stan, w którym scena konceptualizacyjna podzielona jest na dwie zooponowane części. **Po jednej stronie stoi Polak, po drugiej Żyd. Tam jego partnerami są Moskał, Prusak – ogólnie zaborcy i ci wszyscy, którzy w jakikolwiek sposób są widziani jako wrogowie przyczyniający się do upadku Polski i Polaków**⁵⁷.

Na takim mniej więcej – jak pokazaliśmy – podłożu Miciński tworzy swoje wizerunki Żydów i ich religii. Trzeba jednakże zaznaczyć, że autorami owych schematów, zaprezentowanych w szkicu Niewiary, są przedstawiciele polskiej szlachty, a do tej z kolei Miciński także nie miał szczególnego zaufania, zarzucając jej między innymi, prócz wojowania z Rusinami i serwilizmu okazywanego władzy carskiej, „szczucie żydów” (Dzdp 42). Poeta wyraża swój głęboki sprzeciw wobec takiej postawy, nader często praktykowanej przez tę warstwę społeczną.

Jednakże o wiele większy wpływ na jego stosunek do starozakonnych wywarła lektura wieszczów, przede wszystkim Mickiewicza, często wspominającego o wspólnocie losu Polaków i Żydów, bowiem „ściśle splecenie narodowych losów w historycznym i histo-

⁵² W. Gutowski, *W poszukiwaniu życia nowego*, w: *Wprowadzenie do Xiegi Tajemnej...*, s. 172.

⁵³ Mam tu na myśli wyznawców judaizmu rabinicznego, ortodoksów, stanowiących „grupę czysto wyznaniową. Wychowaną wyłącznie na *Starym Testamencie*, *Talmudzie* i kodeksie *Szulchan-Aruch*, niedostępną >>dla świeckich pojęć humanizmu, dla naukowych koncepcji...<<”. Cyt. za: K. Lewalski, dz. cyt., s. 66. Przeciwwagą dla ortodoksów w łonie judaizmu byli chasydzi, zwalczani przez uczonych talmudystów oraz przez maskilów, przedstawicieli żydowskiego oświecenia – Haskali, ruchu powstałego w II połowie XVIII w. w Niemczech, głoszącego hasła zbliżenia się Żydów do kultury kraju, w którym żyli. Zob. tamże, s. 67-71.

⁵⁴ T. Miciński, *V Olimpiada*, dz. cyt., s. 671.

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ Zob. T. Banasiowa, *Motywy żydowskie w literaturze polskiej pierwszej połowy XVII wieku*, w: *Żydzi w literaturze*, dz. cyt.

⁵⁷ A. Niewiara, *Schematy ideologiczne w obrazie Żyda w polskiej literaturze pamiętnikarskiej z XVI–XIX wieku*, w: *Żydzi w literaturze...*, s. 207.

riozoficznym warkoczem było znakiem, wobec którego nie można pozostać obojętnym”⁵⁸. Miciński zatem obojętnym nie pozostawał. Najważniejszym (i najwznioślejszym) przykładem tego typu nastawienia wobec Żydów, zdaje się w jego twórczości Mędrzec Zmierchoświt z Nietoty. On – jak pisze poeta – „[...] nie rozdzielał Żydów ni Litwinów, Polaków ni Rusinów, ponad narodowymi waśniami, nad partyjnymi obrachunkami – jeden wielki Znicz wszystkich miał oświecać, rozgrzewać i wskazywać wszystkim drogę: była to Mickiewiczowska idea wolności wewnętrznej...” (N 255). Romantycy „myśleli analogiami”, kreśląc paralele losów polskich emigrantów i Żydów, rozproszonych po zburzeniu Jerozolimy przez cesarza Tytusa w 70 roku⁵⁹. W kontekście tego zdania ciekawie rysują się słowa Rabina z Nocy rabinowej, debiutu młodopolskiego pisarza w dziedzinie dramtopisarstwa⁶⁰, o której słów kilka nieco później. Rabin także dostrzega podobieństwa między narodem żydowskim a polskim, jednak – co w pismach Micińskiego jest często podkreślane – uważa, że Żydzi mają nad Polakami pewną przewagę:

Witezie, włodyki, kapłany –
dzisiaj zebracy – dawniej pany –
ja, wnuk Jankła – będę na cymbałkach
grał wam tę nową pieśń o nędzy i pałkach –
boście są naród ciemny, jak my – zgubiony, jak my,
a głupszy od nas!⁶¹

Pisząc o związkach Micińskiego z tematem żydowskim w jego ujęciu romantycznym, nie można pominąć najważniejszej i najbardziej rzucającej się w oczy analogii między *Xiędzem Faustem* Micińskiego oraz z jednym z jego kilku archetekstów – *Księdzem Markiem* Słowackiego. Zwrócił na to uwagę badacz w kilkakrotnie już wspomnianym studium na temat *Xiędza Fausta*. Stwierdził w nim między innymi, że:

W okresie dyskusji o kwestiach asymilacji Żydów, Miciński prezentuje raczej dylematy poromantycznej myśli, która, jak u Słowackiego w *Księdzu Marku*, próbowała włączyć mesjanizm judaistyczny w plan mesjanizmu polskiego. Miciński – myśląc mitem – próbuje zintegrować [*sic!*] mesjanizm Żydów z aryjską genealogią, z utopią „wybranej ludzkości”, a nie z partykularyzmem nacji;⁶²

Nieco inną opinię wyraża z kolei interpretator obrazu judaizmu w dramacie:

Właściwie w *Księdzu Marku* nie ma nawet tematu żydowskiego. Jest tylko Judyta, córka rabina. I właśnie jej przeznaczył autor ważną funkcję. Jak później Wyspiański Racheli w *Weselu*. Funkcja Judyty to funkcja bycia właśnie Żydówką, bycia wyznawczynią judaizmu⁶³.

Jednak Panas pominął jeden – być może mało istotny, ale jednak – szczegół, na który z kolei zwróciła uwagę Teresa Wróblewska. Szczegół ten związany jest właśnie z dramatem

⁵⁸ A. Fabianowski, *Judaizm – Diaspora – Mesjanizm. Romantyczne myślenie analogiami*, w: *Kwestia żydowska...*, s. 45.

⁵⁹ Zob. tamże, s. 43–60.

⁶⁰ Jeśli nie liczyć *Marcina Łuby*, sztuki napisanej wspólnie z Ignacym Maciejewskim w 1896 roku.

⁶¹ T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, tom 1, wybór i opr. T. Wróblewska, Kraków 1996, s. 59.

⁶² J. Ławski, *Erudycja – indywiduacja – inicjacja...*, s. 178. W innym artykule badacz rozwija temat, analizując dokładniej podobieństwo księdza Marka i księdza Fausta oraz Judyty i Imogeny („*Ukrzyżowanie Prometeusza*”). *Metamorfozy mitu i utopii w „Xiędzu Fauście” Tadeusza Micińskiego*, mazurek udostępniony przez autora).

⁶³ W. Panas, *Sacer: święty-przeklęty. Obraz judaizmu w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, w: *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadczenia poszukiwań*, red. S. Fita, Lublin 1993, s. 177.

Słowackiego, który powołał do – literackiego przynajmniej – istnienia, osobliwe znaczenie tak zwanej „nocy rabinowej”, oznaczającej pierwotnie w białoruskim folklorze „noc, w którą, rzekomo, duchy rabinów modlą się do Jehowy o zdjęcie przekleństwa z Izraela, a on odpowiada im piorunami; przenośnie: noc wietrzna, burzliwa, pełna błyskawic i piorunów”⁶⁴. Słowacki łączy „noc rabinową” ze śmiercią rabina (a dokładniej z jego śmiercią samobójczą)⁶⁵. Miciński wykorzystuje ten motyw jako oś konstrukcyjną swego, najbardziej chyba z tematem żydowskim związanego, dramatu *Noc rabinowa*⁶⁶. Ten kompletnie niemal zignorowany przez współczesnych Micińskiemu krytyków dramat doczekał się za to jednego omówienia na łamach warszawskiego tygodnika „Izraelita”. Recenzent, jak łatwo się domyślić, skupił się na wątku żydowskim w dramacie. Alfred Lor, stały krytyk pisma, nie zarzucił bynajmniej tego, iż dramat Micińskiego niesie ze sobą antysemityczne treści, lecz po prostu wytknął autorowi słabą znajomość żydowskich obrzędów i tradycji, czyniąc z młodego wówczas poety (recenzja Lora ukazała się w 1903 roku; debiut poetycki Micińskiego, tomik *W mroku gwiazd* jest o rok wcześniejszy) dyletanta, przynajmniej w tej dziedzinie⁶⁷. W tekście *Nocy rabinowej* pojawia się duża ilość starotestamentowych oraz, związanych z tradycjami judaizmu postaci, jednak dramat wnosi do problemu kwestii żydowskiej w twórczości Micińskiego o wiele mniej, niż można by się po nim spodziewać. Wpłynął na to w dużej mierze czas jego powstania. W pierwszych latach XX wieku kwestia ta nie interesowała Micińskiego jeszcze tak bardzo, jak około roku 1910 i później. Lecz z pewnością *Noc rabinowa* świadczy o dużym zainteresowaniu poety kulturą żydowską i jej przedstawicielami już około 1902 roku. W utworze tym możemy dostrzec, rozwijane później przez pisarza, krytyczne stanowisko wobec rabinów, czy chociażby odniesienia do realiów egzystencji Żydów na przełomie XIX i XX wieku, kiedy na przykład wielki prorok żydowski stwierdza: „Jam wstrząsał królów majestatem, / a teraz płaczę – gdy gromada dzieci / biegnie poza mną, naśmiewając: Żydek!”⁶⁸.

W *Kniaziu Patiomkinie* (rok wydania: 1906), dramacie związanym z rewolucją 1905 roku, kreuje Miciński postać Żyda Feldmana⁶⁹. Odgrywa on w utworze dosyć ważną rolę: po pierwsze mówi wierszem, a taki fakt w dramacie pisanym prozą świadczy zawsze o czymś istotnym. Po drugie, pojawia się ów Żyd w przedostatnim akcie i jest obecny niemal do końca ostatniego, piątego aktu dramatu. Feldman milknie i ginie („zapada w toń”), a wówczas dwaj protagoniści mogą dokończyć, rozstrzygnąć swój ideowy spór⁷⁰. Feldman z dramatu Micińskiego reprezentuje grupę „żydowskich rewolucjonistów”. Pisarz ukazuje stosunek części Rosjan do Żydów, który można by podsumować słowami Gubernatora: „Całe narody giną od ich. Żydzi zgubili Polskę, a teraz przyszła kolej na Rosję” (akt czwar-

⁶⁴ Nota wydawcy: *Noc rabinowa*, w: T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, tom 1, s. 340.

⁶⁵ Por. J. Słowacki, *Książd Marek*, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, pod red. J. Krzyżanowskiego, tom 5, *Dramaty*, opr. E. Sawrymowicz, Wrocław 1990, s. 60.

⁶⁶ „Noc rabinowa Micińskiego zespala w sobie cechy >>rabinowej noczi<< białoruskiej, >>rabinowej<< i >>orabinowej<< poleszuckiej i rabinowej – północnokresowopolskiej. Także – cechy nocy z *Księdza Marka*. Ale jest od tamtych bogatsza o kilka rysów nowych. Jest czasem burzy, gromów, błyskawic, wichru i ulewy, a zarazem czasem tajemniczym i demonicznym, w którym >>wszystko złe z piekła na świat na igraszki wychodzi<<”. Nota wydawcy: *Noc rabinowa*, dz. cyt., s. 344.

⁶⁷ Zob. tamże, s. 304.

⁶⁸ Tamże, s. 65.

⁶⁹ Prototypem postaci był Konstanty Feldman. Zob. Nota wydawcy: *Książd Patiomkin*, w: T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, t. 1, s. 505-506.

⁷⁰ Zob. tamże, s. 237-238.

ty, s. 223). Lecz nie wszyscy podzielają opinię wysokiego urzędnika carskiej Rosji. Dla Gubernatora, jak i dla Tłumu skandującego: „Won Żydów. Won rewolucjonistów!” (s. 224), Żydzi stali się kozłem ofiarnym, na którego można było, odwołując się do siły stereotypów i sloganów, zrzucić wszelkie własne niepowodzenia (s. 222-223).

Inna postać z późniejszej (rok powstania: 1916)⁷¹ jednoaktówki *Mściciel Wenety*, Tatiana, moskiewska dziewczyna, którą Miciński uczynił w tymże utworze „lucyferystką”, zapytana przez bezwzględnego Niemca Mikilimburga o stosunek do Polaków, odpowiada: „Nie znam ich zupełnie, ale nie lubię ich instynktownie, jak się nie lubi np. Żydów”. Na co jej rozmówca replikuje: „Doskonałe zestawienie. To samo skrzywienie myśli cywilizacyjnej, tam w garbatych nosach i fałszu handlarzy, tu w marzeniach i niedołęstwie”⁷². Ponownie mamy tu wyraźne zestawienie Polaków i Żydów, których łączyć ma jakoby także to, iż są stereotypowo postrzegani przez inne nacje. W czasie, kiedy Miciński pisał *Mściciela Wenety*, w Moskwie, gdzie wówczas przebywał, ukazało się zbiorowe wydawnictwo, w powstaniu którego uczestniczył poeta, przeżywający w tym momencie regres swych poetyckich możliwości⁷³. Miasto św. Jana, bo tak zostało owo wydawnictwo nazwane, przyniosło jedno z ostatnich ideowych (ideologicznych?) pism Micińskiego: *Ku czemu Polska idzie? Możemy w nim odnaleźć dowód na to, że około dwa lata przed swą tragiczną śmiercią wczesną wiosną 1918 roku był on wciąż optymistą – aczkolwiek nieco zrezygnowanym – w sprawie możliwości pojednania różnych narodowości zamieszkujących ziemię dawnej Rzeczypospolitej:*

Względem Ukrainy nasza trocinowata umysłowość jeszcze nie zdołała się na pełne otwarcie. Względem Żydów – gest cofania ręki. Względem Rosjan – ba – to jest najkapitałniejsze – mamy rzadko kiedy rozumną, mężną postawę sprzymierzenia na głębokich podstawach – wszechludzkiego rozrostu...⁷⁴.

Miciński, nawet jeśli sobie tego w pełni nie uświadamiał, aktywnie włączył się w dyskusje i polemiki – prowadzone w latach przed I wojną – na temat wchłaniania „polskości” przez „żywiół żydowski”⁷⁵. Kwestia ta była wówczas szeroko dyskutowana i praktycznie żadne z liczących się stronnictw politycznych czy pism opiniotwórczych nie pozostało wobec niej obojętne. Jak konkluduje badacz tematu:

[...] wszystkie problemy polityczne i społeczne w Królestwie zostały przesłonięte kwestią żydowską, która stała się czołowym tematem i obsesją polskiej prasy. **Widmo intruzów, którzy zostali**

⁷¹ Tak datuje *Mściciela Wenety* edytorka jego dramatów, Teresa Wróblewska. Jest to data przybliżona. Zob. *Nota wydawcy: Mściciel Wenety*, w: T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, t. 4.

⁷² Tamże, s. 16.

⁷³ Zob. J. Ławski, „*Pszenica i kąkol*”. *Wyobraźnia poetycka Tadeusza Micińskiego w latach „Wielkiej Wojny”*, w: *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, P. Próchniaka i M. Stali, Kraków 2004.

⁷⁴ T. Miciński, *Ku czemu Polska idzie?*, w: *Miasto św. Jana. Zeszyt zbiorowy*, Moskwa 1916. Cyt. za: J. Sosnowski, dz. cyt., s. 124. *Miasto św. Jana* jest wydawnictwem niezwykle trudno dostępnym. Niestety nie udało mi się do niego dotrzeć, by stwierdzić, czy Miciński wypowiedział się w nim (prócz zacytowanego za Sosnowskim fragmentu) na temat Żydów.

⁷⁵ „Na początku XX wieku wiekowość tradycji żydowskiej i jej scalający naród charakter świadczyły [...] – odwrotnie niż w wieku XIX – nie o jej archaicznym bądź >>zacofanym<< charakterze, lecz o >>bezsilności<< narodu polskiego, który może zostać „zasymilowany” przez Żydów, jeśli nie podejmie dość szybko stanowczych działań wobec >>obcych<<”. Cyt. za M. Pąkciński, dz. cyt., s. 409.

ongiś wspaniałomyślnie wpuszczeni do polskiego domu, a teraz pracują na zgonę jego gospodarzy, ujawniło swoją potężną siłę fantazmatyczną⁷⁶.

W sporach na temat kwestii żydowskiej, często operowano kategoriami „swój” / „obcy”. Żydzi byli oczywiście uważani za obcych, traktowało się ich jako co najwyżej tolerowanych gości. Dobrze ilustrują to słowa jednej z postaci powieściowych, Piotra: „Rozmawiałem z jednym głośnym pisarzem żydowskim – rzekł mi, że my jesteśmy w Polsce goście, nie oni. Że Wisła jest stara żydówka. Że Chrystusa on i teraz by ukrzyżował, bo to zdrajca” (XF 180).

Polacy, jak powinno z tego wynikać, uważający się za niekwestionowanych gospodarzy, mają prawo do wyproszenia nieporządkanych lokatorów ze swego mieszkania, czyli z – wówczas nieistniejącej na mapach – Polski. Dowodzi to, jak istotna była kwestia żydowska także dla Micińskiego, który mimo negatywnego stosunku do świętych pism żydowskich Żydom odrzucającym Talmud oraz skłonny do asymilacji kulturowej przyznawał równe prawa uczestnictwa w kulturze (w tym wypadku w kulturze polskiej). Dlatego, jak się wydaje, umieścił on „grupę żydów” wewnątrz kościoła w Zakliszczycach. Żydzi przybyli do tej na połę chrześcijańskiej, a na połę pogańskiej świątyni wraz ze swym rabinem, by posłuchać kazania księdza Fausta. W kościele „modlili się włościanie litewscy i białoruscy, padali krzyżem chłopci prawosławni [...], zdawało się, że nastąpiła epoka, gdy ludy podały sobie dłoń...” (XF 330-331). Co prawda, w tej utopijnej wizji Starozakonni stoją jeszcze w „kacie”, w przedsiönku wiodącym do pojednania, lecz, jak można przypuszczać, Miciński ma nadzieję na ich rychły alians, nie tyle z tym czy innym odłamem chrześcijaństwa, ile z uniwersalnym człowieczeństwem, oczywiście wkrótce po ich „wyjściu” z ghetta. Dlatego też, zaraz po przemówieniu polskiego chłopca, wysuwającego szereg zarzutów przeciw Żydom, oddaje pisarz głos rabinowi Newachowi, który bijąc się w piersi powiada:

Za winy narodu Izraelskiego kajamy się [...]. **Jesteśmy cierniem w ranach polskich, tworzymy wrzód i gangrenę.** Nie powinniśmy czekać, aż wzburzy się gniew straszny ludu polskiego i zacznie nas mordować, a wtedy ze wstydem wygnani pójdziemy precz, jak wieczni pogardzani tułacze. Ale zmieńmy się w uczciwych rzemieślników, brońmy Polaków przed strasznymi jadami, którymi rozporządzają kahały. **Nie odrodzicie się, póki my was będziemy opłatywać.** Jak wy możecie dojść do kooperatyw, gdy nasi paru krzykaczy przekupią, ci pociągną tłum robotników i obrzuceni będą błotem najzaciejsi – a sami biskupi wasi rzucą nieraz nie tylko na łotrów, ale i na ludzi dobrej woli, kłatwę – i skończy się wszystko na przygnębieniu! Izrael jest winien przed Polską więcej, niż jaki wróg (XF 352-353).

Zacytowaliśmy jedynie mały fragment długiej spowiedzi Newacha, mówiącego jeszcze, między innymi, o przekupstwach dokonywanych przez swych współziomków i dystansującego się od fanatycznych wyznawców *Talmudu*. Jak widzimy – wewnętrzna dialektyka pism Micińskiego nie pozwalała na to, by dane środowisko społeczne, stan czy też naród były zbytnio wywyższone kosztem innych. Kilka lat wcześniej, w pierwszej swej powieści sportretował poeta chłopca imieniem Józik, który miał w zwyczaju spędzanie nocy w karczmie i przepijanie tam swego majątku. Jak pisze Miciński:

Tak przetrwoniał całą chudobę, dom porządny, kawał lasu; **Żyd-karczmarz** wziął to mniej, niż we dwa lata. Jest prawo austriackie, które takie długi chłopskie, w karczmie powstałe, bardzo surowo kontroluje i chłopów wydziera z rąk lichwiarza-pijawki (N 160-161).

⁷⁶ J. Jedlicki, *Intelektualiści oporni wobec fali antysemityzmu (Królestwo Polskie w latach 1912–1914)*, w: *Kwestia żydowska...*, s. 465.

Próby ratowania gospodarstwa przed żydowskim karczmarzem zakończyły się jednak klęską, do której przyczynił się sam Józik, okazując swą niefrasobliwość i zwyczajną głupotę, informując karczmarza o zamiarze podjęcia działań przeciw niemu na drodze sądowej. Powiadomiony o tym planie „Żyd w nocy pojechał do Nowego Targu; co uczynił? kogo przekupił? czy tylko od kogo wymógł przyspieszenie likwidacji – dość, że w parę dni Jerne-
stę [żonę Józika – M. B.] wyrzucono – i tułali się w okropnej nędzy po Krakowie” (N 161). Wnioski, jakie płyną z tej historii, są oczywiste: Żydzi bywają chciwi i przebiegli (dwie strony dalej mowa jest o Gandarze, oszukanym przez Żyda), chłopci są zaś rozpici i głupi. Ścisłego połączenia karczmy z jej gospodarzem dokonuje poeta już w *Nocy rabinowej*. Rabin zadając samemu sobie pytanie: „Gdzie mój Syon?” Odpowiada: „karczma” (s. 84).

VI.

Zanim spróbujemy podsumować zaprezentowany materiał i pokusić się o kilka wniosków, wspomnijmy jeszcze o dwóch postaciach, już nie fikcyjnych, lecz z krwi i kości, wrosniętych w kulturę polską. Łączy je, aczkolwiek każdą na swój sposób, pewien związek z Micińskim. Wybitny historyk, Szymon Askenazy (1867–1935), może być klasycznym przykładem polskiego Żyda-patrioty⁷⁷. Po pierwszej wojnie stał się on celem ohydnych ataków narodowców, szczególnie związanych z endecją. Już samo pochodzenie Askenazego niweczyło, w oczach antysemitów, oczywistość zasług polskiego historiografa dla ojczyzny⁷⁸. Trzeba powiedzieć, że Miciński nigdy nie posunął się do ferowania tak ciasných i niesprawiedliwych wyroków. Żyd mieszkający wśród Polaków, taki, jakim chciał go widzieć Miciński, musi łączyć w sobie dwie tożsamości: jeśli chciał kultywować swą religię, musiał odrzucić ortodoksję i Talmud, jeśli pragnął stać się Polakiem, musiał zacząć działać dla dobra Polski. Tak jak Jankiel z Pana Tadeusza, tak jak Askenazy, ów „duchowy potomek optymistycznej utopii rodzącej się na kartach narodowego poematu: >>Żydem z pochodzenia i religii, Polakiem z wyboru i umiłowania, Europejczykiem z kultury i ostatecznych ideałów cywilizacyjnych<<”⁷⁹.

Innym, nieco odmiennym wzorcem zasymilowanego Żyda może być Wilhelm Feldman – krytyk, publicysta i pisarz, człowiek znany i ceniony przez Micińskiego, który utrzymywał z nim stałe kontakty. Poglądy redaktora „Krytyki” (1896–1914), którą Feldman kierował od 1900 roku, niejednokrotnie były zbieżne z poglądami młodopolskiego poety. Feldman porzuca dawną tożsamość (żydowską), by zdobyć nową (polską), czego konse-

⁷⁷ W kwestii poglądów na państwo, naród oraz na bohaterów narodowych, wiele łączyło Micińskiego z Askenazym. Na przykład skłonności do mitologizowania czy faworyzowania określonych bohaterów narodowych (takim bohaterem był dla lwowskiego historyka, podobnie jak dla autora *W mroku gwiazd*, książe Józef Poniatowski). Zob. R. Szczerbakiewicz, „*Sprytny dostawca optymizmu narodowego*” (?) *Ostatnie lata Szymona Askenazego na uboczu historii, Polski i Europy*, w: *Kwestia żydowska w XIX wieku...*, dz. cyt. I Askenazy, i Miciński optymistycznie zareagowali na wybuch rewolucji lutowej w Rosji; obaj w momencie wybuchu wojny, w 1914 roku porzucają swe główne zajęcie: Askenazy zarzuca piśmiennictwo dla działalności publicznej, Miciński przedkłada twórczość literacką nad działalność odczytową i doraźną publicystykę. Zob. tamże, s. 335.

⁷⁸ Tamże, s. 337-338.

⁷⁹ Tamże, s. 340. Cytowany za Szczerbakiewiczem fragment pochodzi z: W. Dzwonkowski, *Szymon Askenazy*, „*Wiadomości Literackie*” 1935, nr 30.

kwencją jest obranie świeckiego modelu życia⁸⁰ (co odróżnia go od Micińskiego).

Próbując formułować jakieś konkretne wnioski na temat kwestii żydowskiej w twórczości Micińskiego, wypadałoby się zastanowić, jak na przestrzeni całej jego działalności pisarskiej rozkładało się natężenie i obecność tego tematu. Najwcześniejszym dowodem zainteresowania Żydami (bardziej „tematem” niżeli „kwestią” żydowską) jest Noc rabino-wa ukazująca się w miesięczniku „Ateneum” w latach 1903–1904. To, że kwestia żydowska nie jest mu obojętna, potwierdza Miciński w odczycie wygłoszonym w grudniu 1903 roku w Zakopanem, a zamieszczonym później w tomie *Do źródeł polskiej duszy* (1906). Lecz dopiero wydarzenia rewolucji 1905 roku i jej związek z żywiołem żydowskim zelektryzowały Micińskiego ku większej aktywności na tym polu, czego potwierdzeniem stają się dyskusje na temat Żydów i postać Feldmana w *Kniazu Patiomkinie* (1906). W dalszych latach Miciński temat i kwestię żydowską włącza do swej twórczości jako jeden z niezbywalnych tematów⁸¹. Zasadniczą eksplikacją tematyki żydowskiej na dużą skalę stała się pierwsza powieść poety. W *Nietocie* (1910) poruszył on głównie zagadnienie wartości etycznej Biblii (krytyka religii żydowskiej), ale także wyeksponował ekonomiczny konflikt interesów między Żydami a innymi nacjami (w tym Polakami). W powieści tej przeważa jednakże pozytywne nastawienie Micińskiego (na szeroką skalę nie wypłynęła jeszcze sprawa Talmudu); dopiero w wydanej w 1911 roku *Walce o Chrystusa* następuje wyraźniejsze określenie stanowiska wobec tej księgi. W cytowanym w niniejszej pracy artykule publicystycznym *V Olimpiada* mamy do czynienia z kolejnymi wypowiedziami na temat Żydów. Jak żywotna jest to dla autora Wity kwestia, unaoczniają nam chociażby tytuł i materia artykułu, mające raczej mało wspólnego z interesującym nas zagadnieniem.

Szczytem pod względem ilości nawiązań do tematyki i kwestii żydowskiej jest bez wątpienia *Xiądz Faust*, wydany w 1913 roku (na lata bezpośrednio poprzedzające wybuch wojny przypada największe natężenie dyskusji na temat kwestii żydowskiej, w której prym wiodli antysemita). Najwięcej uwagi poświęca Miciński *Talmudowi*, który zostaje przez niego bezpardonowo odrzucony. Powraca też problem żydowskiej hegemonii ekonomicznej. Jednak w *Xiędzu Fauście*, energiczniej niż w poprzedniej powieści, stara się Miciński znaleźć wyjście z sytuacji. Z jednej strony nie chcąc pozostać biernym i obojętnym (w owym czasie pisarz ulega coraz szybszej przemianie i z poety staje się publicystą-ideologiem), a z drugiej nie godząc się na antysemitkę nagonkę, musiał Miciński odnaleźć własną drogę, która stała się jednocześnie drogą kontynuacji, jak powiedzieliśmy na początku: oświeceniowych, następnie w duchu mickiewiczowskim – romantycznych, i w końcu pozytywistycznych tendencji asymilatorskich. Po wydaniu drugiej powieści Miciński bynajmniej nie zarzuca tematu, pisząc około 1914 roku *Witę* oraz *Termopile polskie*. W jednym i drugim utworze sprawa nabiera szczególnego zna-

⁸⁰ Zob. J. Wróbel, *Twórczość Wilhelma Feldmana – świadectwo podwójnej tożsamości i obcości*, w: *Kwestia żydowska...*. Na stronie 354 czytamy: „Emancypujący się Feldman musiał postępować inaczej i w samym sobie niszczyć ślady tego, co utrudniało przemianę. Ceną emancypacji jest wykorzenie, ceną nowoczesności – scjentyzm bez cienia religijnego >>przesądu<<”.

⁸¹ Choć trzeba zaznaczyć, że kwestia żydowska nie odgrywa roli w dramacie *W mrokach złotego pałacu czyli Bazylissa Teofanu*, pisanym i przerabianym przez Micińskiego w latach 1905–1908 (zob. *Nota wydawcy*, w: T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, t. 2, Kraków 1978, s. 203) oraz w niedokończony powieści *Mené-Mené-Thekel Upharisim!...*, pisanej w latach 1913–1914, a być może zaczętej o wiele wcześniej, około 1903 roku [zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Przedranna epifania Tadeusza Micińskiego (o wierszu „Już świt...”)*, w: *Poezja Tadeusza Micińskiego*, dz. cyt., s. 9.].

czenia, gdyż akcja obydwu rozgrywa się pod koniec XVIII wieku. Daje to możliwość przedstawienia obrazu Żydów wcześniejszego o ponad wiek (z perspektywy Micińskiego) i ich miejsca w krajobrazie rozwarstwionej polskiej społeczności szlachecko-chłopskiej. W późniejszym *Mścicielu Wenety* (1916) kwestia żydowska pojawia się, choć wówczas Micińskiego zajmują bardziej inne narody: rosyjski i niemiecki. Nie wyrzuca on jednak Żydów z pamięci, albowiem w cytowanym już fragmencie pochodzącym z szkicu *Ku czemu Polska idzie?* właśnie o nich wspomina. Jedno zdanie powtórzmy raz jeszcze jako jego „ostatnie słowo” (przynajmniej wśród dostępnych autorowi niniejszego artykułu materiałów) w tej sprawie: „Względem Żydów – gest cofania ręki”. Dodajmy, że jest to wyrzut skierowany do rodaków, „cofających rękę”, którą należałoby, zdaniem pisarza, połączyć w uścisku z polskimi Żydami.

W przytoczonym materiale możemy wyłowić kilka stereotypowych motywów, którymi posługiwał się Miciński, dotykając tematyki żydowskiej.

Stereotyp 1: *karczmarz; karczma żydowska*. Występuje on w negatywnej roli; chyba świadomie nie odwołuje się tu pisarz do Jankiela z *Pana Tadeusza*, a idzie śladem popularniejszego, potocznego wyobrażenia na temat roli spełnianej przez karczmarza-Żyda w społeczeństwie. Karczmarz żydowski jest najczęściej także synonimem lichwiarza (zobacz: *Noc rabinowa, Termopile polskie, Nietota*).

Stereotyp 2: *Żyd handlarz; dominacja Żydów w dziedzinie handlu*. Ten stereotyp, mający zresztą oparcie w rzeczywistości, wiąże się po części ze stereotypem *karczmarza*. Spotykamy go na przykład w *Wicie* (Mendel Łucki). W tej powieści mowa jest też o słabo rozwiniętym handlu, znajdującym się „w ręku żydów” (s. 159). Sprawa handlu opanowanego przez Żydów pojawia się też w artykule publicystycznym *V Olimpiada* oraz w *Mścicielu Wenety* („fałsz handlarzy”).

Stereotyp 3: „dobry Żyd” / „zły Żyd”. Kreowanie przeciwstawnych postaci tej samej narodowości służy zapewne edukacji czytelnika; Miciński chce Polakom pokazać, że nie należy sądzić człowieka ze względu na wyznanie czy rasę. Przykładem dobrego Żyda jest chociażby lekarz opiekujący się chorym księdzem Faustem, czy najsłynniejszy „żydowski” filozof Spinoza, pojawiający się na kartach dzieł poety niezwykle często – zawsze jako wielki człowiek. Para postaci „dobry/zły” może występować także w obrębie jednej rodziny. Tu wypukła Miciński różnice pokoleniowe (Lejba i jego ojciec Rabi z *Termopil polskich, Dawid i Mendel Łucki z Wity*). W *Xiędzu Fauście* mówi się wprost o „dwóch typach Żydów” – „idealistach” i „faryzeuszach” (s. 180).

Stereotyp 4: *Ahaswer – Żyd Wieczny Tułacz*. Tego z kolei mitycznego motywu użył Miciński w pozytywnym znaczeniu; sama postać Ahaswera jest wzniosła, lecz jako „wzniosły Żyd” krytykuje on „mniej wzniosłych” Żydów (zobacz: *Xiądz Faust, także Noc rabinowa*).

Talmud z kolei oraz pokrewne mu pisma, takie jak *Szulchan Aruchu*, są przedmiotem wyjątkowo ostrej krytyki autora *Nietoty*. Wedle Michała Głowińskiego – krytyka *Talmudu* w ogóle urasta do miana **toposu**. Słowa badacza możemy w pełni odnieść do twórczości Micińskiego i kwestii żydowskiej, którą porusza. Głowiński podkreśla, że:

Dążenia asymilatorskie ze strony polskiej [...] stanowiły propozycję rozwiązania ważnego problemu społecznego i były niewątpliwym przejawem dobrej woli. Działo się tak nawet wtedy, gdy podejmowano pewne stałe wątki, przede wszystkim dokonywano bezwzględnej, miażdżącej wręcz krytyki *Talmudu*, który tworzyć miał fundament wszystkiego niemal, co u Żydów jest złem

– i zasługuje na odrzucenie lub nawet nie przebierające w słowach potępienie (ostre atakowanie tej religijnej księgi stało się swojego rodzaju toposem)⁸².

Ostatecznie więc stanowisko Micińskiego w kwestii żydowskiej wypadnie nam zaliczyć do zespołu tych postaw, które postulowały asymilację Izraelitów. Jednakże pisarz nie unika ostrych słów pod adresem starozakonných, a wszystko to czyni w imię służby swemu narodowi. Można by takie stanowisko określić jako pronarodową kampanię, kojarzącą się niekiedy (gdy traktować teksty poety w sposób wybiórczy) z antysemitką nagonką, albowiem zdania na temat Żydów są w twórczości pisarza rozpięte pomiędzy zdecydowaną pochwałą a ostrą naganą. Fakt ten świadczy o jeszcze jednym przejawie wszechobecnego oksymoronu⁸³ w jego pisarstwie (i myśleniu), lecz także o tym, że autor *Wity* przypuszczalnie nie oszczędzał prawie nikogo i niczego⁸⁴.

Jednak, co wydaje się znamienne dla poglądów Micińskiego w kwestii żydowskiej, bycie Żydem, żydowskość są równoznaczne przede wszystkim z zewnętrzną przynależnością, to jest z utożsamianiem się z judaizmem, jego religią i kulturą (co jest w zasadzie jednoznaczne, zważywszy na rolę religii w kulturze żydowskiej, bez której ta nie mogłaby istnieć). Miciński nie ulega tak częstej i jednoznacznej w swej wymowie psychozie na tle rasowym, która stała się znakiem rozpoznawczym części antysemitów (ostatecznie popadł w nią chociażby jego wieloletni antagonist, Niemojewski⁸⁵). Kiedy na przykład Żyd porzuca swą religię, automatycznie przestaje być dla Micińskiego Żydem (niektórym, zwłaszcza nacjonalistom, może się to wydać absurdem). By ów Żyd przestał być Żydem, w pierw jednak musi obrać sobie nową tożsamość, a w przypadku polskich Żydów sugerowana jest oczywiście tożsamość polska. Takie podejście do sprawy z jednej strony dowodzi dobrych i szczerých intencji pragnącego dla Polski jak najlepiej, z drugiej zaś stawia pisarza w niezbyt korzystnym świetle i podważa, a co najmniej poddaje w wątpliwość, inne jego hasła, nawołujące do szerokiej tolerancji oraz wolności wewnętrznej każdego człowieka. Ale taka jest już logiczna sprzeczność samej idei asymilacji: „ponieważ asymilacja chce sprzeczności: żeby inni uznawali mnie – ale nie takim, jakim jestem, lecz pod warunkiem, że wyrzeknę się tego, czym jestem”⁸⁶.

⁸² M. Głowiński, *Jak ich postrzegano? (Wokół tomu zbiorowego „Kwestia żydowska w XIX wieku”)*, „Przegląd Polityczny” 2005, nr 73/74, s. 125-133.

⁸³ Zob. E. Kuźma, *Oksymoron jako gest semantyczny w twórczości Tadeusza Micińskiego*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, dz. cyt.

⁸⁴ Słowa J. Ławskiego dotyczące *Xiędza Fausta* można zastosować do całej twórczości Micińskiego: „Nie można także nie doceniać krytycznego – wobec wszystkich: narodów, tradycji, klas, społeczności, jednostek, Polaków, Niemców, Rosjan, Żydów, mistyków i materialistów, chłopów i plutokracji, hindusów i uczonych... – niezwykle krytycznego wymiaru tej powieści [...]” (J. Ławski, *Erudycja – indywiduacja – inicjacja*, dz. cyt., s. 188. Miciński ma jednak swoje świętości, a są nimi dla niego na przykład... Wieszcowie. Zob. E. Flis-Czerniak, „Arcykapłan polskiej mistyki”. *Konterfekt Adama Mickiewicza a dramat polskiej niewoli w pismach Tadeusza Micińskiego*, w: *Adam Mickiewicz. Dwa wieki kultury polskiej*, red. K. Maciąg, M. Stanisławski, Rzeszów 2007, s. 424-436.

⁸⁵ D. Trzeźniowski, *Biografia ideowa polskiego inteligenta: od filo- do antysemityzmu. Andrzej Niemojewski*, w: *Kwesta żydowska w XIX wieku. Spory o tożsamość Polaków...*, dz. cyt.

⁸⁶ E. Bieńkowska, *Wybór i tożsamość*, „Aneks” 1988, nr 51-52, s. 122. Już po napisaniu mego szkicu ukazał się – w wielu miejscach zbieżny w konkluzjach – znakomity artykuł Wojciecha Gutowskiego: *Tematy żydowskie w „Xiędzu Fauście” Tadeusza Micińskiego (próbne zapiski)*, w: *Świąty przedstawione. Prace z historii i teorii literatury ofiarowane Profesorowi Jerzemu Speinie*, pod red. M. Kalinowskiej, E. Owczarż, J. Skuczyńskiego, M. Wołka, Toruń 2006, s. 159-174.

Jarosław Ławski
(Białystok)

UKRZYŻOWANIE PROMETEUSZA. PRZEMIANY MITU W XIĘDZU FAUŚCIE TADEUSZA MICIŃSKIEGO

*Prawdy szukał; i przy końcu Wątpliwości,
Zniechęcenie, Szemranie przeciw Stwórcy
od nię go oddaliły. Jak wielka w tym Na-
uka dla Filozofów mniemanych.*

Edward Lubomirski¹

I. Faust na Titaniku

Kiedy nad rokiem tysięcznym naszej ery przeciągnął, przemknął cień oczekiwanej przez „ludzkość”, a nie projektowanej przez Opatrzność apokalipsy, ci, którzy przetrwali owo napięcie, presję zbliżającej się dzień po dniu katastrofy, podjęli dzieło kreacji z mitycznych fundamentów utopijnych projektów rajów, doskonałych społeczeństw i państw.² Cezura dławi. Świadomość poddana ciśnieniu faktów i znaków zmierzchu – mniej lub bardziej oczywistych – w obliczu zachodzących zmian konwulsyjnie szuka w z o r c a r e a k c j i.

Przyczyny tej gorączki mogą być przecież różne: magiczna, niepokojąca cezura stulecia czy millenium (rok 1000, rok 2000 etc.), dojmujące przeświadczenie o dokonującym się oto na naszych oczach przełomie intelektualnym, o zmianie paradygmatu naukowego, czy w innych kategoriach ujmując: wiara w erę „rewolucji naukowej”³. Może to być wreszcie traumatyczne doświadczenie dziejowe, odnawiające, utwierdzające przekonanie o wiecznie złym, skłonny do zła człowieku, niepoprawnym aż do granic ujawniających jego animalność. Więc na przykład: religijna wojna, imperialny podbój, światowy konflikt lat 1914–1918, 1939–1945 czy bałkańskie wojny XX wieku. – Po wszystkich upadkach świątyni wiary w postęp rodziło i rodzi się przekonanie, że „po” nie może się już powtórzyć historyczny kataklizm, zwycięstwo barbarzyństwa, owo zejście człowieka aż do podziemi nieskrępowanych instynktów i okrucieństwa. Czy istnieje zatem świadomość przełomu *in statu nascendi*, świadomość „ocezurowana”, ujęta w nawias pewności, iż wkrótce – gdy dopełni się miara lat, gdy wypali się przewidywany

¹ J. Lubomirski, *Wstęp* do: A. Klingemann, *Faust. Tragedia w pięciu aktach*, z niemieckiego wolnym wierszem przetłumaczona przez E. Lubomirskiego, Warszawa 1819, s. XXIV-XXV; pisownia oryginalna.

² Zob. J. Kracik, *Trwogi i nadzieje końca wieków*, Kraków 1999.

³ Por. T. S. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, przeł. H. Ostromęcka, posłowie S. Amsterdamski, Warszawa 1968.

konflikt, gdy same zdegradują się wzorce, wartości „zstępującego” paradygmatu, świat będzie „inny” niż „przedtem”? Wierzmy, że tak.

Sposób reakcji świadomości nie wydaje się jednak prosty.

Optymista – ogłosi proklamację świętego czynu, wierząc, że dopiero to, co zbliża się lub już trwa, wyartykułuje pełnię prawdy o człowieku, da sposobność kreacji „nowych wartości”. Utopista – w tyglu przemian, na gruzach starego świata wzniesie projekt jeśli nie krainy pieczonych gołąbków, to przynajmniej sytego społeczeństwa. Nadwrażliwemu fideiście – dodajmy – przełom ofiaruje może błogą, landszaftową wizję chiliastyczną, wizję tysiącletniego Królestwa Bożego na Ziemi. Nie tracący (podświadomie może?) wiary sceptyk – proklamuje degrengoladę choćby romantycznego ethosu w postmodernistycznej kulturze, w arkadii relatywistów moralnych, gdy, jak to złośliwie ujął poeta, nadszarpnięta: „Oddziały zmetaforyzowanych / Od stóp do głów / Postmodernistów”⁴.

Przełom dławi jego świadków, zżera resztę aktywistycznego czy nihilistycznego samozadowolenia; pobudza – przerażając; obezwładnia – rodząc fantomy zmierzchu i zagłady; zrzuca na margines biernego oczekiwania lub wtrąca, wrzuca w samo centrum, w rdzeń dokonujących się przemian. W tym ostatnim przypadku każe on człowiekowi – słowem, myślą, czynem, ofiarą – dać wyraz bycia tu i teraz, każe wyartykułować wizję końca kultury, epoki, z której „ja” wyrasta, albo też nakazuje udział w tym, co rodzi się w zawirowaniach Historii. Magiczny lub zmistyfikowany portret odchodzącego w przeszłość „przedtem” musi zostać dopełniony przez wizerunek równie zmityzowanego „potem”. Bez względu na to, czy owo „potem” będzie rajem czy piekłem, oazą gnuśnych dekadentów czy nowych prometejów.

Na dramatycznym uskoku między XIX a XX wiekiem, na polu starcia „kontynentalnych płyt wyobraźni” ujawnia się aż nadto wiele świadectw świadomości przemiany, ruchu, zastygania i metamorfozy „romantycznych” i „pozytywistycznych” wzorców, wynurzania się z mgły kształtów XX wieku.

W roku 1913 Tadeusz Miciński wydaje *Xiędza Fausta*. Wypuszcza to dzieło niejako na progu, na granicy, wewnątrz cezur, którą traktować by trzeba szerzej, płynniej, bo przecież między rokiem 1900 a 1920 ważyć się będą w rewolucjach, podczas konferencji pokojowej w Hadze (1907), w zmaganiach I wojny światowej, w aktywności bolszewickiej ekspansji historyczne losy Europy. Między XIX a XX wiekiem prawdziwa feeria faktów drażni i pobudza świadomość: Zatonął – jakże potem modny – symbol cywilizacji: „boski” Titanik⁵. Adwentystyczne ruchy badaczy Pisma Świętego ogłoszą nadejście czasów ostatecznych⁶. Rudolf Otto wyda w 1918 roku skrajnie irracjonalizującą wyobrażenie Boga pracę *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bó-*

⁴ J. Gizella, *Państwo neoplatonickie*, w: tegoż, *Nocna straż*, Warszawa 2001, s. 40.

⁵ Titanik stał się potem „bohaterem” wypowiedzi artystycznych z wszystkich wymiarów kultury: od piosenki rockowej po wyrafinowane interpretacje poetyckie. Por. Cz. Miłosza utwór *Typanic*, w: *Kroniki*, Paryż 1987, s. 43-45.

⁶ W istocie przekonanie, że wydarzenia lat pierwszej wojny światowej inaugurują jakiś nowy, schyłkowy i ostateczny etap w dziejach, dziedziczą niektóre odłamy ruchu adwentystycznego jeszcze na progu XXI wieku. W pracy o Chrystusie (*Największy z wszystkich ludzi*, Selters/Taunus 1981, tłumacz anonimowy), wydanej przez Watchtower Bible and Tract Society of New York czytamy: „Wnikliwe zbadanie prorocत्व biblijnych, między innymi prorocтва samego Jezusa o dniach ostatnich, wykazuje, iż >dzień Pański< zaczął się w historycznym roku 1914 (...)”.

stwa i ich stosunek do elementów racjonalnych⁷. „Wynaleziono” – jak pisał Miciński – radium, ten namacalny dowód istności pozazmysłowego świata. Teorie matematyczne i fizyczne – choćby Henrego Poincarégo i Edouarda Le Roya – otwierały pole spekulacji relatywistycznych⁸. Modna była teoria Svante Arrheniusa (1859–1927) o pochodzeniu z kosmosu życia na Ziemi; spekulowano wokół możliwości „inżynierii genetycznej”⁹.

Wraz z nowoczesną nauką rodziła się śmiertelnie wtedy poważna, ugruntowująca swą pozycję jako gatunek literatura science fiction¹⁰. Sam tylko George Herbert Wells był do 1914 roku autorem około trzydziestu dzieł, w tym *Wehikułu czasu* (1895), *Wyspy doktora Moreau* (1896), *Pierwszych ludzi na księżycu* (1901), *Współczesnej utopii* (1905), *Wojny w przestworzach* (1908). Jeszcze w 1911 roku – to pewny znak eschatologicznych zwątpień epoki – Miciński wydał *Walkę o Chrystusa*. Rozprawę naukową o istnieniu historycznym Jezusa Chrystusa, kategorycznie polemiczną wobec astralistycznych twierdzeń Andrzeja Niemojewskiego, upierającego się choćby, że „Chrystus jest bóstwem astralnym”, że „Łukaszowa biografia Jezusa to (...) alegoryczny opis wędrówki Księżyca przez Zodiak”¹¹. Dodajmy: w tej międzyepoce także rewolucja bolszewicka miała już za sobą próbę generalną w wydarzeniach 1905 roku i groźny antrakt zapowiadający wojenną apokaliptykę lat 1914–1918 oraz porewolucyjny eschaton komunizmu lat 1917–1989.

Wiara i zwątpienie, nadzieja i względność nauki, nędza i siła Historii – w tę partyturę antynomii wpisuje się bohater naszych tu rozważań. Miciński pisze Xiędza Fausta w obliczu I wojny światowej i rewolucji rosyjskiej. Już wkrótce Stanisław Przybyszewski powie o tym, co nadciągało: orgie bolszewizmu¹². Z drugiej strony Maria Grosse-Korycka – surowo krytykująca Nietzschego jako „oryginalnie piękny, szlachetny i świetny Kwiat”, który „wydał światu owoce trujące...” – pisała z emfazą, w duchu poromantycznym o wcielaniu ideałów „Moderny”, tego potencjalnie „najwyższego z potężnych Serafinów, jacy kiedykolwiek gościli na ziemi!...” Obwieszczała z rewolucyjnym rozgorączkowaniem w *Medytacjach*, ukończonych w Krakowie, 19 września 1913, że: „Poematy, które two-

⁷ Książka Rudolfa Otto – zafascynowanego także Indiami – to tylko część przeciw religioznawczego fermentu tej epoki; niemniej – część znacząca, bo praca tłumaczona była na wiele języków, a w Niemczech miała aż 36 wydań! Warto zauważyć fakt następujący: gdy Ernest Renan wydawał *Żywot Jezusa* (1863) – w Polsce trwało powstanie styczniowe, kiedy Otto wydał *Świętość* (1918) – Polacy zaprzątnięci byli restytucją państwowości. O teoriach ówczesnego religioznawstwa por. M. Nowaczyk, *Ewolucjonizm kulturowy a religia*, Warszawa 1989.

⁸ Chodzi o konwencjonalistyczne prace Le Roya: *Science et Philosophie* (1899) czy tłumaczone na polski, znane Micińskiemu – rozprawy Poincarégo: *Wartość nauki* (1908), *Nauka i hipoteza* (1908), *Nauka i metoda* (1911). O „konwencjonalistycznym przewrocie w filozofii nauki” por. A. Motycka, *Główny problem epistemologiczny filozofii nauki*, Wrocław 1990, r. III.

⁹ Chodzi o tzw. „teorię panspermii”, znaną już w starożytności, ożywioną na początku wieku przez szwedzkiego fizyka i chemika Arrheniusa (życie przybyło na Ziemię jako zarodniki bakterii na meteoroidach); teoria przypomina rozpaczliwą próbę skonstruowania jakiejś zastępczej antropogonii: skoro bowiem nie stworzył nas Bóg, mogliśmy przybyć z fascynującej otchłani kosmosu...

¹⁰ Por. M. Leś, *Intertekstualna podstawa literatury science fiction*, w: *Z ducha biblioteki. Literatura w interpretacji intertekstualnej*, red. E. Konończuk, E. Nofikow, K. Sawicka, Białystok 2002, s. 35: „Głównym zadaniem konwencji SF w okresie jej krystalizacji było wypracowanie tonacji serio i odrzucenia piętna bezproduktywności, eskapizmu, utrzymanie swoistej aktywności czytelnika wobec ciągłego odsuwania wartości poznawczych aż do czasu domknięcia się fantastycznego świata w czytelniczym odbiorze”.

¹¹ H. Hoffmann, *Astralistyka. (Szkice z dziejów religioznawstwa polskiego)*, Kraków 1991, s. 48.

¹² S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, cyt. za: tegoż, *Synagoga Szatana*, posłowie B. Zawistowski, Białystok 1995, s. 76.

rzymy, są to plany architektów świata. Dzisiaj piszemy poematy, jutro będziemy je stwarzać ze zjawisk, pojutrze będziemy nimi żyć¹³. Ile złudnej ufności!

Miciński jako metaforę kultury schyłku przedstawi – jako jeden z pierwszych – katastrofę Titanika, tę zbanalizowaną później w niezliczonych przedstawieniach metaforę klęski cywilizacji, katastroficzny emblemat nieuchronności rewolucji w kulturze, potrzebującej jak pokarmu duchowej odnowy, rewolucji „Ducha” (a jakże, wielką pisanego litera!). Potrzebującej wewnętrznej przemiany, rehierarchizacji wartości i odrzucenia pseudowartości, by podźwignąć się z nizin prostodusznego materializmu, rojeń o prymacie rozumu nad naturą, z otchłani wyobraźni sprowadzonej do wymiarów, jak powiedzielibyśmy dziś, konta, weksla i bankomatu:

Titanic pogrążył się ostatecznie. (...) Na statku grała jeszcze muzyka – okropne drgnięcie okrętu, wir straszliwy – bulgot fal. Katastrofa nieobliczalna – dzięki temu jednak ujrzeliśmy za gęstą zasłoną szalbierstw, matactw i spryciarstw życiowych, – potęgi wyższe, niż człowiek. Potęgi dotąd moralnie przeczuwane, jednym punktem dotykające świata o trzech wymiarach. Ale te potęgi staną się jawne, jak jest Radium – w kilku gramach zaledwie dotąd wytworzony, lecz niweczący już dotychczasowe teorie.¹⁴

Błogosławione „już” naukowych odkryć wiedzie przecież Micińskiego, współtwórcę słynnej kliszy o tonącym transatlantyku, o tonącej w bulgocącym oceanie, w wirach przemian kulturze pozytywistycznej i dekadeckiej – wiedzie do rajy antropologicznej konstrukcji-propozycji, gdyż oto na kartach *Xiędza Fausta* ujrzymy wkrótce „wyższą istotę, niż człowiek”. Faust oblecze więc sutannę, włoży koloratkę, by tak przystrojony z powagą odegrać przed czytelnikiem misterium inicjacyjne, aby dzień przed pierwszą salwą ogólnościatowych wojen objawić, kim będzie *homo novus* już XX wieku. *Novus=religiosus=metaphisicus* – powie pisarz. Ale nie takie to proste!

Radosny patos eksklamacji o odmienionej ludzkości skłania do pytań. Choćby takich: jakich mitycznych i eschatologicznych projektów szukał Miciński między wiekiem XIX, który w pansynkretycznej kulturze zsyntetyzował mitologiczny dorobek niemal wszystkich znanych kultur, a wiekiem XX, tą ciemną epoką, która z mitycznych eksplikacji losu wypreparuje utopistyczne mitemy, pseudoeschatologiczne wizje klasowych i rasowych rajów, by w końcu w krwawych realizacjach nadać im spełniony – ale też wykrzywiony, mrocznie karykaturalny – kształt bolszewizmu i nazizmu. Od teoretycznych utopii spisanych w literackich i myślowych projektach do wcielonych utopii i w końcu antyutopii i antyrewolucji droga wiodła przez żywy, bezbronny gościniec ludzkiego tłumu, przez mikrohistorię milionów jednostek. Miciński zginął w rewolucyjnym chaosie w roku 1918 – jego bohater patetycznie kona na ambonie. Obaj – pięknego, nowego świata nie zobaczą, ponieważ – po pierwsze – nie dożyją. Nie zachwycą się nim – bo ten świat uduchowionych hominidów, człekokształtnych aniołów nie nastanie. Pisarz ma prawo się mylić – ale, gdy wybiega wyobraźnią w przyszłość tak daleko, jak Miciński, piszący o nieuchronnej duchowej rewolucji w samej idei rewolucji, o Marksie, o „kwestii żydowskiej”, nadciągającej erze rozkwitu, wolno w ten ogród profecji czy rojeń wejrzeć krytycznie. To ważne dzieło i trzeba je czytać uważnie, a nie wyznawczo.

¹³ M. Grossek-Korycka, *Medytacje*, t. I-II, Kraków 1913, cyt. za: tejsze, *Utwory wybrane*, wstęp, wybór i opr. tekstu B. Olech, Kraków 2005, s. 200, 201, 206.

¹⁴ T. Miciński, *Xiędz Faust*, Kraków 1914, s. 363. (W tym i w kolejnych cytatach zachowuję ortografię i interpunkcję pierwodruku.)

Bohaterem powieści jest „Faust”, do tego „Xiądz”. To fundamentalna zmiana, jeśli uwzględnić fakt, iż w micie faustycznym dostrzegano syntezę laicyzującej się kultury porenansowej. Pisarz zaś – jak określa to metatekstowa rama tytułu – uzupełnił wymiar pierwotnego mitu o kapłaństwo. Kultura – to banał – potrzebuje symbolu i mitu. Nie wiadomo, czy może się obejść bez utopii. Także bez tej propozycji antropologicznej o zakroju autosoteriologicznym, stworzonej przez Micińskiego. Stąd pytania wynikające z naszej tu refleksji: 1° Dlaczego Miciński sięga po mit faustyczny, jak go transformuje? 2° Jaki kształt nadaje utopistycznemu mitemowi, obecnemu też u Goethego, a rozbudowanemu powieściowo? 3° Jak współpracują w tym dziele wyobraźnia i egzystencja; wyobraźnia syntetyzująca dziesiątki różnych tradycji myślowych, paradoksalnie „zanarchizowana teocentrycznie”;¹⁵ egzystencja – otwierająca się na jasny, przekonujący projekt „Wspaniałej Przyszłości”. 4° Jak nazwać, określić tę złożoną konstrukcję metafizyczną, jaka odsłania się w dziele? 5° Które z mitów wpisanych w strukturę utworu uznać za prymarne? Czy są takie w ogóle? 6° Jakie dla interpretacji następstwa ma wielomityczna konstrukcja powieści?

A przecież postawić trzeba jeszcze jedno pytanie...

Zapewne istnieje motywacyjny topos historycznoliterackich biadań na temat dzieł zapoznanych, niedocenionych, wydanych nie w porę, zniszczonych niesłusznie przez krytyków zoilów. *Xiądz Faust* – to pewne – nie stał się nigdy literackim bestsellerem, przez 80 lat nie wznawiany, zginął w odmętach niepamięci jak prehistoryczny gatunek ślepej gałęzi literackiej mitopei, obławowanej encyklopedyczną erudycją i nigdy nie czytanej? Świadomość „ocezurowana”, bo o niej tu pisaliśmy, ma w kontekście lektury *Xiędza Fausta Anno Domini 2008* jeszcze jeden aspekt. Ta powieść – znak przełomu – kilka lat temu zniknęła za wzgórzami milenijnej cezury roku dwutysięcznego. Może więc ostatnia to okazja, by w świadectwo przełomu zasłuchać się ze świadomością przełomu..., gdy to, co stanowi realność, „dziś” interpretatora, czyli epokowe doświadczenie początku nowego wieku, odczuwa on jeszcze jako żywe, jako tkankę czasu, glebę, z której sam wyrasta. Cezura, przełom roku dwutysięcznego odsunęły i nieco zmumifikowały w przeszłości korzenie owego „teraz”, zamknęły je w prehistorii irracjonalnego przeświadczenia, że „było to przed wiekiem” – ...więc już niczego nie mówi o nas¹⁶. Iluzja? Tak. Lecz ta nowa, **archeologiczna świadomość** zrodzona po milenijnym prze-

¹⁵ W tej paradoksalnej formule rozpatrywałem symboliczną wyobraźnię pisarza w książce: J. Ławski, *Wyobraźnia lucyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”*, Białystok 1995.

¹⁶ Nie myślę w tym miejscu o ogłoszonym przez Marię Janion „zmięczeniu paradygmatu romantycznego” w ponowoczesnej kulturze. Raczej o irracjonalnych skutkach – niechybnie wynikających z matematycznie ukształtowanej miary czasu – przeżywania czasu jako równych, niezmiennych lat, dekad, stuleci, tysiącleci... I choć, w powszechnym przekonaniu, XIX wiek (jako formację kulturową) zakończy dopiero I wojna światowa, świadomość odczuwa jako cezurę także magiczną datę 1900 roku. W tym samym sensie – arytmetycznej, bezdusznej miary kresem XX stulecia stał się rok 2000. Kiedy zaś zakończy się ono intelektualnie, rzecz dziś trudno... (może już się skończyło?). Magia kalendarza działa tu jednak silniej niż bezemocjonalne wsłuchiwanie się w rytm zmian w kulturze. Poniękad ofiarą takiego urzeczenia bezdusznie odmierzanym porządkiem stuleci, ową magią kalendarzowej cezury padł w *Kordianie* Słowacki, umieszczając akcję *Przygotowania* tak: „Roku 1799 dnia 31 grudnia w nocy”. Świt nowej epoki, wieku XIX to podług poety pierwszy dzień 1800 roku. W rzeczywistości przypadnie on aż o północy z 31 grudnia 1800 na 1 stycznia 1801 roku. Jednak – przecież! – mityczny początek musi mieć oprawę „okrągłej” daty...

łomie nie chce uwierzyć już, że jest naturalną kontynuacją dylematów przełomu XIX i XX wieku, podejmując raczej wysiłek rekonstrukcji, odkrycia, odkopania, wczucia się, wstąpienia w problemy Fausta, który został – po co? – Xiędzem, oraz Xiędza, który nosił – dlaczego? – przydomek czy imię Fausta.

W tym sensie stawiane na samym początku XXI wieku pytania o Romantyzm czy pozytywistów, o Młodą Polskę to pytania ostatnie, artykułowane w ostatniej chwili przed datą, gdy irracjonalna świadomość zepchnie obie epoki w dal, tam, gdzie dryfują wiek XVIII czy XVII. *Xiędz Faust* Micińskiego to synteza podwójna: piękna *summa* dramatów intelektualnych nowożytności (szczególnie XVIII i XIX wieku) i utopijny brewiarz wydumanej duchowości Europejczyka po 1918 roku. Ale to też fascynujące dzieło o rozmachu powieściowej Księgi metafizycznej. To znakomity i prekursorski projekt estetyczny. Jako synteza przeszłości – cenny, przejmujący obraz tonącego Titanika epoki. Jako projekt przyszłości – zdaniem krytyków – chybiony, kompletnie (?) nieprzydatny, groźny obraz człowieka-Fausta uratowanego z katastrofy na wybrzeżu nowej religijności. **Słowem: piękne i mroczne arcydzieło. Całkowicie chybione myślenie? Genialna biblia nowej epoki? Tak i nie, na szczęście. Dlaczego?**

II. Mit mitów i mit z mitów

Dzieje recepcji twórczości Micińskiego to niezbyt szczęśliwa karta krytyki i literaturoznawstwa drugiej połowy XX wieku. Pisarz głoszący duchową metamorfozę świata nie mógł zostać pupilem „postępowej” krytyki peerelowskiej (co wyszło mu na dobre), lecz także strukturalistyczne ujęcia jego dokonań powieściopisarskich trudno wliczyć do zbioru opinii afirmatywnych, szczególnej w ujęciu monografii Michała Głowińskiego, badacza szczerze nie kryjącego przecieży, iż pisarstwa Micińskiego nie lubi, choć docenia jego historycznoliteracką pozycję¹⁷. Dystansowi uczonych towarzyszyła przez lata wstrzeźliwość edytorów, stąd brak krytycznych wznowień powieści, szerzej: prozy. Chwalebne wyjątki od tej reguły to niemal heroiczna edycja *Utworów dramatycznych*, podjęta przez Teresę Wróblewską, i wznowienia poezji w głębokich interpretacjach Jana Prokopa, a następnie Wojciecha Gutowskiego, któremu zawdzięczamy również całościowe, erudycyjne i oryginalne odczytanie *Xiędza Fausta* w studium *Xiędz Faust. Synteza – niedokonanie – „skok w przyszłość...”*¹⁸.

A jednak pisarz, którego dzieł bodaj wybranych się nie doczekaliśmy, długo nie wznawiany i nie wydawany w serii Biblioteki Narodowej, którego eseistyka, publicystyka i prace krytycznoliterackie pozostają w sensie dosłownym nieznanne – doczekał się pod koniec XX stulecia renesansu (trwającego od lat 80-tych), powstają kolejne prace na jego temat, wznawia się *Nietotę* i *Xiędza Fausta*, dzieła twórcy budzą niesłabnące zainteresowanie nawet na aukcjach internetowych¹⁹.

¹⁷ M. Głowiński, *Prace wybrane*, pod red. R. Nycza, t. I, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997; pierwodruk: Warszawa 1969.

¹⁸ Zob. T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, t. I-IV, wybór i opr. T. Wróblewska, Kraków 1984; W. Gutowski, *Xiędz Faust. Synteza – niedokonanie – „skok w przyszłość...”*, „Temat. Kwartalnik Filologiczno-Artystyczny”, Bydgoszcz 2006, nr 6-7, s. 44-57 i 66-79.

¹⁹ Na progu XXI wieku, nie ma jednak mowy ani o wydaniu dzieł wszystkich, ani nawet poezji zebranych. Konieczny jest wybór krytyczny powieści i szerzej prozy, wybór publicystyki i krytyki czy epistolografii pisarza. Wciąż „odnajdywane” są w trudno dostępnych pismach teksty poetyckie i prozatorskie. Wydano za to kilka prac o czasem monograficznym rozmachu. Tu nade wszystko: W. Gutowski,

Nie dzieje się tak dlatego, że Miciński zblądził pod strzechy. Nie. Ale w elitarnym kręgu świadomych odbiorców i obserwatorów kultury cieszy się on zasłużoną sławą oryginalnego i głębokiego pisarza, doskonale rozpoznającego meandry i dylematy takich międzypok, jak przełom XIX i XX, XX i XXI wieku. Co uznawano zrazu za chaos imaginacji, stało się w nowszych odczytaniach *signum* pewnej epoki, jej „przełomowej” fazy. Co chciano mieć za postromantyczny anachronizm „spadkobierców Króla-Ducha”, jawi się teraz jako własne odsłonięcie bogactwa romantyki, a nie jej imitatorskie powtórzenie²⁰. W „chaosie erudycyjnym” i w bogactwie tradycji, do jakich sięgał pisarz, dopatrzono się reguł je porządkujących. Na feeryczne manifestacje wyobraźni – bez względu na to, czy traktujemy je jako znaki bezładu, czy ściśle spojone struktury znaczeniowe – patrzymy dziś z dużo większym dystansem, oswojeni z różnymi strategiami gry – nie tylko autora z dziełem, dzieła z odbiorcą, lecz też odbiorcy z dziełem (co nie znaczy, iż jesteśmy aż tak mądrzy i otwarcie poznawczo!)²¹.

A mimo wszystko takie powieści, jak *Xiędz Faust*, stanowią inspirującą tajemnicę komunikacyjną: do kogo zostały zaadresowane? Jak i czy miały, jeśli autor nie przekonywał sam siebie tylko, kogoś do czegoś przekonać? Trudno za więcej niż żart uznać myśl, iż Miciński-beletrysta, Miciński-lucyferysta chrystusowy adresował powieść do milionów Polaków-Micińskich, ludzi tak intelektualnie i estetycznie uposażonych, jak on sam, albo że miał wysokie mniemanie o polskich „elitach” i prześwietną opinię o Polakach w ogóle²². Formułując rzecz z nutą ironii: jak czytać Micińskiego, by przeczytać do końca *Xiędza Fausta*? A przy tym akt lektury traktować jako coś więcej niż zabawę intelektualistę? Jak czytać, by wychodząc poza poziom poważnej lektury dzieła jako symbolicznej, spirytualistycznej wieszczby, profecji lub utopii, nie wpaść zarazem z zupełny relatywizm czy perspektywizm interpretacyjny, którego jednym z przejawów

Wprowadzenie do Xiegi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego, Bydgoszcz 2002; P. Próchniak, *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2006; M. Kurkiewicz, *W labiryntach konwencji. (O prozie Tadeusza Micińskiego)*, Bydgoszcz 2004; *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Kraków 2004; M. Popiel, *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1999; T. Linkner, *Zanim skończyło się maskarada. Ze studiów nad twórczością Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 2003; M. Bajko, *Apokalipsa, Xięże, Twórca. O powieści „Mené-Mené-Thekel-Upharim!...” Tadeusza Micińskiego*, w: *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, red. K. Korotkich, J. Ławski, t. II, Białystok 2007; A. Czyż, *Barokowy rodowód poezji Micińskiego*, w: tegoż, *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*, Bydgoszcz 1997; G. Igliński, *Magia serca i słowa w modernistycznych snach i wizjach*, Warszawa 2005; A. Wydrycka, *Zapomniane teksty Micińskiego*, „Ruch Literacki” 1989, z. 4/5; S. Sobieraj, *Alchemia wyobraźni. Renesans twórczości Tadeusza Micińskiego w poezji międzywojennej*, Siedlce 2002.

²⁰ Zob. W. Gutowski, *Tadeusz Micińskiego dialog z „Królem-Duchem”*, w: *Wyobrażenia Juliusza Słowackiego*, pod. red. D. T. Lebiody, Bydgoszcz 2006, s. 233-245. Zob. też wypowiedzi o Micińskim w: A. Kieźuń, *Drogi własne. O twórczości młodopolskiej Artura Górskiego*, Białystok 2006.

²¹ Zob. szczególnie książki: A. Łebkowska, *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*, wyd. II, Kraków 1998; B. Kaniewska, *Śladami Tristrama Shandy*, Poznań 2000. Zob. także rozdział: *An End to Innocence*, w: I. Massey, *The Uncreating World. Romanticism and the Object*, Bloomington – London 1970, s. 66-86.

²² Por. na ten temat: J. Sosnowski, *Ruchy endekoidalne? Miciński w latach wojny światowej*, w: *Kategoria narodu w kulturach słowiańskich*, red. T. Dąbek-Wirgowa, A. Z. Makowiecki, Warszawa 1993, s. 119-126; M. Bajko, *Polska i Polacy w wyobrażeniach Tadeusza Micińskiego na progu niepodległości*, w: *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, red. K. Korotkich, J. Ławski, D. Zawadzka, Białystok 2007.

byłaby myśl, że dzieło to w istocie żadnych znaczeń serio nie przynosi, a inicjacje w morskie głębiny, podziemia ducha i imaginacyjne loty, zapędy w przyszłość ludzkości to tylko puste znaki, znaki pustki, konwencjonalne poszerzenia czasoprzestrzeni literackiego i tylko literackiego świata. Nie ukrywam, że blisko mi do konkluzji, jakie w tej materii proponuje autor *Wprowadzenia do Xiegi Tajemnej*:

Ostatnią powieść autora *Nietoty* możemy czytać na progu XXI wieku jako połączenie/przejście/powiązanie (oksymoroniczne) romantycznej wiary w możliwość poetyckiego wieszczenia „nowego objawienia” z ponowoczesną, subiektywną, sceptyczną, wielowariantową interpretacją mitów, symboli, tradycji kultury. Taka lektura może aktualizować i scalać (też oksymoron!) dwie postawy zwykle przeciwstawiane: **żarliwość poszukiwacza Prawdy** z nonkonformistyczną **swobodą przetwarzania/kreowania znaczeń i wartości**²³.

Dodam, już bez cienia wątpliwości, że istotną składową wielkości „syntezy powieściowej Micińskiego”²⁴ jest nie tylko poznawczo płodna wielointerpretowalność dzieła, która zarazem oparta jest na strukturze rytów inicjacyjnych, wprowadza czytelnika-adepta w określony, jednolity kompleks sensów. Nie jest przyczynkiem do chwały także tylko to, że tekst ów pozwala na fuzję perspektywy sensu totalnego, w który inicjuje, z sensami subiektywnie wyłowionymi czy preferowanymi przez czytelnika. Powieściowe dokonanie Micińskiego tak czy inaczej odsyła jeszcze wyżej: do namysłu nad genezą i teleologią, metodologią samego aktu lektury, a przez to staje się medytacją – głęboką i prowokującą, irytującą i olśniewającą zbytkiem zdeszyfrowanych obrazów i znaczeń świata przedstawionego – nad sensem aktu komunikacji literackiej.

Skąd się ku nam przybliża – ilekroć sięgamy po Micińskiego – ta domagająca się ogarnięcia na coraz wyższym poziomie znaczeniowa plenność, owa sensotwórcza i „sprzecznościotwórcza” potencja materia powieściowej? Niewątpliwie także z mitu – co pisze: z mnogości mitów tworzących tu figurę istnego mitograficznego – plewionego lub nie... – ogrodu, pomyślanego między Scyllą chaosu i nicości a Charybdą pełni kosmicznej i Ducha.

Trudno nie zauważyć procesu jeszcze szerszego: kultura europejska od czasu Renesansu (XV/XVI wiek) żyje w ogóle w poczuciu albo nowożytnego postępu, albo schyłku, a wspólny mianownik obu obrazów świata ujawnia się w przeżywaniu przełomowości całej epoki lub jej etapów, odcinków, jakby subepok. Od Oświecenia to poczucie zarazem degradującego chaosu dziejowego i antropologicznego, jak też wrażenie – z drugiej strony – twórczej dezintegracji na wszystkich poziomach rzeczywistości ludzkiej osiąga niespotykane natężenie. Rzeczywistość – w tym historia – przypomina narowiste zwierzę, które uwolniony człowiek nowożytny usiłuje okiełznać, niepewny jednak, czy ma do czynienia z apokaliptycznym koniem, smokiem, Lewiatanem, czy może z upostaciowanym w naturze Królestwem Ducha. Ta równocześnie de- (strukcja, konstrukcja, sakralizacja i spirytualizacja) kosmosu, jego także demitologizacja, przebiega obok równoległego procesu mitycznej reintergracji obrazu bytu, resakralizacji i rekonstrukcji takiego porządku, który zapewniałby człowiekowi, całemu człowiekowi, a nie tylko wysublimowanej, narcystycznej podmiotowości, stabilną egzystencję: ogarnialną w aspekcie źródłowym, genezyjskim i celowym, teleologicznym.

²³ W. Gutowski, *Xiądz Faust. Synteza...*, dz. cyt., s. 74.

²⁴ Tamże. Odczytanie powieści przez Wojciecha Gutowskiego należy uznać także za niezwykle udaną syntezę, godną tej wybitnej powieści.

Truizmem jest wskazanie, że proces ten zachodzi także w przestrzeni literatury. Że wyobraźnia rozpięta z powinności i reguł dotychczasowych chwyta się w mig posłanctw nowszych, z których misja odkrycia ukrytego lub zaprojektowania funkcjonalnego obrazu rzeczywistości celowej zdaje się najważniejsza: „Cokolwiek myśl doścignie – pisał jeszcze Ludwik Kropiński – co objąć jest w stanie, / Wszystko pod swe poeta bierze panowanie”²⁵. Szerzej: nie poeta, a pisarz! Rolę rusztowania oraz budulca wizji spełnia więc od romantyzmu mit.

By tak się stało, by można było składać jak domki z kart wielopiętrowe konstrukcje literackie, musiał się niezmiernie wzbogacić zasób mitów znanych ludzkości w epoce pokolumbijskiej. Nie tyle „ludzkości”, ile Europejczykom, chętnie pisującym zresztą wiersze o odkrywcy Ameryki²⁶. W epoce modernizmu proces owego zasysania tkanki mitycznej kultur pozaeuropejskich, wzajemnej wymiany i interpretacji mitologii ludów europejskich (na Północ od Alp, a nie tylko Grecji, Rzymu...) dobiega końca, a nawet osiąga pełnię. Budulec mitopei, wielkich konstrukcji literackich jest w zasięgu ręki, nic też nie ogranicza swobody kontaminacyjnej inwencji (choćby na linii Budda – Chrystus – Dionizos...).

Kariera mitu – samego pojęcia i mitów poszczególnych – od czasów Oświecenia do początków „epoki ponowoczesnej” w XXI stuleciu jest wprost oszałamiająca, czego skromnym poświadczeniem są zarówno stanowiące podręczny ekwipunek człowieka współczesnego słowniki mitów i symboli, jak i ujęcia teoretyczne mitu oraz odczytania sposobów jego utajonych i ostentacyjnych metamorfoz w kulturze: od Georga Friedricha Creuzera, Bronisława Malinowskiego, Gilberta Duranda przez Eleazara Mieleńskiego, Mirceę Eliadego, po Borysa Uspieskiego i Anthony’ego Giddensa²⁷. Osobnik bezwzględnie złośliwy rzekłby: dobrze być mitem, lepiej być mitem niż człowiekiem w epoce późnej nowożytności. Ale też mógłby się nad mitem obłudnie użalić, bowiem dziś to ów: „Mit domaga się identyfikacji, wytropienia, ukazania, ujawnienia”²⁸.

Przecież nie negliż mitu, nie upojenie dekonstrukcją à la Derrida, czy Bultmannowską demitologizacją, lecz procesy konstrukcyjne – te z punktu widzenia ponowoczesności, która właśnie stała się archaiką kulturową, prehistoryczne i prymitywne w sensie wartościującym – procesy budowy, planowego łączenia, fantazyjna architektonika mitoimaginacji są tematem naszej refleksji. To ją uznać można za jeden z dwu równoprawnych prądów sterujących intelektualnym dryfem mitu w kulturze nowożytnej: „nurt de-” skupiał się

²⁵ L. Kropiński, *Sztuka rymotwórcza*, cyt. za: *Poezja polska 1800–1830*, Warszawa 1984, s. 168 nn. O „antykariere” wyobraźni u oświeconych zob. ważną rozprawę: S. Kufel, *Imaginuj sobie waćpan, czyli o wyobraźni oświeconych*, „Studia i Materiały. Filologia Polska 2”, red. I. Sikora, Zielona Góra 2005, s. 17-31.

²⁶ Zob. Mickiewicza *Kartofle*, Słowackiego *Do Michała Rola Skibickiego...*, Antoniego Goreckiego *Kolumb* (w: *Pieśni*, Paryż 1868, s. 43), „*Tu Kolumbowe miałem stanowisko...*” Norwida.

²⁷ Zob. hasło *Mit*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda i S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 418-420. Myślę o takich pracach, jak: G. Durand, *Potęga świata wyobrażeń czyli Archetypologia według Gilberta Duranda*, pod red. K. Falickiej, Lublin 2002; H. Markiewicz, *Literatura a mity*, „*Twórczość*” 1987, nr 10; A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowożytności*, przeł. A. Szulczyka, Warszawa 2002.

²⁸ A. P. Kowalski, *Hermeneutyczna paradoksalność mitu*, w: *Mity, mitologie, mityzacje. Nie tylko w literaturze*, red. i wstęp L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2005, s. 25. W tymże tomie por. E. Kuźma, *Dekonstrukcja mitu* (s. 25-32); B. Paprocka-Podlasiak, *Epopeja faustycznego „ja”*. *O procesie mityzacji legendy Faustowskiej* (s. 131-142) i M. Płaza, *Mityczna przestrzeń w dyskursie racjonalisty: „Biblioteka Babel” według Stanisława Lema* (s. 247-256).

więc nie tylko na ukazywaniu, jak mit utracił „archaiczne energie pełnego kształtowania i obiektywizowania ducha”²⁹, ale i na świadomym zdzieraniu resztek powabnej szaty, jego sensotwórczych możliwości; „nurt de-” (mityzacji), dostrzegłszy w sobie potencję metamitu, poddał się w końcu samounicestwiającej analizie, odszedł – na jakiś czas – z tego świata nie tyle jak mit, który usiłował pogrzebać, ale jako mit nowego typu.

„Nurt re-” zaczął zaś wznosić konstrukcje tak złożone, iż – artystycznie, komunikacyjnie – runąć one musiały, mimo czasem wyrafinowania architektów. Obie strategie przypominają skrajne zachowania człowieka w obliczu śnieżnej zawiei. Zwolennik demitologizacji czuje się tak silny, że zrzuca resztki chroniących go szat; wyznawca remityzacji odziewa się kolejnymi warstwami najdziwniejszej – bywa – powierzchni ochronnej, tak iż traci kontakt z rzeczywistością, gdy jego mitokonstrukcje upodobniają się do wielokrotnie złożonych utopii, euchronii i eupsychii.

Większość ludzi współczesnych, a ta obserwacja jest już truizmem, wypierając świadomie resztki myślenia mitycznego lub kurczowo trzymając się mitów religijnych w ich fundamentalistycznej odmianie egzystuje zarazem w nieuświadomianej rzeczywistości neo-mitologicznej, po prostu mityzuje świat dookolny i konsumuje mity, najczęściej już pozbawione religijnej uzurpacji, wykreowane przez innych, choćby na gruncie czyjejś egzystencji przekuwanej w mitobiografię: „Jak to znakomicie zauważył Gide, Goethe był w pełni świadom swej misji urzeczywistniania wzorcowego życia dla reszty ludzkości”³⁰. Przy tym, zauważy religioznawca, kultura masowa żywi się mniej wykoncypowanymi i wyrafinowanymi wzorcami mitobiografii: „Krytyka często zwracała uwagę na współczesne wersje Don Juana, Bohatera wojennego lub politycznego, nieszczęśliwego Kochanka, Cynika czy Nihilisty, melancholijnego Poety i tak dalej...”³¹ Co jest nonsensem, nawet nihilizm stał się w rozwodnionej postaci mitem, świętą i absolutną prawdą, a w końcu pokupnym towarem.

Nas jednak interesuje w tym wywodzie nurt kreacji potężnych i skomplikowanych konstrukcji literackich o wyraźnie remitologizacyjnym celu, tworzonych w czasach nowożytnych przez nielicznych artystów, głuchych i obojętnych, jak Miciński, na powszechny jazgot antymityczny. Tylko takie osobowości twórcze – o ile nie są pamfletystami i parodystami – wąż się na akt odwagi, jakim jest reinterpretacja nie jednego mitu faustycznego, lecz scalenie w jednej konstrukcji dramatycznej czy powieściowej kilkudziesięciu mitów, mimo iż wiedzą (?), czują (?), że świat stworzonych przez nich dzieł, pisanych przeciw głównemu nurtowi wyjawiającej i zarazem odmładzającej kulturę demitologizacji, nie przyjmie, a nawet nie raczy przeczytać.

Proces wiodący do stworzenia wielopiętrowych i polisemicznych projektów literackich lub przynajmniej posiadających znamiona literackie nazywamy tu nie metamorfozą mitu (-ów), lecz **supra-morfozą mitów**, wiodącą do powstania poli-mitycznej konstrukcji semantycznej, posiadającej zarówno właściwość skupiania w jedno, nowe znaczenie znaczeń częściowych mitów użytych do budowy, jak również cechy konstrukcji oferującej wielopoziomowe, wielopotencjalne kody znaczeń cząstkowych, które są „otwierane” przez poszczególne mity wkomponowane w wielką budowlę i mogą prowadzić do alternatywnych ustanowień sensu dzieła.

²⁹ A. P. Kowalski, dz. cyt., s. 23.

³⁰ M. Eliade, *Mity współczesnego świata*, przeł. K. Kocjan, „Znak” 1988, z. 9, s. 50.

³¹ Tamże, s. 50. O nihilizmie: M. Werner, „Albo-albo”, czyli nihilizm, „Teksty Drugie” 1998, z. 6.

W istocie mitopeje, powstałe w procesie supramorfozy, wzniesienia mitu na ten wyższy poziom zarazem jedno/wieloznaczeniowości, to niezmiernie złożone dzieła, charakterystyczne właśnie dla epok naznaczonych świadomością przełomowości z dominantą pesymizmu (wtedy powstają, jak w Romantyzmie, utopie sakralne, „nowe bibliie”), lub z dominantą progresywizmu i optymizmu (gdy rodzą się dzieła o charakterze dydaktycznej palinogenezy, jak *Historia* Krasickiego, tragicznej syntezy, jak *Tragedia człowieka* Madacha czy *Duchy Świętochowskiego*, *Eros i Psyche* Żuławskiego, albo utopie futurologiczne)³².

Typ konstrukcji określony tu jako supramorficzny wyrasta w swej fazie dojrzałej (od późnego Oświecenia po Romantyzm) z nastawienie serio, z wyobraźni i świadomości czytających kosmos w kategoriach przyczyny (celowej genezy) i celu (wypełnienia zamierzeń genezy)³³. Takim dziełem supramorficznym, posiadającym skomplikowany ekwipunek mitów i paramitów, quasi-mitów, jest dla nas *Xiędz Faust*. Daje się on czytać zarówno w perspektywie wielu odczytań intencji autorskiej, jak i w perspektywie subiektywnie i arbitralnie dokonywanych wyborów interpretacyjnych, które zależne są od strategii przyjętych wobec mitu fundamentalnego, czyli skonstruowanego z części meta- czy supramitu, jak i mitów go budujących, pojedynczych lub ich całych grup. Dzieło supramorficzne charakteryzuje – wynikający w dużej części z gorliwości twórcy w sferze uprawdopodobniania i doprecyzowywania swej wizji – znaczący nadproduktywizm znaczeniowy.

„Znaczący” – to powiedziane mało. Mamy tu do czynienia z semantyczną poliwalencją, nadmiarem, nadproduktywnością śladów poszukiwanego „sensu całości”. Wyrazem tej tendencji stają się liczne *figury erudycji* – odwołania do historii, literatury, nauki etc. Jest ich tak dużo i są tak zarówno jawne, widoczne, jak i ukryte, wciśnięte w struktury głębsze dzieła, iż zachodzi zjawisko interpretacyjnego impossybilizmu. W pewnym momencie część potencjalnych czytelników porzuca dzieło w przekonaniu, iż nie są dostatecznie wyposażeni intelektualnie, ażeby zdeszyfrować „sens całości”, czego powierzchownym wyrazem jest ich przekonanie-inwektywa: >pisarz pomieszał wszystko ze wszystkim, to nieznośne!<.

Syntetycznie takie odruchowe i nierefleksyjne stanowisko ujął niemal jadownicę Cezary Jellenta, dowodząc, że powieści Micińskiego, a nade wszystko Witkacego, znamionuje „rozarmeladyzowanie” czy „marmeladyczność”, przy czym w „faserowanym epilepsją” *Pożegnaniu jesieni* zobaczył jeszcze horrendalną transgresję erotyczną: jest to „Metafizyczna erekcja, puchnięcie, pęcznienie, protoplazmatyczna lawa, gwałcenie – to ciąg dalszy tegoż motywu”³⁴. Oto „idealna” anty- czy nie-interpretacja krytyka, oto smutny przypadek, gdy poszukiwanie sensów w supra- i metamorficznym dziele zastępuje się kpiną z „masy terminów filozoficznych i matematycznych” lub szokującą plotką obyczajową („...albowiem i on kończy apetytem homoseksualnym”, on, czyli Witkacy, naśladowający Marcela Prousta)³⁵. Analizę zastępuje wtedy nieskomplikowana metafora jakiejś „powieści-worka” lub obrazowa alegoria podstawiona w miejsce genologicznych ustaleń:

³² Por. rozprawy Wojciecha Gutowskiego i Dariusza Trzeźnińskiego w niniejszym tomie o *Erosie i Psyche* Jerzego Żuławskiego.

³³ Zob. inspirujące analizy M. Dybizbańskiego: *Ewolucja utopii progresywnej, Prąd i para w Królestwie Bożym, Romantyczna fantastyka poniekąd naukowa*, w: tegoż, *Romantyczna futurologia*, Kraków 2005.

³⁴ C. Jellenta, *Wiatraki Don Chichota. Pamiętnik – Scenariusz*, Warszawa 1933, s. 125.

³⁵ Tamże.

A przecież... Pomimo tych buforowych pchnięć, seismicznych spazmów rozkoszy, narkotyków, kokain; całej mikstury z nazwisk Freudów, Russelów, Spenglerów, Schopenhauerów, mimo całej tej świadomej kabotynady – *Pożegnanie* jest pełne chwytów dżiju-dzitsu w stosunku do szanownego kahału moralności. W tym słabo skleconym szańcu z niemocnych belek jest mnóstwo okienek, przez które widać szerszy świat³⁶.

To samo – wyznajmy – wyironizować by można na temat powieści Micińskiego...

Odbiorca mógłby w istocie zapytać tak, jak interpretator dzieła: *Czy rzeczywiście „powieść-worek?”*, a podjąwszy heroiczną *Próbę określenia statusu gatunkowego „Xiędzka Fausta”*, odpowiedzieć tak, jak badacz profesjonalista: „(...) *Xiędz Faust* wciąż jeszcze jest powieścią, opartą na strukturze wtajemniczenia, z elementami różnych konwencji, czyli również >dydaktyczno-filozoficznego traktatu, posiłkującego się rekwizytami gotyckiej literatury awanturkowo-przygodowej<”³⁷. Mógłby, ale tak nie powie, bo proces odbioru rządzi się własnymi prawami, także prawem – najczęściej aplikowanym, choć nie zawsze – jednorazowości procesu odkodowywania znaczeń. Jako dzieło nie tak „dalece sylwiczne jak *Nietota*”, mimo wszystko też raczej nie stanowi *Xiędz Faust* powodu na tezę „o ewolucji Micińskiego ku dziełu bardziej czytelnemu”³⁸. On już, sam w sobie, z założenia autorskiego jest czytelny. Problem z tym, iż w konstrukcjach supramorficznych, palingenetycznych, mitopeicznych prócz autorskiego „sensu (-ów) całości”, stanowiącego klucz do estetycznego ukontentowania się czytelnością tej prozy, istnieje niezamknięty zbiór kluczy, furtek, kodów do innych znaczeń dzieła. Przy czym owe furtki prowadzą do odkrycia i oświetlenia owego autorskiego nadsensu, ale mogą też skłaniać do jego odrzucenia, a częściej jeszcze kierują ku alternatywnym światom semantycznym, interpretacjom intymnym, nie roszcującym sobie prawa do tego, by były podzielane i komunikowane w intersubiektywnej przestrzeni dyskursu naukowego.

Ba, więcej jeszcze – może się zdarzyć, że odbiorca dzieła supramorficznego uznaje za adekwatną, odpowiadającą mu interpretację k o n t r a k t y c z n ą, całkowicie przeciwną domniemanym intencjom autorskim, opartą na „nośniku sensu” przejętym spoza dzieła. Na tej samej zasadzie może on afirmować interpretację i n d y f e r e n t n ą, to znaczy obojętną wobec intencji autorskiej, niesprzeczną z nią, lecz przez pisarza nie przewidzianą, a jednak swobodnie płynącą obok głównego nurtu znaczeń rozpoznawalnych choćby w powieści inicjacyjnej.

Dać czytelnikowi wolność współstanowienia znaczeń powieści, to tyle, co uwolnić go od przymusu bycia uczniem-prymusem, który nie jest głupszy niż autor, „rozkosznie” chwytając wszystkie aluzje i znaczenia tekstu proponowane przez autora.

Jako się rzekło: w inicjacji, w powieści inicjacyjno-indywidualnej istnieje pokusa lub zamiar wprowadzenia odbiorcy w określony krąg wartości i sensów³⁹. Jednakowoż w konstrukcjach supramorficznych schemat inicjacyjno-indywidualny funkcjonuje inaczej niż w opartych na jednym lub kilku mitach konstrukcjach metamorficznych, gdzie ta me-

³⁶ Tamże, s. 126. Dla odmiany o Witkacym zob. M. Kochanowski, *Powieści Witkacego wobec schematów powieści popularnej*, Białystok 2007.

³⁷ M. Kurkiewicz, *W labiryntach konwencji...*, dz. cyt., s. 126.

³⁸ Tamże. Por. tegoż książkę: *Symbole, narracje, eschatologie... Studia o literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Toruń 2007, tu: „Wita” Tadeusza Micińskiego – oryginalna powieść historyczna.

³⁹ Zob. Z. Zarębianka, *Relacja mistrz – uczeń w „Grze szklanych paciorków” Hermanna Hessego*, M. Wołk, *Późne wtajemniczenie (O „Śmierci w Wenecji” Tomasza Manna)*, w: *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*, red. W. Gutowski, E. Owczarz, Toruń 2003.

tamorfoza oznacza renarrację, transformację, reinterpretację i transpozycję mitu⁴⁰. Jednego lub kilku mitów – a nie kilkudziesięciu. W tym drugim przypadku zachodzi zmiana jakościowa: supramorfoza wyłania z mitów ów „metamit”, który jest mitem wszystkich mitów i znaczeniowo prymarnym, ale też... tylko jednym z mitów i jednym z możliwych znaczeń. Mit faustyczny – wtedy – niejako „wspiera się” na tych wszystkich innych mitach, łączy się z nimi setkami spoin, one w niego wrastają i on w nie wrzyna się coraz głębiej. To wbrew logice, lecz właśnie tak pisze się powieść w epoce zamętu, gdy „rozpad świata” można ująć w powieściowy monolit Lalki⁴¹, a powieść o odrodzeniu, o odnalezieniu Jednego Jedynego Sensu buduje się z niezliczonych elementów skarbcza kultury.

III. Porządek *meta* → *morphosis*

Geneza i upadek mitu – jak można by rzec, posługując się kosmicznym obrazowaniem Micińskiego – są w kulturze zjawiskiem równie rzadkim i niezwykłym, często niedostrzegalnym zrazu, jak śmierć czy narodziny gwiazdy, kultury lub narodu. Raz zsyntetyzowane, ujęte w klamrową formę elementy arcydzieła, części mitycznej wypowiedzi (mitemy) rozbiegają, rozchodzą się potem nieuchronnie od centrum, przemieszczają się w czasoprzestrzeni kultury, by w miejscach szczególnego spotęgowania świadomości poszukującej, na przełomach epok, w obliczu cezur ulegać przekształceniom, reinterpretacjom, fuzjom i syntezom z innymi mitami, symbolicznymi wypowiedziami.

Fabula *Xiędza Fausta* – odwołującego się wprost, ostentacyjnie (ale i z pozor!) tylko do Goetheańskiej wersji mitu faustycznego – nie jest skomplikowana: schwytany przez carskich żandarmów rewolucjonista w drodze do miejsca kaźni zatrzyma się na noc w okolicy, gdzie duchowy „rząd dusz” sprawują charyzmatyczny Xiędz Faust i jego „duchowa siostra” – Imogiena. Z tych całonocnych rekolekcji ateusz i rewolucjonista wyjdzie zupełnie przemieniony, stając się Piotrem („skałą”, „opoką”) nowej duchowości polskiej, apostołem rewolucji „Ducha”. Xiędz Faust umożliwi więźniowi ucieczkę, sam zaś podąży – umierając – ku sferze boskości, rozumianej jednak nieortodoksyjnie. Tragiczno-demoniczna Imogiena po przemianie, jak wolno przypuszczać, stanie się jednym z filarów przyszłej rewolty duchowej.

Wszystko to niezwykle proste z pozor? Tylko z pozor. Czytelnik natrafi bowiem na trudną do akceptacji „tkankę” mityczną i mitologiczną, konstatuując, iż do liczącej 369 stron powieści trzeba by sporządzić półtora tysiąca przypisów (przynajmniej...). Miciński był bowiem pisarzem zakochanym w erudycji; twórcą, który postawiony w obliczu intelektualnych wyborów zdecydował się na wyjście skrajne: Owe grawitujące w przestrzeni kultury „żywioty mityczne” ujął w pojemne ramy swej pansynkretycznej imaginacji. Pole pansynkretyzmu zagarnia tu wszystkie możliwe tradycje – okultyzm, herezjologów, filozofię grecką i nowożytną, pisma teozofów, świat sztuki malarskiej etc. – ale w procesie dramatycznego spięcia, konfliktu, jak też w efekcie „czołowego zde-

⁴⁰ H. Markiewicz, *Literatura a mity*, dz. cyt.

⁴¹ Nawiązuję do studium: E. Paczoska, „*Lalka*” czyli *rozpad świata* (Białystok 1995) z jego tezami: 1. „Powieść Prusa zbliża się ku groteskowym kreacjom tworców przełomu wieków, antycypuje je i zapowiada. Labiryntowość przestrzeni bohatera, groteskowa dysharmonia świata, ujawniająca zawodność dotychczasowych kategorii ułatwiających orientację, wszystko to służy wizji >rozkładu<, rozpadu polskiego uniwersum” (s. 164); 2. „Dzieje Wokulskiego zaś dowodzić mogą potrzeby Boga w roli idei organizującej ludzkie życie, bez której egzystencja jednostek i zbiorowości narażona jest na rozchwianie czy rozpad, szczególnie przerażające dla >pozytywisty<” (s. 172).

zenia” sprzecznych tradycji z tej magmy niekoherentnych systemów wyobraźnia i myśl „wyrzucają”, wynoszą w górę tylko kilka z nich. Po co? By przeżywającym proces inicjacyjny bohaterom zaszcześcić w końcu jakiś „systemat duchowy”, by wewnętrzne życie jaźni znalazło dopełnienie intelektualne w przejrzystej hierarchii wartości, w zespole dyrektyw działania. Najgłębszy sens tego procesu to zarazem najistotniejsza transformacja faustyzmu u Micińskiego: Faust nie może po prostu zdać się na transcendentną iluzję spełnienia; Faust musi wyźłobić własne i m i e s e n s u w immanentnej przestrzeni Kosmosu-Domu-Świątyni. Jak to możliwe? Gdzie Goetheański pierwowzór ulega reinterpretacji i rekompozycji?⁴²

Historia Doktora Fausta – po jarmarcznej księdze Johanessa Spiessa z 1587 roku, po londyńskiej, moralitetowej Historii potępienia Fausta – pierwszą tragiczną konkretyzację uzyskuje w elżbietańskim dramacie Christophera Marlowe’a. Ludowa wersja, biblia pauperum, Volksbuch zamienia się w wieloznaczną strukturę mityczną, ewoluującą z wolna – przez choćby alchemiczną reinterpretację Lessinga – ku pełni mitycznej polisemii: ku Faustowi Goethego (1808, 1832). Od tego też momentu rozpoczyna się epoka reinterpretacji i kontaminacji pierwotnego mitu z innymi mitami, zależna już jednak od dzieła Goethego. Wieść ona będzie albo przez próby pisania narodowych lub „nowych” Faustów (choćby w literaturze węgierskiej...),⁴³ przez mnogość aluzji i zapożyczeń z arcywzoru (o co posądzano Byrona jako autora *Manfreda*),⁴⁴ wreszcie przez reinterpretację i próby redukcji polisemii mitu do – na przykład – symbolu kultury niemieckiej (Kultursymbol) czy summy klasycyzmu europejskiego, jak uczynił to Oswald Spengler⁴⁵.

Znowu rzecz znamienita: kultura polska po *Dziadach*, *Nie-Boskiej komedii*, *Kordianie* i *Królu-Duchu* nie zna znaczących, wybitnych realizacji tego mitu. Aż do Micińskiego. Wcześniej bowiem elementy mitu przekształcał w alchemiczne motywy opowieści o sławnym staropolskim alchemiku Michale Sędziwoju (tu: *Sędziwoj J. B. Dziekońskiego*, dzieło Wacława Szymanowskiego *Michał Sędziwoj. Dramat w pięciu aktach oryginalnie wierszem napisany* (1859) czy Michała Wiszniewskiego *Bakona metoda tłumaczenia natury, którą... wyłożył i przydał wiadomość o Sędziwoju, alchemiku polskim; 1834*)⁴⁶ oraz w liczne wydania opowieści o czarnoksiężniku Twardowskim (tu: Mickiewicz, Słowacki w *Kordianie*, Kraszewski, Olizarowski, Aleksander Groza potem Staff..., aż po mierną filmową adaptację *Twardowskiego* Kraszewskiego, dokonaną

⁴² Pisząc o „rekompozycji” i „reinterpretacji” mitu, odwołuję się wciąż do rozprawy H. Markiewicza: *Literatura a mity*, „Twórczość” 1987, z. 10.

⁴³ O kontynuacjach mitu por. E. Konończuk, *Człowiek Faust (Od Goetheańskiej pełni symbolu do jego dwudziestowiecznych redukcji)*, w: *Ethos literatury w niespokojnym świecie*, pod red. E. Feliksiak, Białystok 1989.

⁴⁴ Por. list Byrona z 7 czerwca 1820 roku do Murraya w przekładzie B. Zielińskiego: „Nigdy nie czytałem jego *Fausta* (...). Jednakże pierwsza scena [*Manfreda* – J. Ł.] nader jest podobna do tejże sceny z *Fausta*”. Cyt. za: J. Żuławski, *Byron nieupozowany*, Warszawa 1964, s. 287.

⁴⁵ Por. O. Spengler, *Nietzsche i jego stulecie*, w: *Historia, kultura, polityka*, Warszawa 1990.

⁴⁶ Michał Sędziwój (1556–1636), jako postać quasi-faustyczna, został zresztą dostrzeżony także przez badaczy dziejów alchemii (ma wydanie swych pism), jego traktaty interpretował Carl Gustaw Jung, por. *Rebis czyli kamień filozofów*, Warszawa 1989. Zob. R. Bugaj, *Michał Sędziwój (1566–1636). Życie i pisma*, Warszawa 1968; O powieści Dziekońskiego: K. Korotkich, *Romantyczne schizofrenie bohaterów (O „Sędziwoju” J. B. Dziekońskiego i „Fauście” J. W. Goethego)*; R. Moczkoan, *Czy „Sędziwój” jest polskim „Faustem”? O powieści Józefa Bohdana Dziekońskiego*, obie w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, dz. cyt., t. I, s. 463-490.

przez Krzysztofa Gradowskiego (1995) pod tytułem *Dzieje mistrza Twardowskiego z Danielem Olbrychskim w roli głównej*⁴⁷. Na progu XXI wieku literatura polska dość nieśmiało i bez znaczącego sukcesu podejmuje jednak próby reanimacji mitu faustycznego w wersji popularno-sensacyjnej (patrz: Grzegorz Gortat, *Patron*, 2003).

Co więcej, już w 1834 roku Słowacki ironicznie kwituje w *Kordianie* metafizyczną, mroczną, egzystencjalną wersję zachodnioeuropejskiej romantyki:

Mafistofelu, przyszła do działania pora,
Wybierz jaką igraszkę wśród ziemskiej czeredy.
Już nie znajdziesz cichego wśród Niemców doktora,
Po szwajcarskich się górach nie snują Manfredy
I mnichy długim postem po celach nie chudną.⁴⁸

Zatem nie *Faust*, nie *Mnich* Matthew Gregory Lewisa, nie *Manfred* Byrona będą wzorem ironicznego bohatera Słowackiego. Tadeusz Miciński już wiedział, iż tworząc własną zaś wersję, dokonuje: a) odczytania mitu bez parodystyczno-ironicznych intencji; b) zmiany samego „genotypu” postaci Fausta, przedstawiając go jako Xiędza; c) syntezy i włączenia w mit faustyczny arcydzieł kultury romantycznej i nie tylko; d) aktualizacji mitu o problematykę, terminologię, dylematy własnej epoki; e) rozbudowania w finale wizji immanentnej utopii eschatycznej. Miciński, jak wytrawny architekt, buduje skomplikowaną, labiryntową konstrukcję powieściową i mityczną, której specyfikę da się ująć w formule intelektualnej modernizacji, współczesnienia dziejów Fausta.

Tworząc postać Xiędza, którego lud i otoczenie nazywa Faustem, kreuje pisarz własny wariant historii o Wielkim Poszukującym / Buntowniku / Wątpicielu, stającym się Kapłanem / Mistagogiem, słowem: Wielkim Wtajemniczonym w „otchłanie bytu”. Szukając pierwowzorów postaci Fausta, odwoływano się bowiem do tych wszystkich postaci, które w genotyp swej aktywności wpisane miały odnalezienie „wiedzy absolutnej”, „wyzwolenia duchowego” (gnostycy), eschatonu. Był to czy być musiał wysiłek naznaczony nieortodoksyjnością rozwiązań. Taką figurą okazywał się Szymon Mag – heretyk i gnostyk⁴⁹, taką był Manes, twórca perskiego manicheizmu, czy Faust Christophera Marlowe’a, wybierający ostatecznie piekielne zatracenie. Faust Goethego to wielki uczony, ale też wielki sceptyk, człowiek poznawczo niedokonany, nienasycony i w tym epistemologicznym pędzie zdesperowany, gotów na inicjacyjną przygodę za cenę duszy. Doktor z Norymbergi jawi się jako postać rozpięta między obiektywnie istniejącymi biegunami metafizycznych opozycji: piekłem i niebem, diabłem i Bogiem, odczuwająca pragnienie – w istocie nie do pogodzenia – zarazem boskiej Transcendencji i diabolicznej Wiedzy. Goetheański Faust – swoiste wydanie mitu o Prometeuszu – okazuje się przecież także tym kuszonym i skuszonym Faustem, lecz zarazem równocześnie Faustem wydanym na ku-

⁴⁷ Losy faustycznych interpretacji postaci omawia A. Smaroń: *Twardowski – niechciany „polski Faust”*. *Koncepcje postaci w literaturze polskiej XIX i pierwszej połowy XX wieku*, „Ruch Literacki” 1995, z. 5. Zob. K. Czajkowski, *Aleksandra Grozy „Misteryum z podań narodowych (Twardowski)”*; O. Kryszowski, *Faust i Mefisto w twórczości romantyków krajowych. Trzy pełnowymiarowe kreacje osobowości*; A. Timofiejew, *Pasja według Fausta. (Wątek teoriopoznawczy w „Lesławie” Romana Zmorskiego)*; B. Sawicka-Lewczuk, *Bunt i współzucie. „Mistrz Twardowski” Leopolda Staffa*, prace w: *Postacie i motywy faustyczne...*, dz. cyt., t. I, s. 405-462, t. II, s. 165-180.

⁴⁸ J. Słowacki, *Kordian*, opracowali M. Bizan i P. Hertz, Warszawa 1977, s. 12.

⁴⁹ O Szymonie Magu jako „praojcu gnozy i sprawy wszelkiej herezji” por. G. Quispel, *Gnoza*, przeł. B. Kita, Warszawa 1988, s. 103-127.

szenie, poddawany tragicznej próbie. Droga faustycznej egzystencji wiedzie od pragnienia i „praktykowania” Wiedzy przez zwątpienie w jej moc aż ku apogeum desperacji poznawczej i myślowego nieukontentowania. W tym punkcie kulminacyjnym czeka nań pozorny dylemat wolności: rezygnacja, bezsilne poszukiwanie, albo... przygotowana już droga mefistofelicznej inspiracji. Faust podąża drogą tragicznego dążenia (*tragisches Streben*) ku perspektywie dramatycznego pojednania z losem (*Versöhnung*); pojednania z bytem ukształtowanym przez Boga (bogów) jako dialektyczna harmonia, w której na równi Dobro i Zło spełniają swą funkcję dynamicznych szlaków, wyznaczających nieprostą Drogę Człowieka. Bo – w Goetheańskiej, „klasycznej” wersji mitu – dobro i zło, choć splecione, nie niszczą ładu *Universum*: statycznego w całości, dramatycznego w ludzkich przygotowaniach, ponad którymi jednak Ojciec Wszechświata wraz z ?... Diabłem piszą projekty ludzkich losów. Goethe – istotnie – jest klasykiem.

Tu Miciński „otwiera” plan przekształceń mitu: prócz rezygnacji, błędzenia autor *Wity* skazuje swego bohatera na kapłaństwo, niemalże na świętość w świecie, który wcale nie jest skończony, doprojektowany, dopracowany, jak u Goethego, przez Opatrzność. Co więcej, Xiądz też nie jest postacią statyczną. Faust w sutannie to – symboliczny kod pragnienia świętości. Ale też „Faust” jako przydomek niespokojnego Xiędza to – mityczny kod dynamiki postaci-symbolu. Święty-poszukujący; poszukiwana świętość i święte poszukiwanie – oto dynamiczne wyznaczniki faustyzmu *à la* Miciński. Chodzi tu bowiem o objaśniającą tajemnicę bytu Wiedzę, która byłaby święta, i o immanentną, ziemską, wypreparowaną, wypracowaną w heroicznym czynie z bytu świętość, która dopełniałaby ludzką Wiedzę. Nie w niebiesiech jest scena faustycznego spełnienia Xiędza. Więcej: rzuca Miciński swego bohatera w świat, będący nie statycznym *kosmosem* (greckie = ład), lecz dynamiczną, pędzącą pełnią, arką bytu, której człowiek winien nadać poprzez swą aktywność i Wiedzę boski kierunek i kształt. Dziejący-się-byt jest złotym kruszcem, z którego trzeba zbudować ikonę Boga, Królestwo Boże na Ziemi, przeżywane przez ludzką Jaźń, percypującą jednak boskość tylko intuicyjnie...

I. „Lecz Kosmos, to ład, a ład wprowadza Syn człowieczy dochodzący wyżyn, gdzie staje się już niosącym Światłość. Książd Faust jest Janem, który na pustyni dziś nawraca na Religję Życia powszechnego, na zgromadzenie ludzi, tworzących ze swej wiedzy – uszlachetniony czyn na ziemi.”⁵⁰

II. „– Mylne to, jakbyś rzekł, że organizm jest nagromadzeniem materji. Wieczność jest zdobyczą wciąż nową, jest wciąż nowym dziełem życia. Wciąż nowy dzień, w którym słoneczny oddech rozpięra noc. Tu w nieuchwytnym utajeniu pulsuje boskość Wielka Żyjąca.”

III. „...prąd życia wznosi się od bakterji ku Prometeizmowi człowieczemu, ale rozdzielony znów na dwa toki, jeden zwierzęcy, drugi pokrewny mu, różniący się jednak zasadniczo, ludzki. Różnicę tę sprawia emanacja mocy absolutnych, które idą zarówno z nadczłowieczeństwa niektórych gienjuszów i świętych, jak przedewszystkim z bezbrzeży Boga, który obejmuje twórczość życia w ciągłym, nieustającym: S t a ń s i ę!”

IV. „Kościołem – jedynym Kościołem naprawdę – jest Kosmos”⁵¹.

⁵⁰ Zdanie to tylko z pozoru kwestionuje dynamiczną wizję bytu. Byt staje się bowiem – w ujęciu Micińskiego – „kosmosem” dopiero wtedy, gdy „Syn człowieczy” (Chrystus-człowiek) obdarza go „Światłością”. A „niosący Światłość” to... Lucyfer zarazem.

⁵¹ T. Miciński, dz. cyt., s. 246, 257, 299, 323 [podkreślenie Micińskiego].

Dynamiczna wizja bytu – wsparta na myśli Heraklita, Bergsona, wyprzedzająca wizje Pierre’a Teilharda de Chardin – to fundament całego metafizycznego czynu, który musi podjąć człowiek. Boskość tli się w jego jaźni, ale tkwi tam przede wszystkim lucyferyzm. Dlatego świętość ideału (Chrystus) i demonizm materii (Lucyfer)⁵² ów nowy człowiek, *homo novus*, musi przepracować – w chrystusowym doświadczeniu krzyża egzystencji – w jednię kosmicznej wspólnoty-świątyni. Brzmi to abstrakcyjnie, lecz Miciński nadaje temu przesłaniu konkretny kształt wizji i utopii: społecznej i narodowej, antropologicznej oraz naukowej. *In Deo vivimus, movemur et sumus*⁵³ – ze zdania *Dziejów Apostolskich* Miciński wyprowadza dynamiczny postulat: Byt to Boskość *in potentia*, człowiek zaś to Niedokonany-Bóg. Rwąc naprzód w czasie rzekę bytu trzeba pokierować tak, by zbudować Kosmiczną Świątynię. Faustyzm staje się energią tej przemiany, Kapłaństwo-Świętość to medium i cel. Cel możliwy, ale nie nieuchronny. *Xiądz Faust* objawia szlak wędrówki nie materialistów czy biernych okultystów, lecz ludzi czynu, budujących najpierw małą tamę, potem cały świat. Heraklitejski byt, rozsadzany dynamiką starcia ducha i materii, podąża więc ku pełni, ku – jak rzekłby Teilhard de Chardin – Punktowi Omega, gdy Chrystus historii podług Micińskiego stanie się „Chrystusem kosmicznym, sercem wszechświata”⁵⁴. Właśnie to przesłanie wyraża słynna formuła pisarza „Christus verus Luciferus”. Czyli: nie ma ideału i świętości bez bytu i cierpienia, nie ma też sensotwórczego bytu bez ideału; bez niosących świętość wybitnych jednostek jest tylko chaos. Kosmos zaś jako święty ład – może, ale nie musi być, stać się, nastać. Myślę, że Miciński, tak projektując w zakresie „generaliów” swój „światoogląd”, bliski był XX-wiecznym tendencjom myśli europejskiej: filozofii Teilharda de Chardin, Maxa Schelera z rozprawy *Miejsce człowieka w kosmosie* czy Claude’a Tresmontanta⁵⁵. Ten ostatni, kontynuując refleksję Bergsona, pisał:

Termin „trwanie” zawiódł, być może, Bergsona. Zbyt często ewokuje on heraklitejski obraz rzeki, która płynie, *panta rei*. Ale woda, którą widzimy w dolnym biegu rzeki, istniała już uprzednio w górnym. Wszystko było już dane.⁵⁶

Wszystko jest m o ż l i w o ś c i ą – mówi Miciński, poprzestając na ewokowaniu wizji Kosmosu-Świątyni, na symbolach. (Słusznie: bowiem rzeczywistość dziejów wykreowała wkrótce katastroficzną, wojenną karykaturę wszelkich faustycznych dążeń.) Faust Goethego dąży do Pełni; Faust Micińskiego jako kapłan jest już ikoną, obrazem celu, celem samym, czyli świętością. Musi odbyć inicjacyjną, demoniczną przygodę w

⁵² Tamże, s. 300: „Lucyfer, a mówiąc naukowym symbolizmem, materja cała przepojona jest impregnacją bezmiaru.”

⁵³ Miciński nie jest jednak typowym panteistą czy panenteistą, gdy pisze o Bogu „(...) który obejmuje twórczość życia w ciągłym, nieustającym: Stań się! Nie jest to więc Bóg bezczynny Spinozy, ani symbol wiecznej materji (...)” – dz. cyt., s. 299.

⁵⁴ Formuła „Chrystusa kosmicznego, serca wszechświata” jest autorstwa Micińskiego (dz. cyt., s. 341). Niemal identyczne wypowiedzi u Pierre’a Teilharda de Chardin, por. tegoż: *Moja wizja świata*, wybrał i przeł. M. Tazbir, Warszawa 1987, s. 297: „Serce Chrystusa Wszechświata pokrywałoby się z sercem materji przepojonej miłością!”

⁵⁵ M. Scheler, *Miejsce człowieka w kosmosie*, w: *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*, przeł. A. Węgrzecki, Warszawa 1987, s. 148: „Z góry stawanie się człowiekiem i stawanie się Bogiem są, zgodnie z naszym poglądem, wzajemnie zdane na siebie.”

⁵⁶ C. Tresmontant, *Esej o myśli hebrajskiej*, przeł. M. Tarnowska, wstęp A. Żak SJ, Kraków 1996, s. 41, przypis 37.

świecie (pokusy erotyzmu, magii, demonizmu, bluźnierstwa etc.), ażeby odnaleźć misję, skonstatować swą niefaustyczność. Miciński nie pisze o Fauście-Xiędzu, lecz o Xiędzu nazywanym przez otoczenie Faustem, który w końcu powieści oznajmi zdumionemu czytelnikowi kres dążenia, pojednanie ideału i bytu: ostateczne wyzbycie się wątpliwości religijnych, gdy Imogiena, którą kochał, zostanie „wybrana”, dostrzeżona przez Piotra-więźnia. Droga przemiany poszukującego Xiędza w kapłana boskości wiedzie przez bezdroża zwątpienia (I, II), rozpoznanie duchowego adepta w Piotrze (III, IV), a w finale ku akceptacji przeczuc boskości danych w jaźni i ku pogodzeniu z całym bytem lucyferycznym (V, VI).

I. Akt rezygnacji, „defaustyzacja” poszukiwacza sensu. Xiądz rozpoznaje w Piotrze swego dziedzica i następcę. Xiądz jest w tym momencie zarazem Faustem, Mojżeszem, co „ma im dać tablicę kamienną nieprzełomnej wiedzy”, i Chrystusem, który powiadał do Piotra, iż jest skałą, na której zbuduje Swój Kościół. Miciński dba o to, by metamorfoza duchowa była tak aktem racjonalnego przyjęcia swego losu, jak zarazem nadprzyrodzonym darem, łaską: „I przywykły do olbrzymich tchnień, do możnych od Jehowy przejętych skrzydlatych rozwarć swej otchłannej duszy, zapragnął przestać być Faustem. (...) Zostanie sam z Bogiem – kapłan, który Jego tylko głosił, ale znał go jeno z przeczuc dalekich, z kombinacji myśli gienjalnej. Fiat voluntas tua! – szepnął”.

Pojednanie „woli Bożej” i świadomości w Xiędzu jest równoczesne z przemianą relacji z Piotrem. Przekroczenie granicy między nimi, duchowej bariery między samotnością Fausta a zagubieniem czy nawet nihilizmem Piotra („Mrok Bezelowości”) dokonuje się przez sakrament s p o w i e d z i , a może raczej poprzez duchową k o n f e s j ę , obojętne wyspowiadanie się z myśli, którego przed młodzieńcem musi się podjąć sędziwy starzec, ale i dokonać musi zapalczywy młodzian. Ta spowiedź przypomina bardziej pojednawczą dysputę, religijne pojednanie i nawrócenie (*reconciliatio, conversio, metanoia*)⁵⁷ o głębokim wewnętrznym charakterze. Zamiast pokuty następuje tu przyjęcie swego losu, jego akceptacja w świetle „boskiego” posłannictwa powierzonego obu mężczyznom. Książd osiąga pełnię duchową, przekazuje swą wiedzę i wizję Piotrowi, ten zaś rozpoczyna mozolną wspinaczkę na wyżyny ducha, jaka była udziałem Fausta, ale wzbogaconą o aspekt praktyczny: ma realnie zmieniać oblicze Ziemi, wyposażony w siłę, pęd, moc, jakie daje młodość.

II. Następuje odsłonięcie beznadziejności nieskończonego dążenia: „– Przeżyłem otchłań nędzy ludzkiej, Piotrze. Pomyśl, że ty idziesz dopiero od progu życia. Cóż muszę uczuć ja, który jestem już Faustem, mającym ocienieć! Przychodzą nieraz do mnie w północną godzinę widma.

Mówi jedno: ja zowię się Tęsknotą w pustyni.

Mówi drugie: ja zowię się Winą.

Mówi trzecie: jestem pani Troska.

Wciskają się przez szpary, mówią o bezwartości dziejów ludzkich. Za niemi braci-szek ich Zgon, który w czasach Goethego był jeszcze piękny, teraz stał się odrażającym.” Dążyć i u kresu drogi móc zostać z pustymi rękoma, oto rozpacz!

⁵⁷ Miciński – jak we wszystkich wymiarach świata – kreując obrazy liturgii, sakramentów chrześcijańskich rzuca się od bieguna skrajnie negatywnego, blasfemicznego do bieguna afirmatywnych metamorfóz, na przykład sakramentu spowiedzi. Zob. W. Gutowski, *Tajemnica chleba i wina. W kręgu młodopolskiej symboliki eucharystycznej*, w: *Światło w dolinie...*, dz. cyt., s. 537-564.

III. Dokonuje się ofiara, złożenie faustycznego posłannictwa w ręce ucznia i następcy: Piotra, przywodzące oczywiście na myśl ewangeliczną historię Chrystusa i Piotra: „Z Imogieną stanowimy taką potęgę, że jeszcze rok, jeszcze trzy lata – a wzniesiemy Monumentum Wiedzy Absolutnej, o czym marzył Hoene Wroński. Wiedz, że to, co uczynić zamierzam – nie będzie tylko Ofiarą dla uratowania młodego życia. Nie będzie to czyn w imieniu Mistrza”.

IV. Faustyczny cel, którego nie osiągnie Xiądz, został przekazany Piotrowi jako zdanie: Xiądz przejmując rolę mistyka, proroka przyszłości i egzorcysty Piotra: „– Moc wionęła na mnie od przepaści mistycznych. Głębiej niż mędrcom, jestem miłującym. Głębiej, niż człowiekiem – jestem ogniem Bożym. I wracać do Niego muszę już. Dla tego wyrzekam się tej groźnej Wieży, którą zbudowała myśl tysięcy wspaniałych umysłów – i wyrzekam się źródła radości, którą jest Imogiena! Zapadło milczenie głębokie, jak nurty piekiel. – Mam prawo stać się znów księdzem, czyli egzorcystą. Mów, Piotrze –”.

V. Xiądz Faust dowiaduje się, iż to on był demonem erotyzmu, który – w chorobliwym obłąkaniu – „znieprawiał” kiedyś Imogienę. Przeżywa traumatyczne kuszenie wewnętrzne, wątpi w Boga – aż w końcu doznając metanoi zrzuca >pelerynę Fausta<, stając się prorokiem: „Rubinowy blask przenikał jestestwo – przestał być Faustem. A stawał się? istotą bliższą prawdy, niż gdy ją widział wśród niebiosiężnych gór, otoczoną przepaściami mroku, zniechęcającą najpotężniejsze skrzydła...”⁵⁸.

VI. Finałem tego procesu jest także pojednanie z ziemią, losem ziemskim, usymbolizowane przez Micińskiego w pięknym obrazie anioła buntu i rozpaczy, który kusił Xiędza: Człowiek (= Prometeusz-Chrystus) i Lucyfer (byt, ziemia, bunt) to przecież bracia, dialektyczne bieguny Pełni:

Widmo mrocznego Cherubima, które ciągle stało za filarami powały, czekając, że ksiądz wypowie najwyższą klątwę światu, teraz ściągnęło skrzydła w oczarowaniu niespodzianym i kropla lawy rozpalonej ściekła po skrzydłach aż do czaszy ofiarnej w świątyni. Zapaliła się czasza od łzy Lucyfera, wybuchnął ogień pełny i czysty, ogień wiary zbratanej z mądrością. Uwierzył bowiem już i Lucyfer, że nie jest sam w kosmicznej pustce Materji.⁵⁹

Dokonało się! Albowiem u Micińskiego mutacja Goetheańskiego *Versöhnung* (pojednania) wiedzie nie ku afirmacji złudnego „chwilo trwaj!” (*Verweile doch, du bist so schön*), apologii „tak-musi-być” lub „tak-jest-bo-tak jest”, nie ku eskapistycznej pobożności mistyka-panteisty czy mistyka-transcendentalisty, lecz... ku dramatycznej świadomości, iż tak naprawdę walor sakralny ma jedynie lucyferyczny świat. *Sacrum* rodzi się z *profanum*, Chrystus jest Prometeuszem, a Prometeusz... Lucyferem. Zatem może także bohater to nie Xiądz Faust, lecz... Xiądz Lucyfer? W pewnym sensie tak! Do ofiarnej czary spłynie „bratnia” łza lucyferycznej Wiedzy. Wiedza i świętość podadzą sobie ręce. Prometeusz-Lucyfer-Faust (=Wiedza, Byt, Dążenie) przeobrazi się w Bożego Syna-Chrystusa-Xiędza (=Czyn, Ofiara, Świętość).⁶⁰

Mitopeja Micińskiego ujawnia tu swój kolejny wymiar. Czy istnieje oto transcendentny Bóg? osobowo pojmowane Zło? Chyba nie...? Nie ma – poza bytem i jego częścią: człowiekiem – nieba i piekła, paktu i zakładu o duszę, Hiobowych doświadczeń. To wszystko jest-w-bycie, w mechanizmach pędzącego od milionów lat Universum, które w procesie ewolucji

⁵⁸ T. Miciński, dz. cyt., s. 270, 271, 272, 273, 328, podkr. – moje J. Ł.

⁵⁹ Tamże, s. 328-329.

⁶⁰ Por. rozważania o „połączeniu prometeizmu z satanizmem” w pracy M. Janion, *Romantyzm. Rewolucja. Marksizm. Colloquia Gdańskie*, Gdańsk 1972, s. 338-351.

osiągnęło już stadium Fausta-Prometeusza-Człowieka. Z drugiej strony: pod tym wszystkim kryje się niewypowiadalna Tajemnica, jakaś Boska Podstawa, niedocieczone Coś Jeszcze...

Faust Goethego nie zbuduje bez indywidualnych ofiar z nieszczęsnych staruszków tamy uszczęśliwiającej wszystkich ludzi. Xiądz Faust Micińskiego – przeciwnie! Choć ślepnie, choć pomrze – zdaje się być kontynuacją romantycznych tytanów, prometejów, tych, którzy „rząd dusz” jednakże otrzymali. Sięgając głębiej: jest też kolejnym wydaniem idei wielkich wtajemniczonych, przewodników ludzkości. W starożytności już Manes uważał siebie za kolejnego po Jezusie posłannika Niebios, w wieku XVI Sebastian Franck nauczał, że „Chrystus jest jedynie objawieniem tego, co było doświadczane przez wszystkich prawdziwie pobożnych od początku świata, co posiadali także Platon, Seneka, Cicero, Plotyn...”⁶¹. Andrzej Towiański – z niejaką skromnością... – uznawał się za następnego po Chrystusie, a jednego z serii „posłanników bożych”⁶². Wreszcie jest w tym gronie Edward Schuré, tworzący w Wielkich Wtajemniczonych neognostyką, ezoteryczną eschatologię, której heroldami są w kolejności: Rama, Kryszna, Hermes, Mojżesz, Orfeusz, Pitagoras, Platon i Chrystus⁶³. I – dodalibyśmy z odrobiną ironii... Xiądz Faust? Nie. Mitopeiczny heros Micińskiego „zamieni się” w Piotra, apostoła Kosmicznego Kościoła. Miciński tworzy przedziwną konstrukcję personalną: najpierw negatywną pełnię osobowości Xiędza i Fausta, następnie przeżywającego metanoię, metamorfozę. Z dwóch członów zostanie jeden – „Xiądz”. Ale potem zaraz posłannictwo przejmie Piotr. Nie Szaweł, który stał się Pawłem, nie Abram, który stał się Abrahamem – lecz „dziecię Marksa”, przeobrażające się w adepta-następcę Xiędza-Syna Bożego, w apostoła przebóstwiającego się świata, który wszakże – póki co – tonie w otchłani duchowej pustki jak Titanik w oceanie: „...ta orkiestra grała najpiękniejsze melodje – relacjonuje Miciński – raz, aby przygłuszyć jęki, powtóre, aby natchnąć odwagą. Woda dochodziła im już do pasa – umilkli w ciemnościach, gdy morze, zalało im twarze. Zakończeniem był hymn: – Idziemy ku tobie, o Panie!...”⁶⁴.

Idzie więc o to, by po tym zstąpieniu do piekieł, na dno odbić się i powrócić na powierzchnię Sensu i Twórczości. By znów płynąć. Ku Boskości.

Groza położenia cywilizacji ludzkiej wiedzie pisarza ku skomplikowanym konstrukcjom myślowym, opartym na mitologicznym materiale starożytności (mit prometejski, mit lucyferyczny, mit Edypa, mity aryjskie, mit Zaratustry w interpretacji Nietzschego), nowożytności (mit faustyczny w wydanie Goethego, reinterpretacja historii Kandyda) oraz na żywych, nie zastygłych jeszcze w skorupie jednoznaczności konstrukcjach mitycznych romantyków (dzieje Konrada z *Dziadów*, Irydiona i Masynissy Krasieńskiego, dzieje Księdza Marka i Judyty, przemiany *Króla-Ducha*). Przerażony setkami, ba, ponad tysiącem aluzji, odwołań erudycyjnych czytelnik nie musi więc kapitulować przed labiryntową mozaiką odwołań. Konstrukcję mitopei Micińskiego tworzy bowiem przynajmniej kilkanaście wyraźnie zaznaczonych fragmentów większych całości mitycznych, zsyntetyzowanych w polimorficzną całość, dynamizowanych wewnętrznie przez – jak pokazały badania – wszechobecny schemat inicjacyjny⁶⁵.

⁶¹ J. Piórczyński, *Absolut. Człowiek. Świat. Studium myśli Jakuba Böhmeo i jej źródeł*, Warszawa 1991, s. 93.

⁶² A. Sikora, *Towiański i rozterki romantyzmu*, Warszawa 1984, s. 134.

⁶³ Por. E. Schuré, *Wielcy Wtajemniczeni*, przeł. R. Centnerszwerowa, Katowice 1990 (reprint).

⁶⁴ T. Miciński, dz. cyt., s. 362-363.

⁶⁵ Por. J. Illg, *Konstrukcja postaci w powieściach inicjacyjnych Tadeusza Micińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4.

III. Przemiany >pełni mitu<

Mit faustyczny – jako nadrzędna konstrukcja znaczeniowa zostaje wyeksponowany w tytule. Pisarz nie rekonstruuje w szczegółach dziejów Fausta w wersji Goethego, lecz: a) powiela wzorzec osobowy wielkiego uczonego; b) naśladuje Goetheański model kolejnych wtajemniczeń, inicjacji; c) ideę zakładu Boga z Mefistofeilesem o duszę Fausta zastępuje zimmanentyzowaną wizją człowieka wydanego na kuszenie przez własne żądze (*homo sexualis*), przez oddający się sadycznym perwersjom świat; d) wieloznaczne pogodzenie, pojednanie z Fausta Goethego ulega w wersji Micińskiego przemianie w metafizyczno-utopistyczną i autoeschatologiczną wizję czynu przeobrażającego profanum Ziemi w sacrum Królestwa Bożego na Ziemi; e) nasycy mit faustyczny narodową frazeologią, niejako go polonizując... f) wykorzystuje – korzystając z powszechnie znanego dzieła Goethego – znaczeniowe możliwości całego mitu faustycznego w jego historycznie uformowanych odmianach (ludowej, tragicznej, oświeceniowej i romantycznej...).

Fundamentalne przekształcenie mitu sygnalizuje tytuł: oto Faust stał się tu Kapłanem; lub odwrotnie: to Kapłan, który zyskuje – dzięki swej poznawczo-inicjacyjnej aktywności – imię i godność Fausta. Wtajemniczenie w tajniki wiedzy o świecie i jaźni owocuje wszak przekornym unicestwieniem faustyzmu w architektonice tytułu: Xiądz przestaje być Faustem, a wiedza wyniesiona z tragicznych doświadczeń tytułowego bohatera przemienia innego „tragicznego dążącego”, faustycznego rewolucjonistę Piotra w niefaustycznego apostoła wyzwalającej się z okowów „ciasnego materializmu” ludzkości. Można to jeszcze wyrazić inaczej: pierwiastek faustyczny, pojęty jako pragnienie i dążenie do wiedzy i szczęścia (symbolicznie: budowa tamy), ulega w dziele Micińskiego sakralizacji. Czy budować tamy? Ależ tak! – powie autor *Nietoty* – ale ma to być tamą świętą: „Życie na ziemi jest: Słoneczną natężoną wołą wzbicia się jak najwyżej. W głębiach naszej istoty odbywa się nadśłoneczna twórczość. Jest to życie Boga w nas, życie błogosławiące nad grozą potwornych, mroźnych, bezlitosnych przepaści. W kim narodzi się ta wiara, ta wiedza i ta moc, przechodząc w Ciało i Krew życia w tym, zaiste rzec można, iż *Bóg się narodził!*...”⁶⁶.

Trzeba, pisząc o „klasycznej” postawie Goethego, także o tym, jak Goetheański faustyzm kreuje dzieło Micińskiego, pamiętać o jego zainteresowaniu hermetyzmem, mistyką, ówczesnym przyrodoznawstwem. Z drugiej strony nie zaszkodzi uwzględnienie i jego wielce dwuznacznych opinii, jak ta kpiąca o czytelnikach jego własnych *Cierpień młodego Wertera*; nie musimy zapomnieć o niedojrzale surowym (pełen zazdrości?) sądzie Goethego o *Panthesilei* Heinricha von Kleista⁶⁷. Goethego trudno, jako człowieka, kreować na wielkiego wtajemniczonego, maga nauk tajemnych, jeszcze trudniej zeń zrobić bodaj z trudem poszukującego chrześcijanina, gdy wspomnieć relację choćby Benjamina Constanta z prywatnych obiadów u Weimarczyka:

Skrepowanie w całej rozmowie z nim. Jaka szkoda, że go porwała niemiecka filozofia mistyczna! Powiedział mi, że podstawą tej filozofii jest spinozizm. Wielkie wyobrazenie, jakie mistycy schellingowscy mają o Spinozie; ale po co dodawać do tego idee religijne i, co gorsza, katoli-

⁶⁶ T. Miciński, dz. cyt., s. 358-359, podkr. – Autora.

⁶⁷ O Goethego wypowiedzi na temat samobójców: B. Constant, *Dzienniki poufne*, przeł. J. Guze, Warszawa 1980, s. 55: „Jeśli są szaleńcy, którym lektura wyjdzie na złe, no cóż...”. O sprawie von Kleista zob. także w tym tomie: B. Paprocka-Podlasiak, *Dionizos w masce Chrystusa. O ironicznych postaciach w twórczości Heinricha von Kleista*.

cyzm? Katolicyzm, powiadają, jest bardziej poetyczny. „Wolę, mówi Goethe, żeby katolicyzm wyrządzał zło, niż żeby mi przeszkadzano posługiwać się nim w moich sztukach teatralnych, które stają się przez to ciekawsze”. Jego uroszczenia w chemii i naukach ścisłych. Nadużycie analogii. Jego obojętność w polityce. Zabawna anegdota: „Jesteś nędzna świnia. Idź i przewoź stada elity”. Opowiadka Müllera: złodzieje prowadzeni na szubienicę okradają się wzajem⁶⁸.

To wprawdzie relacja z 1804 roku (cz. I *Fausta* ukaże się dopiero w 1808 roku, cz. II pośmiertnie w 1833 roku), lecz Constant zna już fragmenty *Fausta*, nisko, bardzo nisko je ocenia, nie bez pewnej racji dopatrując się książkowego kurzu i chłodu myśli w tyradach tytułowego protagonisty. Złośliwie rzecz by można, iż nie tylko rabusie okradają się w drodze na szafot – czasem i pisarze. Otóż przywołuję ten moment, by wyakcentować, że Miciński niczego Goethemu nie „ukradł”. Kiedy się rozważa relację na linii *Faust* Goethego – *Xiędz Faust* Micińskiego, trzeba mieć na względzie nie tylko kolosalną różnicę sensu, znaczenia, tradycji filozoficznej między inspiracjami hermetycznymi i spinozjańsko-schellingiańskimi u Goethego a sakralnym (świętość *in statu nascendi*) wymiarem kosmosu Micińskiego, lecz także różnicę, jakże często lekceważoną, temperamentów i osobowości dialogujących ze sobą kreatorów mitu. Miciński – po prostu najpoważniej i bez instrumentalizmu traktując mit i rzymsko-katolickie środowisko, w którym on funkcjonuje – nie mógł w żaden sposób pozwolić sobie na ironiczną i artystowską grę najwyższymi, generalnymi znaczeniami swej reinterpretacji.

Xiędz jest u niego wydaniem kolejnym *der Inkarnation ewigen Sterbens*, wciele niem wiecznego dążenia, wszelako nie tylko w indywidualistycznej wersji, lecz także dążenia zbiorowego, obejmującego bez wyjątku wszystkie klasy, nacje i rasy, w tym Rosjan, Żydów i Niemców, a nade wszystko chłopów, którym w finałowych partiach powieści przypisano niesłychanie ważną rolę owej ewangelicznej gleby, na której wzrosnie siew słowa Xiędza, lecz którego to siewu – niczym Bożego poletka Ducha – doglądać już będą Piotr z Imogieną⁶⁹. Gdy patrzeć na to prospołecznikowskie działanie z zewnątrz, to jest utopia, w najlepszym tego słowa znaczeniu: pięknego, choć niepozba wionego tragizmu, projektu antropologicznego. A nawet gdy wejść w immanencję powieści, widać, że działania Imogieni i Xiędza wobec chłopców mają (tak...) dydaktyczny wymiar ucieleśnienia pozytywistycznych założeń reformy społecznej, a nawet tak praktycznych działań jak budowa szkół wiejskich...⁷⁰ Gdzież tu Goethe? Jest tu transformacja oświeceniowej idei postępu, utopii ziemskiej, lecz niezwykle konkretna, zbliżona do rzeczywistości i podana jako możliwy do urzeczywistnienia postulat. Nie ma w tym przebłysków tragizmu z finału II części *Fausta*. Tu Goethańska reinterpretacja mitu nie przystaje do wersji Micińskiego, tak jak Goethe wykorzystujący „poetyczny”, choć

⁶⁸ B. Constant, dz. cyt., s. 44-45.

⁶⁹ Zob. W. Gutowski, *Tematy żydowskie w „Xiędzu Fauście” Tadeusza Micińskiego. (Próbne zapiski)*, w: *Światy przedstawione. Prace z historii i teorii literatury ofiarowane Profesorowi Jerzemu Speinie*, red. M. Kalinowska, E. Owezarz, J. Skuczyński, M. Wołk, Toruń 2006, s. 174: „Można powiedzieć, że dyskurs antysemitki pojawia się w warstwie powierzchniowej, >egzoterycznej<, natomiast pozytywna interioryzacja tematyki żydowskiej rozgrywa się w warstwach głębinowych, w pokładach >egzoterycznych<”. Właśnie tak.

⁷⁰ Zob. u Micińskiego mowy chłopów i Żyda Newacha w świątyni: „Ludzie tu pijacy straszni byli, a od lat dwóch – niema pijaństwa” (s. 350); „Ale nauczył nas ksiądz robić zapasy – i mamy czym karmić oborę” (s. 351); „Młodzi chłopci, którzy skończyli uniwersytet, wrócą na rolę” (s. 351); „Ale zmieńmy się w ucziwych rzemieślników, brońmy Polaków przed strasznymi jadami, którymi rozporządzają kahały” (Newach, s. 353).

„szkodliwy” katolicyzm nie ma wiele wspólnego z Micińskim, o którym – tylko z pozoru zabawną – anegdotę przywołał Zbigniew Raszewski:

Żeromski opowiedział również Schillerowi o odczycie, jaki Tadeusz Miciński miał w Zakopanem podczas pierwszej wojny światowej. Właściwie nie był to odczyt, lecz natchniona mowa, której słuchali: jakaś staruszka i Stefan Żeromski. Więcej słuchaczy poeta nie miał. Mimo to, przemawiał przez kilka godzin, sam wzruszając się do łez.⁷¹

To zachowanie pasuje do Micińskiego, i jakże odróżnia się od postawy Goethego pokpiwającego z samobójców-naśladowców Wertera, wreszcie od jego Fausta, o którym z nadmierną i niesprawiedliwą ironią Constant wyrokował, że: „To kpiny z rodzaju ludzkiego i wszystkich nauk. Niemcy widzą w tym niesłychane głębie”, tymczasem on, Francuz, nie boi się mniemać, iż: „Moim zdaniem, mniej wart od Kandyda, a będąc równie niemoralny, jałowaty, wysuszający, mniej ma lekkości, mniej pomysłowych żartów i znacznie więcej złego smaku”⁷². Wszystko jest w Fauście, tylko nie lekkość i żart, tam zaś, gdzie Goethe, jak w Nocy Walpurgi, usiłował „rozruszać” faustyczną maszynę przańską, chłopsko-ludowym i diabolicznym elementem, sam narzucił sobie cenzurę (ot, klasyk!), rezygnując z ostrych, wulgarnych, skatologicznych i orgiastycznych motywów, dosadnej leksyki (nagość, erotyzm połączony z okrucieństwem, homagialny pocałunek zadka diabelskiego etc.)⁷³.

Różnica między Constantem a Goethem jest doskonale proporcjonalna do odległości między Micińskim a Goethem. Tylko „treść” dystansu jest inna: Francuz żąda dowcipnej i lekkiej refleksji moralnej, Polak chce powagi świętości dla całego bytu i nowej antropologii, swoistej też etycyzacji doświadczeń ludzkich, dostrzegania ich moralnej doniosłości nawet w przypadku cierpienia, zła i błędzenia. Co krępuje Goethego, nie pęta już Micińskiego, stąd – dla siły ekspresji powieści doskonale – motywy gotyckie, awanturnicze, ale też wątki sadyczne i edypalne transgresje bohaterów. Jakkolwiek daleko nie chciałby uciec autor Wity od mesjanizmu i swej – w sensie dziedzictwa polskiego losu – dziewiętnastowieczności, nie potrafi ideału nauki i czystego poznania przeciwstawić heroizmowi oraz wartości moralnej najbardziej nawet meandrycznego losu polskiego. *Ethos* nie zwycięża w powieści jednak *episteme*, lecz dokonuje się w niej ich synteza. Ma rację badacz, gdy zauważa, iż „**faustyzm powieści** nie polega tylko na grze intertekstualnej z arcydziełem Goethego, (...) lecz należy do struktury głębokiej dzieła, nadaje mu szczególne przesłanie”, dalej, że „szczególną cechą faustyizmu Micińskiego” stanowi „współzależność między faustycznym *Streben* a *coincidentiae oppositorum*”, wreszcie, iż...

Śmierć ks. Fausta nie rozgranicza – jak w dramacie Goethego – sfery antropologicznej i teologicznej, lecz zmienia formę (>drogę<) dążenia. Ksiądz wychodzi z kondycji *In-der-Welt-Sein*, wchodzi w kondukt Magów, czyli poświadcza wcześniej przeczuwaną prawdę, iż dążenie, nieukończona praca ducha odbywa się również w świecie transcendencji.⁷⁴

⁷¹ Z. Raszewski, *Raptularz 1968–1969*, Kraków 1969, s. 29.

⁷² B. Constant, dz. cyt., s. 52.

⁷³ Zob. A. Schöne, *Sabat czarownic i kult Szatana w „Fauście” Goethego*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 1996, nr 5/6, s. 195-217, szczególnie s. 204 („Czy raczy pan ów tyłek ucałować?” etc.). Zwraca na te motywy także A. Pomorski. Tegoż, *Ten bardzo poważny żart*, w: J. W. Goethe, *Faust. Tragedia*, przekład i posłowie A. Pomorski, Warszawa 1999, s. 552.

⁷⁴ W. Gutowski, *Synteza – niedokonanie – „skok w przyszłość...”*, dz. cyt., s. 68.

To są istotne i trafne sądy, bez wątpienia poszerzające rozpoznany też horyzont wartości, jakie nie zawsze widziano w tym dziele. Trzeba też dodać, że sama formuła „intertekstualnej” gry z wzorcem Goethego wydaje się w przypadku dzieł nazywanych tu supramorficznymi nieadekwatna. Miciński czyni z mitem faustycznym chyba coś innego, coś, co „grę” wyklucza, zakłada natomiast w pełni świadome podejście do mitu faustycznego w ogóle.

Kiedy Miciński po niego sięga, jest to już mit, który w tradycji europejskiej starzeje się. Przebył długą drogę od demonicznej wersji „czarnoksięskiej” (Faust jako *Schwartzkünstler und Teufelsbündner*), od zapisu Johanna Trithemiusa (1506), w którym Faust to „Magister Georg Sabellicus, Faust der Jüngere, Quellbrunn der Nekromanten, Astrolog, Zweiter der Magier, Chiromant, Aeromant, Pyromant, Zweiter in der Hydromantie”⁷⁵; lub jeszcze mroczniejsza postać z *Nürnberg Ratsverlässe* (1532), określana tak: „Doctor Fausto, dem großen Sodomiten und Nigromantico zu furr glait ablainen. Burgermeister junior”⁷⁶. Sodomita i czarnoksiężnik wyuczony, podług Filipa Melanchtona (ok. 1550), sztuki czarodziejskiej w Krakowie („da er zu Crockaw in die schul gieng, da hatte er die zauberey gelernt...”)⁷⁷ stanie się wkrótce potem: (1.) postacią z ludowego imaginarium; (2.) tragiczną figurą antropologiczną u Christophera Marlowe’a (1564–1593), tak bliską Micińskiemu, bowiem żyjący w psychomachicznym rozgorączkowaniu, w walce personifikacji Dobra i Zła o duszę człeka, walce rodem ze średniowiecznej ikonografii, której temat stanowi *ars moriendi*:

Dobry Anioł. Najmilszy Fauście, rzuć tę wstrętą sztukę.

Faust. A więc modlitwa, skrucha, żal za grzechy?

Dobry Anioł. Ach, one cię zawiodą wprost do nieba.

Zły Anioł. To są złudzenia, owoce szaleństwa

I ogłupiają tych, którzy w nie wierzą.

Dobry Anioł. Myśl, drogi Fauście, o prawach niebiańskich.

Zły Anioł. Nie, o zaszczytach myśl i o bogactwie.

[*Exeunt* Anioły.

Faust. O bogactwie!

Cóż, moim będzie władztwo nad Emdenem,

Kiedy Mephistophilis przy mnie stanie,

Jakiż Bóg może cię skrzywdzić, o Fauście?

Jesteś bezpieczny, nie mnóż wątpliwości.

Przybądź, Mephistophilu, wraz z dobrymi

Wieściami od wielkiego Lucyfera;

Czyż to nie północ? Przyjdź, Mephistophilu,

*Veni, veni, Mephistophile!*⁷⁸

Lecz równolegle bohater stanie się duszą, osobowością wybierającą tragiczne „nic”, pustkę, co najwyżej rozplynie się w naturze, anihilację. Będzie to wybór drogi niemożliwej, bo moralistycznie, a więc dla przestrogi ów Faust musi skończyć w infernalnej czeluści:

⁷⁵ Cyt. za: *Zeugnisse über den historischen Faust*, w: *Faust. Eine Anthologie. Erster Band*, herausgegeben und eingeleitet von Eike Middell, Textauswahl von Hans Henning, Leipzig 1975, s. 55.

⁷⁶ Tamże, s. 57.

⁷⁷ Tamże, s. 62.

⁷⁸ Ch. Marlowe, *Tragiczna historia doktora Fausta*, przekład i posłowie J. Kydryński, Kraków 1982, s. 24. Przypomnijmy, że dramat ukazał się po polsku już w 1908 roku: Ch. Marlowe, *Tragiczne dzieje doktora Fausta*, przeł. J. Kasprowicz, Lwów 1908. Zob. W. Tarnawski, *Krzysztof Marlowe. Jego życie, dzieła i znaczenie w literaturze angielskiej*, Warszawa 1922.

[Zegar wybija dwunastą.

Ach, zegar bije! Teraz, ciało moje,
Zmień się w powietrze, inaczej Lucyfer
Szybko zabierze cię do swego piekła!

[Grzmot i błyskawica.

O duszo, zmień się w małe krople wody,
Do oceanu wpadnij, zgiń na zawsze!

Wchodzą Diabły.

Boże, mój Boże, o, nie patrz tak groźnie!
Zmije i węże, dajcie mi odetchnąć!
O, nie rozwieraj się, ohydne piekło,
Nie przychodź, Lucyferze! Spalę wszystkie
Me księgi! Ach, ty, Mephistophilisie!

[*Exeunt* Diabły z Faustem.⁷⁹

Po Tragicznej historii doktora Fausta (1603) Marlowe'a bohater mitu nieoczekiwanie przeobraża się w... człowieka Oświecenia: (3.) w humanistę i uczonego, pragnącego wiedzy i władzy nad światem dla jego utopijnego uszczęśliwienia; (4) w nowożytnego Prometeusza, zbawcę ludzkości, człowieka-boga, dobrodzieja-wynalazcę, utożsamianego z niejakim Fustem, przyjacielem Gutenberga; tym samym Faust staje się wynalazcą druku⁸⁰; (5.) bohater okazuje się finalnie jednak wielkim rozczarowanym: piekło metafizyczne zastępują wewnętrzne udręki nierozumianego dobroczyńcy mieszczaństwa, jak u Friedricha Maximiliana Klingera w antykatolickim i antypapistowskim *Faust Leben, Taten und Höllenfahrt* (1791), w którym to dziele Faust u kresu popada w ostateczne odrętwienie i furę:

Nach den Worten Satans ward Fausts Gestalt immer schwärzer und schwärzer. Die Züge der Menschheit verloschen. Ein düstres, gestaltloses, scheußliches, schwimmendes Gewebe umschlag seine Seele. Noch wütete er, die Wut schoß glühende Funken aus dem gestaltlosen Gewebe und erleuchtete es. Zum letztenmal wütete er.⁸¹

– zaś uśmiechający się diabeł wygłasza ironiczno-tryumfalną orację:

Nach ihrem Verschwinden sagte Satan lächelnd: „Das sind mir Menschen, und wenn etwas Scheußliches vorstellen wollen, malen sie den Teufel; so laßt uns denn, wenn wir etwas Schändli-

⁷⁹ Tamże, s. 68. Po tej scenie: „Wchodzi Chorus”.

⁸⁰ Fausta utożsamianego z Fustem próbowano utożsamiać z... Twardowskim. Patrz: K. Brodziński, *O Twardowskim i Fauście*, w: tegoż, *Pisma estetyczno-krytyczne*, t. II, opr. Z. J. Nowak, Wrocław – Warszawa – Kraków 1964: „W >Pszczółce Krakowskiej< umieszczony był roku zeszłego nro 61 artykuł o Twardowskim, w którym autor ogłasza swoje domysły, jakoby Twardowski u naszego społeczeństwa za czarownika znany był, toż samo co u Niemców Faust, sławny szczególnie jako wynalazca druku, i że ten był Polakiem”. Autorem tych rewelacji był Konstanty Majeranowski („Pszczółka Krakowska” 1820, t. III, s. 193-201), który wywodził: „Twardowski nazywał się Niemcezem *Festem* (od tego wyrazu: *fest*, mocny), a stąd zaraz urosły baśnie o jakimś Fauście z Niemiec, będącym uczniem Alchemii Krakowskiej, współczesnym Twardowskiego. Tym *Festem*, *Fustem*, czyli *Faustem*, tym urojonym czarownikiem, a wynalazcą druku istotnym, że tylko był Twardowski, rzecz sama z siebie jest jasną, niezaprzeczoną.” J. Z. Nowak pisze w tym kontekście o „legendzie sfabrykowanej (...) dla uświetnienia przeszłości Krakowa” (dz. cyt., s. 305). Więcej rozsądku zachował tłumacz *Fausta* Klingemanna: E. Lubomirski, *Wstęp*, dz. cyt., s. V: „(...)”; nie mogłem nigdy dożyć prawdy, która by mnie w tem przekonała, że Faust Drukarz i Czarnoksiężnik był Jednym”.

⁸¹ F. M. Klinger, *Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt*, w: *Faust. Eine Anthologie*, t. I, dz. cyt., s. 439.

ches vorstellen wollen, den Menschen zur Wiedervergeltung malen, und dazu sollen mir Philosophen, Päpste, Pfaffen, Fürsten, Eroberer, Höflinge, Minister und Autoren sitzen!”⁸².

To zaiste antyrealizacja mitu w kontekście *Xiędza Fausta*. Wszakże jej pierwsza część, ta humanistyczna, utopijna – znana też z innych realizacji – również zostanie włączona do „genotypu” mitycznego polskiej powieści. Nie samo tylko tragiczne dążenie. XVIII wiek i początek XIX-go to w życiu mitu okres pełni, poświadczonej nie tylko pisaniem w 1773 roku *Faust. Ein Fragment* (wyd. 1790) Goethego, potem I częścią i po blisko 60 latach publikacją części II *Fausta*, ale też zaświadczonej mnogimi nawiązaniem i wcieleniami, szczególnie w literaturze niemieckiej. O pełni mitu świadczy też z jednej strony pojawianie się wciąż (6.) ludowych czy lalkowych wersji, gdzie Doktor Faust występuje razem z Hansem Wurstem (Jasiem Kiełbasą, Błaznem) i Mephistophilesem – ironistą cynikiem, wołającym: „Faust! Du hast deine Zeitrolle ausgespielt, du fängst nun einr neue an, die ewig dauern wird”⁸³. Tę wersję Fausta lalkowego domykają XX-wieczny *Faust* Jeana Rousseta czy błazeńska parodia Leszka Kołakowskiego⁸⁴.

Z drugiej strony po arcydzielny dramacie Goethego mit faustyczny (7.), choć nie zawsze bezpośrednio przywoływany, ujawnia się właśnie w wielkich dziełach supramorficznych: mitopejach, palingenezach, dramatach takich, jak *Tragedia człowieka Madacha*, aby następnie w wieku XX wejść w fazę dekadencją, jako zestaw mikromotyów na różne sposoby wykorzystywanych (8.) lub temat (9.) literatury nie najwyższych lotów, popularnej, czasem z ambicjami (patrz: Jerzego Broszkiewicza powieść *Doktor Twardowski*, t. I-II, Warszawa 1979). Wreszcie mit ów zmienia medium słowa na medium obrazu filmowego (10)⁸⁵. I jeszcze coś: pełnię i zarazem inaugurację dekadencją fazy mitu poświadczają zawsze parodystyczne (11.) jego ujęcia – i z tym procesem mamy do czynienia przynajmniej od *Anti-Faust oder Geschichte eines dummen Teufels* (pisany 1801, publikacja 1855) Ludwiga Tiecka, gdzie to człowiek przechrzta diabła. Inna rzecz, iż ten mit w literaturze niemieckiej raz jeszcze osiągnie szczytu w *Doktorze Fauście* Tomasza Manna, poniekąd też w *Czarodziejskiej górze* z 1924 roku i, jak sądzę, w *Mefiście* Klaus Manna z 1936 roku⁸⁶.

Dlaczego to piszę? Otóż Miciński nie tyle „gra” z *Fausem* Goethego, nie „intertekstualizuje” tej relacji, ile napina całą potencję znaczeniową historycznie wykształconych form i sensów. Czerpie z wersji ludowej i tej mrocznej (dlatego biografia Xiędza Fausta pełna jest właśnie jeśli nie sodomickich, to seksualnych ekscesów, podanych jednak w nowoczesnej i wyrafinowanej formie nie- i podświadomych wątków

⁸² Tamże, s. 440. Po tej kwestii następuje jeszcze *Epilogus*.

⁸³ *Der weltberühmte Doktor Faust (Straßburger Fassung des Puppenspiels)*, w: *Faust. Eine Anthologie*, dz. cyt., t. I, s. 275. Hans Wurst natomiast błazeńsko wymyka się diablom, na pytanie, skąd pochodzi, odpowiadając z ironicznie szczęśliwą konsekwencją: „Hans Wurst: Ich bin ein Starßburger! Die Beiden Teufel verschwinden mit großen Gebrüll; man hört noch mehr andere brüllen. Da kann man sehen: sogar der Teufel hat Respekt von einem Straßburger!”

⁸⁴ Zob. L. Kołakowski, *Faust*, w: tegoż, *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone z lat 1955–1968*, opr. Z. Mentzel, Londyn 1989, t. 3, s. 176–192; P. Rousset, *Faust. Parodia w 7 obrazach*, przeł. H. Jurkowski.

⁸⁵ Wymieńmy ambitny film Czecha Jana Švankmajera, *Lekcja Fausta* (1994), niskobudżetowy horror amerykański Briana Younzny, *Faust. Love of the Damned* (2001), niemal wszystkie filmy podszyte faustyzmem Krzysztofa Zanussiego. Z klasyki filmowej: Friedricha Wilhelma Murnaua, *Faust – Eine Deutsche Volkssage* (1926).

⁸⁶ Zob. J. Kuczyński, „Doctor Faustus”: *The Essence and „Culturalization” of Fascism*, „Dialogue and Universalism” Vol. XII, No. 4-5/2002, Warszawa 2002, s. 75-101.

edydalnych), lecz następnie wykorzystuje jego wersję tragiczną, tę, której linia biegnie od Marlowe'a przez Klingemanna i Goethego. Nie unika moralistycznego substratu odstraszającej historii nekromanty, ale zamiast jakiegoś Ducha Opiekuńczego, co pragnie ratować Fausta, o ile ten jest do uratowania („Ich bin der Schutzgeist der Menschheit, ich will dich retten, wenn du noch zu retten bist!”)⁸⁷, otacza, wzorem romantyków, herosa duchowego zarówno szeregiem postaci magicznych pomocników, takich jak Beglenicza, Imogiena, jak i demonicznych zwodzicieli, a w końcu samego Fausta wobec Piotra czyni takim pomocnikiem duchowych narodzin. Miciński, co podkreślę raz jeszcze, nie unika wersji oświeceniowej: ani jej optymistycznego nastawienia, utopii samozbawienia ludzkości, ani jej pesymistycznego *finалу*, zwątpienia (tu ambiwalencje obrazu natury i – jak u Klingera – nienawiść do mieszczańskiej obłudy: „Tedy zrozumiałem, iż podłość zepsutego mieszczanina nie zna granic”)⁸⁸. Wszystko to jednak ulega u niego nie tylko meta-, ale i owej supramorfozie, podniesieniu na inny poziom znaczeń, przez kontaminację z dziesiątkami innych ingrediencji mityczno-erudycyjnych.

Nawet więcej: oświeceniowo-utopijny mitem II części *Fausta*, budowa tam i osuszanie bagien, skończone uśmierceniem Baucis i Filemona, podlega u Micińskiego nie negacji czy kontestacji intertekstualnej, lecz wyparciu jako nieprzystający do tych potencji znaczeniowych mitu faustycznego, jakie pisarz chce wydobyć i jakie wydobywa, łącząc ostentacyjny intelektualizm z wiarą i pobożnością ludu zgromadzonego w świątyni podczas kazania. To w jego czasie umiera Faust, a dla nieba rodzi się Xiądz, z kolei dla ziemi rodzi się jego apostoł – Piotr. Nie na skale mieszczańskiego umysłu i zgłuszonego zmysłu moralno-religijnego, ale w duszach ludu, chłopstwa między innymi, przyjmuje się ziarno wzrostu-przemiany świata-Lucyfera w duchową jednię dopełnioną Chrystusowym biegunem. Świat o tyle staje się tu chrystomorficzny, o ile już w lucyferycznym świecie daje się uruchomić ten ruch przemiany metafizycznej. Dlatego spotykamy w dziele ten lud w świątyni, z jego pobożnością:

Pobożność ludowa „nosi w sobie jakiś głód Boga, jaki jedynie ludzie prości i ubodzy duchem mogą odczuwać; udziela ludziom mocy do poświęcania się i ofiarności aż do heroizmu, gdy chodzi o wyznanie wiary. Daje wyostrzony zmysł pojmowania niewymownych przymiotów Boga: ojcostwa, opatrności, stałej obecności i dobroczynnej miłości. Rodzi w wewnętrznym człowieku takie sprawności, jakie gdzie indziej rzadko w takim stopniu można spotkać: cierpliwość, świadomość niesienia krzyża w codziennym życiu, wyrzeczenie się, życzliwość dla innych, szacunek”.

Pobożność ludowa posiada też ważne walory antropologiczne, zaspokajające ludzką potrzebę rytuału, obrzędu. Do pozytywnych cech pobożności ludowej zalicza się: jej świąteczny charakter, bliskość życia, związek z tradycją, prostotę działania przy równoczesnej obecności innych rzeczy, oraz całościową strukturę (języka), angażującą i wyrażającą człowieka.⁸⁹

Dokładnie to, co Kościół dostrzega w pobożności ludowej jako niebezpieczeństwo i wadę, a więc „powierzchnowość”, „magię, synkretyzm, zapominanie o Bogu Ojcu”, podatność na „spirytyzm, ducha zemsty lub namiastki seksualizmu”⁹⁰ – otóż to właśnie

⁸⁷ *Der weltberühmte Doktor Faust*, dz. cyt., s. 252.

⁸⁸ T. Miciński, *Xiądz Faust*, dz. cyt., s. 331.

⁸⁹ ks.S. Ropiak, *Pobożność ludowa a religijność ludowa*, „Ełckie Studia Teologiczne”, t. V, Ełk 2004, s. 92-93. Uczony cytuje adhortację apostołską Pawła VI *Evangelii nuntiandi* (nr 48).

⁹⁰ Tamże, s. 93. Podobne zagrożenia dostrzega ks. W. Nowak, „Dekalog” teologicznej pobożności ludowej, tamże, s. 116, zalecając: „W propagowaniu pobożności ludowej lekceważenie liturgii prowadzi do zaciemniania chrześcijańskiej wizji misterium Boga, który miłosiernie pochyla się nad upa-

Miciński pragnie wykorzystać jako swoiste miejsca otwarcia, nacięcia świadomości polskiej, w których zaszczepi gałązkę chrystusowego lucyferyzmu. Finał *Xiędza Fausta* jest także powtórzeniem tej wspaniałej, mistyczna, Mickiewowskiej mszy, gdy Duch Boży jako wiatr nawiedza wierny lud; tej mszy z Pana Tadeusza, mszy z czasu wielkiej przemiany świata w czasie wiosny-wojny (księga XI, w. 196-214)⁹¹. Owo imaginarium epopeiczne z Faustem Goethego ma niewiele wspólnego. Z całego mitu Miciński bierze głęboką strukturę narracji zapisującej metamorficzny proces inicjacyjny, indywidualacyjny, nie odziera go, tegoż mitu, z metafizyki, ale Höllenfahrt, jazda do piekła staje się tu zegzycjalizowanym doświadczeniem zła-w-człowieku, zła-w-naturze i ich wypadkowej: zła-w-historii. Wyrzekając się eskapistycznych i alienujących z tego świata fresków niebios, powieściopisarz zarazem nie usuwa metafizyki, a nawet w jej codzienną służbę powołuje „społecznikowskie” działania, najmniejsze dokonania doskonalące oblicze tego świata w imię metafizycznego procesu, jakim jest wiecznotrwale stawanie się Ducha.

W tym kontekście Goetheańska interwencja pierwiastka maryjnego, Małgorzatk i angelologia finału *Fausta*, z jego katabazą do jakiegoś Elizjum (*hortus amoenus*, Niebo, Pola Elizejskie?) jawi się jako egotyczna i niemal immoralna rejterada w zaświaty, w eschatologię indywidualistyczną⁹². A tu, w *Xiędzu Fauście*, powinien i musi świat zostać zbawionym *in toto*:

Zbliża się rozwiązanie nocy tej, która wczoraj była jeszcze n o w e l ą , potem t r a g e d j ą , zwątpieniem, teraz stać się musi największym e p o s e m – od Bałkanów do szcher Finlandji!⁹³

Sądzę, iż zasiadając do pisania powieści – nie tak, jak mniemali do niedawna krytycy – Miciński doskonale, z precyzją wiedział, co napisze. Tę powieść-wizję miał obmyśloną, przynajmniej w tym wymiarze, w jakim, by tak rzec, w imadło imaginacji ujął był cały mit faustyczny w jego historycznych przemianach, które arcytrafnie odczytał intuicyjnie, jeśli nawet przecież nie znał wszystkich, jakże licznych jego inkarnacji⁹⁴. Dlatego właśnie rozpoczął powieść przemyślanym zdaniem:

dłym człowiekiem, by przyprowadzić go do siebie przez wcielenie Syna i dar Ducha Świętego, osłabia w duszach wiernych świadomość wielkiej wartości dzieła Chrystusa, Syna Bożego i Syna Maryi Dziewicy, jedyne Zbawiciela i jedyne Pośrednika; do zaniku *sensus Ecclesiae*”.

⁹¹ Piszę o tym obszernie: J. Ławski, *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok 2003, podrozdział *Kwiatne misterium o „dniu Najświętszej Panny Kwietnej”* i mszy (s. 398-405).

⁹² Łączenie imaginarium eschatologicznego chrystianizmu z mitologią było wcale częste. Por. M. Łukaszewicz-Chantry, *Raj chrześcijański na Polach Elizejskich. Analiza dwóch pieśni Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 1, s. 185: „Do opisanej zatem w epitalamium Sarbiewskiego krainy, w której istnienie trzeba najpierw uwierzyć, można dostać się dzięki doskonałej, niebiańskiej Miłości. Zostało to ukazane w sposób alegoryczny za pomocą należącego do Wenery zaprzęgu gołębi, do którego ma wsiąść Oblubienica. Miłość łącząca Oblubieńców rozlewa się na całą przyrodę. Lew i lampart żyją zgodnie i igrają z barankiem (w. 19-22). W ten sposób zostaje przywrócona pierwotna harmonia wśród stworzeń. Przepowiadała ją Izajasz jako konsekwencję przyjscia i panowania Mesjasza (Iz 11, 6-8). Antycznym odpowiednikiem tej wizji jest czwarta ekloga Wergiliusza zapowiadająca powrót złotego wieku”.

⁹³ T. Miciński, dz. cyt., s. 365, podkr. – moje J. Ł.

⁹⁴ Za: *Faust. Eine Anthologie* (dz. cyt.) wymieńmy kilka: Gotthold-Ephraim Lessing, *Faust-Fragmente* (1775–1781), Paul Weidmann, *Johann Faust* (1755), Julius Heinrich von Soden, *Doktor Faust* (1797), Adalbert von Chamisso, *Faust* (1803), August Klingemann, *Faust* (1815), Franz Grillparzer, *Faust* (1812, 1813, 1822), Achim von Arnim, *Die Kronenwächter* (1817). Po polsku: *Życie, sprawy i*

Zmieniał Piotr kilka więzień prowincjonalnych jedno za drugim, gdzie konfrontowano go z różnymi politycznymi.⁹⁵

Zmieniał Piotr razy kilka, zmieniono i Piotra – można zauważyć. Inicjalne słowo *opus magnum* Micińskiego to *zmieniać*. Na planie interpretacyjnej alegorezy całe zdanie znaczy tyle: Piotr zmieniał więzienia umysłowe, zmieniał systematy „polityczne”, a teraz sam ulegnie głębinnej zmianie wewnętrznej. Wyjść z więzienia, uciec z niego, uciec z prowincji myślowej na szczyty – to się dokona w finale: „– Na górze Taboru stoimy – tu grotą z narodzonym Młodym Bogiem w nas. Mamy go bronić”⁹⁶. Od fizycznej zmiany miejsc do spirytualnej przemiany na Taborze, gdzie Chrystus przemienił się przed uczniami. Transfigurację pokazują niezliczone obrazy i ikony, u Micińskiego, jak wszystko, dokonuje się ona na kilku piętrach supramorficznej konstrukcji, gdy kościół z zebranym ludem jest: i Betlejem, i zielonoświątkowym wieczernikiem, i kenotyczną Golgotą⁹⁷, i nawet Titanikiem, który – o dziwo, cud! – odbija się od dna i wynurza na powierzchnię (bo taki *à rebours* jest sens przypowieści o nim). Wszakże – tu logika zawodzi – kościół ten staje się potężnym pancernikiem, o którego burty rozbijają się zło, nihilizm, destrukcja i moralne „bagnó”⁹⁸: „W tej chwili kościół zdrzął, jakby olbrzymia kra uderzyła o pancernik”⁹⁹. Wieczernik – Tabor – Titanik – pancernik? Czy to się da – jeśli nie pomyśleć, to wyobrazić? A tak, da się, i owszem. Wyobrazić.

Napomknąłem, iż Miciński jak gdyby dociska mit faustyczny, wyciska z niego takie potencjały semantyczne, jakich on chyba nigdy wcześniej nie ujawniał w swych wcieleńiach, szczególnie niemieckich, gdzie jakże często historia Fausta kończy się diabelskim śmieszkim i rozpaczą dobra krzyczącego, że zgubiony Faust, który przybywającego opiekuna niebios wita pytaniem, co może ówże dać mu: „Faust: Was kannst du mir geben?” Skończy się to tak: „Schutzgeist *inwendig*: Verloren, ach verloren!”¹⁰⁰. Faust Goethego dopytuje diabła niczym profesor egzaminowanego studenta: „Was willst du armer Teufel geben?”¹⁰¹. Miciński pyta: co Faust może, co on sam, pisarz może dać, zmienić czy przemienić w ludzkich duszach i w świecie. Dlatego właśnie inicjalną frazę powieści: „Zmieniał Piotr kilka więzień...” przekształca w przebogaty wzorzec metamorfoz, metanoi, okraszony jeszcze bogatszą paletą estetycznych form wyrazu i

wędrowka do piekła Jana Fausta, osławionego czarnoksiężnika, astrologa, astronoma, mistrza magii i humorysty, przekład Józefa Lompy (1797–1863), Bochnia 1858 i 1875.

⁹⁵ T. Miciński, dz. cyt., s. 1.

⁹⁶ Tamże, s. 365. O mistycznym sensie przeobstwienia w myśli wschodniochrześcijańskiej zob. J. Kuffel, *W drodze na Tabor. Theosis w życiu i twórczości św. Paisjusza Wieliczkowskiego*, Kraków 2005, *Przeobstwienie w nauczaniu Świętych Ojców Kościoła prawosławnego*, s. 17–42. Jak sądzę, *theosis* ma wiele wspólnego z lucyferyzmem chrystusowym Micińskiego.

⁹⁷ W. Gutowski (*Synteza – niedokonanie – „skok w przyszłość...”*, dz. cyt., s. 53) wydobywa ów kenotyczny aspekt doświadczeń bohaterów: „Biografia księdza rozwija się według podwójnej dialektyki *upadku/wzlotu* oraz *kenozy/ekspansji*”.

⁹⁸ Pisze o tym polskim bagnie i konieczności jego „osuszenia” Marcin Bajko, *Duchowa Księga przeciw Apokalipsie cywilizacji. O pojęciu „kultury” w pismach Tadeusza Micińskiego*, w: *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, dz. cyt., t. II, s. 484: „W wizji Micińskiego kultura oznacza przede wszystkim kulturę >duchową<, wyraźnie przeciwstawioną zmierzającej do zmaterializowania życia ludzkiego cywilizacji, którą w *Nietocie* pisarz nazywa >zatechłą wodą< (N 66)”.

⁹⁹ T. Miciński, dz. cyt., s. 364.

¹⁰⁰ *Der weltberühmte Doktor Faust*, dz. cyt., s. 252.

¹⁰¹ Cyt. za: J. W. Goethe, *Faust. Gesamtausgabe*, Leipzig 1969, s. 179.

estetycznych wymiarów dzieła (na poziomie rodzajów literackich, form gatunkowych implantowanych w ową „antypowieść”, czy jakości świata rozpiętych między patosem a ironią i sarkazmem). Dlatego proces inicjacji kilku głównych postaci ma tu kształt istnego slalomu intelektualnego między różnymi formami, najogólniej rzecz ujmując, płaśkiego materializmu a biegunami marzycielskiego spirytualizmu lub konserwatywnej duchowości eklezjalnej. Ani Goethe, ani inni „faustomani” niemieccy nie przemieniają *zmiany* w mistyczną *przemianę*. Faust włóczy się po świecie, ale aż do śmierci pozostaje w sidłach zła. A już zupełnie nie do pomyślenia jest, by niemiecka „faustiada” kończyła się przemianą duchową Fausta w arystokratę ducha, Xiędza, księcia wyższych wymiarów bytu, przeobrażeniem poszukującego w odnajdującego.

IV. Dzwon samozbawienia

Fausta Goethego poprzedza dystansująca do prawdy mitu metatekstowa konstrukcja *Prologu w teatrze* i *Prologu w niebie*, ukazująca teatralizację mitu, jego spektakularną umowność, „spektaklowość”. To zgrywanie się do cna literatury o literaturze, w spektaklu o spektaklu protestancko-mieszcząnska sztuka niemiecka doprowadzi do granic w znakomitym *Kocie w butach* Ludwiga Tiecka, gdzie zasada ironicznego dystansu i pisania o pisaniu, gry na temat gry pochłania wreszcie samą siebie¹⁰². Jakby Niemcy nie mieli już o czym mówić serio... Miciński inaczej: poprzedza powieść mottem z *Wiedzy radosnej* Nietzschego, najpoważniej oznajmiającej konieczność wyzwającego wysiłku: „...wreszcie, że każdy, kto chce być wolnym, musi stać się nim przez samego siebie, i że nikomu wolność, jak dar cudowny, nie spadnie w podolek”¹⁰³. O ile supramorfoza wbudowana jest w pionową konstrukcję wielokondygnacyjną mitów *Xiędza Fausta*, o tyle metamorfoza bohaterów rozpięta tu jest na linii tekstowych sygnałów, wykazujących kurs przemian. Jakby semantycznych latarni, tworzących ciąg: Nietzsche o wolności w motcie – inicjalne zdanie – wielki finał homiletyczny – przypowieść o trzech magach koda ostatniego zdania cytatu:

A dzwony brzmiały coraz potężniej, nawołując – jak ten dzwon pradawny, co głosił:
Żyjących zwę, umarłych oplakuję, gromy przełamuję!... -----¹⁰⁴

Jasne, że to dzwony wzywające na modły i do przemiany. To także dzwony przełamywania, przemiany. Gromy przełamujące, odpędzające burze, które zagrażają narodzinom kosmicznego „Młodego Boga”. Dzwony sakralizujące byt nie pasywiście, lecz w ten sposób oto, iż podrywają z marazmu zaleniwiałego ducha wyższego człowieczeństwa, a tak wyrwawszy ze spokojnego snu, zwracają go ku tej świątyni Boga, którą trzeba dopiero budować. Fundamenty już stoją, także dlatego, że leży przed nami biblia nowej duchowości: Xiędz Faust. Ale resztę trzeba wydzwignąć, każdy na swoją miarę, i wielkim czynem głoszenia Bożego Słowa, i najdrobniejszym czynem, choćby pośród biedoty, ludu i analfabetów.

Dźwięk ten jednoczy żywych, zmarłych i tych późnych wnuków z przyszłości, wszystkich kolejnych Piotrów, którzy wezmą dzieło w swoje ręce. Miciński już symboliki dzwonu w tej funkcji odrodzeńczej i rezurekcyjnej użył w poemacie z 1906 roku *Resurrecturi*:

¹⁰² Zob. L. Tieck, *Kot w butach. Świat na opak*, przeł. i posłowiem opatrzył L. Libera, Zielona Góra 2007. W Polsce do tych rozwiązań ironicznego teatru w teatrze nawiązuje Słowacki. Zob. L. Libera, *Zraniona iluzja. O „Balladynie” Juliusza Słowackiego i „Kocie w butach” Ludwiga Tiecka*, Zielona Góra 2007.

¹⁰³ Fragment motto do *Xiędza Fausta* podpisany: (*Z Wiedzy radosnej*, 137).

¹⁰⁴ T. Miciński, dz. cyt., s. 369, ostatnia.

Rozerwijmy na piersiach pancerze –
 Niechaj zabrzmią – na świat cały – grania –
 Dwony duchów – dwony
 Zmartwychwstania!¹⁰⁵

Potem rezurekcyjne dzwony odzywają się jego poezji z okresu Wielkiej Wojny, kiedy „miliony dzwonów grają” (*Pszenica i kąkol*). Dźwięk powieściowego dzwonu to synteza myśli Micińskiego, jej aktywizmu, swoistego nawet prometeizmu, także jej wymiaru jednak nie pozbawionego tragizmu (lamentacyjne: „umarłych oplakuję”), i zarazem owej myśli (sic!) ukierunkowania futurologiczno-eschatologicznego oraz immanentno-transcendentalnego, myśli odsyłającej w przyszłość ku oksymoronicznej ziemskiej/nadziemskiej Jedni-Pełni, symbolizowanej przez parę Światłonoścy-Lucyfera/Chrystusa-Emanuela. Miciński uderzył w wielki dzwon, wykorzystał przy tym łacińską, prastarą formułę chrześcijańską, zapisywaną właśnie na kościelnych dzwonach, określającą ich funkcję jako „Bożej trąby” (*tuba Dei*):

1. Żywych zwolują, zmarłych oplakują, gromy kruszą – *Plebem voco, festa decoro, fulgura frango, mortuos plange* (zwoluje lud, upięknia święta, łamie błyskawicę, oplakuje zmarłych); *Laudo Deum verum, plebero voco, congrego clerum, defunctos plover, pestem fugo, festa decoro* – wielbię Boga prawdziwego, lud zwoluję, gromadzę duchownych, oplakuję zmarłych, zarazę oddalam i zmarłych oplakuję.¹⁰⁶

Dla Fausta w niemieckim wydaniu byłoby takie muzyczne zwieńczenie zgorzaniem. Miciński, niczego nie ujmując tragizmowi ludzkiego życia, obrócił je jednak ku jasnej stronie, ku dobremu, jasnemu miejscu (eu-topos, czyli dobre miejsce, a nie ou-topos, miejsce którego nie ma!). Przegnał Lemury kopiące już grób Faustowi w momencie, gdy ten buduje tamy. Przegnał tym świętym dźwiękiem, któremu nadał zarazem sens rezurekcyjny. Dźwięk wielkanocnego dzwonu ocala Goetheańskiego Fausta – na początku dramatu – przed samobójstwem. Dzwony Micińskiego wieszczą odrodzenie Piotra, Polski i człowieka jako istoty kreatywnej, współdziałającej z, tak go nazwijmy, Pracującym Bogiem, a nie ze spowitą bezruchem Boskością Barucha Spinozy, którego tak lubił Goethe.

Zarazem pożegnał dźwiękiem, głosem Bożym konającego na ambonie Xiędza, przyzwał i powitał lud z Piotrem i Imogieną, a także wezwał – jako nakaz i pewnik – chrystusowego człowieka przyszłości, który pojawi się, kiedy świętość przełamie ostatni grom.

I kolejny aspekt re-kreacji mitu. Autonomizacja podmiotu i jego względnie szerokie uwolnienie z metafizycznej ramy kościelnej wiary i doktryny, określającej genezę i cel

¹⁰⁵ T. Miciński, *Resurrecturi*, w: tegoż, *Poezje*, opr. J. Prokop, Kraków, 1980, s. 238.

