

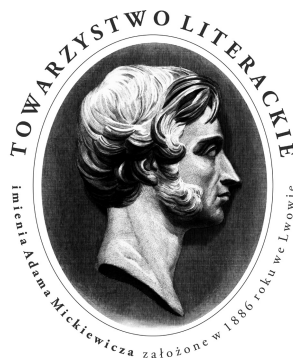
Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk

PAMIĘTNIK LITERACKI

CZASOPISMO KWARTALNE POŚWIĘCONE HISTORII
I KRYTYCE LITERATURY POLSKIEJ

Rocznik CV, zeszyt 2

IBL INSTYTUT BADAŃ
LITERACKICH PAN
WYDAWNICTWO
WARSZAWA 2014



Z A Ł O Ż O N Y W R O K U 1 9 0 2
P R Z E Z T O W A R Z Y S T W O L I T E R A C K I E
I M I E N I A A D A M A M I C K I E W I C Z A

Komitet redakcyjny: GRAŻYNA BORKOWSKA (redaktor naczelny), MICHAŁ GŁOWIŃSKI (zastępca redaktora naczelnego), TERESA KOSTKIEWICZOWA (zastępca redaktora naczelnego), ADAM DZIADEK, WOJCIECH GŁOWAŁA, LUIGI MARINELLI, ANDRZEJ SKRENDO, LUDWIKA ŚLĘKOWA, KRZYSZTOF TRYBUŚ

Sekretarz redakcji: ZOFIA SMOLSKA

Projekt okładki: JOANNA MUCHO

Na okładce: Napoleon Orda,
Wilno, pałac Słuszków (1875)

Opracowanie redakcyjne i korekta: MICHAŁ KUNIK,
AGNIESZKA MAGREL, JOANNA NOWAK, ZOFIA SMOLSKA,
DOROTA UCHEREK

Tłumaczenie streszczeń: TOMASZ P. GÓRSKI

Opracowanie typograficzne i łamanie: **erte**

Wydanie publikacji dofinansowane przez
Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego

Zrealizowano w ramach Programu Operacyjnego
„Promocja Literatury i Czytelnictwa”
ogłoszonego przez
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

© Copyright by Instytut Badań Literackich PAN
and Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza,
Wrocław-Warszawa 2014

Objętość: ark. wyd. 19,75; ark. druk. 15,5
Nakład: 600 egz.

TREŚĆ ZESZYTU

	Str.
1. ROZPRAWY I ARTYKUŁY	
Danuta Zawadzka, Przestrzeń historii, przestrzeń tekstu – paralele Lelewela i Mickiewicza	5
Paweł Siwiec, „Szanfary”. Raz jeszcze o przekładach Adama Mickiewicza i Ludwika Spitznagla	21
Piotr Lewicz, W poszukiwaniu tożsamości podmiotu romantycznego – między pamięcią indywidualną a zbiorową. „Lyrical Ballads” Williama Wordswortha oraz „Ballady i romanse” Adama Mickiewicza	47
Maria Berkan-Jabłońska, Kreacje kobiece w powieściach XIX-wiecznej literatki, Józefy ze Śmigiełskich Dobieszewskiej	75
Piotr Chlebowski, „Pomiędzy świtem a nocy zniknięciem”. Próba nowej lektury Norwidowskiego poematu „Quidam”	107
2. MATERIAŁY I NOTATKI	
Jacek Brzozowski, Emmanuel Fradois, Maria Kalinowska, Zbigniew Przychodniak, Odnaleziony autograf francuskiego wiersza Juliusza Słowackiego	127
Maria Prussak, „Pieśń Wajdeloty” w tłumaczeniu Wasilija Żukowskiego	147
Andrzej Lam, Z jakiego wydania „Cherubinowego wędrowca” korzystał Mickiewicz?	151
Poleskie sonety Benedykta Jankowskiego. Do druku podał Anton Franciszek Bryl. – Aneks: Adam Pomorski, O publikacji sonetów Benedykta Jankowskiego	159
Michał Mesjasz, Kunegunda Białopiotrowiczowa i jej zaginiona powieść	165
3. RECENZJE I PRZEGLĄDY	
Piotr Szwed, Juliusz Słowacki od wierszy. Rec.: Juliusz Słowacki – interpretacje i reinterpretacje. Redakcja Ewangelina Skalińska, Ewa Szczegłaćka-Pawłowska. Warszawa 2011. „Problemy Romantyzmu”. Tom 7	175
Maciej Junkiert, Muza w stanie krytycznym. Rec.: Magdalena Siwiec, Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki). (Kraków 2012). „Komparatystyka Polska – Tradycja i Współczesność”.	184
Danuta Zawadzka, Słowacki z perspektywy postkolonialnej. Rec.: Słowacki postkolonialny. Pod red. Michała Kuziaka. (Bydgoszcz) [2011].	191
Elżbieta Dąbrowicz, W stronę syntezy. Rec.: Zofia Trojanowiczowa, Romantyzm od poetyki do polityki. Interpretacje i materiały. Wybór i redakcja: Anna Artwińska, Jerzy Borowczyk, Piotr Śniedziwski. (Kraków) 2010	199
Elżbieta Dąbrowicz, Ethos i konieczność. Rec.: Jerzy Fiećko, Krasieński przeciw Mickiewiczowi. Najważniejszy spór romantyków. Poznań 2011	206
Sabina Brzozowska, Aneta Mazur, Nieprawdziwy koniec XIX wieku. Rec.: Ewa Paczoska, Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności. (Warszawa 2010)	215
Marcin Lutomiński, Romantyzm żywy. Rec.: Magdalena Rabizo-Birek, Romantycy i nowoczesni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej. Rzeszów 2012	224
Magdalena Bąk, Romantyzm to dziś, tylko cokolwiek dalej. Rec.: Michał Masłowski, Etyka i metafizyka. Perspektywa transcendencji poziomej we współczesnej kulturze polskiej. Warszawa 2011. „Nauka o Literaturze Polskiej za Granicą”. Tom 13	232
Tomasz Górny, Zrozumieć muzykę. Rec.: Maria Fogler, Czym jest muzyka? Filozofia muzyki w powieści „Doktor Faustus” Tomasza Manna. Warszawa 2009	238
4. DYSKUSJE – KORESPONDENCJA	
Maria Kalinowska, „...i koniem i łódką...”	245

CONTENTS OF THE FASCICLE

Page

I. TREATISES AND ARTICLES

Danuta Zawadzka, Space of History, Space of Text – Mickiewicz's and Lelewel's Parallels	5
Paweł Siwiec, "Szanfary". Once again on Adam Mickiewicz's and Ludwik Spitznagel's Translations	21
Piotr Lewicz, In Search for Romantic Subject Identity – between Collective and Individual Memory. William Wordsworth's "Lyrical Ballads" and Adam Mickiewicz's "Ballady i romanse" ("Ballads and Romances")	47
Maria Berkan-Jabłońska, Female Creations in the Novels by a 19 th Woman of Letters, Józefa Dobieszewska, Née Śmigielka	75
Piotr Chlebowski, "Between the dawn and night's vanishing". An Attempt at a New Reading of Norwid's Poem "Quidam"	107

2. MATERIALS AND NOTES

Jacek Brzozowski, Emmanuel Fradois, Maria Kalinowska, Zbigniew Przychodniak, A Regained Autograph of Juliusz Słowacki's French Poem	127
Maria Prussak, "Pieśń Wajdeloty" ("The Song of Wajdelota") in Vasily Zhukovsky's Translation	147
Andrzej Lam, Which Edition of "Cherubinischer Wandersmann" ("The Cherubinic Pilgrim") Did Mickiewicz Use?	151
Benedykt Jankowski's Polesian Sonnets. Edited by Anton Franciszek Bryl. – Appendix: Adam Pomorski, On the Publication of Benedykt Jankowski's Sonnets	159
Michał Mesjasz, Kunegunda Białopiotrowiczowa and Her Lost Novel	165

3. REVIEWS AND SURVEYS. – 4. DISCUSSION – CORRESPONDENCE

DANUTA ZAWADZKA Uniwersytet w Białymstoku

**PRZESTRZEŃ HISTORII, PRZESTRZEŃ TEKSTU – PARALELE LELEWELA
I MICKIEWICZA***

Punktem wyjścia moich rozważań jest dzieło Joachima Lelewela *Historyczna paralela Hiszpanii z Polską w XVI, XVII, XVIII wieku* i pytanie o jego wpływ na ówczesną literaturę. Podobne założenie może wydać się arbitralne, ma jednak za sobą pewną tradycję badawczą – przed 50 laty Waclaw Kubacki w paralelach upatrywał istotę historyzmu romantycznego i wywodził je właśnie od Lelewela:

Aktualność „historycznych” tragedii i romansów rycerskich, jakie pisali klasycy, była powierzchowna, polegała na przypadkowych podobieństwach sytuacji; jej mechanizmem literackim jest aluzja. Aktualność historycznych dzieł romantyków wynika z analogii historycznych. Mechanizmem aktualizacji romantyków jest paralela historyczna. Dzielnym to środkiem agitacyjny, wypróbowany w publicystyce historycznej i politycznej. Przykładem: *Historyczna paralela Hiszpanii z Polską w wieku XVI, XVII i XVIII* Lelewela oraz szkic *Petersburg i Konstantynopol* Mochnackiego¹.

Kubacki wskazuje na Lelewela i Mochnackiego jako ojców myślenia opartego na analogii, ale szkic tego ostatniego *Petersburg i Konstantynopol* (1832) jest dużo późniejszy w stosunku do napisanej w 1820 r. paraleli hiszpańsko-polskiej, opublikowanej 11 lat później w powstańczej Warszawie. Tym większe ma to znaczenie, że w moich rozważaniach literaturę będzie reprezentował Adam Mickiewicz, którego związki biograficzne z Lelewelą pozwalają przyjmować możliwość poznania *Historycznej paraleli* jeszcze przed jej ogłoszeniem, przypuszczalnie w latach 1822–1824. Wówczas to Leleweł powrócił do Wilna na tzw. drugą profesurę i podjął wykłady z historii starożytnej oraz powszechnej (z elementami „historyki”, tj. metodologii historycznej), Mickiewicz zaś, zniechęcony do Kowna, często odwiedzał swoich wileńskich kolegów, a także samego profesora historii. Wtedy też bliżej poznali się i zaprzyjaźnili, czego dowodem świadczą o fascynacji historią i osobą profesora wiersz Mickiewicza *Do Joachima Lelewela* (1822), jak też późniejsze wydarzenia towarzyszące procesowi filomatów, zwłaszcza fakt, że poeta został zwolniony z więzienia za poręką Lelewela.

Ścisłe związki biograficzne obu twórców w połączeniu z uwagą Kubackiego wskazującą Lelewełowski rodowód romantycznego historyzmu literackiego skła-

* Ustalenia tu zawarte wykorzystuję w mojej książce *Leleweł i Mickiewicz. Paralela* (Białystok 2013), która ukazała się po złożeniu artykułu do druku.

¹ W. Kubacki, *Twórczość Feliksa Bernatowicza*. Wrocław 1964, s. 48.

niają do przypomnienia i nieco obszerniejszego prześledzenia niektórych aspektów narracji historycznych wileńskiego profesora. Wydaje się również, że w przypadku późniejszych, emigracyjnych dzieł Lelewela można mówić z kolei o inspirowaniu się Mickiewiczem, zwłaszcza że ich autor od początku przejawiał zainteresowanie utworami z pogranicza literatury i dziejopisarstwa, recenzując *Pielgrzyma w Dobromiłu* Izabeli Czartoryskiej oraz *Śpiewy historyczne* Juliana Ursyna Niemcewicza. Jeśli zaś pojęcie „wpływu” Lelewela na Mickiewicza (oraz w przeciwną stronę) wydawałoby się nazbyt zobowiązujące, warto przynajmniej sprawdzić, na ile bliskie było myślenie i pisanie o historii w przypadku ludzi, którzy w swoim czasie doskonale się rozumieli².

Historyczna paralela Hiszpanii z Polską należy do najbardziej znanych tekstów Lelewela, najbardziej cenionych i odpornych na dezaktualizację, przyciąga bowiem zainteresowanie również dzisiejszych badaczy. Mimo zapomnienia Lelewela przez historyków i polonistów ukazała się w r. 2006 jej reedycja, ze wstępem Jana Kieniewicza³, podczas gdy jedyne powojenne wydanie *Dzieł* Lelewela, zainicjowane w 100-lecie śmierci dziejopisarza, w tajemniczy sposób utknęło, choć w 2011 r. minęła już kolejna, 150 jej rocznica. Edycja Kieniewicza różni się od tej zbiorowej, zawiera odnaleziony przez Teresę Wysokińską dalszy fragment *Paraleli*, zatytułowany przez historyka w manuskrypcie: *Kontynuacja. Polacy i Hiszpanie próbują się podźwignąć*⁴. Zatem dzieło, które Leleweł stworzył w r. 1820, w początkowym etapie kariery naukowej i pisarskiej, następnie bez poprawek ogłosił w r. 1831, kontynuował również potem – jak przypuszcza Kieniewicz, w r. 1836 lub 1837 – na emigracji, w Brukseli. Musiało więc być ono istotne dla samego autora, niezależnie od zmieniających się okoliczności biograficznych i politycznych.

Od dawna też cieszy się *Historyczna paralela* uznaniem komentatorów jako pionierska na polskim i europejskim gruncie, oryginalna próba komparatystyki historycznej. Pisali o niej niemal wszyscy badacze Lelewela, wiążąc wypracowaną przezeń metodę porównawczą z wykładem historii powszechnej i jego wymogami⁵. Dokumentowane już tylko w tytułach pism przykłady komparatystyki Lelewela

² W tej sprawie nie ma jasności. Z nielicznych prac ostatniego półwiecza wynika, że historycy literatury raczej nie dostrzegają istotnych związków między Mickiewiczem a Lelewelem (zob. K. Górski, *Mickiewicz – Leleweł*. Toruń 1986. – J. Ławski, *Mickiewicz – mit – historia*. *Studia*. Białystok 2010, s. 207, 233), historycy historiografii zaś zauważają podobieństwo ich syntez historycznych, które określają jako „dwa, choć znacznie odmienne, ujęcia tej samej idei” (M. Wierzbicka, *Leleweł a Mickiewicz. Problem trwałości romantycznych koncepcji dziejów Polski*. W zb.: *Joachim Leleweł – człowiek i dzieło. W 200-lecie urodzin. Materiały z ogólnopolskiej sesji naukowej. Żagań, 12–14 IX 1986*. Red. K. Bartkiewicz. Zielona Góra 1988, s. 242); w tym duchu pisze też o Mickiewiczu, zaliczając jego prelekcje paryskie do historiografii romantyzmu, A. Wierzbicki w pracach *Historiografia polska doby romantyzmu* (Wrocław 1999, s. 426) oraz *Spory o polską duszę. Z zagadnień charakterologii narodowej w historiografii polskiej XIX i XX wieku* (wyd. 2, rozszerz. Warszawa 2010, s. 76–107).

³ J. Leleweł, *Historyczna paralela Hiszpanii z Polską w XVI, XVII, XVIII wieku*. Wyd. nowe. Przygot. J. Kieniewicz. Warszawa 2006. Dalej do tego dzieła odsyłam skrótem L. Liczba po skrócie wskazuje stronicę.

⁴ Zob. J. Kieniewicz, *Dlaczego trzeba czytać Lelewela?* L 9.

⁵ Wcześniejsze prace omawia M. H. Serejski (*Paralela Hiszpanii z Polską*. W: *Koncepcja historii powszechnej Joachima Lelewela*. Warszawa 1958, s. 376–378).

pokazują, że paralela była nieprzypadkowym elementem jego warsztatu: *Historyczna paralela Hiszpanii z Polską, Trzy konstytucje polskie 1791, 1807, 1815, Porównanie dwu powstań narodowych 1794 i 1830, Porównanie Naruszewicza z Karamzinem, Historyczny rozbiór prac Naruszewicza i Czackiego*. Lelewel uprawiał więc komparatystykę nie tylko historyczną, jak w przypadku *Trzech konstytucji czy Porównania dwu powstań*, lecz i literacką. Ta ostatnia najpełniej chyba doszła do głosu w pracy zestawiającej historiografię dwóch wielkich poprzedników Lelewela: Naruszewicza i Czackiego, gdzie znajdujemy porównanie – i to wysokiej próby – także narracji historycznej.

U Mickiewicza przykładów ewidentnych, „tytułowych” tak wielu nie ma – prócz np. rozprawy *Goethe i Byron* oraz kilku późniejszych artykułów z publicystyki politycznej okresu „Trybuny Ludów” – ale nie świadczy to o niewystępowaniu samej metody. Samuel Fiszman, który pisał o komparatystyce jako podstawowym aspekcie jednoczącym prelekcje paryskie i szukał jej przejawów we wcześniejszych tekstach poety, zmuszony był wymienić niemal wszystkie większe dzieła⁶. Jednak nie paralela jako początek komparatystyki tutaj nas interesuje, lecz mniej może oczywisty związek paraleli z myśleniem o historii w kategoriach przestrzennych i z geografiami. Najpierw wypadnie zwrócić uwagę na ten rodzaj spacji, który trzeba by nazwać przestrzenią tekstu.

Nowatorstwo metody zastosowanej w *Historycznej paraleli Hiszpanii z Polską* znajduje swoje odbicie w zabiegach formalnych, Lelewel wykorzystał bowiem zapis i druk dwuszpaltowy: po lewej stronie omawiał dzieje Hiszpanii, po prawej zaś ten sam okres w historii Polski. Do podobnego rozwiązania historyk uciekał się później i w innych swoich paralelach, np. w *Porównaniu dwu powstań narodowych 1794 i 1830*. Jeden z ostatnich interpretatorów *Historycznej paraleli Hiszpanii z Polską*, Maciej Ptaszyński, łączy dwuszpaltowość z ikonicznością i formułą „*ut pictura poesis*”:

Dwie równoległe kolumny tekstu są [...] doskonałym świadectwem oddzielności, autonomiczności obu wątków [tj. dziejów Hiszpanii i Polski – D. Z.] Zabieg ten jest wykreśleniem przeciwko sposobom przedstawiania uznawanym *implicite* w literaturze i przeciwko konwencjom przyjętym w prozie, a już z pewnością w prozie naukowej. Dotyka się tu jednego z podstawowych problemów semiotyki: związku między formą i odniesieniem znaku oraz „problemu referencji wypowiedzi literackich”. Postawę prezentowaną przez Lelewela wyraża formuła *ut pictura poesis*. Zakłada ona, że jednym z celów wypowiedzi literackiej jest malowanie „obrazów w naszych głowach” czy „krajobrazów duszy”⁷.

Nie chodzi jednak o tradycyjnie rozumiane „malowanie słowem” lub o związki z malarstwem, lecz – jak dodaje Ptaszyński – o „specyficzny” rodzaj ikoniczności, który zamiast wyrażania obrazu bądź dźwięku ma na celu oddawanie relacji. Za klasyfikacją Charlesa Sandersa Peirce’a proponuje Ptaszyński mówić nie o obrazie,

⁶ S. Fiszman, *Komparatystyka w prelekcjach paryskich Adama Mickiewicza*. „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 2, s. 114–125. Na temat uprzywilejowanej pozycji porównania w prelekcjach i w romantyzmie w ogóle zob. też M. Piwińska, *Dzieje kultury polskiej w prelekcjach paryskich*. W: A. Mickiewicz, *Prelekcje paryskie. Wybór*. Przeł., koment. L. Płoszewski. Wybór, wstęp, oprac. M. Piwińska. T. 1. Kraków 1997, s. 20.

⁷ M. Ptaszyński, *Polityka i historia*. „Historyczna paralela Hiszpanii z Polską w XVI, XVII, XVIII wieku” Joachima Lelewela. „Przegląd Humanistyczny” 2002, nr 1, s. 25.

ale o „diagramie”, ponieważ ten właśnie typ ikony nakierowany jest na ilustrowanie relacji pomiędzy elementami przekazu. Badacz nie rozwija owej semiotycznej interpretacji *Historycznej paraleli Hiszpanii z Polską*, być może ze względu na szczupłość formy artykułu – jednak ze wszech miar godna jest ona głębszego rozważenia i uzasadnienia.

Wypada postawić sobie kilka wstępnych pytań: skąd u Lelewela owo upodobanie do ikoniczności diagramu, na czym polega „specyficzność” właśnie takiej skłonności, czy ma ona charakter epizodyczny, czy też odsyła do trwałej tendencji w historiografii tego autora? Powróćmy na moment do przytoczonej wypowiedzi o dwuszpaltowości jako „wykroczeniu przeciwko sposobom przedstawiania” uznanym w literaturze i historiografii. Ptaszyński miał zapewne na myśli odstępianie przez Lelewela od linearnej czasowości narracji. Jeśli bowiem narrację uważamy za odbicie czasowej natury świata, a podążanie za opowieścią za przejaw temporalności rozumienia⁸, to co oznaczają zastosowane przez Lelewela równoległość i zwielokrotnienie, podwojenie ścieżki narracyjnej?

Przede wszystkim sygnalizują, jak się wydaje, „przełączenie się” z języka czasu na język przestrzeni, z temporalnego przedstawiania historii na spacje sposoby jej ujmowania. Za Jerzym Topolskim trzeba by tu mówić o przejściu z narracji i myślenia diachronicznego na synchroniczne:

W narracjach diachronicznych mamy do czynienia z myśleniem, które często nazywa się linearnym, osadzonym na kausalnej wizji świata, podczas gdy w narracjach strukturalnych więcej jest myślenia synchronicznego, obrazowego, nasuwającego analogie z percepcją malarstwa⁹.

Leleweł niejedyn raz korzystał z rozwiązań ikonicznych i bardzo często – by tak rzec – uprzestrzenił swoją narrację historyczną, stawiając obok siebie nawet wydarzenia lub zjawiska, które wcześniej musiał „wyjąć” z szeregu diachronicznego (*Trzy konstytucje polskie 1791, 1807, 1815, Porównanie dwu powstań narodowych 1794 i 1830, Historyczny rozbiór prac Naruszewicza i Czackiego*). Cenił ikoniczność kojarzącą się z potocznie rozumianym diagramem, a więc tabele i tablice chronologiczne (nazywał je niekiedy „letnikami”) oraz mniej oczywiste typy „diagramów”, do których Peirce zalicza również mapy.

Można bowiem uznać, że obraz tekstu *Historycznej paraleli Hiszpanii z Polską* przypomina mapę. Pokazuje ona jednak nie położenie geograficzne obu krajów, lecz relację wyższego rzędu: bieg ich dziejów względem siebie, „geografię” ich historii. Przedrostek „geo-” nie jest tu całkiem na miejscu, jedyną Ziemią, którą wyobraża owa dziwna mapa, byłaby wyimaginowana planeta historii. Ścisłej – wielu historii, w tym wypadku co najmniej trzech: Historii, która jest jedna i wspólna (nazwijmy ją tutaj historią powszechną w modernistycznym, tj. oświeceniowym ujęciu) oraz zawartych w niej równoległych ciągów dziejów Hiszpanii i Polski. Nie jest bowiem prawdą, jak sugeruje wspominany tu Ptaszyński, że linie hiszpańska i polska mają

⁸ O ewolucji narracji historycznej „w kierunku struktury rozumienia działań ludzkich przebiegających w czasie” zob. K. Rosner, *Narracja, tożsamość, czas*. Kraków 2003, s. 62 n.

⁹ J. Topolski, *Jak się pisze i rozumie historię. Tajemnice narracji historycznej*. Wyd. 2. Warszawa 1998, s. 120.

się nigdy nie zbiegnąć¹⁰. Lelewel ignoruje prawa geometrii: dwie proste równoległe łączą się w pewnym momencie w tekst jednoszpaltowy – w miejscu, w którym stają się aspektami Historii, procesu powszechnodziejowego. Stanowi ono – narracja zajmująca całą kolumnę – jednocześnie *tertium comparationis* paraleli. Polska i Hiszpania porównywane są bowiem pod względem tego, jak sytuują się wobec praw, wartości i uwarunkowań rządzących w dziejach, np. wolności i despotyzmu (również w sensie prawnoustrojowym), społecznych ruchów emancypacyjnych czy położenia geopolitycznego.

Wykładanie historii z wykorzystaniem grafiki i geografii nie należało do rzadkości w epoce Lelewela, przeciwnie, był to popularny dość pomysł z zakresu metodyki tej nauki, zwłaszcza w początkowych etapach kształcenia. W poświeceniowej kulturze oka ten sposób wykładania uchodził za łatwiejszy, stąd właśnie kariera metody poglądowej i wszelkich ikonicznych suplementów do historii narracyjnej. Lelewel jako nauczyciel akademicki ma pośród swoich dzieł artykuły zalecające poprzedzanie nauki historii geografiami, a także „diagramami”, tj. wszelkiego rodzaju „tablicami”¹¹. Trzeba jednak zaakcentować, że poza niewątpliwym wpływem epoki można posądzać Lelewela o indywidualną skłonność do widzenia synoptycznego, równoczesnego, o upodobanie do synchroniczności.

Współcześni nam historycy podkreślają, że ukuł on termin „historia opowiadająca”, wskazując kategorię czasu jako najważniejszą dla dziejopisarza i kładąc fundamenty pod nowożytną, wielowątkową narrację opartą na doświadczeniach powieści historycznej (Waltera Scotta) i realistycznej¹². Lelewel jednak nie rozwinął szerzej tej koncepcji, a jego pisarski warsztat nie stał się szkołą „historii opowiadającej”: jej rzeczywiste narodziny miały miejsce dopiero w pokoleniu następnym, m.in. pod piórem Karola Szajnochy. W tym kontekście warto pamiętać o innej spośród powołanych przez Lelewela kategorii narracyjnych – o „historii opisującej”¹³, której – jak sądzę – on sam był wieloletnim praktykiem, jeśli nie entuzjastą.

Z przywiązania do tej starszej, geograficznej formuły historiografii bierze się prawdopodobnie Lelewelowska preferencja „narracji synchronicznej” i języka przestrzeni, m.in. trwająca przez całe życie pasja kartograficzna. Znajduje ona monumentalne zwieńczenie naukowe w nie przyswojonej dotąd polszczyźnie *Géographie du moyen âge* (1850–1852), wydanej z atlasem, oraz w opublikowanym anonimowo *Albumie rytownika polskiego* (1854), który przynosi opowieść na temat Lelewelowskiego pisania historii ryłcem i zawiera przebogaty zbiór pięknie kolorowanych map,

¹⁰ Ptaszyński, *op. cit.*, s. 26.

¹¹ Rozpoczynanie edukacji historycznej od geografii jako „niezmiernie do oka przemawiającej” zaleca i uzasadnia J. Lelewel w artykule z r. 1818: *O łatwym i pożytecznym nauczaniu historii* (w: *Dzieła*. T. 2: *Pisma metodologiczne*. Oprac. N. Assorodobraj. Cz. 2. Warszawa 1964). Ikoniczne dodatki (mapy, tablice, letnik) towarzyszą *Dziejom starożytnym* J. Lelewela (Wilno 1818), najbardziej chyba nowatorskiemu dziełu pod względem dydaktycznym (wręcz interaktywnemu), gdyż wyposażone ono zostało również w instrukcję włączania ich do lektury (s. 9–10).

¹² Pionierską na gruncie polskim koncepcję „historii opowiadającej” Lelewela omawia V. Julkowska w pracy *Historia dla wyobraźni. Recepcja i interpretacja pisarstwa historycznego Karola Szajnochy* (Poznań 2010, s. 250–255).

¹³ O rozumieniu „historii opowiadającej” i „historii opisującej” zob. J. Lelewel, *Historia. Jej rozgałęzienie, na czym się opiera*. W: *Dzieła*, t. 2, cz. 1, s. 234–242.

herbów, pieczęci, monet, elementów architektury. Na innym zaś, tekstualnym, poziomie upodobanie do narracji synchronicznej objawia się poprzez manierę dodawania not, przypisków i zapełniania marginesów w manuskrypcie¹⁴ – poprzez dążenie, by stworzyć kolejną wersję tekstu bez unieważniania poprzedniej. Typowym przykładem podobnej strategii narracyjnej jest postać, decydującego dla Lelewelskiej teorii gminowładztwa, tekstu *Uwagi nad dziejami Polski i ludu jej*, który ukazał się jako autonomiczny, ale w zamyśle był również – o czym świadczy przedmowa – ciągiem uzupełnień do dużo wcześniejszej syntezy *Dzieje Polski potocznym sposobem opowiedziane*:

Rozdziały tych uwag mogą wejść między rozdziały opowiadanych dziejów, tworząc z nimi jedne całość wspólnie też samę do czytania roztaczają osnowę. Dość jest przebiec rozdziały opowiadanych dziejów, a po każdym okresie wzięść rozdziały uwag, które jak ciąg dalszy opowiedziane rozważają, tak że rozdziały obu płaczą się i schodzą w jeden wątek do końca. Wskazać rozdziałów plecionkę nie zaniedbuje¹⁵.

Lelewel zatem oczekiwał, że czytelnik będzie miał przed sobą oba dzieła i podczas lektury tę, jak sam mówił, „plecionkę” starego tekstu z nowym ułoży sobie w całość – od siebie dodał tylko instrukcję, w którym miejscu je łączyć. Odbiorcy przypadł więc obowiązek wytworzenia diachronicznej formy z dwóch synchronicznych względem siebie ciągów narracyjnych, dziejów Polski i dziejów ludu – w uproszczeniu: politycznego i społecznego. Co ciekawe, obowiązek ten nie został z odbiorcy zdjęty w kolejnych wydaniach, Lelewel bowiem nie decydował się na połączenie obu części syntezy i nadal publikował *Uwagi* i *Dzieje Polski* jako osobne utwory. Trudno to jednak oceniać z dzisiejszej perspektywy – romantyzm był epoką wielkich czytelników i kiedy Lelewel ogłaszał w „Tygodniku Wileńskim” rozprawę *Jakim ma być historyk* (1818), to nie tylko polemizował z lekceważącą historię postawą Jana Śniadeckiego¹⁶, ale i popularyzował pogląd o społecznej misji „dziejarza”, którą w pewnym sensie podejmował każdy odbiorca jego dzieł.

Dzisiaj powiedzielibyśmy, że sygnalizowane tu zabiegi są interesującą rewoltą przeciw dyktatowi narracji temporalnej, jednonurtowej, oraz przeciwko konieczności wyboru jednej, ostatecznej wersji powstającego tekstu, która przekreśla wcześniejsze. Oczywiście, rewoltą katastrofalną w skutkach dla edytora, jeśli nie jest on wyposażony w multimedialne środki przekazu, a w rezultacie również dla uczonego i twórcy, czego autor nie wznawianych od XIX w. *Uwag nad dziejami Polski i ludu jej* może być smutnym przykładem. W epoce Lelewela podobna technika narracyjna wynikała raczej – nie licząc emigranckich powodów sięgania po rozwiązania prowizoryczne – z szukania dopiero formy dla nowego odczucia dziejów, które Reinhart Koselleck opisuje jako wszechwładne, progresywne, nie dające się zatrzymać¹⁷.

¹⁴ Część np. dopisków do prac metodologicznych wydała N. Assorodobraj w postaci osobnego tekstu, nazywając je *Notatami do historyki*, wtręty z marginesów przenosiła w miarę możliwości do przypisów, zob. Lelewel, *Dzieła*, t. 2, cz. 1, s. 209–232 i s. 484–486 (*Komentarze*).

¹⁵ J. Lelewel, *Uprzednia myśl, czyli słowa do poszukiwań wstępne*. W: *Polska, dzieje i rzeczy jej*. T. 3. Poznań 1855, s. 28.

¹⁶ Zob. Lelewel, *Dzieła*, t. 2, cz. 2, s. 687 (*Komentarze*).

¹⁷ R. Koselleck, *Semantyka historyczna*. Wybrał, oprac. H. Orłowski. Przeł. W. Kunicki. Poznań 2001, s. 75–106.

Zatem również nie pozwalające się unieruchomić w tekście, reprezentacji dezaktualizującej się już w momencie powstawania, bo nie potrafiącej sprostać szybkości zachodzących zmian. Nowożytność pojęcie dziejów zerwała, jak pokazuje Koselleck, z toposem *historia magistra vitae* – czego bowiem historia mogła uczyć, skoro nic w niej nie występowało dwa razy? Owa jednokrotność wydarzeń również zachęcała – jak sądzę – do narracji tymczasowych i roboczych, do prac o statusie „materiałów do historii”, które raczej dają wgląd w niezakończony żywy proces dziania się, niż prezentują ostateczny jego rezultat. Ten założenia był sprawą przyszłości i ona właśnie stała się podstawowym punktem odniesienia w w. XIX, co doskonale wyczuwamy także w literaturze romantycznej, w jej futurystycznym i profetycznym ukierunkowaniu. A zarazem niepewność wynikająca z progresywności dziejów i fragmentarycznych narracji o nich wytwarzała potrzebę ujęć całościowych. Na niemieckim gruncie prowadziło to do rozwoju systemowej, idealistycznej filozofii dziejów, w Polsce zaś raczej znalazło zaspokojenie w bardziej pragmatycznych ujęciach – syntezach historycznych (literackich i historiograficznych), które w romantyzmie przeżywają swój rozkwit (np. *Dzieje Polski potocznym sposobem opowiedziane*, *Polska odradzająca się*, *Uwagi nad dziejami Polski i ludu jej* Lelewela, prelekcje paryskie Mickiewicza)¹⁸. Niestety, pamięć o tym wspólnym dla literaturoznawstwa i historiografii typie narracji historycznej, bogatym w odniesienia historiozoficzne i publicystyczne (oraz polityczne) na gruncie mickiewiczologii dziś już zaginęła, ustępując miejsca ostrym podziałom między obiema dziedzinami.

Co do owej bardzo grubą kreską zarysowanej zmiany w odczuwaniu dziejów – wypada dodać, że ogranicza ona reprezentatywność uwagi Kubackiego o paralelizmie (podobieństwie) jako istocie historyzmu romantycznego. Zasadność myślenia przez analogię, w kategoriach podobieństwa musi być opatrzona zastrzeżeniami z tego samego powodu, z jakiego dokonał się rozpad Cycerońskiego toposu, a raczej jego istotna redefinicja, bo z analiz Kosellecka wynika, że – naturalnie – historia nadal czegoś uczy, np. kreatywności, ale już nie poprzez gotowe egzemplarze. Tak samo z paralelizmem: Lelewel kładł nacisk na to, by w miarę możliwości zestawiać wydarzenia z tego samego czasu (rzeczywiście równoległe), lecz pamiętać, że porównywanie prowadzi z reguły do odkrycia różnic, nawet jeśli na pierwszy rzut oka dostrzegamy podobieństwo.

Powróćmy teraz do „plecionek” i sprawy narracji. Aby dać wyraz historyczności rozumienia, Lelewel utrzymywał zapewne poszczególne jego momenty, z góry godząc się na ich dezaktualizację i konieczność suplementowania. Zachowywał wcześniejsze wersje tekstu, traktował je jako fragmenty „stającej się” opowieści i dążył do stworzenia wirtualnej formy – w wyobraźni czytelnika – która obejmowałaby ów rozciągnięty w czasie palimpsest (np. historii Polski) w całej jego przestrzenności. Jako sposób prowadzenia wywodu naukowego może się to wydawać dziwaczne i nierozważne, mieści się przecież w literackiej kulturze epoki. Niezapleciona „plecionka” przypomina mianowicie alinearną kompozycję *Dziadów*, w której nie spo-

¹⁸ Zob. J. Adamus, *Monarchizm i republikaństwo w syntezie dziejów Polski*. Łódź 1961, s. 12–90 (tytuł mylący, książka zawiera uwagi również o literackiej syntezie historycznej, w tym z okresu romantyzmu). – M. Wierzbicka, *Dawne syntezy dziejów Polski. Rozwój i przemiany koncepcji metodologicznych*. Wrocław 1974, s. 18–46.

sób diachronicznie uporządkować poszczególnych części ani z porządkowania zupełnie zrezygnować. Tego rodzaju podobieństwo emigracyjnych narracji historycznych Lelewela do literackich konstrukcji dramatycznych oraz do malarstwa mogłoby z kolei świadczyć o inspirowaniu się romantyczną formą otwartą, Goetheańską i Mickiewiczowską¹⁹, o czerpaniu przez profesora z pisarskich dokonań jego byłych uczniów.

Upodobania do synoptyczności nie warunkowała jednak tylko indywidualna wyobraźnia Lelewela, łączyło się ono z wykładem historii powszechnej, którą łatwiej było uzmysłowić sobie w postaci narracji synchronicznej niż poprzez samą diachronię. Warto przypomnieć, na jak karkołomne rozwiązania zdecydował się Ignacy Krasicki – w jednym tekście, *Historia na dwie księgi podzielona*, postanowił fabularnie opowiedzieć dzieje świata: jego bohater musiał być nieśmiertelny, regularnie zażywać balsam odmładzający i nieustannie podróżować²⁰. Naturalnie, fabularność stwarza odrębne wymagania, ale z troski o jedność i spójność narracji nie może przecież zrezygnować żadne przedstawienie przeszłości. Innym wyjaśnieniem inklinacji do synchronii wydaje się Lelewelowskie pojmowanie czasu – w wykładach wstępnych do dziejów powszechnych wprowadzał on studenta w świat rozmaitych jego miar, a więc zupełnie umownego, relatywnego jego postrzegania w zależności od epoki i kultury:

Z różnego narodów przyzwolenia powstają godziny, dni, miesiące i lata sztuczne, czyli urządzone (*civiles, artificiales*). Etruskowie i niektóre w Italii narody liczyły lata dziesięciomiesięczne (mające dni 304). Wszakże powszechnie usiłują się narody trzymać miesięcy i lat księżycowych lub słonecznych. Arabowie, a za nimi wszyscy mahometanie, liczą lata księżycowe (mające dni 354), które żeby nie chybiały biegu księżyca, przestępne lata są rozrzucone w cyklu księżycowych 30²¹.

I od tej zatem strony historia powszechna składała się z wielu poszczególnych historii, sam czas nie występował bowiem jako zjawisko singularne, lecz pod wieloma postaciami. Zwłaszcza przez studentów-„Litwinów”, nawykłych do życia według dwóch kalendarzy, gregoriańskiego i juliańskiego, wielość czasu i historii musiała być traktowana najzupełniej naturalnie.

Trzeba przyznać, że pomysł „obrazkowego” przedstawiania historii i narracji historycznej nie od razu przypadł Lelewelowi do gustu. W roku 1806 na posiedze-

¹⁹ O pogłębionej lekturze tekstów Mickiewicza można mówić w odniesieniu do okresu wileńsko-kowieńskiego, kiedy Lelewel był cenzorem *Dziadów* i *Grażyny*. Na temat powstających przez długie lata form twórczości Goethego, ich podstawy antropologicznej oraz romantycznej formy otwartej zob. M. Janion, *Czas formy otwartej*. Warszawa 1984, s. 291–298. – M. Janion, M. Żmigrodzka, *Odyseja wychowania. Goetheańska wizja człowieka w „Latach nauki i latach wędrówki Wilhelma Meistra”*. Kraków 1998, s. 27–39.

²⁰ A i tak kwituje się ten utwór jako „zabawny i dziecinny galimatias z historii powszechnej”, „głopadę ponad zawrotnymi przepaściami czasu”, wreszcie „śmiertelnie nudną historię”. Zob. P. Cazin, *Książę biskup warmiński Ignacy Krasicki 1735–1801*. Przeł. M. Mroziński. Posłowie oprac. i bibliografię uzup. Z. Goliński. Olsztyn 1986, s. 196–198. Lelewel znał *Historię* Krasickiego, a nawet odnajdował zmyślone przez niego postaci „historyczne” na tablicach chronologicznych z epoki – zob. J. Lelewel, *Tablice chronologiczno-historyczne [...]*. W: Polska, *dzieje i rzeczy jej*, t. 18, cz. 2 (1865), s. 42.

²¹ J. Lelewel, *Wykład dziejów powszechnych*. W: *Dziela*, t. 3: *Wykłady kursowe z historii powszechnej w Uniwersytecie Wileńskim 1822–1824* (Oprac. M. H. Serejski. Warszawa 1959), s. 102–103.

niu Towarzystwa Filomatycznego – poprzednika organizacji filomackiej założonej przez „rówieśników Mickiewicza” – czytał on recenzję o wymownym tytule *Uwagi nad tablicą dziejopiską Fryderyka Strass wyszłą w Berlinie w r. 1803 pod tytułem „Potok czasu” i nad książeczką do jej wyświetlenia przyłączoną*. Wymownym, bo tytuł wskazuje na „przyłączenie” książeczki do tablicy, nie na odwrót – w obyczajach epoki częstą była więc sytuacja, gdy tekstualne słowo miało tylko towarzyszyć przekazowi ikonicznemu. Strass był z wykształcenia filologiem i teologiem, uczniem pluralisty Friedricha Augusta Wolfa, znanego ze sporu o Homera, i w swojej pracy pedagogicznej wykorzystywał graficzne przedstawienia historii powszechnej. Niezwykłość będącej jego dziełem „tablicy dziejopiskiej”²² leży w jej malarskim charakterze, łączy ona bowiem synchroniczność i schematyzm tabeli z figuratywnym nieomal obrazkiem u góry. Widać tam rozświetloną kulę (Słońce?) i pod nią ciemne, deszczowe chmury (pradziejów?), z których wypływają pokolorowane strugi (historii). Lelewel tak opisuje tablicę Strassa *Potok czasu*:

Sama tablica jest pod tytułem *Strom der Zeiten (Potok czasów)* [zatem tutaj „czasów”, nie „czasu” – D. Z.]. Dziwne wyobrażenie! z chmur płyną rzeki, a rzeki czasów, rzeki w wielu miejscach nikiące i siebie, że tak powiem, pożerające. [...] Podobniejsza do prawdy, żeby jakakolwiek wymyślona roślina miała swój korzeń i z niego wychodziła, aniżeli gdyby potoki bez żadnych po górach spadków z chmur płynęły²³.