¹⁰⁶ *Tuba Dei* – imię największego dzwonu w Toruniu (1500). Por. J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej. Dzwonnica i labirynt*, przeł. A. Q. Lavique, „Znak” 1991, nr 12, s. 26: „Studium rytuału poświęcenia dzwonów ujawnia koncepcję analogiczną do roli brązu sakralnego, który powinien, z jednej strony, wzywać błogosławieństwo Boże, odpędzać demony od świątyni i miejsc zamieszkania, oddalać w szczególności burze i wichury: >Niech ten dzwon – mówią słowa modlitwy – podobny do liry Dawidowej, przyzywa Ducha Św. łagodnością swej harmonii... Niech, kiedy jego głos wznosi się do nieba, kościół zostaje pod opieką Aniołów...< Prosi się po wielokroć: >Niech głos tego dzwonu... odepchnie sidła Nieprzyjaciela z jego oszukańczymi zasadzkami, niech odepchnie grad, piorun, grzmoty, wichurę i wszelkie klęski<, >Niech przełamie potęgę powietrza. Niech drżą te potęgi, słysząc jego głos, niech uciekają przed znakiem, jaki wyryliśmy na tym dzwonie.< W szczególności dzwon pogrzebowy miał oddalać złe duchy od zmarłego.

Dodajmy, iż na dzwonach odlewa się często formuły zaklęć przeciwko piorunom i burzom albo inwokacje jak *Ave Maria* lub *Rex gloriae, veni cum pace*. Wyraża się w tym przekonanie, że dzwon przekazuje w zasięgu swego głosu formułę, która wypełnia, oczyszcza i sakralizuje powietrze i przestrzeń wskutek własności sakralnego tekstu”.

ludzkiego żywota¹⁰⁷, sprawiły być może, iż w mit faustyczny wpisało się pewne marzenie czy rojenie człowieka, a potem stało się ono aż po dziś dzień w kulturze masowej „logo” mitu o Fauście – to pragnienie wiecznej młodości. Młodości psychicznej, ale już nie „duchowej”, fizycznej i seksualnej sprawności, lecz już nie integralnej z duchowością (ideał *kalokagathii*). Młody, rzutki, sprawny, erotycznie zaspokojony i syty władzy, a przy tym snujący altruistyczne rojenia o czynie uszczęśliwiającym bliźnich, rozpisywający swe *superego* – niewiele mające wspólnego z realnym, egoistycznym *ego* – na fantazmaty pozy dobrego samarytanina człowiek-Faust – oto figura antropologiczna zarówno już XIX-wieczna, jak i współczesna.

U Micińskiego dokonuje się tymczasem nowe określenie młodości i wszystkich związanych z nią egzystencjalnych profitów. Młodość staje się przeobrażającym świat ruchem ku wieczności wiecznie młodego, stającego się ducha, który *ex definitione* wyklucza destruktywne działanie czasu. Nie znaczy to zarazem, by Miciński głosił jakiś powszechny celibat, jak niektóre sekty gnostyckie. Przeciwnie: szanując naturę w człowieku, stawia zarazem przed nią zadanie czy postulat twórczego wykorzystania mocy płynących z libido. Antropologia powieści zaprzęga instynkty do wielkiej sztuki przemiany; nie czyni zaś z młodości i erotycznej satysfakcji fetyszów, jak w najbardziej sprymityzowanych wariantach faustyzmu. Człowiek – w jakimś głębokim sensie – upodabnia się tu do alegorii przedstawiającej rozstaje wielu dróg: jedna wiedzie wprost do świętości (ale biernej), druga ku sadycznej bestii, trzecia jest owym meandrycznym szlakiem między nimi. Ale to właśnie ona wiedzie do Micińskiego wizji człowieczeństwa integralnego, unikającego tak infantylnego człowieka Piotrusia Pana, jak i improduktywizmu świętych starców-eremitów. To droga prób i doświadczeń, w tym istotowym sensie, w jakim: „Doświadczenie, świadectwo i świadomość – a z tego samego korzenia pochodzi także światło – zostają tu ściśle powiązane ze sobą”¹⁰⁸. Jest to droga heroizmu, droga życia filozofa i zarazem człowieka czynu, pokrewna tej afirmowanej przez Mickiewicza¹⁰⁹ i takiego myśliciela, jak Józef Gołuchowski:

Choćby tedy filozofowi niejedno się nie udało; choćby go synowie ciemności przegadali; choćby nawet złość czy zazdrość zburzyła gmach jego szczęścia, różnorodne cierpienia zamąciły jego spokój i zadowolenie, a nienawiść i przesąd ściagały go niezliczonymi potwarzami: to uniesie on przecież ze zwalisk działania swoje ideały, jak swoje penaty, i nieś je będzie niepokalane poprzez głęboką noc niewiedomości, poprzez bezgraniczną popolitość tłumu, poprzez pustą wrza-

¹⁰⁷ Por. M. Śliwiński, *Kilka wcieleń Boga i szatana w twórczości Mickiewicza*, w: tegoż, *Romantyzm. Wykłady o europejskiej literaturze na Zachodzie i w Polsce*, Piotrków Trybunalski 2000, s. 109: „Historyzm, nacjonalizm, indywidualizm to idee nowożytnie w stosunku do antyčno-średniowiecznej tradycji uniwersalizmu europejskiego odmienne, prowadzące do nowej wykładni klasycznych pojęć”. Dalej już z pewną zamierzoną przesadą: „Katolicyzm oraz romantyczne chrześcijaństwo wykluczają się na zasadzie *tertium non datur*” (s. 115).

¹⁰⁸ B. Skarga, *O doświadczeniu*, w: tejsze, *Kwintet metafizyczny*, Kraków 2005, s. 120.

¹⁰⁹ Zob. H. Krukowska, *Romantyzm, czyli „salto mortale ducha”*, „Ruch Literacki” 1977, z. 4, s. 319: „Natomiast ignorowanie ładu, właściwego życiu zbiorowemu, czyli skrajny indywidualizm, prowadzi do anarchii, samowoli, tyranii i zbrodni, a więc jest także oddaleniem od wolności, z czego romantycy zdawali sobie doskonale sprawę. W o l n o ś ć w sensie nowożytnym może realizować się tylko pomiędzy obu k o n i e c z n o ś c i a m i, jest rytmem ich spieć, krzyżowań się, momentalnych przybliżeń i oddaleń. Z tego punktu widzenia romantyzm nie wydaje się szczytowym punktem rozwoju filozofii podmiotu, ale początkiem filozofii człowieczeństwa, rozumianego jako nieustanna świadomość wolności.” [podkr. – J. Ł.].

wę życia powszedniego, poprzez krwawe ścieżki prześladowania, i znajdzie kiedyś w dali jakieś miejsce, gdzie może wydać na świat to, co piastuje w swem łonie.¹¹⁰

Niemniej jednak jeszcze jeden trop znaczeniowy trzeba tu – dla porządku – przywołać. *Vivos voco, mortuos plango, fulgura flango* – to motto słynnej i bardzo popularnej w XIX-wiecznej Polsce *Pieśni o dzwonie* (*Das Lied von der Glocke*, 1797–1799) Friedricha Schillera, ballady przekładanej u nas przez Kazimierza Brodzińskiego, Jana Nepomucena Kamińskiego, Józefa Czernieckiego (Lwów 1895)¹¹¹. W przekładzie Bogusława Butrymowicza (1872–1965) finał tego utworu brzmi nader optymistycznie, z domieszką jednak melancholii i pierwiastka wanitatywnego.

Choć sam bez serca i bez lez,
Niech towarzyszą jego loty
Życiu ziemskiemu aż po kres,
A jak bez śladu dźwięk przechodzi
Co ze spiżowych wyszedł łon,
Tak wszystko mara, wszystko zwodzi,
Wszystko, co ziemskie, kończy zgon.¹¹²

Schiller kończy jednakże euforycznym akordem, świętem zawieszenia dzwonu: „Dźwiękiem jego pierś drga młoda; / Pokój miastu, pokój zgoda!”¹¹³ Podobne akcenty – trwogi, przemijania i melancholii – wydobywa z symboliki dźwięku dzwonów Mickiewicz w *Panu Tadeuszu*: „Tak to na świecie wszystko los zwykł kończyć dzwonem. / (...) / Wylania się serc czułych! – gdy spiż z dala ryknie, / Wszystko miesza się, zrywa, mąci się i niknie!” (*Umizgi*, w. 663-667). Otóż – przy wszystkich narzucających się okolicznościowych podobieństwach motywu – tak u Schillera, jak u Mickiewicza wydobyte zostają zupełnie inne sensory: estetyczny, „przemijalnościowy” i pacyfistyczny u Schillera, a także miłośno-melancholiczny w scenie zalotów, w słowach Hrabiego, który: „Tu obróciwszy czuły wzrok ku Telimienie: / „Cóż pozostaje?” – a ona mu rzekła: „Wspomnienie!”¹¹⁴. Ani wątki witalistyczne, ani wanitatywne nie leżą w kręgu symbolicznych znaczeń ewokowanych przez finałowe zdarzenie *Xiędza Fausta*, podobnie jak do tego finału nie zostały dostrojone bicie dzwonów z powieści Wiktora Hugo *Katedra Marii Panny w Paryżu* (1831)¹¹⁵. U Micińskiego chodzi bowiem o metanoję wewnętrzną in-

¹¹⁰ J. Gołuchowski, *Filozofia i życie*, przeł. P. Chmielowski, red. H. Struve, Warszawa 1903, s. 100. Pierwodruk: Erlangen 1822.

¹¹¹ Zob. też: F. Schiller, *Pieśń o dzwonie. Das Lied von der Glocke*, przeł. A. Lam, posłowie P. Roguski, Pułtusk 2005.

¹¹² F. Schiller, *Pieśń o dzwonie*, przeł. B. Butrymowicz, w: tegoż, *Wiersze*, Gdańsk 2000, s. 72-73.

¹¹³ Tamże. Pomijam w eksplikacjach motywu dzwonu niezliczone realizacje liryczne romantyków i młodopolan, takie jak choćby w wierszu *Podzwonne* Jana Pietrzyckiego (*Poezye I*, Warszawa – Kraków 1901, s. 57): „Z nad skał rozteńczy cichy ton / Eterów krąg porusza... / To rozelkany jęknął dzwon, / A w dzwonie – moja Dusza...”

¹¹⁴ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, wyd. VIII, opr. S. Pigoń, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1980, BN I 83, s. 188-189. Pigoń słowa Hrabiego opatrzył nieco nonszalancką wobec ich treści uwagą: „Hrabiemu widocznie głos dzwonu skojarzył się z pogrzebem, gdzie dzwony żegnają nieboszczyka, więc jakby zamykają życie ludzkie. Skojarzenie takie jest oczywiście w zgodzie z melancholią modną, na której nutę Hrabia sztucznie nastroił swe usposobienie; młody preromantyk obowiązkowo musiał być nieszczęśliwy i smutny”.

¹¹⁵ Przypomnijmy, iż powieść zaczyna się od frazy, iż „zbudziło mieszkańców Paryża głośnie bicie wszystkich dzwonów.” – W. Hugo, *Katedra Marii Panny w Paryżu*, przeł. M. Szumańska-Gross, Warszawa – Wrocław 2005, s. 11.

dywiduów i zarazem procesualną przemianę oblicza świata, w tym Polski, co w *Hymnie* z 1914 roku przybierało też formę indywidualnego, aktywistycznego przyrzeczenia:

Duchu Bolesławów – przysięgam Ci –
 Że z mego życia uczynię ofiarę,
 Która obejmie miasta i wsi –
 Od Tatr – aż po Bałta Mare!...¹¹⁶

Dykacja pewności, tak wybitnie wyeksponowana w finale powieści, w głosie dzwonu bliższa jest już wymowie takich dzieł, jak *Nie-Boska komedia*, zaś zaklisydzki kościół niejasno przypomina Okopy św. Trójcy u Krasieńskiego¹¹⁷. Z jedną, ale fundamentalną zmianą! Z całkowitym odwróceniem sensów. Kiedy bowiem u Krasieńskiego apokalipsa jest synonimem katastrofy, u Micińskiego staje się prologiem nowego, przemienionego Życia¹¹⁸.

Znaczeniowy krąg, którego centrum stanowią świątynia wypełniona przedstawicielami ginącego świata u Krasieńskiego, gotyckie wieże kościołów, które wraz z Okopami św. Trójcy zdobywają dzicy, barbarzyńscy rewolucjoniści – wszystko to ma w myśli Micińskiego obrazowy antonim w postaci wizji Wawelu, tej świątyni prawdziwej polskości, czy nawet, jak zauważono, Nowego Jeruzalem¹¹⁹. Jeśli Wawel, to i d z w o n Z y g m u n t a . Bywa on w poezji tego okresu symbolem nadziei, ale bywa – jak dźwięk dzwonów w ogóle – także symbolem najczarniejszej rozpacz, jak u Marceliny Kulikowskiej, która pisze 4 maja 1910 r. tak: „I kiedy myślę, że Warszawa stoi, / Że płynie po niej obca myśl i słowo, / Że dzwony dzwonią nad cerkwie wzniesione... / Patrzę na Wawel... czyż sny pogrzebione?” Ale ta wizja idzie jeszcze głębiej w odzierananiu mitu ze znaczeń: „Leci czar... dzwon Zygmunta głucho w niebo dzwoni...”, i jeszcze dalej w odślanianiu historiozoficznej pustki: „Leci czas... bije Zygmunt, trup Wawelu ciemny / Sterczy na niebie, znaczy się nurtami... / Cóż mówisz dzwonie – ...Zmiłuj się nad nami –”¹²⁰.

Otóż tego właśnie w obrazach, poprzez wizje Wawelu i dzwonu Zygmunta nie mówi Miciński, ustanawiając Wawel nie jako pamiątkę przeszłości, ale jako ideał indywidualnego i zbiorowego życia Polaków. Jeśli więc w miejskim kościele z *Xiędza Fausta* biją dzwony, to raz jeszcze powtórzę, że nie są to dzwony ani Sarmacji zapatrzonej w przeszłość, ani z szopki czy kołtuńskiej szmiry¹²¹, lecz dzwony przyszłości¹²². Zna i Mi-

¹¹⁶ T. Miciński, *Hymn*, „Wieś Ilustrowana” 1914, nr 6, s. 8.

¹¹⁷ Zob. A. Kurska, *O zamku-przedmurzu i „ostatnim sądzie” w „Nie-Boskiej komedii” Zygmunta Krasieńskiego*, w: *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, dz. cyt.

¹¹⁸ Kardynalnym i częstym błędem jest mieszanie pojęcia apokalipsy z kosmiczną katastrofą lub jej odróżnianie jako całości od eschatologii. Zob. ks. abp E. Ozorowski, *Apokaliptyka – moc i słabość ludzkiego języka*, w: *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, dz. cyt., t. I, s. 54: „Świat apokalips, stanowiący treść ich przesłania, można najogólniej określić jako rzeczywistość przychodzącą z przyszłości i pochodzącą od Boga (wprost lub przez Jego wysłanników)”.

¹¹⁹ W. Gutowski, *Symbolika Wawelu w twórczości Tadeusza Micińskiego*, „Ruch Literacki” 1992, z. 6, s. 710. Zob. E. Miodońska-Brookes, *Tradycja symboliki Wawelu w polskiej literaturze*, „Ruch Literacki” 1991, z. 4. Por. J. Wróbel, *Narracja mityczna i jej elementy w dramacie „Skalka” Stanisława Wyspiańskiego*, „Ruch Literacki” 1990, z. 2/3.

¹²⁰ M. Kulikowska, *I kiedy myślę, że tam w oddali...*, w: *też, Poezje*, wstęp, wybór i opr. A. Wydrycka, Białystok 2001, s. 234-235. Rozdział: *Z rękopisów*.

¹²¹ T. Miciński, *In hac valle, cujus nomen est Aerumna...*, cyt. za: *Nasze Kresy. Mohylewsczyzna*, Mohylów – Moskwa 1917, s. 54.

¹²² Zupełnie zdumiewające sądy, nawet dziwaczne na temat recepcji mitu faustycznego wygłasza wybitny tłumacz Fausta w posłowie. A. Pomorski, *Ten bardzo poważny żart*, w: J. W. Goethe, dz. cyt.,

ciński tę najmroczniejszą wymowę symboliczną dzwonu, który dźwięk wydaje tylko jako zwiastun śmierci. W wierszu *I hac valle, cujus nomen est Aerumna...* (*W tej dolinie, której imię Troska*) woła jako świadek wojny: „Wciąż nam grają ciężkie dzwony, / jak na zgon... / Z czarnych dzwonnicy lecą wrony, / chcąc zanurzyć w krwi serdecznej / ostry szpon!...”¹²³ Dzwony przypominają tu... armaty i „aeroplany niemieckie”.

Dzwony z Zakliszczyc są w duchowym sensie dzwonami wawelskimi (tout proportions gardees!). W Fauście Goethego, gdy heros Unosi czarę do ust, wtedy: Bicie dzwonów i śpiew chóru, a Chór Aniołów wyśpiewuje: „Chrystus zmartwychpowstał!” Ale Faust budzi się w ten sposób do życia, któremu przewodzić będzie mefistofeliczna przygoda i inspiracja. Miciński – całkiem odmiennie – zbudzić chce tym dźwiękiem świat. Tym samym zmienia dzwony misterium rezurekcyjnego w dzwony misterium inicjacyjno-metafizycznego. Najzupełniej serio nasycza przestrzeń tą najbardziej ulotną odmianą świętości, jaka emanuje dzwon: świętością mocną i wymowną, dobytą wprost z serca otworu, a zarazem wszechwypniającą i niepochwytną, tą z czwartego, metafizycznego bytu wymiaru.

V. Porządek *supra*→*morphosis*

Powieściowe opracowanie dramatycznego mitu Goethego umożliwia Micińskiemu, dodajmy, swobodę kreacji losów bohaterów, wprowadzenie postaci nieznanymi wersjami pierwotnej (Imogiena, Piotr, Kondor), nieskrępowany dobór i przekształcanie motywów Goetheańskiego prawzoru (tu: motyw pracowni Fausta, wątek miłosny,¹²⁴ budowa tamy, osłepnięcie Fausta i jego śmierć-pojednanie).

Mit prometejski – tak popularny wśród romantyków (Goethego *Prometeusz*, Shelleya *Prometeusz wyzwolony*, Norwida *Promethidion*)¹²⁵, jak też u młodopolar (Przerwa-Tetmajer, Andrzej Niemojewski, Lucjan Rydel) – zawiera w istocie niezwykle złożony przekaz. Tak jak nie istnieje jedna wersja greckiego mitu, tak twórcy reinterpreterują go, koncentrując uwagę na różnych elementach opowieści. Prometeusz może więc

s. 565nn. Jednym tchem – przypisawszy najpierw Mickiewiczowi „motywy faustowskie w *Balladach i romansach*” (ale to: „*Faust* zawrócony do źródła, do prymitywu”, zaś – ?? – „Polemika z *Faustem II* w *Wielkiej Improwizacji* chybia celu właśnie z braku humoru” – zaiste, skąd ten pomysł?), zgromiwszy *Manfreda* Byrona jako „istne kompendium złego gustu, to wzorzec romantycznej tromtadracji, wyzutej z ironii”, translator konkluduje, iż „dla zrozumienia polskich dziejów *Fausta* układ odniesienia stanowi Rosja”, a w końcu, dotarłszy do progu XX wieku, wyrzuca jednym tchem taką oto listę „zainspirowanych”: „Ostatnie lata przed I wojną przynoszą eksplozję nowej groteski, świadomie już nawiązującej do spuścizny sarmackiej na równi z faustowskimi motywami z Niemiec, Austrii i Rosji rodem: *Jaselka*, 1911, i *Zwierzyniec*, 1912, Jana Lemańskiego (paralele niemieckie m. in. w poezji Wilhelma Buscha i w *Pieśniach szubienicznika* Christiana Morgensterna); *Słówka* Boya, 1913; *Marcholt gruby a sprośny* Kasprowicza, 1913, *Xiądz Faust*, Micińskiego, 1913”. Rad bym wiedzieć, co autor rozumie przez „groteskę”? Te wszystkie wywody „recepcjologiczne” uznaję – po ciekawym wprowadzeniu w hermetyzm Fausta (s. 509-562) – za całkowicie chybione i nieprzemysłane.

¹²³ Zob. zupełnie inną funkcję dzwonów i postaci Dzwonnika u Wyspiańskiego: A. Czabanowska-Wróbel, *Magia słowa i siła milczenia w „Kłatwie” Stanisława Wyspiańskiego*, w: *Dobra pamięć. Księga pamiątkowa poświęcona Profesorowi Tomaszowi Weissowi*, red. M. Zaczyński, F. Ziejka, Kraków 2005, s. 203: „Ma to coś wspólnego z intencją >wydzwonienia< ze wsi tych, którzy mają zostać potępieni”. To antypody wobec symboliki dzwonów u Micińskiego. Zob. G. Guźlak, *Ziemskie-nieziemskie dźwięki. Z dziejów motywu dzwonów w literaturze XIX i XX wieku*, w: *Z Bogiem przez wieki*, pod red. P. Żbikowskiego, Rzeszów 1998.

¹²⁴ Czy Imogiena jest Małgorzatą lub Heleną *Xiędza Fausta*? Chyba nie. Raczej konstrukcją sobowtórową.

¹²⁵ I Cypriana Norwida, i Percy Shelleya przywołuje Miciński w swych utworach.

być figurą antropologiczną jako tytan-nieśmiertelny, „twórcą” człowieka, którego ulepił z gliny; dawcą i nauczycielem sztuk i rzemiosł; dawcą ognia, litościwym zbawcą ludzkości; uosobieniem niezasłużonego cierpienia i okrucieństwa bogów; wreszcie figurą „uwolnienia”, „rozpętania”, oswobodzenia z pęt, kajdan zewnętrznych bądź duchowych; w tej roli Prometeusz będzie jednak pojmowany zarówno jako postać pozytywna (zbawca cierpiący, ukrzyżowany jak Chrystus), jak i mroczna (personifikacja diabolicznej samowoli, demon woli i pychy, Lucyfer bądź Kain).

Miciński, jak się wydaje, wykorzystuje pełnię mitycznych znaczeń, dążąc zarazem, śladem romantyków, do syntezy prometeizmu z mitem lucyferycznym i faustycznym. Jeśli, jak pisała Maria Janion, dylematy romantycznego „niewinnego winowajcy” miały charakter antynomii etycznej: albo wybawczy czyn i zło samowoli – albo bezczynność i akceptacja zastanego zła, to Miciński przekształca mit na poziomie antropologicznym i ontologicznym¹²⁶. Świecki prometeizm ucznia utopistów i Marksa, rewolucjonisty Piotra („antyzbawienie”), przekształca w prometeiczne poszukiwanie świętości; Xiądz Faust i ludzkość winni obdarować się sami. Czym? Światłem pracy i wiedzy, wzniecających ogień Boskości. W sensie ontologicznym prometeizm oznacza przecież niemal miłosne, ekstazyjne zbliżenie z Lucyferem, symbolizującym byt, świat, materię. Przeciwnie: zostanie do tej syntezy włączona postać Kaina. Piotr-rewolucyjny-zabójca-Kain-fałszywy-Prometeusz ma się stać Prometejem lucyferycznego świata o duszy Chrystusa. Prometeusz-Lucyfer-Chrystus? Tak. Tę syntezę Piotr-buntownik ujrzy w celi Xiędza wyobrażoną na obrazie Hiszpana Jusepe de Ribery (1590–1652):

Prometeusz Ribery w rozkrzyżowaniu między górami (...). Stał Piotr przed Ukrzyżowaniem Prometeusza, potym wejrzał na obraz Lionarda Wieczerzę Pańską – i uczył wzbierający w sobie bunt aż do ogromności Lucyferycznych otchłani. Wszelkimi drogami – tylko już nie przez górę błogosławieństw „małuczki duchem”... Dla czego ksiądz łączy ogień i wodę, burzę Kaukazu i migdałową spokojność Galilejczyków?...¹²⁷

Wątpliwości adepta okażą się wątpliwe: nowy Prometeusz ma bowiem być heroldem pracy, samozbawcą i kreatorem boskości, twórcą radosnych wizji przyszłości, *quasi*-eschatonu, w którym przed człowiekiem otworzy się perspektywa danej antycznemu Prometeuszowi od urodzenia – tytanicznej nieśmiertelności. Już Eurypides przedstawił Prometeusza jako ukrzyżowanego, dając asumpt asocjacji z Chrystusem. Miciński łączy prometeizm z lucyferyzmem oraz Chrystusową ofiarą i świętością, wykorzystując wszystkie koneksje mitu. Piotr eskortowany przez żandarmów carskich do miejsca kaźni, stracenia przeżywa we włościach Xiędza swą ostatnią, duchową wieczerzę. Fałszywa świadomość więźnia przegląda się w wyobrażeniu ideału – w obrazie Leonarda da Vinci. Całonocne „rekolacje” w wykonaniu Xiędza Fausta i Imogieny zaszczipiają w duszy Piotra wiarę, iż jego powołanie to nie absurd bezsensownej śmierci, lecz Chrystusowa ofiara życia w umiłowaniu pracy, wiedzy, duchowych głębi i świętości.

Mit prometejski wykorzystuje pisarz – jak wskazywałem – jako figurę antropologiczną, wyobrażenie ideału człowieka. Lecz także staje się on figurą duchowych zmagania i uwolnienia. Szamoczącego się bezsilnie między szczytami gór Prometeusza zastąpi tu Prometeusz spętany przez niewiarę w Boga, zmysłowość i fałszywe, faustyczne pokusy wszechwiedzy; heros, który... się modli. To Xiądz Faust: „Modlitwa jego zdała się po-

¹²⁶ Por. M. Janion, *Prometeusz, Kain, Lucyfer*, w: tejsze, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.

¹²⁷ T. Miciński, dz. cyt., s. 236.

dobna do natężeń Prometeusza, który chce zerwać więzy”.¹²⁸ I istotnie: modlitwa go uwolni, co więcej, uwolniony Xiądz – niczym Apollo-Łowca, który zgładził orła przesładującego Prometeusza – rozpełta z więzów materialistycznego światopoglądu Piotra. Trzecie z „zastosowań” mitu prometejskiego to jego eschatologizacja. Xiądz musi umrzeć, przeczuwa to, lecz wstępując w „Oceany Światła Mistycznego” w jaźni, wie też o tajemnicy śmierci, za którą rozciąga się kraina zmarłych. Piekło? Czyściec? Raj? Ukrzyżowany w niebosiężnych górach tytan to przecież widoczny znak, że śmierci trzeba wydrzeć zachłannie skrywaną tajemnicę. Wniebowstępujący po wertykalnej osi gór Prometeusz stanie się wędrowcem zaświatów. Xiądz Faust „czuje w płucach swych ozony gór Prometeizmu”¹²⁹. Kończąc żywot, wciela się w rolę Orfeusza: „W piekło chcę iść, poszukując tych, co umarli – z ust Furji chcę wydrzeć, jak Orfeusz, tajemnicę, gdzie leżą pola Elizejskie”¹³⁰. Tej funkcji mit prometejski już nie zna, stąd zmiana: Prometej-Orfeusz wyrusza w zaziemskie piekło nieznanego, by – przeciwnie niż Dante – z wędrówki tej nie powrócić. Może wskrzesi go (wszak trudził się nie nadaremnie?) potomstwo Piotrów-Prometejów: pokolenie ludzi-aniołów, którym znane już będą wszystkie prawa ducha, bytu i boskości. Bowiem Chrystusowe zstąpienie Xiędza w otchłań grobu oraz wniebowstąpienie – są tu tym samym, skoro – niebo pozostanie na Ziemi. Chrystus Ewangelii zmartwychwstaje z duszą i ciałem – zmartwychwstaniem bohaterów faustycznych stanie się duchowa metanoia za życia, nadzieja przyszłości oraz bliżej nie zbadane Uniwersum Ducha lub Pustki, ów czwarty wymiar.¹³¹ Ale, jak się rzekło, jest tu jeszcze jakieś „Coś Więcej”...

Mit lucyferyczny – stanowiący jeden z fundamentów myślowo-mitycznych dzieła – zaczerpnął Miciński z tradycji heterodoksyjnej, mówiącej, jak gnoza, Kabała, manicheizm, o rozdzieleniu „synów bożych”: Chrystusa i Lucyfera¹³². W ten sposób pierwiastek lucyferyczny zyskuje rangę jednej z hipostaz Boskości, a zło zostaje włączone w dynamiczny plan przekształceń człowieka i bytu na równi z pragnieniem świętości: „Jest to brat starszy Chrystusa w jego przedwiecznym istnieniu. Średniowieczny katolicyzm przedstawia nam Lucyfera jako upadłego anioła. Miałem jednak dane mniemać, że jak Chrystus rządzi w sferach religii naszych uczuć – w sferach Miłości, wyższej nad zmysłowość – tak Lucyfer jest Królem naszych Jaźni w dziedzinie Wiedzy”¹³³. Pierwiastek demoniczny nazywa Miciński „Lucyferem”, to znaczy „niosącym światło”, unikając wyraźnie skojarzeń z tak „etymologicznie naznaczonymi” określeniami jak diabeł („*dia-bolus*” oddzielony, upadły) czy Goetheański Mefistofeles (hebrajskie „*mephir*” niszczyciel + „*tophel*” kłamca lub z greckiego „*Mephostophiles*” – „nie miłujący

¹²⁸ Tamże, s. 263-264. Należy w tym zrywaniu więzów widzieć także, a może przede wszystkim ekspresję właściwej człowiekowi woli poznania. Tu Miciński może zgodziłby się z Jerzym Żuławskim, piszącym: „Całą filozofię stworzyła zupełnie podmiotowa, każdemu człowiekowi w mniejszym lub większym stopniu wrodzona żądza poznania” (*Filozofja a cywilizacja*, w: tegoż, *Przed zwierciadłem prawdy. Szkice filozoficzne*, Warszawa 1914, s. 224-225).

¹²⁹ Tamże, s. 357.

¹³⁰ Tamże, s. 358.

¹³¹ Czy Miciński wierzy w „Jaźń kosmiczną”, mimo dość częstych napomknięć, trudno ostatecznie skonstatować. Zapewne tak. Lecz jest to wizja wyjątkowo niejasna. Pisarz deklarowałby się w takim razie jako zwolennik „mistyki natury” i „mystyk jaźni” (?).

¹³² W. Gutowski, „Z mego życia uczyniłem hekatombę szaleństwu”, w: T. Miciński, *Poematy prozą* Kraków Wrocław 1985, s. 19-20.

¹³³ T. Miciński, dz. cyt., s. 113.

świata”¹³⁴. Lucyferyzm to zatem jedna z dwu potęg wzbudzających wolę zmiany, postępu. W sensie ontologicznym symbolizuje on byt, w znaczeniu epistemologicznym dążenie poznawcze (=faustyzm), zaś w terminologii jungowskiej można by go zidentyfikować jako „personifikację *cienia* indywidualnego i zbiorowego”¹³⁵.

Miciński – przed Jungiem – sam sugeruje tę trzecią linię interpretacyjną, pisząc, iż lucyferyzm jest tożsamy z „pojęciem mocy, które w najgłębszych ciemnościach świecą, jako nadświadome”¹³⁶. Chrystus bez Lucyfera byłby tylko hipostazą „bezpłodnego ascezyzmu”, Lucyfer bez Chrystusa wywoływałby „wiedzę jaźni” i gasiłby ją „w czeluściach żądy, egoizmu, wątpienia, zgonu i nicości”¹³⁷. Wreszcie w finałowej scenie *Xiędza Fausta*, gdy w Sodomie i Gomorze, w kraju herodów – w Polsce – rodzi się symbolicznie Dziecię Boże, Lucyfer ukazany jest jako starszy brat, współbawiciel, „archanioł wiedzy, piorunami miotający przeciw bezwstydnemu, głupiemu szataństwu, wyległemu z kałuży”¹³⁸. To znów nie „*sātān*” (hebr. „nieprzyjaciel”), lecz „tytan-Lucyfer”, upodabniający się w istocie do Prometeusza i Fausta, niszczący wszystko, co stare, zgniłe, zmurszałe: „Kogo nie zbawił Chrystus, tego miażdżył Lucyfer. Była to siła działająca z dwóch biegunów, ale w jednym porywie boskim.”¹³⁹.

Herezja? Oczywiście. I to nawet „herezja wobec herezji”, jeśli traktować tę konstrukcję mityczną jako wariant gnozy, zakładającej całkowity dualizm świata-chaosu, w którym uwięzione są upadłe „iskry boskości” (*pneuma*) oraz Boga, Pełni, *Bythos*, Nieznanego, Głębi, Otchłani. U Micińskiego: kreacja mityczna tylko poświadcza immanentny charakter procesu poznania (*gnosis*). Gnostyk ucieka od świata ku Pełni, od materii i ciała ku pneumie, duchowi. Miciński – niczym Grecy – nadaje pojęciu *kosmosu* nieledwie już sakralne znaczenia¹⁴⁰. Od chaosu nie można uciec, tę ohydłą „kałużę świata” trzeba zmienić w pełnię ładu, wydobywając i eksplorując ukryte w człowieku pokłady jaźni, pragnień, wiedzy, żądy. Czytana w paradygmacie gnostyckiego wzorca kosmologicznego i antropologicznego, konstrukcja Micińskiego ujawnia swój *quasi-gnostycki* charakter. Chrystus-Ideał, Chrystus-Świętość niczym gnostycka Sophia-Mądrość zstępuje w dolinę mroku, by... zbawić ją, rozświetlić prometeicznym światłem pracy, wiedzy, dążeń. Tego nie zna gnoza. To jest antygnostyckie rozwiązanie wyprowadzone z gnozy! O, gdzież podzielibyśmy się z naszą logiką, a bez wyobraźni?

Mit zaratuściański – przejął Miciński prawdopodobnie z czterech źródeł. Najpewniej odwołuje się więc do żyjącego w VII/VI w. p. n. e. założyciela mazdaizmu Zaratustry. Staroperski dualizm kosmologiczny – zhipostazowany w postaciach Ormuzda (bóg jasności, dobra) i Arymana (ciemność, zło) – stał się od XVIII wieku, po tłumaczeniu na języki europejskie *Zend-Awesty*, świętych ksiąg tej religii – jedną z po-

¹³⁴ Etymologia za: J. Prokopiuk, *Cień demona nad Niemcami, cień demona nad światem*, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1989, z. 2, s. 126.

¹³⁵ Tamże, s. 125.

¹³⁶ T. Miciński, dz. cyt., s. 116.

¹³⁷ Tamże, s. 131. Warto dodać, że Miciński wspomina o lucyferycznych inspiracjach *Samuela Zborowskiego* J. Słowackiego (s. 266).

¹³⁸ Tamże, s. 345.

¹³⁹ Tamże, s. 344.

¹⁴⁰ Por. H. Jonas, *Gnostycyzm a umysłowość klasyczna*, przeł. M. Klimowicz, „Znak” 1991, z. 7, s. 12: [Kosmos] „Z racji swej długiej tradycji termin został w greckiej świadomości przyobleczone najwyższym religijnym dostojeństwem”.

pularniejszych symbolizacji wszelkich dualistycznych konstrukcji¹⁴¹. Upraszczając: Aryman to piekło, Ormuzd to raj. Na przełomie wieku XIX i XX obie hipostazy stają się popularne w poezji jako wyobrażenia zasady moralnej czy sprzecznych, ścierających się sił Psyche człowieka. I te realizacje znalazł zapewne Miciński¹⁴². Był też, jak się zdaje, obeznany z tradycją ezoteryczną, pismami Rudolfa Steinera, dla którego Aryman to część demonicznej trójcy Lucyfer-Aryman-Asur, pozostającej jednak w relacji „dialektycznego stanu współpracy” z Dobrem. W tym właśnie znaczeniu personifikacji instynktów i zła pojawia się w Xiędzu Fauście Aryman w scenie kuszenia Xiędza przez demoniczną piękność: „Odejdźmy od wody, w której teraz jest mrok Arymana, tego wodza duchów złych –”¹⁴³. Jako figura dobra Ormuzd to oczywiście Chrystus, Aryman zaś łączy się z Lucyferem. Ormuzd lub Ahura Mazda (perskie: „Pan Mądry”) staje się personifikacją Ideału, zaś pierwiastek arymaniczny uosabia skrytą potencję boskości uwięzioną w materii-bycie-złu.

Po trzecie, mit zaratustriański ma wymiar symbolu ideału antropologicznego; w tym wymiarze Miciński korzystał z *Tako rzecze Zaratustra* Nietzschego, napomykając o „straszliwym Duchu Synaju wewnętrznego, który każe w naprężeniu woli wznosić się do Nadczołowieczeństwa”¹⁴⁴. Niemniej, Miciński nie naśladuje Nietzschego bezkrytycznie. Niemiecki *Übermensch* to jednak wizja człowieka bez Boga (choćby immanentnego). W lekturze autora *Nietoty* Nietzsche to apostoł pustki, herold egoizmu i bezwzględnej, zwierzęcej walki. Miciński konstatując „śmierć bogów” stawia postulat ich rekreacji; Nietzsche – uwolnienia człowieka od idoli. Nietzsche pojmuje Nadczołowieka jako ideał etyczny; Miciński-demiurg pojmuje także jako możliwość doskonalenia cech biologicznych czy eugeniki. Obaj są apologetami Życia i Twórczości. Obaj fascynują się Heraklitem, odrzucając jego wiarę we wszechprzenikający *logos*, czerpiąc zaś z wyobrażeń dynamizujących byt (rzeka, ogień, wojna). „Ogólny charakter świata jest natomiast po wszystkie czasy chaosem...” – powie w *Wiedzy radosnej* Nietzsche¹⁴⁵. Ależ tak – dopowie Miciński – wszelako chaosem, który należy uczynić kosmosem, darząc go rozumnością, wszczepiając mu *logos*, którego nosicielem jest człowiek. Dawca *logosu*, człowiek=Bóg? Tak. Micińskiego nie porywa bowiem „szyderstwo Mefistofelesa, zimna wzgarda Nietzscheńskiego nadczołowieka”¹⁴⁶. Xiędz Faust okaże się prorokiem, Zaratustrą (Zoroastrem) Religii Życia, nie tonącej przynigdy w nihilizmie i rozpacz. W jego duszy Aryman-Lucyfer pojedna się z Ahura Mazdą-Chrystusem, bo, jak sądził Steiner, „człowiek przyszłości jest dalekim echem”, a „drogą do tego celu jest historia”, której

¹⁴¹ Por. J. Tuczyński, *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*, Warszawa 1981, s. 30: „Na dziesiątkach stron *Rodu ludzkiego* [S. Staszica – J. Ł.] ukazuje się Aryman jako symbol zła metafizycznego, w interpretacji typowej dla romantyzmu”. W romantycznej Polsce tłumaczył *Zendawestę* Ignacy Pietraszewski, orientalista, łącząc translację z fantazjami na temat osadnictwa perskiego na Pomorzu. Zob. na ten temat: K. Korotkich, *Ignacego Pietraszewskiego podróże na Wschód. Romantyczne wizje Konstantynopola*, w: *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2004, s. 189-192.

¹⁴² J. Prokop, *Konkwistador na morzach mroku*, w: T. Miciński, *Poezje*, Kraków 1980, s. 7.

¹⁴³ T. Miciński, dz. cyt., s. 82.

¹⁴⁴ Tamże, s. 64.

¹⁴⁵ F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, przeł. K. Krzemieniowa, cyt. za: Z. Kuderowicz, *Nietzsche*, Warszawa 1990, s. 190.

¹⁴⁶ T. Miciński, dz. cyt., s. 174. Tymczasem Lucyfer czy Mifistofel ma wyraźnie u Micińskiego rysy nowożytniej postaci tragicznej, i to jeszcze ów tragizm przewyciężającej. Zob. P. Oczko, *Mit Lucyfera. Literackie dzieje Upadłego Anioła od starożytności po wiek XVII*, Kraków 2005.

istotnym czynnikiem jest zło¹⁴⁷. Święta przyszłość Nadczłowieka Micińskiego to przecież nie mogą być „srebrne, ale obłąkane od mroku wierzchołki gór *Zarathustry* Nietzschego.”¹⁴⁸

Mit aryjski – przedstawiający Indie jako, podług słów uczonego, „kolebkę wszelkiej mądrości i Arkadię wszelkiej sprawiedliwości i spokoju”¹⁴⁹ – pojawił się w literaturze polskiej za sprawą Franciszka Karpińskiego w wersji niemal „landszaftowej”: „Hindusi to dzieci natury, które patrząc tylko na piękne niebo – chodzą po szczęściu, widzą je wszędzie i szczęściem samym oddychają”¹⁵⁰. Miciński rzecz całą komplikuje. Jego odwołania do kultury indyjskiej mają na celu refutację judaistycznego monoteizmu, jak też greckiego racjonalizmu – i w konsekwencji wyrastającej z nich „racjonalistycznej” i represywnej teologii tomistycznej i moralności mieszczańskiej. Polacy i Europejczycy stają się oto dziećmi-potomkami kultury starszej niżli żydowska czy grecka. Inaczej niż w *Nietocie*, gdzie dominuje symbolika Atmana, nirwany, metempsychozy, Indie z *Xiędza Fausta* to już w większym stopniu wyobrażenia ponadjednostkowych ideałów pisarza: 1° Symbolizują ideał osobowy. Piotr „czytał potajemnie *Ramajanę* i miał się za bohatera rasy słonecznej dawnych Arjów”, zaś Xiędz modli się w celi, gdzie znaleźć można „klęcznik, *Rigwedę*, rozwartego *Fausta*, doniczki kwiatów”¹⁵¹. 2° Centralnym bóstwem najstarszej, wedyjskiej formy hinduizmu jest u Micińskiego bóg Agni; bóg ognia, towarzyszącego dysputom Xiędza, Imogieny i Piotra, symbolizujący ogień przemiany duchowej, ale też i Ideał; płomień, który musi zapłonąć za sprawą człowieka. Agni – podobnie jak ogień podarowany ludziom przez Prometeusza – został przyniesiony, według mitu o Matariśwanie, z nieba¹⁵². 3° Hinduizm okazuje się u pisarza źródłem pojęć określających głębszą naturę wewnętrzną człowieka: jaźń jednostkowa – jaźń kosmiczna, atman – brahman, anamneza, praktykowanie jogi. 4° Z hinduizmu przejmuje też Miciński wyobrażenia ekwiwalentne wobec mitu lucyferycznego; zakonnice-bachantki oddające się orgiom w ginącej Messynie to wyznawczynie religii „czeluści Inferna, zwiedzanych przy gromnicach żądry – niby kapłanki Sziwy zaśpiewały pieśń złowieszczą”¹⁵³. 5° Wykorzystuje pisarz hinduistyczną miarę czasu („historiozofię”), zgodnie z którą epoka Micińskiego to „straszliwy okres Kali Juga”, gdy „następuje stopniowy upadek wszystkiego, co nadaje życiu wartość oraz stały upadek wzorców moralnych; (...)”¹⁵⁴. Świadomość duchowego przełomu wyartykułował Miciński w hinduistycznej terminologii kosmologicznej. 6° W istocie cały ten ‘hinduistyczny zgiełk’ za-

¹⁴⁷ J. Prokopiuk, *Christengemeinschaft (Społeczność chrześcijan), czyli odnowa chrześcijaństwa*, „Gnosis” 2, s. 37. Łączenie nietzscheanizmu z chrystianizmem nie było czymś rzadkim w literaturze epoki. Por. D. Kielak, *Prometeusz z rocznika dziewięćdziesiąt. „Ikarowe loty” K. Iłakowiczówny i pokoleniowa lektura nietzscheanizmu*, w: *Książka pokolenia. W kręgu lektur polskich doby postyczeniowej*, pod red. E. Paczoskiej i J. Sztachelskiej, Białystok 1994, s. 125-137.

¹⁴⁸ T. Miciński, dz. cyt., s. 229. O polskich kierunkach recepcji nietzscheanizmu już po Micińskim, zob. G. Kowal, *Friedrich Nietzsche w publicystyce i literaturze polskiej lat 1919–1939*, Warszawa 2005, rozdziały: *Nietzsche i trzech muszkietierowie: Gombrowicz, Schulz, Witkacy* (s. 87-174) i *Nadczłowiek i jego oblicza. „Król Duch” Słowackiego – Józef Piłsudski* (s. 273-297).

¹⁴⁹ J. Tuczyński, dz. cyt., s. 56.

¹⁵⁰ Tamże. Fragment pracy F. Karpińskiego *Wiara, praca i obyczaje Indyanów*, Lipsk 1803, s. 137.

¹⁵¹ T. Miciński, dz. cyt., s. 4 oraz s. 236.

¹⁵² Podają za: J. Brockington, *Święta nie hinduizmu*, przeł. J. Marzęcki, Warszawa 1990, s. 21.

¹⁵³ T. Miciński, dz. cyt., s. 127.

¹⁵⁴ J. L. Brockington, dz. cyt., s. 213.

pożyczeń wiedzy Micińskiego do konstatacji, że w bohaterach winna narodzić się aryjska religijność, paralelna do chrystianizmu dzięki triadzie bóstw (*trimurti*): Brahma, Wisznu, Siwa, ale przewyższająca ją twórczą głębią: „Wzmożona Religia dawnych Arjów przeobrazi naród polski – i żydowski. – *wola Imogiena* – Musimy uwielbić Wielką Trójcę: Pracę, Sprawiedliwość i Miłość Naczłowieczeństwa – inaczej dojdziemy do tej pustyni zwątpienia, gdzie wszystko rozsypuje się w popiół – prócz kanapki z kawiozem i papierów Gieldy”¹⁵⁵. W synkretycznej panoramie, jak widać, bóstwo zniszczenia i rezygnacji, Siwa, podaje dłoń Lucyferowi, a Prometeusz łączy się z *Übermenschem* Nietzschego. *Hybris* wyobraźni i pycha nieopanowanego rozumu tworzą religię o stu twarzach, fresk raju o liniach splątanych jak nieprawdopodobieństwo.

W fascynacji Ariami, Indiami, hinduizmem ujawnia się także (7°) głębokie dążenie do pogłębienia tego wymiaru rozumienia własnej kultury i historii, który ujawnia się w mitach o pochodzeniu narodu, rasy, plemienia, generalnie człowieka. Wiek XIX dowartościowuje tożsamość zbiorową w pojęciu narodu, który postrzega w kategoriach misjonistycznych (kulturowo-cywilizacyjnych) bądź mesjanistycznych (religijno-zbawczych). XIX-wieczne mity etnogenetyczne ulegają pod koniec wieku dwóm z pozoru różnokierunkowym procesom: *ideologizacji*, stając się ideologią klas rządzących, upaństwowioną wizją historiograficzną; *symbolizacji*, irracjonalizacji i kultyzacji, gdy na ich fundamentach tworzą się zrazu marginalne, *quasi*-religijne grupy, sekty, bractwa. Dopiero synteza ideologii i symbolicznej przemocy sekt wyda z siebie nurty totalitarne XX stulecia: faszyzm, komunizm, które przechwycą też, jak chociażby naziści, elementy mitu aryjskiego. Nie bez przyczyny wskazywano na ezoteryczno-sekciarskie korzenie narodowego socjalizmu, wyrastające z pseudonauki takiej, jak sławetna ariozofia:

Szły na nią komponenty religijno-faszyzujące łączące je z zafascynowaniem kulturą starogermańską. Będąc elitarnym zrzeszeniem wtajemniczonych wybrańców szukała oparcia nie na bazie prawd i doświadczeń materialistyczno-empirycznych, lecz idealistyczno-duchowych. Od początku tendencyjna, wartościująca i ideologicznie podporządkowana, próbowała w sposób dyletancki i pseudonaukowy zgłębić i objaśnić germańskie tradycje pogańskie, by następnie w formie radykalnie formułowanych gnostycznych postulatów rozprawić się z całą judeo-chrześcijańską tradycją w kulturze. Centralne miejsce w ariozofii zajmują zarówno Bóg, jak i człowiek. Człowiek będąc emanacją boskiej zasady ontologicznej traktowany jest na równi z Bogiem.¹⁵⁶

Miciński, co należy jaśniej wyłożyć, idzie w zupełnie i n n y m kierunku, kreując ariogenezę jako komponent swej uniwersalistycznej, metafizycznie pogłębionej projekcji człowieczeństwa przyszłości. Religia i kultura Ariów niosą jednak i u niego ze sobą pewien symboliczny potencjał: są, ujęte genetycznie, obrazem i prawzorem kultury, którą po historycznych przemianach człowiek winien ufundować na nowo. Miciński bierze ów potencjał duchowy i symboliczny Indii, ale nie przejmuje już hinduizmu współczesnego i nie oferuje go jako recepty na bolączki współczesności czy doczesności. W tej optyce hinduizm nosi skazę pasywizmu i antyświatowości, co uwidocznia nawet sztuka Indii:

¹⁵⁵ T. Miciński, dz. cyt., s. 223.

¹⁵⁶ M. Perlikiewicz, *Austriacko-niemiecka ariozofia w kontekście tzw. „nauk granicznych”*, w: *Pogranicza. Kontakty kulturowe, literackie, językowe. Materiały z Międzynarodowej Konferencji zorganizowanej z okazji 35-lecia Rusycystyki na Uniwersytecie w Białymstoku 16-17 października 2003 r.*, pod red. L. Dacewicz, Białystok 2004, s. 187.

Bohater indyjski – pisał Tretiak - walczy z przeciwnościami. Jak drzewo walczy z wichrem, wywijając gałęziami, szumiąc, strącając krople deszczu; ale samo nie wywołuje walki, tylko się jej opiera, i czeka aż Indra nie uspokoi żywiołów. Nigdy też zawodu nie doznaje. Dzięki wmieszanu się sił wyższych, lub szczęśliwemu zbiegowi wydarzeń, tęsknota, cierpienie, rozpacz zamieniają się w trwałą ostateczną radość, jak w powietrzu długie burze i sloty w stałą pogodę.¹⁵⁷

Niewątpliwie jednak tym najszerszym (8°) bogactwem, które Indie dają Micińskiemu, jest wiara w to, że natura, kultura, człowiek i sfera boska tworzą nierozzerwalną jedność, przepojoną duchowym pierwiastkiem, że kultura jest emanacją nie pyszałkowanego rozumu, lecz skrytej, pod powierzchnią zmysłowej naoczności metafizycznej, religijnej, mistycznej Istoty Bytu.

M i t E d y p a – konwenujący z mitem lucyferycznym – służy w dziele autora *Bazyliissy Teofanu* do wyrażenia jednego z najważniejszych „problematów” antropologicznych: antynomii człowieka Ideału i człowieka zmysłowego, instynktowego, animalnego. *Homo sexualis* odsłoni się zarazem jako krwiożercza bestia. Stąd częste u pisarza przywołania „mistrzów występku”: żony Klaudiusza – Mesaliny, włoskiego rodu Borgiów, Sardanapala, Ugolina, wyjadającego z czaszki mózg wroga, czy barona Gilles de Raitz „(...) zwabiającego do swych zamków młodych chłopców, których najpierw wykorzystywał dla zaspokojenia erotycznych pragnień, a następnie w wymyślny sposób mordował”¹⁵⁸. W *Xiędzu Fuście* kilkakrotnie przewija się przymiotnik „sadcyczny”, a niektóre czyny postaci dorównują (choć nie w szczegółach opisu) wizjom Markiza de Sade: „Na drutach telegraficznych – *to scena z niszczonej Messyny* – kołysała się głowa zakonnicy, zaczepona włosami – korpus z cudowną sprośnością, nieuszkodzony, wisiał na kępie rododendronów kwitnących”. – Przerażające i „cudownie sprośne” obrazy Miciński kwituje sławną już, ewolucjonistyczną maksymą: „Uprzytomnijmy: człowiek ma za sobą krótką epokę cywilizacji, a olbrzymią i długą – zwierzęctwa. Kiedy odpadnie tynk, ukażą się freski małpoludów”.¹⁵⁹

To w tym miejscu messyńska hekatomba z opisów Micińskiego zbliża się w sile ekspresji do blasfemicznych ekscesów czciciela natury, de Sade’a, z poematu *Prawda*:

Pioruny dzierży w dłoniach, podłych żąda czynów,
Niszczy nimi na oślep to ojców, to synów,
Świątynie i burdele, złoczyńców i prawych,
Natura lubi wszystko: przestępstw pragnie krwawych.
Służmy jej tak samo, popełniając zbrodnie:
Im gorsze nasze czyny, tym dla niej wygodniej.¹⁶⁰

Tenże sam de Sade nie krępuje się już najbardziej antymoralnym ekscesem. Wyuzdanie sadyczne przybiera rozmiary tak monstualne, jak w [*Projekcie karty tytułowej*] owegoż poematu, gdzie czytamy, iż wraz z komentarzem do wersu „Wydając nas bezustannie najpotworniejszym upodobaniem” miała się pojawić rycina:

Wers ten znajdzie się u dołu ryciny przedstawiającej pięknego, nagiego młodzieńca wnikającego między pośladki równie nagiej dziewczyny. Jedną ręką trzyma ją za włosy i obraca ku sobie, dru-

¹⁵⁷ J. Tretiak, *O dramacie staroindyjskim*, w: tegoż, *Szkice Literackie. Serya II*, Kraków 1901, s. 20.

¹⁵⁸ T. Wróblewska, *Przypisy*, do: T. Miciński, *Termopile polskie*, w: *Utworu dramatyczne*, wybór i opr. T. Wróblewska, Kraków 1980, t. III, s. 397.

¹⁵⁹ T. Miciński, dz. cyt., s. 135 oraz 144-145.

¹⁶⁰ D. A. F. de Sade, *Prawda* [1787], w: tegoż, *Powiedzieć wszystko*, wybór i tł. B. Banasiak, M. Bra-
tuń, K. Matuszewski, Łódź 1991, s. 302.

gą wbija sztylet w pierś. U ich stóp znajdują się trzy postacie Trójcy Świętej i religijne akcesoria. Powyżej: Natura w glorii wieńczy go kwiatami.¹⁶¹

Podobne skłonności imaginacyjne wykazuje w *Nocy Walpurgi* Goethe: [szatan] „Kozy po lewej / I woniejące kozły po prawej / Strasznie śmierdzące / A choćby kozły / Bardziej śmierdziały / To bez nich kozy / Życ by nie chciały.” I dalej ten sam Szatan wołał podczas walpurgicznej antymszy do nowicjuszek: „Za dnia bądźcie czyste / a w nocy jak świnię / W ten sposób z was każda / Na ziemi zasłynie”¹⁶². Odrażające? No tak. Tak miało to być. Ale klasyk się wahał i najbardziej odrażające aspekty orgii wyłądowny w szufladzie. Miciński w istocie na nic się już nie ogląda. Nie pochwalając sadycznego kultu Natury, zarazem mówi: Markiz jest także w Tobie, w Tobie są Edyp i Gilles de Raitz. W jakimś sensie, pokazując bohaterów jako seksualnie pożądlive istoty, skazuje ich Miciński na ich własną próbę 120 dni Sodomy. Wyjdą z niej niepokonani.

Synteza orgiastycznego erotyzmu i okrucieństwa wyraźnie intryguje pisarza: „Instynkty – pisze – nie tylko erotyczne, ale i sadyczne wybuchły”. Zaś w Messynie nawet Xiądz Faust przestaje w pewnym momencie być „człowiekiem kultury”¹⁶³. Opozycja Natura – Kultura zda się kolejną wersją opozycji Lucyfer – Ideał – Chrystus. Odrażające – z punktu widzenia moralnej kultury – aspekty losów mitycznego Edypa (zabójstwo ojca, poślubienie matki, oślepienie się, doprowadzenie do samobójstwa Jokasty) Xiądz Faust w swej monumentalnej pełni człowieczeństwa, w tyglu inicjacji i przemian przyswoi niczym jungowski Cień: „Więc to ja? zdawało się mi, że podróżowałem – pomnę, czułem się psychicznie chorym – Monstrum, które małych – ten żebrak przemierzył – ten ludojad, który pił twą krew –”¹⁶⁴. Bestia to ja – odkrywa Xiądz – Gilles de Raitz – to ja, de Sade – „mój bliźni...”¹⁶⁵. By zrodził się *homo novus*, przebrnąć trzeba przez piekło ciała i zmysłów. Stąd tak często pojawiające się u Micińskiego motywy z *Boskiej komedii* oraz malarstwo Francisco de Goyi. Drugie znaczenie mitu Edypa łączy się w *Xiędzu Fauście* z grecką ideą losu i tragizmu: „Życie moje i cel mój są dla mnie sfinksową zagadką – woła Xiądz – której ja, drugi Edyp, rozwiązać nie będę się kusił”¹⁶⁶. Los – jak ciemny las, w którym błądzi bohater – okaże się jednak łaskawy. Bowiem „dramaty wewnętrzne o Edypowej grozie” – dynamizujące Psyche wędrowca – zawiodą go do krainy utopii, gdzie grzeszny Edyp, ślepy Edyp-Faust rozpozna wizję człowieczeństwa „wyższą”, niż ujęty w karby Dekalogu, spętany wizją piekła człowiek teologów. Edyp-Faust, nim stanie się aniołem, nasyci się dionizyjską pełnią życia¹⁶⁷. Bo – podług mitu – tam gdzie umrze Edyp, tam spłynie błogosławieństwo bóstw.

¹⁶¹ Tamże, *Noty do poematu „Prawda”*, s. 307. Zob. płomienną mowę wyjaśniającą, dlaczego Jacek Trznadel nie chce już tłumaczyć de Sade’a. J. Trznadel, *Potworna zbrodnia literacka. (List do redaktora „Brulionu”)*, w: tegoż, *Ocalenie tragizmu. Eseje i przekłady*, Lublin 1993, s. 225-228. Tekst pochodzi z 1989 roku, dodajmy, iż jeszcze w 1985 roku Trznadel wraz z J. Łojkiem przełożyli *Niedole cnoty. Zbrodnie miłości de Sade’a*.

¹⁶² Cyt. za; A. Schöne, *Sabat czarownic i kult Szatana w „Fauście” Goethego*, dz. cyt., s. 205 i 209.

¹⁶³ T. Miciński, dz. cyt., s. 138, Walka z niedźwiedziem.

¹⁶⁴ Tamże, s. 281-282.

¹⁶⁵ Nawiązując do tytułu klasycznej pracy Pierre’a Klossowskiego *Sade mój bliźni*.

¹⁶⁶ T. Miciński, dz. cyt., s. 106.

¹⁶⁷ Nietzsche aprobatywnie odniósł się w *Narodzinach tragedii* do mitu Edypa, por. A. Lubach, *Edyp, w: Mit, człowiek, literatura. Praca zbiorowa*, wstęp S. Stabryła, s. 164-165.

Oddzielną grupę substratów mitycznej Wieży Babel Micińskiego stanowią odwołania literackie. Pisarz wyraźnie jednak stara się ich nie eksponować zbyt ostentacyjnie, by nie przesłoniły własnej konstrukcji. Przecież odrzuca romantyczny mesjanizm. Istotą nawiązania do cudzego dzieła stanie się tu powtórzenie albo wzorca inicjacyjnego, metamorfoz bohatera, rekapitulacja sytuacji kuszenia (*Irydion*) lub nawiązanie do mistycznej frazeologii „systemu” spirytualistycznego Słowackiego.

Dziady Mickiewiczowskie funkcjonują w *Xiędzu Fauscie* na dwu poziomach: jako dzieło będące wzorem dynamicznej kreacji bohatera oraz ogólnego schematu dzieła literackiego jako misterium. Zanim Piotr-rewolucjonista-dziecię duchowe Karola Marksa stanie się Konradem, wygłosi kilka socjalistyczno-nihilistycznych tyrad, tak jak Konrad Mickiewicza w *Wielkiej Improwizacji*. Bohater Micińskiego nie zmieni zresztą imienia, lecz „szatę ducha”. To przecież Piotr, *petrus*, Kefas-skała, opoka, przeżywający w wigilijną noc w majątku Xiędza Fausta wewnętrzne Boże Narodzenie: „Trzeba, aby ktoś zrobił rewolucję w samej rewolucji”¹⁶⁸. I dziecię *Kapitału* przeżywa noc dziadów, egzorcyzmów, wędrówkę po otchłaniach myśli jak po piekle i niebie Dantego. Piotr zostanie powołany niczym apostoł Piotr przez Fausta Xiędza, którego Miciński jawnie stroi w szaty nowego typu Mesjasza („Chrystusa”). Xiądz Faust to Guślarz, udzielający duchowego wsparcia znękanej duszy „wychowanego na Mickiewicza *Dziadach*” Piotra, to także Ksiądz Piotr obdarzony przez Micińskiego duchowym niepokojem, nie zaś nie-ludzko cichy, pokorny i mały kapłan z *Dziadów*.

Autora *Niedokonanego* irytowały chyba enigmatycznie opisane losy Konrada po przemianie. Ześlanie do Rosji? Lecz po co? Dlatego Piotr to Konrad, transformujący się na naszych oczach w „żołnierza Twórczej jasności”; stanie się drugim Xiędzem, ponieważ faustycznych zmagani, które on za niego przecierpiał i przemyślał. Xiądz Faust, ten za młodu bałagula, wicherzyciel, hrabia Apollinary (imię!)¹⁶⁹, objawia się oto jako „mędrzec Eleuzyjski”, „Sokrates polski”, figura neomesjańska, wszczepiająca, wynosząca na jaw, uświadamiająca istotne posłannictwo Piotra, więzionego jak Mickiewiczowski Konrad. Piotr-Kefas wyniesie z celi Xiędza solidny modlitewnik immanentystyczno-utopistycznych, a nade wszystko metafizycznych zaklęć, stając się „bohaterem z rasy słonecznej dawnych Arjów” o „rycerskiej twarzy” i „wzroku Danta”, apostołem wiedzy i postępu przebóstwiających dzięki duchowej rewolucji oblicze Ziemi.

Istnieją nader liczne analogie i powinowactwa między *Dziadami* a powieścią, zostały już przecież precyzyjnie wskazane! Pisarz, który „w *Xiędzu Fauscie* połączył – w polemicznej konfrontacji obu – kontrteksty: *Dziady* i *Fausta*”¹⁷⁰, nie wybrał jednak, jak sądzi, drogi równoważnego dystansu i wobec faustyzmu, i wobec mesjanizmu. Finałowi powieści bliżej bowiem do *Dziadów* niż do *Fausta*. Ale do *Dziadów* rozumianych głębiej i bardziej dramatycznie, niż w tych ujęciach, zatrzymujących się na momencie, w którym misteryjno-moralitetowa maszynaria dramatu – przeprowadziwszy bohatera przez labirynt więziennej próby (bunt, Improwizacja, bluźnierstwo), styka go z opoką,

¹⁶⁸ T. Miciński, dz. cyt., s. 268.

¹⁶⁹ Dynamika starcia pierwiastka apollinińskiego, sokratycznego i dionizyjskiego to zapewne kolejny poziom mitycznej budowli; powzięty z *Narodzin tragedii* Nietzschego. Xiądz Faust to w młodości także hulaka i rozpustnik (s. 37) czy kpiarz (s. 184). To romantyczny „bałagula”. Por. A. Nawarecki, *Bałaguly*, w: *Pokrzywa. Eseje*, Sosnowiec 1996, s. 117-134.

¹⁷⁰ W. Gutowski, „Xiądz Faust”. *Synteza – niedokonanie – „skok w przyszłość”*..., dz. cyt., s. 70. Na s. 68-70 precyzyjne omówienie relacji: powieść wobec *Króla-Ducha* i *Dziadów*.

na której Pan Dziejów wsparł swój wobec tych dziejów zamysł: z Księdzem Piotrem. To on, podług tego czytania, zaszczyć ma na skale Konradowego ducha gałąź mesjańskiej wiary i posłannictwa. Ale *Dziady* to tekst otwarty. Po prorocत्वach Księdza Piotra mamy jeszcze IX scenę *Dziadów* części III, czyli obrzęd Dziadów; mamy tajemniczego bohatera z raną na czole¹⁷¹, który rusza w tajemną dal zsyłki. Losu, w głąb złowrogiego królestwa Nabuchodonozora: ku Rosji. A potem jest jeszcze bohater z *Ustępu*: Pielgrzym, taki bohater, który inaczej niż pierwsi chrześcijanie, świadkowie Jezusa, musi przełożyć wiarę na powtórne przyjście Chrystusa Parudyty w nieokreśloną i nieznaną przyszłość, w dal mglistego „kiedyś”¹⁷². Nic tu nie pomogą zaklęcia. Oleszkiewicz da wizję końca imperium – ale... k i e d y ś. Oleszkiewicz, jak św. Paweł w drugim *Liście do Tesaloniczan*, musi pokrzepić Konrada w wierze, ale i ostudzić millenarystyczną gorączkę: „Nie dajcie się zbyt łatwo zmylić w przekonaniach ani zastraszyć przez fałszywe prorocत्व, pogłoski czy list rzekomo od nas pochodzący, jakoby już nadchodził Dzień Pański. Niech nikt was w taki sposób nie zwodzi”¹⁷³. W finale *Oleszkiewicza* oznaczonym słowami *Koniec Ustępu* Mickiewicz odsyła w nieoznaczoną kalendarzowo przyszłość: „Błysnął i zniknął jak nieszczęść przeczucie, / Które uderzy w serce, niespodziane, / I przejdzie straszne – lecz nie zrozumiane”¹⁷⁴. Niezrozumiane przeczucie, zlekceważony omen końca – to też, a nie tylko mesjanistyczne „a imię jego 40 i 4”, ważny aspekt finału *Dziadów*, które dopełnia także niezwykle złożona figura adresatów wiersza *Do przyjaciół Moskali*. Moskale jako przyjaciele? Czy to nie oksymoron?

Miciński do tej otwartości *Dziadów*, a nie do Widzenia Księdza Piotra nawiązuje. Widzenie zastępują: homilia i przypowieść o magach, obrzęd Dziadów substytuuje msza, a zsyłkę zastępuje przemyślana, dobrowolna ucieczka Bohatera, Piotra, Konrada-Piotra w czasoprzestrzeń wypełnioną potencją kreacji, mocą twórczych możliwości, energią, z której można uformować Nową Ziemię jako Nową Jerozolimę, której nieopisaną szczęśliwość wyraża teologumen o Uczucie Baranka.

Niemniej w tej otwartości i *Dziadów*, i powieści zawierają się najrozmaitsze możliwości, szlaki kreacji. Mickiewicz w okresie towianistycznym uwewnętrznił nawet wiarę w reinkarnację, mimo iż potem czytany będzie jako ortodoksyjny nauczyciel narodu, który jednak potknął się u szczytu duchowych mocy: „Dlaczego nie doszedł do szczytów nauczycielstwa przez kapłaństwo, dlaczego załamał się w towianizmie?”¹⁷⁵ Wątpię, czy się załamał. W otwartą potencję finału losów bohatera III cz. *Dziadów* – i postaci z

¹⁷¹ Zob. na ten temat wyczerpująco: Z. Majchrowski, *Czarne znamię na czole Konrada. Perypetie egzegezy ostatniej sceny „Dziadów”*, w: Mickiewicz. *W 190-lecie urodzin. Materiały z sesji naukowej Białystok, 2-4 grudnia 1988*, red. H. Krukowska, Białystok 1993, s. 195-208.

¹⁷² Na temat owego przyszłościowego „kiedyś” zob. Z. Stefanowska, *Mickiewicz jako czytelnik „Marii” Malczewskiego*, w: *Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 1994; J. Ławski, „Eidos” wyobraźni. „Dziady” Adama Mickiewicza – bohater między epopeicznym a tragicznym doświadczeniem świata, w: *Adam Mickiewicz i kultura światowa. Materiały z Międzynarodowej Konferencji Grodno-Nowogródek 12-17 maja 1997 r. w 5 księgach*, red. S. Makowski, E. Szymanis, *Księga 1*, Warszawa 1999, s. 146-149.

¹⁷³ Św. Paweł, *Drugi list do Tesaloniczan* (2, 2-3), cyt. za: *Pismo Święte Nowego Testamentu i Psalmi. Najnowszy przekład z języków oryginalnych z komentarzem*, opr. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Towarzystwa Św. Pawła, Częstochowa 2005, s. 476.

¹⁷⁴ A. Mickiewicz, *Oleszkiewicz*, cyt. za: *Dziela. Wydanie Narodowe*, t. III, *Utwory dramatyczne*, opr. S. Pigoń, Warszawa MCMXLIX, s. 303.

¹⁷⁵ L. Posadzy, *Poglądy pedagogiczne Adama Mickiewicza*, Poznań 1938, s. 369.

Xiędza Fausta – po prostu wpisane są różne drogi: i metempsychoza, i mesjanizm, i rewolucja, chrześcijański socjalizm i może też opcja „dydaktyczna”: [bo] „Spokój Piotra – jest częściowo spokojem poety, zapatrzonego w spirytualistyczny ideał pracy nad ludzkością”¹⁷⁶. Wpisany jest indywidualizm i personalny gigantyzm takich figur, jak Faust, ich bezkompromisowość poznawcza, ale już nie finalizm indywidualnego losu. Akcja finału II cz. *Fausta*, mówiąc nieco ironicznie, przenosi się do nieba lub piekła, albo na widownię w teatrze, albo do pokoju Goethego.

Tymczasem i Mickiewicz, i Miciński znoszą konwencję sztuki i zmyślenia, odsyłając nas wszystkich w ślad za bohaterami i do nieba, i do świata, do życia, bo tylko my władni jesteśmy i z jednym i z drugim wymiarem, doczesnym i niebieskim, uczynić cokolwiek.

Autor *Pana Tadeusza*, wbrew stereotypom, ani nie był stęsknionym eskapistą, ani nastawionym wrogo do historii eschatologiem i apokaliptykiem. I owszem, sięgał myślą daleko w przyszłość, planował, co ukazała Dorota Siwicka, dzieło osadzone w dalekiej przyszłości, „utworze, którego akcja rozpoczynałaby się w roku 2000”¹⁷⁷.

Inna rzecz, że między rozwojem cywilizacyjnym a postępem duchowo-moralnym widział on stały i nierozzerwalny związek, nie dopuszczając myśli, by trzy czwarte ludzkości żyło na poziomie mentalnym, religijnym i cywilizacyjnym średniowiecza, a nikły promil szczęściarzy rozkoszował się dobrodziejstwami nauki, techniki i przemysłu, nąigrywając się przy tym z „orientalnej baśni”, wiary we wcielonego Boga w Jezusie, który jest Chrystusem. Tego przekonania Mickiewicza nie da się wyczytać z *Dziadów*, to już będzie także, ale nie jedynie przesłanie prelekcji paryskich, które Miciński dobrze znał (zapewne w przekładzie Feliksa Wrotnowskiego)¹⁷⁸. Miciński jest więc polemiczny wobec mesjanizmu Mickiewiczowskiego, niemniej wobec tej jego wersji, którą prezentują *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*. Mesjanizm Księdza Piotra rozpatrywać zaś trzeba w kontekście „pięknego” i straszego człowiekobóstwa jako projektu antropologicznego Wielkiej Improwizacji, ze świadomością kondycji Konrada już po egzorcyzmach (niedowierzający i naznaczony), a także w optyce odniesionej w nieoznaczoną przyszłość profesji Oleszkiewicza. W tym ujęciu przyszłość, na jaką otwiera się finał *Xiędza Fausta*, to niezmierna rzeka czasu, a może wieczność, w której każdy człowiek-Adam, człowiek-Ewa, człowiek-Faust ma swoje *quantum* czasu, by wypełnić je czynem, pracą, modlitwą, kreacją. By okazać się Nikim, Faustem, a czasem Xiędzem.

Król-Duch Słowa kiego i pisma okresu genezyjskiego nie mają – wbrew pozorom aż tak znaczącego wpływu na powieść¹⁷⁹. Miciński pisze immamentystyczną

¹⁷⁶ J. Łytkowski, *Idea pracy narodowej w „Dziadach” Mickiewicza*, Łódź – Katowice 1929, s. 76. Tamże taka refutacja i zarazem obrona mesjanizmu: „Zagadnienie narodowe zostało rozwiązane, chociaż czas prawdziwość tego rozwiązania rozwiął, chociaż mesjanizm polski jak i inne był pomyłką – to przecież myśl narodowa nie została bez drogowskazu. Uwierzyć w posłannictwo, postępować ze stopnia na stopień moralno-etycznej doskonałości, aby to posłannictwo wypełnić, to znaczyło uwierzyć w siebie, cenić siebie – znaczyło żyć, a nie umierać. Dusza narodu została uratowana, jeststwo odnalezione, praca narodowa w trudach i cierpieniach wytknięta.”

¹⁷⁷ D. Siwicka, *Historia trzeciego tysiąclecia*, w: tejże, *Zapytaj Mickiewicza*, Gdańsk 2007, s. 44.

¹⁷⁸ Feliks Wrotnowski wydał swój przekład w Poznaniu (u J. K. Żupańskiego) w 1865 roku. Wydanie III., poprawione: A. Mickiewicz, *Wykłady o literaturze słowiańskiej. Wygłoszone w Kolegium francuskim w Paryżu w latach 1840–1841*, przekład Feliksa Wrotnowskiego, uzupełniony i poprawiony uwagami autora, t. I-VII, Lwów 1900.

¹⁷⁹ W tym sensie nie jest „spadkobiercą Króla-Ducha”, którym Miciński we wcześniejszych dziełach był. Zob. H. Floryńska, *Spadkobiercy Króla-Ducha*, Wrocław 1976.

wizję Boskości stającej się, a nie metafizyczną Księgę Genezis czy okrutną makabreskę. U Micińskiego ostaje się pojęcie *Króla Ducha* jako wyobrażenie narodowej Jaźni, spętanej A. D. 1913 przez tępy materializm. Słowacki (trochę jak... Nietzsche) nie jest apostołem miłosierdzia. Miciński tymczasem opisuje scenę pojmania Rosjan, których udział Polaków mógłby „wystrzelać bez pardonu co do jednego”. Gdy chłopci chcą wrogów „zarąbać”, Xiądz błogosławi i uwalnia ofiary, kwitując wolę „tłumu” słowami: „To nie mówił Król Duch narodu”. Ale też nie tak objawia się *Król-Duch* Słowackiego..., gdzie spadające od miecza głowy odmierzają rytm postępu Ducha. Miciński nadto racjonalizuje świat Słowackiego, zamieniając wizyjny projekt metamorfóz bytu na społeczne i religijne idee. Z symboli wykuwa ideologie; z przygód wyobraźni czyni przygodę wyobraźni i rozumu. Słowacki funkcjonuje w *Xiędzu Fauście* jako uosobienie przemieniających dusze bohaterów, „lucyferycznych” wizji, ale raczej nie jako fundator ideału¹⁸⁰. Wprawdzie w aspekcie metafizycznym zastępuje Miciński „formę” Słowackiego „materią” a „Ducha” „Życiem”, ale w aspekcie teologicznym drogi pisarzy są odmienne: Słowacki to neoplatonik marzący o powrocie logosów-duchów w Logos-Boga, Miciński to immanentysta, piszący o „bezbrzeżach Boga, który obejmuje twórczość życia w ciągłym, nieustającym: *Stać się!*”¹⁸¹. Łatwo postrzec inspirację ewolucjonizmem *Genesis z Ducha*; obu pisarzy łączy też fascynacja „nadezłowieczeństwem geniuszów i świętych”. Z metafizyki genezyjskiej pozostał u Micińskiego Król Duch (ale: Narodu i Ludzkości), geniusz-apostoł (ale: Wiedzy, nie Poezji i Profecji) i cała masa obrazów, symboli, odgrywających nową rolę w ornamentyce *Xiędza Fausta*.

Badanie powieści Micińskiego w kontekście *Króla-Ducha* jest zadaniem trudnym i niebezpiecznym. Wynika to z nader złożonej struktury wyobraźniowej obu tych dzieł, ich skończenia (*Xiądz*, *Faust*), nieskończoności (fragmentaryczność, rhizomatyczność *Króla-Ducha*)¹⁸², nieprzystawalności czasem aparatu pojęciowo-symbolicznego. To samo słowo „duch” oznacza u Słowackiego i Micińskiego tak wiele, iż wyjątkowo trudno przeprowadzić analizę porównawczą (są tu i miejsca wspólne, i znaczenia osobne). By nie odchodzić daleko od tego słowa: „duch” ma przecież tak ogromną – dzięki filozofii, poezji, a nawet rodzącym się w XIX wieku ideologiom narodowym – potencję znaczeniową, że już pod koniec tego stulecia może być duchem (*Geist*) w rozumieniu monisty Haeckla¹⁸³, Duchem Świętym chrześcijaństwa, kulturą, ideą, duszą w znaczeniu teologicznym, czy duchem w rozumieniu spirytystów. Ale ta synteza znaczeń obecna jest już u Słowackiego. Jego Duch skupia w sobie nawet możliwości znaczeniowe Heglowskiego *Weltgeistu*¹⁸⁴.

Król-Duch jest więc – właśnie jako romantyczny cytat, spadek po tej epoce podłożem, na którym dokonuje się złożonych operacji resemantyzacyjnych. Nie wchodząc w

¹⁸⁰ T. Miciński, dz. cyt., s. 182: [Imogiena:] „Słowacki przenika mą duszę, gdy Heine działa na mózg”.

¹⁸¹ Tamże, s. 299.

¹⁸² Zob. M. Sokołowski, *Słowacki rhizomatyczny*, w: *Słowacki współczesny*, red. M. Troszyński, Warszawa 1999; M. Sokołowski, *Król Duch Juliusza Słowackiego a epopeja słowiańska*, Warszawa 2004, rozdział: „*Król-Duch*” a linie rozwojowe epiki, s. 56-101.

¹⁸³ Warto zwrócić uwagę, iż Ernst Haeckel w swej filozofii, będącej swoistą quasi-religijną apologią monizmu, powoływał się nie tylko na autorytet Lukrecjusza, Spinozy czy Kanta, z którym polemizował, lecz wyjątkowo często przywoływał też refleksję Goethego i Schillera. Zob. E. Haeckel, *Die Lebenswunder. Gemainverständliche Studien über Biologische Philosophie. Ergänzungsband zu dem Buch über Welträthsel*, Stuttgart 1905, s. 513-514.

¹⁸⁴ Słowacki, co ciekawe, czytał fragmenty dzieł Hegla, w których zainteresowało go pojęcie „Ducha”. Zob. J. Słowacki, *Raptularz 1843-1849*, opr., wstęp, indeksy M. Troszyński, Warszawa 1996, s. 44r, 174r.

szczególony, jego znaczeniu u Micińskiego rozciągałoby się między pojęciem opisującym głębie jaźni indywidualnej a zbiorowym jestestwem narodu lub ludzkości. Jako emanacja metafizycznej prezasady świata byłby on też zasadą łączącą fenomenalny i noumenalny biegun bytu. Ujęty modalnie okazałby się zarazem: realnością (w stanie załączkowym na poziomie narodu i spełnioną w geniuszach takich, jak Słowacki) i postulatem (jaźni indywidualnej i zbiorowej), a nawet byłby – funkcjonującą na prawach antywzoru opisującego ludzką rzeczywistość na początku XX stulecia – negatywnością: nieobecnością, stanowiącą swoiste *horrendum* ludzkiego rozwoju. W sposobie manifestowania się Król-Duch obejmowałby najwyższe wytwory zarówno kultury duchowej, jak i cywilizacji. Ukazany *sub specie* skali swego przejawiania się, manifestowałby się – raczej jako postulat, niż realność – w skali totalnej całego wszechświata, opisywałyby go symboliczne sygnifikatory skali (wszech-, makro-...), poziomu (sub-, meta-, nad-, pod-) i symboliczne kwantyfikatory ilości (każdy, wszyscy, on, jeden, romantyczne miliony).

Król-Duch – oglądany przez pryzmat osoby, jej psyche – jawiłby się zarazem jako intymna samowiedza i samoodczucie świętości, jak i spoiwo międzyludzkiej solidarności o ponadrasowym, ponadklasowym i ponadnarodowym, bo metafizycznym wymiarze. Taki Król-Duch byłby też, z punktu widzenia swej wiedzy, *gnosis* – dojrzałą, samoświadomą zasadą kreacji, której najniższy poziom stanowią reformy społeczne itp., wysoki aktywność kulturotwórcza czy literacka (powołanie artysty!)¹⁸⁵, a najwyższy aspekt wyraża się w wykuwaniu w bryle świata kosmicznego kościoła dla świętości i Boga. Reverssem tak pojętej zasady twórczej byłaby – niczym jej cień – uświadomiona „zasada śmierci”, jednostkowej de-kreacji, usensownionej podwójnie w perspektywie świata jako rodzącej się świątyni, i tajemniczej „istoty”, „zasady” metafizycznej o, jednak, w swym najgłębszym wymiarze, pozaświatowym charakterze. *Homo creator* Micińskiego przyjmowałby – właśnie dzięki mediacji zbiorowo-indywidualnej zasady, jaką jest Król-Duch – iż jest także jako *homo creatus*, a więc stworzoną istotą śmiertelną, skończoną, podlegającą prawom organizacji i dez-organizacji materii.

W sensie egzystencjalnym byłby Król-Duch – określmny to bez wielkich słów – wyobrażeniem, które daje ten niezbędny, by dźwigać życie, promyk nadziei, wiary, które pozwalają spojrzeć na bliźnich okiem miłości (a nie na przykład okiem „wilka”, okiem Hobbesowskiego człowieka-egoisty). To on wzniecałby – On, Król-Duch – ten twórczy żar, który pobudza i zagrzewa do pracy, pomnażającej wciąż sferę świętości i stwórczości. To trochę tak, jak w pięknym hymnie pneumatologicznym św. Efrema: „Ogień i Duch / był w łonie. / które Cię zrodziło. / Ogień i Duch/ był w rzece, / która Cię ochrzciła”¹⁸⁶. Kiedy jest ten Duch, jest ten Ogień, królewski ogień Króla-Ducha, zaś ludzkie „ja” wie, czemu jest, czemu musi tu przestać być, by było już wiecznie.

¹⁸⁵ Pojęcie Króla-Ducha ma też, jak sadzę, wymiar polemiczny: wobec materializmu, monizmu, ewolucjonizmu i prądów ustawiających na ołtarzy „kulturę” zamiast Boga. Tak czynił choćby E. Haeckel (*Die Lebenswunder*, dz. cyt., rozdział: *Lebenswerth der Menschenrassens*, s. 449), ukazując kulturę i rozum jako *differentia specifica* człowieczeństwa: „Das, was den Menschen so hoch über die Thiere, auch die nächst verwandten Säugethiere, erhebt, und was seinen Lebenswerthe unendlich erhöht, ist die Cultur, und die höhere Entwicklung der V e r n u n f t , die ihn zur Cultur befähigt” [podkr. – Autor].

¹⁸⁶ Św. Efrema, *Hymn o wierze*, w: *Wybrane pieśni i poematy syryjskie*, tł. W. Kania, Warszawa 1973, cyt. za: Y. M.-J. Congar OP, *Wierzę w Ducha Świętego. Rzeka życia płynie na Wschodzie i na Zachodzie* (AP 22, 1), t. III, przeł. L. Rutkowska, Warszawa 1996, s. 307. Być może zresztą – jak u Słowackiego – symbol Króla-Ducha ma coś wspólnego u Micińskiego nie tylko z Duchem Świętym

Należy też podjąć i ten trop, który wskazuje, iż:

(...) arcypoemat Słowackiego był traktowany przez autora *Nietoty* jako wzór dzieła totalnego i jako taki właśnie może być uznany za matrycę utworów w twórczości Micińskiego najbardziej pojemnych, gatunkowo oraz ideowo heterogenicznych i synkretycznych zarazem, czyli oczywiście powieści. Warto na koniec postawić pytanie – czy w swej strukturze i genealogii główne postaci powieści: mag Litwor i ksiądz Faust nie wskazują na wzorzec Słowackiego? Czyż nie są to postaci palingenetyczne – mag Litwor jako nowe wcielenie Jana Witkiewicza, zaś ksiądz Faust jako nowe wcielenie bohatera arcydramatu Goethego i... księdza Piotra z III części *Dziadów* (analogicznie: więzień, rewolucjonista Piotr byłby „palingenetycznym następcą Konrada”?)¹⁸⁷

To ważne sugestie. Domagające się także powiązania z koncepcjami wyobraźni „konwulsyjnej” Micińskiego i „pulsacyjnej” Słowackiego¹⁸⁸. Podług rozwijanych w naszej pracy koncepcji, i *Król-Duch*, i *Xiądz Faust* (symetria konstrukcji tytułów) należą do klasy dzieł, które nazywamy mitopejami, których ponadgatunkowym wyznacznikiem jest palingenetyczna koncepcja antropologiczna bohatera, oś inicjacyjno-indywidualna fabuły, symbolizm, procesy meta- i supramorfozy mitów oraz wielointerpretowalność szczególnego typu

Ksiądz Marka Słowackiego nie przywołał Miciński bezpośrednio. Jednak wydaje się, że i to dzieło patronuje powieści. Słowacki próbował w dramacie „pojednać” i zsyntetyzować mesjanizm żydowski i polski. Miciński uczynił jedną z głównych postaci Imogienę: córkę Żyda-polskiego patrioty i... chorwackiej „wojewodzianki spokrewnionej z rodem naszego króla Batorego” (*sic!*). To niezbyt odległe odbicie Judyty-Salomei z *Księdza Marka*, demonicznej *Żydówki*, która w końcu „podporządkowuje” się misji *Księdza*. Oto autoprezentacja Imogieny: „Włączyły się we mnie tragedje polska i żydowska. Wielką jest tragedia Polaków, ale cóż za porównanie do żydowskiej! Tych nie chcą widzieć na świecie, nikt nie chce mieć za braci!... przez publiczne głosowanie ludzkości byłiby w jednej chwili strąceni w niebyt. A ty [Piotrze – J. Ł.] choć nieświadomie – (...) lękasz się żydówki we mnie – Judyty, która tym czy innym sposobem zabija wodzów plemienia waleczniejszego! Nie jestem żydówką, jestem Archi-Polką... Matką przyszłego Człowieka”¹⁸⁹. Imogiena stanie się więc figurą człowieka uniwersalnego, oczyszczonego z praktycznych nacjonalizmów, heroldem „przemienienia ludów”. To myśli Słowackiego, lecz... odarte z mesjanizmu. *Ksiądz Marek* był taumaturgiem; *Xiądz Faust* będzie czynił cuda nauki, *Ksiądz Marek* i *Ksiądz Piotr* objawią się jako postaci duchowo ukształtowane; jażn *Xiądz Fausta* „wyrodzi się” na naszych oczach. Bez wątpienia inspirowały Micińskiego: symbolika bożonarodzeniowa w *Dziadów* części trzeciej i *Księdzu Marku* oraz zielonoświątkowa w *Księdzu Marku*¹⁹⁰. Ten ostatni – cier-

Kościola, ale i z archetypami kobiecości, czego nie odrzuca nawet prawowierna teologia. Por. J. Bolewski SJ, *Przed założeniem świata, rozmowa Artura Sporniaka*, „Tygodnik Powszechny” 7/17 II 2008, s. 11: „Natomiast, gdy mówimy o Ojcu i Synu, to trzeciej Osoby nie wystarcza nazwać Duchem, a jako najwłaściwsze imię pojawia się – Matka...”

¹⁸⁷ W. Gutowski, *Tadeusza Micińskiego dialog z „Królem-Duchem”*, dz. cyt., s. 241-245. W tymże tomie zob. P. Siemaszko, *Patron i prekursor. Słowacki a młodopolski symbolizm i ekspresjonizm* (s. 221-231); D. T. Lebioda, *Juliusz Słowacki i romantyczne apoteozy wieczności* (s. 278-286).

¹⁸⁸ W. Gutowski, *Tadeusza Micińskiego dialog...*, dz. cyt., s. 234. Por. D. T. Lebioda, *Słowacki – kosmogonia*, Bydgoszcz 2004 (o wyobraźni pulsującej).

¹⁸⁹ Tamże, s. 222.

¹⁹⁰ Bohaterowie *Xiędza Fausta* marzą o „maju ludzkości”; postaci *Księdza Marka* działają w mitycznej przestrzeni Sodomy i Gomory (stary świat), Golgoty (cierpienie), Betlejem (narodziny), Wieczernika i Nowej Jeruzalem.

pi, działa, czyni cuda – by pomrzeć jako święty. Również w *Xiędzu Fauście* narrator złoży w ofierze mistagoga, ocali jednakże Judytę-Imogienę¹⁹¹. Judyta Słowackiego, ochrzczona jako Salomea, zginie wzniciając oczyszczająco-przemieniający pożar. Toż samo dokona się w *Xiędzu Fauście* w ogniu wojny i rewolucji.

Irydion Krasińskiego pojawia się w kluczowym momencie powieści, gdy Piotr przeżywa chwile przełomu (rozdział *Tajemnicze miasto*). Analogie z dziełem autora *Ostatniego* są dość jasne: dynamiczna konstrukcja bohatera (od pogaństwa do chrztu), obecność wątku „miłosnego” i inicjacyjnego zarazem (Kornelia – Irydion, Imogiena – Piotr), antynomie celu i środków (szlachetny cel walki, ale podstęp jako środek i zemsta jako motywacja), obecność demonicznego uosobienia zła (Massynissa w *Irydionie*, ideologiczni ojcowie Piotra-rewolucjonisty). U Micińskiego kuszenie „Massynissy” to część dialektyki indywidualacyjnej, przekształceń, dorastania Piotra: „A tymczasem Mroków Zły Mściciel-Massynissa, już nieodpędzony jako był niegdyś – wiarą, że pod Krzyżem skupi się cała Polska w imię z Golgoty obiecaney wolności – Massynissa, myśliciel przemożny, brał młodzieńca pod wielkie czarne skrzydła (...). Z tym Duchem Mrocznej Wiedzy przymierze zawierał teraz Piotr – niby Irydion podejmujący nową sprawę w katakumbach naszego polskiego Rzymu”¹⁹².

I Krasiński, i Miciński piszą swe dzieła pod presją przełomu, gdy „już się ma pod koniec starożytnemu światu – wszystko, co w nim żyło, psuje się, rozprzega, szaleje – bogi i ludzie szaleją”¹⁹³. Niemniej – Miciński „szaleje erudycyjnie”, wyprowadzając swego herosa na „jasny” gościniec zarazem eschatologii, tajemnicy i utopii. Piotr rusza w świat czynu: „Ale olbrzymiość ciężaru da mu poczucie olbrzymości sił, które potrzebne są w Irydionie współczesnym”. „Syn tęczy”, Irydion Krasińskiego, zaprzeda duszę personifikacji historiozoficznego zła, by „dopełnić wiekuistej zemsty” zaraz z Massynissą. Metafizyczną klamrę zbawienia domyka u Krasińskiego Bóg-Chrystus. Piotr-Irydion to już mutacja postpozytywistyczna *self-made-mana*: heros-samoczyńca, bohater ludzkości i narodu, a nie Pankracy z *Nie-Boskiej komedii*, o której, co znamienne, Miciński woli milczeć. Samozbawca, *homo creator*¹⁹⁴, „most” Nietzschego na brzeg utopii nadczłowieczeństwa przekłada twórczą apokalipsę wojny, rewolucji nad ogień Sądu Ostatecznego i grozę Paruzji

Wolter. Najbardziej może szokująco zabrzmie włączenie do mitopeicznej konstrukcji pisarza *Kandyda czyli optymizmu* Woltera. Sceptyk z Ferney i Miciński? Ależ tak. Najogólniej rzecz ujmując, oba dzieła łączy sposób „prowadzenie” bohaterów przez pisarzy: pełen nieprawdopodobnych zbiegów okoliczności, zwrotów akcji, dziwnych, niezwykłych przygód. Pod tym względem blisko Micińskiemu do szkatułkowej kompozycji *Rękopisu znalezionego w Saragossie* Jana Potockiego¹⁹⁵ lub nawet pewnych

¹⁹¹ Imogiena także zapowiada swa rychłą śmierć (choroba).

¹⁹² T. Miciński, dz. cyt., s. 198.

¹⁹³ Z. Krasiński, *Irydion*, w: *Dzieła (Pisma Wybrane)*, układ i opr. L. Piwiński, przedmowa M. Kridl, Warszawa 1934, s. 79.

¹⁹⁴ Jeśli Konrad z III cz. *Dziadów* to figura *homo creator*, którą po Wielkiej Improwizacji Mickiewicz zastępuje figurą ewangelicznego pielgrzyma, to przemiana postaci Piotra tylko częściowo przypomina metanoję Konrada. U Micińskiego więcej „woli czynu”, „woli mocy” niż ewangelicznej ufności.

¹⁹⁵ Bohaterowie Woltera, Potockiego i Micińskiego przeżywają swe wtajemniczenia w istic światowej skali. Por. J. Ryba, „*Rękopis znaleziony w Saragossie*” Jana Potockiego: od plotki i potwarzy ku mistyfikacji, w: *Plotka. Wybór materiałów z VI Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literatu-*

rozwiązań *Henryka von Ofterdingen* Novalisa. Miciński przyznaje się do lektur „najostrzejszych stroniec Woltera”¹⁹⁶, czyniąc jednak z inicjalnych wojaży swych bohaterów szlak ku „świętyni Życia”. Wolter przeciwnie: pokpiwając z Leibnizowskiego przekonania o tym, że Bóg stworzył najlepszy z możliwych światów, każe postaciom powiastki dotrzeć do agnostycznej prawdy, iż są marionetkami w ręku może losu, a może bóstwa. Bo, jak wyjaśni leibnizianiście Panglossowi i Kandydowi „największy filozof w całej Turcji”: „Kiedy jego wysokość wysłała okręt do Egiptu, zali kłopotce się o to, czy myszy na statku mają wygodne pomieszczenie?”¹⁹⁷. Wolter kończy szaleńcze, absurdałne dzieje swych bohaterów ironią. Kandyd „ścigający po całym świecie swój ideał, ukochaną Kunegundę, odnajdzie ją w końcu – ku swej zgubie! – żywą. Nieziemska piękność z młodzieńczej miłości okaże się teraz „ideałem”, Kunegundą „o spalonej cerze, krwawych oczach, wyschłej piersi”¹⁹⁸. Finał powiastki – tak wieloznaczny¹⁹⁹ – ukazujący chwalebłą pracę, jak też poprawę bohaterów przypomina dziś karykaturę arkadii: „ale trzeba uprawiać nasz ogródek”²⁰⁰ – odparł Kandyd ripostując na uczone wywody Panglossa. Jeśli perypetie postaci Micińskiego przypominają gdzieś groteskowe dzieje Kandyda, to raczej przez przerysowanie, przesadną, bombastyczną manierę pisarza, obdarzającego wszystkie wydarzenia „duchowym”, nadzwyczajnym sensem. Schemat fabularny *Xiędza Fausta* w istocie przypomina Wolterowski model; sens wędrówki – wydaje się zupełnie odmienny.

A jednak Miciński musiał po prostu fascynować się Wolterem... Jako pisarzem stawiającym fundamentalne pytania: o teodyceę (*Poemat o zniszczeniu Lizbony*), barbarzyński fanatyzm (*Traktat o tolerancji*). Jeśli jest prawdą, że zmierzch Oświecenia przypieczętowało ostatecznie katastrofalne trzęsienie ziemi w Lizbonie w 1755 roku, gdy zginęło kilkadziesiąt tysięcy ludzi, to Wolter był zapewne tym pisarzem, który najmocniej wyraził przerażenie wyrastające ze świadomości, iż cudowna machina świata zgniotła, zmiądzzyła niewinne miasto: „Zło istnieje na ziemi – pisze Wolter do przyjaciół – i kpi ze mnie ten, kto mówi, że tysiąc nieszczęśliwców składa się na jakieś jedno szczęście. Tak. Zło istnieje”²⁰¹. Nie tylko w Naturze... Także w człowieku. Jeden z uczestników lizbońskiego spektaklu śmierci w obliczu „końca świata” czyni tak: „...pędzi niezwłocznie między ruiny, naraża się na śmierć, aby znaleźć nieco pieniędzy, znajduje je, zagarnia, upija się, po czym, jeszcze odurzony winem, kupuje uścisk pierwszej dziewczki spotykanej na gruzach domów pośród umierających i umarłych”²⁰². To, co już u Woltera brzmi okrutnie, Miciński – przeniósłszy do ginącej Messyny – zhiperbolizował, rozpiisał na obrazowe ciągi, opisujące potworność Natury i wyuzdanie, szaleństwo ludzi. Powracają teodyceiczne pytania: „Dla czego Bóg zniszczył Mesynę?”²⁰³.

rze UŚ, pod red. K. Uniłowskiego i C. K. Kędera, Katowice 1994, s.82: „Tłem przygód są przede wszystkim obszary Hiszpanii, Włoch, Malty, Meksyku, Ceuty, Egiptu oraz Palestyny; niektóre sceny rozgrywają się we Francji, Austrii, Belgii i Portugalii”. U Micińskiego geograficzne „rozstrzelenie” jest jeszcze większe!

¹⁹⁶ T. Miciński, dz. cyt., s. 177.

¹⁹⁷ Wolter, *Kandyd*, w: *Powiastki filozoficzne*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1971, s. 210.

¹⁹⁸ Tamże, s. 207.

¹⁹⁹ Przegląd rozmaitych interpretacji finału *Kandyda*, w: Z. Sinko, *Powiastka w oświeceniu stanisławowskim*, Wrocław 1982, s. 135-144.

²⁰⁰ Wolter, dz. cyt., s. 212.

²⁰¹ Cyt. za: B. Urbankowski, *Mysł romantyczna*, Warszawa 1979, s. 32.

²⁰² Wolter, dz. cyt., s. 123

²⁰³ T. Miciński, dz. cyt., s. 149.

XVIII i XIX wiek to czas odkrywania ruin Pompei i Herkulanum, ginie Lizbona – Miciński zna katastrofę Messyny i klęskę tworu ludzkiej pychy Titanika²⁰⁴. Wolter, choć pełen pasji i ironii, nie ustrzegł się sceptycyzmu, co wytknął mu także Miciński. Nie ustrzegł się minimalizmu, przerażenia, jak pisał, „wściekłą duszą” ludzi opętanych przez fanatyzm²⁰⁵. Miciński, czytelnik tych samych lub podobnych katastroficznych tekstów historii, obrał drogę inną. Wprawdzie w tym kotle, w bestiarium natury świadomość, „ja” człowieka naraża się wciąż na zgubę, na nonsensowną śmierć w tyglu katastrof i przypadku, lecz przecież wszyscy możemy najpierw zstąpić pod powierzchnię świadomości, w głąb jaźni, by ujrzeć tam inny, duchowy sens egzystencji, zmagają z bezmyślną przyrodą, z naturą w nas, z instynktami. Potem... już wiemy. Z chaosu zbudujemy Eden. Utopia? Tak, W pewnym przewrotnym sensie jest Miciński dziedzicem XVIII-wiecznych myślicieli, jak d’Holbach, jak młody Wolter, marzących o poprawie natury, o przyrodzonej dobroci natury ludzkiej²⁰⁶. Wierzących w błogosławiony wpływ oświeconej pedagogii. Oczywiście czytelnikiem tych samych książek był także Johann Wolfgang Goethe.

*

Przedstawiony układ mitycznych komponentów powieści nie może sobie rościć prawa do ostateczności. Utwór taki, jak *Xiędz Faust* zmusza nie tylko czytelnika, ale i interpretatora do samodzielnych „przesunięć” akcentów w architektonice mitycznej dzieła. Nie dotyczy to raczej pierwszorzędných elementów, jak faustyzm, lucyferyzm, prometeizm, *Dziady*, lecz już o miejsce i funkcje *Księdza Marka*, *Irydiona*, zoroastryzmu, *Kandyda* można się spierać. Równie dobrze miejsce któregoś z nich zajęłaby kabała, mit orficki. Przy takiej *nadekspansji znaczeń*, z jaką mamy do czynienia w *Xiędzu Fauście*, spotkanie z tekstem staje się nieuchronnie aktem stwórczej konstrukcji, zakładając, iż czytelnik dysponuje bodaj fragmentem pisarskiej erudycji²⁰⁷.

Nie wszystko wszak okazuje się przypadkiem. Prometeusz („wybiegający myślą w przyszłość”), Lucyfer („niosący światłość”), Aryjczyk („piękny”), Irydion („syn tęczy”), Konrad i Książ Piotr, Książ Marek i Judyta, Król-Duch, Edyp, Aryman i Ormuzd to skryte twarze tych samych postaci. Miciński ma skłonność do mitów, których cechą jest **wewnętrzne zdualizowanie**, „nocne” i „mocne” rozszczepienie na pierwiastek zła i dobra, tak by w procesie przemian zło zintegrowało się z Psyche bohaterów. Massynisa musi więc kusić Irydiona, Lucyfer kusić Xiędza Fausta, Aryman walczyć z Ormuzdem

²⁰⁴ Pisząc ten szkic zza horyzontu 2007 roku mogliśmy już wspomnieć i snuć refleksje o trzęsieniu ziemi, które zniszczyło Asyż, miasto św. Franciszka – postać niezbyt docenianą w *Xiędzu Fauście*.

²⁰⁵ Wolter, *Traktat o tolerancji napisany z powodu śmierci Jana Calasa*, przeł. Z. Ryłko i A. Sowiński, Warszawa 1988, s. 164.

²⁰⁶ Wiara we „wspólne wszystkim ludziom pojęcia dobra i zła”, w prawo naturalne wiodła czasem Woltera na niebezpieczne ścieżki. Zob. Wolter, *Elementy filozofii Newtona*, przeł. H. Konczewska, Warszawa 1956, s. 34-35: „Prawo naturalne nie jest niczym innym niż tym prawem, które jest znane w całym świecie: czyni drugiemu, co chciałbyś, by tobie czyniono; a przecież barbarzyńca, który zabija ojca, aby go ocalić od wroga i który go grzebie w swym łonie z obawy, aby żołądek wroga nie stał się jego grobem, życzy sobie, aby syn jego postąpił z nim tak samo w podobnych okolicznościach” – ta pochwała kanibalizmu nie zabrzmiałaby już u Micińskiego, pisarza, który wie, iż wszelkie akty bestialstwa są też nieobce „cywilizowanym” Europejczykom XX wieku.

²⁰⁷ Kwestią sporną pozostaje chyba możliwość lektury powieści przez czytelnika nie posiadającego erudycyjnego przygotowania w ogóle...? Z drugiej strony akt lektury uwzględniający ewentualne przypisy (kilkaset przypisów przynajmniej...) byłby czymś nie do zniesienia.

etc. Wbrew manichejskiej czy chrześcijańskiej tradycji ta walka odwiecznie ścierających się pierwiastków nie kończy się u Micińskiego jednorazowym zwycięstwem Dobra. Przeciwnie – dialektyka sprzeczności ma u poety sens ontologiczny (być jest walką, stający się bóg jest walką) oraz znaczenie antropologiczne (doskonalenie się, indywidualizacja, osiąganie doskonałości to długotrwała psychomachia). Blisko tu do myśli C. G. Junga: „Dla świadomości obdarzonej zdolnością refleksji wiara w Boga jako *summum bonum* jest nie do przyjęcia”²⁰⁸. Dla Micińskiego także, podobnie jak zda się wątpliwą radykalna transcendencja Absolutu.

Wskażmy na trzeci poziom erudycyjnych modyfikacji mitu faustycznego w powieści. W *Xiędzu Fauście* obrasta on kontekstami, staje się elementem erudycyjnego karnawału. *Faust* Marlowe’a czy Goethego to także, jak głosi XVI-wieczna opinia Joachima Camerariusza, postać wielowymiarowa: „Faust jest lekarzem jak Paracelsus, astrologiem jak Nostradamus, mistykiem jak Tauler, magiem jak Orfeusz, matematykiem jak Pitagoras, lingwistą jak Reuchlin, znawcą kobiet jak Boccaccio i znawcą ludzi jak Marcin Luter”²⁰⁹. Jednakowoż *personae dramatis* Marlowe’a i Goethego sarkają na poznawczą anemię teologii, medycyny, prawa, ironicznie chłoszcząc luminarzy nauki: Arystotelesa, Galena, Justyniana, Hieronima. Xiądz Faust nie zna tej wstrzemięźliwości, dystansu w prawieniu uczonych baśni. Czyta wszystko z wszystkich dziedzin nauki, a dialogiczne spięcia między postaciami służą popisom erudycji. Tak skonstruowanym, by wyobraźnia czytelnika „skakała” między biegunami szokująco czasem odległych dziedzin: mitologii, nauki, parapsychologii, filozofii, mistyki, dewiacji seksualnych, malarstwa i religioznawstwa (etc.). W istocie mamy do czynienia zarówno z metodą mitycznej *inkrustacji* tekstu powieści²¹⁰, jak i z tym, co można by uznać za stałą cechę wyobraźni poety, którą określilibyśmy jako *amor ornamenti*, przywiązanie do erudycyjnego ornamentu, chęć tworzenia atmosfery intelektualnej kompetencji w rozstrzyganiu najbardziej generalnych pytań ontologii i epistemologii. Efekt bywa odwrotny: czytelnik postrzega raczej scjentystyczną bufonadę czy – gdy popis jest już zbyt ostentacyjny – błazenadę, a nawet kicz.

Niemniej i erudycja, ten, zdaniem wielu krytyków Micińskiego, najbardziej odpychający od dzieła element jego wyobraźni, nie jest u pisarza polem chaotycznych przywołań. Przeciwnie – nawiązania występują tu w rozmaitych układach i funkcjach, które wolno by określić jako figury erudycji²¹¹. Wśród nich wymieńmy: enumeracje (wyliczenie dzieł itp.), cytaty, kontrastowe zestawienia, porównania, metaforyzacje problemów intelektualnych w przedstawieniach ikonograficznych. By nieszlachetny metal socjalistycznej duszy Więźnia Piotra uległ transmutacji w złoty kruszec nowej duchowości, musi on wchłonąć i przetworzyć w sobie nie tylko pisma Sorela czy Marksa, lecz całą tradycję kultury światowej. Ulubionym wyobrażeniem synkretycznej kultury była dla Micińskiego starożytna Aleksandria. *Xiądz Faust* to Aleksandria mitów i kultur przywołanych w erudycyjnym pędzie. Spacerując czasem jej gościńcami nietrudno zagubić się w zgiełku wielu, zbyt wielu głosów. Owe „figury erudycji” zdają się być składnikami

²⁰⁸ C. G. Jung, *Odpowiedź Hiobowi*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1995, s. 112.

²⁰⁹ Cyt. za: M. Janion, *Wobec zła*, Chotomów 1989, s. 158-159.

²¹⁰ Zob. H. Markiewicz, dz. cyt., s. 58. Autor pisze o „inkrustacji mitycznej – lokalnym wprowadzeniu motywu mitycznego do utworu o niezwiązanej z mitem tematyce”. Nam chodzi o inkrustację erudycyjną, która odgrywa drugoplanową rolę w dialogicznej strukturze powieści, przy czym „erudycyjność” obejmuje także mitologiczny plan dzieła.

²¹¹ Będą owe „figury erudycji” tematem odrębnego szkicu (może).

wszelkich przerosłych, kryzysowych, przeżywających przełom – jak Aleksandria, jak kultura XIX-wieczna – cywilizacji. Jako zaś elementy dzieła służą tworzeniu w tyglu „bitwy pojęć” (rozdział XIX *Xiędza Fausta*) ideologicznych, religijnych bądź utopistycznych kontrpropozycji dla ustępującego paradygmatu kultury.

VI. Poziom *supra*→*morphosis*. Odbicie i nawrót

W jakimś sensie na wskazanym – subiektywnym, co podkreślam – zestawie mitycznych substratów powieści moglibyśmy poprzestać. Jeśli czytelnik osiągnie poziom zaawansowania lektury w stopniu takim, iż bez znużenia i z uwagą odczyta partie końcowe powieści, zauważy jednak: (1.) że nagromadzenie mitycznych i *quasi*-, para- neomitologicznych składników jest tam wielkie i jakoś deprymujące, każe tym samym już od początku dokonywać selekcji, nie sposób bowiem skupiać się na całym materiale erudycyjnym tekstu; (2.) że w *Xiędzu Fauscie* trwa coś, co nazwalibyśmy wielkim *agonem mitów*, sporem wiar, religii, postaw lub nawet nie polityczną, ale metafizyczną „wojną mitologiczną”²¹²; (3.) że w końcowych rozdziałach dzieła pewne szeregi mitów wysuwają się przed inne; należy tu mit faustyczny, prometejski czy lucyferyczny, ale też takie, o których w ogóle tu nie wspominaliśmy; (4.) że świat imaginacyjny Mi-cińskiego ma swych bohaterów i antyherosów w świecie mitów; niektóre wyobrażenia o świecie, częściej te XIX-wieczne, z kręgu pozytywizmu, „światopoglądu naukowego”, który „mógł zostać wytworzony i intronizowany tylko na gruncie kultury druku – z jej dominacją linearyzmu, kazualizmu, intelektualizmu, uniformizmu”²¹³, są nieodzowną, ale bezustannie kontestowaną fundamentalną warstwą nowoczesności XIX-wiecznej. Są one postrzegane jako neomitologiczne wytwory, z gruntu fałszywe, ale świetnie pełniące funkcje eksplikatywne wobec świata; bez nich jednak nie byłoby Wielkiego Sporu.

Konstrukcjom supramorficznym właściwy jest osobliwy typ dualizmu: z jednej strony wartościują one przyswojony materiał mityczny według ostrego wzorca „dobre – złe”, z drugiej jednak przejmują pewne elementy dezawuowanych konstrukcji paramitycznych, takich jak materializm, ale nadają im w konsekwencji zupełnie inny, ponadmaterialistyczny sens. Nie absolutyzują wykluczenia, ale z pewną chytrą włączają elementy odrzucanych konstrukcji myślowych. Dzieje się tak między innymi dlatego, iż w XIX czy XX wieku nie sposób już polemizować z niektórymi ustaleniami nauki, wiedzą, choćby medyczną.

Na tej – na przykład – zasadzie spirytualista Stanisław Breyer, lekarz, pionier przyrodolecznictwa, kwestionował w imię własnej „Filozofii Mocy Twórczej” orzeczenia na temat istoty życia, zawarte w podręczniku Henryka Nusbauma (1849–1937) zatytułowanym *Filozofia Medycyny*, istotnie jakby rodem z XVIII-wiecznego traktatu *Człowiek-maszyna* Juliana de La Mettriego, z tezą, iż: „Całokształt zjawiska życia na ziemi jest *m e c h a n i z m e m*, którego *f i z y c z n o - c h e m i c z n e m* zadaniem jest: przemiana materji”²¹⁴.

²¹² Pożyczam tę celną a prostą formułę: Z. Krasnodębski, *Wojna mitologiczna*, „Wprost” 26 XII 2007, nr 51/52, s. 55: [o micie w polityce]: „Mity nie są nieprawdziwymi opowiadaniem, lecz tylko kondensują i upraszczają. Są koniecznym skrótem, zagęszczają historię. Służą legitymizacji władzy, definiują zobowiązania, wyrażają wartości, nadzieje, nadają sens zbiorowym wysiłkom. Dzięki swej naturze mogą mobilizować do działań zbiorowych, stabilizują wspólnoty polityczne, strukturyzują historię.”

²¹³ A. Mencwel, *Ziemiańska wtórna oralność*, w: tegoż, *Wyobrażenia antropologiczne. Próby i studia*, Warszawa 2006, s. 104.

²¹⁴ H. Nusbaum, *Filozofia Medycyny*, Poznań 1926, s. 107, cyt. za: S. Breyer, *Religja absolutna, czyli polska filozofia religijna w nowym oświeceniu*, Kraków 1927, s. 84. Urodzony w 1873 roku Breyer

W powieści Micińskiego tę właśnie tego typu tezy stanowią płaszczyznę odbicia dla myśli nacechowanej metafizycznie.

Rozumiejąc, iż można czytać te powieść w oparciu o dwa fundamenty intelektualne wytluszczone w tytule: mit faustyczny i ideę kapłaństwa, nie mogą zarazem pominąć faktu, iż w mym czytaniu istotna jest szersza paleta zjawisk. Złożona jak mało gdzie supramorfoza – wznoszenie piętrowej konstrukcji, na szczycie której tkwią mit faustyczny, chrystusowy lucyferyzm (mityczna kontaminacja/synteza), prometeizm i kilka mitów genetycznie związanych z literaturą XIX-wieczną – polega na wyniesieniu tych uprzywilejowanych składników, ich ekspozycji na fundamencie dziesiątków mitów niższego rzędu. Bez nich jednak ów proces nigdy by nie zaszedł, mielibyśmy metamorfozę mitu lub kilku mitów. Mity literackie, jak faustyzm, zmieniłyby się w prosty sposób w mity trzeciego stopnia. Goethe wykorzystuje więc już literacko opracowany mit Fausta, a mit Goethego przetwarza w jakiś meta-metamit już sam Miciński. Tak, ten proces zachodzi. Ale do linearnego przeobrażenia mitu dochodzi tu proces czwartego czy może aż piątego stopnia²¹⁵, szeregu resemantyzacji mitu pierwotnego: oparcie metamorfozy mitu faustycznego na metamorfozach kilkudziesięciu ingrediencji mitologicznych różnego typu. Mity składowe – tu ruch jest dwukierunkowy – ulegają zatem w strukturze narracji powieści inicjacyjnej metamorfozom, zmieniają się niejako linearno-horyzontalnie i jednocześnie ulegają wertykalizacji, neosemantyzacji przez pod- i o-budowanie ich innymi mitami. To proces niebywale złożony. O ile autor, pisarz *już wie*, co pragnie przekazać, o tyle odbiorca musi się mierzyć z całym przeogromnym materiałem, który stanowi także pisarską argumentację za metafizyczną myślą, za ideą dzieła.

By i moja własna wizja powieści była pełniejsza, w skrócie przywołuję inne części składowe owej konstrukcji...

I. N a u k a . Nauka pojawia się – zgodnie z procesem owego dwójwartościowania, które zarazem odrzuca całość mitu, a przejmuje, odkrawa jego części, płaszczyzny, sensy – w roli ambiwalentnej; jest w powieści zarazem mitem i antymitem. Jako mit w swych najgłębszych osiągnięciach – typu: odkrycie radu – stanowi grunt metafizyki. Jako postpozytywistyczny anachronizm zostaje zakwestionowana z całą mocą, gdy rości sobie prawo do ostatecznych orzeczeń o naturze świata i kreowania tzw. światopoglądu naukowego czy materialistycznego. Znac tu już także lęki wynikające z jej przewidywanych możliwości niszczycielskich (cień dystopii *Wyspy doktora Moreau* Wellsa lub

to autor m. in. prac: *Z pogranicza zaświatów* (Kraków 1922), *Z rozmyślań lekarza. Problemy życia pozagrobowego. Z filozofii wszechświata* (Kraków 1925), *List ojca do syna o szkodliwości palenia tytoniu* (Kraków 1913), *Leczenie raka środkami przyrodniczymi* (Kraków 1937), *Nowego lekarza domowego* (Kraków 1926) o „leczeniu wszelkich chorób ziołami i środkami domowymi”, jak też wstępu do książki Janiny Breyerowej *Jarska kuchnia witaminowa* (Kraków 1927), reklamowanej hasłem: „Przez kuchnię do odrodzenia! Główną przyczyną współczesnego zwyrodnienia jest pożywienie pozbawione witamin!” (sic!). S. Breyer wydał też (Kraków 1909) prace: *Leczenie hypnozą i usuwanie wad psychicznych*; *Leczenie metodą homeopatyczną i emanacją radu*; *Duch a zdrowie*; *Najbliższa przyszłość medycyny*. Także bohater *Xiędza Fausta* zajmuje się medycyną: „Ksiądz zajmował się badaniem choroby raka” (s. 31).

²¹⁵ Jeśli uwzględnić: 1) historycznego Fausta, 2) ludową legendę i *Volksbücher* faustyczne; 3) literackie, wysokie wizje faustyizmu przed Goethem; 4) *Fausta* Goethego; 5) metamorfozy faustyizmu Goethego po jego *Fauście* u polskich i europejskich twórców, to *Xiędz Faust* jest szóstym stopniem, metamorfozą metamorfoz mitu.

Straszego wynalazcy Verne'a i jego „straszego wynalazku”²¹⁶. Jest to ten sam krąg wstrzeźliwości wobec postaw wyrażających postęp, jakie w XIX wieku sygnalizował katastroficzny wiersz *Mord elektrycznym prądem się rozpostrze...* Krasieńskiego czy makabryczny, uzurpatorski prometeizm *Frankensteina czyli nowego Prometeusza* Mary Shelly, z jego roszczeniami do człowiekobóstwa i epistemologicznym radykalizmem: „Dążyłem – mówi Victor Frankenstein – do poznania tajemnic nieba i ziemi”²¹⁷. Ale to dążenie prowadzi już nie do mrocznej czy nawet ironiczno-tragicznej wiktorii naukowca, jak w XIX-wiecznych antyutopiach, lecz do pychy, wywoływanej na masową skalę przez XX-wieczną naukę, do eskalowania tej spłaszczonej i bezdusznej wizji świata, opartej na: materializmie, ewolucjonizmie w duchu Darwina i Haeckla²¹⁸, pragmatyzmie i hedonizmie (też: eudajmonizmie), wiodących do „socjologizacji” obrazu człowieka i jego „psychologizacji”. Zaś wiodących w końcu do takich metafizycznie „wysuszonych” wizji człowieka, społeczeństwa i świata, których nosicielem jest w powieści Piotrowolucjonista, dziedzic utopizmu od czasów Tomasza Morusa i Tommaso Campanelli, spadkobierca anarchizmów Kropotkina, Bakunina czy Proudhona’a, a dalej Marksa, marksizmu, anarchizmu, anarchosyndykalizmu, progresizmów nowszej daty i wszystkich pokrewnych „-izmów”, z socjalizmem włącznie.

Nieprzypadkowo cykl opowieści ironicznie kontestujących osiągnięcia nauki i stosunek do niej człowieka Antoni Lange poprzedza przedmową polemiczną wobec Well-sowskiej utopii *Ludzie jak bogowie* (1923, przekład: Warszawa 1928): „Widzimy tu [w Langego *Mirandzie*], że dopóki człowiek jest półczłowiekiem, jak to mamy po dzień dzisiejszy, dopóty nie nadejdzie *regnum humanum*. Potrzebna jest przemiana dwoista człowieka: przemiana psychologiczna (...) i przemiana techniki, doprowadzonej do wy-żyn ostatecznych...”²¹⁹. Tyle wiedział Lange już po I wojnie światowej, zachwalając swą przeciw *Citta del Sole* Campanelli skierowaną utopię. Miciński jest zwyczajnie dosadniejszy: „I jeśli ja, ksiądz Faust, domniemany mędrzec, szanowany przez Akademię uczonej – jestem tylko ośleciem, które kazał zawołać Duch Najwyższy, abym go powiózł – jestem gotów”²²⁰. Faust-ośle w zaprzęgu metafizycznym Boga – nie można było mocniej spoliczkować faustyzmu Goethego.

Pisarz polski nie wierzy naiwnie temu, co się nazywa „propagandą” nauki, a co przybiera od XIX do XXI wieku kuriozalne kształty hucznych proklamacji uczonych, iż i wczoraj, i dziś wykradli rzekomemu Bogu kolejne tajemnice stworzenia, a jutro... jutro

²¹⁶ Zob. J. K. Palczewski, *Wstęp*, do: H. G. Wells, *Wehikul czasu*, przeł. F. Wermiński, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1985, BN II, nr 216, s. XVIII-XXI (o „niewysłowionym bez-sensie wszystkiego, co działo się na wyspie...”). Zbawicielską katastrofą kończy się dzieło Julesa Verne'a: tegoż, *Straszny wynalazca*, przeł. K. Bobrowska, Gdynia 1991, s. 128: „W poczuciu swej winy rzucił się w głąb pieczary, dotarł do składu materiałów wybuchowych i zanim zdołano mu przeszkodzić, wywołał wybuch niszczący Back-Cup”.

²¹⁷ M. Shelley, *Frankenstein czyli nowy Prometeusz*, przeł. H. Goldmann, Poznań 1958, s. 45. Jako komentarz zob. rozprawę: J. Kamionowski, *I ty zostaniesz Frankensteinem! „Frankenstein” Mary Shelly w interpretacji psychoanalitycznej, feministycznej i marksistowskiej*, w: *Edukacja dla przyszłości*, t. II, red. J. F. Nosowicz, Białystok 2005, s. 11-24.

²¹⁸ Zob. też: A. Urbanek, *Czego dowiadujemy się z teczek Karola Darwina*, „Nauka. Kwartalnik” 2/2006.

²¹⁹ A. Lange, *Przedmowa do wydania drugiego „W czwartym wymiarze”* (Częstochowa 1925), w: tegoż, *Miranda i inne opowiadania*, wybór i opr. M. S. Nowowiejski, postłowie A. Niewiadomski, Warszawa 1987, s. 6-7.

²²⁰ T. Miciński, *Xiądz Faust*, s. 327.

już czeka świat nieśmiertelność. „Bombastyczna >medializacja<”²²¹ wyników prac naukowych, ich żurnalistyczna prymitywizacja i w końcu trywializacja to jakby socjologiczny aspekt tego samego zjawiska, czyli przyjęcia za wystarczającą materialistycznej hipotezy rzeczywistości. Tę hipotezę i taką naukę, która się na niej wspiera, oferując wizje zsocjalizowanego i skulturalizowanego „małpoluda”, Miciński odrzuca. Nauka – tak, materia – tak, ale wpisane w metafizyczną ramę, powiada.

Czwarty wymiar. Im bliżej końca powieści, tym mocniej uświadamiamy sobie, iż pojęcie „czwartego wymiaru” można by uczynić w ogóle kluczem interpretacyjnym. Mag Gaspara wygłasza nawet całą orację do dworzan o czwartym wymiarze „wewnątrz nas” (s. 337). Chodzi w niej o otwarcie, uprzytomnienie owej nadrzeczywistości, obecnej już tu, w tej naszej rzeczywistości trzech wymiarów. Czwarty wymiar = wymiar fizyczny, ale zarazem otwierający na metafizykę. Tyle zdaje się mówić pisarz. Tymczasem pojęcie to funkcjonuje w różnych znaczeniach, zakresach: między jeszcze genetycznie XVIII- i XIX-wiecznym spirytyzmem i spirytualizmem (alchemia, iluminizm, mesmeryzm, hermetyzm, filozofie Absolutu, elementy myśli masońskiej, spirytualistyczny ewolucjonizm Słowackiego, towianizm)²²² a XIX- i XX-wieczną myślą Maeterlincka, jego refleksją nad „widziadłami i halucynacjami wróżebnymi oraz duchami pokutującymi” czy „psychometrią” i „poznaniem przyszłości”²²³, dalej refleksją Juliana Ochorowicza nad relacjami duszy i mózgu, wreszcie „zjawiskami mimedianicznymi”²²⁴.

Czwarty wymiar – jako pojęcie – funkcjonuje też między biegunem prawdy naukowej z zakresu fizyki, geometrii i matematyki, jak u Wellsa w *Wehikule czasu*²²⁵, także u Micińskiego, gdy pisze o promieniotwórczości, a metafizyką w typie *Filozofii wieczystej* Aldousa Huxleya czy w wydaniu rodzimego „monizmu substancjalnego” Breyera, gdzie twórczość, kreatywność od poziomu psyche do wymiaru kosmicznego i boskiego jest zasadą naczelną. Jakże tu – u Breyera – blisko do myśli Micińskiego: „Cały Wszechświat wyłania się ustawicznie z Wszechobejmującej Istoty”, by potem „właniać się”, czyli „powracać do swego źródła”²²⁶. Albo taka myśl: „Bóg jest stwórcą twórców”, a co z tego wynika: „Religia absolutna oprzeć się musi zarówno na myśli, jak i na uczuciu, na wiedzy i na wierze, czyli intuicji i pokierować czynem”²²⁷. Tu by się podpisał autor *Wity*.

²²¹ Wyrażenie z artykułu *Magia i nauka* Andrzeja Mencwela, w: tegoż *Wyobrażenia antropologiczne*, dz. cyt., s. 416.

²²² Zob. J. Ujejski, *Król Nowego Izraela. Kartka z dziejów mistyki wieku oświeceniowego*, Warszawa 1924; por. M. Giergielewicz, *Mickiewicz, nekromancja i >bukiet filozoficzny<*, w: tegoż *Studia i spotkania literackie*, Warszawa 1983, s. 7-18; kiedy wspominam o masonerii, mam na myśli jej odłam angielski, przyjmujący istnienie Boga, Wielkiego Architekta Wszechświata. Zob. L. Hass, *Warszawski mistyk na skale europejską – człowiek sprzeczności epoki Oświecenia (Jean Luc Louis de Toux de Solvert)*, „Wiek Oświecenia” nr 4, Warszawa 1984, s. 95-120.

²²³ M. Maeterlinck, *Gość nieznanym*, przeł. F. Mirandola, Warszawa 1993. Pierwodruk jako *The Unknown Guest* – 1919 rok, wyd. polskie: Lwów – Poznań 1925.

²²⁴ J. Ochorowicz, *Zjawiska mediumiczne*, Warszawa 1992, pierwodruk 1893; *Duch i mózg. Studium psycho-fizjologiczne*, Warszawa 1872, s. 110: „Zatem obok pojęcia siły psychicznej stają pojęcia innych sił. Jak jedno, tak i drugie musimy przeciwstawiać materyi.”

²²⁵ Zob. H. G. Wells, *Wehikul czasu*, dz. cyt., s. 4: „W rzeczywistości istnieją cztery wymiary: trzy, które nazywamy trzema płaszczyznami przestrzeni, i czwarty – czas”.

²²⁶ S. Breyer, *Religia absolutna...*, dz. cyt., s. 36.

²²⁷ Tamże, s. 37-38.

Trzeci zakres „czwartego wymiaru” określa jego horyzont znaczeniowy między biegunem przeszłości a przyszłości, stąd idea podróży w czasie i projekcje futurologiczne. Powiedzmy od razu: Miciński zalicza te właśnie formy odczytania „czwartego wymiaru” do eskapizmów. *Hic et nunc*, tu i teraz Roku Pańskiego 1913 zarówno przeszłość, jak i przyszłość spełniają się w teraźniejszości. Przeszłość, o ile potrafimy nadać jej znaczenie i sens, zaś przyszłość, o tyle, o ile już teraz ukierunkowujemy, kształtujemy jej obraz jako „bogokreatorzy” i „bogonoścy”, wykuwający w skale imię Boga. Miciński dezawuuje też czwarty wymiar na poziomie, który z jednej strony określają naiwny, choć szczery okultyzm tudzież spirytyzm, z drugiej zaś zamieniają go w prasową sensację takie oszustwa metafizycznych hochsztaplerów, jak słynne konie elberfeldzkie, rozwiązujące zadania matematyczne, czy różne media i wirujące stoliki²²⁸. I choć okultyzm w tej wulgarnej wersji podważyła I wojna światowa, a Maeterlinck przyznawał, iż: „W istocie, nie wytrzymała straszliwej próby część, rzecz można, legendarna, oparta na wyobraźni i fantazji, a więc wszystko to, co dotyczy przepowiadania przyszłości, astrologii, talizmanów, oczarowania, działania na odległość itp.”²²⁹, to jednak w tym samym czasie kształtowały się nurty jeszcze prymitywniejsze, które legną u podstaw aryjskiej mitologii nazizmu, takie jak ariozofia Guido von Lista (1848–1919) czy „volkistowski okultyzm” Jörga Lanz von Liebenfelsa (1874–1954) i rozmaitych Zakonów Germanów, Zakonu Neotemplariuszy, Towarzystwa Thule²³⁰. Antynaukową, okultystyczną hucpę, podszytą rasizmem i megalomańskim ariocentryzmem – to wszystko Miciński odczuwał ze wstrętem właściwym człowiekowi o pansynkretycznej i ekumenicznej wyobraźni: Ariowie jako mit etnogenetyczny i typ duchowości – owszem, tak, ale już nie jako „balałutne pseudo-okultystyczne ogłupianie mas”²³¹.

Z przenikliwością dostrzegła to Anna Zahorska, dowodząc, iż choć „Poeta obłąkał się w labiryncie różnych wiar, w ornamentyce swych pałaców bizantyjskich, w wizjach kosmicznych i realnej krwi i błocie ziemi”, to przecież: „Tylko ta różnica między nim a futurystami, że ci mechanizowali nawet duszę, a on u d u c h a w i a ł n a w e t m a s z y n ę”²³². Czwarty wymiar Micińskiego, podważając „bezskrzydły racjonalizm lub gmeranie eksperymentalne wiedzy oficjalnej”, jak wydobyła to w recenzji powieści też sama Savitri (Zahorska), nie jest przy tym eskapistycznym zaświatem, to „byt realny”, „lecz byt ten jest skąpany w szafirze wieczności i świeci nad nim jasne słońce bogini Żywi”²³³.

Ma ów wymiar właściwie trzy pola prezentacji: *psyche* jako głębiny poziom jaźni, naturę jako dominium ducha, manifestującego się przez nieznanne siły, promienie etc., dzieje jako sferę nie Opaczności, lecz Opatrzności.

M i s t y k a . Miciński nie jest mistykiem. Mistykę odrzuca w powieści jako zasadę i cel indywidualnego czy zbiorowego istnienia, oderwanie od życia i świata, od tych „warsztatów” człowieka kreatora. Na specjalną naganę zasługują: pasywistyczno-kon-

²²⁸ Zob. P. D. Uspienski, *Czwarty wymiar. Przegląd ważniejszych teorii i prób zbadania dziedziny niemierzalnego*, przeł. H. Prosnak, Gdańsk 2001.

²²⁹ M. Maeterlinck, *Gość nieznany*, dz. cyt., *Przedmowa*, s. 5.

²³⁰ M. Perlikiewicz, *Austriacko-niemiecka ariozofia...*, dz. cyt., s. 193. Rozwinięcie w: N. Goodrick-Clarke, *Okultystyczne źródła nazizmu. Tajne kultury aryjskie oraz ich wpływ na ideologię nazistowską. Ariozofie z Austrii i Niemiec 1890–1935*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 2001.

²³¹ T. Miciński, dz. cyt., s. 301.

²³² A. Zahorska, *Dzieło Tadeusza Micińskiego*, „Rzeczpospolita” 1925, nr 57.

²³³ Savitri [A. Zahorska], *W ognjach wyobraźni*. (,Ks. Faust’ T. Micińskiego), cz.2, „Świat” 1913, t. I, nr 21, s. 5.

templacyjna mistyka, kwietyzm, cierpiętnictwo mesjanistyczne oraz ekstatycy, którzy „stawali się nieraz tępami inkwizitorami lub naiwnymi relatywistami, mając jasnowidzstwo św. Teresy czy Swedenborga”²³⁴. Bez przesady powiem, iż wyklęte zostają w imię twórczości także ascetyzm i anachoretyzm, nade wszystko bezpłodna postawa mistyczna, w tym buddyzm:

Nie idźcie w mistykę, chyba jeden na milion. Mistyką realności widzialnej i słonecznej żyjmy wszyscy. W mistykę niewidzialności wejść, to znaczy okłamać siebie i innych we wszystkich prawie wypadkach, a w jedynym wyjątkowym – znaczy rzucić się w ogień i w lodową głębinę morza. Nie rzucaj się, człowieku, w ogień Mroków, bo nie dał ci Bóg siebie – jeno pola i trud, słońce i chmury, kwiaty i ciernie, dzieci i śmierć, miłość i znękanie, ojczyznę i niewolę, gwiazdy i bezmiary, ale absolutny Duch pozostanie w ludzkości nieujęty. Kto wchodzi w mistyczne dzieziny, grozi mu przyjęcie formuł dewocyjnych za istotę, albo obłędu za swą gwiazdę.²³⁵

Konkluzja jest taka: „– żywi niech żyją!” Tę myśl Savitri wyraża dosadniej:

Budując dla ludzkości świątynie, buduje też turbiny wodne. Wielką ideą naszej mistyki była zaw sze realizacja, sprowadzenie ideału na ziemię. I jeżeli rzucano się na nią za rzekome zerwanie z ziemią, to tylko dlatego, że karły nie chciały być Prometeuszami, że nie zgadzano się uznać bohaterstwa i ofiary zamiast geszeftu, że „realnem” było wszelkie sobkostwo i ludożerstwo. W obronie istnień robaczych występowano pod wniosłem hasłem: nie gubcie narodu. Niechże nam wolno będzie nosić szlafmycę i pantofle zamiast zbroi, myśleć o pieczeni, zamiast o anhelicznych lotach, całować w pięte amerykańczy i ubusinessować się, zamiast uduchowić!²³⁶

Niemniej i tu – w dziedzinie mistyczności – panuje dwójwartościowanie. Mistyka ma bowiem konotacje pozytywne u Micińskiego, gdy rozważana jest w kontekście misterium śmierci, rzeczy ostatecznych i Troski Ostatecznej, by wspomnieć formułę Paula Tillicha. Oznacza wtedy najbardziej tajemniczy aspekt postmortalnego istnienia i przeciwstawia się sceptycyzmowi filozofów lub nihilizmowi tudzież infantylnemu progresi zmowi²³⁷. Życie wieczne opisuje Miciński symbolami: światła, ognia, wzlotu, wzbijania się, ale też motywami *descensus od infernos* i orfejskiej katabazy:

Jednak... i ja uczuwam potrzebę spalania się w ogniu, w ogniu ducha.

Wejść chcę w Ocean Światła Mistycznego, w las płonący – w straszliwe piekło spadających i miążdżonych serc – w morze bólu bezprzykładnego. W piekło chcę iść, poszukując tych, co umarli – z ust Furji chcę wydrzeć, jak Orfeusz, tajemnicę, gdzie leżą pola Elizejskie.

Pójdę w męki najgorsze, gdyż obcym jest mi wniebowzięcie zimnej mądrości.

Wielki przechodzień mroków, idę tam, kędy zapłonął las olbrzymi – niech rozgorzeje światłością bez granic.

Boże Narodzenie dziś... Narodził się w nas promień Życia czystszy, oparty nie na wierze samej, lecz na wiedzy.²³⁸

²³⁴ T. Miciński, dz. cyt., s. 300.

²³⁵ Tamże, s. 356-357.

²³⁶ Savitri [A. Zahorska], *W ogniu wyobraźni...*, dz. cyt., s. 8-9.

²³⁷ Por. piękny opis pesymizmu u anarchisty: P. J. Proudhon, *O sprawiedliwości w rewolucji i w Kościele* [1858], w: tegoż, *Wybór pism*, t. II, wybór J. Litwin, wstęp J. Garewicz, przypisy M. Wykurz, Warszawa 1974, s. 325: „Albo czysty fatalizm, taki jaki znajdujemy na dnie wszystkich filozofii historii, u Arystotelesa, Makiawela, Vica, Herdera, Hegla, Saint-Simona, Fouriera, ich uczniów; albo religia, a więc natura niedoskonała, ziemia przeklęta, cywilizacja chaotyczna, pozbawiona zasad i celów, ludzkość grzeszna i nędzna, od Boga oczekująca ekspiacji i wyzwolenia, a więc pozbawiona moralności, nic niewarta.”

²³⁸ T. Miciński, dz. cyt., s. 358.

Jest ono – życie wieczne – u niego, tak to widzę, u swych podstaw r u c h e m , aktywnością kontynuującą aktywność ziemską, jest ekstazą mistyczną osoby, komunią kosmiczną i... I wypada rzec, że albo nie wiadomo, czym jeszcze, albo też okazuje się na wyższym, mistycznym poziomie wszystkim tym, czym jest życie. Pisarz staje przed tą samą barierą artykułowalności, ostatniego słowa przed wielkim zamilczeniem, które jak ośc więźnie w gardle i poszukującemu pisarzowi, i teologowi wyniesionemu na papięski tron:

W jakiś sposób pragniemy życia, tego prawdziwego, którego potem śmierć nie tknie; równocześnie jednak nie znamy tego, ku czemu zmierzamy. Nie możemy zaprzestać dążenia do tego, a równocześnie wiemy, że to wszystko, czego możemy doświadczyć albo co zrealizować, nie jest tym, czego pragniemy. Ta nieznaną «rzecz» jest prawdziwą «nadzieją», która nas inspiruje, a jej niepoznawalność jest równocześnie przyczyną wszelkiej rozpacz, jak też wszelkich pozytywnych czy destruktywnych zrywów w stronę autentycznego świata i autentycznego człowieka. Słowo «życie wieczne» usiłuje nadać imię tej nieznannej a znanej rzeczywistości. (...) Możemy jedynie starać się myślać wybiec poza doczesność, w której jesteśmy uwięzieni i w jakiś sposób przeczuwać, że wieczność nie jest ciągiem następujących po sobie dni kalendarzowych, ale czymś, co przypomina moment ostatecznego zaspokojenia, w którym pełnia obejmuje nas, a my obejmujemy pełnię.²³⁹

„Życie wieczne” pozostawia człowieka – o ile nie jest mistykiem – z rzeczywistością niepoznawalną „nieznaną a znaną”, będącą przedmiotem i adresem wiary, ale nie pewnej wiedzy. Miciński, co widać, i tu wiarę zmieniłby w syntezę wiary i wiedzy o tym nadwymiarze, ale... I on nie potrafi. Imogiena ujmuje śmierć Xiędza w formułę tyleż ładną, co bezsilną: „– Tam nad horyzontem wschodzi słońce – tam prosto w kuźnię rozwartą gorejącą idzie, modląc się, ksiądz Faust”²⁴⁰. Pobrzmiewa w tym – okraszone mistyką luminiścyczną, ogniem i solaryzmem – echo wyobrażeń o wiecznym metabolizmie wszechświata, który w kuźni natury spala i przeobraża byty. Ale można też dostrzec ów duchowy ruch, zarazem exodos i ekstasis Ducha. I na tym chcę poprzestać, przyjmując, iż w kwestiach dotyczących naszego pozgonnego doświadczenia, życia wiecznego pisarz pozostał na poziomie symbolicznych sugestii, apofatycznej skromności i przekraczającej poziom językowy wiary jako żywego doświadczenia „Tego Innego”. Czym innym bowiem jest mistyka jaźni, czym innym mistycyzm doświadczeń, które podyktowały Swedenborgowi szczegółowe opisy nieba i piekła. Od tego opisania Miciński, na szczęście! – się uchylił.

Warto na koniec tej części, zmieniając nieco temat, wspomnieć o jeszcze jednym zjawisku: w literaturze nowożytnej ethos naukowca ulega estetyzacji, a sama nauka, nawet technika, cywilizacja na powrót stara się doświadczyć jedności świata, w którym nauka, sztuka, filozofia i teologia razem orzekałyby wspólną prawdę o tym samym świecie. U Julesa Verne’a demoniczny kapitan Nemo – postać będąca w jakiś niesamowity sposób przekształceniem wzorca lucyferycznego postaci, łącząca ciemność ducha i światło wiedzy²⁴¹ – gromadzi wokół siebie imponującą biblio- i pinakotekę:

Podświetlony sufit, przyozdobiony arabską dekoracją, rzucał jasne a zarazem łagodne światło na wszystkie cuda nagromadzone w tej galerii. Ze trzydzieści mistrzowskich obrazów w starannie dobranych ramach, oddzielonych od siebie tylko iskrzącymi się emblematami, zdobiło ściany ok-

²³⁹ Ojciec Święty Benedykt XVI, *Co to jest życie wieczne?*, w: tegoż, *Encyklika „Spe Salvi”*, Kraków 2007, s. 26-27.

²⁴⁰ T. Miciński, dz. cyt., s. 369.

²⁴¹ Por. P. Oczko, *Mit Lucyfera...*, dz. cyt., s. 195: „Innym źródłem personalizacji i subiektywizacji postaci szatana jest pojawiające się w w. XVI zjawisko internalizacji zła, które przestaje być postrzegane jako jakość zewnętrzna, stojąca poza człowiekiem.”

ryte tkaniną mającą desenie w surowym stylu. Były tam płótna Rafaela, Leonarda da Vinci, Corregia, Tycjana, Murilla, Holbeina, Valazqueza i Rubensa, a także dwa krajobrazy flamandzkie Teniersa, trzy niewielkie obrazki rodzajowe Géricaulta i Prud'hona oraz kilka widoków morskich Backuyesena i Verneta. Z dzieł nowocześniejszego malarstwa odznaczały się obrazy Delacroix, Ingrès'a, Decampa, Troyona i Meissonier'a. Kilka pomniejszych kopii rzeźb antycznych z marmuru lub brązu, wznosiło się na piedestałach po rogach tego wspaniałego muzeum. Oszolomienie, jakie mi przepowiedział dowódca „Nautilusa”, zaczęło już ogarniać mój umysł.²⁴²

Nie inaczej jest w obwieszonych obrazami, pełnej ksiąg i instrumentów pracowni Xiędza Fausta, pracowni, którą można by nazwać duchowym Nautilusem Xiędza, więc z pewnością nie Pana Nikt, Nemo.

I k o n o s f e r a²⁴³. Przez ikonosferę rozumiem tu nie tylko szereg nawiązań do malarstwa, generalnie sztuki, w tym rzeźby i architektury, nawiązań, które pełnią najczęściej funkcję symbolicznego i mitycznego skrótu, rolę odsyłającej do głębi znaczeń kondensacji obrazowej. Cały utwór inkrustowany jest od pierwszych do ostatnich stronic tym ikonycznym materiałem; rzecz można nawet, że fabuła powieści składa się z kilku sytuacyjnych, statycznych ikon obrazowych, rozpiętych na linii symbolicznej przestrzeni między: domem – światem – więzieniem – karczmą – pracownią – wsią – kościołem – kryptą, przez którą ucieka bohater – światem-kościołem-kosmosem, ku któremu wyrwa się z mentalnych kazamatów materializmu i realnie z rąk Rosjan. W ten szereg przestrzenny wbudowano dynamicznie ukazane mikroprzestrzenie symboliczne z retrospekcji (choćby: Messyna, pałace, wieś, las z czasów powstań) i prospekcji bohaterów (tu: obrazy, dość nieuszczerbowione, ale dynamiczne przyszłości).

Obrazy tych makro- i mikroprzestrzeni symbolicznych budowane są z jeszcze mniejszych cegiełek obrazowych. Miciński bardzo specyficznie ujmuje słowem na przykład ruch postaci; trzeba dużej uwagi, by wydobyć te zdania, które zapowiadają zmianę miejsca lub deskrybują gwałtowne zachowania. Najważniejszą z figur ikonosfery zdaje się głęboko i z rozmysłem prowadzona t e a t r a l i z a c j a ruchu, gestyki, mowy ciała. Teatralizacja o charakterze symbolicznym: „Do celi samotnie siedzącego Piotra wszedł Kondor, bystro badając, jaki ruch uczyni więzień. Lecz ten, podniósłszy wzgardliwie głowę, znowu opuścił ją ku lepijonemu z chleba więziennemu posążkowi”²⁴⁴. Przestrzeń celi czy karczmny jest tu niemal zawsze sceną, *theatrum* logomachii, walki na słowa, agonu najwyraźniej skontrastowanych postaci, jak Kondor-szubrawiec i Piotri-niezlomny. Trochę operowanie taką techniką przypomina dialogi i ruch w powieściach Fiodora Dostojewskiego, a nawet przywodzi na myśl statykę obrazową *Oblomowa* Iwana Gonczarowa czy „gadane” powieści Iwana Turgieniewa: *Ojcowie i dzieci*, *Rudina*, *Szlacheckie gniazdo*. O ile jednak we wszystkich tych tekstach chodzi o skorelowanie ruchu i sytuacji w dialogach na poziomie intelektualnego sporu (nihilista Bazarow w

²⁴² J. Verne, *20 000 mil podmorskiej żeglugi*, bez nazw. tłumacza, Kraków 2005, s. 55.

²⁴³ Przez „ikonosferę” rozumiem ogół – wzajem się w sobie zawierających – mniejszych i większych obrazowych ujęć rzeczywistości, „fotografii” czy może symbolicznych obrazów o charakterze dynamicznym bądź częściej statycznym; zaliczam tu zarówno obrazy i wyglądy, wyreżyserowane przez narratora sceny i zachowania bohaterów w kolejnych przestrzeniach symbolicznych, jak i gesty czy wzorce ikonograficzne, które narrator lub postaci przywołują, np. odwołując się do rzeźby, malarstwa, ale też wizualnych wzorców, ikon rzeczywistości (choćby mapa).

²⁴⁴ T. Miciński, dz. cyt., s. 3.

Ojcach i dzieciach)²⁴⁵ czy psychologii i symboliki (jak u Dostojewskiego)²⁴⁶, o tyle Miciński ma ambicję kreowania bohaterów-ikon, u których najgłębszą sferę wyborów, decyzji, czynów stanowi prelogiczna i irracjonalna, archetypiczna dziedzina życia Jaźni przez wielkie „J”. Tam, gdzie to „życie jaźni” zostaje zabite, tam na scenie pozostają martwe marionetki, posługujące się już tylko satanicznym rozumem, jak Kondor.

To „ująźniowanie” porotagonistów określa ich status aksjologiczny w powieści (od lotra do apostoła) i determinuje zachowania. Odnosi się wrażenie, iż czasem postaci poruszają się jak aktorzy na scenie, przypisani z góry określonym, ale nadzwyczaj doniosłym rolom. Jakby to nie oni wybierali, ale decydowała za nich ta niepojęta jaźniowa subsfera, podpowierznia metafizyczna bytu, wiodąca ich przez wzloty i upadki do lotu lub katastrofy. Pisarz raz akcentuje aspekt wolicjonalny decyzji swych herosów i antyherosów, raz znowuż pokazuje ich swoiste predestynowanie do tej czy innej roli²⁴⁷. Choć Miciński jest po stronie jednostkowej wolności, jest „liberystą”, to jednak synchronizując tę wolność z jaźniową sferą prelogiczną zarazem nadaje wolności kierunek: ma iść ku wyborom, metamorfozom duchowym lub przeciw nim. W efekcie przynosi to taką konstrukcję świata przedstawionego, w której wszystko, co dynamiczne, każda sytuacja ruchu, mikroanaliza wpleciona w retrospekcje, zostaje ujęta w statycznej, symbolicznej ramie o charakterze misterium, kontaminującego elementy: bożonarodzeniowe, wielkanocne (rezurekcyjne) i zielonościatkowe.

Statyka misterium, jego monumentalna powaga, uwidacznia się także w jego przewidywalności²⁴⁸. Misterium lub obrzęd można albo zniszczyć z zewnątrz, zdestruować od wewnątrz, przerwać, albo konsekwentnie doprowadzić do finału, zainicjować epopta (Piotr) w wyższy świat, dzięki wiedzy i władzy mistologa (Xiędz) jak też całej rzeszy „magicznych pomocników” inicjacji, metanoi, którymi okazują się tu i Imogiena, i Żydz, i chłopci, a poniekąd nawet Rosjanie, jak też postaci z retrospektywnych mikronarracji. Czy jest to misterium chrystocentryczne? I tak, i nie. A może lepiej: na gruncie wiary w Chrystusa ustanawia nową jej formę. Właśnie taką, ale nie tylko podszytą utopią i ugruntowaną na symboliczno-metafizycznej podstawie, którą wyraża cała ikonosfera dzieła. Można tu przeformułować zwięzłą konkluzję na temat dramatu Mickiewicza: „III część *Dziadów*, będąc fragmentem stającej się całości, jest jej symboliczną reprezenta-

²⁴⁵ Zob. o. S. Rose, *Nihilizm. Źródło rewolucji czasów współczesnych*, przeł. M. Dąbek, Białystok 2007, rozdział: *Etapy dialektyki nihilizmu*.

²⁴⁶ Zob. na ten temat pracę Elżbiety Mikiciuk w tym tomie: *Proces duchowej przemiany Dymitra Karamazowa w świetle misteriów eleuzyjskich*.

²⁴⁷ Nawiązując do rozprawy: T. Newlin-Wagner, *Słowacki wobec zagadnienia predestynacji*, Kraków 1998 i jej tezy: „Schopenhauer jest deterministą, Słowacki – bez ścisłego filozoficznego uzasadnienia – liberystą, jak Krasiński, Trentowski, Cieszkowski, Gołuchowski” (s. 24).

²⁴⁸ Nawet kazanie Xiędza, tak niezwykle, mieści się w liturgiczno-misteryjnej ramie. Doskonale oddaje to opis liturgii w ujęciu teatrologicznym: „Wszystko odbywa się zgodnie z liturgią, starannie opracowanym rytuałem, w przestrzeni, której symboliki wielu nie tylko nie pojmuje, ale i nie dostrzega. Przestrzeń traktowana jest w coraz większym stopniu przez ogół wiernych jako tło współtworzące wraz z muzyką i światłem nastrój obrzędu. Zgromadzeni są natomiast świadomi, iż zebrali się w miejscu szczególnym, świętym, w którym jedne zachowania są pożądane, inne – zakazane jako niestosowne, profanujące przestrzeń sakralną.” – M. Kozłowska, *O gościu w przepowiadaniu słowa Bożego*, w: *Retoryka na ambonie. Z problemów współczesnego kaznodziejstwa*, red. P. Urbański, Kraków 2003, s. 65.

cją”. Całość owa to „sens religijnej historii upadku i odkupienia”²⁴⁹. *Xiędz Faust* jest równolegle pełnią, która skupia w inicjacyjnym szeregu działań fragmenty i sensory rozbitych części w całość, ogarniającą przeszłość i przyszłość bohaterów i ludzi całego świata. W tym sensie Całość jest tu reprezentowana totalnie przez ikonosferę. Ale jest też *Xiędz Faust* częścią tylko, albowiem sens, geneza oraz cel człowieka i świata są tu oparte na metafizycznej Tajemnicy przez wielkie „T”.

Działania ziemskie wymagają ziemskich celów, horyzontu racjonalnych, a nawet porywających swym pięknem, irracjonalnych *eu-topii*, pięknych miejsc i zmian w tym świecie, opartych jednak i na codziennym ludzkim czynie, takim małym *fiat lux*, i na – tu także wektor sprawczy wychodzi od człowieka – na wielkim *Fiat Lux*, będącym dziełem ludzkości, na oczach której i za przyczyną której staje się Bóg, wyrabia się w pracy rąk i ducha, w końcu zamieszkuje w wykutej z lucyferycznej ziemi-skały „Świątyni-Kosmosie”. Oto ikonosfery skala „ostateczna”.

Ale – co akcentuję – poza nią, czy obok niej, jest coś, czego Miciński nie dotyka już ikoną, znakiem, słowem, może tylko czasem próbuje ująć w jakimś skrajnie niepojętym rozumowo odcieniu słowa „wiara”. Twierdzę więc, iż próg, jakby Ultima Thule wyobraźni stanowi tu ten wymiar istnienia, który rozciąga się obok życia, tkwi w życiu, ujawnia już się *post mortem*, jest w bycie-Lucyferze, w stającym się Emmanuelu-Chrystusie, a przecież jest też poza nimi, jest Niewysłowionym, apofatycznym rdzeniem²⁵⁰. Niewyobrażalnym, z którego i ku któremu kieruje się, tryska cała aktywność wyobraźni. W finale *Walki o Chrystusa* ów wymiar Boskości, czy raczej Boskiego, które przekracza nawet horyzont Chrystusa-historycznego i Chrystusa-Lucyfera ukazwanego *in statu nascendi* pochwycił pisarz w obrazie transgresji wszystkiego, co nazwane i nazywalne, w wizji ludzkości podążającej za Chrystusem aż tam, gdzie urywa się słowo, byt, pojęcie, jaźń milczy, a stukot cichnących słów-przybliżeń oznaczać może tylko, iż dalej jest Pełnia, a może Nicość, Bóg, a może Nie-Bóg, Coś, a może Nic, może To, może Tamto. Tam pójdzie powieściowy Xiędz Faust. Ku wielkiemu urwisku wszystkiego, co z tego świata: „I dlatego my chcemy wraz z Nim iść daleko, gdzie kończą się oceany pojęć i zapadają w otchłań bez dna granice Kosmosu”²⁵¹.

Oto kres ikonosfery, *limes* imaginacji.

Powieść Micińskiego to misterium, w którym wszystkie składniki zostały dostrojone do siebie właśnie na zasadzie oksymoronicznej: ruch z bezruchem, obraz i antyobraz, „tak” i „nie” dla tej czy innej myśli filozoficznej, wolność i konieczność przemiany lub samozagłady. Kiedy wskakujemy na jeden z torów, będących wynikiem wolnego wyboru, wszystko jest już jasne: jesteśmy na równi pochyłej (jak Kondor), albo wspinamy się, by wzlecieć (jak Piotr). W czasie tej wspinaczki, by tak rzec, musimy w ciemnościach przebijając się przez górę, na którą się wspinamy, wejść w jej tenebralne wnętrza, podziemia,

²⁴⁹ A. Zioliwicz, *Misterium jako fragment całości. O III części „Dziadów” Adama Mickiewicza*, w: teże, *„Misteria polskie”. Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*, Kraków 1996, s. 47.

²⁵⁰ Oczywiście myślę tu o takich symbolicznych kategoriach opisu Niewysłowionego, jak *Ungrund* Jakuba Böhmego.

²⁵¹ T. Miciński, *Walka o Chrystusa*, Warszawa 1911, s. 131. Zob. w tym kontekście inne, „altruistyczne” ujęcie postaci Jezusa, przypomniane przez Marię Jasińską-Wojtkowską: *Zapomniany wariant literackiej „walki o Chrystusa”*. „Mistrz z Nazaretu” Izidora Kajetana Wysloucha, w: *Chrystus w literaturze polskiej*, pod red. P. Nowaczyńskiego, Lublin 2001, s. 483 nn.

by wydostawszy się z tych zstąpień do otchłani kilkakroć, raz a pewnie stanąć na szczycie i spojrzeć ku oślepiającemu słońcu: jako celowi syntezy Ziemi-Lucyfera i Chrystusa-Słońca, a głębiej jako Niewysłowionemu, oślepijącemu umysł i słowo, obraz i symbol.

Teatralizacja ruchu (w warstwie fenomenalnych ruchów, gestów), ma więc misteryjną, noumenalną istotę.²⁵² rama misterium – rozpiętego między: głęboką retrospekcją – terażniejszością wieczoru religijnego – wizją *futurum* autoeschatologicznego a transcendencją Niewysłowionego – wchłania rozmaite formy ikonograficzne; formy ruchu myśli i gestu bohaterów: od intelektualnej dysputy²⁵³, dialogu sokratejskiego (maieutyka), przez sytuację snucia baśniowej opowieści, religijną konferencję, kazanie, homilię po liturgię, spowiedź, akt wyznania grzechu, przyjęcia prawdy i żalu²⁵⁴, aż po świeckie zeznanie, przesłuchanie czy nawet (duchową) torturę. Coś z tego wszystkiego tu jest, a nawet przecież coś z odgrywanego przed publicznością spektaklu teatralnego²⁵⁵, czy zarejestrowanego seansu psychoanalitycznego, trochę z zapisu wizji sennej i – tu i ówdzie – z mistycznych błysków, trochę z suchej narracji scjentyisty-omnibusa i odrobiny wizji jasnovidza, poszukującego nie zaginionych ludzi, lecz zaginionej przyszłości, utraconego sensu i nienazwanego pierwiastka Boskiego.

Piszę „nienazwanego”, bowiem wyższy porządek, ów metaznaczeniowy, tworzy tu ową Całość, jaką stanowi powieść-słowna inicjacja, reprezentacja świata i pisarza, oraz Niewysłowiony, Boskie, to, co Boskie, owo „To”, nieantropomorficzne i niewyraźne nawet milczeniem. W tym wymiarze Xiądz Faust to zarazem wielka oksymoroniczna summa tego świata, która dzięki procesualizmowi pracy w nieskończoność przybliży się do Boga jak dwie zbliżające się, zbieżne, ale nigdy się nie przecinające się linie. Obecny na każdym poziomie percepcji rzeczywistego i kreacji literackiego świata oksymoron nie funkcjonuje już jednak na linii: „tekst jako reprezentacja świata – Niewysłowiony, reprezentacja Boskiego”. Oksymoron o tyle ma sens, o tyle zachowuje kreatywną, a nie chaotyzującą działanie właśnie tylko dlatego, że odnosi się do nieoksymoronicznej Podstawy. Jest jej emanacją-reprezentacją, fabuła i narracja zaś dynamicznym, agoniczno-polemicznym, inicjacyjno-reintegrującym wzorcem: dynamicznej ontologii i metanoicznej projekcji egzystencji. Supramorfoza staje się reintegracją w (tym razem) powieściowym kształcie rozdzielonych w procesie historycznym mitycznych dróg poszukiwania zbawczego sensu Całości.

²⁵² Myślę, że chodzi tu o takie związki słowa, obrazu, teatru i liturgii, jakie znamy jeszcze ze Średniowiecza. Zob. K. Kopania, *Słowo – Obraz – Teatr. Uwagi na temat „Rozmyślań dominikańskich”*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. LXVI, nr 1/2, 2004, s. 7-48; A. Dąbrówka, *Teatr i sacrum w średniowieczu. Religia, cywilizacja, estetyka*, Wrocław 2001.

²⁵³ Kojarzę tu nawet sobie Konfederację warszawską z 1573 roku, gwarantującą religijną wolność, czy słynne katolicko-luterańsko-kalwińskie, Colloquium charitativum w Toruniu (1645). Xiądz, co ważne, ma w swej bibliotece: „Bibliotheca fratrum polonorum” (s. 32).

²⁵⁴ I tu świetnie ujmuje to teatrolog: M. Kozłowska, dz. cyt., s. 66-67: „Powstaje więc w przestrzeni świątyni swoista sytuacja dialogu, jak istnieje także w teatrze w relacji scena – widownia. Jego podstawą jest znajomość konwencji teatralnej, roli widza i funkcji sceny. W żadnym jednak teatrze, na żadnym przedstawieniu widzowie nie mają tak sprecyzowanych oczekiwań co do formy gestu, ruchu, działania, jak uczestnicy (lub świadkowie) rytuału, ceremonii religijnej. Misterium mszy św. musi się rozgrywać w powadze i majestacie.”

²⁵⁵ Nie jest przypadkiem, że w powieści pojawia się Wyspiański jako autor *Wyzwolenia*. Trzeba pamiętać o inspirujących Micińskiego koncepcjach teatralnych. Zob. T. Miciński, *Życie i twórczość w Hellerau* („Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 30) i studium na ten temat w tym tomie: J. Skuczyński: „Czym się stanie ta sztuka gontyna?” *Inspiracje Grecji antycznej w teatrze niemieckim przełomu XIX i XX wieku*.

W ten sposób powieść staje się nie tyle „antypowieścią” czy „nadliteraturą” wytworzona z form, fabuł, z literatury²⁵⁶, nie jest też przypowieścią *quasi*-biblijną, ani utopią w sensie projektu rzeczywistości²⁵⁷, lecz hipernarracją, metapowieścią i manifestacją w powieściowej formie pozaliterackiej rzeczywistości na tyle, na ile ona w ogóle jest pochwytana. Dla historyka literatury może być *anti*-, *meta*-, *quasi*-powieścią; dla Micińskiego jest wysłowieniem Niewysłowionego w jego ziemskim, dynamicznym wymiarze. Ale też może być tylko wysłowionym monogramem Niewyraźnego, znakiem inicjacyjnym („drogowym”) informującym, że „tam” jest „To”. I że owo „To” określa cały sens lub nonsens bytu i nicości, wolności i konieczności, losu i historii, dobra i zła, wypowiedzianego i przemilczanego. Samo w sobie poza tym wszystkim „To” niesie wiedzę radosną o sensie tej Całości, którą jest świat, i która – o paradoksie – jest tylko Częścią „Tego”. Częścią-Całością. Ani ta dziwna figura, ani procesualizm stojącego się Chrystusa-Lucyfera nie wyczerpują metafizycznego przesłania Micińskiego.

W swej najdalszej konsekwencji jest ono zawieszeniem mowy, głosu, oniemiaaniem przed... I my zmilknijmy.

Oczywiście metafizyczna ikonosfera powieści ma dziesiątki płaszczyzn, sub- i metapoziomów. Ot, malarstwo. Już na początku Kondor manifestuje swe przywiązanie do „malarstwa francuskiego” (s. 4), dalej do „teatru” (s. 5). Ale to dziedzina sztuki akademickiej, sprostytuowanej, sztuki bez głębi, robionej dla pieniądza. Jakie życie, taka sztuka. Na jednym biegunie wulgarny światopogląd Kondora, z obrazem człowieka, który jest „kupą narządów, które chcą żreć i wyją”²⁵⁸, czy obmierzłym zwierzęciem, jak to ujął Wacław Wolski: „Znienawidziłem wstrętne homo sapiens zwierzę, / Przepojone od wieków truczną obłudą / Nad własną zwierzęcością płaczące nieszczercze, / Targające w rozpaczy włochaty łeb rudy... // Znienawidziłem instynkt rozrodczy potężny”²⁵⁹, – z drugiej strony sztuka głębi, wyrastająca z religijnej inspiracji i wizji człowieka Leonarda da Vinci, Michała Anioła czy Rafaela Santi, Jusepe de Ribery, Arnolda Böcklina, Jacka Malczewskiego, Stanisława Wyspiańskiego lub Edouarda Moneta. W istocie chodzi Micińskiemu o ten sam typ sztuki, który postulował Mickiewicz w artykule o malarstwie religijnym (*O nowoczesnym malarstwie religijnym niemieckim*, 1833), w którym idzie o, jak pisze autorka *Nocy romantycznej*, „partycypację w treściach czysto duchowych”, w „czystej adoracji”, „pierwotnym ontologizmie, integralności podmiotu i przedmiotu”²⁶⁰, słowem w tym, co Mickiewicz wyraża pojęciem >rzeczywistości niewątpliwej<. A co Miciński – dodam – jeszcze dynamizuje, wprawia w ruch.

²⁵⁶ Formuła Michała Głowińskiego; por. tegoż, *Gombrowicz i nadliteratura*, Kraków 2002, wstęp: *Gombrowiczowska nadliteratura*, s. 5-15.

²⁵⁷ Musiałbym rozumieć utopię w jakże archaicznym, XVIII-wiecznym sensie jako „wizję świata doskonałego, antytetycznego wobec świata rzeczywistego, który fantazja pisarska umieszcza poza przestrzenią i czasem historycznym” – S. Graciotti, *Utopia*, hasło w: *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1977, s. 755.

²⁵⁸ T. Miciński, *Xiędz Faust*, s. 6.

²⁵⁹ W. Wolski, *Ucieczka przed Życiem*, w: tegoż, *Nieznany. Poezje. Serja pierwsza*, Warszawa 1902, s. 271-272. Kondor, mówiąc o nienawiści do życia, nawiązuje do aktu kastracji, jakiego dokonał na sobie Orygenes: „Nie pójde za przykładem Orygenesina *qui se castravit propter regnum coelorum*. Cóż dopiero miałbym kastrować się *propter regnum socialistorum!*”.

²⁶⁰ H. Krukowska, *Mickiewiczowski wybór kultury obrazu w kontekście ikonoklazmu*, w: *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm...*, dz. cyt., s. 363-369.

Dlatego sytuacje, wzory ikonograficzne, gesty i pozy postaci, a nawet pewna metafizyczna aura obrazów służą tu wyrażaniu najgłębszych treści dzieła. Odrzucana przez Kondora „pozorna głębia”²⁶¹ Böcklina – to głębia istotna. Cała powieść stylizowana jest na wzór „Wieczery” (s. 28), tej z fresku *Ostatnia Wieczera* Leonarda da Vinci²⁶², sam Xiądz upodabnia się do postaci z *Sądu Ostatecznego* Buonarrotiego: „Było coś jakby ze Sądu Ostatecznego Michała Anioła w tej czaszce z głębokimi cieniami” (s.25). Ludzie-giganty, ludzie o androgynicznych rysach Michałanielskich figur biblijnych i mitologicznych zaludniają ten świat, ludzie „w uśmiechu Lionarda da Vinci” (s.321) upadają tu „niby epileptyk na obrazie Rafaela” (s.304) lub mrą/zmartwychwstają niczym Ukrzyżowany Prometeusz Ribery, Chrystus z obrazów Velazqueza²⁶³.

Co istotne – do owej ikonosfery przynależą całe mitobiografie artystów takich, jak Leonardo czy Michał Anioł, łączących pasję poznawczą, geniusz z metafizyczną głębią. To artyści, którym nieobca była tak lekcja anatomii podczas sekcji zwłok, jak trwoga przed Bogiem (Buonarroti i jego lęk-fascynacja przed Savonarolą). Na pytanie *Was ist uns Michelangelo?* na przełomie XIX i XX wieku odpowiada się zgodnie: *Der große Mann, die große Persönlichkeit*²⁶⁴. U polskiego pisarza oznacza to jeszcze odwagę wobec kościelnego i wszelkiego autorytetu, którą wyraża obrazowa scenka-skrót: Michał Anioł rzucający młotkiem w papieża.

Miciński eksploatuje rozmaite warstwy ikonograficzne, sięga po symbolikę i motywy takie, jak: motyw galerii portretów w pracowni Fausta (s.34), witraże, ewokujące w symbolicznej kompozycji głębię metafizycznego przekazu (s.298), ikonografię maryjną w jej funkcji cudotwórczej, metanoicznej, jak w ludowych wotach, suplikach, błaganiach, księgach cudów przeniąższych obrazów Maryi (s. 307)²⁶⁵. Ogromną rolę spełnia symboliczna kreacja przestrzeni architektonicznej. Też jest ona „topiczna”, pochodzi z różnych nurtów literackich i sztuk, z malarstwa i powieści gotyckiej, ale ponadto na przykład z tekstów mistycznych. Od symboliki ruiny, więzienia, „trumny, wież, lochów” (s.332) do obrazów wielkich miast (s. 308), symboliki Wawelu, przestrzeni Sybiru, po monumenty wszystkich religii, i symbole zinterioryzowanej głębi: „most”-człowiek, most-jaźń, most-wiara czy schody jako proces wznoszenia duchowego²⁶⁶. Krypta podziemna, przez którą ucieknie Piotr, to też symbol przemiany, przejścia przez mrok ku światłu (s.347).

²⁶¹ T. Miciński, dz. cyt., s. 6: [Kondor] „Ha ha! Życie nie jest igraszką fal Böcklina...”

²⁶² Idea ostatniej wieczerzy ulega tu przemianie: Judasz-Kondor zastrzeli się, a apostoł Piotr przejmuje misję od Nauczyciela, który umiera nie na Krzyżu, lecz na ambonie.

²⁶³ W finale *Walki o Chrystusa* taki o Nim passus: „Dlatego rzeźbili Go Michał Anioł i Wit Stwosz. Dlatego malował Go w Ostatniej Wieczery Leonardo, w Ukrzyżowaniu Velasquez, Quentyn Metsys i Rembrandt” (dz. cyt., s. 131).

²⁶⁴ A. Gemerau, *Was ist uns Michelangelo*, w: *Michelangelo. Des Meisters Werke und Seine Lebensgeschichte*, herausgegeben von A. Gemerau, Berlin 1916, s. 5-7. Tu: „Seine Werke, als aus einem mächtigen Willen geboren, erscheinen uns als eine Einheit, die wie ein Koloß aufragt”.

²⁶⁵ Ten fragment nawiązuje do *Inwokacji z Pana Tadeusza*: „Matka dowodziła, że to był cud – wynieśli obraz Matki Boskiej” (dz. cyt., s. 307).

²⁶⁶ T. Miciński, dz. cyt., s. 308: „Katorżnicza robota Mostu dla przejścia Boga w ludzkość i ludzkość do Boga”; „Wiara moja ze mnie uczyniła most – szeptal – po którym naród przejść musi” (s. 327); „Wyszedłem na plac Hiszpański [w Rzymie], z którego wznoszą się schody tarasami wwyż na górę, jak do nieba” (s. 357, podkr. – J. Ł.).

Nawet obrazy natury zastygają tu w malarskich pozach, wyrażających horror istnienia (gąsienica pożerana przez larwę osy, s.307), zagładę (ruch, żywioł, Messyna), kosmiczne otchłanie (obrazy gwiazd), szczyty i niziny ducha (Himalaje, Tatry!)²⁶⁷. Nie ma tu miejsca na kicz landszaftowego i łatwego piękna, nastrojowo-impresjonistyczne opisy czy kontemplacyjne skupienie na pięknie kwiatu. Róże, owszem, są, ale arcysymboliczne i, by tak rzec, z różnych ogrodów tradycji.

Jeszcze dwa elementy ikonosfery symbolicznej. Mapa – to jakby subpoziom imaginacyjny. Wyobraźnia kartograficzna Micińskiego rezonuje z jego wyobraźnią kulturową, historyczną i polityczną. Pisarz bez oporów przemieszcza się w czasie i przestrzeni, tak, że zasięg tej gruntownej imaginacji jest globalny: od Grenlandii po Australię, Antarktydę i Antarkatykę, przez sfery równikowe, obie Ameryki, Azję etc. Uszczegółowieniu ta mapa świata ulega w Europie i Azji, gdzie nabiera cech wyobrażeń politycznych (między Rosją a Niemcami – Polska właśnie!) i kulturowych, historycznych, gdy chodzi o mit etnogenetyczny Europejczyków jako Ariów (Indie). Jeszcze silniej ten rys imaginacji ujawnia się w obrazie ziem polskich jako duchowo zjednoczonych i scalanych, ale niejednorodnych, rozbitych na dzielnice. Reintegracja, ale nie unifikacja Króla Ducha polskości to także synteza duchowości lokalnych. Od Zakliszczyk do całej Ziemi – tę globową pełnię oplątuje, oznacza i porządkuje ta sama sieć tajemnych znaków, duchowa w swej istocie mapa-symbol²⁶⁸.

I na koniec obserwacja-zdumienie. Jest w ikonosferze powieści wyobrażenie, na którym, biorąc pod uwagę jego frekwencję, ugruntować by można całą interpretację. Słowo, znak, symbol – bliskie malarstwu. I nie idzie tu o angelologię jako teologiczną dyscyplinę czy część ikonografii, lecz o całą „a n g e l o s f e r ę”, opisującą (trochę jak u Słowackiego) antropologiczny kierunek, cel przemiany człowieka, stopień po stopniu wstępującego ku coraz wyższej hierarchii bytów, coraz innego, bliższego Bogu anielskiego chóru. Z tym, że ma to być ruch, ryt przejścia, inicjacja dokonująca się w tym świecie. Gdzie Amundsen zdobywa bieguny, Titanik płynie, tonie... i symbolicznie wynurza się, kometa Halleya nie niesie plag, lecz zwiastuje, a eksplozja wulkanu Krakatau jest metaforycznym skrótem dla tumanów wzbijającego się bibliotecznego kurzu²⁶⁹. A więc: anioły, ale z tego świata.

VII. Na szczycie agonu

Wskazane ciągi tematyczno-symboliczne stanowić mogą – w różnym stopniu – niezależne furtki do dzieła, miejsca jego otwarcia na wielogłosową strukturę wewnętrzną, strukturę supramorficzną. Ale w niejednakim stopniu są lub mogą być to otwarcia poznawczo-płodne; rozmaitej też inwencji wymagają i różnego wykorzystania sił, pomysłowości, interpretacyjnej kreatywności. Trudne zadanie stanęłoby przed analitykiem, który w powieści dojrzałby li tylko cień Woltera i XVIII-wiecznych libertynów, nierównie łatwiejsze przed ekspluatatorem leitmotiwu prometejskiego. Z innej strony patrząc: najzmudniejsze i wielce skomplikowane wydaje się śledzenie przemian mitu faustycznego, których jednak nie da się skwitować konkluzją, że Miciński przeobraził mit zapisany przez Goethego.

²⁶⁷ Por. T. Miciński, *Nietota*, wyd. cyt., s. 116: „Wodą Tatr odmładzał swoje serce, na zbyt strasznych wyżynach Himalajów przebóstwione”.

²⁶⁸ Zob. na temat: J. Winiarski, *Czysta ziemia. Antropologiczna mapa Polski według Marii Konopnickiej*, w: *Światło w dolinie...*, dz. cyt., s. 817-832.

²⁶⁹ Roald Amundsen zdobył Biegun Południowy 14 XII 1911 roku; Titanik zatonął 14 IV 1912 roku, kometa Halleya przeleciała obok ziemi 20 IV 1910 roku; wulkan Krakatau eksplodował 27 VIII 1883 roku.

Wskażmy na końcu na cztery tropy, które same się narzucają, zostały z ostentacją wyeksponowane przez twórcę. Xiędza Fausta można więc deszyfrować jeszcze, przypominając, iż w jawnych i głęboko skrytych pokładach dzieła zawiera następujące klucze-tropy...

D a n t y z m. Miciński żył po prostu w epoce wielkiego Dantem zainteresowania, trwającego bodaj od epoki Romantyzmu, licznych – w tym Mickiewicza, Norwida, Józefa Sękowskiego – prób tłumaczeń fragmentów *Boskiej Komedii* lub usiłowań stworzenia dzieł na Dantejską miarę, by wspomnieć *Nie-Boską komedię* Krasińskiego i *Poema Piasta Dantyszka* Słowackiego²⁷⁰. A iluż malarzy sięgało po motywy „z Danta”?²⁷¹ W 1906 roku Edward Porębowicz publikuje monografię *Dante*, zaś w latach 1899–1906 pełny przekład *Boskiej Komedii*. Nie mogło to nie być zauważane przez tak „chciwego” na metafizykę pisarza, jak Miciński, co w wielkim stopniu poświadcza na przykład pełna dantejskich odniesień *Nietota*.

Pracę o dantyzmie autora Wity napisać łatwo, może aż zbyt łatwo. Już na początku powieści otrzymujemy, przez proste porównanie (być może z aluzją do malarskich portretów Dantego)²⁷², portret Piotra-Danta, apostoła o spojrzeniu Dantego, przedzierającego się przez najniższe kręgi piekła: „– mimo, iż wzrok tamtego [Piotra] groźną zadumą okryty patrzył w niego prosto, jakby wzrok Danta, mierzącego niechlujną lodową czeluść złośliwego Demona”²⁷³. Słowem: to Piekło! Wystarczy teraz dokonać delimitacji kolejnych kręgów i sfer zaświatów, Czyśćca i Raju, ustanowić między nimi i wewnątrz nich granice, przywołać Arnolda van Gennepa (1873–1957) lub Gerardusa van der Leeuva (1890–1950) (*Rites de passage* van Gennepa z 1909 roku, *Fenomenologia religii* z 1933 roku)²⁷⁴, następnie zlokalizować miejsca wspólne symboliki, ujawnić powinowactwa osobowe, choćby pomiędzy Beatryczą a Imogieną – i za pomocą tak przeprowadzonego badania osiągniemy sukces niewątpliwy. I nie będzie to odczytanie powierzchowne, bo wątki dantejskie opisują tu nader poważne sprawy: zagadnienie śmierci („kręgi Dantejskie swobodnych już powinowactw duchowych z Archaniołami”, s. 301), wiary i objawienia Boga („– i niczym mi Dantego Mrok!...” s. 304), wątplenia („ze szczytu ujrzał tylko Komedię – nie Dantejską, lecz Hitopadeszą zwierzęcą”, s. 305)²⁷⁵, pełnię poznania („Z nawalnicy krzyżujących prądów i sił utworzymy harmonijną Różę Dantejską”, s. 327).

Wydaje się, iż wszystkie jednak, tak mnogie, przywołania Dantego, gdyby je w ten sposób – zatem do budowy całościowej interpretacji powieści jako ilustracji ciągu przejść z ziemi w zaświaty, z piekła do nieba – wykorzystać, przyniosłyby efekt tyleż

²⁷⁰ Zob. o tym komplecie zagadnień: A. Kuciak, *Dante romantyków. Recepcja „Boskiej komedii” u Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i Norwida*, Poznań 2003; I. Belza, *Romantyzm polski a Dante*, w: tegoż, *Portrety romantyków*, przeł. E. i J. Sułkowskie, Warszawa 1974; M. Jochemczyk, *Rzeczy piekielne. Wokół „Poematu Piasta Dantyszka” Juliusza Słowackiego*, Katowice 2006; J. Ławski, *Młodość starych tematów*, w: tegoż, *Marie romantyków*, dz. cyt., s. 594-598.

²⁷¹ Zob. *Barkę Dantego* Delacroix (1822), ilustracje Blake’a do *Boskiej komedii*, także Gustave’a Doré (1861) i Ary’ego Scheffera.

²⁷² Być może chodzi o ostre, przesywające, zdumione i otwarte spojrzenie ze znanego przedstawienia Dantego na portrecie Sandro Boticellego. Malowali go Giotto, Benozzo Gozzoli, Rafael i inni.

²⁷³ T. Miciński, dz. cyt., s. 2. Drugi (*sic!*) Dant w powieści to... Xiądz.

²⁷⁴ Zob. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. B. Biały, wstęp J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2006; G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, red. Z. Poniatowski, Warszawa 1978.

²⁷⁵ *Hitopadesa* to zbiór indyjskich bajek i opowieści z okresu między IX a XIV wiekiem. Zob. J. Kaczmarek, *Aforyzmy wedyjskie. Wybór z Hitopadesza*, Wrocław 1992.

wewnętrznie spójny, co przewidywalny, a nawet jakoś banalny. Zagadnienia dantyzmu u Micińskiego szukałbym w jego stosunku do poznawczej transgresji u Dantego i roli, jaką w tej dziedzinie pełnią słowo, mit, opowieść, kobiecość, a nawet w zastanowieniu się, czym jest sam akt lektury tego typu dzieła: obcowaniem z wymagowaną transcendencją wtórnego świata, pełnym „dobrej naiwności” zawierzeniem opowieści („Realität der irrealen Dichtung”²⁷⁶), czy może przełomem, istotnym i głębokim, jakiego w duchowości autora dokonuje akt pisania, a w umyśle odbiorcy proces lekturowy. To są chyba pytania ciekawsze niż rekonstrukcja drogi Piotra-Danta.

Fantazmaty Natury. Absolutu i Ethosu. W jednym z kluczowych miejsc powieści Miciński ujawnia swój krytyczny stosunek do Spinozy; tego filozofa, którego – i słusznie – widział Goethe wśród wielkich poprzedników Schellinga, Hegla, wcześniej Fichtego, a także, podług ciętej opinii Constanta, braci Schległów²⁷⁷. Lecz nie o wpływy, motywy etc. mi chodzi. W powieściach Micińskiego (i nie tylko), w ich głębokiej strukturze, ujawnia się bardzo wyraziście ciąg fantazmatycznych wyobrażeń dotyczących istoty bytu, Natury. To cała seria wyobrażeń, wyraźnie ze sobą połączonych, o biegunowo różnych w oczach twórcy wartościach. Na jego jednym biegunie mamy więc dynamiczną wizję ontologiczną, świat w ruchu, zawsze z jakimś duchowym lub Boskim, powiem to tak, „wymiarom dodanym”. Wliczyłbym tu Platona i emanacjonizm Plotyna (którego Miciński chciał tłumaczyć), dalej neoplatoników takich, jak Mikołaj z Kuzy, Pico della Mirandola, Marsilio Ficino (dwaj pierwsi figurują w powieści, s. 32). Niewątpliwie najlepiej tę linię wyrażają niektóre myśli Heraklita o walce przeciwieństw, sporze, jedności i wielości czy ogniu: „Sprzężenia: całe i nie całe, zbieżne – rozbieżne, dźwięczne – rozdzźwięczne; z wszystkich jedno i z jednego wszystkie”; „Droga w górę i dół jedna i ta sama”; „Nieśmiertelni śmiertelni, śmiertelni nieśmiertelni; żyjący śmiercią tych, umarli śmiercią tamtych”; „Ogień przybywszy wszystko rozsądzi i zabierze”; „Ludzi zmarłych czeka to, czego się nie spodziewają i nie wyobrażają”²⁷⁸.

Drugi biegun, współbieżny z pierwszym w historycznym rozwoju, wyznacza myśl materialistów i cyników: od Demokryta z Abdera, Lukrecjusza aż po Giulia Vaniniego, XVIII-wiecznych materialistów, encyklopedystów francuskich i dalej pozytywistycznych materialistów, ewolucjonistów, agnostyków, ateistów, immoralistów, anarchistów itp. W sferze ontologii są oni wszyscy dla Micińskiego uosobieniem postawy, która zakłada, iż poza przemianą, rozwojem energii i materii nie istnieje żadna pozafenomenalna, metafizyczna substancja (duch), osoba (Bóg) czy nawet wymiar (ów „czwarty”). To jest to *wszystko*, co Miciński pragnie wypędzić z kultury: z jednej strony materializm, ewolucjonizm i skrajny immanentyzm, rugujący pod płaszczykiem agnostycyzmu wszelkie próby metafizyczne z kultury (samo słowo agnostycyzm było wtedy nowością, wprowadził je w 1863 roku T. H. Huxley, a potem propagował Du Bois Reymond)²⁷⁹. Z

²⁷⁶ Nawiązuję do głośnej niegdyś książki: G. Jommi, *Realität der irrealen Dichtung. Don Quijote und Dante*, Rowohlt, Hamburg 1964.

²⁷⁷ B. Constant, *Dzienniki poufne*, dz. cyt., s. 87 [o A. W. Schleglu]: „Schlegl jest jednym z uczniów, albo, lepiej jeszcze, jednym z koryfeuszów Schellinga. Wielka wiedza literacka, rozum, mało smaku, zarozumiałstwo i dziwactwo”. Złośliwie o Schellingu, tamże, s. 92-93.

²⁷⁸ Wszystkie cytaty za: M. Wesoły, *Heraklit w świetle najnowszych badań*, „Studia Filozoficzne” 1989, nr 7/8, s. 33-47.

²⁷⁹ W tym wymiarze Micińskiego poglądy na człowieka były zbieżne z wizją kościelną, przede wszystkim antyewolucjonistycznie nastawioną. Jak pisał jeden z uczonych księży: „Człowiek i zwierzę przebywają

drugiej strony transcendentalizm, spirytualizm i okultyzm, metafizyczne fantasmagorie prowadzące do lekceważenia natury, tego świata, ciała, życia.

Jednak obie – wrogie – linie, ta spirytualistyczna i materialistyczna, zaczynają się w czasach nowożytnych przecinać, w mistyce Jakuba Böhme'go, w filozofii Spinozy, jego panteizmie, w zespirytualizowanym ewolucjonizmie Słowackiego²⁸⁰, w końcu u Hegla i Schellinga. To Schelling podejmuje już we wczesnych pracach Böhme'owską ideę o dwóch zasadach współkonstyтуujących Boskość w dialektycznym starciu: zasadach Dobra i Zła²⁸¹. Kiedy Miciński pisze o życiu niczym o wielkim fajerwerku, który rozbłyśka, wzlatując przeciw sile materii, dzieląc się na mniejsze nurty, bo to „prąd życia wznosi się od bakterji ku Prometeizmowi człowieczemu”, otóż wtedy daje pisarz znak, iż pragnie przekroczenia wyobraźniowej klatki panteizmu i materializmu w dynamicznym ujęciu – syntetyzującym wymiar duchowy jako napęd przemiany materii i wymiar materialistyczny stanowiący budulec metafizycznej wizji Boga stającego się w tym świecie i za przyczyną człowieka: „Nie jest to więc Bóg bezczynny Spinozy, ani symbol wiecznej materji!” Jakież to Bóg? Bóg wiecznego stawania się „z bezbrzeży Boga, który obejmuje twórczość życia w ciągłym, nieustającym: >S t a ń s i e !<”²⁸² Trudno w tym momencie nie pomyśleć o inspiracjach *Ewolucji twórczej* Bergsona, a nawet o Woli Schopenhauera.

Równoległe do tej linii fantazmatycznych wyobrażeń natury rozwija się ciąg wyobrażeń o Absolucie. Tu bieguny tworzą wyobrażenia Boga wyalienowanego, skrajnie transcendentnego wobec świat, dalej tożsamego ze światem (różne formy panteizmu i panenteizmu), wreszcie Boga jako realnego postulatu, wpisanego niejako w byt, który ewoluje ku samotranscendencji, zrodzeniu, kreacji Osobowego Absolutu. Kryteria oceny tych wizji (filozoficznych, lecz nade wszystko religijnych, nie wyłączając buddyzmu, hinduizmu, konfucjanizmu i islamu) stanowią: a) stosunek między owym Absolutem a Bytem i człowiekiem; Miciński kontestuje wszelkie *freski niebios* odrywające człowieka od świata i życia; b) kreatywny, pobudzający do twórczości aspekt wiary w to czy inne bóstwo; c) etyczne konsekwencje wiary dla praktycznego (codziennego i historycznego) sposobu bycia ludzi i narodów.

Ten trzeci aspekt, aksjologiczny, zamienia się w głęboki namysł nad istotą dobra i zła. To trzeci ciąg fantazmatyczny, personifikowany w dziele przez postaci wielkich świętych i uczonych, ale też przez sadyczne monstra i apologetów orgiastycznego zaspokojenia seksualnego choćby w aktach blasfemii, profanacji czy zgoła niewyobrażalnych ekscesów transgresyjnych rodem ze 120 dni Sodomy de Sade'a czy Mojego nawrócenia. Wyznań libertyna Mirabeau²⁸³. I w tej sferze Miciński dostrzega gdzieś punkt, w którym bezwzględna etyka chrześcijańska przecina się z prawdą o błądzącym człowieku, którego doj-

w czasie i przestrzeni, ale zajmują wobec nich odmienną postawę” – ks. J. Pastuszka, *Pochodzenie człowieka. Problem ewolucjonizmu antropologicznego*, w: *Księga pamiątkowa ku czci Jego Ekscelencji X. Biskupa Mariana Leona Fulmana*, cz. III, *Wydział Nauk Humanistycznych*, Lublin 1939, s. 263.

²⁸⁰ Słowacki miał tu za sobą francuskie przyrodoznawstwo z Bernardinem de Saint-Pierre, Lamarckiem, Boucher de Perthesem.

²⁸¹ O wpływie Spinozy, Fichtego, Böhme'go i Franza von Baadera na filozofię Schellinga, zob. Z. Kuderowicz, *Filozofia nowożytnej Europy*, Warszawa 1989, s. 586-606.

²⁸² T. Miciński, dz. cyt., s. 299; tego typu relacja Bóg – człowiek (*et vice versa*), w której między człowiekiem a Bogiem mediują: twórczość, proces, stawanie się, wzajemna zależność, leży na linii rozwojowej znaczonej nazwiskami: Anioła Ślązaka, Schellinga, Bergsona, Schelera i Teilharda de Chardin.

²⁸³ Odsyłam do: H. G. de Riquetti hrabia de Mirabeau, *Moje nawrócenie czyli wyznania libertyna*, przekład i posłowie M. Bratuń, Wrocław 1993.

rzewanie duchowe jest wręcz niemożliwe bez etapu upadku, wejścia w ciemność i powrotu-przemiany. To etyka wyrastająca z chrystianizmu, ale zarazem z nim niezgodna.

W obrazach Natury, Absolutu i Ethosu pozostaje Miciński, jak wielu w tej epoce, człowiekiem wyczutym z naiwności i zarazem wykazuje wprost anielski optymizm co do tego, że droga ludzkości wiedzie ku Bogu, takiemu, którego trzeba jednocześnie: „wydobyć” ze świata, takiemu, który już jest jako Niewysłowione, Boskie; i takiemu, który ujęty przez symbol „mostu”, „pomostu” jest wspólną, synergiczną twórczością człowieka w świecie i Boga w niepoznawalnej nieskończoności. Naraz Bóg rzuca linię człowiekowi nad przepaścią oddzielającą Stworzenie od Stwórcy – i człowiek buduje „kładkę nad czasem”²⁸⁴, ale nie ku przepastnej przepaści, lecz ku wieczno-Boskiej przyszłości. Jeśli i człowiek rzuci Bogu linię, Ten ja pochwyti. Ale wszystko zależy od rzutu, od decyzji. Jan Nitowski w liryku *XX-mu wiekowi* dobrze ujął ten kontrast nędzy doczesnej współczesności i blask nadziei na doczesną wieczność nieba: „Przyjdzie dzień, przyjdzie, wierz w to, ludzkości. / W swych zbrodniach wieki dzień ten wytworzą, / W którym na zawsze miłość zagości, / Z poranną błysnąwszy zorzą”²⁸⁵. To mógłby napisać Adam Asnyk. Jak ze „zbrodni” wstaną „zorce”? – wielka to zaiste tajemnica. Że tak się stanie, i Miciński nie dozwalał wątpić.

Przypuszczam, iż, *primo*, koncepcje Micińskiego na tych trzech poziomach: dynamicznej ontologii, teologii (-zofii) i etyki są wyrazem jego naturalnego typu kreatywnej wyobraźni, co oczywiście: oksymoronicznej, antyarystotelesowskiej i stwórczej, nie mimitycznej, lecz kreacyjno-epifanicznej. I zarazem, *secundo*, uważam, że manifestacje wyobraźni – także powieściowe – stanowią wyższego rzędu propozycję epistemologiczną: ograniczenia władzy pojęciowego i zapośredniczonego poznania na rzecz obrazowego, „ikonologicznego”, a przeto symbolicznego czytania świata.

Tylko wyrywając się z pęt zimnego rozumu (Scylla) i unikając pokus mistyczno-alienacyjnej, eskapistycznej wyobraźni (Chorybda) można popłynąć ku rzeczywistości wielkich syntez: obrazu człowieka (a nie wiedzy o człowieku jako bycie biologicznym czy społecznym), wizji Boga, systemu realnych, ale nie wyzbytych pragnienia ideału systemów etycznych. Wszystko to, co podjąć jako zadanie stworzenia innego kosmosu winniśmy, wynika z tego bowiem, że:

Niema Boga w dogmatach, o których Sumę zatechłej już filozofii napisał św. Tomasz. I niema Boga w Misterjum Magnum okultystów, ani w amor Dei intellectualis Spinozy, ani w próżni, którą Kant wywalczył dla wszystkich metafizyków, ani w katolickiej dogmatyce współczesnej, która uczy, że „substantia sola per se est objectum divinae conservationis”. Myślę, więc jestem – ciągnie Widmo – a myśląc, Boga nie odkrywam nigdzie – Czynniki „dążenia” w przyrodzie, tego naoslep dążenia ku czemuś mistycznie nadzyciowemu – dadzą się wytłumaczyć reakcją przeciw śmierci, która od wieków bez ceremonii miażdży, kosi, żnie... i zasiewa... To co wchodzi jako pozorny Bezmiar pod sklepienia czaszki twej i w jaskinie serca – nie jest Bogiem, to strach przed Bezmiarem Nicości!²⁸⁶

By na nowo odnaleźć człowieka w człowieku, człowieka pośród ludzi, jak szukał ich z latarnią w biały dzień Diogenes, nie wystarczy nauka, lekcja anatomii, pycha neurobiologów wyjaśniających wiarę w Boga aktywnością płatów mózgu, ani też nic nie wskóra tu mistyka, z natury elitarna i „od-światowa”. Dlatego, sądzę, Miciński tworzy

²⁸⁴ Przekształcam znaczenie formuły tytułowej książki: M. Głowiński, *Kładka nad czasem. Obrazki z Miasteczka*, Kraków 2006.

²⁸⁵ J. Nitowski, *XX-mu wiekowi*, w: tegoż, *Pieśni bez echa*, Warszawa 1912, s. 121.

²⁸⁶ T. Miciński, dz. cyt., s. 318.

nie filozoficzne *credo*, lecz symboliczny obraz Lucyfera i Emanuela, projekt ich syntezy. To o b r a z, głęboki, głębszy niż pojęciowe orzeczenia o naturze świata. Przypuszczam, ale nie rozwinę tego w tym miejscu, iż cała ta obrazowa konstrukcja ma korzenie w tych miejscach, w których przecinają się materialistyczne i spirytualistyczne koncepcje bytu, immanentne i transcendentne obrazy Absolutu (co daje procesualizm) i etyka z kontr-etyką, z antyetyczną czy nihilistyczną pochwałą bezmiernej wolności. Tak złożone treści – wracamy do badań ikonosfery – wyrazić mógł tylko konstrukt obrazowy – i ten mariaż obrazu i myśli, ujęty w formie fantazmatów, dostrzegali już pierwsi czytelnicy powieści, widzący w niej i mroczne piękno romantyczne²⁸⁷, i „przewycięzenie orgii i mordowni ziemskiej w ostatecznym, anielsko-czystym uderzeniu dzwonu”²⁸⁸. Aż tyle! Tak, bo tutaj estetyka – tutaj, czyli w tej twórczości – jest niemal synonimem epistemologii, a obraz, *eikon*, odkrywa o świecie prawdę głębszą niż myśl.

Wszystkie poziomy, wszystkie bramy do znaczeniowej symfonii powieści (złośliwiec powie, że gra się tu kilka utworów naraz...) winny w jakimś stopniu uwzględniać wskazane przez autora mityczne fundamenty konstrukcji supramorficznej: faustyzm, prometeizm, lucyferyzm. Dobijając do kresu tych rozważań, musimy wskazać na trzy poziomy mitokonstrukcji, które niejako pozwolą domknąć nam całość. Należą one do najważniejszych tropów, struktur znaczeniowych w utworze, choć nie od razu doceniamy ich znaczenie...

A p o k a l i p s a. *Xiędza Fausta* bez cienia przesady nazwać można powieścią- apokalipsą w wielorakich ujęciach. Wracam do pierwszych akapitów tej pracy: tak złożone dzieła, jak ten utwór, powstają dzięki specjalnemu ciśnieniu, rozjątrzeniu świadomości i wyobraźni. Podkreślę tu związek koniunkcji: „i”... Gdy w obliczu przełomu, który zdaje się nieuchronny, działa sama imaginacja, wtedy efektem są najczęściej dzieła-wizje, teksty fragmentaryczne, niespięte klamrą nadrzędnego sensu, semantycznie wielokierunkowe. Kiedy aktywizuje się sama myśl, wyczekiwany owocem pracy świadomości ocezurowanej bywa gorzki i niestrawny produkt, taki jak: program polityczny, wypowiedź publicystyczna, manifest.

Szczęśliwa symbioza, synteza intelektu i obrazowości, jaką jest *Xiędz Faust*, czyni z tekstu osobliwą, nową jakość, przenikniętą w pełni przez proces inicjacyjny, osadzoną na rusztowaniu mitów, które w procesie supramorfozy powołują do życia nowy, z założenia wyrastający z literatury, ale zmierzający ku metafizyce, świat znaczeń, odsyłających do tego, co już w ludzkim języku nie tyle nic nie znaczy, ile jest samym Znaczeniem wszystkich znaczeń, choć samo pozostaje nieokreślalne logicznie, lingwistycznie, pojęciowo, a nawet symbolicznie. To ów Niewysłowny, Boski, którego można nazwać Twórczością, Ojcem i Matką, czymkolwiek, bo nigdy nie zostanie dotknięty znaczeniem ludzkich kodów, znaków etc. Tu ruch jest jednokierunkowy, to wszystkie znaczenia ludzkiego języka biorą z Niego swą komunikacyjną i sensotwórczą moc, ale kiedy – metaforyzując mą myśl – znaczenia te przez ramię spoglądają wstecz, ku Temu, który

²⁸⁷ H. Krukowska, *Romantyzm czyli „salto mortale ducha”*, „Ruch Literacki” 1977, z. 4, s. 320: „Romantycy musieli także zrezygnować w imię życia z jednego i nieodmiennego wzoru piękna, którego klasycy w zasadzie nie potrafili oddzielić od dobra. Dla romantyków piękno ma demoniczną, niepokojącą stronę, jak miłość może łączyć się ze złem i śmiercią. Natomiast piękno klasyczne uspokaja, a więc niszczy to, co romantycy cenili najbardziej: spontaniczność. Manifestacyjnie wprowadzali więc do sztuki kategorię estetyczną brzydoty i frenezję, które są jakby bliższe Życiu”.

²⁸⁸ Savitri [Anna Zahorska], *W ogniach wyobraźni. Księdz Faust. Tadeusza Micińskiego*, „Świat” 1913, t. I, nr 20, s. 9.

każe im „znaczyć”, okazuje się, że jest tam Wszystko i Nic. Piszę „Ów” Niewysłowny – ale dlaczego nie ona, „Owa”? Tu, na poziomie rozróżnień tego, co męskie i żeńskie, granica artykułowalności jest aż do bólu nieprzekraczalna.

Tak – jako kres, jako paruzję owego Znaczenia widziałbym, ujętą w metaforze, sferę apokaliptyczności powieści.

Jednakże nie piszę o katastrofie – przecież! To spazmatyczne gromadzenie słów, mitów, te wyobrażenia wszystkich religii, filozofii etc. budują tu wieżę, która wyrasta ponad przeciętność krzyków, że nie ma Boga lub że Bóg jest²⁸⁹. I tak dalej. Tu apokaliptyczność aktu tworzenia i odbioru dzieła polega na doprowadzeniu w to miejsce, gdzie i symbole bledną. Postaci z powieściowej fikcji wyciągają ostateczne wnioski dla swej egzystencji, którą ujmują teraz poprzez syntezę tego (świata) i Tamtego (Boskiego).

Powieść ma rozliczne wątki, które wprost nawiązują do *Apokalipsy* św. Jana; Miciński gromadzi wszelkie możliwe sygnały przełomu, czury, nawet katastrofy, byleby wyrwać tylko mentalność ludzką (a tu do tej należy i mentalność polska, a nie odwrotnie: ludzka do polskiej...) z tego stanu, który określa jako „b a g n o”. Przyjmująca za klucz *apocalypsis* interpretacja w żadnym wypadku nie może jednakowoż ograniczać się do samej katastroficznej warstwy fabuły, symboliki, mitu. Nieodzowna staje się tu potrzeba ujawnienia pełni znaczeniowej, semantycznego bogactwa apokaliptyki: warstwy katastroficznej, wątku Paradyty, symboliki Nowego Jeruzalem i Uczty Baranka, refleksja o miejscu chiliizmu w imaginarium pisarza. W warstwie historycznej można by odwołać się nawet do apokryfów apokaliptycznych, prześledzić ich wpływ na modernistyczną świadomość; ciekawsze mogłoby stać się uchwycenie powieściowej narracji jako próby nowoczesnej narracji apokaliptycznej i zarazem genezyjskiej, bo oba fragmenty Księgi – *genesis* i *apcalypsis* – istnieją w czasach nowożytnych tuż obok siebie²⁹⁰, tak jakby człowiek w tej samej chwili, omijając meandry całej mitycznej historii świat objaśniającej, pragnął natychmiast wiedzieć „dlaczego?”, z jakiego źródła bierze istnienie początek i „po co?”, ku czemu pędzi?

Naturalnym dopowiedzeniem podobnych analiz mogłoby być podjęcie próby szeregu odczytań na poziomie między alegorią a symbolem, alegorii/symbolu: rewolucja jako alegoria apokalipsy, apokalipsa jako symbol rewolucji egzystencjalnej, rewolucja i apokalipsa jako alegorie/symbole wyczerpania kultury i jej symboliczno-mitycznego porządku, wreszcie – na poziomie, który wskazuje sam Miciński – szłoby o odczytanie apokalipsy jako rewolucji w idei rewolucji. A nawet, dodam, z powieści wynika postulat rewolucji w samej idei apokalipsy, zepchniętej na margines kultury, strywalizowanej jako tekst katastroficzny, wypartej z lęku. Człowiek potrzebuje nowej apokalipsy, sug-

²⁸⁹ Doskonale tę jałowość ateizmu ujawnia myśl nowsza: J. Gray, *Ateistyczni misjonarze*, „Dziennik” 2007, nr 303, 29/30 XII 2007, s. 18: „Mity religijne wyrażają uniwersalną prawdę o ludzkiej rzeczywistości, natomiast mity świeckiego humanizmu ją tylko przesłaniają. Być może wojujący ateści dlatego są tacy agresywni i dogmatyczni, że mają mglistą świadomość księżycowości swoich przekonań. W obecności wojujących niedowiarków próżno szukać świadectw twórczych wątpliwości, które inspirowały myślicieli religijnych. Teologowie od tysiącleci podważają własne przekonania, natomiast świeccy humaniści jeszcze nie kwestionują swojego, jakże nieskomplikowanego *credo*. Ewangeliczny ateizm jest lustrzanym odbiciem wiary, którą tak zajadle atakuje – ale pozbawionym jej ożywczych wątpliwości.”

²⁹⁰ Dobrze ów problem ujmuje u Słowackiego K. Korotkich: „*Genesis z Ducha*” Juliusza Słowackiego jako synteza genezyjsko-apokaliptycznej wyobraźni, w: *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, dz. cyt., t. II, s. 169-280. Por. także: P. Oczko, *Wstęp*, do: J. van den Vondel, *Lucyfer*, przekład, wstęp i opr. P. Oczko, Kraków 2007, s. 5-48.

ruje Miciński, pragnie też przypomnienia *Objawień* św. Jana, bodaj w apokryfie, kazaniu, obrazie; jak z kolei mówi René Girard...

Świat jest ogarnięty jałową przemocą. Dlatego nie widzę dla siebie ważniejszego zadania niż przypomnianie o wielkich tekstach apokaliptycznych. Dziś nawet Kościół nie odwołuje się do apokalipsy. Kiedy byłem dzieckiem, niedziele, które następowały po Zielonych Świątkach, były niedzielami „apokaliptycznymi” – apokalipsa stanowiła temat kazań. Wszystko skończyło się po Hiroszimie i Nagasaki – temat stał się zbyt drażliwy. Nie twierdzę, że apokalipsa nastąpi jutro. Mówię jedynie, że jesteśmy bliscy końca i że absolutny brak przemocy jest koniecznym warunkiem przetrwania świata.²⁹¹

W każdym z tych porywów interpretacyjnych chcąc nie chcąc odślaniałby się ten liminalny zakres apokaliptyczności, od którego zaczęliśmy: wyczerpanie języka, wyczerpanie kategorii, za pomocą których eksplikujemy świat, w tym mitu, symbolu, tragizmu, a nawet literackości skodyfikowanej i zubożonej, doprowadzonej do poziomu encyklopedycznego rejestru gatunków. W tym sensie „powieściowość” powieści Micińskiego jest hardym i wyzywającym sprzeciwem wobec takiego klasyfikacyjno-anatomicznego traktowania literatury. Dla tradycyjnego historyka literatury – burzący konwencje Xiądz Faust – stanowi przecież także badawczą apokalipsę. Niestety – tylko w tym sensie, iż rujnuje jego nawyki i sieje spustoszenie. Opóźniając bieg procesu historycznoliterackiego, który natychmiast – gdyby nie było Micińskiego – powinien popłynąć ku rajom nowoczesności, zdekonstruowanym i zdemitologizowanym metropoliom ponowoczesności i postponowoczesności z ich (?) oazami ironii, campu, groteski, melancholii i...²⁹²

Euangelion. Konsekwencją opcji apokaliptycznej musi być opcja ewangeliczna. W tekście *Xiądz Fausta* roi się od sygnałów wskazujących, iż pisze poprzez powieść, pisze powieścią jakąś nową dobrą nowinę, ewangelię współczesności. Jest ona zarazem: translacją wyższego rzędu zreinterpretowanych całkowicie Ewangelii kanonicznych, ich duchowym, znarratywizowanym i supramorficznym przeobrażeniem duchowym, jest apokryfem czy pseudoepigrafem. Cały ten trop jest tak kuszący, iż prędzej czy później będzie musiał zostać wykorzystany. Poszczególne fragmenty i cała powieść wykazują tak duże podobieństwa do fragmentów opowieści ewangelicznych – kuszenia, chrztu Jezusa, ukrzyżowania, historii bożonarodzeniowej, Zielonych Świątek, dziejów niewiast w Ewangelii – że nie da się tego pominąć. Choć – nawet pobieżna – analiza tych nawiązań wskazuje na ogromne przetworzenie ewangelicznej narracji, na przemieszczenia i kontaminacje mitemów (Boże Narodzenie = Zmartwychwstanie). Jeśli Xiądz jest tu postacią „chrystoforyczną”, niosącą Krzyż, jak Chrystus, jeśli owym *christos*, mesjaszem jest, to Piotr jest „drugim Chrystusem”, ale też Saulem/Szawłem przemienionym w Pawła, Kondor – Judaszem, Imogiena – Marią Magdaleną, ale i „Samarytanką”, i „Madonną pogańską” (s.325). Taż sama Imogiena przemawia do Piotra językiem stylizowanym na mowy Jezusa (s.326).

²⁹¹ R. Girard, *Polityka nikogo już nie przeraża*, rozmowa Macieja Nowickiego z antropologiem René Girardem, „Europa”, dodatek do: „Dziennika”, nr 52, 29 XII 2007, s. 3.

²⁹² W istocie literatury, mniej czułe na wpływy modnych prądów filozoficzno-literackich, pozwalają sobie na luksus konstruowania wielokondygnacyjnych konstrukcji mitycznych. Tak bywa w kulturze rosyjskiej, gdzie mamy *Mistrza i Małgorzatę* Bułhakowa, ale i *Piramidę* Leonida Leonowa. Zob. głębokie rozważania Wandy Supy: *Profetyzm i nauka jako podstawy gnoseologii w „Piramidzie” Leonida Leonowa*, w: tejsze, *Biblia a współczesna proza rosyjska*, Białystok 2006, s. 230-303.

W zasadzie można skonkludować, iż każda z kluczowych postaci pełni tu przez czas jakiś rolę kilku ewangelicznych prawzorów osobowych, przy czym granice płciowe są płynne, jak w ewangeliach apokryficznych: jak powiada *Ewangelia Tomasza*, „i jeśli macie zwyczaj czynić / to, co męskie i żeńskie, jednością, / aby to, co jest męskie, nie było męskim, a / to, co żeńskie, nie było żeńskim, / (...), wtedy wejdziecie do Królestwa”²⁹³. Więc i jakieś echa androgynizmu widziałbym w tej nowoczesnej powieści, która nie czyni z kobiety narzędzia upadku, ale spełnienie swego przeznaczenia znajduje ona w tym, co jest duchowej natury. Z tym, że oznacza to być może u Micińskiego równocześnie męskie/żeńskie i androgynicznie pozapłciowe²⁹⁴.

Wydaje się, iż jakkolwiek dokładne i żmudne byłyby badania analogii personalnych, narracyjnych, sytuacyjnych, genologicznych (przypowieść, kazanie), istota relacji Ewangelia (+ ewentualnie apokryfy) – powieść zawiera się w tym niezmaconym przez sceptycyzm zamiarze napisania tekstu, który na wzór Ewangelii niósłby człowiekowi dobrą nowinę w języku, którego nie rozumie niewiara i antyteistyczna świadomość: języku obrazów, symboli i mitów²⁹⁵. Ta dobra nowina mówiłaby mu, iż nawet jeśli świat tkwi w chwili obecnej w pułapce, wije się w parkosyzmach przełomu, to stanie się kosmosem, ujawni dzięki zmaganiom człowieka tę wartość dodatkową, świętość – ponadreligijną, pozakościelną, ekumeniczną w jakimś nowym sensie²⁹⁶. Dlatego Xiądz staje się pasterzem Żydów i chrześcijan, reformatorem Kościoła, założycielem nowej „świątyni”. Ta dobra wieść teozofii, tam gdzie ulega wyczerpaniu w formułach odnoszących się do ziemi i historii, niesie lepsze jeszcze nowiny: o Moście przerzuconym ku Bogu i o tym, że jest coś – to nowina najlepsza – czego powiedzieć nie jest w stanie, co pozostaje tylko treścią wiary: Niewysłowny (-a, -e, -ieni?).

Dziwny ten i zdumiewająco żywotny pisarz, za którego pochwalenie jeszcze za życia można było zebrać cięgi, jak Feldman od Chrzanowskiego²⁹⁷, a po śmierci okrzyknięty już to geniuszem, już to blagierem i mistrzem intelektualnego anachronizmu, w gruncie rzeczy wszędzie pisał tę samą książkę – nie! nie książkę, lecz **K s i ę g ę D o b r e j N o w i n y** na przekór prorokom nicości, wyznawcom scjentystycznego fetysyzmu i estetycznego klasycyzmu. Nigdzie przecież nie powiedziano, że wszyscy i od razu

²⁹³ Cytuje za piękną interpretacją tego fragmentu *Ewangelii Tomasza* dokonaną przez Krzysztofa Rutkowskiego w: tegoż, *Zakochany Stendhal. Dziennik wyprawy po imię*, Gdańsk 2005, s. 293.

²⁹⁴ Zob. na innym biegunie: D. D. Gilmore, *Mizygnia, czyli męska choroba*, przeł. J. Margański, Kraków 2003, rozdział: *Zachodnia wyobraźnia*, s. 158-184.

²⁹⁵ Abp. E. Ozorowski (*Apokaliptyka – moc i słabość ludzkiego języka*, dz. cyt., s. 56), pisząc z punktu widzenia strażnika ortodoksji, docenia moc oddziaływania apokryfów apokaliptycznych: „Są fenomenem nie do końca wytłumaczonym. Ich język potrafi wzruszać, zachwycać, wcielać się w barwy i tony, tworzyć obrazy dostępne oczom”.

²⁹⁶ Miciński nieprzypadkowo wplata epizod z okresu, kiedy Xiądz jako rektor reformuje seminarium (s. 355); nie jest pomyłką, iż gromadzi w Kościele Żydów i prawosławnych. Tym samym łamie obrazowo to, co współcześnie starają się utrwalac dokumenty kościelne takie, jak *Dominus Jesus* (2000), odmawiające statusu kościoła innym wspólnotom niż katolicka. Nie lepiej rzecz ma się z prawosławiem, które jako fundament dialogu przyjmuje tezy, iż: „Prawosławie postrzega siebie jako jedyny prawdziwy Kościół (*the Church*)”. Cyt. za: K. Leśniewski, *Misterium podziału i jedności Kościoła w refleksji Georgesa Florovsky'ego*, „Roczniki Teologiczne”, t. XLII, z. 7, Lublin 1995, s. 136.

²⁹⁷ „Nierozróżnianie wartości utworów”, „niezrównoważenie”, „drwina w żywe oczy z czytelników” – tak sądy Feldmana o Micińskim oceniał Ignacy Chrzanowski w: tegoż, *Współczesna literatura polska” W. Feldmana (I)*, w: *Studia i szkice. Rozbiory i krytyki*, t. II, Kraków 1939, s. 351-354.

przyjmą tę „ewangelię” Micińskiego. Raczej przeciwnie: musi być ona również odrzucona i zniesławiana, by mogli istnieć także ci, którzy albo się z nią zmagają, czasem ponosząc klęskę, albo w nią „wysiłkiem intuicji” potrafią „wżyć się i niejako na wskroś przeniknąć”²⁹⁸, albo, co najrzadsze, pytają nie tylko, „co” pisarz mówi, ale zadają pytanie, „jak?”, „dlaczego?” i w końcu „po co?” mówi. A mówi, jak pisarz i jak profeta. A nie jak jakiś „Magik Mistyfiński”, wyrodzony z wyobraźni jadowitego krytyka²⁹⁹. Józefa Albina Herbaczewskiego, w jakimś sensie, wolno nazwać karykaturalnym naśladowcą Micińskiego, który znienawidził swe słabości w nienawiści do wzoru, który bezsilnie usiłował imitować. Jako się napisało – jeśli ma mieć wyznawców, musi mieć i śmiertelnych wrogów. Jeśli przy tym – wtedy dobrze! – nie brak badaczy...

*

W ten sposób zatoczyliśmy koło: ostatnią figurą symboliczno-mityczną, wybitą w tytule przecież, jest Kapłan, jest k a p ł a ń s t w o oksymoroniczne zsyntetyzowane tu z faustyzmem. Taka synteza wymagała presji owej cezury dziejowej (raczej: historiozoficznej czy cezury metahistorycznej) i wewnętrznej „zgody” na eksperyment. Synteza ta nadała losom księdza/Fausta niecodzienny dynamizm, pozwoliła przeprowadzić go przez wszystkie kręgi mitycznej identyfikacji. O ile, jak pisałem na początku pracy, kapłaństwo modyfikuje figurę Fausta, o tyle jest też jasne, że faustyzm przemienia ideę kapłaństwa, nadaje jej, zapoznany w doświadczeniu Kościoła, wymiar kosmiczny i ekumeniczny, feministyczny i egzystencjalny. W tym sensie Faustowi najbliżej do figury kapłana bytu i pasterza historii ukazanego w *Księdzu Marku* Słowackiego.

Osobliwy zapis słowa *ksiądz* jako *xiądz* tę modyfikację wyraża, akcentuje jej poli-morficzność. Xiądz to, co jasne, nowoczesny kapłan, reformator seminarium, ekumenista, społecznik; dalej to mistagog, nie tylko znający teoretycznie, ale realnie przeżywający i uwewnętrzniający misteria wszystkich kultur; w tym przeżywaniu rytmu katabazy/anabazy nie jest on – jako mistagog – jednym z wielu, lecz naczelnym adeptem misteryjnej inicjacji. Xiądz to także uczony i erudyta; element ten jest w powieści przypisany mu niejako *a priori*: przez figurę Fausta; doświadczenie uczonego nie wiedzie tu do odrzucenia nauki, lecz do określenia właściwego jej znaczenia. Jako uczony staje się Xiądz także filozofem i teozofem, poniekąd także najosobliwszym i może najciekawszym w literaturze polskiej teologiem.

Funkcja kapłańska oznacza w powieści również powołanie poety. To najważniejsze, profetyczne ujęcie poety-demiurga, choć określa ono jeszcze jedną cechę postaci: nadzwyczajną wrażliwość. Jeśli poeta, to i profeta zatem. W jakiś specjalny sposób z funkcji kapłańskiej wydobyte zostają tutaj jej niektóre cechy: pasterz i sługa ludu, spo-

²⁹⁸ Cz. Endelmanowa-Rosenblattowa, *Intuicjonizm w estetyce i krytyce literackiej*, „Literatura i Sztuka” 1912, nr 34/35, cyt. za: A. Wydrycka, *Zapomniane głosy. Krytyka literacka kobiet 1894–1918. Wybór tekstów*, Białystok 2006, s. 248.

²⁹⁹ W. Gutowski (*Xiądz Faust. Niedokonanie...*, dz. cyt., s. 44) trafnie określa ton krytyki Józefa Albina Herbaczewskiego jako „nienawistny”. Zob. J. A. Herbaczewski, *Magik Mistyfiński*, w: tegoż, *Amen. Ironiczna nauka dla umysłowo dojrzałych dzieci*, Kraków 1913, s. 78-91. Inna rzecz, że był Herbaczewski osobą p o n a d p r e c i e ń n i e k o n f l i k t o w ą : zob. E. Vaitkevičiute, *Kowieńskie lata Józefa Albina Herbaczewskiego w niepodległej Litwie*, „Ruch Literacki” 2005, z 4/5, s. 393-405. Także ciekawą monografię: V. Narušienė, *Józef Albin Herbaczewski. Pisarz polsko-litewski*, Kraków 2007, s. 167-169.

wiednik i egzorcysta (Guślarz...). We wszystkich funkcjach Xiędz jest kimś między społecznym reformatorem a teurgiem, czyniącym cuda wiary. I jeszcze to: przez *x* zapisuje się słowa takie, jak: *xiążę*, *xieni*. Otóż wskazuje to na a r y s t o k r a t y z m bohatera. Natury duchowej, bo to xiążę ducha. Ale, dodałbym, można przyjąć, iż poeta wiedział, iż od *x* zaczyna się też figura obcości: *xenos*, obcy. I on, jak jego mistrz, Emanuel, jest również obcy temu światu i tej Polsce, jaka Anno Domini 1913 istniała nie na mapach, nie w wymiarze podzielonych społeczności polskich, ale w sercach, brudnych i zabagnionych, lgnących ku każdej, bodaj fałszywej idei albo leniwie pożywiającej się „pustym dogmatem, krzykliwym obchodem eucharystycznym”³⁰⁰.

On zaś, nie byle kto, bo Xiędz ożywiony pasją poznawczą Fausta, miał im przynieść Polskę nową i świat nowy, a nade wszystko „kosmiczne słońce” Chrystusa zbratanego z Luci-ferrem.

VIII. Piramida znaczeń

Supramorficzna konstrukcja powieści, z natury polisemiczna, lecz zagrożona katastrofą semantycznej nierozstrzygalności, nadmiaru albo nawet jakiejś antysemiozy (dzieło znaczy tak wiele, że właściwie nic już nie znaczy) lub kontrsemiozy (dzieło wymyka się twórcy i znaczy częściej coś zupełnie innego niż ten usiłował wyrazić), w tym przypadku trzyma się mocno, jest niezagrożona. Dzięki dwóm osiom konstytuującym jego stabilność na grząskim gruncie mitów, które się łączą. Pierwsza – to oś i n i c j a c y j n a, inicjacyjno-indywidualna, też zwornik, łącznik o dynamicznym charakterze, gdzie rytm wyznacza przemienność faz anodos/katodos. Druga oś – to hierarchicznie uporządkowana s t r u k t u r a w e r t y k a l n a, nazywam ją tu supramorficzną, która „wypiętrza” jedne mity kosztem innych. Porządek³⁰¹ tej świątyni jawi się następująco:

1. Mity-matki, figury i mity k o n s t y t u t y w n e, założycielskie: faustyzm, kapłaństwo.

2. Mity i figury f u n d a m e n t a l n e, tworzące znaczenia tekstu na poziomie autor-skiej intencji: Lucyfer, Emmanuel, Prometeusz.

3. Mity i figury k o n s t r u k c y j n e, budujące i przesłanie dzieła, i będące wzorcami przemian, kulturowo „autoryzowanymi”: *Dziady*, Król Duch, Dante, Apokalipsa, *Ksiądz Marek*, hinduizm, gnoza, *Irydion*.

4. Mity m o d e r n i z u j ą c e zewnętrzną, fenomenalną warstwę, które nie mają wielkiej tradycji, ale tworzą erudycyjne pole powieści: nauka jako mit, czwarty wymiar, ezoteryka.

5. I k o n o s f e r a – tworzy ona symboliczną „obrazowość” dzieła, spina je ikonograficznie, nadając przy tym wymiar głębi.

6. M i t o h i s t o r i a – wydarzenia historyczne, które w mikronarracjach podlegają mityzacji: Titanik, Messyna, powstanie styczniowe etc.

7. M i t o p o e t y k a – inkorporowane tradycje estetyczne, wątki literackie, rozpoznawalne i nierozpoznawalne wyraźnie w strukturze dzieła (gotycyzm...), gdzie ulegają metamorfozie: ulega osłabieniu ich umowność, są częścią duchowej strategii i struktury tekstu.

8. S y m b o l e k u l t u r o w e : świątynia, dzwon, krzyż etc.

³⁰⁰ T. Miciński, dz. cyt., s. 354.

³⁰¹ Przy czym oprócz piętra nr 1. i 2. w konstrukcji tej można rozmaicie oceniać miejsce poszczególnych elementów. Przy niczym się nie upieram, nawet zredukowałbym jeden poziom, ale na dziś nie jestem do tego w pełni przekonany.

9. Symbole „idiolektalne”: te właściwe tylko wyobraźni Micińskiego, nadającej często „starym” symbolom znaczenia właściwe imaginacji poety: mrok, Życie, wzbijać się³⁰².

10. Symbole elementarne: ziemia, słońce, księżyc, noc.

11. Konstytutywne symbole czynnościowe: wyznaczają dynamikę przemian bohaterów i świata: zmieniać (się), wchodzić (schody – wzwyż), zstępować, wstępować³⁰³.

12. W ten sposób koło zamykałoby się: ujęte w figurze-oksymoronie postaci Xiędza/Fausta uruchamiają wielką maszynę przemian dzięki symbolicznej czynnościowej tego ostatniego szeregu. Ale dlaczego właściwie to poli-versum symboliczno-mityczne miałyby ruszyć, zadziałać? Jest tu jeszcze coś, o czym nie wspominaliśmy, nie obok tej konstrukcji, lecz w jej wnętrzu umieścił Miciński dziesiątki mitów, symboli i tradycji, które odrzuca. Ich rozbicie, obalenie, zdemaskowanie jest celem-bohaterów: ideologie jak marksizm, pseudonauki jak okultyzm, także buddyzm etc. etc. W brzuchu tego mitycznego Golema siedzi wszystko to, co Miciński kontestował i zwalczał. Siedzi jak nieszczęśnik skazańcy w byku Falarisa podlegając potwornej torturze ognistego zniszczenia i przeobrażenia.

13. Poziom sygnifikatorów zakresu i stanu: należą tu symboliczne oznaczniki skali (wszech-), poziomu (nad-, pod-), wymiaru (te mają sens twierdzeń ontologicznych: czwarty wymiar to dodatkowy wymiar rzeczywistości), stopnia (oznaczone za pomocą gramatycznych wyróżników stopniowania (naj-, prze-, końcówki), prawdopodobieństwa (przymiotnikowo: pewny, niepewny, istniejący, nieistniejący) i związane z prawdopodobieństwem symboliczne oznaczniki procesualizmu (najczęściej operuje pisarz czasownikami: coś nie tylko jest, ale staje się, będzie itp.) oraz oznaczniki aktualizmu (pewne rzeczy raz na zawsze już *były*, inne *stają się, będą*).

14. Dzieło – jako całość, *in toto*, i w poszczególnych partiach zawiera symboliczne supozycje egzegetyczne: tak na poziomie czytania tekstów, Księgi Świata, tej oto powieści Micińskiego i wszystkich innych, jak na poziomie lektury-analizy-interpretacji psyche, człowieka, jego egzystencji i kosmosu w całej jego pełni wielowymiarowej – Xiędz Faust wyraża sugestię egzegezy źródłowej i głębinowej. Innymi słowy: cokolwiek bądź czytamy, czytamy w odniesieniu do: 1. ostatecznej genezy zjawiska; 2. jego pozazjawiskowej pełni, wielowymiarowości; 3. celu; 4. sensu a) ze względu na całość bytu, b) ze względu na samo zjawisko w jego niepowtarzalnym przejawianiu się; c) ze względu na mnie, na interpretatora.

Takie ujęcie rzeczywistości staje się zrozumiałe tylko przy założeniu wielowymiarowości świata, podmiotu, przy istnieniu tego pasa transmisji sensu i odsłaniania głębi, jakim jest symbol, a przede wszystkim przy uwzględnieniu i uprawdopodobnieniu hipotezy ostatecznego punktu odniesienia: Absolutu. Symbolizm – jako stały ruch sensu, znaczeń, odsłaniania, odsyłania i reprezentowania zapewnia tej wizji żywiołowy dynamizm. Interpretacja jej – o dziwo – przypomina niebezsensowne rozwiązywanie rozwiązywalnego równania z

³⁰² Naturalnie konstrukcja takiego zestawu symboli idiolektalnych jest sprawą dość subiektywną i nie zależy od frekwencji słowa tylko. Część z nich należy do szeregu symboli elementarnych, a bywa i tak, że ten sam symbol występuje w twórczości Micińskiego w znaczeniach właściwych ogólnokulturowej symbolice i takich, które są tylko Micińskiemu właściwe. *Sub specie* semantyki – są to wtedy dwa symbole. Mgr Marcin Bajko na pytanie o symbole właściwe Micińskiemu odpowiada tak: słońce, noc, gwiazdy, serce, zamek (duszy), centaur, piorun, bagno.

³⁰³ Nie podaję w całej tek konstrukcji miejsca wszystkich elementów: mitów, symboli, by nie zamazywać jej kształtu. Tylko przykłady.

nieskończoną liczbą niewiadomych³⁰⁴. Interpretacji Xiędza Fausta nie grozi „totalność” – raczej już anemia niedoczytania. Interpretację tego typu dzieł, przypuszczam, zawsze znamionuje oksymoroniczność, kontradiktoryczność, aporetyczność. Wyjściem bywa interpretacja paradygmatyczna, budowa serii możliwych do wyboru odczytań alternatywnych.

Właściwie – o ile czytelnik rozpozna istotę, wagę poziomu mitów konstytutywnych (I) i konstytutywnych symboli czynnościowych (XI), o tyle twórczy i rozumiejący dostęp do bogactwa znaczeniowego dzieła otwiera się na każdym poziomie przy każdym micie, symbolu. Nie oznacza to chaosu. Micińskiemu udało się rzecz wyjątkowo ryzykowna: gdy jedni odzierali mity z mityczności, on mityczność spotęgował. To jest ta supramorfoza, to dzieło kierunku „re-” (mityzacyjnego), który przez XX wiek miał być skazany na klęskę (prócz mitologii prywatnych etc.). A tu powstała powieściowa mitopeja, koherentna wewnętrznie, sensotwórcza (bo nie tylko sensowna) w kreowaniu znaczeń-przesłań na skalę kosmiczną. Że historia poszła w inną stronę, duchowość ludzka w inną – to już też i n n a kwestia. Gdy dobrze w powieść się wczytać, w diagnozach Micińskiego można ujrzyć przecucie wszystkich kataklizmów XX-wiecznych, z ludobójstwem włącznie. Albo się zreformujecie i duchowo przeobrazicie, albo... – Miciński nie dopowiada. Przecież takie dzwony jak na końcu powieści nie były tylko w dniach weselnych...

Nie znaczy to, że powieści nie można interpretować poza symboliczno-mitycznym paradygmatem owej supramorfozy. Nawet trzeba – na jakże wielu poziomach. Niechby: – wciąż g e n o l o g i c z n y m; pytam, co w odniesieniu do *Xiędza Fausta* znaczyłyby znane, pierwsze zdanie klasycznej rozprawy: „Powieść nie jest naszym rodzimym gatunkiem literackim”³⁰⁵

– n a r r a t o l o g i c z n y m; eksperymentuję i do Micińskiego przykładam Nabokowskie rozróżnienie powieści „jednotorowych [one-track] i wielotorowych [multi-track]”³⁰⁶; Jednotorowe – śledzimy jeden wątek egzystencji, wielotorowe – wiele wątków. Co wynikłoby z takiej oceny-konfrontacji: raczej nic czy coś?

– r e t o r y c z n y m; jakież tu wspaniałe miejsce dla analiz dialogów i form takich jak kazanie, mowa; w tym miejscu także: retoryczna ekspresja kobieca wobec męskiej – jak się obie do siebie mają?

– e s t e t y c z n y m; czy już zawsze musimy się kręcić w zakłętym kole wzniosłości lub patosu oraz przyziemności i realizmu, analizując dzieło; te jego walory dostrzegła już Zahorska³⁰⁷; trzeba się godzić na opinię, że „nie da się z dramatów [i powieści dodam – J. Ł.] Tadeusza Micińskiego czy powieści Romana Jaworskiego wycisnąć żadnych eliksirów”³⁰⁸ Da się, potrzebny tylko kategoryalny przełom.

– l o g o c e n t r y c z n y m; jaką koncepcję słowa, oralności i piśmienności tu mamy?³⁰⁹ Czy w ogóle mówienie, pisanie, tworzenie ze sobą rezonują?

³⁰⁴ W tym znaczeniu ma rację W. Gutowski pisząc, iż Ławski stosuje „zasady oksymoronu w dyskursie historycznoliterackim” (dz. cyt., s. 54, przypis 100).

³⁰⁵ Z. Szwejkowski, *Powieści historyczne Henryka Rzewuskiego*, Warszawa 1922, s. V.

³⁰⁶ Zob. V. Nabokov, *Wykłady o Don Kichocie*, przeł. J. Kozak, Warszawa 2001, s. 34.

³⁰⁷ Savitri, *W ogniach wyobraźni*, dz. cyt., s. 9: „Przejdźcie od Mlecznej Drogi do wzorcowej mleczarni, od ekstazy modlitwnej do słoików laboratoryjnych, od ofiary na Golgocie do teorii materializmu dziejowego dziwi nasz umysł, nieprzyzwyczajony do obejmowania całości świata”.

³⁰⁸ A. Mencwel, *Przedwiośnie czy potop. Studium postaw polskich w XX wieku*, Warszawa 1997, s. 513.

³⁰⁹ Jako przykład podobnej refleksji: M. Sokołowski, *Tajemnica słowa. Mickiewicz wobec oralności i piśmienności*, w: *Tajemnice Mickiewicza*, red. M. Zielińska, Warszawa 1998.

– egzystencjalnym; może warto wrócić do tego tropu, trochę nieśmiało przez nas wszystkich rozwijanego: szczęście, narcyzm, przemijanie – czy nie warto się tym zająć?³¹⁰ Egzystencjalne relacje bohaterów – czy i jakie u Micińskiego są?

– socjologicznym (nawet politycznym); może spytać o sens narodowości w dłuższym horyzoncie czasowym u Micińskiego, dziedzica romantyki (jak to pięknie ujął Józef Bachórz: „Nienawistna i groźna wydawała się poetom romantycznym perspektywa ludzkości beznarodowej”)³¹¹. A jeśli naród, to jaki, skoro pewne partie powieści istotnie przypominają perory endeckich agitatorów?³¹²

– „intertekstualnym”; stosując cudzysłów, bowiem wynika z moich obserwacji, iż struktury supramorficzne są konstruowane właśnie przeciw grom intertekstualnym³¹³ i tak rozumianej literackości, a dalej wynika z tego, iż intertekstualność jest właściwa raczej tekstom nurtu „de-”, odczarowującego uniwersum.

– literacko-cywilizacyjny; zbadajmy związki Micińskiego z rozwijającą się wtedy literaturą science-fiction.

Tych możliwości jest wiele, jeszcze więcej. Żadna furtka interpretacyjna nie poprowadzi analityka w takie rejony, gdzie da się ominąć symbole i mity. No, chyba że jakaś interpretacja kuriozalna (zupełnie niezgodna z tekstem), ewentualnie kontrfaktyczna (jej dominanta nie niszczy najogólniej uchwytnego znaczenia tekstu, ale jest z nim zasadniczo niezgodna) lub indyferentna (dominanta tej interpretacji jest zupełnie obojętna dla założonych autorsko znaczeń tekstu).

Na ostatnim piętrze, procesu interpretacyjnego każdej tak skomplikowanej struktury, jak *Xiądz Faust*, znajduje się refleksja nad metodologią najpierw, zaś potem celem i w końcu sensem aktu interpretacyjnego. Proces interpretacji przeobraża się w auto- i metainterpretację. I to jest to coś, co właściwie pojawia się tylko w wyniku meta- i supramorfozy: refleksja meta-supramorficzna o budowaniu się kolejnych, wyższych, i wyższych pięter procesu interpretacji, mającego dla mnie walor estetyczny: interpretacja jest piękna. Piękna, gdy wznosi się w kolejne sfery samoujęcia i na wyższe coraz piętra samorefleksji.

IX. *Zmieniał Piotr kilka więzień...*

Każda literatura – mając takie dzieło, jak *Xiądz Faust* – byłaby z niego dumna; polska nie jest; dlaczego tak właśnie się dzieje, wiedział doskonale Miciński, tocząc nieustającą walkę ze swoimi własnymi „krytykami warszawskimi”. Jak Mickiewicz. Zdaje się, że tak się też trochę autokreował, jeszcze częściej to jego w ten sposób kreowano, co było przecież nieporozumieniem³¹⁴. Ale i Mickiewicz, i Miciński stworzyli dzieła o podobnej struk-

³¹⁰ Zob. S. Sobieraj, *Egzystencjalne aspekty lucyferyzmu Tadeusza Micińskiego*, w: *Idee i obrazy religijne w literaturze polskiej XIX i XX wieku. Studia i szkice*, red. G. Igliński, Olsztyn 1998.

³¹¹ J. Bachórz, *Romantyczne fascynacje egzotyką*, w: tegoż, *„Złączyć się z burzą...” Tuzin studiów i szkiców o romantycznych wyobrażeniach morza i egzotyki*, Gdańsk 2005, s. 214.

³¹² Zdumiewające wrażenie robi np. lektura powieściowego fragmentu: W. Sasaki [J. Giertych], *Rodzina Pasków. Fragmenty powieści*, Londyn 1996. Jakby czasem Giertych cytował bohaterów *Xiędza Fausta*.

³¹³ I piszę to w kontekście lektury klasycznego studium Michała Głowińskiego: *O intertekstualności*, w: *Prace wybrane Michała Głowińskiego*, pod red. R. Nycza, t. V, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000.

³¹⁴ Por. E. Flis-Czerniak, *„Arcykapłan polskiej mistyki”*. *Konterfekt Adama Mickiewicza a dramat polskiej niewoli w pismach Tadeusza Micińskiego*, w: *Adam Mickiewicz. Dwa wieki kultury polskiej*, studia pod red. K. Maciąga i M. Stanisza, Rzeszów 2007.

turze, urągające nowym czasom: prelekcje paryskie, tę wielką summę mityczną; i Xiędza Fausta – tę powieściową mitopeję, w którą już i Mickiewicz, i jego dzieło zostali wpisani.

Nieoceniona Savitri już w recenzji powieści przeczuwała jej niepowodzenie, „zarzuty niezrozumiałości”, a także to, iż Miciński jako pisarz w całym swym obrazie przeciwstawia się „sztuce lekko-strawnej, jak deser po obiedzie”. A tu nie! – mamy pisarza, któremu chodzi o sztukę i „książkę trudną”, który nie przyrządza deserów: „Taka sztuka deserowa bywa produkowana na cetrnary, gdyż znajduje bardzo wielu konsumentów”³¹⁵. Mamy pisarza, który się nie przejmuje „epoką kulturalną” i „duchem epoki”. Miast rozbijać, łączy, zamiast usypiać, budzi. Właśnie sam Miciński swoją powieścią wygotował jej los. Było niepodobieństwem oczekiwać entuzjazmu.

Ale czasem ziarno wschodzi później, szczególnie gdy zamiast wiosny przychodzi lodowata zima, jak XX wiek. Ma w pełni rację Wojciech Gutowski przekonując, że i pisarz, i dzieło znajdują – nie: już znalazły – „szansę odzyskania głosu, nowego wzlotu (anodos)”³¹⁶. Ten wzlot nastąpił w kulturze, która przez kilkanaście lat napawała się relatywizacją wszelkich relatywizmów, zaczął jeszcze w siermiężnej epoce betonowych, a nie szklanych domów zmierzającego już totalizmu późnopeerelowskiego – jest przeto nadzieja, że w nowych warunkach (jakich? jaka to będzie perykopa w ewangelii czasu?) utrzyma i utrwali miejsce jednego z najdonioślejszych dokonań literackich i propozycji myślowych. Że otoczona wystawnym wieńcem, paradygmatem interpretacji, zaprosi, ta zmyślna i zdumiewająca powieść, do odczytania kolejnych interpretatorów. Ani nie mam wątpliwości, że tak się sprawy potoczą, ani obchodzą mnie sądy tych, którzy w ocenie pisarstwa Micińskiego mają zdanie inne. Jego – dzieła Micińskiego – ranga będzie rosła.³¹⁷

Dlaczego Miciński? Bowiem to pisarz, który ze szczerym, autentycznym szaleństwem pochylił się najpierw nad pustką, taką Pustkę przez wielkie „P”, którą synonimizuje nicość: „strach przed Bezmiarem Nicości!”³¹⁸ Nie wyciągnął z owego zatrwającego preoglądu wniosku, że trzeba wszystkich zamienić w braminów, nie napisał jak filozof Hegezjasz traktatu dla samobójców takiego, jak *Apokarteron*, czyli: *Nie mogący znieść dłużej życia*.

Nie został też apostołem „społecznej fizyki”, gdy: „Ziemia stygnie i ludzie stygną, ziemia się wygładza, i ludzkość się wygładza”³¹⁹. Nie kazał nam gnać za jakimś mniej czy bardziej nieogarnionym ideałem: „Jako istoty rozumne, wyniesione ponad świat zwierzęcy, do którego przynależymy przez swoją organizację fizyczną, żyjemy tylko przez ideał i dla ideału”³²⁰. Ale co to za ideał, panie Proudhon?

Miciński podjął umysłowy wysiłek budowania dróg duchowych w kraju, gdzie nie było dróg rzeczywistych. Wysiłek syntezy i podniesienia tego wszystkiego na istotowo wyższy poziom, który to wysiłek wpisał w pełną rozmachu wizję metafizyczną. Ale w nadchodzącym wieku „modne” być miały *Mury*, *Mdłości* i nie dające się odegnać, uniknąć potworności.

³¹⁵ Savitri [A. Zahorska], dz. cyt., s. 8.

³¹⁶ W. Gutowski, *Xiędz Faust. Synteza – niedokonanie – „skok w przyszłość”* ..., dz. cyt., s. 74.

³¹⁷ Czego bym się bał: kultu, czynienia z Micińskiego „geniusza”, przeciwstawiania go innym twórcom. Czego życzył: dzieł wybranych i w końcu zebranych!

³¹⁸ T. Miciński, dz. cyt., s. 318.

³¹⁹ J. Supiński, *Myśl ogólna fizjologii powszechnej*, Lwów 1860, s. 309.

³²⁰ P. J. Proudhon, *O sprawiedliwości w rewolucji i Kościele*, w: tegoż, *Wybór pism*, t. 2, dz. cyt., s. 342.

Miciński przy tym nie stracił z oczu wymiaru egzystencjalnego. Jak w życiu, tak w powieści od pierwszej do ostatniej strony jest to zachłanne Nic: „Wiała z otchłani jego duszy bezmierna nicość wszystkiego”³²¹. Nicość wszystkiego! A potem, na końcu: „strach przed Bezmiarem Nicości!” Postura pisarza jest w tym kontekście imponująca: nie niszczyć religii, nie pożyczać jej *ex Oriente* w dzieciinniej pozie kwiatu lotosu. Na gruncie własnej kultury dokonać odnowienia znaczeń: „Religia to wolność bezgraniczna w twórczości Bożej”³²². Jak wierzę, wysiłek *Walki o Chrystusa*, walki o religię jest tym, w czym zawiera się intencja całego dzieła, powstałego ze spojrzenia w Wielkie Nic. Od kiedy jest *Xiądz Faust*, tego Nic jest trochę mniej.

Zamiast zakończenia – dwa cytaty: najpierw XIX-wieczny reformator społeczny. Potem Miciński.

Reformatorzy mają pierwszeństwo...

Do zrobienia	
Co to jest religia?	To marzenie.
Co to jest filozofia?	Halucynacja.
Co to jest własność?	To kradzież.
Co to jest wspólnota?	To śmierć.
Co to jest władza	
królewska?	Mit
Co to jest demokracja?	Chaos.
Co to jest sprawiedliwość	
kryminalna?	Pułapka.
Co to jest Bóg	Abstrakcja.
Co to jest nieśmiertelność	
duszy?	To rozpacz.
	Rezygnacja i cnota naiwniaków
Co to jest konieczność?	To prawo.
	<i>Summa lex, summa necessitas.</i> ³²³

Pisarz:

O, nie zabijajcie religii – temu Ptakowi z zaświatów odmyjcie błoto, z jego skrwawionych źrenic wyjmijcie drzazgi tępych mędrkowań i żeleźca fryzjerskiej złośliwości.

Kubek herbaty, który poda, ma w sobie magnetyzm źródeł leczniczych. Poduszka, którą poprawi choremu z przerziętym gardłem wydaje się obłokiem płynącym. Żart, którym rozweseli, ma w sobie zawsze jedno z błogosławieństw na Górze³²⁴.

*

Mocne, ostre, przesywające słowa. Tylko słowa. Ale takie, w których idzie o to, by poza i ponad słowem było jeszcze To Coś. By było. Nie: że jest, nie że będzie, ale ażeby się stało. Tadeusza Micińskiego kosmiczny, Metafizyczny Konjunktiv.

³²¹ T. Miciński, dz. cyt., s. 34; podkr. – J. Ł.

³²² Tamże, s. 361.

³²³ P. J. Proudhon, *Notatki*, w: *Wybór pism*, t. 2, dz. cyt., s. 543.

³²⁴ T. Miciński, *Kwiat dobroci kobiecej*, „Tygodnik Ilustrowany” nr 5, 3 lutego 1912 roku.

VII.

**W KRĘGU
BIZANCJUM**



Tadeusz Sucharski
(Słupsk)

„ZAMYŚL STWÓRCY W ODNIESIENIU DO ROSJI” BIERDIAJEW W POSZUKIWANIU „IDEI ROSYJSKIEJ”

I. „Mistyka serca”

Są dwa główne mity – powiada w *Rosyjskiej idei* Mikołaj Bierdiajew – które mogą „dynamizować życie narodów – mit o pochodzeniu i mit o końcu. U Rosjan dominuje mit drugiego rodzaju – mit eschatologiczny”¹. Rosjanie bowiem, według filozofa, są „narodem kresu, a nie środka procesu historycznego” (s. 138). Dynamizowaniu życia tego narodu towarzyszy przekonanie o szczególnym przeznaczeniu Rosji. Dlatego też myśl rosyjska wielokrotnie podejmowała próbę odpowiedzi na pytanie, co Stwórca przeznaczył Rosji. Często także z tym problemem zmagał się Bierdiajew, jedną z jego pierwszych prób odpowiedzi były *Duchy rosyjskiej rewolucji*, pomieszczone w słynnym almanachu *Iz głubiny. De profundis* (1918) i *Sud’ba Rossii* z tego samego roku. Wiele miejsca rozważaniom na ten temat poświęcił w *Światopoglądzie Dostojewskiego* (1923) i w późniejszym *Nowym Średniowieczu* (1924). Zwieńczeniem tych poszukiwań stała się *Rosyjska idea* opublikowana krótko przed śmiercią, w roku 1946, niemal po trzydziestu latach od pierwszej próby.

Nawet niezbyt dokładna lektura pism Bierdiajewa jednoznacznie przekonuje, że filozof wielokrotnie przedstawiał te same tezy, używał niemal identycznych argumentów, ale wnioski wyciągał z nich inne. Dlatego niezwykle istotne jest tu precyzyjne określenie dat powstania kolejnych dzieł, gdyż filozofia, a raczej historiozofia, Bierdiajewa podlegała znamiennej ewolucji. Jeśli on sam bowiem postulował spojrzenie na historię z perspektywy eschatologicznej, to sądy jego wielokrotnie determinowane były zmiennością czasu historycznego. W *Rosyjskiej idei* stwierdził wprost, że reagował „zbyt ostro i gwałtownie” właściwie „na to, co dominowało w danym momencie” (s 253). Tak też było z tą właśnie książką, jej końcowe akordy stają się niemal złowieszczą próbą usprawiedliwienia rewolucji bolszewickiej, którą filozof traktował jako niezbędny „środek przejściowy” prowadzący do wyższego celu. Taka postawa przyczyniła się do uznania Bierdiajewa przez rosyjską emigrację za „sowieckiego

¹ M. Bierdiajew, *Rosyjska idea*, przekład z rosyjskiego J. C. – S. W., Warszawa 1999 [korzystam z drugiego, poprawionego wydania książki], s. 36. Wszystkie cytaty zaczerpnięte z tego wydania, dalej lokalizuję je w tekście głównym.

patriotę bez paszportu”², który to patriotyzm zresztą filozof sam wprost manifestował³. Pozytywną ocenę Rosji bolszewickiej w tym właśnie momencie historycznym mogłoby „usprawiedliwiać” jej zwycięstwo nad Niemcami (w ujęciu Bierdiajewa zwycięstwo rosyjskiego pierwiastka „żeńskiego” nad germańskim „męskim”; s. 263⁴).

Być może jednak, z szerszej perspektywy, jak przejmująco dowodził Gustaw Herling-Grudziński, wynikała ona z tęsknoty Bierdiajewa za historycznie Wielką Rosją, której potęgę i „realność” „podkopały” „duchy rosyjskiej rewolucji”⁵. Spośród trzech dostrzeżonych przez siebie „duchów” – Gogola, Dostojewskiego i Tołstoja – największą odpowiedzialnością obciążał Bierdiajew przede wszystkim „ducha” Tołstoja, „złego geniusza Rosji”, który „zatrzał Rosjan refleksją moralną”. Jego „moralistyczna pretensjonalność” obalała „realność historii, realność cerkwi, realność państwa, realność nacjonalności, realność osoby i realność wszystkich wartości ponadosobowych, realność całego życia duchowego”⁶. To „właśnie Tołstoj uniemożliwił istnienie Wielkiej Rosji”⁷, a okrzepła rewolucja, wzmocniona zwycięstwem w „wielkiej wojnie ojczyźnianej” restytuowała ją, przywracała państwu i historii upragnioną przez filozofa realność. Z takiej perspektywy dostrzec można niezwykle zaskakujące rozdarcie w myśli Bierdiajewa – formułuje on swoją historiozofię *sub specie aeternitatis* i misji Rosji w wieczności, nie jest jednak w stanie oprzeć się pokusom potęgi ziemskiej, politycznej, historycznej.

Sam poddając się zmiennościom czasu historycznego, Bierdiajew rozróżniał trzy rodzaje czasu: czas kosmiczny (wieczność), czas historyczny i czas egzystencjalny⁸. Dopiero koniec czasu egzystencjalnego ujawnia sens historii. Czas historyczny Rosji to kilka epok – pierwsza z nich to Ruś kijowska, następnie epoka tatarsko-mongolska. Kolejne okresy to Ruś moskiewska, Rosja piotrowa (albo petersburska) i bolszewicka. Bierdiajew jednak powątpiewa w zakończenie historii Rosji na tej epoce w czasie historycznym. Co jednak nastąpi po historii? W eschatologicznej koncepcji Bierdiajewa sens historii nadaje jej cel ostateczny. I tak samo jest w jego myśleniu o dziejach Rosji, przedstawia je więc przez pryzmat jej przeznaczenia, „zamyśłu Boga” wobec Rosji. Nie tylko odnawia pytanie, stanowiące istotę sporu między słowianofilami i okcydentalistami, czy droga Rosji jest taka sama jak droga Zachodu, „czy też Rosja ma przed sobą własną drogę” (s. 45), ale szuka Bierdiajew celu ostatecznego, przeznaczenia Rosji i bada drogi, które do niego wiodą.

² Zob. M. Styczyński, *Umiłowanie przyszłości albo filozofia spraw ostatecznych. Studia nad filozofią Mikołaja Bierdiajewa*, Łódź, 2001, s. 175. Styczyński cytuje tylko pozornie kontrowersyjną opinię Alaina Besançona: „Bierdiajew dochodzi dokładnie do tych samych praktycznych wniosków co Trocki: trzeba bronić za wszelką cenę państwa sowieckiego jako tabernakulum Rosji czy jako twierdzy proletariatu. Apokaliptyka słowianofilska przestaje się prawie różnić od słowianofilskiego katastrofizmu”. Już bowiem w 1926 roku Piotr Struwe pisał, że „Bierdiajew ugrzązł w taktyce pod wrażeniem sowieckiej rzeczywistości, zmieniając się bezwiednie w apologetę i współnika Sowietów”. Cyt. za: G. Herling-Grudziński, *Upiory rewolucji*, zebrał i opr. Z. Kudelski, Lublin 1992, s. 13-14.

³ G. Herling-Grudziński (dz. cyt., s. 13) jednoznacznie stwierdza, że „w roku 1945 Bierdiajew wystąpił otwarcie ze swoim «sowieckim patriotyzmem» i wytrwał w nim prawie do śmierci w roku 1948”.

⁴ Zob. również M. Styczyński, dz. cyt., s. 174.

⁵ M. A. Bierdiajew, *Duchy rosyjskiej rewolucji*, przeł. C. Wodziński, w: *Rosyjska filozofia religijna*, pod red. C. Wodzińskiego, „Aletheia” 1988, nr 2-3, Warszawa 1989, s. 20-43.

⁶ Tamże, s. 38.

⁷ Tamże, s. 40.

⁸ Zob. W. Krzemień, *Filozofia w cieniu prawosławia. Rosyjscy myśliciele religijni przelomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1979, s. 137-138; M. Styczyński, s. 151-155.

Wyjaśnienia domaga się jednak najpierw rozumienie eschatologii przez Bierdiajewa. Przeciwwstawiał on historycznemu pojmowaniu chrześcijaństwa rozumienie eschatologiczne, mówiące o końcu tego świata i zapanowaniu Królestwa Bożego, o przeobrażeniu indywidualnym człowieka, przeobrażeniu społecznym i zapanowaniu „świata piękna i prawdy”. Eschatologiczne Królestwo zakłada więc „Nowy Przeobrażony Kosmos-Nowe Przeobrażone Społeczeństwo-Nowego Przeobrażonego Człowieka”⁹. Bierdiajew odrzucał kategorycznie, *explicite*, teokratyczną ideę Królestwa Bożego wspartego na autorytecie władzy ziemskiej. Różnicę między mesjanistyczną i eschatologiczną wersją Królestwa Cezary Wodziński dostrzega w założonym przez Bierdiajewa miejscu i czasie jego realizacji. Otóż „prawdziwe” Królestwo może zaistnieć poza czasem, poza ziemią i poza historią¹⁰. I filozof zakładał, że „koniec tego świata [...] zależy również od twórczego aktu człowieka” (s. 253), toteż jego rekonstrukcja „idei rosyjskiej” skupia się na analizie postaw, twórczych działań, pism Rosjan, którzy prowadzili do Królestwa Chrystusowego.

Zaraz na wstępie *Rosyjskiej idei* przywołuje Bierdiajew zdanie Tiutczewa, który twierdził, że „Rosji nie można poznać rozumem ani wymierzyć zwykłą miarą, w Rosję można tylko wierzyć”¹¹. To przekonanie Bierdiajew przyjmuje bez zastrzeżeń jako swoje. W pracy *Smysł historii* pisał zresztą, że „filozofia historii nie jest filozofią empirycznej rzeczywistości, lecz światów pozagrobowych”¹²; nie chce więc filozof badać Rosji empirycznie, bo, jak stwierdza, zbyt wiele zdarzeń w jej historii odstręcza. Niewątpliwie, szczególne to podejście epistemologiczne. Bierdiajew chce zrozumieć Rosję, a do tego potrzebne są, jego zdaniem, ewangeliczne cnoty „wiara, nadzieja i miłość”. Uprawia więc filozof „mystykę serca”, bowiem serce, „symbol poznania irracjonalnego”, jest dla niego podstawą poznania. Bierdiajew pisze o Rosji z wielką miłością, jeśli nawet ciska inwektywy, to są one przejawem tego głębokiego uczucia. W *Rosyjskiej idei* komentował „oryginalną gnoseologię soborową”, w której za zasadę poznania przyjmuje się miłość, umożliwiającą poznanie prawdy (s. 169)¹³. Wpisywał się tym samym w swoją koncepcję „myślenia rosyjskiego”, które u „u podstaw wiedzy widzi doświadczenie wiary” (s. 175). Zresztą – jak podkreślał – „poznanie Prawdy zależy od aktywności ducha człowieka”¹⁴. Podobnie jest oczywiście z rozszyfrowaniem tajemnic osobowości – człowieka, narodu, kraju.

Dopiero pod koniec książki, antycypując zarzuty krytyków – co i tak go przed nimi nie uchroniło – przedstawił Bierdiajew *sui generis* założenia metodologiczne. Spróbował wytłumaczyć się z „selektywnego” sposobu charakteryzowania narodu rosyjskiego, z dokonania wyboru tego, co „rzadkie i wyjątkowe”, i przeciwne temu, „co powszechne”. Stwierdził wręcz, że „intelektualny obraz narodu można nakreślić jedynie na drodze

⁹ C. Wodziński, *Bierdiajew Nikołaj Aleksandrowicz. Russkaja idieja. Osnownyje problemy russkoj mysli XIX wieku i naczala XX wieku*, w: *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*, t. 2, pod red. B. Skargi, przy współpracy S. Borzysa i H. Floryńskiej-Lalewicz, Warszawa 1994, s. 40.

¹⁰ Tamże.

¹¹ To samo zdanie przywołał Bierdiajew w *Światopoglądzie Dostojewskiego*, przeł. i opr. H. Paprocki, Kęty 2004, s.10.

¹² Cyt. za: M. Styczyński, dz. cyt., s. 156.

¹³ W *Światopoglądzie Dostojewskiego* (dz. cyt., s. 9) pisał: „Nie można wielkiego i organicznego zjawiska ducha poddawać wiwisekcji, ono umiera pod nożem chirurga i nie da się kontemplować jego integralności. Do wielkich zjawisk należy podchodzić z wierzącą duszą, a nie rozbijając je przez podejrzliwość i sceptycyzm”.

¹⁴ W. Krzemień, dz. cyt., s. 145-146.

wyboru, intuicyjnego wglądu w to, co najbardziej specyficzne i znaczące” (s.204). Można i należy polemizować z takim autorytatywnym wyborem; jeśli jednak chcemy zrozumieć Bierdiajewa, trzeba ów wybór prześledzić, przyjmując metodę podobną do zaproponowanej przez filozofa – „skacząc po górach, przeskakując pagórki”. Szczegółowe omówienie Bierdiajewowskiego wykładu wymagałoby bowiem kilku polemicznych części szkiców, ale przecież ważniejsze zdaje się towarzyszenie wysiłkowi zrekonstruowania struktury ducha rosyjskiego i struktury idei. Prowadzi bowiem Bierdiajew swój fascynujący wywód dwutorowo, omawia najważniejsze idee pojawiające się w filozofii i literaturze, ale także w życiu społecznym Rosji XIX-wiecznej. Jego wykład, bardzo często silnie zmetaforyzowany, nie rozwija się linearnie, filozof wielokrotnie powraca do wątków już omówionych, patrzy na nie z różnych stron, choć nie zawsze uzupełnia nowym spostrzeżeniem. Potrafi w niezwykłym skrócie ująć istotę przeobrażeń myśli rosyjskiej – świetnym przykładem może być zdanie „Sołowjow zwyciężył Czernyszewskiego” (s. 230), w którym spuentował zachwianie światopoglądu rosyjskiej inteligencji lewicowej.

Bierdiajewowi nie udało się na pewno wypracować syntezy, którą można przyjąć bez zastrzeżeń. Ale czy jest to w ogóle możliwe? Badacz jego filozofii, Nikołaj Połtoracki, napisał wręcz, że „*Rosyjska idea* to nie historyczna idea rosyjskiego narodu, lecz idea rosyjskiej inteligencji, a przede wszystkim samego Bierdiajewa”¹⁵. Nie zrozumiemy więc dzięki tej książce Rosji, możemy natomiast zbliżyć się do mesjanistycznych tęsknot samego filozofa i tej części inteligencji rosyjskiej, która swój duchowy rodowód wywodzi z prawosławia. „Idea ma tu charakter bezpośrednio religijny, tożsama jest bowiem z Boską wizją narodu”¹⁶.

II. Rosyjska dusza

Na duszę rosyjską, twierdzi filozof, najważniejszy wpływ wywarły niemożliwa do objęcia geografia rosyjska oraz rozdarcie między Wschodem i Zachodem. „Rosja jest Wielkim Wschodo-Zachodem” (s. 75). Bizantyjskie dziedzictwo zaznaczyło się w myśli rosyjskiej jej tradycyjno-konserwatywnym charakterem, natomiast kontakt z Zachodem i reformy Piotra zaowocowały dynamicznym rozwojem, erupcją twórczości, wcześniej właściwie nie istniejącej.

Bierdiajew już wcześniej wielokrotnie twierdził, że „Geniusz formy – to nie rosyjski geniusz”, i także w *Rosyjskiej idei* pisze podobnie: „Naród rosyjski jest wszechstronnie utalentowany, ale brak mu poczucia formy” (s. 204), dominuje niepojęta żywiołowość, bezkształtność. Stąd wywodzą się dwa przeciwstawne pierwiastki: dionizyjska, pogańska żywiołowość i ascetyczna, prawosławna religijność. Dlatego też Rosję cechuje antynomiczność; despotyzmowi towarzyszy anarchizm, obłudzie zaś poszukiwanie prawdy, przemoc współlistnieje z łagodnością, gwałtowność idzie w parze z pokorą, pobożność z ateizmem, wreszcie obok akceptacji niewoli istnieje bunt, obok nastawienia na doczesność pojawia się perspektywa wieczności. Owe antynomie świetnie spuentował Janusz Dobieszewski:

Myśl rosyjska ujmuje człowieka w pełni jego egzystencjalnej treści – jako zanurzone w doczesności odniesienie do wieczności; nie chce unikać, skrywać, redukować tej sprzeczności, jest i była zawsze w swej istocie próbą wytrwania w sprzeczności¹⁷.

¹⁵ Cyt. za: tamże, s. 159-160.

¹⁶ Spór o związki Bierdiajewa z prawosławiem krótko referuje W. Krzemień, dz. cyt., s. 156.

¹⁷ J. Dobieszewski, *Rosyjskie syntezy rosyjskiej świadomości*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej”, 1998, t. 43, s. 123.

Jeśli nawet owe sprzeczności nie stanowią zjawiska typowo rosyjskiego, to rosyjska jest w nich, twierdzi filozof, niezgoda na ich minimalizowanie i łagodzenie poprzez kulturę, co stanowi cechę kultury zachodniej. Rosjanie nie zgadzają się na kulturę, na istnienie porządku, sytuują się zawsze na skrajnościach. Bierdiajew powtarza tezę z *Duchów rewolucji rosyjskiej* i późniejszego *Światopoglądu Dostojewskiego*, że Rosjanie to albo apokaliptycy, albo nihilisci, dążący do ustanowienia na ziemi królestwa równości, wolności i szczęśliwości. Element moralny (co może wynikać z „kobiecości” Rosji) przeważa w nich nad intelektualnym. Jak jednak zauważa Sławomir Mazurek,

prawdziwy paradoks *mentalności rosyjskiej* i jej przekleństwo polega [...] nie na tym, że Rosjanin jest apokaliptykiem albo nihilistą, lecz na tym, że często bywa apokaliptykiem-nihilistą¹⁸.

Żeby odnaleźć sens ponadhistorycznego, należy zbadać, jak już wspomniano, „to, co historyczne”¹⁹. Bierdiajew więc skrupulatnie omawia i analizuje zjawiska w XIX-wiecznej Rosji, które traktuje jako „najlepiej wyrażające rosyjską ideę i rosyjskie posłannictwo”. Nie interesuje Bierdiajewa sama historia Rosji, ale jej myśl, w której odzwierciedliła się idea rosyjska. Bo jak podkreśla Cezary Wodziński:

Bierdiajewowi nie chodzi [...] o Rosję, jako rzeczywisty twór historyczny i polityczny, choć elementy analizy historycznej i społeczno-politycznej włączone zostają do tej koncepcji, ale o wydobycie i opisanie idealnego, duchowego obrazu Rosji – idei „Rosji”, nadającej sens Rosji rzeczywistej.²⁰

Skupia uwagę Bierdiajew na tym nurcie religijnej myśli rosyjskiej, który nie tylko przeciwstawia się oficjalnemu prawosławiu, z jego, jak powiada, „zakonno-ascetycznym” (s. 201), patrystycznym autorytetem *Dobrotoliubija* (przetłumaczone w 1793 roku przez św. Paisjusza Wieliczkowskiego greckie *Filokalia*²¹), etyce „odstręczającego” *Domostroja* (s. 15), ale dąży do sformułowania, wypracowania nowej antropologii opartej wyłącznie na Ewangelii. Tylko ona prowadzi do „królestwa duchowo wolnych jednostek” (s. 200), nie podporządkowanych żadnej ziemskiej władzy.

Dusza rosyjska kształtowała się w epoce Aleksandra I, ale prawdziwie twórcza myśl zrodziła się w czasach jego następcy – Mikołaja I. W tym właśnie wieku naród rosyjski, sukcesem uwieńczywszy wcześniejszy wysiłek skierowany na stworzenie państwa, wyraził siebie w literaturze, przewyciężył, po zetknięciu z Zachodem, długi okres „bezpłodności intelektualnej” (s. 9), epokę „stanu potencjalności, nieurzeczywistnienia” (s. 10). Dlatego też stulecie owo nazywa Bierdiajew „wiekiem myśli i słowa” (s. 9).

Pokazuje zatem twórca *Sensu historii* przede wszystkim dzieje inteligencji rosyjskiej, która zrodziła się wraz z cierpieniem i pismami Radiszczewa. Słowa autora *Podróż z Petersburga do Moskwy* mogłyby być zresztą wykorzystane jako hasło przewodnie postawy tych jednostek, których sylwetki szkicuje Bierdiajew:

¹⁸ S. Mazurek, *Dwa studia na temat utopizmu*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej”, 1992, t. 37, s. 129.

¹⁹ C. Wodziński, *Bierdiajew Nikołaj Aleksandrowicz. Smysł istorii. Opyt filozofii czelowieczeskoj sud’by*, w: *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*, t. 2, Warszawa 1994, s. 33; M. Styczyński, dz. cyt., s. 153.

²⁰ C. Wodziński, *Bierdiajew Nikołaj Aleksandrowicz. Russkaja idieja*, s. 38.

²¹ *Идеи в России. Ideas in Russia. Idee w Rosji. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski*, pod redakcją A. de Lazari, t. 3, Łódź 2000, s. 290 i 310.

Jeśli prawo albo władca, albo jakakolwiek inna władza na ziemi zmuszała cię do nieprawdy, do sprzeniewierzenia się sumieniu, bądź nieugięty. Nie lękaj się ni poniżenia, ni męczarni, ni cierpień, ani nawet śmierci (s. 32).

W tych słowach, a może także w tych słowach, Bierdiajew chciałby zmieścić ideę rosyjską. W takim ujęciu wyrazicielem „rosyjskiej idei” staje się właściwie każdy myśliciel, pisarz, który wartość jednostki ludzkiej stawia wyżej od interesów państwa i w imię tej nadrzędności jest gotów ponieść najsrozsze konsekwencje. Bo filozof pisze właściwie historię tej części inteligencji, która nie tyle pragnęła doskonałego dzieła, ile dążyła do życia doskonałego, wbrew czasom, opinii innych, wbrew władzy. Odwracała się od świata, oddawała się ascezie. Staje się zatem wykład Bierdiajewa zapisem często tragicznych doświadczeń rosyjskich „*inakomysliaszczych*”²², od Awwakuma poprzez Nowikowa i Radiszczewa, dziewiętnastowiecznych słowianofilów, okcydentalistów, narodników, anarchistów, rewolucjonistów aż do filozofów renesansu religijnego. Klasycznym, nawet wzorcowym przykładem takiej postawy może być Tołstoj, który, według Bierdiajewa, nie chciał być twórcą, ale nauczycielem życia.

Pokazuje filozof niezwykle sugestywnie owo pragnienie zespolenia przez Rosjan prawdy-racji (*prawda-istina*) z prawdą-sprawiedliwością (*prawda-sprawiedliwost'*), doprowadzenia do ich zjednania, tożsamości. Niemożliwość realizacji tego imperatywu prowadziła do odszczepieństwa – „tułactwo, niezgoda na rzeczywistość” (s. 31) to kondycja rosyjskiego inteligenta. Dążenie do życia doskonałego przyjmował bowiem Bierdiajew za kryterium przynależności do inteligencji, w tym widział podstawową różnicę między intelektualistami zachodnimi i inteligencją rosyjską. Jakąż jednak miała owa warstwa szansę realizacji tych maksymalistycznych żądań? Zamknięta między siłą carskiego despotyzmu i siłą ludowego żywiołu z pełną i tragiczną świadomością dostrzegała przepaść dzielącą ją zarówno od władzy, jak i od ludu, „narodu”, co prowadziło ją do poczucia wykorzenienia, zerwania z teraźniejszością²³.

Ale przecież owa postawa nie odnosi się tylko do twórców, pisarzy, całej inteligencji; Rosjanie bowiem, sądzi filozof, to naród, który w ciągłym „duchowym pielgrzymstwie” (s. 207) dąży do nieskończoności, gardzi tym, co doczesne, nie ma zakorzenienia w teraźniejszości. Tezę tę Bierdiajew egzemplifikuje wieloma przykładami przedstawicieli „narodu”, sekciarzy, którzy przemierzali bezgraniczną Ruś w poszukiwaniu prawdy. Już w zakończeniu książki przywołuje filozof, jak powiada, „na podstawie własnych doświadczeń” atmosferę pierwszej dekady XX wieku – ruch pątników, ludowe spotkania religijne, gromadzące sekciarzy szukających Boga. Rozszerza tu Bierdiajew tezę, którą wypracował w *Świadomości Dostojewskiego*; przytoczył bowiem w tej pracy słowa Dostojewskiego z „mowy puszkiniowskiej” poświęcone bohaterowi *Cyganów*. Aleko okazuje się według pisarza tym „nieszczęsnym wędrowcem w ziemi ojczystej”, który „w duchu nigdy się nie pogodzi z niczym”²⁴, jest wykorzeniony. Wędrowiec ów perso-

²² Bierdiajew twierdzi, że „prześladowania Nowikowa i Radiszczewa rozpoczęły martyrologię inteligencji rosyjskiej” (s. 24). Trzeba jednak podkreślić, że takie rozumienie „inteligencji” zmusiło Bierdiajewa do wyłączenia z kręgów inteligencji tych wybitnych postaci – pisarzy i badaczy, którzy nie realizowali tej zasady.

²³ C. Wodziński, *Bierdiajew Nikołaj Aleksandrowicz. Russkaja idieja*, s. 39.

²⁴ M. Bierdiajew, *Światopogląd Dostojewskiego*, s. 99; F. Dostojewski (*Dziennik pisarza 1877-1881*, t. III, przełożyła M. Leśniewska, Warszawa 1982, s. 387-388) pisał: „W Aleku Puszkini już znalazł i

nifikuje więc w ujęciu Bierdiajewa, przejmującego pogląd twórcy *Braci Karamzow*, uniwersalnego ducha narodu rosyjskiego. Otóż, jak się wydaje, z wyszczególnionych wcześniej antynomii charakteryzujących Rosjan, wybiera filozof postawy sytuujące się w pobliżu tego bieguna, który czyni Rosjanina heroicznym obrońcą „królestwa bez kresu”²⁵. Skupia się zatem Bierdiajew raczej na formacjach myślowych niż pojedynczych ludziach, które głosiły anarchizm, wzywały do buntu, do poszukiwania prawdy i prawdziwej pobożności, nacechowanych nastawieniem na perspektywę wieczności.

Z tej samej moralnej, a nie intelektualnej zasady wyprowadza Bierdiajew literaturę rosyjską. Źródeł twórczości szuka filozof albo w „radosnym nadmiarze sił twórczych” (s. 29), który leży u podstaw twórczości renesansowej, albo w pragnieniu zbawiania świata. Literatura rosyjska wyrasta z tego drugiego członu alternatywy, choć jej pierwszy wielki twórca, Aleksander Puszkina, jest dla Bierdiajewa twórcą renesansowym. Puszkina, odpowiedź Rosji na reformy Piotra, inaczej od innych Rosjan rozumiał wolność, nie była ona dla niego uzależniona od aktualności. Puszkina afirmował „swobodę twórczości”, jego wielcy „nierenesansowi” następcy przyjmują na siebie ból świata i ból pojedynczego człowieka, „skrzywdzonego i poniżonego”. Jest to istotny moment rozważań, Bierdiajew podkreśla *expressis verbis*, że literaturę rosyjską, u podstaw której leży cierpienie ziemskie, związane z konkretnym, realnym momentem historycznym zdominuje „problematyka moralna oraz skrycie-religijna” (s. 29). Wynika to niewątpliwie z Bierdiajewowskiego rozumienia humanizmu jako „królestwa przeciętności”, poddanego perspektywie doczesnej, afirmującego człowieka kosztem Bogoczłowieczeństwa. W *Światopoglądzie Dostojewskiego* z przekonaniem twierdził, że „humanizm gubi człowieka. Człowiek odradza się, gdy wierzy w Boga”²⁶. Europejskiemu humanizmowi przeciwstawia więc myśliciel rosyjski humanitaryzm, który nie wyrasta z antyku, lecz z Feuerbachowskiej „religii ludzkości”²⁷.

III. Trzeci Rzym i Nowa Jeruzalem

Równoległe do tych rozważań biegnie refleksja nad zasadniczą dialektyką myśli rosyjskiej. Otóż w tym miejscu dochodzimy do najważniejszej, jak sądzę, tezy Bierdiajewa, do określenia momentu artykulacji idei rosyjskiej. Nie są to – wbrew temu, co pisze sam filozof – lata wieku XIX-wieku, które służą do zanalizowania idei rosyjskiej, na które też zwracali zwykle uwagę polscy badacze myśli Bierdiajewa. Fundamentalne znaczenie przypisuje filozof, jak sądzę, XVII-wiecznemu *raskołowi* w Cerkwi, którego konsekwencją będzie wewnętrzny rozłam, „głębokie rozdwojenie w życiu rosyjskim i rosyjskiej historii” (s. 16) aż do czasu bolszewickiej rewolucji.

Bierdiajew podkreśla, że w narodzie rosyjskim z największą siłą, poza narodem żydowskim, przejawia się świadomość mesjanistyczna. Przypomnijmy jednak, że w *Światopoglądzie Dostojewskiego* jednoznacznie stwierdził, że nie może istnieć żaden inny

genialnie ukazał tego nieszczęśliwego wędrowca po ziemi ojczyściej, tego historycznego rosyjskiego cierpiętnika, który musiał się zjawić nieuchronnie w naszym oderwanym od ludu społeczeństwie”.

²⁵ Określenie z wiersza Z. Herberta, *Przesłanie Pana Cogito*, w: *Pan Cogito*, Wrocław 1994, s. 89.

²⁶ M. Bierdiajew, *Światopogląd Dostojewskiego*, s. 17.

²⁷ Zob. na ten temat: J. Krasicki, *Mikołaj Bierdiajew i problem humanizmu*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej”, t. 43, 1998, s. 166-179; M. Styczyński (dz. cyt. s. 162) pisze, iż wedle Bierdiajewa „«humanizm» wykreował fałszywego bożka – «naturalnego» człowieka – kosztem spłaszczenia, zniewolenia jego duchowego centrum, a więc natury prawdziwej”.

mesjanizm poza żydowskim, który „został udowodniony przez przyjście Chrystusa”²⁸. Rosyjski mesjanizm charakteryzuje, wedle filozofa, istotny dualizm – „czysta mesjanistyczna idea Królestwa Bożego, królestwa prawdy, przesłonięta była ideą imperialistyczną, wolą mocy” (s. 205-206). Na jego ukształtowanie istotny wpływ wywarła historyzoficzna koncepcja, zresztą bułgarskiej proveniencji, ihumena Filoteusza – idea Moskwy jako Trzeciego Rzymu²⁹. Zdeterminowała ona charakter Państwa Moskiewskiego jako jedynego po upadku Konstantynopola (1453) spadkobiercy Bizancjum, a w połączeniu z wcześniejszą unią florencką (1439) jedynym państwem prawosławnym, czyli *ex definitione* prawdziwie chrześcijańskim³⁰. Nastąpiło, jak podkreśla Bierdiajew, „uniarodowienie kościoła prawosławnego”, „prawosławie okazało się wiarą rosyjską” (s. 14). Car rosyjski, według słów Filoteusza, „jest jedynym na całej ziemi carem chrześcijan” (s. 13). Ale idea Trzeciego Rzymu oznacza dla Bierdiajewa wypaczenie chrześcijańskiego posłannictwa narodu rosyjskiego, „boskie” zostało bowiem przyporządkowane „carskiemu”, świadomość eschatologiczną zatrąla pokusa imperialna.

Filozof, jak się wydaje, przyjmuje w swoim wykładzie „antynikonianką” interpretację Trzeciego Rzymu jako *translatio imperii*³¹. I każdorazowe odrodzenie się tej idei w ciągu wieków to dla niego moment zagubienia idei rosyjskiej. Dlatego Bierdiajew okres moskiewski w dziejach Rusi-Rosji ocenia zdecydowanie negatywnie. Carstwo moskiewskie idealizowane przez słowianofilów jest dla niego przykładem ustrojem totalitarnego. Moskwa – Trzeci Rzym – powtarza błąd pierwszego i drugiego Rzymu. Dlatego pojawił się *raskoł*, któremu Bierdiajew przypisuje znaczenie fundamentalne. Nie zgadza się filozof z tezą, że był to efekt rozbieżności w kwestiach obrządku liturgicznych, protest przeciw odrzuceniu obrządku ruskiego, „starej wiary”. W jego ujęciu raskolnicy byli przekonani, że Bóg odwrócił się od carstwa, zwątpili w prawdziwość carstwa prawosławnego, wystąpili przeciw pobożności formalno-cerkiewnej, w którą przekształciła się religijność prawosławia. Bierdiajew dostrzega istotną sprzeczność w postawie raskolników, a przede wszystkim ich duchowego przywódcy protopopa Awwakuma. Rozdarci byli oni między dwoma biegunami, z których jeden stanowiła „obszurancka obrzędowość”, strach przed nauką – pierwiastkiem łacińskim, a więc obcym, drugi zaś poszukiwanie Prawdy Bożej. Raskolnicy więc, w ujęciu Bierdiajewa, bronili rosyjskiego posłannictwa mesjanistycznego. Raskolnicy uciekali od teraźniejszości w przyszłość i przeszłość. Ale *raskoł* był także ucieczką od historii, bo w rozumieniu Bierdiajewa czas historii jest przeciwny czasowi wiecznemu. W historii władza Antychryst, w wieczności Bóg. Reformy patriarchy Nikona, zatwierdzone przez Sobór w roku 1667, które stały się główną przyczyną rozłamu, wywo-

²⁸ M. Bierdiajew, *Światopogląd Dostojewskiego*, s. 100.

²⁹ W *Światopoglądzie Dostojewskiego* (s.100) pisal: „w pretensji dawnych Rusinów, że ich ojczyzna jest Trzecim Rzymem, bez wątpienia występują elementy judaizmu na gruncie chrześcijańskim. [...] Z idei Trzeciego Rzymu wywodzi się rosyjska świadomość mesjańska, która przetrwała cały XIX wiek I osiągnęła swoje apogeum w pracach wielkich rosyjskich myślicieli oraz pisarzy.”

³⁰ Niezwyczajnie ciekawy jest list napisany przez mnicha Teofila do wielkiego księcia Bazylego III: „Kościół Starego Rzymu upadł z powodu swojej herezji, bramy Drugiego Rzymu zostały zrąbane siekierami niewiernych Turków; ale kościół moskiewski, kościół nowego Rzymu jaśnieje mocniej, aniżeli słońce we wszechświecie... Dwa Rzymy upadły, ale Trzeci trzyma się mocno; czwartego nie będzie”. Cyt. za: A.J. Toynbee, *Bizantyjskie dziedzictwo Rosji*, w: *Rosyjska filozofia religijna*, pod red. C. Wodzińskiego, „Aletheia” 1988, nr 2-3, Warszawa 1989, s. 387-388.

³¹ *Идеи в России. Идеи в России. Лексикон росыско-польско-ангыльскы*, pod red. A. de Lazari, dz. cyt.

łały przekonanie, że Rosja jest królestwem Antychrysta. Wpłynął na to także, według Bierdiajewa, czas ich wprowadzenia – rok 1666 to rok apokaliptycznej „liczby Bestii” – „Fałszywego Proroka, na usługach pierwszej Bestii” (Ap. 13, 18).

Przeciwieństwem idei Trzeciego Rzymu była (jest?) idea Nowej Jerozolimy, która została wypracowana około sto lat później³². W odróżnieniu jednak od tej pierwszej skupiała uwagę na przemianie duchowej, dominowały w niej wartości religijne, przejawiała się perspektywa eschatologiczna. O popularności idei Nowej Jerozolimy i jej obecności w świadomości rosyjskiej świadczyć może rozmowa śledczego Porfirego Piotrowicza z Raskolnikiem w *Zbrodni i karze*. Bierdiajew o Nowej Jerozolimie *explicito* mówi dopiero na końcu swoich rozważań, niemniej jednak w jego rekonstrukcji idei rosyjskiej koncepcja ta jest stale obecna, choć pod różnymi nazwami. Królestwo Przyszłości może to być gród Kitież (jak nazywali go starowiercy), Gród Przyszłości, może Kryształowy Pałac.

W ten sposób uzyskujemy kolejną, najważniejszą chyba rosyjską antynomię – opozycję królestwa doczesności, czyli świata władzy ziemskiej i Królestwa wieczności, potęgi duchowej. Dla Bierdiajewa, jak się wydaje, *raskoł* to podstawowa zasada myśli rosyjskiej. W *raskole* jest cała Rosja, cała jej filozofia i literatura. *Raskoł* staje się zazwyczaj reakcją na próbę zdominowania duchowego świata przez władzę ziemską. Dlatego też życie rosyjskie toczy się pod znakiem dualizmu. W ostoi absolutyzmu umacnia się ideał anarchizmu, w monarchii wspartej na prawosławiu rodzi się i szerzy ateizm. Bierdiajew pisze o dwóch skrzydłach *raskoła* – religijnym i rewolucyjnym. Otóż według filozofa lewe skrzydło *raskoła* wywodzące się z *bespopowstwa*³³, konsekwentnie odrzucające wszelkie ziemskie autorytety, pozwoliło myśli rosyjskiej zwrócić się w kierunku spraw ostatecznych, ono też uczyniło rosyjską myśl myślą odważną.

Odszczepiństwo, mówi Bierdiajew, to cecha Rosjan. Odszczepić się można tylko od tego, co do tej pory było bliskie, ważne, od dotychczasowej tradycji, od wiary. Jest to możliwe wtedy, gdy istnieje lub zostanie wypracowany system wartości alternatywnych. Bierdiajew mówił o antynomiach rosyjskich, *raskoł* mógłby wówczas być rozumiany jako wybór drugiego członu z pary opozycji. Otóż można chyba przyjąć, że *raskoł* wynika czy też determinowany jest owym „splotem sprzeczności”, „połączeniem przeciwieństw” Rosjanina. A z takiej perspektywy *raskoł* jawić się może nie tyle jako zdarzenie jednostkowe, ile swego rodzaju stan psychiczny, kondycja rosyjska, odsuwanie się od państwa, od fałszu oficjalnej organizacji kościelnej, od ucisku niszczącego prawdziwe życie duchowe i poszukiwanie. Oznacza gotowość odrzucenia świata, niezgodę na terażniejszość i otwarcie na wieczność. Bierdiajew w pewnym miejscu przywołuje zdanie św. Aleksandra Newskiego: „Nie w potęgę Bóg, lecz w prawdzie” (s. 37) – i dostrzega w nim cechę charakterystyczną narodu rosyjskiego, który zmuszony był raz po raz przeciwstawiać się władzy rosyjskiej nie dochowującej „wierności tym słowom”. To samo znajduje w listach Czaada-

³² W piosenkach Giennadija Ponamariewa, które śpiewa Żanna Biczewska, jednoznacznie wyartykułowane zostały mesjanistyczne, nacjonalistyczne i mocarstwowe tęsknoty współczesnych Rosjan. W piosence *Kulikowe Pole* pieśniarka śpiewa „Rosyjski będzie Konstantynopol i świątynia świata – Jerozolima”, natomiast w piosence *Rosyjski marsz* pojawiają się słowa: „Rosjanie idą, oswobadzając Trzeci Rzym, Rosjanie idą do niebieskiej Jerozolimy”.

³³ Zob. hasło „bezpopowcy” w *Идеи в России. Идеи в России*, dz. cyt., t. 2, s. 26-28; a także H. Kowalska, *Prawosławie w Rosji*, w: *Rosjoznawstwo. Wprowadzenie do studiów nad Rosją*. Podręcznik akademicki, pod red. L. Suchanka, Kraków 2004, s. 112.

jewa, który w pewnym momencie mówi niemal słowami Aleksandra Newskiego: „Nie przez ojczyznę, lecz przez prawdę wiedzie droga do niebios” (s. 41).

Ten nurt odezwie się w XVIII-wiecznej masonerii; jej powstanie wiąże Bierdiajew z niezadowoleniem z Cerkwi, w której uległ osłabieniu jej duchowy charakter. Mistycznie nastawieni masoni dążyli do stworzenia kościoła wewnętrznego, w którym zachowane byłyby wartości w pełni chrześcijańskie, poszukiwali chrześcijaństwa prawdziwie uniwersalnego. Ale rosyjska masoneria to dla Bierdiajewa także formacja kształtująca „moralny ideał osobowości”, wzorce postaw obywatelskich, pragnienie sprawiedliwości społecznej. Bo „geniusz rosyjski nie chce być istotą uprzywilejowaną” (s. 128). Idea rosyjska odrzuca społeczną nierówność i demaskuje fałsz klas posiadających. Podkreśla więc Bierdiajew rosyjskie dążenie „do powiązania filozofii z życiem, teorii z praktyką”, akcentuje pragnienie stworzenia „światopoglądu integralnego” (s. 60).

W następnym stuleciu owo dążenie w pełni odzwierciedliło się w sporze słowianofilów z okcydentalistami, dokonując głębokiego rozłamu i polaryzując na długo rosyjską myśl społeczną i filozofię. Jak konstatuje Bierdiajew – „w Rosji istniały dwa wyjścia dla filozofii: u słowianofilów wiodło ono do religii, do wiary, u okcydentalistów do rewolucji, do socjalizmu” (s. 60). Punkt wyjścia był wszakże ten sam – refleksja nad przeszłością Rosji, ale również jej przyszłością i posłannictwem w świecie. Słowianofile, sądzi Bierdiajew, jakkolwiek stworzyli utopię „idealnego prawosławia, idealnego absolutyzmu, idealnej ludowości” (s. 55), nie potrafili abstrahować od rzeczywistości historycznej, politycznej, przywiązani byli zbyt mocno do materialnego bytu, co osłabiało perspektywę eschatologiczną. Bardziej zatem interesuje filozofa „lewa” strona „sceny rosyjskiej”, choć owo przeciwstawienie „wiary” i „socjalizmu” nie w pełni okazuje swoją adekwatność, nie oznacza bowiem, że owa strona ignorowała kwestie religii. W drugiej połowie XIX wieku problem społeczny w Rosji osiągnął wszakże, według Bierdiajewa, niemal religijny charakter. Staje się zatem filozof kontynuatorem przekonań Dostojewskiego, który twierdził, że „socjalizm rosyjski to problem Boga i nieśmiertelność duszy” (s. 168), czego świetną artykulację odnajdujemy w *Braciach Karamazow*:

A co do tej pory robią rosyjscy chłopcy? [...] O czym teraz będą rozmawiać, jak już złapali wolną chwilę w traktierni? O problemach kosmicznej wagi, a jakże: czy istnieje Bóg, czy istnieje nieśmiertelność? A ci, co nie wierzą w Boga, zaczną gadać o socjalizmie i anarchizmie, o przeobrażeniu całego rodzaju ludzkiego wedle nowego wzorca, przecież to wszystko ten sam diabeł, ciągle te same zagadnienia, tylko od drugiego końca³⁴.

Bierdiajew przedstawia ewolucję XIX-wiecznej rosyjskiej myśli społecznej, która charakteryzowała się niemal zawsze, aż do marksistów, nastawieniem religijnym, choć i zwycięstwo komunizmu to dla niego zwycięstwo religii, tyle że fałszywej. Doszło do tego w wyniku odrzucenia Bogoczołwieczeństwa (też przecież rosyjskiej idei), afirmacji człowieka. Wini za to Bierdiajew również zamkniętą w swoim świecie Cerkiew, która akceptowała i ugruntowywała ustrój opierający się na ucisku. Chrześcijaństwo, prawosławie oficjalne uległo wypaczeniu, sprzeniewierzyło się swojemu zadaniu przeobrażenia życia. Rosyjska myśl społeczna skazana więc była niejako na *raskoł*. Bo przecież nawet ruchy o orientacji niereligijnej – narodnictwo, anarchizm, socjalizm i nihilizm – inspirowane były religią, ich „przeklętym problemem” była kwestia istnienia zła na

³⁴ F. Dostojewski, *Bracia Karamazow. Powieść w czterech częściach z epilogiem*, przeł. A. Pomorski, Kraków 2004, s. 271.

świecie, a więc problem teodycei. Narodnicka idea braterstwa ludzi i narodu miała jeszcze, jak twierdzi Bierdiajew, zakorzenienie w chrześcijaństwie, marksści natomiast przeplatali prawdę z fałszem. Konsekwencją owego pogłębienia *raskoła* stało się odebranie rosyjskiej idei braterstwa od jej chrześcijańskich korzeni. U zwolenników sprawiedliwości społecznej zginęła perspektywa duchowa, nurty zaś duchowe zubożyły na problemy społeczne.

Głównym źródłem ruchu narodników było poczucie „grzechu” i pragnienie „skruchy”. To poszukiwanie „prawdziwej” wiary prawosławnej i rosyjskiej więzi narodowej. Obrócili się oni przeciw państwu, w którym widzieli wampira wysysającego krew z ludu. Przytacza filozof fragmenty przemówienia sądowego Andrieja Żelabowa, w której odrzucił on oficjalne prawosławie, z szacunkiem natomiast i miłością mówił o nauce Chrystusa: „każdy prawdziwy chrześcijanin powinien walczyć o prawdę, prawa ciemionych i słabych” (s. 135).

Cechą szczególną wywodu Bierdiajewa jest pragnienie zrehabilitowania tych nurtów i prądów, które w czasach ich krystalizowania się stanowiły zagrożenie dla społecznego, politycznego *status quo* i jednoznacznie kojarzyły się wyłącznie z negacją, próbą zniszczenia. Z podziwem, niemal miłością pisze filozof o nihilistach i anarchistach rosyjskich, odrzucanych przecież przez większość społeczeństwa rosyjskiego. Stosunek do nihilistów jako jeden z pierwszych świetnie przedstawił Turgieniew w *Ojcach i dzieciach*. Odnajdujemy tam rozmowę między „starym” Kirsanowem, obrońcą „cywilizacji”, „kultury”, przed „siłą”, która chce „działać i burzyć”, upersonifikowaną w „młodym” Bazarowie. Ten, kto chce się obecnie nazywać „nihilistą”, wcześniej nazwany byłby „zwykłym durniem”³⁵. Bierdiajew natomiast również rosyjski nihilizm, odróżniany od nihilizmu zachodniego, wywodzi z ducha prawosławia, w którym podkreśla silny „pierwiastek nihilistyczny w stosunku do wszystkiego, co człowiek tworzy w tym świecie” (s. 138)³⁶. Bunt nihilistów był reakcją na kulturę zakłamującą rzeczywistość i stworzoną przez warstwy wykształcone dla swojej przyjemności. Nie dało się tego połączyć z ich miłością do prawdy i niezgodą na świat zła. To, co dla większości stanowiło podstawę aktu oskarżenia nihilistów, dla Bierdiajewa było głównym motywem ich pięknej apologii. Nihilisci stanowią dla niego bowiem kolejne świadectwo rosyjskiego maksymalizmu, wpisują się kolejnym *raskołem* w proces tworzenia świata wartości prawdziwych. Powtarzają zatem czyn starowierców, odmawiają przyjęcia kościoła podporządkowanego władzy, oddanemu temu światu. Można by powiedzieć, że Bierdiajew, jak Gabriel Marcel, akcentuje znaczenie „nieakceptacji pozytywnej”³⁷. W jego rozumieniu bowiem:

ateizm może być egzystencjalnym momentem dialektycznym w oczyszczaniu idei Boga, negacja Ducha może być uwolnieniem ducha od służebnej funkcji względem panujących interesów świata (s. 145-146).

Przeanalizowania wymaga jeszcze anarchizm, który, jak podkreśla Wodziński, obok nihilizmu i eschatologizmu stanowi jeden z trzech podstawowych składników strukturalnych „rosyjskiej idei” Bierdiajewa³⁸. Podkreślał on podstawową różnicę między „anarchi-

³⁵ I. Turgieniew, *Ojcowie i dzieci*, przeł. J. Guze, Warszawa 1957, s. 71-73.

³⁶ Na temat nihilistycznych zob. także: W. Krzemień, dz. cyt., s. 140.

³⁷ G. Marcel, *Zarys fenomenologii i metafizyki nadziei*, w: *Homo viator. Wstęp do metafizyki nadziei*, wydanie przejrzone i poszerzone, przeł. P. Lubicz, posłowie A. Podsiad, Warszawa 1984, s. 39.

³⁸ C. Wodziński, *Bierdiajew Nikołaj Aleksandrowicz. Russkaja idieja*, s. 42.

zmem” i „anarchią”, która oznaczała dla niego chaos i brzydotę w odróżnieniu od „ideału swobodnej, wewnętrznej harmonii i ładu, tzn. zwycięstwa Królestwa Bożego nad królestwem cesarza” (s. 161), czyli „rosyjskiego odrzucenia pokusy władzy nad ziemskim światem” (s. 158-159), co zawierał w sobie anarchizm. Najbardziej radykalną jego artykulację dostrzegł filozof w myśli Tołstoja, który głosił niezgodę na świat poddany prawom ziemskim, ignorującym prawa boskie oraz w twórczości Dostojewskiego. Owe dylematy w pełni wyraża dyskusja w *Braciach Karamazow*, do której odwołuje się Bierdiajew. W celi starca Zosimy twierdzi Iwan Karamazow, że:

wszelkie doczesne państwo powinno w całości konsekwentnie obrócić się w Kościół i stać się jedynie Kościołem, odrzucając już wszelkie swoje cele niezgodne z celami Kościoła,

dzięki czemu „z fałszywej, pogańskiej jeszcze i błędnej drogi skieruje go na drogę słuszną i prawdziwą, jedyną ścieżkę ku wiekiustym celom”³⁹. Wywołuje to komentarz ojca Paisjusza:

Wedle rosyjskiego rozumu i wiary [podkr. moje – T. S.], to nie kościół jednak powinien przerodzić się w państwo, jako forma niższa w wyższą, ale owszem, państwo powinno w końcu dostąpić zaszczytu jedynie Kościołem i niczym ponadto. Amen, amen!⁴⁰.

I dalej:

państwo staje się Kościołem na ziemi całej, co [...] stanowi jedynie wielkie przeznaczenie prawosławia na ziemi. Ze Wschodu zajaśnieje ta gwiazda⁴¹.

Apogeum rosyjskiego anarchizmu religijnego i metafizyczne jego uzasadnienie odnajduje jednak Bierdiajew w *Legendzie o Wielkim Inkwizytorze*, która oznacza odrzucenie wszelkiego autorytetu ziemskiego, pokusę „królestwa tego świata”. „Autorytaryzm” i „odrzucenie wolności ducha” (s. 163) to zasada antychrytusowa. Analiza anarchizmu rosyjskiego stworzyła zatem Bierdiajewowi okazję do utwierdzenia jego własnych tez na temat wolności⁴².

IV. Bogonoścy

Pora na konkluzję – Bierdiajew w *Rosyjskiej idei* stara się za wszelką cenę dowieść, że Rosjanie to naród Bogonośca, który ma do wypełnienia misję przyniesienia światu nowego słowa, przypomnienie Dobrej Nowiny, pokazywanie prawdziwej nauki Chrystusa zachowanej tylko w prawosławiu. Jednocześnie heroicznie przeciwstawia się poddaniu Królestwu ziemskiemu, uparcie dąży do Królestwa Bożego; mocarstwowemu Trzeciemu Rzymowi przeciwstawia duchową Nową Jeruzalem. „Uniwersalny mesjanizm Bierdiajewa przemienia się, jak słusznie twierdzi Wiktoria Krzemień, w mesjanizm nacjonalistyczny, za wszelką cenę rosyjski”. W książce *Światopogląd Dostojewskiego* pisał Bierdiajew, że „wszystkie sprzeczności, pokusy i grzechy rosyjskiej idei mesjańskiej reprezentują poglądy Szatowa”⁴³, słusznie jednak podkreślając, iż właśnie w samym twórcy tej postaci było coś z Szatowa. Nieco dalej stwierdził, że „wielu Rosjan

³⁹ F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, s. 76.

⁴⁰ Tamże, s. 77.

⁴¹ Tamże, s. 81.

⁴² Zob. W. Krzemień, dz. cyt., s. 147-150.

⁴³ M. Bierdiajew, *Światopogląd Dostojewskiego*, s. 101.

uwierzyło w naród wcześniej niż w Boga, wierzyło w naród bardziej niż w Boga i przez naród chciało dojść do Boga”⁴⁴.

Otóż u Bierdiajewa można chyba zaobserwować proces odwrotny – zaczynał, po krótkiej fascynacji marksizmem, od Boga, skończył na wierze w Rosję, i to w Rosję Wielką, widzianą jednak przez pryzmat czasu historycznego, nie wiecznego. Skrzętnie poszukiwał postaw zorientowanych na świat ducha, czego pięknym i przejmującym świadectwem jest *Rosyjska idea*, sam jednak w trakcie pracy nad nią nie potrafił oderwać się od tego świata. Piękna, eschatologiczna Nowa Jeruzalem nie zdołała przesłonić historycznego Trzeciego Rzymu. Powtórzył zatem Bierdiajew „błąd” słowianofilów, którzy mimo swojej idealnej utopii zakorzenieni byli w historii? Czyżby zatem sam personifikował owe rosyjskie antynomie, *rasko!*? Być może najlepszą odpowiedź na te wątpliwości przyniosą słowa Arnolda Toynbee z zakończenia eseju *Bizantyjskie dziedzictwo Rosji*, napisanego zresztą w roku śmierci Bierdiajewa, analizującego przyszłość Rosji i jej miejsce w świecie powojennym:

ostateczna decyzja Rosji będzie w wielkim stopniu uwarunkowana poczuciem ortodoksji i przeznaczenia odziedziczonym po bizantyjskiej przeszłości. Z sierpem i młotem, tak jak i z krzyżem jest wciąż Rosja „świętą Rosją”, a Moskwa „Trzecim Rzymem”⁴⁵.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ A. Toynbee, dz. cyt., s. 392.



Oprawa relikwiarza z X w., zawiera fragment prawdziwego krzyża, zrabowanego przez Krzyżowców w 1204 r.

Hanna Kowalska-Stus
(Kraków)

ROSYJSKIE PRAWOSŁAWIE WOBEC MITÓW MODERNY

Hasło *Moderna, Moderne* w rozumieniu nowoczesność, autorstwa Denisa Diderota, znalazło się w *Wielkiej Encyklopedii Francuskiej*. Zwraca ono uwagę na znaczeniową różnorodność samego pojęcia, jak również na rozmaite odniesienia czasowe samego zjawiska nowoczesności. Nie wdając się w zawile dywagacje na temat definicji moderny¹, chronologiczną granicę modernizmu, w odniesieniu do problematyki postrzeganej przez rosyjskich teologów prawosławnych, należy umieścić w Renesansie. Sam Renesans jest, z punktu widzenia historii kultury prawosławnej, zjawiskiem bardziej skomplikowanym, niż na to wskazuje perspektywa kultury zachodnio-chrześcijańskiej. Przede wszystkim bizantyjska kultura musi wziąć na siebie odpowiedzialność za wprowadzenie do kultury chrześcijańskiej pierwiastka pogańskiego przez odwołanie się Greków do rodzimej tradycji antycznej w sytuacji zagrożenia bytu państwowego. Intelktualista grecki z XIV wieku, Gemistos Plethon, usiłował stworzyć – już wówczas synkretyczną – mitologiczno-chrześcijańską religię, a inni przyczynili się do narodzin antropocentryzmu w kulturze Europy Zachodniej². I chociaż Ruś nie została w sposób istotny dotknięta ówczesnym modernizmem, jednak rozwój kultury rosyjskiej w późniejszych okresach potoczył się szlakiem wyznaczonym przez renesansowy modernizm.

Z punktu widzenia konserwatywnej krytyki prawosławnej, niezależnie od historycznego momentu jej formułowania, modernizm stanowi przeciwieństwo prawosławnej dogmatyki, antropologii, eklezjologii i patrystyki. Ma swoje korzenie w bizantyjskim renesansie, który przewędrował do Italii po upadku Konstantynopola. Modernizm stanowi bowiem ważny paradygmat postśredniowiecznej kultury. Jest aktywny w kulturze zachodniej, a stamtąd wpływa na kulturę rosyjską. Ponieważ kultura rosyjska w szczególnie sposób przywiązana jest do prawosławia, które tworzy swoisty genotyp owej kultury, to modernistyczne wpływy, zakorzeniając się w tej specyficznej glebie, rodzą zgoła odmienny efekt, niż to ma miejsce na Zachodzie. Takim najbardziej wymownym przykładem jest absolutyzm, imperializm czy socjalizm marksowski w wydaniu zachodnim i rosyjskim. Jest to zaledwie sfera ustrojowo-państwowa, jednak dobitnie pokazuje, że ideały moderny na gruncie kultury rosyjskiej przybierały charakter religijny, lecz że z natury rzeczy nie były religijne, można je umieścić w sferze mitu.

¹ Patrz: W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przekł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998, s. 64-108.

² Zob. H. Kowalska, *Bizantyjski renesans palamicki i kultura ruska*, w: *Musica Antiqua XII*, vol. 2, *Acta Slavica*, red. A. Bezwiński, Bydgoszcz 2000, s. 53-63.

Państwo w tradycji rosyjskiej – przez odwołanie do spuścizny chrześcijańskiego Cesarstwa Bizantyjskiego i jego doktryny diarchii – spełniało funkcję depozytariusza wiary, stanowiło dla jego mieszkańców przestrzeń, w której można dążyć do zbawienia. Ponieważ powszechne było przekonanie o eschatologii dziejów, dlatego cała sfera działalności państwowej ukierunkowana była na ścisłą współpracę z Cerkwią. Należały do niej: cesarz, prawo, szkolnictwo. Cała ówczesna sztuka wyrastała z eschatologii liturgii. Miało to skutek taki, iż po czasach Piotra I zmodernizowane Imperium Rosyjskie przestało pełnić rolę przestrzeni zbawczej, ale zachowało narzędzia społecznego oddziaływania (władzę, prawo, szkolnictwo), posługując się nimi w celach modernizacyjnych. Ponieważ na przeszkodzie takim poczynaniom stały klasztory, w XVIII wieku doszło do sekularyzacji dóbr kościelnych, likwidacji większości klasztorów oraz zmiany struktury hierarchii duchownej oraz systemu jej przygotowania do pełnienia wysokich godności cerkiewnych. Do przeprowadzenia tych zmian posłużył z jednej strony mit silnego i oświeconego państwa, z drugiej mit oświecenia w sensie wykształcenia. Pojawili się wówczas uczeni biskupi, którzy nie oglądali klasztorów, choć formalnie składali śluby zakonne, natomiast pełnili funkcję rektorów seminariów duchownych. Uczony biskup, którego państwo zatrudniało jako wysokiego urzędnika, został szybko zrównoważony – dzięki mechanizmowi obronnemu rodzimej kultury – przez starca-przewodnika duchowego, który zyskał w prawosławiu rosyjskim niezwykle wysoki autorytet.

Sytuacja, jaka miała miejsce w rozwoju bizantyjsko-prawosławnej kultury rosyjskiej, świadczy o tym, że dzięki specyficznym wartościom tej kultury, jej eschatologicznemu charakterowi, pierwiastki modernistyczne zyskiwały na tym gruncie mityczny charakter. Szczególnie jaskrowo uwidoczniło się to w literaturze i działalności rosyjskich masonów w drugiej połowie XVIII wieku. W odpowiedzi na nią aktywizują się liczne pustelnie zamieszkałe przez charyzmatycznych starców, których działalność była zadziwiająco wszechstronna. Od tego momentu obserwujemy paralelną współwystępowanie prawosławia i mitologii modernistycznej na gruncie kultury rosyjskiej. Już w pierwszej połowie XIX wieku dało się zauważyć współistnienie dwóch tendencji: przedstawiciele jednej dostrzegali fałsz Oświecenia i podjęli z nim walkę (Puszkina, Gogol), reprezentanci drugiej kroczyli drogą wytyczoną przez oświeceniową mentalność (Jewgienij Baratyński, Wissarion Bieliński), która posługiwała się zmutowanymi i mutującymi się, w toku historii, ideami. Do ostrego konfliktu między nimi doszło po rewolucji. Z tego okresu pochodzi najobfitsza i najbardziej przenikliwa krytyka mitów moderny ze strony prawosławnych hierarchów.

Jednym z najbardziej konsekwentnych krytyków był arcybiskup Serafim (Sobolew 1881–1950), który od roku 1921 był duszpasterzem rosyjskiej diaspory emigracyjnej w Bułgarii. Swój stosunek do mitów moderny wyraził w pracy *Rosyjska ideologia*, której trzon stanowi referat wygłoszony na Soborze Arcybiskupów Rosyjskiej Cerkwi na Emigracji w roku 1938³. Treść referatu została przez Sobór przyjęta jako założenia ideowe Rosyjskiego Chrześcijańskiego Stowarzyszenia Pracy (Русское Христианское Трудовое Движение).

Drugi rozdział książki w całości poświęcony jest modernizmowi, określanemu przez hierarchę mianem protestantyzmu. Sobolew podkreśla, że przez kilka stuleci uwodził on Rosjan przy pomocy mitu przewagi rozumu i wolności jednostki ludzkiej nad światem, olśniewał rzekomą postępowością głoszonych przekonań (s. 48). Początki wpływów modernistycznych arcybiskup Serafim lokuje w odległych czasach Iwana III, rozwój za panowania Piotra I, a ekspansję w drugiej połowie XVIII wieku. Ten okres zapoczątkował w kulturze rosyjskiej narodziny wolnomyślicielstwa i ideologii humanizmu, które stały się fundamentem dla rozwoju sekciarstwa religijnego, socjalizmu i nihilizmu. Likwidacja klasztorów na modłę protestancką, pozbawienie Rosji szkolnictwa prawosławnego oddało oświatę i wychowanie w ręce omnipotentnego państwa.

Najgroźniejszym mitem moderny, według hierarchy, jest humanizm (s. 57). Bo- wiem nie tylko udziela on ludzkiemu rozumowi pełnej swobody w dziedzinie wiary,

³ Архиепископ Серафим (Соболев), *Русская идеология*, С. - Петербург 1994.

lecz w konsekwencji całkowicie ją zabija, gdyż nie wierzy w istnienie bytu wyższego ponad człowiekiem. Humanizm to *człowiekობство*, a więc herezja, konkluduje arcybiskup Serafim. Nie uznaje on żadnych autorytetów ponad ludzkim rozumem, który ustanowił naukę jako najwyższe kryterium prawdy (*истины*). Na mocy tych przekonań rosyjscy moderniści odrzucili autorytet Cerkwi, Ojców Kościoła, a w konsekwencji Ducha Świętego⁴. Arcybiskup Serafim dowodzi, że apogeum swego rozwoju humanizm osiągnął w momencie ogłoszenia w 1905 roku przez Dumę prawa o wolności sumienia. Spowodowało to uruchomienie marksistowskiej propagandy, głoszącej realność perspektywy rajy na ziemi: braterstwa, równości i wolności (s. 63).

Koncepcja człowieka głoszona przez humanizm była źródłem powstawania kolejnych mitów moderny. Jednym z nich był polityczny i społeczny liberalizm i jego pochodna w postaci mitu demokracji i jej głównego postulatu – oddzielenia Cerkwi od państwa. Podkreślając absurdalność tego rodzaju dążeń, prawosławny hierarcha powołuje się na autorytet: metropolity Moskiewskiego Filareta, bpa Fieofana Zatwornika, o. Joanna z Kronsztadu, o. Amwrosija Optyńskiego, a także Fiodora Dostojewskiego (s. 125). Głównie ostrze oskarżenia arcybiskupa skierowane jest przeciwko inteligencji rosyjskiej – nosicielce i propagatorce mitów moderny⁵.

Szczególne miejsce w rosyjskiej, prawosławnej krytyce mitów moderny zajmuje Lew Tołstoj. Najbardziej wszechstronnej i dogłębnej krytyki tołstojowskiego humanizmu dokonał arcybiskup San Francisco Joann (Szachowskoj) w książce *Z historii inteligencji rosyjskiej*⁶. Poświęcił Tołstojowi obszerny rozdział pod znamienym tytułem: *Rewolucja Tołstoja*. Za szczególnie niebezpieczne w przypadku Tołstoja uznał arcybiskup połączenie wyjątkowego talentu pisarskiego i etycznego maksymalizmu z humanizmem typu russoistycznego. To z jednej strony przyciągało inteligencję rosyjską, spośród której rekrutowali się wyznawcy tak zwanego tołstoizmu, a z drugiej strony mamiło prosty lud ideami moralności społecznej. Wielu Rosjanom odpowiadał radykalizm Tołstoja, odrzucenie pozbawionych wówczas swojej treści instytucji państwowych, dlatego nie zauważali Tołstojowskiego anarchizmu. Tołstoj nie walczył, tak jak to czynił Dostojewski, z mitami moderny: biurokratycznym państwem, sądami, które umożliwiają skazywanie niewinnych itp. W anarchistycznym geście odrzucał wszystko, co w jakikolwiek sposób krępuje człowieka, nawet Cerkiew. Ponadto wyznawał swoisty dla takiej postawy deizm, zaprzeczając boskości Chrystusa i podważając dogmaty. Został w związku z tym ekskomunikowany, a tym samym zyskał rozgłos w całym świecie.

⁴ Arcybiskup Serafim podnosił także problem wpływu niemieckiej teologii protestanckiej na kształcenie rosyjskich seminarzystów. Uważał to za przejaw cerkiewnego modernizmu. (*В день праздника святителя Николая Чудотворца, в: Архиепископ Серафим (Соболев), Об истинном монархическом мирозерцании. Статьи и проповеди, С. - Петербург 1994, с. 275-279. Problem ten podnoszą także: Архиепископ Феодор (Поздеевский), К новому столетию, в: Жизнеописание. Избранные труды, Свято-Троицкая Сергиева Лавра 2000, с. 239-241; Митрополит Антоний (Храповицкий), Школа не развивает ни христианского настроения, ни пасивного духа, в: Епископ Керченский Иларион (Алфеев), Православное богословие на рубеже эпох, Киев 2002, с. 326-335. Hierarchowie zwracają uwagę na fakt, że teologia protestancka zamyka drogę do studiowania pa-trystyki w rosyjskich akademiach duchownych.*

⁵ Pisze o tym: Н. Масленикова, *Вопрос русской интеллигенции в сочинении архиепископа Серафима*, в: *Интеллигенция. Традиция и новое время*, red. Н. Kowalska, Kraków 2001, s. 173-184.

⁶ Архиепископ Иоанн Сан-Францисский, *К истории русской интеллигенции*, в: tegoż, *Избранное*, Петрозаводск 1992, с. 203-335ю.

Arcybiskup Joann dowodzi, że Tołstoj, jako ucieleśniona synteza moderny, miał ogromny zamęt w umysłach współczesnych mu Rosjan, gdyż: „jego religijne kłamstwo, niczym liana oplatało drzewo prawdy” wyrastające z jego dzieł (s. 267). Hierarcha drobniawo analizuje powieści Tołstoja i zestawia ich fragmenty z cytatami zaczerpniętymi z moralnych traktatów pisarza. Dowodzi, jak różnym stylem operuje pisarz w obu przypadkach. Przytacza także świadectwo jego myśli z dzienników siostry – mniszki Marii Nikołajewny i żony – Zofii Andriejewny. Za niezwykle niebezpieczny mit moderny uznał tołstoizm także arcybiskup Serafim. We wspomnianej pracy zwrócił uwagę na wpływ, jaki miała ta nauka na młodzież rosyjską. Dowodząc swojej tezy przytoczył znane słowa Włodzimierza Lenina, który nazwał Tołstoja zwierciadłem rosyjskiej rewolucji (s. 59). Tołstoizm wraz z humanizmem oskarżał hierarcha o wzbudzenie wojującego socjalizmu w środowisku ateistycznej inteligencji, robotników, młodzieży, części ludu i wojska, który doprowadził do podziału Rosji na czarnosecinną i czerwosecinną.

Arcybiskup Joann interpretował w duchu krytyki mitologii modernistycznej także drugą wojnę światową⁷. Pisał, że 22 czerwca, w dzień Wszystkich Świętych Czczonych w Ziemi Ruskiej, dokonał się Sąd Boży – starły się w śmiertelnym boju dwie najpotężniejsze w dziejach antychrześcijańskie siły totalitarne: Niemcy i Związek Radziecki. Moment ten postrzegał jako początek duchowego zbawienia Rosji. Gdy jednak, po zakończeniu wojny, zwycięzcą ponownie okazał się Karol Marks, hierarcha wystąpił z ostrą krytyką przeciwko szanowanemu na emigracji filozofowi Nikołajowi Bierdiajewowi, który usiłował wewnętrznie pogodzić się z Rosją sowiecką, nie wypowiedział się przeciwko jej kolejnemu kłamstwu. Nazwał myśliciela socjalizowanym filozofem religii i starał się dowiedzieć, że mimo dążenia do Królestwa Bożego w jego myśli przeważa antropocentryzm⁸.

Arcybiskup Joann usiłował zrozumieć młodzieńczą fascynację myślą Karola Marksa u takich postaci rosyjskiej emigracji, jak Siergiej Bułgakow, Piotr Struwe, Nikołaj Bierdiajew i inni. Tłumaczył to wrażliwością na problemy społeczne i niedojrzałością umysłu, który nie dostrzegał antropologicznego fałszu w poglądach Marksa. Hierarcha dowodził, że determinizm ekonomiczny jako kryterium antropologiczne jest konsekwencją rozwoju mitologii moderny⁹. Materializm dialektyczny kłamie, ukazując perspektywę zwycięstwa dobra nad złem, bowiem tylko człowiek, działający na rzecz duchowej przemiany, jest w stanie osiągnąć ten cel – pisze arcybiskup (s. 469).

Krytykę modernistycznego mitu moralnej wyższości państwa konstytucyjnego nad monarchią odnajdujemy w spuściznie wybitnej postaci spośród rosyjskich hierarchów na emigracji – metropolity kijowskiego i halickiego Antonija (Chrapowickiego, 1863–1936), który przewodniczył Synodowi Rosyjskiej Prawosławnej Cerkwi za Granicą z siedzibą w Sremskich Karłowcach pod Belgradem. Metropolita krytykuje, charakterystyczne dla myśli politycznej i społecznej od czasów Oświecenia, łączenie pojęć: społeczeństwo i państwo – oraz absolutyzowanie idei państwa. Podczas gdy podniesione do rangi absolutu państwo rozciąga swą polityczną władzę nad sferą społeczną, starając się upaństwić wszelkie relacje międzyludzkie, życie społeczne zamiera, żadna genialna myśl, żaden talent nie potrafią poruszyć woli społeczeństwa¹⁰. Metropolita zgadza się z sądem Fiodora

⁷ *Город в огне*, tamże, s. 359-382.

⁸ *Последний Бердяев*, tamże, s. 413-417.

⁹ *Определяющая общество реальность*, tamże, s. 468-470.

¹⁰ Митрополит Антоний (Храповицкий), *Словарь к творениям Достоевского. Не должно отчаиваться*, Москва 1998, с. 69-70.

Dostojewskiego, że przyczyna upadku Rosji wynika z drastycznego ograniczenia perspektyw życia społecznego przez absolutyzm państwowy. Porewolucyjny okres w życiu Rosjan postrzega jako otwierający nowe perspektywy ze względu na to, że nastąpił czas prawdziwej pokuty i wyrzeczenia się zabobonnej wiary w mity (s. 21).

Czas, już dawno czas porzucić nierozsądne i podświadomie zakorzenione przekonania rosyjskich i europejskich działaczy, jakoby lekarstwem na rozwiązanie wszystkich narodowych i społecznych potrzeb i trudności było prawidłowe rozłożenie władzy między klasami społecznymi. Ten zabobon zgubił nasze społeczeństwo... poniżył i upodlił społeczeństwa zachodnioeuropejskie, cofnął je do poziomu... pogańskich Aten i Rzymu, odwrócił uwagę od treści życia i skierował na jego zewnętrzną formę... wszyscy Rosjanie są filozofami religijnymi i dlatego im bardziej starają się, pod wpływem mody europejskiej, uchodzić za ekonomistów politycznych, tym mniejszy odnoszą sukces [s. 23, tłum.– H. K.].

Cechą charakterystyczną rosyjskich myślicieli społecznych o różnym nachyleniu było przekonanie, że życie narodu rosyjskiego stoi na fundamencie etyki ludu, w związku z czym mało kto interesował się składem rządu, stanem finansów państwa. Dlatego swoje ideały starali się oni kierować bezpośrednio do ludu, nie zabiegając o tworzenie programów partii, czy przekonywanie polityków, by znalazły odzwierciedlenie w prawodawstwie państwowym. Przekładanie ideałów na język kazusów wydawało im się czystą abstrakcją – pisze metropolita Antoni. Tym bardziej ubolewał on nad, dającym się zauważyć, skarleniem życia społecznego, maniackalnym przywiązaniem do form życia politycznego, gdzie społeczne postulaty są jedynie elementami gry partyjnej, co paradoksalnie mieni się realną polityką, czyli praktycznym odniesieniem się do potrzeb społecznych i państwowych (s. 24). Przenikliwie i jakże aktualne są spostrzeżenia metropolity, który podkreślał, że fascynacja administracyjną stroną życia społecznego, której towarzyszy niezdolność do przywołania takich idei, które byłyby w stanie ożywić społeczeństwo, umocnić miłość do ojczyzny, obudzić sumienie społeczne, jest nierozumna. Ażeby zjednoczyć naród, bardziej potrzebny jest sztandar z hasłem: *za wiarę Chrystusową i lud prawosławny*, niż ziemstwa, parlamenty i nihilistyczni nauczyciele.

Znamienne jest, iż metropolita Antoni adresuje swoje słowa nie do ludu rosyjskiego, lecz do inteligencji, którą czyni odpowiedzialną za rewolucję. Za Dostojewskim inteligentów nazywa feldfeblami cywilizacji, krzewicielami mitycznego, szablonowego myślenia, naiwnie wierzącymi w dogmaty ustrojowe życia na Zachodzie (s. 48). Choć przyznaje, że obecnie wyznaje ona żal za ten grzech, jednak wszystko zależy od wiary, a wiara nie jest sprawą łatwą. Agnostycyzm – kolejny mit moderny, tę pochodną idei pluralizmu światopoglądowego i wolności sumienia, inteligencja rosyjska przeżywa jako wiarę w ateizm. Przejmuje też od liberalizmu niemieckiego zabobonne przekonanie, że można być moralnym i jednocześnie niewierzącym.

W omawianej książce metropolity Antonija odnajdujemy także bardzo ważną uwagę na temat istotnej różnicy w pojmowaniu współczesności (moderny) w kulturze zachodniej i rosyjskiej. W mentalności zachodnioeuropejskiej współczesność stanowi normę i ze względu na nią ocenia się przeszłość. Taki punkt widzenia sprzyjał wypracowaniu mylnego poglądu na kwestię postępu (s. 32-33). Z tym poglądem koresponduje definicja modernizmu zaproponowana przez archimandrytę gruzińskiego Rafała (Karelina):

Нам кажется, что модернизм — это следствие смешения двух планов, или двух сфер человеческого познания: духовного и душевного. Вопросы, относящиеся к жизни и ведению духа, решаются на уровне души; Откровение воспринимается через призму душевных представлений; духовным кажется не надмирно прекрасное, а по-земному красивое, не

возвышенное, а способное вызывать восторженность, не глубокое, а красочное. Очищение души представляется не как победа ума и воли над страстями, а как катарсис драмы, то есть глубокие и контрастные переживания. Для этого нужен эффект, который влечет за собой не покой и мир души, а психическую возбужденность и аффективность. Истинная духовная жизнь глубока, но проста. Модернизм чужд этой простоты¹¹.

Podsumowując prezentacje sądów rosyjskich hierarchów na temat „mitów moderny”, należy zauważyć, iż błędem byłoby wyciągnięcie powierzchownych wniosków, że układają się one w tradycyjny system poglądów antyzachodnich. Można by bowiem i w odniesieniu do zachodnich głosów dotyczących tej kwestii zastosować podobne kryteria. Problem polega na tym, że wymieniane jako mity moderny: humanizm, liberalizm, demokracja, dyktatura prawa, naukowy pogląd na rzeczywistość i wolność sumienia zostały uznane przez rosyjskich okcydentalistów za podstawowe wartości ludzkie i utożsamiane były z wartościami, którym hołduje Europa Zachodnia. Należy też zwrócić baczną uwagę na różnicę pomiędzy chrześcijańską krytyką mitów moderny i krytyką postmodernistyczną. Trzeba najpierw rozpoznać podstawę ontologiczną krytyki, by nie wpaść w pułapkę Welscha, niemieckiego filozofa średniego pokolenia. Kierując się kryteriami konceptualizacji świata uczony ten zalicza do postmodernistów zarówno Nikołaja Bierdiajewa, jak i Umberta Eco, którzy niezależnie i w różnych epokach opublikowali traktaty zatytułowane *Nowe średniowiecze*. Różnicę w obu podejściach badacz dostrzega wyłącznie w innym definiowaniu jedności i wielości w odniesieniu do Oświecenia¹². Istota zagadnienia zawiera się w tym, by dostrzec nade wszystko ontologiczną podstawę, z jakiej wyrasta dany pogląd.

Nikołaj Bierdiajew (1874–1948), znany myśliciel, zaliczany do pierwszej fali emigracji rosyjskiej, należał do nonmodernistów. Skupiał uwagę na problematyce historiozoficznej i moralnej. Jego krytyka moderny wiąże się ściśle z rozwojem typowym dla umysłowości rosyjskiej inteligencji. W poglądach Bierdiajewa przeżył ewolucję od autorytarne go marksizmu, przez irracjonalizm (*Философия свободы*), do przekonania, że współczesność wznosi się na fundamencie wolności zła (*Смысл истории*). Bierdiajewa krytyka mitów moderny polega na głoszeniu poglądu, że niewłaściwie spożytkowana wola ludzka sprawia, iż człowiek – zamiast wyzwalać się – popada w coraz to nowe formy zniewolenia. Współczesne urzeczywistnienie zniewolenia, to, według myśliciela, nietzscheanizm i marksizm, których odległe korzenie można odnaleźć w Renesansie. Demaskują one jego „humanistyczne złudzenia”¹³.

Oba nurty, oparte na antywartościach, stanowią konsekwencję kryzysu współczesnej filozofii. Przejawia się on w niemożności rozpoznania rzeczywistości. „Abstrakcyjny indywidualizm i abstrakcyjny kolektywizm zrodziła jedna i ta sama przyczyna – oderwanie człowieka od boskich podstaw życia i oddzielenie go od konkretnego. [...] Współczesność to epoka przejściowa naznaczona progresizmem i wiarą w jego powodzenie” – zauważa Bier-

¹¹ Архимандрит Рафаил, *Церковь и мир на пороге Апокалипсиса. Что такое модернизм?*, <http://www.vernost.ru/rafaill6.htm>.

¹² W. Welsch, dz. cyt., s. 81-85. Patrz także: H. Kowalska, *Postmodernizm wobec kultury Średniowiecza*, w: *Wielkie tematy kultury III*, red. K. Galon-Kurkowa, E. Studzińska-Komisarek, Wrocław 2001, s. 7-18.

¹³ N. Bierdiajew, *Nowe średniowiecze*, przekł. M. Reutt, Poznań 1984, s. 19.

diajew (s. 172). Charakterystyczny dla postawy nonmodernistycznej Bierdiajewa jest także jego negatywny stosunek do estetyki współczesnego mu modernizmu:

W sztuce współczesnej, skierowanej wyłącznie ku przyszłości i wielbiącej przyszłość, skazane zostały na zagładę zarówno ciało człowieka, jak jego odwieczne formy. Powinien w niej zniknąć ostatecznie obraz człowieka. [...] Form swoich nie szuka on ani w naturze, ani w człowieku, a w maszynie. [...] Ten rozkład duszy ludzkiej rozpoczyna się od impresjonizmu. [s. 21-22]

Moderna tworzy obraz kresu i rozkładu świata czasów nowożytnych. Kultura, nauka i polityka tracą swój autorytet i możliwość kreowania światopoglądów. Prowadzi to w obliczu kryzysu porenansowej rzeczywistości do starcia dwóch sił: Kościoła i antychrześcijaństwa. Stawką w tej walce jest „prawda o człowieku i jego powołaniu we Wszechświecie” (s. 57). Zaranie nowego Średniowiecza zapowiada walka religii Boga i Szatana w sowieckiej Rosji i faszystowskich Niemczech. Natomiast europejską demokrację myśliciel definiuje jako ideologię doby kryzysu – mechaniczną próbę zjednoczenia ludzkiej woli (s. 93).

Myślenie Bierdiajewa ma charakter ontoantropologiczny. Skupia się wokół pojęć: prawdy, dobra, zła, bierze pod uwagę ostateczny cel życia ludzkiego. Odwoływanie się do tych pojęć nie oznacza jednak, że myśl Bierdiajewa przybrała formę dyskursu filozoficznego czy teologicznego. Tu myśliciel okazał się postmodernistą, ponieważ programowo odrzucał doktrynę konkretnego kościoła, jak i możliwości filozofii, która, jego zdaniem, jest dotknięta kryzysem charakterystycznym dla całej kultury porenansowej.

Demaskowanie mitów moderny w rosyjskich środowiskach emigracji porewolucyjnej miało dwojaki charakter. Ortodoksyjni hierarchowie, związani z Synodem karłowackim, odzwierciedlają w swoich poglądach tradycję patrystyczną. Zatem punktem wyjścia w definiowaniu człowieka i jego miejsca w świecie była dla nich antropologia wypracowana przez wieki we wschodniej praktyce monastycznej, która zyskała miano hezychazmu. Znamienne jest, że przedstawiciele współczesnej myśli filozoficznej uznają hezychazm za pożądany model życia, ponieważ posiada sprawdzone metody życia jednostkowego i zbiorowego.

Duchowni i myśliciele spoza środowiska karłowackiego, zwłaszcza skupieni wokół Instytutu Teologicznego im. Św. Sergiusza z Radoneża w Paryżu, do których należał także Nikołaj Bierdiajew, w większości przeżyli osobisty kryzys światopoglądowy. Dali temu wyraz w znanym zbiorze artykułów zatytułowanym *Drogowskazy*. Sprawdzian, jaki przeszła idea marksizmu podczas rewolucji bolszewickiej, uzmysłowił im przede wszystkim etyczny krach antropologicznego eksperymentu modernistycznego mitu człowieka. Nie byli oni jednak w stanie poszukiwać rozwiązań w tradycji antropologii hezychastycznej. Reprezentowali formację racjonalistów, dlatego ich projekty mają charakter racjonalny. W przypadku Bierdiajewa jest to nowe Średniowiecze, o. Sergiusza Bułgakowa – sofologia, ks. Nikołaja Trubieckiego i Gieorgija Wiernadskiego – euroazjanizm, o. Gieorgija Fłorowskiego – ekumenizm. Ten rodzaj krytyków, odkrywając fakt, że moderna egzystuje w przestrzeni mitów, poszukiwał również rozwiązań w tejże mitotwórczej przestrzeni.



Św. Eleazar Anzerski

Urszula Cierniak
(Częstochowa)

TRZECI RZYM PRZECIWKO PIERWSZEMU RZYMOWI

O zachodzie słońca, wysoko ponad miastem, na tarasie jednego z najpiękniejszych budynków Moskwy [...], znajdowało się ich dwóch – Woland i Azazello. Z dołu, z ulicy nie można było ich zobaczyć, ponieważ przed niepożądanym spojrzeniem osłaniała ich balustrada ozdobiona gipsowymi wazami i gipsowym kwieciem. Ale oni widzieli prawie całe miasto. [...] Azazello, który zrzucił swój współczesny strój, czyli marynarkę i lakierki, podobnie jak Woland ubrany w czerń stał bez ruchu nieopodal swego władcy i podobnie jak on nie spuszczał miasta z oczu.

Woland powiedział:

– Jakie to ciekawe miasto, prawda?

Azazello poruszył się i odparł z szacunkiem:

– *Messer*, mnie bardziej podoba się Rzym.

– Cóż, kwestia gustu – odpowiedział Woland.

Michaił Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*

W *Mistrzu i Małgorzacie* Bułhakowa to Woland i Azazello – przybysze z piekła rodem – zdają się prowadzić niewinną rozmowę o wyższości Moskwy nad Rzymem lub odwrotnie. W objaśnieniach do tego tekstu tłumaczonego na język polski¹ nie zwrócono szczególnej uwagi na ten fragment, jednakże w jednym z wydań utworu w języku rosyjskim jego komentatorzy przypomnieli „imperialną koncepcję Moskwy-Trzeciego Rzymu sformułowaną na początku XVI wieku przez mnicha Filoteusza i od tej pory od czasu do czasu odradzającą się w kręgach najbardziej różnorodnego typu”². Jest niewątpliwie kwestią dyskusyjną, na ile opisanie idei Moskwy-Trzeciego Rzymu za pomocą określenia „imperialna” jest właściwe, zwłaszcza dla objaśnienia ukrytego znaczenia dialogu Wolanda i Azazella, jednakże znacznie istotniejszy jest tutaj sam fakt automatycznego łączenia przez komentatorów nazw Moskwa i Rzym, świadczący o żywotności i aktualności samej koncepcji Trzeciego Rzymu, która dziś stała się mitem.

¹ M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, przekł. I. Lewandowska, W. Dąbrowski, wstęp A. Drawicz, oprac. tekstu i przypisy G. Przebinda, Wrocław – Kraków 1990.

² М. А. Булгаков, *Собрание сочинений в 5-ти томах, т. 5*, Москва 1990, s. 663. Цит за: Н.В. Сеницына, *Третий Рим. Истоки и эволюция русской средневековой концепции*, Москва 1998. Tłumaczenie moje – U.C. Tam, gdzie nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od Autorki niniejszego artykułu.

I. Mnich Filoteusz

Powstanie idei Moskwy-Trzeciego Rzymu datuje się w literaturze przedmiotu z początkiem wieku XVI. Wiąże się ją z tak zwanym cyklem Filoteusza. Nazwa cyklu pochodzi od imienia mnicha Filoteusza z klasztoru Św. Eleazara w Pskowie. To jemu przypisywano teksty, w których znalazła odzwierciedlenie właśnie idea Moskwy-Trzeciego Rzymu. Wśród nich są dwa listy – *Posłanie [...] do diaka wielkoksiążęcego Michaiła Grigorjewicza Misiura Muniechina* (*Послание [...] дьяку М.Г. Мисюрю Мунехину*) oraz *Posłanie do wielkiego księcia moskiewskiego Wasyla Iwanowicza* (*Послание к московскому великому князю Василию Ивановичу*), a także tekst *O krzywdach Cerkwi* (*Об обидах Церкви*). Jakkolwiek badacze dowodzili, że Filoteusz był autorem jedynie pierwszego z wymienionych utworów, zaś pozostałe nie zostały przez niego napisane³, to niezmiennie bywają one nazywane piśmami Filoteusza, a on sam uważany jest za autora koncepcji, która teksty te uczyniła sławnymi. Wszystkie trzy utwory łączy powtarzający się motyw upadku dwóch Rzymów i narodzenia się trzeciego – ostatniego – Moskwy, która ma stać się ostoją prawdziwego chrześcijaństwa i nie przeminąć do końca świata.

Frazę o powstaniu nowego, czyli Trzeciego Rzymu na gruzach dwóch poprzednich Rzymów czytelnicy i interpretatorzy Filoteusza zaczęli z biegiem czasu wyciągać z kontekstu treściowego tekstów, z których pochodziła. Jak pisał Andrzej Andrusiewicz:

Teksty Filoteusza traktowano wybiórczo, wykorzystując je do doraźnych celów politycznych. Aforyzm o Trzecim Rzymie stał się ukoronowaniem państwowo-politycznej ideologii Rusi (Rosji). Przeniknął do ruskiej świadomości na całe wieki, miał wpływ na losy tego kraju⁴.

W ten sposób motyw Moskwy-Trzeciego Rzymu stał się podłożem dla rodzącego się mitu Rosji – następczyni największych imperiów. Wszystko to sprawiło, iż teksty Filoteusza rychło zaczęto kojarzyć głównie z nurtem społeczno-politycznym w literaturze szesnastowiecznej⁵, pomijając coraz częściej ich aspekt sakralno-religijny. Sama opowieść o powstaniu ostatniego Rzymu pod egidą rosyjskiego władcy, postrzegana już w okresie Państwa Moskiewskiego jako odzwierciedlenie idei *translatio imperii*, w kolejnych wiekach zrodziła mit dobrze funkcjonujący wśród treści religijnych, teorii etnocentrycznych, wielkomocarstwowych, ale także uniwersalistycznych i mesjanistycznych, niekoniecznie tożsamy z wymową poszczególnych utworów Filoteusza⁶. Jak pisał znawca kultury staroruskiej i tłumacz tekstów Filoteusza, Ryszard Łużny:

Chociaż nie stała się ta teoria, formułowana na użytek władców Wielkiego Księstwa Moskiewskiego, oficjalną doktryną państwową ani Rusi-Moskwy XVI-wiecznej, ani tym bardziej Rosji nowożytnej, jej zasadnicze założenia teoretyczne i wnioski praktyczne weszły na trwałe do świadomości, do stylu myślenia i działania wielu pokoleń elit umysłowych i politycznych Rosji, tak duchowych, jak i świeckich, także tych, jakie żyły w wieku już XX, z naszą współczesnością włącznie⁷.

³ Рог. А. Л. Гольдберг, *Три „послания Филофея” (Опыт текстологического анализа)*, Труды Отдела древнерусской литературы (dalej – ТОДРЛ), Ленинград 1974, т. 29, с. 68-97 oraz Н.В. Сеницына, *Третий Рим...*, Москва 1998, с. 49- 51, 325.

⁴ А. Andrusiewicz, *Mit Rosji. Studia z dziejów i filozofii rosyjskich elit*, Rzeszów 1994, т. 1, с. 93.

⁵ Н. В. Сеницына, *Третий Рим ...*, с. 174.

⁶ Tamże, с. 9.

⁷ *Słowo o Bogu i człowieku. Myśl religijna Słowian Wschodnich doby staroruskiej*, przeł. i oprac. R. Łużny, Kraków 1995, с. 174.

Warto zwrócić uwagę na to, iż zapomniany kontekst, w jakim zaistniał obraz Moskwy-Trzeciego Rzymu, jest bardzo ważny dla zrozumienia jego prawdziwej wymowy i przesłania. Jeśli zatem przyjrzeć się nieco bliżej poszczególnym utworom Filoteusza, to okazuje się, że każdy z tych tekstów przynosi niezwykle ciekawe religijno-polemiczne rozważania. Pierwszy utworów filoteuszowego cyklu – *Posłanie [...] do diaka wielkksiążęcego Michaiła Grigorjewicza Misiura Muniechina* – zawiera krytykę Rzymu chrześcijańskiego, a co za tym idzie jest ważnym głosem w polemice prawosławnych z łacinnikami, drugi – *Posłanie do wielkiego księcia moskiewskiego Wasyla Iwanowicza* – mówi o kompetencjach władzy carskiej i obowiązku władcy sprzeciwiania się temu, co nie licuje z prawosławiem (znajdujemu tu na przykład wezwania do walki z herezją judaizantów), z kolei trzeci z utworów – *O krzywdach Cerkwi* – wzywa do wierności tradycji wczesnego chrześcijaństwa i czasów soborów powszechnych, także ten tekst jest uzupełnieniem dyskusji z Rzymem papieży. Nie ulega wątpliwości, że to właśnie te religijne treści – „podstawowe” dla poszczególnych utworów – nadają właściwy sens idei Trzeciego Rzymu, a ich pominięcie oznacza jej wypaczenie i prowadzi do sztamkowych interpretacji.

Nauka Filoteusza narodziła się w polemice z Niemcem Mikołajem Bulewem, znanym także w literaturze pod przydomkiem „Niemczyna”, lekarzem księcia moskiewskiego Wasyla III. Bulew próbował udowodnić Rusinom, iż katolicki Rzym nie wyznaje innej wiary niż ta, do której przywiązani są rosyjscy prawosławni, zatem powinni oni zjednoczyć się z Rzymem. Poglądy Niemczyna poruszyły tak dalece myślicieli prawosławnych pierwszej połowy XVI wieku, że przystąpili do udowadniania rozbieżności w naukach obu Kościołów⁸. Dyskusję z Bulewem podjął wówczas także Maksym Grek, obalając punkt po punkcie jego twierdzenia o prawdziwości katolicyzmu. Maksym Grek udowadniał błędy Kościoła rzymskiego w pojmowaniu kwestii pochodzenia Ducha Świętego, tradycji Soborów powszechnych i wytykając łacinnikom liczne herezje zrodzone wewnątrz ich Kościoła. Wszystkie rozważania uczonego mnicha z góry Athos prowadziły ku konkluzji, że jedyną prawdziwą wiarą jest prawosławie i lepszy jest rozłam w Kościele niż jedność, która oddziela od Boga⁹.

Z kolei Filoteusz polemizujący z Niemczynem w napisanym około 1523–1524 roku liście do wielkksiążęcego diaka Misiura Muniechina wiele miejsca poświęcił pokazaniu zasadniczych różnic między prawosławnymi i łacinnikami, poddając krytyce nauki katolików, szczególnie niewłaściwe, jego zdaniem, podejście zachodnich chrześcijan do sakramentu Eucharystii¹⁰. Polemiczny antyłaciński charakter listu podkreśla jeden z tytułów, pod jakimi funkcjonuje ten list Filoteusza w tradycji rękopiśmiennej – *List starca Filoteusza z klasztoru Jelezara do diaka wielkiego księcia Michaiła Grigorjewicza Misiura, a w nim przeciwko astrologom i łacinnikom (Послание старца Филофея Елизарова монастыря к великаго князя диаку Михаилу Григорьевичу Мисюрю, в нем же на звездочеты и на латыни)*. Krytykując łacinników, Filoteusz dużo miejsca poświęcił opisowi nauk astronomów łacińskich, jakoby dowodzących, że w gwiazdach

⁸ Obszernie o poglądach Bulewa pisze A. Andrusiewicz, *Mit Rosji...*, dz. cyt., s. 81-82.

⁹ Z uwagi na to, że nie zachowały się pisma samego Bulewa, teksty polemiczne Makyma Greka są ważnym źródłem, które może służyć do odtworzenia argumentacji Niemczyna. Maksym Grek podjął z nim dyskusję w kilku swoich tekstach, szczególnie zaś obszernie w utworze zatytułowanym *Przeciwko fałszywej nauce Mikołaja Niemczyna o połączeniu prawosławnych z łacinnikami*. Por. M. Грек, *Против лживого сочинения Николая Немчина о соединении православных с латинянами*, w: tegoż, *Творения*, Свято-Троицкая Сергиева Лавра 1910, s. 121-134.

¹⁰ Filoteusz krytykował katolików za używanie chleba praśnego zamiast kwaśnego.

określony jest los narodów. Filoteusz dowodził, że nie od gwiazd, lecz od woli Bożej zależą losy królestw. Wszystkie te rozważania zmierzały ku konstatacji, iż zgodnie z prorocत्वami starotestamentowymi i wizjami apokaliptycznymi Rzymian i Greków spokładł upadek, który był karą Bożą za ich odstępstwa od wiary, za grzech, w którym zagrożone były pierwszy i drugi Rzym. Moskwę, która, według Filoteusza, przejęła po poprzednich Rzymach rolę centrum światowego chrześcijaństwa, mnich pskowski przedstawiał jako tę, którą Bóg wybrał za jej pokorę i czystość na miejsce nowego królestwa wiary prawdziwej. List kończył się konkluzją, że od chwili tego wyboru Moskwa „jedyna we wszechświecie jaśnieje od słońca świeci”¹¹ i tak pozostanie do końca świata, gdyż nowe – czwarte Rzymu już nie będzie.

Jak łatwo zauważyć, teoria Trzech Rzymów w ujęciu Filoteusza miała charakter eschatologiczny i odległa była od „idei imperialnej”, z którą dziś, jak pokazuje choćby przytoczony na początku przykład komentarza do *Mistrza i Małgorzaty*, najczęściej bywa łączona. Cały cykl Filoteusza mówił o wyższości ducha rosyjskich prawosławnych nad katolickim światem i Grekami skażonymi przez katolicką naukę poprzez przyjęcie unii we Florencji w 1439 roku. Trzeci Rzym stanowił zatem przede wszystkim opozycję w stosunku do Rzymu Pierwszego – papieskiego, katolickiego, a nie cesarskiego, mocarstwowego.

Najbardziej wnikliwy ogląd teorii Trzeciego Rzymu prezentowali niewątpliwie staroobrzędowcy rosyjscy. Cykl Filoteusza był przez nich umieszczany w zbiorach rękopiśmiennych w sąsiedztwie tekstów o podobnym przesłaniu (choćby wraz z *Opowieścią o nowogrodzkim białym kłobuku*; *Повесть о новгородском белом клобуке*)¹², przez co eksponowane były zawarte w nich antyrzymskie, a ściślej antykatolickie treści. W końcu XVIII wieku koncepcja Trzeciego Rzymu pojawiła się nawet w wersji drukowanej wraz z *Historią o ojcach i męczennikach solowieckich* (*Повесть о отцах и страдальцах соловецких*) i *Opowieścią o nowogrodzkim białym kłobuku*¹³. Ten ostatni utwór nieprzypadkowo został wybrany przez staroobrzędowców do tamtej publikacji. W *Opowieści*, podobnie jak w tekstach Filoteusza, pojawiła się gloryfikacja duchowej doskonałości szeroko pojętej Rusi (nie zaś tylko Moskwy, bo mowa była przecież o nowogrodzkim kłobuku), co nadawało temu utworowi ostrą wymowę antykatolicką i antygrecką. Dla staroobrzędowców Trzeci Rzym z historiozoficznej koncepcji Filoteusza nie ograniczał się zatem do Moskwy, lecz oznaczał całą Wielką Ruś (*Великая Русия*). Widoczne jest to w rozmaitych staroobrzędowych wypowiedziach polemiczno-literackich, na przykład w suplice popa Łazarza do cara Aleksego Michajłowicza, gdzie czytamy:

¹¹ Пор. *Послание [...] дьяку М.Г. Мисюрю Мунехину*, w: Н.В. Синицына, *Третий Рим...*, Москва 1998, s. 348.

¹² *Opowieść* ta mówiła w legendarnej formie, dlaczego arcybiskup nowogrodzki nosił kłobuk koloru białego, a nie czarnego jak inni biskupi. Zgodnie z wymową *Opowieści*, początkowo kłobuk nosili papieże. Po tym, jak papieństwo popadło w herezję, kłobuk, jako znak władzy zwierzchniej, cudownym sposobem przemieścił się do Konstantynopola, a jeszcze później, po przystąpieniu Konstantynopola do unii z łacinnikami, kłobuk nie mniej cudownym sposobem przeszedł do Nowogrodu do tamtejszych arcybiskupów. *Opowieść* zmierzała ku temu, by pokazać Nowogród jako stolicę światowego chrześcijaństwa. W rzeczywistości ubiory głowy w formie cylindrycznej (jakie pojawiły się w Konstantynopolu pod wpływem Turków), nigdy nie były noszone przez biskupów Rzymu. Białe kolor kłobuka tłumaczy się tym, że liczni biskupi nowogrodzcy wybierani byli spośród białego duchowieństwa, a nie spośród czarnych mnichów, jak to było wszędzie na Wschodzie. <http://vselenstvo.narod.ru/library/cathrus/part02/chapter05.htm>.

¹³ Пор. А. В. Вознесенский, *Старообрядческие издания XVIII – начала XIX века. Введение в изучение*, Санкт-Петербург 1996, s. 102-103.

Może dzięki pobożności Wielka Ruś nazywać się nowym Rzymem, albowiem główna godność papieska, to jest święty kłobuk pierwszego świętego papieża Sylwestra [...], przez świętego cesarza Konstantyna po objawieniu na Ruś wysłany był do Wielkiego Nowogrodu, do arcybiskupa Wasyla, za czasów patriarchy Carogrodu Filoteusza¹⁴.

Z biegiem lat, wraz z krzepnięciem Moscovii, w świadomości potocznej następował wyraźny proces zrastania się idei wielkiego kraju-państwa z ideą Cerkwi. Mesjanistyczna historiozofia rosnącego w siłę Państwa Moskiewskiego, mitologizacja losów wiernej prawosławiu i szczególnie otoczonej opieką przez Opatrzność Bożą Rusi-Rosji nie mogła pozostać bez wpływu na rzeczywiste postrzeganie prerogatyw moskiewskiego władcy i zadań stojących przed jego państwem. We władcy widziano strażnika czystości wiary, obrońcę prawosławia, spadkobiercę bizantyjskich basileusów, który wokół Trzeciego Rzymu stworzył idealne, miłe Bogu chrześcijańskie państwo¹⁵. To przekonanie – tak bardzo charakterystyczne zwłaszcza dla staroobrzędowców – nie wytrzymało jednakże konfrontacji ze zmieniającą się rzeczywistością rosyjską. W czasach zapatrzonych na Zachód Europy Piotra Pierwszego prawosławie straciło legitymizacyjne znaczenie dla mocarstwa i władzy. Utożsamiana z Trzecim Rzymem Moskwa przestała być stolicą państwa, a patriarchat, przy którego tworzeniu w 1589 roku wyobrażenia o Trzecim Rzymie odegrały stymulującą rolę, został zlikwidowany, zaś na jego miejsce ustanowiono Synod.

Za panowania Piotra rozpoczęła się w Rosji epoka zachodniego absolutyzmu – nie ograniczonej niczym władzy, znajdującej swe uzasadnienie nie w wyższych wartościach, nie w Bogu, a w samej sobie. „Europeizujący” Rosję władca daleki był więc od tego, by szukać kodyfikacji swojej władzy w typowych dla staroruskiego myślenia ideach o charakterze religijnym, tym samym koncepcja Trzeciego Rzymu nie była już Piotrowi potrzebna ani ze względów religijnych, ani nawet mocarstwowych¹⁶.

Rosjanie odkryli jednak raz jeszcze mit Trzeciego Rzymu. Ożywienie mitu rozpoczęło się prozaicznie: od opublikowania w gazecie „Prawosławnyj sobiesiednik” w latach 1861–1863 pism przypisywanych wówczas w całości Filoteuszowi. Jak dowodzi rosyjska badaczka dziejów idei Trzeciego Rzymu, Natalia Sinicyna, opublikowane teksty nie były wolne od błędów, które doprowadziły do znaczących przekłamań wymowy ideowej utworów. Między innymi, w liście Filoteusza do Misiury Munechina użyta przez samego autora dla określenia Moskovii nazwa „Romejskie cesarstwo”, która u pskowskiego mnicha była celowym nawiązaniem do spuścizny rzymskiej, została zamieniona na „Rosyjskie cesarstwo”¹⁷. Ten błąd, pochodzący jeszcze ze spuścizny rękopiśmiennej, był bez wątpienia namacalnym dowodem transformacji idei Trzeciego Rzymu od wersji czysto religijno-eschatologicznej do wersji pragmatyczno-politycznej.

Opublikowane pisma Filoteusza zaczęły analizować w swoich pracach historycznych Siergiej Sołowjow, Aleksander Pypin czy E. Gołubinski. Pojawiła się też spora grupa pisarzy i filozofów, dla których wraz ze „wskrzeszeniem” idei Trzeciego Rzymu

¹⁴ Поп Лазарь, *Челобитная царю Алексею Михайловичу*, w: *Пустозерская проза*, oprac. М.Б. Плюханова, Москва 1989, s. 211.

¹⁵ O pojmowaniu zakresu władzy cara w XVI- i XVII-wiecznej Rusi w kontekście mitu Moskwy jako Trzeciego Rzymu por. U. Cierniak, *Literacki wymiar kultury religijnej staroobrzędowców*, Częstochowa 1997, s. 93-101.

¹⁶ Szerzej na ten temat: U. Cierniak, *Prawosławie a mocarstwowe ambicje Rosji*, „Prace Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie”, Seria: Filozofia 2003, z. IV, s. 109-110.

¹⁷ Por. Н.В. Сеницына, *Третий Рим...*, dz. cyt., s. 14.

żywych kształtów nabrał na powrót zadawniony spór Rosji z katolickim Zachodem – spór Trzeciego Rzymu z Pierwszym Rzymem. Sprzyjała temu atmosfera drugiej połowy XIX wieku w Rosji. Spory słowianofilów z okcydentalistami, pytania o miejsce Rosji w historii świata, poszukiwania prawdziwej wiary i wynikające z nich dyskusje filokatolików z ortodoksyjnymi prawosławnymi, problemy papieża Piusa IX, likwidacja Państwa Kościelnego, a w latach 60-tych polemiki wokół przygotowywanego przez katolików dogmatu o nieomyślności papieża, były dla Rosjan impulsem do rozliczeń z Pierwszym Rzymem i podstawą do kultywowania mitu Trzeciego Rzymu.

W kręgach rosyjskich myślicieli społecznych zaczęły się pojawiać grupy, które miały nadzieję na oderwanie od Rzymu tej części katolików, która nie zaakceptowała dogmatu o nieomyślności papieża. W kręgu ich zainteresowań znalazła się więc grupa starokatolików, która wkrótce po swoim powstaniu poinformowała o swoim dążeniu do połączenia z Cerkwią Prawosławną. Wzbudziło to nawet zainteresowanie władz rosyjskich, które w potencjalnym połączeniu ze starokatolikami dostrzegły możliwość wzmocnienia pozycji samej Rosji i osłabienia wpływów Kościoła zachodniego w Europie. Liczono między innymi na sukces wśród Słowian bałkańskich i odejście od katolicyzmu Niemiec. W Moskwie i Petersburgu powstawały „Kręgi Miłośników Oświecenia Duchowego”, utrzymujące kontakty ze starokatolikami i wspierające ich ruch. Jednakże te działania nie przyniosły rosyjskim prawosławnym zamierzonych efektów¹⁸.

Rozważaniom o miejscu Rosji i jej stosunku do rzymsko-katolickiej spuścizny Europy sprzyjały dodatkowo narastające w Rosji końca XIX wieku nastroje apokaliptyczne, rosnący pesymizm i przecucie zbliżających się katastrof dziejowych oraz idące w ślad za nimi pytania o przyszłość świata i samego chrześcijaństwa. Pisarzy takich, jak Mikołaj Danilewski, Włodzimierz Sołowjow, Konstanty Leontjew, Mikołaj Bierdiajew czy też Fiodor Dostojewski, teoria Filoteusza zainspirowała do rozważań o tak zwanej „idei rosyjskiej”, czyli do pytań o cel i sens istnienia Rosji jako bytu narodowo-historycznego. Jako element idei rosyjskiej odrodzony mit Trzeciego Rzymu pozostał czymś w rodzaju tęsknoty za stojącym przed Rosją epokowym zadaniem zachowania wiary prawdziwej do ostatnich dni istnienia świata i w tym zakresie znów zaczął służyć przeciwstawieniu doskonałości i walorów Rzymu Trzeciego upadłemu religijnie Pierwszemu Rzymowi. Każdy z myślicieli podejmujących rozważania, w których pojawiał się motyw Trzeciego Rzymu rozmaicie postrzegał zadania stojące przed Trzecim Rzymem, a co z tym idzie miejsce samej Rosji w historii Europy i chrześcijańskiego świata. Sołowjow, Leontjew i Bierdiajew główną misję Rosji widzieli w zjednoczeniu przez nią świata chrześcijańskiego Wschodu z Zachodem, co miało być możliwe ze względu na wyjątkowy charakter Rosjan i ich status narodu wybranego. Dostojewski zaś marzył o zdobyciu przez Rosję Drugiego Rzymu – Konstantynopola – i realizowaniu stamtąd rosyjskiej misji.

II. Fiodor Dostojewski

W niniejszym tekście skupimy się jeszcze na dwóch spośród wymienionych tutaj myślicieli – reprezentujących krańcowo różne podejścia do Pierwszego, czyli katolickiego Rzymu – na Fiodorze Dostojewskim – antypapiście, antykatoliku i jego fragmentach *Dziennika pisarza* oraz na Włodzimierzu Sołowjowie – człowieku poszukującym

¹⁸ С.С. Хоружий, *Славянофилы и старокатолики*, <http://www.gordejevka.nnov.ru/library/%e8%cf%d2%d5%d6%c9%ca%20%f35f3/H12-T.htm>

jedności Kościołów, a także dróg jej realizacji, i na jego pismach ze szczególnym uwzględnieniem dwóch – *Wielkiego sporu i polityki chrześcijańskiej* (*Великий спор и христианская политика*, 1883) oraz rozprawy *Idea rosyjska* (*Русская идея*, 1888).

W *Dzienniku* pisarza Dostojewskiego mit Trzeciego Rzymu nie funkcjonuje w swej filoteuszowej, staroruskiej postaci, lecz pojawia się domyślnie jako przeciwstawienie dla Pierwszego i Drugiego Rzymu, o których losach autor ten snuje rozważania zarówno natury religijnej, jak i politycznej. Dostojewski mówi o roli Rosji w ratowaniu świata przed niewiernymi, twierdząc, że powinna ona zdobyć Konstantynopol, by uratować Drugi Rzym przed niewiernymi:

[...] jako przywódczyni prawosławia, jako jego opiekunka i strażniczka – w roli przeznaczonej jej już za czasów Iwana III, który wyniósł carogrodzkiego dwugłowego orła ponad starodawny herb Rosji. [...] I ta właśnie przyczyna, to właśnie prawo do starożytnego Carogrodu byłoby zrozumiałe i nie krzywdzące nawet dla najgorliwszych obrońców swej niezależności wśród Słowian¹⁹.

Pisarz żywił głębokie przekonanie, że zdobycie Carogrodu jest konieczne. Wierzył przy tym, że odebranie przez Rosję drugiego Rzymu Turkom oznaczać by mogło osłabienie „wojującego katolicyzmu”. Zdaniem ironizującego autora *Dziennika*, katolicyzm posunął się do tego, że „wziął w swoją ‘obronę’ prawowierną Turcję przeciwko schizmatycznej Rosji”²⁰. Za takim stanem rzeczy miało, zdaniem Dostojewskiego, przemawiać zachowanie samego papieża, który obserwując konflikt rosyjsko-turecki z większą sympatią odnosił się do niewiernych niż do prawosławnych Rosjan. Z goryczą i wielką dezaprobatą Dostojewski pisał:

Nie jakiś tam prałat, lecz sam papież mówił publicznie, na zebraniach w Watykanie, o ’zwycięstwach Turków’ z radością i przepowiadał Rosji ‘straszłą przyszłość’. Ten umierający starzec, w dodatku ‘głowa chrześcijaństwa’ nie krępował się oświadczyć publicznie, że za każdym razem rozwesela go wiadomość o porażce Rosjan²¹.

Sympatia dla Turcji nie była jedynym grzechem katolickiego Rzymu wytykanym mu przez Dostojewskiego. Pisarz postrzegał Stolicę Apostolską jako ośrodek, który z uwagi na własne interesy dowolnie manipuluje państwami chrześcijańskiej Europy, zwłaszcza Francją, by zaspokoić papieskie ambicje. W ten sposób rzymski katolicyzm wspólnie z jego „głową” był przez Dostojewskiego oskarżony o to, że jako odwieczny wróg protestanckich Niemiec przeszkadza w zakończeniu dzieła życia Bismarcka – zjednoczeniu Niemiec, a z niechęcią i żądzy władzy chce wtrącić Francję w wojnę odwetową z Niemcami.

Papieski Rzym przedstawiony był w rozważaniach Dostojewskiego jako bezwzględny i chciwy organizm, a sam papież jako ten, który robi wszystko, by uzyskać znów władzę świecką za aprobatą podległych Rzymowi chrześcijan. W *Dzienniku pisarza* padły więc bardzo ostre oskarżenia pod adresem Pierwszego Rzymu: „Niech cała Europa zaleje się krwią, ale za to zatriumfuje papież, a dla rzymskich wyznawców Chrystusa to jest wszystko”²² – z goryczą konstatawał autor *Biesów*.

Pesymizm sądów o katolickim Rzymie szedł u Dostojewskiego w parze z optymistycznym postrzeganiem miejsca Rosji w dziewiętnastowiecznej Europie. W opinii Dostojewskiego – zacieklego przeciwnika katolicyzmu, była Rosja niezastąpiona dla losów

¹⁹ F. Dostojewski, *Dziennik pisarza 1877–1881*, przekł. M. Leśniewska, Warszawa 1982, s. 67.

²⁰ Tamże, s. 243.

²¹ Tamże, s. 243–244.

²² Tamże, s. 245.

prawosławia jako jedyne prawdziwego chrześcijaństwa na świecie. Pisał więc: „My, Rosja, rzeczywiście jesteśmy potrzebni i niezbędni i dla całego wschodniego chrześcijaństwa, i dla przyszłych losów prawosławia na ziemi, dla jego zjednoczenia. Tak to zawsze rozumiał nasz naród i jego władcy”²³. Rosja-Trzeci Rzym według Dostojewskiego stała przed swoim najważniejszym zadaniem – uratowaniem czystego chrześcijaństwa – prawosławia, a wraz z nim ocaleniem świata przed zagładą.