Wyobrażenie czasu jako spadającego z nieba „potoku” nie znalazło uznania w oczach Lelewela, wołał on już najdziwniejsze nawet drzewo (zastosował je inny autor tablic, krytykowany z kolei przez Strassa), które by „przyzwoicie” z korzenia wyrastało. Jednak zastrzeżenia budził chyba nie tyle sam „potok” czy też – jak się w tej recenzji dalej mówi – „rzeka”, ile owo nieprawdopodobieństwo spadania prosto z chmur; zresztą na tablicy Strassa historia w postaci strumieni czasu spływa na ziemię raczej jako kolorowy deszcz niż jako „potok”. Źródłem całego dysonansu wydaje się górna, malarska część tej tablicy, z burzowymi chmurami, z których wylaniają się w porządku narastającym owe „strugi czasu”: od pojedynczego strumyka, przez rzeki, aż do morza. Ta część ryciny nie była zapewne w intencji Strassa jedynie ozdobnikiem, raczej alegorycznym wstępem do rozumienia historii – na analizę tej alegorii nie ma tutaj miejsca – lecz w odbiorze Lelewela wywoływała ona wrażenie braku realizmu.

Później, w r. 1820 Lelewel napisał swą dwuszpaltową *Historyczną paralełę Hiszpanii z Polską*, ale jej nie wydał; uczynił to dopiero w czasie powstania listopadowego, przedtem jednak, w r. 1828, wyszło inne jego dzieło, rodzaj graficznej tablicy chronologicznej albo mapy: *Dziesięć upłynionych wieków dawnej Polski oraz krajów i mocarstw, z którymi ściślejsze związki lub bliższe stosunki miała*²⁴.

²² Tablicę *Strom der Zeiten* F. Strassa można dziś obejrzeć na stronie internetowej pod adresem <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/bsb00003029/images/> (dostęp: 11 XI 2012).

²³ J. Lelewel, *Uwagi nad tablicą dziejopiską Fryderyka Strass wyszłą w Berlinie w r. 1803 pod tytułem „Potok czasu” i nad książeczką do jej wyświetlenia przyłączoną*. W: *Polska, dzieje i rzeczy jej*, t. 18, cz. 2, s. 7.

²⁴ Rok później ukazała się mała książeczka objaśniająca tablicę-mapę: J. Lelewel, *Dziesięć upłynionych wieków dawnej Polski, czyli chronologia do obrazu dziejów polskich*. Warszawa 1829. Układ tekstu jest tu również przemyślany, dzieli się on na dwie pionowe kolumny: w pierwszej umiesz-

Jak wynika już z tytułu, pomysł Lelelewelskiej „kartografii czasu” jednak coś Strassowi zawdzięcza: przynajmniej skojarzenie „upłynionych wieków” z graficznym obrazem płynącej wody. Ona tutaj rzeczywiście nie spada z chmur czy też z nieba, Lelewel nie dąży aż tak konsekwentnie do efektu realności i w rezultacie jego tablica jest bardziej scjentyficzna i umowna. Polski uczone zachowuje wszelako Strassowski kierunek biegu dziejów, a więc z góry na dół, co można wyklądać różnie. Z jednej strony, gradacja wód zdaje się oznaczać postęp i sytuować obu kartografów czasu, zwłaszcza zaś Strassa, bliżej stanowiska „nowożytniczego” niż „starożytniczego”²⁵. Z drugiej jednak – zastosowana aksjologia przestrzeni (górną-dół) wskazuje na postrzeganie procesu historycznego, szczególnie z polskiej perspektywy, w kategoriach degeneracji, a nie postępu bądź rozwoju.

U Lelewela historia płynie, tworząc rzeki, strumyki, rozlewiska i jakby połączone ze sobą jeziora. Plan podstawowy diagramu czy mapy – może „histomapy” (takiego pojęcia używa się w „kartografii czasu”²⁶) – stanowią pionowe strugi dziejów biegnące równolegle względem siebie, by się miejscami łączyć czy też, jak wyraził się Lelewel w recenzji tablicy Strassa, „pożerać”. Wewnątrz są one wypełnione imionami władców, gdy zaś dany król panuje równocześnie w dwu sfederowanych państwach, jak Zygmunt August – wtedy strumienie historii polskiej i litewskiej zlewają się. Mamy więc następujące strugi dziejów w punkcie wyjścia, przed r. 900: państwo Franków, Czechy, Morawy, Polska, Ruś i Skandynawia, a w punkcie dojścia u dołu mapki: Turcja, Austria, Prusy, Rosja, Szwecja i Dania. Niektóre państwa zniknęły, pozostałe podzieliły się, „zlały się” z innymi bądź zostały „pożarte” (Polska z Litwą).

Tak widziana historia nie ma charakteru linearnego, lecz wielonurtowy, równocześnie jednak – ponieważ mieści się na jednej karcie, a nurty dynamicznie łączą się i rozdziela – nie zrywa z wyobrażeniem wspólnych, uniwersalnych dziejów. Historia Lelewela (oddajmy sprawiedliwość jego woli odróżnienia się od Strassa) przypomina nie tyle kolorowy deszcz lejący się z nieba, ile krainę wielkich jezior. Powstaje pytanie, czy wpuszczony w dwie kolumny tekst *Historycznej paraleli Hiszpanii z Polską*, kolumny zasadniczo odrębne, lecz od czasu do czasu schodzące się, można uznać za tekstualny wariant owej metafory historii jako pejzażu z rzekami i jeziorami. Jeśli tak, to Lelewel, wyzwalając się spod presji tradycyjnego układu tekstu, osiągnął zarazem efekt praktyczny i estetyczny: rodzaj narracyjnej tablicy chronologicznej połączonej z metaforą historii.

Warto rozważyć, czy Mickiewicz przejął coś z Lelelewelskiego „paralelowania” graficznego. Wydaje się, że tak – lecz poeta nie tworzył tekstowych metafor, raczej nimi myślał. *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* są zapisane w tradycyjnej, linearnej narracji, ale na potrzeby analizy Zofia Stefanowska w swej znanej książce *Historia i profecja* nadała im postać dwukolumnową: po lewej stro-

czony są daty i wydarzenia historyczne, w drugiej – „pisarze dziejów” (historycy, literaci, malarze, astronomowie, geografowie, np. F. Smuglewicz, W. Bogusławski, K. Wyrwicz, ks. M. Poczobutt. Zatem była to równoległa do kroniki wydarzeń historia piśmiennictwa i kultury.

²⁵ H. R. J a u s s, *Tradycja literacka a dzisiejsza świadomość nowoczesności*. W: *Historia literatury jako prowokacja*. Przeł. M. Łukasiewicz. Pośl. K. Bartoszyński. Warszawa 1999.

²⁶ Zob. na stronie: <http://www.wykop.pl/ramka/1036821/kartografia-czasu/> (dostęp: 5 XI 2012).

nie umieściła zdania odnoszące się do dziejów męki Pańskiej, po prawej – relacjonujące rozbiory Polski²⁷. Stefanowska poprzez zabieg z zapisem w dwu kolumnach pokazywała istotę wykładu figuralnego – wybrane fakty z historii Polski były przez Mickiewicza interpretowane w perspektywie przyszłości, która, przynosząc wypełnienie zapowiedzi, nadawała minionym wydarzeniom sens. Operacja Stefanowskiej ujawnia jednak przede wszystkim inną rzecz: że podstawą myślenia Mickiewicza jest paralela historyczna, porównanie dziejów Polski do dziejów Chrystusa, ponieważ właśnie historia Jego męki i zmartwychwstania dostarczyła modelu figuralizacji²⁸.

Zatem paralela właśnie, stałe odnoszenie wydarzeń z historii Polski do żywota Chrystusa – zamkniętego (spełnionego) i wyprzedzającego polskie wydarzenia – umożliwiła figuralność i uruchomiła profecję. Ukryty paralelizm rządzi też widzeniem Księdza Piotra; niepodobna zrozumieć tej sceny bez przywołania w myśli kolejnych stacji Męki Pańskiej – na jej schemacie, niczym na niewidzialnym prawidle, modelowane są przez Mickiewicza obecne i przyszłe dzieje narodu polskiego. Przedtem synchronizował on poezję przeszłości z poezją przyszłości (*Goethe i Byron*), dawnych Litwinów z Maurami, a Zakon Krzyżacki z Hiszpanią czasów rekonkwisty (*Konrad Wallenrod*), w czym *nb.* można by doszukiwać się bezpośredniego wpływu Lelewelowskiej *Historycznej paraleli Hiszpanii z Polską*. To paralele jawnie wpisane w teksty, a mają jeszcze ukryte piętra, na których właśnie przywoływany na wstępie Kubacki umieszczał istotę historyzmu romantycznego. Mesjanizm, zestawienie dziejów Chrystusa i Polski, pojawił się u Mickiewicza dopiero po powstaniu listopadowym i mógł szokować śmiałością skojarzeń, ale samo „paralelowanie” było przez niego stosowane znacznie wcześniej i trudno w nim upatrywać coś wyjątkowego. Doskonale się bowiem mieściło w kulturze historycznej owej epoki, zarówno tej naukowej i analitycznej (Lelewelowskiej), jak i ulicznej, bo przecież legendarne listopadowe hasło przypisywane Leonardowi Chodźce, „Słowo stało się ciałem, a Wallenrod – Belwederem”²⁹, również było paralelą. Sądzić wręcz można, że powszechność, a także racjonalność myślenia opartego na paraleli były istotnymi przesłankami szybkiego przeniknięcia mesjanizmu do świadomości Polaków.

Wolno więc uznać, że poeta, budując mesjanistyczny wykład historii w *Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, wcześniej zaś w III części *Dziadów*, mógł podążać tropem tekstu (i metody) swojego wileńskiego profesora, z którym właśnie po latach spotkał się w Paryżu – tekstu zupełnie niedawno wydanego w powstańczej Warszawie, choć pochodził on jeszcze z 1820 roku. Zwłaszcza że paralelizm był – jak go nazywał Kubacki – „dzielnym środkiem agitacyjnym”, który doskonale sprawdził się w *Historycznej paraleli*, a potem potwierdził swoją publicystyczną wręcz skuteczność w *Księgach narodu polskiego*. Podobieństwo między

²⁷ Z. Stefanowska, *Historia i profecja. Studium o „Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego”*. Warszawa 1962, s. 46.

²⁸ Kiedy jednak posługujemy się zaproponowanym przez Stefanowską pojęciem „wykładu figuralnego” i akcentujemy parataksę, stylizację biblijną, a nie paralelizm, powstaje wrażenie, jakby Mickiewicz odwoływał się do sposobu myślenia biegunowo odmiennego od naukowego historyzmu, choć autorka *Historii i profecji* podkreślała związek *Ksiąg* z koncepcjami oświeceniowymi.

²⁹ Cyt. za: M. Janion, *Tragizm „Konrada Wallenroda”*. W: *Romantyzm. Studia o ideach i stylu*. Warszawa 1969, s. 10.

obu twórcami zdaje się zachodzić w wielu punktach, np. także u Lelewela równoległości zapisu historii Hiszpanii i Polski towarzyszą analogiczne zwroty stylistyczne i porządek syntaktyczny:

Cztery korony półwyspu Pirenejskiego (Kastylija, Aragonia, Granada, Nawarra) składają Hiszpanię [...].

Szło Francji o Oboję Sycylię i Mediolan, który Hiszpanie posiadli; szło o Nawarrę i Burgundię.

To duch najazdu i podboju Ludwika XIV, Napoleona, Ludwika XVIII upokorzył i podporządkował Hiszpanię. Chce oprzeć swoje granice o Ren, pragnie odtworzenia dominacji Franków, marzy o Zachodnim Imperium dawnego Rzymu; myśli o ujarzmieniu świata.

Cztery krainy (Polska, Litwa, Prusy i Mazowsze) [...] składają Polskę [...]. [L 24]

Szło Moskwie o posiadłości aż do Berezyny, o Inflanty, które się z Polską połączyły; szło o księstwa i rzeszpospolite ruskie. [L 25]

To duch najazdu i podboju Katarzyny II, Aleksandra, Mikołaja upokorzył i rozdarł Polskę. Chce oprzeć swoje granice o Niemen i Bug, a nawet o Wisłę, marzy o imperium słowiańskim i pragnie odtworzyć Wschodnie Imperium nowego Rzymu (Konstantynopola); myśli o ujarzmieniu świata. [L 60]

Ostatnia para fragmentów pochodzi z tej części paraleli, która powstała na emigracji – Leleweł w pełni podtrzymuje w niej młodzieńczą poetykę, natomiast nowa jest znacznie ostrzejsza niż w okresie przedlistopadowym ocena Francji, potraktowanej teraz zupełnie symetrycznie w stosunku do Rosji.

Czy Leleweł w *Historycznej paraleli* był profetyczny? Na pozór oczywiście nie, prócz podobieństw istnieją bowiem różnice między „paralelowaniem” u Lelewela i u Mickiewicza. Najszybciej dostrzegalną odmiennością jest to, że porównania pierwszego autora formułowane są *explicite*, drugiego – *implicite*. Kolejna polega na tym, iż Mickiewicz jedną część paraleli sytuuje w wymiarze historycznym, drugą zaś poza nim, podczas gdy Leleweł ogranicza się do planu ziemskiego. Jeszcze inna odmienność sprowadza się do celu porównywania: Leleweł zawsze podkreślał, że ta metoda służy mu do wychwytywania różnic między zestawianymi elementami³⁰, natomiast u Mickiewicza są one wyraźniej połączone podobieństwem, ba, podobieństwem posuniętym nieomal do tożsamości. Można bowiem powiedzieć, że Mickiewiczowska paralela między dziejami Chrystusa a historią Polski zmierza do zlania się obu „potoków czasu”, a punktem ich przecięcia się byłaby metafora „Polska Chrystusem narodów”. Charakterystyczne, że u Mickiewicza nie pojawia się ona literalnie, jest tworem recepcji, paralelą do formuły „Polska Winkelriedem narodów” z *Kordiana*. To czytelnicy zatem (już Słowacki?) zdecydowali o herezji połączenia dziejów Polski z historią świętą w jeden strumień – Mickiewicz je rozróżniał.

Ale umieszczenie paraleli w planie ziemskim nie wyklucza jej związku z przewidywaniem przyszłości i warto z tej perspektywy spojrzeć na decyzję publikacji *Historycznej paraleli Hiszpanii z Polską* podczas powstania. Przyjęło się uważać za oczywiste wytłumaczenie, że Leleweł zdecydował się na druk, chcąc skorzystać z likwidacji cenzury – samo to zresztą dowodziłoby, że w jakieś niecenzuralne przesłanie utwor był wyposażony w przekonaniu samego autora, skoro nie próbował

³⁰ Zob. L 19: „Lecz paralele [...] nie wyszukują tożsamości, owszem – w pozornych i przypadkowych podobieństwach uderzają w różnice”. Zob. też S e r e j s k i, *op. cit.*, s. 371.

on wzczesniej forsować druku. W wariantcie z r. 1820, podobnie jak potem uczyni Mickiewicz w przedmowie do *Konrada Wallenroda*, Lelewel przeczył jakimkolwiek związkom *Historycznej paraleli*, zakończonej opisem „niemocy i upadku” obu państw, z aktualnymi wydarzeniami i z przyszlnością: „Czyli kto z tego jaką wróżbę przyszlności wywiázzywać zdoła, czyli juź tak jednostajna kolej państw juź wykończona – to z obrębów historycznych badań wychodzi. Przeszlność je tylko zajmuje” (L 20). O tym, że owej „jednostajnej kolei” historii polskiej i hiszpańskiej (w uproszczeniu: ich wspólbieżności, porównywalności) bynajmniej za „wykończoną” autor nie miał nawet w r. 1820, a wybuch powstania listopadowego potwierdził tylko jego intuicje – dobitnie świadczy kontynuacja *Historycznej paraleli* z połowy lat trzydziestych:

Niezadowolenie, wzrastające z dnia na dzień, wybuchło powstaniem w Hiszpanii, zapelnilo więzienia w Polsce. Niezadowoleni musieli porozumieć się, zorganizować, przekazać swoje idee i rozpowszechnić je, jedynym sposobem, aby doprowadzić do tego, były sekretne środki i konspiracja [...].

Powstanie hiszpańskie 1820 roku poprzedziło o prawie 10 lat powstanie w Polsce, które wybuchło pod koniec 1830 roku; obydwie miały podobne rozwiązanie za sprawą tych samych błędów. [L 63–64]

Wypowiedź ta potwierdza domysły badaczy Lelewela, że samo napisanie *Historycznej paraleli* miało zwiázek z wybuchem powstania w Hiszpanii w r. 1820³¹, wspierało się też – dodajmy – na ogólnym przeświadczeniu polskiego historyka, iż „zachód nadal wyprzedza wschodnią część Europy” (L 68)³². Cóż za satysfakcję musiał więc odczuwać autor zestawienia na papierze losów Hiszpanii i Polski, kiedy 10 lat później Warszawa rzeczywiście poszła w hiszpańskie ślady. Jak się wydaje, powstańcza publikacja *Historycznej paraleli* mogła być wyrazem widocznej w utworze wiary, że i tym razem – przy całej „jednostajności” dziejów – Polska odróżni się od zniewolonej Hiszpanii³³ zwycięstwem wolności.

Lelewelowskie prognozowanie przyszlności, którego zewnętrznym wyrazem jest przewidywalność prostej równoległej do innej linii, nie jest, rzecz jasna, profetyzmem, nie wypływa bowiem z Boskiej inspiracji. Wynika z racjonalnego rozpoznania mechanizmów procesu dziejowego, wedle którego – jak zobaczymy dalej – progres historii, bieg dziejów stanowi źródło podobieństw, natomiast „położenie miejscowe” oraz „stan i natura narodów” przyczynę różnic. Narody są zatem poddane tym samym procesom i przemianom społecznym, lecz inaczej je przechodzą – powstanie hiszpańskie zapowiadało więc polską insurekcję, ale mogła mieć ona odmienny, pomyślny przebieg. Przewidywanie tego, co nastąpi, w wypadku Lelewela wypływa jednak również z jego zadziwiającej intuicji czasu, którą historyk umieszcza w zakończeniu dopisanego juź w Belgii fragmentu *Historycznej paraleli*:

Proszę mi wybaczyć, że obróciłem mój wzrok ku przyszlności. Kiedy jest się na końcu przyszlności, wchodzi się jednocześnie w czas przyszły, który niezwłocznie następuje. Teraźniejszość nie istnieje dla nas, jest tylko stykiem przyszlności z przyszlnością, chwilą niebyłą, niespostrzegalną, nieuchwytną, która wciąż wymyka się myśli ludzkiej. [L 68]

³¹ Zob. A. Śliwiński, *Joachim Lelewel. Zarys biograficzny*. Warszawa 1932, s. 105–106. – Serejski, *op. cit.*, s. 381.

³² Tutaj jeszcze historyk nie zwalcza przekonania, że Polska jest młodsza cywilizacyjnie – być może, właśnie ze względu na chęć podtrzymania prognostycznej wymowy paraleli.

³³ Na stronniczość w Lelewelowskim widzeniu Hiszpanii zwraca uwagę Kieniewicz w swoim wstępie do nowego wydania *Historycznej paraleli* (L 8).

Zatem wszyscy jesteśmy ludźmi przyszłości, choć wydaje się, że „dla nich” – Polaków w XIX w. – skazanie teraźniejszości na nieistnienie musiało być szczególnie istotne i obiecujące.