III. Włodzimierz Sołowjow

Odmienne spojrzenie na kwestię konfliktu Trzeciego Rzymu z Pierwszym Rzymem zaprezentował Włodzimierz Sołowjow. Ten gorący orędownik pogodzenia i połączenia obu Rzymów z jednej strony przedstawił istotę ich konfliktu, a z drugiej podjął próbę pokazania, na czym ma polegać jego wyciszenie. Swoje niezwykle interesujące rozważania filozof przedstawił we wspomnianym wcześniej tekście z roku 1883 pod znamienym tytułem *Wielki spór i polityka chrześcijańska*. Podobnie jak Dostojewski, Sołowjow zauważył, że wyznawanie chrześcijaństwa nie decyduje o tym, iż w sporach i konfliktach staje się w jednym szeregu przeciwko niewiernym. Sołowjow zaobserwował, że konflikty, które wybuchają we współczesnym mu świecie, nie są spowodowane rywalizacją świata chrześcijańskiego ze światem islamskim. Prawosławni i katolicy – zamiast jako chrześcijanie stawać w jednym szeregu przeciwko innowiercom – rywalizują ze sobą, walcząc o to, komu dane będzie odbudować Imperium Rzymskie i stanąć na jego czele. Sołowjow mówi o walce Pierwszego – Zachodniego Rzymu z Trzecim Rzymem – Rosją, która, jego zdaniem, czuje się spadkobierczynią i kontynuatorką politycznej spuścizny Rzymu Drugiego. Czytamy więc u Sołowjowa:

[...] podstawowy spór nie toczy się między chrześcijaństwem a islamem, ani między Słowianami i Turkami, lecz między europejskim Zachodem, głównie katolickim i prawosławną Rosją [...]. Jak w wiekach średnich krucjaty rozpoczęte przeciwko islamowi szybko obnażyły swój prawdziwy cel i zachodni krzyżowcy, pozostawiawszy Jerozolimę Saracenom, wzięli się za rozgramianie Bizancjum i za zakładanie Imperium Łacińskiego na Wschodzie, tak samo i w nowych czasach walka Katolickiego Zachodu przeciwko zwycięskiemu Turkom, walka, którą początkowo z taką gorliwością prowadziły Austria i Polska, szybko przekształciły się w walkę przeciwko Rosji, jak tylko Zachód spostrzegł potężną następczynię Wschodniego Imperium. Teraz cel walki nie polega już na tym, by wypędzić Turków z Europy, ale na tym, by nie dopuścić Rosji do Carogrodu, znowu założyć nowe Imperium Łacińskie na Półwyspie Bałkańskim pod egidą Austrii [...]. **Tak oto nasz wschodni spór jest sporem pierwszego zachodniego Rzymu z drugim, wschodnim Rzymem, którego przedstawicielstwo polityczne jeszcze w wieku XV przeszło na trzeci Rzym – Rosję** [podkreślenie moje – U. C.]²⁴.

W analizach Sołowjowa pojawia się oczywiście również Drugi Rzym – Bizancjum, lecz jego obraz jest bardzo daleki od ideału. Rosyjski filozof nie waha się wskazać na te momenty w historii bizantyjskiej, które pokazują również niechlubne karty w dziejach grodu Konstantyna, a także w historii Patriarchatu Konstantynopolitańskiego. Zdaniem Sołowjowa, podstawy, na których oparty został Konstantynopol jako stolica Wschodnich Cerkwi, nie miały w żadnym wypadku charakteru religijnego, lecz wynikały z posunięć politycznych wschodnich cesarzy. W Bizancjum nie było katedry apostolskiej, nie mogło więc ono rywalizować z siedzibami patriarchalnymi takimi jak Aleksandria czy

²³ Tamże, s. 75.

²⁴ В. С. Соловьев, *Великий спор и христианская политика*, w: *Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьева*, т. IV, 1883-1887, С.- Петербург, б.р.в., s. 13.

Antiochia, gdyż podporządkowane Efezowi jako metropolii nie miało nawet drugorzęd-
nego znaczenia w hierarchii kościelnej.

Dopiero polityczna władza i ucisk Imperium Bizantyjskiego skierowany ku pozostałym wielkim Cerkwiom Wschodu sprawił, że „ustąpiły” one miejsca Konstantynopolowi²⁵. Z czasem Patriarchaty Antiochijski i Aleksandryjski znalazły się pod wpływami Arabów-muzułmanów i przestały podlegać Bizancjum. Zależnemu od władzy świeckiej Konstantynopolowi nie udało się ustrzec przed licznymi herezjami, na jego tron patriarszy często trafiali patriarchowie-heretycy. W czasie sporów ikonoklastycznych okazało się nawet, że Konstantynopol, uzależniony od imperatorów, nie jest na tyle silny, by stawić czoła sile obrazoburców. Inaczej rzecz się miała w owym czasie z papieskim – Pierwszym Rzymem. Był on na tyle silny, że nie tylko mógł bronić wiary przed herezjami, ale także dla prawosławnego świata stał się filarem i obrońcą. Zdaniem Sołowjowa, ortodoksyjność wiary Rzymu Pierwszego jest bezsprzeczna. Autor ten przypomina, że z wyjątkiem papieża Honoriusza na Stolicy Piotrowej nie zasiadali papieże heretycy. Z kolei wśród patriarchów konstantynopolitańskich było wielu, którzy sprzyjali rozmaitym herezjom. Rosyjski myśliciel przypomina także, iż przed XI wiekiem dzieła najwybitniejszych myślicieli Wschodniego Kościoła, takich jak: św. Jan Złotousty, bł. Teodoryt, Maksym Wyznawca, św. Jan Damasceński, św. Teodor Studyta i wielu innych, a także świadectwa Soborów Powszechnych II, IV, VI, i VII, zawsze podnosiły i potwierdzały przekonanie o wysokim znaczeniu i autorytecie Stolicy Rzymskiej. Rzym dawał też schronienie myślicielom greckim szukającym obrony przed herezjami i prześladowaniami, uciekinierzy zaś chętnie opierali się na autorytecie biskupów Rzymu.

Po podziale Kościołów każdy z odłamów chrześcijaństwa poszedł własną drogą, a między nimi zaczęła się pogłębiać przepaść. Wschód oddał się gorliwemu strzeżeniu tradycji, nie chcąc niczego nowego zbudować na jej podstawie, a chrześcijański Rzym: „posiadając taką samą energię władczej ludzkiej woli, co Rzym pogański, skierował cały swój wysiłek na to, by utwierdzić Cerkiew i stworzyć wszechświatową teokrację, wszędzie występując ze swą władczą *decyzją* i nieugiętym *działaniem*”²⁶. Od czasu podziału Kościoła prawosławny Wschód szczyci się zatem swoją twardością w wierze, zaś Zachód dumny jest ze swego działania i wiary pełnej uczynków. Oba ośrodki chrześcijaństwa mają przy tym ważną negatywną cechę wspólną – przekonanie o wyższości nad stroną przeciwną. Grzeszą w ten sposób pychą i szukaniem „swego”, zapominając o chrześcijańskim przykazaniu miłości²⁷.

W kontekście błędów przeszłości Pierwszego i Drugiego Rzymu Sołowjow podjął próbę określenia, jakie są perspektywy i zadania stojące przed utożsamianym z Rosją Trzecim Rzymem. Zdaniem tego myśliciela, Rosja powinna umieć wyciągać lekcje z przeszłości i uważać, by nie powtarzać błędów dwóch poprzednich Rzymów. Szczególnie ważne wydało się Sołowjowowi doświadczenie drugiego Rzymu. Konstantynopol musiał upaść, bo czując swoją potęgę, zaczął się chełpić swoją wielkością, z wyniosłością i pogardą odnosił się do pierwszego Rzymu i ta narodowa oraz polityczna duma przyczyniła się do jego klęski. Rosja – Trzeci Rzym – czując swoją rosnącą siłę i znaczenie, zaczęła popadać w samouwielbienie i skłaniać się ku temu, by odzegnując się od Zachodu stać się wyłącznie wschodnim mocarstwem, powielając w ten sposób błędy Drugiego Rzymu.

²⁵ Tamże, s. 52.

²⁶ Tamże, s. 55.

²⁷ Tamże, s. 56.

Zdaniem Sołowjowa, Trzeciemu Rzymowi zaczęło szybko zagrażać to, że jako wschodnie mocarstwo zasklepienie we własnej skorupie nie podoła swojej dziejowej roli pośredniczki pomiędzy Wschodem i Zachodem. Opatrzność jednak sprawiła, że takie całkowite zamknięcie i odizolowanie Rosji od Zachodu nie doszło do skutku, gdyż pojawił się Piotr Wielki, który „[...] bezlitośnie rozbił skorupę wyjątkowego nacjonalizmu, który zamknął w sobie ziarno rosyjskiej niezależności i śmiało rzucił to ziarno na glebę światowej historii europejskiej”²⁸, kierując w ten sposób Trzeci Rzym ku Zachodowi. Rosyjski filozof nie przecenia jednak zbliżenia Rosji do Zachodu w czasach Piotra. Uważa, że miało ono głównie charakter zewnętrzny i formalny. Sołowjow jest przekonany, że rzeczywiste zbliżenie Rosji z Zachodem to dopiero zadanie przyszłości, zadanie, które mieć będzie charakter misji, wspieranej przez siły polityczne, kierujące się zasadami chrześcijańskimi, stąd mowa o „chrześcijańskiej polityce”²⁹. Ostatecznie Sołowjow zmierza ku konkluzji, że sprawą Rosji jest pokazanie, iż jest naprawdę Trzecim Rzymem, który nie tylko nie wyklucza pierwszego, ale nawet godzi je ze sobą. W opinii rosyjskiego myśliciela taka pośrednicząca rola jest tym bardziej możliwa, że Rosja nigdy nie brała udziału w konflikcie Pierwszego Rzymu z Rzymem Drugim, ma więc wszelkie dane, by położyć kres trwającemu całe wieki „zabójczemu sporowi”³⁰.

Kiedy w 1888 roku w utworze *Idea rosyjska* Sołowjow powrócił do kwestii „sensu istnienia Rosji w historii świata”³¹, jego ostrze krytyki zwróciło się ku lansowanej w XIX-wiecznej Rosji, między innymi przez Dostojewskiego, teorii zdobycia Drugiego Rzymu-Konstantynopola – jako głównego celu rosyjskiej polityki. Sołowjow żywił przekonanie, iż współczesna mu Rosja nie reprezentuje żadnych wartości, które mogłyby posłużyć jako usprawiedliwienie dla jej zakusów religijno-politycznych w odniesieniu do Konstantynopola. Z goryczą zwracał się do zwolenników Rosji – zdobywczyńi Carogrodu:

[...] w imię czego możemy wejść do Konstantynopola? Co możemy przynieść tam oprócz pogańskiej idei absolutnego państwa, zasad cesaropapizmu, zapożyczonych przez nas od Greków, które już zgubiły Bizancjum? [...] Nie ta Rosja, jaką widzimy ją teraz, Rosja, która zdradziła swoje najlepsze wspomnienia, lekcje Włodzimierza i Piotra Wielkiego, Rosja, która opanowana jest przez ślepy nacjonalizm i nieokiełznany obskurantyzm, nie ona ma zaważać kiedykolwiek drugim Rzymem i położyć kres fatalnej kwestii wschodniej³².

Sołowjow uważał, że aby mówić o szczególnej predestynacji, Rosja musi najpierw przeżyć duchową i moralną odnowę – „przyjąć drugi chrzest duchem prawdy i ogniem miłości”³³ – i dopiero wtedy można będzie powrócić do rozważań o jej dziejowej misji. Rosyjski filozof daleki był od mitologizowania rosyjskiej wierności wierze, wyjątkowości rosyjskiego prawosławia i dowodził, że Rosjanie, choć z dumą nazywają się prawdziwymi chrześcijanami, w rzeczywistości są bardzo dalecy od prawdziwego chrześcijaństwa, wiele mówią o swej idealnej wierze, lecz boją się prawdy, „bo jest ona katolicka, to znaczy powszechna”. Rosjanie „za wszelką cenę chcą mieć swoją szczególną reli-

²⁸ Tamże, s. 14.

²⁹ Tamże, s. 16.

³⁰ Tamże, s. 74.

³¹ В. С. Соловьев, *Русская идея*, w: *Русская идея. Сборник произведений русских мыслителей*, zest. Е.А. Васильев, Москва 2002, s. 228.

³² Tamże, s. 235.

³³ Tamże, s. 246.

gię, rosyjską wiarę, imperatorską Cerkiew³⁴, a to zdaniem rosyjskiego myśliciela nie oznacza prawdziwego chrześcijaństwa, lecz jedynie narodowy egoizm.

Snując w *Idei rosyjskiej* rozważania o sytuacji chrześcijaństwa, prawosławia, świata katolickiego i autorytetu władzy papieskiej, Sołowjow zastanawia się nad kwestią Kościoła powszechnego i miejscem w nim Rosji. Autor wyraża przekonanie, że absolutne Imperium Rosyjskie nie tylko nie jest w stanie przynieść pożytku światu, ale wręcz jest źródłem niepokoju i przynosi ze sobą niebezpieczeństwo nieskończonych wojen. Rosja, jeśli ma być prawdziwie chrześcijańska i chce odczytać właściwie swój sens istnienia w dziejach świata, powinna podporządkować władzę Państwa (odpowiadającą królewskiej władzy Syna) autorytetowi Kościoła Powszechnego (kapłaństwu Ojca) i przeznaczyć należne miejsce wolności społecznej (działaniu Ducha). Właściwa Rosji droga w historii i wypełnienie misji przeznaczonej temu krajowi, zdaniem Sołowjowa, nie mogą się zatem dokonać w rozłamie z Pierwszym, katolickim Rzymem, a powrót do wspólnoty Kościoła Powszechnego oznaczać musi uznanie w nim autorytetu władzy papieża³⁵.

Do kwestii miejsca Rosji i jej misji w chrześcijańskim świecie Sołowjow powracał przy różnych okazjach, zawsze jednak podkreślał konieczność powrotu do łączności Trzeciego Rzymu z Pierwszym Rzymem i kwestię nieustannego samodoskonalenia Rosji. Rosyjski myśliciel był pewien, że miano Trzeciego Rzymu nie ma być dla jego kraju jedynie etykietką czy szumną nazwą. To niewątpliwie coś, co przynosi chwałę, ale także nakłada obowiązki – z jednej strony zobowiązuje Rosję do tego, by wyciągać wnioski z przeszłości poprzednich dwóch Rzymów, z drugiej skłania ją do wyteżonej pracy dla osiągnięcia doskonałości, która jest warunkiem koniecznym do odegrania pozytywnej roli w świecie chrześcijańskim. Pisał więc:

Przyswoiwszy sobie znaczenie Trzeciego Rzymu, Rosja, by nie podzieliła losu pierwszych dwóch, powinna była wejść na drogę rzeczywistego udoskonalenia swego życia narodowego – nie po to, by zawojować cały świat, lecz po to, by całemu światu przynieść pożytek³⁶.

Spośród wymienionych wcześniej, lecz nie analizowanych tutaj myślicieli nikt tak szeroko nie spojrział na kwestię Moskwy-Rosji jako Trzeciego Rzymu, nadając tej idei nowy, współczesny, głęboko ekumeniczny wymiar, co zapewne sprawiłoby w zdumienie Filoteusza – autora idei i przeciwnika katolicyzmu. Nietrudno przewidzieć, że Sołowjow ze swoją myślą o pogodzeniu Rzymu Trzeciego z Pierwszym pozostał odosobniony.

*

Dziś sama idea Filoteusza – odrodzona ponad wiek temu – żyje nadal, wykorzystując ją współcześnie rozmaici rosyjscy patrioci, nacjonaliści, zwolennicy Rosji mocarstwowej, ale także antypapiści i antykatolicy³⁷. Mīt Rosji-Trzeciego Rzymu nie przestaje zatem budzić emocji i pychy, tak krytykowanej przez Sołowjowa. Czas pokaże czy przez pychę nie zbudzi on Bestii.

³⁴ Tamże, s. 245.

³⁵ Tamże, s. 255.

³⁶ Tegoż, *Сочинения в двух томах*, т. 2, *Чтения о богочеловечестве*, Москва 1989, s. 576-579. Cyt. za: Н.В. Синицына, *Третий Рим...*, dz. cyt., s. 28.

³⁷ Por. U. Cierniak, *Православие а мочарствование Росји...*, dz. cyt.



Drewniana cerkiew w Kožanach na Słowacji, fot. współczesna

Adam Hudek
(Bratysława)

SŁOWACJA WOBEC POLSKI I ROSJI – MITY, UPRZEDZENIA, SYMPATIE

I. Wobec uprzedzeń

W ciągu całego XIX i na początku XX wieku relacje polsko-słowackie podlegały skomplikowanym przemianom i procesom. Pośród dwustronnych układów ze wszystkimi Słowianami to właśnie więzi z Polakami naznaczone były sprzecznościami i niezgodą, co widać było szczególnie na poziomie wzajemnych relacji elit narodowych – i politycznych, i kulturalnych.

Podobieństwo tragicznych losów słowackich i polskich zrywów narodowyzwoleńczych mogło jednakże stworzyć wrażenie nieuniknionej konieczności współpracy obu nacji. Co więcej, część Polaków żyła w tym samym kraju, co Słowacy (zatem w monarchii austro-węgierskiej), a to powinno było czynić sytuację jeszcze korzystniejszą. Ale rzeczywistość była zupełnie inna. Najpóźniej od pojednania austriacko-węgierskiego stosunek Słowaków do polskich działań politycznych był bardzo ostrożny, a czasem nawet lekceważący. Istniało ku temu więcej przyczyn.

Uogólniając, należy stwierdzić, że:

do końca I wojny światowej w Polsce niewiele wiedziano o Słowacji, a zainteresowanie społeczeństwa polskiego zakarpaccimi sąsiadami łączono z ogólnym pojęciem na temat sytuacji węgierskiej.¹

Podobnie na Słowacji Polskę z jej problemami przysłańało dużo ważniejsze zainteresowanie wydarzeniami w Czechach i Rosji. Zarówno elity słowackie, jak i polskie były bardzo świadome różnic interesów narodowych:

Było to efektem różnych warunków, w tym miejsca i czasu narodowych ruchów wyzwoleńczych. Te fakty niewątpliwie wytworzyły różnicę w obrazie polityki, ideologii i mentalności.²

Spółczeństwo słowackie, znajdujące się pod uciskiem węgierskim, nie znało warunków ucisku rosyjskiego, więc Słowacy nie mogli zrozumieć „rusofobii, węgrofili i antysłowianizmu” Polaków³.

¹ L. Deák, *Hra o Slovensko*, Bratislava 1991, s. 19.

² Viktor Borodovčák, *Poliaci a slovenský národný zápas v rokoch dualizmu*, Vydavateľstvo Veda (Bratislava 1969), s. 6.

Mając powyższe okoliczności na uwadze, całkiem logiczny wydaje się brak zrozumienia przez Polaków panslawizmu i rusofilii znakomitej większości słowackich elit kulturalnych i politycznych. Ten fakt zmniejszał możliwości współpracy i, patrząc ze strony Słowaków, dawał wiele okazji do krytyki.

Nieporozumienia dają się wyraźnie zauważyć od 1848 roku. Reprezentanci Słowacji byli bardzo niezadowoleni z polskiego wkładu w rewolucję węgierską. Wyobcowanie nasilało się stale od drugiej połowy XIX wieku. W 1863 roku, kiedy rozpoczęło się powstanie w Kongresówce (czyli w Królestwie Polskim pod rządami cara), większość polityków słowackich otwarcie opowiedziała się po stronie rosyjskiej, odmawiając Polakom wsparcia ich planów.

Kolejne rozdziewki pomiędzy Słowakami a Polakami wynikały z różnej sytuacji obu narodów w monarchii. Odmiennie od Słowaków, Polacy w Galicji (austriackiej części Polski) cieszyli się dużą swobodą i narodowymi prawami. Zajmowali również dość silną pozycję w parlamencie austriackim. Ich działalność nie była jednak ukierunkowana na pomoc innym Słowianom, mającym mniej szczęścia w monarchii. Efektem tego był brak zainteresowania, a często nawet wrogie podejście słowackich polityków do polskich aspiracji i planów. Nawet pomoc Słowakom – kierowana przez Polaków żyjących w części Polski okupowanej przez Prusy i Rosję – nie mogła poprawić obrazu Polaków wśród Słowaków. Niezależnie od tej sytuacji, na Słowacji zawiązała się grupa osób sympatyzująca z Polakami. Ludzie ci nie zgadzali się z orientacją prorosyjską i konserwatywnymi tendencjami. Takie tendencje polonofilskie przetrwały do końca monarchii, chociaż nigdy nie zdominowały polityki słowackiej.

Bardzo ważną rolę w kontaktach obu narodów odgrywała literatura polska. Na Słowacji cieszyła się ona szacunkiem i poważaniem. Była przekładana i analizowana. Istnieją przykłady korespondencji między polskimi i słowackimi pisarzami. Takie kontakty były bardzo ważne w „budowaniu mostów” między obydwoma narodami. Rzecz jasna, niekiedy używano ich jako narzędzi manipulacji politycznych, a ich wzmacnianie lub osłabianie było zwierciadłem aktualnej sytuacji politycznej i odbijało dominujące na Słowacji opinie.

Dla uproszczenia w moim artykule będę używał pojęć „Słowacja” i „Polska”, chociaż w opisywanym czasie Słowacja i Polska nie istniały jako państwa w znaczeniu terytorialnym. Przez „Słowację” rozumiem północną część Królestwa Węgier, zamieszkałego w większości przez Słowaków. Jako „Polskę” opisuję terytorium Rzeczypospolitej, okupowane przez Prusy, Rosję i Austrię.

II. Opinie Słowaków na temat powstania styczniowego

1. *Konserwatyści*

Dysonanse wśród polskich i słowackich opinii i ideologii na temat koncepcji walki o wyzwolenie albo przynajmniej o polepszenie kondycji narodów, rozpoczęły się w pierwszym trzydziestolecu XIX wieku:

Krótką wiosną ludów w 1848 roku nie przyniosła spełnienia marzeń o wyzwoleniu narodu ani Polakom, którzy walczyli po stronie Węgrów, a przeciw Słowakom; ani Słowakom walczącym po stronie Wiednia przeciwko Węgrom.⁴

³ V. Borodovčák, dz. cyt., s. 6.

⁴ Tamże, s. 32.

Wielu polityków słowackich straciło wszelką nadzieję, że naród może odzyskać wolność jedynie własnymi siłami. Ten pesymizm pobudził ideologię rusofilską: elity słowackie czekały więc tylko na moment, w którym Rosja wyzwoli Słowian znajdujących się pod rządami Austrii. Charakterystyczna dla nowej sytuacji była działalność lidera słowackich ruchów narodowych w latach rewolucyjnych – Ľudovít Štúra. Rozczarowany złym wynikiem rewolucji i przygnębiony rozwojem sytuacji po niej, napisał rozprawę zatytułowaną *Slovanstvo a svet budúcnosti (Słowiańszczyzna a świat przyszłości)*. W książce tej opisał swoje mesjanistyczne i panslawistyczne wizje, na czele z Rosją jako przywódcą i oswobodzicielem Słowian. Štúr nie zgadzał się również z antyrosyjskimi powstaniem w Królestwie Polskim – w konsekwencji końcowy wydźwięk jego wywodów okazał się zdecydowanie antypolski.

W zasadzie praca Štúra była kontynuacją wcześniejszych panslawistycznych i rusofilskich idei słowackiego pisarza Jána Kollára. Jego książka o literaturze słowiańskiej *O literárnej vzájomnosti (O wspólnocie literatury)* charakteryzowała się ideologią prorosyjską i zawierała krytykę polskich ruchów *antysłowiańskich*.

Pogląd ten, całkiem marginalny w I połowie XIX wieku, stał się bardziej wpływowym w kolejnych dekadach, szczególnie wśród konserwatystów, nazywanych „narodowcami” albo *Marciniarzami* (od nazwy miejscowości St. Martin, będącej ich centrum). Rusofilia była przez nich wyraźnie manifestowana, kiedy w 1863 roku wybuchło polskie powstanie w Kongresówce. „Pierwsze informacje o polskich rozruchach w latach 1861–1862 zostały ocenione bardzo krytycznie przez słowacką prasę narodowców”⁵. Konserwatywny dziennik „Pešťbudínske Vedomosti” wyraził swoją dezaprobatę wobec walki pomiędzy dwiema słowiańskimi nacjami. Za winnych rozpoczęcia walk uznano Polaków, a konserwatyści podkreślili dobroczynny wpływ dominacji rosyjskiej w Polsce.

Delikatna krytyka, nawoływania do pokojowych rozwiązań i przywrócenia jedności Słowian zmieniły się gwałtownie, kiedy powstanie w Kongresówce naprawdę się rozpoczęło:

Słowackie periodyki używały wielu gwałtownych i okrutnych słów w stosunku do przywódców powstania, podkreślając, że rewolucyjny motłoch nie oswobodzi żadnego narodu, niezależnie od tego, jak bardzo byłby dumny ze swojego liberalizmu i oświecenia.⁶

Dla konserwatystów rewolucjoniści byli jedynie łobuzami i leniwymi studentami. Było jasne, że większość słowackich elit politycznych z założenia nie zgodzi się z niczym, co nie pasuje do utopijnej wizji słowiańskiej jedności. Konserwatyści nie umieli i właściwie nie chcieli zmienić wyśnionego i wyidealizowanego obrazu Rosji, który nie miał nic wspólnego z rzeczywistością. Prasa codzienna na Słowacji zaczęła kreować postawy antypolskie. Kreślono obraz idyllicznego życia Polaków w Rosji, jednocześnie kontrastując go z rewolucyjną destrukcją. Najnowsze wiadomości z Kongresówki były celowo przekłamywane.

Powstanie opisywano jako sprawę szlachty, przeprowadzaną bez zgody i wręcz wbrew interesowi zwykłych ludzi. Celem takiego działania było wywołanie wśród Słowaków silnej antypatii, skierowanej przeciwko powstaniu i także pośrednio przeciwko Polakom. Ale rusofilstwo i ideologia zjednoczenia Słowian nie były jedynymi powodami negatywnego odbioru polskich działań. Także lojalność Polaków wobec polityki

⁵ V. Borodovčák, *Ohlas polského povstania roku 1863 na Slovensku*, Vydavateľstvo Veda (Bratislava 1960), s. 71

⁶ V. Borodovčák, *Ohlas polského povstania roku 1863 na Slovensku*, dz. cyt., s. 72.

Wiednia, konserwatywny sprzeciw wobec demokracji i liberalizmu oraz fakt, że liberałowie węgierscy, odwieczni wrogowie numer jeden słowackich tradycjonalistów, wspierali Polaków – wszystko to odegrało ważną rolę w odbiorze powstania styczniowego.

2. Nowa Szkoła

Marciniarze nie reprezentowali opinii wszystkich Słowaków. Istniała bowiem także opozycja, złożona z grupy młodych demokratów, później nazwana „Nową Szkołą” (*Nová škola*). Ludzie ci sympatyzowali z polskimi ruchami narodowyzwolenческими. Byli liberałami oraz przeciwnikami idei panslawizmu i biernego oczekiwania na pomoc Rosji. Opinia tej części słowackiego spektrum politycznego wyrażona została w książce Jana Palárika (księdza katolickiego i ideologicznego przywódcy grupy), zatytułowanej *O Slovanskej vzájomnosti (O wspólnocie słowiańskiej)*. Palárik rozumiał, dlaczego Polacy nienawidzą Rosjan. Wiedział też, że nikt nie może żądać od Polaków odrzucenia swojej odrębności narodowej w imię słowiańskiej jedności. Według Palárika, główna przyczyna powstania to antysłowiańskie podejście i działalność carów:

Największym grzechem carskiej polityki, nie tylko w stosunku do Polaków, ale i do całego świata słowiańskiego, była wola kontynuacji przez cara represjonowania Polaków w imię wspólnoty i jedności Słowian.⁷

Palárik nie podzielał sympatii prorosyjskich, a zdecydowanie faworyzował Polaków. Jednakże jego sympatia do Polaków nie była tak ślepa, jak rusofilstwo konserwatystów. Oczekiwał, że pomyślna rewolucja w Polsce zapoczątkuje demokryzację całego świata Słowian, co powinno być doprowadzić do prawdziwej jedności, opartej na współpracy wolnych nacji słowiańskich na równych warunkach. Członkowie Nowej Szkoły starali się manifestować swoje sympatie dla polskich zrywów narodowyzwolenczych także w literaturze. Młody poeta L u d o v í t K u b á n i w wierszach potwierdził swoje sympatie do polskich walk o niepodległość. Przykładem jest wprowadzenie polskiego tematu do wierszowanej legendy *Radziwillovna, kráľovná poľská (Radziwilłówna, królowa Polski)*.

Jak możemy dostrzec, słowaccy demokraci sympatyzowali z narodem polskim. Generalnie, zgadzali się z narodowymi ruchami wyzwolenческими polskich nacjonalistów i protestowali przeciwko ich gnębieniu i absolutnym rządóm carów.⁸

Demokraci podkreślali, że istnieje zbieżność interesów polskich i słowackich, ponieważ oba narody walczą o swoją wolność. Co więcej, Słowacy na miejscu Polaków robiliby to samo. Demokraci, odmiennie od konserwatystów, nie widzieli Rosji jako przywódcy narodów słowiańskich. Według nich, ta pozycja przynależała Polsce jako „walczącej o wolność”. Niemniej jednak wśród członków Nowej Szkoły pojawiały się także słowa krytyki, między innymi nie podobały im się: ostentacyjna „polska megalomania” i ucisk Rusinów oraz Ukraińców.

Słowaccy ochotnicy walczący po polskiej stronie udowodnili, że polskie powstanie odbyło się echem na Słowacji. Większość ochotników stanowili młodzi radykałowie i studenci, polonofile-intelektualiści, ale również rzemieślnicy, wspierający Polaków materialnie i pro-

⁷ Tamże, s. 96.

⁸ Tamże, s. 110.

pagandą. Najwięcej polonofilów było na wschodniej Słowacji. Istniała tam bowiem długa tradycja kontaktów słowacko-polskich, a antypolska propaganda konserwatystów była słaba.

3. Sytuacja do 1890 roku

Większość propolskich akcji zakończyła się razem z wypaleniem się polskich powstań, jednak propolskie działania Nowej Szkoły trwały aż do pojednania austro-węgierskiego w 1867 roku. Rozejm ten nie podobał się żadnej z frakcji polityki słowackiej. Dla relacji słowacko-polskich kluczowe było to, że bardziej zaszkodził on Nowej Szkole. Organizacja ta stopniowo i powoli pogrążała się w niebycie, a polonofile nie mieli już niszy, w której mogliby działać. Było to również szkodliwe dla relacji z Polakami, gdyż w Starej Szkole (konserwatystów) w czasie silnego ucisku narodowego przeważały bierne opcje. Przedstawiciele Słowacji przyjęli postawę irracjonalnie rusofilską, zaś to oznaczało zaniknięcie wszelkich sympatii dla Polaków w ich walce z Rosjanami.

Niechęć Słowaków wzmacniały działania Polaków w Galicji. Polscy parlamentarzyści ogłosili się zwolennikami zachowania istniejącego stanu monarchii i popierali jej oficjalną politykę. Polacy opowiadali się za pojednaniem słowacko-węgierskim i nie dbali o miejsce i pozycję Słowian na Węgrzech. W tej sytuacji demonstracyjna i bezkrytyczna rusofilia była odpowiedzią na rozczarowania doznane ze strony Polaków w Galicji. Sympatie prorosyjskie przybierały na sile i stopniowo zamroziły niemal wszelką współpracę słowacko-polską.

Bezkrytyczne rusofilstwo, w formie oczekiwania na oswobodzenie Słowaków w monarchii austro-węgierskiej poprzez rosyjskie środki dyplomatyczne lub wojnę, przybierało na sile. Wszystko, co w jakikolwiek sposób kompromitowało wymarzonego zbawcę, było zdecydowanie odrzucone przez Marciniarzy; na przykład, obrona Polaków przed rusyfikacją w Królestwie Polskim. Przez ten cały czas aż do lat dziewięćdziesiątych XIX wieku nie chcieli oni dostrzec w swym prorosyjskim entuzjazmie, że sytuacja Polaków w Królestwie Polskim jest taka sama, jak sytuacja Słowaków w Austro-Węgrzech.⁹

Brak zainteresowania Polaków galicyjskich ciężką sytuacją Słowian na Węgrzech przełożył się na rozgoryczenie i antypolskie tendencje wśród słowackich elit. Przełożyło się to z kolei na obojętność Słowaków wobec polskich spraw:

Jako dowody uzasadniające tezę o antysłowiańskiej postawie Polaków konserwatyści wskazywali nie tylko na polski opór przed rusyfikacją (choć tak naprawdę nie wierzyli w rusyfikację Królestwa Polskiego), ale szczególnie na nierozważną obojętność Polaków galicyjskich wobec losów innych Słowian w Austro-Węgrzech.¹⁰

Od lat siedemdziesiątych XIX wieku kontakty polsko-słowackie właściwie nie istniały. Słowacy zdecydowanie określali się jako rusofile, a Polacy z Galicji podtrzymywali kontakty z Węgrami i Austriakami:

Polacy nie zwracali uwagi na Słowaków w większości dlatego, że sztucznie podtrzymując wrażeńie przyjaźni polsko-węgierskiej, zapewniali Węgrów o wiecznej wspólnej granicy i uznawali przysłowie: wróg mojego przyjaciela jest również moim wrogiem.¹¹

⁹ V. Borodovčák, *Poliaci a slovenský národný zápas v rokoch dualizmu*, dz. cyt., s. 46.

¹⁰ Tamże, s. 47.

¹¹ Danuta Abrahamowicz, *Polská literatura na Slovensku na prelome 19. a 20.*, w: *Vzťahy slovenskej a polskej literatúr*, Vydavateľstvo SAV (Bratislava 1972), s. 185-193.

Mimo to, w Galicji przetrwała mała grupka słowakofili, których głównymi przedstawicielami byli Jan Grzegorzewski i ojciec Badeni. Byli oni świadomi złej sytuacji Słowaków na Węgrzech i próbowali o tym informować społeczeństwo polskie. Utrzymywali również kontakt ze słowackimi centrami politycznymi. Grzegorzewski dostrzegał, że prorosyjska orientacja Słowaków (niepopularna wśród Polaków) wynikała z warunków, w których Słowacy walczyli o swoje prawa narodowe. Problemem były ciągle bardzo dobre stosunki polsko-węgierskie. Dlatego wielu Polaków nie wierzyło informacjom o ucisku Słowaków przez Węgrów lub też uważało je za efekt prorosyjskich sympatii Słowaków. Jedynie naoczni świadkowie, polscy podróżnicy i Polacy mieszkający choćby czasowo na Węgrzech, ujawniali prawdziwą sytuację. Przykładem ewolucji poglądów na temat Słowaków jest zachowanie polskiego pisarza Józefa Ignacego Kraszewskiego. Jego prowęgierskie sympatie od roku 1848 zmieniły się gwałtownie po tym, gdy odkrył, jak Węgrzy traktują Słowian. Stał się więc orędownikiem równości i współpracy Słowian. Dzięki takiemu podejściu i kontaktom ze słowackimi politykami Kraszewski stał się autorytetem na Słowacji i słowaccy publicyści często pytali go o zdanie. W jego „walce z germanizacją Słowacy znajdowali analogię do swojej walki z Węgrami. Słowacka prasa okazywała wielkie zainteresowanie jego życiem i pracą, nazywano go »dumą Polaków i wszystkich Słowian«”¹². Jednakże konserwatyści nadal krytykowali „zachodnią orientację” Kraszewskiego.

Należy jednak dodać, że polscy słowakofile byli słabi i nie mieli rzeczywistego wpływu na opinię publiczną:

Polacy aktywni politycznie (szczególnie w Galicji) podkreślali, że największą barierą w przyjaźni i wzajemnej współpracy Polaków i innych narodów słowiańskich monarchii jest słowianofilstwo i rusofilstwo (innych narodów słowiańskich). Dla nich (Polaków) słowianofilstwo i rusofilstwo były jedynie ideologią chwalaącą ich największego ciemiężyciela i wroga ich wolności narodowej.¹³

III. Nowe tendencje w relacjach polsko-słowackich

1. Odlam konserwatystów

Orientacja prorosyjska dominowała (w rzeczywistości jako jedyna ideologia) do ostatniej dekady XIX wieku. Choć powstały pewne grupy przeciwne biernej orientacji na Rosję, orientacja prorosyjska była bardzo silna aż do rewolucji październikowej w 1917 roku. Głównym ideologiem konserwatystów słowackich był pisarz, publicysta i polityk S v e t o z á r H u r b a n V a j a n s k ý . Ponieważ konserwatyści byli przekonani, że problemy Słowaków rozwiąże interwencja rosyjska, nie byli zainteresowani utrzymywaniem kontaktów z innymi Słowianami, ewentualnie traktowali takie relacje jako rzecz drugoplanową. Czekającym na wyzwolenie przez Rosję niepotrzebna była żadna aktywna polityka, toteż konserwatyści nie imali się jakichkolwiek akcji politycznych. Podkreślić jednak należy, że sympatie prorosyjskie rozszerzały się nie tylko wśród słowackich elit, ale były również popularne wśród „zwykłych ludzi”, podobnie zresztą jak nienawiść do Rosjan cechowała wszystkie sfery społeczeństwa polskiego.

Konserwatywna ideologia prorosyjska i zaniechanie podejmowania działań mogących pogwałcić wymyśloną jedność Słowian były głównymi powodami niechęci

¹² Jozef Hvišč, *Slovesnko-pol'ské literárne vzťahy*, Veda (Bratislava 1991), s. 34.

¹³ V. Borodovčák, *Poliaci a slovenský národný zápas v rokoch dualizmu*, dz. cyt., s. 124.

konserwatystów do polskich prób wyzwolenia się z rosyjskiej opresji. Prasa słowacka używała zwyczajnej propagandy do skompromitowania polskich ruchów narodowowyzwoleńczych w zaborze rosyjskim:

Sugerowano, że polskie żądania wolnościowe, dążące do autonomii, włącznie z oddzieleniem się Królestwa Polskiego od Rosji, osłabiają nie tylko Rosję, ale wszystkich Słowian.¹⁴

Konserwatyści, podobnie jak poprzednio, nie przejmowali się informacjami dotyczącymi ucisku Polaków. Każde działanie antyrosyjskie Polaków odbierano jako dowód potwierdzający antysłowiańską postawę tego narodu. Słowacka prasa zastanawiała się, dlaczego Polacy walczą przeciw Rosjanom, a nie przeciwko Niemcom w Poznaniu; chwaliła również rosyjskie reformy ekonomiczne w Królestwie Polskim, gwarantujące szybki rozwój społeczeństwa polskiego. „Niewdzięczność” okazywana przez Polaków automatycznie czyniła z nich sprzymierzeńców niemieckiej polityki *Drang nach Osten*.

Vajanský oczekiwał, że Polacy zrzekną się swoich ambicji narodowych w imię wzmocnienia słowiańskiej Rosji. Kiedy zetknął się z oporem i krytyką, oskarżył ich, że są „niepoczytalnymi głupcami” i „ograniczonymi umysłowo separatystami”.¹⁵

Krytycyzm słowackich konserwatystów skierowany był również przeciwko polityce Polaków galicyjskich. Faktem jest jednak, że byli oni nader lojalni i ich surowa, proaustriacka polityka różniła się od działań innych Słowian w monarchii. Dla konserwatystów słowackich takie polskie podejście było zdradzieckie i antysłowiańskie. Politycy galicyjscy nawet nie odpierali tych zarzutów. Uważali, że – zważywszy na ściśle określone interesy – nie da się podzielać prorosyjskich sympatii innych Słowian, bo współpraca z Austriakami bardziej się im opłaca.

Polityków słowackich obrażał również przyjacielski stosunek Polaków galicyjskich do liberałów węgierskich. Dla Marciniarzy trudne było wyobrażenie sobie Słowian-Polaków współpracujących z węgierskimi liberałami, ponieważ ci ostatni zagrażali istnieniu narodu słowackiego w taki sam sposób, w jaki Rosjanie i Niemcy zagrozili istnieniu Polaków.

Pompatyczne wizyty Węgrów w Krakowie i Lwowie oraz pobyty Polaków w Budapeszcie odbierano z niesmakiem: „Co gorsza, kontakty te interpretowano jako dowód niezniszczalnej przyjaźni, polsko-węgierskiego braterstwa oraz sojuszu wymierzony przeciwko »pladze panslawizmu«”¹⁶. Politycy słowaccy odbierali to jako zdradę i pogwałcenie idei jedności Słowian. Słowacy nie mogli zrozumieć zachowania Polaków, szczególnie dlatego, że prasa słowacka, niezależnie od antagonizmów polsko-słowackich, stawiała zawsze po stronie Polaków wobec czynów odwetowych Niemców w Poznaniu. Należało więc podkreślać, że nastawienie antypolskie słowackich konserwatystów nie było automatyczne. Konserwatyści protestowali jedynie przeciwko takim polskim działaniom, które wymierzone były bezpośrednio w Rosjan, albo takim, które nie pasowały do idei jedności słowiańskiej. Z drugiej więc strony polskie akcje przeciwko Niemcom w Poznaniu postrzegano z wielką sympatią. Konserwatyści żalowali Polaków jako narodu podzielonego. Istniały również kontakty osobiste. W imię jedności słowiańskiej wszyscy polscy podróżnicy byli ciepło witani w Słowacji. Tych Polaków,

¹⁴ Tamże, s. 177.

¹⁵ D. Abrahamowicz, dz. cyt., s. 185-193.

¹⁶ V. Borodovčák, *Poliaci a slovenský národný zápas v rokoch dualizmu*, dz. cyt., s. 188.

którzy znali antypolskie nastawienie Słowaków, niejednokrotnie zaskakiwano serdecznym przyjęciem przez prorosyjskich konserwatystów w Martin. Tego rodzaju relacje były zresztą obustronne, na przykład Vajanský był oficjalnym gościem na pogrzebie Adama Mickiewicza.

Skutkiem ignorowania się nawzajem Polaków i Słowaków stała się nieznajomość polskiej literatury na Słowacji. Jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy była duża aktywność autorów polskich w prasie węgierskiej. W gazetach słowackich pojawiały się politycznie obojętne tłumaczenia polskich romantyków. Konserwatyści starali się unikać publikowania „literatury polskiej, szczególnie współczesnej z jej demokratycznymi, realistycznymi trendami”¹⁷. W przypadkach, kiedy już drukowano polskie prace, były one tak dobrane, by nie zawierać treści polskich albo religijnych.

Paradoksalnie, do renesansu sympatii do literatury polskiej przyczynił się naczelny rusosofil – sam Vajanský. Rozpoczął publikację różnych artykułów naukowych o literaturze polskiej, opatrując je własnymi opiniami historycznymi i komentując aktualne wydarzenia:

Miało to bezpośredni wpływ na tematy artykułów, jak również na ich wymowę. Vajanský podporządkował wszystko swojej orientacji ideologicznej. Jego artykuły były nie tylko analizą dzieł literatury polskiej, ale również formą dysputy ideologicznej oraz przedstawieniem negatywnych opinii Vajanskýego o Polakach i niektórych osobowościach literatury polskiej.¹⁸

W tym czasie Vajanský był uznawanym autorytetem na Słowacji i jego opinie traktowano jako ważne, przez co w dużym stopniu kształtowały słowacką opinię publiczną. Vajanský prezentował poglądy głównie w swych artykułach o polskim romantyzmie. Dobrze znał literaturę polską i postrzegano go jako pioniera słowackiej polonistyki. Jego artykuły były konfrontacyjne. Vajanský często oceniał danego pisarza przez pryzmat jego podejścia do tematu współpracy wszystkich Słowian. Tendencja ta jest szczególnie widoczna w artykułach pochodzących z czasu najsilniejszych wystąpień antypolskich. Znamienne są jego artykuły o Mickiewiczu. Vajanský uznawał jego pisarski geniusz, ale stanowczo nie zgadzał się z podejściem wieszczu do Rosjan i pochwałą powstań:

*Ale temná sudba ináč chcela. ... do srdca Mickiewiczovho zasiala strašné semä divokej nenávisti. Básnik, génij – a počal hlásat zradu ako vec chváľitebnú [odniesienie do głównej postaci powieści poetyckiej Konrad Wallenrod].*¹⁹

2. Nowe grupy

Pod koniec XIX wieku pojawiły się nowe grupy polityczne, plasujące się na przeciwnym wobec konserwatystów biegunie. Odróżniały się od Starej Szkoły także swoim podejściem do sprawy polskiej. Nowa generacja stanowczo krytykowała bierne oczekiwanie na wyzwolenie przez Rosję. Żądała aktywnej polityki współpracy z innymi narodami monarchii. Młodzi politycy byli podzieleni na więcej grup: tak zwanych „Głosiściów” (stronników tygodnika „Głos”), znajdujących się pod wpływem filozofii Tomasza Masaryka, młodą frakcją w Martin, prowadzoną przez Milana Hodžę oraz oddzielną grupę katolicką. Dla kontaktów związanych z literaturą zasłużyli się też młodzi pisarze, reprezentowani przez poetę Pawła Orságh Hviezdoslava.

¹⁷ D. Abrahamowicz, dz. cyt., s. 185-193.

¹⁸ J. Hvišč, *Slovensko-pol'ské literárne vzťahy*, dz. cyt., s. 35

¹⁹ S. H. Vajanský, *Adam Mickiewicz*, w: J. Hvišč, *Slovensko-pol'ské literárne vzťahy*, dz. cyt., s. 121.

Dla młodych działaczy z „Głosu” ważny był fakt ich studiów w Pradze. Studenci czescy pośredniczyli w kontaktach pomiędzy nimi a polskimi liberałami. Spotkania młodych liberałów polskich i słowackich odbywały się w Wiedniu i Pradze. Stopniowo spotkania przesunięto na grunt słowacki i polscy liberałowie spotkali się również z konserwatystami. Wielu młodych ludzi nawiązało również bezpośrednie kontakty podczas swojego pobytu na terytorium polskim. Do lepszej współpracy przyczyniała się słowacka krytyka caratu i odrzucenie rusofilskiej postawy. Te kontakty nie były jednak ani tak częste, ani tak serdeczne, jak chcieliby młodzi Słowacy.

Jednym z powodów, które przeszkadzały stworzeniu solidnych relacji, był fakt, że choć Hodža i „Głosiści” [zwolennicy „Głosu”] krytykowali carską Rosję i ideę jedności Słowian, to ich nastawienie antyrosyjskie nie było wystarczająco silne dla większości polskich liberałów.²⁰

Niezależnie od tego problemu Słowacy nie ustawali w wysiłkach poprawienia wzajemnych stosunków. Chcąc zmienić stare antypolskie tendencje na Słowacji, młodzi politycy publikowali często dokładniejsze artykuły o Polsce i jej problemach. Krytykowali również carską Rosję i przyznawali, że prorosyjska polityka ostatniego okresu mogła wyzwolić wśród Polaków uzasadnione logicznie antysłowackie reakcje. Nowa generacja opowiedziała się więc wyraźnie po stronie polskiej. Takie tendencje musiały zostać skrytykowane. Młodzi polonofile nie zgadzali się z maksymalistycznymi tendencjami odrodzenia Polski (od morza do morza), tak jak z polską przyjaźnią z niemieckimi i węgierskimi politykami. Podobnie jak Stara Szkoła, także nowa generacja nie mogła zrozumieć współpracy Polaków galicyjskich z austriackimi Niemcami – taką politykę uważano za krótkowzroczną i samolubną. Ale – z drugiej strony – sympatyzowała z polskimi ruchami narodowowyzwoleńczymi przeciwko Niemcom w Poznaniu:

Zwolennicy „Głosu” i Hodža wskazywali postawę Polaków w Poznaniu jako wzór dla Słowaków w walce z najeżdźcą w sferze ekonomii i gospodarki.²¹

Te same sympatie w stosunku do antyniemieckich zmagania Polaków prezentowali przedstawiciele katolickiego odłamu polityków słowackich, z księdzem Andrzejem Hlinką na czele. Niezależnie od „wiatru odnowy” w stosunkach polsko-słowackich nie nabrały one rozmachu oczekiwanego przez młodych Słowaków, chociaż i tak sytuacja znacznie się polepszyła. Słowaków frustrowały ostentacyjne stosunki polsko-węgierskie. Byli oburzeni i wściekli, że tak wielu Polaków opowiedziało się po stronie Węgrów w sprawie rozstrzelania demonstrantów we wsi Černová. Ale politycy słowaccy starali się rozróżniać opinie Polaków, podkreślając, że nie wszyscy Polacy okazują sympatie prowęgierskie.

Opozycję przeciwko starym konserwatystom wyrażano również w nowych publikacjach. Ważną rolę odegrał tu dziennik „Głos” i jego następca „Prądy”. Choć gazecie tej nie chodziło o szczególną propagację literatury, szczęśliwym trafem to właśnie w niej ekspert – František Votruba – rozpoczął publikowanie translacji nowej literatury polskiej: Lenartowicza, Konopnickiej, Sienkiewicza czy Tetmajera. Votruba widział potrzebę współpracy polsko-słowackiej i stał się „jednym z najlepszych tłumaczy, znawców i krytyków literatury polskiej. Dokonywał systematycznego wyboru tekstów,

²⁰ V. Borodovčák, *Poliaci a slovenský národný zápas v rokoch dualizmu*, dz. cyt., s. 205.

²¹ Tamże, s. 213.

przywiązując wagę do społecznej oraz artystycznej wartości prac²². Krytykował konserwatywne kultywowanie przeszłości w publikacjach o pracach polskich. Pod koniec XIX wieku Słowacy odkryli twórczość Juliusza Słowackiego. Razem z pracami Mickiewicza poeta i polonofil P. O. Hviezdoslav, przyjaciel polskiego sławisty Romana Zawilińskiego, przekładał także twórczość Słowackiego. Tłumaczenia Hviezdoslava udowodniły również, że język słowacki jest wystarczająco zaawansowany, by oddać tłumaczenie trudnego artystycznie tekstu. Kontakty Hviezdoslava z Zawilińskim pozwoliły mu na zdobycie wiedzy potrzebnej do obiektywnej oceny polskich realiów.

3. Ostatnie lata monarchii

W ostatnich latach poprzedzających wojnę słowackie życie polityczne nie przeszło radykalnych zmian. Najmniejsze przeobrażenia dokonały się w obozie konserwatystów, ciągle wiernych ideologii S. H. Vajanský'ego. W rzeczywistości – ich poglądy były takie same od 1867 roku. Marciniarze byli ciągle wierni idei rusofilstwa i nie zmienili swojej opinii o walce Polaków przeciwko okupacji rosyjskiej, chociaż wspierali ich antyniemieckie działania w Poznaniu. Pokróćce można to nazwać niechęcią konserwatystów do działań wbrew interesom Rosji.

„Marciniarzom” nie podobała się polska koncepcja polityki, zakładająca, że „podstawą działań narodu polskiego podejmowanych w kierunku wyzwolenia są militarne porażki Rosji²³. W relacjach pomiędzy starymi konserwatystami a całym spektrum polskich działań politycznych ciągle istniały niechęć i antagonizmy. Polscy politycy postrzegani byli jako wrogowie słowiańskiej wolności i słowackich zrywów wyzwoleniczych.

„Głosiści” i grupa Hodży próbowali mimo wszystko stworzyć coś na kształt przymierza i współpracy, szczególnie z Polakami galicyjskimi. Przypuszczali, że u podłoża problemów leży brak wiedzy o Polsce na Słowacji, dlatego zajęli się obserwacją sytuacji Polaków we wszystkich zaborach, a swoje spostrzeżenia publikowali w obiektywny sposób. Nadrzędnym celem było stworzenie przymierza zachodnich Słowian, którzy nie potrzebowaliby pomocy Rosji, darzonej niechęcią przez większość młodych polityków. Porażka planu była wielkim rozczarowaniem. Słowacy oczekiwali zmian w polityce Polaków galicyjskich na rzecz innych Słowian w monarchii. Ale takie podejście okazało się naiwne. Polacy galicyjscy mieli inne priorytety i żadnego powodu do ich zmiany. Dla nich wsparcie Austrii i przyjaźń z liberałami węgierskimi były bardziej opłacalne niż współpraca ze Słowianami.

4. Sprawa górali

Krótko przed I Wojną Światową wyobrażenia o Polakach wśród Słowaków zepsuła kwestia zasiedlania przez Polaków ziem Spisza i Orawy (północnej Słowacji). Ten polityczny problem zmienił się w zacieklą kłótnię tuż po wojnie, chociaż jego początki sięgają końca XIX i początku XX wieku. Później też fakt ten odbierano jako dowód polskiej polityki antysłowackiej:

²² D. Abrahamowicz, dz. cyt., s. 185-193.

²³ V. Borodovčák, *Poliaci a slovenský národný zápas v rokoch dualizmu*, dz. cyt., s. 350.

Sprawa ta odcisnęła piętno na ogólnej koncepcji polityki słowackiej, która stworzyła podstawy do zbliżenia z Polakami i wpłynęła na kształtowanie się i odbiór idei jedności słowiańskiej, gdzie Polacy zawsze mieli ważną rolę.²⁴

U podstawy problemu tkwiło traktowanie przez Polaków górali na północy Słowacji jako mniejszości. Niektórzy naukowcy polscy, w szczególności skupieni wokół uniwersytetu w Krakowie, próbowali udowodnić, że korzenie górali w istocie są polskie. Na początku było to użyteczne również dla Słowaków, ponieważ Polacy protestowali przeciwko madziaryzacji górali. Zainteresowanie sprawą górali okazało się krótkotrwałym trendem wśród Polaków i ograniczone było do terytorium Galicji i środowiska uniwersytetu w Krakowie.

W pierwszym dziesięcioleciu XX wieku, pod wpływem polityki węgierskiej, Polacy zmienili swoje podejście do problemu. Polacy w Galicji zaniechali oskarżeń o madziaryzację i rozpoczęli oskarżanie Słowaków o słowakizację Polaków (czyli górali) w północnej części Słowacji. Dla polityków słowackich i prasy takie oskarżenia były szokujące. Reakcją było oburzenie. Dla ludzi walczących z madziaryzacją podobne działania Polaków było przysłowiowym „ciosem w plecy”. W Słowacji odżyło więc nastawienie antypolskie. Sprawa górali wywołała głęboki niesmak. A rozwiązanie problemu zahamował na chwilę wybuch wojny.

5. Konkluzje

Opis Polaków postrzeganych przez Słowaków, ich polityki i literatury, pokazuje, że relacje polsko-słowackie były bardzo skomplikowane. Co gorsza, uwidoczniła się też tendencja do ich pogarszania – od współpracy w 1848 do jątrzącej kwestii górali. Niemniej jednak po obu stronach byli też chętni działacze, wyciągający rękę do współpracy. Niestety – takie inicjatywy pozostały w mniejszości. Problemem okazało się także to, że wzajemne relacje obu narodów dla nich samych były drugoplanowe. Zainteresowanie Słowacją i Słowakami w Polsce było minimalne. Dla Galicjan, najbliższych Słowacji, kontakty z Węgrami i rządem austriackim były o wiele ważniejsze. Słowacy bardziej interesowali się sprawą polską, ale również nie była to dla nich kwestia najważniejsza. Ignorancja Polaków i wzajemne animozje części polityków słowackich niweczyły wysiłek współpracy.

Ale w istocie istniało jeszcze więcej przeszkód na drodze współpracy słowacko-polskiej. Wywodziły się one w większości z biegu historii obu narodów. Prorosyjskie nastawienie Słowaków, dominujące na Słowacji, kolidowało z rusofobią, panującą wśród Polaków. Te sprzeczne ideologie powodowały problemy i nieporozumienia głównie wśród elit politycznych obu nacji. Wpływały również na postrzeganie kultury polskiej na Słowacji (z kolei kultura słowacka cieszyła się jedynie minimalnym zainteresowaniem Polaków).

Do negatywnego odbioru Polaków przyczyniły się również działania polskich polityków z Galicji w parlamencie austriackim. Ich zupełna obojętność na losy innych narodów słowiańskich w monarchii była odbierana przez elity słowackie jako wielka niesprawiedliwość, a na dodatek pogłębiała ją demonstracja przyjaźni pomiędzy galicyjskimi Polakami a Węgrami, skontrastowana z obojętnością wobec Słowaków.

Charakterystyczne dla relacji polsko-słowackich w opisywanym czasie było to, że nie istniała wtedy właściwie naprawdę wpływowa propolska grupa na Słowacji. Owszem, byli ludzie sympatyzujący z Polską, ale nie stali się wystarczająco silni, by

²⁴ Tamże, s. 404.

przeciwstawić się rusofilom. Uznaniem cieszyła się sztuka, a zwłaszcza polska literatura, którą tłumaczono i publikowano coraz intensywniej od początku XX wieku. Niezależnie od niemożliwych do pogodzenia programów politycznych, relacje prywatne i osobiste pomiędzy Polakami i Słowakami były bardzo serdeczne. Polscy politycy, naukowcy, artyści i podróżnicy byli zawsze mile widziani, a ponadto istniała współpraca naukowa i nawet najbardziej zagorzali rusofile oraz krytycy Polaków podziwiali i czytali literaturę polską.

Z angielskiego przełożyli: Anna Wójcik i Antoni Potyra

Antoni Mironowicz
(Białystok)

KOŚCIÓŁ PRAWOSŁAWNY NA ZIEMIACH POLSKICH NA PRZEŁOMIE XIX I XX WIEKU

W drugiej połowie XIX wieku parafie prawosławne znajdujące się na obszarze ziem polskich nadal pozostawały pod obediencją władcyk rosyjskich. Świętobliwy Synod Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego narzucił ośrodkom prawosławnym ustrój synodalno-konsystorski, likwidując ich odrębność prawną i organizacyjną. Kościół prawosławny na dawnych ziemiach Rzeczypospolitej zatracił swoją specyfikę kulturową i organizacyjną niezależność, stając się częścią Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego. Na ziemiach polskich od godności cerkiewnych odsunięto miejscowych duchownych, a na ich miejsce sprowadzono duchowieństwo rosyjskie, które ujednotaczało życie parafialne i klasztorne według praw kanonicznych i zwyczajów obowiązujących w Cerkwi rosyjskiej. Polityka unifikacyjna doprowadziła do zlikwidowania miejscowej tradycji, lokalnej kultury cerkiewnej i charakterystycznej dla ziem białorusko-litewskich obrzędowości¹.

Car wprowadził w I połowie XIX wieku istotne ograniczenia wobec Kościoła rzymskokatolickiego oraz dążył do likwidacji Kościoła unickiego². Car uważał duchow-

¹ O dziejach Kościoła prawosławnego na ziemiach polskich w XIX wieku por.: A. Mironowicz, *Kościół prawosławny na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej (1596–1918)*, w: *Prawosławie. Światło wiary i źródło doświadczenia*, pod red. K. Leśniewskiego i J. Leśniewskiej, Lublin 1999, s. 473–548; tenże, *Kościół prawosławny na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, Białystok 2005, s. 33–81; tenże, *Bractwa cerkiewne w Rzeczypospolitej*, Białystok 2003; tenże, *Kościół prawosławny na ziemiach polskich w latach 1795–1918*, „ΕΛΠΙΣ” R. VI (XVII), z. 9–10 (22–23), Białystok 2004, s. 237–270; tenże, *Spółeczność prawosławna w Królestwie Polskim w latach 1815–1830*, w: *Księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Andrzejowi Wyczańskiemu*, Białystok 2004, s. 331–338; B. Kumor, *Początki prawosławnego biskupstwa w Warszawie*, w: *Chrześcijaństwo w dialogu kultur na ziemiach Rzeczypospolitej*, pod red. St. Wilka, Lublin 2003, s. 280–284; I. K. Smolicz, *Istoria Rusckoj Cerkwi 1700–1917*, cz. II, Moskwa 1997; K. Sokoł, A. Sosna, *Kopuły nad Wisłą. Prawosławne cerkwie w centralnej Polsce w latach 1815–1915*, Moskwa 2003.

² O polityce caratu wobec Kościoła unickiego por.: E. Likowski, *Dzieje Kościoła Unickiego na Litwie i Rusi w XVIII i XIX wieku*, cz. I–II, Warszawa 1906; T. Śliwa, *Kościół greckokatolicki na „ziemiach zabranych” (1815–1839) i Kościół greckokatolicki w Królestwie Polskim (1815–1875)*, w: *Historia Kościoła w Polsce*, t. II, cz. 1, pod red. B. Kumora i Z. Obertyńskiego, Poznań 1979, s. 497–511; W. Kołbuk, *Kościół wschodnie na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej 1772–1914*, Lublin 1992; H. Dylągowa, *Kościół unicki na ziemiach Rzeczypospolitej 1596–1918*, „Przegląd Wschodni”, t. II, z. 2 (6),

nych unickich narodowości białoruskiej lub ukraińskiej za osoby powiązane z kulturą wschodnią, które należy pozyskać do prawosławia. Za jego rządów władze państwowe i cerkiewne więcej uwagi zwracały na pomoc ludności prawosławnej zamieszkującej zachodnie obszary Imperium Rosyjskiego. Carat popierał ideologię państwa prawosławnego opartego na symbiozie „prawosławia, samowładztwa i narodowości rosyjskiej”. W odróżnieniu od poprzednika car Mikołaj I wspierał tendencje integrystyczne w Cerkwi³. W przypadku Kościoła unickiego dążono do oczyszczenia obrządku wschodniego z naleciałości łacińskich. Przywrócenie w cerkwiach unickich pełnej obrzędowości wschodniej miało być wstępem do bezkonfliktowego zjednoczenia z prawosławiem. „Nawracanie” unitów nie miało charakteru jednorazowej akcji, lecz było zaplanowane na kilka lat. Główną rolę w tym procesie odegrał Józef Siemaszko, który w 1838 r. został przewodniczącym Kolegium Grekokatolickiego⁴. 12 lutego 1839 r. zwołany przez niego sobór skierował pismo do Synodu Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego i cara Mikołaja I z prośbą o przyjęcie ich do Cerkwi prawosławnej. Do pisma dołączono wykaz 1 305 osób duchownych, deklarujących się za ideą zjednoczenia. Zjednoczenia nie poparło 593 duchownych unickich⁵. 25 marca 1839 r. Synod Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego wydał oświadczenie o następującej treści:

Biskupów, duchowieństwo i wiernych do dziś greckounickiej Cerkwi zgodnie z prawami i przykładami ojców Cerkwi przyjmujemy do naszej wspólnoty prawosławno-katolickiej, wschodniej, wszechrosyjskiej Cerkwi.

Grekokatolickie Kolegium Duchowne nazwano litewsko-białoruskim i podporządkowano Synodowi. Jego zwierzchnikiem został podniesiony do godności arcybiskupa Józef Siemaszko. W ten sposób nastąpiło oficjalne zjednoczenie Kościoła grekokatolickiego z Cerkwią prawosławną na Białorusi i Litwie. Pomimo że powrót unitów do prawosławia nie odbywał się dobrowolnie, to cała wieloletnia akcja likwidacji unii odbywała się bez rozgłosu i bez zewnętrznych wyrazów przymusu. Nic też dziwnego, że zaskoczony papież Grzegorz XVI (1831–1846) nie podjął większych działań przeciwko Mikołajowi I. Reakcja Rzymu na zlikwidowanie unii na Białorusi ograniczyła się do wyrażenia 22 listopada 1839 r. wyrazów ubolewania. Papież pragnął utrzymać stan posiadania Kościoła łacińskiego w Cesarstwie Rosyjskim i otwarty konflikt z caratem nie leżał w interesie Rzymu. W 1847 r. między Rosją a Stolicą Apostolską zawarty został konkordat, który regulował sytuację Kościoła łacińskiego w Imperium, ale nie poruszał

1992/1993, s. 276-287; tenże, *Dzieje unii brzeskiej*, Warszawa 1996; A. Mironowicz, *W związku z 150 rocznicą synodu połockiego (1839–1989)*, w: *Chrześcijaństwo w Związku Radzieckim w dobie pierestrojki i gласnosti*, pod red. W. Grzeszczaka i E. Śliwka, Pieniężno 1992, s. 138-146; tenże, *Kościół prawosławny na ziemiach polskich w latach 1795–1918*, s. 237-269; tenże, *Likwidacja unii kościelnej na soborze połockim (1839 r.)*, w: *Bizancjum – Prawosławie – Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, pod red. J. Ławskiego i K. Korotkicha, Białystok 2004, s. 147-156; M. Radwan, *Carat wobec Kościoła grekokatolickiego w zaborze rosyjskim 1796–1839*, Roma – Lublin 2001.

³ S. W. Rimskij, *Stosunki między Cerkwią prawosławną a państwem w Rosji w XIX wieku*, w: *Chrześcijaństwo w dialogu kultur na ziemiach Rzeczypospolitej*, red. St. Wilk, Lublin 2003, s. 402-411.

⁴ T. Śliwa, *Kościół grekokatolicki...*, s. 502; A. Mironowicz, *W związku z 150 rocznicą synodu połockiego (1839–1989)*, s. 143; B. Kumor, *Historia Kościoła*, t. VII, Lublin 2002, s. 114.

⁵ E. Likowski, *Dzieje Kościoła Unickiego na Litwie i Rusi w XVIII i XIX wieku*, t. II, s. 107-108; H. Dylałowa, *Dzieje unii brzeskiej*, s. 89-90; A. Mironowicz, *Kościół prawosławny na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, s. 38-45.

spraw związanych z unią⁶. Postanowienia soboru połockiego powiększyły liczbę wiernych, duchowieństwa i parafii prawosławnych w zachodnich guberniach Imperium. Po likwidacji unii prawosławie stało się wyznaniem panującym na Białorusi, a jego rola w społeczeństwie znacznie wzrosła. Fakt ten nie zmienił sytuacji materialnej Cerkwi.

Zmiany w życiu religijnym Królestwa Polskiego nastąpiły w czasie powstania styczniowego (1863–1864), kiedy doszło do otwartego wystąpienia powstańców wobec duchowieństwa prawosławnego. Znaczna część duchowieństwa i wiernych zmuszona została do opuszczenia parafii. Władze powstańcze zakazały w szkołach nauki religii prawosławnej i języka rosyjskiego. W taktce powstania zamordowano kilku duchownych i sprofanowano wiele cerkwi. Po upadku powstania na terenie Królestwa Polskiego stacjonowała ponadstutysięczna armia carska i ogromna liczba urzędników. Nazwę Królestwa Polskiego zmieniono na Kraj Przywiślański, a na jego mieszkańców nałożono surowe restrykcje. Dawne Królestwo Polskie pozbawione zostało resztek autonomii. Ówczesny litewski generał-gubernator Michał N. Murawiew (1863–1865) doprowadził do odebrania katolikom w guberniach grodzieńskiej, kowieńskiej i wileńskiej wielu kościołów, które następnie zamieniono na cerkwie. W zachodnich guberniach Imperium prowadzona była działalność misyjna. Podstawę prawną do jej prowadzenia dał ukaz carski z 17 kwietnia 1842 r. *O sposobie powrotu do prawosławia osób, które przeszły na łaciństwo*. W praktyce działalność misyjną prowadzono nie tylko w środowisku byłych rodzin prawosławnych, ale wobec wszystkich rzymskich katolików i grekokatolików. W 1866 r. oberprokurator informował cara, że do prawosławia wróciło 25 194 katolików i unitów w diecezji litewskiej i około 20 000 w diecezji mińskiej⁷.

W nowej polityce carskiej zmieniło się podejście wobec Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego w Kraju Przywiślańskim. Diecezja warszawska została podporządkowana wyłącznie Synodowi Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego. Warszawski Konsystorz Duchowny uzyskał wszelkie prawa odnośnie spraw związanych z Cerkwią prawosławną na terenie Kraju Przywiślańskiego⁸.

Wykorzystując wzmocnioną rolę Warszawskiego Konsystorza Duchownego abp Joannicjusz dokonał objazdu parafii prawosławnych swojej diecezji i udzielił im pomocy materialnej. W Chełmie katolikom odebrano kościół Św. Ducha i przekształcono na cerkiew. Zwiększone zainteresowanie abp Joannicjusza sytuacją w Chełmie wynikało z faktu powrotu części mieszkających tam duchownych unickich do prawosławia. Już w 1863 r. przy Komisji Rządowej Wyznań i Oświecenia w Warszawie utworzono wydział unicki, na którego czele stanął Paweł Muchanow. Formalnie sytuacja prawna grekokatolików nie zmieniła się, ale rozpoczęto agitację celem nakłonienia ich do powrotu do prawosławia. Równocześnie po 1863 r. władze cerkiewne i państwowe rozpoczęły starania o powiększenie sieci parafialnej na terenie diecezji warszawskiej. Inicjatorem tej polityki był dyrektor komisji spraw wewnętrznych i duchownych Królestwa Polskiego książę Włodzimierz A. Czerkaski, który doprowadził do powstania funduszu cerkiewno-budowlanego. Abp Joannicjusz wskazał 30 miejscowości, w których powinny zostać wybudowane nowe świątynie prawosławne i 7 – w których stan cerkwi wymagał całko-

⁶ A. Boudou, *Stolica Święta a Rosja. Stosunki dyplomatyczne między nimi w XIX stuleciu*, przekład z francuskiego Z. Skowrońska, t. I, Kraków 1928, s. 239-240, 250; T. Śliwa, *Kościół grekokatolicki...*, s. 503.

⁷ I. K. Smolicz, *Istorija Russkoj Cerkwi*, t. VIII, cz. II, s. 468, przyp. 1224.

⁸ A. Łotockij, *Cerkowno-istoriczeskoje i statističeskoje opisanije Warszawskoj prawosławnojj jeparchii*, Poczajew 1863.

witej ich rekonstrukcji. Na ten cel od 1866 r. Komitet do spraw Królestwa Polskiego przekazywał funduszowi cerkiewno-budowlanemu 100 tys. rubli. W oparciu o przekazane fundusze w latach 1867–1869 wybudowano cerkiew św. Marii Magdaleny w Warszawie, cerkiew Św. Ducha w Siedlcach (1869), św. Archanioła Michała w Sandomierzu (1869), Wniebowstąpienia Pańskiego w Kielcach (1870), Wszystkich Świętych w Piotrkowie (1870), św. św. Cyryla i Metodego w Częstochowie (1872) i św. Aleksandra Newskiego w Kibartach. W związku z tym, że zakładana liczba cerkwi nie została zrealizowana, Rada Państwowa Imperium Rosyjskiego wydała w 1874 r. postanowienie, ażeby minister spraw wewnętrznych przekazywał funduszowi rocznie po 100 tys. rubli na budowę cerkwi w Kraju Przywiślańskim⁹.

Liczba świątyń prawosławnych w diecezji warszawskiej rosła nie tylko w wyniku działalności funduszu, ale też z innych powodów. Cerkwie fundowali prywatni fundatorzy, choćby w Hrubieszowie (1867), Belach (1867), Tarnogradzie (1864) oraz w miejscowościach, gdzie duchowni unicy przeszli na prawosławie. Arcybiskup warszawski przejął pod swoją jurysdykcję również cerkwie, które znajdowały się w jurysdykcji wojskowej (Zamość, Łowicz). Ostatecznie liczba parafii w biskupstwie warszawskim wzrosła do 60. Pomimo wzrostu liczby parafii oraz finansowego wsparcia duchowieństwa przez władz państwowe, procent wyznawców prawosławia na terenie Kraju Przywiślańskiego nie zwiększył się radykalnie.

Liczebny wzrost parafii nie wpłynął na zwiększenie się liczby wiernych Kościoła. Przypadki przejścia katolików na prawosławie miały charakter wyjątkowy. Liczba wiernych powiększyła się w latach 1865–1868, kiedy w guberniach mińskiej, grodzieńskiej i wileńskiej do prawosławia przystąpiło 67 tysięcy osób, głównie chłopów, nieliczne grono dworzan i księży. Do 1891 r. liczba ta wzrosła do 75 tysięcy. W następnych latach, przed i po ukazaniu się aktu tolerancyjnego, liczba konwersji gwałtownie zmalała¹⁰.

Cerkiew prawosławna nie miała jednolitej polityki wobec ścisłego powiązania jej z państwem. Część hierarchii poparła zniesienie poddaństwa i popierała carat w zwalczaniu wszelkich tendencji rewolucyjnych i socjalistycznych – tak popularnych wśród inteligencji rosyjskiej. W środowisku wyższego duchowieństwa odradzały się również tendencje niezależności Cerkwi od państwa. Zwolennikiem autonomii był metropolita moskiewski Filaret (zmarły w roku 1867). Inni biskupi, nie mogąc uniezależnić Cerkwi od wpływu państwa, wybierali życie w klasztorze na przykład Ignacy Brianczaninow (1807–1867), Ambroży z pustelni Optino (zmarły w roku 1891) czy Teofan Pustelnik (1815–1894). Izolacji kleru rosyjskiego sprzyjało jego pochodzenie z rodzin duchownych. Inny nurt w postawie duchowieństwa reprezentował św. Iwan z Kronsztadu (1829–1909), propagujący udział w codziennej liturgii, pomoc biednym i głoszący potrzebę niesienia oświaty szerokim masom¹¹. Dylematy takie nie miały większego znaczenia dla ordynariuszy diecezji położonych w zachodnich częściach Imperium. Utrzymanie stanu posiadania Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego i kwestia mieszkających tam unitów była dla nich zadaniem najważniejszym.

⁹ A. Mironowicz, *Kościół prawosławny na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, s. 48.

¹⁰ I. K. Smolicz, *Istorija Russkoj Cerkwi*, t. VIII, cz. II, s. 307; A. Mironowicz, *Kościół prawosławny na ziemiach polskich w latach 1795–1918*, s. 254–255.

¹¹ O. Clément, *Cerkiew prawosławna od r. 1054 do współczesności*, w: *Encyklopedia religii świata*, cz. I, *Historia*, Warszawa 2002, s. 465–466.

*

Powstanie styczniowe przyspieszyło decyzję władz carskich i cerkiewnych o likwidacji unii na terytorium dawnego Królestwa Polskiego. Realizacja tej polityki nie była łatwa, albowiem sytuacja wyznaniowa na terenach Królestwa Polskiego i na ziemiach białoruskich była odmienna. Po likwidacji unii w Cesarstwie Rosyjskim pod panowaniem Romanowych została tylko jedyna diecezja unicka – chełmska w Królestwie Polskim. Diecezja chełmska objęła terytorium trzech województw (później guberni): lubelskiego, podlaskiego (gubernia siedlecka) i augustowskiego. Po konsekracji na biskupa chełmskiego Filipa Felicjana Szumborskiego (1828–1851) diecezja ta w 1830 r. została podporządkowana Stolicy Apostolskiej¹².

Wkrótce po kasacji unii w Cesarstwie Rosyjskim do Petersburga został zaproszony ówczesny unicki biskup chełmski Filip Felicjan Szumborski. W trakcie pobytu w Petersburgu władca unicki zgodził się na współpracę z administracją carską w sprawie likwidacji naleciałości łacińskich w liturgii wschodniej. Po powrocie do swej diecezji biskup Szumborski wystosował list pasterski do duchowieństwa i wiernych (1841), w którym nakazywał zainstalowanie w kościołach unickich ikonostasów oraz wprowadzenie „obrzędów niektórych Wschodniego Kościoła przy odprawianiu nabożeństw”¹³. List wywołał różnorodną reakcję wśród duchowieństwa i wiernych. Część parafii przyjęło prawosławie (Babice, Górny Potok), inne „oczyszczały nabożeństwo z naleciałości łacińskich”. Papież Grzegorz XVI zażądał odwołania listu. Pod presją Rzymu władca chełmski w 1841 r. odwołał własne posłanie, co doprowadziło do konfliktu z administracją carską. W rezultacie car Mikołaj I przez wiele lat uniemożliwiał obsadzanie wakujących biskupstw – podlaskiego i warszawskiego¹⁴.

Następcą Szumborskiego został biskup pomocniczy diecezji chełmskiej Jan Teraszkiewicz (1851–1863), człowiek ugodowy wobec rządu i przychylny prawosławiu. Wtedy po raz pierwszy alumnów z diecezji chełmskiej wysłano na studia do Akademii Prawosławnej w Moskwie i Kijowie oraz zreorganizowano unickie seminarium duchowne w Chełmie, podporządkowując je oberprokuratorowi. Do szkół duchownych władca chełmski wprowadził katechizmy prawosławne. Rzym długo zwlekał z uznaniem jego osoby na godności biskupiej, obawiając się zbytnej uległości wobec władz rosyjskich. Papież Pius IX (1846–1878) zatwierdził władkę dopiero w roku jego śmierci. W 1863 r. diecezja chełmska liczyła 23 dekanaty, 270 parafii i 223 tysiące wiernych. Biskupstwo obejmowało tereny katolickiej diecezji lubelskiej, podlaskiej i sejneńskiej. Duchowieństwo i wierni pozostawali pod silnym oddziaływaniem kultury polskiej.

Po śmierci bpa Jana Teraszkiewicza diecezją chełmską zarządzał biskup nominat chełmski Jan Kaliński, gorący zwolennik unii. Władze carskie ograniczyły jego jurysdykcję i zniszczyły cztery klasztory bazylikańskie na terenie diecezji. W 1866 r. biskup został aresztowany i zesłany do Wiatki¹⁵. Walkę z elementami łacińskimi podjął jego następca administrator diecezji chełmskiej Józef Wójcicki (1866–1868), który zmierzał do likwidacji unii i przyłą-

¹² H. Dylałowa, *Unia Brzeska i unicy w Królestwie Polskim*, Warszawa 1989, s. 23.

¹³ J. Bojarski, *Czasy Nerona w XIX wieku pod rządem moskiewskim, czyli prawdziwe, neronowskie prześladowanie unii w diecezji chełmskiej*, cz. I, Lwów 1885, s. 23-24; H. Dylałowa, *Unia w Królestwie Polskim (1815–1915)*, w: *Katolicyzm w Rosji i prawosławie w Polsce (XI–XX)*, pod red. J. Bardacha i T. Chynczewskiej-Hennel, Warszawa 1997, s. 237.

¹⁴ A. Kossowski, *Filip Felicjan Szumborski (1771–1851). Biskup chełmski unicki*, Lublin 1937, s. 10-12.

¹⁵ B. Kumor, *Historia Kościoła*, t. VII, s. 361.

czenia unitów do prawosławia. Wójcicki zdawał sobie sprawę z opozycji duchowieństwa wobec tego typu zmian. Z tego też powodu zaczął sprowadzać duchowieństwo z Galicji, które było niechętnie nastawione do wszelkich form latynizacji i polonizacji obrządku unickiego. Już od połowy XVIII wieku wśród księży greckokatolickich rozwijał się ruch zwany moskalofilskim. Najaktywniejsi byli przedstawiciele duchowieństwa unickiego, które skupiło się wokół katedry św. Jura we Lwowie¹⁶. W sumie do diecezji chełmskiej przybyło 51 księży i 60 alumnów, którzy opowiedzieli się za powrotem do Kościoła prawosławnego¹⁷.

Józef Wójcicki wydał szereg okólników do duchowieństwa i wiernych zakazujących używania w cerkwiach unickich języka polskiego, organów, śpiewania godzinek, odmawiania różańca, gorzkich żalów. Ograniczenie władzy biskupiej w zarządzaniu seminarium duchownym, zakaz wysyłania alumnów unickich do Akademii Rzymskokatolickiej w Warszawie i polecenie wysyłania ich do akademii prawosławnych w Cesarstwie nie wywołały wśród wiernych takiego oporu, jak rutenizacja obrządku. Rozporządzenia administratora diecezji przez duchowieństwo i wiernych nie były wykonywane. Większe zainteresowanie Petersburga sprawami Kościoła unickiego nastąpiło po 1868 r., gdy unitów podporządkowano władzy oberprokuratora Świątobliwego Synodu Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego w Petersburgu Dymitra Tołstoja (1823–1889)¹⁸. Wówczas władze carskie zdecydowały się na powołanie lojalnego wobec nich unickiego biskupa chełmskiego, który miał posłuch wśród wiernych. Po uzyskaniu akceptacji papieża Piusa IX został nim oficjał archidiecezji unickiej we Lwowie ksiądz Michał Kuziemski (1868–1871).

Kuziemski był znany z niechęci wobec Polaków i należał do czołowych postaci ruchu moskalofilskiego. Po konsekracji we Lwowie w 1868 r. przybył on do Chełma. Przybycie władcy chełmskiego spowodowało zwolnienie z aresztu duchownych unickich i współpracę hierarchy z administracją carską. Biskup potwierdził wszystkie zarządzenia Józefa Wójcickiego i zakazał duchownym unickim uczestniczenia w nabożeństwach łacińskich. Łamanie jego zarządzeń groziło konsekwencjami służbowymi i karą pieniężnymi. Władca chełmski zakazał wkrótce wszelkich kontaktów z duchowieństwem łacińskim i polecił podległym sobie proboszczom sporządzenie list unitów, którzy przyjęli obrządek rzymskokatolicki. Biskup Kuziemski pragnął powrotu pod swoją jurysdykcję wszystkich potomków unitów. Zarządzenia władcy były zgodne z polityką władz rosyjskich. Kuziemski nie chciał porzucić unii i z tego powodu sam zrezygnował z godności biskupa chełmskiego w 1871 roku. Postawa ordynariusza diecezji chełmskiej została potępiona przez papieża Piusa IX¹⁹.

Rezygnację Kuziemskiego z godności biskupiej w Petersburgu przyjęto z zadowoleniem. Car Aleksander II w 1872 r. powołał Komitet Specjalny ds. Diecezji Chełmskiej, w którego skład wchodził przybyły z Galicji ks. Marceli Popiel. Został on administratorem biskupstwa chełmskiego i na polecenie Komitetu wydał okólnik do duchowieństwa unickiego, w którym polecał odprawianie od 1874 r. liturgii zgodnie z regułą Kościoła wschodniego. Okólnik miał doprowadzić do całkowitego zerwania ze zmianami wprowadzonymi przez synod zamojski. Kurenda oczyszczająca liturgię z naleciałości

¹⁶ J. P. Himka, *The Greek Catholic Church and Nation-Building in Galicia 1772–1918*, „Harvard Ukrainian Studies”, 1984, vol. 8, nr 3–4.

¹⁷ H. Dylągowa, *Unia w Królestwie Polskim*, s. 239.

¹⁸ T. Śliwa, *Kościół greckokatolicki...*, s. 504.

¹⁹ A. Boudou, *Stolica Święta a Rosja*, t. II, Kraków 1930, s. 502; T. Śliwa, *Kościół greckokatolicki...*, s. 509; B. Kumor, *Historia Kościoła*, t. VII, s. 362.

łacińskich była wprowadzana w życie przy poparciu władz cywilnych. Działania Popiela wywołały konflikty wśród duchowieństwa i wiernych obrządku unickiego. Dochodziło do starć wiernych z policją carską i usuwania duchownych z parafii przeciwdziałających się okólnikowi. Internowano 69 opornych księży, a 63 uciekło do Galicji. W Drełowie i Pratulinie na Podlasiu kilkunastu unitów zginęło w obronie dotychczasowej tradycji i obrzędów kościelnych²⁰. Wprowadzenie w życie okólnika było wstępem do przyłączenia unitów do prawosławia w 1875 roku.

W lutym 1875 r. zebrane w Białej Podlaskiej unickie duchowieństwo diecezji chełmskiej zwróciło się z prośbą do Aleksandra II o pozwolenie na włączenie go do Kościoła prawosławnego. Delegacja duchowieństwa 25 marca tegoż roku została przyjęta przez cara, który wyraził zgodę na likwidację unii. Równocześnie uroczyste nabożeństwa, na których ogłoszono wolę duchowieństwa unickiego, odbyły się wiosną 1875 r. w Białej Podlaskiej, Janowie Podlaskim, Chełmie, Hrubieszowie i Zamościu. W uroczystościach uczestniczył prawosławny arcybiskup warszawski Joannicjusz. Powrót unitów do prawosławia jako wiary ojców arcybiskup uważał za zjawisko naturalne, lecz nie popierał stosowanych przez władze metod. Z tego też powodu likwidacja unii odbywała się bez aktywnego udziału duchowieństwa prawosławnego²¹.

Ostateczne przyłączenie unitów z diecezji chełmskiej nastąpiło decyzją Synodu 11 maja 1875 r. Prawosławie przyjęło 240 duchownych unickich, w tym 40 przybyłych z Galicji²². Wiernych z obszaru władcy chełmskiego włączono do diecezji warszawsko-chełmskiej. Wikariusz arcybiskupa warszawskiego, z tytułem biskupa lubelskiego, miał na stałe rezydować w Chełmie, a greckokatolickie seminarium zastąpiono seminarium prawosławnym. Na biskupa chełmskiego Synod mianował administratora diecezji chełmskiej księdza Marcelgo Popiela. Decyzja Synodu została zatwierdzona przez cara Aleksandra II. W ten sposób Rosyjski Kościół Prawosławny na terenie eparchii warszawsko-chełmskiej, liczący w 1875 r. 60 parafii i 41 tysięcy wiernych, powiększył stan posiadania do 236 parafii z 234 tysiącami wiernych. Liczba wiernych Kościoła prawosławnego wzrosła w następnych latach²³.

Nowa sytuacja wyznaniowa wywołała konieczność przeprowadzenia zmian organizacyjnych w Rosyjskim Kościele Prawosławnym na terenie Kraju Przywiślańskiego. 1 maja 1875 r. decyzją Synodu ustanowiono wikariat lubelski z siedzibą w Chełmie, a 7 maja diecezję warszawsko-nowogiejewską przekształcono na chełmsko-warszawską. Decyzję tę podjęto z uwagi na historyczną rolę Chełma w dziejach Kościoła prawosławnego i funkcjonowanie w latach 1223–1596 diecezji chełmsko-bełskiej. Nowym arcybiskupem diecezji chełmsko-warszawskiej został Leoncjusz (Lebiedziński) – ordynariusz eparchii chersońskiej i odeskiej. Zadaniem nowego arcybiskupa chełmsko-warszawskiego było przeprowadzenie reorganizacji struktury cerkiewnej na terenie diecezji i zakończenie procesu przyjmowania

²⁰ H. Dylągowa, *Unia w Królestwie Polskim*, s. 240-242. Szerzej na ten temat: H. Dylągowa, *Dzieje Unii Brzeskiej*, Warszawa 1996, s. 113-150, 158-174; J. Lewandowski, *Na pograniczu. Polityka władz państwowych wobec unitów Podlasia i Chełmszczyzny 1772–1875*, Lublin 1996; W. Kołbuk, *Polityka ekspansji Cerkwi prawosławnej na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej w XIX w.*, „Czasy Nowożytnie”, t. VII, Toruń 1999, s. 70-72; B. Kumor, *Historia Kościoła*, t. VII, s. 362; A. Mironowicz, *Kościół prawosławny na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, s. 51-52.

²¹ H. Dylągowa, *Dzieje unii brzeskiej*, s. 152-153; A. Mironowicz, *Kościół prawosławny na ziemiach polskich w latach 1795–1918*, s. 258-259.

²² T. Śliwa, *Kościół greckokatolicki...*, s. 510.

²³ I. K. Smolicz, *Istoria Russkoj Cerkwi*, t. VIII, cz. II, s. 346.

unitów do Kościoła prawosławnego. W realizacji tego zadania abp. Leoncyszowi pomagał przebywający w Chełmie biskup wikarny wraz z samodzielnym konsyсторzem. I choć stan taki nie był do końca zgodnym z prawem kanonicznym, to obecność pełnej administracji cerkiewnej przysługującej samodzielnemu biskupowi znajduje swoje uzasadnienie²⁴.

Z inicjatywy abp. Leoncjusza w 1877 r. rozpoczęto wydawanie „Chołmsko-Warszawskiego Jeparchialnego Wiestnika”. W charakterze dodatku do tego czasopisma wydawane były materiały źródłowe do dziejów prawosławia na terenie diecezji. W 1877 r. ukazało się pierwsze historyczno-statystyczne opracowanie eparchii chełmsko-warszawskiej. Od 1884 r. istniejące w Chełmie bractwo cerkiewne rozpoczęło wydawanie corocznego „Chełmskiego Kalendarza Ludowego”. Abp Leoncysz kontynuował budowę nowych cerkwi. Działania takie umożliwiały mu ukazy cara Aleksandra II. Ukaz carski z 1877 r. *Prawiła dla ustroju cerkiewnych zdanij w Priwiślińskom kraje* dał władzom cerkiewnym podstawę prawną do starań o wsparcie materialne ze strony ministerstwa spraw wewnętrznych. Uchwalone nowe zasady budowy obiektów pozwoliły na wzniesienie świątyń prawosławnych w Lublinie, Hrubieszowie, Kaliszu, Łomży, Janowie, Mławie, Słupcach, Łodzi, Łukowie, Augustowie, Płońsku, Kole, Tomaszowie i w innych miejscowościach. Wybudowane zostały również cerkwie na terytorium garnizonów wojskowych, między innymi w Szczuczynie i Ostrołęce. Ażeby usprawnić zarządzanie diecezją, podjęto decyzję o nowym podziale dekanalnym diecezji. Liczba dekanatów wzrosła z dwóch do osiemnastu.

Arcybiskup Leoncysz podejmował działania w celu pozyskania unitów do Kościoła prawosławnego. Sprzyjał mu wydany w 1875 r. ukaz carski zakazujący duchowieństwu łaćnińskiemu udzielania posług religijnych unitom²⁵. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku do prawosławia corocznie wracało po kilkuset grekokatolików. Pozyskiwaniu unitów nie służyły administracyjne metody wprowadzania wielkoruskiej tradycji cerkiewnej. Fakt ten wzbudzał nie tylko protesty unitów, ale nawet ludności prawosławnej. Abp Eulogiusz (Gieorgijewski) przebywający na terenie diecezji chełmskiej w latach 1905–1912 przyznał, że przy procesie zjednoczenia dopuszczono się wielu pomyłek. Stosowane przy przyjmowaniu do prawosławia metody policyjne i administracyjne zaszkodziły wizerunkowi Cerkwi. Biskupom i duchownym nie tylko zabrakło umiejętności misyjnych, ale również zrozumienia lokalnych obrzędów i zwyczajów cerkiewnych. W konsekwencji decyzje o przystąpieniu unitów do prawosławia często miały charakter formalny. W praktyce większość grekokatolików pozostawała przy swoim wyznaniu²⁶. Według danych Synodu Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego, spośród 276 parafii, które przystąpiły do prawosławia, jedynie 35 faktycznie zmieniło wyznanie. Ażeby odmienić tę sytuację, dopiero w latach dziewięćdziesiątych władze cerkiewne podjęły działalność misyjną wśród unitów, między innymi poprzez organizowanie im wyjazdów do znanych ośrodków prawosławnych (Ławra Kijowsko-Pieczerska, Poczajowska) oraz poprzez finansowe wspieranie remontów dawnych cerkwi²⁷.

²⁴ T. W. Barsow, *Sbornik diejstwujuuszczich i rukowodstwiennych cerkownych i cerkownograzdanskich postanowlenij po Wiedomstwu prawosławnogo ispowiedanija*, t. I, Sankt-Pietierburg 1885, s. 112-125.

²⁵ T. Śliwa, *Kościół grekokatolicki...*, s. 510.

²⁶ I. K. Smolicz, *Istoria Russoj Cerkwi*, t. VIII, cz. II, s. 347.

²⁷ *Spisok cerkwiej, czasowień, prichodow i świaszczennosłużitelej Chołmsko-Warszawskoj jeparchii, s pokazaniem miestnostiej, sostawljajuszczich prichody, czisła prichożan i koliczestwa cerkowno-prichodskich ziemiel*, Warszawa 1882.

W 1891 roku abp Leoncjusz został metropolitą moskiewskim. Jego miejsce na katedrze warszawskiej zajął wikary – biskup lubelski Flawian Gorodecki (1891–1892), a po nim biskup Gedeon Pokrowski (1892–1896). Za ich rządów intensywnie wspierano budownictwo sakralne. W tym okresie wybudowano nowe cerkwie w Lubartowie, Węgrowie, Miechowie, Tomaszowie, Rypinie, Rawie Mazowieckiej, Łęczycy, Sokołowie, Sierpcu, Łukowie, Włodawie i wielu innych miejscowościach. W Warszawie w latach 1894–1912 wybudowano cerkiew garnizonową św. Aleksandra Newskiego. Przy parafiach powstawały cerkiewne szkoły. Abp Flawian, podobnie jak jego poprzednik, nie akceptował unickich obrzędów i tradycji cerkiewnej. Metodami administracyjnymi dążył do przeprowadzenia unifikacji obrzędowości na wzór wielkorosyjski. Polityka taka doprowadziła do powrotu części wiernych do unii oraz do licznych protestów wiernych przeciwko zmianie zwyczajów i obrzędów religijnych. Do najtragiczniejszych wydarzeń doszło w Drelowie, Pratulinie (1874) i Kodniu (1894)²⁸.

W tym samym czasie na terenie diecezji wołyńskiej na szeroką skalę prowadzona była prawosławna akcja misyjna. Jedną z jej form było zakładanie bibliotek parafialnych, szkół i organizowanie odczytów na temat teologii i historii Kościoła prawosławnego. W 1892 r. uroczyście obchodzono 900-lecie chrześcijaństwa na Wołyniu, w 1893 r. – stulecie przyłączenia Wołynia do Rosji, a w 1889 roku – 50-lecie zniesienia unii na Białorusi. W wyniku działalności misyjnej w latach osiemdziesiątych XIX wieku prawosławie przyjęło ponad 7 tysięcy katolików obrządku wschodniego. Działalność misyjna na Wołyniu osłabła na początku XX wieku. Przez cały ten okres hierarchia prawosławna zwalczała tendencje rewolucyjne i socjalistyczne²⁹.

Zapewne powstanie konfliktów wyznaniowych na terenie diecezji warszawskiej spowodowało przeniesienie w 1898 roku abp. Flawiana na katedrę kartalińską i kachetyńską. Abp Flawian został podniesiony do godności egzarchy Gruzji. Nowym ordynariuszem diecezji chełmsko-warszawskiej został abp Hieronim Ekzemplarski (1898–1905), wcześniej pełniący funkcję arybiskupa litewskiego i wileńskiego. W czasie zarządzania diecezją przez abp. Hieronima wybudowano wiele cerkwi parafialnych i garnizonowych. Nowe cerkwie parafialne powstały choćby w: Łapach, Bielach, Przasnyszu, Ostrowie, Radomiu, Lublinie, Opatowie, Kolnie, a wojskowe w: Warszawie, Mariampolu, Chełmie, Siedlcach, Skierniewicach, Końsku, Mińsku Mazowieckim, Staszowie i Ostrołęce. Inwestycje te były przeprowadzane w oparciu o wydaną w 1899 roku *Instrukcję Tymczasowego Komitetu Budowy Prawosławnych Cerkwi w Chełmsko-Warszawskiej Diecezji* oraz rozporządzenie cara Mikołaja II z 1901 r. o budowie ze środków ministerstwa spraw wojskowych cerkwi garnizonowych.

Nowy zwierzchnik diecezji umiał lepiej odnaleźć się w skomplikowanej sytuacji wyznaniowej i ułożyć stosunki z wiernymi. Abp Hieronim polubownie rozwiązał też konflikty z ludnością unicką. W łagodzeniu konfliktów pomogło mu nowe prawodawstwo wyznaniowe. Osoby, które administracyjnie zostały zapisane do Kościoła prawosławnego, miały prawo powrotu do Kościoła katolickiego. Decyzje takie, na ich prośbę, były podejmowane indywidualnie przez biskupa. Wydanie w 1905 r. carskiego ukazu tolerancyjnego w istotny sposób wpłynęło na sytuację wyznaniową na terenie diecezji

²⁸ H. Dylągowa, *Dzieje unii brzeskiej*, s. 158-190.

²⁹ S. I. Żyłuk, *Rosyjska Cerkwa na Wołyni (1793–1917)*, Żytomyr 1996, s. 117, 135-154; A. Mironowicz, *Kościół prawosławny na ziemiach polskich w latach 1795–1918*, s. 262-263.

chełmsko-warszawskiej i litewsko-wileńskiej. Tylko na terenie eparchii chełmsko-warszawskiej w latach 1905–1907 z prawosławia do Kościoła katolickiego przeszło 6 590 byłych unitów. Według szacunków władz carskich, w latach 1905–1909 w zachodnich eparchiach Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego około 230 000 dawnych unitów w Cesarstwie Rosyjskim i Królestwie Polskim opuściło Kościół prawosławny i przyjęło obrządek rzymskokatolicki³⁰.

W tej sytuacji Świętobliwy Synod podjął wysiłki przeciwstawienia się tym tendencjom, propagując ideę Świętej Rusi i nadając jubileuszowi 300-lecia panowania dynastii Romanowych charakter uroczystości cerkiewnych. Wielkie zasługi w rozwoju życia duchowego na terenie diecezji chełmskiej wniósł młody wówczas biskup, późniejszy patriarcha moskiewski Tichon (Bielawin). Biskup Tichon zarządzał diecezją chełmską w latach 1897–1898. Jego następcami na katedrze byli biskupi Herman Iwanow (1898–1902) i Eulogiusz Georgijewski (1905–1912). Biskupi czynili starania o wyłączenie Chełmszczyzny z Królestwa Polskiego i utworzenie samodzielnej guberni włączonej do Cesarstwa Rosyjskiego. Miało to zapobiec polonizacji Rusinów i odchodzeniu ich od prawosławia. Gubernia taka została ostatecznie utworzona w 1912 roku. Pomimo tych starań sytuacja wyznaniowa w diecezji chełmsko-lubelskiej nadal była napięta. Abp Eulogiusz wraz z oberprokuratorem Świętobliwego Synodu Konstantym Pobiedonoscewem starali się uspokoić oburzenie unitów spowodowane działalnością administracji carskiej. Abp Eulogiusz sam kierował diecezją chełmską i dobrze znał nastroje panujące na Chełmszczyźnie. W jego opinii:

urzędnicy rozwiązywali problemy wyznaniowe zgodnie z literą prawa, rozkazem, nie licząc się z narodem, aby tylko wysłać raport do Petersburga, że z prawosławiem na Chełmszczyźnie wszystko w porządku. Po 1905 r. około 100 tys. osób porzuciło prawosławie. Były parafie, które w 90% bojkotowały prawosławne cerkwie i zostawały bez własnej unickiej świątyni. Urzędnicy byli wrzodem na ciele Chełmszczyzny. Im dalej, tym więcej było prośb przejścia na katolicyzm. Kancelaria była zawałona takimi prośbami. Według prawa decydowali przodkowie: jeżeli byli katolikami, wyrażano zgodę na przejście, jeżeli unitami, odpowiedź była odmowna³¹.

Na terenie diecezji wołyńskiej Świętobliwy Synod powołał Gubernialno-Cerkiewne Towarzystwo Budowlane, które do 1874 r. wykonało 44 nowych obiektów sakralnych, a 272 świątynie wyremontowano. Liczba cerkwi parafialnych wzrosła w następnych latach. Na początku XX w. biskupstwo wołyńskie posiadało 1 999 cerkwi i 207 kaplic. W 1914 r. liczba cerkwi wzrosła do 2 150, a wiernych osiągnęła 2,7 miliona³². Na jedną parafię przypadało około 1 250 parafian. W centrum diecezjalnym w Żytomierzu liczba świątyń zwiększyła się z 14 (w 1888 r.) do 27 (1912 r.). Sytuacja materialna duchowieństwa eparchii wołyńskiej została ustabilizowana ukazem Aleksandra II z 1872 r. o zabezpieczeniu materialnym duchowieństwa. W świetle ukazu duchowieństwo otrzymywało z kasy państwowej coroczne zapomogi pieniężne³³.

Przedstawione wyżej zmiany wpłynęły na decyzję Synodu Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego z 16 czerwca 1905 r. o ustanowieniu nowej struktury diecezjalnej. Die-

³⁰ B. Kumor, *Historia Kościoła*, t. VII, s. 444.

³¹ E. Georgijewski, *Ewlogij Georgijewskij mitropolit. Put' mojej żyzni*, Paris 1947, s. 95-96.

³² N. I. Teodorowicz, *Istorko-statisticzeskoje opisanije cerkwiej i prichodow Wołyńskiej jeparchii*, t. I, Poczajew 1888, s. 66; S. I. Żyłuk, *Rosijska Cerkwa na Wołyni...*, s. 16-17.

³³ Tamże, s. 108-111, 129-135; A. Mironowicz, *Kościół prawosławny na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, s. 57.

cezja chełmsko-warszawska została podzielona na dwie: chełmsko-lubelską, w której skład weszły obszary guberni lubelskiej i siedleckiej, oraz warszawsko-przywiślańską, która objęła pozostałe terytorium Kraju Przywiślańskiego. Pierwszym hierarchą noszącym tytuł biskupa warszawsko-przywiślańskiego został abp Hieronim (Ekzemplarski). Swoją funkcję sprawował on od 16 czerwca 1905 r. do 2 listopada 1905 roku. Po nim godność tę w latach 1905–1908 sprawował abp Nikanor (Kamiński)³⁴, a po jego wyjeździe na katedrę kazańską godność biskupa warszawskiego w latach 1908–1915 piastował abp Nikołaj (Ziorow). Wcześniej, bo w 1899 r. ustanowiono diecezję grodzieńsko-brzeską, a w diecezji wołyńskiej powołano dwa wikariaty – włodzimiersko-wołyński (1891) i krzemieniecki (1902). W 1910 r. na terenie diecezji wołyńskiej powołano trzeci wikariat w Ostrogu. Wikariat ostrogiński uprzednio funkcjonował w latach 1840–1902³⁵. W 1907 r. na terenie diecezji grodzieńskiej ustanowiono wikariat w Białymstoku. Następne zmiany nastąpiły w 1912 r., kiedy na terenie diecezji warszawskiej powołano wikariat nowogiejewski, a na terenie diecezji mińsko-turowskiej – wikariat słucki. Spośród wymienionych biskupstw najczęściej wyznawców prawosławia znajdowało się na terenie diecezji wołyńskiej. Diecezja ta w 1912 r. liczyła 2 698 377 wiernych skupionych w 1321 parafiach wchodzących w skład 12 dekanatów³⁶. Biskupstwo wołyńskie było najbardziej zasobne pod względem materialnym. Sama Ławra Poczajowska w 1913 r. przyniosła władzom eparchii 25 tys. rubli dochodu³⁷.

W końcu XIX stulecia ukształtowały się ruchy narodowe na obszarze Cesarstwa Rosyjskiego; istniała też bliska korelacja między narodowością i religią. W 1897 r. na terytorium Rosji dominowała ludność prawosławna (75%) mieszkająca głównie w europejskiej części Rosji i na skolonizowanych przez Rosjan obszarach syberyjskich. W peryferyjnych prowincjach Imperium prawosławie było słabo rozpowszechnione. W Królestwie Polskim dominowali katolicy, w Finlandii, Estonii, na Łotwie protestanci, a w Azji Środkowej muzułmanie. Według oficjalnych danych statystycznych Świętobliwego Synodu z 1914 roku, do Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego należało ponad 100 milionów wiernych, z czego około 607 tys. zamieszkiwało dawne tereny Królestwa Polskiego³⁸. Kościół ten posiadał 73 diecezje, 163 biskupów, 51 105 duchownych świeckich, 1 025 monasterów z 94 629 mnichami i mniszkami, 54 174 cerkwie, 25 593 kaplice, 4 akademie duchowne, 57 seminariów duchownych, 185 małych seminariów duchownych, 37 528 szkół parafialnych, 291 szpitali, 1 113 domów opieki społecznej, 34 497 bibliotek parafialnych³⁹.

³⁴ Abp Nikanor Kamiński od 1893 r. do objęcia katedry warszawskiej kierował diecezją w Archangielsku, Smoleńsku, Orle, Jekaterynburgu i Grodnie. Por. I. K. Smolicz, *Istorija Russkoj Cerkwi*, cz. I, s. 558.

³⁵ S. I. Żyłuk, *Rosyjska Cerkwa na Wołyni...*, s. 14.

³⁶ *Pamiatnaja kniżka Wołyńskiej Gubernii na 1913 god*, Żytomir 1912, s. 54-65; 110-113; S. I. Żyłuk, *Rosyjska Cerkwa na Wołyni...*, s. 166-168.

³⁷ I. M. Pokrowskij, *Russkije jeparchii w XVI-XIX w., ich otkrytije, sostaw i pieriedieły*, t. II, Kazań 1913, s. 314, 364.

³⁸ P. Eberhardt, *Geografia ludności Rosji*, Warszawa 2002, s. 118; A. Mironowicz, *Cerkiew prawosławna w dawnej i we współczesnej Rosji*, w: *Bizancjum – Prawosławie – Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, pod red. J. Ławskiego i K. Korotkicha, Białystok 2004, s. 63-64.

³⁹ B. Kumor, *Historia Kościoła*, t. VII, s. 444; A. Mironowicz, *Kościół prawosławny na ziemiach polskich w latach 1795–1918*, s. 266.

*

Istotne zmiany w sytuacji wyznaniowej na terenie diecezji warszawsko-przywiślańskiej, chełmsko-lubelskiej, wołyńskiej, litewsko-wileńskiej i grodzieńsko-brzeskiej nastąpiły po wybuchu I wojny światowej. Tereny diecezji warszawsko-przywiślańskiej i chełmsko-lubelskiej zostały zajęte przez wojska niemieckie i austro-węgierskie. Większość duchowieństwa i wiernych tych diecezji wraz z rosyjską administracją została w 1915 r. ewakuowana w głąb Rosji. Abp Nikołaj (Ziorow) również został zmuszony do opuszczenia Warszawy. Wraz z duchowieństwem zostały wywiezione wyposażenie i utensylia cerkiewne. Sobór św. Aleksandra Newskiego przekształcono w garnizonowy katolicki kościół św. Henryka, z którego korzystali luteranie i rzymscy katolicy. W 1916 r. katedralny sobór Św. Trójcy przekształcony został na kościół katolicki. Podobny los spotkał wiele innych prawosławnych obiektów sakralnych na terenie wspomnianych diecezji. Śmierć abp. Nikołaja 20 grudnia 1915 r. oraz zajęcie terytorium diecezji warszawskiej i chełmsko-lubelskiej przez wojska państw centralnych spowodowały, że Synod nie obsadził katedry w Warszawie. Czasowe pełnienie obowiązków biskupa warszawskiego dopiero w kwietniu 1917 r. powierzono władcy Joasafowi (Kallistowi), ale i ten musiał zrezygnować z tej godności w 1918 r. wobec braku realnych perspektyw na zarządzanie nielicznymi już na terenie diecezji warszawskiej parafiami prawosławnymi.

Odmierna sytuacja była na terenie diecezji wołyńskiej. Diecezją tą w latach 1914–1919 zarządzał abp Eulogiusz. Po wybuchu wojny abp Eulogiusz stanął w Żytomierzu na czele diecezjalnego komitetu niesienia pomocy potrzebującym w okresie wojennym. W wyniku jego starań powstały punkty sanitarne, szpitale i lazarety. W pierwszej fazie wojny po zajęciu Lwowa przez wojska rosyjskie do miasta wraz z duchowieństwem przybył abp Eulogiusz i rozpoczął nakłanianie grekokatolików do przystąpienia do prawosławia. Część proboszczów unickich zostało wywiezionych w głąb Rosji lub zmuszono ich do wyjazdu do Austrii. Na wakujące parafie unickie przybyło ponad 200 duchownych prawosławnych. 19 września 1914 r. aresztowany został metropolita unicki Andrzej Szeptycki, którego osadzono w monasterze w Suzdalu. Metropolita Szeptycki przebywał tam do rewolucji 1917 roku.⁴⁰ Zakończenie akcji „nawracania” unitów nastąpiło w czerwcu 1915 r. po wkroczeniu wojsk niemieckich do Galicji i zajęciu Lwowa z częścią Wołynia. W odwecie za sprzyjanie Rosjanom około 300 duchownych unickich zostało aresztowanych przez władze austriackie⁴¹.

Abp Eulogiusz kierował wówczas akcją ewakuacyjną, w której wyniku w głąb Rosji z terenu diecezji wołyńskiej wywiezione zostało duchowieństwo prawosławne i ruchomy majątek cerkiewny. Biblioteka, archiwum, utensylia cerkiewne i relikwie świętych Ławry Poczajowskiej trafiły do Charkowa. Po ponowny zajęciu Wołynia przez wojska rosyjskie w kwietniu 1916 r. abp Eulogiusz polecił podległemu mu duchowieństwu powrót do swych parafii. Nie wszystkie świątynie nadawały się do użytku. W powiatach łuckim, dubińskim i krzemienieckim jedynie 57 cerkwi było w dobrym stanie. Większość świątyń zostało zrujnowanych (13), uszkodzonych (41), ograbionych (14) i

⁴⁰ N. Połońska-Wasilenko, *Istorija Ukrainy*, t. II, Kyjiw 1992, s. 445; S. Żyłuk, *Rosyjska Cerkwa na Wołyni*, s. 127-128.

⁴¹ T. Śliwa, *Kościół grekokatolicki...*, s. 649.

sprofanowanych (75)⁴². W tej sytuacji ordynariusz diecezji wołyńskiej podjął szereg działań zmierzających do przywrócenia życia parafialnego. Biskupi wikariusze diecezji wołyńskiej przeprowadzili wizytacje parafii, szkół i klasztorów oraz odnowili działalność misyjną⁴³. W latach 1916–1917 abp. Eulogiuszowi udało się dokonać odrodzenia całej struktury diecezjalnej i dostosować jej funkcjonowanie do warunków wojennych. Trwałości tej struktury nie zniszczyły działania zbrojne, wybuch rewolucji bolszewickiej i znalezienie się eparchii w nowych warunkach prawno-państwowych w 1918 roku.

Ważną rolę w okresie I wojny światowej odgrywał biskup krzemieniecki Dionizy (Waledyński). Władyka od 1914 r. prowadził szeroką akcję charytatywną, organizował pomoc rannym i rodzinom rezerwistów. Jako jeden z nielicznych hierarchów prawosławnych władyka Dionizy nie opuścił swojej katedry. Biskup pozostawał w Krzemieńcu do 1918 r., prowadząc działalność duszpasterską, zwłaszcza w środowisku żołnierzy wyznania prawosławnego⁴⁴.

W przededniu zakończenia I wojny światowej na terytorium tak zwanego Kraju Przywiślańskiego i Północno-Zachodniego pozostało tylko 10 duchownych oraz dwóch biskupów – władyka wileński Tichon (Bielawin), późniejszy patriarcha moskiewski, i władyka krzemieniecki Dionizy, późniejszy metropolita warszawski. W 1917 r. do Grodna powrócił wikary eparchii grodzieńskiej, biskup białostocki Włodzimierz (Tichonicki). Biskup wileński Tichon udał się w 1917 r. do Moskwy na sobór Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego. W drodze do Moskwy towarzyszył mu władyka białostocki⁴⁵. Możliwość reewakuacji od 1918 r. i prześladowanie Kościoła po wybuchu rewolucji bolszewickiej w Rosji spowodowały masowy powrót ludności prawosławnej i duchownych do opuszczonych parafii. Powstanie II Rzeczypospolitej i obalenie caratu spowodowały, że Kościół prawosławny znalazł się w zupełnie nowej sytuacji społeczno-politycznej.

*

Na przełomie XIX i XX wieku doszło do odrodzenia życia religijnego w Rosji i wzrostu znaczenia Kościoła prawosławnego w życiu publicznym. Rozwój myśli teologicznej nastąpił za sprawą upowszechnienia się nauczania św. Tichona Zadońskiego (1724–1783), biskupa woroneskiego. Jego poglądy oparte na fundamencie Ewangelii i dzieł Ojców Kościoła spopularyzowały przekonanie o powszechnym zbawieniu rodzaju ludzkiego. Dzięki nauczaniu św. Tichona w XIX wieku pojawiły się nowe ośrodki zakonne o charakterze kontemplacyjnym i modlitewnym. W Rosji popularna stawała się instytucja „starczestwa”, mnichów o głębokiej mądrości i wiedzy. Odnowę życia zakonnego zapoczątkował żyjący w XVIII wieku mnich Paisjusz Wielickowski (1722–1794). Jemu też przypisuje się odrodzenie życia intelektualnego w klasztorach i upowszechnienie tekstów nauczania świętych ojców. Praca Paisjusza Wielickowskiego *Dobrotolubije*, będąca zbiorem wyjątków pism ojców Cerkwi greckiej, stanowi do dziś podstawowy podręcznik do poznania zasad życia chrześcijanina.

⁴² I. Antonowicz, *Strasznyje cyfry*, „Wołyńskie Jeparchialnyje Wiedomosti” 1916, nr 9, s. 97.

⁴³ S. Żyłuk, *Rosyjska Cerkwa na Wołyni*, s. 129; A. Mironowicz, *Kościół prawosławny na ziemiach polskich w latach 1795–1918*, s. 267–268.

⁴⁴ *Świątynie prawosławne w Polsce*, Warszawa 1933, s. 13.

⁴⁵ A. K. Switcz, *Prawosławna Cerkow' w Polsce i jej awtokiefalija*, w: *Prawosławna Cerkow' na Ukrainie i w Polsce w XX stuleciu 1917–1950 gg.*, Moskwa 1997, s. 92; A. Mironowicz, *Kościół prawosławny na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, s. 60.

Poglądy charyzmatycznych starców, obdarzonych szczególnymi zdolnościami przewidywania (uczniowie św. Paisjusza Wielickowskiego, św. Serafina Sarowskiego, mniś z pustelni Optino), wpływały na elity społeczeństwa rosyjskiego. Św. Serafin (1759–1833) głosił radosne przesłanie zmartwychwstania Chrystusa. Odwiedzających jego pustelnię koło Sarowa witał słowami: „Radujmy się, Chrystus zmartwychwstał”. Do pustelni Optino po poradę przybywali filozofowie i pisarze: Mikołaj Gogol (1809–1852), Fiodor Dostojewski (1821–1911), Włodzimierz Sołowjow (1853–1900), Lew Tołstoj (1828–1911)⁴⁶. Twórczość wymienionych pisarzy była przesiąknięta etyką i filozofią chrześcijańską. Paweł Floreński i Sergiusz Bułhakow odkrywali w Cerkwi wszechświat i miłość Boga do człowieka. Na postawę elit petersburskich wpływ miała pochodząca z rodu arystokratycznego Ksenia, która poprzez pracę fizyczną i modlitwę uzyskiwała moc uzdrawiania⁴⁷.

Pod wpływem zmian w Cerkwi również życie monastyczne w granicach Imperium Rosyjskiego w latach 1795–1918 ulegało ewolucji. Po okresie zamykania ośrodków klasztornych i sekularyzacji ich dóbr ziemskich, prowadzonych w latach panowania Katarzyny II (1763–1796), jej następcy Paweł I (1796–1801) wydał ukaz zabezpieczający materialnie pozostałe monastera. Na jego podstawie klasztory otrzymały uposażenie ziemskie w wysokości 30 dziesięcin oraz wsparcie finansowe ze strony państwa. Ponowne ograniczenie liczby monasterów nastąpiło za panowania Aleksandra I. Zlikwidowano wówczas wiele ośrodków, głównie w zachodnich guberniach Imperium, w tym znane klasztory podlaskie (w Bielsku, Drohiczynie i Zabłudowie) i chełmskie (w Mielcach, Stołpiu, Werchratach). Powodem zamykania było ich ubóstwo materialne i niewielka liczba mnichów. Wiele ze zlikwidowanych monasterów w XVII i XVIII wieku było ostoją prawosławia. Przy zamykaniu klasztorów nie liczone się z tradycją historyczną ani rolą, jaką one pełniły w życiu społeczności prawosławnej w Rzeczypospolitej⁴⁸. W konsekwencji liczba klasztorów w Cesarstwie Rosyjskim zmniejszyła się z 1 201 w 1701 r. do 476 w 1825 roku.

Po latach likwidacji nastąpił powolny proces reaktywowania byłych wielkich monasterów. W 1840 r. liczba monasterów wzrosła do 547, zaś przebywało w nich 8 361 mnichów i 6 870 mniszek⁴⁹. Do Kościoła prawosławnego powróciły wówczas znane ośrodki życia monastycznego: Ławry Poczajowska, Żyrowicka i Supraska. Reaktywowanych zostało kilka monasterów wileńskich, poleskich i wołyńskich. Zjawiska tego nie należy utożsamiać wyłącznie z przejściem przez Rosyjski Kościół Prawosławny unickich klasztorów bazylikańskich na Białorusi. Po 1840 r. zmieniła się polityka wyznaniowa władz carskich i Świętobliwego Synodu. W rezultacie tej polityki w wielu miejscowościach reaktywowano prawosławne ośrodki zakonne. W licznych publikacjach cerkiewnych ukazano rolę tych klasztorów w dziejach Kościoła. Zmieniła się sytuacja materialna monasterów. W 1842 r. Mikołaj I zwiększył wielkość uposażenia ziemskiego klasztorów do 300 dziesięcin.

⁴⁶ *Optina Pustyni*, w: *Prawosławnyje swiatyni*, Moskwa 2003, s. 8-12, 302-308.

⁴⁷ *Czasownia blażennoj Ksienii Pietierburgskoj*, w: *Prawosławnyje swiatyni*, s. 44-48.

⁴⁸ Szerzej por.: I. K. Smolicz, *Ruskoje monaszestwo 988–1917*, Moskwa 1999, s. 280-321; A. Mironowicz, *Monastery prawosławne na terenie diecezji chełmsko-bielskiej*, w: *Zakony i klasztory w Europie Środkowo-Wschodniej. X-XX wiek*, red. H. Gapski, J. Kłoczowski, Lublin 1999, s. 337-364; tenże, *Życie monastyczne na Podlasiu*, Białystok 1998; tenże, *Życie monastyczne w dawnej Rzeczypospolitej*, w: *Życie monastyczne w Rzeczypospolitej*, pod red. A. Mironowicza, U. Pawluczuk i P. Chomika, Białystok 2001, s. 27-53; M. Wawrik, *Narys rozwytku i stanu Wasylijanśkoho Czina XVII-XX st. st.*, „Analecta Ordinis S. Basili Magni”, seria II, vol. X, Romae 1979.

⁴⁹ I. K. Smolicz, *Ruskoje monaszestwo...*, s. 291, 563.

Rozwój życia monastycznego nastąpił za panowania Aleksandra II i Mikołaja II (1894–1917). Car Aleksander II w 1861 r. polecił udzielić wsparcia finansowego z państwowej kasy monasterom etatowym. Za rządów Mikołaja II nastąpiła klasyfikacja istniejących ośrodków zakonnych. Monastera zostały podzielone według liczby przebywających w nich mnichów i mniszek. Monasterami I klasy zostały klasztory, które liczyły co najmniej 33 zakonników; II klasy – 17, a III klasy – 12. W przypadku klasztorów żeńskich monasterami I klasy były ośrodki z 52 mniszkami. Klasztory żeńskie II i III klasy miały liczyć ponad 17 mniszek. Klasyfikacji nie podlegały ławry i skity klasztorne. Pozostałe klasztory nie posiadające wymaganej liczby zakonników miały status ośrodków pozaetatowych⁵⁰.

Nowym zjawiskiem w życiu monastycznym w zachodnich diecezjach Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego na przełomie XIX i XX wieku było pojawienie się kilku ośrodków zakonnych o charakterze niekontemplacyjnym. Klasztory te były otwarte wobec społeczeństwa. Monastera tego typu powstały przeważnie w budynkach klasztorów katolickich. Nowe ośrodki były sponsorowane przez elity ówczesnego społeczeństwa rosyjskiego i miały za zadanie wzmocnić pozycję Kościoła prawosławnego i państwa carów na zachodnich rubieżach Imperium. Służyły temu instytucje przyklasztorne i uroczyste obchody jubileuszy: 300-lecia panowania dynastii Romanowych (1913), 100-lecia włączenia Białorusi i Ukrainy do Imperium (1895), 50-lecia likwidacji unii na Białorusi (1889) czy 10-lecia ustanowienia diecezji grodzieńskiej (1910).

W granicach całego Imperium Rosyjskiego, według danych Świętobliwego Synodu, w 1914 r. w 550 monasterach męskich przebywało 11 845 mnichów i 9 485 nowicjuszy, a w 475 monasterach żeńskich żyły 70 283 mniszki, w tym 56 026 pozostających w nowicjacie⁵¹. Inicjatorką powstania wielu nowych ośrodków klasztornych była żona cara Mikołaja II, Aleksandra Fiodorówna. Pomimo powstania w zachodnich diecezjach Imperium nowych monasterów, liczba prawosławnych ośrodków zakonnych nie była duża. Na terenie diecezji chełmsko-warszawskiej znajdował się męski monaster św. Onufrego w Jabłecznej, założony jeszcze w latach 1497–1498, i pięć monasterów żeńskich: Narodzenia NMP w Leśnej, założony w 1884 r. jako wspólnota i przemianowany na monaster w 1889 roku; Chrystusa Zbawiciela w Wirowie, ustanowiony początkowo jako filia monasteru w Leśnej w 1894 r. i przekształcony w samodzielny ośrodek w 1898 roku; skit Zwiastowania NMP koło Turkowic w guberni lubelskiej powstały w 1903 roku; klasztor św. Antoniego Pieczerskiego w Radocznicach powstały w 1882 r. jako męski, a następnie przejęty w 1898 r. przez zakonnice monasteru w Leśnej. Filia klasztoru leśniańskiego od 1901 r. została przekształcona w samodzielny monaster. Oprócz wymienionych ośrodków zakonnych funkcjonowały monastera: Przemienienia Pańskiego w Teolinie, powstały w 1894 roku; Opieki Matki Bożej (Pokrowski) w Turkowicach, założony w 1903 r. jako filia monasteru radocznickiego. Monaster w Turkowicach w 1912 r. po ustanowieniu diecezji chełmsko-lubelskiej uzyskał status samodzielnego ośrodka zakonnego⁵².

⁵⁰ Tamże, s. 287-288; *Prawosławnyje monastyri Bielarusi*, Minsk 2003, s. 194.

⁵¹ I. K. Smolicz, *Ruskoje monaszestwo...*, s. 563; B. Kumor, *Historia Kościoła*, t. VII, s. 444.

⁵² *Prawosławnyja Russkija Obiteli*, Sankt-Pietierburg 1913, s. 603-604; *K istorii prawosławnogo żeńskiego monaszestwa na Cholmszczynie i Podlaszji*, „Prawosławnyj Kalendar”, Warszawa 1966, s. 92-97; A. Z., *Lesnianskij, żeński Bogorodicznyj monastyr*, Lublin 1899, s. 70-92; S. Lubariskij, *Turko-*

O wiele więcej monasterów znajdowało się na terenie diecezji wołyńskiej. Do 1915 r. funkcjonowało tam 11 monasterów męskich i 6 żeńskich. Największym klasztorem pod względem liczby zakonników i dochodów na terenie diecezji wołyńskiej była Ławra Poczajowska, która powróciła do prawosławia z unii w 1831 roku. Ławra ta w 1909 r. miała ponad 377 tysięcy rubli dochodu⁵³. Pozostałe monastery męskie znajdowały się w: Dermaniu (Św. Trójcy), Dubnie (Podniesienia św. Krzyża), Zahajcach (św. Jana), Zahorcach (Narodzenia NMP), Krzemieńcu (Objawienia Pańskiego), Mielcach (św. Mikołaja), Włodzimierzu Wołyńskim (Narodzenia Chrystusa), Żytomierzu (Objawienia Pańskiego), Tryhorach (Przemienienia Pańskiego) i Słobódce Polnej. Monastery żeńskie były w Zimnem (Przemienienia Pańskiego), Horodyszczu (Narodzenia NMP), Dubnie (św. Mikołaja), Lubarze (św. Jerzego) i Owruczu (św. Bazylego). Odnowienie działalności klasztornej w ramach Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego nastąpiło w kilku przypadkach w końcu XIX lub na początku XX wieku (w Żytomierzu w 1898 roku; Zimnem – 1893; Słobódce Polnej – 1911, Dubnie – 1909; Owruczu – 1910). Monastery powstawały również z przekształcenia żeńskich domów zakonnych w samodzielne ośrodki. Na przykład, żeński monaster w Owruczu powstał w 1910 r. w oparciu o domy zakonne, przygotowujące ludzi świeckich do życia mniszego. Obok monasterów i domów zakonnych funkcjonowały skity klasztorne. Skit pw. Św. Ducha istniał przy Ławrze Poczajowskiej, św. Jerzego – na „Kozackich Mogiłach”, przy domu arcybiskupim w Żytomierzu. Na terenie diecezji wołyńskiej występowały filie klasztorne, czyli tak zwane „podworia”. „Podworia” klasztorne znajdowały się między innymi przy stacji kolejowej w miejscowości Rudnia Poczajów, bractwie św. św. Cyryla i Metodego w Ostrogu, domu arcybiskupim w Żytomierzu, we wsi Krzyże znajdującej się na terenie powiatu krzemienieckiego, w Kowlu i Petersburgu⁵⁴.

W diecezji litewskiej znajdowały się trzy monastery męskie: Św. Ducha i Św. Trójcy w Wilnie i Opieki Matki Bożej w Boruniu oraz dwa żeńskie: Marii Magdaleny w Wilnie i Narodzenia NMP w Berezweczu. Wszystkie te ośrodki miały długą tradycję życia monastycznego. Z kolei na terenie eparchii grodzieńskiej znajdowały się trzy klasztory męskie: Zwiastowania NMP w Supraślu, Zaśnięcia NMP w Żyrowicach i św. św. Borysa i Gleba w Grodnie oraz żeński Narodzenia NMP w Grodnie przeniesiony w 1901 r. do budynków klasztoru dominikanów w Krasnymstoku (Różanymstoku). Ten ostatni w 1905 r. założył swoją filię klasztorną pod wezwaniem św. Barbary w Drohiczynie. W Pińsku, należącym wówczas do eparchii mińskiej, najbardziej znanym ośrodkiem pozostawał monaster Przemienienia Pańskiego⁵⁵.

wickij monastyr, Warszawa 1930, s. 4; A. Mironowicz, *Monastery prawosławne na terenie diecezji chełmsko-bełskiej*, s. 357-364.

⁵³ S. Żyłuk, *Rosyjska Cerkwa na Wołyni*, s. 20; O XIX-wiecznych dziejach Ławry Poczajowskiej por.: T. Teodorowicz, *Poczajewskaja Uspienskaja Ławra i jeja swiatyni*, Warszawa 1930; Metropolita Ilarion, *Swiataja Poczajewskaja Ławra*, Winnipeg 1961; W. Zielinskij, *Oczerki po istorii Poczajewskoj Ławry*, Poczajewskaja Ławra 2000; U. Pawluczuk, *Ośrodki monastyczne w XIX wieku na terenie Rzeczypospolitej*, w: *Pokazanie Cerkwie prawdziwej. Studia nad dziejami i kulturą Kościoła prawosławnego w Rzeczypospolitej*, pod red. P. Chomika, Białystok 2004, s. 150-165.

⁵⁴ S. Żyłuk, *Rosyjska Cerkwa na Wołyni*, s. 18-19, 165; A. Mironowicz, *Życie monastyczne w dawnej Rzeczypospolitej*, w: *Życie monastyczne w Rzeczypospolitej*, s. 27-53; Archijepyskop Warfołomij, *Mileckij Swiato-Mikołajiwskij monastyr*, Riwne 2003, s. 23-31.

⁵⁵ *Prawoslawnyja Russkija Obiteli*, Sankt-Pietierburg 1913, s. 566, 603-633; Taisija, *Russkoje Prawosławnoje ženskoje monaszestwo XVIII-XX wieka*, Dżordanwill 1985, s. 186-194; A. Mironowicz, *Mo-*

Ośrodki zakonne odgrywały ważną rolę w systemie oświatowym i działalności charytatywnej Kościoła prawosławnego. Szkoły przyklasztorne – „gramoty”, cerkiewno-parafialne, jedno- i dwuklasowe – obejmowały systemem edukacyjnym znaczną część młodzieży nie tylko wyznania prawosławnego. Rozbudowany program nauk przyrodniczych i technicznych wskazuje, że szkoły w końcu XIX wieku nie miały wyłącznie wychowywać w duchu ideologii państwa rosyjskiego, ale dostarczały również wiedzy praktycznej. Szczególną rolę w tym zakresie odegrało seminarium nauczycielskie w Krasnymstoku i Leśnej. W tej ostatniej miejscowości mniszki założyły nawet szkołę gospodarstwa wiejskiego. Program nauczania dawał młodzieży szansę poznania zawodu i zdobycia podstawowej edukacji ogólnej. Monasterium powstałe na przełomie XIX i XX w. charakteryzowały się szeroką działalnością charytatywną i gospodarczą. Przy wielu z nich zakładano szpitale, przytułki, sierocińce, ambulatoria, apteki, ośrodki pomocy medycznej, uczono higieny. Działalność gospodarcza monasterów polegała na zakładaniu warsztatów rzemieślniczych, młynów, kaszarni, gospodarstw rolnych, prowadzeniu gospodarstw rybnych, pasiek, ogrodów botanicznych. Gospodarka klasztorna była wzorem dla okolicznej ludności i przyczyniła się do rozwoju ekonomicznego regionu. Otwarcie monasterów na społeczeństwo i ich działalność gospodarczo-oświatowa podniosły ich prestiż wśród wiernych.

*

W pierwszym okresie na dawnych ziemiach polskich Świętobliwy Synod Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego nie wyraził zgody na funkcjonowanie bractw cerkiewnych w takim charakterze, w jakim działały one przed 1795 rokiem. Udział elementu świeckiego w życiu cerkiewnym na poziomie parafialnym traktowano jako zjawisko obce prawosławiu. Jedyłą osobą odpowiedzialną za funkcjonowanie parafii był jej proboszcz. Władze państwowe, które poprzez oberprokuratora Świętobliwego Synodu wywierały istotny wpływ na funkcjonowanie całego Kościoła, z niechęcią patrzyły na oddolne inicjatywy ludności świeckiej, traktując je jako zachodnie i nie występujące w rosyjskiej tradycji religijnej. Nie oznacza to, że przy parafiach nie działały osoby świeckie. Zaangażowanie świeckich, zwłaszcza we wsparciu materialnym parafii, było duże, ale nie miało one nic wspólnego z dawnymi bractwami cerkiewnymi⁵⁶.

Trzeba zaznaczyć, że bractwa cerkiewne funkcjonowały przy parafiach unickich. Metropolita unicki, biskup brzeski Ignacy Jozafat Bułhak, 9 marca 1828 r. określił zasady działalności bractw. Według tego zalecenia, członkowie powinni dobrze znać modlitwy i kanony wiary, ażeby prowadzić działalność misyjną. Przyjęcie do bractwa mogło nastąpić za aprobatą miejscowego duchownego i przy rekomendacji dwóch członków organizacji cerkiewnej. Pozostałe punkty dotyczyły bezwzględного posłuszeństwa członków władzom kościelnym i wypełniania przez nich obowiązków religijnych. Zalecenia metropolity unickiego dotyczyły zasad działalności charytatywnej, oświatowej i organizacji życia wewnętrznego bractwa. Cechą charakterystyczną bractw cerkiewnych

nastery prawosławne na terenie diecezji chełmsko-belskiej, s. 358; tenże, *Jozafat Dubieniecki. Historia cudownego obrazu żyrowickiego*, „Zeszyty Naukowe KUL”, R. XXXIV, nr 1-2 (133-134), Lublin 1994, s. 213-232; G. Sosna, A. Troc-Sosna, *Monografia żeńskiego monasterium Narodzenia Przenajświętszej Bogarodzicy*, Białystok 2003, s. 29-62.

⁵⁶ O bractwach w dawnej Rzeczypospolitej por. A. Mironowicz, *Bractwa cerkiewne w Rzeczypospolitej*, s. 9-137; tenże, *Kościół prawosławny w dziejach dawnej Rzeczypospolitej*, s. 43-45.

było ich podporządkowanie duchowieństwu i precyzyjne określenie powinności wobec Kościoła greckokatolickiego⁵⁷.

Istotne zmiany w postawie hierarchii cerkiewnej wobec instytucji bractw nastąpiły po likwidacji unii na ziemiach białoruskich i litewskich oraz po zdławieniu powstania styczniowego. Władze carskie uświadomiły sobie potrzebę wykorzystania świeckich do wsparcia struktur organizacyjnych Kościoła prawosławnego na wyznaniowo mieszanych terenach. Na wniosek Komitetu Ministrów i oberprokuratora Świątobliwego Synodu 8 maja 1864 r. car wydał ukaz w sprawie powołania bractw cerkiewnych. W świetle tego ukazu miały się one składać z osób wyznania prawosławnego różnego stanu i pozycji społecznej. Zadaniem bractw miała być pomoc Kościołowi prawosławnemu w obronie przed innowiercami, wsparcie finansowe parafii, prowadzenie działalności charytatywnej i oświatowej. Bractwa miały powstać przy cerkwiach i monasterach po uzyskaniu błogosławieństwa miejscowego biskupa. Każde z nich musiało mieć swój status i mogło prowadzić działalność zgodnie z jego postanowieniami. Przy opracowywaniu statutu mogły być wykorzystane występujące niegdyś nazwy, prawa i miejscowe zwyczaje. W statucie mogły zostać uszczegółowione cele bractwa, obowiązki jego członków, porządek ich wykonywania. Zadania i cele nie powinny nakładać obowiązków na władze państwowe. Osoby pragnące założyć lub reaktywować bractwo powinny zwrócić się z prośbą do diecezjalnego biskupa i przedstawić projekt statutu. Biskup, jeżeli uznał za stosowne, informował gubernatora o projekcie statutu, a następnie go zatwierdzał. Ukaz nie zezwalał na jakiegokolwiek odstępstwa od zatwierdzonych dla bractw zasad i statutów⁵⁸. Jeszcze przed ukazaniem się ukazu z 25 października 1863 r. powstał projekt statutu bractwa św. Eliasza przy cerkwi w Wielkorycie w powiecie brzeskim. Statut ów nawiązywał tutaj do statutów bractw w dawnej Rzeczypospolitej.

Przyjrzyjmy się bliżej statutowi owego bractwa, który odwoływał się do tradycji istniejących bractw mińskich. Już w punkcie pierwszym stwierdzono, że bractwo zgodnie z tradycją powinno występować pod takim samym wezwaniem, jakie ma cerkiew parafialna – św. Eliasza. Proboszcz parafii miał być duchownym opiekunem i z tego powodu powinien uczestniczyć w jego zebraniach. Pracami mieli kierować czterej starsi, wybrani spośród najbardziej szanowanych osób. Najstarszy ze starszyny miał zarządzać sprawami organizacji, dochodami i wydatkami. Drugi ze starszyny, nazwany klucznikiem, trzymał klucz od skarbcza. Dwaj pozostali uczestniczyli w podejmowaniu decyzji w sprawach bieżących i kontrolowali działalność finansową. Starszych bractwa wybierano corocznie na zebraniach ogólnych, na których podejmowano istotne decyzje w sprawach wykraczających poza uprawnienia starszyny. Coroczne zjazdy członków, na których przyjmowano sprawozdanie z działalności starszych bractwa i wybierano nowe władze odbywały się w niedzielę św. Tomasza lub na trzeci dzień Zmartwychwstania Pańskiego.

Głównym jego zadaniem było dbanie o stan materialny świątyni parafialnej oraz wspieranie finansowe szkoły i szpitala. Statut zakazywał jednakże wydatkowania wszystkich pieniędzy brackich. Gdyby bractwo w pełni utrzymywało szkołę lub szpital, to wówczas ponosiłoby za nie pełną odpowiedzialność. W takim wypadku opłaty za naukę dzieci w szkole

⁵⁷ „Grodnienskije Jeparchialnyje Wiedomosti”, R. X, nr 8-9, Grodno 1910, s. 157-161.

⁵⁸ *Pełny zbiór praw Cesarstwa Rosyjskiego*, t. XXXIX, Petersburg 1864, poz. 40 863; „Grodnienskije Jeparchialnyje Wiedomosti”, R. X, nr 3, Grodno 1910, s. 44-46.

miały trafiać do kasy bractwa. Rola duchownego została ograniczona do funkcji opiekuna duchowego. Osoby łamiące statut i postępujące niemoralnie były napominane przez starszych lub duchownego, a jeżeli takie działania nie przynosiły rezultatu, były usuwane z organizacji. Członkowie zobowiązani byli uczestniczyć w zebraniach i uroczystościach. Osoby nie biorące udziału w życiu bractwa bez usprawiedliwienia były karane finansowo lub usuwane z jego składu. Podobne działania podejmowane były wobec tych osób, które nie wykonywały należnych obowiązków, nie uczestniczyły we wspólnych nabożeństwach za zdrowie żyjących członków i za dusze zmarłych. Nabożeństwa za zdrowie żyjących członków odbywały się w dzień święta parafialnego i w rocznicę założenia organizacji. Nabożeństwo za zmarłych odbywało się w sobotę św. Dymitra i na „prowody” – czyli na trzeci dzień Zmartwychwstania Chrystusa.

Wpłaty na rzecz bractwa mogły dokonywać osoby, które nie były jego członkami. W dniu święta parafialnego i na inne ważne święta, zgodnie ze starym zwyczajem, bractwo syciło miód i częstowało nim parafian. Duchowny i starosta cerkiewny mogli należeć do bractwa na takich samych prawach, jak i pozostali członkowie. Z kasy można było udzielić bezprocentowej pożyczki członkom za poręczeniem innych braci. Pożyczki udzielano tylko tym członkom, którzy byli właścicielami posesji ziemskich. Pieniądze nie mogły być wykorzystane na cele prywatne⁵⁹. Statut bractwa św. Eliasza został zatwierdzony przez arcybiskupa mińskiego Michała. Zapisy nie były czymś oryginalnym, ponieważ były wzorowane na statutach bractw z czasów dawnej Rzeczypospolitej i stanowiły kontynuację wschodniej tradycji udziału świeckich w życiu Cerkwi⁶⁰.

W 1864 r. przez Świętobliwy Synod zostały wydane prawa, określające zasady powoływania rad parafialnych na terenie guberni wileńskiej, grodzieńskiej, kowieńskiej, mińskiej, witebskiej i mohylewskiej. W radach parafialnych powinni być znaleźć się najlepsi prawosławni parafianie, duchowny i starosta cerkiewny, miejscowy starosta ziemski i nauczyciel⁶¹. Według ustawy Świętobliwego Synodu, rady parafialne z takim znaczącym udziałem świeckich miały zostać zorganizowane jedynie na zachodnich terenach Imperium Rosyjskiego, na ziemiach należących uprzednio do Rzeczypospolitej. Rady parafialne miały nawiązywać do działalności bractw cerkiewnych.

Momentem przełomowym w rozwoju zrzeszeń cerkiewnych w XIX wieku było powstanie dwóch wielkich bractw w Wilnie i Kownie. Inicjatywa powstania bractwa św. Ducha w Wilnie pojawiła się jeszcze w 1863 r. i nawiązywała do podobnej organizacji powstałej w XVI wieku. Dopiero po ukazaniu się przepisów z 30 lipca 1865 r. generał-gubernator w Wilnie wydał zgodę na powstanie tego typu zrzeszenia świeckich wyznania prawosławnego. Statut bractwa wileńskiego 3 sierpnia 1865 r. zatwierdził metropolita wileński i litewski Józef. Oficjalne powołanie bractwa wileńskiego nastąpiło 6 sierpnia 1865 roku. Po uroczystej liturgii celebrowanej przez biskupa kowieńskiego Aleksandra w siedzibie generała-gubernatora odbyło się spotkanie 217 członków. W czasie zebrania archimandryta monasteru Św. Trójcy i rektor seminarium w Wilnie Józef przedstawił dzieje bractwa wileńskiego Św. Ducha w XVI–XVIII wieku oraz oryginalny przywilej z 1588 r. nadany mu przez patriarchę konstantynopolitańskiego Jeremiasza II⁶².

⁵⁹ „Grodienskije Jeparchialnyje Wiedomosti”, R. X, nr 3, Grodno 1910, s. 48-58.

⁶⁰ A. Mironowicz, *Bractwa cerkiewne w Rzeczypospolitej*, s. 145-147.

⁶¹ „Litowskije Jeparchialnyje Wiedomosti”, nr 14, Wilno 1864, s. 495.

⁶² Tamże, s. 564-572.

Statut nawiązywał do statutu takiej samej organizacji istniejącej przy monasterze Św. Ducha w Wilnie w 1609 r. Celem bractwa było służenie Cerkwi na terenie ziem zachodnich należących do Rosji. Bractwa miały się troszczyć o utrzymanie świątyń, pomagać osobom przyjmującym prawosławie, dbać o stan materialny szkół i wyposażenie ich w księgi rosyjskie i słowiańskie, organizowanie bibliotek szkolnych i zaopatrzenie ich w księgi broniące wiernych przed „polską propagandą” oraz zabiegać o wydawanie ksiąg duchem odpowiadających wyznaniu prawosławnemu. Członkami mogły zostać osoby jedynie wyznania prawosławnego. Każdy powinien był wnieść do kasy organizacji co najmniej 10 rubli rocznie. Bractwo posiadało członków honorowych, którzy wspierali jego działalność. Kierowała nim dwunastoosobowa rada, na której czele stał wybierany przewodniczący. Rada wybierała innych funkcyjnych członków i zbierała się co najmniej raz w miesiącu.

Dochody bractwa stanowiły składki członków i ofiary innych osób. Dochody i wydatki były ściśle rejestrowane i zatwierdzane przez radę. Statut określał sposób przechowywania pieniędzy i kompetencje funkcyjnych członków rady. Do bractwa w cerkwi Św. Ducha miały należeć ikona męczenników wileńskich Antoniego, Jana i Eustachego, kaseta do wrzucania ofiar i chorągwie⁶³.

Podobny statut posiadało bractwo św. Mikołaja w Kownie powstałe 6 grudnia 1864 roku. W preambule statutu, zatwierdzonego przez metropolitę litewskiego Józefa i biskupa kowieńskiego Aleksandra, znalazło się interesujące sformułowanie, że nawiązuje ono do przekazywanej z pokolenia na pokolenie tradycji dawnych bractw. To na wniosek tej nielicznej, ale oddanej prawosławiu grupy wiernych doszło do powołania bractwa przy cerkwi św. Mikołaja w Kownie⁶⁴. Cechą charakterystyczną powstałych w latach 1864–1865 organizacji jest to, że w ich składzie znaleźli się przedstawiciele elit społeczeństwa rosyjskiego – książęta, wyżsi wojskowi, przedstawiciele administracji carskiej oraz hierarchii cerkiewnej. W odróżnieniu od dawnych bractw to nie mieszczaństwo, lecz elity społeczne reaktywowały pierwsze instytucje brackie po 1863 roku.

W listopadzie 1867 r. nastąpiło uroczyste wznowienie działalności słonimskiego, prawosławnego bractwa przy cerkwi Przemienienia Pańskiego. W zebraniu uczestniczyło 40 parafialnych duchownych z archimandrytą Mikołajem (Redutto), przełożonym monasteru w Żyrowicach. Do bractwa cerkiewnego zapisało się ponad 230 członków. Przewodniczącym został archimandryta Mikołaj, a wiceprzewodniczącym – profesor Mikołaj Izwiekow, znany badacz dziejów Cerkwi na Grodzieńszczyźnie⁶⁵.

W 1871 r. doszło do utworzenia zrzeszenia przy cerkwi Podniesienia św. Krzyża w Łucku. Jego statut został zatwierdzony przez biskupa wołyńskiego Agafangela w myśl przepisów z 1864 roku. Bractwo łuckie, podobnie jak bractwo św. św. Cyryla i Metodego w Ostrogu, za jeden z głównych celów stawiało sobie prowadzenie akcji wspierającej prawosławie i kulturę rosyjską na tamtym terenie. W punkcie piątym statutu z 1871 r. stwierdzono, że:

głównymi celami Bractwa są oczyszczenie prawosławia i uchronienie go od szkodliwych wpływów katolicyzmu i żydostwa, podniesienie i umocnienie ducha prawosławnego i rosyjskiej narodowości w kraju i w końcu troska o dobrobyt świątyń (...). Bractwo przyjmuje na siebie obowiązek uzyskania środków na otwarcie i uruchomienie w Łucku szkoły cerkiewnej dla biednych dzieci, nie mających możliwości na-

⁶³ Tamże, s. 567, 568, 595-603.

⁶⁴ Tamże, s. 44-50.

⁶⁵ Tamże, Wilno 1866, s. 978-979; „Grodienskiye Jeparchialnyje Wiedomosti”, nr 37, Grodno 1901, s. 302; A. Mironowicz, *Bractwa cerkiewne w Rzeczypospolitej*, s. 147-149.

uki w miejscowych zakładach, a w szczególności troszczenia się o wychowanie tych dzieci, które pochodzą z małżeństw mieszanych i co do których zachodzi obawa, że powrócą do herezji⁶⁶.

W statucie bractwa łuckiego i ostrońskiego zawarto jednoznaczne ograniczenia działalności do celów ściśle religijnych i dobroczynnych. Bractwom w myśl przepisów z 1864 r. zabroniono zajmowania się sprawami nie należącymi do wymienionych zadań.

Bractwo łuckie za pośrednictwem Synodu Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego wyjednało sobie specjalne carskie zezwolenie z 27 stycznia 1896 r. na nabywanie nieruchomości i ich zbywanie, pomimo że organizacja ta nie posiadała osobowości prawnej do handlu nieruchomościami⁶⁷. Bractwo łuckie w latach 1893–1894 liczyło 1 620 osób⁶⁸. Ważną rolę w odrodzeniu życia religijnego na Wołyniu odegrały zrzeczenia: św. Cyryla i Metodego w Ostrogu, Objawienia Pańskiego i św. Mikołaja w Krzemieńcu, św. Włodzimierza w Żytomierzu. Bractwa te nie przerwały działalności nawet podczas pierwszej wojny światowej i kontynuowały misję w II Rzeczypospolitej⁶⁹.

Na terenie diecezji chełmsko-warszawskiej centralne miejsce zajmowało bractwo w Chełmie, założone w 1879 r. przy katedralnym soborze Narodzenia NMP. W 1882 r. zostało ono objęte bezpośrednim patronatem imperatora Aleksandra III. Bractwo od początku swego istnienia liczyło 554 członków, a w latach 1902–1903 ich liczba wzrosła do 1 858. Wielkim osiągnięciem było wydawanie cerkiewnej literatury i rozpowszechnianie jej na terenie całej diecezji. Bractwo fundowało też stypendia dla biednej młodzieży uczącej się w Chełmskim Seminarium Duchownym. W 1882 r. powstało muzeum historyczno-archeologiczne, w którym znajdowały się liczne eksponaty sztuki cerkiewnej Rusi Chełmskiej.

Podobne znaczenie miało bractwo św. Mikołaja w Zamościu, powołane do życia w 1877 roku. Statut bractwa zamojskiego szczególnie naciskał na pomoc w przyłączeniu unitów do Cerkwi. Bractwo na początku swej działalności liczyło 392 członków. Zorganizowało ono sierociniec dla chłopców, pomagało finansowo chórom cerkiewnym i szkołom parafialnym, wspierało materialnie biednych. W 1888 r. zostało objęte patronatem wielkiego księcia Włodzimierza Aleksandrowicza.

W 1887 r. zostało utworzone bractwo przy soborze Św. Trójcy w Warszawie. Zajmowało się ono wychowywaniem dzieci z małżeństw wyznaniowo mieszanych i utrzymywaniem sierot wyznania prawosławnego. W latach 1888–1889 posiadało ono 870 członków, a w 1904 r. ich liczba wzrosła do 980. Istniały też bractwa parafialne, które nie odgrywały szerszego znaczenia w życiu diecezji, a jedynie parafii. W 1895 roku na terenie diecezji chełmsko-warszawskiej działało 319 bractw parafialnych⁷⁰.

W historii zrzeczeń cerkiewnych na terenie diecezji wileńskiej centralne miejsce zajmowało bractwo Św. Ducha w Wilnie. Ze sprawozdania z 26 marca 1900 r. wynika, że w skład wileńskiej organizacji wchodziło 345 członków, w tym 17 honorowych, 64 rzeczywistych, 264 członków-współpracowników. Honorowym członkiem był między innymi arcybiskup litewski i wileński Juwenaliusz. Bractwo prowadziło działalność na trzech płaszczyznach: cerkiewnej, religijno-oświatowej i charytatywno-misjonarskiej. Z

⁶⁶ Archiwum Akt Nowych w Warszawie (dalej: AAN), Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, 1234, k. 280.

⁶⁷ Tamże, k. 281.

⁶⁸ „Wołyńskie Jeparchialnyje Wiedomosti”, nr 33, 1899, s. 860.

⁶⁹ S. Żyłuk, *Rosyjska Cerkwa na Wołyni*, s. 59-70; A. Mironowicz, *Bractwa cerkiewne w Rzeczypospolitej*, s. 149-150.

⁷⁰ Por. „Chołmsko-Warszawskij Jeparchialnyj Wiestnik”, Warszawa 1887–1905.

jego inicjatywy w 1898 r. rozpoczęto budowę cerkwi poświęconej Matce Bożej i nowej szkoły religijnej. Działalność polegała na wsparciu materialnym biednych, zapewnieniu im tanich kwater, dostarczaniu artykułów spożywczych. Ważną formą działalności misyjnej była opieka duchowa i materialna nad osobami przyjmującymi prawosławie z judaizmu lub wyznań chrześcijańskich. Działalność oświatowa polegała na prowadzeniu szkół ludowych, zapewnieniu im niezbędnej literatury oraz na udzielaniu stypendium zdolnej młodzieży studiującej na wyższych uczelniach. Szczególne znaczenie miała szkoła psalmistów i chórzystów. Bractwo finansowało również liczne wydania książkowe o tematyce religijnej i historycznej, organizowało odczyty i konferencje naukowe⁷¹.

Istotną rolę w życiu Kościoła odgrywały organizacje na Grodzieńszczyźnie i Białostoczczyźnie. W Grodnie prawosławni mieszkańcy miasta utworzyli bractwo cerkiewne przy soborze św. Zofii w celu prowadzenia działalności religijno-oświatowej, dla wzmocnienia ducha prawosławia i narodowości ruskiej, służenia potrzebom prawosławnej cerkwi, podtrzymania właściwych postaw moralnych. Po zatwierdzeniu 19 lutego 1882 r. statutu przez arcybiskupa litewsko-wileńskiego Aleksandra, 14 marca 1882 r. odbyło się zebranie założycielskie pod przewodnictwem biskupa brzeskiego Abrama. W skład bractwa św. Zofii weszło 20 honorowych członków i 23 członków stałych składających z miejscowej elity. Spośród członków wyłoniono 12-osobową radę, która na swym posiedzeniu wybrała przewodniczącego, skarbnika i sekretarza⁷². Bractwo jeszcze w 1882 r. utworzyło szkołę początkową, koedukacyjną, której celem było przygotowanie uczniów do gimnazjum. Szkoły znajdowały się pod nadzorem miejscowego duchownego i dyrekcji szkół ludowych, która dostarczała podręczniki. W miarę pozyskiwania środków finansowych zwiększano liczbę szkół wiejskich⁷³.

Utworzono również bibliotekę z książkami o charakterze religijno-moralnym oraz sklep z ikonami i utensyliami cerkiewnymi. Druga biblioteka powstała przy soborze św. Zofii. W 1901 r. biblioteka liczyła ponad 200 książek i czasopism. Z biblioteki korzystali duchowni i osoby świeckie. W 1893 r. założono dom pracy twórczej⁷⁴, prowadzono również działalność wydawniczą⁷⁵. W 1909 r. bractwo grodzieńskie liczyło 328 członków, w tym 35 honorowych. Przedstawiciele rady uczestniczyli w zjazdach organizacji cerkiewnych w Wilnie, Kijowie i Połtawie⁷⁶. Bractwo zaapelowało także do właścicieli ziemskich wyznania prawosławnego o masowy udział w wyborze swych przedstawicieli z guberni grodzieńskiej do Dumy w 1910 roku. W specjalnym pośłaniu ostrzegało, że poprzednie wybory przyniosły sukces polskiemu ziemiaństwu wyznania katolickiego, co znacznie wypaczyło skład etniczny i narodowy ludności guberni grodzieńskiej. W opinii rady bractwa obrona prawosławia wiązała się z obroną tożsamości narodowej mieszkańców Grodzieńszczyzny⁷⁷.

Zrzeszenia cerkiewne powstawały również przy monasterach. W Supraślu w 1893 r. utworzone zostało bractwo Zwiastowania NMP w celu wzmocnienie ducha prawosławia wśród okolicznej ludności. 23 kwietnia 1893 r. arcybiskup Donat zatwierdził statut supraskiego bractwa Zwiastowania NMP, ułożony przez archimandrytę Mikołaja. Na początku

⁷¹ „Litowskije Jeparchialnyje Wiedomosti”, nr 27-28, Wilno 1900, s. 258-261.

⁷² Tamże, nr 4, Wilno 1883, s. 32.

⁷³ Tamże, s. 33; A. Mironowicz, *Bractwa cerkiewne w Rzeczypospolitej*, s. 150-152.

⁷⁴ „Grodnienskiye Jeparchialnyje Wiedomosti”, nr 6, Grodno 1903, s. 65.

⁷⁵ Tamże, nr 11, Grodno 1902, s. 105.

⁷⁶ Tamże, R. X, nr 24-25, Grodno 1910, s. 344-351; nr 28-29, s. 411-413.

⁷⁷ Tamże, R. X, nr 38, Grodno 1910, s. 491-498.

działalności obejmowało ono obszar parafii dojlidzkiej i wasilkowskiej, ale głównym zadaniem było wspomaganie i dbanie o stan materialny monasteru. Oficjalnie działalność rozpoczęło 6 czerwca 1893 roku z 68 członkami. W 1900 r. liczyło już 450 członków, w większości pochodzących z okolicznych miejscowości. Podczas uroczystych obchodów 400-lecia monasteru członkowie aktywnie uczestniczyli w przygotowaniu święta, między innymi podejmując obiadem przybyłych na jubileusz ponad 500 gości⁷⁸. Bractwo pomagało również przy organizowaniu nowego cmentarza w Supraślu i budowie cerkwi cmentarnej. Na budowę przeznaczono całość kapitału i postanowiono zaciągnąć kredyt. Finanse bractwa pozwoliły 22 kwietnia 1901 r. rozpocząć budowę. Wyświęcenie cerkwi pw. św. Jerzego nastąpiło 11 listopada 1901 roku⁷⁹.

W dniu Św. Trójcy w 1903 r. po uroczystej liturgii w monasterze krasnostockim odbyło się uroczyste zebranie założycielskie bractwa cerkiewnego. Władyka grodzieński i brzeski Joachim w otoczeniu znakomitych gości, w tym oberprokuratora Świętobliwego Synodu, oznajmił powstanie nowego bractwa i pobłogosławił jego działalność. Do bractwa wstąpiło wielu przedstawicieli duchowieństwa i świeckich z Podlasia i Grodzieńszczyzny⁸⁰.

Podobnie przy monasterze żyrowickim doszło do powołania bractwa cerkiewnego po 1863 r., ale nie posiadamy informacji o przejawach jego działalności. Ożywienie nastąpiło w 1872 r., kiedy ówczesny archimandryta monasteru żyrowickiego Mikołaj Redutto doprowadził do wciągnięcia do jego działalności arcybiskupa mińskiego i bobrujskiego Michała oraz wybitnych przedstawicieli administracji carskiej. Po śmierci archimandryty Mikołaja władze cerkiewne niechętnie patrzyły na działalność bractwa żyrowickiego przy cerkwi cmentarnej św. Jerzego i w 1893 r. doprowadziły do jego likwidacji⁸¹. W tym samym czasie tylko na terenie eparchii wołyńskiej funkcjonowało 29 bractw. Do 1913 r. liczba ta na terenie tej diecezji wzrosła do 44⁸². W sumie, w 1893 r., w zachodnich diecezjach Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego działalność prowadziło 159 bractw cerkiewnych⁸³.

Istotną rolę w rozwoju organizacji odegrał zjazd ich przedstawicieli w Wilnie w sierpniu 1909 roku. Na zjeździe przyjęto uchwałę, w której postulowano ustanowienie bractwa przy każdej parafii w zachodnich diecezjach Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego, opracowanie wzorcowego statutu, powołanie organizacji skupiającej wszystkie bractwa działające na terenie władcy do rozwiązywania problemów ogólnodiecezjalnych. Wybór bractwa o charakterze ogólnodiecezjalnym miał należeć do władz duchowych. W skład rady bractwa ogólnodiecezjalnego wejść mieli nie tylko członkowie starszyny wybranego do tej roli bractwa, ale również przedstawiciele innych bractw z danego biskupstwa. Ogniwami pośrednimi między bractwami ogólnodiecezjalnymi a parafialnymi miały być bractwa rejonowe. W parafiach, w których nie było rad parafialnych, ich rolę miały przejąć bractwa cerkiewne. Spotkaniami jednoczącymi zrzeszenia różnego typu ze wszystkich diecezji miały być okresowe zjazdy ich przedstawicieli. Zjazd wileński postulował, ażeby tego typu spotkania odbywały się raz do roku. Na zjazdach tych wszyscy delegaci posiadający równe prawa mieli doko-

⁷⁸ „Litowskije Jeparchialnyje Wiedomosti”, nr 25, Wilno 1900; „Grodnienskije Jeparchialnyje Wiedomosti”, nr 6, Grodno 1903, s. 65.

⁷⁹ „Grodnienskije Jeparchialnyje Wiedomosti”, nr 5, Grodno 1902, s. 44.

⁸⁰ Tamże, nr 22, Grodno 1903, s. 239; A. Mironowicz, *Bractwa cerkiewne w Rzeczypospolitej*, s. 153-154.

⁸¹ „Litowskije Jeparchialnyje Wiedomosti”, nr 41, Wilno 1900, s. 370, 371; nr 42, s. 379-381; nr 43, s. 392-394; nr 44, 399-401, nr 45, s. 354-356; nr 46, s. 360, 361.

⁸² S. Żyłuk, *Rosyjska Cerkwa na Wołyni*, s. 169-171.

⁸³ *Ruskoje prawosławie, wiechi istorii*, Moskwa 1989, s. 453.

nywać wyboru władz bractwa ogólnodiecezjalnego oraz określać główne kierunki działalności w parafiach⁸⁴. Wkrótce zjazdy przedstawicieli odbyły się w Kijowie i Połtawie.

Na zjeździe wileńskim uchwalone zostały postanowienia, które miały znaleźć się w każdym statucie wiejskich bractw parafialnych. Wśród postanowień znalazły się również punkty, które nakładały na członków nowe obowiązki: udzielanie pomocy duchowej i materialnej osobom, które wykazują skłonności do odstąpienia od prawosławia; obrona godności wiary prawosławnej i narodowości ruskiej; przestrzeganie zakazu wstępowania prawosławnych do domów modlitewnych innowierców; prowadzenie nauki dzieci członków bractwa w szkołach rosyjskich; wyrabianie szacunku do państwa, cara i władz duchownych; propagowanie życia moralnego i uczciwego; zachęcanie wiernych do uczęszczania na nabożeństwa oraz wspieranie finansowe biedniejszych członków⁸⁵.

Tego typu organizacje powstały w Wołkowysku przy cerkwi św. św. Piotra i Pawła, w Pasynkach koło Bielska Podlaskiego i wielu innych miejscowościach. Bractwo wołkowyskie utrzymywało chór, przytułek dla sierot, gimnazjum żeńskie, bibliotekę parafialną i materialnie wspierało ubogich. W 1909 r. wybudowało własny dom na terenie parafialnym⁸⁶. Bractwo św. Jana Chrzyciela w Pasynkach powstało 6 grudnia 1908 r., a jego statut zatwierdził biskup grodzieński i brzeski Michał. Składało się ze 153 członków, a wśród honorowych znaleźli się biskup grodzieński Michał, władca orenburski i uralski Joachim oraz wielu wybitnych duchownych i świeckich z Wilna, Bielska⁸⁷.

Postanowienia zjazdu wileńskiego, wzmacniające i centralizujące bractwa cerkiewne, nie weszły w życie. Wybuch I wojny światowej spowodował dezorganizację struktur cerkiewnych i społeczności. Większa część wiernych Kościoła prawosławnego zamieszkująca wschodnie obszary ziem polskich została ewakuowana w głąb Rosji. Wraz z wiernymi wyjechało duchowieństwo prawosławne i przedstawiciele administracji carskiej, a więc tych grup społecznych, które stanowiły podporę wielu bractw cerkiewnych.

*

Działalność charytatywna na szerszą skalę była prowadzona na ziemiach polskich przez Rosyjski Kościół Prawosławny dopiero od połowy XIX wieku⁸⁸. Na początku pomoc materialna dotyczyła głównie osób stanu duchownego. W 1856 r. powołano „popieczytelstwo” biednych stanu duchownego na terenie diecezji warszawskiej. W 1889 r. z inicjatywy abp. Leoncjusza (Lebiedzińskiego) powołany został „popieczytelski” fundusz wspierania kleru nieetatowego, wdów i sierot po osobach stanu duchownego. Fundusz ten został rozbudowany, kiedy ordynariuszem diecezji chełmsko-warszawskiej był abp Flawian (Gordecki). W 1890 r. przez arcybiskupa ustanowione zostały specjalne dożywotnie stypendia dla wdów i sierot po duchownych. W 1903 r. abp Hieronim (Ekzemplarski) zatwierdził

⁸⁴ „Grodienskiye Jeparchialnyje Wiedomosti”, R. X, nr 3, Grodno 1910, s. 59, 60.

⁸⁵ Tamże, R. X, nr 3, Grodno 1910, s. 61, 62.

⁸⁶ Tamże, R. X, nr 8-9, Grodno 1910, s. 161-163.

⁸⁷ Tamże, R. X, nr 16-17, Grodno 1910, s. 248-251; G. Sosna, D. Fionik, *Pasynki i okolice*, Białystok 2001, s. 83; A. Mironowicz, *Bractwa cerkiewne w Rzeczypospolitej*, s. 155-156.

⁸⁸ O działalności charytatywnej w Kościele prawosławnym por.: A. Mironowicz, *Działalność charytatywna w Kościele prawosławnym na terenie Rzeczypospolitej w XVI-XVIII wieku*, w: *Charitas. Miłosierdzie i opieka społeczna w ideologii, normach postępowania i praktyce społeczności wyznaniowych w Rzeczypospolitej XVI-XVIII wieku*, pod red. U. Augustyniak i A. Karpińskiego, Warszawa 1999, s. 79-87; tenże, *Charitable Work of the Orthodox Church in the Polish-Lithuanian Commonwealth (16th-18th cc.)*, „Acta Poloniae Historica”, vol. LXXXVII, 2003, p. 43-53.

Statut kasy pogrzebowej duchowieństwa chełmsko-warszawskiej eparchii, który określał zasady wsparcia finansowego rodziny zmarłego duchownego. W tymże roku powołano w Warszawie Towarzystwo Krzewienia Edukacji Religijno-Moralnej w Duchu Cerkwi Prawosławnej. Jedną z form działalności tej organizacji było zakładanie bibliotek z literaturą cerkiewną i organizowanie odczytów na temat prawosławia. Tylko na terenie diecezji chełmsko-warszawskiej Towarzystwo powołało do życia 243 biblioteki parafialne.

Działalność charytatywna wobec wiernych została określona postanowieniami Synodu Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego w 1864 roku. Ustalono, że przy każdej parafii powinna być udzielana pomoc potrzebującym. Realizacja takich zamierzeń nie była możliwa do spełnienia, albowiem duchowieństwo prawosławne na terenie ziem polskich nie dysponowało finansowymi i organizacyjnymi możliwościami do prowadzenia takich działań. Działalność prowadziły głównie powstałe po 1864 r. bractwa cerkiewne. Pierwszą cerkiewną placówką pomocy charytatywnej utworzono w 1865 r. przy cerkwi sobornej w twierdzy modlińskiej (Nowogiejorgijewsku). Liczba punktów pomocy charytatywnej wiernym wzrosła w końcu XIX wieku. W 1891 r. sama diecezja chełmsko-warszawska posiadała 289 takich punktów, a w roku 1904 ich liczba wzrosła do 318.

Pomocy materialnej udzielało ludności prawosławnej również Rosyjskie Towarzystwo Dobroczynne założone w 1866 r. w Warszawie. Towarzystwo działało pod patronatem namiestnika Królestwa Polskiego i arcybiskupa warszawskiego. Oprócz działalności charytatywnej Rosyjskie Towarzystwo Dobroczynne wspierało finansowo niektóre cerkwie parafialne. Towarzystwo utworzyło trzy samodzielne oddziały w Kielcach, Piotrkowie i Lublinie. Członkami Towarzystwa oprócz osób świeckich byli duchowni prawosławni. W 1868 r. założyło sierociniec dla 60 dzieci wyznania prawosławnego. Sierociniec znajdował się pod opieką carowej Marii Fiedorówny i z tego powodu był nazywany marińskim. W 1886 r. na pełnym utrzymaniu Towarzystwa znajdowało się 236 dzieci⁸⁹.

*

System prawosławnego szkolnictwa duchownego opierał się w XIX wieku na czterech rodzajach szkół: akademie, seminaria duchowne, powiatowe szkoły duchowne i szkoły parafialne. Oświatą kierowała Komisja Szkół Duchownych, która podlegała Świątobliwemu Synodowi w Petersburgu. Akademie wyznaczały kierunki i programy kształcenia niższych duchownych placówek oświatowych. W wyższych uczelniach kształciło się duchowieństwo świeckie i zakonne oraz nauczyciele szkół cerkiewnych. Seminaria przygotowywały kandydatów do akademii i duchowieństwo parafialne. Duchowne szkoły powiatowe przygotowywały kandydatów do seminariów. Zadaniem szkół parafialnych było przygotowanie młodych ludzi do życia religijnego, nauczanie ich sztuki pisania, czytania i liczenia. W 1808 r. w każdej z 36 diecezji Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego znajdowało się jedno seminarium, 10 szkół powiatowych i 30 szkół parafialnych. W 1814 r. powołano cztery okręgi naukowo-duchowne: petersburski, moskiewski, kijowski i kazański⁹⁰.

Nowa ustawa regulująca zasady funkcjonowania szkolnictwa prawosławnego została wprowadzona w życie w 1828 roku. Naukę religii powierzono wyłącznie osobom duchow-

⁸⁹ A. A. Sidorow, *Russkije i russkaja żyzn w Warszawie 1815–1895*, Warszawa 1901; K. G. Sokoł, *Russkaja Warszawa*, Moskwa 2002.

⁹⁰ I. K. Smolicz, *Istoria Russkoj Cerkwi. 1700–1917*, t. VIII, cz. 1, s. 424; H. Surynowicz, *Szkolnictwo cerkiewne na Grodzieńszczyźnie w XIX wieku*, w: *Szkolnictwo prawosławne w Rzeczypospolitej*, pod red. A. Mironowicza, U. Pawluczuk i P. Chomika, Białystok 2002, s. 107.

nym. W szkołach gubernialnych prawo wykładania uzyskali absolwenci wyższych akademii duchownych. Zgodnie z ustawą z 1835 r. nadzór nad prawosławnym systemem oświatowym odebrano uniwersytetom i przekazano go Ministerstwu Oświecenia Publicznego. Do realizacji nadzoru Ministerstwo Oświecenia Publicznego powołało okręgi naukowe. Białoruski Okręg Naukowy obejmował obszar trzech guberni: wileńskiej, grodzieńskiej i kowieńskiej⁹¹.

Program nauczania w seminariach duchownych został zreformowany w 1840 roku. Liczba przedmiotów ogólnokształcących została zredukowana na rzecz przedmiotów medycznych i przyrodniczych. Edukacja w seminariach duchownych trwała od sześciu do ośmiu lat. Nauczanie w szkołach powiatowych trwało trzy lata. Kolejne reformy szkolnictwa cerkiewnego nastąpiły za panowania Aleksandra II. Nauczania elementarnego podjął się Rosyjski Kościół Prawosławny. W 1859 r. Świętobliwy Synod zobowiązał duchownych do zorganizowania wiejskich szkół cerkiewno-parafialnych. Metropolita litewski Józef Siemaszko polecił w tym samym roku powołanie tego typu szkół w całej diecezji. Już w 1863 r. tylko na terenie guberni grodzieńskiej funkcjonowało 238 szkół cerkiewno-parafialnych, które swym nauczaniem objęły 4 806 uczniów. Synod wydał też w 1863 r. przepisy dla wszystkich szkół początkowych (ludowych) znajdujących się w zachodnich guberniach Imperium. Przepisy stworzyły podwaliny organizacyjne pod system szkolnictwa elementarnego. Przedmiotem nauczania były: katechizm, historia Kościoła, nauka czytania i pisania w języku cerkiewnosłowiańskim i rosyjskim, arytmetyka i śpiew cerkiewny. Szkoły ludowe były finansowane przez Ministerstwo Oświecenia Publicznego lub Ministerstwo Dóbr Państwowych. W ten sposób szkoły cerkiewno-parafialne zyskały status szkół ludowych, finansowanych z budżetu państwa⁹².

Na terenie diecezji litewskiej funkcjonowały cztery szkoły powiatowe w Wilnie, Grodnie, Kobryniu i Żyrowicach. Do Żyrowic w 1845 r. zostało przeniesione Litewskie Seminarium Duchowne. W diecezji wołyńskiej szkoły powiatowe znajdowały się w Krzemieńcu, Żytomierzu, Ostrogu i Włodzimierzu.

Wzrost nastrojów rewolucyjnych i ruchów narodowych spowodował kolejną zmianę w polityce oświatowej. Nowa ustawa z 1874 r. wprowadzała jednolitość kształcenia i wychowania w duchu religijnym. Szkoły cerkiewno-parafialne zostały ponownie podporządkowane administracji cerkiewnej. Liczba szkół wzrosła po objęciu stanowiska oberprokuratora przez Konstantego Pobiedonoscewa. W jego planach cała Rosja miała zostać pokryta siecią szkół cerkiewno-parafialnych. Główną rolę w kształceniu niższych warstw społeczeństwa przypisano duchowieństwu. W 1882 r. przy Świętobliwym Synodzie utworzono komisję, która nadzorowała funkcjonowanie szkół cerkiewno-parafialnych i zabezpieczała je materialnie. W 1884 r. ukazały się *Przepisy o cerkiewno-parafialnych szkołach*, które traktowały je na równi ze szkołami świeckimi. W oparciu o te przepisy rok później na Grodzieńszczyźnie funkcjonowało 213 szkół, w których uczyło się 4 872 dzieci w wieku od 7 do 16 lat. Kadre tych szkół stanowili duchowni, absolwenci szkół ludowych, emerytowani żołnierze⁹³.

Szkoły cerkiewno-parafialne często nazywane były szkołami „gramoty”, czyli piśmienności. Religijny charakter szkół nauki pisania i prosta zasada ich funkcjonowania

⁹¹ I. K. Smolicz, *Istoria Russoj Cerkwi. 1700–1917*, t. VIII, cz. 1, s. 97-99; H. Surynowicz, *Szkolnictwo cerkiewne na Grodzieńszczyźnie w XIX wieku*, s. 108-109.

⁹² Tamże, s. 111-115.

⁹³ „Grodnienskiye Jeparchialnyje Wiedomosti”, nr 23, 1903, s. 251; H. Surynowicz, *Szkolnictwo cerkiewne na Grodzieńszczyźnie w XIX wieku*, s. 119.

sprawiły, że szybko zyskały one sympatię wiejskiej ludności prawosławnej. Ważnym atutem szkół „gramoty” okazała się ich powszechna dostępność, a mankamentem poziom nauczania. W tej sytuacji Litewska Diecezjalna Rada Szkolna ustaliła w 1886 r., że nazwę szkół cerkiewno-parafialnych miały nosić tylko te placówki, w których przedmioty religijne wykładali księża, a pozostali nauczyciele posiadali odpowiednie kwalifikacje. Wszystkie pozostałe placówki oświatowe nazywano szkołami „gramoty”. W świetle tych kryteriów na Grodzieńszczyźnie działało 118 szkół cerkiewno-parafialnych i 281 szkół „gramoty”. Po weryfikacji kadry nauczycielskiej w 1887 r. miano szkół cerkiewno-parafialnych zachowały jedynie 42 placówki, a liczba szkół „gramot” wzrosła do 396⁹⁴. Dopiero w 1891 r. określono dokładnie zasady funkcjonowania szkół „gramoty” i przemianowano je na szkoły elementarne. *Przepisy o szkołach gramoty* stwierdzały, że szkoły takie miały być zakładane przy klasztorach, na wsi i w miastach. Warunkiem ich powstania było zgłoszenie działalności szkoły do władz oświatowych za pośrednictwem proboszcza. Szkoły organizowane były przeważnie przez samych duchownych prawosławnych. Program nauczania w tego typu szkołach nie uległ zmianie, a nauka w nich trwała przez okres 3 lat⁹⁵.

W odróżnieniu od szkół „gramoty” (ludowych) szersze znaczenie edukacyjne miały jedno- i dwuklasowe placówki oświatowe. Były one wspierane finansowo przez państwo. W szkołach tego typu większy był procentowy udział zajęć z religii w stosunku do innych przedmiotów, inny skład kadry nauczycielskiej i nadzór merytoryczny. W praktyce, zwłaszcza w szkołach jednoklasowych, nauczycielami nadal były dzieci chłopów i emerytowani wojskowi. W szkołach jednoklasowych pojawiły się takie zajęcia dodatkowe, jak gimnastyka, higiena, botanika, sadownictwo, pszczelarstwo, ziołolecznictwo, botanika, arytmetyka, śpiew, gra na skrzypcach czy musztra⁹⁶. O wiele wyższy poziom nauczania miały szkoły dwuklasowe. Różnica między szkołami dwuklasowymi a jednoklasowymi polegała na długości cyklu nauczania i jego jakości. W szkołach dwuklasowych (czteroletnich) 37,5% stanowiły przedmioty religijne, a 62,5% świeckie. Z historii wyodrębniono geografii jako samodzielny przedmiot i połączono ją z przyrodą. W programie szkół pojawiły się przedmioty zawodowe: rysunek, rękodzielnicтво, gimnastyka i zajęcia rolnicze. Przedmioty zawodowe były uzupełniane zajęciami ogólnymi: pedagogiką, arytmetyką, dydaktyką, psychologią, językiem rosyjskim, metodyką nauczania i historią. Nadal obowiązywał kanon podstawowy z religii: katechizm, teologia, nauka o nabożeństwach, śpiew cerkiewny, historia Cerkwi etc. Do programu dodano też historię Rosji. W 1902 r. wydano nowe przepisy o szkołach dwuklasowych. Zgodnie z nimi przedmioty pedagogiczne zostały włączone do bloku zajęć programowych. Absolwenci po zdaniu egzaminów mogli pracować w szkołach jednoklasowych. Program tych szkół nie różnił się od programu realizowanego przez świeckie seminaria nauczycielskie. Przy szkołach dwuklasowych funkcjonowały biblioteki i czytelnie.

Po przeprowadzeniu w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku weryfikacji placówek oświatowych i wprowadzeniu przepisów z 1891 r. nastąpił wzrost poziomu nauczania i przekształcania się szkół „gramoty” w szkoły jednoklasowe. Przykładem mogą być zmiany na terenie diecezji grodzieńskiej. W roku szkolnym 1901/1902 funkcjonowało tam 847 szkół „gramoty” i 457 jednoklasowych. W 1910 r. liczba szkół „gramoty” zmniejszyła się

⁹⁴ „Grodnienskije Jeparchialnyje Wiedomosti”, nr 23, 1903, s. 254.

⁹⁵ H. Surynowicz, *Szkolnictwo cerkiewne na Grodzieńszczyźnie w XIX wieku*, s. 124.

⁹⁶ Por. I. Matus, *W Puchlach, Stawku, Trześciance. Z dziejów oświaty ludu białoruskiego na Podlasiu*, Białystok 2000.

do 330, a jednoklasowych zwiększyła się do 541⁹⁷. W 1906 r. edukację w szkołach jednoklasowych wydłużono do czterech lat, a dwuklasowych do pięciu. W świetle nowych zasad w 1900 r. wymogi szkół dwuklasowych w diecezji litewsko-wileńskiej spełniały jedynie 3 placówki oświatowe, w 1902 r. – 6, a w 1915 r. ich liczba wzrosła do 25⁹⁸.