Związek *Historycznej paraleli Hiszpanii z Polską* z mapą nie sprowadza się tylko do ikoniczności narracji, która układa się w specyficzną metaforę historii czy też we wspomnianą już kartografię czasu. Wiele wskazuje na to, że genetycznym źródłem pomysłu na to dzieło mogło być doświadczenie kartograficzne, studiowanie rzeczywistej mapy Europy. Wyjawiając, skąd czerpał inspirację do zastosowania metody porównawczej, Lelewel powołuje się ogólnie na wzory starożytne:

Czytamy w starożytności paralele osób wtedy tworzone, kiedy rzymscy pisarze więcej bacności do charakterów ludzi zwrócili. Żeby charakteryzować dzieje narodów, żeby je paralelować – na to starożytność nie wpadła, albowiem nie dostawało jej wyższych i ogromniejszych widoków, jakie dziś historię zajmują. Może znane przez nich dzieje niedostatecznym jeszcze były dla pisarzy doświadczeniem. [L 19]

Nie wiadomo, jakich konkretnie pisarzy Lelewel miał na myśli, prawdopodobnie zbyt szczupłe „widoki” wiążą się z krótką jeszcze u starożytnych perspektywą historyczną, która ograniczała zakres dziejów do spraw „obecności”, teraźniejszości. Perspektywę („widok”) wydłużył upływ czasu, powiększając tym samym „doświadczenie” ludzkości. Jednak „wyższy i ogromniejszy widok” zdaje się zależeć nie tyle od długości dziejów, ile od punktu, z którego je oglądamy:

Jeżeli [...] zmienności [władców] w ostatnich trzech wiekach szukać chcemy i z wyższego stanowiska na ogół Europy pozieramy, zastanowić może, jak pod koniec XV wieku, kiedy się z jednej strony dźwiga Francja, z innej Moskwa, wtedy z jednej strony Hiszpania, z innej Polska zawiązują się w państwa wielkie. W wieku XVI z jednej strony Hiszpania, z innej Polska są przeważne. Pośrodku Europy Rzesza Niemiecka i w niej odrywający się od Rzymu chrześcijanie. Gdziekolwiek język niemiecki, tam i wyznanie protestanckie. Hiszpania z jednej strony, Polska z drugiej zostały wierne Rzymowi, katolickie, nad znaczną częścią Niemców protestantów panujące. [L 20]

O jakie „strony” i „środek” czego Lelewelowi tutaj idzie? Najprawdopodobniej o strony świata na mapie Europy z państwem niemieckim „pośrodku”. „Pozieramy” zatem na historię Europy z „wyższego stanowiska” – dosłownie! – kiedy patrzymy na jej mapę. Wtedy bowiem zdolni jesteśmy spojrzeć z góry, to zaś spojrzenie ujawnia rzeczy niewidoczne z poziomej perspektywy, ograniczonej do wąskiego kręgu najbliższej współczesności. („Wylatywanie nad poziomy”, chęć poszerzenia „świata koła, które [człowiek] tępymi zakreśla oczy” – to język *Ody do młodości*, ale podobne doświadczenie można przeżyć nad mapą, w której tajniki wprowadza charyzmatyczny nauczyciel.) Mapa, mówiąc skrótem, pokazuje przede wszystkim sytuację geopolityczną danego miejsca i możliwe scenariusze jej rozwoju, np. nietrudno było wyczytać z mapy doktrynę tzw. „zaokrąglenia” stosowaną w Europie w okresie rozbiorów Polski, a i sam akt rozbioru od początku był kojarzony z rozrywaniem jej kartograficznego ciała. Ponieważ położenie danego kraju czy miejsca nie zmienia się diametralnie, z mapy uciec nie sposób, ujawnia więc ona stałą sytuację określonego terytorium w historii, odsłania indywidualny los narodu. Stąd już tylko krok do związku mapy z przewidywaniem przyszłości.

Lelewel kojarzył różnice z mapą i lokalizacją, tak jak podobieństwo łączył z wpływem czasu i wspólną, powszechną właśnie historią. Kończąc przedmowę do *Historycznej paraleli*, pisał:

My z tego, co się dostrzec udało, niniejszym sprawę zdając, rozważać będziemy, jak z ogólnego stanu związku i stosunków w chrześcijaństwie i polityce Europy właściwie wynikają podobieństwa wielkości, poniżenia i upadku, jak zaś bardzo różny stan i natura tych dwóch narodów [tj. polskiego i hiszpańskiego], bardzo odmienne ich miejscowe położenie jest źródłem odcieni w tym podobieństwie, jest przyczyną wielkich różnic. [L 21]

„Położenie miejscowe” warunkuje więc, jak Lelewel powie w innym miejscu, „egzystencję całkiem oddzielną” narodu, i chodzi nie tylko chyba o oświeceniową jeszcze teorię klimatu, lecz właśnie o stałość losu, w którym hartują się „stan i natura”.

Tak więc mapa może odgrywać rolę księgi przeznaczenia. Ale też z mapy pomocą można ów los nieco kreować, jak zrobił to Lelewel, puszczając w ruch paralele między Polską a Hiszpanią i ustanawiając równoległość „podźwigania się” obu narodów „w epoce realizacji światowego wyzwolenia”. Dzięki decydującej roli Zachodu w Europie hiszpański „strumień dziejów” miał pełnić funkcję historii wyprzedzającej, podobnie jak potem w paraleli mesjanistycznej Mickiewicza los Polski będzie wyznaczony przez naśladowanie Chrystusa. O tym, że w przeciwieństwie do Mickiewicza nie Francja, ale Hiszpania stała się dla Lelewela prekursorką naszego „podźwigania się”, przesądziło znowu czytanie mapy:

Stanowią one [tj. Hiszpania i Polska] na dwóch krańcach Europy dwie społeczności (14 milionów i 20 milionów) najliczniejsze po ludach Francji i Rosji, skąd wyszedł fatalny cios zadany przez ducha podbojów, który je ostatecznie starł. [L 59]

Oba kraje są zatem na Zachodzie i Wschodzie Europy największymi ofiarami ekspansji silniejszych sąsiadów, stąd też przeobrażenia społeczne („rewolucja moralna”), w których efekcie mogą się wyzwolić, miałyby ogromną rangę powszechnodziejową.

W emigracyjnej części *Historycznej paraleli* dwuszpaltowa „histomapa” dziejów hiszpańskich i polskich częściej niż w tekście przedpowstaniowym „zlewa się” i ustępuje wspólnej, wielkiej narracji. Z tekstu wynika bowiem, że „wyprzedzająca” wobec Polski rola Hiszpanii przestała być tak widoczna jak wcześniej, przede wszystkim wszakże jednoszpaltowość zdaje się sygnalizować powszechną i totalną „epokę realizacji światowego wyzwolenia”, w którą aż do Wiosny Ludów wierzył Lelewel.

Historyczna paralela Hiszpanii z Polską, wczesny utwór Joachima Lelewela, dzięki swoim długim dziejom powstawania może być traktowany jako zwierciadło przechadzające się po gościńcu polskiej historii oraz pisarstwa historycznego, również w jego literackiej, Mickiewiczowskiej odmianie. Jako typograficzna metafora historii sygnalizuje – poprzez narrację synchroniczną – kłopot z uzgodnieniem różnorodności historii (m.in. narodowych) z perspektywą powszechnodziejową, jednocześnie zaś usiłuje go rozwiązać dzięki komparatystycznej grze różnic i podobieństw, zlewania się i rozchodzenia „potoków czasu”. Odzwierciedla też węzłowy punkt przemian narracyjnych – między „historią opisującą” a „historią opowiadającą” – moment, w którym świadomość totalności i nie dającego się powstrzymać progresywizmu dziejów dopiero szuka sobie drogi do spójnej i zarazem wielowątkowej opowieści historycznej. Jak się wydaje, prócz fragmentaryzacji pisarstwa historycznego Lelewela ofiarą tego momentu może być także, nie wspomniana tutaj,

Historia polska Mickiewicza, niedokończona próba dyskursywnego dziejopisarstwa, gdzie narracja wyraźnie nie jest w stanie sprostać mnogości poruszanych wątków. Tymczasem w zastępstwie nieosiągalnej jeszcze wewnętrznej płynności narracji pojawia się u Lelewela graficzny, zewnętrzny obraz „strug czasu” i strug tekstu. Paralelność ma też wymowę ideową, można w niej bowiem widzieć krok ku figuralizacji przekazu historycznego, nadawanie sensu dziejącym się wydarzeniom, ale bez wychodzenia – na pozór – poza racjonalną analizę przejawów życia historycznego, która jest przy tym prowadzona w poszanowaniu autonomii każdego z porównywanych zjawisk (dziejów Polski i Hiszpanii, historii Polski i żywota Chrystusa). Jednak samo ich zestawienie ewokuje już ukazywanie jednej rzeczy przez drugą i uruchamia ową „siłę metaforyzacji”, która dla Haydena White’a, idącego śladem Ericha Auerbacha, stanowi podstawę realizmu figuralnego, nieobcego także stylowi naukowemu³⁴.

Abstract

DANUTA ZAWADZKA University of Białystok

SPACE OF HISTORY, SPACE OF TEXT – MICKIEWICZ’S AND LELEWEL’S PARALLELS

The article offers a reflection on the changes of early-romantic historical narration in Poland, which the author discusses as based on Joachim Lelewel’s and Adam Mickiewicz’s texts. The main subject of interest in the paper is *Historyczna paralela Hiszpanii z Polską* (A Historical Parallel of Spain and Poland) (written in 1820, published in 1831 and continued in the 1830s) and historicism based on parallelism and synchrony. It finds its expression not only in a comparative thinking about history but also in a narrative and graphic “parallelizing” (J. Lelewel). A similarly comparative type of historicism is found both in the then scientific and popular historical writing and in literature which, in Mickiewicz’s writing rests on a figural presentation of history and Messianism. The success of the parallel at the beginning of 19th c. is by the author linked with a search for a narrative form for a new perception of history conceived as an all-pervasive, multilevel and progressive process, which hardly undergoes a simple diachronic order.

³⁴ H. White, *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*. W: *Proza historyczna*. Red. E. Domańska. Kraków 2009, s. 210 (przeł. E. Domańska).

PAWEŁ SIWIEC Uniwersytet Jagielloński, Kraków

„SZANFARY” RAZ JESZCZE O PRZEKŁADACH ADAMA MICKIEWICZA I LUDWIKA SPITZNAGLA

Pod koniec lat dwudziestych XIX w. Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki oraz serdeczny przyjaciel autora *Kordiana*, Ludwik Spitznagel, niezależnie od siebie postanowili przybliżyć polskiemu czytelnikowi arabską kasydę zatytułowaną *Lāmiyyat al-ʿArab*¹. Utwór ten, którego autorstwo przypisywane jest pocie przedmuzulmańskiemu zwanemu Aš-Šanfarā², to jeden z najbardziej rozpoznawalnych staroarabskich poematów. Sam zaś Aš-Šanfarā – choć w ciągu ostatnich kilkunastu wieków powstało o nim wiele prac – to postać, co do której do końca nie wiadomo, ile prawdy, a ile mitu w sobie kryje³. Nie ma też całkowitej pewności, czy *Lāmiyyat al-ʿArab*, tak jak wiele innych przekazywanych najpierw drogą ustną, a dopiero później spisanych staroarabskich wierszy, należy rzeczywiście do literackiej spuścizny tego właśnie autora⁴. O ile Mickiewicz i Spitznagel postawili sobie za cel

- ¹ Ar. „*lāmiyya*” oznacza wiersz, w którym zasadniczym komponentem monorymicznych klauzul wersowych jest spółgłoska „lām” (ل). Takich wierszy w średniowiecznej poezji arabskiej było mnóstwo, jednak z niewiadomych powodów tylko *lāmiyya* Aš-Šanfary obdarzona została mianem kasydy Arabów.
- ² Według przeważającej opinii Aš-Šanfarā (dosł. „grubousty”) było przezwiskiem lub przydomkiem poety. Jego prawdziwe imię to Tābit Ibn Aws lub ʿAmr Ibn Barrāq bądź Tābit Ibn Ġābir – nie ma co do tego jednomyślności (zob. *Dīwān aš-Šanfarā*. Iʿdād wa-taqdīm Ṭalāl Ḥarb. Bayrūt 1996, s. 25. – *Dīwān aš-Šanfarā*. Ġamaʿa-hu wa-ḥaqqaqa-hu wa-šaraha-hu Imīl Badīʿ Yaʿqūb. Bayrūt 1996, s. 9). Poeta zaliczany jest do grupy „rozbójników” lub „włóczęgów” (ar. „*aš-šaʿālīk*”). Czas jego śmierci syryjski historyk Ḥayr ad-Dīn az-Zarkalī (1893–1973) określił w pracy *Al-Aʿlām* (t. 5. Bayrūt 1980, s. 85) na ok. 70 rok przed hidżrą (ucieczką Mahometa z Mekki w 622 r. n.e.), jednak jako datę kalendarza gregoriańskiego podał omyłkowo rok 525 n.e. zamiast 552 i od tamten błąd ten powielany jest bezkrytycznie w wielu publikacjach.
- ³ Zgodnie z najbardziej rozpowszechnionym przekazem Aš-Šanfara wzięty został jako dziecko w niewolę, a następnie, wymieniony na inną osobę, trafił do plemienia As-Salamān, gdzie przygarnięto go jak swojego. Upokorzony i spolizkowany przez córkę swego opiekuna, nie godzącą się uznać w nim brata, poprzysięga zemstę i odchodzi, odgrażając się, że nie spocznie, póki nie zabije 100 członków plemienia As-Salamān. Pozbawiwszy życia 99 osób, sam zostaje osaczony i zabity. Po jakimś czasie o jego porzuconą na pustyni czaszkę rani się jeden z członków plemienia i w następstwie tego umiera na gangrenę. W ten sposób wypelnia się złożona przez Aš-Šanfara przysięga. Zob. Abū al-Faraġ al-Išfahānī, *Al-Aġānī*. T. 21. Taḥqīq ʿAbd al-Karīm Ibrāhīm al-ʿIzbāwī, Maḥmūd Muḥammad Ġanīm. Al-Qāhira 1993, s. 179–195. – J. Georg, *Schanfarā-Studien*. T. 1–2. München 1914–1915. – *Encyclopedia of Islam*. T. 9. Leiden 1997, s. 301–303.
- ⁴ Filolog Abū ʿAlī al-Qālī (893–967) przytacza w *Al-Amālī* (t. 1. Bayrūt, b.r., s. 156) słowa

dokonanie poetyckiego przekładu owego utworu, o tyle Słowacki stworzył własny poemat, będący parafrazą niewiele mającą wspólnego z oryginałem⁵.

Od roku 1806 kasyda ta – w wersji oryginalnej wraz z francuskim tłumaczeniem filologicznym i dodatkowymi objaśnieniami – stała się dostępna dla czytelnika europejskiego dzięki wydanej przez Silvestre'a de Sacy'ego chrestomatii tekstów arabskich⁶. Mieli więc sposobność zapoznać się z nią, a także z legendą Aš-Šanfary, działający zarówno na uniwersytecie wileńskim, jak i petersburskim polscy orientaliści oraz obracający się wówczas w ich środowisku zafascynowani Orientem nasi romantycy.

Postać zbuntowanego, trawionego poczuciem krzywdy i żądzą zemsty banyty z wyboru, który – przedkładając towarzystwo dzikich zwierząt nad obcowanie z ludźmi – wędruje przez pustkowia Arabii, wymierzając własnoręcznie sprawiedliwość, bardzo dobrze odpowiadała cechom bohatera romantycznego. Ponadto urzekała egzotyka surowych obrazów malowanych słowami staroarabskiego poety. Wszystko to sprawiało, że utwór niemal sam narzucał się do tłumaczenia⁷.

Mickiewicz oparł się głównie na francuskim przekładzie de Sacy'ego, a następnie korygował tekst, korzystając z tłumaczenia dosłownego oraz z komentarzy znanego wówczas orientalisty Józefa Sękowskiego⁸, o czym sam wspomina w przypisie do swojego przekładu kasydy⁹. Z kolei Spitznagel, cieszący się sławą niezwykle utalentowanego poligloty i znawcy języków wschodnich, w tym – arabskiego, tłumaczyć miał bezpośrednio z oryginału. Wydaje się wszakże mało prawdopodobne, by nie sięgnął też do wersji de Sacy'ego, zwłaszcza że *Chrestomathie arabe* była jednym z podstawowych podręczników w Instytucie Języków Wschodnich uniwersytetu petersburskiego, gdzie Spitznagel studiował¹⁰. Każdemu z tych przekładów

swojego mistrza, Ibn Durayda (837–934), iż kasyda ta jest autorstwa Ĥalafa al-Aħmara (zm. ok. 796), znanego recytatora i przekaziciela poezji rodem z Basry. Na ten temat zob. też Yūsuf Ĥulayyif, *Aš-šuf'arā' aš-ša'ālik fi al-ʿašr al-ğāhili*. Al-Qāhira 1966, s. 330–338. – S. Pinckney Stetkevych, *Archetype and Attribution in Early Arabic Poetry: al-Shanfara and the Lamīyyat al-Arab*. „International Journal of Middle East Studies” 1986, nr 3. – W. Mansour, *The Reality beyond the Hyperbolic Accentuation of Self in Al-Shanfara's Poem „Lāmiyyatu'l Arab”*. „Journal of Near Eastern Studies” 2005, nr 4.

⁵ Jak już w pierwszej połowie ubiegłego stulecia zauważył J. Kleiner (*Słowacki*. Lwów 1938, s. 25): „Z istotnej opowieści arabskiej sławiącej jego [tj. Aš-Šanfary] czyny, którą i Mickiewicz przełożył i (według relacji Słowackiego) Spitznagel, nic nie zostało prócz imienia i prócz zabarwienia muzułmańsko-orientalnego”.

⁶ S. de Sacy, *Chrestomathie arabe*. T. 1–3. Paris 1806; wyd. 2, popr.: Paris 1826.

⁷ Zwracali na to uwagę m.in.: J. Bielawski, *Historia literatury arabskiej*. Wrocław 1968, s. 37. – K. Skarżyńska-Bocheńska, *Honor i zemsta. Arabskie wpływy w poezji Adama Mickiewicza*. „As-Sadaka” 1982, nr 13. – M. Dziekan, *Aš-Šanfara romantyczny*. W zb.: *Orientalizm romantyczny. Arabski romans rycerski*. Warszawa 1997, s. 54–57. *Literatura arabska: dociekania i prezentacje*. T. 1.

⁸ Józef Sękowski (1800–1858), tłumacz z literatury arabskiej (m.in. *Bajki mędrca Loknana*) i perskiej (*Pieśni Hafiza*), od 1822 r. przez 25 lat kierował katedrą języków wschodnich na Uniwersytecie Petersburskim; wcześniej przez dwa lata przebywał na Wschodzie (m.in. w Stambule, Bejrucie, Damaszku, Aleksandrii, Kairze).

⁹ A. Mickiewicz, *Wybór poezyj*. Oprac. Cz. Zgorzelski. T. 2. Wyd. 4, przejrz. Wrocław 1997, s. 175. BN I 66.

¹⁰ Zob. W. Derejczyk, *Ludwik Spitznagel: przyjaciel Juliusza Słowackiego*. Uzup. R. Leszczyński. Warszawa 1994, s. 27.

nadany też został identyczny tytuł: *Szanfary*¹¹, nawiązujący wprost do imienia bohatera utworu.

Poetyckim przekładom *Lāmiyyat al-ʿArab* na język polski poświęcono dość sporo miejsca¹². Pisano o okolicznościach towarzyszących ich powstawaniu, formułowano sądy na temat walorów artystycznych, oceniano stopień zgodności z francuskim tłumaczeniem de Sacy’ego. Na długie lata utrwaliła się opinia, że przekład Spitznagla góruje nad Mickiewiczowskim. Do jej rozpowszechnienia w dużym stopniu przyczyniła się subiektywna i bardzo emocjonalna ocena Słowackiego, który przekład ten przechowywał niemal jak relikwie¹³. Na niekorzyść Mickiewicza przemawiała też nieznamość arabskiego, a więc tłumaczenie z drugiej ręki.

W tym miejscu warto zwrócić uwagę, że Spitznagel – nie ujmując nic jego niepospolitym zdolnościom lingwistycznym – uczył się arabskiego, a także innych języków orientalnych w ramach zaledwie 3-letniego kursu uniwersyteckiego. To stanowczo za mało, by z powodzeniem zmierzyć się z tekstem poetyckim stworzonym w średniowiecznej arabszczyźnie, podobnej do tej, w jakiej powstał *Koran*. Z tekstem, który już na przełomie IX i X w. wymagał objaśnień filologów i antologistów arabskich¹⁴. Tak więc Spitznagel albo miał, podobnie jak de Sacy, dostęp do bliżej nieznanych arabskich rękopisów zawierających komentarze do kasydy Aš-Šanfary¹⁵ (co raczej należy wykluczyć), albo też (i to jest najbardziej prawdopodobne), podpierając się swoją znajomością arabskiego, konfrontował zamieszczone w *Chrestomathie arabe* de Sacy’ego dwie wersje kasydy: tekst arabski oraz jego dosłowne tłumaczenie na francuski.

Próbie bezstronnej oceny obu przekładów – ciągle jednak w porównaniu z wersją francuską – podjął dopiero Czesław Bobolewski ponad 100 lat od samobójczej śmierci Spitznagla. W sposób bardzo lapidarny, na niespełna czterech stronicach, wykazał ich plusy i minusy, stawiając jednak wyżej tłumaczenie Mickiewicza. Spitznagłowi wytknął młodzieńczą powierzchowność i niedbalstwo w formie¹⁶. Pisał m.in.:

Mickiewicz często zmienia lub rozszerza obrazy (tendencją stała jest tu nadawanie ruchu i konkretyzowanie), wybiera lub opuszcza pewne rzeczy, stara się dodać im kolorytu lokalnego, używając terminów i zwrotów, które sam w przypisach objaśnia, niemniej stara się zachować komplet myśli, choć

¹¹ Taki właśnie zapis imienia arabskiego poety jest spolszczeniem francuskiego „Schanfar”. Wskazywałoby to, że zarówno Mickiewicz, jak i Spitznagel korzystali z pierwszego wydania chrestomatii de Sacy’ego, co zauważył już R. Pilat (*Geneza „Farysa”*. „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 1888, s. 127). W drugim, poprawionym wydaniu z 1826 r. występuje już *Schanfara* – zgodnie z arabskim brzmieniem. Przekład Mickiewicza oraz parafraza Słowackiego opatrzone zostały dodatkowo podtytułami: *Kasyda z arabskiego* oraz *Ułomki poematu arabskiego*.