Na terenie diecezji warszawskiej popularne były szkoły cerkiewno-parafialne. W 1886 r. szkoła o programie nauczania dwuletnich szkół parafialnych została utworzona przy żeńskim monasterze w Leśnej. Przy monasterze w Jabłecznej w 1897 r. powstały roczne szkoły psalmistów i ikonopistów. W latach 1899–1900 na terenie diecezji funkcjonowało 267 szkół parafialnych (w tym jedna nauczycielska, 3 dwuklasowe, 3 jednoklasowe, 75 cerkiewno-parafialnych i 185 szkół „gramoty”). W sumie na terenie tej diecezji programem nauczania szkół cerkiewnych objęto 9 355 dzieci, w tym 7 704 wyznania prawosławnego, 1 580 katolickiego, 13 protestantów, 40 wyznania mojżeszowego i 18 innych religii. Z kolei w eparchii wołyńskiej w 1886 r. do 278 szkół cerkiewno-parafialnych uczęszczało 7 365 uczniów. Liczba szkół i uczącej się młodzieży wzrastała w następnych latach. W 1904 r. na terenie biskupstwa wołyńskiego funkcjonowało 487 szkół z 14 056 uczniami i 2 944 uczennicami. Cztery lata później liczba prawosławnych placówek oświatowych w tej diecezji wzrosła do 1 020. Wśród tych placówek 998 stanowiły szkoły jednoklasowe i 22 dwuklasowe⁹⁹.

Szkoły wszystkich cerkiewno-parafialnych szczebli, łącznie z seminarium nauczycielskim, poddane były nadzorowi duchowieństwa. Rozwojem tego typu szkolnictwa zainteresowane były władze cerkiewne. Szkoły „gramoty” służyły potrzebom Kościoła prawosławnego i wychowywały młodzież w duchu religijnym¹⁰⁰. Szkoły, które walczyły z analfabetyzmem, propagowały higienę, czytelnictwo, naukę zawodów praktycznych, gwarantowały swym uczniom awans społeczny. W programach, obok treści religijno-rusyfikacyjnych, znajdujemy wiele elementów pozytywistycznych. Dużą rolę w realizowaniu programu nauczania odgrywały czasopisma prawosławne. Szkoły otrzymywały „Litowskije Jeparchialnyje Wiedomosti”, „Grodienskije Jeparchialnyje Wiedomosti”, „Wołyńskije Jeparchialnyje Wiedomosti” czy „Chołmsko-Warszawskije Jeparchialnyje Wiedomosti”. Czasopisma te zawierały obszernie artykuły o tematyce teologicznej i historycznej, stanowiąc ważną lekturę w procesie edukacyjnym.

Duchowieństwo edukowano w seminariach w Annopolu, Chelmie, Połocku, Wilnie i Żyrowicach. W 1836 r. seminarium z Annopola koło Ostroga przeniesiono do Krzemieńca. W oparciu o seminarium w Krzemieńcu utworzono szkołę powiatową i parafialną. Obie jednostki oświatowe w 1838 r. liczyły 437 uczniów¹⁰¹. W 1845 r. zlikwidowano seminarium duchowne w Żydowicach, a seminarzystów przeniesiono do Wilna¹⁰². Seminarium miały strukturę sześcioklasową, opartą na szkołach duchownych („duchowny uczylnicza”). Szkoły duchowne w latach 1828–1872 znajdowały się w Grodnie, Kobryniu, Żyrowicach i Wilnie. W 1872 r. zlikwidowano szkoły w Kobryniu i Grodnie, a ich uczniów przeniesiono do Połocka i Wilna. Wielką rolę w rozwoju seminarium wi-

⁹⁷ I. Korczinskij, *Otczot jeparchialnogo nabludatiela*, „Grodienskije Jeparchialnyje Wiedomosti”, nr 17, 1903, s. 182; *Cerkownaja Szkoła*, tamże, nr 13, 1910, s. 187.

⁹⁸ H. Surynowicz, *Szkolnictwo cerkiewne na Grodzieńszczyźnie w XIX wieku*, s. 129.

⁹⁹ S. Żyłuk, *Rosijska Cerkwa na Wołyni*, s. 43-44.

¹⁰⁰ A. Mironowicz, *Szkolnictwo prawosławne w Rzeczypospolitej*, w: *Szkolnictwo prawosławne w Rzeczypospolitej*, s. 31-32.

¹⁰¹ „Cerkwa i Narid”, nr 11, Krzemieniec 1936, s. 455-458.

¹⁰² „Litowskije Jeparchialnyje Wiedomosti”, nr 18, Wilno 1866, s. 703-717.

leńskiego odegrał ihumen Augustyn, rektor seminarium w latach 1869–1881 oraz ówczesny metropolita litewski abp Makary Bułhakow, znany historyk Cerkwi, który przebywał na katedrze wileńskiej w latach 1869–1879¹⁰³. Ważną rolę w rozwoju oświaty cerkiewnej na Wołyniu odgrywały męskie szkoły duchowne w Żytomierzu (199 uczniów), Mielcach (140), Kowlu (150), Krzemieńcu (203) i żeńska w Krzemieńcu (144)¹⁰⁴. Od 1875 r. działalność rozpoczęła również szkoła duchowna w Poczajowie. Szkoły tego typu kształciły psalmistów i inne służby cerkiewne. Nauka w nich ograniczała się do takich przedmiotów, jak historia Kościoła, katechizm, liturgika, prawo cerkiewne, arytmetyka, geografia, śpiew, język cerkiewnosłowiański, łacina i greka¹⁰⁵.

Na terenie diecezji warszawskiej do 1860 r. decydującą rolę odgrywało Wołyńskie Duchowne Seminarium z siedzibą w Krzemieńcu. W 1868 r. w oparciu o część jego wykładowców powołano do życia seminarium w Warszawie. W 1878 r. seminarium to otrzymało nowy dwupiętrowy budynek, w rezultacie czego liczba seminarzystów wzrosła z 40 do 124¹⁰⁶. Warto podkreślić, że seminarium w Krzemieńcu było główną szkołą kształcąca duchownych nie tylko na potrzeby diecezji wołyńskiej. W 1882 r. w Wołyńskim Seminarium Duchownym uczyło się 450 alumnów, z czego 240 żyło w budynkach seminaryjnych. W 1875 r. greckokatolickie seminarium w Chełmie zostało przejęte przez Świątobliwy Synod Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego i oddane pod nadzór wikarnego biskupa lubelskiego. Dopiero w 1882 r. powołano do życia samodzielne seminarium prawosławne w Chełmie. Po ustanowieniu w 1905 r. diecezji chełmsko-lubelskiej Chełmskie Seminarium Duchowne znalazło się pod opieką miejscowego ordynariusza. Na początku I wojny światowej seminarium zostało ewakuowane z Chełma do Moskwy, a po repatriacji w 1918 r. zostało ulokowane w Krzemieńcu.

Pełne studia teologiczne duchowni prawosławni mogli uzyskać na Akademii Teologicznej w Petersburgu, Kijowie, Kazaniu i Moskwie. W 1863 r. Świątobliwy Synod Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego zastanawiał się nad powołaniem w Wilnie piątej na terenie Rosji Akademii Duchownej, ukierunkowanej do walki z wyznaniem rzymskokatolickim i wzmocnienie prawosławia w zachodnich guberniach Imperium. Propozycja generał-gubernatora Michała Murawiewa nie zyskała poparcia metropolity Filareta, albowiem zdaniem ówczesnej hierarchii brakowało odpowiednio przygotowanych wykładowców do pracy na uczelni wyższej. Metropolita postulował wzmocnienie seminarium wileńskiego i lepsze przygotowywanie kleru parafialnego do pracy misyjnej. Do planów powołania Akademii Duchownej powrócono w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku, ale wobec zdecydowanej negatywnej postawy arcybiskupa litewskiego Aleksego (Ławrowa) projekt ten nie doczekał się realizacji¹⁰⁷.

¹⁰³ I. K. Smolicz, *Istorija Russkoj Cerkwi 1700-1917*, t. VIII, cz. I, s. 558; A. Mironowicz, *Szkolnictwo prawosławne...*, s. 32.

¹⁰⁴ Dane dotyczące liczby uczniów zostały podane według stanu z 1901 r. Por.: *Prawosławna Bogosłowska Enkyclopedija*, pod red. A. P. Łopuchina, t. III, Pietrogard 1902, s. 788-791.

¹⁰⁵ S. Żyłuk, *Rosyjska Cerkwa na Wołyni*, s. 35, 40-41.

¹⁰⁶ Szerzej o seminarium w Warszawie i Krzemieńcu por. U. Pawluczuk, *Seminaria duchowne w Krzemieńcu i w Wilnie*, w: *Szkolnictwo prawosławne w Rzeczypospolitej*, s. 147-166; *Prawosławne Seminarium Duchowne*, Warszawa – Białystok 2001.

¹⁰⁷ I. K. Smolicz, *Istorija Russkoj Cerkwi 1700-1917*, t. VIII, cz. I, s. 464, 468; A. Mironowicz, *Kościół prawosławny na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, s. 81.



Matka Boska Różanostocka, litografia z poł. XIX w.

Joanna Tomalska
(Białystok)

WIZERUNEK MATKI BOSKIEJ RÓŻANOSTOCKIEJ – IKONA CZY OBRAZ?

Jednym z najważniejszych fenomenów kulturowych sztuki chrześcijańskiej są słynące łaskami obrazy, w „których łączą się wątki duchowości i doczesności i w których odnajdujemy zarówno wzloty religijnej żarliwości, jak i przyziemną troskę o korzyści materialne, jakie osadom czy miasteczkom przynosili pielgrzymi”¹. Na obszarze dzisiejszego województwa podlaskiego czczono w minionych wiekach bardzo wiele obrazów, którym wierni przypisywali nadnaturalne właściwości. Do tej grupy należą między innymi wizerunki Matki Boskiej Supraskiej wraz z – uznaną za cudowną – kopią obrazu czczoną w Hodyszewie, Matki Boskiej ze Świętej Wody koło Białegostoku, z Kodnia, Leśnej Podlaskiej, Jaczna i wielu innych miejsc². Owe wizerunki, z reguły objawiające się w niezwykłych okolicznościach, dzieliły historyczne losy tych ziem.

Rozumiem przez to fakt, iż mieszkający na Podlasiu wyznawcy różnych wyznań chrześcijańskich nie tylko czcili owe obrazy, lecz także uznawali się niejako za pierwotnych właścicieli tych opromienionych sławą czyniących cuda wizerunków. Jednym z takich dzieł, wpisujących się w powikłaną historię Podlasia, jest wizerunek Matki Boskiej Różanostockiej. Dziejami obrazu zajął się niedawno ks. Grzegorz Sosna w pionierskim opracowaniu *Święte miejsca i cudowne ikony*³. Powołując się na rosyjską literaturę przedmiotu, autor przywołuje opowieść o pochodzącej z połowy XVI wieku. ikonie, znajdującej się w

¹ M. Kałamajska-Saeed, *Stan zachowania cudownych obrazów Matki Boskiej z Dzieciątkiem z terenu Wielkiego Księstwa Litewskiego*, w: *Zabytki sztuki polskiej na dawnych kresach wschodnich. Materiały z konferencji „Dzień dzisiejszy dawnej sztuki polskiej na Wschodzie”*, Warszawa, 12. grudnia 1994, pod red. M. Giżejewskiej, K. Jasiewicz, G. Motyki, T. Strzembosza, M. N. Wierzbickiego, R. Wnuka, Warszawa 1997, s. 55.

² J. Tomalska, *Słynące łaskami obrazy Matki Bożej z Dzieciątkiem w świątyniach katolickich, prawosławnych i unickich na Podlasiu w XVII-XVIII w.*, w: *Między pamięcią i oczekiwaniem. Dziedzictwo chrześcijańskie-go Wschodu i Zachodu*, red. U. Cierniak, ks. J. Grabowski, Częstochowa 2006, s. 301.

³ G. Sosna, *Święte miejsca i cudowne ikony. Prawosławne sanktuaria na Białostocczyźnie*, Białystok 2001, s. 242-273.

posiadaniu książąt Urusowów⁴. Ów starożytny obraz miał od wieków być ich własnością. Zgodnie z rodzinną tradycją przekazywano go potomkom rodu w linii żeńskiej. W ręce Tyszkiewiczów obraz miał trafić jako dar, a być może jako błogosławieństwo – pisze autor⁵. Informacje te powtórzyli inni autorzy, między innymi Piotr Chomik⁶.

Odmienną, pełniejszą historię tego miejsca, przytacza Aneta Kułak: zanim Różanystok stał się własnością Tyszkiewiczów, należał do potomków Scypiona del Campo, kawalkatora króla Zygmunta Augusta. Następny właściciel majątku, Szczęsny Tyszkiewicz, pochodził z rodu ruskiego bojara Kalenika Miszkowicza. Potomkowie Kalenika, dworzanie królewscy Wasyl, Gawryła i Michaił, przenieśli się na Litwę⁷. Dzieje majątku różanostockiego, oparte na tzw. *Kronice kościoła w Różanymstoku*, zrekonstruował także ks. Tadeusz Krahel:

Początkowie, jak świadczą dokumenta, folwark wspomniany [Różanystok] należał do Stanisława Tabińskiego i zwał się Tabieszczyzna albo Krzywystok, nabył go, kiedy mianowicie niewiadomo, Kazimierz Tyszkiewicz podczaszy Wielkiego Księstwa Litewskiego, starosta dudski i czercki i odpisał testamentem 1652 roku dnia 24 września synowcowi swemu fundatorowi kościoła Szczęsnemu Tyszkiewiczowi wespół z majątnością Stockie nabytą od Jana i Dobrogosta Boufałów. Szczęsny Tyszkiewicz ze wsią Stock odpisał JXX Dominikanom 1662 roku (...)⁸

Informacje te autor przytacza za ks. Hipolitem Kossobudzkim na podstawie opartej na dokumentach *Kroniki kościoła parafialnego w Różanymstoku z 1851 roku*⁹. Z owej *Kroniki* dowiadujemy się, iż drewniany kościół różanostocki został wzniesiony w 1659 roku dzięki fundacji Szczęsnego i Eufrozyny Tyszkiewiczów. Tak więc obraz, którego oryginał ma się znajdować w Połocku, kopia zaś w cerkwi św. Mikołaja we wsi Jermolino pod Moskwą¹⁰, został przez różnych autorów obdarzony diametralnie odmienną historią. Historia miejsca i objawienia obrazu z Różanegostoku mają bogatą literaturę, dzięki której wiadomo, że od czasu jego powstania do początku niezwykłych wydarzeń minęło kilka lat, zaczęły się one bowiem w dniu Ofiarowania NMP, 21 listopada 1658 roku¹¹. Przed wizerunkiem Matki Boskiej lampa sama się zapalała, wydzielał on „wdzięczny zapach”, zdobiące zaś obraz wieńce z suchych ziół zakwitły na nowo¹². Historię objawienia się przypomina kilkakrotnie wznawiana księga cudów:

Obraz Przenajświętszej Maryi P. malowany w Grodnie przez protestanta 1652 roku, który nim go malować zaczął z natchnienia Boskiego, wrócił na łono Kościoła i obraz ten wraz z innymi ma-

⁴ Tamże, s. 346.

⁵ Tamże, s. 247.

⁶ P. Chomik, *Kult ikon Matki Bożej w Wielkim Księstwie Litewskim w XVI-XVIII w.*, Białystok 2003, s. 123-127.

⁷ A. Kułak, *Zespół ołtarzowy w kościele parafialnym w Różanymstoku – historia i ikonografia*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego”, 2(10), 2004, s. 159.

⁸ „*Kronika*” kościoła parafialnego w Różanymstoku, opr. ks. T. Krahel, „Rocznik Teologii Katolickiej”, III, 2006, ss. 145.

⁹ Tamże, s. 146.

¹⁰ G. o., A. Sosna, m. Troc-Sosna, *Święte miejsca i cudowne ikony. Prawosławne sanktuaria na Białostocczyźnie*, Białystok 2006, s. 328.

¹¹ Zob. *Cudowny obraz Bogarodzicy w Różanymstoku z dodatkiem modlitw i pieśni do N. Maryi Panny oraz króciutkiej kroniki Różanostockiego Kościoła*, [wydał Ks. H. K. Pr. R. S. T. M.], Wilno 1857, s. 13.

¹² Tamże, s. 14.

lował, na zamówienie W. J. Pana Szczęsnego Tyszkiewicza stolnika derpskiego, u którego przez lat siedem w domu będąc, żadnych cudów nie okazywał.¹³

Dzieje niezwykłego obrazu na ogół powtarzano za historią spisaną przez różanostockiego dominikanina, o. Gabriela Jurkowskiego, w książce *Glansowany i przesłiczny miesiąc...*, wydanej po raz pierwszy w Wilnie w 1677 roku i wielokrotnie później wznawianej pod różnymi tytułami¹⁴. Wedle przekazu o. Jurkowskiego Eufrozyna i Szczęsny Tyszkiewiczowie w 1652 roku zamówili u *nieznanego grodzieńskiego malarza* [podkr. – J. T.] kilka obrazów, w tym jeden przedstawiający Matkę Boską z Dzieciątkiem. W 1658 roku, podczas nieobecności małżonka, stolnikowa ozdobiła wizerunek Matki Boskiej suchymi wiankami i wraz ze wszystkimi domownikami odprawiała przed nim codzienne nabożeństwa. 21 listopada, w dniu Ofiarowania Najświętszej Maryi Panny, przed obrazem samoczynnie zapłonęła lampka. Za radą przebywających we dworze dominikanów obraz przeniesiono do osobnego pomieszczenia, gdzie – jak wspomniano wyżej – zaczął wydzielać „miłą i wdzięczną” woń, zdobiące zaś obraz suche wianki zakwitły. Rychło odnotowano też pierwsze uzdrowienia.

W 1661 roku niedaleko folwarku Różanystok stanął drewniany kościół wraz z klasztorem. W 1662 roku powołana przez biskupa wileńskiego Jerzego Białłozora komisja potwierdziła prawdziwość wydarzeń, dziejących się przed obrazem i przedstawiła opis ponad 30 doznanych łask¹⁵. W tym samym roku biskup dokonał benedykcji obrazu, zezwalając na rozszerzanie jego kultu. Nazwa Różanystok po raz pierwszy pojawia się w roku 1662. Tyszkiewiczowie już rok wcześniej postanowili ufundować klasztor dominikański, w którym na stałe miało przebywać dwunastu zakonników sprowadzonych z Sejn. Ich zadaniem miała być nie tylko opieka nad cudownym obrazem, lecz także krzewienie jego kultu¹⁶.

Autorem niezwykłego obrazu różanostockiej Matki Boskiej miał być grodzieński malarz Jan Szretter, któremu przypisuje się też namalowanie portretu Eufrozyny Tyszkiewiczowej, przechowywanego dziś w moskiewskim Muzeum Historycznym¹⁷. Portret prezentuje stolnikową derpską w półpostaci, w owalnym polu, z dookólnym napisem: EUFROZYNA TYSZKIEWICZOWA STOLNIKOWA DERB. FUNDAT. ROZANOSTOCKA. W tle malarz umieścił schematycznie potraktowaną ciemnoczerwoną drapenię, zakrywającą ukośnie pole poza portretowaną i ożywiająca jego ciemną gładkość, herb Leliwa Tyszkiewiczów, przede wszystkim zaś mały, prostokątny wizerunek Matki Boskiej z Dzieciątkiem, umieszczony w lewej części kompozycji.

Portretowana jest tu kobietą w starszym wieku, lekko zwróconą w lewo, z rękoma ugiętymi w łokciach i swobodnie opuszczonymi, ułożonymi niemal równolegle; w lewej dłoni stolnikowa trzyma małą zamkniętą książkę, w prawej zaś widoczny we fragmencie różaniec. Owalna twarz o ciemnych oczach, ze spojrzeniem skierowanym na widza, opadające policzki i bruzdy wokół ust jednoznacznie wskazują, iż Eufrozyna nie była już w owym czasie kobietą młodą. Na głowie stolnikowa nosi czarny czepek z koronkową branką i przedłużonymi, opadającymi na piersi trójkątnymi zakończeniami, przykrywają-

¹³ Tamże, s. 14.

¹⁴ A. Kułak, *Zespół oltarzowy...*, dz. cyt., s. 160.

¹⁵ Tamże, s. 160.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Zob. *Гісторыя беларускага мастацтва у шасці тамах*, II, Мінск 1988, s. 166.

cymi szeroki biały kołnierz. Spod czarnej pelerynki widoczne są bufiaste, białe rękawy z ozdobnymi mankietami, odsłaniającymi przeguby dłoni. Stolnikowa derpska nie nosi biżuterii, jedyną zaś ozdobą sukni są szeregi guzów, dekorujących surową, ciemną szatę pionowym pasem z przodu, na rękawie i poziomym układem na wysokości bioder. Sposób malowania, ciężkie i sztywne formy sukni, schematycznie potraktowana draperia, wreszcie sposób kształtowania twarzy i dłoni, skróty perspektywiczne, bardzo schematycznie kładzione bliki na nosie, kościach policzkowych i wokół ust, a także proporcje postaci – wszystko to jednoznacznie świadczy o dość miernym poziomie talentu autora obrazu.

Jako się rzekło, miał nim być Jan Szretter, znany przede wszystkim jako malarz religijny, lecz także jako autor portretów, w tym znanego podwójnego portretu Katarzyny i Marii Radziwiłł, przechowywanego dziś w Państwowym Muzeum Sztuki Białoruskiej w Mińsku¹⁸. Jan Szretter wiele prac wykonał na terenie Wilna, między innymi w 1685 roku otrzymał wynagrodzenie za „wychendożenie” obrazów królów polskich w miejskim ratuszu. Wcześniejszy obraz malarza, datowany na 1641 rok, znajdował się niegdyś w wileńskim kościele Św. Teresy¹⁹. Józef Jodkowski jako pierwszy przypisał Szretterowi autorstwo portretu Eufrozyny Tyszkiewiczowej²⁰, dziś jednakże trudno się z tą atrybucją zgodzić. Podwójny portret obu żon Janusza Radziwiłła, Katarzyny z Potoczkich (zm. 1642) i Marii Lupu (zm. 1661), sygnowany i datowany na 1646 rok są najlepszym dowodem talentu wileńskiego malarza²¹. Drobiazgowo oddane szczegóły stroju obu dam, subtelny światłocień, sposób malowania okazałych koronek kołnierzy i mankietów, a także wytwornej biżuterii – wszystko to różni miński podwójny portret od wizerunku Eufrozyny Tyszkiewiczowej, w którym dominują płasko malowane formy, surowy linearyzm i sztywna hieratyczność.

Być może autor portretu stolikowej derpskiej w jakimś stopniu wzorował się na dziełach Szrettera, schemat kompozycyjny, upozowanie postaci lekko zwróconej w lewo ze spojrzeniem skierowanym wprost na widza czy układ rąk, zdają się powtarzać wspomniany podwójny portret żon Janusza Radziwiłła. Jednakże malowany szeroko i płasko wizerunek różanostockiej fundatorki stylistycznie w niczym nie przypomina znacznie subtelniejszych, malowanych z nierównie większym talentem dzieł Szrettera. Warto też rozważyć, czy Jan Szretter, malarz nie tylko pracujący w Wilnie, lecz także znany w tych kręgach, mógł zostać przez o. Gabriela Jankowskiego określony jako „malarz grodzieński”.

Domniemane dzieło Jana Szrettera, wizerunek Matki Boskiej z Różanogostoku, jest widoczny w lewej części portretu Eufrozyny Tyszkiewiczowej. Obraz ów ze względu na słabą widoczność nie może zostać precyzyjnie przeanalizowany. Przy wszystkich zastrzeżeniach możemy jednak stwierdzić, iż Matka Boska została przedstawiona w półpostaci, z Chrystusem Emanuelem na lewym ręku, prawą unosi w geście Hodegetrii. Głowę i ramiona Maryi okrywa ciemnoniebieskie maforium oblamowane złocistożółtą taśmą. Chrystus jest przyodziany w czerwoną suknię z niemal niewidocznymi ornamentami; lewą dłonią podtrzymuje zamkniętą księgę, prawą zaś unosi w geście błogosławieństwa. Głowy obu postaci otaczają nimby, podkreślone słabo czytelną czerwoną linią. Obie postacie zostały

¹⁸ E. Kamieniecka, *Portrety Jana Szrettera*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, XVII, Warszawa 1973, s. 123-159. Por. *Дзяржаўны Мастацкі Музей БССР*, Мінск 1990. il. 6.

¹⁹ E. Kamieniecka, *Portrety Jana Szrettera*, dz. cyt., s. 127-128.

²⁰ J. Jodkowski, *Nieznane prace Jana Szrettera i Franciszka Lekszyckiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1948, nr 1, s. 58.

²¹ E. Kamieniecka, dz. cyt., s. 134 i 138.

ukoronowane okazały koronami, ozdobionymi symetryczną dekoracją, podkreślona perełkowaniem. Mimo że oryginał obrazu został w 1915 roku wywieziony do Rosji, jego wygląd możemy odtworzyć dzięki zachowanym kopiom, graficznym powtórzeniom, a także fotografii słynącego łaskami obrazu, co zresztą może być najlepszym dowodem skutecznych działań różanostockich dominikanów, szerzących kult obrazu. Kopia słynącego łaskami wizerunku, datowana na początek XVIII wieku, zachowała się w kościele różanostockim. Jest to wprawdzie dzieło malarza cechowego, dzieło o nie najwyższej wartości artystycznej, ale jako dokument historyczny nieocenione. Pewne cechy, takie jak ornament linii łamanej na aureolach, okazały korony wieńczące głowy Maryi i Jezusa oraz linearyzm przedstawienia łączą obraz ze współczesną fotografią domniemanego oryginału, przechowywanego w podmoskiewskiej cerkwi.

Nieco od niego odmienna kopia z warszawskiego kościoła św. Anny różni się od omówionego uprzednio obrazu motywem obłoków, umieszczonych w dolnej części kompozycji, ale nadzwyczaj charakterystyczny motyw linii łamanej na aureolach pozostaje ten sam. Późniejsze powtórzenie, litografia grodzieńska z 1866 roku oraz fotografia z 1906 roku prezentują obraz osłonięty okładem, aureole są tu niewidoczne. Bez wątpienia niektóre elementy – ornament koron oraz berło Matki Boskiej – zostały przydane metalowej sukience obrazu i nie istniały na oryginale. Jeszcze jedną kopią różanostockiego obrazu jest wizerunek namalowany przez Jana Sawczyka w pracowni Włodzimierza Tura w Warszawie w 1928 roku. Sygnatura obrazu została odkryta podczas ostatniej jego konserwacji²².

Ikonograficznie obraz różanostocki (rozpatrujemy tu jego pierwotny wygląd, odtworzony na podstawie zachowanych reprodukcji) przypomina liczne XVII-wieczne kopie wizerunku jasnogórskiego, na przykład ze Skomielnej Czarnej (datowany na 1635 rok, pochodzi z dominikańskiego kościoła w Kołomyi), z Podwilk (datowany na 1689 r.), Pilszcza, Wielkich Oczu, Chocianowic, Raciborza (Starej Wsi) czy Muzeum Diecezjalnego w Gnieźnie, a także z Krasiejowa, Wiener Neustadt²³. Charakterystyczny dla tego zespołu kopii obrazu z Jasnej Góry jest układ maforium, tworzącego rodzaj wydłużonego owalnej fałdy z trójkątnym zakończeniem skierowanym w prawo, zamknięte korony tzw. władysławowskie, zwieńczone krzyżem i ozdobione perełkowaniem oraz ornamentem stylizowanych liści akantu. Nieodłącznym elementem koron jest sylwetka Matki Boskiej z siedmioma mieczami przeszywającymi serce. U stóp Hodegetrii złożone jest Ciało Chrystusa w całunie grobowym. Scenę Oplakiwania wieńczy hierogram Chrystusa w glorii podtrzymywanej przez anioły.

Interesującym elementem tego zespołu wizerunków jest ornament umieszczony na aureolach, składający się ze zwielokrotnionych trójkątów równoramiennych, ozdobionych u podstawy i pomiędzy wierzchołkami szeregiem barwnych kamieni. Taka korona znalazła się na okazałym obrazie z Podwilk, mierzącym 210 x 140 cm, choć tu trójkąty

²² Informację tę zawdzięczam księdzu proboszczowi z Różanogostoku.

²³ O obrazach z: Podwilk – zob. E. Kucharz, *Hodegetrie Jasnogórskie na Śląsku Opolskim*, Opole 1995, s. 13; z Pilszcza – zob. W. Zaleski, *Sanktuaria polskie. Katalog encyklopedyczny miejsc szczególnej czci Osób Trójcy Świętej, Matki Bożej i Świętych Pańskich*, opr. M. J. Lempiccy, Warszawa 1988, s. 239; z Wielkich Oczu – o. A. Soroka O.F.M., *Wielkie Oczy. Sanktuarium Matki Bożej Pocieszycielki Strapionych*, Jarosław – Wielkie Oczy 2000, s. 27; z Chocianowic – E. Kucharz, dz. cyt., il. 5 i 6; z Raciborza – W. Zaleski, dz. cyt., s. 239; z Muzeum Diecezjalnego w Gnieźnie – E. Kucharz, dz. cyt., il. 5; z Krasiejowa – E. Kucharz, dz. cyt., il. 1 i 2, z Wiener Neustadt – E. Kucharz, dz. cyt., il. 20.

na aureolach przyjęły postać wydłużonych języków płomieni. Inna XVII-wieczna kopia ikony jasnogórskiej znajduje się w Pilszczu na Śląsku Opolskim; te same formy koron z widocznymi inskrypcjami „Tibi Maria” i „Tibi Iesu”, ornament na aureolach znajdziemy także w obrazach z Chocianowic, Rud Wielkich, w obrazie z Muzeum Diecezjalnego w Gnieźnie oraz z Wiener Neustadt²⁴. Najwcześniejszym w tym zespole jest obraz sygnowany przez Franciszka Śniadeckiego vel Śmiadeckiego (Smiadeckiego), z półpostacią Matki Boskiej, nad którą aniołowie podtrzymują otwartą koronę. Górna część kompozycji jest zapewne dziełem innego artysty, jako że nosi odmienne cechy stylistyczne²⁵. Napis, umieszczony poniżej prawej dłoni Maryi, głosi: „ANNO DOMINI 1613/[...] V FRANCISKA ŚMIA/DECKIEGO MALOW”. Okazały obraz, malowany na płótnie naklejonym na deskę o wymiarach 157 x 119 cm, pochodzi z klasztoru w Starej Wsi koło Brzozowa; tu w 1728 roku ufundowano klasztor paulinów. Gdzie wcześniej przechowywano dzieło krakowskiego malarza – nie wiemy.

Autor dzieła, Franciszek Śniadecki vel Smiadecki, pochodził z Bodzenty, uczył się zaś w Krakowie. W 1596 roku został w Krakowie wyzwolony, w 1602 roku został mistrzem i prowadził znaną pracownię malarską; od roku 1608 piastował stanowisko starszego cechu. W 1609 roku bawił na Węgrzech, gdzie trafił do więzienia. Wykupiony przez żonę, wrócił do Krakowa. Współpracował ze znanym malarzem Tomaszem Dola-bellą. W późniejszych latach odnotowano jego obecność w Anglii, gdzie przez pewien czas był uczniem angielskiego miniaturzysty Samuela Coopera (1609 – 1672). Z tego okresu znane są wysoko oceniane miniaturowe portrety artysty²⁶. Żona Śniadeckiego, sporządzając testament w 1622 roku, wymieniła go jako zaginionego w czasie wyjazdu do Turcji²⁷. Słynący łaskami obraz z kościoła pw. Niepokalanego Poczęcia NMP i św. Andrzeja Apostoła w Wielkich Oczach koło Lubaczowa w diecezji przemyskiej²⁸, mierzący 130 x 94 cm, został namalowany w 1613 roku przez Franciszka Śniadeckiego, który wzorował się na obrazie częstochowskim²⁹. W tejże wsi, w Wielkich Oczach, w roku 1667 powstał klasztor dominikanów, zaś w 1740 roku konsekrowano kościół, w którym dziś znajduje się obraz Matki Bożej Wielkooockiej³⁰. Wizerunek pod względem ikonograficznym jest dość dowolną kopią ikony jasnogórskiej. Za cudowny został uznany w XVIII wieku, od tego czasu kult obrazu wciąż wzrastał. Odprawiane tu nabożeństwa sprawowali nie tylko kapłani katoliccy obrządku rzymskiego, lecz także greckokatoliccy, wraz z pielgrzymkami zaś przybywali również prawosławni³¹. Miejscowa legenda głosi, że miejscowość zawdzięcza swą niezwykłą nazwę dwóm stawom – wielkim oczom, w pobliżu których powstała.

Kopie obrazu różanostockiego zyskały wielką popularność nie tylko na Podlasiu, lecz także w innych regionach kraju. Pochodząca z początków XVIII wieku kopia za-

²⁴ E. Kucharz, dz. cyt., il. nr 4, 6, 12, 15 i 20.

²⁵ J. Golonka OSSPE, *Jasna Góra w kulturze polskiej [Katalog wystawy]*, Warszawa 2006, s. 104.

²⁶ U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. 31, Leipzig 1937, s. 158. Por. *Materiały Redakcji „Słownika Artystów Polskich”* [maszynopis], Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, Teczka F. Śniadeckiego

²⁷ Zob. tamże.

²⁸ A. Sroka O.F.M., *Wielkie Oczy...*, dz. cyt., s. 27.

²⁹ A. K. Majus, *Wielkie Oczy. Велики Очи*, Jarosław 2002, s. 32.

³⁰ A. Sroka O.F.M., dz. cyt., s. 25; A. K. Majus, dz. cyt., s. 32.

³¹ A. Sroka O.F.M., dz. cyt., s. 26.

chowała się w różanostockim kościele, inna z tego samego czasu – w kościele św. Anny w Warszawie, jeszcze inne przechowują kościoły parafialne w Sidrze i Krynkach. O kopii obrazu z Różanogostoku, zwanego ikoną krasnostocką, mówi Antonina Troc-Sosna w artykule *Na tropie Krasnostockiej ikony. Matuszka w archiwum*³². Tekst został zilustrowany fotografią, wykonaną przez prof. Jelenę Gołowską w podmoskiewskim monasterze we wsi Jermolino. Fotografia owa prezentuje widziany od dołu obraz (a raczej jego fragment) Matki Boskiej z Dzieciątkiem, przysłonięty nieco cerkiewnymi utensyliami. Twarz Hodegetrii charakteryzuje się szlachetnie długim nosem, migdałowymi oczyma, ze spojrzeniem skierowanym lekko w lewo, i małymi ustami; głowa, przykryta okazałą, bardzo ozdobną koroną (o ile można dostrzec szczegóły na słabej jakości zdjęciu) przypomina wizerunek Matki Boskiej z Sokala, ale jeszcze bardziej zespół obrazów – kopii wizerunku z Jasnej Góry, o których mowa była powyżej.

Warto podkreślić, że opiekę nad sanktuariami w Różanymstoku (od ok. 1658 roku, sprowadzeni przez Tyszkiewiczów z Sejn) i w Wielkich Oczach (od roku 1667), sprowadzeni przez Andrzeja Modrzejewskiego (Modrzewskiego?), podskarbiego nadwornego koronnego i starostę medycznego, sprawowali dominikanie. W Sejnach – dokąd przybyli z Wilna – dominikanie zostali osadzeni w 1602 roku przez Jerzego Grodzińskiego. Czy kopia krakowskiego obrazu Franciszka Śniadeckiego dotarła najpierw do Sejn, a stamtąd do dworu w Różanymstoku, gdzie obraz zyskał sławę czyniącego cuda? Czy malarz Jan Szretter istotnie namalował obraz, który później stał się jednym z najważniejszych czczonych obrazów Podlasia? Czy wzorował się na dziele krakowskiego malarza? Nie można też wykluczyć, że wzorce docierały na Podlasie z Litwy: w Merkinach (Mereczu) na Litwie, w dominikańskim kościele, zachował się datowany na II-III ćwierć XVII wieku obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem, będący kopią obrazu sokalskiego³³. Inny znajdował się w kościele w Troškūnai (Troszkunach), w diecezji poniewieskiej³⁴.

Wyjaśnienie proveniencji obrazu z Różanogostoku wymaga więc pogłębionych badań, także na sąsiadujących z Podlasiem ziemiach litewskich. Bez wątpienia jednak słynący łaskami obraz z Różanogostoku był jedną z bardzo licznych XVII-wiecznych kopii obrazu jasnogórskiego. Do tej grupy należą między innymi obrazy z Opolą, Krasiejową, Raciborzą, Starej Wsi, Miejsca, Smolnic, Koziebrodów, Rud Wielkich, Podwilka, Tęgorborza, Poniszowic i Wiener Neustadt³⁵. Szczególną rolę w propagowaniu kultu odegrali dominikanie – opiekunowie sanktuariów w Różanymstoku i Wielkich Oczach. Pozostaje kwestią do rozstrzygnięcia, czy oryginał obrazu różanostockiego znajduje się dziś w Połocku czy też w Jermolinie. Porównanie fotografii z 1906 roku z tą wykonaną współcześnie w Jermolinie świadczy, iż bardziej prawdopodobna jest ta druga lokalizacja. Dowodem mogą tu też być cechy ikonograficzne zachowanych XVIII-wiecznych kopii obrazu, przechowywane dziś w kościele św. Anny w Warszawie i w kościele poddominikańskim w Różanymstoku.

Na zawarte w tytule pytanie należałoby więc odpowiedzieć tak: jeśli wziąć pod uwagę proveniencję archetypu, ikony Matki Boskiej Częstochowskiej, obraz różanostocki był ikoną, lecz jeśli brać pod uwagę krąg kulturowy, w którym został namalowa-

³² A. Radziukiewicz, *Na tropie Krasnostockiej ikony. Matuszka w archiwum*, „Przegląd Prawosławny” 2000, nr 8, s. 13-16.

³³ *Lietuva – Marijos Žemė*, Marijampolė 1993, s. 162-163.

³⁴ R. G. Skrinkas, *Pilgrimo vadovas. Po stebuklingas Marijos vietas*, Kaunas 1999, s. 258.

³⁵ Por. E. Kucharz, dz. cyt.

ny – był bez wątpienia obrazem powstałym po krakowskim synodzie. Zgodnie bowiem z zarządzeniem synodu krakowskiego z roku 1621 zalecano propagowanie kultu świętych obrazów, przede wszystkim zaś obrazu jasnogórskiego³⁶. Już w pierwszej połowie tego stulecia pojawiły się kopie wizerunku częstochowskiego nie tylko w pałacach i dworach, lecz także w domach mieszczańskich i włościańskich. Do tej grupy bez wątpienia należał słynący łaskami obraz z Różanegostoku³⁷.

³⁶ Por. A. Kunczyńska-Iracka, *Malarstwo ludowe kręgu częstochowskiego*, Wrocław 1978.

³⁷ Zob. także na temat obrazu: J. Maroszek, *Rewelacyjne odkrycie. Oryginalny obraz Matki Boskiej Różanostockiej z 1652 r. znajduje się w Połocku*, „Gazeta w Białymstoku”, 9. 11. 1995, s. 4-5. Por. strony internetowe:

<http://www.rozanystok.pl/galerie/?g=2&n=1>

<http://www.skom.pogotowie.org/index5.html>

<http://www.ookz.com.pl/cenne/art.php?dz=1&id=1998-06-04>

<http://www.pilszcz.prv.pl/>

http://www.parafiawielkieoczy.iap.pl/?id=45725&location=f&msg=1&lang_id=PL

<http://wielkieoczy.itgo.com/People/Smiadecki.htm>

<http://chocianowice.w.interia.pl/parafiahistoria.html>

http://www.dziedzictwo.ekai.pl/@@raciborz__stara_wies_kosciol

<http://www.theotokos.ovh.org>

http://www.muzejai.lt/Varena/merkines_krastotyros.en.htm

Piotr Chomik
(Białystok)

ŚWIĘTY GABRIEL ZABŁUDOWSKI **– POMIĘDZY MITEM A RZECZYWISTOŚCIĄ**

Dnia 22 marca 1684 roku we wsi Zwierki koło Zabłudowa, w pobożnej rodzinie prawosławnej Piotra i Anastazji Gowdelów przyszedł na świat święty męczennik młodzieniec Gabriel. Sakrament świętego chrztu, pod imieniem św. Archanioła Gabriela, przyjął w cerkwi monasteru zabłudowskiego pod wezwaniem Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny¹.

11 kwietnia 1690 roku, sześćioletni Gabriel został uprowadzony z domu. Zarówno porwanie, jak i wydarzenia po nim następujące, owiane są do dzisiaj mrokiem tajemnicy. Krąży szereg legend przekazywanych z pokolenia na pokolenie, a dotyczących wypadków tamtych dni. Jak podaje tradycja, pozostawiony w domu bez opieki młodzieniec, gdyż matka nie przeczuwając niebezpieczeństwa poszła zanieść pracującemu w polu mężowi jedzenie, został porwany przez dzierzawcę wsi Zwierki Szutko, który wywiózł Gabriela do Białegostoku. Tam poddano młodzieńca strasznym mękom. Najpierw wprowadzono go do piwnicy, gdzie przy pomocy ostrych narzędzi kłuto mu bok, wypuszczając krew. Później rozpięto męczennika na krzyżu ustawionym w dużym naczyniu i znów kłuto różnymi narzędziami całe ciało, wypuszczając powoli resztki krwi. Kiedy z powodu upływu krwi dziecko zmarło, winowajca, pragnąc ukryć swoje przestępstwo, wywiózł potajemnie ciało męczennika i porzucił je na łące, koło wsi Zwierki².

Obrazowo męki te przedstawił F. G. Sołncew na ikonie przez siebie napisanej i zamieszczonej w księdze *Żywoty świętych, czczonych przez Cerkiew prawosławną*, autorstwa Filareta, arcybiskupa Czernihowskiego (1885 rok), pod datą 20 kwietnia. Święty ukrzyżowany jest na grubym krzyżu, przybity gwoździami, nogi ma tuż obok siebie. Krzyż umocowany jest w korycie, do którego cieknie strużkami krew z ran po gwoździach w rękach,

¹ Ks. diakon A. Kuryłowicz, *Kult świętego Męczennika młodzieńca Gabriela*, „ELPIS”, R. I (XII), z. 1 (14), Białystok 1999, s. 213; Ks. G. Sosna, *Święte miejsca i cudowne ikony*, Białystok 2001, s. 108.

² Ks. diakon A. Kuryłowicz, *Kult świętego...*, s. 213-214; *Światoj muczenik-mładzieniec Gawriil Bielo-stokskij (Zabłudowskij)*, Charkow 2003, s. 6.

nogach i z przekłutego boku oraz z poranionego ciała. Całe ciało w krwawych piętnach, koszulka spuszczone od pasa do kolan, koryto postawione na podstawie. Na podłodze znajdują się: młotek, kleszcze, dwa noże, jeden z nich z ostrym końcem³.

Podobny opis śmierci można spotkać w książce *Świataja Junost*, gdzie czytamy:

zgodnie z podejrzeniami, które rozpowszechniły się wśród chrześcijan i potwierdzonymi, z żalem, wielokrotnymi przypadkami, niektóre zwyrodniałe sekty wykorzystują (...) krew niewinnych chrześcijańskich dzieci. W tym celu wcześniej wyznaczana jest ofiara, zazwyczaj jest to dziecko jakiejś biednej rodziny. Sprowadzają je do siebie i trzymając w pozycji stojącej z zakneblowanymi ustami, ostrymi narzędziami kłują je tak, żeby z żył wypłynęła cała krew. Później, prawie bez krwi, dobiją i rzucają nie pogrzebanym. Zazwyczaj te mroczne przestępstwa dokonywane są przed Paschą, dlatego też i męczeństwo młodzieńca Gabriela wydarzyło się 11 kwietnia 1690 roku⁴.

Po dziesięciu dniach znaleziono nierozkładające się ciało, otoczone sforą psów, które pilnie strzegły go przed gromadzącym się ptactwem, po czym odniesiono ciało rodzicom. Powyższe wydarzenie zostało opisane w księgach cerkiewnych w Zabłudowie pod datą 20. 04. 1690 roku. Z ksiąg sądowych Zabłudowskiej Magdeburgii wynika, że o zabójstwo sześćioletniego młodzieńca oskarżono dzierżawcę wsi Zwierki. Winni zostali skazani, a w starych zapiskach odnotowano: „kto chce wiedzieć szczegółowiej o śmierci św. Gabriela, ten powinien zajrzeć do Ksiąg Zabłudowskiej Magdeburgii”⁵, w których szczegółowo została opisana śmierć świętego Gabriela i związana z tym rozprawa sądowa. Ciało męczennika pochowane zostało nieopodal cerkwi we wsi Zwierki, która znajdowała się po jej lewej stronie, w odległości kilometra od drogi wiodącej do Białegostoku, a wkrótce w pobliżu jego grobu zaczęto grzebać zmarłe dzieci. W tym właśnie miejscu ciało przebywało 30 lat⁶.

O wydarzeniach związanych z mordem Gabriela mówi dochowany do dzisiaj wiersz ludowy:

*Kogda iż drugich mest wragi pribieżali
To bezczelowieczno mennja tam muczit naczali
Wnesli menja w temny podwał na stradanje
I rozpjaw na kreste, krow iż boka wypuskali
Potom kololi wse moje telo
Poka choć kaplu krowi onio imielo.*⁷

W 1720 roku, podczas epidemii, która dziesiątkowała ludność Podlasia, w okolicach miejsca spoczynku ciała Gabriela grzebano zmarłe z powodu choroby dzieci. W niedługim czasie zaczęło brakować miejsc pochówku. Podczas kopania grobu dla kolejnej ofiary epidemii naruszono trumienkę męczennika i odkryto, że ciało, pomimo długiego okresu spoczywania w ziemi, nie uległo rozkładowi. Wieść ta rozeszła się po okolicy, wzmacniając tym samym cześć oddawaną młodzieńcowi. Tradycja łączy z tym wydarzeniem liczne uzdrowienia mające miejsce przy grobie świętego i ustanie samej epidemii, co stało się powodem powstania kultu św. męczennika młodzieńca Gabriela. Odkopane zaś ciało przeniesiono uroczyście do cerkwi w Zwierkach i umieszczono w krypcie cerkiewnej⁸.

³ Ks. diakon A. Kuryłowicz, *Kult świętego...*, s. 214.

⁴ Tamże; *Świataja Junost*. *Rasskazy o swiatorych dietiach i dietstwie swiatorych*, Moskwa 1994, s. 126.

⁵ Ks. diakon A. Kuryłowicz, *Kult świętego...*, s. 215.

⁶ Tamże; ks. G. Sosna, *Święte miejsca...*, s. 109-110.

⁷ Wiersz powtarzam za: A. Mironowicz, „*Święty Gabriel Zabłudowski*”, „Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego”, 1987, z. 1 (62), s. 36.

⁸ Ks. diakon A. Kuryłowicz, *Kult świętego...*, s. 215-216; ks. G. Sosna, *Święte miejsca...*, s. 110.

W 1746 roku spłonęła w Zwierkach cerkiew. Święte relikwie pozostały jednak nienaruszone, jedynie rączka męczennika została opalona. Wkrótce po uroczystym przeniesieniu relikwii do monasteru zabłudowskiego, gdzie zostały złożone w prezbiterium, rączka cudownie „zagoiła się” i pokryła skórą. Właśnie dzięki tym relikwiom, które najpierw przez cały czas znajdowały się w pobliżu klasztoru, a później w nim samym, w 1723 roku klasztor zabłudowski w rejestrze diecezji kijowskiej zaliczony został do „błagocześciwych”, a św. Gabriel stał się patronem dzieci na tych terenach, z których pochodził⁹.

W tym czasie sytuacja zabłudowskiego monasteru nie była dobra. Cerkiew i budynki klasztorne wymagały remontu, zakonnicy procesowali się o prawo do ziemi klasztornej, walczyli o równe prawa z rzymskimi katolikami i unitami¹⁰. Mimo że głęboko wierzący ludzie byli uzdrawiani i duchowo wzmacniani przez relikwie tam się znajdujące, należało z czasem pomyśleć, w jaki sposób przy tak złej kondycji klasztoru zabezpieczyć je przed możliwością sprofanowania przez innowierców.

Dlatego też, za zgodą patriarchy konstantynopolitańskiego i z błogosławieństwem metropolity kijowskiego, archimandryta Karczyński nakazał w dniu 9 maja 1755 roku, ażeby przenieść święte relikwie do monasteru Świętej Trójcy w Słucku, będącego wówczas znaczącym ośrodkiem Prawosławia na obszarze dzisiejszej Białorusi¹¹. Według zachowanych źródeł na nagrobku umieszczony był wierszowany tekst, opisujący okoliczności śmierci św. Gabriela oraz przeniesienia do Słucka jego relikwii. Przytaczam fragment tego tekstu:

*W Zabłudowsk Mardaburij w knigu zapisali
Czto Żidy umuczili mia otroka suszcza
Szesť let tolko od rodu bolsze nie imuszcza.*¹²

Procesja przeniesienia relikwii, które niesiono w sarkofagu przez około 300 kilometrów, była wielką i prawdziwą demonstracją prawosławnej Białorusi i Podlasia¹³. Relikwie męczennika Gabriela zostały złożone w klasztorze Świętej Trójcy w Słucku w otwartym relikwiarzu. Każdego roku, od dnia Święta Zmartwychwstania Pańskiego do 22 października, relikwiarz umieszczany był na specjalnym katafalku, znajdującym się pod osłoną i ustawionym przy lewym *klirosie* w monasterskim soborze. Na zimę przenoszony był do zimowej, domowej cerkwi pod wezwaniem Zwiastowania Najświętszej Marii Panny¹⁴.

W końcu XIX wieku pamięć o św. Gabrielu zaczęła się odradzać w jego rodzinnych stronach. Odnotowano wiele uzdrowień za wstawiennictwem świętego. W miejscu, gdzie stał dom rodzinny świętego, w 1894 roku wybudowano kaplicę, która spłonęła w 1902 roku.

⁹ Tenże, *Prawosławne dzieje miasteczka Zabłudów*, „Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego” 1976, z. 1-2, s. 153.

¹⁰ A. Mironowicz, *Święty Gabriel Zabłudowski*, s. 37; ks. G. Sosna, *Święte miejsca...*, s. 110-111.

¹¹ A. Mironowicz, *Święty Gabriel Zabłudowski*, s. 37; ks. G. Sosna, *Święte miejsca...*, s. 111.

¹² „Litowskije Jeparchialnyje Wiedomosti” nr 35 (1885), s. 346; por. G. Sosna, *Święte miejsca...*, s. 112.

¹³ O wpływie kultu św. Gabriela na kształtowanie się świadomości narodowej i religijnej Białorusinów Podlasia zob.: A. Malesza, *Główne nurty religijne a kształtowanie się świadomości religijnej Białorusinów na ziemiach polskich*, „Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego”, nr 2/1994, s. 15.

¹⁴ Ks. diakon A. Kuryłowicz, *Kult świętego...*, s. 215-216; ks. G. Sosna, *Święte miejsca...*, s. 112-113.

Na początku XX wieku przez Imperium Rosyjskie przetoczyła się „antyżydowska fala”. Wtedy też wzmocnieniu uległ kult św. Gabriela. Po wspomnianym pożarze od mieszkańców Zwierek wyszła inicjatywa budowy nowej murowanej cerkwi ku czci św. Gabriela. Poprawiła się też sytuacja materialna parafii zabłudowskiej, o czym świadczy budowa nowej plebanii i budynku szpitalnego oraz utworzenie etatu wikariusza w 1905 roku¹⁵. W 1908 roku część relikwii świętego przeniesiono do soboru katedralnego w Białymstoku, a następnie do monasteru supraskiego. Wtedy też w Słucku sporządzono specjalną księgę zawierającą uznane przez władze duchowne i państwowe cudowne wydarzenia związane z relikwiami św. Gabriela¹⁶.

*

Położenie Kościoła prawosławnego w Rzeczypospolitej w końcu wieku XVII (a zatem w okresie życia św. Gabriela) i pierwszej połowie XVIII wieku (kiedy powstawał kult świętego) było skomplikowane. W okresie tym Cerkiew traci swoje wpływy i stan posiadania.

W okresie od połowy XVII wieku do pierwszego rozbioru Cerkiew wschodnia traciła nadal swój stan posiadania. Mimo pomocy udzielonej Cerkwi przez cara i jego wojsko w czasie wojen kozackich i kozacko-moskiewskich w połowie XVII wieku, a z drugiej strony przez opiekunów prawosławia oraz króla Jana Kazimierza, który rozumiał znaczenie tolerancji dla wielonarodowościowego państwa, Kościół prawosławny ponosił coraz większe straty. Po wojnach, zniszczeniach, mordach i grabieżach, po utracie opiekunów, fundatorów, którzy przechodzili na katolicyzm, nastąpiła też utrata kolejnych diecezji, dekanatów i parafii na rzecz Kościoła grekokatolickiego¹⁷.

Po zawarciu unii brzeskiej wszystkie przywileje, jakimi cieszył się Kościół prawosławny, przejął Kościół unicki, który stał się właściwie jedynym legalnym Kościołem Wschodnim w Rzeczypospolitej. Protesty społeczności wobec likwidacji hierarchii prawosławnej¹⁸ oraz żądania kasaty unii nie spotkały się z należyтым odbiorem. Sukcesywnie zaczął ulegać zmniejszaniu stan posiadania Kościoła prawosławnego: unicy przejęli katedry biskupie, większą część świątyń i klasztorów. Kościół tracił również wiernych: drobna szlachta i mieszczaństwo przechodziło na łono Kościoła unickiego, z czym często wiązała się polonizacja tych grup społecznych. Dla większości jednak konwersja ta była pomostem do przyjęcia katolicyzmu¹⁹.

Walka Kościoła prawosławnego o należne mu prawa odbywała się z reguły w sądach bądź na sejmikach (w latach: 1605, 1607, 1609), ale nie przynosiła pożądanych efektów. Zapewniono mu jedynie swobodę odprawiania nabożeństw oraz prawo dochodzenia własności zabranych beneficjów. Prawosławni, nie mając odpowiedniego oparcia w sejmie i sena-

¹⁵ A. Mironowicz, *Święty Gabriel Zabłudowski*, s. 37.

¹⁶ Ks. diakon A. Kuryłowicz, *Kult świętego...*, s. 218-219; ks. G. Sosna, *Święte miejsca...*, s. 113-114.

¹⁷ M. B. Topolska, *Spółczesność i kultura w Wielkim Księstwie Litewskim od XV do XVIII wieku*, Poznań – Zielona Góra 2002, s. 265.

¹⁸ Sejm w 1605 roku podporządkował ludność prawosławną jurysdykcji metropolity kijowskiego Hipacemu Pocijowi, K. Chodynicki, *Kościół prawosławny a Rzeczypospolita Polska. Zarys historyczny 1370 – 1632*, Warszawa 1934, s. 383.

¹⁹ Zob. M. Liedke, *Czynniki wpływające na polonizację szlachty ruskiej Wielkiego Księstwa Litewskiego w drugiej połowie XVI wieku*, „Białostoczczyzna” 1993, nr 1, s. 1-5.

cie,²⁰ w walce o tolerancję wyznaniową zbliżyli się z obozem protestanckim. Do umowy między stronami doszło 18 maja 1599 roku w Wilnie, gdzie prawosławni i protestanci zobowiązali się do obrony obu konfesji możliwymi dla siebie środkami²¹. Niestety, sojusz ten okazał się niestabilny i nie spełnił pokładanych w nim nadziei.

Unia brzeska wpłynęła również na strukturę organizacyjną Kościoła prawosławnego na Podlasiu. Te cerkwie, które nie przejęły unii, znalazły się w jurysdykcji protopopii bielskiej, drohickiej, grodzieńskiej, brzeskiej, zabłudowskiej²². Parafie podlaskiej części metropolitarnej podporządkowano protopopii zabłudowskiej, natomiast parafie diecezji włodzimiersko-brzeskiej – dekanatowi bielskiemu i drohickiemu. Po 1620 roku parafie z terenu Podlasia znalazły się w jurysdykcji biskupa chełmsko-bełzskiego Paisjusza Hipolitowicza, który do 1633 roku pełnił funkcję zwierzchnika Kościoła prawosławnego na Podlasiu. Po prawnym uznaniu hierarchii w 1633 roku parafie te podporządkowano biskupowi łucko-ostrogskiemu. Jedynie cerkwie podlaskiej części diecezji metropolitarnej podlegały metropolicie kijowskiemu. Przystąpienie do unii metropolity kijowskiego (1680), biskupa przemyskiego (1692), lwowskiego (1692), łuckiego (1701) spowodowało podporządkowanie parafii podlaskich biskupom perejeśławskim²³. W momencie konwersji biskupa łuckiego zniknęła z terenu Rzeczypospolitej ostatnia prawosławna diecezja. W związku z tym w 1720 roku reaktywowano biskupstwo mohylewskie (białoruskie)²⁴, które jako jedyna diecezja prawosławna przetrwało do czasu rozbiorów.

Po 1633 roku, kiedy to powołano komisje w celu dokonania podziału obiektów sakralnych pomiędzy unitami i prawosławnymi, rozpoczęły się na tym tle nieustanne walki o świątynie i wiernych. Na Podlasiu komisja rozpoczęła prace jesienią 1635 roku. W wyniku tych prac dokonano podziału cerkwi w Bielsku, Drohiczynie i Kleszczelach²⁵. W większości wypadków postanowienia komisarzy zostały wydane na korzyść Kościoła prawosławnego, co z kolei spotkało się z niezadowoleniem strony unickiej. W konsekwencji prace komisji zaostrzyły stosunki prawosławno-unickie, doprowadzając wręcz do czynnej walki o świątynie, czego dobitnym przykładem był Bielsk²⁶.

Do III rozbioru przetrwały na Podlasiu jedynie cztery parafie i klasztory prawosławne: w Bielsku, Zabłudowie, Drohiczynie i Jabłecznej. Na Białostocczyźnie szczególną rolę spełniali zakonnicy dwóch pierwszych z wymienionych ośrodków. Oni to reprezentowali ludność wyznania prawosławnego przed władzami państwowymi i sądowymi. Przełożony monasteru bielskiego Sawa Palmowski w lipcu 1791 roku został wybrany przewodniczącym Najwyższego Konsystorza Obrządku Grecko-Wschodniego w Rzeczypospolitej. Był on też głównym kandydatem na zwierzchnika projektowanego

²⁰ H. Lulewicz, *Skład wyznaniowy senatorów świeckich Wielkiego Księstwa Litewskiego za panowania Wazów*, „Przegląd Historyczny” 1977, t. 68, z. 3, s. 425-445.

²¹ M. Kojalovič, *Litovskaja cerkovnaja unia*, t. II, Sankt-Pietierburg 1861, s. 47-48.

²² A. Mironowicz, *Podlaskie ośrodki i organizacja prawosławne w XVI i XVII wieku*, Białystok 1991, s. 175.

²³ Tamże, s. 177.

²⁴ *Archieograficzeskij sbornik dokumentow odnosiaszczichsia k istorii Siewiero-Zapadnoj Rusi*, t. XI, Wilno 1890, s. 62; A. Mironowicz, *Kościół prawosławny w dziejach dawnej Rzeczypospolitej*, Białystok 2001, s. 239.

²⁵ J. Hawryluk, *Z dziejów cerkwi prawosławnej na Podlasiu w X – XVII wieku*, Bielsk Podlaski 1993, s. 153-155.

²⁶ A. Mironowicz, *Podlaskie ośrodki...*, s. 178-211.

niezależnego Prawosławnego Kościoła Autokefalicznego w Polsce. Realizacja tego projektu została przerwana po drugim rozbiórce kraju²⁷.

Wszystkie dotychczas istniejące prawosławne diecezje przyjęły unię, budując w ten sposób trzon struktury terytorialnej unickich biskupstw. Osiem diecezji tworzyło jedną metropolię unicką kijowsko-wileńską: archidiecezja połocka, biskupstwo lwowskie, przemyskie, łuckie, chełmskie, włodzimiersko-brzeskie, pińsko-turowskie²⁸. Parafie Kościoła unickiego na Podlasiu znalazły się pod zwierzchnictwem diecezji metropolitarnej oraz włodzimiersko-brzeskiej. Po Kościele prawosławnym unicy odziedziczyli podział na protopopie. Na Podlasiu siedziby dekanatów mieściły się w Bielsku, Drohiczynie, Mielniku i Włodawie²⁹. Stan ten przetrwał do czasu rozbiorów.

Pobożność ludności prawosławnej końca XVII – XVIII wieku jest stosunkowo słabo uchwytna w źródłach. Wynikała ona z własnych przeżyć wewnętrznych, a w przypadku ludności prawosławnej – przeżyć często ukrywanych. Ograniczenia prawne nie służyły otwartemu demonstrowaniu swojej wiary i przynależności do Cerkwi. Barokowa i sarmacka religijność szlachty polskiej kontrastowała z religijnymi postawami prawosławnych mieszczan i chłopów.

Charakterystyczną cechą religijności ludności prawosławnej na ziemiach Korony i Wielkiego Księstwa Litewskiego w pierwszej połowie XVIII wieku był rozwój kultu maryjnego. Lata 1704–1714 roku na obszarze Wielkiego Księstwa Litewskiego były okresem epidemii morowego powietrza. Przemarsze wojsk, biorących udział w wojnie północnej, znacznie rozszerzyły liczbę zachorowań na terenie Podlasia i Grodzieńszczyzny. Epidemia zdziesiątkowała ludność wielu miast i wsi³⁰. W tak trudnym dla mieszkańców okresie odwoływano się do orędownictwa Matki Bożej oraz świętych. Rozwój kultu maryjnego na początku XVIII wieku należy łączyć z cudownymi objawieniami Najświętszej Marii Panny i z powstaniem wielu miejscowości pątniczych. Kult cudownych obrazów łączył się z głęboką religijnością społeczeństwa, ostentacyjnie manifestującego swoją pobożność. Wzrastało znaczenie miejsc pielgrzymkowych i rola sanktuariów w życiu Kościoła. Nadal sływały z uzdrowień ikony: Żyrowicka, Poczajowska, Kijowska, Kupiatycka i Korsuńska oraz ich liczne kopie, które przyciągały tysiące pielgrzymów. Pątnicy nawiedzali sanktuaria z ikoną Matki Bożej Chełmskiej, Boruńskiej, Borkuławowskiej, Halickiej, Kołożskiej, Mińskiej, Pińskiej, Tupiczewskiej, Witebskiej i Zasławskiej³¹. Obok znanych ośrodków kultowych powstawały nowe, o znaczeniu lokalnym bądź regionalnym. Kult maryjny tego typu szczególnie rozwinął się w okresie konfederacji barskiej. Wiara w cudowną moc ikon Matki Bożej ogarnęła szerokie masy

²⁷ E. Sakowicz, *Kościół prawosławny w Polsce w epoce Sejmu Wielkiego*, Warszawa 1935, s. 211-240; A. Mironowicz, *Z dziejów prawosławia na Białostoczczyźnie*, „Białoruskie Zeszyty Historyczne”, z. 10, Białystok 1998, s. 16. Por. tenże, *Ihumen Sawa Palmowski*, Białystok 2001, s. 33-57.

²⁸ Zob. W. Kołbuk, *Kościół wschodnie w Rzeczypospolitej około 1772 roku. Struktury administracyjne*, Lublin 1998, s. 30-33.

²⁹ Tamże, s. 43.

³⁰ S. Namaczyńska, *Kronika kłesk elementarnych w Polsce i w krajach sąsiednich w latach 1648–1696*, t. I, Lwów 1937; I. Grochowska, *Kłeski elementarne w Polsce na przełomie XVII–XVIII wieku*, „Białostoczczyzna”, 1992, nr 2, s. 2-9.

³¹ L. Haroszka, *Kult Baharodzicy na Białorusi*, „Bożym Szlachom”, R. VIII, Paryż 1954, nr-y 58-62; G. Luźnickij, *Słownik Czudotwornich Bohorodiecznych ikon Ukraini*, „In trepido Pastori”, Rim 1984, s. 153-188; A. Mironowicz, *Kult ikon Matki Bożej na Białorusi*, „Białostocki Przegląd Kresowy”, t. V, pod red. J. F. Nosowicza, Białystok 1996, s. 137-141.

społeczności ruskiej i polskiej. Kult cudownych obrazów stał się zjawiskiem powszechnym i objął swym zasięgiem wyznawców prawosławia, łacinników i unitów. Wyrazem tego kultu były pielgrzymki do miejsc świętych, mistyczne doznania, stałe nabożeństwa oraz upowszechnienie się modlitw dziękczynnych i pieśni religijnych.

Na Podlasiu większość sanktuariów z cudownymi ikonami Matki Bożej powstała około roku 1710. Od tego roku datuje się powstanie bądź rozwój takich ośrodków kultowych, jak Piatienka koło Folwark Tylwickich, Święta Woda koło Wasilkowa, Knorydy, Krynoczka, Stary Kornin i Święta Góra Grabarka³². Historia tych ośrodków była związana z cudownymi objawieniami postaci Matki Bożej bądź ikon z Jej wizerunkiem.

Warto podkreślić, że obok oddawania czci cudownym ikonom w społeczności prawosławnej rozwijał się kult nowokanonizowanych męczenników za wiarę. Kult ten posiadał często wymowę antyunijną. Szczególnie popularny na terenie Wielkiego Księstwa Litewskiego był właśnie kult świętego Gabriela Zabłudowskiego.

Równie popularny był kult męczennika Makarego Kaniewskiego, kanonizowanego po 1688 roku. Wzrost popularności kultu wiązał się często z przeniesieniem relikwii lokalnych patronów. Tak było w przypadku przeniesienia relikwii świętej Juliany Słuckiej do Kijowa w 1718 roku³³. Kult lokalnych świętych podnosił stan świadomości religijnej wyznawców prawosławia i przyczyniał się do zachowania tożsamości kulturowej.

*

W tym miejscu warto słów parę poświęcić kultowi świętych i ich relikwii w Kościele prawosławnym³⁴. Kult ten zajmuje znaczące miejsce w pobożności prawosławnej.

Według nauki Kościoła prawosławnego święci są orędownikami i opiekunami ludzi w niebie, a przez to żywymi i aktywnymi członkami Kościoła wojującego, ziemskiego. Ich obecność w Kościele, zewnątrznie okazana w ich ikonach i relikwiach, otacza nas jakby modlitewnym obłokiem chwały Bożej. Obłok ten nie oddziela wiernych od Chrystusa, ale przybliża do Niego, jednoczy z Nim. Święci nie są pośrednikami między Bogiem i ludźmi, którzy zastępują Jedyne Pośrednika Chrystusa, ale są współbłagalnikami, przyjaciółmi i pomocnikami ludzi w posłudze Chrystusowi oraz we wspólnocie z Nim. Niekiedy czynione jest porównanie kultu świętych i pogańskiego kultu herosów, czyli półbogów, przez co porównuje się chrześcijaństwo z pogańskim wielobóstwem. Jednakże porównanie to nie jest wcale tak gorszące, jak się wydaje. Mity pogańskie mogły zawierać w sobie także ważne treści, cień nadchodzących rzeczy, które ze względu na ekonomię Kościoła starotestamentowego pozostawały nieznanne dla tego Kościoła. Odnosi się do tego kult ludzi „półbogów”, a w rzeczywistości bogów według łaski, co

³² A. Mironowicz, *Grabarka*, „Więź”, nr 5 (295), Warszawa 1983, s. 153-156; A. Radziukiewicz, *Święta Góra Grabarka*, Białystok 1993; A. Mironowicz, *Piatienka*, „Białostoczczyzna”, nr 2 (6), 1987, s. 19-25; tenże, *Cuda zapomniane*, „Przegląd Prawosławny”, nr 8 (110), 1994, s. 8-9; *Kościół prawosławny w Polsce, dawniej i dziś*, pod red. L. Adamczuka i A. Mironowicza, Warszawa 1993, s. 133-136; A. Mironowicz, *Księga cudów przed ikoną Matki Bożej w Starym Korninie dokonanych*, Białystok 1997, s. 1-190.

³³ E. Gołubinskij, *Istorija kanonizacyi swiatykh w russkoj cerkwi*, Moskwa 1903, przedruk, Moskwa 1998, s. 220-221; A. Mironowicz, *Kult świętych na Białorusi*, „Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego”, R. XXII, 1992, z. 4, 6-21.

³⁴ Zagadnienie to omawiam głównie na podstawie: S. Bułgakow, *Prawosławie. Zarys nauki Kościoła prawosławnego*, Białystok – Warszawa 1992, s.135-144. Por.: E. Gołubinskij *Istorija kanonizacyi*, s. 11-39, 516-527; S. Kotar, *Uczenie prawosławnej Cerkwi o swiatykh moszczach*, „Prawosławna Żiźń” nr 7 (534), Jordanville 1994.

było znane pogaństwu, ale nie było znane Staremu Testamentowi. Dla ludzi Starego Testamentu byłoby niemożliwym jakiegokolwiek odchylenie od monoteizmu w kierunku politeizmu, gdyż taka była wola Boża. Dopiero po przyjściu Chrystusa stała się jasna zarówno nieprzebyta odległość między Chrystusem i tymi, którzy są Chrystusowi (Ga 5, 24), jak i ich bliskość z Chrystusem.

Dogmatyczne uzasadnienie kultu świętych zamyka się właśnie w tym związku. Kościół jest Ciałem Chrystusa i zbawiający się w Kościele otrzymują moc i życie Chrystusa, zostają przeobstwieńcami, stają się „bogami według łaski”, sami są Chrystusami w Chrystusie Jezusie.

Chociaż los człowieka zostanie określony ostatecznie dopiero na sądzie Chrystusowym, jednakże już na tak zwanym wstępnym sądzie, dokonywanym po śmierci nad każdym człowiekiem, staje się jasne jego przeznaczenie ku chwale oraz to, że otrzyma wieniec świętości. On już płonie na czole wybrańca Bożego nawet za jego życia, ponieważ sąd jest jedynie wyjawieniem jego rzeczywistego stanu. „Życie wieczne” w Bogu zaczyna się jeszcze tutaj, w czasie, który ma głębię wieczności, ale po odejściu z tego świata staje się określającą zasadą bytu. Podstawę dla kultu prawosławie widzi nie w tym, że święci dokonali jakichś szczególnych zasług przed Bogiem, dobrych uczynków i uczynków nadprzyrodzonych, za które mieliby prawo otrzymać od Boga należną zapłatę i którymi mogliby jeszcze podzielić się z innymi. Podobna koncepcja stawiałaby ich rzeczywiście w szeregu półbogów, zależnych od swej własnej, starotestamentowej sprawiedliwości. Świętymi są ci, którzy wysiłkiem swojej aktywnej wiary i aktywnej miłości zrealizowali w sobie swoje podobieństwo Boże i przez to ukazali w mocy obraz Boży, czym przyciągnęli do siebie obfitą łaskę Bożą. W tym oczyszczeniu serca przez wysiłek duszy i ciała zamyka się droga zbawienia każdego człowieka, w którym zamieszkał Chrystus: *już nie ja żyję, ale żyje we mnie Chrystus* (Ga 2, 20), zgodnie ze słowami Pana: *Jeśli Mnie kto miłuje, będzie zachowywał moją naukę, a Ojciec mój umiłuje go, i przyjdziemy do niego, i będziemy u niego przebywać* (J 14, 23). Na tej drodze zbawienia widoczna jest ilościowa różnica między ludźmi, która z kolei przechodzi w jakościową, stając się różnicą decydującą dla wiecznych losów człowieka. Za tym progiem dokonuje się już jego zbawienie jako decydujące samookreślenie się, a także zaczyna się wzrastanie w łasce, u każdego człowieka zgodne z jego osobistym typem duchowości.

Świętość jest tak samo różnorodna, jak i ludzkie indywidualności. Dążenie do świętości zawsze ma charakter indywidualno-twórczy. Kościół zna różne wzory świętości, czyli duchowe modele zbawienia: prorocy, apostołowie, męczennicy, biskupi, nauczyciele Kościoła, zakonnicy, rycerze i królowie, lekarze i darmo leczący; i ten wykaz nie jest, oczywiście, wyczerpujący: różne epoki (a w tym i nasza epoka) znajdują swoje szczególne typy świętości. Osiągnięcie świętości oznacza przede wszystkim wyjście ze stanu nieokreśloności ku zwycięstwu, przez co wyzwolone zostają siły dla aktywnej, modlitewnej miłości. Święci mogą pomagać ludziom nie na mocy ogromu zasług, ale na mocy odnalezionej przez nich duchowej wolności w miłości, co zostaje osiągnięte przez ich własny wysiłek. Daje im to moc orędowania przed Bogiem w modlitwie, a także i w aktywnej miłości do ludzi. Bóg daje świętym, jak i aniołom Bożym, moc wypełniania swojej woli w życiu ludzi poprzez aktywną, chociaż zwykle niewidzialną pomoc. Oni są rękoma Bożymi, którymi Bóg dokonuje swych dzieł. Dlatego też świętym również za granicą śmierci dano czynić uczynki miłości – lecz nie jako wysiłek dla ich zbawienia, które już się dokonało, ale dla pomocy i zbawienia braci.

Na podstawie kultu świętych czczone są również ich relikwie. Niekiedy niezniszczalność relikwii jest uznawana za oznakę świętości (i odwrotnie). Jednakże nie stanowi to reguły i nie jest koniecznym wymogiem kanonizacji. Niemniej jednak relikwie świętych, jeżeli się zachowały, otoczone są szczególnym kultem; w szczególności szczątki relikwii umieszczane są w *antiminsie* (chuście), na którym sprawowana jest liturgia (na pamiątkę faktu, że w Kościele pierwotnym była ona sprawowana na relikwiach męczenników). Od strony dogmatycznej kult relikwii opiera się na wierze w szczególny związek Ducha Świętego z ciałem, który to związek nie ulega przerwaniu w momencie śmierci. Śmierć ogranicza swoją moc w odniesieniu do świętych, którzy nie całkowicie opuszczają duchowo swoje ciało, ale są obecni przez łaskę w relikwiach, nawet w najmniejszej ich części. Relikwie to ciało wystawione przed powszechnym zmartwychwstaniem, chociaż również oczekujące tego zmartwychwstania. Przypomina to stan ciała Pana Jezusa w grobie. Chociaż było ono martwe, opuszczone przez duszę, to jednak nie zostało opuszczone przez jego Bożego ducha i oczekiwało swego zmartwychwstania.

*

Mord rytualny, o który oskarżano Żydów, stał się podstawą procesu przed magdeburgią zabłudowską. Domniemanych winnych ukarano. Okoliczności wydarzenia (za nieopisanym bliżej „Bohohłasnikiem” z 1908 roku³⁵) podał Józef Maroszek³⁶. Według tego opisu, św. Gabriela trzymano w lochu, dopóki nie zebrał się cały kahał żydowski z Brześcia. Obwiniano zatem Żydów z kahału brzeskiego. Wiązało się to z tym, że w 1690 roku w Białymstoku osiedliła się grupa Żydów z Brześcia, wykorzystując wolności związane z akcją lokowania Białegostoku. Miejscowy kahał zabłudowski pozostawał poza podejrzeniem, za wyjątkiem arendarza Szutki. Można przypuszczać, że oskarżenie o mord rytualny było elementem walki, jaki kahał Żydów z Zabłudowa stoczył z obcą, przybyłą z zewnątrz grupą współwyznawców.

Oskarżenia Żydów o morderstwa chrześcijańskich dzieci i chrześcijan w ogóle nie były (i nie są) niczym nowym. Pojawiały się już w okresie tak zwanej Czarnej Śmierci z lat 1347–1352. Żydzi mieli używać krwi chrześcijan w różnorodnych celach: przede wszystkim leczniczych, jako środka pomagającego im w nieuleczalnych chorobach, przy porodach, aby złagodzić towarzyszący im ból, w trakcie samego umierania. Dziełka traktujące o mordach rytualnych podawały także, że wyznawcy judaizmu smarują tą krwią drzwi swoich domów, dodają ją do wody, w której się myją, „aby się pozbyć smrodliwego świerzbu, albo raczej parszywości”, do potraw, jakimi częstują chrześcijan, wierząc, iż w ten sposób zapewnią sobie ich przychylność. Przede wszystkim jednak przyprawiają tą krwią paschę, którą przygotowują w okresie Wielkiego Tygodnia, aby ją następnie jeść przez cały rok. Stąd też jeszcze w XX wieku straszono małe dzieci tym, że je Żydzi porwą na macę. Zarzuty te znajdowały w środowiskach chrześcijańskich wiarę także dlatego, że wiedziano o rytualnym uboju zwierząt przez specjalnych rzeźników, posługujących się odpowiednimi nożami. Także picie czerwonego wina podczas szabasu budziło określone podejrzenia, w związku z czym niektórzy osiemnastowieczni

³⁵ Prawdopodobnie chodzi tu o wydawnictwo: *Śłużba Światomu męczenniku młodniemu Gawriiłu, w leto Gospodnie 1690-oe ot judiej umuczennomu w Bielostokie gradie, jegoże nietlennyja moszczi wo gradie Śluckie dodnies' pocziwajut*, Poczajew 1908.

³⁶ J. Maroszek, *Rewelacyjne odkrycie nieznanych najstarszych dokumentów dla Białegostoku*, „Białostoczczyzna” 1(53)/1999, s. 28-29.

rabini proponowali skasowanie tego zwyczaju. Echa ludowych wierzeń odnajdujemy i w *Panu Tadeuszu*, gdzie Zosia krzyczy „jako dziecko od Żydów klute igiełkami”.

W „pomówieniach o rozlew krwi” łatwo dostrzec elementy swoistego wampiryzmu. Wampiry działały nocą, a ich ofiarami padali śpiący ludzie. Żydzi mieli porywać bezbronne dzieci, aby je następnie torturować przez wytaczanie krwi. Przebijając osinowym kołkiem zwłoki uważane za siedliska wampirów czy pałac rzekome czarownice, czyhające na ludzkie życie, wzmacniano poczucie własnego bezpieczeństwa. Również Żydzi, występujący w charakterze potencjalnych sprawców zabójstw na tle rytualnym, tworzyli klimat zagrożenia, z którym ludzie musieli się uporać, jeśli chcieli zapewnić bezpieczeństwo swemu potomstwu.

Pierwsze oskarżenia Żydów o profanację Eucharystii oraz rzekome mordy rytualne pochodzą z wczesnego Średniowiecza (XIII wiek). Procesy na tym tle zaczynają się jednak mnożyć dopiero w XV wieku i mają na celu ochronę przede wszystkim czci Bożej przed bluźniercami, a nie własnego potomstwa. Najwięcej takich spraw wytoczono w Niemczech, skąd stopniowo przeszły one do Czech, Węgier i wreszcie Polski. W ostatniej ćwierci tego stulecia szczególnie rozgłos zyskały dwie rzekome ofiary żydowskich zakusów na krew chrześcijańską. Pierwszą z nich był jakoby trzynastoletni Andrzej Oxner, ze wsi Rinn koło Innsbrucka, umęczony rzekomo w roku 1462. Podobny los miał spotkać w 1475 roku Szymona z Trydentu, który był jego równolatkiem. Szymon stał się od razu sławny dzięki kronikarzom oraz literaturze dewocyjnej. Natomiast kult małego Andrzeja rozwinął się dopiero w drugiej połowie XVII stulecia. Wówczas to jego rodziną miejscowość, Rinn, przemianowano na Judenstein (od kamienia, na którym został ponoć umęczony). W miejscowym kościele do dziś dnia znajdują się jego zwłoki. Judenstein stał się za aprobatą władz duchownych miejscem pielgrzymek, których zakazał dopiero w roku 1984 biskup Innsbrucka, z miernym zresztą powodzeniem. Kult Szymona z Trydentu został zakazany już wcześniej (1965).

Owe domniemane mordy rytualne odbywały się w scenerii zbliżonej nieco do męki Chrystusa: żydowscy oprawcy przebijali ofiarę gwoździami. Wychodząc naprzeciw zakorzenionym od pokoleń wyobrażeniom niejaki Jan Serafimowicz, dawny rabin, który w połowie XVIII wieku przyjął chrzest, opowiadał nowym współwyznawcom, iż torturując swe ofiary Żydzi mówili przy tym: „Jakośmy Boga chrześcijańskiego umęczyli, który się nazywał dziecięciem, takeśmy powinni dzieci chrześcijańskie męczyć”. Porywano je rzekomo na ulicach, zwabiano podstępnie do domów, niekiedy zaś kupowano jakoby u opiekunów czy nawet od wyrodných rodziców. Wizję taką upowszechniał między innymi Sebastian Fabian Klonowic, piętnujący w *Worku Judaszowym* ludzi sprzedających chrześcijańskie dzieci Żydom:

Którzy toczą i cedzą chłopiątek niewinnych
Z żyłek, z serca żywą krew z członeczków dziecińczych.
Odprawują Wielkanoc juchą naszych dziątek,
Które jeszcze do bacznych nie przychodzą latek.

Element okrucieństwa wybijano w tytułach antyjudajstycznych broszur. *Żydowskie okrucieństwa, mordy i zabobony...* opisał ks. Przeclaw Mojecki (1589); podobnie brzmi tytuł dziełka Aleksandra Hubickiego: *Żydowskie okrucieństwa nad najświętszym sakramentem i dziećmi chrześcijańskimi...* (1598). „Dziatki chrześcijańskie, kiedy mogą, okrutnie mordują...” – pisał o wyznawcach judaizmu Mateusz Bembus. Wtórował mu Piotr Gorczyń:

Mordercy to są niewinnej młodości,
Krew wylewają z wielkiej okrutności.

Współcześni badacze w Polsce XVI–XVIII stulecia doliczyli się ponad 80 oskarżeń o mordy rytualne oraz 18–20 o profanację hostii i mordowanie neofitów, przechodzących na chrześcijaństwo. W wielu przypadkach procesy kończyły się uniewinnieniem. Zapadały jednak także wyroki skazujące, i to czasami po kilka osób. Można więc przyjąć, że za rzekome mordy rytualne, nazywane wówczas dzieciobójstwami czy „mordami dla krwi”, stracono ogółem mniej więcej pół setki Żydów. *Notabene*, w przeciwieństwie do procesów o profanację hostii, sprawy o zabójstwa dzieci chrześcijańskich były sądzone w tym samym trybie, co wszelkie inne oskarżenia o morderstwa, także kończące się z reguły karą śmierci³⁷.

Również w literaturze prawosławnej obecne były opisy dzieciobójstw. Powstawały nawet prace mające w sposób „naukowy” wyjaśnić przyczyny zabójstw dokonywanych przez Żydów³⁸. Wśród przykładów dzieciobójstw opisane są, między innymi, mordy dokonane w 1694 roku we Włodzimierzu Wołyńskim, w 1697 roku w Wilnie, w 1698 roku w Kodniu, Sandomierzu i w Słonimiu, gdzie miało być zamęczonych jednocześnie siedmioro dzieci³⁹.

W przykładach tych zastanawia bliskość daty śmierci św. Gabriela Zabłudowskiego (1690 rok) z datami kolejnych przypadków dzieciobójstw. Być może ma to związek z kolejnymi walkami wyznaniowymi wśród Żydów i wzmocnieniem ich pozycji wobec chrześcijan (oskarżenia o mord osłabiały pozycję oskarżanych) lub epidemiami morowego powietrza rozpowszechnionymi na obszarze Rzeczypospolitej na przełomie XVII – XVIII wieku.

Od 1648 do 1720 roku Rzeczpospolita była terenem nieustających wojen, powodujących spustoszenia, głód, choroby, upadek gospodarczy, obniżenie poziomu życia (który i tak wśród warstw najniższych nie był wysoki). Wojny implikowały poszukiwanie „lepszego życia” w sferze nadprzyrodzonej – religii⁴⁰. Obawy, trwoga i rozpacz ludzka przybierały różne formy – od najsubtelniejszych do najjaskrawszych, kazały szukać ratunku w modlitwie, odbywać procesje i pielgrzymki do miejsc świętych. Nieuchronność śmierci, towarzyszące chorobom ogromne cierpienia i inne odrażające okoliczności budziły zrozumiałe przerażenie. Lęk przed zarażeniem i bólem wywoływał skrajne reakcje. Gdy postawy religijne nie dawały rezultatu (brak zapomnienia o trwodze i rozpacz), o uczuciach ludzkich decydowała właśnie rozpacz. Dochodziło nawet do przypadków obłąkania. Na terenie Rzeczypospolitej nie znalazły potwierdzenia przypadki drastycznego rozluźnienia norm moralnych (choć rozluźnienie takie miało również miejsce), jakie odnotowano na Zachodzie. Miały tu jednak miejsce liczne przestępstwa, wśród których na pierwszy plan wysuwało się łamanie surowych przepisów sanitarnych oraz okradanie ofiar epidemii⁴¹. Jednocześnie poszukiwano „koźłów ofiarnych”, którym można by udowodnić działalność przeciwko ludziom i wymierzyć zasłużoną karę. W kręgu osób podejrzanych o celowe roznoszenie

³⁷ Szerzej zob.: J. Tazbir, *Okrucieństwo w nowożytnej Europie*, Warszawa 1999, s. 76–102.

³⁸ Protojeriej T. Butkiewicz, *O smysle i znaczeniu żertwoprinoszenii w dochristianskom mire i o tak nazywajemych >>ritualnych ubijstwach<<*, „Wiera i rozum”, nr 22, Charkow 1913.

³⁹ *Światoj muczenik...*, s. 24.

⁴⁰ J. A. Gierowski, *Historia Polski 1505–1784*, Warszawa 1983, s. 191.

⁴¹ S. Namaczyńska, *Kronika klęsk elementarnych w Polsce i w krajach sąsiednich w latach 1648–1696, Zjawiska meteorologiczne i pomory*, t. I, Lwów 1937; A. Karpiński, *W walce z niewidzialnym wrogiem*, Warszawa 2000, s. 223, 299.

zarazy znajdowali się ci wszyscy, których od zwykłych mieszkańców danej miejscowości czy kraju różnił wygląd zewnętrzny, pochodzenie etniczne, język czy nietypowe zajęcie. Stąd też ofiarami pomówień padali przede wszystkim cudzoziemcy, trędowaci, członkowie niektórych sekt religijnych, Cyganie, Tatarzy, a zwłaszcza Żydzi⁴².

*

Oskarżenie Żydów o mord św. Gabriela znalazło swe odbicie w twórczości liturgicznej Kościoła prawosławnego. W ułożonym w 1752 roku przez archimandrytę monasteru słuckiego Dosyteusza⁴³ troparionie ku czci świętego czytamy: *Swiatyj Mładiencze Hawriile, Ty za probodiennoho nas radi od złych judiej w riebra probodien był jesi („Święte Dziecię Gabrielu, ty za przebitego za nas, przez złych Żydów, miałaś przekłute żebra”)*⁴⁴. Tekst ten został zmieniony w wydany w 1992 roku akatyście do św. Gabriela Zabłudowskiego. Zamiast fragmentu „od złych judiej” przeczytać możemy „od złych liudiej”⁴⁵.

Innym tekstem liturgicznym nawiązującym do okoliczności śmierci św. Gabriela jest napisana pod koniec XIX wieku Służba swiatomu muczeniku mładiencu Gawriiłu Biełostokskomu. Odnajdujemy w niej następujący fragment: *Stiekajetsia soboriszcze judiejskoje, ot Briesta że i Biełostoka, da nieporocznego mładienca mukam predast („Zbiera się zбір Żydów z Brześcia i Białegostoku, aby oddać nieskalanego młodzieńca na męki”)*⁴⁶.

Wspomniany powyżej akatyst ku czci św. Gabriela został napisany podczas II wojny światowej przez ks. Aleksego Znoskę, autora wielu tekstów liturgicznych Cerkwi prawosławnej w Polsce powstałych w XX wieku. Akatyst ukazał się po raz pierwszy drukiem w 1944 roku w Białymstoku, na prawach rękopisu, a następnie krążył wśród wiernych w postaci rękopisów, co spowodowało pojawienie się pewnych wariantów w tekście. Jednocześnie z akatystem ks. Znosko ułożył cerkiewnosłowiański *Psalom muczeniku Gawriiłu Zabłudowskemu*, w którym św. Gabriel nazywany jest niezmierzchającą światłością Cerkwi prawosławnej i ziemi białoruskiej⁴⁷.

Powróćmy jeszcze do tekstu troparionu ku czci św. Gabriela. Oprócz fragmentu przytoczonego wcześniej znajdziemy tu jeszcze jedno odniesienie do męki Chrystusa: *za istocziwshaho krow swoju za nas, wsie tielo Twoje na istoszczenije krowie w lutyja jazwy priedał jesi („za wykrwawionego za nas całe ciało na wykrwawienie i straszliwe rany oddałeś”)*. Fragmenty te nawiązują do mitu kozła ofiarnego. W świetle męki Chrystusa przedstawionej w Ewangeliach mit ten nabiera nowego wyrazu.

Odniesienia mitu o kozle ofiarnym do męki Chrystusa przedstawił René Girard⁴⁸.

Istotą objawienia męki Chrystusowej jest prowokowany przez nie kryzys wszystkich prześladowczych przedstawień. Jeśli idzie o prześladowanie, w samej Męce nie ma niczego wyjątkowego. Nie ma niczego wyjątkowego w koalicji wszystkich zwierchności tego świata. Ta sama koalicja tkwi u źródeł wszystkich mitów. Zaskakujący jest natomiast fakt, że Ewangelie podkreślają ową jednomyślność bynajmniej nie po to, ażeby

⁴² Tamże, s. 264.

⁴³ A. Kuryłowicz, *Kult świętego...*, s. 218.

⁴⁴ Tekst troparionu przytaczam za: *Swiatoj muczenik*, s. 59.

⁴⁵ *Żytije i akafist swiatomu muczeniku mładiencu Hawriiłu*, Białystok 1992, s. 13.

⁴⁶ *Swiatoj muczenik*, s. 43.

⁴⁷ A. Naumow, *Wiara i historia. Z dziejów literatury cerkiewnosłowiańskiej na ziemiach polskoliteńskich. Seria poświęcona starożytnościom słowiańskim*, t. I, Kraków 1996, s. 198-199, przyp. 29.

⁴⁸ R. Girard, *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1987, s. 147-182.

skłonić przed nią głowę, jakby to miało miejsce w przypadku wszystkich innych tekstów politycznych, a także filozoficznych, lecz aby obwieścić tkwiący w tej jednomyślności fundamentalny błąd; *par excellence* nieprawdę.

W przedstawianym objawieniu tłum stanowi taką siłę, że aby mógł uzyskać wręcz nieprawdopodobne rezultaty, w jego skład nie muszą wchodzić wszyscy członkowie wspólnoty. Chylą przed nim głowę władze konstytucyjne i oddają mu ofiary, których wyborem rządzi kaprys pospólstwa; tak Piłat oddaje Jezusa, a Herod każe zgładzić Jana Chrzciciela. A zatem władze, dając się wchłonać tłumowi, powiększają tym samym jego liczebność. Zrozumienie Męki jest równoznaczne ze zrozumieniem faktu, że związane z nią okoliczności obalają czasowo wszelkie różnice nie tylko pomiędzy Kaifaszem i Piłatem, lecz także pomiędzy Judaszem i Piłatem oraz tymi wszystkimi, którzy krzyczą lub pozwalają krzyczeć: „Ukrzyżuj Go!”.

Ewangelie bez przerwy ukazują nam to, co zawsze starają się ukryć historyczni i mityczni prześladowcy, a mianowicie fakt, że ich ofiara jest kozłem ofiarnym. Ewangelie istotnie nie używają określenia „koziół ofiarny”, lecz zastępują je innym, stosowniejszym wyrażeniem: „Baranek Boży”. Podobnie jak określenie „koziół ofiarny”, które implikuje konotacje negatywne, odpychające, określenie „Baranek Boży” mówi o przedstawieniu jednej ofiary w miejsce wszystkich, ale równocześnie, jako że zawiera konotacje wyłącznie pozytywne, mówi nam więcej o niewinności tej ofiary, o niesprawiedliwości wydanego na nią wyroku, o bezzasadnej nienawiści, której jest obiektem.

A zatem Jezus jest nieustannie przyrównywany, jak również sam siebie przyrównuje do wszystkich kozłów ofiarnych Starego Testamentu, do wszystkich proroków zamordowanych lub prześladowanych przez starotestamentowe wspólnoty – do Abla, Józefa, Mojżesza, Jana Chrzciciela i innych. Czy jest tak określany przez innych, czy sam się tak określa, rola, jaką spełnia, będzie nam zawsze sugerowała takie określenie. Jest kamieniem odrzuconym przez budowniczych, który stanie się kamieniem węgielnym.

W ten sposób chrześcijaństwo jawi się nam jako religia całkowicie różna od wszystkich religii stworzonych na fundamencie mord dokonanego na „koźle ofiarnym”. Atmosfera spokoju i ciepła emanująca z ewangelicznych opisów o poczęciu i narodzinach Jezusa, a następnie o okolicznościach Jego Zmartwychwstania uderzająco kontrastuje z atmosferą niesamowitości towarzyszącą narodzinom i działalności bogów mitologicznych. Wyobrażeniom o bogach mitologicznych Ewangelie przeciwstawiają Objawienie.

*

To wszystko pozwala nam szerzej spojrzeć też na postać św. Gabriela Zabłudowskiego. Jawi się nam jako święty, stojący w jednym kręgu z prorokami starotestamentowymi, Janem Chrzcicielem i innymi świętymi. W tym sensie jego męka i ofiara ma również wymiar ewangeliczny. Poprzez kult świętego następuje zjednoczenie sakrum ze światem ludzi – z profanum. Kult świętego jest zatem wypełnieniem zadania, jakie stawia sobie religia – połączenia dwóch światów. Kult wspiera się na bojaźni Bożej. Wydziela z rzeczywistości tę jej część, gdzie immanencja spotyka się z transcendencją, czas z wiecznością, zniszczalne z niezniszczalnym, co stanowi jednocześnie antynomię kultu.

Kult rodzi nową syntezę dokonującą się w jednostce jako członku wspólnoty oraz we wspólnocie jako warunku bytu jednostki⁴⁹.

Taki właśnie święty wiążący silnie wspólnotę, z której się wywodził, wzmacniający jej tożsamość religijną i narodową, będący odwzorowaniem męki Jezusa Chrystusa i innych proroków i świętych, był potrzebny na przełomie XVII i XVIII wieku wyznawcom Kościoła prawosławnego w Zabłudowie, na Białostocczyźnie oraz szerzej na Podlasiu i w całej Rzeczypospolitej. Zadanie to spełnił św. Gabriel Zabłudowski.

To właśnie w jego postaci świętego spotyka się i łączy wiele wątków historycznych, teologicznych czy religioznawczych. Ten związek wątków mówi nam o wyjątkowości tej postaci i okolicznościach funkcjonowania kultu. W latach 90-tych XVII wieku święty i jego kult pełnili rolę integracyjną dla wyznawców prawosławia na Podlasiu wobec wyznawców innych religii i wyznań. W XVIII wieku, w okresie epidemii, była to rola zbawcza na wzór roli samego Chrystusa. Dzisiaj jest to ponownie ważna społecznie rola integracyjna. Święty jednoczy ze sobą wszystkich wiernych Kościoła prawosławnego w Polsce, a uroczystości przeniesienia jego relikwii z Grodna do Białegostoku we wrześniu 1992 połączyły całą społeczność Białegostoku bez względu na wyznawaną wiarę. Obecność świętego jest też dowodem na specyfikę Białostocczyzny, na której zostały zachowane elementy dawnej tradycji tolerancji wyznaniowej, ukształtowanej niegdyś na ziemiach wschodnich Rzeczypospolitej.

⁴⁹ Por. ks. H. Paprocki, *Święty jako symbol świata innego*, „Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego”, z. 4, Warszawa 1994, s. 36.

Jakub Momro
(Kraków)

MIT, PRZYPADEK, KONIECZNOŚĆ.

NA MARGINESIE *ATEN I JEROZOLIMY* LWA SZESTOWA

Chciałbym przedstawić interpretację kilku wątków filozofii Lwa Szestowa, wątków – dodam z miejsca – mieszczących się w porządku wyznaczanym przez z pozoru dialektyczną triadę mitu, konieczności i przypadku. Zastrzeżenie dotyczące pozorności dialektyki u Szestowa, oprócz konotacji historycznych (jak na przykład: nie kończąca się polemika z Heglem¹, wyraźna w dziełach rosyjskiego filozofa), posiada znaczenie – jak sądzę – o wiele istotniejsze. Mowa w tym miejscu o widocznym zaburzaniu dialektycznego i spekulatywnego sposobu filozofowania, pozorowanym ruchu klasycznej wykładni myśli. Interesuje mnie przewrotny gest, który Szestow w swoich dziełach wykonuje zapewne po to, by pokazać możliwie na wielu polach wątpliwość (czy też, mniej radykalnie: sporą dyskusyjność) holistycznych założeń transcendentalnej tradycji filozofowania. Kiedy bowiem czyta się kolejne dzieła autora *Filozofii tragedii*, można odnieść wrażenie, że myśl stanowi dla niego niemal fizjologiczną konieczność, odkrywane przez niego sprzeczności w ramach analizowanych rozmaitych systemów przemieniają się z – jak powiadał Nietzsche o prawdzie – „ruchliwej armii metafor” w konkret dramatycznego, to znaczy nierozwiązywalnego napięcia egzystencji.

Filozoficzne problemy, analizowane w izolacji, czy jedynie w odniesieniu do metod, z których wyrosły, pozostają dla Szestowa nieuchronnie kruchym *ersatzem* istoty myślenia. Ujawniają bowiem niejako już w punkcie wyjścia własną, konceptualną, czy

¹ Szestow określił Hegla jako „najodważniejszego z filozoficznych przemytników” w jednym z licznych fragmentów poświęconych krytyce jego filozofii: „Lecz Hegel – najodważniejszy z filozoficznych przemytników, był przecież synem swoich czasów i potrafił, gdy zachodziła potrzeba, przemilczeć i nie dopowiadać, tak jak potrafił unikać niebezpiecznych zestawień. Logika jest >>wyobrażeniem Boga, jakim On był przed stworzeniem świata<<, >>logika jest królestwem cieni<< (cieni – nawet nie duchów: przecież zostało to powiedziane myślowo). Czyż znaczy to więc, że Bóg jako Bóg jest królestwem cieni? Nic nie znaczy, odpowiedzą wam liczni wielbiciel Hegla – Hegel był wierzącym, a do tego wnikliwym chrześcijaninem”. L. Szestow, *Ateny i Jerozolima*, przeł. oraz wstępem opatrzył C. Wodziński, Kraków 1993, s. 145. Wszystkie cytaty z dzieła Szestowa podaję za tym wydaniem, paginacja w tekście głównym.

też epistemologiczną niemoc. Ale to właśnie owa fundamentalna niemożliwość wyjścia poza zestaw kontradycji, wpisana w każdy estetyczny, metafizyczny czy poznawczy projekt, w chwili pragnienia istotnego opowiadania własnej historii o świecie otwiera przestrzeń intelektualnej i duchowej rozgrywki, w której – jak powiada filozof – stawka jest absolutna i nieznaną. Z antynomii, leżących u podstaw kultury Zachodu, ze skrywanych przez historię filozofii marginesów myśli Szestow uczynił swoją regułę ekstatycznej, choć równocześnie (o czym nietrudno zapomnieć w trakcie lektury poszczególnych tekstów) rygorystycznej interpretacji zasadniczych trudności filozoficznych.

Należy bowiem pamiętać o obsesyjnym niemal zainteresowaniu rosyjskiego myśliciela zasadą sprzeczności, o której to powiadał, że „jest najbardziej niezachwianą z wszystkich zasad. Jeśli się ją zdejonizuje, idea poznania straci wszelki sens”. Komentując Ojców Kościoła, Platona, czy Arystotelesa, Szestow przekonująco pokazuje mechanizm niwelowania dywersyjnej siły w historii myśli zachodniej, którą posiada filozofia nomadyczna, ruchliwa, świadomie pozbawiona systemowej architektury. W ten sposób nakazuje niejako swoim czytelnikom rozważać przede wszystkim znaczenie niekonsekwencji i powagę kontradycji. Nie chodzi zatem o to, by wszędzie dostrzegać wyłącznie poróżnienie, lecz o to, by każdorazowo podejmować krytyczną lekturę konkretnych tekstów kultury².

Mit jako powtórzenie

Problem historii zaczyna się rzecz jasna wraz z upadkiem pierwszego człowieka. Historyczność egzystencji jest całkowicie przyrodzona i nieusuwalna. Czas istnienia utrzymuje się według Szestowa siłą siebie samego (mocą jego niezrozumiałości i konieczności równocześnie), ale też stanowi własną odwrotność: jest czasem upadku. Te dwie nierozdzielne strony czasowości, metafizyczna i egzystencjalna, stanowią – jak sądzę – równocześnie dwie modalności mitu. Funkcjonuje on jako nienaruszalna podstawa, ale również jako repetycja siebie samego, a zatem zostaje wpisany przez ludzkie działanie w przestrzeń czasowości. Upadek i czyste istnienie poza historią, konieczność rekreacji mitu i przypadek, ukryty w zmienności powtórzenia, rozpacz i czyste doświadczenie spełnione we własnym hermetyzmie – tak w zarysie przedstawia się antynomiczny charakter refleksji nad splotem egzystencji i historii.

Upadku wszakże nie daje się pojąć w kategoriach utraty niewinności oraz pozyskania świadomości oraz inicjacyjnego dostępu do wiedzy. Dla Szestowa jest on czymś w rodzaju nieustającej walki o zapisanie fragmentów świata (porządek kultury), czy też odcisnięciem trwałego piętna w pojedynczym istnieniu (porządek egzystencji), bowiem stanowi nierozdzielną całość z rygiem konieczności utraty. Istnienie jest na wskroś absurdałne, gdyż jedynie egzystencjalny ubytek (rozumiany właśnie ontologicznie, jako bezustanne „uchylanie bytu”) potwierdza jego wartość.

² Jak to czyni Szestow: „...nigdy jednak sprzeczności nie były wystawione na pokaz i nikt się nimi nie chwalił. Na odwrót, zawsze były starannie tuszowane, zacierane i w mniej lub bardziej sztuczny sposób ukrywane pod maską konsekwencji. >>Sprzeczności<< dopuszczano w bardzo ograniczonej formie – przy czym nie można ich było dowolnie wymyślać. Ograniczona ilość twierdzeń choćby i sprzecznych, ale niezmiennych i nieustannie powtarzanych, uchodziła nie za sprzeczne, lecz doskonale konsekwentne, i właśnie dlatego prawdziwe” (s. 328).

I Piotr, i Paweł – powiada filozof – i król Dawid, i rozbójnik na krzyżu, i nasz praojciec, który zerwał jabłko – są to „ludzie upadli”, jak Sokrates, Wagner, Nietzsche. Zbawić się własnymi siłami nie mogą: im usilniej walczą, tym głębiej pogrążają się w otchłani zatracenia. (s. 243).

Świadomość gwarantuje jedynie odnawianie bądź też pogłębianie metafizycznego rytuału. Próby ocalenia tego, co rzeczywiste, historyczna walka o własne ocalenie i przełamanie antropologicznego schematu wobec fundacyjnego mitu, stają się jedynie reprodukcjami, następującymi po sobie wersjami „otchłani” i „zatracenia”. Pierwotne zaprzepaszczenie istnienia przekłada się tutaj na degradację każdej formy jednostkowości. Skoro obraz metafizycznej przepaści leży u podstaw każdego ruchu myśli, to obecność na zawsze skażona jest nieobecnością, spoistość bytu jest podkopywana przez przypadkowość, egzystencja podszyta na zawsze pozostaje metafizyczną nieistotnością. Dlatego też mit nigdy – wedle Szestowa – nie jest, ani się nie staje, lecz funkcjonuje w ramach logiki powtórzenia, która wymusza odrzucenie prymatu teleologii. Postaci, na które filozof się powołuje, są istotne właśnie z tego powodu. Walka i rozpacz, przypisane do każdej z nich, nie stanowią prostych atrybutów, ale odpowiadają strukturze repetycji. Kolejno podejmowane przez filozofa emfaticzne próby wydostania się z ontologicznej zapaści (przecież o siłę nieistnienia tutaj w istocie idzie), oparte są na ścisłym związku obydwu fenomenów: prawdziwa rozpacz nigdy nie jest jednolita i nie istnieje bez kontrastu, czyli wysiłku i buntu, zaś walka jest nonsensowna wobec nieobecności przedmiotu ataku. Szestow nie rozwija jednak w tym miejscu jakiegokolwiek dialektyki. Usiłuje natomiast podkreślić nieprzechodność, a także, rzekłbym, izolowaną siłę pojedynczego powtórzenia oraz nawrotów tych zależności, które można dostrzec pomiędzy przywoływanymi wyżej opozycjami.

Problem jest bowiem oczywisty, ale i niezwykle trudny: pokazać pracę mitu i powtórzenia, pozostając w swoim dyskursie poza spełnieniem, poza syntetycznym domknięciem myśli, wdzierając się w zamian w enigmatyczną przestrzeń „pomiędzy” jedną i drugą repetycją. Ten punkt dojścia jest jednocześnie punktem granicznym tego, co można w ogóle pomyśleć, ukazuje się bowiem zawsze jako nierozwiązywalny splot kontradycji, semantycznych przesunięć i ontologicznych opuszczeń. Powtórzony mit nie jest restytucją całości, odwzorowaniem pełni świata, ani kolejną wersją pierwotnego, niepodzielnego doświadczenia rzeczywistości, lecz doznaniem fragmentaryczności istnienia oraz ciągu odmiennych zdarzeń. Stąd pozornie dialektycznej syntezy. Mit nie stanowi spełnienia przeciwieństw, nie zespala w jedno konieczności (nienaruszalna podstawa egzystencjalna) i przypadkowości (gest ponowienia i aktualizacji). W ujęciu Szestowa funkcjonowanie mitu obrazuje niemożliwość oddzielenia przedmiotu powtórzenia od samego aktu powtarzalności. Filozof przedstawia sytuację, w którym żaden z tych porządków opisywania nie tylko nie jest przydatny, ale też nie jest dostępny. W przestrzeni pomiędzy jednym a drugim powtórzeniem nie ma już żadnego wzoru, według którego można przepisać na nowo świat i własne istnienie.

Rzecz jasna tajemniczość zasady repetycji i przypisany jej brak zwieńczenia poprzez osiągnięcie pełni sensu, a więc i bytu (poziom akcydentalny) okazuje się – co udowadnia Szestow – rzeczywistością przedustawną, która zastaje człowieka w momencie jego wejścia w świat. Prawdziwe poczucie istnienia nie mieści się zatem w żadnym z porządków bez reszty, albo inaczej: to owa „reszta”, nie poddająca się nazywaniu, dla autora *Aten i Jerozolimy* pozostaje naprawdę ważna.

Dlatego też niezmiernie istotne jest dokonane w tym dziele odczytanie myśli Nietzschego o Wiecznym Powrocie. Interpretacja ta pozwala bowiem odnaleźć choćby

pro wizoryczną perspektywę dla nieuchwytności komentowanego przedmiotu, perspektywę, którą przyjmuje rosyjski filozof, a nad którą warto się głębiej zastanowić:

Pod ideą Wiecznego Powrotu u Nietzschego kryło się najwidoczniej coś niezamierzonego, potężnego i jednocześnie gotowego do pokonania odrażającego monstrum – pan i władca ludzkich losów oraz wszystkiego, co istnieje, Luteriański *creator omnipotens ex nihilo faciens omnia*. On, ów Stwórca Wszchemocny, znajduje się nie tylko poza dobrem i złem, ale i poza prawdą i fałszem. Przed Jego obliczem (*faciem in faciem*) zarówno zło, jak i fałsz same z siebie istnieć przestają, przekształcając się w nicość, której wbrew wszelkim świadectwom ludzkiej pamięci nigdy nie było nie tylko w terażniejszości, ale i w przeszłości (s.240-241).

Najistotniejsza uwaga (znana z dwudziestowiecznych interpretacji filozofii Nietzschego niemal jako truizm), dotycząca zawieszenia układu etycznego (dobro-zło) oraz logicznego (prawda-fałsz), w wydaniu Szestowa nieoczekiwanie zmienia się w jedną z najbardziej przenikliwych analiz dotyczących związków mitu i powtórzenia, konieczności i przypadku. Idea Wiecznego Powrotu to w wykładni autora *Na szalach Hioba* paradoksalna zasada wszystkich rzeczy. Sprzeczna choćby dlatego, że jest absolutnie poza czasem i stanowi równocześnie pełnię czasowości. Wymyka się historyczności zgodnie z regułą „poza dobrem i złem”, ale z drugiej strony wypełnia nicość totalnością historycznego, a przez to niewyobrażalnego istnienia. Wieczny Powrót jest zatem pełnią powtórzenia, pojęciem absolutnym i dlatego też całkowicie antynomicznym. Najistotniejsze w wykładni Szestowa jest – jak sądzę – podkreślenie wagi nicości, która stoi za analizowaną ideą Nietzschego. Mowa tutaj o nicości, nie poddającej się tematyzacji, której nie można zamknąć w pojęciu ani w metaforze.

Egzystencjalne dystynkcje nikną – zdaje się powiadać rosyjski myśliciel – wobec całkowitej nieprzenikliwości tego, co nie istnieje; czego ani nie można pomyśleć, ani nie można sobie wyobrazić. Dodatkowo nicość dla Szestowa istnieć nie może (dzisiaj ujeliśmy to jako sprzeczność performatywną) i nigdy nie istniała, bowiem ze swej istoty unieważnia zasadność pojęcia czasu. Powtórzenie absolutne (takie, jak u Nietzschego, a więc o boskich własnościach) podważa również zasadność nicości. Można ją bowiem odnieść do obecności, przeszłości czy też przyszłości jedynie na sposób negatywny. Mówiąc wprost: nicość w Wiecznym Powrocie nie istnieje dlatego, że jako doskonała forma powtórzenia jest on całkowicie afirmatywny i znosi czas egzystencji. W wykładni Szestowa sprawa jest jednak jeszcze bardziej skomplikowana. Rozróżnienia etyczne, ontologiczne, metafizyczne przestają odgrywać swoją dystynktywną rolę i stają się potwierdzeniem fundamentalnego unieważnienia świata. Nicość okazuje się jedynie pojęciem, antropologiczną hipostazą, pozostaje na piśmie jako projekt tego, czego już nie ma albo czego nigdy nie było, co zdażyło zniknąć bez najmniejszego śladu, zanim zdażyło się pojawić na dobre. Stąd komentowany fragment z *Aten i Jerozolimy* przybiera formę iteracyjną („nicość nicości”), która niczego w zasadzie nie tłumaczy, ilustruje natomiast zasadniczą i nieokreśloną bezsilność filozoficzną i językową, z jaką boryka się każdy, kto pragnie opisać nietzscheańskie doświadczenie powrotu.

Podwójna negacja i konieczna po niej afirmacja? Łącznik pomiędzy nicością a obecnością? Związek abstrakcyjnej czasowości z życiowym konkretem serii zdarzeń? Wydaje się, że żadna z tych możliwości. Każda z nich jest bowiem na wskroś dialektyczna. „Nicość, która nie istnieje” w przybliżeniu zapewne oddaje poczucie radykalnego doświadczenia podmiotowości na skraju niewyobrażalnego, takiego zatem doświadczenia, wobec którego jedynym wyjściem jest milczenie. „Twarzą w twarz” z „odrażają-

cym monstrum”, unieważniającym trwale punkty egzystencjalnych zabezpieczeń (mit), zamazującym sensowność ludzkich sposobów organizacji świata (konieczność), likwidującym anarchiczny urok zdarzenia i tajemnicy (przypadek) – oto bezwyjściowa sytuacja, z jaką – wedle Szestowa – pozostawił nas Nietzsche.

Wieczny Powrót staje się dla rosyjskiego filozofa pseudodialektyczną sumą sprzeczności. Jest jednocześnie mitem, ustanawia bowiem metafizyczny oraz społeczny wymiar istnienia, ale równocześnie w momencie repetycji być nim przestaje, odkrywając przestrzeń czystej przypadkowości; jest jednocześnie tym samym oraz innym. Zespolecie obydwu skrajności – jak pokazuje Szestow – odbywa się na prawach fantazmatu. Mamy wtedy do czynienia z powtórzeniem mitu, ale także z powtórzeniem jako mitem. Przywoływana „równoczesność” jest zatem obszarem niewyobrażalnego i nienazywalnego, stąd też jego metaforyczne, figuratywne przedstawienie dokonane przez autora *Aten i Jerozolimy*. W konfrontacji z Wiecznym Powrotem człowiek pozostaje zupełnie bezsilny, pozbawiony jakiegokolwiek trwałej instancji: rzeczywistość pod naporem absolutnego powtórzenia przeobraża się w fantom bytu, świat w momencie jego doznania równoważnie „jest” i „nie jest”.

Warto jeszcze spojrzeć na interpretację myśli innych filozofów. We fragmencie poświęconym „natrętnym prawdom Epikteta i Arystotelesa” Szestow ironicznie punktuje bezzałożeniową i opartą na arbitralności koncepcję prawdy:

To, co tym ostatnim [Epiktetowi i Arystotelesowi – J. M] wydaje się najistotniejszym momentem prawdy – moc zniewalania wszystkich bez wyjątku – okazuje się jedynie momentem przypadkowym, akcydentalnym: zmieniają się warunki istnienia i przymus staje się najpierw czymś niepotrzebnym, uciążliwym, nieznośnym, a potem również wypaczającym samą naturę prawdy. Przy najmniej prawdy metafizycznej, o której teraz mówimy. Prawda >>cielesnego wzroku<< utrzymuje się dzięki sile, dzięki groźbom – niekiedy dzięki przynętom. Nieposłusznym każe się pić ocet, obcina im uszy, nosy, wykłują oczy itd. Nie ma innych środków zdobycia uznania. Zabierzcie takiej prawdzie sposoby zastraszania, którymi dysponuje – a kto wtedy za nią pójdzie? (s. 118).

„Prawdy metafizycznej” – jak widać – nie sposób udowodnić, ale ta – nazwijmy ją umownie – zbędność i niemożliwość komentarza odsyła nieustannie do przeżywania, a nie do kontemplowania prawdy. Chodzi bowiem o to, by uniknąć utartych ścieżek myślenia w kategoriach filozofii transcendentalnej, która funduje dystans pomiędzy podmiotem i przedmiotem kontemplacji. Prawda w słowniku Szestowa stanowi synonim duchowej dynamiki. Oznacza to w istocie, że nie daje się ona sprowadzić do prostego przeciwstawienia zasadom logicznym czy też antropologicznym, lecz przekracza horyzont rozumienia, ponieważ sama go ustanawia i sama jest podstawą doświadczenia.

Sytuacja, w której króluje monstrualna konieczność (przeradzająca się w przymus), dobitnie ilustruje, że to, co przy pierwszym spojrzeniu wydaje się naturalne, w istocie rzeczy okazuje się jedynie dowolnie wybranym „momentem”. Chodzi tutaj o chwilę podjęcia decyzji, o moment zadekretowania prawdy, ale także o apodyktyczność przedmiotu, pod który się ją podstawia (jak w klasycznej zasadzie substytucji) oraz tego, kto manipulacji dokonuje. Oczywiście można by powiedzieć, że cała sprawa rozgrywa się na poziomie szeroko rozumianej ideologii (dyktatura empirycznie pojmowanej rzeczywistości, językowe nadużycia komentarza). Ale przecież w tekście Szestowa wyraźnie widoczne są zamierzone zapewne niekonsekwencje. Natura przypadku skazuje na myślenie w ramach prymatu kontekstu. Los prawdy zależy bowiem od różnorodnych instytucjonalnych okoliczności, podległych (znów!) zmiennej przypadku. Idea prawdy

nie może zatem opierać się na aleatoryzmie oraz aktualizacji, a więc historyczności, lecz powinna znajdować metafizyczne ugruntowanie. Jednakże filozof nie stara się jej zdefiniować, wskazuje kierunek intelektualnego i duchowego ruchu: z dala od jednoznaczności stwierdzeń, poza oczywistością historyczności ludzkiego losu, ale także: jak najdalej od naiwnej transcendentnej egzaltacji. I jeśli Szestow zaliczany jest do filozofów egzystencji, to dlatego, że cała jego filozofia rozpięta jest pomiędzy rozpaczą, wynikającą z uwikłania w historię i jej niszczącą siłą totalizacji oraz poszukiwaniem zabezpieczenia sensu, który nie podlegałby już żadnym uzurpacjom ludzkiego języka i wyobrażenia.

„Prawdy metafizycznej” nie można rozpoznać klasycznymi regułami logicznymi, bowiem sytuuje się ona poza zasadą sprzeczności, w niepojętym miejscu, gdzie poznanie jako takie traci wszelki sens. Ale również: jasnym dla mnie pozostaje, że postulowana, czy wręcz hipostazowana przez Szestowa prawda staje się kolejnym mitem pierwotnej niezrozumiałości oraz całości sensu i bytu: niemożliwym do powtórzenia i powtarzaniem za każdym razem, kiedy doświadczenie istnienia zbliża człowieka do granicy tego, co można pomyśleć.

Przypadek i absurd

Głównymi bohaterami przedstawionego powyżej myślenia o zależnościach pomiędzy mitem, koniecznością i przypadkiem są dla Szestowa zatem Kierkegaard i Nietzsche. O pierwszym z nich czytamy:

Kierkegaard spodziewał się, że przeżyte cierpienie zniszczy w nim wreszcie zaufanie do danych, do doświadczenia, które narzuca ludziom rozum i na mocy którego >>przyjmują<< oni to, co rzeczywiste za nieuchronne. Koncentrował wszystkie swoje siły i zdolności na doświadczeniu rozpacz – początkiem filozofii nie jest zdziwienie, jak mniemali Grecy, lecz rozpacz, powiadał – aby wywalczyć sobie prawo do >>placzu i przeklinania<< i swoje łzy i przekleństwa przeciwstawiać bezgranicznym roszczeniom rozumu, krępującego ludzką wolę powszechnymi i koniecznymi prawdami. (s. 260).

Taki rodzaj myśli, który można opisać jako „filozofię rezygnacji”, pozwala na omińnięcie klasycznych problemów epistemologicznych i metafizycznych. Ale czy rzeczywistość? Różny jest punkt wyjścia dla obydwu rodzajów myślenia. W tradycyjnej filozofii, w jej głównym nurcie jest nim akt zapytywania, z kolei w myśli błędzącej i świadomie buntującej się przeciw wszechwładzy restrykcyjnie pojmowanego rozumu, takim punktem początkowym jest rozpacz. Powód jest natomiast identyczny: fakt istnienia. Zatem Kierkegaard nie tyle rozwiewa wątpliwości, kryjące się w odwiecznych konstatacjach metafizycznych, lecz dokonuje znacznej ich radykalizacji. Po pierwsze, myślenia nie da się oddzielić od ciała, które potwierdza jednostkowość, a tym samym przyrodzoną niezrozumiałość egzystencji. Po drugie, filozofia pozostaje wiarygodna jedynie wtedy, gdy za jej pomocą możemy dotrzeć do rejonów, w których myśl pozostaje bezradna wobec wielowymiarowości doświadczenia. Po trzecie, owej wielopostaciowości doznawania świata powinien odpowiadać język jego opisu: poszukujący, heretycki, za pomocą którego można oddać „placz i przeklinanie”. Po czwarte wreszcie, myśl pozostaje wiarygodna jedynie wtedy, gdy poświadcza niewymawialność prywatnego – rzekłbym – intymnego zetknięcia z rzeczywistością.

Wszystkie te elementy, które bez trudu można odnaleźć w dziele samego Szestowa, składają się na projekt filozofii jako odnawialnej rozpacz, ale także – co nie mniej istotne – jako pojmowania nieredukowalnego absurdu bycia i historyczności losu. Stąd

neurotyczna ucieczka autora *Albo-Albo* przed „danymi empirycznymi”, a mówiąc najprościej, lecz bardziej zasadniczo: przed światem. Ale prawdziwa rozpacz – dopowiada Szestow – nie ma granic, gdyż nie opiera się na żadnej instancji; nic nie gwarantuje jej sensowności, żaden z dostępnych nam sposobów organizowania świata nie poświadcza jej natury. Dlatego też niweluje ona wszelkie rozgraniczenia: na wewnątrz i zewnątrz, konieczność i przypadek, rozum i szaleństwo.

Wedle rosyjskiego filozofa namysł Kierkegaarda nad absurdem stał się dla niego namiastką wiary. A przecież – o czym dobrze wiadomo z porównania choćby studium o ironii z *Dziennikiem* – absurd jest najdoskonalszą formą ironii. Dopiero wraz z nadzieją tego, co etyczne (czy raczej: wraz z otwarciem się na nie), kończy się władza iluzji oraz gaśnie siła rozpacz. Chodzi rzecz jasna o prawdziwe zawierzenie, ale także o coś więcej: o odnalezienie ostatecznego dysponenta sensu, o rozstrzygające usprawiedliwienie, które pozwala domknąć, zapieczętować egzystencję. Zapieczętować to również naznaczyć rozpacz i absurd stygmatem nieistotności. O tym właśnie w niezwykle przenikliwy sposób pisze Szestow:

Czyż można przywiązać się do tego, czyż można kochać to, co przypadek i kaprys daje nam i odbiera? Na mocy Absurdu, powiedział Kierkegaard, wierzyłem, iż Bóg zwróci Abrahamowi zabitego Izaaka, że biedny chłopiec otrzyma księżniczkę. I dopóki ukrywał przed tym, co etyczne, swoją wiarę i swój Absurd, dopóty mógł ją zachować. (s. 267).

Dopóki jest możliwe doświadczenie absurdu, dopóty możliwa jest do pomyślenia filozofia ufundowana na rozpacz. Kiedy jednak Kierkegaard dopuszcza do głosu to, co etyczne, *credo quia absurdum* staje się bezwartościowe.

Nietzsche (druga znacząca postać dla Szestowa), podobnie jak duński filozof, przewyciężył inercyjną siłę przypadkowości. Ale w jego przypadku horyzont wiary zostaje zastąpiony immanentnie potraktowaną kategorią konieczności. W ten sposób istnieniu zostaje nadana tymczasowa forma sensu. Przede wszystkim jednak zasadniczo zmienia się pozycja człowieka, który przechodzi drogę od konieczności jako zniewolenia, poprzez mękę nierozstrzygalności, aż do niekończącej się afirmatywnej gry jako strategii uczestnictwa w świecie.

Zniósł mężnie wszystkie tortury – powiada o niemieckim filozofie Szestow – na jakie skazało go życie, ale nawet torturowany twierdził nadal, że konieczność go nie obraża, że on nie tylko ją akceptuje, ale i kocha. Zupełnie tak samo jak u Kierkegaarda: ontologiczna kategoria konieczności >>przeobraża się<< u niego w etyczną kategorię >>niezmienności<<, która zniewala nie tylko człowieka, ale i Boga.(s. 295).

Z jednej strony mamy zatem grę i bezustanną metamorfozę rzeczywistości, z drugiej pojęcie poza jakimkolwiek pojęciem, czyli „niezmienność”. Oczywiście można słusznie stwierdzić, że Nietzsche oraz komentujący jego życie i dzieło Szestow pokazują jedynie nieuchronne konsekwencje ekstremalnego myślenia, które koncentruje się na gruntownym myśleniu granicy między przymusem i zaburzeniem istnienia, nieobecnością i szaleństwem. Wszystkie te elementy mieszczą się – według autora *Filozofii egzystencji* – w nieoznaczonej przestrzeni, co oznacza również: w przestrzeni nieoznaczenia pomiędzy przypadkiem i absurdem.

Myślenie Szestowa jest nadzwyczaj radykalne. Zasadniczo sprzeciwia się on nie tylko całkowitemu zaufaniu rozumowi, przeprowadzając jednoznaczną apologię tego, co

akcydentalne i przynależące do sfery wyobraźni, lecz również pokazuje przemyślnie ukryte pod pozorami obiektywizmu, utylitarne, czy też pragmatyczne założenia „teorii”:

Myślę nawet – czytamy w kluczowym dla tej części rozważań fragmencie *Aten i Jerozolimy* – że każdemu człowiekowi chociaż raz w życiu przydarzyła się taka chwila, kiedy zaczynał bardziej ufać przypadkowi niż rozumnej konieczności. Lecz o tym się nie opowiada. Opierając się na >>przypadku<<, nie da się skonstruować teorii, czyli tego, co zawsze wszystkim się przydaje. Tak, że gdybyś mówił o tym tysiąc razy, ludzie będą jak dawniej szukać i odnajdywać tylko to, co zdarza się z konieczności lub, choćby często, twierdząc zarazem, że nie tylko objawienia, ale i skarby istnieją wyłącznie w wyobraźni. (s 434).

Przypadek ustanawia logikę pojedynczości i zdarzenia. To, co się dokonuje w świecie, przytrafia się tylko raz, a w powtórzeniu staje się już czymś innym. Jest to zatem rzeczywistość niewymienialna i – tym samym – epifaniczna. Groza i piękno świata objawia się w momentalnym przejściu, którego nie sposób nazwać. Stąd też – poza psychologicznym wstydem, o którym mówi Szestow – znacznie bardziej głęboka jest (ontologiczna niemal) cisza, otaczająca izolowane zdarzenie. Filozof przeprowadza fenomenologię przypadku na dwa sposoby. Pierwszy jest negatywny i dotyczy niepowtarzalności zdarzenia, które – co więcej – znosi dystans i uniemożliwia bezstronny ogląd. (Stąd niemożliwość zastosowania w teorii, operującej ogólnością i typowością). Ponadto jest związane z konkretnym podmiotem doświadczenia. (Skoro coś mi się już przydarzyło, nie mogę tego unieważnić całkowicie, pozostawić bez żadnego śladu w moim życiu). Aspekt pozytywny odnosi się do gruntownego odczucia rzeczywistości, wywoływanego przez zdarzenie. Dlatego też mówić o bytowej ciszy zdarzenia oznacza w efekcie pozostawać w zgodzie z fundamentalnym defektem języka, który nie pozwala nazywać (czy też wypowiadać) tego, co absolutnie jednostkowe.

To, co się przydarza (zauważmy: przypadek i zdarzenie w jednym słowie), jest całkowicie jednostkowe, niemal intymne. Język stanowi kwintesencję arbitralności, powtarzalności i komunikacyjnej użyteczności. Stanowi on zatem formę teorii, która zasłania, zagłusza jako mowa istotę doświadczenia świata. Przypadek (taki, o którym mówi Szestow) jest formułą niemal metafizyczną, ponieważ jedynie za jego sprawą możliwe jest doznanie prawdziwej, to znaczy zupełnie niemej, obecności świata. Rosyjski filozof przedstawia zatem taką oto alternatywę: albo objawienie i otwarcie się na to, co nieprzewidywalne, albo rzeczywistość nieznośnego powtórzenia i bezmyślnej użyteczności intelektualnej.

Poza historią

Wraz z pytaniem o miejsce i uzasadnienie prawdy Szestow rozpoczyna polemikę z pojmowaniem historii, polegającym na totalizującym skrepowaniu poznania, zamknięciu losów człowieka w wąskim paśmie dialektycznych zwieńczeń sensu. To wówczas właśnie pojawiają się rozgraniczenia na mityczne Ateny i mityczną Jerozolimę. Obydwa miejsca traktowane są odtąd przez filozofa jako synonimy dwóch odmiennych tradycji kulturowych, dwóch – powiedzielibyśmy dzisiaj – zupełnie różnych paradygmatów rozwoju duchowego oraz intelektualnego cywilizacji Zachodu. Ale bardziej niż ów znamienny fragment³ do tego rozgraniczenia przekonuje mnie cytat inny, w którym filozof pyta wprost i równie przejrzysto odpowiada:

³ „Historia zatroszczyła się wprawdzie o to, aby ludzie nie usłyszeli Lutra, tak jak nie usłyszeli również innych myślicieli usiłujących stworzyć filozofię judeochrześcijańską, którzy nie liczyli się ani z proble-

Czym jest prawda? Mówić do kamieni w nadziei, że zagrzmia w końcu >>amen<<, jak to się przydarzyło św. Bedzie? Albo do zwierząt, licząc, iż oczaruje je twój talent – wszak Orfeusz miał kiedyś taki talent... – i ...zrozumieją? Ludzie przecież na pewno nie usłyszą: są tak zajęci – tworzą historię! – że naprawdę nie mają czasu. Wszyscy wiedzą, że historia jest znacznie ważniejsza od prawdy. Stąd nowa jej definicja: prawda jest tym, co dzieje się poza historią i czego historia nie zauważa. (s. 463).

Jeden ze słynniejszych sporów w dwudziestowiecznej myśli to polemika Lwa Szestowa z Edmundem Husserlem. Inaczej niż fundator fenomenologii – rosyjski egzystencjalista uważał, że jeśli filozofia ma pozostać wiarygodna i może w ogóle istnieć, nigdy nie powinna stać się czystym oglądem (Husserliańskie *Bessinung*), gdyż wówczas grozi jej nieuchronny powrót do wyczerpanej, jałowej już tradycji spekulatywnej.

Filozofia bowiem jest w oczach Szestowa walką, której „nie ma końca”, utrzymującą się siłą własnego duchowego źródła poza spełnieniem czasów i obłudą historii; jest szaleństwem i mitem, myśleniem rozumianym jako bezustannie podejmowane ryzyko, grą na śmierć i życie, nierozwiązywalnym splotem przypadku i konieczności.

mami, ani z podstawowymi zasadami, ani z techniką myślenia wypracowanymi w greckiej kulturze, i którzy ośmieli się >>wiarę<< Jerozolimy przeciwstawić >>wiedzy<< Aten i tym samym poddać tę ostatnią w wątpliwość. Czyż można jednak uznać historię za instancję ostateczną?” (s. 391).



E. Burne-Jones, *Przeklęta głowa*, 1890 r.

Bartłomiej Brząkiewicz
(Kraków)

PSYCHIATRYCZNA ODYSEJA. O MOTYWACH TUŁACZKI I POWROTU W POWIEŚCI ALEKSANDRA MINCZINA *ПСИХ*

1. Przypadki Saszy

Debiutancka powieść Aleksandra Minczina *Псих (Wariat, 1978)*¹ nie należy do utworów znanych szerokiemu gronu czytelników. Podobnie ma się rzecz z samym autorem². Minczin, pisarz kojarzony ze zjawiskiem tak zwanej trzeciej fali emigracji rosyjskiej, wyemigrował z ZSRR w 1977 roku z jednego powodu – jak czytamy w przedmowie do powieści *Псих* – by pisać³. Jak zauważa badaczka twórczości Minczina, Joanna Mianowska, pisarza interesują patologie społeczne, a wśród nich – patologiczny charakter systemu psychiatrii radzieckiej⁴.

Skoro Minczin jest autorem współczesnym, tworzącym po dziś dzień, dziwna wydawać się może próba omówienia jednego z wątków jego debiutanckiej powieści w kontekście tematów literatury przełomu wieków XIX i XX. Przy głębszej analizie powieści *Псих* odnajdziemy w niej jednak pewne istotne cechy, które będą świadczyć o nawiązaniach do problemów poruszanych w literaturze rosyjskiej końca wieku XIX. Dlatego też rozważania nad powieścią Minczina

¹ А. Минчин, *Псих*, Москва 2001.

² Jedyna monografia poświęcona twórczości A. Minczina to praca autorstwa polskiego naukowca: J. Mianowska, *Nieznane stronice literatury trzeciej fali emigracji rosyjskiej. Aleksander Minczin: proza życia*, Bydgoszcz 2001. Zob. także: A. Malska-Lustig, *Ameryka oczami emigrantów rosyjskich trzeciej fali*, Kraków 2004, s. 174-178.

³ Trzeba wierzyć, że Minczinowi zależało jedynie na znalezieniu się w warunkach zapewniających wolność twórczą, bowiem trudno odnaleźć inne przyczyny, mogące skłaniać go do emigracji, jak ta – by pisać. Minczin, żyjąc w ZSRR, tak naprawdę ani nie zdążył się zaangażować w twórczość podległą kanonom sztuki socjalistycznej, ani w działalność antyradziecką. Nie jest zatem sztandarowym przykładem emigranta politycznego czy opozycyjnego działacza, zmuszonego przez władze do opuszczenia kraju. Nie umniejsza to oczywiście walorów poznawczych i estetycznych jego twórczości. Minczin na stałe osiadł w Stanach Zjednoczonych, tam też wydał swoją pierwszą powieść. Por.: А. Минчин, *Псих...*, s. 3.

⁴ J. Mianowska, *Nieznane stronice...*, s. 11-13.

przeprowadzimy na dwóch przenikających się płaszczyznach. Pierwszą z nich będzie stanowić skupienie się na problematyce zaznaczonej w tytule, zatem na „psychiatrycznej odysei” i transformacji motywów tradycyjnego mitu o Odyseuszu w mit współczesny, jako że Minczin szuka innej perspektywy postrzegania „tułaczey rzeczywistości”⁵. Drugą płaszczyznę natomiast wyznaczać będzie demaskatorsko-oskarżający charakter tekstu, który ewidentnie wpisuje go w tradycję literatury rosyjskiej schyłku XIX wieku, sięgającej do tematu szpitala psychiatrycznego, nadając mu tym samym wymiar wielkiej alegorii, ewokującej myśli o Rosji i o kondycji człowieka w ogóle⁶.

By streścić powieść Minczina w jednym zdaniu, wystarczy przytoczyć użyte przez Joannę Mianowską zdanie:

Trafiwszy do szpitala psychiatrycznego przez przypadek, narrator wiezie swój żywot wśród lekarzy-zabójców, stosujących niedozwolone metody leczenia, pielęgniarek-nimfomanek, wśród rzeczywistych chorych psychicznie, jak i tych, którzy zostali nimi z „politycznej” konieczności, nie mając innego rozwiązania.⁷

W rzeczy samej, w wielkim skrócie tak właśnie przedstawia się fabuła powieści. Przybliżmy ją nieco. *Исцух* składa się z dwóch zasadniczych części. Odnoszą się one do dwóch etapów psychiatrycznej tułaczki głównego bohatera, co więcej, miejsca te są od siebie diametralnie różne. Czas akcji powieści nie został szczegółowo określony. Autor nie mówi wprost o tym, kiedy opisywane wydarzenia mają miejsce⁸. Z kontekstu możemy jedynie wnioskować, że jest to początkowy okres władzy Leonida Breżniewa, przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, czyli okres kształtowania się ruchu dysydenckiego w ZSRR oraz zastosowania na masową skalę represji z wykorzystaniem psychiatrii⁹.

Główny bohater, a zarazem narrator powieści *Исцух*, Sasza, radziecki student, niedoszły samobójca-eksperymentator, cierpiący na łagodną w przebiegu formę młodzieńczej depresji, tak naprawdę trafia do szpitala psychiatrycznego w niejasnych okolicznościach. Nosząc się z zamiarem napisania powieści Sasza próbuje znaleźć sprzyjające warunki w sanatoryjnym szpitalu psychiatrycznym, gdzie, jak mniema, w spokoju będzie mógł oddać się procesowi twórczemu. Nic bardziej mylnego. Warunki „sanatoryjne” okazują się zbieżne z panującymi w większości radzieckich szpitali psychiatrycz-

⁵ Warto zauważyć, że nawiązanie do motywów tułaczki i powrotu Odyseusza oraz osadzenie fabuły w podobnych realiach (ilustracja szpitala psychiatrycznego i szaleństwa jako reakcji na życie w nie-normalnym świecie) odnajdujemy w powieści Jerzego Krzysztonia (1931–1982) *Obłęd*. Krzysztóż jednak zdecydowanie bardziej bezpośrednio i o wiele częściej czyni odniesienia i analogie tak do samej postaci Odyseusza, jak kultury antycznej w ogóle. Interesujący jest fakt, że obie powieści powstały w tym samym niemal czasie. Zob. J. Krzysztóż, *Obłęd*, t. 1-3, Warszawa 1979.

⁶ Owa druga płaszczyzna, uwypuklając zagrożenia człowieka o odmiennych poglądach w radzieckiej rzeczywistości, stanowi też przedłużenie dyskusji, jaką w czasach autorowi współczesnych wzbudziły wspomnienia ofiar represji z wykorzystaniem psychiatrii w Związku Radzieckim, jak autobiograficzna powieść Władimira Bukowskiego *I powraca wiatr...* Dyskusja ta, co więcej, znajduje kontynuację we współczesnej literaturze rosyjskiej, w której często bywa wykorzystywany zarówno sam wątek szpitala psychiatrycznego, jak i temat pozornego i rzeczywistego obłędu, czego przykładem mogą być powieści Wiktora Pielewina *Mały palec Buddy* (*Чанакес у Илчмума*, 1996) i Borysa Jewsiejewy *Юпод* (1998).

⁷ J. Mianowska, *Nieznane stronice...*, s. 12.

⁸ Daty i przytaczane przez autora fakty historyczne są niejednoznaczne, niekiedy nawet ze sobą sprzeczne.

⁹ Szerzej na ten temat zob. B. Brażkiewicz, *Radziecki szpital psychiatryczny jako forma zniewolenia*, „Polonia Sacra”, R. VIII (XXVI), nr 14/58 (2004), s. 69-96.

nych, a lekkomyślny Sasza zostaje potraktowany jak buntownik i przewieziony do „najprawdziwszego” radzieckiego szpitala psychiatrycznego. W drodze do szpitala Sasza cudem unika śmierci z ręki jednego z pozostałych pasażerów ambulansu, prawdziwego wariata. Wydarzenie to staje się na tyle mocnym wstrząsem, ażeby główny bohater równie cudownym sposobem nagle „ozdrowiał”. Najpierw przestają działać podane w sanatorium leki – Sasza przytomnieje, a zaraz potem znikają doświadczone do tej pory objawy depresji. Do Saszy wnet dociera, że przez ostatnie pół roku właściwie rozczulał się nad sobą; nic go nie interesowało, a on pogrążał się tylko w marzeniach i zatapiał w mroku. By to zrozumieć, wystarczyło 10 minut pobytu z prawdziwie chorymi i nieobliczalnymi pacjentami, wystarczyło, by poczuł realne zagrożenie z ich strony. Niestety, na zmianę biegu wydarzeń jest już za późno¹⁰.

Tak kończy się pierwszy etap historii Saszy – moglibyśmy z całą pewnością powiedzieć – symulanta¹¹, który w szpitalu psychiatrycznym szukał spokojnego azylu, potrzebnego do twórczej pracy. Sasza-symulant przeradza się w człowieka, który, wbrew własnej woli, przy pełnej świadomości grożących w nowej sytuacji niebezpieczeństw, zostaje umieszczony w szpitalu psychiatrycznym¹². I tu zaczyna się nowy etap w życiu Saszy, jak sam go określa – „полная радостей и всяческих эмоций психическая одиссея”¹³. Słowa „психическая одиссея” narrator pozwala nam rozumieć dwojako – z jednej strony jako tułaczkę po zaklętych rewirach radzieckiej psychiatrii (czyli bezpośrednie nawiązanie do kompozycji mitu o Odyseuszu z motywem tułaczki, jako głównym nośnikiem struktury powieści, gdzie postać Saszy nabiera cech umęczonego wędrowca, przemierzającego nieznane krainy i stykającego się z obcymi, często wrogimi mu postaciami), z drugiej strony zaś jako zakończoną samobójstwem wariacką wędrówkę po meandrach własnej psychiki (czyli odwołanie do sił ludzkiej podświadomości, do których, jak widać, Sasza nie zdołał się odwołać, a tym bardziej – przezwyciężyć je)¹⁴.

2. Odyseusz i Kalipso

Zaznaczone przez autora powieści odniesienie do mitu Odyseusza wydaje się nieprzypadkowe. Pamiętamy, że wojna odebrała Odyseuszowi wszystkie jego codzienne radości i pragnienia oraz wydawała mu się wielką niesprawiedliwością. Musiał opuścić dom, rodzinę, co więcej – piękna Penelopa właśnie urodziła mu syna. Z początku Odyseusz udawał nawet szaleńca, aby nie pójść na wojnę, ale i ów podstęp wykryto¹⁵. Porzucając żonę i syna, bohater *Odysei* obiecywał jak najrychlej do nich powrócić. Tymczasem lata mijały, a wojna trwała. Kiedy ostatecznie Troja upadła, Odyseusz był prze-

¹⁰ Пор. А. Минчин, *Псих...*, s. 12-19.

¹¹ Nieco później zresztą, w rozmowie z lekarką, Sasza sam otwarcie przyznaje, że symulował, żeby dostać urlop dziekański i by móc w spokoju pisać. Powie wprost: „Это была всего лишь симуляция чистойшей воды”. А. Минчин, *Псих...*, s. 43-44.

¹² А. Минчин, *Псих...*, s. 12-19.

¹³ Там же, s. 19.

¹⁴ Stąd użyty przeze mnie w tłumaczeniu termin „odyseja psychiatryczna”, akcentujący wszelkie patologie, a nie „odyseja w głąb psychiki”, w znaczeniu jedynie procesów psychicznych czy życia psychicznego głównego bohatera, jak mógłby nakazywać przekład filologiczny.

¹⁵ Wspomina o tym Pierre Grimal, pisząc: „Odyseusz niełatwo zdecydował się na dotrzymanie przysięgi, którą się związał, i w wersjach późniejszych od poematów homeryckich opowiadano, że nawet udawał szaleństwo, by uchylić się od uczestnictwa w wyprawie.” P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przeł. B. Górńska, Wrocław – Warszawa – Kraków 1990, s. 256.

konany, że najdalej za dwa tygodnie, licząc konieczne przestoje i nieoczekiwane przeszkody – dobjie do brzegów Itaki. Los jednak pokierował inaczej i powrót ten trwał 10 lat¹⁶. Podobnie ulega losowi minczinowski Sasza, pierwotnie symulant wierzący w to, że sam kieruje swoim losem, którego złe wichry znoszą ku nieznanym i niechcianym wybrzeżom, ku wrogiej przystani radzieckiej psychiatrii, gdzie zmagać się będzie musiał z cyklopami w białych kitlach i wykazywać się nie mniejszymi sprawnościami, niżeli Odyseusz, czyli przebiegłością i sprytem.

„Началась моя сумасшедшая жизнь”¹⁷ – konstatuje Sasza. Bohater poznaje różnych ludzi, charakteryzowanych głównie przy pomocy informacji o klinicznych objawach ich chorób. Początkowo traktuje ich z dystansem, w relacjach z nimi jest bardzo ostrożny, a w myślach okazuje im pogardę i nazywa ich wariatami, debilami, idiotami, kretynami¹⁸. Postać głównego bohatera jawi się wyraziście również w relacjach z personelem medycznym – sanitariuszem Wową, pracownikiem zakładów budowlanych, dorabiającym w szpitalu do pensji, którą wydaje głównie na alkohol; odpowiedzialną za leczenie Saszy Liną Dymitriewną, z którą Sasza nie może dojść do porozumienia, by nie powiedzieć, że toczy z nią zacięte spory; albo innymi, o sadystycznym usposobieniu, pracownikami szpitala¹⁹.

Sasza nie poddaje się szpitalnym procedurom, nie chce być „leczony”, wewnątrznie i zewnętrznie buntuje się, unika przyjmowania leków, przyjmuje postawę outsidera, aż w końcu zostaje przeniesiony do kolejnego szpitala psychiatrycznego, do – rzekomo – najlepszej kliniki psychiatrycznej w całym Związku Radzieckim, która właściwie we wszystkim odbiega od tego, co do tej pory dane mu było poznać²⁰. Ta kolejna przystań na trasie psychiatrycznej tułaczki Saszy, wielce nieufnego po nabytych w poprzednim szpitalu doświadczeniach, jawi się niczym nowa homerycka Ogygia²¹. Minczin, opisując ciepło i życzliwość okazywane pacjentom oraz zaufanie, jakim personel medyczny ich obdarza, zdaje się na nowo podejmować wątek boskiej wybawicielki – Kalipso, która przywróciła do życia Odyseusza, na wpół nieżywego rozbitka²².

¹⁶ Nieobecność Odysa w sumie trwała lat dwadzieścia. Por. tamże, s. 258. Także: Homer, *Odyseja*, przekład z greckiego J. Wittlina, posłowie napisał Z. Kubiak, Warszawa 1982, s. 103, 136.

¹⁷ А. Минчин, *Псих...*, s. 24.

¹⁸ Por. tamże, s. 26-27, 29-33, 38-39, 47, 52-53; podobna postawa wobec ludzi i otaczającej rzeczywistości cechuje głównego bohatera innej powieści Minczina, *Fakultetu patologii*, na co zwraca uwagę J. Mianowska w artykule: *Неизвестные страницы литературы третьей волны русской эмиграции. Патология социобщества по Минчину*, w: *Studia Rossica XII. Literatura rosyjska na rozdrożach XX wieku*, pod red. W. Skrundy, Warszawa 2003, s. 399.

¹⁹ Por. А. Минчин, *Псих...*, s. 27-28, 41-46.

²⁰ Por. tamże, s. 140-142, 145.

²¹ Por. u Homera:

Dzeus moją nawę roztrzaskał na morzu ciemnym jak wino.
(...)

A ja objąwszy ramiony tram nawy z dwu stron owioślonej,
Przez dziewięć tłułem się dni... Atoli dnia dziesiątego

Wśród czarnej nocy bogowie rzucili mnie na Ogygię,

Na wyspę gdzie mieszka Kalipso, bogini o pięknych warkoczach. (s. 136)

²² Por. u Homera:

Jam go od śmierci zbawiła, gdy uczepiwszy się belki

Rozbitej nawy przyplął (...)

A jam go umiłowała, jam podkarmiła, ja jemu

W tym nowym środowisku, na tej „wyspie szczęśliwości”, Sasza zaczyna inaczej funkcjonować. Odmienne niż w pierwszej części powieści, gdzie postać bohatera konkretyzowała się przede wszystkim w relacjach z pacjentami, w części drugiej dominantą konstrukcyjną stają się relacje z personelem. Sasza trafia pod opiekę „antycznej” – jak zwykł o niej mawiać – Terpsychory Afanasjewny²³. Nadanie lekarce imienia muzy tańca, a właściwie radości i tańca, który w świecie antycznych Greków symbolizować miał odrodzenie się z Chaosu, przemianę i wyzwolenie, szczególnie w dionizyjskich misteriach jako wyzwolenie przez ekstazę i zapomnienie o troskach życia, zdaje się wskazywać na świetlistą i mroczną zarazem, niebiańską i piekielną jednocześnie perspektywę. Sasza, pod kuratelą Terpsychory, faktycznie zdaje się zapominać o troskach, o zniewoleniu. Taniec jednak ma swój kres i powrót do życia w realnym świecie, do jego ograniczeń jest nieunikniony. Oddając bohatera pod opiekę Terpsychory, autor poniekąd sugeruje, że i psychiatryczny karanał dobiegnie końca i trzeba się jeszcze będzie zmierzyć z rzeczywistością²⁴.

Wiele miejsca w tej części utworu zajmują też opisy licznych romansów bohatera z pielęgniarkami, u których odbywa swoistą „miłosną niewolę” niczym Odyseusz u Kalipso²⁵. Dzięki sprytowi i przebiegłości, Saszy udaje się uniknąć przyjmowania przepisanych przez lekarzy specyfików, nasz bohater włącza się w życie społeczności szpitalnej, staje się „szpitalnym aktywistą”, wykazuje się swoistą „postawą obywatelską”, co też daje szansę na diagnozę, umożliwiającą szybkie opuszczenie szpitala. Trzeba jednak przyznać, że Sasza nie wszystko robi na pokaz. Pomaganie innym sprawia mu autentyczną przyjemność, a wszelka sensowna aktywność pozwala mu zapomnieć o tym, w jakim miejscu się znajduje. Poza tym trudno posądzać go o wyrachowanie w sytuacjach, kiedy kilkakrotnie udaremnia próby samobójcze pacjentów, albo kiedy wybawia z opresji pielęgniarkę, zaatakowaną przez agresywnego pacjenta²⁶. Nie oznacza to, że Sasza przestał spoglądać w stronę rodzinnej Itaki – poza szpitalną rzeczywistość. W końcu i Sasza doczeka się swego Hermesa²⁷. Po blisko miesięcznym pobycie w szpitalu komisja ostatecznie podejmuje decyzję o zakończeniu „leczenia” Saszy i o wypisaniu go ze szpitala²⁸.

Był nieśmiertelny przyrzekłam i niekończącą się młodość. (s. 104)

²³ А. Минчин, *Псих...*, s. 147.

²⁴ Por. hasło: *Taniec*, w: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 421-423.

²⁵ Por. u Homera:

Straszną nękaną boleścią na wyspie dalekiej on leży
W komnaciech nimfy Kalipso – a ta go tu trzyma przemocą
I trzyma, więc jakże mu wracać do lubej ziemi ojczystej? (s. 101)

Także:

Juści nocami on musiał sypiać z nią w grocie sklepionej,
Nijakiej żądry nie czując ku nimfie tej pochutliwej. (s. 105)

²⁶ Por. А. Минчин, *Псих...*, s. 188-200, 210, 225, 241.

²⁷ Pierre Grimal pisze: „Przeważnie w mitach Hermes gra drugorzędną rolę jako wysłannik bogów, opiekun bohaterów itp. (...) Dwukrotnie udzielił pomocy Odyseuszowi: raz, gdy przyniósł nimfie Kalipso polecenie uwolnienia go i gdy pomógł mu w budowie tratwy, która miała go bezpiecznie zawieźć na Itakę, a drugi raz u Kirke, kiedy zapoznał Odyseusza z magiczną rośliną *moly*.” P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej...*, przeł. J. Sachse, s. 142.

Por. w eposie:

Lecz tobie Dzeus nakazuje czym prędzej stąd go odesłać. (s. 104)

Także:

Wyrwał je z ziemi i ziela kształt przyrodzony objaśnia:
Czarny jest korzeń rośliny, a kwiat jest biały jak mleko;

3. Samobójca

Wydaje się, że szczęśliwy epilog jest bliski, że szpitalne męki głównego bohatera szybko się skończą, że to, co było, już nie wróci, że jest to zamknięty rozdział historii, że radosny Sasza wróci do życia w świecie, że raz na zawsze skończyła się jego „psychiatryczna odyseja” i teraz wszyscy będą żyli długo i szczęśliwie. Zapowiedź *happy endu* jest jednak tylko pozorna. Fakt ten podkreśla Wiera Nabokowa w liście do Aleksandra Minczina, pisząc: „На минуту я испугалась, что Вы поддадитесь соблазну счастливого конца, что испортило бы все, и я не представляла, как Вы справитесь с финалом, чтобы он стал достаточно трагичным. Ваш финал совершен”²⁹. Lecz pozorna była także zapowiedź rychłego powrotu Odyseusza do ukochanej żony, do syna, do Itaki. Jak Odyseusz będzie się jeszcze zmagać z morską nawałnicą, odwiedzi Krainę Feaków, skąd dopiero będzie przewieziony do ziemi ojczystej³⁰, tak i Sasza będzie jeszcze najpierw drżeć o własny los, bowiem oto niemal wychodzi na jaw, że nie przyjmował przepisanych leków, poznaje przekreślającą jego szanse na wyzdrowienie diagnozę (na szczęście już anulowaną), wydaną przez Linę Dymitriewnę w poprzednim miejscu pobytu, by ostatecznie opuścić szpital³¹.

Klimat powrotu Saszy do upragnionego realnego świata odbiega jednak od idyllicznego klimatu powrotu Odyseusza do Itaki. Z ostatnich zdań powieści Minczina dowiadujemy się, że wieczorem tego samego dnia Sasza się powiesił. Czytelnik nie pozna jednak motywów ostatniego wyboru głównego bohatera³². Tragiczny koniec powieści wydaje się paradoksalny i ma wymowę symboliczną, daje do myślenia. Oto młody człowiek, symulujący chorobę, niedługo po rozpoczęciu swojej przygody z radziecką psychiatrią nagle zaczyna się czuć zdrowym, zdrowieje! Zdrów na ciele i umyśle tuła się po dwóch szpitalach, z jednej strony udaje mu się oszukiwać personel i uniknąć zgubnych skutków „leczenia”, a z drugiej strony uzależnia się od środków nasennych. Pierwotnie – w opozycji do oprawców w białych kitlach, w pewnym momencie staje po ich stronie, brata się z nimi, wykorzystuje swoje znajomości. Odważny, pewny siebie, często ironiczny i drwiący, staje się uległy, załęczniony, pełen obaw, że szpitala nigdy nie będzie mógł opuścić. Wbrew ostatecznej diagnozie popada jednak w jakiś rodzaj psychozy. W końcu człowiek, który dwukrotnie podcinał sobie żyły, ale nie chciał popełnić samobójstwa, a tylko „popatrzeć”, podejmuje desperacki krok i odbiera sobie życie.

Jawi się tu przed nami problem rzeczywistego i pozornego obłądzenia, pomyłki nauki co do jego rozpoznania (o ile w ogóle można mówić o radzieckiej psychiatrii jako o na-

Moly – tak ono ziele bogowie zwykli nazywać. (s. 184)

²⁸ Por. A. Минчин, *Псих...*, s. 256-259.

²⁹ W. Nabokowa, *List do A. Minczina*, w: A. Минчин, *Псих...*, s. 5.

³⁰ Zeus wieści Hermesowi w *Odysei*:

Wracać ma chrobry Odysej! A wracać on będzie samotny,
I ani bogi, i ani śmiertelni z nim będą płynęli
Na tratwie mocno spojonej. Srogie on zniesie mitręgi,
Aż póki dnia dwudziestego do żyznej Scherii zapłynie,
Do ziemi onych Feaków, którzy krewieństwem z bogami
Są powiązani – Feaki serdeczną cześć mu okażą,

Jak bóstwu – a potem go w nawie do lubej wyprawią ojczyzny. (s. 102)

³¹ Por. A. Минчин, *Псих...*, s. 266, 272.

³² Por. tamże, A. Минчин, *Псих...*, s. 273.

uce) i dwukrotnej inwersji ról. Zakończona powrotem do rzeczywistości tułaczka po radzieckich szpitalach psychiatrycznych nie równa się ani powrotowi do normalności, ani pozytywnej transformacji osobowości głównego bohatera. Powrót jest tragiczny i prowadzi go w stronę śmierci, bezpośrednio do samobójstwa.

Wyjaśnienia tej niespodziewanej śmierci Saszy można się doszukiwać w sformułowanym przez niego samego twierdzeniu o przemożnym wpływie otoczenia na ludzi, którzy często poddają się, stapiają się z nim w jedno, a potem nie potrafią żyć bez owej scenerii, jak na przykład więźniowie Kołomy, którzy po odbyciu wyroku ani nie wracają do Moskwy, ani nie jadą w ciepłe zakątki, bo po prostu bez Kołomy nie potrafią już funkcjonować w świecie. Warunki życia w tak ekstremalnych okolicznościach swoiście impregnują świadomość na bodźce, pochodzące z innych sfer, które to bodźce przez swój brak ekstremalnego wymiaru wydają się przez to mniej realne. Długotrwała egzystencja w warunkach deprivacji skutkuje więc stopniem wrażliwości, ograniczeniem potrzeb, zubożeniem osobowości, zorientowanej przede wszystkim na przetrwanie. Sam narrator zapewnia czytelnika, że nie da się wtłoczyć w psychiatryczne środowisko, nie podda się, nie rozplynie się w nim i wyrwie się z niego³³. Sasza się pomylił, nie spostrzegł, jak bardzo szpitalna rzeczywistość „psychuszki” zdominowała jego życie, powodując, że jego tożsamość rozpląnęła się w niej.

Псих stanowi dobitne oskarżenie systemu zniewolenia człowieka, oskarżenie o znaczeniu uniwersalnym, jest głosem refleksji nad kondycją i egzystencjalnymi zagrożeniami człowieka współczesnego, który to głos zdaje się brzmieć tak, jak brzmi echo słów rozpoczynających *Сzerwony kwiat* (*Красный цветок*, 1883) Wsiewołoda Garszyna: „Именем его императорского величества, государя императора Петра Первого, объявляю ревизию сему сумасшедшему дому!”³⁴. A jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, iż zarówno minczinowski Sasza, jak i wypowiadający słowa „Сегодня победа или смерть” chory z powieści Garszyna umierają, podobieństwo to zda się być jeszcze bardziej wyraziste. I czyż nie wpisuje się ta dramatyczna śmierć Saszy w słynne lermontowskie zawołanie: „Прощай, немытая Россия...”³⁵?

4. Wobec XIX-wiecznej tradycji

W tym geście wyraża się również minczinowska kontynuacja, podobieństwo do literatury rosyjskiej końca XIX wieku. W wieku XIX ukazywano szaleństwo, jako charakterystyczny symbol ziemskiego padołu i rozdarcia całej epoki. Pisarstwo okresu radzieckiego jest również wyrazem refleksji o współczesnej epoce, o mechanizmach historii, a przede wszystkim – o niewolącym systemie, w którym powszechną stała się – zapoczątkowana w 1836 roku wraz ze znanym przypadkiem Piotra Czaadajewa³⁶ – tak

³³ Por. tamże, s. 228.

³⁴ В. М. Гаршин, *Рассказы*, Москва 1980, s. 212.

³⁵ Chodzi o wiersz М. Лермонтова «Прощай, немытая Россия...», zob. М. Ю. Лермонтов, *Сочинения в двух томах. Том первый*, сост. и комм. И. С. Чистовой, вступ. сл. И. Л. Андроникова, Москва 1988, s. 213-214.

³⁶ Piotra Czaadajewa władze carskie uznały za obłąkanego po opublikowaniu w 1836 roku w czasopiśmie „Teleskop” *Pierwszego listu filozoficznego* – śmiałej krytyki historii i kultury Rosji. Car Mikołaj I, po zapoznaniu się z tekstem Czaadajewa, napisał: „Przeczytawszy artykuł, uważam, że jego treść to zlepek zuchwałych niedorzeczności godnych szaleńca”; cyt. za: L. Suchanek, *Пiotr Czaada-*

zwana czaadajewizacja, czyli praktyka polegająca na umieszczaniu w szpitalach psychiatrycznych ludzi trudnych i „źle przystosowanych”, wszystkich tych, którzy nie mieścili się w ramach narzuconego systemu norm i wykraczali poza zachowanie praktykowane przez uległe masy.

Przypomnijmy choćby XIX-wieczną ilustrację tego problemu – opowiadanie Antona Czechowa *Sala nr 6* (*Палата № 6*, 1892), gdzie indywidualne losy postaci, istot myślących, skazujących siebie na odosobnienie społeczne zdają się potwierdzać tezę o potrzebie eliminowania ze społeczeństwa osób o innych niż ogólnie przyjęte poglądach³⁷. Choć na utwór Czechowa zwykło się zwracać uwagę jako na parabolę – ilustrację losów całej Rosji, to w pewnych kręgach *Sala nr 6* na stałe weszła do kanonu literackich przykładów nadużyć w dziedzinie psychiatrii³⁸. Nigdzie w świecie proceder ten nie był stosowany na tak masową skalę, jak początkowo w Imperium Rosyjskim, a później – ze zwiększoną jeszcze intensywnością – w ZSRR. Warto nadmienić, że do panowania Piotra I na Rusi traktowano osoby chore psychicznie z wielką troską, okazywano im miłosierdzie, nawiązując tym samym do tradycji antycznej Grecji³⁹, którą bizantyjskie, a później rosyjskie prawosławie na tych terenach zaszczepiło.

Minczin, podejmując temat szpitala psychiatrycznego, eksponuje niezwykle istotny problem radzieckiej rzeczywistości społecznej – zbiorowe szaleństwo⁴⁰, wpisujące się też w teorię wyrażoną w utworze Aleksandra Hercena *Doktor Krupow* (*Доктор Крпнов*, 1846), którego tytułowy bohater twierdził, że cała ludzkość jest obłąkana. Według paradoksalnej teorii doktora Krupowa, jeśli szaleństwo jest wpisane w człowieczeństwo, to czy w ogóle istnieje „normalność”? I co to właściwie jest ta „normalność”? Może właśnie dlatego za nosiciela Prawdy (*Истина*) obiera Hercen przygłupiego wiejskiego chłopca? A zastanawiając się nad tym, dlaczego ludzie uważają się za „lepszych” od wiejskiego głupka, skąd w nich tyle pogardy dla istoty tak szczerzej, autentycznej, o niezwykle dobrym sercu, która nigdy nikomu nie wyrządziła żadnej szkody⁴¹, doktor Krupow dochodzi do wniosku: „Оттого, что и все остальные – юродивые [pojmovani

jew, czyli umysł ukarany, w: P. Czaadajew, *Listy*, wybór, wstęp i opracowanie L. Suchanek, przeł. M. Leśniewska i L. Suchanek, Kraków 1992, s. 14-15.

³⁷ Por. A. Czechow, *Sala nr 6*, w: tegoż, *Opowiadania i opowieści (Wybór)*, opracowanie i wstęp R. Śliwowski, Wrocław 1989.

³⁸ Stanowisko takie prezentują działacze rosyjskiego stowarzyszenia "П³" (Помощь пострадавшим от психиатров). Stowarzyszenie to powstało w 2000 roku i zajmuje się pomocą osobom, które ucierpiały w wyniku nadużyć w psychiatrii rosyjskiej. Jako główne cele stawia sobie prawną, materialną i duchową pomoc ludziom, którzy ucierpieli w wyniku leczenia psychiatrycznego (głównie chodzi o bezprawne umieszczenie w szpitalu psychiatrycznym). Ścisłe współpracuje z rosyjską Cerkwią prawosławną, propaguje ideę powrotu do tradycyjnych w kulturze rosyjskiej metod walki z chorobą psychiczną, to znaczy – leczenia duszy.

³⁹ Jeden z najbardziej znanych współczesnych badaczy i interpretatorów antycznej cywilizacji greckiej, prof. Eric Robertson Dodds, pisze tak: „Szaleni, jakkolwiek ich unikano, spotykali się również (w Grecji sytuacja ta przetrwała do dzisiaj) z szacunkiem i respektem.” E. R. Dodds, *Grecy i irracjonalność*, przeł. J. Partyka, Bydgoszcz 2002, s. 63.

⁴⁰ Warto przypomnieć, że autor pracy *Psychiczne źródła komunizmu* określa ten system mianem „nękającej człowieka neurozy, przechodzącej na społeczeństwo jako całość”. Zob. M. Wasilewski, *Psychiczne źródła komunizmu. Ich istota, następstwa i usuwanie*, Newark 1983, s. 28.

⁴¹ Opisując tę postać, doktor Krupow używa m.in. takiego zwrotu: „(...) черты его выражали такой мир душевный, такое спокойствие, что становилось завидно.” А. И. Герцен, *Доктор Крпнов, w: Кто виноват?: Роман; Повести; Рассказы*, Москва 1981, s. 227.

przez bohatera nie jako typ świętości, a w znaczeniu leksykalnym, jako głupi, durni – B.V.], только на свой лад, и сердятся, что Левка глуп по-своему, а не по их”⁴². On jeden widzi świat takim, jakim jest, jest wolny od społecznych norm, konwenansów, etykiety, a przede wszystkim wolny od zakłamania, „(...) он вжился в природу, он понимает ее красоты по-своему – а для других жизнь – пошлый обряд, тупое одно и то же, ни к чему не ведущее”⁴³ – jak ośmielił się zauważyć doktor Krupow, nawiązując do powszechnego zafałszowania egzystencji.

Podobnie ma się rzecz z podjętym przez Minczina wątkiem symulowania choroby psychicznej dla osiągnięcia obranego celu. Do złudzenia przypomina on misterny plan głównego bohatera *Мысли* (*Мысль*, 1902) Leonida Andriejewa, doktora Antona Kierżencewa, który, w nadziei na uniknięcie kary, symuluje obłąd i morduje męża swej niedoszłej żony. Udawany obłąd doktora Kierżencewa staje się okazją do wylania czary goryczy na otoczenie – „Просто мне было приятно бить их, сказать прямо в глаза правду о том, какие они. Разве всякий, кто говорит правду, сумасшедший?”⁴⁴; z drugiej zaś strony, ów udawany obłąd jest oplakanym w skutkach eksperymentem, po którym w głowie doktora kołacze się myśl: „Он думал, что он притворяется, а он действительно сумасшедший. И сейчас сумасшедший”⁴⁵.

5. W świetle mitu

W tekście Minczina analogie do *Odysei* Homera kontrastują z tragicznym zakończeniem powieści. Dzieło Minczina nie jest li tylko nawiązaniem do struktury mitu, ale przedstawia też nową perspektywę mitycznej rzeczywistości, a tym samym wskazuje na różnice w odbiorze, rozumieniu, przeżywaniu świata. Ów mit w tradycyjnym, pierwotnym, baśniowo-religijno-magicznym znaczeniu zdaje się funkcjonować w obrębie świadomości zarówno samego Minczina, jak i głównego bohatera jego powieści⁴⁶. Dostrzegamy bowiem w powieści powtarzalność elementów symbolicznych – motywów, tematów, czyli zachowanie mitycznych zasad strukturalnych w odniesieniu do motywów tułaczki zawartych w tradycyjnym micie o Odyseuszu⁴⁷. Zbiektywizowany wzorzec tego mitu zyskuje tu jednak

⁴² Tamże, s. 228.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Л. Н. Андреев, *Мысль*, w: *Повести и рассказы в двух томах, Том первый 1898–1906 гг.*, Москва 1971, s. 275-276.

⁴⁵ Tamże, s. 289. Wielokrotnie pojawiają się też w tekście inne, podobne zdania, jak: „Ты думал, что ты притворяешься, а ты был сумасшедшим. Ты маленький, ты злой, ты глупый, ты доктор Керженцев. Какой-то доктор Керженцев, сумасшедший доктор Керженцев!...” (s. 290); „Я – сумасшедший.” (s. 292); dwukrotnie powtórzone – „Кто же я, гг. эксперты, сумасшедший или нет?” (s. 295); „Вы станете доказывать, что я сумасшедший, – я докажу вам, что я здоров; вы станете доказывать, что я здоров, – я докажу вам, что я сумасшедший.” (s. 296-297).

⁴⁶ O świadomości mitycznej por. A. Kępińska, *Żywiol i mit*, Kraków 1983, s. 21-29.

⁴⁷ Eleazar Mielecinski, w nawiązaniu do prac N. Frye’a, pisze: „В мифической «фазе» символ выступает как коммуникабельная единица – архетип. Но мифической «фазе» предшествует буквальная (символ как мотив), описательная (символ как знак), формальная (символ как образ, потенциально имеющий множество значений, не отражающий действительность, а «приложимый» к ней.” Е. М. Мелетинский, *О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов*, w: *Литературные архетипы и универсалии*, под редакцией Е. М. Мелетинского, Москва 2001, s. 79. Erazm Kuźma zauważa: „Z jednej więc strony staje się on [mit] przedmiotem badań tematologicznych, z drugiej – narratologicznych. W pewnych przypadkach każde z tych podejść może odzęgnywać się od mitu i mitologii, ale badanie tego, co powtarzalne w planie

nieco inny wymiar, tworząc jakby kolejny cykl mityczny. Świat przedstawiony, tak, jak jest on w powieści zobrazowany – w poetyce tułaczkiej rzeczywistości, wykorzystującej antyczne motywy i archetypiczne wzorce podróży, jak najbardziej wpisuje się w tradycję mitograficzną i pełni funkcję poznawczo-objaśniającą.

Ivan Strenski, w pracy *Four Theories of Myth in Twentieth Century History*, analizując współczesne koncepcje mitu zauważył, że aby znaleźć wspólną płaszczyznę zarówno w rozważaniach nad teoriami mitu (które często są ze sobą sprzeczne), jak i samym mitem, należy przejść od badania tekstu do badania kontekstu, a studium takie ma prowadzić do zrozumienia i odkrycia intencji przyświecającej konkretnemu twórcy w konkretnym czasie i miejscu⁴⁸. Zewnętrzny kontekst, w jakim powstaje mit, nie pozwala już na określenie uniwersaliów, na dotarcie do powszechnych praw rządzących światem. Dlatego, jak proponuje Strenski, można zgodzić się i przenieść na grunt XX-wiecznych teorii mitu przytaczaną przezeń typologię współczesnych europejskich prądów myślowych H. S. Hughesa, sprowadzającą je do 4 podstawowych obszarów zainteresowań. Odnosić by się one miały do: 1) nieświadomego; 2) źródeł poznania; 3) podstaw ładu społecznego; 4) znaczenia czasu. Najważniejsze jednak, zdaniem Strenskiego, nie jest to, co stanowi przedmiot zainteresowania, lecz sposób, w jaki to, co nim jest, jest przedstawione, zilustrowane⁴⁹. W taki właśnie sposób w powieści Minczina powstaje nowa mityczna rzeczywistość.

Wyraża się ona przede wszystkim w transformacji motywu powrotu. Rzeczywistość ta sytuuje najgłębszy sens mityczny już nie w nadprzyrodzoności, w niedookreślonej transcendencji, a w sferze psychiki bohatera, w głębi jaźni⁵⁰, wręcz w procesie utraty własnej tożsamości – „Да, человека можно довести до любого состояния, что и картошка мясом покажется. У нас это умеют” – mówi Sasza⁵¹. Jeśli w tradycyjnym ujęciu mit miał odnosić się do pradawnego porządku świata, wyjaśniać ogólne, nadprzyrodzone prawa rzeczywistości, ujmując ją całościowo, to Minczin, burząc kanon i akcentując zmianę, dowodzi, że sformułowanie powszechnych, oczywistych praw rządzących światem *hic et nunc* jeśli nie jest niemożliwe, to na pewno nie tak łatwe, jak mogłoby się wydawać. Okazuje się, że w przypadku Saszy powrót do rzeczywistości nie jest realny. Możliwa jest tylko alienacja, ucieczka od rzeczywistości. Bohater nie pozostaje już więcej w relacji zależności od odwiecznych praw rządzących światem, wobec czego punktem odniesienia stają się dlań mechanizmy nieprzewidywalne, nieznane, a nawet nie do poznania. Święty czas – złoty wiek, przestrzeń święta ulokowane są gdzieś w przyszłości, bo przeszłość i teraźniejszość (teraźniejszość przede wszystkim) są straszne – na tyle straszne, że w tym przypadku jedynym wyjściem w świadomość głównego bohatera staje się eskapizm i odebranie sobie życia. Ta pułapka rzeczywisto-

treści, przywołuje w sposób naturalny problematykę mitologiczną.” E. Kuźma, *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku*, Szczecin 1980, s. 15.

⁴⁸ Por. I. Strenski, *Four Theories of Myth in Twentieth-Century History: Cassirer, Eliade, Lévi-Strauss and Malinowski*, Iowa 1987, s. 9-10.

⁴⁹ Por. tamże, s. 196.

⁵⁰ E. Kuźma, przywołując tezę otwierającą pracę L. Feder *Ancient Myth in Modern Poetry*, w której autorka skupia się na przetwarzaniu mitów dawnych w dziełach XIX-wiecznych twórców, pisze, że „mit (...) «jest kluczem otwierającym podświadome procesy»”. E. Kuźma, *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku*, dz. cyt., s. 16.

⁵¹ А. Минчин, *Псих...*, s. 122.

ści okazuje się nie tylko „lękiem historii”⁵², lękiem samej rzeczywistości, ale i lękiem życia w ogóle, lękiem egzystencji w nieludzkiej rzeczywistości.

Widać jasno, że autor *Wariata* wykorzystuje w swej powieści zarówno archaiczne struktury mityczne, jak i kreuje nowy mit, własną mitologię. Przestrzeń mityczna powieści zyskuje dzięki temu podwójnie uniwersalny wymiar. Po pierwsze, odwołując się do mitu tradycyjnego – identyfikuje się z obszarem wyobraźni zbiorowej, a po drugie, zgodnie z zasadą *pars pro toto*, modeluje współczesny mit radzieckiego szpitala psychiatrycznego i radzieckiej rzeczywistości, który to mit nie tylko implikuje istnienie określonej struktury w rzeczywistości, ale też istnienie tej struktury w rzeczywistości uświadamia (pamiętajmy, że pierwsi odbiorcy powieści Minczina wywodzili się spoza komunistycznej rzeczywistości). Co więcej, uświadamia skutki długotrwałej egzystencji w tym bezdusznym świecie i szczegółowo je określa.

Świat z pogranicza patologii w powieści Minczina, dzięki bogactwu szczegółów, wielostronnej prezentacji zjawisk, emocjonalnemu zaangażowaniu autora, dzięki ekspresywnej sile literackiego obrazu, jawi się jako jeszcze bardziej absurdalny i okrutny niż rzeczywistość, do której się odnosi. Te jakości sprawiają, że dzieło to, poza walorami czysto literackimi i estetycznymi, pozostaje wyrazem reakcji wolnej w swej istocie kultury rosyjskiej na doświadczenie zniewolenia totalitarnego, na zagrożenie podstawowych wartości antropologicznych w systemie komunistycznym, którego koryfeusze nie zdołali jednak w pełni zdławić w ludziach poczucia własnej godności, wewnętrznej wolności oraz prawa do posiadania i wyrażania własnych myśli⁵³. I być może jest to jeszcze jeden wymiar „powrotu” zawartego na kartach powieści *Печух* – powrotu do literackiej tradycji.

⁵² E. Kuźma przywołuje poglądy E. Mieleńskiego, który w słynnym studium *Поэтика мифа* zawarł swoje uwagi na temat mitu w powieści XX wieku i stwierdził między innymi, że „mity ujawniają przede wszystkim sytuację społeczno-polityczną” i mogą wyrażać, jak się to ma w przypadku *Ulisessa* Joyce’a, „lęk historii”. Zob. E. Kuźma, *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku*, dz. cyt., s. 16.

⁵³ Podobnie ilustruje ten problem W. Garszyn w *Czerwonym kwiecie*, we fragmencie rozmowy chorego z lekarzem: „Вы не прочтете того, что у меня в душе, – продолжал больной, – а я ясно читаю в вашей! Зачем вы делаете зло? (...) Человеку, который достиг того, что в душе его есть великая мысль, общая мысль, ему все равно, где жить, что чувствовать. Даже жить и не жить...” В. М. Гаршин, *Рассказы*, Москва 1980, s. 217-218.



G. Klimt, *Safona*, 1900 r.

VIII.

KONTYNUACJE

XX-WIECZNE



Hanna Milewska
(Warszawa)

Z PROBLEMÓW RECEPCJI SAFONY WE WSPÓŁCZESNEJ POLSKIEJ MUZYCE POWAŻNEJ

Współczesna polska muzyka poważna (przyjmując za jej początek rok 1956, a więc datę pierwszego Festiwalu Muzyki Współczesnej, z czasem nazwanego „Warszawską Jesienią”) chętnie szuka inspiracji w literaturze antycznej. Teksty wykorzystywane przez kompozytorów można podzielić na trzy grupy. Pierwszą stanowią dzieła klasycznej filozofii, na ogół legnące u podstaw obszernych dzieł wokalnoinstrumentalnych, jak na przykład *Symfonia hymnów* Rafała Augustyna (1984–2004; fragmenty między innymi z pism Lukrecjusza i Plotyna) czy *De metamusicae* Stanisława Krupowicza (1977; do wyjątków z pism Platona, Arystotelesa i Epikura). Korpus drugiej grupy tworzą klasyczne tragedie, inspirujące autorów librett dzieł scenicznych, takich jak opera Zbigniewa Rudzińskiego *Antygona* (2001; według Sofoklesa) i balet *Bachantki* Mieczysława Mazurka (1973–1975; według Eurypidesa). Trzecia, najobszerniejsza grupa to umuzycznienia liryki starogreckiej i rzymskiej. W ostatnim półwieczu do najpopularniejszych wśród kompozytorów polskich poetów antycznych należeli Owidiusz (przykładowo: *Cantus antiqui* Romualda Twardowskiego, 1962) i Horacy (wymieńmy choćby motet Krzysztofa Baculewskiego *Elegiae latinae. Tu ne quasieris*, 1995), lecz pierwsze pośród nich miejsce zajmuje Safona.