¹² Zob. np. C. Bobolewski, *Ze spuścizny rękopiśmiennej Ludwika Władysława Spitznagla*. W zb.: *Księga pamiątkowa Koła Polonistów słuchaczy Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie. 1922–1932*. Wilno 1932. – Derejczyk, *op. cit.* – Dziekan, *op. cit.* (w swym artykule autor przytoczył we własnym tłumaczeniu na język polski fragment *Al-Aǧānī Al-Iṣfahānī*’ego zawierający biografię Aš-Šanfary).

¹³ Zob. Derejczyk, *op. cit.*, s. 26.

¹⁴ Autorami najstarszych znanych komentarzy filologicznych do *Lāmiyyat al-ʿArab* są Al-Mubarrid (826–898), Ibn Durayd (837–934), Az-Zamaḥṣarī (1074–1144).

¹⁵ De Sacy, jak sam pisze (*op. cit.* (1826), t. 2, s. 350), wykorzystał dwa manuskrypty: jeden znajdujący się w ówczesnej Bibliothéque du Roi (nr 1455) i drugi w Bibliotece Watykańskiej (nr 364).

¹⁶ Bobolewski, *op. cit.*, s. 210–213.

ich porządek i dosłowność stanowią dlań sprawę drugorzędną. Stale ma przy tym dążność do obcinania powtórzeń i dłuższych omówień, do opanowywania swobodniejszej opowieści prozy.

Przekład Spitznagla nie nosi tych cech, – nie widać w nim nawet dążenia do osiągnięcia wierności. [...]

[...]

Również w dbałości o egzotyzm w obrazowaniu, nastrojach, charakterystyce, obyczajowości, tle – przekład Spitznagla musi ustąpić Mickiewiczowskiemu. – O ile dodatki Mickiewicza, jak wspomniano, dążą do wzmocnienia tego elementu egzotycznego, o tyle u Spitznagla wnoszą elementy prawie zupełnie egzotyizmu pozbawione [...].

Szanfary więc Mickiewicza w treść jest bogatszy, każdy jego zwrot, niemal słowo jest symbolem dłuższego omówienia oryginału francuskiego, nie zawsze nawet jest dość jasny bez niego¹⁷.

Do tej pory nie została podjęta próba porównania tych przekładów w zestawieniu z oryginałem arabskim¹⁸, choć od samego początku wszyscy wypowiadający się na ten temat wskazują zgodnie na taką potrzebę. Celem piszącego te słowa jest więc wypełnienie owej luki. W analizie pominięty zostanie *Szanfary* Słowackiego, ponieważ – jak już wspomniano – trudno uznać go za przekład.

Kasyda *Lāmiyyat al-ʿArab* skomponowana została w oparciu o najchętniej stosowane w średniowiecznej poezji arabskiej 8-stopowe metrum o nazwie *aṭ-ṭawīl*¹⁹ (czyli „długie”). Jest to utwór w pełni średniówkowy, monorytmiczny o proparoksytonicznych klauzulach. Przekład Mickiewiczowski zawiera 154 wersy 13-zgłoskowe o rymach parzystych ze średniówką po siódmej sylabie; tekst podzielony jest arbitralnie na nieregularnej długości stance tematyczne. Tłumaczenie Spitznagla, również podzielone na nieregularnej długości stance, jest niepełne – składa się z 92 wersów, obejmując nieco ponad połowę kasydy. Jest przy tym metrycznie niejednolite – zdecydowana większość wersów to 11-zgłoskowce ze średniówką po piątej sylabie, ale są też nierównomiernie rozłożone 10-zgłoskowce (15 wersów), 13-zgłoskowce (19 wersów) oraz jeden wers 8-zgłoskowy. Rozmieszczenie rymów również nie jest stałe. Odnosi się wrażenie, jakby to była jeszcze wersja robocza.

Jak wygląda to na płaszczyźnie tekstu, pokazuje przedstawiona tu analiza²⁰.

¹⁷ *Ibidem*, s. 211–212.

¹⁸ Porównania Mickiewiczowskiego przekładu z francuskim tłumaczeniem filologicznym de Sacy’ego podjął się W. Bruchnański (w: A. Mickiewicz. *Dzieła*. T. 2. Lwów 1900, s. 513–517). Kilka krytycznych uwag na ten temat zamieścił także J. Kleiner w swoim studium o twórczości wieszca (*Mickiewicz*. T. 2, cz. 1. Wyd. 2, popr. Lublin 1997, s. 149–152).

¹⁹ Dwudzielne, o następującej strukturze iloczasowo-sylabicznej: ˘ – ˘ | ˘ – ˘ ˘ | ˘ – ˘ | ˘ – ˘ ˘ // ˘ – ˘ | ˘ – ˘ ˘ | ˘ – ˘ | ˘ – ˘ ˘. Na temat klasycznej metryki arabskiej zob. np. P. Siwiec: *Rytm staroarabskiej kasydy*. Kraków 2005; *Zarys poetyki klasycznego wiersza arabskiego*. Kraków 2008.

²⁰ Pod oryginalnym zapisem arabskim podaje transkrypcję, poniżej tłumaczenie filologiczne, a następnie przekłady Mickiewicza i Spitznagla. Ze względu na długość arabskiego wersu oraz w celu wyraźnego zaznaczenia średniówki hemistychy w transkrypcji zapisywane są w osobnych liniijkach. W tekście arabskim (również w transkrypcji), zgodnie z ówczesną ortografią, brak jest znaków przestankowych, jednak tłumaczenie filologiczne podporządkowane zostało regułom polskiej interpunkcji. Dla ułatwienia nazwy własne zapisane zostały w transkrypcji dużą literą, mimo że pismo arabskie nie zna majuskuły.

Tekst arabski kasydy przytoczony został za de Sacy’em (*op. cit.* (1806), t. 1, s. 311–321), po zweryfikowaniu na podstawie współczesnego wydania poezji Aš-Šanfary (*Diwān aš-Šanfara* (Ġamaʿa-hu wa-ḥaqqaqa-hu wa-šaraḥa-hu Imīl Baḍīʿ Yaʿqūb), s. 58–73; dalej odsyłam do

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيئِكُمْ فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لِأَمِيلُ (1)

1) *aqimū banī umm-i šudūra maṭiyyi-kum*
fā-in-nī ilā qawmin siwā-kum la-amyalu

Tłumaczenie filologiczne:

1) Synowie mej matki! Miejcie baczenie [ocknijcie się, uważajcie, bądźcie gotowi], bo ja do innych niż wy ludzie [ludzi wam obcych] wszak zmierzam [odchodzę].

A. M.

Bracia moi! postawcie wielbłądy na nogi,
Dzisiaj Szanfary od was jedzie między wrogi;

L. S.

Dzieci mej matki, gotujcie się w drogę –
Już z wami dłużej przebywać nie mogę.

Metonimiczne „*banī umm-i* [synowie mej matki]” użyte zostało prawdopodobnie nie tylko ze względów metrycznych (wypełnia w całości drugą stopę: – – –), ponieważ wyraz „matka”, na który pada akcent, wzmacnia ładunek emocjonalny słów podmiotu lirycznego. W tym fragmencie L. S. jest więc bliższy wersji oryginalnej. Wyrażenie „*aqimū šudūra maṭiyyi-kum*” (dosł. „postawcie piersi waszych wierzchowców”) jest zwrotem idiomatycznym o znaczeniu ‘baczcie, ocknijcie się, uważajcie, bądźcie gotowi’. Tłumaczenie A. M. jest zatem niemal dosłowne²¹. Natomiast przekład L. S. zgadza się z wymową oryginału tylko w części pierwszej („gotujcie się”), ponieważ w tekście arabskim Aš-Šanfara nie ponagla innych do drogi, lecz sam odchodzi, rozgłaszając o tym wkoło.

Wyrażenie „między wrogi” użyte przez A. M. nie ma odpowiednika w oryginale – mowa tam tylko o innych, obcych ludziach, którzy niekoniecznie musieli być wrogami. Przekład drugiego hemistychu w wykonaniu L. S. jest zupełnie dowolny – choć z drugiej strony, jak wynika z narosłej wokół postaci Aš-Šanfary legendy, przyczyną jego odejścia miało być rzeczywiście rozgoryczenie i złość w stosunku do ludzi, wśród których wzrastał.

فَقَدْ حُمَّتِ الْحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقِيمٌ وَشُدَّتْ لِيَطِيَّاتٍ مَطَايَا وَأَرْحُلُ (2)

2) *fa-qad ḥummati l-ḥāġātu wa-l-laylu muqmirun*
wa-šuddat li-ṭiyyātin maṭāyā wa-arḥulu

Tłum. fil.:

2) Już sprawy zostały przesądzone [los już o wszystkim rozstrzygnął], a noc jest księżycowa, ku celom podróży wierzchowce i kulbaki zostały przytroczone.

A. M.

Gotowe juki rzemień do garbów przycisnął:
Dalej w drogę, noc ciepła i księżyc zabłysnął.

L. S.

Już siodło ciśnie karki wielbłąda,
Już jasny księżyc zza chmury wygląda.

tego właśnie wydania); nieliczne rozbieżności zasygnalizowane tu zostały w przypisach. Tłumaczenie Mickiewicza pochodzi z: *Wybór poezyj*, t. 2, wyd. 4, s. 174–182), natomiast przekład Spitznagla – z artykułu Bobolewskiego (*op. cit.*, s. 218–220). Ponieważ w analizie konieczne jest częste odwoływanie się do Mickiewicza oraz Spitznagla, zamiast przytaczania ich nazwisk w całości – nużącego dla czytelnika – stosuję inicjały: A. M. i L. S.

²¹ W przypisie do swego tłumaczenia Mickiewicz (*Wybór poezyj*, t. 2, wyd. 4, s. 175) napisał: „W oryginale »Podnieście piersi wielbłądów«. Jednak użyte w tekście arabskim „*maṭiyya*” ma szerszy zakres – oznacza nie tylko wielbłąda, ale każde dosiadane zwierzę, a więc również konia, muła i osła.

W przeciwieństwie do przekładów obu poetów wersja oryginalna jest bardzo oszczędna w słowach. Nie zawiera opisu scenerii towarzyszącej przygotowaniom do nocnej wyprawy – nie ma tam juków, garbów, karków wielbłądów i chmur na niebie. Frazę „noc jest księżycowa” w tekście arabskim należy rozumieć przenośnie – że wszystko jest jasne (jasne jak księżyc). Decyzja o odejściu jest nieodwracalna.

(3) وَفِي الْأَرْضِ مَنَآئِلٌ لِلْكَرِيمِ عَنِ الْأُذَىٰ وَفِيهَا لِمَن خَافَ الْقِلَىٰ مُتَعَزِّلٌ

3) *wa-ft-l-arđi man³ā li-l-karīmi ʿani l-ađā*
wa-ft-hā li-man ḥāfa l-qilā muta³azzalu

Tłum. fil.:

3) Na ziemi dla szlachetnego jest ustronie [odległe miejsce] przed krzywdą i na niej [na owej ziemi] dla tego, kto lęka się nienawiści, jest [znajdzie się] odosobnienie.

A. M.

Dalej – jeśli przed skwarem na ziemi są cienie,
Dla mężnego przed hańbą znajdzie się schronienie;

L. S.

Jest gdzieś na ziemi kraina daleka,
Tam człek przed krzywdą uchronić się może,
Tam nieprzystępny dla oka człowieka,
Znienawidzoną głowę mą położy.

W interpretacji A. M. pierwsza połowa wersu potraktowana została z dużą swobodą; odległą krainę zastąpiło, będące kontynuacją poprzedniego wersu, imperatywne „Dalej”, a zamiast schronienia przed krzywdą jest mowa o cieniach przed skwarem. W drugim zaś hemistychu ar. „*qilā* [nienawiść]” zastąpione zostało „hańbą”, a „*muta³azzalu* [odosobnienie]” przetłumaczono jako „schronienie”. Pojawiło się też wyrażenie „Dla mężnego”, nawiązujące do „*li-l-karīmi* [dla szlachetnego]” z poprzedniego hemistychu.

Przekład L. S. jest bardziej rozbudowany; na każdy hemistych arabski przypadają dwa wersy polskie. Pierwsza połowa tego fragmentu oddaje dokładnie treść tekstu arabskiego (L. S. zrezygnował tylko z przymiotnika „*karīm* [szlachetny, szczerzy]”). Jednak dalsza część jest już bardzo dowolna.

(4) لَعْمُرُكَ مَا فِي الْأَرْضِ ضَيْقٌ عَلَىٰ امْرِي سَرَىٰ رَاغِبًا أَوْ رَاهِبًا وَهُوَ يَعْقِلُ

4) *la-ʿamru-ka mā fi l-arđi ḏīqun ʿalā mri³in*
sarā rāğiban aw rāhiban wa-hwa ya³qilu

Tłum. fil.:

4) Na życie twe! Nie ma na ziemi niedogodności [przeszkód, uciążliwości, sytuacji bez wyjścia] dla człowieka [mężczyzny], który wędruje [nocą] z własnej chęci lub ze strachu, rozsądnym będąc.

A. M.

I nie będzie mu ciasno, jeśli przy rozumie
Gonić rozkosz a zgubie wymykać się umie.

L. S.

Ziemia nie ciasna dla śmiałej istoty,
Co chwil północnych dobrze umie użyć,
By ścigać lube swej żądzы przedmioty,
Lub krwawym zemsty zamiarem usłużyć.

I tym razem L. S. potrzebował dwukrotnie więcej przestrzeni wierszowej. Jednocześnie znowu znacznie oddalił się od wersji arabskiej. Przekład A. M., choć również dość swobodny, bliższy jest oryginałowi, tak co do treści, jak i co do formy. Ciekawe, że u obu poetów ar. „*ḏīqun*” przetłumaczone zostało dosłownie

jako „ciasno” lub „ciasna”, zgodnie z etymologicznie pierwszym sensem tego słowa²².

5) وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُونَ سَيِّدٌ عَمَلَسٌ وَأَرْقَطٌ زُهْلُولٌ وَعَرَفَاءٌ جَبَّالٌ

6) هُمْ الْأَهْلُ لَا مُسْتَوْدَعَ الْبَيْرِ ذَائِعٌ لَدَيْهِمْ وَلَا الْجَانِي بِمَا جَرَّ يُحَذَلُ

5) *wa-li dūna-kum ahlūna sidun ʿamallasun*

wa-arqaṭu zuhlūlun wa-ʿarfāʿu ḡayʿalu

6) *humu l-ahlu lā mustawdaʿu s-sirri dāʿiʿun*

laday-him wa-lā l-ḡānī bi-ma ḡarra yuḥḏalu

Tłum. fil.:

5) Mam ja innych [obcych wam] pobratymców – mocnego i szybkiego wilka, lamparta o gładkiej sierści i hienę długogrzywą.

6) Oni są [prawdziwą] rodziną, żaden sekret się nie wyda im powierzony, a tego, kto występku się dopuści, nie odtrąca.

A. M.

Znajdę ja druhów, których przyjaźń więcej warta:
Znajdę płowego wilka i pstrego lamparta,
Hyjene, zdobyc kroki pędzącą chromymi.
To moi przyjaciele, – nie masz między nimi
Półgłówka, co mu tajnia w ustach nie doleży,
Co brata błędzącego z szyderstwem odbieży.

L. S.

Tam mi zastąpią miejsce towarzyszy,
Zastąpią miejsce przyjaciół i braci –
Wilk bury, tygrys wysmukłej postaci
I grzywiasta hyjena, co za morderem dyszy.
Przed nimi możesz tajnie swe otwierać,
Oni tak milczą, jak trupi w mogile,
Przed nimi nie trza ze słabości chwili
Wzgardę i lzy milczące cały wiek pożerać.

Zarówno A. M., jak i L. S. potrzebowali co najmniej sześciu wersów, by w sposób petycki oddać w języku polskim sens odpowiadający czterem hemistychom tekstu arabskiego. Poza znacznie bardziej ubarwionym opisem zwracają uwagę pewne niezgodności dotyczące charakterystyki występujących w tekście dzikich zwierząt. Ar. „*amallasun*” odnosi się do cech witalnych (mocny i szybki), a nie do ubarwienia sierści („płowy” u A. M. i „buri” u L. S.), ar. „*arqaṭu*” jest epitetem o znaczeniu ‘plamisty’, który przez Aš-Šanfara użyty został metonimicznie zamiast dosłownego „lampart” (a nie „tygrys” jak u Spitznagla), ar. „*arfāʿu* [długogrzywa]” to pierwotnie substantywizowany przymiotnik, który z czasem zaczął oznaczać gatunek takiej właśnie hieny – w tłumaczeniu A. M. pominięty.

7) وَكُلُّ أَبِيِّ بَاسِلٌ غَيْرَ أَنْبِي إِذَا عَرَضَتْ أُولَى الطَّرَائِدِ أَبَسَلُ

8) وَإِنْ مُدَّتْ الْأَيْدِي إِلَى الزَّادِ لَمْ أَكُنْ بِأَعَجَلِهِمْ إِذْ أَجَشَّعُ الْقَوْمَ أَعَجَلُ

9) وَمَا ذَاكَ إِلَّا بَسْطَةٌ عَنِ تَفْضُلٍ عَلَيْهِمْ وَكَانَ الْأَفْضَلُ الْمُتَفَضَّلُ

7) *wa-kullun abiyyun bāsīlun ḡayra anna-nī*

iḏā ʿaraḏat ulā ṭ-ṭarāʿidi absalu

8) *wa-in muddati l-aydi ilā z-zādi lam akun*

bi-ʿaḡali-him iḏ aḡšaʿu l-qawmi aʿḡalu

9) *wa-mā ḏāka illā baṣṭatun ʿan taṣfaḏḏulin*

ʿalay-him wa-kāna l-aḡḏala l-mutaḡaḏḏalu

²² Por. choćby przysłowie: „*Aš-ṣadiq waqta ḏ-ḏiq* [Przyjacielem jest się w czasie opresji, w biedzie]”, czyli: „Prawdziwych przyjaciół poznaje się w biedzie”.

Tłum. fil.:

7) A każdy z nich dumny, waleczny – ale ja, gdy pierwszy pościg się wyłoni, waleczniejszy [jestem od nich].

8) A jeśli ręce po jadło się wyciągną, nie będę szybszy od nich, gdyż [tylko] najbardziej łapczywemu spieszno.

9) I nie jest to [z mojej strony] nic innego, jak tylko obfitość łaskawości dla nich, bo kto łaskawszy, łaskawością jest obdarzany.

A. M.

L. S.

U nich na krzywdę zemsta, na gwałt moc gwałtowna.

Waleczni, ale w męstwie żaden mi nie zrówna.

Nieprzyjaciół pierwszy ja skacze do oczu,

A gdy przyjdzie łup dzielić, stoję na uboczu.

W dziale łupów łakomstwo chyżością zwycięża,

Ja czynię obyczajem dostatniego męża;

Nikt wielkością umysłu nie zdoła mi sprostać,

A kto czuje swą wyższość, godzien przy niej zostać.

Oni mężni, gotowi tysiąc żyć utracić,

By wzdargę wzdargą, napaść napaścią odplacić.

Przekład L. S. został mocno skrócony – pomija zupełnie wątek, w którym Aš-Šanfarā chełpi się swoją zacnością i wywyższa się ponad innych. Interpretacja A. M. – pomimo dołączonego motywu krzywdy i zemsty oraz zastąpienia łaskawości wielkością umysłu i wyższością – dobrze oddaje treść tekstu arabskiego.

وَإِنِّي كَفَانِي فَقَدْ مَن لَيْسَ جَازِيًا بِحُسْنِي وَلَا فِي قُرْبِهِ مُتَعَلِّئًا (10)

ثَلَاثَةٌ أَصْحَابِ فُوَادٍ مُّشَيِّعٌ وَأَبْيَضٌ إِصْلِيَّتٌ وَصَفْرَاءُ عَيْطَلٌ (11)

هَتُوفٌ مِّنَ الْمُلْسِ الْمُتَوْنِ يَزِينُهَا رِصَائِعٌ قَدْ نَيْطَتْ إِلَيْهَا وَمَحْمَلٌ (12)

إِذَا زَلَّ عَنْهَا السَّهْمُ حَنَّتْ كَانَهَا مُرَزَّاءَةٌ تَكَلِّي تَرْنُ وَتُعَوُّ (13)

10) *wa-in-nī kafāni faqda man laysa²³ ġāziyan*

bi-ḥusnā wa-lā fi qurbi-hi muta'allalu

11) *ṭalātatu ašḥābin fu'ādun mušayya'un*

wa-abyaḡu iṣṭitun wa-ṣafrā'u 'ayṭalu

12) *hatūfun mina l-mulsi l-mutūni yazīnu-hā*

raṣā'i'u qad nīṭat ilay-hā wa-miḥmalu

13) *idā zalla 'an-hā s-sahmu ḥannat ka'anna-hā*

murazza'atun ṭaklā turinnu wa-tu'wilu

Tłum. fil.:

10) A powetowali mi brak tego, który nie nagradza dobrem, i [tego], z którego bliskości nie ma pożytku,

11) trzech druhowie: waleczne serce, biała, obnażona szabla i długi, żółty łuk,

12) dzwięcny, z twardego i gładkiego kija, który zdobią przywieszzone doń paciorki i pas.

13) Gdy strzała się z niego wyśliźnie, zajęczy jak utrapiona stratą dziecka [matka], która kwili i lamentuje.

A. M.

L. S.

Porzucam was i tęsknić nie będę za wami,
Których nie przyciągnąłem dobrodziejstw więzami

Dobrze mi jednak wśród tych nowych braci,
Którym dobroć ni groźba serca nie ugłaszczę

²³ W chrestomatii de Sacy'ego (*op. cit.* (1806), t. 1, s. 312) błędnie: *كَسَتْ* „lasta”. Por. *Dīwān aš-Šanfara*, s. 60. – *Maḥmūd Muḥammad al-Āmūdī, Šarḥ lāmīyyat al-ʿArab li-at-Tabrīzī. „Mağallat Maḥad al-Maḥtūtāt al-ʿArabiyya”* 1997, nr 41, t. 1, s. 149.

I do których nie lgnęło nigdy serce moje.
 Dosyć mam towarzystwa, gdy zostało troje:
 Serce waleczne, szabla, z której ognie biją,
 I huk żółty wielbłądzia krzywiący się szyją,
 Przy którym pas bogaty, suta frędzla pływa,
 Majdan gładko ciosany i tęga cięciwa,
 Co tak żałośnie jęczy, gdy z niej grot wyleci,
 Jako matka wydarte ścigająca dzieci.

I którym za krwią dyszą osoczone paszcze;
 Tak dobrze – póki Szanfary nie straci
 Duszy z kamienia, serca ze stali,
 Szabli, co błyska mignieniem się fali,
 I łuku mego od srebra i złota,
 Co kiedy strzałę wyrzuci z cięciwy,
 W puste powietrze rzuca dźwięk płacziwy,
 Tak jako jęczy nieszczęsna sierota.

We fragmencie tym użyte zostały metonimicznie desygnaty dwu barw. Pierwszy wyraz, „*abyad*” (dosł. „biały” – w domyśle: „błyszczący”), symbolizuje szablę lub miecz – o tym, że tak powinien być odczytany, upewnia następujący po nim przymiotnik „*išlīt*” (dosł. „dobyty z pochwy”, „obnażony”, „nagi”). Drugi to „*safrā*” (dosł. „żółta”) oznaczający huk²⁴, na co wskazuje rozwinięcie w kolejnym wersie. W przekładzie oba określenia metonimiczne ze względu na nieprzetłumaczalność zostały potraktowane jak zwykle przymiotniki i dla klarowności uzupełnione lub zastąpione rzeczownikami („szabla”, „huk”). W wersji Mickiewiczowskiej zwraca uwagę fraza „wielbłądzia krzywiący się szyją”, opisująca huk. Odpowiada ona określeniu „*ayṭalu*” w tekście arabskim, będącemu synonimem „*tawīl*”, czyli „długi” (tu w odniesieniu do łuku), które już według najstarszych arabskich dykjonarzy miało też węższe znaczenie, tj. ‘o długiej szyi’²⁵. Jednak w przekładzie francuskim brak dokładnego odpowiednika tego określenia – w obu wydaniach de Sacy ograniczył się do przymiotnika „długi” (fr. „*long*”). W węższym znaczeniu pojawia się ono dopiero w uwagach do tłumaczenia kasydy w wersji z 1826 roku²⁶. Czyżby więc, wbrew opinii wyrażanej m.in. przez Romana Pilata²⁷, Mickiewicz miał jednak wgląd do drugiego wydania *Chrestomathie arabe*? A może tak wyjątkowo udane w tym przypadku tłumaczenie to po prostu efekt konsultacji z orientalistą Sękowskim?

We fragmencie tym A. M. wiernie, z drobnymi odstępstwami, oddaje istotę tekstu oryginalnego. W interpretacji L. S. widoczna jest większa dowolność: zbyt rozbudowana i niezgodna z sensem wersji arabskiej parafraza wersu 10 zamiast o walecznym sercu mówi o „Duszy z kamienia” i „sercu ze stali”, opis łuku bardzo zredukowany i znacznie odbiegający od wersji arabskiej.

وَلَسْتُ بِمِهْيَابٍ يُعَشِّي سَوَامَهُ مُجَدَّعَةً سُقْبَانُهَا وَهِيَ بُهْلُ (14)
 وَلَا جُبًّا أَكْهَى مُرَبِّ بَعْرَسِهِ يُطَالِعُهَا فِي شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ (15)
 وَلَا خَرَقٍ هَبِي كَأَنَّ فُؤَادَهُ يَظَلُّ بِهِ الْمُكَاةُ يَعْلُو وَيَسْفُلُ (16)
 وَلَا خَالِفٍ دَارِيَّةٍ مُتَعَزِّلٍ يَرُوحُ وَيَعْدُو دَاهِنًا يَتَكَحَّلُ (17)

²⁴ Nawiązuje to do barwy drewna, z jakiego wytwarzano luki (pozyskiwanego najprawdopodobniej z krzewu *Grewia populifolia* (ar. „*an-nab*”) z rodziny lipowatych (*Tiliaceae*).

²⁵ Zob. np. Ibn Manẓūr, *Lisān al-‘Arab al-muḥīṭ li-al-‘allāma Ibn Manẓūr*. l’*dād wa-taṣnīf Y ū s u f Ḥ a y y ā ṭ*. Bayrūt, b.r.

²⁶ Zob. de Sacy, *op. cit.* (1826), t. 2, s. 356: „Quant à عَيْطَلٌ, il se dit proprement d’un chameau ou d’un cheval qui a le cou long [Jeśli idzie o عَيْطَلٌ, to odnosi się zwłaszcza do wielbłąda lub konia o długiej szyi]”.

²⁷ R. Pilat, *Tekst francuski wiersza „Szanfary”*. „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 1889, s. 258–259. Zob. też aneks do niniejszego artykułu.

18) وَلَسْتُ بِعَلٍّ شَرُّهُ دُونَ خَيْرِهِ أَلْفَ إِذَا مَا رُعْتَهُ اهْتَاجَ أَعْرَلُ
 19) وَلَسْتُ بِمِحْيَارِ الظَّلَامِ إِذَا انْتَحَتْ هُدَى الهَوَجِلِ العَسِيفِ يَهْمَاءُ هَوَجَلُ

- 14) *wa-lastu bi-miḥyāfin yu^caššī sawāma-hu
muḡadda^catan suqbānu-hā wa-hya buhhalu*
 15) *wa-lā ḡubba²in akhā muribbin bi-^cirsi-hi
yutālī^cu-hā fi ša²ni-hi kayfa ya^falu*
 16) *wa-lā ḥariqin hayqin ka^canna fu^cāda-hu
yaẓallu bi-hi l-mukkā²u ya^clū wa-yasfulu*
 17) *wa-lā ḥālīfin dāriyyatin mutaḡazzalin
yarūḥu wa-yaḡdū dāhīnan yatakahḥalu*
 18) *wa-lastu bi-^callin šarru-hu dūna ḥayri-hi
alaffa idā mā ru^cta-hu htāḡa a^czalu*
 19) *wa-lastu bi-miḥyāri z-ẓalami idā ntaḥat
hudā l-hawḡili l-^cissifi yahmā²u hawḡalu*

Tłum. fil.:

14) Nie jestem tym, co, na pragnienie nieodporny, na daleki wypas aż do zmroku wychodzi ze stadem, którego przychówek pozostaje niedożywiony, choć wymiona matek nie zostały podwiązane²⁸.

15) ani ślamazarnym tchórzem adorującym swą kobietę, radzącym się jej we wszystkim, co ma robić,

16) ani przerażonym strusiem, którego serce niczym skowronek raz się wznosi, raz opada,

17) ani rozkapryszonym amantem, co po domach się umizga i od rana do wieczora [wonnymi] olejkami i czernidłem się zdobi.

18) Nie jestem zasuszonym starcem, z którego pożytku nie ma, a gdy go nastraszysz, kuli się i truchleje bezbronny.

19) Nie jestem bezradny w mroku, niczym błędzący na pustyni głupiec bez drogowskazu.

A. M.

Jam nie sługa pragnienia, co się w noc zaczaja
 I odstraszywszy żrzebce sam klacze wydaja.
 Jam nie tchórz ni za dziewic ogonem włocega,
 Co w każdej drobnej sprawie rady ich zasięga.
 Nie strusie serce moje; choć strach zakolata,
 Nierównym pędem w piersiach jak wróbel nie lata.
 Kto mię widział od rana do nocy śród gachów,
 Brew malować, włos trefić w kąpieli zapachów?
 Czy mię kiedy noc zbłąka, choć piaszczysta fala
 Tumanami okręci i żwirem zawala?

L. S.

Nie jestem ja z tych i słabych, i marnych,
 Co osłabieni w południe dni skwarnych,
 Chcąc rozognione gardła napoić,
 Odganiając cieleta od matek swych łona,
 Cisną wielbłądzie wyschłe wymiona,
 By z nich ostatnią kroplę wydoić.
 Nie jestem z tych, co kobiet otoczeni kołem,
 Z nimi się żywią, z nimi mieszkają pospołem –
 A serce, które w ich piersi się więzi,
 Tak jest pierzchliwe, jak serduszko czyża,
 Tak się wznosi, tak się zniża,
 Jak kołysany ptaszek na gałęzi, –
 Którzy szczęście znajdują w domowym więzieniu,
 W kunsztownych woniach i lic kraszeniu;
 Wad żadną cnotą okupić niezdolni,
 Zawsze drżą trwogom dziecinnym powolni.
 Trwoży ich głos surowy, zapalone oczy,
 I noc, kiedy ich w gólej pustyni zaskoczy.

Treść wersetu 14 sprawia wrażenie niedopowiedzenia, jakby wybór interpretacji pozostawił poeta celowo wyobraźni odbiorcy. Tymczasem przekłady zarówno A. M.,

²⁸ Na ten temat zob. Ibn Manẓūr, *op. cit.* – Maḥmūd Muḥammad al-^cĀmūdī, *op. cit.*, s. 151.

jak i L. S. brzmią jednoznacznie i mają analogiczną wymowę, przy czym L. S. poświęcił tym dwu hemistychom aż sześć linijek. Nie wiadomo natomiast, dlaczego także obaj zignorowali zupełnie wers 18 kasydy, który przecież w tłumaczeniu francuskim nie został pominięty.

Wersy 14–19 poematu Aš-Šanfary zbudowane są na anaforze („*wa-lastu*” oraz „*wa-lā*”), jednak w przekładach figura ta nie znalazła odzwierciedlenia, chyba żeby za jej ekwiwalent uznać rozpoczęcie oddalonych od siebie wersów zwrotem „Jam nie” (A. M.) lub „Nie jestem” (L. S.). W tekście A. M. pewną rekompensatę stanowią dwa występujące bezpośrednio po sobie pytania retoryczne pod koniec tego fragmentu.

إذا الأَمْعُرُ الصَّوَّانُ لاقى مَنَاسِمِي 20
 وَأَضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفْحًا فَأَذْهَلُ 21
 وَأَسْتَفْتُ تُرْبَ الْأَرْضِ كَيْلَا يَرَى لَهُ 22
 وَلَوْلَا اجْتِنَابُ الذَّامِ لَمْ يُلْفَ مَشْرَبٌ 23
 وَلَكِنَّ نَفْسًا حُرَّةً لَا تُقِيمُ بِي 24

- 20) *idā l-amʿazu š-šawwānu lāqā manāsīm-ī*
tatāyara min-hu qādihun wa-mufallalu
 21) *udīmu miṭāla l-ḡūʿi ḥattā unīta-hu*
wa-aḍribu ʿan-hu d-dikra ṣaḥḥan fa-adhalu
 22) *wa-astaffu turba l-arḍi kaylā yarā la-hu*
ʿalay-ya mina t-tawli mruʿun mutatawwilu
 23) *wa-lawlā ḡtinābu d-daʿmi lam yulfa mašrabun*
yuʿāšu bi-hi illā laday-ya wa-maʿkalu
 24) *wa-lakinna najfsan ḥurratan lā tuqīmu b-ī*
ʿalā d-ḍaymi illā rayṭamā ataḥawwalu

Tłum. fil.:

- 20) Gdy mi żwir pod kopyta podejdzie, iskry się z niego rozprysną i drobne kamyki,
 21) głód długotrwały znośnie, aż go uśmierce, a pamięć o nim na bok odsunę i zapomnę.
 22) [Prędeż] proch ziemi lykał będę, nim mnie laskawca [jakiś] laską swą obdarzy.
 23) Gdyby nie to, że ujmę się wystrzegam, miałbym ja picia i jedzenia dostatek,
 24) ale duch niesforny [dosł. „gorzki”] nie zwiedzie mnie ku krzywdzie, póki od niej stronie.

A. M.

Lecę na mej wielbłdce, wrą u nóg ukropy,
 Krzemienie iskry sypiąc pryskają spod stopy.
 O głodzie, choć najdłuższym, w wielkomyślniej
 dumie
 Nigdy wspomnieć nie raczę, i tak go zatłumię.
 Karmię się prochem ziemi, a głód nadaremnie
 Pasując się wyznaje, że słabszy ode mnie.
 Gdybym został w obozie, gdzież więcej napitków,
 Więcej jadła niż u mnie do potrzeb i zbytków?
 Ale mam duszę gorzką, co się z hańbą klóci,
 I jeśli was nie rzuce, dusza mię porzuci.

L. S.

Ja gołą nogą przebiegam drogi,
 Krzemień pustyni pod nogą mą skrzypie,
 Peka się pod nią i w iskry się sypie.
 Umiem cierpliwie znościć głód srogi
 I myśli moje od niego oddalić,
 Piasek pożeram, aby głód nie mniemał,
 Że jaką wyższość nade mną otrzymał.
 Żeby tyła krzywdami świat mnie nie obarczył,
 Żem w tych pustyniach szukał pokoju,
 Żaden by dom na pewno tyle nie dostarczył –
 Ile mój dom – bogactwa, jadła i napoju.
 Lecz wtenczas duch mój, duch mój wyrwałby się
 z łona,
 Z odrazą martwe ciało by zostawił,
 Gdybym choć chwilkę jeszcze, choć chwilkę zabawił
 Wśród znieawidzonego śmiertelników grona

Wyraz „kopyta” (dosł. „moje kopyta”) w wersie 20 użyty został przenieśniewnie dla podkreślenia wyjątkowej chyżości²⁹. Aš-Šanfarā bowiem, według narosłej wokół niego legendy, cieszył się sławą niezrównanego biegacza, któremu konie prędkością nie mogły dorównać. Przekład L. S. jest więc zdecydowanie wierniejszy. Natomiast wprowadzenie przez A. M. „wielbłądki” po raz kolejny zaskakuje zbieżnością z tłumaczeniem de Sacy’ego z roku 1826: „*Quand les pieds de ma monture rencontrent une terre dure et semée de cailloux, ils en tirent des étincelles et les font voler en pièces* [Gdy nogi mojego wierzchowca napotykają twardą ziemię usianą kamieniami, rzucają iskrami, rozsypując je na drobne kawałki]”³⁰.

Zastanawiające jest, że wers 22 obaj poeci potraktowali jako zwykłe rozwinięcie motywu mocowania się z głodem z wersu poprzedniego, posługując się ponadto w bardzo podobny sposób antropomorfizacją. Interpretacja ta pokrywa się z tłumaczeniem francuskim z pierwszego wydania *Chrestomathie arabe*³¹, natomiast odbiega zarówno od oryginału, jak i od dokładnego w tym wypadku przekładu de Sacy’ego z 1826 roku³².

25) وَأَطْوِي عَلَى الْخُمْصِ الْحَوَايَا كَمَا انطَوَتْ خُبُوطُهُ مَارِيٍّ تُعَارٍ وَتُفْتَلُ
26) وَأَغْدُو عَلَى الْقَوْتِ الرَّهِيدِ كَمَا غَدَا أَزَلُّ تَهَادَاهُ التَّنَائِفُ أَطْحَلُ
27) غَدَا طَاوِيًا يُعَارِضُ الرِّيحَ هَافِيًا يَخُوتُ بِأَذْنَابِ الشَّعَابِ وَيَعْسَلُ
28) فَلَمَّا لَوَاهُ الْقَوْتُ مِنْ حَيْثُ أُمَّهُ دَعَا فَأَجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُحْلُ

25) wa-aṭwī ʿalā l-ḥumṣi l-ḥawāyā kamā nṭawat

ḥuyūṭatu māriyyin tuǧāru wa-tuṭṭalu

26) wa-aǧdū ʿalā l-qūti z-zahīdi kamā ǧadā

azallu tahādā-hu t-tanāʿifu aṭḥalu

27) ǧadā ṭawīyan yuʿarīḏu r-rīḥa ḥāfiyan

yaḥūtu bi-aḏnābi š-šʿābi wa-yaʿsalu

28) fa-lammā lawā-hu l-qūtu min ḥaytu amma-hu

daʿā fa-aǧābat-hu naẓāʾiru nuḥḥalu

Tłum. fil.:

25) Przeciw głodowi wnętrzości me skręcam, jak sznury przez powroźnika zaciskane i splatane.

26) Za strawą nędzną świtem wychodzę jak wychudły, rdzawy wilk, co po pustyni [w poszukiwaniu żeru] się tłucze,

27) który, o głodzie rankiem wyruszywszy, do wiatru się ustawia, ślaniając się, przemykając ścieżkami wśród wzgórz,

28) a gdy żeru nie znalazł tam, gdzie zmierzał, zawył i odpowiedziały mu podobne mu chudzielce.

A. M.

Teraz pragnienie skręca wnętrzości w mym łonie,
Jak nić różnie targaną na prądku wrzecionie.

L. S.

Ze świtem dążę w pustynię i skały,
Tak jak wilk dziki, tak jak wilk zgłodniały,
Co lasów głuche odwiedza zaciszę;

²⁹ Zob. np. *Dīwān aš-Šanfara*, s. 62, przypis 21. – Maḥmūd Muḥammad al-ʿĀmūdī, *op. cit.*, s. 153.

³⁰ De Sacy, *op. cit.* (1826), t. 2, s. 339. Natomiast w wydaniu z 1806 r. jest: „*Quand mes pieds rencontrent une terre dure et semée de cailloux, ils en tirent des étincelles et les font voler en pièces* [Gdy moje nogi napotykają twardą ziemię usianą kamieniami, rzucają iskrami, rozsypując je na drobne kawałki]”.

³¹ De Sacy, *op. cit.* (1806), t. 3, s. 4.

³² De Sacy, *op. cit.* (1826), t. 2, s. 339.

Z rana wybiegam na czczo podobny wilkowi,
Co wygłodniały hasa i wiatr paszczą łowi,
I z pustyni w pustynie, w wąwozów rękawy,
Przeciska się włocega czatujący strawy;
A gdy na długich czatach darmo się utrudzi,
Wyje, wtórują wyciem towarzysze chudzi.

Z poranka głód mu dopieka surowy,
On się zapuszcza w dzikie parowy
I tam za krwią biesiadną dysze...
Leczy gdy mu nazbyt wnetrze głód wyjada,
Strasznie zawyje wśród pustyni ciszy, –
Wtenczas z gór okolicznych echem odpowiada
Głos wygłodniałych jego towarzyszy.

Tłumaczenie A. M. zgadza się z tekstem arabskim pod względem tak liczby wersów, jak i zawartych w nich poetyckich obrazów oraz ich uszeregowania w przestrzeni wierszowej. Zachowane też zostało porównanie związane ze skretem wnętrzości wywołanym głodem (w. 25), choć A. M. nieco je przetworzył, zastępując sznur nicią wrzeciona. L. S. porównanie to zupełnie pomiął, rozbudowując w zamian za to zawarty w wersach 26 i 27 motyw wygłodniałego wilka poszukującego żeru oraz ubarwiając opis takimi frazami jak „lasów glucho odwiedza zacisze” czy „za krwią biesiadną dysze”.