Baza „Nowa Muzyka Polska” Polskiego Centrum Informacji Muzycznej odnotowuje czternaście utworów do wierszy Safony, skomponowanych po II wojnie światowej. Wszystkie one powstały w interesującym nas okresie, a więc po roku 1956. Nie sposób dotrzeć do wyczerpujących informacji o każdym dziele, albowiem tylko trzy z nich zostały wydane drukiem przez Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, dwie partytury spoczywają w rękopisie w Centralnej Bibliotece Nutowej, jedną partyturę otrzymałam bezpośrednio od autorki, jedna została przez (inną) autorkę, według jej słów, „skasowana”, jedna partytura zaginęła, jeden utwór nie posiada zapisu nutowego (powstał w drodze improwizacji podczas nagrania płytowego), a pozostałych – praktycznie nie można zdobyć, gdyż autorzy nie żyją (i nie zdeponowali spuścizny w ogólnodostępnym archiwum), zaś jedna autorka nie wyraziła chęci udostępnienia rękopisu.

Na podstawie lakonicznych zapisów w kartotece Związku Kompozytorów Współczesnych oraz informacji zdobytych z innych źródeł¹ można zaryzykować stwierdzenie, że aż sześć współczesnych polskich dzieł wokalnie-instrumentalnych zainspirowanych poezją Safony nie miało prawykonania estradowego; dwa z tych sześciu utworów mają jednak rejestrację fonograficzną (*Canzoni d'amore* Edwarda Bogusławskiego, 2002–2003 oraz *Safona* Zbigniewa Łowżyła, 1999). Nigdy nie poznamy utworu Ewy Synowiec *Fragmenty* (1974), ponieważ artystka, spodziewając się skandalu towarzyszącego wykonaniu utworu, zniszczyła niedokończony manuskrypt. Wystraszyła się, jak przyznaje, śmiałości obyczajowej tekstu poetyckiego. Jedyne egzemplarz partytury *Nokturnów* (1968) Jana Fotka, wysłany do komisji kwalifikacyjnej festiwalu „Wratiscavia Cantans”, zaginął. Sędziwy kompozytor do dziś wspomina to jako jedną z największych klęsk w swej muzycznej biografii. Łączy przykre wydarzenie z faktem, iż we wspomnianej komisji zasiadał Piotr Perkowski, który rok wcześniej opublikował w PWM cykl *Pieśni Safony* – może chciał dokładnie zapoznać się z wytworem konkurenta i zagubił nadesłane nuty Fotka?

Nikłe są szanse na koncertowe zmaterializowanie się *Liryki symfonicznej* (1962) Teresy Banczer. Utwór, skomponowany jako zadanie studenckie, spoczął na dnie szuflady, a autorka na zawsze porzuciła plany związane z działalnością artystyczną. „Safickie” dokonania zmarłych kompozytorów: Aleksandra Glinkowskiego (*Pieśni Safony*, 1967), Witolda Rudzińskiego (*Pieśni Safony*, 1985) wciąż czekają na odkrycie przez śpiewaków i instrumentalistów, tak jak wciąż odkrywane są papirusy z nieznanymi dotąd wersami poetki z wyspy Lesbos.

Początek fali zainteresowania Safoną wśród współczesnych kompozytorów polskich znaczą nazwiska Janiny Brzostowskiej (1907–1986). W 1961 roku Państwowy Instytut Wydawniczy wydał w serii „Biblioteka Poetów” *Pieśni Safony* w tłumaczeniu Brzostowskiej². Tłumaczka (a zarazem poetka, debiutująca przed wojną w kręgu „Czartaka”) przełożyła z języka starogreckiego całą znaną wówczas twórczość Safony. Za główne źródło posłużyła jej fundamentalna antologia brytyjskich filologów, Edgara Lobla i Denysa Page’a³. Szlachetna prostota językowa i unikanie pretensjonalnych archaizmów to cechy, które przysporzyły tomikowi Brzostowskiej liczną rzeszę czytelników trzech wydań PIW-owskich, jak również edycji Ludowej Spółdzielni Wydawniczej (1973 – Sapho, *Poezje wybrane*). Niepospolite walory tych przekładów docenił grezysta Jerzy Danielewicz, włączając je bez większych zmian do tomu Biblioteki Narodowej

¹ Rozmowy przeprowadzone z Dorotą Dywańską, Teresą Banczer, Ewą Synowiec i Janem Fotkiem oraz korespondencja ze Zbigniewem Łowżyłem.

² *Safona, Pieśni*, przeł. i poprzedziła przedmową J. Brzostowska, Warszawa 1961; wyd. II – 1969, wyd. III – 1978.

³ E. Lobel, D. Page, *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Clarendon Press, Oxford 1955. Nie jest prawdą, że Brzostowska nie знаła greki i tłumaczyła z języka angielskiego, co przypisuje jej Nikos Chadzinikolau w przedmowie do własnego przekładu wierszy Safony (*Safona, Erotyki*, przeł. N. Chadzinikolau, Poznań 1999 – zmieniona wersja edycji: *Safona, Pieśni*, Poznań 1988). Spolszczenia pióra Chadzinikolau, *nota bene* pod żadnym względem niedorównujące maestrii translatorskiej Brzostowskiej, nie wywołały zainteresowania kompozytorów.

*Liryka starożytnej Grecji*⁴, a następnie do wspólnego tomu dwojga najsłynniejszych poetów z Lesbos, Alkajosa i Safony, w serii „Biblioteka Poetów”⁵.

Nazwisko tłumaczki nie wryło się w pamięć kompozytorów, którzy jej pracę od prawie półwiecza wykorzystują. Z charakterystyczną dla środowiska muzycznego dezygnacją wobec faktów literackich mówią o poezji, która ich urzekła: „żółta książeczka”, „tomik w celofanowej okładce”. Nie sięgnęli po żadne z innych spolszczeń Safony, od Jana Kochanowskiego, poprzez między innymi Franciszka Dionizego Książczaka, Leona Petrażyckiego, Kazimierę Jeżewską po Zygmunta Kubiaka. W jednym przypadku (*Pieśni Safony* Piotra Perkowskiego, 1967) powstało nowe tłumaczenie na zamówienie kompozytora, pióra jego żony, Ewy Perkowskiej. Tylko w jednym przypadku umuzyczniono oryginalną wersję językową (*Safona* Zbigniewa Łowżyła, 1999).

Dwoje polskich kompozytorów współczesnych napisało muzykę do przekładów Safony na inne języki nowożytne – francuski i angielski. Warto zresztą podkreślić, że nazwiska cudzoziemskich tłumaczy również nie spotkały się z należnym szacunkiem. Jan Fotek zapamiętał tylko, gdzie w jego biblioteczkę stoi antologia, z której przed laty zaczerpnął teksty⁶, Marta Ptaszyńska, przebywająca od 1972 w USA, w partyturze *Epigramów* (1976–1977) nie zamieściła nazwiska ani tłumaczki Safony – Mary Barnard⁷, ani innych użytych przez nią wierszy starogreckich. Zważywszy na surowe amerykańskie prawo autorskie, zapewne naprawiła ten błąd w programie koncertu, przy okazji prawykonania utworu w Kalifornii w roku 1977.

We współczesnej muzyce polskiej fragmenty dzieł antycznych filozofów i pisarzy często występują połączone w swoisty kolaż tekstowy, jak na przykład w *Kosmogonii* Krzysztofa Pendereckiego (1970), gdzie kompozytor zestawia cytaty z Sofoklesa, Lukrecjusza i Owidiusza z wersetami biblijnymi oraz ze słowami Leonarda da Vinci, Mikołaja Kopernika, Mikołaja z Kuzy, Giordana Bruna, a nawet wypowiedziami kosmonautów – Jurija Gagarina i Johna Glenna. Natomiast poezje Safony (w olbrzymiej większości są to kilku-, kilkunastowyrazowe rudymenty utworów, ocalałe z dziejowej zawieruchy) występują w umuzycznieniach samodzielnie, jak gdyby ich fragmentaryczna, okaleczona postać domagała się ochrony, „opatrunku” przed inwazją obcych tekstów, jak gdyby kompozytorzy czuli siłę wzajemnego przyciągania szczątków poetyckich, a w „sklejeniu” i „zespoleniu” upatrywali szansę ich wskrzeszenia i nowego życia. Tak więc Safona traktowana jest przez kompozytorów jako autonomiczna indywidualność – poza dwoma wyjątkami, kompozycjami Marty Ptaszyńskiej i Doroty Dywańskiej. W obu jednak sytuacjach wiersze poetessy z Lesbos stanowią niezbywalny element literackiego rusztowania utworu wokalnie-instrumentalnego.

W siedmiu spośród ośmiu segmentów *Epigramów*⁸ Ptaszyńskiej występuje tekst słowny; trzy z nich wypełniają zatem wersy Safony, w jednej części wiersz Safony spuentowany został dystychem Palladasa, zaś po jednej z trzech pozostałych części przypadło Erynnie, Nossis i Ksenofanesowi. Z twórczości antycznych greckich pisarzy kompo-

⁴ *Liryka Starożytnej Grecji*, opr. J. Danielewicz, wyd. II zupełnie zmienione, Wrocław 1984.

⁵ Alkajos i Safona, *Pieśni*, przeł. J. Brzostowska i J. Danielewicz, wstępem i przypisami opatrł. J. Danielewicz, Warszawa 1989.

⁶ *Trésors de la poésie universelle*, recueil dirigé par R. Caillois et J.-C. Lambert, Gallimard, Paris 1958 (tutaj: przekłady Sappho pióra Roberta Brasillacha, między innymi *Nocturnes* z roku 1950).

⁷ *Sappho: A New Translation* (by Mary Barnard), University of California Press, Berkeley 1958.

⁸ M. Ptaszyńska, *Epigrams* (1976–1977), Centralna Biblioteka Nutowa, sygn. 61823.

zytorka ułożyła w istocie scenariusz misterium poświęconego kultowi miłości. W partyturze znajduje się schemat rozmieszczenia instrumentów na estradzie. Perkusja, harfa i fortepian tworzą trójkąt, na którego ramionach stoi chór podzielony na grupy (soprany i alty I, soprany i alty II). Fortepian jest wierzchołkiem trójkąta. Centralne miejsce na scenie zajmuje flecista. Każda chórzystka musi zarazem grać na jednym z instrumentów perkusyjnych wyznaczonych w partyturze (między innymi tamburyny, dzwoneczki, grzechotki). W ostatniej części solistki powinny włożyć peruki. Oprócz śpiewu Ptaszyńska przewiduje dla chóru nietypowe sposoby emisji dźwięku: mowa na różnej wysokości głosu, szep, mormorando, syczenie, gwizdanie, krzyk, dmuchanie, mlaskanie.

Po instrumentalnym preludium następuje melorecytacja wiersza Safony zatytułowanego przez Ptaszyńską *Invocation of the Muses* (incipit angielski: *I took my lyre*). To deklaracja złożona w imieniu wszystkich wykonawców – prośba o natchnienie i jednocześnie akt oddania swego talentu (symbolizowanego przez lirę) na chwałę bogów. W następnej części utworu słowami Nossis chór zapewnia, że nie ma nic słodsze go nad miłość, a w kolejnym fragmencie (*Noontime*, inc. *At noontime*) znów rozbrzmiewają słowa Safony – sugestywnie opisujące atmosferę pory południowej. Po krótkiej charakterystyce Iris – sporządzonej piórem Ksenofanesa – znów głos ma Safona. Z dwóch jej wierszy (incipity: *In the spring twilight, And their feet move*) powstał tekst części VI, nazwanej przez Ptaszyńską *Dance* – obraz ekstatycznego tańca dziewcząt wokół ołtarza miłości. Według partytury, pośrodku sceny powinien pojawić się świetlisty krąg. To najdłuższy, kulminacyjny segment *Epigramów*, dopełniony dwuwierszem Palladasa, wspominającym taniec Dafne i Niobe. Część VII (*The evening star*, inc. *Awed by her splendor*) wyraża zachwyt nad przywołanym w żeńskiej postaci księżycem. Epitafium Nossis (inc. *The eternal silence*) wycisza emocje wykonawców (i słuchaczy) misterium i prowadzi do łagodnego zamknięcia kompozycji. Ptaszyńska nie ingeruje w strukturę tekstu Safony w angielskim tłumaczeniu. Jedyne zmiany, jakie wprowadza, to powtórzenia niektórych słów lub wersów – zabieg typowy dla faktury kompozycji chóralnych.

Cykl Dywańskiej⁹ (1999–2000) nosił początkowo tytuł *Pieśni do Heosphoros*, potem – *Pieśni do Matki-Ziemi*, by ostatecznie przybrać nazwę niemiecką *Erdseele*, czyli *Dusza ziemi*. Kompozytorka jest admiratorką i znawczynią muzyki Mahlera i Berga. Najbliższy byłby jej tytuł *Pieśń o ziemi*, gdyby nie użył go już Mahler w swojej kantacie-symfonii *Das Lied von der Erde*. Nazwa ostateczna, *Erdseele*, utworzona została na wzór tytułu dramatu Franka Wedekinda *Erdegeist*. Dywańska postanowiła wystąpić w obronie mitu kobiety, zdegradowanej przez cywilizację współczesną do roli ładnego przedmiotu. Powstał utwór synkretyczny w warstwie literackiej i swobodny w warstwie refleksji religijno-psychologicznej. Poetyckich ekwiwalentów duchowego świata kobiety szukała kompozytorka w wierszach twórców różnych epok, kultur i języków, od staroegipskich inskrypcji grobowych, poprzez antyczną Grecję i kolonialne Indie aż po współczesną poezję chińską. Na siedmioczęściowy cykl składają się utwory: Edgara Allana Poe go (*Hymn*), Safony (*Hymn do Afrodyty*), Rabindranatha Tagore (*Studnia*), Bei Dao (*Jesień*), Rainera Marii Rilke go (*Co ty zrobisz, gdy ja umrę Panie?* oraz *Zwiastowanie*) i fragment z *Tekstów Piramid (Noc)*. Dywańska posłużyła się polskimi tytułami, a w przypadku wiersza Tagore (incipit angielski: *I asked nothing from thee*; przekład własny autora z języka ben-

⁹ D. Dywańska, *Pieśni do Heosphoros*, II – *Hymn do Afrodyty*, [1999–2000], rękopis kompozytorki.

gali) oraz Safony (incipit w tłumaczeniu Brzostowskiej: ...z niebios...¹⁰) sama wymyśliła tytuł. *Teksty Piramid*, Safony, Bei Dao śpiewane są w polskim tłumaczeniu, Poego i Tagore – po angielsku, Rilkego – po niemiecku.

Erdseele pokazuje różne odsłony idei kobiecości: skromnej niewiasty, która dowiaduje się o swoim ewangelicznym przeznaczeniu (*Zwiastowanie* Rilkego), opiekuńczej Madonny – adresatki żarliwych próśb bezimiennego grzesznika (Poe), nocy-matki przynoszącej odpoczynek (*Teksty Piramid*), przyrody nadającej życiu mądry rytm (Bei Dao), bezinteresownej dobroci (Tagore). Poprzez powierzenie partii wokalne głosowi mezzosopranowemu, Dywańska nadaje płęć żeńską podmiotowi znanego wiersza Rilkego *Co ty zrobisz, gdy ja umrę Panie?* Dzięki temu zabiegowi osobą zatroskaną o los Boga staje się kobieta, a przecież właśnie dzięki rodzicielce Chrystusa wypełnił się boski plan zbawienia.

Gdzie wśród tych obrazów kobiecości jest miejsce dla Safony? Kompozytorka wybrała hymn kletyczny poświęconych Afrodycie. Sądząc z zachowanego tekstu (na pięć strof – pierwszej brakuje niemal w całości, zaś z czwartej nie ocalało półtora wersu), Safona wielbi tu Afrodytę nie tylko jako boginię miłości, lecz przede wszystkim jako postać przynoszącą radość. Zwracając się do niej, używa przydomka „Kipryda”. Prosi, aby przybyła na wyspę Lesbos, do Mityleny, do świątyni swego kultu. Zachęca wspaniałościami pejzażu, wymieniając jego najpiękniejsze elementy: gaj jabłoni, połacie krzewów różanych, konie pasące się na kwiecistych łąkach. To opis bardzo sensualistyczny, synestezyczny – oprócz wzroku (rozkołysane liście, wielobarwna łąka) pobudza słuch (szum strumienia i szelst listowia), dotyk (chłód wody, łagodny powiew wiatru), węch (woń kadzideł, zapach kwiatów), smak (słodycz miodu). Czego brakuje w tym krajobrazie? Boskiej kobiecości. Według wizji poetki, Afrodyta, przystrojona wieńcem, będzie gospodynią wielkiej uczty, którą zaczniesz od napełnienia czar nektarem, zmiesznym z upajającą radością. Hymn do Afrodyty, umieszczony w cyklu pieśni tuż po hymnie Poego do Matki Bożej, wskazuje na jasną, pogodną, wręcz ludyczną stronę kobiecej osobowości. To dopełnienie wizerunku kobiety poświęcającej się dla innych, cierpiącej. W istocie oba wiersze są modlitwami, wyrażającymi oczekiwanie wiernych charakterystyczne dla dwóch cywilizacji: antycznej i chrześcijańskiej.

Dywańska nie respektuje metryki przekładu naśladowanego strofę saficką mniejszą, nie narusza jednak zawartości językowej spolszczonego utworu Safony. Największa zmiana polega na opuszczeniu rudymen tarnej pierwszej strofy (w translacji Brzostowskiej są to dwa początkowe słowa czwartego wersu: „z niebios...”), przez co tekst zyskuje spójność i wyraźny modlitewny charakter, jako że zaczyna się teraz od prośby „przybądź więc tutaj [...]”. Pozostałe zmiany sprowadzają się do powtórzeń pojedynczych wyrazów lub grup złożonych z dwóch do sześciu wyrazów. Zabieg ten służy spowolnieniu opisu pejzażu, opóźnianiu odsłonięcia pełni poetycko-muzycznego kadru, aby słuchacz mógł niespiesznie „smakować” poznawane treści. W strofie przedostatniej, tam, gdzie grecki oryginał jest niekompletny, a Brzostowska umieściła wykropkowane miejsca, Dywańska „łata” ubytki powtórzeniami fraz. Oto jak strofa ta wygląda u Brzostowskiej:

gdzie konie pasą się na łące pełnej
wiosennych kwiatów i łagodny powiew
słodyczą miodu pachnie.....
.....

¹⁰ Safona, *Pieśni*, dz. cyt., s. 29.

A w opracowaniu Dywańskiej:

gdzie konie gdzie pasą się konie pasą się na łące
na łące pełnej wiosennych kwiatów
konie pasą się na łące pełnej wiosennych kwiatów
i łagodny powiew słodyczą miodu pachnie

Repetycyjność w podawaniu tekstu, której dodatkowo towarzyszą melizmaty (partię wokalną realizuje głos mezzosopranowy), to przejaw orientalnej stylizacji kompozytorskiej.

Pionierką zainteresowania kumpozytorów współczesnych twórczością Safony jest Teresa Bancer, a stała się nią w roku 1962 za sprawą swojego profesora kompozycji, Bolesława Wojtowicza, który, wraz z poleceniem skomponowania utworu wokально-instrumentalnego, podsunął jej świeżo wydane tłumaczenie Brzostowskiej. Uzasadził wybór następująco: „Kobieta z kobietą dobrze się zrozumie”. Bancer wybrała z tomiku trzy krótkie wiersze: *Do Mnasidike*¹¹, *Mateńko moja słodka...*¹² i *Kiedy ambrozji nektar...*¹³. W partyturze¹⁴ nie wpisała ani źródła tekstów, ani tytułów/incipitów. Bohaterka pierwszej części *Liryki symfonicznej* dowiaduje się, że dziewczęta dbające o swoją reputację, przystrajające głowę wiankiem dziewiczym, mogą liczyć na zyczliwość Charyt. W części drugiej bohaterka jest już zakochana i nie potrafi skupić się na niczym innym niż myśl o chłopcu. W części trzeciej, jak można by się spodziewać, powinna wyjść za mąż. I rzeczywiście – mamy do czynienia z opisem godów, ale w zachowanym fragmencie epitalamium nie wspomniano o pannie młodej. Zaproszeni na ucztę bogowie (z Herme-sem jako gospodarzem) składają życzenia tylko oblubieńcowi. Ta zaskakująca puenta warstwy literackiej utworu ma swój odpowiednik w zmianie konwencji muzycznej. Ostatni fragment skomponowano dodekafonicznie. Bancer podkreśla znaczenie podtytułu utworu: „z udziałem altu”, nie zaś: „na alt”. Głos, element wokalny, czyli nośnik sensu poetyckiego, zrównany został z innymi instrumentami. Autorka wyjaśnia, że zafascynowała ją „muzyczność” poezji Safony, „łagodnie płynący rytm”. Przesłanie werbalne zeszło na drugi plan.

Zupełnie inaczej potraktowała je Ewa Synowiec, czwarta i ostatnia ze współczesnych kompozytorów polskich płci pięknej, zainspirowanych twórczością Safony. Jak wyznała, uległa urokowi i sile emocjonalnej poezji. Poddała się jej, wedle własnych słów: „szła za tekstem”, a ponieważ sama pisze wiersze (szczególnie pociągają ją ascetyczne gatunki liryki japońskiej – haiku, uta), zachwyciła się szczytkowością ocalałych wierszy, kojarzącą się z ruinami architektury antycznej. Pomyślała też o roli poezji w starożytnej Grecji, o recytacji z towarzyszeniem skromnego instrumentarium. Kompozycja Synowiec *Fragmenty* przeznaczona była na alt i dwa flety. Śpiew kobiecy przeplatał się z brzmieniem fletów – nowożytnym odpowiednikiem greckich aulosów. Dwa flety – to jak dwie piszczałki aulosu. Aulos wyrażał w Helladzie dionizyjską stronę duszy¹⁵. Pierwiastek dionizyjski utożsamiała zapewne Synowiec z treściami homoerotycznymi, przypisywanymi od wieków Safonie. I chyba skutkiem tej powszechnej opinii i zrodzonych z nią obaw stał się wyrok wydany przez kompozytorkę na swoje dzieło. Tłumaczenie Brzostowskiej bowiem

¹¹ Tamże, s. 15.

¹² Tamże, s. 48.

¹³ Tamże, s. 34.

¹⁴ T. Bancer, *Liryka symfoniczna*, [1962], rękopis w posiadaniu kompozytorki.

¹⁵ C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, przeł. S. Olędzki, wyd. II, Kraków 1989, s. 110.

unika epatowania homoerotyzmem i w ogóle erotyzmem. Podstawą związków kobieco-kobiecych w *Pieśniach* jest przyjaźń i wspólny zachwyt dla piękna. Zazdrość kobiety o kobietę, wywołana pojawieniem się atrakcyjnego mężczyzny, dochodzi do głosu tylko raz, w odzie o incipicie *Wydaje mi się ...*¹⁶. Cóż, wypada tylko wyrazić ubolewanie nad „wycofaną” (określenie Synowiec) przez autorkę partyturą.

Edward Pałasz, podobnie jak Ewa Synowiec, zatytułował swoje umuzycznienia Safony *Fragmenty*¹⁷. Odnaleziona spuścizna greckiej pisarki składa się w przytłaczającej większości z utworów niepełnych, pozbawionych strof, wersów, części stronic, pojedynczych wyrazów. W zależności od ilości brakującego tekstu, Brzostowska podzieliła zawartość tomiku na *Pieśni* i *Ocalałe fragmenty*. I właśnie ta druga część, rzecz by można, fragmenty fragmentów, zainteresowała Pałásza. Ze skrawków materii lirycznej zszył cztery płachetki. Nie nadał im tytułów, zaś brakujące miejsca uzupełnił kilkuktaktowymi odcinkami muzyki instrumentalnej i wokalne *bocca chiusa*; wszak wiemy, że poetka nie przerwała pieśni, lecz nie wiemy, co wtedy śpiewała. Kompozytor daje ekspresji słowa dyskretne wsparcie instrumentalne, jak choćby w ostatnim takcie I pieśni, gdzie harfa solo gra arpedžio dwa akordy: c-g-a-c1 i es1-fis1-h1-d2-h2. Wznoszący kierunek rozłożenia akordu oraz dynamika (*diminuendo*) stanowią gorzką konkluzję linii melodycznej sopranu, która w poprzedzających taktach, przy frazie „Wiem, że nie dotknę nieba ramionami” osiągała kulminacyjny dźwięk (gis2) na pierwszej sylabie słowa „nieba”, po czym opadała do c1. Nieistniejące acz możliwe wiersze Safony w ujęciu Pałásza krążą wokół tematu tęsknoty, frustracji, przecucia śmierci, jak na przykład ostatnia część cyklu, zmontowana z czterech fragmentów:

.....
czarnym oczom nocy mrok.....
.....
gdy sen zamyka ich oczy.....
.....
..... nie dotykaj kamieni
.....
..... już bowiem blisko¹⁸

Niestabilność literackiego fundamentu utworu Pałásza podkreślają częste zmiany metrum (lub wręcz określenie „senza metrum” w cz. II) i brak wyraźnych zakończeń – wszystkie części cyklu po prostu zamierają na pianissimo.

Warstwa literacka cyklu *Liryki*¹⁹ Andrzeja Hundziaka ułożona została według tego samego klucza co kompozycja Teresy Banczer. Pierwsza część opiewa urok dorastającego dziewczęcia. Hundziak umuzyczył zachowany fragment pieśni o incipicie *Oto rozkwita mi córka...*²⁰. Część środkowa to, tak jak u Banczer, opis zakochanej dziewczyny z wiersza o incipicie *Mateńko moja słodka...*²¹. Przy powtórzeniu wersu „Zle mi się dzisiaj prze-

¹⁶ Safona, *Pieśni*, dz. cyt., s. 30.

¹⁷ E. Pałasz, *Fragmenty* do tekstów Safony, Kraków 1973.

¹⁸ Brzostowska stosuje numerację fragmentów greckich z antologii Lobla i Page'a (dz. cyt.), kolejno: In. I. 54, In. I. 32, In. I 28.a, Pap. 1231. B. 1, w tłumaczeniu *Pieśni*, dz. cyt., fragmenty na stronach: 96, 95, 94, 92.

¹⁹ A. Hundziak, *Liryki* do tekstów Safony, Kraków 1966.

²⁰ Safona, *Pieśni*, dz. cyt., s. 49.

²¹ Tamże, s. 48.

dzie” w wersji: „źle przedzie dzisiaj źle”, na słowie „źle” śpiewany jest długi melizmat, ilustrujący rozmarzenie, rozkojarzenie dziewczyny. Jednocześnie w partii wibrafonu pojawia się ościnowa figura, budząca skojarzenia z akompaniamentem *Prząśniczki* Moniuszki. O ile jednak motoryczna gra fortepianu u Moniuszki odzwierciedlała jednostajny stukot kołowrotka, u Hundziaka wibrafon ma grać *colla parte*, a więc dostosować tempo do melizmatycznej frazy wokalne, znaczonej aż pięcioma fermatami.

Za tekst części końcowej posłużył hymenajos *Ponieście w górę dach!...*²², wesola pieśń na powitanie orszaku weselnego, sławiąca walory fizyczne pana młodego. A więc znów bohaterka kobieca znika z pola widzenia kompozytora, lecz tylko pozornie. Przecież nadal śpiewa głos żeński. Oblubienica wychwala swego partnera. Finał *Liryków* to apoteoza małżeństwa, triumfalny okrzyk na cześć boga opiekującego się nowożeńcami. Imię Hymenaon rozlega się trzykrotnie, a za każdym kolejnym razem poszczególnym sylabom odpowiadają coraz dłuższe wartości rytmiczne (szesnastki, potem ćwierćnuty, wreszcie półnuty) z fermatą na ostatniej sylabie. Odpowiednio zmienia się dynamika – od pianissimo poprzez mezzopiano do mezzoforte i fortissimo na ostatnim, najwyższym dźwięku sopranu – d3. Radosnym zawołaniem towarzyszy tylko jeden stojący dźwięk wiolonczeli, zaś na kulminacyjnym d3 w ostatnim takcie do sopranu dołączają *tutti fortissimo, crescendo*, jak gdyby tym mocnym akcentem kompozytor chciał zasugerować to, czego wiersz Safony już nie opisuje – miłosną ekstazę.

*Ody safickie*²³ Marka Stachowskiego świadczą o niepośledniej kulturze literackiej kompozytora, który z trzynastu wybranych fragmentów tłumaczenia Brzostowskiej sam ułożył krótki poemat, przeniknięty refleksją nad sztuką i filozofią antyczną. Jego podmiotem jest kobieta-poetka, świadoma swego talentu i środków poetyckich, którymi dysponuje. Mówi o tym w otwierających poetach fragmentach o incipitach *Muzy...*²⁴ i *Prowadź mnie, boska liro...*²⁵. We fragmencie zamykającym (inc. *...lecz ja wspaniały otrzymałam dar...*²⁶ bohaterka wyraża przekonanie, że jako artystka zapewniła sobie nieśmiertelność. Jako poetka jest wybranką losu i nie musi się bać śmierci, tak jak adresatka wiersza o incipicie *Gdy spocznieś kiedyś w grobie...*²⁷. Ale Safona żyła nie tylko sztuką, lecz także miłością, otoczona opieką bóstw, czerpiąc radość z piękna ludzi i przyrody. Zadawszy sobie trud misternego niania kolejnych koralików literackich, Stachowski pragnie pokazać, jak wielką wagę ma dla niego każdy wers, każde słowo. Stara się, by warstwa instrumentalna nie przykryła, nie stłumiła linii wokalne. Muzyka ma być oprawą słów, ma służyć ich wyeksponowaniu, podkreślić znaczenie. Kompozytor robi więc swoiste *entrée* dla tekstu. Głos solo, wzywający Muzy, wchodzi po raz pierwszym w dwudziestym takcie, po stopniowym „wygaszeniu” całej orkiestry oprócz altówek. Tuż przed wersem „Wszystkie gwiazdy wokół pięknej Selene” rozlega się równe *tutti*. Kiedy bohaterka zapewnia lirę: „uczynię cię wymowną”, śpiewa *a cappella*. Zasada prymatu słowa okazuje się silnym spoiwem konstrukcji obszernego (ponad dwadzieścia minut, pełna obsada symfoniczna) dzieła.

²² Tamże, s. 52.

²³ M. Stachowski, *Ody safickie* [1985], Centralna Biblioteka Nutowa, sygn. 70240.

²⁴ Safona, *Pieśni*, dz. cyt., s. 50.

²⁵ Tamże, s. 68.

²⁶ Tamże, s. 44.

²⁷ Tamże, s. 39.

We wnikliwej analizie muzykologicznej Leszek Polony²⁸ dokonuje subiektywnego podziału „poematu Safony-Stachowskiego” na cztery części, zatytułowane przez siebie: *Nokturnowa inwokacja*, *Apoteoza miłości*, *Pieśń śmierci*, *Epilog*. Jest to koncepcja interpretacyjna jak najbardziej uzasadniona, wydaje się jednak, że celem mozolnego sklejanego fragmentów poezji Safony było poszukiwanie całości, rekonstrukcja, nie zaś ponowna segmentacja.

Piotr Perkowski jako jedyny z kompozytorów współczesnych umuzyyczniających wiersze Safony w języku polskim nie skorzystał z przekładu Brzostowskiej. Posłużył się tłumaczeniem pióra swojej żony, Ewy Perkowskiej²⁹. Nie udało się ustalić, z jakiego języka tłumaczyła, na pewno jednak nie z angielskiego, bowiem w wydanej partyturze znajduje się angielska wersja tekstu przygotowana także przez Perkowską. Nie wiadomo też, czy to ona jest autorką kompilacji tekstu oraz tytułów; prawdopodobnie miał w tym udział kompozytor³⁰.

Utwór Perkowskiego stanowi cykl pięciu pieśni, pozbawiony idei przewodniej. Pieśń pierwsza, zatytułowana *Nie będę zapomniana* to deklaracja artystki świadomej wartości swej twórczości. Pieśń *Dziesięciu szewców* charakteryzuje wygląd odźwiernego sypialni nowożeńców. *Jak hiacynt* – to alegoria niedostrzeżonego piękna; *Jest bogiem* – opis lesbijskiej zazdrości; pieśń ostatnia, *Adonis umiera* – lament żałobnic. Eklektyzm tematyczny nie musi być zarzutem, kompilowanie tekstów również nie jest zabiegiem nagannym, natomiast zastrzeżenia budzi sposób, w jaki Perkowska obchodzi się z materiały poetycką. Najwyraźniej widać to w słowach pieśni *Jak bogiem*, odpowiadających w tłumaczeniu Brzostowskiej wierszowi o incipicie *Wydaje mi się...*³¹. Perkowska lekceważy liczbę wersów oryginału, podział na strofy i schemat strofy safickiej. Efekt jej pracy to raczej trawestacja, kondensująca treść; próba zbliżenia poetyki antycznej do wiersza wolnego. Oto dwie pierwsze strofy wiersza Safony w translacji Brzostowskiej:

Wydaje mi się samym bogom równy
mężczyzna, który siadł naprzeciw ciemie,
i słowa twoje przyjmuje z zachwytem,
w oczarowaniu.

Słodkim uśmiechem budzisz w nim pragnienia,
lecz w piersi mej drży serce pełne lęku
i gdy na ciebie patrzę, głosu z krtani
dobyć nie mogę [...]

– i w przekładzie Perkowskiej:

Jest bogiem w moich oczach mąż,
Któremu wolno usiąść przy tobie...
Ten, co poufnie słucha słodkiego szmeru
Twojego głosu, kuszącego śmiechu...
Przy którym mocniej bije moje własne serce...

²⁸ L. Polony, „*Ody safickie*” *Marka Stachowskiego*, „Ruch Muzyczny” 1989, nr 2, s. 4-5.

²⁹ P. Perkowski, *Pieśni Safony*, Kraków 1975.

³⁰ Warto wspomnieć, że w roku 1972 Perkowski skomponował *Safonę zadumaną* na głos i fortepian, do oryginalnego tekstu żony.

³¹ Safona, *Pieśni*, dz. cyt., s. 30.

Z punktu widzenia formy pieśni zmiany nie mają znaczenia, albowiem mamy do czynienia nie z odmianą zwrotkową, lecz przekomponowaną. Co więcej, w *Jak bogiem* głos sopranowy nie śpiewa, lecz recytuje tekst, a *cappella*. Poza ogólnymi wskazówkami dotyczącymi emisji (*sussurando*, *pieno voce*) kompozytor zostawia solistce całkowitą swobodę interpretacyjną. Można odnieść wrażenie, że cała partytura to scenariusz wieczorku poetycko-muzycznego. Długie segmenty czysto instrumentalne dominują co prawda czasowo nad odcinkami śpiewanymi bądź recytowanymi, lecz oszczędna instrumentacja (dwa flety, dwa klarnety)³² i na ogół prosta faktura sprawiają, że warstwie muzycznej przypada rola ambientu dla tekstu lirycznego.

Edward Bogusławski dwa razy zmierzył się z poezją Safony: w *Pieśniach Safony* (1998; na żeński głos recytujący, flet, perkusję i dwa akordeony) i w *Canzoni d'amore* (2002–2003; na głos recytujący, sopran, perkusję, flet i smyczki)³³. Drugi utwór „saficki” jest w istocie rewizją pierwszego. Bogusławski dodał niewielką partię sopranu, a duet akordeonowy zastąpił brzmieniem smyczków. *Canzoni...* miały premierę na antenie radiowej³⁴, jako audycja słowno-muzyczna. W warunkach studyjnych realny stał się efekt niemożliwy do osiągnięcia w wykonaniu estradowym. Jedna śpiewaczka realizuje jednocześnie dwie partie we fragmentach, w których recytacja odbywa się na tle wokalizy.

Kompozytor zestawiał monolog kobiety z jedenastu wierszy Safony w tłumaczeniu Brzostowskiej (*nota bene*, jej nazwisko oraz dane bibliograficzne nie pojawiają się na okładce płyty). W części pierwszej (nazwanej: *Recytacja*) bohaterka opowiada o swoim ideale miłości, w części drugiej (*Śpiew*) cierpi zraniona, w części ostatniej (znów: *Recytacja*) snuje refleksje nad bolesnym upływem czasu. Kolaż jest zręczny i przemyślany, aczkolwiek Bogusławski dokonał niedopuszczalnych amputacji i zniekształceń tekstu, szczególnie w części drugiej. Opuszcza pojedyncze wyrazy i fragmenty wersów, masakruje strofy safickie. O ile Ewa Perkowska eksperymentowała z poetyką antyczną na własnym tłumaczeniu, o tyle autor *Canzoni...* bezceremonialnie okaleczył cudze dzieło przekładowe. Literówki (być może dzieło roztrzępanego kopisty, którego pracy Bogusławski nie zdążył już zweryfikować) powinny zostać dostrzeżone przez redaktora wkładki do płyty, a już na pewno przez śpiewaczkę³⁵. Niestety, nie zwróciło niczyjej uwagi ani przemianowanie Kiprydy na Kliprynę, ani zmiana wyrażenia „w zdradne sieci” na „w zdradzie sieci” czy „skrzydłami były” na „skrzydłami biały”, ani nawet „rozpalasz płomień” na „rozpylasz płomień”. Muzyka Bogusławskiego najczęściej ogranicza się do wspomagania warstwy poetyckiej. Instrumentom perkusyjnym, a zwłaszcza gongowi, przypada funkcja delimitacji tekstu i podkreślenia kluczowych słów (jak „Afrodyto”, „Błagam”). Po lirycznej frazie „[...] jak górski wicher, / który uderza w dęby” następuje fragment instrumentalny ilustrujący wirującą chmurę liści. Otwierająca utwór długa, narastająca w dramatyzmie solówka fletu budzi skojarzenia z początkiem *Popołudnia fauna* Debussy'ego.

Najmłodszy z kompozytorów polskich, którzy umuzyczniali wiersze Safony, Zbigniew Łowżył (ur. 1965; także perkusista i pianista) jako jedyny sięgnął do starogreckiego oryginału pod wpływem współpracy z teatrologiem i reżyserem Mirosławem Ko-

³² Istnieje też wersja *Pieśni Safony* Perkowskiego na głos z fortepianem.

³³ Oba rękopisy w posiadaniu spadkobierców; kompozytor zmarł w roku 2003, a *Canzoni d'amore* to jego łabędzi śpiew.

³⁴ Rejestracja fonograficzna: E. Bogusławski, *Utwory wybrane*, Polskie Radio Katowice 2004, PRK CD 064.

³⁵ Ewa Biegas.

curem nad muzyką teatralną do *Antygony* Sofoklesa. Jak wyjaśnia: „Zainteresowały mnie informacje o wyjątkowym sposobie recytowania tekstów greckich w ambitusie kwintowym. [...] zafascynowała mnie unikatowość, a jednocześnie spójność tej melorecytacji, konsekwencja melodyczna i sonoria języka”³⁶. Łowżył, który w swoich kompozycjach łączy elementy muzyki poważnej, jazzowej i etnicznej, w 1999 roku rejestrował materiał na płytę *NiSaNi*³⁷. Jako ostatnią pozycję programu włączył *Safonę* na fortepian preparowany i recytatora. Pisze: „Może dziwić, dlaczego poezja sprzed tysięcy lat znajduje miejsce w zestawie kompozycji inspirowanych polską kulturą tradycyjną, jednak utwór stał się swoistą kodą i doskonale zamykał całość właśnie przez swoją sonorystyczną odmienność”. Fragmenty wierszy greckiej poetki wybrał i deklamował Kocur, zaś preparowanie instrumentu polegało na tłumieniu gumkami flażoletów kwintowych i oktawowych, co dało ciekawy efekt zubożenia, „odrealnienia” barwy fortepianu. Nie istnieją nuty *Safony*. Zdaniem Łowżyła, surowość i wokalna nieprofesjonalność interpretacji Kocura czynią ją wyjątkową i trudną czy wręcz niemożliwą do zapisania.

Współczesne polskie umuzycznienia poezji *Safony* przyjmują przeważnie formę cyklu pieśni lub pojedynczej pieśni-recytacji (Łowżył), w pięciu wypadkach występuje forma poematu, symfonicznego (Bancer, Glinkowski³⁸, Stachowski) bądź kameralnego (Ptaszyńska, Bogusławski) z partią wokalną, a nawet elementami inscenizacji (Ptaszyńska). Stałym elementem obsady jest oczywiście głos ludzki. Tylko jeden kompozytor (Łowżył) posłużył się głosem męskim (recytującym) i tylko jedna (Ptaszyńska) napisała utwór na chór (żeński), pozostali powierzyli solową partię wokalną sopranowi (siedem przypadków), mezzosopranowi (dwa) lub altowi (trzy). W kwestii obsady instrumentalnej panuje spore zróżnicowanie, lecz należy podkreślić, że współczesne pomysły aranżacyjne są w zdecydowanej mniejszości – mowa o preparacji fortepianu (Łowżył) i taśmie (Glinkowski). Uwagę zwraca częste wykorzystanie i eksponowanie fletu. To najwyraźniejszy trop stylistyczny wiodący ku antycznej Grecji.

Zainteresowanie polskich twórców wierszami *Safony* nie jest zjawiskiem odosobnionym w muzyce współczesnej. W ostatniej dekadzie w Europie powstały co najmniej dwie ciekawe kompozycje inspirowane tą poezją. Fin Esa-Pekka Salonen napisał, do tłumaczenia angielskiego we własnym układzie, *Five images* (1999) na sopran i zespół kameralny. Duńczyk Henrik Wilhelm Gade skomponował oratorium *Lesbos* na chór i orkiestrę kameralną (2004), do własnego libretta w języku starogreckim; dopuszcza jednak także możliwość wykonywania dzieła po angielsku lub duńsku (sam sporządził przekłady).

Z muzyki starożytnej Grecji znamy zaledwie jedenaście zanotowanych utworów, w tym kilka zachowanych tylko we fragmentach³⁹. Wiemy jednak, jak wielką rolę odgrywała ta dziedzina sztuki w kulturze Hellady i jak silnie związana była z poezją. Umuzycznienia ocalałych wierszy *Safony* są świadectwem tęsknoty za tą jednością.

³⁶ Informacje i cytaty z listu kompozytora do autorki.

³⁷ Łowżył, Tymański, Klebba, Chandran, *NiSaNi*, Biedro Records 1999, BRCD 004.

³⁸ *Pieśni Safony*, 1967; brak danych dotyczących partytury.

³⁹ C. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, przeł. Z. Chechlińska, wyd. II, Kraków 1988, s. 215.



W. Blake, *Raj*, 1793 r.

Artur Żywiolek
(Częstochowa)

MITY ŚWIATŁA W PROZIE WŁODZIMIERZA ODOJEWSKIEGO

Spośród licznych symboli religijnych występujących w cyklu podolskim¹ najważniejszy dla semiotyzacji świata przedstawionego wydaje się symbol światła. Nie tylko z przyczyn „frekwencyjnych”², ale także z powodu obecności symboliki światła w kreacji postaci, pejzażu, przestrzeni i czasu – mówić tu można o „słowie-kluczu” ukraińskiego eposu.

W antycznych tekstach religijnych pierwszą epifanią boskości (Boga, bóstwa) było zazwyczaj światło. W *Biblii* czytamy o stworzeniu światła, które rozproszyło panujące ciemności: „Duch Boży unosił się nad wodami”³. W innych kręgach kulturowych dzieje się podobnie. Na przykład w rytualnym hymnie hawajskim *Kumulipo*:

Czas, w którym ziemia została zmieniona,
Czas, kiedy nieba przemieniły się osobno,
Czas, kiedy słońce wschodziło,
aby oświetlić księżyc...⁴

¹ Nazwą „cykl podolski” obejmują utwory tworzące tzw. „trylogię podolską”: *Wyspa ocalenia* (WO), Białystok 1990; *Zasypie wszystko, zawieje...* (ZWZ), Warszawa 1990; *Zmierzch świata* (ZŚ), Warszawa 1995. Cytaty sygnowane są wymienionymi skrótami z podaniem numeru strony. Wśród nowych opracowań cyklu podolskiego mających znaczenie przy powstawaniu niniejszego tekstu wymienić należy prace następujących autorów: *Odojewski i krytycy. Antologia tekstów*, wybór i opr. S. Barć, Lublin 1999; M. Rabizobirek, *Między mitem a historią. Twórczość Włodzimierza Odojewskiego*, Warszawa 2002; M. Rembowska-Pluciennik, *Poetyka i antropologia. Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego*, Kraków 2004.

² „Światło” jest u Odojewskiego najliczniej chyba pojawiającym się motywem. Każdy bez mała opis pejzażu, postaci, uczucia nacechowany jest tą „wędrującą” symboliką. Podobnie dzieje się w innych utworach Odojewskiego nie należących do trylogii czy tetralogii podolskiej. W wydanej w 1999 roku powieści *Oksana* metafory światła zdają się przesądzać o symbolicznej spójności tekstu. Obok „światła” inną formą kompozycyjno-tematycznej spójności tekstu jest m i t: w *Oksanie* mit o Alkestis (nawiązanie do tragedii Eurypidesa), w cyklu podolskim zaś mity końca świata, kosmicznego pożaru, mity kosmogoniczne; mit wygnania z Raju, wędrowni itd.

³ Zob. Rdz 1.

⁴ Cyt. za: M. Eliade, *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 1998, s. 20.

Zauważmy, że w powyższym czterowersie symbolika światła ma aspekt s o l a r n y i l u n a r n y, a poza tym łączy się z innymi symbolicznymi kategoriami: „ziemi”, „nieba”, „czasu”. Podobny splot znaczeń występuje w *Zasypie wszystko, zawieje...* i innych utworach cyklu podolskiego, w którym aspekty mitu kosmogonicznego widoczne są w rytmie „światła – ciemności”. Ten rytm zaś wyrażony został poprzez logikę binarną (logikę semantycznych opozycji): powstawania, stwarzania oraz umierania, znikania światła, ludzi i rzeczy. Oto kilka fragmentów, w których pojawiająca się metaforyczna opozycja „światła – ciemności” wpływa na semiotyzację rekonstruowanej rzeczywistości:

- (1) ...w oczach zapaliło się to samo ś w i a t ł o [wszystkie podkr. – A. Ż.], a wydało mu się od razu, że czuje zapach dusznej, parnej pogody i tamtego upału uciskającego ziemię już od samego południa, zapach, który wionął zadyszany oddechem od równinnego stepu z owych najgłębszych c i e m n o ś c i umarłego dawno świata. (WO 17)
- (2) Powoli salon i przedmioty nabierały znowu właściwych sobie kolorów i cech codzienności. Na ścianach falaowały poprzeczne pasy złota i czerwieni, okna były głębokie i c z a r n e od lampy rozpyślało się promieniście różane ś w i a t ł o, nadgryzane tylko miejscami trzepocącym się po parapecie c i e n i e m motyla nocnego... (WO 77)
- (3) ...Znalazłszy się w kręgu ś w i a t ł a, poczuł się nieswojo i po cichu wrócił do c i e m n e g o pokoju. (ZŚ 53)
- (4) Choć we wnętrzu karczmy panował p ó ł m r o k, Paweł ciągle jeszcze znajdował się jak gdyby na powierzchni, w j a s k r a w y m ś w i e t l e. (ZWZ 32)

Stale występujący kontrast światła i ciemności, wzbogacony ornamentyką barw („promieniście różane” światło), jest jednym z najczęściej spotykanych u Odojewskiego motywów. Można by ów kontrast uznać za zwykły opis, próbę wydobycia nastroju, gry kolorów, ale jednak znaczący nadmiar tej metafory⁵ każe poszukiwać interpretacji na płaszczyźnie mityczno-symbolicznej. Logika binarnych opozycji⁶ jest ważną cechą języka religii. Jest sposobem przedstawienia paradoksalnej istoty rzeczywistości lub, jak to zostało już powiedziane, procesu kreacji świata. Warto zauważyć, że o ile w drugim, trzecim i czwartym fragmencie prozy Włodzimierza Odojewskiego symbolika światła, a właściwie światła/ciemności nadaje kreowanej i re-konstruowanej rzeczywistości cechy „niepewności”, „migotliwości”, co z kolei może być znakiem „ontologicznej niejednoznaczności”, o tyle w pierwszym tekście „światło” występuje obok metafory „umarłego świata”. Ta znaczeniowa interferencja „światła – życia” i „ciemności – śmierci” stanowi bodaj najbardziej fundamentalny składnik apokalipsy opisywanej przez Odojewskiego. Religijny status kreowanego świata wzmacnia nadto metafora „promieniście różanego światła” będącego z n a k i e m rzeczywistości mistycznej. *Rosa Mystica* – prócz tego, że jest imieniem Matki Bożej, występuje jako stały element widzeń mistycznych.⁷ Mistyczne wtajemniczenia bohaterów podolskiej epopei zostały również zobrazowane symboli-

⁵ Frekwencyjność binarnej opozycji „światła / ciemności” jest tak duża, że prawie na każdej stronie podolskiej epopei obserwujemy rzeczywistość przedstawioną rozpiętą między symboliką wyznaczoną semantycznym polem światła (czyli światło – jaskrawość – czerwień – upał – gorąc itp.) a ciemności (mrok – cień – czerń – szarość itp.).

⁶ Określenie to pochodzi z książki E. Mioletinskiego, *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, wstęp M. R. Mayenowa, Warszawa 1981.

⁷ Zob. jak w scenie IV *Dziadów* części III (*Widzenie Ewy*) pojawia się „deszcz róż”, wreszcie sama „róża” jako symbole nadnaturalnego świata. Podobnie u współczesnych świętych mistyków (na przykład Ojca Pio) w opisach ich doznań religijnych pojawia się ten motyw.

ką światła. „Światło” staje się bowiem czynnikiem wejścia w rzeczywistość metafizyczną. U Odojewskiego czytamy na ten temat:

[Piotr czuł] to rozsadzające mózg ś w i a t ł o , które wprawdzie biło wprost w oczy, ale jak gdyby przedostało się w sam środek czaszki i rozpychało ją od wewnątrz, więc to nie mogła być myśl, przynajmniej nie w tym logicznym sensie owego pojęcia. (...) czuł, że pogrąża się w to wszystko coraz głębiej... (WO 156)

Jak więc widać – „światło” nie tylko jest składnikiem transcendencji, staje się także immanentnym elementem jaźni, świadomości bohatera literackiego. Zwykle metafora zawiera jednak konotacje metafizyczne: „światło” jest znakiem świata nadprzyrodzonego. Odojewski pisze:

[Światło] płynęło stamtąd, z tej szczeliny nieba, obrzeżonej poszarpanym dachem, świecącej obco migotliwymi, a nie dającymi światła gwiazdami, ułożonymi w niezwykle konstelacje; płynęło jakimś przewlekłym zarem oświetlając dom i schody... (ZS 127)

W opowiadaniu *Po tamtej stronie oceanu* należącym do zbioru *Zmierzch świata*, „światło” jest Boską substancją, warunkiem istnienia bytu:

Winorośl srebrzyła się jakimś wewnętrznym, jakby z a z i e m s k i m ś w i a t ł e m , tak że ujrzał każdy liść z osobna, misterne żyłkowania każdego liścia, delikatne drgnienia każdego liścia. (ZS 128)

Mistyczne przeżycie Pawła Woynowicza jest tu ukazane jako epifania boskości poprzez symbol „zaziemskiego światła” i dzięki niemu możliwe jest „w i d z e n i e” głębi materialnej rzeczywistości, jej *entelechii*. Metafizyka światła ujawnia „boską siłę” ukrytą w naturze, przyrodzie. W marginalnym i, zdawałoby się, epizodycznym opisie przyrody zawarty jest ważny sygnał: oto świat przedstawiony *Zasypie wszystko, zawieje...* przeniknięty jest, podobnie jak *Pan Tadeusz*, noumenalną światłością: nieuchwytną, a jednak „bliższą duszy niż sama dusza”. Pod koniec IV rozdziału pojawia się taki oto opis przyrody:

Deszcz był ciepły, rześisty, splukiwane przezeń liście lśniły jakby od środka b i j ą c y m ś w i a t ł e m . Białodrzew w głębi rozplęwał się w pleśni sinawego oparu, a z dała od stawów ciągnął ponury szum. (ZWZ 114)

Domyślamy się, że istnieje jakiś tajemniczy związek wydarzeń historycznych, ludzkich i metafizycznego rytmu życia przyrody. Skojarzenie z otoczonym „aureolą świetlistości” Soplicowem jest, rzecz jasna, w pewnym sensie przypadkowe, z drugiej zaś strony antropomorfizacja i animizacja natury jest u obu twórców natychmiast zauważalna i pełni ważne funkcje semiotyczne, o czym w dalszych częściach rozważań. Przede wszystkim jednak „światło” jest w cyklu podolskim siłą niszczącą. Wynika to, jak można wnioskować, z „reguły” niejednorodności ontycznej opisywanego świata Kresów. „Światło” (wewnętrzne i zewnętrzne) staje się nie tylko czynnikiem tworzącym, kreującym, ale także destrukcyjnym. Jest to bodaj konsekwencją rozbicia świata przedstawionego na sfery: arkadyjską i apokaliptyczną.⁸ Już w początkowych akapitach Wyspy ocalenia pojawia się opis światła, które unicestwia świat i które kojarzy się ze śmiercią:

⁸ Mit arkadyjski występuje jako składnik wspomnień lat dziecięcych Piotra Czerestwińskiego, Pawła Woynowicza czy Katarzyny żony Aleksego, brata Pawła. O Arkadii podolskiej pisał Odojewski przede wszystkim w trzech pierwszych opowiadaniach należących do zbioru *Zmierzch świata*, zwłaszcza zaś w *Chwili gałązki wawrzynu*.

...nagi stok żarzył się odbiciem słonecznym, bezmiernie pusty, rannym swym wyglądem wykluczający podejrzenie, że miał kiedykolwiek coś wspólnego z życiem... (WO 17)

Pejzaż śmierci, zniszczenia i pustki ewokuje obraz nieistniejącego już „kraju lat dziecinnych” Piotra Czerestwińskiego, który próbuje ni to na jawie ni we śnie zejść w dolinę „ocalenia”. „Światło”, oprócz znaczenia wynikającego z tradycyjnego k o d u religijnego⁹ (epifania boskości i świętości, znak wskazujący na istnienie świata nadnaturalnego), posiada na kartach ukraińskiej trylogii również znaczenie odwrotne od tradycyjnego: „światło” bowiem wchodzi także w metaforyczne związki z takimi pojęciami jak: „podmuch wiatru”, „ogień”, „pożar”, co stanowi oczywistą aluzję do biblijnej symboliki „pożaru świata” jako formy Sądu Bożego¹⁰:

Pałacy podmuch wschodniego wiatru zamarł wśród skał i ciszy nic więcej już nie zakłócało; była w niej doskonała nicłość. Bliżej zawieszono nad krawędzią dziwnie zbląkane tutaj dwa kasztanowce, osypane bielą, też – wydawało się – raczej płoną, niż kwitną, choć dopiero niedawno minęła pora deszczy i tylko wyasfaltowana świeżo droga prowadząca w dolinę była tak czarna, że gdy Piotr zamykał spieczoną gorączką oczy, miał ją długo jeszcze pod powiekami, jak głęboką szczelinę wyżłobioną w morzu ognia. (WO 15)

Semantyczną dominantą tego opisu wydaje się „ogień” („morze ognia”, kasztanowce „płoną”), który tworzy z pozostałymi wyrażeniami metaforycznymi pole skojarzeń: „doskonała nicłość”, „spieczona gorączką oczy”. Symbolika ognia łączy się jednak z symboliką światła, umożliwia wyraźne widzenie otaczającej bohatera przestrzeni nacechowanej śmiercią i rozkładem.

Związki „światła” i „ognia” występują w różnych partiach tekstu *Zasypie wszystko, zawieje...* W opisie oczu Katarzyny pojawia się znaczący spłot motywów światła i ognia wyrażającego „metafizyczne” *tremendum* u Pawła Woynowicza:

[Paweł] zauważył w oczach Katarzyny znajome, szczególne ś w i a t ł o , które zawsze go przerażało, światło zwrócone jak gdyby do środka czaszki (niby ponuro odpychający odbłask świec płonących u wezłowania zmarłych). (ZWZ 15-16)

Znowu więc, zamiast tradycyjnej konotacji „światła” (świętość, boskość, życie), Odojewski ł a m i e znaczenie tego pojęcia, nadając mu paradoksalny sens: „światło przeraża”, choć jest „znajome”; „światło” nie jest życiem, kojarzone powinno być bowiem ze „świecami” płonącymi u wezłowania umarłych. Jest swoistą „regułą” cyklu podolskiego, że skojarzenia i związki metaforyczne „światła” i „śmierci”, „pustki” są o wiele częstsze niż semantyczne pole „światła” i „życia”. Takim „światłem oświecającym umarły świat” jest p a m i ę ć . Nie wchodząc na razie w zawilości szczegółowej analizy kategorii pamięci, warto dostrzec w tym momencie więź symboliki światła i „widzącej, oświecającej utraconą przeszłość” (dom rodzinny) pamięci. W opisie takiego właśnie „spojrzenia wstecz” Katarzyny czytamy:

Światło jest bladeżółte, niepewne. Chybot płomyka chwiejnym ruchem przerzuca jej własny powiększony cień na wypłowiały brokat obicia ściany. Przytrzymując ten swój cień spojrzeniem co-

⁹ O wielu aspektach symboliki światła w kulturze chrześcijańskiej wnikliwie i wyczerpująco pisze D. Forstner OSB w pracy *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekład i opr. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 92-104.

¹⁰ Najbardziej wyrazistą symbolikę „kosmicznego pożaru” zawarł w swym drugim liście św. Piotr. Zob. 2P 3, 7-10.

fa się, kuli ramiona i próbuje opanować dreszcze. Poblask łuny na widnokręgu zdaje się gasnąć, za to bliżej, jak gdyby na skraju sąsiedniej wsi widzi płonący w szczerym polu dom. Strzela w górę, niby samotny stos ofiarny. Daleko na lewo i prawo żalonym wyciem porozumiewają się psy. Przymyka okno i naciąga roletę, choć chłód zdaje się nie płynąć wcale z ogrodu, ciągnie od murów, gdzie z głębi wyziębionego przez noc serca domu, rozpościerając się po całym pustym, lśniącym nieskazitelną czystością wnętrzu, w którym łóżko, toaleta z lustrami, konsola i świeczniki są martwymi wyspami na toni bezmiernego morza, a nawet emanuje na zewnątrz z niej samej (...). Ściana rozjaśnia się wtedy, jest czysta, cień znikł. Tylko chybot płomyka świecy ożywia na spłowiałym brokacie zielonkawozłote liście akantu... (ZWZ 62)

Wtedy właśnie Katarzyna widzi swoich ukochanych zmarłych: starego pana Czerezwińskiego, Mikołaja Fiodorowicza, swego męża Aleksego, „jakby wprost z podróży, wprost z ekspresu Poznań – Lwów – Tarnopol”. „Ale Katarzyna nie chce już teraz słyszeć nic z tego, co podsuwa znużona, a jednak nie potrafiąca zamilknąć, pogrążyć się we śnie pamięć”. (ZWZ 63). Skonstatujmy: Katarzyna najpierw widzi realny, teraźniejszy świat. Nie jest to jednak zwykłe widzenie. Narrator intencjonalnie podsuwa swej bohaterce elementy rzeczywistości: „światło”, „cień”, „morze ognia”, „stos ofiarny”, „poblask łuny”, „lustro”, „świecznik”, a zatem w większości znów ten sam „krąg percepcji”, tworzony przez dwa główne pola semantyczne: „światła” i „ognia”. Można by w tym miejscu przedstawić „ostrożną” tezę: wymienione elementy „widzenia” Katarzyny stanowią swoiste czynniki epifanijne¹¹ i wywołują mistyczne widzenie „umarłego świata”, natomiast „dziejącą się” aktualnie rzeczywistość umieszczają, dzięki metaforyzacji opisu, w wyższym, ponadempirycznym wymiarze. Analogiczna semiotyzacja „widzianej” przestrzeni pojawia się w opisie wizji czupryńskiego domu, w którym Katarzyna znalazła wiele miłości i szczęścia:

Świeca pykając dogasa, ale już pierwsze jaśniejsze smugi świtu znaczą ściany. Przymyka oczy. A wtedy rzeczywistość jeszcze raz odsuwa się od niej i, choć nie śpi, wydaje jej się, że śpi. I widzi znowu Czuprynię. Jasna noc. Kamienny dziedziniec, nieruchome drzewa. Na dziedzińcu powozy w rzędzie, czekające na odjazd gości. Bez koni jednak. I bez woźniców. I nikt jej nie może powiedzieć, co zaszło, gdzie poznikali przystojni tancerze. Choć jeszcze w balowej sali gra orkiestra. To „Pieśń o Ziemi” Kleofasa Ogińskiego; więc nie do tańca! I nikt nie nadchodzi, kto by jej powiedział, co się stało z Mikołajem Fiodorowiczem (...). Ani nie ma nikogo, kto by jej wskazał, gdzie ten wysoki, chudy chłopiec z wątlym zarostem na twarzy, którego imię, Piotr (...), lecz nigdy nie przypuszczała, aby wpleść się mogło w miłosny szepet tej niedzielnej nocy nad potokiem, kiedy słuchały ich tylko drzewa, woda i duchy rozległego pustkowie. Gdy jednak rozwarła oczy, wizja przepadła (...), niebo prześwitywało na dobre. Jeszcze stał księżyc w górze, ale bez światła, ziemia słabo majaczyła na dole, ale bez ciemności. (ZWZ 72-73)

W przytoczonym tekście „światło” jest czynnikiem „odrealniającym” czupryńską wizję: „dogasające płomienie świecy odsuwają rzeczywistość”. Mistyczność (religijność) widzenia podkreśla paradoksalny zwrot: „śpi, choć nie śpi”. Mistyczne nacechowanie stanu, w którym znajduje się Katarzyna wzmacnia metaforyczny opis przyrody: „drzewa, woda i duchy rozległego pustkowie”. „Religijność” opisu „widzenia” Katarzyny podkreśla poza tym biblijny polisyneton: „I widzi znowu Czuprynię...”, „I bez woźniców...”, „I nikt jej nie może powiedzieć...”, „I nikt nie nadchodzi...” Ostatecznie jednak to „mistyczne widzenie” jest rozpoznaniem n i c o ś c i . Oto kolejny dowód na ł a -

¹¹ Określenie „czynniki epifanijne” pochodzi z tekstu R. Nycza: *Zamknięty odprysk świata*, w: *Etos i sztuka. Rzecz o Gustawie Herlingu-Grudzińskim*, Poznań 1991, s.134 oraz w: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 214.

ma n i e znanych w tradycji „gestów”. Charakterystyczne, że spośród bohaterów podolskiej epopei oprócz Katarzyny podobnych stanów (i tego samego rozpoznania nicości) doświadcza ją Piotr Czerestwiński („czuł światło rozsadzające mózg”) i Paweł Woynowicz. Scena erotycznego zbliżenia Pawła i Katarzyny zawiera taki oto dający do myślenia opis:

Już więc wiedział. Ów blask, jaki zapalił mu się w źrenicach i oślepił go, nie miał nic wspólnego z bladą smugą jasności spod żaluzji rozczepiającą jedynie pokój w wielowymiarowość. Nie miał może nawet nic wspólnego także z Katarzyną ciałem (...). Pochodził z niego samego, Pawła, wprost z jego wnętrza. A chociaż nie towarzyszyła mu (temu dziwnemu blaskowi) żadna nowa myśl (...), pozostawił go jednak opustoszałym do szczętu... (ZWZ 228)

Takich opisów jest u Odojewskiego zbyt wiele, aby uznać je za elementy „nastrojowości” tekstu. Zwróćmy uwagę, że w cytowanym fragmencie da się wskazać trzy centra semantyczne: pierwsze, zbudowane wokół kategorii „mistycznego widzenia”, którego wykładnikiem jest „światło”, drugie to w i e d z a („już więc wiedział”). Znaczeniowa bliskość „widzenia” i „wiedzy” ma bogatą tradycję „mistyczną”, którą można sprowadzić do formuły mówiącej, że prawdziwą wiedzę otrzymuje człowiek poprzez wewnętrzny zmysł uniwersalny. Trzeci krąg semantyczny dotyczy pojęcia „wielowymiarowości” („smuga jasności rozczepia pokój w wielowymiarowość...”), które może oznaczać inny niż fizyczny wymiar rzeczywistości. Zapowiedź umieszczenia rzeczywistości przedstawionej w „innym wymiarze” stanowi początek *Wyspy ocalenia*. Oniryczny i retrospektywny powrót do Czupryni ma cechy „wejścia” w metafizyczny wymiar:

[Piotr] Minąwszy pierwsze drzewa, poczuł się tak, jak gdyby znalazł się z zupełnie innym wymiarze rzeczywistości. (WO 19)

Wydawać by się mogło, że w prozie Włodzimierza Odojewskiego symboliczne znaki i metafory tłumaczą „same siebie”. Jeden fragment tekstu „jest antycypacją drugiego”. Jednak w przypadku analizowanej sceny, w której, obok pojęcia „wielowymiarowości”, pojawiają się metafory światła i mistycznego widzenia (i wiedzy), teza o metafizycznym statusie rekonstruowanego świata zdaje się brzmieć banalnie, tym bardziej, że w kreacji postaci, czasu i przestrzeni tak często występują motywy „metafizycznego” rozczepiania rzeczywistości. Problem zetknięcia się realnego świata z mistycznym, wzajemne przenikanie się obu tych sfer, nosi w hermeneutyce symboli religijnych określenie „geografii wizyjnej”. Francuski badacz tej problematyki, Henry Corbin, odnajduje tę nazwę u perskich mistyków, którzy zwą owo miejsce styczności świata realnego i nadnaturalnego „światem Hugalaya” – „międzyświatem”. Ściślej rzecz ujmując, nie jest to „miejsce”, lecz p r z e m i a n a jakiegokolwiek przestrzeni poprzez jej kontemplację „w wizyjnej światłości”.

Choć mówią oni o „aktywnej wyobraźni jako organie metamorfozy”, akcentując w ten sposób sens psychiczny i doświadczalny, opisują „krajy złote, srebrne, białe itd.”, napomykając też o lustrze jako „e p i f a n i c z n y m m i e j s c u o b j a w i e ń” [podkr. – A.Ż.], co jest zbieżne z symboliką przypisywaną zwierciadłu przez magię¹². Pojęcie „geografii wizyjnej”, zastosowane przez Corbina, tłumaczy źródło przemiany rzeczywistości („aktywna wyobraźnia”, „kontemplacja”), w pewien sposób może być synonimem „oka duchowego”, które „rozczepia” fizyczną rzeczywistość. Analiza Corbina niesie jednak jeszcze inne treści: z symboliką światła, mistycznego widzenia duchowej istoty

¹² H. Corbin, *Terre Céleste et Corps de résurrection*, Paryż 1960. Cyt. za: J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 135.

świata, wiąże się skomplikowana, bogata w znaczenia symbolika b a r w (biel, złoto, srebro) oraz lustra. Magiczność lustra wiąże się, rzecz jasna, z doświadczeniem „zwielokrotniania” realnego świata, zacierania granic między bytem a jego odbiciem, między tym, co fizyczne, i tym, co metafizyczne.

Z dotychczasowych rozważań wynika, że symbolika światła jest elementem mitu kosmogonicznego, na którym zasadza się treściowo-problemowa zawartość cyklu podolskiego. Zagłada ukraińskich Kresów opowiedziana została przez Odojewskiego jako m i t o rozkładzie, zniszczeniu i śmierci starego świata i znakach zapowiadających odrodzenie. Repetycja motywu światła i ciemności, w kontekście dramatycznej opowieści o końcu świata kresowego, zdaje się potwierdzać tezę o mitycznym pod-tekście fabuły trylogii podolskiej. „Światło” jest nie tylko symbolem sakralnego wymiaru rzeczywistości, jest również emblematem śmierci i nicości. Jest także czynnikiem epifanijnym: poprzez „światło” następuje manifestacja boskości. Hierofanie solarne i lunarne¹³ to stały element kreacji postaci i pejzażu.

„Światło” jest – przede wszystkim – warunkiem *sine qua non* retrospektywnego oglądu utraconego na zawsze kraju dzieciństwa i młodości. Elementy owego niegdyś realnego a obecnie „umarłego świata”, zdeponowane w „studni pamięci”, mogą ujawnić się dzięki światłu „widzącej pamięci”. Semantyczny związek takich pojęć jak: „światło”, „poznanie”, „przypomnienie” („pamięć”), stale towarzyszący czytelnikowi utworów Odojewskiego, może być zinterpretowany jako repetycja platońskiej metafory jaskini; metafory, z którą ściśle łączy się symbolika lustra. Problem wzajemnych powiązań i zależności tych symboli i metafor, cały ten skomplikowany układ znaczeń, mających swe źródło w tradycji antycznej, w wielkich tekstach kultury, w wyobraźni twórczej Włodzimierza Odojewskiego wreszcie – domaga się rzetelnej interpretacji. Semantyczna interferencja pojęć „światła – wiedzy – widzenia – pamięci” jest u Odojewskiego jakimś echem koncepcji Platona. „Światło” nie tylko odsłania metafizyczną naturę bytu, okazuje się również czynnikiem uaktywniającym proces pamięciowej rekonstrukcji rzeczywistości, stając się więc substancją epistemologiczną. Liczne partie cyklu podolskiego potwierdzają tezę o platońskim rodowodzie „metafizyki”, „epistemologii” i „aksjologii” Odojewskiego. Platoński motyw „lustrzanego odbicia”, w kontekście mitu kosmogonicznego, ilustruje taki oto fragment *Zasypie wszystko, zawieje...*

W świetle świtu widział (...), było prawie jasno i ściany błękitniały, jakby odbite w wielkiej wodzie. (ZWZ 30)

Według Eliadego¹⁴, symbolika wody związana jest z ideą rozpadu i odrodzenia świata, a więc te „cegiełki” mitu kosmogonicznego pojawiają się obok symbolu światła i barw „jasności”, która według rumuńskiego religioznawcy wyraża „dzienny reżim ducha” i „błękitu”, kryjącego w sobie przede wszystkim konotacje „sakralne”. A poza tym „w i d z e n i e ” znów pojawia się w horyzoncie „światła”. O semantycznej bliskości „światła” i „lustra” czytamy w innym miejscu:

...światło nie potrafiło nawet z pomocą luster zwielokrotniających blask pokonać ciemności. (ZWZ 44)

¹³ Terminologia zaczerpnięta od Eliadego i jego *Traktatu o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1996.

¹⁴ Tamże.

Obok kontrapunktu „światła – ciemności” znów pojawia się motyw „zwielokrotniania” za pomocą lustra, odbicia rzeczywistości, nadając jej tym samym nie tylko ważny dla poetyckości prozy Odojewskiego nastrój, ale przede wszystkim walor „metafizycznego” i ponadmysłowego wymiaru, albo przynajmniej przeświadczenie o tajemniczości, głębi i niepoznawalności otaczającego świata, w którym wszystko może stać się hierofanią *sacrum*. Z kolei przykładem ilustrującym związek „światła” i „wspomnienia” jest poniższy fragment tekstu:

[Paweł] czekał, aż Aleksy umrze w Katarzynie powoli do końca, aż stanie się w niej ulotnym wspomnieniem jakiegoś światła, które, jeśli jeszcze w przyszłości błysnie nocą, lub zgaśnie w środku dnia, nie wywoła żadnego bólu... (ZWZ 307)

A jednak tajemnica „światła” i „lustra” kryje w sobie również przekonanie o rozkładzie, nietrwałości, wręcz nicości świata, który otacza człowieka i jego sprawy. Na kartach bowiem podolskiej epepei apokaliptyczny kataklizm widoczny jest w „wędrownym” motywie „światła – cienia – lustra (odbicia)” obrazującego w nastrojowy sposób przekonanie o zagładzie świata ukraińsko-polskich Kresów:

[Paweł] widział cień sędziego na ścianie, bezkształtny i trochę w swej zwalistości przygarbiony. Potem c i e ń w milczeniu odszedł. (ZWZ 241)

W dwu zdaniach dwukrotnie występuje słowo „cień”: „cień” na ścianie, a także „cień”, który „w milczeniu odszedł”. Taka kreacja postaci sędziego, wuja Pawła, ma wbrew pozorom, ważne znaczenie: Paweł widzi tak, jak platoński niewolnik, cienie przesuwające się na ścianie... O ile jednak platońska metafora zawiera filozoficzne przeświadczenie o istnieniu idealnego świata, o tyle w utworach Włodzimierza Odojewskiego brakuje tej pewności. Między poszczególnymi zdaniami, aluzjami do wielkich kulturowych kodów (antyk, *Biblia*, mitologia), między słowami kryje się tragiczne rozpoznanie rekonstruowanego świata: rzeczywistość, w której tak intensywnie zanurzeni są bohaterowie Odojewskiego – zwłaszcza Katarzyna i czterej otaczający ją mężczyźni: Piotr, Paweł, Aleksy i Gawryluk, nie są powtórzeniem jakiegoś „paradygmatycznego gestu”, boskiej kosmogonii, świat nie ma, być może, jakiegokolwiek idealnej konstrukcji, z chaosu nie wyniknie „światło ładu”...

To tragiczne przeświadczenie kryje się w tym oto fragmencie *Zasypie wszystko, zawieje...*

Jeszcze nim z haków zdjęto ramy po wytłuczonych lustrach, już ściany były ślepe. W sieci pajęczycie wplątywały się cienie, ciężły siność stiuków na geometryczne płaszczyzny i ściany w pełzającym świetle lojówek osadzonych w lichtarzu poruszały się nieustannie, niczego nie widzące, niezdolne ukazać odbicia ludzi ani przedmiotów. Oni też tak się poruszali, nie widząc nawzajem swoich twarzy (choć je przecież widzieli), nie znając, nie czując swoich myśli, intencji wypowiedzianych słów, choć je wypowiadali głośno; nie odzwierciedlały ich myśli, jak gdyby zabrakło nagle tego najistotniejszego czynnika, który niby lustro pozwala przeglądać się człowiekowi w człowieku: szczerości, zaufania... (ZWZ 186)

Niemożliwa jest więc „iluminacja”, doznanie prawdy przez oświecenie, skoro „zabrakło tego najistotniejszego czynnika”: prawdy. Podobną świadomość uzyskują bohaterowie opowiadania *Upał*, ostatniego w zbiorze *Zmierzchu świata*. Rozmawiają Piotr Czerestwiński i Paweł Woynowicz:

- Wiesz, któregoś dnia staje się nagle tak, że nic nie jest ważne i o nic już nie chodzi.
- Na coś się jednak zawsze czeka...

- Chyba na nic, wiesz?
- Może na nic... (ZŚ 260)

Życie zostaje zdefiniowane jako oczekiwanie „na nic”, jak w *Czekając na Godota* Samuela Becketta, gdzie Estragon i Vladimir, „przedstawiciele całej ludzkości”, czekają na swoje spełnienie i zbawienie, które nigdy nie nadejdzie.

Platońska genealogia symboliki światła i lustra oraz schemat mitu kosmogonicznego (stwarzanie i umieranie) podlegają zatem w epepei podolskiej swoistej de-mityzacji. „Rozpięcie” świata przedstawionego między binarne opozycje „światła – ciemności” oraz znaczeniowego kontekstu „świata idealnego” i „realnego”, Arkadii i Apokalipsy, dowodzi nie tyle opisywanego „procesu” wyłaniania się ładu z chaosu rzeczywistości, co sugeruje iście „derridiańską” wątpliwość co do metafizycznego statusu kategorii tekstowych, uzurpowania przez pismo „metafizyki obecności”. Idee kosmogonii, „arkadyjskość” i „apokaliptyczność” czupryńskich Kresów mogą być wszak determinowane „mechanizmami artykulacyjno-retorycznymi”¹⁵ i nie muszą mieć jakiegoś „zewnątrza”, do którego się odnoszą. Kategorie kosmogoniczne służą Odojewskiemu tyleż do ustanawiania ładu i hierarchii, co i do burzenia, destrukcji, czego przejawem może być tendencja narratora do „zacierania” i „zamazywania” granic i konturów rzeczywistości przedstawionej.

Paralelnie do symboliki solarnej pojawia się symbolika lunarna związana przede wszystkim z postacią Katarzyny Woynowiczowej. Symbolika lunarna odznacza się skomplikowanym kompleksem znaczeniowym. Zawsze w takim przypadku analiza morfologiczna grozi „rozbiciem w pył”, jak mawiał Eliade, świat bowiem ujęty w symbolikę „przeżycia religijnego” jawi się jako całość – twierdzi rumuński religioznawca. Nie da się omówić i zinterpretować wszystkich znaczeniowych komponentów lunarnych hierofanii¹⁶. Przedstawione więc zostaną tylko te, które pojawiają się jako elementy świata przedstawionego cyklu podolskiego.

Badacze starożytnych mitów, podań i wierzeń uważają „księżyc” za „duplikat słońca, tyle że pomniejszony, bo o ile Słońce wlewa życie w cały system planetarny, o tyle Księżyc oddziałuje jedynie na nasz glob”¹⁷. Słońce, mające własne światło, traktowano w archaicznych wierzeniach jako planetę „męską”, Księżycowi natomiast, który odbija jedynie światło przypisywano „bierność”, a tym samym „żeńskość”. Stąd w licznych mitach występują opowieści o zaślubinach Słońca i Księżyca, na przykład Selene i Heliosa. Motywy małżeństwa bogów, hierogamia są symbolem zbliżenia lub pojednania sfery ziemskiej i niebiańskiej. Jest ciekawe, że w tekstach literackich, w których pojawia się symbolika solarna lub lunarna, znajdujemy zwykle motywy hierogamiczne na płaszczyźnie fabularnej bądź w opisach przyrody.

Tak dzieje się w poemacie Mickiewicza *Pan Tadeusz*. Kontekst mickiewiczowskiego eposu nie jest zupełnie przypadkowy: Soplicowo zawsze będzie synonimem utraconej małej ojczyzny, *Pan Tadeusz* zaś jednym z najważniejszych tekstów o wtajemniczeniu w paradygmat początku i końca. Zestawienie Soplicowa i Czupryni¹⁸ zakłada istnienie

¹⁵ Terminy U. Eco. Zob. tegoż: *Nieobecna struktura*, przeł. A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa 1996.

¹⁶ Szczegółowo na ten temat piszą: D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, s. 97-101; M. Eliade, *Traktat o historii religii*, rozdział: *Księżyc i mistyka lunarna*, s. 155-181; J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, s. 211-214.

¹⁷ J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, s. 212.

¹⁸ Pisał na ten temat J. Łukasiewicz w artykule *Pożegnanie Czupryni*, w: *Odojewski i krytycy*, s. 111 i n., gdzie zestawiał Czuprynię Odojewskiego z Soplicowem Mickiewicza i Nawłocią Żeromskiego.

nie znaczącej różnicy w statusie rekonstruowanej przeszłości: Mickiewicz, który „piękność Twą w całej ozdobie widzi i opisuje, bo tęskni po Tobie”, utracił Litwę dzieciństwa, by tak rzec, wewnątrz, fizycznie zaś „nowogródzkie” strony trwały nadal; Odojewski natomiast, podobnie jak całe „przedwojenne” pokolenie, doświadczył nie tylko „wewnętrznej” utraty małej ojczyzny, lecz przeżył całkowitą, fizyczną zagładę podolskich Kresów. Stąd o p t y k a obu twórców jest różna: Mickiewicz umieszcza Litwę w przestrzeni mitu arkadyjskiego, wizja zaś Odojewskiego rozpięta jest między bieguny Arkadii i Apokalipsy, a mit Kresów, jak to już zostało powiedziane, leży blisko demityzacji. Uwagi te stanowią ważne tło rozważań o fundamentalnej dla *Pana Tadeusza* i cyklu podolskiego metaforze światła.

W poemacie Mickiewicza kilkakrotnie natrafiamy na hierogamiczne motywy:¹⁹ na przestrzeni dwunastu ksiąg poematu oglądamy niezwykłą metamorfozę natury zgodnie z „logiką” paralelizmu antro-po-przyrodniczego, polegającą na ukazywaniu więzi i duchowo-mistycznej korespondencji świata przyrody i ludzkiej rzeczywistości. Atmosfera poematu w pierwszych księgach przeniknięta jest światłem, które łagodnie „wszystko łączy i w jedno zlewa”. W księdze VI światło solarne znika, pojawia się światło lunarne (choćby w astronomii Wojskiego). Od VIII księgi pojawia się znaczący dla interpretacji poematu motyw hierogamii: niebo i ziemia – porównani najpierw do kochanków – stają się wkrótce małżonkami szczęśliwymi, kiedy „niebo posrebrzonymi ramiony objęło ziemi pierś, co błyszczący...” W Księdze X, po bitwie Polaków z Moskalami, bitwę stoczyły żywioły, które „warkoczami deszczu” wiążą niebiosa i ziemię. Z kolei w Księdze XI, przedstawiającej obraz radosnej Apokalipsy, oglądamy „niebo czyste wokoło ziemi obciążone jako morze wiszące wklęsło-wgięte”. Jest więc hierogamia symbolem mistycznej jedności nieba i ziemi, jedności utrzymującej w Boskim porządku całe istnienie. Poza tym można odnaleźć w Panu Tadeuszu „metafizyczne” przeświadczenie o możliwości odrodzenia bytu wewnątrz własnej jaźni, o alchemicznej transsubstancjacji śmierci w życie. I temu właśnie służy złożona i skomplikowana symbolika epopei Adama Mickiewicza²⁰.

Wzorzec *Pana Tadeusza* w aspekcie symboliki światła jest do pewnego stopnia realizowany: metafora światła także u Odojewskiego jest kluczowa i pełni ważną funkcję semantyczną i kompozycyjną. Trudno jednak znaleźć u Odojewskiego jakiś szczątkowo choćby przedstawiony „gest hierogamiczny”. Jest „gra” światła solarnego i lunarnego, ale próżno szukać hierogamicznych „zaślubin” nieba i ziemi jako znaku połączenia się bytu sakralnego i świeckiego w jedno, *Le Tout*. Kosmogonia pokazana na kartach cyklu podolskiego znajduje się w fazie rozkładu i zniszczenia tego, co ziemskie, materialne i przemijające. Są jednak takie fragmenty tekstu, gdzie doszukać się można elementów motywów hierogamicznych. Na przykład w scenie przedstawiającej Pawła wywożącego z Głęb zamarznęte w lodowej bryle ciało matki czytamy:

¹⁹ Mickiewiczowskie ujęcie hierogamii wygląda następująco:

Nareszcie księżyc srebrną pochodnię zamienił,
Wyszedł z boru i niebo, i ziemię oświecił,
Ona teraz, z pomroku odkryte w połowie,
Drzemały obok siebie jako małżonkowie
Szczęśliwi: niebo w czyste objęło ramiona
Ziemi pierś, co księżycem świeci posrebrzona. (Zajazd, w. 55-60)

²⁰ Liczne interpretacje religijnej symboliki występującej w *Panu Tadeuszu* znaleźć można w książce: „Pan Tadeusz” i jego dziedzictwo w kulturze, red. B. Dopart, F. Ziejka, Kraków 1999.

W bramie, kiedy odsłoniła się przed wzrokiem bezkresna równinna przestrzeń (...), odległa linia styku nieba z ziemią różnowiała od ognia rozlewającego się szeroką linią. (ZWZ 460)

Nie ma tu jednak mowy o połączeniu nieba z ziemią, tym bardziej, że w kreacji tej sceny odnajdujemy motywy ognia jako niszczącego żywiołu. Trzeba więc mówić o „unicestwiającej” fazie mitu kosmogonicznego, który jest – być może – sub-stancją (pod-stawą) kompozycji ukraińskiej epepei. Związki motywów lunarnych z wyżej opisanym komponentem cyklu kosmogonicznego polegają na tym, że księżyc jest przede wszystkim planetą czasu. Planeta ta jest symbolem rozkładu, zniszczenia, ale i odrodzenia. Światłość lunarna, tak silnie oddziałująca na rytm życia ziemskiego, koresponduje z takimi fazami historii człowieka, jak: wzrost, rozwój, postęp, ale i śmierć, rozkład i funeralny chaos. Te dwa aspekty lunarnej symboliki nie tyle świadczą o paradoksalności znaczenia, ile o binarnej opozycyjności, zatem są biegunami jednego procesu.

Na kartach podolskiej trylogii natrafiamy na licznie występujące opisy pejzażu, przestrzeni i postaci bohaterów literackich zawierające lunarną symbolikę, które łączą się z funeralnym aspektem mitu kosmogonicznego. W rozdziale trzecim części trzeciej *Zasypie wszystko, zawieje...* zawarty jest przejmujący opis tragicznych przeżyć Pawła Woynowicza, który po śmierci matki uświadamia sobie więź na śmierć i życie łączącą go z tą ziemią i „noszenie w sobie jej przekleństwa”. Z tym traumatycznym stanem koresponduje niezwykle „kosmogoniczna” i „lunarna” koncepcja pejzażu:

Od drzew podświetlonych księżycem wybiegły mu naprzeciw cienie; nagle zobaczył ich ruch na srebrze i bieli, ich wyciąganie się ku niemu, wydłużanie, jak gdyby chciały go pochwycić, i ich gesty nabierające wielorakiego znaczenia. Potem ogarnął go mrok alei. Słyszał swoje kroki, zbyt głośne. I jeszcze raz była przy nim matka: upadła rozłamana jakby na dwoje, przyklekła okrażona zewsząd tłumem i jej ręce podniesione ku nim ujrzał. Lecz dygocząc niby w febrze i czując zawrót głowy, powoli, z uporem uwalniał się z głębin tego zimnego, tchnącego śmiercią i hańbą wiru. I jak przedtem był już tylko szum wiatru podrywającego się krótkimi ostrymi smagnięciami, lodowate tchnienie wnikaające do wnętrza ciała, tylko skrzyp śniegu pod butami, rozkołysane konary, gałęzie i wreszcie niby wyrąbany na księżycową roztocz otwór: brama w czarnym murze ogrodowym. Minął ją i owionął go czysty napływający od pól strumień przejrzystego powietrza bez cieni i widziadeł. (ZWZ 374)

Powracająca w przypomnieniu (wielokrotnie zresztą) wizja śmierci matki koresponduje w cytowanym tekście z motywami lunarnymi: „drzewa podświetlone księżycem” oraz „wyrąbany na księżycową roztocz otwór”. Gdyby te sformułowania „wypreparować” z kontekstu, to otrzymalibyśmy poetyckie określenia żałobnego nastroju. A jednak motywy księżycowej światłości pojawiają się w sąsiedztwie sformułowań nazywających s t a n , w jakim się znajduje Paweł Woynowicz: czuje on „lodowate tchnienie” i wydobywa się z „głębin zimnego, tchnącego śmiercią i hańbą wiru”. Dzieje się tak, jakby Paweł zstępował do otchłani. W symbolice alchemicznej, mitach kosmogonicznych, inicjacyjnych, wreszcie w chrześcijańskiej symbolice śmierci i zmartwychwstania, o d r o d z e n i e , przemiana zawsze poprzedzona jest „zejściem do o t c h ł a n i ” . Podobne opisy znajdujemy w innych miejscach *Zasypie wszystko, zawieje...*

...chwile potem świadomość [Pawła] znowu przestała reagować na zewnętrzny świat (...) znowu zapadał się w j a k a ś d z i w n ą t o ń (ZWZ 31)

„Toń” to bliski synonim „otchłani”. Obraz „z a p a d a n i a s i ę” i „wynurzenia z otchłani” – łączący się z określeniami „księżycowego” światła – przybiera i taką oto postać:

[Paweł] Wciąż jeszcze czuł działanie kawy, chociaż słabnące, ale nie martwił się, był pewny, że ową o t c h ł a ń wyczerpania, w którą mógłby zapaść jak w bagno, już przekroczył. Gdy zanurzył się w las, ogarnęła go cisza. (ZWZ 34)

Kilka stron dalej motyw „wynurzania się z otchłani” wraca:

[Paweł] wynurzył się (...) z p o n a d c z a s o w e j czerności podobnej do snu... (ZWZ 39)

W języku alchemicznych porównań i metafor „zstąpienie” do ciemnej (lub czarnej) otchłani wyrażało przekonanie o konieczności przejścia przez etap niszczącego rozkładu, po którym jednakże następowało odrodzenie²¹. Jeśli Odojewski pisze historię zagłady ukraińsko-polskich Kresów językiem wielkich kodów kulturowych, nasycy opisy mitologicznymi porównaniami, to konsekwentnie umieszcza także inne komponenty skomplikowanego i złożonego układu znaczeń wynikających z lunarnych (a wcześniej omawianych także solarnych) symboli.

Bardzo ważnym bowiem składnikiem owych symbolicznych (kosmogonicznych) stylizacji i analogii są b a r w y. Barwy i odcienie, świetlne refleksy, to stały element kreacyjnej ukraińskiej tragedii. W poprzednio cytowanych tekstach pojawiały się określenia takich kolorów jak: czerń, biel i srebro. Mają one swój sens w symbolice światła (nie tylko księżycowego). W *Księdze Apokalipsy*²² biel jest barwą szat tych wszystkich, „którzy przychodzą z wielkiego ucisku i opłukali swe szaty, i we krwi Baranka je wybielili”.²³ Biel oznacza także stan niebiańskiej doskonałości, jest na przykład barwą szat Jezusa podczas przemienienia na górze Tabor lub barwą Jezusa w Prologu *Apokalipsy Św. Jana*. Kolor biały oznacza także „całkowitość”, „totalność” i „uniwersalność”, jak twierdzi Eliade w *Traktacie o historii religii*. Srebro z kolei staje się barwą metalu związanego z symboliką lunarną. Czerń natomiast, oprócz oczywistych „funeralnych” znaczeń, jest także symbolem b r a k u światła. U Odojewskiego pojawia się kilka fragmentów zawierających symbolikę czerni – jako pozbawionej światła barwy. Oto dwa charakterystyczne teksty:

...w teje samej chwili zobaczył [Paweł], jak Chrobak zaczyna wstrzeliwać się ostro w jakiś niewidoczny dla niego punkt doliny, a usta ma Chrobak czarne, czarne niby smoła, usta innych ludzi też widział czarne i że niebo jest czarne, i las, i całe gołoborze, i nawet mgła zasnuwająca dolinę, jedynie słońce, które już raz czarne było (...) tym razem niby biała, zimna kula staczało się za horyzont. (ZWZ 322)

„Czarne słońce” jest także elementem wcześniejszego opisu, gdy „niebo zdawało się zielone, a słońce czarne” (ZWZ 321). Wyraźnie widać funeralny kontekst tej symboliki kolorów. Rozdział, z którego pochodzą oba fragmenty, rozpoczyna się od znaczącego stwierdzenia: Paweł „czuł”, jak zeń „życie powoli ucieka” (ZWZ 318), a kończy słowami składającymi się na tytułową metaforę:

²¹ Angielski alchemik John Podrage tak pisał na temat związków „świetlnej” symboliki i czarnej barwy: „W ciemności tej czerni ukryte jest światło światła o właściwościach Saturna, a tynktura życia tkwi w tym rozkładzie, czyli zniszczeniu. Nie powinieneś gardzić tą czernią, czyli czarną barwą, lecz wytrwać w niej cierpliwie, w cierpieniu i w milczeniu, aż męczarnie jej się zakończą, kiedy nasiono życia przebudzi się, powstanie, uwzniośli, czyli stanie w glorii, przemieni się w biel, oczyści i uświęci...” Cyt. za: A. Vitale, *Archetyp Saturna, czyli przemiana ojca*, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1987, nr 3, s.63.

²² Wybór *Księgi Apokalipsy* spośród wielu kontekstów interpretacyjnych jest chyba zrozumiały, skoro opowieść o zagładzie Kresów nazywana jest często „Apokalipsą według Włodzimierza Odojewskiego”. Zob. H. Milewska, *Apokalipsa według Odojewskiego*, „Tygodnik Literacki” 1991, nr 12.

²³ Ap 7, 14.

Podpędził konia. Nie mógł poprzez śnieżycę dojrzeć nieba. Pomyślał: „Wkrótce zasypie wszystko, zawieje”. (ZWZ 345).

Obok „czerni”, symbolu żałoby, ale także rozkładu i śmierci, ważnym komponentem kompleksu barw tworzącym metaforyczny obraz świata przedstawionego cyklu podolskiego okazują się: „zielen”, „czerwień” i „żółcień”. Kiedy Katarzyna postanawia wyjechać z Gleb, patrzy z nienawiścią na światło „czerwone od witraży”. W *Wyspie ocalenia* w opisie przesilenia nocy i dnia „salon i przedmioty nabierały znowu właściwych sobie kolorów i cech codzienności. Na ścianach falowały poprzeczne pasy złota i czerwieni, okna były głębokie i czarne, od lamy rozpyływało się promieniście różane światło”. (WO 77). „Różane światło” jest, jak zauważyliśmy, elementem mistyki solarnej, natomiast pozostałe barwy, oprócz oczywistej funkcji kształtowania nastroju tajemniczości, mają także znaczenia metaforyczne, choć bardzo trudno dokonać morfologicznego podziału barw należących do solarnej lub lunarnej symboliki. W utworach Odojewskiego mamy na ogół do czynienia z nieokreślonymi granicami symbolicznych składników i każda próba określenia referencyjnego zakresu pól semantycznych kończy się uproszczeniem bogactwa znaczeń. Wyodrębnianie jednak szczegółowych składników symboliki „dziennego i nocnego reżimu ducha” w kontekście mitu kosmogonicznego motywowane jest pragnieniem zrozumienia (choćby cząstkowego) „skrycie” działających retoryczno-artykulacyjnych mechanizmów wydobywających zdeponowane w „studni pamięci” znaki świata²⁴.

Nie jest możliwa pełna i wnikliwa charakterystyka wszystkich sensów ukrytych i znaczeniowych odcieni symboliki czerwieni²⁵. Wskazówką interpretacyjną stać się jednak może kontekst, w którym owa symbolika się pojawia. Oto Katarzyna „patrzy z n i e n a w i ś c i ą na światło czerwone od witraży”. „Czerwień” światła nie jest tu zatem odpowiednikiem uczuć pozytywnych: miłości, nadziei na życie wieczne, mocy, nieśmiertelności. W Apokalipsie św. Jana czerwień (szkarłat) związana jest z symboliką z ł a : „Wielki Babilon” – nierządnicą ma płaszcz szkarłatny, również Bestia siedmiogłowa jest szkarłatna²⁶. W *Piśmie Świętym* „czerwień” jest barwą grzechu. Z kolei, gdy na ścianie pojawiają się świetlne odcienie o barwie złotej i czerwonej, można by doszukać się znaczeń nacechowanych dodatnio i widzieć w owych barwnych refleksach świetlnych antycypację odrodzenia. Podobny sens ma kolor zielony, uważany w tradycji hermetycznej (grozie i alchemii) za znak „tynktury życia”; „zielona materia” to określenie świętej i duchowej siły (*fons vitae*), mającej właściwości regeneracyjne. Barwy związane z metaforyką alchemicznej transmutacji (zielen i czern) występują w opisie pejzażu będącego tłem śmierci Kupriana Szyły i walk polsko-ukraińskich. Czytamy, że „niebo (...) zdawało się zielone, a słońce czarne” (ZWZ 321).

Motyw „zieleni” pojawia się jeszcze przynajmniej kilka razy, tak że trudno nie dostrzec jego szczególnej funkcji. Przykładem związku tej symbolicznej barwy z metaforami lunarnymi niech będą przytoczone fragmenty *Zasypie wszystko, zawieje...*

I od razu przypomniał sobie także tę scenę, kiedy po pogromie u Czerestwienskich ujrzał Mikołaja Fiodorowicza, jego ascetyczną, widmową twarz w zielonkawym świetle spływającym od okien (...) tak że widać było w blasku k s i ę ż y c a błysk martwych źrenic. (ZWZ 453)

²⁴ Na ten temat zob. P. Kowalski, *Znaki świata*, Opole 1999.

²⁵ Zob. na ten temat: D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, s.117-120.

²⁶ Ap 17, 1-6.

Płomień gromniczny wisiał jak szczerozłota kropla w srebrnozielonym powietrzu nieruchomy, z nadworu bowiem nie wiało przez otwarte drzwi, a bryła lodu świeciła odbitym światłem, jakby cała z górskiego kryształu, lśniąca i gładka. I choć nie czuł żadnego lęku, gardło ścisnęło się coraz silniej i zrozumiał, że gorąco, które czuje nie tylko w gardle, to łyż. Wyszedł na ganek w księżycowy półmrok... (ZWZ 456)

Patrzył w smugi srebrnozielonego światła i zdawało mu się, że widzi przez szpary, a może w rzeczywistości widział, całą wielką przestrzeń za domem, teraz uspiiony w głębokim śnie (...). (ZWZ 456)

Cytowane teksty stanowią przekonujący dowód na to, że występujące w kreacji pejzażu i przestrzeni motywy barw nie zostały tylko nacechowane „nastrojowością”, lecz są formę ekwiwalencji uczuć i myśli głównego bohatera, Pawła Woynowicza, pogrążonego w medytacjach nad ciałem bestialsko zamordowanej matki. Poza tym, zgodnie z „logiką” symboliki alchemicznej, można powiedzieć, że rozkład świata, ciśnienie zła i bólu, totalność śmierci są tak intensywne, że teraz może nastąpić już tylko odrodzenie, czego znakiem jest właśnie „zieleń”. Scena przedstawiająca śmierć matki Woynowicza jest jednym z najokrutniejszych obrazów śmierci w literaturze polskiej. Opowiedzenie tego wszystkiego, przy zastosowaniu języka wielkich religijnych metafor, jest sposobem kontemplacji śmierci. Bez tej złożonej i skomplikowanej symboliki śmierć polskiego ziemiaństwa na południowo-wschodnich Kresach Rzeczypospolitej byłaby jeszcze jednym absurdalnym wydarzeniem, dowodzącym bezsensowności i przypadkowości ludzkiego istnienia wrzuconego w byt. Mitologizowanie zaś, a więc sięganie do archetypów i źródeł literatury, staje się szansą ocalenia tego, co w życiu przemijające i niszczone. Pamięć kulturowych kodów jest przestrzenią, w której chaos staje się ładem, a przypadek – znanakiem, wskazującym na epifanię tego, co absolutne i święte.

Nie jest jednak Odojewski pisarzem łatwej nadziei: każdy akt mityzowania znajduje się w pobliżu de-mityzacji. Łamanie mitów, piętrzenie paradoksów zbudowanych na tradycyjnych metaforach (na przykład kosmogonicznych) chroni tę prozę przed pokusą prostej i schematycznej lektury. Odojewskiego koncepcja *lecture / ecriture* bliższa jest „ciemnej nocy” św. Jana od Krzyża, niż ekstatycznej wizji „trójświatlistego” Boga w *Boskiej komedii* Dantego. Przykładem złamania mitów lunarnych jest opowiadanie *Ucieczka z tomu Zmierzch świata*. Jest to opowieść, w której zgodnie z techniką *point of view* narratorem jest Katarzyna wspominająca arkadyjską Czuprynię, wyczerpana bólem z powodu utraty krainy szczęścia i miłości. W marginalnym, zdawałoby się, opisie nocnego pejzażu odnajdujemy typowe komponenty lunarnego „kompleksu” symbolicznego: księżyc – woda – kobieta – miłość.²⁷

Część tekstu stanowi opis erotycznych uniesień Katarzyny:

...świtało, księżyc świecił, już świtało, a jeszcze księżyc świecił, och mój drogi, powiedziałam, tak był błąd, i świtało, i zrzuciłam z siebie wszystko, on też, i powiedział: kochana, wyszeptalam, że także, i stanęliśmy naprzeciwko siebie, włosy mi się rozsypały, zanurzył w nie rękę i księżyc nas smagał, poczułam dreszcz, od niego do mnie przebiegł i na powrót, i weszliśmy do wody, zaraz, zaraz, to było tak, jeszcze nie, poczekaj, i weszliśmy do wody, trzymając się za ręce jak dzieci, tak ze śmiechem, była czysta, chłodna, płynęliśmy, więc mówię, jakie cudowne światło! światło? gdzie widzisz światło? jakby spod wody, z samego dna, to skoczył w głębinę, grzbiet mu się wyprężył, ciął to światło nogami, smugi rozchodziły się promieniście... (ZŚ 162-163)

²⁷ O składnikach symboliki i mistyki lunarnej czytaj w: M. Eliade, *Traktat o historii religii*, rozdział: *Księżyc i mistyka lunarna*, s.155-184.

Eliade, aby wyjaśnić związek symboli akwaticznych z mitami lunarnymi, cytuje myśli przewodnie indyjskich spekulacji: „Księżyc jest w wodzie” (*Rigweda*, I, 105, 1) i „z księżyca przychodzi deszcz” (*Aitarejabrahmana*, VIII, 25, 15)²⁸. Motywy „kobiety”, „wody” i „księżyca” symbolizują życie, płodność, rozwój²⁹. Powtarzanie tych samych słów: „księżyc”, „światło”, „woda” jest z pewnością formą redundancji typowych elementów mistyki lunarnej. Fragment ten zostaje jednak „zderzony” z tragicznym wspomnieniem gwałtu. Umieszczone w tle tego wspomnienia światło księżyca nie emanuje już mistyczną łagodnością, lecz staje się „krwawą luną”:

...księżyc zgasł wkrótce (...) jestem już do niczego, i że zrobili ze mnie szmatę, którą się jutro, albo pojutrze stuknie jedną kulką wyżej ucha (...) oto, co ze mnie zrobili... (ZŚ 163)

Później Katarzyna po chwili dopiero zorientowała się, że przez prostokąt okna wlewa się do wnętrza k r w a w a ł u n a (...). Wpatrywała się w prostokąt okna, w tę lunę bijącą na niebo (...), była wyczerpana do ostateczności... (ZŚ 178)

Splot takich elementów jak „kobieta”, „księżyc” dowodzi obecności mistycznych symboli lunarnych i związku z wpisaną w temat cyklu podolskiego ideą „końca świata”; ideą w paradoksalny sposób wynikającą z semantycznego pola, którego centrum jest pojęcie życia, płodności („wody księżycowe” wedle archaicznych wierzeń zawierają zarodki życia). W opowiadaniu Nim raz drugi wstanie świt symbolicznym tłem postaci Katarzyny znów staje się „księżyc”: Paweł czeka na Katarzynę („księżyc świeci przez listwy rolet”). Złudzenie jej przyjścia wywołują „błądzące po pokoju światła nocy”, a gdy przychodzi, zatrzymuje się nagle „w księżycowej smudze, która dobyła z ciemności jej błądą twarz”. (ZŚ 232). W tekstach literackich i widzeniach zakorzenionych w symbolice religijnej światła często pojawia się, opisany wyżej, związek semantyczny (kobieta – księżyc – regres – wzrost). W naszych czasach w wizji św. Katarzyny Laboure („wizja cudownego medalika”) mistyczka widzi Najświętszą Pannę z półksiężycem pod stopami. W – zestawianym z utworami Odojewskiego – *Panu Tadeuszu* Zosia wpina sobie we włosy także półksiężyc. Ta symbolika związana jest z doświadczeniem c z a s o w o ś c i ludzkiego istnienia i pragnieniem przezwyciężenia absurdu przemijania przez ingerencję metafizyczną.

*

Czy wydobyć na powierzchnię skomplikowanej i złożonej symboliki światła, fundamentalnej dla statusu ontologicznego świata przedstawionego; symboliki, generalnie rzecz ujmując, związanej z przeświadczeniem o w z r o ś c i e i rozkładzie, śmierci i odrodzeniu jako stałych komponentach bytu, jest próbą postawienia optymistycznej tezy o możliwości odrodzenia świata przez kontemplację śmierci? Bynajmniej. Literatura nie ma takich możliwości, a i sam Odojewski nie zdradza „pokus rezurekcyjnych”. Autor cyklu podolskiego zatrzymuje swych bohaterów, jak biblijny prorok żonę Lota, w geście rozpacz i pożegnania, jak na kliszy fotograficznej, znieruchomiałych, zastygłych w bryle samotności, na granicy światła i ciemności.

²⁸ Tamże, s.159.

²⁹ Być może wolno również doszukać się, mimo braku wyraźnych sygnałów językowych, motywu hierogamicznego w związkach erotycznych Katarzyny (z gr. „przezczysta”) z Aleksym, Piotrem, Pawłem oraz de-mityzacji tego motywu w gwałcie na Katarzynie.



Światowid z Liczkowiec nad Zbruczem

Zofia Ożóg-Winiarska
(Kielce)

SYMBOLICZNO-MITYCZNE ARBORETUM W POEZJI JÓZEFA RATAJCZAKA

1. *Kosmos, drzewo, mity*

Symbol, wierzenia, rytuały, obrzędy związane z drzewami przewijają się w mitach, przekazach religijnych, tradycjach i zwyczajach ludowych w piśmiennictwie i sztuce w różnych epokach na całym świecie. Pojawiają się one w rozmaitych znaczeniach i kontekstach. Ciekawie napisał o tym Manfred Lurker:

Drzewo okazało się autentycznym prawzorem, archetypem. W naturze drzewa objawia się potęgą życia. Pod sękatymi pniami, które przeżyło niejedno pokolenie, ludzie uświadamiali sobie krótkotrwałość własnego życia. W postaci owoców brali od drzewa siłę życiową, w liściach i kwiatach szukali lekarstwa na najrozmaitsze choroby, a tworzące dach gałęzie posłużyły im za wzór namiotu i domu. W kwitnieniu i owocowaniu, w corocznym umieraniu i odradzaniu się, przeczuwano działanie wyższej potęgi, która była dla człowieka nadzieją na przezwycięzenie śmierci¹.

W zdolnościach regeneracyjnych drzewa łączy się to wszystko, co ma swoje miejsce w przyrodzie i w kosmosie. Drzewo jest łącznikiem między niebem i ziemią. Jednym z pomników drzewokształtnych, występujących w okresie wspólnoty pierwotnej, było drzewo kosmiczne.

Drzewo kosmiczne – pisał Romulus Vulcânescu – wyraża koncepcję mitologiczną, która w jego postaci przedstawia cały kosmos. To globalny obraz świata i życia przedstawiony w formie roślinnej, aby zaznaczyć określone stadium mitologicznego myślenia².

Drzewo kosmiczne występuje w dwóch postaciach. Po pierwsze, w pozytywnej, prostej – wrośnięte korzeniami w ziemię; i w drugiej postaci, negatywnej, odwróconej korzeniami do góry. Pierwszy wariant symbolizuje wpływ roślinności na ziemskie życie, drugi

¹ Por. M. Lurker, *Uniwersalność symbolu drzewa XII*, w: *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 210.

² Por. R. Vulcânescu, *Kolumna niebios*, przeł. D. Bieńkowska, wiersze przeł. Z. Stolarek, Warszawa 1979, s. 32. Por. także ciekawą pracę: I. Kaczor, *Kult drzew w tradycji mitologicznej i religijnej Greków i Rzymian*, Łódź 2001.

odzwierciedla przekonanie o ogromnym oddziaływaniu kosmosu na ziemskie życie³. W drzewie jako symbolu życia tkwi tajemnica aktu stworzenia i giniecia, wiecznej odnowy, młodości, zdrowia i ciągłości. Jego owoce zawierają eliksir życia, stanowiący panaceum na różne choroby. Spożywanie ich przywraca młodość i oświeca umysł. Drzewu przypisuje się szczególną moc, a także obdarza je kultem i znaczeniem sakralnym. Pamiętać należy, że symbol drzewa jest pierwszym i ostatnim symbolem Pisma św. (Genезis, 2, 90). W Biblii drzewo jest przyrównywane do człowieka. W Psalmie 1, 3 czytamy: „Będzie on jak drzewo zasadzone nad strumieniami wód, wydające swój owoc we właściwym czasie, którego liść nie więdnie”. Jeżeli chodzi o mityczne związki między człowiekiem a drzewem, istnieją różnorakie odniesienia, rozpatrywane w perspektywie fizycznej i metafizycznej. Drzewo służyło już u zarania dziejów za schronienie naturalne.

W mitologii roślinnej wyróżnić można trzy formy mitycznej więzi rośliny z człowiekiem: totemizm drzewny; kult drzewa i ubóstwienie drzew (dendrolatria), nie ma jednak między nimi wyraźnej granicy, współistnieją one w czasie i zbiegają się na płaszczyźnie mitów⁴.

Mityczna więź człowieka z drzewem ujawniła się w tym, że drzewa-totemy były traktowane bądź jako przodkowie człowieka, bądź jako jego symboliczni krewni. W mitach i baśniach odnajdujemy wiele opowieści o pochodzeniu człowieka właśnie od drzewa. Według Wergiliusza – z dębu, pierwszego drzewa stworzonego przez bogów, powstał ród ludzki. Przyznanie drzewu duchowego charakteru prowadziło do powstania kultu drzew⁵. Drzewo stało się symbolem mocy boskiej i stało się drzewem świętym. Cień pod koroną takiego drzewa wyznaczał miejsce święte, na którym zbierała się starszyzna na narady i obrzędy religijne. Drzewom przypisywało się rolę bóstwa, kosmogoniczną, teogoniczną i antropogoniczną. Wierzono, że od drzewa zależy los człowieka, działa ono na jego życie i kształtuje jego los. Drzewom przypisuje się mądrość, piękno, siłę, nienaruszalność, zdolność do walki o swe przetrwanie, ale dostrzega się również ich kruchość, karłowatość i upadek, jako wynik chorób, starości i różnych nieszczęść⁶.

2. O co pytamy drzewo?

W utworach dla dzieci Józefa Ratajczaka wielokrotnie przywoływane są drzewa. Poeta wprowadził nazwy botaniczne, tak więc jest w jego utworach: topola, dąb, brzoza, wierzba, klon, olszyna, lipa, osika, sosna, kasztan, akacja, buk, jesion, a także znajdziemy drzewa owocowe, jak: śliwa, grusza, wiśnia i orzech. Tworzą one ciekawy pejzaż dendrologiczny i wyraźnie zarysowaną aksjologię i estetykę. Waloryzują przestrzeń, działają na wyobraźnię, uruchamiają poetycką imaginację, kreują obrazy przyszłości, prowokują i wyzwalają pytania. O zainteresowaniu Józefa Ratajczaka drzewami, przyrodą, jego zwrocie ku niej świadczą już same tytuły utworów, nie tylko dla dzieci, ale i dla dorosłych⁷. Znamienne liryczne spotkanie z drzewem podejmuje wiersz zatytułowany *Rozmowa na wiosnę*:

³ Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 72, hasło: *Drzewo*.

⁴ Por. R. Vulcănescu, *Kolumna niebios*, dz. cyt., s. 32.

⁵ Por. G. Warcok, *Człowiek i drzewo*, „Opcje. Kwartalnik Kulturalny” 1993, nr 1, s. 70.

⁶ Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 71-75.

⁷ Wystarczy spojrzeć choćby na takie utwory z liryki dla dorosłych, jak: *Dwugłoz z drzewem*, *Na drzewo*, w: *Fraszki i sielanki*, Poznań 1971, s. 28, 41; *Drzewo zmarłych*, w: *Ogniwa*, Poznań 1967, s. 96;

Rozmawiam z drzewem.

– Po co rośniesz?

– Nie wiem,
spytaj wiosny.

Rozmawiam z wiosną.

– Powiedz, po co?

A co ty byś począł
ze słońcem i rosą? [...] ⁸.

Poeta-dziecko prowadzi rozmowę z drzewem, z uosobioną wiosną, aby dowiedzieć się o życiu natury. Jest on bardzo ciekawy fenomenu istnienia i trochę po dziecięcemu wypytuje o tajemnicę natury i jej moce twórcze. Nie otrzymuje jednak prostej i jednoznacznej odpowiedzi, natomiast w rozmowie dostrzeżemy wiele pytań retorycznych i odpowiedzi wymijających. Pytane drzewo nie zdradza swych tajemnic, ale odsyła ucznia, poetę-dziecko, do wiosny. Zastanawiająca jest owa niewiedza drzewa, gdyż ujawnia się przy tym cała złożoność i tajemniczość natury. Rozmowa z drzewem okazuje się jednocześnie rozmową na temat tworzenia, dotyczy w istocie sztuki poetyckiej i jej źródeł.

Utwór ma charakter dialogowy i filozoficzny, włącza się niejako do klimatu dialogów moralnych i artystycznych literatury romantycznej. Podmiot-dziecko-twórca, prowadząc dialog z drzewem-wiosną i wchodząc przy tym na drogę poznania, właściwą sobie, naturze i poezji, rozpoczyna lekcję swego wtajemniczenia w świat natury, tworzenia piękna i postrzega w nim wzór tworzenia. W tej kreacji natury uobecnia się tajemniczość istnienia i tworzenia, uroda i twórcze działanie jej intencjonalnej kreatywności. Przyroda działa jak artysta, zmienia barwy i dokonuje metamorfozy zieleni i błękitu. Właśnie ziemia, symbolizująca naturę, jest piękniejsza niż cały w tym dyskursie poetyckim błękit.

Niezwykły obraz drzewa ukazuje utwór Ratajczaka *Nad stawem*⁹, w którym w dziecięcym mikroostrzeganiu jawi się ono, po pierwsze, jako konkretne, widzialne i dostrzegalne, a także jako drzewo ukryte w wodzie. Dziecko, baczny obserwator natury zastanawia się, czy nad stawem jest jedno, czy też są dwa drzewa. Zasada lustra, dwóch rzeczywistości, przenika myśl estetyczną Europy, począwszy od Platona i znajduje odzwierciedlenie w poezji. Prowadzi ku poznaniu natury, człowieka i bytu. Rozwiniętą kreację odbicia znajdujemy w poezji romantycznej lub też awangardowej.

Obraz drzew przedstawia także wiersz Ratajczaka *Jak powstał las*, który jest ich piękną pieśnią pochwalną. Wśród jego utworów jest to szczególna „pieśń słoneczna”, w której starał się przełożyć dzieło człowieka, budowanie domów, miast, świata zurbanizowanego na inne budowanie i tworzenie – zielone, śpiewne, złote, według linii i kształtów drzew i roślin, dążących w ruchu solarnym ku błękitowi, ku górze. Poprzez ten utwór poeta zwrócił się jakby z apelem do człowieka, aby pojmował on przyrodę sercem i duszą, aby widział jej ład, harmonię i piękno.

Architektura przyrody, w: *W środku gwaru*, Warszawa 1965; *Wobec przyrody*, w: *Zamknięcie krajobrazu*, Poznań 1960, s. 9; *Z przyrody*, w: *Ogniwa*, dz. cyt., s. 103. Pisałam o tym: *W świecie humanistycznych wartości*, pod red. S. Fryciego, Piotrków Trybunalski 2006, s. 183-193.

⁸ Por. J. Ratajczak, *Rozmowa na wiosnę*, w: *Pokój z kukulką*, Warszawa 1967. Podobna rozmowa z drzewem ma miejsce w *Dwugłosie z drzewem*.

⁹ Por. J. Ratajczak, *Nad stawem*, w: tenże, *Ziarenka maku*, Warszawa 1966.

Kto wybudował drzewo?
 Na pewno nie wiatr, lecz murarz,
 który chciał w niebie zaśpiewać
 korony kwitnącej chmurą.
 Wziął kielnię pełną blasku,
 aż słońce na chwilę zgasło,
 potem w swe mocne dłonie
 nabrał farby zielonej
 i wzniosł do góry jak bukiet
 dęby, olszyny i buki¹⁰.

Kult siły, dominacji człowieka nad światem natury ustępuje zgodzie, wizji harmonii, piękna, dobra i pokoju w istnieniu. Przyroda w poezji Ratajczaka jest wartością samą w sobie i współzycie z nią oznacza kreatywne uczestniczenie we wspólnej wartości wolnego istnienia, dzielenia się pięknem i obdarzania formą. Podmiot liryczny wyraża chęć przeistoczenia się w drzewo lub krzew w liryku zatytułowanym *Zielony wiersz*¹¹, uzewnętrznia pragnienie wtopienia się w przyrodę i stania się niejako jej częścią. Będąc podobny do wysokiego drzewa, może dokonywać czegoś niezwykłego, nawet zatrzymywać w biegu chmury. Ta intencja dokonywania tak niezwykłych czynności, to magiczne poddanie się działaniu wyobraźni i poezji, przywołuje poetycką lekcję znaną z *Metamorfoz Owidiusza* i jej liczne, klasyczne i romantyczne rozwinięcia. Podobnie w utworze *Drzewo i las*¹² rozmowa drzewa, tym razem z lasem, przypomina o fenomenie natury. W tej artykulacji poetyckiej jawi się dziecko wrażliwe na przyrodę, reagujące żywo na jej złożone i subtelne piękno. Jest to wiersz o potędze i zarazem delikatności natury, mówi o zjawisku pięknej i bujnej młodości, o witalności istnienia, kosmicznej sile i źródle radości oraz niepokonanego życia. Zostały tutaj zestawione obrazy drzewa i lasu, a wraz z nimi zachodzące synchronicznie zjawiska atmosferyczne.

3. *Opowieści topoli*

W utworach dla dzieci Józefa Ratajczaka najczęściej jest mowa o topoli. Wiersz pod tytułem *Topola* przyniósł opis drzewa, opis niemal równy epickiej kreacji tarczy Achillesa z dzieła Homera. Drzewo topoli postrzegane jest tutaj niczym świątek, sakralna rzeźba ludowa, utworzona za podszeptem duszy i według najszlachetniejszych, intencjonalnych wzorów. Wynika z tego kultowe i ołtarzowe potraktowanie aktu wzrostu drzewa i jego przeznaczenia. Nie jest ono tylko ładne i pożyteczne, ale staje się nieodzowne jako składnik świata i znak jego harmonii, celowości i jest ono warunkiem piękna i wolnego życia. Porywają i zachwycają czytelnika ziemskie i podniebne związki oraz zależności drzewa. Uwidacznia się cała naturalna architektura piękna i jej ustopniowanie aż „pod niebiosą”:

W polu stoi topola,
 robił ją zdolny stolarz.
 Każdy listek w błękicie
 wystrugał pracowicie.
 Każdą gałąź wyciosał
 i uniosł pod niebiosą¹³.

¹⁰ J. Ratajczak, *Jak powstał las*, w: tenże, *Pożegnanie baśni*, Poznań 1972, s. 16.

¹¹ J. Ratajczak, *Zielony wiersz*, w: tenże, *Ziarenka maku*, Warszawa 1966.

¹² J. Ratajczak, *Drzewo i las*, w: tenże, *Zima w oknie*, Warszawa 1967.

¹³ J. Ratajczak, *Topola*, w: tenże, *Ziarenka maku*, dz. cyt.; też w: *Pożegnanie baśni*, dz. cyt., s. 25. Piękno tych drzew przedstawia obraz Jana Stanisławskiego (1860–1907) pt. *Topole*.

Przepelnia ów wiersz zachwyty nad samym istnieniem drzewa. Natura zyskała tu rangę zdolnego stolarza i malarza, która potrafi wykonywać takie czynności, jak „struganie” listków w błękicie, ciosanie gałęzi i malowanie na zielono. Widzieć w tym można czynności ludowego i nieuczonego artysty. Natura-artysta, stwarza niebywałe piękno i staje się rzeźbiarką świata. Wiersz z drzewem topoli stanowi swoistą parabolę, przypowieść na temat artystycznego działania natury, a także twórczości poetyckiej. Obraz drzewa i jego piękno – wywołujące zachwyty czytelnika – są samą poezją i wzorem twórczości artystycznej. Drzewo ukazane jest tutaj w perspektywie artystycznej zadumy nad genialnością przyrody.

Topole, białe, czarne, topole osiki, to drzewa piękne i interesujące. Te wysokie, smukłe drzewa są związane z kulturowym mitem Tanatosa, z życiem i śmiercią¹⁴. Według podania, córka Okeanosa, nimfa Leuke, uciekając przed Hadesem, zamieniła się w białą topolę. Symbolikę topoli przedstawia również grecki mit o Heliadach. Czarna topola zrodziła się ze śmierci Faetona, nieroztropnego i zuchwałego młodzieńca, który zignorował ostrzeżenia ojca Heliosa i powoził rydwanem słońca coraz wyżej, w górę, aż został strącony i wpadł do Erydanu. Jego siostry, Heliady, z cierpienia i rozpacz po śmierci brata, zamieniły się w czarne topole. Z ich łez powstały krople bursztynu¹⁵. Stąd biała topola zdaje się mówić, że życie trwa nadal, chociaż w postaci zmienionej, czarna zaś oznacza śmierć i kres nadziei¹⁶. Topolę spotykamy jeszcze w innym wierszu Ratajczaka:

Sprzeczka się niebo z polem,
do kogo należy topola.
Niebo krzyczy wniebogłosy:
– Moja!
I ciągnie topole za włosy.
Pole rozległe w dole
też z rąk nie puszcza topoli.
Więc rośnie wysoka topola
pomiędzy niebem i polem¹⁷.

Topola z wiersza Ratajczaka jest swoistym darem dla ziemi i nieba. Drzewo zawieszony pośrodku i rozpostarte między niebem a ziemią przywołuje znak krzyża, z bogatą symboliką odzwierciedlającą różne aspekty losu człowieka. Wznoszenie się topoli ku niebu to jakby symboliczne dążenie człowieka ku dobru, ponad sprzeczki, właśnie czy kłótnie. Drzewo topoli pojawia się również w dziecięcej wyliczance, w liryku Ratajczaka *Miasto na drzewie*. Otwiera tutaj przestrzeń ludyczną, imaginacji i zabawy. Natomiast wiersz *W polu*¹⁸ tworzy dość niezwykły pejzaż. Oto nad głową leżącego w polu artysty rozpościera się otwarta i niewiadoma przestrzeń nieba, która przyprawia go niemal o zawrót głowy. Topole rosnące w polu wiążą uwagę poety, wciągają go w imaginatywną przestrzeń przy-

¹⁴ Według legendy, Herakles, wychodząc z podziemia, uwięził sobie skroń gałązką topoli, która rosła w gaju Persefony. Od tej pory drzewo topolowe stało się roślinnym atrybutem herosa. Por. P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, red. nauk. J. Łanowski, hasła z franc. Maria Bronarska, Wrocław 1990, s. 133.

¹⁵ M. I. Maciotti, *Mity i magie ziół*, przeł. I. Kania, Kraków 1998, s. 265. Bursztyn – „łzy Heliad”. Bursztyn w starożytności był uważany za żywicę. Scenę przemiany Heliad w drzewo topolowe opisuje Owidiusz. Por. Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamińska i S. Stabryła, oprac. S. Stabryła, BN, seria II, nr 76, Wrocław – Warszawa – Kraków 1996, Księga II (340 – 354), s. 46 i n.

¹⁶ M. I. Maciotti, *Mity i magie ziół*, dz. cyt., s. 266.

¹⁷ J. Ratajczak, *Topola*, w: tenże, *Chwile z motylem*, Warszawa 1968, s. 22; też w: *Idzie wiosna*, Warszawa 1986, s. 18.

¹⁸ J. Ratajczak, *W polu*, w: tenże, *Chwile z motylem*, Warszawa 1968, s. 12.

gody – błędzenia i unieważniają praktyczne i racjonalne myślenie. W tym miejscu, w polu i na drodze wysadzonej topolami, poeta jest sam spośród ludzi, ale otoczony przyjaznymi drzewami w kręgu natury. O tym, jak ważne dla Ratajczaka było drzewo topoli, świadczy także utwór z twórczości dla dorosłych: *Pod oknem rząd topoli*¹⁹. Są owe topole znakiem przeszłości i wspomnienia, może również skargi i bólu. Są jakby drzewem życia.

Pośród topól jest jeszcze jedna topola – osika, którą Józef Ratajczak włączył również do swych wierszy dla dzieci. Pojawiła się ona w pejzażu wiersza *Kropla*²⁰, wprzęgnięta w ważne relacje znaczeniowo i estetycznie, bo tworzące swoiste misterium świtu i radosną pieśń rannego ożywienia i powitania dnia. Wielki i życiodajny proces obiegu wody w przyrodzie zamieniony został na poetycki temat o wędrówce kropli wody, od chmury, na której spała „całą noc albo dłużej”, aż do samej ziemi, do drzew, listowia i owoców. Wędrówka ta zresztą jest bardzo skoczna, wesoła i kolorowa, a przez to bliska dziecięcym doświadczeniom z zabawy na schodach, na drabinkach w parku i łąkowania po drzewach. Obłok – błękit – osika – kolejne liście i koniec skocznej podróży na wiśni, ale koniec królewski, bo kropla tutaj „jak złota rosa się złoci”. Osika pierwsza wita kroplę na ziemi, najbardziej jej oczekuje, jak to ona z nieustającym niepokojem. Kropla rosy spadająca z niebios zastaje osikę „szeleszczącą od świtu”. Szelest pochodzi od jej wiecznie drżących liści. Ta jej cecha, obok przynależności do wysokich i wysmukłych topoli, najszybciej jest rozpoznawana i służy do potocznej identyfikacji drzewa:

Osika to przede wszystkim drzewo, które się trzęsie, trzepocze, trzepie (por. też nazwę łac. *Populus tremula* ‘topola drżąca’)²¹.

W wierszu Ratajczaka osika nie jest powiązana ze złymi mocami, z którymi łączy ją także pradawne opowieści i przesady,²² już raczej z magiczną, może i ochronną mocą. Ona pierwsza wita życiodajną kroplę na ziemi i przekazuje ją innym. Jest przez to jakby osią sakralnej sfery. Osika jest drzewem nie tylko wysmukłym, wysokim, wiecznie drżącym, ale także łamliwym i szczególnie narażonym na wichry i burze, „wypadki losowe”. Może dlatego bliska jest w wierszu Ratajczaka funkcji oznaczającej kruchość egzystencji. To nie przypadek, że właśnie ona najpilniej oczekuje od świtu kropli wody, niezbędnej wszystkim do życia.

4. Arboretum symboliczne

Szczególnie waloryzowanym drzewem w wierszach dla dzieci Józefa Ratajczaka jest dąb. Oto znamieny utwór Ratajczaka zatytułowany *Dęby*:

Wieczorem po parku chodzę,
nad stawem szemrzą liście,
dęby szumią, jak co dzień
wysoko i uroczyście. [...]
kiedyś ten szum wam przełożę
na ludzką zwyczajną mowę²³.

¹⁹ J. Ratajczak, [Pod oknem rząd topoli], w: *Goście Teresy Ferenc i Zbigniewa Jankowskiego: Józef Ratajczak*, „Topos” 1998, nr 4, s. 80.

²⁰ J. Ratajczak, *Kropla*, w: tenże, *Ziarenka maku*, dz. cyt.

²¹ M. Marczevska, *Drzewa w języku i w kulturze*, Kielce 2002, s. 167.

²² Tamże.

²³ J. Ratajczak, *Dęby*, w: tenże, *Pożegnanie baśni*, dz. cyt., s. 31; też w: *Zima w oknie*, dz. cyt. Pragnienie chłopca, jego fascynacja dębem zaznaczyła się wyraźnie w twórczości dla dzieci Stanisława Grabowskiego. Por. tenże, *Dąb w: Mama, tata, brat i ja*, Warszawa 1980, s. 5; też w: *Wierszyki na cały rok*, dz. cyt., s. 5.

Ratajczak nawiązuje do mitu świętych drzew i przywraca niejako we współczesnym świecie miejsce należne kultowi drzew, a zwłaszcza dębu. W greckiej i rzymskiej tradycji religijnej dąb odgrywał szczególną rolę. Poświęcony Zeusowi dąb uwidaczniał cały szereg cech tego boga, pełen zakres jego funkcji sakralnych w religii Greków i Rzymian. Urzekające swym ogromem, majestatycznym wyglądem oraz długowiecznością drzewa niemal idealnie odzwierciedlały siłę, powagę i autorytet swego boskiego patrona. Dąb uważany jest za króla wszystkich drzew, prawdziwą oś świata, drzewo kosmiczne i antropogoniczne. Objawia się w nim, według pradawnych wierzeń i kultur, boskość. Jest on także ważnym symbolem tradycji i poezji. Stanowi pamiątkę przeszłości, a jego szum i śpiew ma epicki wymiar. Jako wyjątkowy reprezentant natury skupia w sobie twórczą moc.

Ratajczak w wierszu *Dęby* podkreślił uroczysty szum dębów, płynący z wysoka, płynący z nieba jak morze, strzelistość koron dębowych, które układają się na kształt „sklepienia sprawiedliwości”, bo też pozostają znakami upływu czasu i zarazem trwania, łączą wieki i przekazują wartości. Podmiot liryczny w wierszu Ratajczaka jest zauroczony dębami, a szum tego drzewa stanowi mocną inspirację dla jego życia duchowego. Pragnie on przełożyć ów szum w taki sposób, aby potomni poznali mowę drzewa. Dąb jest natchnieniem dla niego, chciałby przekazać ludziom mądrość, piękno natury i historii. Dąb, wierzone, udziela cennych rad temu, kto jest w kłopotach, i pyta, gdzie ma się przed nimi schronić.²⁴ W wierszu *Baśń o drzewie* uwaga poety także jest skoncentrowana na opisie samego dębu.

Dąb rośnie tak wysoko,
że nie potrafi zmoknąć.
Korzenie tak nisko zapuścił,
że nie obawia się suszy.

Niebo całe zacienia,
ziemię trzyma w korzeniach [...] ²⁵.

Ratajczak podkreślił wyniosłość drzewa i jego wysokość. Ustanowił je drzewem odpornym na deszcz i suszę, żywoły i przeciwności bytu. Poeta podkreślił jego bujne konary zacieniające niebo i potężne korzenie głęboko rozłożone w ziemi. W wierszu o dębie przypomina też o tych wszystkich jego zaletach i wartościach, przestrzega także przed jego ścięciem, ostrzegając poprzez archetypowy i kulturowy lęk, że zabraknie wtedy promieni słonecznych, dawców życia²⁶. Ewentualne zwalenie się drzewa, o którym mowa w wierszu, sugeruje jego związek z różnymi odmianami losu człowieka. Jednak dąb jest nade wszystko gwarantem, zdobytego w życiowym trudzie, spokoju i pogody, a także równowagi osiągniętej heroicznie za cenę cierpienia²⁷.

²⁴ W literaturze dziecięcej jest taki obraz w utworze *Jaś i Kasia*, gdzie dąbek przy domu zawiadomił Kasię o nieszczęściu chłopca.

²⁵ J. Ratajczak, *Baśń o drzewie*, w: tenże, *Pożegnanie baśni*, dz. cyt., s. 31. Dąb jest również bohaterem liryku Ratajczaka pt. *Drzewo zmarłych*.

²⁶ Pogańscy Słowianie poświęcili dąb bóstwu burzy, piorunów i deszczu – Perunowi. W sanktuariach Peruna pod jego drzewami płonął wieczny ogień, podsycany dębowym drewnem. Etnografowie uważają, że powiązanie boga rządzącego pogodą z dębem, zostało wywołane skojarzeniem żołądki z kroplami deszczu. Por. T. Karwicka, *Dąb w wierzeniach i praktykach magicznych*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego w Toruniu” 1978, t. 1, s. 50; też w: W. Bogusławski, *Dzieje Słowiańszczyzny północno-zachodniej do połowy XIII wieku*, t. 2, Poznań 1889, s. 841.

²⁷ Por. podanie frygijskie o Filemonie i Baucis, zamienionych przez Zeusa w dąb i w lipę. Łacińską wersję tego mitu przekazał Owidiusz. Por. tenże, *Metamorfozy*, dz. cyt., księga VIII 620-724, s. 216-219.

Drzewo dębu przynosi w poetyckich odsłonach Ratajczaka także schronienie ludziom i ptakom – i staje się pośrednikiem między niebem a ziemią. Staje się też żywicielem jemioli, o której mówią ludowe przekazy i kulturowe mity, że jest darem niebios, bo rośliną nie zakorzenioną w glebie, a stanowiącą swoisty lek na liczne choroby. Swe magiczne właściwości jemiola miała czerpać z soków dębu, przyswajając sobie w ten sposób jego siłę. Pragnienie „przełożenia” szumu dębu i zrozumienia mowy drzewa ujawniło się w wierszu Ratajczaka pod tytułem *Skrzypki*²⁸. Liście dębu odnajdujemy w *Wielkim balu jesiennych liści*²⁹, w którym dokonuje się przeistoczenie drzew i świata w aurze jesiennej i baśniowej. Taniec jesiennych drzew jest jednak inny niż taniec śmierci znany z kulturowych lęków. Ludyczny i oniryczny taniec drzew uspokaja i wycisza, sprowadza spokój i harmonię, zapowiada zdrowy sen i ożywcze przebudzenie.

Pośród drzew w wierszach Ratajczaka ważne miejsce przypada brzozie. Znalazła się ona już w tytule dość znamiennego utworu zatytułowanego *Ścięta brzoza*.

Ściętą brzozę do wsi wiozą,
Kto zlituje się nad brzozą?
Kto użyczy jej zieleni
I usiądzie pod nią w cieniu? [...] ³⁰.

Poeta otoczył serdeczną, poetycką troską drzewo brzozy. Cały utwór okazuje się bliiski wrażliwości i doświadczeniom dziecka. Ścięta brzoza jest tutaj znakiem zamierającej natury, nieodwracalnych skutków ludzkiego gospodarowania w przyrodzie i zerwania się harmonijnej więzi przyrody z człowiekiem. A może nawet nie o taki daleko idący obraz tu idzie, choć musi się on pojawić tuż pod powieką, jak łza, w obliczu bezrozumnego wycieniania drzew przez ludzi. Może chodzi o to, by wszystko czuć i rozumieć, jak artysta, jak poeta, choćby tylko chodziło o maleńki element natury. Na formę utworu składają się trzy dystychy, surowe, bezradne, trzy jak znak bólu, pożegnania i śmierci. W zwięzłej formie ukazana została tragedia drzewa, już ściętego przez człowieka. Pytania retoryczne wydają się spustoszenia pozostałe po drzewie, a pointa podkreśla, że pozostanie ono tylko słupem i już nigdy się nie zazieleni. Brzoza, która była uznawana za symbol ludzkiego życia, ukazana teraz w formie martwego słupa, napawa lękiem i smutkiem. O kulturowych znaczeniach brzozy czytamy: „Szczęście przynosić miała gałąź brzozowa w domu – pisał Władysław Kopaliński – gałązeczka przy nakryciu głowy albo odzieniu.”³¹

Brzoza – symbol żyjącej natury, bardzo więc trafnie pozostała ważnym znakiem estetycznym i filozoficznym w poezji dla dzieci Józefa Ratajczaka. Piękno brzozy, pokrywającej się zielonymi wtkami na wiosnę, ukazał poeta także w utworze *Wiosna*³². Uroda drzewa zawsze budzi spontanicznie pozytywną reakcję emocjonalną. Zaspokaja potrzeby estetyczne i psychiczne dziecka, a także człowieka dorosłego. Poeta temu drzewu poświęcił również utwory w swej twórczości dla dorosłych³³.

W bliskiej dziecku przestrzeni odnajdujemy też w wierszach Józefa Ratajczaka wierzbę. W *Słowniku symboli* czytamy o niej, że jest to drzewo czarów, wróżek, czarow-

²⁸ J. Ratajczak, *Skrzypki*, w: tenże, *Zamki na lodzie*, dz. cyt.

²⁹ Por. tegoż, *Wielki bal jesiennych liści*, w: *Wiersze dla dzieci*, Wrocław 2000, s. 82.

³⁰ Por. tegoż, *Ścięta brzoza*, w: tenże, *Chocholowe wesele*, Warszawa 1972, s. 28.

³¹ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, dz. cyt., hasło: *brzoza*, s. 35.

³² J. Ratajczak, *Wiosna*, w: *Zima w oknie*, dz. cyt.

³³ Zob. tegoż, *Brzoza, Spojrzenia*, w: tenże, *Niepogoda*, Poznań 1957, s. 12, 27.

nic, udzielające wymowy i natchnienia poetyckiego³⁴. O niej to pamięta poeta w liryku *Zima w oknie*, w którym mróz – czarodziej i kreator, wyszywa na szybie srebrnymi nitkami, właśnie białą wierzbę, a także las i inne kraje. Niezwykle to piękny pejzaż, a wyobrażenia podpowiada dziecku wciąż nowe i żywe obrazy. Jest tutaj drzewo wierzby symbolem tęsknoty dziecka za nieznanym światem. Wierzba ma także związek z darem proroczym, przepowiada dalekie podróże, a także wabiące dziecko miejsca. Nade wszystko jest znakiem tęsknoty i pragnienia dziecka za wiosną. Wyrasta też wierzba w utworze Ratajczaka *Prośba do wiosny*, usytuowana w szeregu drzew, które prosiły wiosnę o przyjście i bujny rozwój. „Wierzbę, od dawien dawna – pisała Dorothea Forstner – uważano za roślinę »miliującą życie«, która zieleni się nad wodami i wyrasta z gałązek wsadzonych w ziemię.”³⁵

W wierszach Ratajczaka jest także mowa o klonie. W utworze pod tytułem *Obłoki*³⁶ upersonifikowane drzewa klonu pragną dogonić chmury. W lirycznej fantasmagorii pełnej barw i ruchu przedmiotów, tak ulotnych, jak słomkowe kapelusze, i tak stałych, jak wieże kościołów i ratusz, klony wprost się zatraciły w porywającej zabawie. Zapomniały, że nie im przecież zdobywać obłoki, choć są smukłe, gdzież im do wysokich topól, roślących grabów i wiązów, ogromnych dębów i rozłożystych lip, strzelistych świerków i niebotycznych jesionów. Jak dzieci biegnące na łące za motylem, usiłują doścignąć obłoki i porwać je w swe rozpostarte korony. A wszystko to dzieje się w iście surrealistycznej scenerii, odmieniającej się szybko, pogodnej jeszcze aury, ale zapowiadającej już z czystego błękitu nocny deszcz. Klony-dzieci, klony-artyści, klony niczym zakochani – wpatrzone są w niebo i łowią obłoki, jak bohaterowie dyskutujący o sztuce w Panu Tadeuszu Adama Mickiewicza.

Klon stanowił ulubioną strawę dla bobrów – pisał Kazimierz Władysław Wójcicki – dlatego nasi bobrownicy starali się wcześniej przysposobić klonowego drzewa. Klony sadzili nasi ojcowie w swoich ogrodach; były one tak ulubione jak lipy, a pięknym liściem i danym cieniem, nie ustępowały tamnym³⁷.

Drzewa, wśród których żyjemy, nie stoją nieme, dowodzą tego wiersze dla dzieci poznańskiego twórcy. One mówią, opowiadają, komunikują wieści z nieba na ziemię. Drzewo klonu mieści się niemal całe w swym liściu, jesiennym, złotym przesłaniu trafiającym wprost do ludzkich rąk, okien i drzwi. Z takich liści dzieci robią zielniki, układają dekoracyjne bukiety, ozdabiają też nimi swe rysunki i wspomnienia z wakacji oraz wycieczek. Liście mówią o czymś, przypominają, coś znaczą, są pamiątką ze spacerów i wydarzeń. Oto prosta mitologia drzewa i liścia, prawdziwa i wiarygodna jak życie. A w dodatku piękna i miła. To dość powodów, aby poezja dla dzieci o niej pamiętała. Potwierdza tę rangę drzew i liści w poetyckiej wizji także *Wielki bal jesiennych liści*, na którym, oczywiście, nie zabrakło klonu.

³⁴ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 460, hasło: wierzba.

³⁵ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, dz. cyt., s. 178. Wierzba symbolizuje zdrowie, vitalność i energię. Jest drzewem szybko rosnącym, stąd też przypisywano mu niesłychaną siłę żywotną. Jako zaś drzewo kojarzone z siłami żywotnymi, wiosną i szybkim wzrostem pojawia się w zaklinalniach, magicznych życzeniach pomyślności i rytuałach słowiańskich, powiązanych przede wszystkim z obrzędowością wiosenną – por. M. Marczevska, *Drzewa w języku i kulturze*, dz. cyt., s. 214 i n.

³⁶ J. Ratajczak, *Obłoki*, w: tenże, *Ziarenka maku*, dz. cyt.

³⁷ Por. K. W. Wójcicki, *Zarysy domowe*, t. 2. *Zarysy z podań ludu. Ptaki, drzewa i krzewy. Ziola, kwiaty i zwierzęta*, Warszawa 1842, s. 276.

W utworach Ratajczaka jest i drzewo olchy. W utworze *Jak powstał las*³⁸ znalazło się ono w poetyckiej opowieści już na początku genezyjskiego aktu stworzenia lasu w towarzystwie silnych i trwałych drzew, dębów, olszyn i buków. Wrosły one głęboko w kulturową tradycję, spłotyły się z kultami i odwieczną praktyką gospodarczą i leczniczą człowieka. W komentarzu spotykamy znamienne objaśnienia:

W chwili pojawienia się na obszarach dzisiejszej Eurazji, co miało miejsce w najstarszej epoce trzeciorzędu, w paleocenie, 65 milionów lat temu, olcha rosła na glebach nasiąkniętych dobrze wodą, błotnistych, gdzie innym drzewom było za mokro. [...] Z analizy pyłków roślinnych wynika, że na ziemiach dzisiejszej Polski olcha rosła na pewno około 10 tysięcy lat temu. [...] Nie jest to drewno ani meblowe, ani tym bardziej okleinowe. Ale bardzo wytrzymałe [...]. Nadaje się na budowle wodne – tu wytrzymałość ma równą dębinie [...]. Liście olchy natomiast były i jeszcze do dzisiaj są niezawodnym „lekiem ludowym” na wrzody. Szybko wyciągają ropę i sprzyjają gojeniu się rany³⁹.

Ten genezyjski akt boskiego rzemieślnika, który „wybudował” najpierwsze drzewa, w tym olchę, uwiarygodniony jest w wierszu prawdą naukową i poetycko przedstawiony za pomocą złotej konwencji, motywów i symboli najstarszych pieśni słowiańskich, obecnych w grupie tak zwanych kolęd świeckich⁴⁰. To bardzo znamienne, że poeta nie zapominał włączyć liści olszyny do „listów niebieskich” z jesiennego zielnika z drzew w wierszu *Liście jak listy*⁴¹.

Lipa, drzewo cieszące się chyba największą sławą wśród ludzi, artystów i poetów, przemknęła zaledwie przez wiersze Ratajczaka. Poeta, o dziwo, nie poświęcił jej „portretowego” utworu. Zachował powściągliwość i dyskrecję wobec kulturowego, poetyckiego wzoru, jakby chciał, aby dzieci poznawały obraz lipy przede wszystkim z arcydzieła Jana Kochanowskiego, ot, chociażby z pięknego utworu, *Na lipę*, gdzie drzewo zaprasza: „Gościu, siądz pod mym liściem, a odpocznij sobie! // Nie dojdzie cię tu słońce, przyrzekam ja tobie”⁴². Ratajczak, który tak wiele przedstawiał gatunków drzew ku podziwowi, radości, fantazji, zabawie i wtajemniczeniu, zachował milczenie, niemal nabożne skupienie i pozwolił sobie tylko dwa razy na refleksywne, migawkowe zjawienie się lipy. Ale za to uobecnia się jej najgłębsze duchowe znaczenie antropologiczne. Czyni z niej ludzkie, dziecięce marzenie o cudownym dźwięku, głosie i muzyce świata, które wyraża „wszystkie wiatry, wszystkie szeleszczące listki”⁴³.

To marzenie, to pragnienie łączy poeta ze skrzypcami, instrumentem fascynującym w dziejach artystów i poetów, także i dzisiaj, póki są dzieci zdolne do zasluchania w ich grze, i ludzie skorzy do śpiewu i tańca, gdy one dźwięczą. Instrument ten, w jego magicznym i zaklętym kształcie, przybliżył poeta według *Janko Muzykanta* Henryka Sienkiewicza, który przedstawił obraz dziecka jako depozytariusza boskiego natchnienia. Nowela ta najtrafniej przekonuje dzieci do wartości talentu, twórczości, wyobraźni i marzenia o sztuce. To też Ratajczak uczynił ten wzór i ten instrument, i to utalentowane dziecko intertekstem

³⁸ Tamże, s. 16

³⁹ Por. M. Ziółkowska, *Gawędy o drzewach*, Warszawa 1988, s. 200.

⁴⁰ Por. S. Czernik, *Stare złoto. O polskiej pieśni ludowej*, Warszawa 1962; J. Krzyżanowski, *O kolędach noworocznych*, w: F. Kotuła, *Hej, leluja, czyli o wygasających starodawnych pieśniach kolędniczych w Rzeszowskim*, Warszawa 1970.

⁴¹ J. Ratajczak, *Liście jak listy*, w: tenże, *Pożegnanie baśni*, dz. cyt., s. 22.

⁴² J. Kochanowski, *Na lipę*, w: *Poezja polska. Antologia w układzie S. Grochowiaka i J. Maciejewskiego*, t. 1, Warszawa 1973, s. 40.

⁴³ Por. J. Ratajczak, *Skrzypki*, w: *Wierszyki dla Grzesia*, Poznań 1978, s. 11.

swej asocjacji z lipą, trwałą i ważną dla przestrzeni domu jak dąb, razem z którym się aluzyjnie pojawiła. W drugiej „migawkowej” odsłonie wierszowej *Zimowych drzew*⁴⁴ lipa Ratajczaka włączona została do ludzkiego wymiaru istnienia. Poeta uczynił ją bolesnym znakiem egzystencji, dotkniętą znakiem kresu. Widzimy ją nieoczekiwanie, wbrew kulturowej tradycji i mitom, kiedy na zimę „lipa zbrzydła naraz”. Bliska jest przez to doświadczenie cierpienia człowiekowi, i wcale nie ulega przez to degradacji i pomniejszeniu.

Piękna i smukła sosna w wierszach Ratajczaka staje się drzewem tak tajemniczym, że aż zmusza do stawiania pytań. „Sosna – pisała Macioti – to drzewo żałobne, ale jednocześnie jest symbolem nieśmiertelności, zapowiada i obiecuje życie wieczne”⁴⁵. W wierszu Józefa Ratajczaka *Prośba do wiosny* to właśnie sosny jako pierwsze drzewa witają wiosnę. Zwracają się do niej z prośbą o możliwość rozwoju i życia⁴⁶. Sosna także występuje w *Podróży we śnie*, którą mały chłopiec odbywa w wierszu „jak ptak”. Tutaj sosna kończy podróż dziecka nieoczekiwanym stwierdzeniem:

Lecę, lecę. Mija mnie zima, potem wiosna.
Nagle staje przede mną sosna.

– Co tutaj robisz?

– Latam.

– Jak to latasz?

Przecież ja jestem samym końcem świata.

Koniec, myślę, więc niech już będzie koniec.

Siadam cały zielony na zielonej koronie [...]”⁴⁷.

W wierszach *Prośba do wiosny* i *Podróż we śnie* sosny zaskakują, są nagłe i nieoczekiwane w swym pojawieniu się. Obydwa wierszowe konteksty sosny łączy stała cecha – rytualna i mityczna funkcja, nadzwyczajne jej położenie wobec wielkich cezur czasoprzestrzennych. Okazuje się, na przykład, że sosna była używana w skarnawalizowanych ceremoniach wiosennych obchodzonych przez lud wiejski:

Nawet przy witaniu Świeta Wiosny nigdy nie doznawała kultu podejrzanej jakości. Przy chodzeniu z gaikiem – u nas nazywało się to jeszcze „chodzenie z królewną”, u sąsiednich Ukraińców „haiwki”, u Białorusinów „zielone wino”, u Czechów „královna nedele” – spełniała sosna rolę przedmiotu liturgicznego. Zieloną gałąź sosnową lub małą sosenkę strojono w kwiatki, świecidełka, brząkała i obnoszono ze śpiewem po siołach, życząc bliźnim szczęśliwego „nowego latka”⁴⁸.

A zatem język i obraz poetycki Ratajczaka jest bardzo precyzyjny i wierny znaczeniom kodu kulturowego i tworzy łączność z tradycją. W wierszu *Podróż we śnie* jest podobnie, ale trudniej odkryć motywację dla symbolicznego pojawienia się sosny jako „końca świata”. A przecież uzasadnienie jest proste. Sosna, o czym trzeba powiedzieć małym odbiorcom, pozostawiła światu cenny dar zamierzchłych czasów – złocisty bursztyn. Sosna była więc swoiście „na końcu świata”, jeśli popatrzymy na to od terażniejszości ku przeszłości. Maria Ziółkowska w ten sposób opowiada:

⁴⁴ J. Ratajczak, *Zimowe drzewa*, w: tenże, *Zima w oknie*, dz. cyt.

⁴⁵ M. I. Macioti, *Mity i magie ziół*, dz. cyt., s. 140.

⁴⁶ J. Ratajczak, *Prośba do wiosny*, w: *W samo południe*, Warszawa 1973.

⁴⁷ Por. tegoż, *Podróż we śnie*, w: *Miasteczko z plasteliny*, dz. cyt., s. 21.

⁴⁸ M. Ziółkowska, *Gawędy o drzewach*, dz. cyt., s. 221.

Jest to na domiar drzewo prastare. Można śmiało powiedzieć, że istnieje od świata pamięci, gdyż niektóre jej gatunki wchodziły już w skład europejskiej flory okresu kredowego, zawartego w czasie od 135 do 70 milionów lat temu. A w kilkadziesiąt milionów lat później, w oligocenie, w tym miejscu, gdzie szumi nasz Bałtyk, rósł sławny „las bursztynowy”, złożony z czterech gatunków sosen i jednego gatunku świerka, drzew wydzielających tak obficie żywicę, że powstały z niej całe złoża bursztynu – polskiego złota⁴⁹.

To tłumaczy, dlaczego w wierszu sosna jest „samym końcem świata”, ale na tym nie wyczerpuje się w nim poetycka funkcja. Czas, który ona wskazuje, jest bowiem oniryczny, a cała podróż niejako lotem chłopca w głąb siebie. Trzeba byłoby jeszcze wskazać jedną ważną cechę i motywację sosny. Jest ona głównym wyznacznikiem, wręcz kwalifikatorem, pejzażu ojczystego, tak w Prośbie do wiosny, jak i w Podróży we śnie, najbardziej prywatnej, osobistej i własnej. Taka ranga sosny utrwalona została w poezji polskiej wieku XIX i malarstwie narodowym długiej doby niewoli i powstańczej martyrologii. Wskażmy choćby tylko wiersz Do sosny polskiej Stefana Witwickiego⁵⁰ z pulsującymi mocno treściami narodowymi i patriotycznymi.

O randze drzewa akacji świadczy utwór pod tytułem *Lato malowane*. Jest ona tutaj elementem kwiecistego malowania pejzażu przez dziecko, w czasie, gdy ono musi być w domu, gdy „zadymka w polu gna”. Współ z kwitnącymi drzewami i kwiatami akacje tworzą w wierszu fantastyczny, imaginatywny pejzaż wewnętrzny, który rozświetla nastrój i ociepla wrażenie chłodu, przenikające do źrenic patrzącego. „Biało kwitnące akacje” w wierszu dla dzieci Józefa Ratajczaka pozostają znakami radości i pełni życia, wyposażają estetycznie widzenie lata i zapowiadają jego wonie. W ogóle wywołują marzenia, a może nawet magicznie je przyciągają. W języku kwiatów – pisała Maria Immacolata Maciotti – akacja kojarzona jest z przyjaźnią⁵¹. W każdym razie mały rysownik z wiersza Ratajczaka rezerwuje dla akacji największą kartkę. W projektowanym wyobrażonym obrazie pięknie kwitnącej akacji mającej intensywny zapach i właściwości kojące ujawniła się głęboka tęsknota dziecka do przyjaźni z naturą.

Jako punkt, a raczej słup graniczny, wyodrębniający przestrzeń i nadający jej rodzime, swojskie i ojczyste znaczenie, w ogrodzie drzew Ratajczaka funkcjonuje świerk. W utworze *Malarz* jest cienistą sylwetką drzewa na wzgórzu, niczym pomnik i zadanie do wypełnienia⁵². „Malarz” widzi go „pod światło”, tak jakby otwierał granice nocy i niezgłębiany kosmos. Tym bardziej, że poza tym świerkowym cieniem żarzy się jeszcze słoneczny blask, ale nie można rozpoznać dokładnie: poranny czy wieczorny, jakby jeden i drugi. Nie jest to chyba ważne, bo świerk pozostaje w wierszu Ratajczaka granicą, znakiem wtajemniczenia i drzewem mitycznym. Jest więc ów „czarny świerk” tematem malarskim, niezbędnym obiektem malarskiego studium „świata”. Czy na to zasługuje? Czy pomysł poety, aby użyć go w takim znaczeniu nie jest chybiony, a może przypadkowy? Otóż nie! Uprzytomnić to może kilka różnych o nim informacji:

Świerk był zawsze drzewem wspaniałym, wyróżniający się spomiędzy innych wzrostem, urodą majestatycznej postaci, siłami żywotnymi. Nic przeto dziwnego, że nasi przodkowie, umiejący się już modlić i składać ofiary, czuli przed nim mores. Świerk stał się drzewem świętym, a nawet bóstwem...⁵³.

⁴⁹ Tamże, s. 219.

⁵⁰ S. Witwicki, *Do sosny polskiej*, w: *Poezja polska*, dz. cyt., s. 312.

⁵¹ M. I. Maciotti, *Mity i magie ziół*, dz. cyt., s. 312.

⁵² J. Ratajczak, *Malarz*, w: tenże, *Pokój z kukułką*, Warszawa 1967.

⁵³ M. Ziółkowska, *Gawędy o drzewach*, dz. cyt., s. 234.

Do dnia dzisiejszego przetrwały w górach pradawne o nim wierzenia i zabobony, traktujące nawet jego cień jak tabu⁵⁴. Już przed Światowidem, słowiańskim bogiem, noszono w korowodach „wieńce świerkowe”, a i dzisiaj w licznych obrzędach i ceremoniach gałęzie świerka są nieodzowne⁵⁵. Stąd niejako pewność, że to, co tworzy „malarz” w utworze dla dzieci, nie jest pejzażem realistycznym, lecz symbolistycznym i kulturowym zarazem. Ostro i ekspresjonistycznie zestawione kolory z czernią i wyraźne kontury z plamami barwnymi tworzą aurę zachwyty i tajemniczości, może nawet archetypową baśń, w której „czarny świerk” na wzgórzu, jawi się jako wielki czarny rycerz z innymi znakami nocy, koniem i sową. Jeśli pejzaż zamknie tęcza, icon zyska wymiar heroiczny i epicki, a nawet mistyczny.

Wszystkie te możliwości zapowiada świerk, drzewo tyleż ojczyście, co i kosmiczne. Tę jego sakralną rangę podkreśla w wierszu także położenie na wzgórzu. Jest w tym coś z klimatu średniowiecznej pieśni rycerskiej o Rolandzie, ale jakby chodziło nie o wniebowstąpienie, lecz wejście do krainy umarłych. Jeśli „temat” okaże się dla malarza za trudny, „gdy się zmęczy // skreśli wszystko tęczą”, to zorza może nie dopełnić obrazu, może go nie rozwinąć. Wtedy „zorza” rozbłyskiem wielobarwnym zamknie czerń i bramę do kosmicznego świata, do mitu zaświatów, do krainy zmarłych.

O rozłożystym i niezwykłym kasztanie czytamy w *Dendrologii* tak:

Bardzo swojskie drzewo o pierwszorzędnym walorach dekoracyjnych przez cały okres wegetacji. Gęste, kopulaste korony ze zwisającymi gałęziami, grube i lepkie pąki, kosmato owłosione młode, stulone liście i okazałe kwiatostany, w maju – podstawowe drzewo ozdobne z kwiatów. [...] Ze względu na atrakcyjne „kasztany”, wskazane sadzenie przy szkołach i przedszkolach⁵⁶.

Natomiast w liryce Ratajczaka drzewo to przemija iście zimowym echem w *Zimowych drzewach* i *Wielkim balu jesiennych liści*. Sytuuje się w szeregu drzew wraz z innymi. Nie jest przez to jednak w poezji Józefa Ratajczaka niedocenione, przeciwnie, tworzy wielki znak w planie przemian egzystencjalnych. Niczym dawne ludzkie pokolenia odchodzące wraz z całą swą formacją, owo drzewo śródziemnomorskie, kasztanowiec, jest uroczystym znakiem przymierza wszystkich czasów, poświadcza zgodę i harmonię bytu, podlegającego przemianom, odmianom, nawrotom, cykliczności i ewolucji. Jak pradziadowie zastyga w jesiennym i zimowym ramce wspomnienia.

Na uwagę zasługuje w poetyckiej dendrologii poznańskiego poety jesion, który występuje w wierszu *Wielki bal jesiennych liści*⁵⁷. W tańcu spadających liści biorą udział liście brzozy, klonu, kasztanów, buku, dębów, jedynie na uboczu pozostał liść jesionu. Jesionowi, niemal świętemu drzewu, przypadła smutna rola na balu jesiennych liści. Jemu nie wypada brać udziału w tańcu w świetle kulturowej praktyki i poetyckiej tradycji.

Wiecznie zielony jesion w mitologii skandynawskiej – pisał Władysław Kopaliński – legendarny Igdrasil, Oś Świata, „wielkie drzewo świata”, obejmujące konarami niebo a korzeniami ziemię i podziemny świat umarłych – symbol czasu, świadomości, wiedzy, życia, losu...⁵⁸.

Pozostał jesion w jesiennym motywie poznańskiego poety znakiem smutku i żałoby, znakiem przemijania. On jeden obwieszcza powagę przemiany wegetatywnej i tragizm

⁵⁴ Por. A. Brzozowska-Krajka, *Przyroda a człowiek*, w: tejże, *Stare i nowe nuty na góralskich gęślakach*, Warszawa 1989, s. 117-140.

⁵⁵ M. Ziółkowska, dz. cyt., s. 235.

⁵⁶ W. Seneta, *Dendrologia*, Warszawa 1973, s. 393.

⁵⁷ J. Ratajczak, *Wielki bal jesiennych liści*, w: tenże, *Wiersze dla dzieci*, dz. cyt., s. 82.

⁵⁸ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 129.

kresu. Ratajczak przypomniał również w wierszach dla dzieci drzewa owocowe: śliwę, wiśnię, gruszę, orzech i jabłko. Śliwa i grusza pojawiają się w utworze *Jesień*⁵⁹ i wiążą się z gospodarskim etosem i słonecznym zegarem natury. Drzewo wiśni odnalazła kropla wody wędrująca po liściach i drzewach w wierszu *Kropla*, łącząc ściśle sferę ludzkiego życia i uczuć, a jabłko, „złote jabłko” objawia się tylko jeden raz *W królestwie nocy*⁶⁰.

5. Redundancja symboli. Ideal

Drzewa poetyckie Józefa Ratajczaka stanowią główny budulec jego estetyki lirycznej. W sumie kluczową rolę pełni dla estetyki dziewiętnaście gatunków drzew, w tym kilka owocowych. Jeśli uważniej spojrzymy na ów indeks drzew, zauważymy, że ich obecność w tak licznej grupie wierszy i tomików nie jest przytłaczająca, jakoś specjalnie ciężąca materialnym wymiarem dla proporcji i pewnej równowagi elementów świata przedstawionego. W ogóle obecność drzew w wierszach Ratajczaka jest ważna, wręcz fundamentalna dla formy i idei utworów. Pozostaje przy tym swoiście dyskrejonalna, nie narzucająca się, ale i niezbędna w pejzażu lirycznym. Można nawet zauważyć, już w tym ogólnym zarysowanym planie, pewną prawidłowość. Otóż bliskie doświadczeniom codziennym i użytkowym drzewa owocowe, wypełniające obyczaje związane z pracą rolniczą i życiem wiejskim oraz towarzyszącą temu konwencję literacką, są nieliczne w wierszach Ratajczaka. Nie tworzą tych wszystkich rozległych sadów i bogatych, kolorowych jesiennych zbiorów owoców, wypełniających tradycyjnie wiersze dla dzieci, elementarze i czytanki szkolne. Szczególne więc właściwości epicko-przedstawiające i obrazowe ustępują wraz z tym naturze pojęciowej, znakowo-symbolicznej i filozoficznej drzew.

Cechą drzew Ratajczaka jest ich związek nie tyle z botaniką, ile raczej z semantyką poetycką, co w żadnym razie nie degraduje ani nie pomniejsza rangi kontekstu przyrodniczego. Można sądzić, że poeta przedstawiając świat flory nie koloryzował nadmiernie rzeczywistości przedstawionej, ani też jej dowolnie, umownie nie traktował. Józef Ratajczak tworzył w poezji dla dzieci swoistą wizję świata, opisującą rodzimy etos, wzory i idee bytu dziedziczone z tradycji i podzielane przez współczesnych, sytuujące ich w czasie i przestrzeni, i wobec świata aktualnego, a także jego historii naturalnej i źródeł duchowych.

Poświadczą tę prawdę poetyckie arboretum obecne w jego tomikach poetyckich. Rzec można, iż ten poetycki ogród w wierszach dla dzieci jest jakimś współczesnym odpowiednikiem idei ogrodów romantycznych, takich jak ten w Puławach. Stanowiły one historycznie uwarunkowane zbiory swoistych ideogramów, koniecznych do twórczego życia narodowego w warunkach porozbiorowych i zwróconych ku zadaniom skierowanym w przyszłość. W odróżnieniu od historycznego wzoru i jego politycznych determinizmów ideogramy Ratajczaka mają orientację ontologiczną i indywidualistyczną. Zmierzają do odnowienia świadomości i duchowości człowieka współczesnego poprzez włączenie go w głębokie związki z naturą i odnalezienie wspólnej z nią egzystencji. To może prowadzić tak wtajemniczone dziecko do kreatywnych mocy i ideału życia jako uczestnictwa w twórczych metamorfozach bytu, realizujących naturalny ład i harmonię teleologicznych cykli przyrody.

⁵⁹ J. Ratajczak, *Jesień*, w: tenże, *Wierszyki dla Grzesia*, Poznań 1978, s. 18.

⁶⁰ Por. tegoż, *W królestwie nocy*. Pisałam na temat tego utworu Ratajczaka w książce: *Nocne pejzaże w liryce dla dzieci*, Toruń 2002, s. 27-29.

Ideał piękna, dobra, pokoju, sprawiedliwości możliwy jest do przyjęcia od wolnej natury poprzez pamięć archetypową i prelogiczną, zdolną przygotować człowieka do metafizycznego przeżycia istnienia własnego i wszelkich bytów. Dlatego właśnie centralnym problemem motywującym znaki przyrodnicze, ich funkcje i odniesienia symboliczne jest osobowość twórcza, której podstawy dostrzega poeta w dziecku, w jego unikalnych zdolnościach i wartościach podmiotowych.

Najbardziej podczas lektury wierszy dla dzieci Józefa Ratajczaka zadziwia precyzja i wiedza poety nadająca drzewom znaczenia i funkcje. Pamiętamy „genezyjski” wiersz *Jak powstał las*, w którym budulec najpierwszy stanowiły dęby, olszyny i buki. Zachwycające pod względem estetycznym i mitograficznym jest także kreowanie topoli. A przecież każde jego drzewo ma swoją historię w odniesieniu do natury i człowieka. Każde więc drzewo jest w tej poezji indywidualnie zróżnicowane i komunikuje sobie tylko właściwą treść, czasem wspólną czy tożsamą z tymi, które w bliskim sąsiedztwie mają te same uwarunkowania, znaczenie, a nawet los. Rzecz w tym, że komunikują coś jeszcze ponad to. Rozumienie tej kwestii może przybliżyć teoria redundancji znaków symbolicznych⁶¹. Mamy przecież w tym gatunkowym szeregu dziewiętnaście drzew w poezji Ratajczaka, niejaki nagromadzenie i mimo nieuwzględnienia ich odmian, swoiste nadliczenie, wymienianie jakby ponad miarę potrzeb epickich i fabularnych. Za teorią językową możemy w tym miejscu powiedzieć:

Lecz to powtarzanie nie ma charakteru tautologicznego i jest ono doskonałe dzięki gromadzeniu przybliżeń. Można je w tym porównać do spirali, albo lepiej do solenoidu, w którym za każdym powtórzeniem, coraz bardziej zbliżamy się do celu, do jego środka. Nie tylko żeby jeden symbol nie był równie znaczący co wszystkie inne, ale zespół wszystkich symboli dotyczących jednego tematu, rozjaśnia jeden symbol przez drugi, przydając im dodatkowej „mocy” symbolicznej⁶².

Redundancja relacji językowych, czytamy w tej teorii „jest znacząca dla mitu i jego pochodnych, jak wykazał etnolog Claude Lévi-Strauss”. To właśnie tłumaczy ów nadmiar na płaszczyźnie kształtowania się mitu, w którym składniki i ich relacje uzyskują swoistą autonomię i tworzą kod w strukturze głębokiej tekstów, dodatkowo ów tekst motywujący i rozszerzający ontologicznie:

W ten sposób „Królestwo Boże” jest oznaczone w Ewangeliach przez zbiór przypowieści tworzących, zwłaszcza u świętego Mateusza, prawdziwy mit symboliczny, w którym stosunki semantyczne między kąkołem i pszenicą, małym ziarnkiem gorczycy a wielkim drzewem z niego wyrosłym, siecią a rybami etc. liczą się bardziej niż dosłowne znaczenie każdej przypowieści⁶³.

Dzięki temu owa „nadproduktywność” redundancji, umożliwia powstanie jakiegoś imaginatywnego wzorca, nośnika „jakiejś transcendencji”, którą komunikuje symbol. Szeregi drzew Józefa Ratajczaka komunikują swoisty porządek fizyczno-moralny w bycie. Wciągają one człowieka-dziecko do swej kolebki kosmicznej natury, określonej ziemią i niebem, słońcem i księżycem, jawą i snem, tym wszystkim, co materialne i duchowe zarazem, tym, co daje się poznać racjonalistycznie, a także przeczuć w prelogicznym intuicjonizmie. Dlatego nawet, a może właśnie przede wszystkim dlatego, „chore”, „umierające”,

⁶¹ Redundancja, od łac. *redundantia* ‘nadmiar’ – w teorii informacji oznacza nadmiar informacji selektywnej symboli, nie wykorzystanej bezpośrednio do przekazywania wiadomości – por. *Słownik terminologii językoznawczej*, red. A. Heinz, T. Milewski, Warszawa 1970, s. 479.

⁶² Por. G. Durand, *Wyobrażenia symboliczne*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986, s. 26.

⁶³ Według C. Lévi-Straussa, dz. cyt.

ogolone drzewo zawsze komunikuje tę „całość” i pełnię bytu, i dlatego drzewo włączone zostało przez poetę w porządek aksjologiczny jako nośnik wartości, znaczący moralnie dla człowieka. Wszystkie zatem biotopy – z drzewami przydomowymi, przydrożnymi, leśnymi i wolno stojącymi, owocowymi i nadrzecznymi – tworzą w poezji Ratajczaka nie tylko faktyczny i biologiczny obraz ziemi, nie tylko „kraj dzieciństwa” i marzeń, ale także przestrzeń duchową, która włącza je do dziejów kultury człowieka. Na gruncie metodologii badań literackich Anna Martuszevska zwięźle i trafnie definiowała ten aspekt zagadnienia następująco:

Ujęta całościowo symbolika roślin, mówi o przemianach wszystkiego, co żyje, odnosząc się zaś do konkretnych gatunków czy odmian flory, należy również do kategorii porządkujących wytworzony przez kulturę model świata, pozwalających na wartościowanie poszczególnych elementów tego modelu⁶⁴.

Wykształcenie zmysłu obecności drzewa w kulturze, w najbliższym środowisku człowieka – poprzez lekcję w dzieciństwie – wydaje się zasadniczym zadaniem wierszy dla dzieci z motywem dendrologicznym w twórczości Józefa Ratajczaka. Wzorem kulturowym tej poetyckiej kreacji z drzewem jest niewątpliwie biblijny obraz raju z *Księgi Rodzaju*. Sytuuje to poezję dla dzieci Ratajczaka w centrum aksjologicznym kultury śródziemnomorskiej.

⁶⁴ Por. *Literacka symbolika roślin*, red. A. Martuszevska, Gdańsk 1997, s. 7 i n.

Jolanta Krzysztoforska-Doschek
(Wiedeń)

PRASŁOWIAŃSKI MIT URODZAJU.
UWAGI DOTYCZĄCE REKONSTRUKCJI FRAGMENTÓW
PRASŁOWIAŃSKICH TEKSTÓW

Przedstawione poniżej rozważania dotyczące rekonstrukcji fragmentów prasłowiańskiego mitu urodzaju stały się podstawą badań dotyczących istnienia prasłowiańskich elementów w liryce polskiej oraz studiów nad pytaniem, w jakim stopniu te najstarsze motywy i zwroty przeniknęły do nowoczesnej liryki polskiej i jakie tam znajdują dalsze rozwinięcie. Warunkiem wykonania tego programu badawczego jest przede wszystkim to, żeby w folklorze polskim, który przecież po części może być wprost nowożytnego pochodzenia, owe najstarsze elementy – prasłowiańskie, a wśród nich również bałtyjskie, a niekiedy nawet praindoeuropejskie – jako takie rozpoznać i wyodrębnić¹.

Możliwość nowego spojrzenia na problem docierania do niezapisanych tekstów pierwotnej kultury Słowian otworzyła przed nauką przeprowadzona w niedalekiej przeszłości przez dwóch rosyjskich filologów, W. W. Ivanova und W. N. Toporova, rekonstrukcja fragmentów pogańskich tekstów sakralnych. Przedmiotem zainteresowania stał się tutaj: mit o bogu Gromu (Perunie) i mit o bogu Wężu, a rekonstrukcji fragmentów tych tekstów badacze postanowili dokonać za pomocą oryginalnej metody, opierającej się na założeniach językoznawstwa porównawczego. Istotą tej rekonstrukcji tekstów jest ekwiwalencja między wyrażeniami w tekstach różnych przekazów folklorystycznych, ale nie tylko między poszczególnymi słowami, lecz przede wszystkim między zwrotami, zdaniami albo związkami wyrazowymi w rozmaitych językach.

Formy prajęzyka – na podstawie porównania ich refleksów w poszczególnych językach – ujawniają się nie tylko w etymologii słów, lecz także w rekonstrukcji tekstów; różnica polega tutaj jedynie na wielkości porównywanych i rekonstruowanych jedno-

¹ Więcej na temat tych zagadnień: J. Krzysztoforska-Doschek, *Prasłowiańskie źródła nowszej poezji polskiej*, Kraków 2000.

stek². *Issledovania v oblasti slavjanskix drevnostej. Lieksiczeskije i frazeologiczeskije voprosy rekonstrukcii tekstov* (Moskwa 1956) i *Slavianskie jazykovyje modelirujuszie semioticzeskie sistemy* (Moskwa 1965) to najważniejsze rozprawy Wiaczesława W. Iwanowa oraz Władimira N. Toporowa, podejmujące wyżej nakreślone zagadnienia.

Idąc śladami rosyjskich uczonych, Radoslav Katičić stwierdził w słowiańskich tekstach folklorystycznych ślady innego mitu prasłowiańskiego, czyli prasłowiańskiego mitu urodzaju, a następnie także zrekonstruował jego fragmenty: prezentację swoich prac nad rekonstrukcją fragmentów prasłowiańskich, pogańskich tekstów rozpoczął Katičić w roku 1987 artykułem *Hoditi – roditi*³. I chociaż rekonstrukcja fragmentów tekstów prasłowiańskich ma jeszcze bardzo krótką historię, to stała się ona punktem wyjścia dla prowadzenia badań naukowych z zakresu folklorystyki, literatury polskiej i teorii rekonstrukcji prasłowiańskich tekstów. Zawarta w monografii *A Theory of Textual Reconstruction in Indo-European Linguistics* teoria rekonstrukcji autorstwa Ranko Matasovicia, będąca teoretycznym fundamentem tej w dużej części opierającej się na językoznawstwie metody rekonstrukcji, pomoże z pewnością w zrozumieniu całej problematyki przeprowadzania tego typu prac badawczych.

Ponieważ metoda porównywania tekstów wywodzi się z różnych – ustnych, ewentualnie w międzyczasie zapisanych – literatur, dlatego Matasović w pierwszej kolejności wyodrębnia różne typy porównywalności tekstów. Rozróżnia on typologiczne, uzależnione od kontaktów i genetyczne odpowiedniości pomiędzy tekstami, szukając metody, która w konkretnym przypadku odpowiedniości pozwoliłaby zidentyfikować owej odpowiedzialności typ, kategorię. Dzieje się tak, bowiem tylko w przypadku zaistnienia owej genetycznej ekwiwalencji pomiędzy tekstami może zostać zrekonstruowany ich wspólny prasłowiański pratekst (*common prototext*)⁴, porównywane zaś teksty przedstawiają jego późniejsze, różnego rodzaju transformacje.

Zgodnie z definicją Matasovicia teksty wówczas są tożsame genetycznie, gdy ujawniają transformację jakiegoś tekstu oryginalnego, przy czym tekst oryginalny powinien być stworzony w prajęzyku, z którego pochodzą języki, zawierające genetycznie tożsame teksty. Genetyczna tożsamość tekstów odpowiada etymologicznej tożsamości wyrazów⁵.

W dwóch genetycznie w stosunku do siebie odpowiednich tekstach odpowiada sobie genetycznie co najmniej kilka nośników znaczeń względnie fragmentów, przy czym pokrewieństwo etymologiczne tekstów może być przyjęte za uzasadnione tylko wtedy, gdy fragmenty w nich zawarte wzajemnie sobie etymologicznie odpowiadają.

Pokrewieństwo genetyczne odpowiednich elementów tekstów może być postulowane jedynie wtedy, gdy znajdują się one we wzajemnie sobie odpowiadających kontekstach; odpowiadające sobie wzajemnie nośniki znaczeń użyte w odpowiadających sobie kontekstach sformułowanych w genetycznie spokrewnionych językach tworzą systemy odpowiedników, które pozwalają przyjąć jako zasadne genetyczne pokrewieństwo obydwu tekstów. Konteksty odpowiadają sobie wtedy, gdy elementy formalne da-

² Por. R. Matsović, *A Theory of Textual Reconstruction in Indo-European Linguistics*, w: *Schriften über Sprachen und Texte 2*, red. Georg Holzer, Frankfurt am Main 1996.

³ Zob. R. Katičić, *Hoditi – roditi. Spuren der Texte eines urslawischen Fruchtbarkeitsritus*, „Wiener Slavistisches Jahrbuch 33”, s. 23-43.

⁴ R. Matasović, *A Theory of Textual Reconstruction...*, dz. cyt., s. 60.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże, s. 62.

nych tekstów wzajemnie sobie odpowiadają⁶. Elementy formalne jakiegoś tekstu to te elementy, które tworzą jego strukturę: łączniki kataforyczne i anaforyczne, powiązania, gwarantujące spójność tekstu, ogniwa wewnętrzne tekstu (w tym rozdzielenie tematów na motywy), jego struktura rytmiczna albo metryczna oraz figury stylistyczne, które elementom materialnym (nośnikom znaczeń) w danym tekście nadają swoisty, im właściwy charakter⁷. Najmniejsze etymologicznie odpowiadające sobie elementy tekstu we wzajemnie odpowiadających sobie kontekstach to słowa-klucze⁸.

Pokrewieństwo genetyczne dwóch nośników znaczeń, które funkcjonują jako elementy tekstów zapisanych w dwóch pokrewnych genetycznie językach, można objaśnić jedynie dzięki przyjęciu istnienia w prajęzyku *reguły*, z której się takie nośniki znaczeń wywodzą. Rekonstrukcja reguły prajęzykowej następuje przy pomocy zwykłej metody rekonstrukcji lingwistycznej na podstawie porównania odpowiadających sobie reguł. Do porównania pozostają jednak tylko słowa-klucze, co pozwala zrekonstruować jedynie niepełne reguły. Odpowiednik znaczeniowy i właściwe odpowiedniki dźwiękowe stanowią niezbędny warunek rekonstrukcji prajęzykowego nośnika znaczenia. Aby go zrekonstruować, potrzebna jest, jako czynnik dodatkowy, odpowiedniość kontekstów⁹. To, co rekonstruujemy, to elementy, o których wiemy, że występują w co najmniej jednym konkretnym tekście prajęzykowym¹⁰.

Jakie treści zawierał tekst mitu płodności, dokładnie nie wiemy; jednak z tego, co daje się ustalić, wynika, że nie chodziło w nim o klasyczno-antyczną sage, lecz raczej o prezentację prawd kosmicznych, podobnie jak w indyjskich *Wedach*. Treść tego mitu, w takiej mierze, w jakiej daje się ona zrekonstruować, nie polega więc w dużej mierze na następstwie zdarzeń, które można by w sposób spójny opowiedzieć. Na pierwszy plan wysuwają się nade wszystko związki i struktury, systemy powiązań. Można się dowiedzieć, jaka postać, jaki rekwizyt (żeby użyć wyrażenia Ranko Katičića) pozostaje w związku z innymi postaciami i rekwizytami. Dotychczas opublikowane przez Katičića artykuły związane z tym tematem nie powstawały (według samego autora) zgodnie z logiką dającą się wytłumaczyć wewnętrzną strukturą danego zagadnienia, lecz kolejność ich ukazywania się odpowiada chronologii odkryć dokonanych przez badacza. Często w swoich rozważaniach wraca on do jakiegoś wcześniej omawianego elementu, jeżeli najnowsze wyniki badań są związane z owym elementem. Spróbujmy w skrócie prześledzić prace Katičića:

Zacznijmy od układu rymów **hoditi – roditi*, od którego Katičić rozpoczął swoje rekonstrukcje (patrz: Katičić 1987, 1989: 57 i nast.). Podczas tradycyjnych pochodów związanych ze świętem Zielonego Jerzego śpiewa się w Chorwacji *Kuda Jura hodi, tuda polje rodi*. W przykładach Katičića młody bohater, idąc (najczęściej) przez pola, przynosi ze sobą urodzaj (patrz: Katičić 1987, 1989: 57 i nast.). W polskich przykładach może to być również księżniczka: *Gdzie królowna chodzi / Tam pszeniczka rodzi / Gdzie królowna nie chodzi / Tam pszeniczka nie rodzi*; są to słowa piosenki ludowej śpiewanej w miejscowościach okręgu białostockiego¹¹. W okresie Zielonych Świątek dziewczęta z

⁷ Tamże, s. 64 i 88.

⁸ Tamże, s. 61 i 91.

⁹ Tamże, s. 71 i 84.

¹⁰ Tamże, s. 88.

¹¹ Tamże, s. 91.

¹¹ Zob. Z. Gloger, *Rok polski w życiu, tradycji i pieśni*, Warszawa 1900, s. 229.

królowną obchodzą granice pól wiejskich (o obchodzeniu miedz, pól patrz: Katičić 1989: 57)¹².

Zgodnie z tradycją chorwacką „Zielony Jerzy” ma rumaka [*Jedzie z swoją drużyną panicz urodziwy / Panicz z dalekiej strony; pod nim koń chodziwy* (Pruski 185 i nast.)] i sam jest poniekąd rumakiem (patrz: Katičić 1987: 39 i nast. i 1990: 64). Ten rumak jest zazwyczaj siwkim, którego biały kolor może być w języku Słowian wyrażany przez **zelenъ*, zwykle ‘zielony’, czyli przez *słowo-klucz* w naszym tekście sakralnym (zob. Katičić 1987: 27 ff.), i jest wyposażony w szczególnie piękne, ozdobne siodło (patrz: Katičić 1990: 64 i nast.; 1989: 62, 64-65). Jerzy przybywa z daleka, ma długą drogę za sobą (*dalekъ potъ*), a jego przybycie w dzień Jerzego zapewnia chłopom urodzajny rok. Droga, przez którą idzie, jest uciążliwa, dąży on przez góry i doliny (**gora – dolъ*), przez lasy (**lěsъ*), pola (**pol’e*) i grzędzawiska (**voda*), grzędząc przy tym (**toptati – teptati*) w błocie (*bolto*) (patrz: Katičić 1987: 27). Celem, do którego dąży, jest jego narzeczona, nosząca w tradycji chorwackiej imię *Mara*, w polskiej zaś *Marysia*, *Marzanna* lub podobnie. Droga do niej prowadzi przez most (*mostъ*) (o *mosti – mostiti* patrz: Katičić 1989: 73-77); przechodząc przez most, Jerzy wpada do wody (patrz: Katičić 1987: 38 i 1989: 76, 77). Wymazany błotem, ale w futrzanej czapie i przy szabli (*mъb*) staje na koniec przed bramą dworu swojego teścia (patrz: Katičić 1987: 26 i nast. i 1989: 70-73).

Narzeczony idzie na polowanie, w którym towarzyszą mu pies i sokół (**hъrtъ* i **sokolъ*); chce polować na kuny (**kuna*), których futra podaruje narzeczonej (patrz: Katičić 1990: 79, 80, 82-83).

Narzeczona ma dziewięciu braci, wszyscy zaś owi bracia są złotnikami (patrz: Katičić 1989: 84 i nast., 1993: 39-45) i kują złoty klucz (**zolto*, **kl’uъb*) do bramy, za którą znajduje się narzeczona. Kluczy może być też i więcej, dlatego te klucze wtedy dzwonią: **zvъnĕti* (zobacz: Katičić 1990: 86 i nast.).

Narzeczony nie był wszakże wierny narzeczonej. Bracia w konsekwencji mszczą się na nim. Gonią go zrazu, a w końcu zabijają: *gъnati/goniti*; *ubiti* (patrz: Katičić 1987: 41).

Rajski ptak (często również orzeł) strząsa z drzewa światła złote frędzle: *trĕsti zolty-ję rĕsy* (patrz: Katičić 1989: 77 i nast.), zaś narzeczona je zbiera. Na drzewie światła siedzi ptak i patrzy: **sĕditъ – glĕditъ* (patrz: Katičić 1990: 67 i nast.). Drzewo światła bywa czasami również podwójne, przy czym między oboma drzewami odbywa się dialog (patrz: Katičić 1989: 95).

Narzeczona spaceruje po ogrodzie: po **gordu hoditъ* (patrz: Katičić 1987: 33, 35, 60) lub boso po rosie na łące: **rosa–bosa* (patrz: Katičić 1990: 77-79).

Bracia narzeczonej są równocześnie jej szwagrami, ponieważ Jerzy i jego narzeczona okazują się rodzeństwem. Boskie małżeństwo ma zatem charakter kazirodczy. Ujawnia się to, gdy Jerzy zadaje Marze pytanie: **kakajego jesi roda? Z jakiego jesteś rodu?* (patrz: Katičić 1987: 35, 1989: 58 i nast.).

Siedząca na wysuszonym złociście konarze kukułka obwieszcza swym kukaniem wesele: chor. *kukuvačica zakukuvala v zelenom lugu na suhom drugu* (patrz: Katičić 1987: 30, 35, 60; 1989: 84). Spotkanie zakochanej pary, święty obrzęd weselny ma miejsce na zielonej trawie nad wodą i równocześnie pod Drzewem Świata, które często z tej okazji bywa krzewem kaliny (*kalina*).

¹² Związane z rekonstrukcją przykłady z polskiego folkloru patrz: J. Krzysztoforska-Doschek, dz. cyt., s. 17 i nast.

Narzęcona wybiera oblubienca spośród wszystkich swoich konkurentów w ten sposób, że toczy w jego kierunku jabłko (złote): **točitъ zoltoje jablŭko* (patrz: Katičić 1989: 77 i nast.); ten, kto dostanie jabłko, otrzymuje dziewczynę: **komu jablŭko, tomu dĕv-ojŭka* (zobacz: Katičić 1987: 31; polskie: *Jabka mam, kruszki mam, Kogo Kocham, to mu dam*, patrz: Krzysztorska-Doschek 2000: 51).

Znaczącą jest scena, w której bohater w rozerwanych butach (patrz: Katičić 1987: 27, 29) wykonuje z narzęconą ekstatyczny taniec (patrz: Katičić 1987: 29 i 1993: 48-52). Równie ważnym elementem mitu są tutaj także pszczoły **bъčely* (patrz: Katičić 1989: 89 i 1990: 81).

Jeszcze raz należy w tym miejscu podkreślić, iż wątki fabularne mitu nie stanowią bezpośredniego rezultatu rekonstrukcji. Przekątniczką jest tutaj etymologia. Idzie tu jednak o równoważność dowodów etymologicznych, a nie o ich „głębszy”, „symboliczny sens”. Etymologiczny odpowiednik charakterystycznych zwrotów w różnych słowiańskich tekstach poetyckich wskazuje, że wywodzą się one od wspólnego, zapisanego w prajęzyku tekstu. W tak zrekonstruowanych fragmentach tekstów ujawniają się teraz mitologiczne związki i motywy, o których dowiadujemy się więc czegoś pośrednio, dopiero w wyniku rekonstrukcji. Jej bezpośrednim przedmiotem jest wszakże samo dosłowne brzmienie wyrazów. W tym punkcie spotykają się historia literatury i językoznawstwo. Albowiem fragmenty tekstu literackiego rekonstruuje się przy pomocy metod językoznawczych. Rekonstruowane zdania, związki wyrazowe i rymy można by przyrównać do części wielkiej literackiej mozaiki, a badacze odsłaniających tę mozaikę do archeologów, którzy mozolnie szukają najdrobniejszych śladów kultury słowiańskiej. Rozpoznają oni obraz, który wprawdzie nie stanowi całości, jednakże można dostrzec liczne związki pomiędzy poszczególnymi częściami owej wielkiej mozaiki.

Obraz, który powstaje, ma, co już zostało tutaj powiedziane, jeszcze wiele niewypełnionych miejsc, ale już to, co do tej pory zostało zrekonstruowane, pozwala nam sięgnąć w jakże jeszcze niezbadaną przeszłość prasłowiańskich tekstów. Prace Katičića trwają nadal, w konsekwencji dzięki jego mozolnej pracy mozaika prasłowiańskiego mitu urodzaju jest stale uzupełniana przez nowe elementy.

BIBLIOGRAFIA

- Gloger Zygmunt, *Obchody weselne*, cz. I przez Pruskiego, Kraków 1869.
- Gloger Zygmunt, *Rok polski w życiu, tradycyi i pieśni*, Warszawa 1900.
- Katičić Radoslav, *Hoditi – roditi. Spuren der Texte eines urslawischen Fruchtbarkeitsritus*, „Wiener Slavistisches Jahrbuch 33”, 1987, s. 23-43.
- Katičić Radoslav, *Nachlese zum urslawischen Mythos vom Zweikampf des Donnergottes mit dem Drachen*, „Wiener Slavistisches Jahrbuch 34”, 1988, s. 57-75.
- Katičić Radoslav, *Weiteres zur Rekonstruktion der Texte eines urslawischen Fruchtbarkeitsritus*, „Wiener Slavistisches Jahrbuch 35”, 1989, s. 57-98.
- Katičić Radoslav, *Weiteres zur Rekonstruktion der Texte eines urslawischen Fruchtbarkeitsritus* (2), „Wiener Slavistisches Jahrbuch 36”, 1990, s. 61-93.
- Katičić Radoslav, *Baltische Ausblicke zur Rekonstruktion der Texte eines urslawischen Fruchtbarkeitsritus*, „Wiener Slavistisches Jahrbuch 38”, 1992, s. 53-73.
- Katičić Radoslav, *Weitere baltische Ausblicke zur Rekonstruktion der Texte eines urslawischen Fruchtbarkeitsritus*, „Wiener Slavistisches Jahrbuch 39”, 1993, s. 35-56.
- Katičić Radoslav, *Weitere baltische Ausblicke zur Rekonstruktion der Texte eines urslawischen Fruchtbarkeitsritus* (2), „Wiener Slavistisches Jahrbuch 40”, 1994, s. 7-35.
- Krzysztoforska-Doschek Jolanta, *Prasłowiańskie źródła nowszej poezji polskiej*, Kraków 2000.
- Иванов В. В. – Топоров В. Н., *Исследования славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов*, Москва 1974.
- Иванов В. В. – Топоров В. Н., *Славянские языковые моделирующие семантические системы*, Москва 1965.
- Matasović Ranko, *A Theory of Textual Reconstruction in Indo-European Linguistics*, Frankfurt am Main u. a. 1996 (*Schriften über Sprachen und Texte* 2, hrsg. von Georg Holzer).

Grzegorz Nowakowski
(Kraków)

JAK PATRZĄ IKONY? KILKA SŁÓW O TRZECIM OKU

Drągo Jančar rozpoczyna swoje opowiadanie *Śmierć koło Matki Boskiej Śnieżnej* od wspomnienia *Białej gwardii* Bułhakowa:

Turbin kona. I po raz trzeci los, kierując się niezrozumiałą logiką, stawia go na krawędzi życia i śmierci, a potem wybawia. Siostra Turbina, Helena, zapala lampkę oliwną przed ikoną Matki Boskiej i klęka przed obrazem: „Płomyk zaczął pełgać, jeden łańcuszkowaty płomień pobiegł daleko, daleko, aż do samych źrenic Heleny. I szalone jej oczy zobaczyły, że usta na okolonej złotą chustą twarzy rozchylają się, a oczy stają się tak niesłychane, że strach i pijana radość rozdarły Helenie serce, przypadła do podłogi i już się więcej nie podniosła”.

W ciągu następnych dni Turbin przezwycięża kryzys. Do życia powraca z woskową twarzą, głębokimi bruzdami w kącikach ust i poważnym spojrzeniem¹.

Ten krótki fragment pozwala dostrzec wagę spojrzenia. Ikona ukazuje błysk Boskości wychodzący z oczu. Ikona po grecku znaczy „przedstawienie”. Nie jest ona zwykłym przedstawieniem wizerunku świętej osoby, lecz próbą pokazania prawdziwego oblicza Boga. Oczy w ikonie stanowią reprezentację Boskości, a w kontakcie z ikoną początkowe doświadczenie estetyczne winno nas prowadzić w stronę przeżycia religijnego. Poznawanie ikony powinno być modlitwą, adoracją tajemnicy wcielenia. Wówczas zachowana zostaje postawa kontemplacji, która okazuje się zawsze aktem indywidualnym, aktywnym i subiektywnym odbiorem. Jest przy tym owa postawa autorefleksyjna, bo kontemplacja ikony musi być równocześnie *k o n t e m p l a c j ą c z ł o w i e k a*. Wiąże się ona z mentalnością Wschodu, który akcentuje rangę wewnętrznego wyciszenia. Ikona jest medium pomiędzy człowiekiem a Stwórcą, do którego docieramy za pośrednictwem Syna, Matki Bożej lub świętych. Jest miejscem, w którym mieszka Bóg. Ikona staje się epifanią, lecz również zwierciadłem, w którym przegląda się Bóg, przypominając człowiekowi, że i on jest Jego ikoną, został bowiem stworzony „na obraz i podobieństwo Boże”. Ta swoista geografia spojrzeń ma olbrzymie znaczenie. Oko patrzącego spogląda na oko namalowane, z którego emanuje światło. Oko namalowane ma się stać czystym odbiciem oka Boskiego.

¹ D. Jančar, *Śmierć koło Matki Boskiej Śnieżnej*, w: *Spojrzenie anioła*, Sejny 2002, s. 70.

Tradycja duchowa wywodzi powstanie ikon od podania mówiącego o królu Abgarze². W monasterze św. Katarzyny na Synaju znajduje się czterodzielna ikona przedstawiająca w prawym górnym prostokącie cudowne uzdrowienie króla Abgara. Oglądający widzi siedzącego władcę, któremu służący podaje płótno z wizerunkiem Chrystusa. Owo odbicie, nie namalowane ludzką ręką, tradycja uważa za najstarszy i najwierniejszy portret Zbawiciela. Twarz Jezusa została – według tradycji – odbita przez niego samego na kawałku czystego płótna, które następnie przesłano do śmiertelnie chorego monarchy. Centralnym elementem kompozycji jest Boskie oblicze, wyrażające miłość Chrystusa do człowieka, którego postać przybrał, ażeby poprzez śmierć i zmartwychwstanie odkupić jego winy i zapewnić mu udział w wiecznym życiu. Zatem ikona prezentuje i tutaj ludzkie oblicze Boga. Jest portretem, który odtwarza pierwotny wizerunek.

Paweł Florenski, wybitny badacz malarstwa ikonowego, zauważył:

Sztuka, wywodząc się z zamkniętego podmiotu, burzy podziały świata warunkowego i zaczyna od obrazów i za pośrednictwem obrazów wznosić się do praobrazów. (...) Sztuka w istocie rzeczy stanowi objawienie – nie w sensie psychologicznym, lecz ontologicznym – praobrazu (...). Artysta nie tworzy obrazu sam z siebie, lecz zdejmuje tylko zasłony z istniejącego już, z istniejącego odwiecznie obrazu. Nie nakłada farby na płótno, lecz jakby oczyszcza je z obcych naleciałości, wyjawia «zapis rzeczywistości duchowej»³.

Teologiczne rozumienie ikony miało wpływ na sposób jej tworzenia. Kilkanaście wieków tradycji wykształciło cały kodeks nakazów, składających się na proces powstawania ikony. Ikony się nie maluje, lecz ją „pisze”. Możemy więc powiedzieć, że ikonę należy raczej „czytać”, niż oglądać. Jednak, by ją czytać właściwie, należy poznać jej język, którym rządzi symbol. Każdy szczegół zawarty w ikonie ma swoją symboliczną wymowę i sens ikony ukryty jest w symbolach. Piszący ikony mają za zadanie odzwierciedlić Boski praobraz. Według tradycji, pierwszym ikonografem był święty Łukasz, który na desce stołu, przy którym jadała Święta Rodzina, namalował portret Marii z dzieckiem. Współcześni pisarze ikon podkreślają, że oczy, ich spojrzenie są jednym z najtrudniejszych elementów w ikonie. Artysta oddaje podczas tego procesu „pisania” swoje zdolności Bogu, pozwala się prowadzić Duchowi Świętemu, o czym dobitnie pisze Evdokimov:

„To, co słowo mówi, ukazuje nam milcząco obraz”, „zobaczyliśmy to, o czym słyszeliśmy”, stwierdzają Ojcowie Siódmego Soboru w odniesieniu do ikony. Otóż, skoro „nikt też nie może powiedzieć bez pomocy Ducha Świętego: «Panem jest Jezus»”, to tak samo nikt nie może przedstawić obrazu Pana Jezusa inaczej, jak poprzez Ducha Świętego. Duch Święty jest Bożym Ikonografem. (...) Istnieją „punkty widzenia”, zawsze w pewnym sensie jednostronne, a więc zniekształcające, oraz istnieje spojrzenie całościowe, które, według określenia świętego Makarego, czynią z człowieka „jedyne, olbrzymie oko”, przeniknięte Boską światłością. Święty Grzegorz z Nyssy zachęca, by „patrzeć okiem gołębiczy”, a święty Maksym Wyznawca – „okiem Boga”: „Tak jak w środku koła znajduje się ów punkt jedyny, w którym wychodzące zeń proste są jeszcze nie podzieloną całością, tak samo w Bogu ten, kto został uznany godnym, by go dostąpić, nauką prostą i bez pojęć poznaje wszystkie idee rzeczy stworzonych”. „Bez pojęć” oznacza pojmowanie intuicyjne i kontemplacyjne, dlatego więc ikonografowie zalecają „post oczu”, który ponownie uczy kontemplacji⁴.

² O. Popova, E. Smirnova, P. Cortesi, *Ikony. Ikony różnych kręgów kulturowych od VI w. po czasy współczesne*, tłum. T. Łozińska, Warszawa 2002, s. 13-14, 19, 40.

³ P. Florenski, *Ikonoostas i inne szkice*, Warszawa 1981, s. 30.

⁴ P. Evdokimov, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 1999, s.11-12.

„Post oczu” połączony z medytacją odnosi się do twórców ikon, którzy zarówno w czasie poprzedzającym pisanie ikony, jak i podczas procesu tworzenia izolowali się od świata zewnętrznego. „Post oczu” stosuje się jednak również do odbiorców. To czas pokuty oraz przygotowania do wielkiego święta, jakim jest spotkanie z ikoną, która ma pomóc w zdobyciu prawdy. Siódmy Sobór Powszechny potwierdził ostatecznie zwycięstwo zwolenników ikony nad ikonoklastami, którzy odrzucali symboliczny charakter ikony. Sobór nie ustalił jednak technik jej tworzenia i z tego powodu to, co dziś określa się kanonem, powstawało przez wieki. Istnieją ikony kanoniczne, ale w ikonografii nie ma ściśle ustalonego kanonu i jest on otwartym pojęciem. Mimo dłuższej niż tysiącletnia tradycji i obfitości szkół, z których każda wykształciła własne, rozpoznawalne cechy, ikony przesycone są ascetycznym, dostojnym spokojem i, w przeciwieństwie do zachodniego malarstwa religijnego, nie chcą pokazywać zła. Twórcy obrazów pokazują zwycięstwo dobra i prawdy.

Nakazy dotyczyły nie tylko samej techniki malarskiej, ale również wyboru deski, wykonania gruntu, sposobu mieszania farb i kolejności malowania. Dobrze wyschniętą deskę pociągano klejem, następnie naklejano płótno, które gruntowano. Na tak przygotowanym podłożu najpierw wykonywano rysunek. Malowanie właściwe rozpoczynano od wypełnienia tła. Dopiero potem twórcy przechodzili do szat i na końcu do twarzy. Każda z użytych barw miała swoje znaczenie. Często stosowano złoto, ponieważ symbolizowało ono Bożą obecność. Złotem pokrywano tła, także nimby, które miały emanować Boskim, oślepiającym blaskiem. Czerwień to symbol Zmartwychwstania, triumfu życia wiecznego, biel zaś symbolizuje Boże światło. Szarości nie stosowano nigdy, była bowiem mieszaniną bieli i czerni, dobra i zła. Kolor, jak każdy element ikony, pełni rolę języka pełnego symboli, które ukazują inną rzeczywistość. Pociemniałe twarze świętych spoglądają na wiernych, uczestnicząc w trwającym akcie kontemplacji.

Kluczem do zrozumienia ikony, do jej otwarcia, jest „perspektywa odwrócona”. Jeśli popatrzymy na ikonę z zewnątrz, lecz nie oczyma prawosławnego wychowanego w jej kulcie i nie jako znawca tego rodzaju malarstwa, pierwszą rzeczą, która wzbudzi nasze zastanowienie, będzie perspektywa, sposób organizacji przestrzeni i znajdujących się w niej elementów. Od czasów Giotta malarstwo europejskie przyzwyczało oko patrzącego do przedstawiania na płaszczyźnie obrazu trójwymiarowej przestrzeni w sposób, który imituje obraz tejże przestrzeni tworzony przez ludzkie oko. Malarstwo ikonowe stosuje technikę inną, znaną pod nazwą „perspektywy odwróconej”. Sprawia ona, że linie zbiegają się nie na obrazie, ale w oku patrzącego⁵. Punkt zbiegu linii znajduje się po stronie człowieka. Przestrzeń ulega rozszerzeniu, a wraz z nią rozszerzają się również wszystkie elementy, proporcjonalnie w stosunku oddalenia od patrzącego. Przestrzeń ikony nie jest ograniczona znaną nam perspektywą optyczną, nie jest określona jednym, konkretnym punktem widzenia. Dzięki temu cała kompozycja otwiera się przed oczami oglądającego. Oczywiście taka organizacja obrazu wymusza sposób patrzenia – to, co na obrazie największe, jest zarazem najważniejsze.

Florenski tak opisał ikonę przedstawiającą Mikołaja Cudotwórcę:

W Mikołaju Cudotwórcy zwraca uwagę coś innego, by nie powiedzieć, zupełnie odwrotnego, a mianowicie skoncentrowanie, skupienie wszystkich zmarszczek, całego napięcia mięśni twarzy w

⁵ Zob. na ten temat esej Wł. Szturca: *Oko ikony*, w: *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, pod red. J. Ławskiego i K. Korotkicha, Białystok 2004, s. 229-234.

jednym ośrodku. Ów ośrodek znajduje się między oczami, u nasady nosa, to znaczy w miejscu, gdzie wedle mądrości indyjskiej znajdowało się trzecie, mistyczne oko – organ wzroku duchowego. Rzeczywiście, Mikołaj Cudotwórca patrzący przenikliwie, jakby przenikając przestrzeń swymi dwoma oczami, spogląda również środkiem czoła, jakby owym trzecim okiem, pragnąc wszystko, na co spojrzy, przeszyć wzrokiem. (...) Oczy Arcypasterza zwrócone są w prawo: jednakże wzroku nie kieruje na widza, nawet nie ponad niego, lecz gdzieś w bok. A przy pobieżnej obserwacji dostrzega się jak gdyby zeza, ale wpatrzywszy się uważniej zauważamy, że mamy do czynienia z «ruchomym spojrzeniem». Odnosi się wrażenie, że gdy prawe oko się od nas odwraca, to lewe jak gdyby je goniło. Przesuwającym się spojrzeniem Biskup obejmuje świat cały i nic nie ujdzie jego wzrokowi, wszystko dostrzeże, choć może nie od razu, lecz w swoim czasie, gdy wpatrzy się i przeszyje swym spojrzeniem widza. (...) Oczy ma szeroko otwarte, a nie przymrużone: Biskup nie wpatruje się w jakiś określony przedmiot, lecz niejako sprawuje dozór ogólny⁶.

Tak patrzą ikony: otwierają trzecie oko, które kontempluje patrzącego. Spójrzmy na przedstawienia Chrystusa Pantokratora: twarz jest głównym, od razu przykuwającym wzrok elementem kompozycji. Oblicze jest pełne surowej powagi, wyraziste oczy patrzą z zadumą oraz niewzruszoną pewnością. Od całej postaci bije blask, głowę Jezusa otacza nimb. Pantokrator trzyma wzniesioną do góry prawą dłoń, którą wykonuje gest napomnienia. Lewa ręka obejmuje zamkniętą księgę symbolizującą jedyne, żywe Prawo. Postać jest epifanią Boga, który zstąpił na ziemię pod postacią człowieka.

Inaczej przedstawia się ikona bizantyjska, inaczej bułgarska bądź ruska. Odmienne motywy podejmowano w wieku XIII, inaczej malowano w czasach Andrieja Rublowa, inaczej prowadzi swój dialog z tradycją Jerzy Nowosielski. Jedno jest niezmiennie; ikona zawsze i wszędzie jest pokazaniem takiej rzeczywistości, jaka istnieje w Boskich oczach. Ikona nie jest zwykłym obrazem o tematyce religijnej, lecz obrazem, który stanowi wyobrażenie Tajemnicy. Zaczyna żyć w momencie, kiedy zostanie pobłogosławiona; wówczas może stać się obiektem kultu, a nie czysto estetycznej kontemplacji. Kult ofiarowany ikonie jest istotnym elementem percepcji, włącza ją w przestrzeń świątynną i sprawowaną w niej liturgię, w której ikona tworzy wraz z resztą świątyni jedną całość. W tym otoczeniu żyje najpełniej, chociaż można ją spotkać także w każdym prawosławnym domu. Powinna być tam umieszczona możliwie jak najwyżej, aby kierować spojrzenia domowników w stronę Boga.

W opowiadaniu zatytułowanym *Miejsce*⁷ Andrzej Stasiuk opisuje rozbieranie chylącej się ku ziemi cerkwi, która ma zostać przeniesiona do muzeum. Powraca do momentu budowy świątyni: „Jesienią pewnie było już po wszystkim. Przybijano ostatnie gonty. Forma się zamknęła. Wewnątrz układano podłogę. Fragment świata został ze świata wyjęty, uniesiony w inną dziedzinę. Jak prorok Elias z lewej strony ikonostasu”. I dalej: „W świątyniach najmniej fascynujące są obrazy i przedmioty. Zanadto przypominają resztę rzeczywistości. Próbują się z niej wyrwać i na powrót w nią zapadają, dowodzą daremności wszystkich wysiłków”. To „zapadanie” jest czymś celowym. Ikona nie próbuje odzwierciedlać rzeczywistości ani emocji malarza; ukazuje ona inny świat, odbija rzeczywistość w sposób symboliczny, stanowi wyobrażenie makrokosmosu, w którym panuje ład. Wszystkie elementy świata ikony przesycone są duchowym pierwiastkiem, który przedstawia to, co niewyrażalne: Bożą Tajemnicę.

⁶ P. Florenski, dz. cyt., s. 48-49.

⁷ A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, Czarne 1998, s. 29-35.

Patrząc na ikonostas, który oddziela miejsce, gdzie modlą się wierni od tego, do którego wstęp mają jedynie kapłani, musimy stwierdzić, że jest on nie tylko przegrodą, ale i ekranem. Ta ściana, w której znajduje się troje drzwi, jest równocześnie zestawem, kompozycją ikon. Klasyczny ikonostas posiada pięć rzędów, w których rozmieszczono w ustalonych układach ikony. Możemy spoglądać na poszczególne ikony, studiować układy postaci w scenach grupowych, podpatrywać gesty i spojrzenia, badać wzajemne relacje pomiędzy zespołami ikon. Patrzenie na ikonę jest adoracją tajemnicy, której nie potrafimy przeniknąć. Można więc stwierdzić, że jedyne, co możemy zrobić w zetknięciu z ikoną, to patrzeć na nią. Każdy, kto był w cerkwi, wie, że owo patrzenie wymaga pewnego wysiłku. Najczęściej trzeba wysoko unosić wzrok, bowiem ikony znajdują się powyżej patrzącego.

W zbiorach Galerii Trietiakowskiej w Moskwie znajduje się słynna *Trójca Święta*. Jest to ikona będąca najprawdopodobniej dziełem Andrieja Rublowa. Ten artysta żyjący na przełomie XIV i XV wieku uznawany jest w Rosji za jednego z największych twórców ikon. *Trójca Święta*, arcydzieło malarstwa ikonowego, odwołuje się do starotestamentowej opowieści o wizycie Boga u Abrahama: „Pan ukazał się Abrahamowi pod dębami w Mamre, gdy ten siedział u wejścia do namiotu w najgorętszej porze dnia. Abraham spojrzawszy dostrzegł trzech ludzi naprzeciw siebie. Ujrawszy ich podążył od wejścia do namiotu na ich spotkanie”⁸. Rublow nie umieścił na obrazie Abrahama ani jego żony Sary. Widzimy postaci trzech aniołów. Przybysze siedzą wokół stołu, na którym stoi kielich. Aniołowie mają pochylone głowy, ich sylwetki wpisane są w koło. Każdy z nich trzyma w dłoni długą, cienką laskę, wyciągają prawe dłonie w stronę kielicha. Anioł siedzący w środku, przodem do oglądającego ikonę, ma rękę najbliższą naczynia, trzyma ją wyciągniętą tuż przy czarze. Czy jest to Chrystus? Być może informuje o tym wstęga na prawym ramieniu. Taka sama pojawia się na ikonach przedstawiających wizerunek Pantokratora. Jednak Evdokimov w swojej interpretacji pisze:

Ważnego świadectwa w tej sprawie dostarcza święty Stefan z Permu, żyjący współcześnie z Rublowem, starszy od niego i przyjaciel świętego Sergiusza. Na swoją misję pośród Zyrian – olbrzymi rejon ciągnący się aż po Ural, zwany „Obwodem permskim” – Stefan przywozi ikonę Trójcy Świętej o takiej samej kompozycji jak ikona Rublowa. Wokół każdego anioła widnieje napis w języku zyriańskim: „anioł z lewej strony nosi imię *Py*, co znaczy Syn, anioł z prawej strony: *Puiltos* – Duch Święty, zaś anioł środkowy: *Ai* – Ojciec”⁹.

Trzej aniołowie reprezentują Współistotną Trójcę, jedność trynitarnego Boga¹⁰. Za ich plecami widnieje drzewo, jest to ów „dąb w Mamre”, budowla oraz góra. Aniołowie mają skrzydła, ich ciała są spowite szatami. Pochylone, otoczone nimbami głowy są jakby punktami podparcia, filarami sklepienia. Spojrzenia aniołów skierowane są gdzieś w bok. Jeśli uda nam się zobaczyć spojrzenie postaci, skupić na sobie jej wzrok, czujemy wtedy, że oko zatrzymało się na nas tylko na chwilę, przesuając się zaraz gdzieś w dal. Oczy aniołów biorą udział w milczącej rozmowie, która łączy w całość ich spojrzenie. Tworzą hermetyczną kompozycję, którą możemy zobaczyć jedynie poprzez kontemplację. Kielich ofiarny umieszczony w centrum wskazuje na bezmiar ofiarnej miłości, która

⁸ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Ks. Rodz., 18, 1-2, Poznań 1996.

⁹ P. Evdokimov, dz. cyt., s. 207-208.

¹⁰ Por. A. Czyż, *Mówienie o Rublowie. „Trójca Święta” i sztuka Zachodu*, w: tegoż, *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*, Warszawa 1995, s. 61: „Czym jest więc dzieło Rublowa? Przywołaniem. Obecnością. »Ikona ta – mówi Krijger – jest dla mnie oknem, przez które widać Boga«. Nie tylko znakiem, symbolem. Też rzeczywistością. Jak tylko może realny być Bóg. Ten, który jest.”

sprawiła, że Ojciec posłał swojego Syna, który dobrowolnie umarł za wszystkich ludzi. Majestatyczna boskość aniołów, ich zaduma, która dotyczy losów ludzi, każe nam stać na progu Tajemnicy.

Władimir Siemionow, bohater opowiadania Drego Jančara, również stoi w milczeniu przed ikoną. „Stoi przed miłosiernym obliczem Matki Boskiej Śnieżnej, po którym przeemykają migoczące cienie zapalonej lampki. W chłodnym kościele, przed łagodną postacią trzymającą w ramionach małego Jezusa. Na dobrotliwej, opromienionej bladuróżowym blaskiem twarzy trzepoczą cienie”¹¹. Ikona, o której mówi słoweński pisarz, to zapewne Eleusa, jeden z typów kanonicznych Matki Boskiej¹². Maria trzyma w ramionach małego Jezusa, który często ma twarz dorosłego. Maria prawą ręką podtrzymuje dziecko, lewą trzyma na swoim sercu. Jezus obejmuje Matkę za szyję swoją lewą ręką, prawą trzyma poniżej jej ramienia. Są przytuleni do siebie policzkami, spojrzenie Jezusa jest skierowane w stronę Marii, która spogląda zamyślonym wzrokiem.

Tradycja przekazuje, że jest to moment, w którym Jezus mówi Matce o swojej śmierci i zmartwychwstaniu. Jej twarz jest pełna bólu, ale i pokory oznaczającej poddanie się woli Boga. Ich wzrok zawieszony jest na szczególe, zarazem jednak obejmuje całość. To spojrzenie jest unieruchomione w Boskim czasie. Jest to spojrzenie Boga, który widzi wszystko w tym samym momencie. Widzi okiem, do którego docieramy dzięki kontemplacji. Tak właśnie patrzą ikony. Trzecim, Boskim okiem.

¹¹ D. Jančar, dz. cyt., s. 77.

¹² Zob. P. Chomik, *Typologia ikon Matki Bożej oraz cechy charakterystyczne kultu ikon Matki Bożej w Wielkim Księstwie Litewskim w XVI-XVIII wieku*, w: *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm...*, dz. cyt., s. 239: „Cechą charakterystyczną tego typu ikonograficznego jest liryczne traktowanie póż wyobrażanych postaci: Bogurodzica przytula dzieciątko do swej twarzy”. Por. J. Tromalska, *Ikony*, konsultacja merytoryczna M. Janocha, Białystok 2005.

Jakub Momro
(Kraków)

OD TWARZY DO IKONY. RÓŻEWICZ, LÉVINAS, EVDOKIMOV WOBEC PROBLEMÓW ŚMIERCI I NIEWYRAŻALNEGO

1.

Zarówno dla Emmanuela Lévinasa, jak i dla Tadeusza Różewicza kwestia twarzy sytuuje się w centrum ich – odpowiednio – filozoficznego i poetyckiego namysłu. Dla obydwu twarz nie daje się ująć w formie klasycznie traktowanego problemu filozoficznego, czy też jasno pojmowanej poznawczej przeszkody, dla obu bowiem autorów pozostaje ona znamieniem tajemnicy. Dodać wszakże należy, że twarz tak pojmowana bliska jest do pewnego stopnia regułom i strukturze ikony. Ale tutaj znów kolejne zastrzeżenie. Nie sposób prostodusznie pojmować jej w kategoriach klasycznie rozumianego obrazu ikonicznego, bowiem u Lévinasa staje się ona wyznacznikiem myślenia skierowanego przeciwko (refleksji podejmowanej niejako na wskroś) tradycji metafizycznej. Twarz jest w tej filozofii synonimem wieloznacznej i niewysławialnej epifanii (ujawnienia się absolutnie Innego wobec podmiotu, objawienia doskonałej miłości, lęku itd.). Pomimo niepodatności na definicje – na potrzeby niniejszego studium – chciałbym ją ująć jako miejsce epifanicznego nieokreślenia, które weryfikuje egzystencjalne nastawienie człowieka, aktualizuje jego ontologiczną sytuację. Równocześnie otwiera na przestrzeń – jak to określa sam filozof – „relacji bez relacji” – wrywa z natłoku codzienności oraz oczyszcza jego istotę.

Dla Różewicza sfera twarzy, podobnie jak gramatyka poetyckiego języka, zakreśla przestrzeń egzystencji, w której pieczęć doświadczenia wyciska ledwie zauważalny ślad, który nieustannie potwierdza przygodność jednostkowego istnienia. Ale, z drugiej strony, zapisywanie takiego przeżycia umożliwia – niemal intuicyjne – poszukiwanie tego, co obce, nieujawnione, zamknięte w niezrozumiałym języku innej rzeczywistości. Doświadczenie tego typu w dziele autora *Poematu autystycznego* wyjawia z bezwzględną ostrością bezradność bycia, kruchość ciała i przypadkowość ludzkich zawierzeń. Dlatego też – po wielokroć przeprowadzana przez poetę – liryczna fenomenologia twarzy przedstawia jeszcze jedną możliwość lektury. Topografia twarzy jest bowiem w moim odczuciu paralełą dramatycznej teologii apofatycznej, bez której niepodobna zrozumieć dzieła Różewicza.

Twarz zatem u obydwu autorów funkcjonuje jako niepełna metafora, to znaczy taka, której jedynym znakiem pozostać może literacki ślad przekroczenia, opuszczenia ciała, rezultat nieustannie podejmowanych prób transcendowania tego, co swoje, w to, co całkowicie inne.

Jako *iunctim* między odczytaniem poezji Różewicza i interpretacją myśli Lévinasa pojawi się w niektórych miejscach refleksja Paula Evdokimova, który skupia się na tradycyjnym odczytaniu znaczenia ikony w teologii, kulturze i filozofii. Ten filiacyjny (oświetlenie problemu ikony z różnych stanowisk) charakter jego refleksji najbardziej będzie mnie interesował. Wynika z tego zestawu nazwisk, że prezentowana tutaj lektura i refleksja z miejsca ujawnia własną nieciągłość. Pamiętać przecież należy, że porównuję elementy dwóch obie- gów kulturowych zachodniej tradycji metafizycznej (co prawda w wersji krytycznej, niemniej jednak zawsze) i wschodniej duchowości. Wykazanie bezpośrednich zbieżności (na poziomie wykładni filozoficznej i doktrynalnej) ikony z twarzą nie stanowi mojego celu. Jest nim raczej pokazanie niektórych związków na poziomie konstruowania zasad odnowionej duchowości, a także na poziomie zależności wschodniej tradycji przedstawiania i zachodniej budowania językowego obrazu myśli i wyrażania poetyckiego.

2.

Poeta ostentacyjnie zatytułował swój utwór *Bez tytułu*. Z miejsca pojawiają się pytania: z jakiego powodu ten brak nazwy? Dla jakiego przedmiotu nie wystarcza języka? Skąd słowa tytułowe, skoro nie widać potrzeby określenia? Wreszcie: jak pogodzić tę pozorną nonszalancję z dużo poważniejszą, ponieważ nierozwiązywalną antynomią tego, co zapisane, i tego, co znajduje się poza nazwą, jak rozwiązać splot bezużyteczności tytułu i jego niepodważalnej obecności? Jak wywikłać się ze zdeponowanej w tekście, wibrującej i prowokującej, performatywnej sprzeczności?

A przecież bez wątpienia w zasadniczej partii tego tekstu sytuuje się twarz i bezpośrednio (symulująca bardziej związek naturalny niżli konwencjonalny) powiązana z nią śmierć. „Bez tytułu” oznaczać może całkowitą – w sensie metafizycznej utraty mowy – bezsilność wobec bezwzględności doświadczenia. Ale również: sygnalizuje przymus nazywania, którego nie można odwołać. Enigmatyczność opisywanych przez autora doznań i zagadkowość wiersza okazują się w efekcie tajemnicą paradoksalności twarzy; jej równoczesnych: przejrzystości i cielesności, otwarcia i zamglenia, zagęszczenia znaczeń, stygmatu bólu. Tę podstawową antynomię silnie zaznacza już otwarcie utworu:

Noc
W ogromnej czerni
w nicości
zmarszczka
ust
wypluwa pestkę
przeżutych
strawionych słów

Sytuacja przedstawiana przez Różewicza wywołuje efekt nieokreśloności na zasadzie kontrastu obrazów oraz kontaminacji sensów. Plan przedstawienia rysuje się dosyć klarownie. Niezmiennym tłem jest monochromatyczna czerń. Jej metonimią pozostaje nicość. Zresztą trudno orzec precyzyjnie, która z nich znajduje się jako pierwsza w prezentowanym przez poetę porządku. Z całkowitej ciemności, z którą kontrastuje pusta przestrzeń, wywołana typograficznym efektem zwielokrotnionej interlinii, wydobywa się mgnienie jasności. Po inicjalnym słowie, podkreślającym „ciemność” jako zasadę powstającego świata, wyłania się materialny konkret obecności: zmarszczka. Wypunktowana w izolowanym wersie staje się minimalnym zawiązkiem energii bycia, ledwie

zauważalnym znamieniem, które przełamuje tonację zakrywającej każdy element rzeczywistości płaszczyzny „ogromnej czerni”.

Usta pojawiają się tutaj jako określenie zmarszczki, sugerującej komplikację, starość, ale także brak jednoznaczności. Co więcej, ich obraz pojawia się niemal momentalnie: wyrzucają z siebie materię słowa, jego nienaruszalną część. Ale przecież owa „pestka” stanowi nie tylko oznakę trwałości, lecz również kieruje uwagę na strukturę słów, ich resztkowy charakter. Podkreślając ich zbędność, uzmysławia równocześnie konieczność wypowiedziania o nieokreślonym źródle. Gest wyrzucenia słowa jest bowiem podwójny: zarazem uwalnia podmiot od nawisu ociążałości języka, ale także poprzez ten akt sytuuje go w świecie zewnętrznym, zaznacza jego istnienie. Zanim pojawi się twarz jako taka, istnienie ujawnia się poprzez ruch ust i brzmienie uwolnionego głosu, pojedynczy dźwięk cierpiącego ciała. Twarz, o którą tutaj chodzi, w dostrzegalnej całości, pojawia się później:

cały świat
zbieganie się
w twarz
wyrówna wygładzi
góry wejdą w doliny
przeklęte problemy
rozwiążą się
lekko
jak wstążka błękitna
we włosach Maryli

Enigmatyczność twarzy zostaje w tym miejscu spotęgowana. Jej wyraz, dodajmy od razu: wyraz zupełnej gładkości, powierzchniowości, „lekkości” właśnie, daje się jedynie ująć w kategoriach paradoksalności: jako płaszczyzna, która jest równocześnie wyrazem i miejscem nieskończonego skupienia materii świata. Taka twarz nie symbolizuje już niczego, nie stanowi również żadnej metafory, która przekładałaby rzeczywistość na język inny poza językiem doczesności. Jej płaszczyzna jest raczej ontologicznym projektem, wyraźnie ironiczną przecież hipostazą bytu, który równoważyłby dwa kierunki ludzkiego działania (do wewnątrz i na zewnątrz podmiotu) i który utrzymywałby istnienie w niemożliwej równowadze pomiędzy wnętrzem i zewnętrżnością. Twarz, w którą „zbiega się cały świat” jest więc w zasadzie niemożliwa do pomyślenia, przynajmniej w ramach zamkniętego, refleksyjnego podmiotu. Dopiero otwarcie, siła „lekkości” oraz reguła „rozwiązywania” problemów zostają sprzęgnięte z nieznośną pośledniością istnienia. Ewokuje na intuicyjnej zasadzie powagę twarzy, która w efekcie jest wzniosłością istnienia.

W wersji mniej zdystansowanej, mniej ironicznej niż zaproponowana w wierszu Różewicza, taki projekt staje się w etymologicznym znaczeniu – zamierzeniem patetycznym, próbą nadania sensu światu, usiłowaniem potwierdzenia wyjątkowości pojedynczego istnienia w konfrontacji z absolutnie innym, a więc tym, który nadaje sens istnieniu. Ikoniczność twarzy zostaje jednak zakłócona przez element trzeci, czyli przez język/mowę. O związkach pomiędzy tymi trzema elementami pisze Lévinas:

Mowa jako obecność twarzy nie zaprasza do cichego porozumienia z wybranym bytem, do relacji „ja – ty”, która sobie wystarcza i zapomina o całym świecie; jej szczerość wzdraga się przed potajemną miłością, w której szczerość ginie wraz z sensem języka, przekształcając się w śmiech albo w zakochane gruchanie. W oczach drugiego człowieka patrzy na mnie trzeci – język jest sprawiedli-

wością. Nie w tym sensie, że najpierw pojawia się twarz, a potem ukazywany lub wyrażany przez nią byt troszczy się o sprawiedliwość. Epifania twarzy jako twarzy otwiera się na człowieczeństwo¹.

Najistotniejsza w przytoczonym fragmencie rozważań wydaje się niezależność doświadczenia twarzy od jakichkolwiek dostępnych praktyk dyskursywnych. Żaden bowiem język (ani miłosny, ani filozofii, ani teologii) nie umożliwi opisanie epifanii. Z zasady jest ona niewczesna, niesymetryczna wobec historyczności ludzkiego trwania. Wymyka się także językom esencjalnym, metafizycznym, które próbują uściślić przeżycie twarzy, zamknąć je w stałym, nienaruszalnym pojęciu. Lévinas powiada jednak, że twarz jest z gruntu paradoksalna i niemożliwa do rozdzielenia (w sensie ontologicznym). Z jednej strony pozostaje autoteliczna (tutaj epifania jest rozumiana jako akt nadający absolutną przyległość rzeczy i określeniu), z drugiej całkowicie heteronomiczna (epifanię twarzy należy wówczas traktować jako otwarcie nie poddające się tematyzacji). Władze języka czy mowy nie stanowią jakiegoś zewnętrznego, arbitralnego systemu porządkującego rzeczywistość, której istnienie twarz zakreśla. Język nie pełni tutaj roli praktycznego nośnika, dzięki któremu można ująć fragment świata, lecz raczej funkcję swoistego, ponieważ sensotwórczego punktu orientacyjnego. Wedle słów Lévinasa – sytuuje się w miejscu „niemego świadka”, który przeobraża się w ekran doświadczenia podwójnej natury twarzy (jak dzieje się w wierszu Różewicza), bądź też radykalnej odmienności Innego. Do pewnego stopnia jednak obydwa te doświadczenia okazują się modalnościami tych samych zjawisk epifanii oraz ekspresji:

Twarz w swym ogołoceniu – powiada dalej Lévinas – ukazuje mi nagość biedaka i obcego, ale to ubóstwo i to wygnanie, choć odwołują się do mojej władzy, choć zwracają się do mnie, nie oddają mi się jak dane przedmioty, pozostają ekspresją twarzy. Biedak, obcy, ukazuje się jako równy. Jego równość w tym istotowym ubóstwie polega na odnoszeniu się do *trzeciego*, który w ten sposób obecny jest na spotkaniu i któremu mimo całej swej nędzy drugi człowiek już służy. *Przylączy się do mnie. Ale sprawia, że to ja przyłączam się do niego, by mu służyć, i rozkazuje mi jako Mistrz i Pan. (...) Każda relacja społeczna jest pochodną obecności Innego przed Toż – Samym, która nie wymaga żadnego pośrednictwa obrazu czy znaku, która jest samą ekspresją twarzy*².

Twarz – wedle takiej wykładni – jest spoiwem kontaktu z innym człowiekiem. Nadto jawi się jako punkt krytyczny każdej relacji ze światem, w którym to uwidacznia się wzajemna zależność pomiędzy tym, którego epifania dotyka (bezpośrednio), i tym, którego ona jedynie dotyczy (pośrednio). Objawienie twarzy jest przeżyciem czystym także i w tym sensie zatem, że przestrzeni twarzy nie tylko nie sposób zwizualizować czy też zwerbalizować, ale również niepodobna pomyśleć w kategoriach pozytywności. Skoro bowiem inny jest absolutnie inny oraz – co może istotniejsze – na zawsze nieobecny, to wówczas twarz przekształca się z cielesnego terytorium obecności w negatywną, gdyż niewyobrażalną hipostazę tego, co nieobecne. Przy czym, dodać wypada od razu, że negatywności nie należy utożsamiać z którąś z form nicości czy też nieistnienia. Jest ona sposobem oddania relacji utopijnej, pożądanej obecności, obecności totalnej, a zatem

¹ E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. M. Kowalska, wstępem opatrzyła B. Skarga, przekład przejrzał J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 252. Zob. także: J. Gutorow, *Na kresach człowieka. Sześć esejów o dekonstrukcji*, Opole 2001 oraz J. Migasiński, *W stronę metafizyki. Nowe tendencje metafizyczne w filozofii francuskiej połowy XX wieku*, Wrocław 1997 (tam szczególnie rozdz. II: *Metafizyka niewysławialna* oraz rozdz. V: *Metafizyka poza ontologią*).

² Tamże, s. 252-253.

ikonicznej. W języku filozofii Lévinasa (która wszak stara się zniwelować usankcjonowaną tradycję teleologiczną) nie można jednak wypowiedzieć, czy też nawet pomyśleć takiej sytuacji, w której byt jako taki prezentowałby się w pełni. Ograniczeniem jest już niesprowadzalność Innego do tego, co tożsame. Owa radykalna inność objawia się jedynie momentalnie, w chwilowym akcie ekspresji. Od tego momentu można mówić z pozycji, które określa poetyka negatywna. Relacja z Innym jest niewyobrażalna, ale – co więcej – nie zakłada jakichkolwiek zapośredniczeń, mediacji, które zezwoliłyby na skonstruowanie znaczenia (czyli właśnie ustanowienia relacji: znak – desygnat).

U Różewicza świat zakrywa noc, z której wyłaniają się ludzkie usta, a następnie dają się słyszeć wyrzucane z nich słowa. Twarz niweluje realność istnienia rzeczywistości, unieważnia egzystencjalną wagę losu. Jednocześnie wraz z jej ascetycznym charakterem pojawiają się w *Bez tytułu* stygmaty śmierci, które można odczytywać równie wiarygodnie zarówno jako sarkastyczne, jak i tragiczne. Podobieństwo z filozofią twarzy Lévinasa w jednym punkcie jest zdumiewające. Obydwaj autorzy usiłują opisać sytuację nieoswojonego braku przedustawnego sensu, świat, w którym spotkanie jest bezustannie odraczane, wreszcie: czas śmierci, który unieważnia dojmującą pustkę twarzy, bądź też mniej drastyczną restytucję ledwie widocznych i enigmatycznych śladów tego, co niegdys było naprawdę obecne.

Owe zasadnicze przeciwieństwo widać wyraźnie w zestawieniu z dogmatyczną wykładnią ikony. Wyraźne są zarówno podobieństwa i nieusuwalne różnice pomiędzy klasycznym rozumieniem ikony i nowoczesnym ujęciem twarzy jako – nazwijmy prowizorycznie i bez pretendowania do ścisłości – „ikony negatywnej”. Powiada Paul Evdokimov:

Ikona „nosi imię pierwowzoru, lecz nie nosi (nie zawiera) jego natury”, uściśla VII sobór, co znaczy, że treść religijna, mistyczna istota ikony nie odnosi się do obecności hipostatycznej. Nie istnieje więc żadna ontologia „wpisana” w materię ikony, ikona nie zawiera żadnej natury, niczego w sobie nie skupia, lecz Imię-Hipostaza promieniuje z niej niezależnie od tego, co zawiera w sobie drewno obrazu. Ikona nie ma więc własnego istnienia: jako uczestnictwo i „obraz wiodący”, prowadzi do Pierwowzoru i głosi Jego obecność, świadczy o Jego paruzji. (...) *Obecność ikoniczna jest kołem, którego centrum znajduje się, a właściwie odbija się w każdej ikonie, lecz którego okrąg nigdzie nie istnieje.* Ikona, materialny punkt tego świata, otwiera przejście³...

Przy oczywistych różnicach (teologiczne ugruntowanie, transcendencja jako zasada ikonicznej emanacji, metafizyczna zasada strukturyzacji obrazu) widoczne jest jednak uderzające i znaczące podobieństwo z poetyckim obrazem twarzy w twórczości Różewicza oraz w filozofii Lévinasa. Oto w każdym z tych przypadków płaszczyzna ikony/twarzy traktowana jest jedynie jako pewna forma częściowej obecności, nie stanowi ani pełni bytu (zaprzecza tym samym opisowi ontologicznemu), ani nie potwierdza własnej tożsamości. Istnieje o tyle, o ile pojawia się element całkowicie zewnętrzny (u Lévinasa będzie to trzeci, Inny, obcy, u Różewicza sobowótrowe odbicie i śmierć, w wykładni ikonicznej Bóg), który ustanawia w całości spektrum doznawania świata. Najbardziej zdumiewające pozostaje rozważanie ikony jako hipostazy, która dotyczy podobieństwa, a nie substancji. Stąd nieistotny staje się materialny wymiar przedstawienia, lecz jego wartość zasadzająca się na analogii. W tym punkcie twarz według Różewicza i Lévinasa zbliża się do tradycyjnego rozumienia ikony. Jest ona bowiem traktowana jako przestrzeń (lecz co ważne: nie jako źródło) sensu, który nie poddaje się jednoznacznym

³ P. Evdokimov, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, przeł. M. Żurowska, Warszawa 1999, s. 169.

określeniom. Sens ów daje się opisać w kategoriach oksymoronicznych: jako równocześnie rozpleniony i skupiony, taki w każdym razie, który nie pozwala na skonstruowanie znaczenia, zbudowanie klarownej struktury doświadczenia świata.

Na płaszczyźnie ikony ludzki sens (sens historyczny) bez końca umyka, natomiast rzeczywistość zyskuje sankcję istotności dopiero poprzez ruch hipostazy, która nakazuje niejako patrzącemu zapomnieć o materialnym charakterze przedstawienia. Wedle Evdokimova – ikona jest najdoskonalszym (zespalałym teologię i estetykę) otwarciem na działanie osobowego Boga. W myśli Lévinasa twarz zostaje nierozzerwalnie związana z Innym na równie na przewrotnej zasadzie „obecności nieobecnego”. Ekspresja twarzy rozrywa spójność refleksyjnego podmiotu, załamuje jego nastawienie do świata. Wszelako, jeśli pozostaje ona ekranem doświadczenia jako takiego, staje się w istocie niewyobrażalna i degraduje również sam język metafizyki. Chodzi tu o język, który nie próbuje już nazywać i określać rzeczywistości, ale jedynie oddać nierozwiązywalny splot obecności oraz tego, co nigdy nie będzie obecne, co nigdy nie nadejdzie, splot, który zostaje zapisany w piśmie twarzy.

Dla Różewicza twarz funkcjonuje jako synonim nieprzeniknioności śmierci. Ale nie tylko. Twarz prezentuje się w *Bez tytułu* we własnym środowisku, sama przez siebie, doskonale hermetyczna, pełna nierozpoznanych, niezrozumiałych, niemal izolowanych od człowieka, stygmatów cierpienia i bólu. Dla wszystkich trzech interpretacji powierzchnia ikony i cielesne terytorium twarzy, śmierć i nieobecność, dystans i czułość okazują się pseudonimami tajemnicy doświadczenia.

3.

Paradoksalność twarzy, rozpatrywana w porządku filozoficznym i egzystencjalnym, ujawnia się jeszcze wyraźniej, kiedy spojrzeć na ten aspekt od strony jej fizycznej konkretności. Fizjologia twarzy, zarówno w ujęciu poetyckiego idiomu Różewicza, jak i filozoficznego języka Lévinasa prezentuje się we własnej oczywistości. Oznacza to tyle, że materialność ciała, i więcej: materialność bytu nie stanowią przygodnego czy też naddanego elementu egzystencji. Ociężałe ciało, które – jak w soczewce – skupia się w napięciu i pojedynczym grymasie twarzy, ujawnia własną, pierwotną niemal nieprzechodność. Znamienne, że tak rozumiana twarz – podobnie jak sfera nieobecności – nie poddaje się procedurom nazywania. Fizjologia jest w tym miejscu równie tajemnicza co metafizyka. Opisywanie twarzy (tak jak dzieje się to w utworze Różewicza) odbywa się na prawach rysowania jej mapy. Rzecz jasna mamy do czynienia z mocno strywializowaną metaforą, ale w przypadku „kartografii”, o której mowa, sprawa nabiera innego znaczenia. Idzie w tym miejscu o podkreślenie ikonicznego charakteru powierzchni.

W ujęciu obydwu autorów funkcjonuje ona jedynie jako miejsce nieokreślenia, jako płaszczyzna, na której zaznaczane są wszelkie życiowe doznania. Wówczas istnienie, o ile w ogóle, zaznacza się w przestrzeni twarzy tak samo jak w przestrzeni powstającego wiersza; to, co istotne, pozostaje poza nią. W tekstach poetyckich Różewicza wyraźne jest bowiem sprzężenie wyrażalności i wizualności, tego, co można przedstawić w słowie i tych znaczeń, które domykają się w obrazie⁴. Twarz, jeden z naczelných problemów/tematów

⁴ Mówi o tym przenikliwie przyjaciel poety M. Porębski: „To nie jest tekst poetycki, który gdzieś tam sobie biegnie i może być byle jak załamany. Należy go podać ze świadomością istnienia płaszczyzny, którą wypełnia, domyka, fragmentuje (...). Różewicz patrzy na tekst jak na powierzchnię, którą trzeba opracować wizualnie, dlatego tak mu ostatnio zależy na tym, żeby reprodukować rękopisy (...). Podobnie jak malarz ujawnia fakturę na płótnie, tak on ujawnia fakturę wiersza, który nie jest od początku krystalicznie czysty, ale zawiera

jego twórczości, zyskuje w wierszu kolejne zapośredniczenie. Zostaje zanurzona w bieli papieru, w miejscu pustki i przestrzeni pozbawionej znaczenia (ale nie sensu). Stąd każde użyte słowo ciąży niejako ku powadze ostatecznych rozstrzygnięć. Ruch ten jest oczywiście pozorny i nieuchronnie metaforyczny. W Bez tytułu, w którym każdy obraz krąży wokół zespolonych ze sobą ściśle śmierci i twarzy, ta nierozstrzygalność jest szczególnie dojmująca. Twarz pozostaje tekstem, tyle że tekstem niemożliwym już w punkcie wyjścia, ponieważ na zawsze pustym. Pojawienie się na niej jakiegokolwiek oznaki obecności, z miejsca zostaje unieważnione przez niesprowadzalną do bytu „zasłonę” niewyraźności i śmierci:

szept
grzech
wielki grzech
trwoga i drżenie
jak morze
śmierć zamieni życie
w mały
śmieszny guziczek
odpadniesz od świata
jak od ubrania

Zastosowane tutaj tropy są jasne i dają się odczytywać w linearnym przebiegu wiersza. Cytowana wyżej niby-strofa to kolejna cześć, czy też kolejna wersja prezentowanej przez usta opowieści o lęku przed śmiercią. Na początku pojawia się zatem „szept”, później obraz morza o jasnym w kontekście znaczeniu nieoznaczonej przestrzenności, w końcu „guziczek”, w który przemienia się życie, trop, podkreślający znikomość istnienia. A przecież cała ta rekwizytoria zostaje obłożona sarkastycznym nawiasem (a więc w ostatecznym rozrachunku niebezpiecznie bliskim rozpaczy). Tekst jest tutaj jedynie niezbędnym prowizorium. To, co pozostaje: ledwo zauważalny ślad na twarzy, materialne szczątki prawdziwego przerażenia niezmiennie tkwią poza zasięgiem słowa. Przywoływane obrazy stają się jedynie wyznacznikami niemożliwości wypowiedzania. Być może, w najlepszym razie, przeobraża się w niepewną instancję bliskości podmiotu wobec samego siebie.

Doznanie twarzy i jej kartograficzny opis są bowiem – jak sądzę – stronami tej samej monety. To pierwsze jest syntetycznym błyskiem i otwarciem, który dyskredytuje władzę języka, drugi stanowi pasmo analitycznych studiów nad szczegółami twarzy, układających się w topografię, która tłumaczy się poprzez samą siebie. W szczególnych chwilach obydwie strony pozwalają wyzwolić efekty nieoczekiwanej tożsamości bądź też jej zupełnego przeciwieństwa. To nieokreślone napięcie nie jest ekstatycznym doznaniem tymczasowości, raczej sytuuje się w pobliżu „trwogi i drżenia”.

To nie wiedza o śmierci – zauważa Lévinas – pozwala zdefiniować zagrożenie, lecz zagrożenie polega źródłowo na bliskości, na nieuchronnym zbliżaniu się śmierci. Tylko w tej bliskości mogę wypowiedzieć i wyartykułować, jeśli w ogóle można tak powiedzieć „wiedzę o śmierci”. Miarą tego ruchu jest strach. Zagrożenie nie płynie z jakiegoś określonego punktu przyszłości. *Ultima latet*. Nieprzewidywalność ostatniej chwili nie wynika z empirycznej niewiedzy, z ograniczonego horyzontu naszej inteligencji, który jakaś wyższa inteligencja mogłaby przekroczyć. Nieprzewidywal-

skreślenia, dopiski, strofy, które się później wyrzuca, notatki zupełnie prozaiczne, bo coś mu się skojarzyło, więc odnotował to na marginesie”. Rok 2001. *Różewicz patrzy na tekst jak na powierzchnię, którą trzeba zagospodarować (rozmowa z Tomaszem Fiałkowskim)*, w: M. Porębski, *Krytycy i sztuka*, Kraków 2004, s. 163-164. Zob. również: R. Cieślak, *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999.

ność śmierci polega na tym, że nie mieści się ona w żadnym horyzoncie. W żaden sposób nie można jej ująć. Śmierć zagarnia mnie, nie dając mi szansy, jaką daje walka, albowiem we wzajemnej walce mogą chwycić tego, kto mnie chwyta. Śmiertelność naraża mnie na przemoc absolutną, na zabójstwo pod osłoną nocy. Choć, prawdę mówiąc, już w walce walczę z niewidzialnym, gdyż nie jest ona tym samym, co zderzenie dwóch sił, którego wynik można przewidzieć i obliczyć⁵.

W takim porządku wyraz twarzy jest zawsze objawem indywidualnej – nieporównywalnej z niczyją inną – śmierci. Twarz jako taka zostaje włączona w porządek śmierci. Związku tego nie można opisywać w kategoriach dialektycznych, ani też substytucyjnych, lecz w myśl filozofii zdarzenia, którego nie można przewidzieć i na które nie sposób być przygotowanym. W ten sposób powierzchnia twarzy, wyznaczająca horyzont wszelkiego doświadczenia i maksymalnego otwarcia na to, co inne, zostaje unieważniona przez dojmujące przecucie kresu. Chodzi tutaj również o moment przemieszczenia własnego świata, przesunięcia granic pomiędzy empirycznym konkretem twarzy i sferą nierozpoznanego zewnątrz. Innymi słowy: prawdziwa bliskość podobnie jak prawdziwa tożsamość jest niemożliwa i z gruntu utopijna. Oscylowanie wokół nich jest zbliżaniem się do śmierci, której nie można przełożyć na żaden język. Z drugiej strony jednak tylko myślenie w ramach tej niemożliwości (zupełnej przyległości) i wystawianie się na działanie – jak nazwał to Lévinas – *nieprzewidywalności* (tego, co całkowicie inne) umożliwia utrzymanie równowagi pomiędzy hipostazami bytu: autonomią (nieruchomym zadomowieniem) i heteronomią (pełną etycznością). Dlatego twarz jest w tej refleksji tak istotna. Nie zajmuje bowiem żadnego miejsca w układzie „tożsame – to, co inne”, lecz potwierdza nierozwiązywalny splot, o którym piszą Lévinas i Różewicz, splot życia i śmierci. Ale jeszcze ważniejszy staje się ów ruch wywikłania z dialektyki, ucieczki od dopełnienia się sprzecznych myśli. Ów ruch powoduje, że twarz staje się synonimem jednostkowości i niepowtarzalności, sprawia, że jest równocześnie otwarciem na nieskończoność oraz potwierdzeniem historyczności trwania.

4.

Tekst Różewicza łądzi ostentacyjnym porządkiem opowieści utkanej z klarownego przebiegu zdarzeń, z przewidywalnego punktu kulminacyjnego i zakończenia. Moment największego skupienia strachu i przerażenia nie zostaje jednak przedstawiony. W jego miejsce wdziera się ironiczny dystans. Wydaje się, że jest on w istocie innym imieniem totalności śmierci, a nie prostodusznie rozumianą ochroną przed nią. Dystans wzmagany przez śmiech wynika z inercyjnej pracy wyobraźni („wymyślanie” świata po śmierci), ale w nieco innym sensie stwarza także sytuację bezustannego odwlekania, odraczania tego, co ostateczne. Śmiech to bariera przed przerażeniem, ironia zaś to jego prefiguracja:

na listku
 przepłyniesz przez ocean
 na listku
 do szyby przyklejonym
 na łódeczce
 karzelek
 Charon Hanswurst
 ze śmiesznie zmarszczoną buzią⁶

⁵ E. Lévinas, dz. cyt., s. 280.

⁶ Znamienne powtórzenie. Postać Hanswurst, niemieckiego błazna i komika, została przez Różewicza scharakteryzowana jedynie poprzez **zmarszczenie** buzi (a nie twarzy!). Wydaje, że ta figura podkre-

przewiezie Cię na drugi brzeg
 odpływasz
 śmiech drwiący huczy dokoła
 i śmierć ze śmiechu
 umiera

Rezultat ironii jest jednocześnie ironicznym rezultatem całego tekstu. W finale wiersza, rządonym prawami prostej gry językowej („śmierć śmierci ze śmiechu”), niknie obraz twarzy, pozostają natomiast obce, niezidentyfikowane akustyczne symptomy śmierci. Ikoniczność twarzy u Różewicza nie polega na objawieniu, lecz na podwójnym geście redukcji. Pierwszy dotyczy języka i jest testowaniem znaczeniowej wytrzymałości poetyckiej mowy. Drugi usiłuje zbadać granice egzystencjalne, a zatem ustalić związek pomiędzy głębią i płaszczyzną. Na ile wiarygodne jest wytyczenie terytoriów istoty, na ile istnienie na zawsze pozostaje efektem powierzchni, pracą iluzji. Wszelako objawienie zostaje u Różewicza spostonowane na inny jeszcze sposób, który powiązany jest z niemożliwością ruchu na zewnątrz, z markowanym wychyleniem w kierunku tajemnicy śmierci. Gest przekroczenia w *Bez tytułu* wydaje się pozorny. Człowiek prorokujący śmierć nieustannie balansuje na linii stałej powagi i rozpaczliwego śmiechu. Tak jedno, jak i drugie ani nie przynosi ukojenia, ani pogodzenia ze światem. Znamienny efekt uzyskania figuratywnej autonomii przez „drwiący śmiech”, potwierdza jedynie zupełną i fundamentalną niemożliwość zorganizowania rzeczywistości i przestrzeni tekstu oraz zgody na jakąkolwiek, choćby tymczasową metafizykę. Świat wydaje się skupiony podług zmiennego rytmu zapadania się jego materii w otchłań i pozornej walki o jednostkowe istnienie. W efekcie obcujemy nie z esencją istnienia, lecz z jej resztkami: anonimowym głosem i bezosobowymi ustami, obserwujemy twarz zawierającą i prezentującą bezimienną pustkę.

Problem twarzy jest powiązany z problem śmierci bardzo ściśle. Związek ten daje się ująć właśnie w kategoriach przedstawienia. Istnienie tej zależności polega na tym, iż prawdziwa obecność twarzy stygmatyzuje istnienie pierwiastkiem śmierci (uobecnia ją jako śmierć), doznanie śmierci zaś oddelegowuje indywidualność, kryjącą się w twarzy poza horyzont doświadczenia. Doznanie tej zależności przebiega równoległe wobec przeżycia egzystencjalnej trwogi, związanej ze skończonością losu. Ratunkiem okazuje się akt przedstawiania rzeczywistości, przykrawania jej do potrzeb świadomości:

Ale nieuchronność niebezpieczeństwa – twierdzi Lévinas – jest jednocześnie zagrożeniem i odroczeniem. Ponagla i pozostawia ciągle czas. Być bytem czasowym to jednocześnie być ku śmierci i mieć jeszcze czas, być przeciwko śmierci. Nieuchronność zagrożenia stawia mój byt pod znakiem zapytania i określa istotę mojego strachu. Ustanawia relację z chwilą, której wyjątkowy charakter nie polega na tym, że leży na progu nicości albo nowych narodzin, ale że w życiu oznacza niemożliwość wszelkiej możliwości – że jest wstrząsem bierności totalnej, w porównaniu z którą pasywność zmysłowości, która może przekształcić się w aktywność, jest tylko słabą imitacją bierności. Strach o mój byt, określający relację z moją śmiercią, nie jest więc strachem przed nicością, lecz strachem przed przemocą (którego kontynuacją jest strach przed Innym, przed tym, co absolutnie nieprzewidywalne)⁷.

Różewicz i Lévinas opisują w zasadzie tę samą sytuację wzajemnego uwikłania czasowości, twarzy i transcendencji. W języku filozoficznym granice czasowości są wyznaczane poprzez konieczne zetknięcie podmiotu z tym, co absolutnie inne. Doznanie takiej graniczności powoduje, iż nie sposób już określić miejsca w świecie, nie można

śła jeszcze mocniej pozorność dystansu do spraw ostatecznych.

⁷ E. Lévinas, s. 283.

podjąć jakiegokolwiek decyzji, choć z drugiej strony takie dojmujące poczucie „bierności” ustanawia na powrót istotę bytu, polegającą na czasowości istnienia. Wszakże w słowniku Lévinasa „śmiertelność” i „strach przed przemocą” zostają połączone na zasadzie nieuchronnego determinizmu. Dramatyczne przecucie własnej śmierci, z konieczności momentalne, staje się efektem ustanawiania „relacji bez relacji”. To poczucie sytuuje człowieka w miejscu, którego nie można określić, jest ono bowiem ustanawiane w myśl prawideł epifanicznego doświadczania świata. Twarz funkcjonuje tutaj jako emblemat nomadycznej egzystencji, na której odciska się piętno działającego czasu. W tym miejscu powracamy do punktu, w którym fizyczność i duchowość twarzy nie dają się rozdzielić. Sytuacją ostateczną nie jest bowiem kres życia, lecz całkowite otwarcie na to, co obce, na to, co z całą stanowczością obala stabilną konstrukcję autorefleksyjnego podmiotu. Otwarcie – dodajmy – czysto hipotetyczne i nieziszczalne.

5.

Potrójny związek twarzy, niewyraźności i śmierci w wykładni filozoficznej Lévinasa, w poetyckim projekcie Różewicza, czy wreszcie w odnowionej teologii Evdokimova nabiera najpełniejszego wymiaru w prymacie ascezy. To ona właśnie, rozumiana w trojaki sposób, koncentruje w sobie zasadnicze elementy ikonicznego charakteru twarzy. W sensie poetyckim jest oczyszczeniem języka i przez to przewrotnym gestem równoczesnych afirmacji i nieufności do słownej substancji pisma. Na płaszczyźnie filozoficznej twarz prezentuje się jako oczyszczone pasmo istnienia. Przy czym nie daje się utożsamiać z myśleniem w porządku esencjalnym (jako jądro bytu), czy też metafizycznym (jako niezmienna idea). Wymyka się rygorowi nazywania i stanowi w efekcie nieuchwytną regułę bycia. Topografia twarzy nie jest metaforycznym opisem konkretnego miejsca czy też zagadkowej powierzchni ciała, zaświadcującym o człowieczeństwie, lecz przestrzenią, której zasada oddziaływania wymyka się dialektyce i restrykcyjnie pojmovanemu rozumowi. Twarz bowiem bez końca i z konieczności odsyła do tego, co absolutnie transcendentne wobec podmiotu. Interpretacja trzecia, obecna w myśli Paula Evdokimova, stara się połączyć wschodnią wrażliwość na „nieprzedstawialne” i zachodnią ufność antropologiczną. W jednym z przypisów (niezmiernie jednak dla tych rozważań ważnym) do swego dzieła o duchowości, autor zaproponował prowizoryczną, lecz przenikliwą definicję ikony i ascezy ikonicznej:

Asceza oczyszcza wyobraźnię, a następnie kieruje ją ku temu, co poza obrazem. Taki jest właśnie ostateczny sens prawosławnej ikony; przenosi ona duchowe spojrzenie na swe własne granice apofatyczne⁸.

Evdokimov podkreśla te elementy, które łączą – ale nie utożsamiają ze sobą – nowoczesne pojmovanie twarzy i wschodnie rozumienie ikony. Są to zatem: oczyszczenie, wyobraźnia, sfera niewyraźnego. Jako ostatni element pojawia się spojrzenie wykraczające poza własne granice i tym samym zbliżające człowieka z doświadczeniem *tout court*. Twarz, podobnie jak ikona, jest synonimem tożsamości i śmierci, które wykraczają poza wyobraźnię, oraz śladem niewyraźności, która staje się nieoczekiwanie bliska.

⁸ P. Evdokimov, *Wieki życia duchownego. Od Ojców pustyni do naszych czasów*, przeł. M. Tarnowska, wstęp W. Hryniewicz OMI, Kraków 1996, s.218. Zob. też A. Besancon, *L'Image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris 1994.

Aneks

Tadeusz Różewicz

BEZ TYTUŁU

Noc
W ogromniejącej czerni
w nicości
zmarszczka
ust
wypluwa pestkę
przeżutych
strawionych słów

wargi powleczone szminką
szept
weź
weź na sen
weź na sen wieczny

cały świat
zbiegnie się
w twarz
wyrówna wygładzi
góry wejdą w doliny
przekłete problemy
rozwiążą się
lekko
jak wstążka błękitna
we włosach Maryli

szept
grzech
wielki grzech
trwoga i drżenie
jak morze
śmierć zamieni życie
w mały
śmieszny guziczek
odpadniesz od świata
jak od ubrania

na listku
przepłyniesz przez ocean
na listku
do szyby przyklejonym
na łódeczce
karzełek
Charon Hanswurst
ze śmiesznie zmarszczoną buzią
przewiezie Cię na drugi brzeg
odpływasz
śmiech drwiący huczy dokoła
i śmierć ze śmiechu
umiera

Z tomu: *Wiersze (1971–1976)*



J.-L. David, *Porwanie Sabineek*, 1810 r.

Karolina Leszczyńska
(Poznań)

ODSŁONY GRECJI W ZARATUSTRZE KRYSTIANA LUPY

Niniejszy tekst poświęcony będzie analizie przedstawienia Krystiana Lupy *Zaratustra*. Kanwą tego spektaklu będą: najsłynniejsze dzieło Fryderyka Nietzschego *To rzekł Zaratustra*, fragmenty dramatu Einara Schleefa o ostatnich latach życia filozofa i sceny napisane przez reżysera.

Moje przyglądanie się temu spektaklowi, którego mottem jest, wywodząca się z dzieła Nietzschego, sentencja *Człowieka trzeba przewyciężyć*, będzie ukierunkowane na te okoliczności powstania oraz cechy tekstu i obrazu scenicznego, które nawiązują do tradycji teatru greckiego bądź uruchamiają skojarzenia „helleńskie”.

Spektakl, w myśl zamierzeń reżysera, ma być pytaniem o kondycję duchową współczesnego człowieka. Problem ten stanowi w zasadzie o istocie całego teatru Lupy, nie tylko interesującego mnie przedstawienia. Tym razem reżyser jednakże sięgnął po odpowiedź do tekstu wybitnie adramatycznego, tekstu filozoficznego. Mianowicie, powążył się przenieść na deski sceniczne Nietzschego, tego hellenistę odkrywającego Grecję przedsokratejską, archaiczną, w której tworzył się ideał Greka, wyróżniającego się *areté* i będącego tym samym *agathós*. Pierwotne znaczenie tego słowa nie było związane z wartościami moralnymi, lecz „cielesnymi”. Słowo to oznaczało kogoś charakteryzującego się tężyzną fizyczną i „mocnego”¹.

Ujawniona poprzez wybór motta intencja odbioru spektaklu, a także kontekst jego powstania wskazują na kierunek podjętych przez twórców przedstawienia poszukiwań duchowych korzeni współczesnego człowieka. Przedstawienie powstało w 2004 roku na „zamówienie” Hellenic Festival w Atenach i tam też w czerwcu tego roku miało swoją prapremierę. Czyżby twórcom przedstawienia zależało na zaakcentowaniu poniekąd oczywistych, aczkolwiek „przepuszczonych” przez modernistyczną recepcję źródeł europejskiej kultury?

¹ Por. T. Zieliński, *Antyk Nietzschego*, w: tegoż, *Po co Homer. Świat antyczny a my*, wybrał i opr. A. Biernacki, Kraków 1970, s. 343.

Spektakl podzielony jest na trzy części, odpowiadające klasycznemu trójpodziałowi życia człowieka na młodość, okres dojrzały i starość. Dwie pierwsze części to dramatyzacja utworu Fryderyka Nietzschego. Ich niejako podwójnym, grany przez różnych aktorów bohaterem jest młody i dojrzały Zaratustra. Ostatnia część, stanowiąca przeniesienie trzech fragmentów dramatu Schleefa noszących tytuły *Zwyczajny wieczór*, *Nóż i widelec*, *Ettersberg*, ukazuje Nietzschego w końcowych latach życia; Nietzschego niepełnosprawnego umysłowo, całkowicie zależnego od matki i despotycznej siostry Elżbiety. Klamrą, spinającą te trzy części, jest motyw trzech przemian Zaratustry, proroka, będącego pomocnikiem ku nadczłowiekowi – przemiany w wielbłąda, lwa i dziecko. W ten sposób na planie akcji scenicznej te trzy podzielone anaktami części przedstawienia tworzą koherentną całość. Prowadzi to również, siłą rzeczy, do wniosku, że postać Nietzschego jest kontynuacją postaci proroka, a Zaratustra i Nietzsche to jedna postać, a w konsekwencji do stwierdzenia, że szaleństwo jest ceną, jaką przychodzi płacić za trud poszukiwań.

Ta wyłaniająca się podczas oglądu spektaklu interpretacja jest dekonstruowana w scenie ostatniej, w której owej postaci Nietzschego zostały przypisane myśli i słowa Zaratustry „drugiego”, poszukującego. Nie widzimy go już w ciasnej przestrzeni mieszczarskiego, rodzinnego domu, ale w mieście, pośród czekających na porcję darmowej zupy głodnych. Zaratustra-Nietzsche uczestniczy tu w misterium życia.

Obraz współczesnego człowieka wyłaniający się z tak pobieżnie nawet zarysowanej akcji spektaklu rozmija się z antycznym, przedsokratejskim *kalós kagathós*. W jaki sposób spektakl odkrywa zatem nowego człowieka? Co, w istocie, płynie tu z „umiłowania Grecji”? Do jakiej Grecji nawiązuje Lupa, a do jakiej nawiązywał dziewiętnastowieczny filozof? Czy te dwie wizje uzupełniają się, czy przeczą sobie? A może są zgodne? Jak na scenie unaoczniony zostaje ten dialog z Nietzschem poszukującym Grecji? Przede wszystkim czy tekst, którym mówi się na scenie, tekst filozofa, konstytuuje wizualność spektaklu, a zatem to, co stanowi o jego przekazie?

Być może ateński i krakowski *Zaratustra* chce nam coś ważnego unaocznić, coś, co jest ukryte pod powierzchnią tekstu Nietzschego, lecz przemawia do nas bardziej może niż do ludzi współczesnych filozofowi. Hanna Buczyńska-Garewicz pisze:

Prawdziwy filozof, duch wolny, żyje przeciw swemu czasowi. Szaleniec z latarnią powiada: „Przyszedłem za wcześniej”. Bycie-nie-na-czasie jest konstytutywną cechą filozofii. Wolny duch przewartościowujący wartości formułuje ideał, jest więc zwrócony ku przyszłości w sposób konieczny. Nie wiąże się z terażniejszością. Zaratustra uczy nadczłowieka, czyli człowieka przyszłości. Zadaniem zasadniczym filozofii (czyli nie-naiwnego myślenia) jest przekraczanie terażniejszości. Terażniejszość ukazuje się w niej jedynie w perspektywie przyszłości, jako „jeszcze nie”. Dzisiejszy człowiek jeszcze nie jest nadczłowiekiem. A także tylko duch wolny widzi w dzisiejszym człowieku produkt przeszłości, rozpatruje terażniejszość w powiązaniu z jej źródłami².

Figura nadczłowieka należy zatem tyle do terażniejszości Nietzschego, stanowi własność XIX stulecia, w którym to Nietzsche ogłaszając śmierć Boga, stwierdza faktyczny stan kultury, ile jest też uwarunkowana kolejnymi odczytaniem, które, będąc równoznaczne z interpretującym rozumieniem, wchodzi w nietzscheańskie koło czasu, powtarzając układ przyczyn i skutków. To one wytworzyły samotnego proroka wraz z jego zwierzętami, symbolami odradzania się i kolistości: wężem i orłem³. Nadczłowiek

² H. Buczyńska-Garewicz, *Zaratustra jako nauczyciel radości*, „Studia Filozoficzne” 1986, nr 11, s. 134.

³ Por. H. Buczyńska-Garewicz, dz. cyt., s. 136

jest zawsze w teraźniejszości, w chwili, o której chcemy, by trwała, w życiu, które ma się wiecznie powtarzać. Motyw „wiecznego powrotu” powtarza się również w dialogach scenicznych. Takie „dekonstrukcyjne” potraktowanie tekstu Nietzschego poniekąd anuluje stawiane przez Nietzschego „wymagania” w stosunku do idealnego, nadludzkiego czytelnika, czytelnika niemożliwego, czytającego *Zaratuście* ponad ograniczeniami swojej, zanurzonej w czasie, ludzkiej kondycji. Tylko takie abstrahowanie od własnego ciała, od własnej jaźni, od rzeczywistości, w jakiej się bytuje, umożliwia utworzenie wokół siebie, wobec braku centrum świata i transcendencji, nowych wartości. Ale czy wyabstrahowanie z siebie takich „stałych” wartości jest możliwe?

Biografia nadczłowieka stanowi wynik jego interpretującego rozumienia, które implikuje prawdę ludzką, nie zaś prawdę pojętą jako coś istniejącego poza człowiekiem. W tym sensie biografia jest wędrówką, poszukiwaniem tego „ja”, które okaże się właściwe, nadczłowiecze. Czytanie Nietzschego ma być zatem utożsamione z jego interpretacją. Spektakl Lupy można odczytać jako próbę zastanowienia się, co stałoby się, gdyby Zaratuśtra przyszedł dzisiaj⁴. Dopowiedzieć można tylko tyle, że Zaratuśtra zawsze przychodzi dzisiaj. Nietzsche domaga się tego, by czytelnik „rozpoznał” w Zaratuście siebie samego. I fabuła, zasadniczo dotycząca przyszłości, i forma tekstu, stanowiąca „wykład”, „mowę” dla nadczłowieka, czy- ni ten tekst porażająco współczesnym i domagającym się dialogicznego odczytania.

Przyjrzenie się warstwie obrazowej spektaklu unaocznia, że mamy do czynienia z dekonstrukcją tego, co dzieje się w fabule, czyli tego, co jest w tekście Nietzschego.

Przestrzeń sceniczną tworzy scenografia wyobrażająca antyczną frons scenae z trojgiem drzwi. Dialogi mające odsłonić trzy przemiany Zaratustry rozgrywają się na jej tle. Niezbada- nemu „wnętrzu” domu, pałacu z antycznej tragedii przeciwstawione jest jawne, realizujące się w mowie „zewnątrze”, przestrzeń publiczna, w której zbiorowość rozstrzyga swoje największe problemy⁵. Taka jest też pierwsza odsłona Zaratustry. Pojawia się on w tłumie przycho- dzących na scenę spośród widowni ludzi, których zjawienie się tam ma sprawiać wrażenie przypadkowości. Została ona podkreślona celowym brakiem znajomości zasad sztuki aktor- skiej. Zgromadzeni na scenie ludzie mówią tekst tak, jakby rzeczywiście przypadkowo zostali wyrwani ze zbiorowości widzów, aby na scenie utworzyć chór, będący tej zbiorowości repre- zentacją. Tak pojęty chór, mając do wyboru mowy proroka i akrobacje linoskoczka, wybiera te ostatnie. Linoskoczek, niczym deus ex machina pojawia się nad dachem frons scenae. Jego akrobacje budzą zachwyt zgromadzonego tłumu, podobnie jak jego niecny, kończący się śmiercią upadek. Tłum wybiera efektowny obraz balansowania i śmierci. „Człowiek jest liną związaną między zwierzęciem a nadczłowiekiem, liną nad przepaścią” (a. I, sc. I)⁶ – mówi prorok do zgromadzonego tłumu. Dlatego Zaratuśtra dźwiga zmarłego linoskoczka, który „z niebezpieczeństwa uczynił zawód”. Tłum wybiera efekt bez interpretacji. Pierwsza odsłona jest ciągłą oscylacją między racją zbiorowości a racją wybitnej jednostki. Zaratuśtra, podobnie jak zapowiadający go w akcji linoskoczek, balansuje na linie. Jest to linia rozpięta między śmiesznością młodego buntownika, afekcją jego gestów i głosu (niedostosowaną do niczym nie wyróżniającej się z tłumu sylwetki) a wzniosłością języka Nietzschego.

⁴ Por. Krzysztof Mieszkowski, *Człowiek nie jest finalem. Rozmowa z Krystianem Lupą*, „Notatnik Teatralny” 2004, s. 34, s. 34-35.

⁵ Spostrzeżenie Tadeusza Kantora zacytowane w: M. Porębski, *Deska. Chciałbym, aby kiedyś profesor Mieczysław Porębski napisał esej o tym małym przedmiocie. Świadectwa, rozmowy, komentarze*, Warszawa 1997, s. 121.

⁶ Cytuję za: Marzena Sadocha, *Nietzsche/Fritz/Zaratuśtra*, „Notatnik Teatralny” 2004, nr 34, s. 71.

Gdzie zaczyna się nadczołowiek? W tłumie czy w samotności? Te pytania, na które spektakl, poprzez język teatru, próbuje dać odpowiedź, konstytuują się już w tych początkowych scenach.

Skodyfikowane w antycznym teatrze funkcje trzech wejść zostały wykorzystane w II akcie. Niektóre postaci wchodzą przez prawe, niektóre przez lewe drzwi. Przestrzeń „zewnątrzna” jest teraz widownią zmagania samotnego bohatera, do którego przez owe drzwi wchodzi rozmówcy, kandydaci na nadludzi. Królowie, których spotyka na swojej drodze prorok, ubrani w wyszywane złotem i srebrem, trochę „baśniowe” królewskie szaty, przestępują progi środkowych królewskich drzwi. Ta tradycyjna rola trzech wejść nie ma przełożenia na rzeczywistą rolę postaci w fabule przedstawienia. Przede wszystkim poszczególne postaci są ważne o tyle tylko, o ile przyczyniają się do samorozwoju proroka, do odsłonięcia przed nim samego wagi jego misji, do ukazania jej konsekwencji. W tym znaczeniu, królowie spełniają taką samą rolę, jak inni bohaterowie przedstawienia: Prorok Wielkiego Znużenia, Sumiennik, Ostatni Papież, Zabójca Boga, Cień...

Odwróceniu ulega, znana z tradycji antycznego teatru, relacja zewnątrz przed frons scenae i niewiadomego wnętrza, z którego przybywają postaci dramatu. Tu jaskinia Zaratustry, miejsce odosobnienia, jest widoczną częścią bytu, a postaci, z którymi dialoguje prorok, przychodzą „ze świata”. Znikają, aby ustąpić miejsca innej postaci. Taki sposób „zjawiania się” podkreśla ich niepewny status ontologiczny. To nie postaci z krwi i kości, lecz emanacje idei lub abstrakcyjne pojęcia. Niektóre jawią się jako części ego nadczołowieka, które musi on zwalczyć, jak będący Współczuciem Prorok Wielkiego Znużenia. Te efemeryczne zjawy powieści-traktatu Nietzschego zostały wprowadzone na scenę teatralną, na współczesną scenę, która źle znosi wszelką umowność postaci, konstruowaną za pośrednictwem poetyki szopki. Takie wrażenie może bowiem sprawiać to pojawianie się i znikanie bohaterów. Sam status Zaratustry, spotykającego coraz to nowe „emanacje”, może rodzić skojarzenia z poetyką moralitetu średniowiecznego. Kostiumy aktorów, a w szczególności stroje królów – tradycyjnie „bajkowe”, „szopkowe” – to skojarzenie uprawomocniają.

W ten sposób Lupa „ożywia” teatralnie powieściowe „zjawy”. Wszystkie postaci powracają pod koniec II aktu, gromadząc się w jaskini Zaratustry, aby usłyszeć, że nie są mostem ku nadczołowiowi i nie ich potrzebuje wielki prorok. Stoją w jednym rzędzie na miejscu nad *frons scenae*, zajmowanym wcześniej przez linoskoczka. Są zatem przestrzenne „nad” Zaratustrą, nad scenografią tragedii, nad widzem. Przestrzenne usytuowanie nie zgadza się jednakże z ich kondycją.

Frons scenae, będąca głównym elementem dekoracji, nie stanowi tylko „konstrukcyjnego” nawiązania do teatru antycznego, „osłabionego” przez szopkową wymowę. Sugestię konotowanego przez wchodzenie poszczególnych postaci motywu „wiecznego powrotu” stanowi pojedyncza para drzwi organizująca przestrzeń sceniczną. Drzwi te – nawiązujące funkcją do frons scenae, będące środkiem podziału sceny – znajdują się w różnych jej częściach w zależności od „fazy” spektaklu. Podczas spotkania z królami wiodącymi ze sobą Osła stanowią bramę, przez którą biegnie Osioł, na scenie ucłowieczony i równocześnie obnażony. Ostatni zdetronizowani królowie – symbol dawnych cywilizacji – zostają przeciwstawieni powracającemu człowiekowi. Osioł podczas dialogu królów z Zaratustrą biegnie wkoło, przestępując ciągle drzwi, powracając tym samym do jednego punktu. Jego dionizyjska radość, radość chwili, radość wiecznego odradzania w misterium przyrody zmienia kontekst wypowiedzi Zaratustry, stającego się tym samym nowym Dionizosem.

Radość to świat dionizyjski. Dionizyjskość nazywa także Nietzsche wolą mocy. Jest to świat wiecznego samo-tworzenia się. Życie jest wolą mocy. Nietzsche w pewnej mierze jest kontynuatorem Schopenhauerowskiej metafizyki woli. Lecz zarazem jest też zasadniczym opozycjonistą Schopenhauera. Schopenhauerowska wola jest źródłem cierpienia. Natomiast dla Nietzschego wola mocy jest radością. Dla Schopenhauera wola jest wolą życia⁷.

Zmarli bogowie stojący na *frons scenae* – Królowie, Prorok Wielkiego Znużenia, Przemysłownik, Sumiennik, Czarownik, Ostatni Papież, Zabójca Boga, Cień – odprawiają rytuał przejścia, odrodzenia się, wiecznego powrotu, do którego nawiązaniem są kielichy wina trzymane przez niektóre z tych postaci.

Motyw dionizyjski powraca zatem na różnych planach akcji scenicznej. Jest ewokowany przez obraz ciała ludzkiego w różnych momentach życia. Obraz ciała wirującego wokół, oddającego się tańcowi kończy pierwszą część spektaklu, kiedy to pięcioro młodych ludzi, z pierwszym Zaratustrą, obejmując się, tańczy w rytm towarzyszącej spektaklowi muzyki Pawła Szymańskiego i dobiegającego ze sceny dźwięku bębna, na którym rytm poruszającym się na scenie aktorom wybija reżyser spektaklu. Bęben towarzyszy wszelkim poczynaniom aktorów na scenie. Czy oprócz oczywistych nawiązań do trójjedynnej chorei, „odkrytej” przez Nietzschego muzyczności, stanowiącej zasadę teatru, sugestywna muzyka spektaklu jest nośnikiem znaczenia?

Może należałoby, idąc śladem Nietzschego z *Narodzin tragedii*, zarówno muzykę, jak również ruch przeciwstawić światu iluzji, czyli światu obrazu, światu fabuły. Te elementy w spektaklu są nieciągle i nieustannie wprawiane w „stan podejrzenia” zestawieniem z ruchem, jak w scenie z tańczącym Osłem lub z wirowaniem wkoło pięciorga ludzi, jak również rozgrywaniem się „w rytm” sugestywnej frazy muzycznej (dialog Fritza i jego siostry w „scenie rodzinnej”)? Czy tworząc fabułę, poszukując, czytając nadludzko swoje życie – można osiągnąć nadczołowieka?

Czytany w ten sposób nadczołowiek należy do przyszłości, jest zadaniem do wypełnienia, jest kimś bytującym poza życiem, poza chwilą. W dialogu scenicznym powraca często opozycja chwili i wieczności, która zastępuje jakby opozycje czasowe, sugerowane przez bieg życia Zaratustry, trójpodział akcji scenicznej. Co znajduje się poza chwilą, czy wieczność? Chwila to muzyka, ruch, doznania zmysłowe. Zaratustra patrząc poza scenę słyszy nadczołowieka, doznaje go. Mówi o tym, że go słyszy. Słowem, będącym ośrodkiem fabuły, interpretacji świata, a także podziałowi na znaczące i znaczone towarzyszy dźwięk. Dźwięk ten, nie będący ani słowem, ani „wynikiem” tonacji instrumentu, dźwięk dobywający się z głębin ciała i łączący się z frazą muzyczną przedstawienia, dobiega z widowni, związany jest z tym, co terazniejsze. Czy za chwilą kryje się wieczność? Widzenie nadczołowieka rozgrywa się w scenie z Cieniem. Zaratustra mówi:

Świat jest głęboki,
Głębszy niż myślał dzień jeszcze
Ból świata sięga głębin
Rozkosz – głębsza jest niż serca boleści.
Ból mówi: Przemień!
Lecz wszelka rozkosz chce wieczności,
Chce głębokiej, głębokiej wieczności!⁸

⁷ H. Buczyńska-Garewicz, dz. cyt., s. 140.

⁸ F. Nietzsche, *To rzekł Zaratustra*, przeł. S. Lisiecka i Z. Jaskóła, Warszawa 1999, s. 292.

Semantykę tego tekstu zakłóca jego równoczesne powtarzanie po niemiecku przez Cień. Nie znaczenie tekstu Nietzschego bowiem jest tutaj ważne, lecz wydobycie jego walorów dźwiękowych, melodia mowy. Tekst jest jeszcze raz powtórzony w śpiewie, przez męski mocny tenor. Jego znaczenie wynika z powtarzania, ze stopniowego uwypuklania jego tekstowości. Świat bowiem jest głęboki. Jest wynikiem naszego czytania, jego interpretacji, odbicia tych interpretacji. Czyżbyśmy nigdy nie mieli dojść do końca?

Ciało w *stricte* fabularnej funkcji, będące ukrytym tematem dialogu, powraca w „scenie rodzinnej” z szalonym, biednym Fritzem, jego matką i siostrą. Ze sceny znika dekoracja z trojgiem drzwi, przesłonięta parawanem. Po prawej stronie, odwrotnie niż w scenie z tańczącym Osłem, dekorację zamykają drzwi, te same, co w poprzednich scenach. Za nimi znajduje się piwnica, w której znikają od czasu do czasu matka i siostra Fritza. Całkowite zasłonięcie „głównej” dekoracji powoduje, że scena ta wyróżnia się na tle pozostałych. Stanowi w stosunku do innych teatr drugiego stopnia, jest znaczeniem pozostałych.

Nietzsche-Fritz jest tą samą, wcielającą się w inną postać osobą, co prorok Zaratustra. Odsłaniają to zarówno pojawiające się pod nieobecność kobiet postaci-widma z drugiej części przedstawienia, jak i ukryta funkcja dialogu, który prezentuje inną niż mieszczański pokój rzeczywistość. Z pozoru scena ta jest w spektaklu najbardziej „realistyczna”. Tak przynajmniej wygląda w przedstawieniu krakowskim. Na prapremierze w Teatrze Herodesa w Atenach grana była jednakże na wąskiej, rozpiętej nad sceną platformie, co znacznie oddalało ją od widza, będącego i tak, z racji architektury greckiego teatru, dalej od aktora, od energii sceny. Tak oddalone postaci funkcjonują bardziej jako ikony jakiegoś znaczenia, jako obrazy sceny dawno minionej, niż jako żywi ludzie.

Scena ma pozór snu apollinińskiego, który Nietzsche w *Narodzinach tragedii* utożsamia z teatrem. Coś z tego „snu” śnionego na scenie przez Dionizosa ma krakowska dramatyzacja Schleefa. Na scenie widać stół, który do rodzinnej uroczystości zastawia siostra Nietzschego. Jej dialog z córką ujawnia ukrytą rywalizację między obiema kobietami. Jest to również rywalizacja o syna i brata. Scena, pełna podtekstów erotycznych, wspomnień o ojcu Fritza w swej ściśle psychologicznej wymowie jest przykra w odbiorze. Między bratem a siostrą widać napięcie seksualne, podobnie jak w stosunku matki do syna. Zdecydowana przewaga Elżbiety w rywalizacji z matką ujawnia się w tym, że to ona nakazuje matce zmianę czerwonej (!) sukienki na czarną, na „worek”, jak mówi matka Nietzschego. Zdaje się jednak, że Fritz, którego ciało nie jest uosobieniem młodości, rozumie właściwą funkcję słów, wie, co one znaczą. Siedząc z siostrą Elżbietą na stole mówi: „Widzę skrzynię... Niosą skrzynię”, a Elżbieta, idąc za głosem brata niczym za głosem kapłana boga wina, dopowiada: „Ty jesteś królem. To są Twoje ręce, stopy. Nago tańczysz przed skrzynią”⁹. Matka pyta, jak ma się ubrać, czy może włożyć tę sukienkę, którą właśnie trzyma. Fritz odpowiada „Nago”, ale słowo to przestaje stanowić replikę, staje się słowem śnionym, odpowiedzią na ewokowane w dialogu obrazy. A obrazy te to dionizyjskie święto. Matka mówi: „Fritz. Dziś Twoje święto”. Fritz mówi do Elżbiety, że chcą ich rozdzielić. Wydaje się, że rodzeństwo to łączy coś więcej niż stosunki rodzinne. Elżbieta i Fritz są równocześnie i w „swoim” czasie, w niemieckiej

⁹ Fragment scenariusza częściowo zanotowany na spektaklu, częściowo cyt za: Ireneusz Janiszewski, *W stronę Zaratusztry*, „Notatnik Teatralny” 2004, nr 34, s. 69.

mieszczańskiej rodzinie, i w czasie „boga wina”, są kapłanem i kapłanką Dionizosa, bytującymi w czasie boskim, w czasie wiecznie terażniejszym.

Tę dwoistość sytuacji podkreśla towarzysząca tej scenie muzyka. Święto rodzinne jest równocześnie misterium na cześć wiecznie odradzającej się natury. Przygotowanie święta rodzinnego, pożywienia i napitku, łączy się z obchodami na cześć Boga Wina i Pani Chleba¹⁰. Matka i siostra Nietzschego przekraczają „bramę” wiecznego powrotu, schodząc do mieszczańskiej piwnicy, w której matka zmienia ubranie. Święto dionizyj-skie jest świętem ciała. Matka i siostra kąpią bezwładne ciało Fritza. W scenie tej jest i oczyszczenie, i fizjologia.

Ciało bezbronne, bezwładne, jakby zapowiadające kąpiel Fritza, powraca w wielu momentach spektaklu. Komentarz do akcji stanowią obrazy filmowe prezentowane na ekranie w górnej części sceny. Ten ekran dzieli scenę na dwie poziome części, jakby przeciwstawiając się wertykalizmowi trójdrzwiowego budynku scenicznego. To, co przedstawione jest w górze, stanowi interpretację tego, co dzieje się na dole, w akcji. Pod koniec pierwszego aktu na ekranie widać otwarte usta drugiego Zaratustry, które, zajmując całą powierzchnię ekranu, jakby „wchłaniają” w siebie przestrzeń teatru. Każde to na akcję drugiego aktu spojrzeć podejrzliwie. Wertykalizm scenografii nasuwa skojarzenia z tragizmem, z wyprostowanym ciałem bohatera tragedii, z ukrywaniem w teatrze antycznym tego, co cielesne, niskie i trywialne. Obrazy ciała ułożonego poziomo, a zatem zdegradowanego, jakby stawiają te uroszczenia rozumu w stan podejrzenia.

Właśnie ciało jest tym, co w filozofii Nietzschego nieustannie zadziwia umysł, jest ośrodkiem pośredniczącym między mnogością świata chaosu a intelektem, polem, na którym ścierają się siły próbujące zinterpretować świat i pogрузić go w chaosie¹¹. Poziomy układ scenografii powtarza się na scenie. To ciało pierwszego Zaratustry leżące na szpitalnym łóżku w początkowych scenach przedstawienia i to samo ciało śpiące na ziemi, podkurczone, które próbują zbudzić Orzeł i Wąż. To samo ciało, w pozycji embrionalnej, ukazane jest na ekranie. Ostatni Papież wjeżdża na scenę na wózku, którego jedną część zajmuje on, podłączony do systemu kroplówek, a drugą, zamknięty w jakimś akwarium, zanurzony w barwnej cieczy, przedstawiony w podkurczonej pozycji Sumiennik. „Szpitalne” konotacje kontynuuje ukazane na ekranie przed sceną ostatnią – w której Fritz trafia w środowisko bezdomnych, zdegenerowanych i prostytutek – wychudzone, wygłodzone, leżące ciało ludzkie.

Scena ta stanowi w pewnym sensie powtórzenie sceny pierwszej, a także rozwinięcie oraz interpretację obrazu z górnej części scenografii. Fritza otacza ludzki tłum, który stoi w kolejce po zupę. Procesja ludzi jest miarowa i powolna. Idą jakby w transie, w milczeniu, nic oprócz czekania na zupę i spożywania jej dla nich nie istnieje. Stanowią jakby przetworzenie tłumy ludzi z początkowych scen spektaklu, ale nie organizuje ich już wrażenie przypadkowości, ale konkretny cel, uporządkowanie. Chaos zastąpiony został przez ład. Fritz zna tych ludzi, rozpoznaje prostytutki, żebraków, dwie kobiety określa mianem kapłanek. Czas stanął w miejscu, utożsamił się z chwilą. Powraca tu misteryjny motyw wina i chleba. Chlebem jest pożywienie. Winem krew zranionej dziewczyny, której pomoc

¹⁰ Por. W. Juszcak, *Pani na Żurawiach. Część pierwsza. Realność Bogów*, Kraków 2002, s. 35.

¹¹ Por. M. P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997, s. 350-367, G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1993, s.45-52.

musi Fritz. Dualizm iluzji fabuły i rzeczywistości święta, powtarzający się w spektaklu, znajduje w ten sposób swe uzasadnienie. Mężczyzna mówi do Anny:

Głupia jesteś. Ona widziała dziś mnóstwo mężczyzn i kobiet, całych zakrwawionych. Nieszczęście...

Fritz

Oni bawią się w wariatów. Wymyślają ...Nadczłowieka¹².

Pieśń o pożądaniu wieczności – w tekście Nietzschego nosząca miano *Drugiej pieśni tanecznej* – zostaje tu po raz kolejny powtórzona przez Kobiętę z Szufladą. Kobieta mówi do Fritza:

Kobieta

Na prawo czy na lewo.

Fritz

I na prawo, i na lewo...jednocześnie...

Kobieta

Ha...ha...ha...ha...ha! Miałaś to już wszystko w rękach. Proszę pana. Co pan tak patrzy...

Fritz

Poznaję. Szuflada mojego ojca...

Kobieta

Widzisz!

Każdy by mógł tak powiedzieć...¹³

Po czym oddała się, ucieka, jakby przedrzeźniając Zaratustrę. „Die Welt ist Tief...”. Zatem, poszukiwaniu nadczłowieka został przeciwstawiony powrót do rodzinnego domu, a pragnienie wieczności realizuje się w ciągłym powtarzaniu. Bezcielesnej wędrowce w przyszłość, w niewiadomą przyszłość – terażniejszość ciała, które zawsze jest „tu” i „te-raz” wraz z ideą, która je utworzyła. Ciało, będące interpretacją bytu, jego epifanią, uosabia realną i wieczną boskość. Dlatego Zaratrustra w odpowiedzi na wezwanie Świętej, interpretującej demona zbiorowości:

Widzisz tę ciemność?

Tu się wszystko dzieje...

Tu się wszystko staje...

– odpowiada:

On tu jest!¹⁴

¹² Cyt. za: K. Lupa, *Zaratustra. Fragment scenariusza*, „Notatnik Teatralny” 2004, nr 34, s. 57.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże, s. 60.

Krzysztof Korotkich
(Białystok)

APOKALIPSA W STYLU RADOSNEJ GROTESKI.
ŚWIAT KOBIET W DRAMACIE WŁODZIMIERZA SZTURCA
POWRÓT SABINEK

Tymczasem kobiety, które zdążyły już
przywiązać się do swoich rabusiów...¹

I. Skąd Sabinki wracają?

Alegoryczny i głęboko zmetaforyzowany świat dramatów Włodzimierza Szturca, wyrastający z przestrzeni mitycznej, wymaga specjalnego traktowania, szczególnie zaś dotyczy to *Powrotu Sabineek*. Prowokacyjny tytuł utworu nawiązuje niewątpliwie do wydarzeń z dziejów starożytnego Rzymu, kiedy wojska Romulusa porwały w celu „matrymonialnym” dzielne góralki, zwane Sabinkami.

Kanoniczną niemal wersję tego wydarzenia znajdujemy u Tytusa Liwiusza. Oto w dopiero co powstałym, rosnącym w siłę Rzymie dochodzi do demograficznej katastrofy, gdyż miasto i mieszkańcy cierpią na „brak kobiet, bo ani u siebie nie mieli nadziei potomstwa, ani nie mieli prawa zawierania związków małżeńskich z sąsiednimi ludami”². Romulus rozsyła poselstwo do ludów sąsiednich. Te odmawiają. Ucieka się przeto do podstęp. Urządza „uroczyste igrzyska na cześć Neptuna-Opiekuna koni”³. W czasie owych rozgrywek dochodzi do porwania:

Zjechały się tłumy ludzi również i z chęci ujrzenia nowego miasta, a byli to przeważnie najbliżsi sąsiedzi, Ceninejczycy, Krustuminiowie oraz Antemnaci, a wreszcie także ogromny tłum Sabinów z dziećmi i żonami. Podejmowano ich gościnnie po domach; gdy przypatrzyli się położeniu miasta, jego murów i gęstym zabudowaniom, wyrazili zdziwienie, że państwo rzymskie wyrosło w tak krótkim czasie. Skoro nadszedł czas widowiska, a wzrok i uwaga uczestników były na nie

¹ J. Parandowski, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Warszawa 1975, s. 448.

² Tytus Liwiusz, *Dzieje od założenia miasta Rzymu*, przeł. i opr. W. Strzelecki, Wrocław 2004, s. 23.

³ Tamże.

skierowane, wtedy według umowy użyto przemocy: młódź rzymska na dany znak rzuca się i porywa dziewice. Przeważną część porwano na ślepo, jak komu która wpadła w ręce, ale kilka najurodzawszych, przeznaczonych dla najdosjowniejszych senatorów, ludzie z gminu, wyznaczeni do tego, odnieśli im do mieszkań. Jedną wybitnie urodziwą i piękną porwał orszak niejakiego Talasjusza; a gdy wielu po drodze pytało, dla kogo ją niosą, raz po raz odpowiadano, że niosą ją dla Talasjusza, by jej ktoś nie zadał gwałtu. Stąd to podobno bierze swój początek okrzyk Weselny. Tak wśród popłochu przerwano widowisko, a rodzice porwanych dziewcząt wrócili do siebie, oburzając się na znieważenie prawa gościnności i wzywając pomsty boga, na którego uroczyste igrzyska przybyli, a zostali tak niegodziwie i wiarołomnie oszukani. Ale i branki nie miały lepszej nadziei co do swego losu, a wrzały oburzeniem. Lecz sam Romulus obchodził je kolejno, tłumacząc, że to stało się skutkiem pychy ich własnych ojców, którzy odmówili sąsiadom prawa zawierania związków małżeńskich. Zwracał im uwagę, że mimo to będą one prawymi zonami, że będą dzielić z małżonkami mienie, prawo i potomstwo, które jest rzeczą najcenniejszą dla ludzi – niech tylko ochłoną z gniewu i niech skłonią serca ku tym, którym los oddał je w ręce: „Często w takich razach z poczucia krzywdy rodzi się uczucie, a one będą mieć tym lepszych mężów, że każdy będzie się starać, spełniwszy swój obowiązek, zaspokoić jeszcze ich tęsknotę za rodzicami i za ojczyzną”. Dochodzą do tego pieśczęty mężów, którzy usprawiedliwiali ten postępek miłosną namiętnością, a tego rodzaju prośba jest zwykle najskuteczniejsza u serc kobiecych⁴.

Na ów obrazowy archetyp sytuacji Szturc nakłada jednak jeszcze jego malarskie przedstawienia-interpretacje, budując wielopiętrową, polisemiczną konstrukcję dramatyczną. Trudno zresztą określić jednoznacznie, czy [i czy w ogóle?] przekaz antyczny stanowi dla dramaturga fundament mityczny sztuki; znamy przecież także inne relacje historiografów, choćby Appiana z Aleksandrii⁵.

Owo „tragiczne” – powiedzmy z nutą ironii – wydarzenie stało się natchnieniem między innymi dla Pietera Paula Rubensa, który poświęcił Sabinkom kilka swoich malarskich dzieł. Sabinki w dramacie Szturca powracają z dwóch wymiarów – z jednej strony ukazują się jako dopełnienie mitu, odpowiedź na zagadkę związaną z dalszym losem porwanych góralek, z drugiej zaś strony należą już do świata współczesnego. Powracające z Ameryki Sabinki oczekują także od odbiorcy tekstu poszukiwania kolejnych tajemnych znaczeń ukrytych w tekście, a jednocześnie zabraniają zatrzymywania się na płaszczyźnie dosłowności w odczytaniu archemitu.

Rubens, zainspirowany wydarzeniem, przenosi je na kilka płócien, lecz – co jest jednak zastanawiające – nadaje im odmienne tytuły. Pierwsze ujęcia zostały zatytułowane *Porwanie Sabinek* i są dramatyczną wizją gwałtu dokonanego przez rzymskich żołnierzy na „pulchnych”, skąpo odzianych niewiastach. Na tle pożogi i w błyskach mieczy dokonuje się tragiczny akt, pełen trwogi, dynamiki i napięcia. Tworzy jednak Rubens obok tego przedstawienia kolejne – zupełnie inne ujęcie tematu, ale już pod nowym tytułem *Pogodzenie Rzymian z Sabinkami*. To jakby przeciwwaga dla wymowy pierwszej sceny. Tutaj bowiem nie kobiety są ofiarami żołnierskiego temperamentu, lecz ich mężowie. France Baudouin zwraca uwagę na ewolucję, jaką przeżywa Rubens w ostatnich dziesięciu latach swego życia⁶. Poświęca się wtedy kontemplacji, medytuje nad **wojną i pokojem**. Ów cykl obrazów staje się analizą przemiany duchowej sabińskich niewiast,

⁴ Tamże, s. 24-25.

⁵ Zob. również Appian z Aleksandrii, *Historia rzymska*, t. I, przeł. i opr. L. Piotrowicz, Wrocław 2004, s. 19-20.

⁶ F. Baudouin, *Pietro Paulo Rubens*, Translated by Elsie Callander, London 1989, s. 249-257.

ukazującą strukturę ich psyche, ewoluującej od **rozpaczy** bezbronnych ofiar aż po (chyba) nawet **radość** kobiet, które „zdążyły się przywiązać do swoich rabusiów”...

Drugą – po mitycznej, kulturowej – przestrzeni – z której powracają bohaterki Szturca, jest owa dosłowna i współczesna w dramacie przestrzeń: Ameryka. Apoteoza kraju wielkiego i doskonałego, jaką wyznają Sabinki, ich uwielbienie Ameryki i wszystkich jej mieszkańców nie prowadzi tylko do groteskowej deformacji świata, lecz ma sens intelektualny, co dosadnie ilustruje następujący dialog Sabineek:

CEZA: (...) Wiesz. Ameryka to piękny kraj. Szeroki i długi. Wszędzie telefony i prysznice, a na dodatek listonosz chodzi trzy razy dziennie. Nawet zwierzęta są tam kulturalne.⁷

AZA: Tak, tak. Jeden pies szczekał prawie trzy godziny na listonosza, nie wymieniając ani raz jego nazwiska!

CEZA: Najbardziej urocza jest jednak powierzchowność jego mieszkańców. Pewnego razu Deza poszła do fryzjera zrobić sobie afro *à la* kokerspaniel, potknęła się na progu gabinetu odnowy biologicznej i natychmiast uratował jej życie pewien rodowity Amerykanin, łapiąc ją w powietrzu! Czy tak?

DEZA: Tak, właśnie tak. A w dodatku wszyscy mówią po angielsku, co u nas jest – wybaczyć – dość rzadką umiejętnością (...) (s. 14)⁸.

Poza wyraźnie groteskową deformacją obrazu w tekście dialogu kryje się dość głęboka refleksja nad Ameryką jako kulturowym, gospodarczym i w ogóle mocarstwem, aż chciałoby się powiedzieć – „cesarstwem”. Jest ona jako państwo nie tylko wyraźną analogią do antycznego mocarstwa, dyktującego warunki reszcie świata. Ameryka w dramacie Szturca jest swoistą alegorią imperium – kontynuacją wszelkich treści, które wyraża się od wieków pod szyldem Wielkiego Rzymu... W ten właśnie sposób zaciera się granica między Rzymianami porywającymi Sabinki a Ameryką, wchłaniającą jak biblijny Lewiatan „biedne” kobiety. Kulturowe i duchowe emigrantki stają się po trzech latach nie tylko niewolnicami Ameryki, jej „powierzchnego” uroku, ale tak jak mityczne bohaterki immanentną częścią społeczeństwa tego molocha – zdążyły się bowiem przyzwyczaić do swoich rabusiów – tym razem Amerykanów... Autotematyczny fragment dramatu ilustruje stan świadomości bohatererek:

BEZA: */do Sabina/* (...) Musisz się przecież nami nacieszyć, zanim znów zostaniemy **porwane w wir życia!**

SABIN: Porwane? Kiedy?

AZA: Ach! Beza żartuje. Widziała w galerii taki obraz jakiegoś malarza. Wyobraź sobie, że przedstawiał **porwane kobiety**; jakiś mitologiczny temat. Ale na mój gust one były za tłuste, a poza tym w centrum obrazu był wypolerowany koński zad. Cośmy się naśmiały! (s. 15)

⁷ Zapewne aluzja do filmu *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* w reżyserii Boba Rafelsona z Jackiem Nicholsonem i Jessicą Lang (1981), nakręconego na podstawie książki Mallahana Caina.

⁸ Tekst *Powrotu Sabineek* W. Szturca cytowany jest według maszynopisu Autora z roku 1995 (aneks). W nawiasie podaję numer strony. Wszystkie podkreślenia moje (K.K.). Dramat ma pełną perypetii historię. Jest *Powrót Sabineek* dramatem, którego autor nie opublikował w „Dialogu”, mimo nawet tego, że powstał jako wizja pewnej całości z *Kuszeniem Świętego Antoniego* (opublikowanym: „Dialog” 1996, nr 2). Także mój szkic jest rozwinięciem myśli wygłoszonych podczas sesji naukowej *Kobieta w literaturze* w Bydgoszczy (3-5 listopada 1998 r.), zorganizowanej przez prof. L. Wiśniewską, nie został on jednak wówczas opublikowany. Fragment dramatu (jego połowa) został opublikowany niefortunnie w lubelskim periodyku: „Ponadto. Pismo Naukowo-Literackie KUL-u”, Lublin 1999, nr 3. Następny, czyli 4 numer pisma, które miało zamieścić dalszy ciąg dramatu, nigdy się nie ukazał.

Rzeczywistość literacka jest więc zarówno efektem inspiracji mitycznym wydarzeniem, potem utrwalonym przez Rubensa, jak też transformacją współczesnego mitu Ameryki – weryfikacją legendy o wspaniałym kraju, który odgrywa w świecie współczesnym rolę podobną do tej, jaką pełnił niegdyś wszechwładny Rzym. A ponad to wszystko – ów dramat jest analizą duchowości kobiety, studium psychologicznym, ukazanym przez zniekształcający pryzmat groteski⁹. Postawmy więc kolejne pytanie – kim są Sabinki powracające na scenę w XX-wiecznej sztuce?

II. Sabinki-„babinki”

Wyraźnie nieproporcjonalnie ukształtowany skład osobowy dramatu zwraca uwagę przewagą występujących w nim kobiet. Jest ich sześć, mamy tu zaś już tylko dwóch mężczyzn i jedno, silnie podkreślane bezpłciowe lub androgyniczne **ono**, z końcówką rodzaju nijakiego – Sabinko. Mimo swej liczebności, Sabinki nie występują jako wyraźne indywidualności. Autor dokonuje bowiem zabiegu uniformizacji postaci, nadając im imiona według prostego schematu: Aza, Beza, Ceza, Deza, Faza, Oaza...

Imiona ich to jakby numery albo znaki z alfabetu, które same znaczą niewiele, albo nawet nie oznaczają nic... Każda kolejna Sabinka jest jakby powieleniem poprzedniej, jej klonem, dziedziczącym charakter i wszelkie „sabińskie” cechy. Powołując się na wskazówki autora, można by je krótko scharakteryzować:

Aza – lat ok. 100, ale dobrze zachowana – znawczyni mody i kolekcjonerka wykałaczek.

Beza – lat ok. 80, ale źle zachowana. Kobieta udęczona pracą charytatywną.

Ceza – lat ok. 60. Kobieta nowoczesna; w dobrej kondycji utrzymuje ją ciągła gimnastyka oraz podsycona witaminami radość życia.

Deza – lat ok. 40. Uwielbia etykietę, ale jest jednocześnie „modern” zupełnie, obsesja na punkcie fryzur.

Faza – lat ok. 20. Intelktualistka ze szczególnym fiksem na punkcie opery. Żyje w separacji ze swoim mężem, Turkiem z pochodzenia Nabuzdyganem Ibn Ramirezem.

Oaza – lat ok. 15. Intelktualistka ze szczególnym fiksem na punkcie opery. Pragnie zostać śpiewaczką.

Każda z bohaterek posiada jakąś pasję, ale gdyby się przyjrzeć dokładniej ich zainteresowaniom, można dojść do wniosku, że esencją życia Sabinek jest wyłącznie (!) kolekcjonowanie wykałaczek albo układanie fryzur. Przeżywając stale „uroczą pustość i powierzchowność”, potrafią się też zachwycać sztuką. Podziwiając obraz „jakiegoś malarza”, oceniły, jako świetne znawczynie sztuki, że „był źle powieszony”. Beza nawet wpisała się do księgi pamiątkowej... Pseudointelktualistki o zawężonych horyzontach kulturowych bynajmniej nie poprzestają na kreowaniu w tym właśnie stylu swojego świata. Ich „totalitarne” zachowanie agresywnie oddziałuje na Sabina – przemykającego nieporadnie między ich niekończącymi się dialogami. Znamienne są zresztą okoliczności, w jakich poznajemy męskiego bohatera (więcej o tym w następnym rozdziale).

Akt I rozpoczyna się silnym akcentem optymistycznym. Autor wielokrotnie podkreśla, że oto „**jest wiosna**”. Wprowadza w ten sposób do utworu atmosferę radości i nadziei; wiosenna refleksja nad życiem związana jest bowiem z witalnością, nowymi

⁹ Mówiąc o grotesce we współczesnym dramacie, wspomnieć należy między innymi prace: E. Sidoruk, *Antropologia i groteska w dziełach Sławomira Mrożka*, Białystok 1995. A także: A. Janus-Sitarz, *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*, Kraków 1997 – szczególnie I rozdział: *Badacze groteski*.

planami i radością odrodzenia. W wiosennym apartamencie Sabina panują spokój, harmonia i szczęście. Euforycznie bohater ekscytuje się wolnością, śpiewając:

Niebawem zakwitną żonkile.
To już trzecia wiosna,
Jak **jestem sam**. I tyle
Z tego mam. (s. 2)

Wydaje się, że nic nie jest w stanie zmącić spokoju czterdziestoletniego mężczyzny, relaksującego się w fotelu, popijającego „whisky and soda”. Lecz kiedy w tej oazie szczęścia zaczyna dzwonić telefon, porównać można by jego dźwięk do dzwoniów żałobnych, zwiastujących rychłe niebezpieczeństwo. Sabin – nieświadom niebezpieczeństw – podnosi słuchawkę, w której rozbrzmiewa głos Sabinki, głos Azy:

AZA: Sabin, prawnusiu kochany. To ty? Wróciłyśmy, ja, twoja babcia Beza, twoja mamusia Ceza oraz wyobraź sobie, co to za szczęście, twoja żona, córki oraz niespodzianka w wózku! No, podróż miałyśmy cudowną, aeroplanem, który lata w powietrzu. Babcia Beza dostała torsji i wydalila całą sałatkę majonezową oraz zrazik. Na szczęście miałyśmy pampersy niemowlaka, więc babcię Bezę jakoś odczyściłyśmy z zanieczyszczeń. Nie masz pojęcia, jak strasznie się z niej wydalilo. Twoja matka przeżyła całą drogę z zamkniętymi oczami, a twoja żona płakała, widząc odalający się kontur amerykańskiego łądu. Halo! Jesteś tam?

SABIN: */prawie omdlały, odkłada słuchawkę. Ślania się, ale zbiera energię, by dopić swoją whisky i z udawaną radością woła/* Wróciły! Moje malutkie, śliczne, kochane pieszczołki wróciły. */Siada/* Nie, to jest halucynacja. (...) Omamy, albo dowcipy.

I gdy znów zadzwoni telefon – Sabin udaje, iż niczego nie słyszy... Potok słów, którymi zostaje zalany bohater, można porównać do bombardowania. Żadnej mianowicie nie znajdziemy w nich czułości, tym bardziej miłości. Jak przeraźliwe brzęczenie, zgrzyt żelaza na szkłe – tak brzmi głos kobiety nie słyszanej od trzech lat... Sabinki zresztą uznają swą nieobecność za naturalną i nie próbują nawet się tłumaczyć Sabinowi – dlatego nie wróciły z „Kongresu Chrześcijańskiej Rodziny”. Nie opowiadają też o tym, co długo tak robiły, żadnych wrażeń, poza czczymi historyjkami i pustosłowiem:

BEZA: (...) Czy nie widziałś moich okularów?

AZA: Miałś je za biustonoszem, bo bałaś się, że szkła pękną od wibracji aeroplanu. (s. 6)

Po udanej inwazji na dom Sabina kobiety zajmują się wyłącznie swoimi sprawami, żadna nie zauważa mężczyzny, przysypanego na łóżku ich ubraniami. Dopiero po pewnym czasie zostaje on „znaleziony” przez zaskoczone podróżniczki:

BEZA: (...) A! A! A! Tu jest mężczyzna! (s. 7)

Sabinki są przekonane, że cały świat należy do nich, a ponadto – uznają że musi on wyglądać tak, jak one. Dopasowują go do siebie, wykorzystując wszystko, co napotkają. Ważnym motywem dramatu, dobrze ilustrującym to zjawisko, jest często odzywający się w tekście telefon. Jest on symbolem łączności ze światem, jakby zamiennikiem okna ułatwiającego kontakt z rzeczywistością, zacierającego bariery i granice – jednak nie w świecie Sabinek... Autor nie bez powodu rozpisuje wiele telefonicznych numerów! Wszystkie wszakże są do siebie łądząco podobne... Znaleźć można w tekście kolejno: 12-12-02, 22-01-01, 22-01-01 (ponownie!), 22-01-02, 22-01-01... Wydawać by się mogło, że zostało to zapisane tak, jakby bohaterowie umieli liczyć tylko do dwóch, jakby świat kończył się na trzech cyfrach: **0, 1, 2**. Nawet adres Sabina to **Niepodległości 2!** O

ironio! jakież niepodległości?! – chciałoby się kontynuować: niezależności, nieskrepowania, wolności? To już w przyziemnej egzystencji bohatera daleka przeszłość. Pozostała tylko tabliczka na drzwiach domu, rzewne wspomnienie „niepodległości” Sabina – wtrąconego teraz w całkowitą „podległość”. Owe trzy kolejne **cyfry sygnalizują, że świat jest ograniczony, zależny od Sabine**k. Tak, jak trudno im się wydostać z wąskich ram własnego prymitywu mentalnego, tak też niełatwo w tekście znaleźć cyfrę większą od 2! **Świat numerów w dramacie jest ekwiwalentem duchowego i intelektualnego wnętrza jego bohaterów...** Jednakże, trzeba to zaznaczyć, jeden jedyny raz na samym początku utworu pojawia się numer 17-02-02! Wyjątek ów, jakby potwierdzający regułę, może sugerować wprawdzie wiele znaczeń, ale najbardziej prawdopodobnym celem pojawienia się siódemki wydaje się zaakcentowanie w tejże właśnie chwili wiosennej atmosfery świata przedstawionego. Sielankowa, wiosenna oaza Sabina łatwo kojarzy się z symboliką siódemki, czyli ze szczęściem i nadzieją. Odsłania się w owym momencie bowiem jakaś nadzieja, ogarnia bohatera pełne szczęście, który w ten sposób prezentuje się w akcie I:

SABIN /czyta/: (...) „Pekińczyka oddam na utrzymanie w dobre ręce. Pies jest po szoku. Ewentualny opiekun proszony o poddanie się testom na wytrzymałość i przyniesienie świadectwa szczęścia. Katarzyna Ciuciuba. 17 02 02. Rano i wieczorem”. No, widzicie moje ptaszki! Pekińczyk po szoku. /*Robi sobie whisky and soda*/. No, to za pekińczyka! (s.1 – podkr. moje – K.K.).

Pełnię ironii autor wyraża poprzez multiplikację person rodzaju żeńskiego (prawie!, bo nie wiemy, kim jest Sabinko...), czyniąc z owych siedmiu przybywających do domu Sabina kobiet pozornie cudowną okoliczność życiową. Lawina gości wpływających do mieszkanka mogłaby zapowiadać samo szczęście, pełnię radości, gdyby nie to, że i siódemka stanie się ofiarą i znakiem procesu destrukcji symbolu, odwrócenia jego znaczenia, wywracania świata na opak. A może jest też tak, że przybywające do domu panie pozbawione zostają swojej „doskonałości” z powodu Sabina, który przecież jest **ósmym**, burzącym ład i porządek człowiekiem, nie pasującym do świata, z którego one pochodzą, świata, w którym nawet numery telefonów są „bardziej wymiarowe”:

AZA: Daj. Ja będę rozmawiać. Jaki numer?

DEZA: 22 01 01

AZA: Tylko tyle? W Ameryce miałyśmy 12 cyfr. No, trudno. 22 01 01. /*Sygnal*/. (s. 20-21).

Groteskowe przedstawienie świata nie kończy się na symbolicznych numerach, ale prowadzi do głębszego rozpoznania absurdalnych poczynań kobiet. Po „wylewnym” powitaniu w stylu „dzień dobry, co za spotkanie!” Aza komentuje wynędzniałą fizjonomię Sabina następująco:

AZA: Jaki wychudzony! Sama skóra i kość. I tysiejesz. Widać, że brak ci fachowej kobiecej ręki. Figlarzu. Ukrył się. Chciał nam zrobić niespodziankę. Popatrz, co ci przywiozłam z Ameryki. /*Wyciąga z walizy strój indiański z pióropuszem*!.

SABIN: Dziękuję.

AZA: Ale tomahawka nie dostaniesz. Mężczyzna plus siekiera równa się gwałt i przemoc! (s.7-8)

Uwaga Azy mogłaby być trawestacją znanego ostrzeżenia i sloganu: „Dziecko plus zapalki równa się pożar”. I do tego ten osobliwy prezent – indiański strój – który jest dowodem szczególnych relacji panujących między Sabinem i „jego” kobietami... Widzą

w nim one nie mężczyzną, ale duże dziecko. Właściwie dlatego z ust Cezy pada takie stwierdzenie:

Sabina należy przebrać. **Niech jest i niech go w tym samym momencie nie ma. Sabina przerobić na dziecko**, włączając w to okoliczność, że ostatnio bardzo, ale to bardzo, kaprysi. *Isn't it?* (s. 41)

Musi tu paść pytanie – dlaczego trzeba „Sabina przerobić na dziecko?” Skąd ta infantylizacja męskości? Odpowiedź wydaje się jednak bardzo prosta. Otóż w świecie bohaterki dziecko samo może wybrać sobie płeć. Tak jak Sabinko – „owoc stosunku Fazy i Nabuzdygana Ibn Ramireza”, co Beza klaruje Sabinowi z iście kobiecą „łatwą logiką”:

Mamy duże, pulchne bejbi Twojej córki, która spędziła noc na Hawajach z pewnym tureckim śpiewakiem operowym. **Kastratem zresztą**. Nazwaliśmy je Sabinko-Babinko, **a jak będzie duże, to sobie samo płeć wybierze**. Tak się teraz robi na Hawajach. (s. 4)

Sabin – według kobiet – powinien przeżyć jak owad metamorfozę, ponownie stając się dzieckiem, a później oczywiście kobietą, powiększając grono Sabine¹⁰. Ileż tu wyrazistych znamion mizoandryzmu... Autor wyraża bez ogródek awersję do tego, co męskie, przemycając ją chociażby w nazwie „nowej religii”, z dumą wyznawanej przez Bezę:

BEZA: A ode mnie masz książeczkę do nabożeństwa. Pewien **wyznawca mizerabilizmu** dał mi ją na pamiątkę. Śpiewa się pięć razy dziennie, każdą stronę sześć razy. To oddala zdróżne myśli. (s. 8)

Mizerabilizm jest swego rodzaju parafrazą mizoandryzmu – jest słowem wchodzącym w rezonans tak z mizoandryzmem, jak i mizoginizmem. Nie chodzi tutaj bowiem o szczególne wyeksponowanie któregoś ze słów, ale przywołanie atmosfery „wojny płciowej”, właśnie wywołanej w dramacie. Tak też mizoandryzm wydaje się jedynym logicznym wyjaśnieniem nazwy „nowej religii”. *Powrót Sabine* Szturca to w istocie ironiczne i groteskowe skwitowanie epoki tryumfalnego feminizmu, epoki na modę *uni-sex*, ery niewieściejących mężczyzn i maskulinizujących się kobiet.

Kobiety w dramacie Szturca nie ograniczają się bynajmniej do przemocy psychicznej – z przyrodzoną łatwością oddziałują „bardzo fizycznie” na Sabina. Kiedy zdesperowany bohater, zmęczony ich inwazją, krzyczy: „Dość! Dość!”, Deza wprowadza w życie własne pojęcie spokoju:

DEZA: Ale uspokój się, Sabin! Miałeś przecież wiele czasu, by kontemplować ciszę. Masz tu coś na uspokojenie. Choć może nie, bo przecież wzięłeś przed chwilą na pobudzenie. Babciu Azo! Niech babcia przestanie malować paznokcie i pomoże mi opanować Sabina. Proszę **usiąść mu na piersi** i go uspokoić. Ja wiem, ja wiem, że to z nadmiaru emocji. To przywitanie, po tylu latach, no, no, już, już... (s. 10)

Groteskowość tego feministycznego pacyfizmu aż bije w oczy. Jest on przerysowaną formą agresji, prowadzącą do symbolicznego stłumienia oddechu. Świat mitów kultury antycznej i kultury masowej ulega tu kontaminacji i groteskowej hiperbolizacji. Ofiary stają się agresorkami, zaś mężczyzna-porywacz – niejako *à rebours* – wciela się w rolę niedorajdy i safandudy, ofiary losu, przypominającej nieco kreacje żydowskich inteligentów, nowojorczyków w filmowym wykonaniu Woody'ego Allena. Neurastenia i

¹⁰ Por. W. Szturc, *Federico Garcia Lorca: bo ja to już nie ja*, w: *Ciało. Płeć. Literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, red. M. Hornung, M. Jędrzejczak, T. Korsak, Warszawa 2001, s. 607-622.

bezradność męskiego bohatera kontrastują z pustą, jałową witalnością wcielających w życie swą „sexmisję”, płciową dominację Sabineek.

Po pewnym czasie kobiety przypominają sobie o akcji „uspokajania”, a wtedy Ceza pyta „zatroskana”:

CEZA: (...) Jak tam Sabin? Aza! Przecież **on jest sinawy**. Wstań.

AZA: A rzeczywiście. Nieco siny. Wstań, Sabin. Wstań! Usadźmy go w fotelu i natrzemy spirytusem ... (s. 11)

Zabiegi Sabineek przypominają rytuały modliszek, jest to jakby próba realizowania podświadomych popędów destrukcyjnych, po których pozostaje tylko balsamowanie zwłok – tutaj, nacieranie spirytusem.

W akcie II autor wprowadza jeszcze jednego mężczyznę – Franciszka Cajzlika – tym razem elektryka, który wezwany zostaje w celu usunięcia awarii, spowodowanej górnym „C” Fazy. Można na marginesie zaznaczyć, że właśnie pieśń **Fazy** oddziałuje destrukcyjnie na elektryczną **fazę**, która – mówiąc potocznie – po prostu „siada”. Franciszek Cajzlik jest przykładem wirtualnego mężczyzny, nosi w sobie jednak wszelkie stereotypy grubiańskiego, nieokrzesanego typu; udając dżentelmena, bez skrupułów zagarnia władzę w Sabińskim domu... Natychmiast po wejściu do „apartamentu” zaczyna akcję uwodzicielską. Na przykład do Bezy zwraca się pozornie miło: „Proszę mi podać rękę do ucałowania” (s. 31), co jednak w rzeczywistości brzmi jak polecenie despoty. Zaraz też po tym prezentuje swą erudycję:

FRANCISZEK: Trud najwdzięczniejszy, gdy bólem płacony. Żeromski.

BEZA: Kto?

AZA: Mówi przecież, że Żeromski.

BEZA: Acha! Ten pisarz.

AZA: Głupia! Ten muzyk.

FRANCISZEK: Nie, pisarz. Dobrze pani mówi. Jeden taki z osiemnastego wieku, co zmarł na syfilis w tym, w Paryżu.

BEZA: Chodził pan do szkoły...

FRANCISZEK: E, robiło się to i owo. Tu i tam, to się coś tam wie. Napisał też taką grubą książkę o królu Faraonie. (s. 34)

Po pełnej prezentacji swoich możliwości intelektualnych kobiety i Franciszek rozpoznają w sobie doskonałych partnerów, przypadają sobie do gustu. Franciszek nawet wyraża własny zachwyt słowami:

FRANCISZEK: */Patrząc na Bezę i Azę/* Panie, widzę, całkiem dobrze zachowane.

AZA: A tak jakoś niezgorzej. (s. 35)

Koalicja zawiązana między „damami” i elektrykiem (prawdopodobnie bez aluzji politycznych...) pozwoli na dalsze działania eksploatujące Sabina-mężczyznę¹¹. Wreszcie zbulwersowane estetycznie światowe kobiety zauważają:

CEZA: Och, my Lord! Co za brud pod wanna. Sabin chyba nigdy nie myje podłoga (!).

AZA: Jutro posprząta. I to dokładnie, bo jutro, moje drogie, mamy prawdziwy bal! (s. 39)

¹¹ Chłopskie nieokrzesanie, siła, zmyślność połączona z grubiaństwem, megalomania pomieszana z kompleksem wyższości, „ubytki” w wykształceniu – to cechy, które jednak pozwalają widzieć w elektryku z *Powrotu Sabineek* dalekie echo popularnych wyobrażeń o Lechu Wałęsie, postaci wyobraźni masowej w latach dziewięćdziesiątych XX wieku.

Role zostały więc misternie rozdzielone, Sabin zostaje spostonowany, stłamszony i zawłaszczony, a Franciszek intronizowany... On właśnie wydobywa bez pardonu całą kobiecość Sabinek, nieświadomie tworząc pewien ciąg kryptosemantyczny z wyrazów eksponujących tajemnicę ontologiczną bohaterek. Podczas jednej z jego opowieści pada następująca, niezwykle uderzająca formuła:

FRANCISZEK: (...) Przyjeżdżam na stację, wchodzę, naprawiam, jest, świeci, a tam jedna **babinka**, widać, że nie bardzo grubo ubrana, siedzi i marznie. (s. 36)

Wykreowana niezwykle zręcznie „babinka”, to – aż chciałoby się delikatnie „wyprostować” – po prostu „Sabinka”! Oczywiście nie może to być wyłącznie gra znaczeń, prosta zabawa słowami współbrzmiącymi – jest to bowiem projekcja pewnej autorskiej koncepcji dotyczącej relacji damsko-męskich. Autor kreując w ten sposób metamorfozy słów: babinka – sabinka – sabinko – babinko, daje wyraźny znać, w którym kierunku potoczą się losy dziecka. Dymorfizm płciowy dotyczy już tylko i wyłącznie kobiet, które są mniej lub bardziej „kobiece” – mężczyźni rozplývają się w niejasnych określeniach kulturowych, kształtach, w ideach, a wszystko w kontekście nieogarnionego logicznie ciężenia seksualnego tegoż świata ku „sabinkowości”.

Mężczyźni – wcielając się konwulsyjnie w rolę bezwolnych ofiar (Sabin) albo rzutkich *macho* (elektryk) – ulegają w istocie u Szturca u-bez-płciowieniu, stają się groteskowymi Androgynami. Świecka i groteskowa apokaliptyczność *universum* dramatycznego polega tu właśnie na intelektualnej miślkości, umysłowym i płciowym zgłajchsztowaniu społeczeństwa, na dezindywidualizacji. Mężczyzna-androgyn w tekście Szturca to zaprzeczenie cech, które przypisywano takim postaciom w kulturze antycznej:

Androginę poety najpełniej, choć żartem, przedstawia Arystofanes. Bohaterem *Tesmofo-riów* jest znany starożytny poeta Agaton, który przyjmuje gości w kobiecym stroju, z lirą w rękę, otoczony przyborami toaletowymi i częściami kobiecej garderoby. Poeta jest piękny, co oznacza, że ma bladą twarz pozbawioną zarostu, wdzięczną, powabną postać, która czyni go podobnym do Afrodyty oraz niewieści głoś. Jeden z gości dziwi się, że poeta zestawia w swym stroju i otoczeniu elementy męskie z żeńskimi.

...Cóż ma do miecza zwierciadło?

...zali się na męża

chowasz? Gdzież tedy (...) krzoska, płaszcz, ciżmy lakońskie?

A może na niewiaścę? Gdzież tedy (...) cycuszki?¹²

Agaton w odpowiedzi wymienia sławnych poetów, takich jak Ibikos, Anakreont, Alkajos i Frynich, którzy przybierali kobiecy wygląd: trefili włosy, żyli na jońską wytworną modłę, przywdziewali piękne szaty. *Zgodnie z naturą tworzyć muszą wieszczce* – kończy Agaton swój wywód na temat androginicznej natury poetów.

Androginicznym poetą był Orfeusz. Cechowała go słabość fizyczna i pewna płochliwość, które czyniły go zniewieściałym. Otaczał się pięknymi chłopcami, wśród których byli: Attis, Cyprys i Hiacynt. Zachowały się wizerunki Orfeusza dokumentujące jego androginie. Podobny Orfeuszowi był poeta Tamyris, który miał zapoczątkować miłość do chłopców, a także rodak Orfeusza, tracki poeta Linos. Zniewieściałość widoczna jest również w postaciach muzyka tebańskiego Amfiona oraz kitaroda z Metymny – Ariona, o których można powiedzieć, że bardziej przypominali kobiety niż mężczyźni¹³.

¹² Cytat z *Tesmofo-riów* za: Arystofanes, *Wybór komedii*, przeł. S. Srebrny, Warszawa 1955, s. 140-143.

¹³ L. Kostuch, *Wyobrażenia androgyniczne w wierzeniach przedchrześcijańskiego kręgu śródziemnomorskiego*, Kielce 2003, s. 150-151.

W świecie dramatu Szturca bezpłciowy Sabinko zapowiada dominację złowrogiej kobiecości, umysłowej pustki, erę wyzutego z myśli matriarchatu. Ta groteskowa kar-nawalizacja mitu o porwanych Sabinkach niesie zupełnie poważne przesłanie. Łatwo domyślić się, jaką płć wybierze Sabinko, ale najpierw wyjaśnić trzeba, czym w drama-cie jest ta transgresyjna seksualność, jakie odgrywa znaczenie.

III. Kolorowy erotyzm

Rozpływająca się wśród mizoandrycznych kobiet męskość Sabina wyraźnie została przez autora zakwestionowana. Zacząć należy od przywołania raz jeszcze wprowadzenia do aktu I, w którym z pieczołowitą konsekwencją rozpoczyna się kreślenie osobowości Sabina. Znaleźć tam możemy między innymi zagadkowe uwagi na temat kolorów:

Scena przedstawia obszerny salon, w którym przeważa jaskrawo żółty kolor. Obicia mebli i ścian, dywan i lampy – żółte. (s.1)

Dalej kolejno napotykaemy: forsycje kwitnące (na **żółto!**), kanarki (też **żółte!**), żonkile (**żółte** niewątpliwie), a nawet:

SABIN: Na Florydzie nosi się w tym roku szerokie kapelusze **ze sztucznej słomy**, co znakomicie odpowiada **kolorowi piasku** i barwie nieba. (s. 2)

Znaczenia symboliczne żółci zaczynają się odsłaniać dopiero w kontekście dramatu, kilkakrotnie wyrażane są *explicite* jako potwierdzenie przypuszczeń...

Kiedy sztuka zaczyna się, nasz bohater jest zajęty przeglądaniem czasopism. (s. 1)

Cóż czyta nasz bohater? Ogłoszenia o zdumiewającej treści:

„Jama brzuszna. Ginekologia – położnictwo...” /przelatujel/

„Gabinet ginekologiczny, monitorowanie...” /przelatujel/

„Dyskretny, dobrze wyposażony przez naturę, szuka mieszkania. Wykształcenie techniczne. Telefon 22-02-01. Odpowiem na każde wezwanie.” (s. 1)

Sabina nie interesują, odrzuca więc („przelatuje”) dwa pierwsze (wyraźnie „sfemi-nizowane”) ogłoszenia, z ciekawością zaznaczając dopiero to trzecie! Łatwiej teraz wy-jaśnić znaczenie dominującego w apartamencie koloru... Rudolf Gross pisze, że kolor ten oznacza „przyzwolenie na miłość”. Symbolika tego typu wywodzi się z Francji, gdzie „pojęcie *jouissance* (rozkoszy) łączyło się z barwą żółtą”¹⁴. Według badacza:

ten stan rzeczy został w niemieckim języku określony nieco łagodniej: *Żółtość oznacza nagrodę miłości. Złamać żółte róże znaczyło tyle, co osiągnąć szczyt szczęścia przez kochanków*. To samo znaczenie miały również żółte kwiaty i w tym sensie je ofiarowano...¹⁵

Ważne dla zrozumienia symboliki dramatu wydają się również dalsze uwagi na te-mat żółtego koloru, który dotąd jeszcze we Francji (!) jest:

– przynajmniej w przysłowia – kolorem zdradzonych mężów: *Sa femme le peignait en jaune de la tête aux pieds*, coś w rodzaju „jego żona zrobiła go na żółto od stóp do głów”, czyli po prostu zdradziła męża¹⁶.

¹⁴ R. Gross, *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, przeł. A. Porębska, Warszawa 1990, s. 131.

¹⁵ Tamże, s. 131.

¹⁶ Tamże, s. 131.

Na marginesie warto zapewne zaznaczyć, że Włodzimierz Szturc jako profesor komparatystyki przez kilka lat wykładał na francuskich uniwersytetach (Paryż, Tours), miał więc niejedną okazję ku temu, aby zaznajomić się także z tamtejszymi przysłowiami... Dopelnieniem znaczeń koloru żółtego powinno być jego ambiwalentne funkcjonowanie w symbolicznym słownictwie europejskim. I tak, na przykład, żółta koszulka kolarska jest znakiem zwycięskich zawodników, a z drugiej strony – żółty pulower występuje jako „tajemniczy” znak rozpoznawczy subkultury homoseksualnej w niektórych stolicach Europy¹⁷. Dopowiedzieć należy, że jedną z tych stolic jest wspomniany wyżej Paryż.

Homoerotyczne skłonności Sabina podkreślone zostaną jeszcze kilkakrotnie. Najważniejszą sceną okaże się jednak dialog Sabina z Franciszkiem Cajzlikiem – prawdziwy manifest skłonności i zapatrywań erotycznych obu mężczyzn. Podczas zabawy urządzonej przez Sabinki usłyszymy taką rozmowę:

DEZA: Sabin! Przystań polować na bizona i chodź tu!

/Sabin wyczołguje się w swoim stroju/

SABIN: */cicho/*

Cii, cii, jest tam, nad rzeką w cieniu baobabu. Czterolatek. Spokojnie zuje złoto prerii. Nie można mu przeszkadzać. Cii, cii... Błada twarz nie płoszyć...

DEZA: Zwariował. Franciszku, odbierz mu pióropusz i przywiąż do prysznica.

SABIN: */głośno i lubieżnie/*

Nie waż się mnie tknąć, błada twarz! Bo cię zabiję, albo przywiążę do pala, rozbiorę i będę smagał różgą. A jak już cię wysmagam, to cię przytulę, kotku!

FRANCISZEK: */wyjmuje rewolwer/*

No spokojnie. Podejdź do łazienki. No już. Wszystko zniosę, ale ciot to nie lubię, jeszcze sandomaso. (s. 50-51)

To ekspresyjne przedstawienie, pełne symbolicznych szczegółów, wymaga wejrzeń w ukryte znaczenia. W oczy rzucają się bowiem od razu Sabin-Indianin (czerwony) oraz Franciszek (biały). Taki podział ról wyjaskrawia pewne różnice, polegające pozornie na odmienności koloru skóry, w rzeczywistości zaś odwołuje się do mechanizmów seksistowskiej segregacji. Symboliczna wojna nie polega tu już na różnicy barw, lecz na odmienności erotycznych skłonności. Sabin jest inny, ponieważ Cajzlik nazywa go *ciotą*. Nie jest to wojna białych i czerwonych, ale – jak im się wydaje – ludzi „zdrowych” i „chorych” erotycznie. Homoerotyczne afiszowanie się Sabina to, w kontekście utworu, efekt dominacji demonicznych kobiet, mizoandrycznie formujących i deformujących świat, Sabinek, którym nic nie jest w stanie się oprzeć. Sabin staje się (mówiąc najprościej) ich ofiarą, wyboru dokonuje bowiem nie on sam, ale los, na który również oddziałują Sabinki... Dramaturgia Szturca wydaje się więc – w sferze tematycznej – kontynuacją tego nurtu zainteresowań transgresyjną erotyką, który mniej lub bardziej jawnie rozwijali: Jarosław Iwaszkiewicz, Julian Strykowski, Marian Pankowski (*Rudolf*), a kontynuuje współcześnie już bez ograniczeń Michał Witkowski¹⁸.

¹⁷ Tamże, s. 132.

¹⁸ Por. G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicze nowoczesności*, przeł. A. Kopacki, Kraków 1999, s. 98-99:

„Problematyka homoseksualna jest u Iwaszkiewicza wszechobecna. Współokreśla jego gust literacki, który kształtuje się pod wpływem Prousta, Gide’a, Wilde’a czy wreszcie Kuzmina – wszyscy oni, każdy na swój sposób, są odpowiedzialni za wizerunek kultury homoseksualnej modernizmu. Problematyka ta łączy się z typowym dla Iwaszkiewicza dążeniem do estetyzacji, z kultem piękna; jednocześnie stale chroni go przed wewnętrznym zagrożeniem, jakim jest *l’art pour l’art*,

Seksualność Sabinek jednak również nie jest wcale jednoznaczna i wymaga kilku przywołań. Autor, pełen ironii, nie oszczędza ich (wątpliwego od początku) morale, sugerując wręcz, że posiadają skłonności do najbardziej niecznych praktyk. Gdy wyjawia się, iż nie mają pieniędzy, aby zapłacić elektrykowi za naprawę, próbują dojść z nim do porozumienia w inny sposób:

FRANCISZEK: To może rzeczywiście zapłacą panie w całości inaczej?

AZA: W naturze... (s. 38)

Certyfikat wątpliwej jakości moralnej, przypięty w tym miejscu bohaterkom, otwiera przed nimi drogę ku jasno określonej profesji. Obsesję erotyczną Sabinek jasno prezentuje Aza. W stanie upojenia alkoholowego bohaterka kilkakrotnie nawołuje: „Kotka!”, albo „Dajcie mi mojego kotka!”, „Kotku! chodź do mnie.” Wyuzdana i pożądliva bohaterka nieprzypadkowo nazywa swój obiekt kotkiem. Pragnąc doznań erotycznych, nie ma na myśli konkretnego mężczyzny, ale jego substytut wyobrażony według zasad symboliki seksualnej. Scena wymaga przypomnienia obrazu Henri Matisse’a, który na jednym ze swych płócien umieszcza kobietę, odzianą w długą, majestatyczną suknię¹⁹. Mimo patosu i powagi, na jej usta wkrada się tajemniczy uśmieszek, kojarzony łatwo z radością, szczęściem (rozkoszają!). Rozwiązanie zagadki uśmiechu znajduje się u stóp kobiety. Jest to mały kotek, któremu „przedziwnie” wyprężył się ogonek... Zatrzymajmy się jeszcze przy osobliwym wywodzie Franciszka, wygłaszającego także zdanie na temat kotków:

FRANCISZEK: */wprowadzając Dezę/*

Jak pączek róży, mówię pani. Jak pączek róży. A jaki pyszczek. Kiedy był mały [jak Sabinko – K.K.] kazałem mu obciąć ogonek. No bo mówię, na co kotu ogonek?

DEZA: No właśnie. Chwileczkę. Proszę za mną. */Przechodzą do toalety, Deza siada na muszli, po chwili jakby nigdy nic, spuszcza wodę i kontynuuje przemarsz/* To takie naturalne.

Pseudokultura sfeminizowanej klasy nuworyszy, udawanej burżuazji potrzebuje wyraźnej dominacji ciała, cielesności, aby w ten sposób z łatwością poruszać się w jednowymiarowym wymiarze materii, by zrealizować się w tym świecie najprościej, najwulgarniej, najprymitywniej... Cielesność podkreślana jest tu wielokrotnie, a nawet – można ośmielić się na stwierdzenie – unosi się nad sceną, jak motto, fatum, czarna chmura... Znajdujemy ją w postaci odwołań do wielokrotnie już przywoływanego obra-

kierując jego zainteresowanie ku zwykłym sprawom życiowym. Zachwyty Włochami, jaki Iwaszkiewicz dzieli z Szymanowskim, a także jego krzepy, prości, tryskający zdrowiem bohaterowie, którzy przywodzą na myśl Whitmana – wszystko to są znaki imaginacji homoseksualnej. Tematyka homoseksualna przewija się zarówno w liryce, jak i prozie Iwaszkiewicza. (...)

U Iwaszkiewicza można wyróżnić przede wszystkim trzy fazy:

1. fazę wczesną, z silną tendencją do sublimacji i estetyzacji oraz zachowaniem wierności stylowi młodopolskiemu;
2. podjętą w latach trzydziestych, poniekąd oświeceniową próbę bezpośredniej tematykacji;
3. nową sublimację i estetyzację w utworach późnego okresu twórczości.

We wszystkich trzech fazach mamy do czynienia z homoseksualnością w formie sublimacji. W pierwszej przenosi ona homoseksualny tekst do kryptotekstu, w drugiej sama staje się tematem. Trzecia faza w skomplikowanej formie nawiązuje do pierwszej. W zależności od funkcji sublimacji musimy modyfikować naszą lekturę. Zwłaszcza dla pierwszej fazy przyjmuje ona formę poszukiwania znaków tekstu homoseksualnego.”

¹⁹ Autor dramatu oglądał ów obraz Matisse’a, o czym nieraz wspomina, podkreślając celność symboliki i kunsztowną ironię, jaką posłużył się malarz.

zu Rubensa, na którym „nieco przytłuste” kobiety kojarzą się łatwo (nawet bohaterkom!) z cielesnością – ciałem – mięsem (o zgrozo!). Wiszą na ścianie, jak na haku, jak mięso – końskie czy też bawołu... Sabinki wypowiedzą się tak krytycznie właśnie na temat oglądanych bohaterek obrazu:

AZA: (...) były za tłuste, a poza tym w **centrum obrazu był wypolerowany koński zad**. Cośmy się naśmiały! (s. 15)

Za chwilę odpowiada jej, a czytelnikowi dopowiada, podkreślając nieprzypadkowość skojarzeń, Oaza:

OAZA: (...) W końcu **koński zad** to takie piękne lśniące i silne **ciałko**.

Równie dobrze mogłyby więc Sabinki oglądać i zachwycać się obrazem wołu wiszącego na haku. Albowiem u Szturca tak rzymski archetekt, jak i jego malarskie trawestacje, wcielenia ulegają groteskowej metamorfozie, karykaturyzacji. Rzymscy wojownicy porywają Sabinki, by zdobyć żony, by płodzić dzieci:

Gdy się dookoła Rzymu naprawdę uspokoiło, Romulus zapowiedział, że urządzi wielkie uroczystości, igrzyska i festyny. Rozesłał zaproszenia do całej okolicy. Matki, żony i córki namawiały swoich mężów i ojców, aby przyjąć zaproszenie. Mężczyźni też mieli ochotę. Chcieli przecież zobaczyć to nowe miasto, o którym cuda opowiadano. Przyszli. Zaczęła się zabawa. Ustawiono stoły, wyniesiono stągwie wina, kobiety wzięto do tańca. Nagle Romulus dał znak i każdy z jego ludzi porwał kobietę, przy której stał. Wszczął się nieopisany zgiełk, noc zapadała i mężowie wrócili do domu bez żon, ojcowie bez córek.

Gminy poszkodowane zebrały się razem i ruszyły zbrojnie na Rzym. Prym wiedli Sabiniowie, dzielni górale, którzy najwięcej ucierpieli, bo kobiety ich słynęły z urody i im Rzymianie porwali najwięcej Sabinek. Sam Romulus miał Sabinkę za żonę. Na czele wojsk stał król sabiński, Titus Tatius. Zamek obronny Rzymu zdobyto i walka zawrzała w ulicach miasta. Tymczasem kobiety, które zdążyły już przywiązać się do swoich rabusiów, wypadły na miasto i rzuciły się między walczące szeregi. Krzykiem, łzami, prośbami zaklinały ojców, braci i mężów, aby zaprzestali wojny. Obaj królowie nakazali zawieszenie broni i poszli na naradę. Wrócili pogodzeni. Sabiniowie połączyli się z Rzymem w jedno państwo. Romulus władał zgodnie z Titusem Tatiusem.²⁰

Natomiast u Szturca to Sabinki-Amazonki tyranizują mężczyzn ze świata Nowoczesnego Rzymu; mężczyzn, którzy utracili seksualną i płciową tożsamość. Groteska wulgaryzuje tu wizję świata pogrążonego w chaosie, ale w swej istocie wyczuwa z tragiczności.

Groteska, podobnie jak tragizm, oparta jest na konflikcie nieprzystawalnych porządków, które prowadzą do zniszczenia jakiegoś dobra, zarazem będąc czymś koniecznym. Ale tragizm jest możliwy tylko w świecie, który jakoś uważa się za rozumny i inteligentny (choćby takim nie był). Dostępny jest też wyłącznie ludziom rozumnym, którzy ten rozumny mechanizm świata są w stanie zobaczyć. Tragizm może zaistnieć tam zwłaszcza, gdzie istnieje jakiś metafizyczny ład i gdzie konflikt porządków wartości jest właściwością metafizyczną tego uporządkowanego świata, jego niezbywalną cechą. Groteska – przeciwnie – jest właściwością świata zdeformowanego, który wypadł z torów, w którym porządki wartości nie tyle splatają się w tragicznym konflikcie, ile mieszają się bezładnie. Jeśli ta właściwość umysłu upowszechnia się, jak np. w *Nosorożcu* Ionesco, cała rzeczywistość ludzka nabiera groteskowego charakteru. W tych okolicznościach groteska często współistnieje z absurdem.²¹

²⁰ J. Parandowski, dz. cyt., s. 448.

²¹ M. Saganiak, *Groteska u Słowackiego*, w: *Romantyzm. Poezja. Historia. Prace ofiarowane Zofii Stefanowskiej*, red. M. Prussak, Z. Trojanowiczowa, Warszawa 2002, s. 211 (podkr. – K. K.).

Wątki homoerotyczne to w istocie krzywe zwierciadło, w którym przegląda się świat XX-wiecznego mężczyzny: pokątnie czerpiącego satysfakcję z transgresyjnych form ekspresji erotycznej, a zarazem cierpiącego, bo wyalienowanego ze społeczności, gdzie panuje albo wzorzec patriarchalnego supermana, dzikusa i tyra (elektryk), albo ledwie maskowana wszechwładza wzorca matriarchalnego, owych Sabinek, zdobywających ostatnie szanse niepewnych siebie Sabinów, herosów-nieudaczników, którym przyjdzie ostatecznie poddać się władzy kobiet.²²

Estetyczna i moralna abnegacja idzie w parze z eskalacją głupoty bohaterów; Franciszek zamienia się w zwierzę (**bawoła!**) nie tylko podczas zabawy, ale faktycznie staje się elementem zdemoralizowanego świata, w którym ów zanimizowany „dżentelmen” mówi:

FRANCISZEK: Bo pani wygląda na kuszącą. /Oaza zbliża się. Franciszek, nie wyciągając ręki z kieszeni z rewolwerem, doskakuje do Oazy i całuje ją w usta/. (s. 52)

Iście animalny popęd realizuje się tutaj bez skrępowań, a ostatecznym argumentem przyzwalającym na ekscesy staje się niezawodny („falliczny”) rewolwer. W oparach takiej miłości Sabin zostaje lokajem, niewolnikiem przywiązany do prysznic. Zniewolenie psychiczne ewoluuje, w końcu zaś znajduje wyraz w zniewoleniu ciała. „Totalitaryzm” sabińskiego świata wpisany jest w kondycję realnego świata; wyjaskrawia jego mechanizmy, z całym absurdem rozpasanej kołtunerii i dulszczyzny, przyjmowanych coraz pewniej za normę społeczną w pobożnym kraju.

W sfeminizowanym świecie dramatu Szturca znajdujemy jednak, mimo wszystko, małą furtkę nadziei... Jest nią Sabinko, które teoretycznie może sobie wybrać płęć, „gdy dorośnie”. Ironia autora nie pozwala jednak ludzię się długo tą myślą, bowiem wojenne stosunki panujące w sabińskiej rodzinie „zaprawiają” i znieprawiają też najmłodszego członka osobliwej rodziny. Znajdujące się pod niewyobrażalnym wpływem kobiet dziecię – Sabinko, kształtowane jest jak kolejny „klon”, reduplikacja swoich opiekunek. Będzie powtórzeniem „anielic”, krzyczących:

AZA: Koniaku! Sabin. Kurwa, koniaku, nalewaj!

(...)

BEZA: /krzyczy/

Koniaku i kabaczka!

SABINKO: /w wózku przejeżdża/

Dupa, dupa, dupa! (s. 48-49)²³

²² Por. B. Warkocki, *Skradziony list, czyli homoseksualna tajemnica wobec kanonu literatury polskiej*, w: *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków 2005, s. 295-318.

²³ Przypomina to nieco prowokację Różewicza. Zob. A. Skrendo, *Tragizm Różewicza*, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2005, s. 858:

[u Różewicza] nie ma tragedii, bo topi się ona w potoku wulgarności i skatologii, jest – bo ob sceniczne gesty Różewicza mają sens ironiczny. Ta ostatnia kwestia jest bardzo ważna. Różewiczowskie gesty skierowane przeciw kategorii tragizmu (lub >estetyce wzniosłości i tragizmu<) zwykle bywają opatrzone jakimś niejednoznacznym zastrzeżeniem; są wielokrotnie ponawiane, ale też nieustannie kwestionowane. Zachodzi u Różewicza jakieś ciągle podważanie możliwości istnienia tragizmu, które następnie samo zostaje podważone, ale tylko po to, aby można było dokonać podważenia podważenia podważenia, które natychmiast przechodzi w podważenie podważenia podważenia podważenia. Końca (ani początku) tych gestów nie widać. Każdy z nich posiada swoją modalność, mają one też swoją historię. Różewicz w różny sposób i z różną siłą stosował >technikę sztubackich dowcipów<, ale pozostawał – i do dziś pozostaje – jej wierny.

Zagadka przyszłej płci dziecka powoli rozwiązuje się w tekście, przy wymownym, niemal manifestacyjnym doborze słów kolejnych interlokutorów... Profetyczna wypowiedź Sabinko jest wskazówką – pesymistycznym akcentem w kontekście wymowy całego dramatu. Będzie ono bowiem mówiło (już mówi!) „sabińskim” językiem, wulgarnym slangiem rozplenionej, lecz zdezwauowanej kobiecości – Sabinko będzie kobietą!

IV. Imperium Elizy...

Bardzo śmiało autor nazywa swój dramat „komedią dla drobnomieszczan w trzech aktach”. Po przeczytaniu samego utworu trudno jednak przyjąć ową hipotezę i zgodzić się, że jest to komedia, że owe trzy akty służą rozbawianiu (drobnomieszczan?!). Może jeszcze dałoby się powiedzieć, że to komedia, ale czarna, albo raczej – wprost – horror ról płciowych i społecznych... Lekką ręką prowadzony wątek kryminalny pozwala ponadto przypisać dziełu cechy pospolitego kryminału – dopiero co rozgrywającego się w „apartamencie Sabina”. Cajzlik zostaje przecież zabity „zatrutą wykałaczką”, a główny bohater pozostaje sam na sam z trupem i (najprawdopodobniej) zapewne jako podejrzany o morderstwo wikła się w kolejne perypetie – właśnie kryminalne! Niełatwo dlatego zgodzić się z tezą Szturca o komediowości sztuki, a zatem szukać trzeba w niej dramatycznego „podstępu”, ironii prowadzącej wydarzenia wprost do klasycznej katastrofy rozegranej w groteskowym *entourage'u*. Właśnie perfidne, lecz kunsztowne manewry autora burzą w końcu ten – z trudem konstytuujący się – ład. Bo chociaż Sabinki opuszczają swego „mężczyznę” ze słowami:

AZA: (...) Nie wiem, czy się jeszcze spotkamy. Ale masz telefon – dzwoń. (s.56)

– to owo „uwolnienie Sabina” ma gorzki smak i niejednoznaczny wydźwięk.

W przesłaniu dzieła zostaje wpleciona nuta niepewności, rzucająca cień na przyszłe szczęście Sabina. Motyw telefonu kolejny raz okazuje się niezwykle ważny, znów wpływa na naszą interpretację tekstu. Jakże bowiem można pominąć następującą scenę? Gdy w słuchawce telefonicznej Sabina, dzwoniącego na policję, aby „zgłosić trupa”, rozlega się na koniec melodia *Dla Elizy* Beethovena – trudno uwierzyć, że to zwykły przypadek. Uproszczeniem byłoby podejrzewanie autora o przypadkowy wybór akurat tego motywu muzycznego²⁴. Łatwo bowiem można „wpasować” Elizę w lukę powstałą między imionami Dezy i Fazy. Aż się prosi, żeby wpisać pomiędzy „D” i „F” owo „E” – jak Eliza, „E” brakujące w logicznym (alfabetycznym) ciągu zuniformizowanych „nazw-imion” dramatycznych bohaterek: Deza, **Eliza**, Faza...

Godzien podkreślenia wydaje się w tym miejscu raz jeszcze przewrotny tytuł dramatu. Czytelnik, doświadczony tekstem, ośmiela się powiedzieć, że **to nie zwykły powrót Sabineek, ale ich inwazja**. Agresja Sabineek, mitycznych bohaterek, przywołuje inne, wsławione „historycznie” kobiety – Amazonki. Te niepokonane i niezwykle waleczne zastępy wojowniczek rzucają w pewnym stopniu światło na charaktery Sabineek, uwydatniając ich ekspansywne charaktery. Jest więc to inwazja kobiet, która nie znajduje końca, istnieje bowiem proto-kobiecy Sabinko-babinko i nachalna, „telefoniczna”

²⁴ Podkreślam ten fakt, należy przywołać zjawisko zsymplikowania Beethovenowskiego utworu w wielu urządzeniach medialnych (m.in. telefony, faksy – odtwarzające beznamiętnie melodię czekającym na połączenie)...

(czyli w jakimś stopniu uniwersalna), wciskająca się w zmysły, w myśli, w mózgi męskich Sabinów, ostatnich Mohikanów ginącej płci... Eliza²⁵.

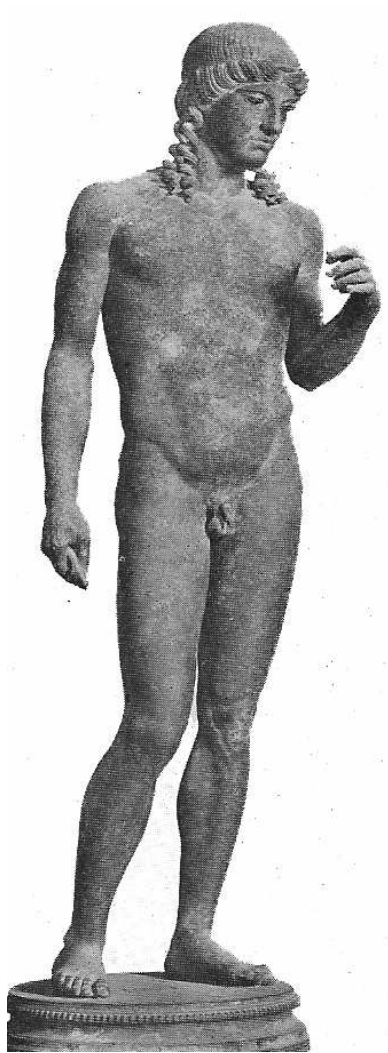
Oto determinanty smutnego, groteskowego losu Sabina, któremu apokaliptycznie odsłania się myśl, iż został osaczony, iż został także skazany na wymarcie przez sprawujące regencję kobiety, które właśnie objęły nieograniczoną władzę. Taka jest wymowa tej feministyczno-groteskowej nie-boskiej i nie-męskiej komedii krakowskiego dramaturga – ostatniego, który może uciekł Sabinkom. Choć, sugeruje pisarz, wszyscyśmy powstałi z nieokreślonego płciowo i społecznie Sabinko – i wszystkim nam zagraża metamorfoza w ekspansywne Sabinki...

²⁵ Zasadę konstrukcyjną logicznie skonstruowanej maszyny kosmosu dramaturgicznego u Szturca trzeba by – inaczej niż we wszelkiej maści tekstach hermetycznych – nazwać zasadą chaosu i deformacji. To świat, w którym jeden z konstytuujących go elementów (kobiecość) zagarnia wszystkie inne (dziecięcość, męskość). Por. też: C. G. Jung, *Gnostyckie symbole jaźni*, przeł. J. Prokopiuk, w: tegoż, *Rebis, czyli kamień filozofów*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1989, s. 378-379:

Symbolika koła i czwórca jawi się w tym momencie jako kompensująca zasada ładu, która zjednoczenie zwalczających się przeciwieństw prezentuje jako dokonane i tym samym toruje drogę zdrowemu uspokojeniu („zbawieniu”). Psychologia zrazu nie ma żadnej możliwości stwierdzenia czegoś ponadto, że symbol całości oznacza całość indywiduum. Z drugiej jednak strony, musi ona nie tylko przyznać, ale wręcz podkreślić, że symbolika całości posługuje się obrazami czy schematami, które od dawna i w najróżnorodniejszych religiach wyrażają podstawę świata i Bóstwo. Tak np. koło jest znanym symbolem Boga, podobnie też krzyż (w pewnym określonym sensie) i czwórca w ogóle, jak to widać na przykładzie wizji *Ezechiela, Rex gloriae* z czterema ewangelistami, w gnostycyzmie – Boga Barbelo w poczwórnej postaci, *kolorbas* = cała czwórka, dwójnia (*tao, Hermaphroditus, Ojciec-Matka* itd.), a wreszcie na przykładach ludzkiej postaci (dziecko, syn, Anthropos) i indywidualnej osobowości: Chrystusa i Buddy, by wymienić tylko najważniejsze motywy. Wszystkie te obrazy w doświadczeniu psychologicznym okazują się wyrazami zjednoczonej całości człowieka.



P. Rubens, *Porwanie Sabineek*, 1635-37 r.



* Apollo, rzeźba z Pompejów

NOTY O AUTORACH

MARCIN BAJKO – mgr, asystent w Zakładzie Literatury Oświecenia i Romantyzmu Uniwersytetu w Białymstoku. Wśród pasji literackich znajdują się dzieła epoki romantyzmu oraz Młodej Polski. Autor m.in. studiów: *Kresy, Bizancjum i „Życie nowe” w „Wicie” Tadeusza Micińskiego; Symbolika ognia w „Śnie srebrnym Salomei” Juliusza Słowackiego; Obraz Greka w powieściach „balkańskich” Tomasza Teodora Jeża. Rekonesans; Anielskie upiory. Ukraińskie wierzenia ludowe w „Marii” Antoniego Malczewskiego.*

KRZYSZTOF BILIŃSKI – prof. dr hab., pracownik Uniwersytetu Wrocławskiego. Zainteresowania badawcze: literatura polska XIX wieku, literatura powszechna, teoria literatury, semiotyka, literatura śląska. Autor ponad 130 szkiców i studiów, w tym monografii: *Literackie przejawy modernizmu katolickiego w Polsce* (1994), *Biblia i historiozofia. „Kordian” jako synteza wczesnej twórczości Juliusza Słowackiego* (1998).

PELAGIA BOJKO – dr, pracuje jako adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Akademii Świętokrzyskiej im. Jana Kochanowskiego (Filia w Piotrkowie Trybunalskim). Wydała rozprawę doktorską *Oblicze człowieka. Rysy autoportretu w listach Norwida* (napisaną pod kierunkiem prof. Danuty Zamącińskiej-Paluchowskiej). Autorka książki *Sfera „słów wielkich”: „człowiek” i „człek” w liryce C. K. Norwida* (Piotrków Trybunalski 2006). W kręgu zainteresowań badawczych: twórczość Zygmunta Krasińskiego oraz Juliusza Słowackiego (*Król-Duch*).

MAŁGORZATA BOROWSKA – dr hab., profesor Uniwersytetu Warszawskiego (filologia klasyczna i neogrecystyka), od 1997 Kierownik Pracowni Studiów Helleńskich w OBTA UW. Stypendystka Rządu Greckiego (Uniwersytet w Salonikach i Atenach). Autorka książek: *Le théâtre politique d'Euripide. Problèmes choisis* (1989), *Intensywny kurs języka nowogreckiego* (1991), *OIKEIA PRAGMATA. Z dziejów dramatis personae rodzinnej komedii greckiej następców Arystofanesa* (1995). Współredaktorka tomu: *Filhellenizm w Polsce. Rekonesans* (Warszawa 2007); tłumaczka między innymi dzieł Nikosa Kazantzakisa; redaktorka serii *Arcydziała Literatury Nowogreckiej*.

BARTŁOMIEJ BRĄŻKIEWICZ - rosjoznawca, absolwent Uniewersytetu Jagiellońskiego, doktorant w Instytucie Studiów Regionalnych UJ, bada zagadnienie recepcji choroby psychicznej w kulturze rosyjskiej. Wydał książkę *Psychiatria radziecka jako instrument walki z opozycją polityczną w latach 1918-1984* (Toruń 2004).

PIOTR CHOMIK – dr, adiunkt w Zakładzie Historii Kultur Pogranicza w Instytucie Historii Uniwersytetu w Białymstoku. Autor książki *Kult ikon Matki Bożej w Wielkim Księstwie Litewskim w XVI-XVIII wieku* (Białystok 2003). Współredaktor książek: *Szkolnictwo prawosławne Rzeczypospolitej* (2002), *Życie monastyczne w Rzeczypospolitej* (2002). Redaktor tomu „*Pokazanie Cerkwie prawdziwej...*” *Studia nad dziejami i kulturą Kościoła Prawosławnego w Rzeczypospolitej*. Zainteresowania badawcze: dzieje i kultura Kościoła prawosławnego w Rzeczypospolitej (ze szczególnym uwzględnieniem Wielkiego Księstwa Litewskiego) w czasach nowożytnych.

URSZULA CIERNIAK – dr nauk humanistycznych, filolog-rusycysta, kulturoznawca, kierownik Zakładu Badań Interkulturowych przy Instytucie Filologii Obcych Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Do specjalności naukowych i badawczych należą: historia kultury, literaturoznawstwo i przekładoznawstwo. Redaktorka książki *Drogi i rozdroża kultury chrześcijańskiej Europy* (2003), jak też tomu: *Dziedzictwo chrześcijańskiego Wschodu i Zachodu. Między pamięcią a oczekiwaniem* (Częstochowa 2006). Autorka książki: *Literacki wymiar kultury religijnej staroobrzędowców* (1997).

LARYSA CYBENKO – dr, germanistka, ur. 1957, wykładowca w Katedrze Literatury Światowej Uniwersytetu im. Iwana Franki we Lwowie, wicedyrektor od 1997 roku Ukraińsko-Austriackiego Centrum Współpracy Naukowej, Edukacyjnej i Kulturalnej. Specjalizuje się w literaturze niemieckiej, austriackiej oraz ukraińsko-austriackich kontaktach literackich w Galicji. Wybrane studia: *Galician Topos of Austrian Literature* (Kijów, 2000); *Leopold Zakher-Masoh. Chronicle of Life and Creativity of the Writer* (Lwów 999), Ingeborg Bachmann: *Malina. Novel*, transl. by L. Cybenko (Lwów 2003).

MAREK DYBIZBAŃSKI – ur. 1975, dr nauk humanistycznych, zatrudniony w Pracowni Rękopisów Biblioteki Uniwersyteckiej Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autor książki *Romantyczna futurologia* (Kraków 2005). Współautor książki *Mitoznawstwo porównawcze, (z Włodzimierzem Szurcem, Kraków 2006)*, studiów o literaturze Romantyzmu i innych epok, w tym: *Powtórzenie cudu (aż nadto) greckiego. (O eksperymencie Ludwika Łętowskiego); Nie-Boskość i typowość „Szewców” S. I. Witkiewicza; Powtórka i poprawka reformy Wagnerowskiej. Z teatralnych rękopisów Stefana Łubieńskiego; „Almanzor” Kazimierza Glińskiego – średniowieczne straty*

kultur w teatralnych dekoracjach wieku kupieckiego (Białystok 2007).

ELŻBIETA FLIS-CZERNIAK – dr, adiunkt w Zakładzie Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski IFP UMCS. Zainteresowania badawcze: literatura pozytywizmu i Młodej Polski wobec tradycji romantycznej, proza fantastyczno-naukowa okresu pozytywizmu i Młodej Polski. Autorka m.in. studiów: „*Kolosalny duch wielowymiarowości*”. *Bolesław Prus i „czwarty wymiar”*, *Historia w kostiumie groteski. Tadeusz Miciński i Witold Gombrowicz; Między ogrodem dzieciństwa a „wojną daleką”. O „Popiołach” Stefana Żeromskiego (Inicjacja i historia); W laboratorium Fausta. O powieści Tadeusza Micińskiego*. Redaktor (ze Stefanem Krukiem) tomu: *Dojrzenie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej* (Lublin 2006).