29) مُهَلَّلَةٌ شَيْبُ الْوُجُوهِ كَانَهَا قِدَاحٌ بِكَفِّي يَاسِرٍ تَتَقَلَّلُ
30) أَوْ الْخَشْرَمُ الْمَبْعُوثُ حَتَحَتْ دَبْرَهُ مَحَابِيضُ أَرْدَاهُنَّ سَامٌ مُعَسَّلُ
31) مُهَرَّتَةٌ فَوْهٌ كَأَنَّ شُدُوقَهَا شُقُوقَ الْعِصِيِّ كَالِحَاتٌ وَبُسْلُ
32) فَضَحَّ وَضَجَّتْ بِالْبِرَاحِ كَانَهَا وَإِيَّاهُ نُوْحٌ فَوْقَ عَلِيَاءَ تُكَلُّ
33) وَأَغْضَى وَأَغْضَتْ وَأَتَسَى وَأَتَسَتْ بِهِ مَرَامِيلُ عَزَّاهَا وَعَزَّتُهُ مُرْمِلُ
34) شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدَ وَارْعَوَتْ وَلَلصَّبْرِ إِنْ لَمْ يَنْفَعِ الشُّكُّ أَجْمَلُ
35) وَفَاءٌ وَفَاءَتْ بِأَدْرَاتٍ وَكُلَّهَا عَلَى نَكْظٍ مِمَّا يُكَاتِمُ مُجْمِلُ

- 29) *muhallalatun šibu l-wuġūhi ka'anna-hā qidāḥun bi-kaffay yāsirin tataqallalu*
30) *awi l-ḥašramu l-mab'ūtu ḥaḥaḥa dabra-hu maḥābiḍu ardā-hunna sāmīn mu'assalu*
31) *muharratatun fū-hu ka'anna šudūqa-ha šuqūqu l-'iṣiyyi kāliḥātun wa-bussalu*
32) *fa-ḍaġġa wa-ḍaġġat bi-l-barāhi ka'anna-hā wa-iyyā-hu nūḥun fawqa 'alyā'a ṭukkalu*
33) *wa-aġḍā wa-aġḍat wa-ttasā wa-ttasat bi-hi marāmīlu 'azzā-hā wa-'azzat-hu murmilu*
34) *šakā wa-šakat ṭumma r'awā ba'adu wa-r'awat wa-la-ṣ-ṣabru in lam yanfa'i š-šakwu aġmalu*
35) *wa-fā'a wa-fā'at bādīrātīn wa-kullu-hā 'alā nakazīn mimma yukātīmu muġmilu*

Tłum. fil.:

29) Wygłodniałe, o siwych pyskach, dygoczące jak strzały w dłoniach gracza³³

30) albo rozwścieczona królowa pszczół, której rój rozjuszyły patyki wetknięte przez wybierającego miód,

³³ Chodzi o zakazaną później przez islam grę hazardową o nazwie „maysir”, w której stawką było najczęściej mięso wielbłąda („ġazīr”) poćwiartowanego w tym celu na 10 części, za przybory zaś służyły specjalnie oznakowane strzały pozbawione grotów i piór („qidḥ”). Grze tej poświęcił jedno ze swoich dzieł żyjący w IX w. Ibn Qutayba (*Al-Maysir wa-al-qidāḥ*. Nasaḥa-hu wa-ṣaḥḥaḥa-hu wa-'allaqa 'alay-hi wa-waḍa'a fahārisa-hu Muḥibb ad-Dīn al-Ḥaṭīb. Al-Qāhira 1924).

31) z rozdziawionymi paszczami i nasrożonymi pyskami podobnymi do rozszczepionych kijów.

32) Zawył na pustkowi i one zawyły niczym osierocone płaczki na wzgórzu,

33) ucihł i one ucihły, pocieszył i one go pocieszyły, głodującym okazał współczucie i one mu współczucie okazały,

34) poskarżył się i one się poskarżyły, aż wreszcie przestał i one przestały, cierpliwość wszak, jeśli narzekanie na nic się zdaje, piękniejsza jest,

35) zawrócił i one szybko zawróciły, a każdy z nich, dotkliwy głód skrywając, pełen cierpliwości.

A. M.

Jako z łonem niepełnym wschodni księżyc cieńki,
Tak zapadłe ich boki, wychudłe paszczęki.
Zęby dzwonią jak strzały we wróżka prawicy
Albo jak roje pszczelne, gdy wkoło rodzicy
Szumiąca polatują na pagórek rzeszą,
Gdzie drabinki bartnika gronami obwieszą.
Paszczą ich wychudzona, ponura i gniewna,
Gardziel rozdarta na kształt rozkłutego drewna.
Zawył: i oni wyją biegąc na pagórki
Jak płaczące farysa małżonki lub córki;
Umilknął: oni milczą. Wycie mu ulżyło,
I dla nich słyszeć równie wyjącego miło.
Zda się, że spólność głodu wnętrzości uciszy;
Znowu skarży się, znowu skarżących się słyszy,
Umilkł w końcu, umilkła wrzaskliwa gromada.
Lepiej w milczeniu cierpieć, gdy wrzask nic nie nada. –

L. S.

Wychudłe, blade i z żrenicą krwawą,
Ale są głodem miotani tak żwawo,
Jak strzały z dzielnej łuczniczki dłoni,
Lub jak rój pszczeli na powietrznej błoni;
Jeden zawyje i zawyją wszyscy, –
Tak jak na wzgórzu smutne matki płaczą,
Gdy ległych synów w dolinie obaczą –
Wyją okropnie, a skonania bliscy,
Każdy z nich duszę taką myślą żywi,
Że są i drudzy jak on nieszczęśliwi;
I znów zawyją, i znowu przestaną.
Bo tam, gdzie rozpacz na próżno pada,
Milczeć i cierpieć najlepsza jest rada.
I potem wszyscy razem powstaną
I chociaż wspólnym goreją cierpieniem,
Każden z nich śmiałym nadrabia wejrzeniem.

Przekład de Sacy'ego, zgodnie z oryginałem arabskim, nie pozostawia wątpliwości, że strzały, o których mowa w wersie 29, służą do rzucania losów. A. M., zapewne dla spotęgowania atmosfery grozy i tajemniczości, włożył je w rękę „wróżka”³⁴, L. S. zaś w dłoń łuczniczki. Ostatecznie jednak sens całego porównania zawartego w tekście arabskim lepiej oddaje wersja L. S. – wilki całe dygoczą z głodu, a nie tylko ich „zęby dzwonią”. Z kolei tłumaczenie następnych dwóch wersów jest wierniejsze u Mickiewicza – nie zabrakło w nim królowej pszczół ani przyczyny rozdrażnienia roju (tu: „drabinki bartnika”), ani też porównania wilczych pysków do „rozkłutego drewna”.

Tutaj, mniej więcej w połowie kasydy Aš-Šanfary, kończy się przekład L. S. Oddanie treści zawartej w tym fragmencie zajęło u A. M. 76 wersów, jak zauważył Bobolewski³⁵, a więc o 16 mniej niż u L. S. Dalsza analiza będzie dotyczyć już tylko tekstu A. M.

وَتَشْرَبُ أَسَارِي الْقَطَا الْكُدْرُ بَعْدَمَا سَرَتْ قَرَبًا أَحْنَأُهَا تَتَصَلَّصُ (36)

هَمَمْتُ وَهَمَمْتَ وَابْتَدَرْنَا وَأَسَدَلْتَ وَشَمَّرَ مِنِّي فَارِطٌ مُتَمَهِّلٌ (37)

فَوَلَّيْتُ عَنْهَا وَهِيَ تَكْبُو لِعَقْرِهِ يُبَاشِرُهُ مِنْهَا دُقُونٌ وَحَوْصَلٌ (38)

كَأَنَّ وَغَاها حَجَرَتِيهِ وَحَوْلُهُ أَضَامِيمٌ مِنْ سَفْرِ الْقَبَائِلِ نُزْلٌ (39)

³⁴ W przypisie Mickiewicz (Wybór poezyj, s. 177) dodał wyjaśnienie: „Dawni Arabowie poganie mieli w świątyni mekkańskiej strzały wyroczone *zalam*, z których rozmaitego mieszania wróżono o przyszłości”.

³⁵ Bobolewski, *op. cit.*, s. 210.

تَوَافَيْنَ مِنْ شَتَّى إِلَيْهِ فَضَمَّهَا كَمَا ضَمَّ أَدْوَادَ الْأَصَارِيمِ مِنْهَلْ (40)
فَعَبَّتْ غِشَاشًا ثُمَّ مَرَّتْ كَأَنَّهَا مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ مِنْ أَحَاضَةِ مُجْفَلْ (41)

- 36) *wa-tašrabu asāriya l-qaṭā l-kudru baḍamā*
sarat qaraban aḥnā³⁶u-hā tatašašalu
37) *hamantu wa-hammat wa-btadarnā wa-asdalat*
wa-sammara min-nī fāriṭun mutamahhalu
38) *fa-wallaytu ʿan-hā wa-hya takbū li-ʿaqri-hi*
yubāširu-hu min-hā duqūnun wa-ḥawšalu
39) *kaʿanna waġā-hā ḥaġratay-hi wa-ḥawla-hu*
aḍāmīnu min safri l-qabā³⁷li nuzzalu
40) *tawāfayna min šattā ilay-hi fa-ḍamma-hā*
kanā ḍamma aḍwāda l-ašārīmi manhalu
41) *fa-ʿabbat ġišašan ṭumma marrat kaʿanna-hā*
maʿa š-šubḥi rakbun min uḥāḍata muġfilu

Tłum. fil.:

36) Pokryte kurzem stepówki³⁶ spijają resztki wody po tym, jak przez noc [całą] z zaschniętymi trzewiami zdążyły do wodopoju.

37) Zawzięłem się i one się zawzięły, ruszyliśmy na wyścigi i skrzydła im opadły, a ja z lekkością, niczym przewodnik, wyrwałem się pędem.

38) Zostawiłem je w tyle padające na skraju studni, z dziobami i brzuchami przywartymi do jej brzegów,

39) a szczebiot ich wszędzie wokół niej podobny do gromady plemiennej, co karawaną na postój się zatrzymała.

40) Zleciały się do niej zewsząd i przyjęła je tak, jak źródło wody stadka wielbłądów przyjmuje.

41) Ugasiły prędko pragnienie, a potem odleciały, jak jeźdźcy [plemienia] Uḥāza rankiem w pośpiechu wyruszający.

A. M.

Jeśli do studni jadę, lecący pułk strusi
Daremnie grzmi skrzydłami, meły spijać musi.
Nie zgonił mej wielbłądki bystry ich wódz stada;
Ja dojeżdżam, spragniona zostaje gromada.
Jużem odjechał. – Ptastwo runęło na meły,
Wola ich rozciągnione, dziob ku studni zgjęty
Jest posłem dobrych wieści; wre ciżba hałasem
Jak obóz karawany siedzącej popasem.
Znowu śmignęły w górę, znowu w studnie wpadły,
Ścisnęły się na koniec i zreby obsiadły,
I ryczałem wypiwszy, rozwinęły loty,
Jak runące z oazy Beduinów roty.

Mickiewiczowski Szanfary konsekwentnie nie schodzi z „wielbłądki”. Na dodatek ściga się ze strusiami, a nie, jak w tekście arabskim, ze stepówkami, choć w przypisie do wiersza A. M. zamieszcza następujące objaśnienie:

³⁶ Ar. „*qaṭā*” – stepówka (*Pterocles*), niewielki ptak występujący na obszarach stepowych i półpustynnych oraz na płaskowyżach, na których roślinność jest nieliczna. W poszukiwaniu wody ptaki te mogą przebyć odległość nawet do 80 km. Niektóre gatunki przynoszą wodę młodym w żołądku i w piórach na brzuchu. De Sa c y zostawił to słowo nie przetłumaczone, trochę je tylko „sfrancuzując” – „*les kata*” (*op. cit.* (1806), t. 3, s. 6) oraz „*les katas*” (*op. cit.* (1826), t. 2, s. 341).

W oryginale jest tu mowa nie o strusiach, ale o ptastwie zwanym *Katho*, wielkości kruka. W poezji arabskiej często znajdujemy wzmiankę o tym ptastwie przelatującym stadami pustynie Arabii. Farys powinien znać położenie źródeł w pustyni, ażeby wiedział, gdzie ma popasać³⁷.

Przy okazji odnosi się wrażenie, że wiedza naszego wieszczka na temat strusi musiała być nader ogólnikowa, skoro w dalszych linijkach przekładu każe on owym nietotom „śmigać w górę” i „rozwijać loty”. Chyba że, mówiąc: „Ptastwo runęło na męty”, poeta miał na myśli jakieś inne jeszcze ptaki, które w drugiej kolejności obsiadły studnię – co jednak byłoby znaczącym odejściem od sensu pierwotnego.

Zwraca też uwagę nieco manierycznie brzmiąca fraza „dziób ku studni zgięty / Jest posłem dobrych wieści”.

- 42) وَأَلْفٌ وَجَهَ الْأَرْضِ عِنْدَ افْتِرَاشِهَا بِأَهْدَأُ تُنْبِيهِ سَنَاسِنُ فُحْلُ
 43) وَأَعْدِلُ مَنحَوْضًا كَأَنَّ فُصُوصَهُ كِعَابٌ دَحَاها لِأَعْبٍ فَهِيَ مُثَلُّ
 44) فَإِنْ تَبْتَسِ بِالشَّنْفَرَى أُمَّ قَسَطَلُ لَمَّا اغْتَبَطَتْ بِالشَّنْفَرَى قَبْلُ أَطْوَلُ
 45) طَرِيدُ جِنَايَاتٍ تَيَاسَرَنَ لَحْمَهُ عَقِيرَتُهُ لِأَيِّهَا حُمٌّ أَوْلُ
 46) تَنَامُ إِذَا مَا نَامَ يَقْظَى عُيُونُهَا حِثَّائًا إِلَى مَكْرُوهِهِ تَتَغَلَّغُلُ
 47) وَالْفُ هُمُومٌ مَا تَزَالُ تَعُودُهُ عِيَادًا كَحَمَى الرَّبِيعِ أَوْ هِيَ أَثْقَلُ
 48) إِذَا وَرَدَتْ أَصْدَرْتُهَا ثُمَّ إِنَّهَا تَثُوبُ فَتَأْتِي مِنَ تُحَيْتٍ وَمِنْ عَلُّ

42) *wa-ālafu waǧha l-arḍi ʿinda ftirāshi-hā*

bi-ahdaʿa tunbī-hi sanāsinu quḥḥalu

43) *wa-aʿdilu manḥūḍan kaʿanna fuṣūṣa-hu*

kiʿābun daḥā-hā lāʿibun fa-hiya mutṭalu

44) *fa-in tabtaʿis bi-š-Šanfarā Ummu Qaṣṭalin*

la-mā ǧatabat bi-š-Šanfarā qablu aṭwala

45) *ṭarīdu ǧināyātīn tayāsarna laḥma-hu*

ʿaqīratu-hu li-ayyi-hā ḥumma awwalu

46) *tanāmu idā nāma yaqzā ʿuyūnu-hā*

ḥiṭṭan ilā makrūhi-hi tataǧalǧalu

47) *wa-īlfu humūmin mā tazālu taʿūdu-hu*

ʿiyādan ka-ḥummā r-ribʿi aw hiya aṭqalu

48) *idā waradat aṣḍartu-hā ṭumma inna-hā*

taṭūbu fa-taʿtī min tuḥaytu wa-min ʿalu

Tłum. fil.:

42) Przywykłem kłaść się na ziemi wsparty na boku o wystających suchych kościach,

43) z chudą ręką pod głową, której sterzące kostki [stawów] podobne są do kości przez gracza rzucanych.

44) Jeśli wojna [dosł. „matka kurzu”] za Szanfarym [teraz] tęskni, to przecież przedtem długo się nim cieszyła.

45) Wygnaniec za nieprawości, które o jego ciało los rzuciły, jego dusza każdej z nich jest zakładniczką.

46) Gdy on śpi, one śpią z otwartymi oczami, spieszo im osiągnąć to, co mu nienawistne.

47) Kompan kłopotów powracających doń ciągle jak czterodniowa gorączka albo nawet cięższych,

48) gdy się zjawiają, odpędzam je, a one ciągle wracają, przychodząc to z dołu, to z góry.

³⁷ Mickiewicz, *Wybór poezyj*, s. 178.

A. M.

Ziemia twarda mnie drużka, nieraz do jej łona
Tuliłem kark mój suchy i chude ramiona,
Których stawy sterczące tak policzyć snadno
Jak kostki, co z rąk gracza na ławę wypadną.

Jeżeli wojna tęskni za Szanfarym sługą,
Toć Szanfary jej służył i wiernie, i długo.
Dziś nieszczęście w mą duszę jak w piłkę zagrało,
Boleści podzieliły losem moje ciało³⁸.
Każda bieda najpierwej na mój kark się wsuwa;
Kiedy zasypiam, bieda u głów moich czuwa
I wytrzeszczywszy oczy patrzy, skąd ugodzić.
Troski kolejną febry zwykły do mnie chodzić,
Ale od febry gorzej nie dają pokoju,
Lecą do mnie jak ptaki spragnione do źródłu;
Sto razy je odpędzisz, i setnymi chmury
Znowu uderzą z boku i z dołu, i z góry.

Ta część przekładu A. M. z dużą precyzją oddaje sens poszczególnych wersów tekstu oryginalnego. Pewien dysonans stanowi jedynie tłumaczenie wersu 45, a ściślej: użyte przez A. M. porównanie „jak w piłkę zagrało”, które zupełnie nie pasuje do arabskiej rzeczywistości okresu przedmuzułmańskiego, jako że gry w piłkę – na czymkolwiek by ona polegała – ówczesni Arabowie po prostu nie znali.

فَأَمَّا تَرَيْنِي كَابْتَةَ الرَّمْلِ ضَاحِيًا 49 عَلَى رِقَّةٍ أَحْفَى وَلَا أَتَعَلُّ
فَأَنِّي لَمَوْلَى الصَّبْرِ أَجْتَابُ بَزَّهُ 50 عَلَى مِثْلِ قَلْبِ السَّمْعِ وَالْحَزْمِ أَفَعَلُّ
وَأَعْدِمُ أحيانًا وَأَغْنِي وَإِنَّمَا 51 بِنَالِ الْغِنَى ذُو الْبُعْدَةِ الْمُتَبَدَّلِ
فَلَا جَزَعٌ مِنْ خَلَّةٍ مُتَكَتِفٌ 52 وَلَا مَرَحٌ تَحْتِ الْغِنَى أَتَخَيَّلِ
وَلَا تَرْدَهِي الْأَجْهَالُ جِلْمِي وَلَا أَرَى 53 سَوْلاً بِأَعْقَابِ الْأَقْوِيلِ أَنْمَلُ

49) *fa-immā taray-ni ka-bnati r-ramli dāhiyan*
‘alā riqqatin ahfā wa-lā atana^calu

50) *fa-in-ni la-mawlā ṣ-ṣabri aġtabu bazza-hu*
‘alā miṭli qalbi s-sim‘i wa-l-ḥazma af‘alu

51) *wa-u‘dimu ahyanan wa-aġnā wa-innamā*
yanālu l-ġinā dū l-bu‘dati l-mutabaddalu

52) *fa-lā ġazi‘un min ḥallatin mutakattafun*
wa-lā mariḥun taḥta l-ġinā atahayyalu

53) *wa-lā tazdahī l-aġḥālu ḥilm-i wa-lā urā*
sa‘ūlan bi-a‘qābi l-aqāwili anmalu

Tłum. fil.:

49) Jeśli [nawet] w twoich oczach [dosł. „postrzegasz mnie”]³⁹ jestem jak żmija [dosł. „córka piasku”]
na skwar wystawiona, ubogi, bosi bez obuwia,

50) to [wiedz, że] ja wszak jestem uosobieniem [dosł. „panem”] cierpliwości, jej szatę noszę, [jestem]
jak serce potomka wilka i hieny, postępuję nieugięcie.

³⁸ Do tego wersu Mickiewicz (*ibidem*, s. 179) zamieścił następujący przypis: „Przeñośnia wzięta ze zwyczaju Arabów, którzy zabiwszy wielbłąda, losem ciągną, jaka część komu się dostanie”.

³⁹ W oryginale występuje tu forma czasownika w rodzaju żeńskim.

51) Czasem jestem w niedostatku, a czasem w dostatku, lecz bogactwo zdobywa, kto nie szczędzi drogi.

52) Ubóstwem się nie zamartwiam i z nim się nie obnoszę, nie raduję się zbytkiem ani nie wywyższam,

53) mego opanowania głupcy nie wzruszą ani nie jestem uważany za wścibskiego, który plotki szerzy.