RYSZARD GAJ – dr, filozof, adiunkt w Instytucie Socjologii Uniwersytetu w Białymstoku. Obronił rozprawę doktorską *Jednostka ludzka a zbiorowość w filozofii Jose Ortegi y Gasset*. Autor książki *Ortega y Gasset* (Warszawa 2007) oraz licznych studiów, w tym *Filozofii tanga* (Białystok 2007).

WOJCIECH GUTOWSKI – prof. dr hab., pracownik Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, badacz literatury okresu Młodej Polski oraz literatury XX wieku i Romantyzmu. Autor wielu studiów, szkiców, artykułów i monografii. Opublikował m.in.: *W poszukiwaniu życia nowego. Mit a światopogląd w twórczości Tadeusza Micińskiego* (1980), *Pasje wyobraźni. Szkice o literaturze romantyzmu i Młodej Polski* (1991), *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości* (1992), *Wśród szczyfów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku* (1994), *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie* (1999), *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski* (2001), *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego* (2002). Edytor utworów Tadeusza Micińskiego. Opublikował monografię: *Konstelacja Przybyszewskiego* (Toruń 2008).

ADAM HUDEK – dr, historyk w Instytucie Historii Słowackiej Akademii Nauk, redaktor czasopisma „Historia”, w latach 2004/2005 stypendysta Herdera na Uniwersytecie Wiedeńskim; ważniejsze studia: *Slovenska narodna strana* (2004); *Kto kontroluje minulosť, kontroluje aj buducnosť* (2006), *Slovak Historiography and Constructing the Slovak National Story up to 1848* (2006).

GRZEGORZ IGLIŃSKI – dr hab., prof. Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Zainteresowania badawcze skupiają się wokół historii literatury polskiej XIX i XX wieku. Znawca twórczości Jana Kasprówicza (rozprawa habilitacyjna: *Pieśni wieczystej tęsknoty. Liryka Jana Kasprówicza w latach 1906-1926*). Ostatnio opublikował m.in. książkę: *Magia serca i słowa w modernistycznych snach i wizjach* (Warszawa 2005).

MARIANNA KALINOWSKA – studentka piątego roku filologii polskiej na Uniwersytecie w Białymstoku. Interesuje się problemami interpretacji tekstu literackiego oraz literaturą dziewiętnastego i dwudziestego stulecia. Tekst jest jej debiutem naukowym.

ks. TADEUSZ KASABUŁA – dr nauk teologicznych w zakresie historii Kościoła. Wykłada m.in. historię Kościoła w AWSD w Białymstoku oraz na białostockiej polonistyce; od 1999 r. zastępca dyrektora Archiwum Archidiecezjalnego w Białymstoku (AAB) oraz adiunkt przy Międzywydziałowej Katedrze Teologii Katolickiej U w B. Opublikował szereg prac z zakresu historii Kościoła, zwłaszcza z dziejów Kościoła katolickiego w Wielkim Księstwie Litewskim i historii archidiecezji wileńskiej. Autor książki *Ignacy Massalski biskup wileński* (Lublin 1998) oraz licznych artykułów i haseł słownikowych i encyklopedycznych. Redaktor tomów: *Między Wilnem a Białymstokiem. 50-lecie śmierci Arcybiskupa Romualda Jalbrzykowskiego* (z J.J. Milewskim; 2007), *Mój Kościół w historii wpisyany* (Białystok 2008).

ZBIGNIEW KAŻMIERCZAK – dr, adiunkt w Katedrze Filozofii Uniwersytetu w Białymstoku. Filozof zajmujący się problematyką współczesną, jak też starożytną. Autor książek: *Fryderyk Nietzsche jako odnowiciel umysłowości pierwotnej. Analiza w kontekście fenomenologii religii Gerardusa van der Leeuwa* (2001), *Natchnienie lub złudzenie. Myśli o intryganctwie rzeczy* (2004). Interesuje się dyskursem skupionym wokół wydarzeń choroby i śmierci, myślą Mistra Eckharta, filozoficznym ujęciem zagadnienia religii.

KAMIL KOPANIA – mgr, doktorant w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Współpracuje z Akademią Teatralną im. A. Zelwerowicza w Warszawie (Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku). Zajmuje się związkami sztuk plastycznych z teatrem w dobie średniowiecza, ceremoniami liturgicznymi o charakterze parateatralnym (w szczególności okresu Wielkiego Tygodnia) oraz historią teatru lalek. Pisze rozprawę doktorską na temat animowanych figur Chrystusa Ukrzyżowanego w kulturze łacińskiego średniowiecza. Wydał tom: *Arsenal sztuki. Galeria Arsenal w Białymstoku i jej „Kolekcja 2”*.

KRZYSZTOF KOROTKICH – asystent w Zakładzie Literatury Oświecenia i Romantyzmu na Wydziale Filologicznym U w B. Autor prac poświęconych twórczości Malczewskiego, Krasińskiego, Słowackiego, Józefa Bohdana Dziekońskiego, Bolesława Leśmiana. Doktorant w Instytucie Literatury Polskiej UMK w Toruniu. Stypendysta Uniwersytetu Wiedeńskiego (Alfred Toepfer Stiftung) w roku(historia sztuki). Współredaktor serii „Czarny Romantyzm”. Współredaktor tomów (z J. Ławskim): *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku* (Białystok 2004), *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza* (t.1-2, Białystok 2007). Autor studiów: *Dynamika światła i koloru w „Marii” Antoniego Malczewskiego* (1997), *Motywy antyczne w „Duchu jaskini” Józefa Bohdana Dziekońskiego* (2003), *Credo człowieka odchodzącego. O apokalipsie duchowej w wierszu „Poeta” Zygmunta Krasińskiego* (2001).

HANNA KOWALSKA-STUS – dr hab., prof. UJ (Wydział Studiów Międzynarodowych i Politycznych). Pełni funkcję kierownika Katedry Kultury Rusko-Bizantyjskiej w Instytucie Rosji i Europy Wschodniej. Zainteresowania badawcze: chrześcijańskie wątki w folklorze rosyjskim, kultura ruska XI-XVII wieku: literatura, wpływy bizantyjskie i mongolskie, prawo, monastycyzm i hezychazm, stosunki państwo-Kościół; stary obrzęd – literatura i kultura; geneza i kształt konserwatyzmu rosyjskiego; kryzys kultury staroruskiej. Wpływy Zachodu na kulturę ruską. Rуска literatura polemiczna. Inteligencja rosyjska (XVIII wiek). Rosyjski Kościół Prawosławny w XX wieku. Wydała: *Rosyjski wiersz duchowy i kultura religijna staroobrzędowców pomorskich* (Wrocław 1987); redaktor tomu: *Inteligencja, tradycja i nowe czasy* (Kraków 2001).

HALINA KRUKOWSKA – prof. Uniwersytetu w Białymstoku, dr hab., twórczyni Zakładu Literatury Oświecenia i Romantyzmu. Autorka monografii: *Noc romantyczna. (Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński). Interpretacje* (Białystok 1985) oraz prac poświęconych nocnej, ciemnej stronie wyobraźni romantycznej, w tym: *Noc Fausta, noc Konrada; Szkoła ukraińska w poezji romantycznej*, a także studiów nad „poezją czystą” w poezji polskiej („*Pan Tadeusz*” jako poezja czysta). Inicjatorka i redaktorka serii „Czarny Romantyzm”. Autorka studiów: *Mickiewiczowski wybór kultury obrazu w kontekście ikonoklazmu* (2004); *Bóg Mickiewicza na tle apofatyizmu wschodniego chrześcijaństwa* (2004), *Tragizm, heroizm, groza* (2005), *Chrześcijańska duchowość Adama Mickiewicza* (2003). Współredaguje pismo białostockiego KIK-u: „Słowo”.

JOLANTA KRZYSZTOFORSKA-DOSCHEK – ur. w Krakowie, ukończyła w 1992 roku Uniwersytet Wiedeński, pracowała w Wiedniu jako tłumacz symultaniczny w językach: polskim, niemieckim i rosyjskim, od 1993 roku pracownik Instytutu Sławistyki, w 1998 roku tytuł doktora na Uniwersytecie Wiedeńskim, adiunkt na tejże uczelni. Wydała w 2000 roku w Krakowie książkę *Prasłowiańskie źródła nowszej poezji polskiej (od romantyzmu do współczesności)*; w latach 1994-1998 publikowała w periodyku „Wiener Slawistisches Jahrbuch”.

DOROTA KULCZYCKA – dr, jest adiunktem w Zakładzie Historii Literatury na Uniwersytecie Zielonogórskim. Zajmuje się literaturą romantyczną i współczesną. W jej dorobku znajdują się artykuły poświęcone twórczości J. Słowackiego, Z. Krasińskiego, B. Leśmiana, K. I. Gałczyńskiego, J. Hartwig, St. Barańczaka, w tym: *Tradycje literackie a historia. O wierszu „Ogień” Stanisława Barańczaka; Echa literatury chrześcijańskiej w „Blyskach” Julii Hartwig*. Wydała monografię pt. „*Jestem jak człowiek, który we śnie lata...*” *O symbolice ptaków w twórczości Juliusza Słowackiego* (Zielona Góra).

MAREK KURKIEWICZ – dr, adiunkt w Katedrze Literatury Polskiej XIX i XX wieku Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Autor książek: *W labiryntach konwencji. O prozie Tadeusza Micińskiego* (Bydgoszcz 2004), *Symbole, narracje, eschatologie. Szkice o literaturze polskiej przełomu XIX i XX wieku* (Toruń 2007). Zainteresowania badawcze obejmują literaturę młodopolską oraz jej echa w literaturze nowszej.

MICHAŁ KUZIAK – dr, adiunkt w IFP Pomorskiej Akademii Pedagogicznej (kierownik Pracowni Badań nad Romantyzmem i Jego Obecnością w Kulturze). Pracę doktorską poświęcił literaturoznawstwu prelekcji paryskich Mickiewicza. Autor książek: *Fragmenty o Słowackim* (Słupsk 2001) *O prelekcjach paryskich Adama Mickiewicza* (Słupsk 2007), redaktor prac zbiorowych: *Juliusz Słowacki. Wyobraźnia i egzystencja* (Słupsk 2002), *Sztuczne raje... Użytki w literaturze* (Słupsk 2002). Autor prac na temat literatury romantycznej, komparatystyki i teorii literatury, a także – jako współautor – kilku książek popularnonaukowych (wraz ze S. Rzepczyńskim *Jak pisać?*). Publikował w „Pamiętniku Literackim”, „Tekstach Drugich”, „Ruchu Literackim”, „Przeglądzie Humanistycznym” oraz pracach zbiorowych. Wydał rozprawę habilitacyjną: *Wielka Celość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza* (Słupsk 2006).

KAROLINA LESZCZYŃSKA – mgr, doktorantka w Zakładzie Dramatu i Teatru Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Interesują ją przemiany form dramatycznych, w szczególności osoby chóru w dramacie europejskim, teoretyczne zagadnienia związane z teatrem, związki dramatu i sztuk plastycznych. Publikowała w tomach pokonferencyjnych i „Poznańskich Studiach Polonistycznych”, w tym: *Teatr*

telewizji, czyli o flircie żywej sztuki z mediami, w: *Komunikacja medialna. Studia i szkice* (Poznań 2006); *Słowackiego dialog z grecką tragedią, czyli o chóralskości i aktorstwie w „Agezylaszu”* (Poznań 2008).

MARCIN LUL – mgr, asystent w Zakładzie Literatury Oświecenia i Romantyzmu Instytutu Filologii Polskiej U w B. Zainteresowania badawcze: literatura romantyczna i współczesna, powieść o artyście, dramat i teatr sakralny. Współredaktor serii: „Czarny Romantyzm”. Opiekun Koła Naukowego Polonistów UwB (wspólnie z Danutą Zawadzką). Współredaktor – z M. Sawicką i D. Kuleszą – tomu studiów: *Bóg artystów XX wieku* (Białystok 2003). Autor rozpraw: „A serce? – nigdy z sercem nie gadało!” Samotność Mickiewicza; Mistyczne macierzyństwo w „Zwiastowaniu” Paula Claudela; Paraboliczna formuła tragiczności w „Bramach raj” Jerzego Andrzejewskiego; Mickiewiczowski ład serca. O „Romantyczności” (Białystok 2007).

JAROSŁAW ŁAWSKI – dr hab., prof. Uniwersytetu w Białymstoku, kierownik Zakładu Literatury Oświecenia i Romantyzmu. Autor książek: *Wyobraźnia lucyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”* (1995), *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński* (2003), *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego* (2005). Zainteresowania badawcze: faustyzm i bizantyzm w literaturze romantyzmu, Młoda Polska, Czesław Miłosz, wybrane aspekty kultury oświeceniowej i współczesnej. Współredaktor serii „Czarny Romantyzm”. Współredaktor tomów: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej* (t. I-II, z H. Krukowską), *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice* (2005) oraz (z K. Korotkichem): *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm* (2004), *Apokalipsa. Symbolika - Tradycja – Egzegeza* (t.1-2, 2007), *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej* (2007, z D. Zawadzką i K. Korotkichem).

PRZEMYSŁAW MARCINIAK – dr, adiunkt w Katedrze Filologii Klasycznej Uniwersytetu Śląskiego. Zajmuje się literaturą i kulturą Bizancjum, ze szczególnym uwzględnieniem problematyki dramatu greckiego. Pracuje jako wykładowca na uniwersytecie w Belfaście (Institute of Byzantine Studies, Queen’s University Belfast). Wydał monografię *Greek Drama in Byzantine Times* (Katowice 2004), a ostatnio rozprawę: *Na kłopoty...Bizancjum? (Nowo)greckie zmagania z bizantyjską przeszłością* (Białystok 2007).

ELŻBIETA MIKICIUK – dr, adiunkt w Zakładzie Historii Literatury Polskiej XIX wieku Uniwersytetu Gdańskiego. Autorka książki *„Chrystus w grobie” i rzeczywistość „Anastasis”. Rozważania nad „Idiotą” Fiodora Dostojewskiego* (Gdańsk, 2003) oraz licznych rozpraw, dotyczące problematyki religijnej w twórczości autora *Biesów*. Od kilku lat zajmuje się Dostojewskim teatralnym (*Dostojewski i teatr; „Drugie przyjście” Chrystusa. O teatralnych wizjach poematu apokryficznego Iwana Karamazowa „Wielki Inkwizytor”; „Cóż to jest prawda?”; Ojcostwo w teatralnych wizjach „Braci Karamazow” Fiodora Dostojewskiego*). Kończy rozprawę habilitacyjną, poświęconą misteryjnej naturze *Braci Karamazow* Fiodora Dostojewskiego i współczesnym wizjom scenicznym wątków religijnych powieści.

HANNA MILEWSKA – mgr, doktorantka w Instytucie Badań Literackich PAN. Bada związki literatury i muzyki. Zajmuje się też krytyką oraz tłumaczeniami. Publikowała m.in. w „Twórczości”, „Odrze”, „Toposie”, „Kinie”, „Tekstach Drugich”. Autorka artykułów naukowych o umuzycznieniach liryki Paula Celana i Jarosława Iwaszkiewicza w tomach: *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego* (II -Toruń 2006, III – w druku). Współautorka multimedialnego *Leksykonu polskiej muzyki filmowej 1930-1939*.

ANTONI MIRONOWICZ – prof. dr hab. w Zakładzie Historii Kultur Pogranicza w Instytucie Historii Uniwersytetu w Białymstoku. Zajmuje się prawosławiem na wschodnich kresach Rzeczypospolitej w wiekach dawnych oraz współcześnie. Autor wielu książek poświęconych tematyce kulturowej, politycznej, społecznej, religijnej, historycznej prawosławia na ziemiach polskich oraz w Rosji. Opublikował: *Podlaskie ośrodki i organizacje prawosławne w XVI-XVII wieku* (1991) *Prawosławie i unia za panowania Jana Kazimierza* (1997), *Ihumen Sawa Palmowski* (2001), *Kościół prawosławny w dawnej Rzeczypospolitej* (2001), *The Orthodox Church and Byelorussian People* (2001), *Kościół prawosławny w Polsce* (2006).

JAKUB MOMRO – ur. 1979, doktorant w Instytucie Polonistyki UJ, krytyk literacki. Publikował między innymi w „Ruchu Literackim”, „Znaku”, „Fa-Arcie”, „Didaskaliach”, „Dekadzie Literackiej” oraz w publikacjach zbiorowych. Jego zainteresowania skupiają się wokół antropologii literatury (teorii literatury i mitoznawstwa) oraz literatury dwudziestowiecznej. Przygotowuje doktorat o teorii mitu Narcyza i Echa oraz jego literackich przekształceniach. Współpracownik „Tygodnika powszechnego”, autor studiów, w tym: *Topologia Wschodu. Wokół „Motywów saraceńskich” Aleksandra Wata* (2004), *„Demon” Michaiła Lermontowa – tragedia bohatera lucyferycznego* (2005)

GRZEGORZ NOWAKOWSKI – ur. 1977, dr nauk humanistycznych. Na Uniwersytecie Jagiellońskim obronił rozprawę doktorską: *Paul Celan – poeta oka. Religijne, literackie i malarskie podstawy tak zwanej „l’imagination oculaire”* (2006). Jest autorem tomu prozy: *Adela Legarreta Rivas* (Kraków 2004). Autor rozpraw: *Jak patrzę ikony* (2006), *Zagłada. O poezji Paula Celana* (2007).

Abp EDWARD OZOROWSKI – prof. dr hab., Arcybiskup Metropolita Archidiecezji Białostockiej, tytularny biskup Bitetto. Kierownik Międzywydziałowej Katedry Teologii Katolickiej Uniwersytetu w Białymstoku, wykładowca na: Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego, w Archidiecezjalnym Seminarium Duchownym w Białymstoku, w Wyższym Seminarium Duchownym w Sankt Petersburgu. Członek Polskiego Towarzystwa Teologicznego, Towarzystwa Mariologicznego, International Biographical Centre, American Biographical Institute. Historyk teologii. Autor wielu książek: *Kościół. Zarys eklezjologii katolickiej* (1984), *Eucharystia w nauce i praktyce Kościoła katolickiego* (1990), *Dialogi o Bożym Miłosierdziu* (2003), *Bóg jest miłością (misterium ojcostwa Boga)* (1999). Współautor *Słownika Teologów Katolickich* oraz wielu artykułów poświęconych problematyce teologicznej, historycznej i biograficznej.

ZOFIA OŻÓG-WINIARSKA – dr hab., pracownik Akademii Świętokrzyskiej w Kielcach. Zajmuje się literaturą dziecięcą. Opublikowała wiele prac z tego zakresu, m.in. w formie książkowej: *Przyroda w liryce dla dzieci u schyłku XX wieku* (2001), *Nocne pejzaże w liryce dla dzieci* (2002), *Wędrowki po tematach włoskich* (Kielce 2003), *Szkice z literatury dla dzieci* (2003), *Poezja dla dzieci Józefa Ratajczaka* (Piotrków Trybunalski 2005).

EULALIA PAPLA – dr, rusycystka i ukrainistka, emerytowany nauczyciel akademicki (Uniwersytet Jagielloński). Napisła książki: *Akmenizm. Geneza i program* (1980), *Poetyka dla studentów filologii ukraińskiej* (1994), *Wprowadzenie do analizy dzieła literackiego* (2001). Artykuły o rosyjskiej i ukraińskiej poezji XIX i XX wieku (I. Anniński, M. Gumilow, A. Tarkowski, neoklasycy kijowscy i in.). Związki literatury i muzyki: eseje o A. Achmatowej, M. Cwietajewej, B. I. Antonyczu oraz hasła biograficzne do *Encyklopedii Muzycznej PWM* (oprócz w/w – O. Mandelsztam, B. Pasternak, A. Puszkina). Autorka rozpraw: *Retoryka i mity: nowożytna literatura ukraińska z Bizancjum w tle* (2004), *Poetka i pieśń. Muzyka w życiu i twórczości Lesi Ukrainki* (Białystok 2007).

BOGNA PAPROCKA-PODLASIAK – dr nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Literatury Polskiej UMK w Toruniu. Autorka rozprawy doktorskiej o motywach faustycznych w dramacie i teatrze współczesnym w Polsce. Autorka m. in. studiów: *Epopeja faustycznego „ja”. O procesie mityzacji legendy faustowskiej* (Bydgoszcz 2005), *Dionizos w masce Chrystusa. O ironicznych postfiguracjach w twórczości Henryka von Kleista* (Białystok 2007); współredaktorka tomu studiów: *Antyk romantyków. Model europejski i wariant polski. Rekonesans* (Toruń 2003).

DANUTA PIWOWARSKA – dr, adiunkt i wicedyrektor w Katedrze Średniowiecznej i Nowożytnej Literatury Rosyjskiej w Instytucie Filologii Wschodniosłowiańskiej UJ. Zainteresowania naukowe: literatura i kultura rosyjska XVIII i XIX wieku, stosunki kulturalne polsko-rosyjskie, antyk i Biblia w literaturze rosyjskiej, związki literatury z muzyką i malarstwem. Autorka monografii: *Rosyjska poezja romantyczna w polskim życiu literackim lat 1822–1863* (Wrocław 1975). Redagowała tomy: *Biblia w literaturze i folklorze narodów wschodniosłowiańskich* (z Ryszardem Łużnym, Kraków 1998), *Słowianie Wschodni. Duchowość, kultura, język* (z Anną Bolek i Anną Rażny, Kraków 1998).

JAROSŁAW POLISZCZUK – prof. dr hab., pracownik Katedry Ukrainistyki w Instytucie Filologii Wschodniosłowiańskiej UJ. Zajmuje się problemami historii literatury ukraińskiej, teorii literatury oraz komparatystyki literackiej. W roku 1990 obronił pracę doktorską *Poezja filozoficzna Lesi Ukrainki*. W 2000 r. uzyskał stopień doktora habilitowanego na podstawie rozprawy *Estetyka mitu i horyzont mitologiczny ukraińskiego modernizmu*. Obecnie bierze udział w projekcie naukowym Narodowej Akademii Nauk Ukrainy wielotomowej historii literatury ukraińskiej. Pracuje też nad monografią o miłości i śmierci (Eros i Tanatos) w literaturze przełomu XIX–XX wieków.

NADIJA POLISZCZUK – dr, wykładowca Katedry Literatury Światowej, ur. 1975, pracownica Uniwersytetu im. Iwana Franki we Lwowie. Zajmuje się komparatystyką, metodyką nauczania literatury obcej i mitoznawstwem. Doktorat: *Transformation of the Mythologeme of Agaspher in West European Literature of 19/20 Century* (2002); autorka studium: *Mythical Logeme of Saint Cursed Sinner in English Romanticism (Coleridge, Byron, Shelley)* (Lwów 2001).

IRENEUSZ PTASZEK – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa (rozprawa doktorska: *Najstarsza tradycja biograficzna Alkibiadesa - źródła jego legendy*). Przetłumaczył i opracował *Mowy Andokidesa* (Kraków 2002). Obecnie jest kierownikiem Działu Instrukcyjno-Methodycznego Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej w Krakowie.

DANUTA SAUL – absolwentka Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka prac poświęconych związkom malarstwa i literatury, zwłaszcza okresu modernizmu.

BARBARA SAWICKA-LEWCZUK – dr, absolwentka polonistyki w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, współpracuje z Zakładem Literatury Oświecenia i Romantyzmu. Obecnie mieszka w Niemczech. Autorka artykułów i szkiców o twórczości Norwida, Słowackiego, Leśmiana i Staffa. Obroniła rozprawę doktorską: *Idea poświęcenia i ofiary w dramatach Juliusza Słowackiego*. Współredaktorka serii „Czarny Romantyzm”. Autorska licznych studiów, w tym: *Symbolika świątyni prawosławnej w twórczości Słowackiego. Rekonesans* (2004), *O sposobie oglądania Wschodu przez Słowackiego mistycznego* (2004), *Kwiatowe ornamentum Juliusza Słowackiego* (2007).

JANUSZ SKUCZYŃSKI – prof. dr hab., literaturoznawca i teatrolog, pracownik Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Opublikował książki: *O przestrzeni teatralnej w dramatach Juliusza Słowackiego* (1986), *Odmiany form dramatycznych w okresie romantyzmu. Słowacki – Mickiewicz – Krasiński* (1993), *Misterium teatralne: Mickiewicz i inni. Studia i szkice z dziejów dramatu i teatru XIX i XX wieku* (2000). Ostatnio wydał monografię: *„Gdy idą między żywych duchy...” „Dziady i „Dziady” w teatrze polskim 19. i 20. wieku* (Toruń 2005) oraz studia: *Józefa Korzeniowskiego „próby tragediowe”*; *Słowo magiczne w dramacie* (2005).

ANNA SOBIESKA, dr, adiunkt w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Zainteresowania naukowe skupiają się na literaturze polskiej i rosyjskiej przełomu XIX i XX wieku oraz dwudziestolecu międzywojennym, komparatystyce i literaturze kresowej. Autorka wielu rozpraw i artykułów: *Realizm magiczny rosyjskich symbolistów (na materiale „Srebrnego gołębia” Andrieja Bielego)*; *Revolucja 1905 roku w twórczości drugiego pokolenia symbolistów rosyjskich*; *Pisma Władimira Sołowjowa wśród inspiracji filozoficznych w poezji Leśmiana*. Wydała książkę *Twórczość Bolesława Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego* (Kraków 2005).

MIKOŁAJ SOKOŁOWSKI – dr hab., zatrudniony na stanowisku docenta w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk (zastępca dyrektora do spraw naukowych IBL PAN). Autor wielu rozpraw i artykułów: *Tajemnica słowa. Mickiewicz wobec oralności i piśmienności* (1998), *Idee dodatkowe. Recepcja filozofii Johna Locke’a we Włoszech na przełomie XVIII i XIX wieku* (2001), *Stereotyp Rosjanina-nihilisty w twórczości J. I. Kraszewskiego* (2002). Autor książek *„Król-Duch” Juliusza Słowackiego a epopeja słowiańska* (Warszawa 2004); *Techniki asocjacyjne. Angielskojęzyczne „poematy o wroście indywidualnego umysłu” od 18. do 20. wieku* (2007); kierunki zainteresowań naukowych: mistycyzm, nihilizm, sensualizm.

PIOTR STASIEWICZ – dr, adiunkt w Zakładzie Literatury Staropolskiej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Zainteresowania naukowe skupiają się wokół polskiej i europejskiej literatury, publicystyki i filozofii XVIII wieku, historii dramatu muzycznego i opery, a także filmu i literatury fantastycznej. Opublikował m.in. artykuły: *„Krzyk” Stanisława Przybyszewskiego jako powieść ekspresjonistyczna* (1998), *Metafizyczny i antropologiczny kształt walki o niepodległość w „Powrocie” Stanisława Przybyszewskiego* (2001), *Dramat muzyczny jako tragedia doskonała. „Tristan i Izolda” Ryszarda Wagnera* (2005). Autor rozprawy doktorskiej o poezji Tomasza Kajetana Węgierskiego. Miłośnik muzyki Richarda Wagnera.

MIROSLAW STRZYŻEWSKI – dr hab., prof. Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, badacz dziejów krytyki literackiej. Opublikował szereg rozpraw i książek: *Działalność krytycznoliteracka Maurycego Mochnackiego* (Toruń 1994), *Michał Podczaszyński. Zapomniany romantyk* (Toruń 1999), *Mickiewicz wśród krytyków. Studia o przemianach i formach romantycznej krytyki w Polsce* (Toruń 2001), *Elzenberg i literatura* (Toruń 2003). Autor wstępu do wydania: *Maurycy Mochnacki Rozprawy literackie* (seria Biblioteka Narodowa, Wrocław 2000). Zainteresowania badawcze: historia literatury i kultury XIX wieku, historia krytyki literackiej, pogranicza literatury i filozofii oraz literatury i muzyki, tekstologia i edytorstwo, literatura współczesna. Redaktor tomu: *Polska krytyka literacka w 19. wieku* (Toruń 2005).

TADEUSZ SUCHARSKI – dr, kierownik Zakładu Literatury Młodej Polski i Literatury Współczesnej Pomorskiej Akademii Pedagogicznej w Słupsku. Wydał książkę: *Dostojewski Herlinga-Grudzińskiego* (Lublin 2002), współredaktor książki *Przestrzenie lęku. Lęk w kulturze i sztuce XIX-XXI w.* (Słupsk 2006). Publikował w „Pamiętniku Literackim”, „Znaku” i „Kresach”. Zainteresowania badawcze: literatura Drugiej Emigracji, literatura lagrowa (polska i rosyjska), związki literatury polskiej z literaturą rosyjską. Członek *International Dostoevsky Society*.

MARIAN ŚLIWIŃSKI – prof. dr hab., badacz literatury okresu Romantyzmu. Opublikował m. in. książki: *Antyk i chrześcijaństwo w twórczości Zygmunta Krasińskiego* (1986), *Norwid wobec antyczno-średniowiecznej tradycji uniwersalizmu europejskiego* (1992), *Szkice o Norwidzie* (1998), *Motywy romantyczne* (1999), *Romantyzm* (2000),

Człowiek-ryba. Szkice marynistyczne (1991), *Czytając romantyków* (1997), *W kręgu historii literatury i kultury* (2001). Redaktor tomu studiów: *Poetyka przemiany człowieka i świata w twórczości Juliusza Słowackiego* (Olsztyn 1997). Ostatnio zajmuje się recepcją myśli Arystotelesa w polskim Oświeceniu.

JOANNA TOMALSKA – historyk sztuki, kustosz Działu Sztuki Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, autorka publikacji poświęconych sztuce Podlasia: *Ikony w zbiorach prywatnych i muzealnych; Ikony; Malarze Podlasia*; współautorka książek *Artyści Białegostoku XVIII-XX w.* (Białystok 2005), *Malarstwo Polskie, Kolekcja Muzeum Podlaskiego w Białymstoku* (Białystok 2005), *Białystok nie tylko kulturalny 1944 -1949* (w druku) oraz licznych artykułów w periodykach naukowych i popularnonaukowych, poświęconych ikonom i sztuce na Podlasiu. Współorganizatorka międzynarodowej konferencji naukowej *Eikon Staroobrzędowy* (Wigry 2005), uczestniczka licznych konferencji naukowych poświęconych sztuce ikony. Współautorka i współrealizatorka projektu badawczego „AD FONTES. Wspólne dziedzictwo kulturowe Wielkiego Księstwa Litewskiego” (od 2005 r.).

DARIUSZ TRZEŚNIEWSKI – dr hab., adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, kierownik Zakładu Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski. Rozprawa doktorska *Młodopolskie widowisko teatralne. Przykład Jerzego Żuławskiego*, obroniona w 1993 roku (promotor: prof. Eugenia Łoch). Publikacje w „Pamiętniku Literackim”, „Annales UMCS”, w wydawnictwach zbiorowych (także w języku francuskim). Redaktor książek wspólnie z Joanną Szczęśniak: *Młodopolski wizerunek człowieka* (2001); *Peregrynacje do źródeł. Twórczość pisarzy Lubelszczyzny od połowy 19. wieku po współczesność* (2006). Autor rozprawy habilitacyjnej: *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej (1863–1918)*, wydanej w 2005 roku w Lublinie.

ELŻBIETA WESOŁOWSKA – prof. dr hab., dyrektor Instytutu Filologii Klasycznej Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, filolog klasyczny. Zainteresowania badawcze skupiają się wokół twórczości Seneki, antycznej literatury emigracyjnej (Cycero, Owidiusz, Seneka, Boecjusz), antyku w literaturze nowożytnej. Jest tłumaczem, wydała (wraz z M. Puk) przekład wyboru poezji wygnańców Owidiusza oraz tłumaczenia utworów Seneki: *Agamemnon* (1997), *Medea* (2000), Pseudo-Seneki *Oktawia* (2000). Redaktorka wydawnictwa „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latine”.

MAGDALENA WIEREMIEJUK – mgr, absolwentka polonistyki na Uniwersytecie w Białymstoku; organizatorka festiwalu filmów Lecha Majewskiego; zainteresowania badawcze: poezja XIX i XX wieku, film, muzyka chóralna, podróże. Autorka rozprawy: „*Rosa mistica*” *Ludwika Szczepańskiego – próba interpretacji* (2006). Wielokrotnie nagradzana za swą działalność na Wydziale Filologicznym U w B. Współautorka książki: *Śmierć na dobry początek. Opowiadania kryminalne* (Białystok 2006).

JERZY WINIARSKI – dr hab., prof. Akademii Świętokrzyskiej im. Jana Kochanowskiego w Kielcach. Wydał rozprawę habilitacyjną „*Dziady. Widowisko. Część I*” *Adama Mickiewicza*. Badacz literatury romantycznej oraz współczesnej. Autor licznych studiów, w tym: *W poszukiwaniu kontekstów „Marii” Antoniego Malczewskiego* (1997); *Czysta ziemia. Antropologiczna mapa Polski według Marii Konopnickiej* (Białystok 2007).

ANNA WYDRYCKA – dr, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Badaczka literatury Młodej Polski, zwłaszcza poezji, krytyki i nurtu kobiecego. Autorka monografii „*Rymów gałązeczki skrzydlate...*”. *W świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej* (1998). Wydała we własnym opracowaniu *Poezje wybrane Bronisławy Ostrowskiej* („Biblioteka Poezji Młodej Polski” 1999), *Poezje Marceliny Kulikowskiej* (2001). Współredaktorka tomu Józefa Pawluczuka: *Cierniowa droga do wolności. Wspomnienia żołnierza AK z okresu okupacji niemieckiej, sowieckiej i z czasów PRL-u* (2005). Ostatnio opublikowała: *Zapomniane głosy. Krytyka literacka kobiet 1894 – 1918*. T. 1, *Wybór tekstów* (2006).

JADWIGA ZACHARSKA – dr hab., prof. em. Uniwersytetu w Białymstoku. Zainteresowania badawcze dotyczą literatury okresu Młodej Polski ze szczególnym uwzględnieniem twórczości literackiej kobiet oraz problematyki kobiecej. Autorka kilkunastu prac poświęconych literaturze drugiej połowy XIX i pierwszej połowy XX w. drukowanych w czasopiśmie oraz w książkach zbiorowych. Opublikowała monografie: *Skamander* (Warszawa 1977), *Filister w polskiej prozie narracyjnej okresu Młodej Polski* (Warszawa 1996), *Kobieta w literaturze przelomu XIX i XX w.* (Białystok 2000) oraz zbiór interpretacji *Lektury młodopolskie* (Warszawa 1997).

ARTUR ŻYWIOLEK – dr, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Obronił rozprawę doktorską *Literatura i epifania. Studium o cyklu podolskim Włodzimierza Odojewskiego*. Zainteresowania badawcze: literatura dziewiętnasto- i dwudziestowieczna, myśl Mariana Zdziechowskiego, Cypriana Norwida, poezja Adama Mickiewicza. Wśród studiów opublikowanych: *Pamięć, mit, metafizyka. Epifania przeszłości w „Panu Tadeuszu”*; z Agnieszką Czajkowską wydał wspólnie książkę: *Prze-pisane i za-pisane. Wybrane problemy współczesnej literatury polskiej* (Częstochowa 2005).

INDEKS NAZWISK

A

- Abellan José Louis – 94, 97,
Abrahamowicz Danuta – 835, 837, 838, 840
Abramowicz Zofia – 15, 140,
Abramowiczówna Zofia – 631
Abramowski Edward – 363, 364,
Abrams Meyer Howard – 155, 176
Achmatowa Anna – 596
Achremowicz Wanda – 161, 162
Ackerman Gerald M. – 141
Acosta José de – 86
Adamczuk Lucjan – 887
Adamczyk M. – 483
Adamczyk-Garbowska Monika – 702
Adamowicz Bogusław – 410, 411, 417, 421-423,
425, 427-429
Addison Joseph – 59, 60, 63
Aftanazy Roman – 515, 516, 518, 520
Agiejewa Wira – 577, 588, 589, 595,
Ajsychylos – 142, 483, 538
Alberii Leone Battista – 48
Alfred Wielki, wódz brytyjski – 247
Aleksander I, cesarz rosyjski – 801, 856
Aleksander II, cesarz rosyjski – 848, 857,
Aleksander III, cesarz rosyjski – 335
Aleksander VI, papież – 88
Aleksander Newski św. – 805, 806, 846, 851, 854
Aleksander Sewer, cesarz rzymski – 247
Aleksander Wielki – 142, 228, 259
Aleksandrowicz Alina – 182
Aleksandrowicz Włodzimierz – 863
Aleksy I, cesarz rosyjski – 822
Aleksy św. – 31
Aleksy (Ławrow) – 871
Alfoldy Geza – 628
Alfons Mądry, król Kastylii – 91
Alkajos – 921
Allemand-Cosneau Claude – 142
Amance Paul – 79, 80
Amarantidou Wanda – 23
Ambroso A. – 356
Ambroży z pustelni Optino – 846
Amsterdamski Stefan – 713
Amundsen Roald – 779
Anakreont z Teos – 142, 284, 308, 1003
Andreas-Salomé Lou – 371
Andriejew F. K. – 36
Andriejew Leonid – 913
Andronik (Trubachev), igumen – 35, 36, 41,
Andrusiewicz Andrzej – 820, 821
Anglería Pedro Martir de – 94, 95
Anioł Ślązak (Angelus Silesius) – zob. Scheffler
Johannes
Annienski Innocenty – 574
Antczak Mikołaj – 24
Antoni św. – 31
Antoni Pieczerski św. – 857
Antonij (Chrapowicki) – 814
Antonowicz I. – 855
Apelles – 143
Appia Adolphe – 481, 482,
Appian z Aleksandrii – 996
Apulejusz – 488, 489, 492-496, 499, 500, 507-511,
514
Arnim Achim von – 740
Arnold Gottfried – 283
Arnsztajnowa Franciszka – 426
Arrhenius Svante – 715
Arszyńska J. – 57
Arystofanes – 120, 142, 539, 540, 544, 554, 556,
1003
Arystoteles – 33, 88, 90, 92, 117, 146, 166, 167,
377, 395, 433, 434, 437-440, 445, 446, 450,
451, 458, 459, 765, 771, 783, 896, 899, 919
Arystydes z Aten – 28
Askenazy Szymon – 709
Asnyk Adam – 460, 461, 783,
Atanazy Aleksandryjski św. – 31
Auber Daniel Francois Esprit – 469
Aubert Ernest-Jean – 141
Aubrun Marie-Madeleine – 141
Auden Wystan H. – 381
Augier Emil – 446, 448
Augustyn św. – 28, 30, 92, 231, 509,
Augustyn Rafał – 919
Augustyniak Urszula – 866
Ausoni Alberto – 364
Averroes – 91
Awierincew Sergiusz – 41
Awwakum Pietrow – 802, 804
Axer Jerzy – 20, 22, 23
Ayala Guamán Poma de – 86
Azana Manuel – 109
Azorin – zobacz: Ruiz José Martínez
- ### B
- Baader Franz von – 782
Babyszkin O. – 577
Bach Johann Sebastian – 388
Bachelard Gaston – 359, 364, 399, 597, 619, 625,
Bachofen Johann Jakob – 627
Bachórz Józef – 131, 451, 457, 533, 575, 792,
Bachtin Michaił – 212
Backhuysen Ludolf – 773
Baculewski Krzysztof – 919
Badeni – 836
Baeumer Max L. – 283-285
Bałajewski Arkadiusz – 182
Bajko Marcin – 20, 641-653, 691-712, 719, 741,
790
Bakunin Michaił – 768
Bałwierz Jan – 150
Balicki Zygmunt – 695
Ballanche Pierre-Simon – 650
Balmont Konstantin – 39, 308,
Balzac Honore de – 113, 146, 664,
Bałucki Michaił – 447
Banasiak Bogdan – 75, 151, 156, 754, 993,
Banasiowa T. – 704
Bancer Teresa – 920, 924, 925, 929,

- Bann Stephen – 143
Bańbuła Marian – 126
Bańka Józef – 545
Barabasz Roman – 331, 332
Baran Bogdan – 355, 476, 615,
Barańczak Stanisław – 265
Baratyński Jewgienij A. – 40, 812
Barć Stanisław – 931
Bardach Juliusz – 847
Barłowska Maria – 136
Barnard Mary – 921
Barsow T. W. – 850
Barthes Roland – 333, 334, 336-338,
Bartyzel Jacek – 437, 484, 543, 547,
Barycz Henryk – 53, 54
Bataille Georges – 75
Bataillon Marcel – 97
Baudelaire Charles – 413, 417, 418, 422, 423, 427-
429
Baudouin France – 996
Bauer Bruno – 16
Bąk Magdalena – 23
Bąkowska Eligia – 30, 55
Becker Felix – 878
Beckett Samuel – 939
Beethoven Ludwig van – 168, 172, 228, 362, 549,
1009
Belizariusz – 376
Bellay Joachim du – 55
Bellier de La Chavignerie Émile – 141
Belza Igor – 176, 780
Bembus Mateusz – 890
Benamou Bob – 141
Benedykt XVI, papież – 772
Benjumen Diazo de – 85
Benn Gottfried – 371
Benoit Pierre – 505
Berent Waław – 345, 348-350, 487, 580, 679,
Bereza Henryk – 362
Berg Alban Maria Johannes – 922
Bergson Henri – 120, 521, 729, 782,
Berlioz Hector – 170, 176, 554
Bernays Jacob – 441
Bernhardt Sarah – 465
Bernini Giovanni Lorenzo – 394
Besançon Alain – 798, 984
Best Otto F. – 488
Beuchot M. – 61, 64, 67, 71
Bezzola Guido – 377
Białostocki Jan – 47, 48
Białozor Jerzy – 875
Biały Beata – 780
Biczewska Żanna – 805
Bieder Edmund – 397
Biegas Ewa – 928
Bielawski Krzysztof – 319
Bielik-Robson Agata – 137, 153, 155,
Bieliński Wissarion – 302, 812,
Bielowski August – 277, 278
Biely Andriej – 36, 38, 39
Bieńczyk Marek – 200, 434,
Bieńkowska Danuta – 947
Bieńkowska Ewa – 33, 712
Bieńkowski L. – 36
Bierdiajew Mikołaj – 36, 41, 797-809, 814, 816,
817, 824,
Biernacki Andrzej – 450, 987
Biliński Krzysztof – 22, 403-407,
Bilećkyj Oleksandr – 574, 577-579
Bizan Marian – 197, 727,
Bizior Magdalena – 22
Blackburn Simon – 240
Blake William – 156, 780
Bloch Thomas – 171-173
Bloom Allan D. – 265, 266
Błaut Sławomir – 424
Błok Aleksander – 36-38, 41-46
Błoński Jan – 357, 399, 597, 619,
Błotnicki Hipolit – 255, 256
Bobrowska K. – 768
Bobrowski Antoni – 308, 309
Boccaccio Giovanni – 54, 56, 286, 765,
Böcklin Arnold – 364, 412, 655, 658, 672, 673, 777,
778
Boecjusz z Dacji – 23
Boecjusz Anicjusz Manliusz Sewerynus – 24
Boehme Jakob – 664, 732, 775, 782,
Bogacki Stanisław – 331
Bogdan Magdalena – 481
Bogdański Aleksander – 47
Bogucka Maria – 691
Bogusławski Edward – 920, 928, 929
Bogusławski Wilhelm – 953
Bogusławski Władysław – 436, 444, 449, 450, 451,
460, 465-467, 504
Bogusławski Wojciech – 187
Boileau Nicolas – 59, 62
Bois-Reymond Emil du – 781
Boissieu Artur – 448
Bojarski Jan – 847
Bojko Pelagia – 22, 215-224,
Bolecki Włodzimierz – 607, 635,
Bolek Anna – 591
Boleski Andrzej – 206
Bolewski Jacek – 761
Bolingbroke Henry St John – 61
Bollnow Otto Friedrich – 357
Bołotow Wasilij W. – 35
Boretti Teofil Eugeniusz – 337
Borgia Rodrigo – patrz: Aleksander VI
Borkowska Grażyna – 287, 339, 696,
Borodowčák Viktor – 831-833, 835, 836-837, 839,
840
Borowska Małgorzata – 18, 20, 22, 521-532,
Borowski Andrzej – 47, 226, 304,
Borowski Leon – 251, 253, 256
Borowy Waław – 163, 165, 171,
Borzym Stanisław – 363, 799
Botticelli Sandro – 780
Boucher Perthes Jacques de – 782

- Boudou Adrjan – 845, 848
 Boufał Dobrogost – 874
 Boufał Jan – 874
 Bouffał S. – 340
 Boulanger Gustav – 141
 Boulogne Jacques – 131
 Boyer Sylvain – 143
 Brahmer Mieczysław – 50, 669
 Braig Friedrich – 300
 Brandel Konrad – 334, 335
 Brandstetter Gabriele – 293, 294
 Branicki Franciszek Ksawery – 277
 Brasillach Robert – 921
 Bratuń Marek – 641, 754, 782
 Braun Kazimierz – 480
 Bravo Paweł – 939
 Brażkiewicz Bartłomiej – 21, 905-915,
 Brentano Clemens – 290
 Breyer Janina – 767,
 Breyer Stanisław – 766, 767, 769
 Brezniew Leonid – 906
 Brianczaninow Ignacy – 846
 Bricard Isabelle – 268
 Brinton Crane – 75, 76
 Bristiger Michał – 356, 357
 Briusow Walery – 36, 574
 Brockington John L. – 752
 Brodowski Antoni – 21
 Brodski Josif – 368, 656
 Brodziński Kazimierz – 275, 434, 737, 745,
 Brodzka Alina – 409, 613
 Brogowski Leszek – 364
 Bronarska Maria – 225
 Brooks Neil C. – 519
 Broszkiewicz Jerzy – 738
 Brown Dan – 86
 Brożek Mieczysław – 249, 256, 259, 407,
 Bruchnalski Wilhelm – 279
 Brune-Jones Edward Coley – 672
 Brunetiére Ferdinand – 444
 Bruno Giordano – 921
 Brutus, spiskowiec – 20, 65, 142, 246, 259, 263-
 268, 276-279,
 Bryll Ernest – 420
 Brzostowska Janina – 920, 921, 923-928,
 Brzozowska-Krajka Anna – 959
 Brzozowski-Korab Stanisław – 375-386, 410, 414,
 423, 427, 429
 Brzozowski-Korab Wincenty – 375-386, 410, 411,
 414, 423, 427, 429
 Buchner Antoni – 176, 356,
 Buczyńska-Garewicz Hanna – 988, 992
 Bugaj Roman – 726
 Bujakowski Zygmunt – 251, 261
 Bukowiec Paweł – 429
 Bukowska-Schiemann Mirosława – 620
 Bukowski Władimir – 906
 Bulew Mikołaj – 821
 Bultmann Rudolf – 27, 34, 721
 Bułgakow Sergiusz – 35, 36, 42, 814, 817, 856, 887,
 Bułhak Ignacy Jozafat – 859
 Bułhakow Makary – 871
 Bułhakow Michaił – 786, 819, 969,
 Buras Jacek Stanisław – 291
 Burckhardt Jakub – 47-57, 353,
 Burkert Walter – 319
 Burne-Jones Edward – 507
 Burska Ewa – 13
 Bury Stanisław – 578, 587, 602,
 Busch Wilhelm – 747
 Butkiewicz T. – 891
 Butrymowicz Bogusław – 745
 Byron George Gordon – 146, 226, 227, 230, 233,
 269, 274-277, 502, 557, 561, 564, 587, 590,
 726, 727, 747,
C
 Caillois Roger – 543-545, 921,
 Cain Mallahan – 997
 Cajál Ramón y Santiago – 100, 101
 Callander Elsie – 996
 Camerarius Joachim – 765
 Campanella Tommaso – 768
 Campbell Joseph – 27, 33
 Campo Scypion del – 874
 Camus Albert – 651, 652
 Cano Melchor – 85
 Canova Antonio – 507
 Caravaggio Michelangelo Merisi da – 672
 Carranza Bartolomé de – 85
 Casas Bartolomé de las – 85, 87, 93-99
 Cassirer Ernst – 13, 134, 914
 Castro Américo – 85, 97, 112,
 Celan Paul – 214
 Celsus – 27, 30
 Centnerszwerowa R. – 732
 Cervantes Saavedra Miguel de – 83-85, 100-103,
 105, 106, 109-118, 120, 121
 Cezar (Gaius Iulius Caesar) – 142, 203, 237, 241,
 242, 259-261, 264, 265-268, 345, 346, 556,
 Chadzinikolau Nikos – 920
 Chamberlain Houston Stewart – 696
 Chamisso Adalbert von – 740
 Charlevoix Pierre François Xavier de – 94
 Chaucer Geoffrey – 564
 Chechlińska Zofia – 173, 929
 Chevalier Jean – 672
 Chiarini – 694
 Chinard Gilber – 97, 98
 Chlebowski Bronisław – 193
 Chłędowski Adam Tomasz – 440
 Chłędowski Walery – 434
 Chmielnicki Bohdan – 589
 Chmielowski Piotr – 453, 455, 457, 461, 467, 745,
 Chodera Jan – 475
 Chodkowski Andrzej – 171
 Chodkowski Robert R. – 523
 Chodyncki Kazimierz – 884
 Chojnacka Anna – 480
 Chomiakow D. A. – 36

- Chomik Piotr – 18, 20, 856, 858, 867, 874, 881-894, 974
Chopin Fryderyk – 161, 176,
Chróścielewski Tadeusz – 597
Chrzanowski Paweł – 247
Chrząszcz-Przybylska Kalina – 450
Chudak Henryk – 399, 597, 619,
Chylińska T. – 357
Chyła-Szyputowa Irena – 161
Chynczewska-Hennel Teresa – 847
Chyżyński R. – 168
Chwalewik Witold – 575
Cichowicz Stanisław – 33, 159,
Ciechanowicz Jerzy – 509
Ciechowicz Jan – 485
Cierniak Urszula – 18, 21, 819-829, 873,
Cieszkowski August – 562, 774
Cieśla-Korytowska Maria – 23, 131, 165,
Cieślak Robert – 981
Cieśliński Cezary – 240
Cirlot Juan Eduardo – 670, 936, 939
Clair Jean – 671
Claudel Paul – 481, 483,
Clément O. – 846
Cohen Hermann – 82
Colli Giorgio – 76, 77
Collin Heinrich Joseph von – 289
Congar Y. M.-J. – 760
Constant Benjamin – 733-735, 781
Cooper Samuel – 878
Copleston Frederick – 169
Corbin Henry – 936
Corbin Solange – 517
Coreal Francisco – 94, 98
Corneille Pierre – 59, 60, 62-64, 66, 67, 69, 72, 73, 379, 507, 556,
Correggio Antonio Allegri da – 773
Cortesi Paola – 970
Ćosić Dominika – 21
Cossard Vincent – 211
Costa Joaquin – 106
Covarrubias Diego de – 85
Craig Edward Gordon – 480, 481
Creuzer Fryderyk Jerzy – 15, 132, 225, 538, 550, 721,
Csapláros István – 502
Csató Edward – 568-570
Curtius Ernst Robert – 226, 304, 305
Cwietkow A. – 36
Cybenko Larysa – 18, 21, 367-373,
Cybenko Roxana – 21
Cyceron – 53, 247, 249, 265, 267, 302, 561,
Cymborska-Leboda Maria – 17
Cyrus – 247
Cysewski Kazimierz – 131
Cyzman Marzenna – 329
Czaadajew Piotr – 911, 912
Czabanowska-Wróbel Anna – 355, 414, 429, 629, 635, 680, 719,
Czacki Tadeusz – 255, 270,
Czajkowski Krzysztof – 727
Czarniecki Stefan – 185
Czarnomorska Jolanta – 544
Czartoryski Adam Jerzy – 181, 182, 248, 252
Czartoryski Adam Kazimierz – 248
Czartoryski Władysław – 243
Czechow Antoni – 39
Czczot Jan – 162, 250-251
Czerkaski Włodzimierz A. – 845
Czermińska Małgorzata – 403, 605
Czerniecki Józef – 745
Czernik Stanisław – 956
Czernyszewski Nikołaj – 800
Czerska Tatiana – 1008
Czerski Stanisław – 255
Czerwieński Bolesław – 447-450
Czerwiński Marcin – 132, 582
Czubek Jan – 345, 346,
Czyczagow – 186
Czykwin Jan – 301, 303
Czyż Antoni – 719
D
D'Abundance Jehan – 211-213
Dacewicz Leonarda – 21, 22, 753,
Dacier T. – 247, 256, 258
Daguerre Louis Jacques – 331, 334
D'Alembert Jean Le Rond – 71
Dahlhaus Carl – 176, 356
Dalcroze Jaques Emil – 481-483
Dancygier Józef – 33, 932
Danielewicz Jerzy – 599, 920, 921
Daniélou Jean Guinole Marie – 28
Danilewski Mikołaj – 824
Dante Alighieri – 54, 56, 72, 142, 143, 145, 192, 378, 483, 672, 749, 756, 780, 781, 789, 944,
Dao Bei – 922, 923
Darwin Karol – 768
Daszkiewicz Cyprian – 179, 187-190
Daszkowski Zbigniew – 15
David Jacques Louis – 507, 516
Davidson Clifford – 519
Dąbek M. – 774
Dąbek-Wigrowa Teresa – 695, 719
Dąbrowa T. – 479
Dąbrowski Jan Henryk – 179-187
Dąbrowski Roman – 202, 204, 205
Dąbrowski Witold – 819
Dąbrówka Andrzej – 776
Deák Ladislav – 831
Debussy Claude – 514, 928
DeCamp Joseph – 773
Dederko Jakub Ignacy – 516
Degler Janusz – 446, 484,
Delacroix Ferdinand Victor Eugène – 773, 780
Delaroche Paul – 141-143
Deleuze Gilles – 993
Delumeau Jean – 55
Demjaniwska L. – 577
Demokryt z Abdery – 142, 781
Demostenes – 247, 249-252, 377
Derrida Jacques – 151, 156, 721

- Dębowski Marek – 462, 463
 Dickens Charles – 113
 Diderot Denis – 98, 811
 Diel Paul – 672
 Dienstl Marian – 471
 Dihm Jan – 268
 Dilthey Wilhelm – 121, 443,
 Diogenes z Synopy – 142, 240, 317, 783
 Dioklecjan, cesarz rzymski – 29
 Dionizy (Waledyński) – 855
 Dłuska Maria – 359
 Dmochowski Franciszek Ksawery – 255, 536
 Dmowski Roman – 695
 Dobieszewski Janusz – 800
 Dobrzański Łukasz – 331
 Dodds Eric Robertson – 912
 Dohrn Harold – 481, 482
 Dohrn Wolf – 481-483
 Doktor Jan – 699
 Donatello – 382
 Dopart Bogusław – 139, 153, 154, 161, 940
 Doré Gustav – 382, 780
 Dornavius Caspar – 211, 213
 Dostojewski Fiodor – 113, 317-326, 371, 679, 773,
 774, 797-799, 801-804, 806, 808, 813, 815,
 824-826, 828, 856,
 Dosyteusz – 892
 Drahomanow Mychajło – 589, 590
 Drahomanowa Olga – 589
 Dramińska-Joczowa Maria – 309
 Drączkowski F. – 323
 Drexler Arthur – 142
 Dreyfus Abraham – 446
 Drozdowski Bohdan – 420
 Dryden John – 71, 238
 Drzewiecki Konrad – 635
 Duchńska S. – 568
 Dudek Andrzej Henryk – 586
 Dudzik Wojciech – 473, 474
 Dumas Alexandre (syn) – 444, 446, 448,
 Dumesnil (Marie-Françoise Marchand) – 70
 Durand Gilbert – 19, 617, 621, 625, 721, 961,
 Dürer Albrecht – 236
 Dürr-Durski Jan – 616
 Duval Robert – 75
 Dybizbański Marek – 17, 23, 433-467, 533-570, 723,
 Dyer Denys G. – 286
 Dygasiński Adolf – 328
 Dylągowa Hanna – 843, 844, 847-849, 851
 Dynarski Kazimierz – 318
 Dywańska Dorota – 920, 922, 923,
 Działyński Jan – 534
 Dziekoński Józef Bohdan – 726
 Dziliński Paweł – 240
 Dziubiński Jacek – 75
 Dzwonkowski Włodzimierz – 709
E
 Eberhardt Piotr – 853
 Eco Umberto – 337
 Ederer Walter – 519
 Efrem św. – 760
 Egger Emil – 547, 558,
 Ekzemplarski Hieronim – 851, 853, 866
 Elektorowicz Leszek – 561, 567
 Eliade Mircea – 27, 132, 166, 297, 321, 322, 582,
 623, 669, 682, 721, 722, 914, 931, 937, 939,
 942, 944, 945
 Eliot Thomas Stearns – 575, 613,
 Elsner Józef – 464, 465
 Emmerich Anna Katharina – 290, 292
 Endelmanowa-Rosenblattowa Cz. – 788
 Engelking Anna – 635
 Ennen Jörg – 291, 294
 Epaminondas – 247
 Epiktet – 899
 Epikur – 231, 267, 308, 508, 919
 Erazm z Rotterdamu – 53, 54, 96,
 Ern W. F. – 36
 Esplá Oscar – 85
 Ettinghausen Richard – 141
 Euhemeros z Messeny – 227
 Eulogiusz (Georgijewski) – 850, 852, 854, 855
 Eurypides – 69, 291, 297, 534, 536, 541, 542, 545,
 551, 554-556, 562, 563, 568, 569, 633, 748,
 919, 931
 Eustachiewicz Lesław – 501, 502, 505, 574,
 Evans Walker – 333
 Ewdokimov Paul – 18, 326, 364, 970, 973, 975, 976,
 979, 980, 984
F
 Fabianowski Andrzej – 23, 691, 694, 705,
 Fabiszak Jacek – 264
 Fabre Tanaquil – 246
 Fabregat C. E. – 93
 Fabry W. – 472
 Faleński Felicjan – 377, 541, 556,
 Falicka Krystyna – 19, 617
 Falkowski J. – 494, 499, 504, 505
 Falkowski Zygmunt – 261
 Faworski W. A. – 36
 Fazan Katarzyna – 226
 Feddecki Ziemowit – 362
 Feder Lillian – 914
 Fedewicz Maria Bożenna – 176
 Feldman Konstanty – 706
 Feldman Wilhelm – 700, 709, 710, 787
 Feliksiak Elżbieta – 234, 235, 330, 339, 394, 726,
 Fels Florent – 333
 Ferdynand II, król Aragonii – 89
 Fereos Rigas – 529
 Fert Józef – 209, 215, 237,
 Fet Afanasij – 18, 301-315,
 Feuerbach Ludwik – 16, 803
 Feuga Pierre – 352
 Feuillet Octave – 448, 466
 Fichte Johann Gottlieb – 81, 169, 186, 781, 782
 Ficino Marsilio – 31, 594, 781
 Fidiasz – 143, 228, 388
 Fiedorówna Maria – 867
 Fieofan Zatwornik – 813

- Figlarowicz Stefan – 330
Fik Marta – 485
Filaret – 813, 846, 871,
Filoteusz – 804, 819, 820-825, 829
Filip II, król hiszpański – 87
Filip, król macedoński – 250
Filipkowska Halina – 17, 387, 488, 574,
Filipowicz Stanisław – 132
Fink Eugen – 75
Finkenbeiner Gerhard – 171
Fiodorówna Aleksandra – 857
Fionik Doroteusz – 866
Fita Stanisław – 705
Flaga Jerzy – 123, 124
Flaubert Gustave – 113
Flis-Czernecki Elżbieta – 21, 669-683, 712, 792,
Florenski Paweł – 35-46,
Florovsky George – 42, 787, 817
Floryan Władysław – 196, 659
Floryńska Halina – 17, 487, 494, 643, 758,
Forcher Michael – 519
Fornelski Piotr – 496
Forstner Dorothea – 195, 323, 324, 394, 396, 500,
509, 934, 939, 943, 955
Fotek Jan – 920, 921
Fourier Charles – 771
Fragonard Jean-Honore – 507
Franciszek św. – 764
Franciszek Józef, cesarz austriacki – 335
Franck Cezar – 507
Franck Sebastian – 732
Frank (Lejbowicz) Jakub – 699
Frankl Viktor – 581
Franklin Benjamin – 171, 172
Franko Iwan – 586, 590,
Fredro Aleksander – 452, 465,
Freks Friedrich – 481
Frenzel Ivo – 75
Freud Zygmunt – 371, 499, 511, 558, 627, 724
Freytag Gustaw – 443, 445, 446, 453, 461, 463
Fricke Hannes – 212
Friedrich Caspar Dawid – 156
Friedrich Hugo – 394, 400
Frobenius Leo – 670
Fromm Erich – 627, 634,
Fronz Hans-Dieter – 293
Frybes Andrzej – 651
Frycie Stanisław – 182, 219, 949
Frye Northrop – 494, 913
Fubini Enrico – 166
Fuchs Georg – 476, 478-481, 484,
Fudiel Josif – 36
Fulińska Agnieszka – 494
Fulman Marian Leon – 782
- G**
Gabriel Zabłudowski św. – 881-894
Gabryś Monika – 19
Gacowa Halina – 327
Gadacz Tadeusz – 155
Gade Henrik Wilhelm – 929
Gadomski Jan – 460
Gagarin Jurij – 921
Gaj Ryszard – 22, 81-121,
Gajda Kazimierz – 470, 481
Galen – 765
Galileusz – 82, 117, 545,
Galinsky Gotthard Karl – 225, 231, 232, 243,
Galon-Kurkowa Krystyna – 816
Ganszyniec Ryszard – 54, 55
Gapski Henryk – 856
Garewicz Jan – 176, 277, 503, 771,
Garin Eugenio – 47-49
Garszyn Wsiewłod – 911, 915
Gast Peter – 79
Gaszyński Konstanty – 176
Gautier Théophile – 141, 144, 145, 172
Gazda Grzegorz – 476, 721
Gąssowska Eligia – 677
Gąssowski S. – 545
Geffroy – 447
Geiger Ludwik – 54
Gembarzewski Bronisław – 187
Gemerau A. – 778
Gennep Arnold van – 780
Georg Stefan – 80
Géricault Théodore – 773
German Franciszek – 161
German Juliusz – 479
Gérôme Jean-Léon – 141, 142
Gheerbrant Alain – 672
Ghiberti Lorenzo – 48
Ghyka Matila Costiescu – 166
Giddens Anthony – 721
Gide André – 1005
Georgijewski Eulogiusz – 850, 852
Gierasimowa Jelena – 581
Giergielewicz Mieczysław – 171, 173, 769
Gierlińska Anna – 628
Gierowski Józef Andrzej – 891
Giertych Jędrzej – 792
Gieysztor Gina – 596
Gilmore David D. – 787
Gimbutas Marija – 670
Ginzburg L. – 581
Giotto di Bondone – 780
Gippius Zinaida – 36
Girard Rene – 636, 637, 786, 892,
Gizella Jerzy – 714
Giżewska Małgorzata – 873
Gleim Wilhelm Ludwig – 284
Glenn John – 921
Gleyre Charles – 141
Glinkowski Aleksander – 920, 929
Gliński Kazimierz – 461, 467
Gliński Michał – 268, 269-273, 275, 278, 279, 282
Gloger Zygmunt – 965, 967
Gluck Christoph Willibald Ritter von – 481-483, 686
Głowiński Michał – 14, 19, 230, 232, 236, 306, 348,
353, 413, 417, 501, 512, 607, 711, 712, 718,
777, 783, 792

- Godebski Cyprian – 179
 Godyń Mieczysław – 166
 Goethe Wolfgang Johann – 32, 60, 106, 113, 146, 172, 195, 284, 285, 294, 302, 318, 436, 441, 463, 502, 543, 557, 558, 559, 561, 568-570, 594, 669, 717, 722, 725, 726-736, 738-743, 746, 747, 749, 755, 758, 759, 761, 764, 765, 767, 768, 779, 781
 Gogacz Mieczysław – 27
 Gogol Mikołaj – 798, 812, 856,
 Golański Filip Nereusz – 246, 247, 249, 254,
 Goldmann Henryk – 768
 Golik Szarawarska Grażyna – 686
 Golonka Jan – 878
 Gołubinski E. – 823, 887
 Gołuchowski Józef – 744, 745, 774
 Gomara Lopez de – 94, 100
 Gomulicki Juliusz Wiktor – 210, 216, 219, 226, 243, 259, 429,
 Gonczarow Iwan – 773
 Goodrick-Clarke Nicholas – 770
 Gorczyn Piotr – 890, 891
 Gorecki Antoni – 179-194, 721,
 Gorecki Ewaryst – 180
 Gorodecki Flawian – 851, 866,
 Gortat Grzegorz – 727
 Gostomski Walery – 475, 476
 Goszczyńska Mirosława – 636, 892
 Goszczyński Seweryn – 275
 Gould Glenn – 362
 Goya Francisco y Lucientes – 82, 755
 Gowdel Anastazja – 881
 Gowdel Piotr – 881
 Göz Gottfried Bernard – 287
 Gozzoli Benozzo – 780
 Górnicki Łukasz – 253
 Górska B. – 225, 501, 907
 Górski Artur – 19, 641, 691, 719,
 Górski Konrad – 53, 175
 Górski Konstanty Maria – 407, 410, 412, 413, 416, 418-421, 425, 429, 489, 490,
 Grabowski Bronisław – 461
 Grabowski Janusz – 547
 Grabowski Jarosław – 873
 Grabowski Stanisław – 541, 952
 Graciotti Sante – 777
 Gradowski Krzysztof – 727
 Grandazzi Jean-Pierre – 141, 142
 Graves Robert – 304, 312, 670
 Gray J. – 785
 Gregoire – 98
 Grillparzer Franz – 740
 Grimal Pierre – 225, 405, 406, 501, 907, 909, 951,
 Grochowiak Stanisław – 956
 Grodek Godfryd Ernest – 245, 248, 250-252, 533
 Grodziński Jerzy – 879
 Gross Rudolf – 1004
 Grosseck-Korycka Maria – 23, 715, 716
 Grotkowski Jakub – 190-194
 Groza Aleksander – 726
 Gruszczyński Marcin – 155
 Gryglewicz Feliks – 34, 323,
 Gryphius Andreas – 283
 Grzebień Ludwik – 518
 Grzebień Małgorzata – 188
 Grzegorz XVI, papież – 844, 847,
 Grzegorz z Nyssy św. – 364
 Grzegorzewski Jan – 836
 Grzeszczak W. – 844
 Grześkowiak-Krwawicz Anna – 268
 Grzonka Piotr – 493, 494, 499, 500, 509, 510
 Gschwend Kolumban – 517
 Guczalski Krzysztof – 166
 Guevara Antonio de – 86, 94, 97
 Guitton Jean – 52
 Gumkowski Marek – 202
 Guranowski J. – 514
 Gutenberg Johann – 737
 Gutorow Jacek – 978
 Gutowski Wojciech – 17, 21, 23, 394, 399, 414, 421, 423, 429, 487-505, 511, 642-644, 657, 662, 663, 666, 673, 674, 681, 682, 692, 702, 704, 712, 718-720, 723, 724, 730, 734, 735, 741, 746, 749, 756, 761, 788, 791, 793
 Guze Joanna – 429, 652, 733, 807
H
 Haastrup Ulla – 519
 Habermas Jürgen – 75
 Hadrian, cesarz rzymski – 157, 345, 346
 Haeckel Ernst – 759, 760
 Haggard Henry Rider – 505
 Hahn Wiktor – 253, 261, 274
 Halkiewicz-Sojak Grażyna – 74, 230, 233, 237
 Hamburger Käte – 369
 Hammer Seweryn – 249, 261, 533,
 Hamon Jean-Louis – 141-146
 Handke Ryszard – 543
 Hani Jean – 743
 Hannibal – 247
 Hargrove June – 142
 Haroszka L. – 886
 Hartmann Edward – 487
 Hass L. – 769
 Hausman Ada – 331
 Haydn Joseph – 170
 Hawryluk Jerzy – 885
 Heck Roman – 184
 Hegel Georg Willhelm Friedrich – 75, 88, 106, 133, 433, 437, 541, 543, 547, 551, 558, 759, 771, 781, 782, 895
 Hegezjasz – 793
 Heidegger Martin – 34, 83, 84, 121, 154, 355, 357, 358, 364, 369, 372
 Heine Heinrich – 101, 113, 590, 694, 759
 Heinse Wilhelm – 283
 Heise Ewa – 450
 Hempel Jan – 700
 Henning Hans – 736
 Henryk VII, król angielski – 72
 Hera Janina – 482

- Heraklit z Efezu – 29, 142, 729, 751, 781
Herbaczewski Józef Albin – 646, 788
Herbert Zbigniew – 226, 803
Hercen Aleksander – 912
Herder Johann Gottfried – 59, 60, 176, 285, 445, 488, 594, 771
Hérédia José-Maria de – 352, 353, 376, 379-381
Herling-Grudziński Gustaw – 798, 935
Herrera y Tordesillas Antonio de – 99
Herschel John – 335
Hertz Benedykt – 426
Hertz Paweł – 192, 197, 353, 727
Hesse Hermann – 724
Hettner – 442
Hezjod – 231, 304, 407, 529, 558-561, 657,
Hidalgo y Costilla Miguel – 100
Hildebrand Dietrich von – 195, 206,
Himka John Paul – 848
Hinz Krzysztof Jacek – 91
Hipokrates – 88
Hipolitowicz Paisjusz – 885
Hlinka Andrej – 839
Hładowski Władysław – 34
Hodža Milan – 838, 839,
Hoene-Wroński Józef Maria – 731
Hoffmann Ernst Theodor Wilhelm – 176
Hoffmann Eugene – 141, 142
Hoffmann Henryk – 15, 715
Hoffmann-Piotrowska Ewa – 23
Hofmannsthal Hugo – 368
Hofstatter Hans H. – 424
Hogarth William – 145
Holbach (Paul-Henri Thiry) – 764
Holbein Hans – 773
Hölderlin Johann Christian Friedrich – 285
Holthusen Hans Egon – 371, 373
Holzer Georg – 964, 968
Homer – 142, 145, 183, 185, 225, 258, 262, 338, 340, 381, 387-390, 392, 413, 423, 428, 521, 536, 538, 548, 552, 596, 615-617, 620, 621, 625, 629, 631, 656-658, 661, 663, 907-909, 913, 950, 987
Honegger Marc – 171
Horacy (Horatius Flaccus Quintus) – 59, 146, 183, 302, 304, 308, 309, 412, 618, 919
Hornung Magdalena – 1001
Horzyca Wilam – 485
Hrabowycz H. – 586
Hryniewicz Stanisław Kostka – 256
Hubicki Aleksander – 890
Hudek Adam – 21, 831-842
Hughes H. S. – 914
Hugo Victor – 501, 503, 541, 556, 745
Hulewicz Witold – 287, 369,
Humboldt Alexander Heinrich Friedrich von – 92
Humperdinck Engelbert – 512, 513
Hundurowa T. – 588
Hundziak Andrzej – 925, 926
Husserl Edmund – 84, 903
Hutnikiewicz Artur – 52, 53, 163, 404, 415, 487
Huysmans Joris-Karl – 509
Huxley Aldous – 769
Huxley Thomas Henry – 781
Hviezdoslav Pavol Ország – 838, 840
Hvišč Jozef – 836, 838
I
Ibsen Henryk – 635, 637,
Igliński Grzegorz – 17, 21, 23, 345-353, 672, 719, 792
Ignaszak M. – 429
Iktinos – 143
Iliński Józef August – 515-520
Illg Jacek – 655
Illg Jerzy – 732
Impelluso Lucia – 383
Ingłot Mieczysław – 16, 226,
Ingrès Jean-Auguste-Dominique – 773
Italico Silvio – 91
Iwan z Kronsztadu św. – 846
Iwanow Herman – 852
Iwanow Wiaczesław W. – 36, 38, 42, 586, 963
Iwanowicz Wasyl – 820, 821
Iwanowej J.W. – 38
Iwasiów Inga – 1008
Iwazkiewicz Jarosław – 33, 413, 417, 675, 1005, 1006
Izabela I Katolicka – 97, 99
Izwekowi Mikołaj – 862
J
Jachimecki Zdzisław – 475
Jaczynowska Maria – 231, 241
Jakitowicz Maria – 429
Jakubek-Raczkowska Monika – 519
Jakubowski Jan Zygmunt – 53, 65, 226, 426, 429,
Jakubowski Wiktor – 44
James Jamie – 166-168
James William – 51, 521
Jan III Sobieski, król polski – 589
Jan św. – 107, 377, 707, 785, 786, 827, 858, 942, 943
Jan Chrzyciel św. – 127, 866
Jan Damasceński św. – 827
Jan od Krzyża – 107, 944
Jan Złotousty św. – 827
Jančar Drago – 969, 974
Janicka-Krzywda Urszula – 517
Janicki Witold – 447, 448, 450, 460
Janion Maria – 23, 200, 202, 358, 460, 558, 560, 561, 605, 645, 650, 652, 717, 731, 748, 765
Janiszewski Ireneusz – 992
Jankowski Augustyn – 318
Jankowski Gabriel – 876
Jankowski Czesław – 490-492, 500
Jankowski Józef – 507, 510
Jankowski Zbigniew – 952
Janocha M. – 974
Janowski Zbigniew – 265
Janowski L. – 256, 261
Janus-Sitarz Anna – 998
Jarociński Stefan – 364
Jasiewicz K. – 873

- Jasińska J. – 168
 Jasińska-Wojtkowska Maria – 775
 Jaskuła Zdzisław – 991
 Jaspers Karl – 76, 79
 Jastrun Mieczysław – 44, 370, 373, 428, 429,
 Jaworski Roman – 791
 Jean Paul (Richter) – 172, 649
 Jedlicki Jerzy – 545, 546, 708,
 Jedlicz Józef – 410, 414, 419, 421-423, 425, 426,
 428, 429, 512
 Jedynak Stanisław – 695
 Jeleński Jan – 695
 Jelicz Antonina – 192
 Jellenta Cezary – 673, 723,
 Jełowicki Aleksander – 180
 Jenike Ludwik – 463-465, 569, 570
 Jeremiasz II – 861
 Jeske-Choiński Teodor – 54, 433, 434, 438, 439,
 441-443, 445, 446, 453, 461-463, 695
 Jewsiejew Borys – 906
 Jezierski Feliks – 564, 567,
 Jezus Chrystus – 16-18, 27, 29-32, 34, 37, 39, 42, 44,
 45, 87, 103, 107-109, 123, 124, 196, 212, 213, 222,
 231, 232, 283, 285-287, 289-291, 297-300, 317,
 321, 323-325, 377, 395-397, 411, 413, 414, 469,
 470, 493, 494, 495, 498-501, 509-511, 514, 516-
 521, 538, 546, 587, 588, 593, 624, 641, 647, 649,
 659, 677-680, 686-689, 691, 693, 696, 699, 700,
 708, 710, 714, 715, 717, 719, 721, 728, 729-733,
 739-741, 743, 747-751, 755-760, 762, 767, 774-
 778, 786, 789, 794, 799, 804, 807, 808, 813, 815,
 825, 856-858, 861, 876, 877, 887-889, 892-894,
 923, 942, 970, 972-974, 1010
 Jeżewska Kazimiera – 921
 Jeżowski Józef – 251, 252,
 Jęczmyk Lech – 543
 Jędrkiewicz Edwin – 54, 489, 509,
 Jędrzejczak Marcin – 1001
 Joann (Szachowskoj) – 813, 814
 Joann z Kronsztadu – 813
 Joannicjusz – 845, 849
 Joasaf (Kallistow) – 854
 Jobbé-Duval Armand – 141
 Jochemczyk Mariusz – 16, 277, 780,
 Jodelle Etienne – 437
 Jodkowski J. – 876
 Johnson Paul – 562
 Johnson Robert A. – 488, 489, 495, 500
 Johnson Samuel – 66
 Jommi Goffredo – 781
 Jonas Hans – 750
 Jopke W. – 76
 Jougan Alojzy – 187
 Joyce James – 915
 Julia Isabelle – 142
 Juliana Słucka św. – 887
 Jung Carl Gustaw – 13, 321, 496, 505, 657, 726,
 750, 755, 765, 1010
 Jungmann Josef – 321
 Jurewicz Oktawiusz – 688
 Jurkowski Gabriel – 875
 Jurkowski Henryk – 145, 738
 Jurkowski Marian – 182
 Justyn Męczennik św. – 28, 29
 Juszcak Wiesław – 993
 Juwenalis (Decimus Iunius Juvenalis) – 302
K
 Kaczmarek Wojciech – 483, 518,
 Kaczmarek J. – 780
 Kaczor Idaliana – 947
 Kadulska Irena – 518
 Kałęba Beata – 429
 Kalinowski Stanisław – 27
 Kalinowska Maria – 15, 16, 20, 22, 149, 164, 201,
 227, 302, 311, 437, 538, 608, 644, 734
 Kalinowska Marianna – 263-279
 Kaliński Jan – 847
 Kałamajska-Saeed Maria – 873
 Kamieniecka E. – 876
 Kamińska Anna – 241
 Kamińska K. – 48
 Kamiński Jan Nepomucen – 745
 Kamiński Marcin – 513
 Kamionka-Straszakowa Janina – 181
 Kamionowski J. – 768
 Kania Ireneusz – 33, 166, 288, 643, 670, 936, 951,
 Kaniewska Bogumiła – 719
 Kaniewski Makary – 887
 Kant Immanuel – 35, 81, 300, 562, 624, 759, 783,
 Kantor Tadeusz – 989
 Kański Józef – 512
 Kapuścik Jerzy – 311
 Karłowicz Jan – 331
 Karol I, król hiszpański – zob. Karol V
 Karol V, cesarz niemiecki – 87, 91
 Karol Wielki, cesarz – 228
 Karp Jozafat Mikołaj – 126
 Karpiński Andrzej – 866, 891
 Karpiński Franciszek – 180, 187, 195, 752
 Kartezjusz (Descartes René) – 52, 82, 624,
 Karwacka Helena – 487, 504,
 Karwicka Teresa – 953
 Kasabuła Tadeusz – 22, 123-129,
 Kasjusz (Caius Cassius Longinus) – 65, 264-267
 Kasjusz Dion (Cassius Dio Cocceianus) – 259
 Kasperski Edward – 134, 235,
 Kasprowicz E. Ł. – 180, 190,
 Kasprowicz Jan – 23, 192, 412, 423, 427-429, 494,
 500, 603, 605, 608, 664, 736, 747
 Kaszewski Kazimierz – 245, 436, 439, 449-453,
 456-458, 460, 461, 463, 534-555, 557-568, 570,
 Katarzyna II, cesarzowa rosyjska – 515, 856
 Katarzyna Laboure św. – 945
 Katičić Radoslav – 964-968
 Katon Młodszy (Marcus Porcius Cato Uticensis) –
 267
 Katon Starszy (Marcus Porcius Cato Major) – 246,
 247
 Katullus (Caius Valerius Catullus) – 302
 Kaufmann Walter – 75, 80

- Kawczyński Maksymilian – 492, 507
Kawyn Stefan – 186
Kazandzaki Eleni – 522
Kazandzakis Nikos – 18, 521-532,
Kazimierz Wielki, król polski – 247, 701
Kaziński Maciej – 171
Kaźmierczak Zbigniew – 22, 75-80, 348,
Kański Antoni – 161
Kempiński M. Andrzej – 13, 225, 350,
Kepler Johann – 167, 173,
Kerényi Karl – 288, 291, 295, 296, 496
Kęder Cezary K. – 763
Kepińska Alicja – 913
Kepiński Zdzisław – 171, 173, 175
Kielak Dorota – 752
Kierkegaard Soren – 33, 362, 637, 675, 900, 901
Kiezuń Anna – 19
Kijowski Andrzej – 681
Kimon – 246, 249
Kisielewska Alicja – 330
Kisielewska Julia – 375
Kisielewski Jan August – 504
Kiślak Elżbieta – 165, 202,
Kita Beata – 727
Kitto Humphrey Davy Findley – 542, 548-551, 560,
563,
Klaudiusz (Tiberius Claudius Nero Germanicus) –
754
Kleczyński Jan – 471
Kleiner Juliusz – 52, 163, 164, 196, 249, 278, 566,
659,
Kleist Heinrich von – 283-300, 733,
Klemens XIV, papież – 518
Klemens Aleksandryjski – 30
Klemens Janicius – 183, 327
Klimowicz Mieczysław – 750
Klingemann Fryderyk Ernest August – 713, 737,
739, 740,
Klinger Jerzy – 326
Klinger Friedrich Maximilian von – 737, 739
Klonowic Sebastian Fabian – 890
Klossowski Pierre – 75, 755
Kluczajd Katarzyna – 519
Kłoczowski Jerzy – 856
Knauer Bettina – 290-292
Książnin Franciszek Dionizy – 180, 378, 921
Knopff Fernand – 672
Knox Berdard M. W. – 637
Kobyłańska O. – 588
Kochanowski Jan – 183, 185, 253, 437, 569, 655,
921, 956
Kochanowski Marek – 23, 724
Kochanowski Mikołaj – 378
Kociuba M. – 168
Kocjan Krzysztof – 623, 722,
Kocur Mirosław – 433, 539, 554, 928, 929
Koestler N. – 390
Kojalovič M. – 885
Kolankiewicz Leszek – 321, 637
Kolbuszewski Jacek – 209, 211, 317, 339, 757
Kollár Ján – 833
Kolumb Krzysztof – 53, 88, 91, 93-95, 99, 230, 721
Kołaczkowski Stefan – 239, 603, 605, 608
Kołaczkowski Leszek – 263, 264, 276, 738
Kołbuk Witold – 843, 849, 886
Kołłątaj Hugo – 255, 268
Komornicka Maria – 413, 423, 427-429
Komorowska Gertruda – 277
Komorowski Jarosław – 516, 517, 520
Konarski Szymon – 277
Konczewska Helena – 764
Konończuk Elżbieta – 715, 726
Konopnicka Maria – 590, 594, 779, 839
Konstantinou Evangelos – 688
Konstanty Pawłowicz Romanow – 180
Konstantyn Wielki, cesarz rzymski – 30, 88, 247,
353, 823,
Kopacki Andrzej – 735, 1005
Kopaliński Władysław – 157, 307, 395, 415, 423,
428, 593, 596, 701, 909, 948, 954, 955, 959,
Kopania Kamil – 22, 141-146, 515-520, 776,
Kopczyńska Zdzisława – 161
Kopernik Mikołaj – 53, 184, 519, 921
Kopszak Piotr – 52
Korczyński I. – 870
Kordys Jan – 390
Kornatowski Wiktor – 30, 266,
Korniejenko Agnieszka – 586
Korolko Mirosław – 240
Korotkich Krzysztof – 18, 20, 22, 24, 140, 585, 599,
685, 719, 726, 751, 785, 844, 853, 971, 995-
1010
Korotyński Ludwik – 331
Korsak Tadeusz – 1001
Kortez Ferdynand – 92
Korzeniewicz-Davies Maria – 20, 21
Korzeniewska Ewa – 379
Korzeniowski Józef – 185, 434, 451, 457, 458, 463,
Kosacz Larysa – zob. Ukrainka Lesia
Kosiakiewicz W. – 51
Kosiński Jan – 482
Koss Agata – 484
Kossobudzki Hipolit – 874
Kossobudzki Leszek – 482
Kossowski A. – 847
Kostenko Lina – 587, 591, 596,
Kostkiewiczowa Teresa – 14, 378, 464, 501, 544,
777
Kostuch Lucyna – 1003
Kościszko Tadeusz – 133, 187, 389, 515,
Kotar S. – 887
Kotarbiński Józef – 457, 465-467
Kotlarewski Iwan – 586, 591,
Kotula Franciszek – 956
Kowal Grzegorz – 752
Kowalczykowska Alina – 131, 162, 204, 451, 456,
457, 478, 533, 546, 575,
Kowalewski Józef Szczepan – 252
Kowska Hanna – 18, 805
Kowska Małgorzata – 133, 199, 978

- Kowalska-Stuss Hanna – 21, 811-817
 Kowalski A. P. – 721, 722
 Kowalski Henryk – 267
 Kowalski Piotr – 943
 Kowecka Elżbieta – 517
 Kowecki Jerzy – 691
 Kozak Agata – 246, 262
 Kozak Jolanta – 791
 Kozak Stefan – 587, 602
 Kozikowska-Kowalik Lucyna – 429
 Koziński Jerzy – 331, 335
 Koziół Urszula – 656
 Kozłowska M. – 774, 776
 Kozłowska-Świątkowska Elżbieta – 23
 Kozubowska Galina – 309
 Koźbiał Jan – 195
 Koźmian Jan – 218
 Koźmian Kajetan – 179, 184, 186, 187,
 Kożewnikow Wł. A. – 36
 Kólakowski Feliks – 188
 Kracik Jan – 713
 Krahel Tadeusz – 874
 Krajewska Anna – 636
 Krajewski Aleksander Albert – 453-457, 463,
 Krajewski J. – 199
 Krasicki Ignacy – 185, 247, 249, 255, 256, 258, 723,
 Krasicki Jan – 803
 Krasieński Zygmunt – 16, 137, 176, 202, 209, 275,
 331, 394, 460, 650, 651, 658, 691, 694, 732,
 740, 746, 762, 768, 774, 780
 Krasnodebski Zdzisław – 766
 Kraszewski Józef Ignacy – 243, 726, 836,
 Krause Hans-Joachim – 519
 Krawczyk D. – 167
 Kreczowska Maria – 50, 51
 Kridl Manfred – 200, 762,
 Krieger Murray – 311
 Kristeller Oscar Paul – 48
 Kroesen Justin E. A. – 519
 Kroński Tadeusz Juliusz – 16
 Kropiński Ludwik – 721
 Kropotkin Piotr – 768
 Królikiewicz Grażyna – 15, 131, 229, 348, 538, 550,
 Królikiewicz W. – 562
 Królikowski Jan – 444, 464-467
 Królikowski Józef Franciszek – 183
 Kruk Stefan – 485
 Krukowska Halina – 15, 17, 18, 20, 22, 131, 355-
 365, 599, 605, 643, 719, 744, 746, 757, 777,
 784, 1008
 Krumbacher Karl – 687
 Krupka Paweł – 521, 532
 Krupowicz Stanisław – 919
 Kryczyńska Anna – 488
 Kryński Adam Antoni – 331
 Krysowski Olaf – 727
 Krzeczkowski Henryk – 304, 359
 Krzemieniecki L. – 161
 Krzemieniowa Krystyna – 166, 751
 Krzemień Wiktoria – 798-800, 807, 808
 Krzysztoforska-Doschek Jolanta – 21, 963-968
 Krzysztoń Jerzy – 906
 Krzyżanowski Julian – 52, 53
 Ksenofanes z Kolofonu – 922
 Ksenofont – 377
 Kubacki Wacław – 161, 170, 250, 261, 587, 602,
 Kubáni Ludovít – 834
 Kubiak Zygmunt – 225, 234, 306, 310, 312, 345,
 592, 593, 661, 665, 670, 908, 921,
 Kubica Stefan – 475
 Kubicki Roman – 811
 Kucharska M. – 562
 Kucharz Edward – 877-879
 Kuchtówna Lidia – 485
 Kuczyński Janusz – 738
 Kuczyński Stefan K. – 179
 Kudasiewicz Józef – 28
 Kudelski Zdzisław – 798
 Kuderowicz Zbigniew – 57, 166, 695, 751, 782,
 Kudlicz Bonawentura – 466
 Kufel Sławomir – 721
 Kuffel J. – 741
 Kuhn Thomas S. – 713
 Kuik-Kalinowska Adela – 209, 210
 Kukiełko Dariusz – 23
 Kukliński Ryszard – 263
 Kulczycka Dorota – 21, 655-667,
 Kulczycka-Saloni Janina – 450
 Kuliczowska Krystyna – 426
 Kulikowska Marcelina – 746
 Kułak Aneta – 874, 875
 Kułtuniak Jerzy – 338
 Kumor Bolesław – 843, 844, 847-849, 852, 853,
 857,
 Kunczyńska-Irackska Anna – 880
 Kunicki Wojciech – 286
 Kupis Bogdan – 297
 Kurczewska Jadwiga – 695
 Kurek Jalu – 377
 Kurkiewicz Marek – 21, 409-429, 719, 724,
 Kurska Anna – 746
 Kurylewicz Gabriela – 24
 Kuryłowicz A. – 881-884, 892,
 Kuryłowicz Marek – 267
 Kuziak Michał – 20, 23, 131-140, 236,
 Kuziemski Michał – 848
 Kuzmin Michaił – 1005
 Kuźma Erazm – 132, 409, 662, 712, 721, 913-915
 Kydryński Juliusz – 736
 Kwiatkowski Jerzy – 357, 375, 384, 413, 497
 Kwitko Hrihorij – 586
 Kwitko Klimen – 590
L
 Labiche Eugene Marin – 447, 448
 Lafitau Joseph-François – 94
 La Fontaine Jean de – 142, 507
 Lafont-Couturier Hélène – 141
 La Harpe Jean Francois – 99
 Lam Andrzej – 745
 Lamarck Jean Baptiste de – 782

- La Mettrie Julian de – 766
Landa Diego de – 86
Landels John G. – 171
Landman Adam – 547
Lang Andrew – 507
Lang Jessica – 997
Lange Antoni – 380, 381, 410, 416-418, 420, 421, 423, 426-429, 496, 662, 768,
Las Casas Bartolomé de – 85, 87, 93-99
Lasecka-Zielakowa Janina – 269, 273
Latek O. – 155
Latawiec Czesław – 641
Laurent V. – 677
Laviqne A. Q. – 743
Lazari Andrzej de – 801, 804
Lebioda Dariusz Tomasz – 23, 719, 761
Le Braz Anatole – 144
Le Goff Jacques – 55
Lechner Gregor Martin – 287
Lecouvreur Adrienne – 70, 444
Leeming David Adams – 13
Leeming Margaret Adams – 13
Leeuw Gerardus van der – 76, 78, 79, 321, 348, 350, 780
Leibniz Gottfried Wilhelm – 82, 117, 300, 763
Leise E. – 369
Lejko Krystyna – 331
Le Kain – 70
Lelewel Joachim – 251, 269,
Lem Stanisław – 721
Lemański Jan – 747
Lemot François-Frédéric – 380
Lenartowicz Teofil – 209, 839
Lenin Włodzimierz – 814
León Ciesa de – 86
Léon-Dufour Xavier – 27
Leoncjusz (Lebiedziński) – 849-851, 866
Leonidas – 257, 388
Leonow Leonid – 786
Leontjew Konstanty – 824
Lermontow Michał – 41, 43, 44, 911,
Le Roy Edouard – 715
Lery – 97
Lessing Gotthold Ephraim – 440, 441, 445, 540, 726, 740,
Leszczyńska Karolina – 22, 987-994
Leś Mariusz – 715
Leśmian Bolesław – 417, 429, 479,
Leśniewska Maria – 802, 825, 912,
Leśniewska Jadwiga – 843
Leśniewski Krzysztof – 787, 843,
Letourneur Pierre – 70-73
Lévinas Emmanuel – 18, 975-984
Levey Michael – 47
Lévi Strauss Claude – 97, 559, 565, 579, 914, 961
Lewalski Krzysztof – 695, 697, 698, 703, 704
Lewandowska Irena – 819
Lewandowski Jan – 849
Lewański Julian – 517
Lewinówna Zofia – 131
Lewis Matthew Gregory – 727
Leyko Małgorzata – 476, 478-480
Libera Antoni – 285
Libera Leszek – 22, 23, 742
Libera Zdzisław – 186
Lichański Jakub Zdzisław – 182
Lichtheim George – 75, 76
Liebenfels Jörg Lanz von – 770
Liebrand Claudia – 286, 287, 289,
Liedke Marzena – 884
Likowski Edward – 843, 844
Limanowski Mieczysław – 339, 470, 485
Linkner Tadeusz – 131, 682, 719,
Lipiński Karol – 161
Lipiński Krzysztof – 372
Lipka Krzysztof – 361, 364
Lipszyc A. – 155
Lisiecka Alicja – 227
Lisiecka Sława – 991
Lisle Leconte de Charles – 380, 381, 383, 568
List Guido von – 770
Littmann Max – 480
Litwin J. – 771
Lobl Edgar – 920, 925
Lompa Józef – 741
Lor Alfred – 706
Lorca Federico Garcia – 1001
Lorentowicz Jan – 494, 504, 505,
Losada Angel – 94-99
Löwith Karl – 75
Loyola Ignacy – 107, 109
Lubac Henri de – 32
Lubarskij S. – 857
Lubaszewska Antonina – 362
Lubicz Piotr – 807
Lubomirski Edward – 713, 737
Lubowski Edward – 444, 448, 458, 460, 461, 557
Ludwik II, król bawarski – 472
Ludwik XIV, król francuski – 66, 534, 557,
Lukacs György – 75
Lukian z Samosaty – 249, 288,
Lukrecjusz – 759, 781, 919, 921
Lul Marcin – 20, 195-207,
Lulewicz Henryk – 885
Lumière August Marie Louis – 331
Lumière Louis Jean – 331
Lupa Krystian – 987-994
Lurker Manfred – 323, 324, 348, 351, 671, 947,
Luter Marcin – 55, 765, 854, 898, 902,
Lüth Paul Egon Heinrich – 367
Lutosławski Wincenty – 649
Luzel M. – 143
Lużnickij G. – 886
Lwow-Rogaczewski Wasilij – 308
Lyotard Jean-François – 132, 133, 139,
Lyszczyna Jacek – 23, 136,
Ł
Łagodzińska-Berioli Joanna – 375
Łanowski Jerzy – 225, 231, 291, 545, 631, 657, 951
Łapiński Zdzisław – 228, 239

- Lawski Jarosław – 15, 18, 20, 22, 24, 131, 137, 140,
 201, 278, 394, 395, 585, 599, 605, 643, 644,
 651, 685, 692, 695, 705, 707, 712, 713-794,
 844, 853, 971, 1008
 Łazicz Maria – 306
 Lebkowska Anna – 719
 Lempicka Maria – 877
 Łempicki Jacek – 877
 Lempicki Zygmunt – 19, 47, 57, 302,
 Loch Eugenia – 348, 673
 Łochocka H. – 186
 Lojek Jerzy – 277
 Łopuchin A. P. – 871
 Łotman Jurij – 337, 338, 591,
 Łotockij A. – 845
 Łowżył Zbigniew – 920, 921, 928, 929,
 Łozińska T. – 970
 Łoziński Jerzy – 169
 Ługowska Jolanta – 517
 Łukasiewicz Chantry Maria – 740
 Łukasiewicz J. – 939
 Łukaszyk Romuald – 34
 Łussakowski Józef – 235
 Łużny Ryszard – 301, 303,
 Łytkowski J. – 758
M
 Mably Gabriel Bonnot de – 250
 Maciąg Kazimierz – 23, 712, 792,
 Maciejewska Irena – 357, 429,
 Maciejewski Janusz – 956
 Maciejewski Jarosław – 277
 Maciejewski Marian – 544
 Maciejewski Ignacy – 705
 Macintyre Ben – 75
 Macpherson James – 181
 Madách Imre – 502, 503, 723, 738
 Madyda Aleksander – 429
 Maeztu Ramiro de – 101
 Maeterlinck Maurice – 395, 662, 769, 770,
 Mahler Alma Maria – 364
 Mahler Gustav – 361, 922
 Madariaga Salvadore de – 85
 Magnin Charles – 146
 Mair John – 88
 Majchrowski Zbigniew – 757
 Majeranowski Konstanty – 737
 Majus A. K. – 878
 Makarow A. – 578
 Makowiecki Andrzej Z. – 23, 349, 387, 429, 500,
 695, 719,
 Makowski Stanisław – 182, 278, 757,
 Maksym Grek – 821
 Maksym Kausokalibos św. – 44, 45
 Maksym Wyznawca – 827
 Malczewski Antoni – 16, 164, 194, 269, 275, 277,
 278, 394, 455, 740, 757,
 Malczewski Jacek – 672, 777,
 Malesza A. – 883
 Malinowski Bronisław – 721, 914
 Mallarmé Stéphane – 349, 376, 395, 396
 Malska-Lustig Agnieszka – 905
 Małecki Antoni – 451, 453-457, 463, 533-535, 553
 Mamontowa A. S. – 36
 Manes – 727
 Maniliusz (Marcus Manilius) – 169
 Mann Klaus – 738
 Mann Tomasz – 75, 724, 738,
 Manrique Jorge – 106
 Mansurow P. B. – 36
 Mantegni Andrea – 378
 Manzano y Manzano Juan – 95
 Marabini Claudio – 377
 Marbek Georges – 141
 Marcel Gabriel – 807
 Marchwica Wojciech – 161, 164, 173
 Marcin św. – 31
 Marciniak Przemysław – 18, 21, 685-689
 Marcjalis (Marcus Valerius Martialis) – 302
 Marczevska Marzena – 952, 955
 Marek Antoniusz – 241, 268,
 Marek Aureliusz, cesarz – 86, 91, 96, 97, 247
 Margański Janusz – 542, 787
 Maria, matka Chrystusa – 128, 287, 394, 395, 740,
 778, 874-878
 Markiewicz Henryk – 303, 450, 488, 492, 493, 495,
 636, 691, 693, 721, 725, 726, 765,
 Markowska Wanda – 289, 294,
 Markowski Michał Paweł – 993
 Marks Karol – 558, 561, 568, 716, 732, 748, 756,
 765, 768, 814,
 Markunas Antoni – 36
 Marlé René – 34
 Marlowe Christopher – 726, 727, 736, 737, 739, 765
 Marmontel Jean-François – 98
 Maroszek Józef – 880, 889,
 Martir – 95
 Martuszevska Anna – 599, 962
 Marzęcki J. – 752
 Masłowski Michał – 175, 197,
 Massalski Ignacy Jakub – 123-125, 129
 Massey Irving – 719
 Masson Herve – 490
 Maszkowski Karol – 616
 Maślanka Julian – 16, 133, 162, 538, 569,
 Matasović Ranko – 964, 968
 Matisse Henri – 1006
 Matus Irena – 869
 Matusiak Błażej – 167
 Matuszewski Krzysztof – 75, 151, 754,
 Maurel Victor – 465
 Mayenowa Maria Renata – 33, 137, 464, 932,
 Mayhew Edward – 442
 Mazan Bogdan – 16
 Mazur Aneta – 328, 376, 381, 383,
 Mazurek Mieczysław – 919
 Mazurek Sławomir – 801
 Mecherzyński Karol – 437
 Meissonier Jean-Louis-Ernest – 773
 Mejzerska Tetiana – 583
 Melberg Arne – 150, 151

- Melodos Roman – 688
Mencwel Andrzej – 766, 769, 791
Mendelssohn Bartholdy Felix – 554, 555
Mensching Gustav – 79
Mentzel Zbigniew – 738
Merdas Alina – 210, 211
Mereżkowski Dymitr – 36
Mesnil J. – 470
Messmer Franz Anton – 173
Meung Jean de – 377
Meyerhold Wsiewołod Emilewicz – 480
Mężyński Kazimierz – 248, 250, 251
Mianowska Joanna – 905, 906, 908,
Michał Anioł – 119, 382, 388, 634, 778
Michałowski J. M. – 145
Michałowski Zygmunt – 275
Michelet Jules – 50
Micińska Magdalena – 269
Miciński Bolesław – 356
Miciński Tadeusz – 17, 351, 410, 413, 416, 418,
420, 422-429, 481-485, 487, 505, 641-653, 655-
667, 669-683, 691-794
Michalski Krzysztof – 355, 357, 358
Michalski Marian – 29
Mickiewicz Adam – 13, 15, 16, 23, 26, 131-140,
149-159, 161-177, 179-181, 191, 194-196, 198,
200, 205, 207, 209, 219, 239, 246-255, 258,
261-263, 269, 275, 329, 331, 337, 352, 356,
394, 404, 433, 437, 440, 445, 469, 470, 474,
484, 538-540, 543, 544, 550-552, 561, 562,
568, 569, 590, 655, 680, 701, 704, 705, 710,
712, 721, 726, 740, 744, 745, 747, 756-758,
762, 769, 774, 775, 777, 780, 791-793, 838,
840, 939, 940, 955
Middell Eike – 736
Mielecinski Eleazar – 27, 33, 137, 591, 721, 913,
915, 922, 932
Mieszkowski Krzysztof – 989
Mieszkowski Bronisław – 331, 332
Migasiewicz Paweł – 520
Migasiński Jacek – 132, 133, 978
Migrode Jacques de – 97
Mikiciuk Elżbieta – 21, 317-326, 774,
Mikołaj I, cesarz rosyjski – 181, 801, 844, 847, 856,
911
Mikołaj II, cesarz rosyjski – 851, 857, 865,
Mikołaj z Hussowa – 192
Mikołaj z Kuzy – 31, 781, 921
Mikołaj (Redutto) – 862, 864
Mikołajtis Józef – 255
Milewska Hanna – 22, 919-929, 942
Milton John – 71, 359, 564,
Miłosz Czesław – 13, 28, 156, 362, 714,
Minczin Aleksander – 905-915,
Miniewski Władysław – 253
Minkowicz-Wysoczański B. – 502
Minor von Jakob – 285
Miodońska-Brookes Ewa – 20, 429, 489, 746
Miodoński Leon – 166, 170,
Mirabeau Honoré Gabriel Riquetti de – 782
Mirandola Franciszek – 769
Mirandola Pico della – 31, 781,
Mironowicz Antoni – 18, 21, 843-871, 882-887
Miropolskoj A. L. – 38
Misiarczyk Leszek – 28
Miskowicz Kalenik – 874
Mitterer Erika – 372
Mizielińska Joanna – 627
Mocarska-Tycowa Zofia – 433, 438, 441-443, 449,
Mochnacki Maurycy – 154, 176, 536,
Moczkodan Rafał – 726
Modrzejewska Helena – 444
Modzelewski Zenon – 517
Modrzejewski Andrzej – 879
Molier (Jean Baptiste Poquelin) – 69, 145, 146,
Momro Jakub – 18, 895-903, 975-986,
Monet Edouard – 777
Moniuszko Stanisław – 458, 459, 926
Montaigne Michel Eyquem de – 94, 96, 97, 142,
252
Montefeltro Urbino Federico da – 378
Monteskiusz (Charles Montesquieu) – 98
Montezuma II Xocoyotzin – 92
Mor Barbara – 672
Morawski Kalikst – 377, 378
Moreau Gustave – 424
Morelos y Pavón Jose Maria – 100
Morgenstern Christian – 747
Morstin Ludwik Hieronim – 642
Morsztyn Hieronim – 378
Morus Tomasz – 94, 768
Mosingiewicz A. – 57
Moszczeńska J. – 16
Motolinia Toribio de – 86
Motycka Alina – 715
Motyka G. – 873
Mozart Wolfgang Amadeusz – 161, 172,
Mrozewicz Leszek – 628
Mrówczyński Piotr – 623, 931
Muchanow Paweł – 845
Müller Friedrich – 284
Müller G. – 290
Munehin Misiur – 821, 823
Murawiew Michał N. – 845, 871,
Murillo Bartolomé Estéban – 773
Murnau Friedrich Wilhelm – 738
Murray Linda – 57
Murray Peter – 57
Musiańska Ines – 304
Musiał K. – 471
Myszor Wincenty – 28, 29
Mytych-Forajter Beata – 15
N
Nabokov Vladimir – 791, 910
Naborowski Daniel – 13, 378
Nabuchodonozor II – 757
Nadolski Andrzej – 187
Nalepiński Tadeusz – 676
Nalkowska Zofia – 198
Namaczyńska Stanisława – 886, 891

- Namowicz Tadeusz – 60, 165
Napiwodzki P. – 321
Napoleon Bonaparte – 100, 120, 179, 184-187, 246,
259, 380, 392, 423, 674,
Naruszewicz Adam – 180, 183,
Nasbaum Henryk – 766
Natorp Paul – 82
Naujokaitiene Elina – 646
Naumann Johann Gottlieb – 172
Naumow Aleksander – 892
Naumowicz Józef – 28, 45
Navarro Alberto – 84, 85, 100, 101, 103, 109-112
Nawarecka Lucyna – 278
Nawarecki Aleksander – 15, 20, 157, 158, 756,
Nawrocki Aleksander – 395
Nazaruk Dominika – 20
Neumann Erich – 671
Neron, cesarz rzymski – 259, 556, 847,
Newlin-Wagner Tadeusz – 774
Newton Isaak – 71, 81, 166, 167, 764
Nicholson Jack – 997
Niedźwiecki Władysław – 331
Niemcewicz Julian Ursyn – 16, 183, 184, 187, 263,
268, 273-282, 359, 458,
Niemirska-Pliszczyńska Janina – 30
Niemojewski Andrzej – 16, 17, 411, 429, 694, 696,
700, 712, 715, 747,
Niemojewski Marcin – 646
Niépce Joseph Nicéphore – 335
Nietzsche Elisabeth – 75
Nietzsche Fryderyk – 52, 75-80, 105, 116, 169, 228,
285, 300, 348, 353, 356, 368, 413, 418, 433,
440, 450, 472, 473, 476-479, 484, 487, 511,
521, 526, 541, 561, 568, 577, 580, 588, 592,
594, 615, 625, 635, 645, 647, 652, 663, 673,
679, 680, 700, 701, 715, 726, 732, 742, 751-
753, 755, 756, 759, 762, 816, 895, 897-901,
987-994
Nieuważny Florian – 591, 592,
Niewiadomski A. – 768
Niewiara Aleksandra – 704
Nikadem-Malinowska Ewa Jolanta – 591, 599,
Nikanor (Kamiński) – 853
Niklewska Jolanta – 331
Nikliborc A. – 225
Nikołaj (Ziorow) – 853, 854
Nitowski Jan – 783
Nofikow Ewa – 715
Nonnos z Panopolis – 296
Norblin Jean Pierre – 145
Norwid Cyprian Kamil – 16, 74, 176, 197, 209-244,
246, 258-262, 544, 593, 655, 701, 721, 747,
780,
Noskowski Zygmunt – 474, 475
Nosowicz Jan Franciszek – 768, 886
Nostradamus – 765
Novalis (Georg Philipp Friedrich Freiherr von Har-
denberg) – 154, 165, 169, 174, 176, 285, 286,
290, 356, 763,
Nowaczyk Mirosław – 715
Nowaczyński Piotr – 775
Nowaczyński Tadeusz – 464
Nowak W. – 739
Nowak Zbigniew Jerzy – 352, 737
Nowak-Dłużewski Juliusz – 53
Nowakowski Andrzej – 348, 429, 655,
Nowakowski Grzegorz – 22, 969-974,
Nowakowski Jan – 390, 428, 658
Nowicka Elżbieta – 161, 162, 434-436, 438, 440,
533, 544, 555,
Nowicki Andrzej – 649, 692,
Nowicki Franciszek – 415, 419,
Nowicki Maciej – 786
Nowosielski Jerzy – 972
Nowosiół A. – 36
Nowowiejski M. S. – 768
Nycz Ryszard – 230, 607, 718, 792, 935,
O
Obertyński Zdzisław – 843
Obiezierska H. – 404
Obsulewicz Beata K. – 675
Ochorowicz Julian – 769
Oczko Piotr – 751, 772, 785
Odojewski Włodzimierz – 931-945
Odyniec Antoni Edward – 435
Ogden Dunbar H. – 517
Ogiński Michał Kleofas – 935
Ohnet Georges – 447, 448, 450,
Okon Jan – 248-251
Okon Jan – 518
Okońska Alicja – 502, 504,
Okopień-Sławińska Aleksandra – 14, 501,
Okólska Barbara – 543
Oksza J. – zob. Kisiielewska Julia
Oktawian August, cesarz rzymski – 266, 267,
Okulicz-Kozaryn Radosław – 429
Olbrychski Daniel – 727
Olech Barbara – 23, 716,
Olędzki Stanisław – 924
Olizarowski August Tomasz – 726
Olszański Tadeusz – 299
Olszyński Marcin – 334
O'Neill Eugene – 636
Opacki Ireneusz – 224, 278,
Opieński Henryk – 482
Oppman Artur Franciszek Michał – 461
Optyński Amwrosij – 813
Ordyński Ryszard – 481
Orłowski A. – 137
Ortega y Gasset Jose – 81-86, 100, 101, 103, 107,
112, 113-121,
Orwell George – 592
Orygenes – 27, 30, 777,
Orzeszkowa Eliza – 16, 327-341,
Osiński Ludwik – 184
Osiński Zbigniew – 23, 339,
Ossola Carlo – 213
Ossowski Jerzy S. – 23
Ostromęcka Helena – 713
Ostrowska Bronisława – 421, 427, 429

- Otto Rudolf – 13, 714, 715
Otwai – 67, 68
Oukama-Knoop Wera – 369
Owczarz Ewa – 23, 495, 692, 712, 724, 734,
Owidiusz (Ovidius Publius Naso) – 20, 241, 302,
304, 309, 367, 373, 390, 628, 669, 919, 921,
950, 951, 953
Oxner Andrzej – 890
Ozorowski Edward – 17, 21, 27-34, 746, 787,
Ożóg-Winiarska Zofia – 22, 194, 947-962,
P
Pachciarek Paweł – 195, 323, 394, 500, 509, 934,
Pachłowska Oksana – 585-587, 589,
Pachoński J. – 515, 520
Paczoska Ewa – 16, 725,
Padge Anthony – 88, 89, 92,
Padol Roman – 643
Page Denys – 920, 925
Pailleron Édouard Jules Henri – 448
Pajman A. – 42
Palárik Jan – 834
Palczewski Juliusz K. – 768
Palińska Salomea – 466
Palladas – 922
Palmowski Sawa – 885, 886
Pałłasz Edward – 925
Panas Władysław – 705
Pankowski Marian – 1005
Panofsky Erwin – 48, 230, 236,
Papla Eulalia – 18, 21, 585-599,
Paprocka-Podlasiak Bogna – 22, 226, 283-300, 721,
733
Paprocki Henryk – 36, 799, 894
Paracelsus – 765
Parandowski Jan – 13, 509, 617, 641, 995, 1007
Partyka Jacek – 912
Pascal Blaise – 35, 195, 213,
Pastuszek J. – 782
Paszkowski Józef – 72
Pater Walter – 51, 52
Paweł I, car rosyjski – 515
Paweł VI, papież – 739
Paweł św. – 27, 89, 757
Pawlicki Stefan – 458, 459, 461-463, 465-467
Pawlikowska-Jasnorzewska Maria – 599, 634, 636,
656
Pawluczuk Urszula – 21, 856, 858, 867, 871
Paz Octavio – 496
Pąkciński Marek – 696, 707,
Peirce Charles – 333
Pelayo Menéndez – 85, 107
Pelc Janusz – 49
Pellegrini Francesca – 378
Peretiałowicz Antoni – 99
Perlikiewicz Marek – 753, 770
Perkowska Ewa – 927
Perkowski Piotr – 920, 921, 927, 928
Persjusz (Aulus Persius Flaccus) – 302
Perykles – 227, 246, 249, 561,
Petrarka Franciszek – 47, 54, 194, 377-379, 383
Petrażycki Leon – 921
Petrow Wiktor – 576, 579, 583,
Petroz Pierre – 144, 145
Phrygius Darres – 390
Picard Sébastiani Odile – 144
Picou Henri-Pierr – 141, 142
Piechal Marian – 429
Pielewin Wiktor – 906
Pieniążek Paweł – 75
Pietraszewski Ignacy – 751
Pietraszkiewicz Onufry – 188, 250, 251
Pietrzycki Jan – 345, 351, 352, 745,
Pigoń Stanisław – 134, 254, 262, 269, 745, 757,
Piłat Walenty – 591
Piłsudski Józef – 752
Pio z Pietrelciny św. – 932
Piotr I, cesarz rosyjski – 812, 823, 828
Piotr św. – 27
Piórczyński Józef – 732
Pisarenko O. – 471
Piszczkowski Mieczysław – 404
Pitagoras – 149, 150, 159, 165, 166, 168, 169, 377,
732, 765
Pius IX, papież – 824, 847, 848,
Piwińska Marta – 131, 164, 195, 562,
Piwiński Leon – 762
Piwowska Danuta – 18, 21, 301-315, 591,
Piwowska Joanna – 587
Platon – 28, 29, 35, 49, 51, 53, 81, 117, 142, 146,
149, 150-159, 165, 166, 174, 175, 177, 228,
330, 340, 341, 372, 377, 378, 477, 488, 507-
509, 548, 596, 662, 732, 781, 896, 919, 937-
939, 949
Plaut (Titus Maccius Plautus) – 302
Plethon Gemistos – 811
Plezia Marian – 31, 245, 248, 262,
Plotyn – 732, 781, 919,
Plutarch z Cheronei – 244-262, 264,
Płaszczewska Olga – 23
Płaza M. – 721
Płoszewski Leon – 16, 131, 133, 150, 356, 538, 569,
616
Płotko Ewa – 23
Pniewski Dariusz – 219-222, 224,
Pobiedonoszew Konstanty – 852, 868
Pociej Bogdan – 167, 361
Pociej Hipacy – 884
Podbielski Henryk – 433, 438, 441,
Podgórski Bartłomiej – 439, 440
Podgórzec Zbigniew – 36, 40, 319
Podkowiński Władysław – 335, 427,
Podrage John – 942
Podraza-Kwiatkowska Maria – 348, 375, 383, 384,
398-400, 413, 414, 415, 419, 423, 424, 429,
483, 488, 493, 635, 642, 646, 662, 663, 672,
674, 680, 683, 685, 698, 710,
Podsiad Antoni – 807
Poe Edgar Allan – 414, 420, 922, 923
Pohl Andrzej – 124
Pohl Wincenty – 124

- Poincaré Henry – 715
 Pokrowski Gedeon – 851
 Pokrowskij I. M. – 853
 Poletti Federico – 378
 Poliszczuk Jarosław – 18, 21, 573-583,
 Poliszczuk Nadija – 18, 21, 601-613,
 Pollak Seweryn – 44, 46,
 Polony Leszek – 927
 Połońska-Wasilenko N. – 854
 Połtoracki Nikolaï – 800
 Pomian Krzysztof – 47, 306, 559, 579,
 Pomian Walenty – 217
 Pomian-Hajdukiewicz – 703
 Pomorski Adam – 669, 735, 746, 806
 Pompejusz Wielki – 241, 242, 260,
 Ponamariw Giennadij – 205
 Poniatowicz Bożena – 23
 Poniatowski Józef – 179, 187, 389, 709,
 Poniatowski Z. – 780
 Ponomariewa G. – 41
 Pope Alexander – 71
 Popiek Stanisław – 396
 Popiel Magdalena – 23, 348, 607, 635, 719,
 Popiel Marceli – 848, 849
 Popławski Ludwik Jan – 695
 Popova Olga – 970
 Poprzęcka Maria – 142
 Porębowicz Edward – 780
 Porębska Anna – 1004
 Porębski Mieczysław – 980, 981, 989,
 Posadzy L. – 757
 Potocki Jan – 762
 Potocki Franciszek Salezy – 277
 Potocki Stanisław Szczęsny – 277
 Potyra Antoni – 23, 842
 Pourtales Guy de – 474
 Poussin Nicolas – 516
 Pradel Fernand – 412, 422
 Praksyteles z Aten – 310, 388
 Praz Mario – 669, 671,
 Prazmowska T. – 502
 Prescott – 92
 Prewelakis Pandelis – 521
 Pręczkowska Helena – 575
 Price William Thompson – 442, 443
 Prokop Jan – 351, 392, 641, 656, 657, 667, 694,
 718, 743, 751
 Prokopiuk Jerzy – 78, 169, 350, 505, 750, 752, 770,
 780, 1010
 Propercjusz (Sextus Propertius) – 302
 Prosnak Hanna – 770
 Proudhon Pierre Joseph – 768, 771, 793, 794,
 Proust Marcel – 581, 723, 1005
 Próchniak Paweł – 17, 355, 642, 675, 707, 719,
 Prud'hon Pierre-Paul – 773
 Prus Bolesław – 16, 725
 Prus Maciej – 504
 Prussak Maria – 23, 1007
 Pruszyński Franciszek – 253
 Przebinda Grzegorz – 819
 Przerwa-Tetmajer Kazimierz – 347, 387-401, 410-
 412, 414-418, 420-424, 427-429, 490, 492, 661,
 747, 839
 Przesmycki Zenon (Miriam) – 209, 352, 379, 412,
 415, 416, 419, 420, 422, 424, 425, 429
 Przewłocki K. – 471, 474, 475,
 Przeździecki Aleksander – 434, 435,
 Przeździecki Karol – 193
 Przybylski Ryszard – 149, 153, 177, 184, 196, 236,
 254, 304, 313, 358,
 Przybyła Zbigniew – 348
 Przybyszewski Stanisław – 375, 492, 511, 512, 664,
 715,
 Przychodniak Zbigniew – 544
 Przymusiła Andrzej – 458
 Pszczołowska Lucylla – 161, 170
 Ptaszek Ireneusz – 22, 245-262,
 Ptaszyńska Marta – 921, 922, 929,
 Ptolomeusz – 88,
 Ptolomeusz Filadelfos – 247
 Puccini Giacomo – 512
 Puchalska Mirosława – 404, 409, 415, 487,
 Puckeridge Richard – 171
 Pufendorf Samuel von – 98
 Puszkina Aleksander – 301, 315, 802, 803, 812,
 Puzyńska Jadwiga – 235
 Pypin Aleksander – 823
 Pyzik Teresa – 442
Q
 Quentin Matsys – 778
 Quevedo Juan de – 97
 Quignard Pascal – 508, 671, 672, 676,
 Quirog Vasco de – 97
 Quispel Gilles – 727
R
 Rabikauskas Paulius – 123
 Rabizo-Birek Magdalena – 931
 Racine Jean – 59, 62, 63, 66, 67, 69, 73, 556, 562,
 Raczkowski Juliusz – 519
 Raczinskij G. A. – 36
 Radiszczew Aleksander – 801, 802
 Radomska Beata – 627
 Radulphus – 211-213
 Radulski Waclaw – 485
 Radwan Marian – 844
 Radziukiewicz Anna – 879, 887
 Radziwiłł Janusz – 876
 Radziwiłł (Potocka) Katarzyna – 876
 Radziwiłł (Lupu) Maria – 876
 Rafael Santi – 119, 230, 228, 507, 773, 777, 778, 780
 Rafał (Karelin) – 815
 Rafelson Bob – 997
 Rahner Karl – 28, 34
 Raitz Gilles de – 754, 755
 Rangel José – 94
 Rapacki Wincenty – 466
 Raszewski Zbigniew – 484, 735,
 Ratajczak Dobrochna – 436, 446, 452, 453, 458,
 476, 479, 484
 Ratajczak Józef – 947-962

- Rautenstrauchowa Lucja – 227, 228
Raynal Guillaume Thomas François – 98,
Rażny Anna – 591
Reale Giovanni – 495, 497
Redutto Mikołaj – 862, 865
Rehm Walter – 227
Reichardt Johann Friedrich – 172
Reinecke Klaus – 519
Reinhardt Max – 470, 480, 481
Reizow Borys – 302
Rej Mikołaj – 378
Rejman Zofia – 270
Rembowska-Płuciennik Magdalena – 931
Rembrandt – 549, 778
Renan Ernest – 16, 118, 427, 715
Renhardt Max – 480
Reszke Robert – 321, 496,
Rettel Leonard – 180, 193,
Reuchlin Johannes – 765
Reutt Marian – 816
Revilla Manuel de la – 85
Reymont Władysław Stanisław – 636
Ribera Jusepe de – 748, 777, 778,
Rich Adrienne – 627
Ricoeur Paul – 27, 33, 159, 625,
Rieger Stefan – 362
Riezanow W. – 574
Rifkin Jeremy – 121
Riggi C. – 28
Rilke Klara – 370
Rilke Rainer Maria – 18, 361, 364, 367-373, 922,
923
Rimbaud Artur – 417, 429,
Rimskij S. W. – 844
Ripa Cesare – 643
Ritz German – 1001
Rodin August – 507
Roger Johann M. – 172, 173
Rogoziński Julian – 59, 509,
Roguski Piotr – 745
Rolicz-Lieder Waław – 410, 412, 415, 416, 424,
428, 429
Romaniuk Kazimierz – 27, 195,
Romanowiczowa Zofia – 400
Romanowski Andrzej – 19
Romilly Jacqueline de – 167, 560,
Ropiak Sławomir – 739
Rosa Salvatore – 516
Rose Seraphim – 774
Rosetti Dante Gabriel – 424
Rossini Gioacchino – 176
Rostand Edmond – 590
Roter-Bourkane Anna – 236
Rothe Hans – 182
Rotschild James – 228
Rougemont Denis de – 393, 398, 651,
Rousseau Jan Jakub – 94-96, 98, 99, 132, 195, 300,
Rousset Jean – 738
Rowiński Cezary – 592-594, 617, 961,
Rożanow Wasyl – 35, 36
Rózanowski Edward – 182
Rózewicz Tadeusz – 18, 975
Różycki Ludomir – 507, 512-514
Rubens Peter Paul – 516, 672, 773, 996, 998, 1007
Rubios Palacios – 89
Rublow Andriej – 40, 43, 972, 973
Rudaś-Grodzka Monika – 149, 174,
Rudel Jaufre – 400
Rudkowska Magdalena – 696
Rudziński Witold – 920
Rudziński Zbigniew – 919
Ruffer Józef – 384, 429
Ruiz José Martínez – 100, 101
Rukiewicz Michał – 250
Ruprecht Karol – 215
Ruskin John – 339
Russell Bertrand – 724
Russocki Stanisław – 179
Rutkowska L. – 760
Rutkowski Krzysztof – 362, 508, 671, 787
Ryba Janusz – 762
Rychter Józef Hieronim – 258
Rychter Józef – 465, 466
Rydel Lucjan – 410, 412, 413, 415, 418, 420-424,
428, 429, 488, 507, 673, 674, 747,
Rydłowa Maria – 616
Rykaczewski E. – 265
Ryłko Zdzisław – 764
Rymkiewicz Jarosław Marek – 206
Rytard Jerzy – 417
Rzązewski Adam – 451
Rzepczyński Sławomir – 236
Rzewuska Elżbieta – 685, 689
Rzewuski Henryk – 791
Rzewuski Seweryn – 277
S
Sachs Curt – 924, 929
Sachse J. – 225, 909
Sade Donatien-Alphonse-François de – 641, 754,
755, 782
Sadlakowic von – 371
Sadocha Marzena – 989
Sadowski Piotr – 635
Sadzik Józef – 28
Safona – 142, 598, 599, 919-929,
Saganiak Magdalena – 1007
Sahagún Bernardino de – 86
Saint-Martin Louis-Claude de – 150,
Saint-Pierre Bernardin de – 782
Saint-Simon Henri de – 771
Sakowicz Eugeniusz – 886
Saladyn, sultan seldzucki – 247
Salonen Esa-Pekka – 929
Salzmann Heinrich – 483
Samarin F. D. – 36
Samolewicz P. – zob. Hausman Ada
Santaniello Weaver – 75
Sarbiewski Maciej Kazimierz – 183, 184, 227, 740
Sarcey Francisque – 447, 450,
Sardou Victorien – 444, 446, 448

- Sarnicki Stanisław – 519, 520
 Sarnowska-Temierusz Elżbieta – 227, 413, 613,
 Sartre Jean-Paul – 83, 121, 199-201,
 Sas Marcin – 536, 537
 Sasaki W. – zob. Giertych Jędrzej
 Sauerland Karol – 227, 236,
 Saul Danuta – 21, 615-625,
 Savonarola Girolamo – 228, 778,
 Savitri – zob. Zahorska Anna
 Sawicka Katarzyna – 715
 Sawicka-Lewczuk Barbara – 21, 225-244, 727,
 Sawicki Stefan – 210, 234, 235, 237, 241,
 Sawrymowicz Eugeniusz – 706
 Saxo Grammaticus – 228
 Scarlatti Alessandro – 507
 Schäfke Rudolf – 170
 Scheffer Ary – 221, 222, 780,
 Scheffler Johannes – 283, 782
 Scheler Max – 277, 729, 782,
 Schelling Friedrich Wilhelm Joseph von – 113, 135,
 137, 166, 168, 285, 301, 303, 433, 437, 439,
 477, 538, 541, 543, 544, 546, 551, 566, 625,
 733, 734, 781, 782,
 Schiller Fryderyk – 172, 251, 284, 302, 304, 317-319,
 325, 434, 441, 445, 458, 546, 570, 745, 759
 Schiller Leon – 480, 485, 735,
 Schlegel August Wilhelm – 176, 478,
 Schlegel Fryderyk – 137, 165, 176, 285, 539, 540,
 546, 551, 664,
 Schleef Einar – 987, 988, 992
 Schleidt Wolfgang M. – 488
 Schliemann Henryk – 615
 Schlumberger G. – 687
 Schmid W. – 523
 Schmidt Jochen – 294
 Schmidt Joël – 346
 Schneider Stanisław – 497, 498,
 Schoenfeldinger Christine – 172
 Schoenfeldinger Gerald – 172
 Schöne A. – 735, 755
 Schopenhauer Arthur – 176, 301, 305, 487, 503,
 724, 774, 782, 991,
 Schuler Alfred – 370
 Schultze Brigitte – 182
 Schulz Bruno – 615, 752,
 Schuré Édouard – 732
 Schwab Mojżesz – 694
 Schwarzweber Annemarie – 519
 Scott Walter – 269
 Scribe Eugeniusz – 444-448, 450,
 Scypion Afrykański Młodszy – 247
 Scypion Afrykański Starszy – 247
 Secomska Henryka – 444, 450
 Seneka Lucius Annaeus – 91, 252, 267, 377, 437,
 628, 630, 631, 633, 636, 732,
 Seneta Włodzimierz – 959
 Seńko Władysław – 28
 Sepúlveda Juan Ginés de – 89-92
 Serafim (Sobolew) – 812-814,
 Serafimowicz Jan – 890
 Serafin Sarowski św. – 856
 Sędziwój Michał – 726
 Sęk Bożena – 346, 490
 Sękowski Józef – 780
 Sep-Szarzyński Mikołaj – 185
 Sforza Battista – 378
 Shaftesbury (Anthony Ashley Cooper) – 594
 Sheingorn Pamela – 519
 Shelley Mary – 768
 Shelley Percy Bysshe – 155, 561-567, 671, 673,
 747,
 Shklar Judith N. – 263
 Shmeruk Chone – 701
 Siarczyński Franciszek – 274
 Sichtermann Hellmut – 227
 Sicińska Edyta – 287
 Sidorow A. A. – 867
 Sidoruk Elżbieta – 998
 Sieck Albrecht – 290, 291, 296, 298-300
 Siedlecki Stanisław – 433
 Siegień Bazyli – 21, 22
 Siemaszko Józef – 844, 868,
 Siemaszko Piotr – 397, 761,
 Siemek Marek J. – 355
 Siemieński Lucjan – 439, 440, 535, 538, 539, 631,
 661,
 Sienkiewicz Henryk – 16, 116, 328, 331, 332, 346,
 392, 839, 956,
 Sikora Andrzej – 732
 Sikora Ireneusz – 397, 412, 417, 418, 429, 664, 721
 Sikora Sławomir – 333, 334, 337, 338,
 Simon Marcel – 30
 Sinicyna Natalia – 823
 Sinko Tadeusz – 167, 169, 171, 173, 174, 185, 226,
 246, 248-250, 255-257, 259, 260, 262, 387,
 389, 390, 392, 507,
 Sinko Zofia – 763
 Sito Jerzy S. – 359
 Siwicka Dorota – 200, 434, 758,
 Sjoo Monica – 672
 Skarga Barbara – 458, 744, 799, 978,
 Skarga Piotr – 31
 Skimina Stanisław – 183
 Skoczylas Joanna – 329
 Skowron E. – 16
 Skowron Zbigniew – 166
 Skowrońska Z. – 845
 Skrendo Andrzej – 1008
 Skrinkas R. G. – 879
 Skubalanka Teresa – 239
 Skuczyński Janusz – 17, 20, 22, 135, 237, 433, 440,
 469-485, 712, 734, 776,
 Skulski Ryszard – 255, 262,
 Skwarczyńska Stefania – 223, 501,
 Skwieciński M. – 76
 Sławek Tadeusz – 156
 Sławińska Irena – 167, 483-485, 518, 560, 625, 636,
 686, 698,
 Sławiński Janusz – 14, 501, 599, 636,
 Słowacki Euzebiusz – 183, 254, 255

- Słowacki Juliusz – 16, 17, 22, 23, 26, 164, 181, 195-207, 225, 226, 239, 246, 254-258, 261, 262, 269, 270, 273-278, 388, 453, 455, 469, 470, 501, 503, 512, 546, 562, 566, 630, 643-645, 655, 659-661, 664-666, 674, 682, 694, 698, 701, 705, 706, 717, 719, 721, 726, 727, 742, 750, 752, 756, 759-762, 769, 774, 779, 780, 782, 785, 788, 840, 1007
- Smaczniński Wincenty – 537
- Smaroń Agnieszka – 727
- Smirnova Engelina – 970
- Smolicz I. K. – 843, 845, 846, 849, 850, 853, 856, 857, 867, 871
- Smosarski Józef – 517
- Sobieraj Sławomir – 719, 792
- Sobieska Anna – 18, 22, 35-46,
- Sobolewski Jan – 188
- Soden Julius Heinrich von – 740
- Sofokles – 62, 68, 69, 72, 288, 437, 438, 451, 453, 533-543, 545, 547-551, 553-555, 558, 563, 564, 566, 634, 637, 919, 921, 929,
- Sokoł Kyrył – 843, 867
- Sokołowski Marian – 18
- Sokołowski Mikołaj – 18, 22, 23, 209-214, 759, 791,
- Sokrates – 29, 142, 143, 145, 156, 157, 226, 285, 377, 495, 508, 548, 756, 897,
- Solis Antonio – 99
- Solomon Simeon – 672
- Solomos Dionizjos – 529
- Solon – 228, 246,
- Solncew F. G. – 881
- Sołowjow Siergiej – 36, 823,
- Sołowjow Włodzimierz – 36, 800, 824, 826-829, 856,
- Sorge Richard – 263
- Soroka A. – 877
- Sosień Barbara – 23
- Sosna Aleksander – 843, 874
- Sosna Grzegorz – 859, 866, 873, 874, 881-884
- Sosnowski Jerzy – 695, 707, 719,
- Sosnowski Michał – 23
- Soto Domingo de – 85
- Souriau Étienne – 636
- Sowiński Adolf – 764
- Sowiński Grzegorz – 5, 52, 627,
- Sozomen Hermiasz – 35
- Spasowski Władysław – 55
- Speina Jerzy – 22, 712, 734,
- Spengler Oswald Arnold Gottfried – 521, 724, 726,
- Spier Jeffrey – 677
- Spieß Johanness – 726
- Spinoza Baruch – 487, 699, 700, 711, 729, 733, 734, 743, 759, 781-783,
- Sporniak Artur – 761
- Spóz Andrzej – 471
- Spyrka Lucyna – 655
- Srebrny Stefan – 522, 545, 560, 563, 686, 1003,
- Stabryła Stanisław – 241, 303, 415, 563, 591, 592, 599, 755, 951
- Stachowski Marek – 926, 927, 929
- Stachura Edward – 362
- Staff Leopold – 17, 351, 355-365, 384, 410, 412-415, 417-420, 423, 426-429, 489, 496, 503, 634, 679, 726, 727
- Staff Ludwik Maria – 426
- Stala Marian – 355, 375, 383, 414, 429, 719,
- Stamatios G. P. – 524
- Staniewska Anna – 134
- Stanisław August Poniatowski, król polski – 126
- Stanisławski Jan – 950
- Stanisławski Konstanty – 470, 480
- Stanisz Marek – 23, 544, 712, 792,
- Stankiewicz B. – 507
- Staroń Anita – 268
- Staroń Krzysztof – 268
- Staryčka-Czerniachiwska Ludmiła – 575
- Stasiewicz Piotr – 22, 59-74,
- Stasiuk Andrzej – 972
- Staszic Stanisław – 14, 15, 751,
- Stawarz Barbara – 301, 303, 306, 309, 311, 315,
- Stecki-Olechnowicz Henryk – 515-520
- Steensma Regnerus – 519
- Stefan Batory, król polski – 248, 255, 761,
- Stefan z Permu św. – 973
- Stefanowska Zofia – 134, 137, 163, 757, 1007
- Steiger Emil – 357
- Steiner George – 652
- Steiner Rudolf – 751
- Stendhal (Beyle Henri-Marie) – 787
- Stępnik Krzysztof – 19
- Stoff Andrzej – 329
- Stolarek Z. – 947
- Stomma Ludwik – 268
- Stranahan C. H. – 141, 142
- Strasburger Janusz – 383
- Strasz Maksymilian – 336
- Strauss Friedrich Dawid – 16
- Strauss Richard – 514
- Strenski Ivan – 914
- Stroińska Dorota – 76
- Stróżewski Władysław – 340
- Struwe Piotr – 798, 814,
- Struve Henryk – 745
- Strykowski Julian – 1005
- Strzelecki Władysław – 995
- Strzembosz T. – 873
- Strzyżewski Mirosław – 21, 161-177,
- Stuck Franz von – 424, 672,
- Studziźba-Komisaruk Ewa – 816
- Štúr Ľudovít – 833
- Stus Wasyl – 372
- Styczyński Marek – 798, 799, 801, 803
- Stykowa Maria Barbara – 518, 686,
- Suchanek Lucjan – 805, 911, 912
- Sucharski Tadeusz – 18, 21, 797-809,
- Suchodolski Bogdan – 15, 134, 579,
- Sudermann Hermann – 436, 450, 451,
- Sudolski Zbigniew – 176, 188, 259,
- Sukiennicka Wanda – 52

- Sulisz Waldemar – 518
 Sułkowska Ewelina – 176, 780
 Sułkowska Julia – 176, 780
 Sułkowski Zygmunt – 34
 Supa Wanda – 786
 Supiński Józef – 793
 Surowska Barbara L. – 372
 Suska Paulina – 210
 Synowiec Ewa – 920, 924, 925
 Syrokomla Władysław – 329
 Švankmajer Jan – 738
 Swahn Jan Öjvind – 488
 Swedenborg Emanuel – 771, 772
 Swetoniusz (Caius Suetonius Tranquillus) – 259
 Swiba B. – 507
 Swieżawski Stefan – 31, 32
 Switicz A. K. – 855
 Szachowskoj Joann – 42, 43
 Szarska O. – 225, 405,
 Szawerna-Dyrszka Anna – 691
 Szczepanik Jan – 332
 Szczepanowski Stanisław – 161, 703
 Szczepański Ludwik – 393-401, 418, 419, 427, 429,
 Szczerbakiewicz Rafał – 709
 Szczerbicka-Ślęk Ludwika – 183, 184
 Szczerbowicz-Wieczór Ludwik – 542
 Szcześniak Janina – 507
 Szcześnie Aleksander – 419, 420, 429,
 Szczubiałka Michał – 240
 Szekspir William (Shakespeare William) – 32, 59-
 74, 85, 113, 145, 146, 152, 238, 259, 263-268,
 276, 388, 390, 439, 440, 441, 445, 446, 451,
 453, 455, 458, 461, 543, 557, 564, 590, 597,
 Szenszyn Afanasij – 306
 Szeptycki Andrzej – 854
 Szerszunowicz Anna – 23
 Szestow Lew – 679, 895-903,
 Szewczenko Taras – 583, 586, 590,
 Szkołut Tadeusz – 168
 Szmydtowa Zofia – 226, 258, 262,
 Szondi Peter – 443
 Szretter Jan – 875, 876, 879,
 Szrojt E. – 442
 Sztachelska Jolanta – 16, 339, 752,
 Sztaudynger Jan – 287
 Szturc Włodzimierz – 16, 18, 20, 22, 23, 995-1010,
 Szulżycka Alina – 721
 Szumborski Filip Felicjan – 847
 Szujski Józef – 454, 456, 463, 535, 558,
 Szulc Dominik – 255
 Szumańska-Grossowa Hanna – 55, 745
 Szyjewski Andrzej – 670
 Szyjkowski Marian – 455
 Szyler Ewa T. – 532
 Szymak-Reiferowa Jadwiga – 596
 Szymani Ewa – 286
 Szymanis Eligiusz – 757
 Szymanowska Maria – 161
 Szymanowski Adam – 393
 Szymanowski Karol – 357, 1006
 Szymanowski Waclaw – 458, 459, 489, 490, 726
 Szymańska Hanna – 482
 Szymańska Kazimiera Zdzisława – 407
 Szymański M. – 48
 Szymański Paweł – 991
 Szymczyk-Kluszczyńska Grażyna – 476
 Szymon z Trydentu – 890
 Szymon Mag – 727
 Szymon Pustelnik (Słupnik) – 78
 Szypowska Irena – 404
 Szwed Antoni – 637
 Szweykowski Zygmunt – 791
Ś
 Śliwa Tadeusz – 843-845, 848-850, 854,
 Śliwek E. – 844
 Śliwiński F. J. – 245, 262
 Śliwiński Marian – 22, 23, 47-57, 744,
 Śliwowski Rene – 912
 Śniadecki (Smiadecki) Franciszek – 878, 879,
 Śniadecki Jan – 65, 69, 149, 252, 270,
 Świderkówna Anna – 28
 Świeży Janusz – 310
 Święcicki J. A. – 564
 Świętochowski Aleksander – 16, 502, 503, 723,
T
 Tabiński Stanisław – 874
 Taczanowski Waclaw – 331
 Taglioni Maria – 228
 Tagore Rabindranath – 922, 923
 Taguieff Pierre Andre – 75
 Tai-zong, cesarz chiński – 247
 Taine Hipolit – 541
 Talma – 462
 Targosz Karolina – 519, 520
 Tarle Eugeniusz – 186
 Tarnawski Władysław – 736
 Tarnowska Maria – 729, 984
 Tarnowski Karol – 159
 Tarnowski Stanisław – 258
 Tatarkiewicz Anna – 132, 399, 582, 597, 619,
 Tatarkiewicz Władysław – 151, 166, 240, 458
 Taubert Gesine – 517
 Taubert Johannes – 517, 519
 Taubert Karl Gottfried Wilhelm – 554
 Tauler Johannes – 765
 Taylor Charles – 155
 Tazbir Janusz – 691, 891
 Tazbir Mieczysław – 729
 Teilhard de Chardin Pierre – 729, 782,
 Teisseyre Aleksander – 488
 Telemann Georg Philipp – 655
 Teniers David – 773
 Teodor Studyta św. – 827
 Teodorowicz N. I. – 852
 Teodorowicz T. – 858
 Teodoryk, król Ostrogotów – 247
 Teodoryt – 827
 Teodozjusz Wielki, cesarz rzymski – 30, 247,
 Teofan Pustelnik – 846
 Teokryt – 304

- Teraszkiewicz Jan – 847
Teresa św. – 111
Tertulian (Tertullianus Quintus Septimus Florens) – 29, 107,
Tespis – 72
Thieme Ulrich – 878
Thomas Amroise – 507
Thorvaldsen Bertel – 507
Tibullus – 302
Tichomirow L. A. – 36
Tichon (Bielawin) – 852, 855
Tichon Zadoński św. – 855
Tieck Ludwig – 23, 165, 176, 286, 441, 738, 742,
Timofiejew Artur – 727
Tischner Józef – 355
Tiutczew Fiodor – 301, 799
Tokarska-Bakir Joanna – 780
Tokarski Stanisław – 321
Tolstoj Dymitr – 848
Tolstoj Lew – 577, 798, 802, 808, 813, 814, 856,
Tomalska Joanna – 873-880, 974
Tomasz z Akwinu św. – 89
Tomaszewski B. – 442
Tomaszewski Mieczysław – 162, 172
Tomaszewski Włodzimierz – 478, 483,
Tomaszkiewicz Stefan – 519
Topolska Maria Barbara – 884
Toporow Władimir N. – 963, 964
Toulmouche August – 141
Towiański Andrzej – 149, 204, 732,
Toynbee Arnold J. – 804, 809
Trachtenberg Alan – 333
Tramer Maciej – 691
Traszczotko Irena – 23
Trembecki Stanisław – 180
Trentowski Bronisław – 131, 774,
Tresmontant Claude – 729
Tretiak Józef – 754
Treugutt Stefan – 179, 203-205, 255, 262, 274, 275,
Tripps Johannes – 519
Troc-Sosna Antonina – 859, 874, 879,
Trojanowicz Zofia – 1007
Troszyński Marek – 759
Troyon Constant – 773
Trubiecki Nikolaï – 36, 817
Truskolaska Anna – 686
Trybuś Krzysztof – 544
Trzeźniowski Dariusz – 17, 21, 487, 488, 507-514,
673, 712, 723
Trznadel Jacek – 74, 755
Tuan Yi-Fu – 338
Tuczyński Jan – 305, 751, 752,
Tukidydes – 249
Turgieniew Iwan – 101, 113, 807,
Turkowski T. – 188
Turner Victor – 688
Turzyński Ryszard – 195, 323, 394, 500, 509, 934
Tycjan – 388, 411, 773
Tyloch Witold – 13
Tymieniecka-Suchanek Justyna – 574
Tymoteusz – 27
Tynecka-Makowska Słowinia – 721
Tynecki Jerzy – 482, 703,
Tyszkiewicz Eufrozyna – 875, 876
Tyszkiewicz Kazimierz – 874
Tyszkiewicz Szczesny – 874
Tyszyński Aleksander – 435
Tytus (Titus Flavius Vespasianus), cesarz rzymski – 247
Tytus Liwiusz – 995
Twardowski Romuald – 919
Twerdochlib S. – 597
U
Uczitiel Tamara – 36
Udalska Eleonora – 436, 443, 445, 450,
Ujejski Józef – 769
Ukrainka Łesia (Kosacz-Kwitka Łarysa) – 17, 18,
573-583, 585-599, 601-613,
Unamuno Miguel de – 82, 84, 85, 100-117,
Uniłowski Krzysztof – 763
Urbanek Adam – 768
Urbankowski Bohdan – 420, 763,
Urbanowicz Aniela – 28
Urbański Piotr – 774
Ursel Marian – 16, 273, 274,
Uspienski Boris – 337, 338, 721,
Uspienski Piotr Demianowicz – 770
V
Vahlen Johann – 433
Vaitkevičiute Vaiva – 788
Vajansky Hurban Svetozar – 836-838, 840
Valadier Paul – 75
Valera Juan de – 84, 85
Valéry Paul – 166
Vanini Giulio – 781
Varga Pál S. – 502
Vasari Giorgio – 48
Vedder Elihu – 672
Veen Otto van – 507
Vega Lope de – 60, 64-66
Vega Garcilasa de la – 99
Velázquez Diego – 86, 119, 773
Venclova Tomas – 246, 262
Verne Juliusz – 768, 772, 773,
Vernet Claude Joseph – 773
Verrocchio Andrea del – 382
Vespucci Amerigo – 94
Vico Giambattista – 234
Viète Francois – 82
Vignon Claude – 144, 145
Vinci Leonardo da – 35, 53, 86, 335, 545, 671, 748,
773, 777, 778, 921
Vitale Augusto – 942
Vitoria Francisco de – 85
Vives Juan Luis – 94, 96, 107
Vogel Beniamin – 173
Volpato Giovanni – 145
Voltaire (Arouet Francois-Marie) – 59-74, 88, 98,
99, 146, 762-764, 779,
Vondel Joost van den – 785

- Voragine Jakub de – 31
 Votruba Frantisek – 839
 Vulcânescu Romulus – 947
W
 Wackenroder Wilhelm Heinrich – 165, 176,
 Wagner Ryszard – 470-476, 479, 481, 482, 484,
 512, 513, 541, 897,
 Wais Jadwiga – 499, 501,
 Waith Eugene M. – 238
 Wakar Barbara – 481
 Walas Teresa – 347, 352, 429,
 Walicki Alfons – 534
 Walicki Andrzej – 140, 234, 593, 700,
 Waligóra Jerzy – 454, 455
 Walter Gerard – 264, 265, 269,
 Walter Philippe – 13
 Wałaszek Jacek – 264, 266, 267
 Wałęsa Lech – 1002
 Wania Joanna – 655
 Warcok Gerard – 948
 Warkocki Błażej – 1008
 Wasilewski M. – 912
 Wasilewski Zygmunt – 494, 505
 Wasyl III – 821
 Waszkiel Marek – 145
 Waszkielewicz Halina – 310
 Waśko Andrzej – 135
 Wat Aleksander – 317
 Waterhouse John William – 507
 Wawrik M. – 856
 Wawrzyniec Medycejski – 247
 Ważyk Adam – 417
 Weber Max – 139
 Wedekind Frank – 922
 Weidmann Paul – 740
 Weigel George – 380
 Weil Heinrich – 441
 Weil Simone – 362
 Weinrich Harald – 309, 311, 312, 314,
 Weinsberg Adam – 939
 Weintraub Wiktor – 136, 561,
 Weiss Tomasz – 703, 747
 Weiss Wojciech – 673
 Wells George Herbert – 715, 767-769,
 Welsch Wolfgang – 811, 816
 Weretelnik Roman – 587
 Wergiliusz (Publius Vergilius Maro) – 142, 302,
 304, 390, 556, 615, 656, 740, 948,
 Wermiński Feliks – 768
 Werner M. – 722
 Wesołowska Elżbieta – 20, 74, 267, 627-637,
 Wesoły Marian – 781
 Westphal Rudolph – 523
 Weyssenhoff Józef – 403-407, 428,
 Węclewski Zygmunt – 249, 262, 533-537, 539, 542,
 553, 554,
 Węgierska Zofia – 210
 Węgrzecki Adam – 729
 Wężyk Franciszek – 184
 Whitman Walt – 1006
 Wieczorek Aleksandra – 574
 Wieliczkowski Paisjusz św. – 801, 855, 856,
 Wieniawa-Długoszowski Bolesław – 428
 Wieniawski Adam – 514
 Wierciński Edmund – 480, 485,
 Wieremiejuk Magdalena – 20, 393-401,
 Wiernadski Gieorgij – 817
 Wierusz-Kowalski Jan – 322, 669, 682, 937,
 Wierzbicka Anna – 635
 Wierzbicka-Michalska Karyna – 517
 Wierzbicki M. N. – 873
 Wierzbowski R. – 145
 Wierzyński Kazimierz – 359
 Wilamowitz-Moellendorf Ulrich von – 120
 Wilanowska Danuta – 264
 Wilde Oscar – 1005
 Wilhelm I Friedrich Ludwig von Hohenzollern –
 335
 Wilk Stanisław – 843, 844
 Willaume Juliusz – 179
 Wincenty à Paulo św. – 124
 Winckelmann Johann Joachim – 51, 226, 227, 229,
 236, 284, 294, 302, 312, 434, 533, 540, 543,
 570
 Windelband Wilhelm – 107, 340,
 Winiarski Jerzy – 22, 179-194, 327-341, 779,
 Winiarski Stanisław – 331, 332
 Winniczuk Lidia – 345, 346, 642,
 Winter Peter von – 655
 Wisłocki Władysław – 187
 Wiszniewski Michał – 726
 Wiślicki A. – 331
 Wiśniewska Lidia – 23, 287, 397, 721, 997,
 Wit Stwoszcz – 778
 Witkiewicz Jan – 761
 Witkiewicz Stanisław – 335
 Witkiewicz Stanisław Ignacy – 23, 641, 723, 724,
 752
 Witkowska Alina – 132, 135, 163, 164, 254,
 Witkowski Michał – 162, 269-271, 1005
 Witte Karol – 434, 435,
 Wittgenstein Ludwik – 328-330,
 Wittlin Józef – 908
 Witwicki Stefan – 958
 Witwicki T. – 16
 Witwicki Władysław – 156
 Władysław Jagiełło, król polski – 520
 Włodzimierz (Tichonicki) – 855
 Wnuk R. – 873
 Wodziński Cezary – 679, 798, 799, 801, 802, 804,
 807, 895
 Wojciechowski K. H. – 338
 Wojdak Marta – 493
 Wojnakowski Ryszard – 323, 348, 671, 947,
 Woleński Jan – 240
 Wolfram Jan – 533
 Wolicka Elżbieta – 330, 364,
 Wolicki Krzysztof – 355
 Wolniewicz Bogusław – 329
 Wolska Maryla – 384, 416, 417, 419, 420, 424, 425, 429

- Wolski Wacław – 777
Wołek Marcin – 712, 724
Wołoszyn Maksym – 36, 574
Woronicz Jan Paweł – 187, 268, 270,
Wosiek Barbara – 239
Woźniakowski Henryk – 105
Wójcicki Józef – 847, 848
Wójcicki Kazimierz Władysław – 955
Wójcik Andrzej – 20
Wójcik Anna – 842
Wrazas Ilias – 521, 532,
Wroczyński Kazimierz – 418, 419, 424, 425, 427-429
Wroncka-Kreder Magdalena – 379
Wrotnowski Feliks – 758
Wróbel J. – 710
Wróblewska Teresa – 646, 676, 677, 682, 686, 695, 698, 700, 705, 707, 718, 754,
Wróblewski Piotr – 22
Wujek Jakub – 211-213
Wybicki Józef – 179, 182
Wyczański Andrzej – 843
Wydrycka Anna – 21, 23, 360, 375-386, 429, 651, 719, 746, 788,
Wyka Kazimierz – 257, 262, 404, 415, 487, 497,
Wyka Marta – 429
Wykurz M. – 771
Wysłouch Izidor Kajetan – 775
Wyspiański Stanisław – 17, 21, 23, 331, 381, 387-401, 428, 469, 470, 482, 485, 487, 568, 574, 587, 601, 603, 605-613, 615-625, 629-631, 633, 633-637, 642, 656, 658, 663, 705, 746, 747, 776, 777
- Y**
Young Karl – 517
Youzna Brian – 738
- Z**
Zabrzeziński Jan Jurjewicz – 272
Zacharska Jadwiga – 21, 387-392, 636, 637,
Zaczyński Marian – 747
Zagórski Tadeusz – 319
Zahorska Anna – 770, 771, 784, 791, 793
Zakrzewicz Anna – 13
Zakrzewska Wanda – 195, 323, 394, 500, 509, 934
Zaleski Józef Bohdan – 259, 275,
Zaleski Wincenty – 877
Zaleszczycki August – 253
Zalewska Agata – 349
Załuski Karol – 193
Zamarovský Vojtech – 655
Zan Tomasz – 250
Zanussi Krzysztof – 738
Zarate Augustin de – 99
Zarębianka Zofia – 724
Zarębska Izabela – 380
Zarębski Piotr – 380
- Zarych Elżbieta – 546
Zawadzka Danuta – 18, 599, 719,
Zawadzka I. – 523
Zawiliński Roman – 533, 535, 840
Zawistowska Kazimiera – 412, 413, 418, 419, 422, 423, 425, 427-429
Zawistowski Bogdan – 715
Zawisza Czarny – 389
Zdziarski S. – 498, 504
Zdziechowski Marian – 627
Zegalski J. – 478, 479
Zeidler-Janiszewska Anna – 811
Zerow Mykoła – 578, 591
Zgorzelski Czesław – 162, 352,
Ziejka Franciszek – 23, 404, 636, 685, 687, 747, 940
Zielinskij W. – 858
Zielińska Marta – 165, 791,
Zieliński Bronisław – 726
Zieliński Edward I. – 495
Zieliński Jan – 429
Zieliński Tadeusz – 319, 320, 326, 655, 660, 987
Ziołowicz Agnieszka – 774, 775,
Ziółkowska Maria – 956-959
Zimmermann Michael F. – 143
Zimny Jan – 181
Ziomek Jerzy – 50
Znoska Aleksy – 892
Zygmunt August, król polski – 874
Zwolski Edward – 483
- Ż**
Żabicki Zbigniew – 450
Żaboklicki Krzysztof – 47, 669,
Żak Adam – 729
Żarnowski Janusz – 691
Żbikowski Piotr – 182-185, 187,
Żdźarski Wacław – 334, 336,
Żelabow Andriej – 807
Żeleński Boy Tadeusz – 504, 505, 747, 763,
Żeleński Władysław – 471
Żerańska-Kominek Sławomira – 360, 372,
Żeromski Stefan – 397, 504, 735, 939, 1002
Żmigrodzka Maria – 131, 164, 200, 202, 206, 649,
Żółkowski Alojzy – 444
Żukowski Szymon Feliks – 253
Żukowski S. – 255
Żuławski Jerzy – 410, 415, 418, 419, 421, 425-429, 487-505, 507, 509-515, 723, 749
Żuławski Juliusz – 359, 726
Żupański J. K. – 758
Żurawska I. – 577
Żurek G. – 304
Żurowska Maria – 970, 979,
Żurowski Maciej – 575
Żyluk S. I. – 851-856, 858, 863, 865, 870, 871
Żywiołek Artur – 18, 22, 149-159, 931-945



Partenon, fotografia współczesna

*Athens. Rome. Byzantium. Myths of the Mediterranean
in the culture of the 19th and 20th centuries*

SUMMARY

The volume is a continuation of the research programme which was initiated by the book *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku* (2004). This time similar subjects have been taken up in reference to the literature of Polish and East Slavonic modernism (in the Polish literature the period of Young Poland), and the literature of the turn of the 19th and 20th centuries. The border dates of this period are marked by the years 1890-1918. Most of the authors have taken up the problems of re-interpretation of myths coming from the most important Mediterranean cultures: Greek, Jewish, Roman, Byzantine ones – in the literature of Polish, Russian, Ukrainian and German modernism. As it results from the research, the most often exploited myths at that time were those of classical Greece, more rarely of Rome. In the context of these findings, a specific place is occupied by the Byzantine cultural heritage. Byzantium did not create myths which would exert a strong influence on the culture of Europe but it set its remarkable stamp on the history, culture, social life, collective imagination of many Slavic countries: Russia, Ukraine, Serbia, Bulgaria, Macedonia, Slovakia, Belarus.

Chapter I, entitled *Problemy z mitem*, takes up the problems of a myth in the overall context. Of particular importance is here the first article by Archbishop prof. Edward Ozorowski, showing how the attitude of christianity towards the myth has changed over the centuries: from the unwillingness and distance to a friendly receptiveness to the myth which appears to be a story including essential truths of man's place in the universe. Hence the title of the paper: *Mit szukający prawdy*. Other essays show how the myth is treated in the Spanish culture (Ryszard Gaj), what role it performed in the work on the Renaissance by Jakob Burckhard (Marian Śliwiński), in the folk culture of the 18th century in the East of Europe (the Rev. Tadeusz Kasabała), in the French painting (Kamil Kopania).

Original versions of the myth and problems of mythologisation and demythologisation in Voltaire, Mickiewicz, Nietzsche, are dealt with in the papers by Piotr Stasiewicz, Michał Kuziak, and Zbigniew Kaźmierczak. Marek Dybizbański takes up the theatre problems of an adaptation of a classical tragedy in the reality of a drama and theatre of the second half of the 19th century.

The papers of Chapter II entitled *Ujęcia XIX-wieczne* constitute a proper introduction to the discussion on modernism. They show a metamorphosis of classical notions of such creators as Plato, Pitagoras, Homer, in romantic writers: Mickiewicz, Słowacki, Norwid (Artur Żywiótek, Marcin Lul, Barbara Sawicka-Lewczuk, Mikołaj Sokołowski). A separate group is made up of the essays on mythological and religious notions from the Mediterranean area, transferred to the works of such writers as Heinrich von Kleist (Bogna Paprocka-Podlasiak), Afanasij Fet (Danuta Piwowarska) or Fiodor Dostoyevskij (*The Karamazov Brothers* in Elżbieta Mikiciuk's interpretation). In turn, Mikołaj Sokołowski follows the fates of the classical-mediaeval topos *lusus de nomine* in the lyrics by Cyprian Norwid.

The third chapter, devoted to the literature of modernism, includes the analyses of lyric poetry, symbols and myths; hence the title: *W sferze liryczności*. This part of the book includes a study on "a dancing Faunus" (Grzegorz Igliński) and the analysis of - also connected with music - the myth of Orpheus (Halina Krukowska, Laryssa Cybenko from Lvov). Next, Anna Wydrycka takes up the motif of triumph - so well-known from history and art, from the architecture of ancient Rome - which was poetically transformed by the Korab-Brzozowski brothers. The character of Achilles was discussed in the context of the two most important writers of Young Poland: Wyspiański and Tetmajer (Jadwiga Zacharska). It was also pointed out that this mythical hero is seldom encountered in the poetry of that time. Marek Kurkiewicz produced a catalogue of ancient myths used by modernists.

Chapter IV, entitled *Dramat i mit*, embraces the papers presenting a great modernistic reform of the theatre: in the German theatre (a study by Janusz Skuczyński) and in the Polish theatre (Marek Dybizbański). The interpretative essays by Wojciech Gutowski and Dariusz Trzeźniowski, in turn, try to show the specificity of a theatre adaptation of a myth of Eros and Psyche, made by a modernist sceptic which Jerzy Żuławski was. Hellenist Małgorzata Borowska looks towards the 20th-century theatre

while she analyses little known *Prometheus Trilogy* by Nikos Kazantzakis, the author of the known *Zorba the Greek*.

The leitmotif of the works and studies on them, collected in part V of the book : *Wokół Troi* is the history of the Trojan War, read anew in the dramas by Polish playwright Stanisław Wyspiański and the Ukrainian writer Lesia Ukrainian (real name: Larysa Kosacz). This subject is dealt with by: Jarosław Poliszczuk from Kijev, Nadia Poliszczuk from Lvov and Danuta Saul from Cracow. Next, a study by Eulalia Papla shows efforts made by Lesia Ukrainian to bind the Ukrainian literature and culture with the West European and Mediterranean culture, which is opposed to by the strong Byzantine element in the Slavic literature. In turn, latinist Elżbieta Wesołowska makes a reference to Rome and Seneca, while interpreting Wyspiański.

Kreacje Tadeusza Micińskiego – chapter VII is completely devoted to one writer: a poet, novelist and playwright, the author of: *W mroku gwiazd* - a collection of poems fundamental for lyric poetry of Young Poland. The researchers show different aspects of using a myth and symbol: an original concept of a fate, doom and providence, the ideas of the Jewish culture in Miciński's works (Marcin Bażko) as well as many myths and this writer's references to: the nymph Calypso (Dorota Kulczyńska), Medusa (Elżbieta Flis), the myth of Prometheus (Jarosław Ławski) or references to the Byzantine empress *Basilisa Theophano* in the drama with the same title (Byzantinist Przemysław Marciniak writes about it). As it results from the presented papers, no other writer of that time collected in his works or transformed in his imagination so many myths as Miciński did.

Chapter VII, entitled: *W kręgu Bizancjum*, is the reflection on the mythical and symbolic fall of the Eastern Empire. It shaped the East and West Slavs' religious, political, social and legal notions but did not create a system of stories which we could call mythology. That is why the papers of specialists in Russian studies, of historians studying the Polish-Belorussian history, show primarily: the notions of philosophy of history in the sphere of Russian culture (Tadeusz Sucharski in Berdyayev, Hanna Kowalska in the Orthodox patriarchs), the history of the myth of the Third Rome (Urszula Cierniak), spirituality of the East (Jakub Momro in Lev Shestov). The paper by the Slovak historian Adam Hudek shows – very poorly investigated – different orientations of the Slovak elites at the turn of the 19th and 20th centuries, their pro-Russian sympathies and aversion to Poland's independence aspirations, which, in Slovakia, were associated with the Poles' affection for the Hungarians. These, in turn, were regarded by the Slovaks as occupants and persecutors of their arising national culture. Jolanta Krzystoforska-Doschek, a scientist from University of Vienna, shows a basis for mythical stories - typical of all Slavic cultures.

The articles in Chapter VIII: *Kontynuacje XX-wieczne*, present different kinds of references to antiquity in the newer works: symbolic-mythical representations of trees in the poetry by Józef Ratajczak (Zofia Ożóg-Ratajska), symbolism of light in the prose by Włodzimierz Odojewski (Artur Żywiołek), the exegesis of an ikon (Grzegorz Nowakowski, Jakub Momro). A specialist in Russian studies, Bartłomiej Brząkiewicz, presents the topos of a wander through the Soviet psychiatric hospitals on the basis of Alexander Minchin's prose. Finally, Krzysztof Korotkich analyses a funny, ironic-tragical history of the "abduction of the Sabines" (presented, among others, by Appianus of Alexandria) in the contemporary drama by Włodzimierz Szturc, a writer and comparatist from Cracow.

The papers, collected in the book, prove the thesis which was put forward as early as 1939 by the Polish lover of antiquity: "Our culture has different borders than our state- argued Jan Parandowski – In the spiritual sense, Poland lies on the Mediterranean." This notion can be referred to all the cultures of the Central and East Europe, particularly, however, to the Slavic cultures.

Translated by Antoni Potyra

Афены. Рим. Византия. Средиземноморские мифы в культуре XIX и XX вв.

Резюме

Том составляет продолжение исследовательской программы, началом которой является книга *Византия. Православие. Романтизм. Восточная традиция в культуре XIX века (2004)*. На этот раз похожую проблематику отнесено к польской и восточнославянской литературе эпохи модернизма (в польской литературе «*Молодая Польша*»), литературе конца XIX начала XX вв. (1890-1918). Большинство авторов рассматривает вопрос реинтерпретации мифов, происходящих из самых важных средиземноморских культур: греческой, иудейской, римской, византийской – в литературе польского, русского, украинского, а также германского модернизма. Из проведенных исследований вытекает, что чаще всего в это время обращались они к мифам Древней Греции, реже Рима. сделанные выводы указывают на специфическое место византийского культурного наследия. Византия, хотя не создает мифов, которые могли бы произвести большое впечатление на культуру Европы, однако накладывает отпечаток на историю, культуру, общественную жизнь множества славянских стран: Россию, Украину, Сербию, Болгарию, Македонию, Словакию, Беларусь.

Глава I *Проблемы с мифом* рассматривает проблему мифа в целом. Особенно важной является первая статья кс. архиеп. проф. Е. Ozorowskiego, которая показывает как во время столетий менялось отношение христианства к мифам. Миф оказывается быть рассказом, включающим настоящие правды на тему места человека в космосе. Отсюда и заглавие этой статьи: *Миф ищущий правды*. Следующие научные статьи показывают, как принимают миф в культуре испанской (Ryszard Gaj), какую роль исполнял он в произведении Якуба Burckharda на тему Ренессанса (Marian Sliwiński), в народной культуре XVIII в. на востоке Европы (кс. Tadeusz Kasabula), в французской живописи (Kamil Korania).

Авторских версий мифа и проблемы превращения в миф, развенчивания в произведениях Voltaire'a, Мицкевича, Nietzschego, касаются статьи Piotra Stasiewicza, Michała Kuziaka i Zbigniewa Kaźmierczaka. Вопрос театроведческой античной трагедии в реалиях драмы и театра второй половины XIX в. затрагивает Marek Dybizbański.

Работы II главы *XIX-ые подходы к теме*, являются настоящим вступлением в рассуждения на тему модернизма. Показывают они метаморфозу античных понятий таких авторов, как Платон, Пифагорас, Гомер и романтических: Мицкевича, Словацкого, Норвида (Artur Żywiołek, Marcin Lul, Barbara Sawica-Lewczuk, Mikołaj Sokołowski). Особую группу составляют очерки, касающиеся средиземноморских мифологических и религиозных воображений, перенесенных в произведениях таких авторов, как Heinrich von Kleist (в статье Wognu Parrockiej-Podlasiak), Афанасий Фет (в статье Danuty Piwowarskiej) или Федор Достоевский (*Братья Карамазов* в статье Elżbiety Mikiciuk). В свою очередь Mikołaj Sokołowski прослеживает дальнейшую судьбу древне-средневекового мотива *lusus de nemine* в лирике Киприана Норвида.

III главу, касающуюся литературы модернизма, составляют анализы лирики, символов и мифов. Отсюда и заглавие *В кругу лиричности*. Эту часть книги открывает этюд о «танцующем Фауне» и анализ – также связанного с музыкой – мифа об Орфее (Halina Krukowska, Larysa Sybinko из Львова). Anna Wudruska исследует известный из истории, искусства и архитектуры Древнего Рима мотив триумфа, который в поэтический способ преобразовали братья Kogab-Vgzozowsy. Лицо Ахилла рассматривается в контексте двух самых больших писателей «Молодой Польши»: Выспянского и Тетмаера. Авторка статьи (Jadwiga Zacharska), указывает, что Ахилл является мифическим героем, которого очень редко можно встретить в поэзии того времени. Каталог мифов, на которые ссылаются представители модернизма создал Marek Kurkiewicz.

Глава IV *Драма и миф* состоит из работ, которые показывают большую модернистическую реформу германского (статья Janusza Skuczyńskiego) и польского (Marek Dybizbański) театра. Интерпретационные статьи Wojciecha Gutowskiego i Dariusza Trzeźniowskiego пытаются показать специфику театральную переработки мифа об Эроте и Психее в творчестве модернистического скептика, каким был Jerzy Żuławski. В свою очередь Małgorzata Borowska анализирует малоизвестную *Trylogię prometejską* Nikosa Kazantzakisa, автора знаменитого *Greka Zorby*.

Лейтмотивом статей, собранных в V-ой главе книги под заглавием *Вокруг Трои* является история троянской войны, показанной заново в драматических произведениях польского драматурга Станислава Выспянского и украинской писательницы Леси Украинки (в действительности: Ларыса Косач), о которых пишут: Jarosław Poliszczuk (Киев), Nadija Poliszczuk (Львов) и Danuta Saul (Краков). В свою очередь исследование Eulalii Papli показывает попытку Леси Украинки соединить украинскую литературу и культуру с культурой западноевропейской и средиземноморской, которым противопоставляет византийский элемент. Латинистка Elżbieta Wesołowska, интерпретируя произведения Выспянского, обращается уже к Риму, к Сенеке.

Творения Тадеуша Мициньского – глава VI целиком посвящена одному писателю: поэту, романисту, драматургу, публицисту, автору фундаментального для лирики *«Молодой Польши»* сборника стихотворений *В мраке звезд*. Исследователи указывают на разные аспекты использования мифа и символа: оригинальную концепцию фатум, произвола судьбы, представления на тему иудейской культуры в творчестве Мициньского (Marcin Bajko), а также ряд мифов и соотношений: с нимфой Каллисто (Dorota Kulczycka), с лицом Медеи (Elżbieta Flis-Czerniak), с мифом о Прометее (Jarosław Ławski) или ссылок на лицо византийской императрицы *Bazylissy Teofanu* в драме под тем же заглавием (пишет об этом византист Przemysław Marciniak). Нет другого писателя того времени, который бы собрал в своих произведениях и не преобразовал столько мифов, как сделал это Мициньски.

В VII части под заглавием *В кругу Византии* исследователи сосредоточились на мифическом и символическом наследии восточной империи. Хотя влияло оно на религиозное и политическое, общественное и юридическое мировоззрение восточных и южных славян, однако не сформировало системы рассказов, которую можно бы назвать мифологией. Поэтому работы русистов, знатоков России, исследователей, занимающихся польско-белорусской историей, затрагивают такие вопросы как: взгляды на тему истории в русской культуре (Tadeusz Sucharski в творчестве Бердяева, Hanna Kowalska в мировоззрении православных иерархов), история идеи Третьего Рима (Urszula Cierniak), духовность Востока (Jakub Momro в творчестве Лва Шестова). Статья словацкого историка Adama Hudka указывает на разнообразие словацких элит, существующих в XIX-XX вв., их прорусское расположение и отрицательное отношение к стремлению поляков получить независимость, которые ассоциировались словаком с симпатией поляков к венграм. Этим последним словаки считали захватчиками и преследователями их рождающейся национальной культуры. В свою очередь Jolanta Krzysztoforska-Doschek убеждает, что существует одна для всех славянских культур основа мифических рассказов.

Статьи VIII главы: *XX-вечные продолжения* показывают ссылки на античность в современных произведениях: символические и мифические представления деревьев в лирике Иосифа Ратайчака (Zofia Ozóg-Winiarska), в прозе Владимира Одоевского (Artur Żywiołek), в эгзегезе иконы (Grzegorz Nowakowski, Jakub Momro). О мотиве путешествия по советским психиатрическим больницам рассказывает на основании прозы Александра Минчина русист Bartłomiej Brażkiewicz. Наконец Krzysztof Korotkich анализирует шуточную, иронично-трагическую историю «похищения Сабинюк» в современной драме краковского писателя Владимира Штурца.

Собранные в сборнике статьи подтверждают тезис польского любителя древности: «Наша культура имеет совсем другие границы, чем государство – убеждал Ян Парандовски – В духовном отношении Польша находится на берегу Средиземного моря» (1939 г.). Мнение это можно отнести ко всем культурам центральной и восточной Европы, а в особенности к культурам славянским.

CONTENTS

From the editors, A myth looking for truth. Truth calling for a myth. 13

I. Problems with a myth

Rev. Archbishop Edward Ozorowski

A myth looking for truth 27

Anna Sobieska

Poetry as *bogosłużeńije* (Father Paweł Florenski on theurgy and demons of Russian symbolism)..... 35

Marian Śliwiński

Renaissancism. Around the *Culture of Renaissance in Italy* by Jakob Burckhard 47

Piotr Stasiewicz

”Diamonds scattered in the mud” – Voltaire on William Shakespeare’s dramatic output. 59

Zbigniew Kaźmierczak

At the roots of Nietzsche’s auto-mythical religiousness 75

Ryszard Gaj

Myth and legend in Spanish culture..... 81

Rev. Tadeusz Kasabula

Parish missions vs *diabolica fraus* in the Vilnius diocese in the second half of the 18th century 123

Michał Kuziak

Problems with a myth (in connection with Mickiewicz’s Parisian lectures and not only that). A sketch of the problem..... 131

Kamil Kopania

Jean-Louis Hamon’s *Human Comedy* 141

II. The 19th-century approaches

Artur Żywiolek

Mickiewicz in relation to Plato’s ”mimesis” (Repetition and refiguration of a myth)..... 149

Miroslaw Strzyżewski

The idea of music and its importance in Adam Mickiewicz’s Great Improvisation 161

Jerzy Winiarski

On Antoni Gorecki’s funeral poems 179

Marcin Lul

Symbolism and use of metaphors of a heart in Juliusz Słowacki’s literary output 195

Mikołaj Sokolowski

The figure of Saint Nobody in *Do zeszłej... (on a tombstone)* by Cyprian Norwid 209

Pelagia Bojko

Otherworldliness and colours in the poetic portraits done by Norwid..... 215

Barbara Sawicka-Lewczuk

”The son of the earth.” Herculean motifs in Norwid’s output 225

Ireneusz Ptaszek

Plutarch’s place in the education of great Polish Romantics 245

Marianna Kalinowska

Betrayal in the mirror of Death: Julian Ursyn Niemcewicz – Juliusz Słowacki 263

Bogna Paprocka-Podlasiak

Dionysus in Christ’s mask. On ironic post-figurations in Heinrich von Kleist’s output ... 283

Danuta Piwowarska

Ancient myths in Afanasij Fet’s poetry..... 301

Elżbieta Mikiciuk

- Process of Dymitrij Karamazov's spiritual transformation in the light of Eleusinian mysteries 317

Jerzy Winiarski

- The glitter and shadow of the river. Eliza Orzeszkowa's photographic metaphor of the existence 327

III. In the sphere of lyricism**Grzegorz Iglński**

- "Life's enchanted stone." Symbolism of a dancing faun in Polish literature at the turn of the 19th and 20th centuries 345

Halina Krukowska

- Leopold Staff's Orphism 355

Larysa Cybenko

- Modernists' Orpheus. Metamorphoses of the myth in Rainer Maria Rilke's output 367

Anna Wydrycka

- Tryumfy* by Stanisław and Wincenty Korab Brzozowski in the context of an ancient tradition 375

Jadwiga Zacharska

- Achilles by Tetmajer and Wyspiański 387

Magdalena Wieremiejuk

- Rosa Mystica* by Ludwik Szczepański as a poetic provocation - an attempt at interpretation..... 393

Krzysztof Biliński

- Ancient myths in Józef Weysenhoff's poetry. A sketch..... 403

Marek Kurkiewicz

- Heroes of ancient myths in the poetry of the writers of the Young Poland..... 409

IV. Drama and myth**Marek Dybizbański**

- A technique employed by a tragedy writer of the second half of the 19th century 433

Janusz Skuczyński

- "What will this temple of art become?" Inspirations from ancient Greece at the German theatre of the turn of the 19th and 20th centuries 469

Wojciech Gutowski

- A myth as a matrix (and overcoming) of history. (On *Eros i Psyche* by Jerzy Żuławski).. 487

Dariusz Trzeźniowski

- Eros and Psyche. Apulejus – Żuławski – Różycki 507

Kamil Kopania

- Count Józef August Iliński's paraliturgical theatre 515

Małgorzata Borowska

- "Promethean trilogy" – Nikos Kazantzakis reads Ayschylos..... 521

Marek Dybizbański

- The spirit of an ancient tragedy versus mythology on the contemporary stage – in the eyes of literary criticism of the second half of the 19th century..... 533

V. Around Troy

Jarosław Poliszczuk	
The ancient myth of the destruction of Troy and the existential dimension of the hero in the drama <i>Cassandra</i> by Lesia Ukrainka.....	573
Eulalia Papla	
”Anty-Bizantinizm” of Lesia Ukrainka’s poetry.....	585
Nadija Poliszczuk	
Defeat by the fate. Visions of the antiquity in <i>Meleagra</i> by Stanisław Wyspiański and <i>Cassandra</i> by Lesia Ukrainka	601
Danuta Saul	
Wyspiański’s Troy	615
Elżbieta Wesółowska	
Sacrificial children in the ancient and romantic drama	627

VI. Tadeusz Miciński’s creations

Marcin Bajko	
Fate and destiny in Tadeusz Miciński’s poetry and novels	641
Dorota Kulczycka	
A fairy or a witch? On <i>Kallypso</i> by Tadeusz Miciński	655
Elżbieta Flis-Czeraniak	
”I am Gorgon – lover of my bosom” – Medusa in Tadeusz Miciński’s output	669
Przemysław Marciniak	
Byzantine mystery of the Young Poland’s poet: <i>W mrokach Złotego Pałacu czyli Bazylissa Teofanu</i> by Tadeusz Miciński	685
Marcin Bajko	
The Jewish question in Tadeusz Miciński’s output. Reconnaissance.....	691
Jarosław Ławski	
Crucifixion of Prometheus. Transformations of myths in <i>Xiądz Faust</i> by Tadeusz Miciński ...	713

VII. In the range of Byzantium

Tadeusz Sucharski	
”The Creator’s plans concerning Russia.”	
Berdyaev in serach of “the Russian thought”	797
Hanna Kowalska-Stus	
Russian Orthodoxy towards myths of modernism	811
Urszula Cierniak	
The third Rome versus the first Rome.....	819
Adam Hudek	
Slovakia towards Poland and Russia – myths, prejudices, sympathies	831
Antoni Mironowicz	
The Orthodox Church on Polish territories at the turn of the 19 th and 20 th centuries	843
Joanna Tomalska	
Thy effigy of Holly Mary from Różanystok – the paint or icon?	873
Piotr Chomił	
St Gabriel of Zabłudów – between a myth and reality	881
Jakub Momro	
A myth, coincidence, necessity. On the margin of <i>Athens and Jerusalem</i> by Lev Shestov	895
Bartłomiej Brązkiewicz	
A psychiatric odyssey. On the motifs of wandering and homecoming in the novel <i>Псux</i> by Alexander Minchin.....	905

VIII. The 20th-century continuations

<i>Hanna Milewska</i>	
Some problems concerning the reception of Sapho in the contemporary Polish classical music.....	919
<i>Artur Żywiołek</i>	
Myths of the light in Włodzimierz Odojewski's prose	931
<i>Zofia Ożóg-Winiarska</i>	
Symbolic- mythical arboretum in Józef Ratajczak's poetry	947
<i>Jolanta Krzysztoforska-Doschek</i>	
Pre-Slavonic myth of abundance. Remarks concerning the reconstruction of fragments of pre-Slavonic texts	963
<i>Grzegorz Nowakowski</i>	
How do icons look? A few words on the third eye.....	969
<i>Jakub Momro</i>	
From a face to an icon. Różewicz, Lévinas, Evdokimov in the face of the problems of Death and the inexpressible	975
<i>Karolina Leszczyńska</i>	
The scenes from Greece in Krystian Lupa's <i>Zaratustra</i>	987
<i>Krzysztof Korotkich</i>	
The Apocalypse in the style of a joyous grotesque. The world of women in the drama <i>Powrót Sabine</i> by Włodzimierz Szturc	995
Notes on the authors	1013
Index of names	1020
Summary	1045
Резюме	1047