A. M.

Wicie, jak w upał boso lecę przez pustynie,
 Podobny córce piasku, błyszczącej gadzinie.
 Choć miękko wychowany i z przodków bogaty,
 Alem syn Cierpliwości, włożyłem jej szaty
 Na pierś, w której hyjeny przemieszkiwa Śmiałość,
 Za obuwie na nogi włożyłem Wytrwałość.
 Na stepach bez namiotu, w skwary bez pokrycia,
 Jam wesół i bogaty, bo nie szczędzę życia.
 W dniach szczęścia dostatkami nie byłem odęty,
 Głupie lenistwo dla mnie nie miało ponęty.
 Czyli z nadstawnym uchem za plotkami latał?
 Czyli na cudzą sławę potwarze wymiałał?

Tłumaczenie wersetu 49 nie oddaje w pełni znaczenia tekstu wyjściowego. W wer-sie tym bowiem Aš-Šanfarā, ukazując mizери swojego położenia, zwraca się za pomocą zdania warunkowego do swojej nie nazwanej z imienia wybranki serca (stąd forma rodzaju żeńskiego czasownika „*taray*”). W kolejnym wersie natomiast, będą-cym następnikiem okresu warunkowego, zapewnia o swoim harcie ducha i nieugię-tości.

54) وَلَيْلَةَ نَحْسٍ يَصْطَلِي الْقَوْسَ رَبُّهَا وَأَقْطَعُهُ اللَّاتِي بِهَا يَتَنَبَّلُ
 55) دَعَسْتُ عَلَى غَطَشٍ وَيَغِشُّ وَصَحْبَتِي سَعَارٌ وَإِرْزِيزٌ وَوَجْرٌ وَأَفْكَالُ
 56) فَأَيُّمْتُ نِسْوَانًا وَأَيُّمْتُ وَلَدَةً وَعَدْتُ كَمَا أَبْدَأْتُ وَاللَّيْلُ أَلِيلُ

54) *wa-laylati naḥsin yaṣṭalī l-qawsa rabbu-hā*

wa-aqtu'a-hu l-lāti bi-hā yatanabbalu

55) *da'astu⁴⁰ 'alā gaṭšin wa-baḡšin wa-suḥbat-ī*

su'ārun wa-irzīzun wa-waḡrun wa-afkalu

56) *fa-ayyimu niswānan wa-aytantu wildatan*

wa-'udtu kamā abda'tu wa-l-aylu alyalu

Tłum. fil.:

54) Ilez to nocy bywało [tak] zimnych, że aż łuk swój spalić trzeba było [by się ogrzać] i strzały, którymi się razi.

55) Napadałem w noc ciemną i dżdżystą, a za towarzyszy miałem głód pałacy i dreszcze, przeraże-nie i ciarki.

56) Owdowiłem kobiety, osierociłem dzieci i tak, jak zacząłem, tak i wróciłem, gdy [była] noc ciemna.

A. M.

Pamiętacie noc klęski! tę noc niepogodną,
 Noc tak straszliwie ciemną, tak okropnie chłodną,
 Że Arab grzał się pałac własny łuk i groty.
 Ja wybiegłem na boje śród mroku i słoty;

⁴⁰ U de Sacy'ego (*op. cit.* (1806), t. 1, s. 319) błędnie دَعَسْتُ („*daḡaštu*”). Por. *Diwān aš-Šanfara*, s. 70. – Maḥmūd Muḥammad al-‘Āmūdī, *op. cit.*, s. 168.

Przewodniczką mi była błyskawic pożoga,
Towarzyszami piorun, okropność i trwoga.
Osierociłem dzieci, owdowiłem żony,
Wróciłem, jakem wyszedł, nocą otoczony.

Interpretacja ta została przez A. M. nieco ubarwiona (dotyczy to zwłaszcza opisu nocnej scenerii), jednak treści odpowiadające poszczególnym wersom arabskim nie różnią się, jak widać, zbyt mocno od wersji oryginalnej.

57 وَأَصْبَحَ عَنِي بِالْغَمِيصَاءِ جَالِسًا فَرِيقَانِ مَسْؤُولٌ وَأَخْرُ يُسْأَلُ
58 فَقَالُوا لَقَدْ هَرَّتْ بِلَيْلٍ كِلَابُنَا فَقُلْنَا أُذِئْتُبْ عَسَّ أَمْ عَسَّ فُرْعُلُ
59 فَلَمْ يَكُ إِلَّا نَبَاةٌ ثُمَّ هَوَّمَتْ فَقُلْنَا قَطَاةٌ رِيْعٌ أَمْ رِيْعٌ أَجْدَلُ
60 فَإِنْ يَكُ مِنْ جِنٍّ لَأَبْرُحُ طَارِقًا وَإِنْ يَكُ إِنْسًا مَا كَهَا الْإِنْسُ تَفْعَلُ
61 وَيَوْمٍ مِنَ الشَّعْرَى يَذُوبُ لُعَابُهُ أَفَاعِيهِ فِي رَمَضَائِهِ تَتَمَلَّمُ
62 نَصَبْتُ لَهُ وَجْهِي وَلَا كِنَّ دُونَهُ وَلَا سِتْرَ إِلَّا الْأَتْحِمِيَّ الْمُرْعَبْلُ
63 وَضَافٍ إِذَا هَبَّتْ لَهُ الرِّيحُ طَيَّرَتْ لَبَائِدَ عَنَ أَعْطَافِهِ مَا تُرَجَّلُ
64 بَعِيدٌ بِمَسِّ الدُّهْنِ وَالْفَلْيِ عَهْدُهُ لَهُ عَبَسَ عَافٍ مِنَ الْغِسْلِ مُحْوِلُ

- 57) *wa-aṣbaḥa ʿan-nī bi-l-Ġumayṣāʾi ġālisān*
fariqāni masʾūlun wa-āḥaru yasʾalu
58) *fa-qālū laqad harrat bilaylin kilābunā*
fa-qulnā a-dīʿbun ʿassa am ʿassa furʿulu
59) *fa-lam yaku illā nabʾatun tumma hawwamat*
fa-qulnā qatātun rīʿa am rīʿa aġḍalu
60) *fa-in yaku min ġinnin la-abrahu țariqan*
*wa-in yaku insan mā ka-hā l-insu taʿʿalu*⁴¹
61) *wa-yawmin mina š-Šiʿrā yaqūbu luʿābu-hu*
aġfāʿi-hi fī ramḍāʾi-hi tatamalḥalu
62) *naṣabtu la-hu waġh-ī wa-lā kinna dūna-hu*
wa-lā sitra illā l-ațḥimīyyu l-muraʿbalu
63) *wa-ġāfin idā habbat la-hu r-rīḥu țayyarat*
labāʾida ʿan a-țāfi-hi mā turaġġalu
64) *baʿīdun*⁴² *bi-massi d-duhni wa-l-falyi ʿahdu-hu*
la-hu ʿabasun ʿāfin mina l-ġisli muḥwilu

Tłum. fil.:

- 57) Gdy w Al-Ġumayṣāʾ przebywał, zaczęli o mnie jedni drugich rozpytywać.
58) Mówili: nasze psy w nocy warczały, więc pytaliśmy, czy to wilk krąży, czy hieny szczenię,
59) był tylko cichy odgłos, a potem [psy] posnęły, rzekliśmy więc: stepówka się spłoszyła albo sokół się spłoszył,
60) jeśli to był dzinn, to w rzeczy samej przepotężny, nocą przybywający; jeśli zaś człowiek, to wszak człowiek tak nie czyni.
61) Iluż to dniom, gdy Syriusz na niebie, żarem palącym tak, że aż zmije na rozpalonej ziemi [z bólu] się skrecały,

⁴¹ U de Sacyʿego (op. cit. (1806), t. 1, s. 320) błędnie *يَفْعَلُ* („*yafʿalu*”). Por. *Dīwān aš-Šanfara*, s. 71. – Maḥmūd Muḥammad al-ʿĀmūdī, op. cit., s. 171.

⁴² U de Sacyʿego (op. cit. (1806), t. 1, s. 321) błędnie *بَعِيدًا* („*baʿīdan*”). Por. *Dīwān aš-Šanfara*, s. 72. – Maḥmūd Muḥammad al-ʿĀmūdī, op. cit., s. 172.

- 62) stawiałem czoła, nie mogąc się ukryć, a za odzienie miałem tylko poszarpany płaszcz
 63) i gęste włosy zaniedbane, których strąkami podmuch wiatru targał,
 64) dawno już nie natłuszczane i nie odwszawiane, brudem pokryte, od roku nie myte.

A. M.

Nazajutrz, gdy spokojnie w Gumaiza leżał,
 Mówiono o mnie w stepach, którym w noc przebieżał.
 Zeszła się nieprzyjaciół dwoista gromada,
 Jedna z nich zapytuje, druga odpowiada.
 Słyszano, mówią, wczora nocne psów warczenie,
 Zdało się, że wilk przebiegł lub hyjny szczenie,
 Albo ptak przebudzony skrzydłami gdzie musnął,
 Bo pies zawarczał tylko i po chwili usnął.
 Może to Diw przechodząc tyle szkody zrobił?
 Może człowiek? – Nie, człowiek tyłu by nie pobił.

Ja w dzień, gdy niebo wrzało ogniami letniemi,
 Tak że zmije od skwaru skakały po ziemi,
 W dziurawym płaszczu padłem na żwiry kipiące
 I zdjawszy turban głowa wyzywałem słońce,
 A włos mój brudu pełny, nie znający woni,
 Kołtunami przylegał do niemytej skroni.

Poza dodanym motywem turbanu tłumaczenie, choć poetycko przetworzone, bardzo wiernie odzwierciedla treść oryginału. W przypadku wyrażenia „dwoista gromada”, będącego odpowiednikiem ar. „*farīqān* [dwie grupy]”, ociera się wręcz o dosłowność⁴³.

65) وَخَرَقَ كَظْهَرَ التَّرْسِ قَفْرٍ فَطَعَنَهُ بِعَامِلَتَيْنِ ظَهْرُهُ لَيْسَ يُعْمَلُ
 66) فَالْحَقْتُ أَوْلَاهُ بِأَخْرَاهُ مَوْفِيًّا عَلَى قُنَّةٍ أَقْعِي مِرَارًا وَأَمْثَلُ
 67) تَرَوُدُ الْأَرَاوِي الصُّحْمِ حَوْلِي كَأَنَّهَا عَذَارَى عَلَيَّهِنَّ الْمُؤَلَّاءُ الْمُدَّائِلُ
 68) وَيَرَكُدَنَّ بِالْأَصَالِ حَوْلِي كَأَنَّي مِنَ الْعُصْمِ أَدْفَى يَنْتَحِي الْكَيْحَ أَعْقَلُ

- 65) *wa-ḥarqin ka-zahri t-tirsi qafrin qata^ctu-hu*
bi-^camilatayni zahru-hu laysa yu^cmalu
 66) *fa-alḥaqtu ulā-hu bi-uḥrā-hu mūfiyan*
^calā qunnatin uq^ci mirāran wa-amṭulu
 67) *tarūdu l-arāwiya ṣ-ṣuḥmu⁴⁴ ḥawl-ī ka-anna-hā*
^cadārā ^calay-hinna l-mulā^u l-mudāyyalu
 68) *wa-yarkudna bi-l-āṣāli ḥawl-ī ka-anna-nī*
mina l-^cuṣmi adfā yantaḥi l-kīḥa a^cqalu

Tłum. fil.:

- 65) Ilez to jak grzbiet tarczy pustynnych połaci nie do przebycia przemierzyłem pieszo,
 66) od jednego do drugiego krańca, pnać się pod górę, to przysiadając, to znów wstając.
 67) Wokół mnie dzikie kozice chodzą brunatne, niczym dziewice w szatach powłóczyстых,
 68) przystają koło mnie wieczorami, jakbym był kozłem z białą łaną na nodze, z długimi zakrzywio-
 nymi aż po grzbiet rogami, który ku stokom zmierza.

⁴³ Podobnie u de Sacy'ego (*op. cit.* (1806), t. 3, s. 8; (1826), t. 2, s. 343): „*deux troupes*”.

⁴⁴ U de Sacy'ego (*ibidem* (1806), t. 1, s. 321) błędnie الضخْمُ („*aḍ-ḍuḥmu*”). Por. *Dīwān aš-Šan-fara*, s. 72. – Maḥmūd Muḥammad al-^cĀmūdī, *op. cit.*, s. 173.

A. M.

Łono pustyni, co się bez końca rozszerza,
 Tak twarde i tak nagie jako grzbiet puklerza,
 Nieraz całe⁴⁵ bosymi przemierzyłem stopy;
 Gdy ujrzałem nad głową skał podniebne stropy,
 Na klęczkach pnać się, jak pies, wlażłem im na czoło.
 Tam dzikie antelopy biegały wokóło,
 Białonogie i wełną odziane bogatą,
 Jak nadobne dziewice wlekącą się szatą.
 I w oczy mi bez trwogi patrzyła gromada,
 Bo myślały, że jestem kozieł, wódz ich stada,
 Co mu rogi w tak długie piątrzą się ramiona,
 Że wznosząc łeb, rogami dostaje ogona,
 Albo nimi do skały przyczepia się szczytu
 I wisi jako ptaszek w otchłani błękitu. –

Końcówka przekładu A. M. to już właściwie parafraza ostatnich wersów kasydy Aš-Šanfary. Ale i we wcześniejszych partiach tego fragmentu widać stosunkowo dużą dowolność tłumaczenia, jak np. „podniebne stropy” czy „jak pies, wlażłem im na czoło” albo też motyw białonogich kozic zamiast białej łaty na nodze kozła.

Zestawienie obu przekładów z oryginałem arabskim potwierdza, jak widać, zacytowaną wcześniej ocenę Bobolewskiego. U Mickiewicza zauważalne jest dążenie do dość szczegółowego odwzorowania struktury wierszowo-tekstowej, tak by jednemu hemistychowi arabskiemu odpowiadał, w miarę możliwości, jeden wers polski. Potwierdza to arytmetyka: 35 dwudzielnych wersów arabskich (70 hemistychów) zostało oddanych 76 wersami tłumaczenia. Tymczasem Spitznagel potrzebował aż 92 wersów. Tak dużą różnicę trudno uzasadnić samym tylko wyborem krótszego formatu wersowego (1 l-zgłoskowiec). Wynika ona także z większej niż u Mickiewicza tendencji do dowolnego rozbudowywania wątków utworu. Dobrym przykładem jest tłumaczenie wersów 14–24, gdzie 22 hemistychom arabskim odpowiada 20 linijek u Mickiewicza i aż 33 u Spitznagla.

Tym bardziej zastanawiać musi, dlaczego w wersji Spitznagla pominięte zostały zupełnie wersy 8–9 oryginału arabskiego – ważny w końcu fragment tekstu, w którym Aš-Šanfārā chełpi się swoją powściągliwością, opanowaniem i szczodrością. Powstaje pytanie, czy nie był to zabieg zamierzony, podyktowany tym, iż chełpliwość i zarozumiałość nie pasowały do kreślonego przez tłumacza wizerunku bohatera. Jeśli tak, potwierdzałoby to przypuszczenia Bobolewskiego, który starając się dociec przyczyn zarzutu Słowackiego, iż Aš-Šanfārā w przekładzie Mickiewicza „stracił moc zupełnie, a nawet przybrał jakąś odrazy pełną postać”, pisał co następuje:

W fragmencie Spitznagla bohater jest liryczniejszy, nieszczęśliwszy [...], bohater zaś Mickiewicza, szczególnie w pierwszej części utworu, łatwo odnosi zwycięstwa i pogardliwie się ustosunkowuje do

⁴⁵ W opracowanym przez Zgorzelskiego *Wyborze poezyj Mickiewicza* wyraz „całe”, prawdopodobnie na skutek błędu drukarskiego, został pominięty. W innych edycjach dzieł wieszca wers jest kompletny. Zob. np. jedno z najstarszych wydań: *Poezje Adama Mickiewicza*. T. 5. Poznań 1829 (z dopiskiem: „własność autora” na stronie tytułowej), s. 51.

wszystkiego (różnica np. stosunku do zwierząt, nowych towarzyszy), monolog więc jego ma pewien odciśnięty samochwalstwa. Czy to jednak miał Słowacki na myśli, mówiąc o „odrazie”?⁴⁶

W tym kontekście należy podkreślić, że „samochwalstwo” w staroarabskiej poezji było zjawiskiem częstym i wcale nie musiało budzić niesmaku lub dyskredytować poety. Autopanegiryk (ar. „*fahr*”) był wręcz jednym z uznanych gatunków lirycznych – obok elegii (ar. „*ritā*”), satyry (ar. *hiġā*) czy też właściwego panegiryku (ar. „*madīh*”).

Podmiot liryczny w arabskiej poezji okresu przedmuzułmańskiego to przeważnie człowiek pustyni, Beduin zahartowany w wędrówkach po odludnych bezkresach, dla którego dzielność, waleczność, duma i honor stanowią cnoty najważniejsze. Ale jednocześnie jest to postać wrażliwa, czuła na piękno, a nawet sentymentalna. Natomiast „poeta-rozbójnik”, jak Aš-Šanfarā i jemu podobni, to oprócz tego nieustraszony wojownik o niepospolitych, nadludzkich nieraz cechach, twardy, nie znający litości dla tych, od których doznał krzywdy. Sama *Lāmiyyat al-‘Arab* charakteryzuje się językiem oszczędnym, skondensowanym, a zarazem niezwykle emocjonalnym. Według Imīla Badi’a Ya’quba, edytora antologii poezji Aš-Šanfary, szczerść wyrażanych emocji, drobiazgowość obrazowania, piękno opisu i zwięzłość stylu czynią z tego utworu – jak to ujął – „perłę pośród arabskich kasyd”⁴⁷. Być może, tu właśnie kryje się powód, dla którego już wiele wieków temu ów wiersz uhonorowano mianem „kasydy Arabów”.

W obu zanalizowanych tu przekładach polskich Aš-Šanfarā został w jakimś stopniu zaadaptowany do ideału bohatera romantycznego i zarazem nieco uwznioślony. Jednak tłumaczenie Mickiewicza – abstrahując od tego, że w przeciwieństwie do Spitznaglowego jest ono kompletne – okazuje się zdecydowanie bliższe oryginałowi tak pod względem struktury wierszowej, jak i pod względem stopnia zgodności z tekstem arabskim. Dużo lepiej oddaje też ducha i atmosferę kasydy. Jak można sądzić, istotna w tym zasługa Józefa Sękowskiego, którego znajomość arabskiego oraz orientalistyczna wiedza i doświadczenie z pewnością wyraźnie przewyższyły arabistyczne umiejętności Spitznagla. Wniosek taki da się wysnuć choćby na podstawie widocznej u Mickiewicza dbałości o zachowanie jak najściślejszej proporcji na poziomie wierszowania, gdzie jednemu dwudzielnemu wersowi arabskiemu odpowiadają przeważnie dwa wersy polskie. Zadania tego nie ułatwia bowiem sporządzone tekstem ciągłym prozą tłumaczenie francuskie, w którym zdania nie zawsze pokrywają się z wersami.

Biorąc te stwierdzenia pod uwagę, opinię wyrażoną przez Wacława Derejczyka: „Góruje jednak Spitznagel nad Mickiewiczem większą dokładnością w trzymaniu się tekstu pierwowzoru”⁴⁸, traktować trzeba jako absolutnie nieuzasadnioną. Stanowi ona, jak można przypuszczać, przejaw ciągle pokutującej wiary w to, iż – wobec faktu, że Mickiewicz nie znał arabskiego – ukończenie przez Spitznagla 3-letnich studiów orientalistycznych samo przez się jest gwarantem poprawności i wierności tłumaczenia kasydy.

⁴⁶ Bobolewski, *op. cit.*, s. 213.

⁴⁷ *Dīwān aš-Šanfara*, s. 21.

⁴⁸ Derejczyk, *op. cit.*, s. 73.

ANEKS⁴⁹

Enfants de ma mère, préparez-vous à partir, et hâtez le pas de vos montures: pour moi, je vais chercher une autre société que celle de votre famille. Déjà toutes choses sont prêtes: l'astre des nuits brille de son éclat, les chameaux sont sanglés, la selle est placée sur leur dos: rien n'arrête plus votre départ.

Il est sur la terre une retraite éloignée, où l'homme généreux peut être à l'abri des insultes; un asyle solitaire, prêt à recevoir quiconque veut se soustraire à la haine des siens. Jamais, non, jamais il ne se trouvera à l'étroit sur la terre, l'homme prudent, et qui sait employer les heures de la nuit à courir après l'objet de ses desirs, ou à s'éloigner de ce qui cause sa frayeur. D'autres compagnons me dédommageront de la perte de votre société, un loup endurci à la course, un léopard au poil ras, une hyène à l'épaisse crinière. En leur compagnie, on ne craint point de voir trahir son secret; le malheureux qui a commis une faiblesse, n'appréhend point de se voir lâchement abandonné en punition de sa faute. Tous ils repoussent les insultes, tous ils combattent avec bravoure; aucun d'eux cependant n'égale l'intrépidité avec laquelle je m'élance au premier aspect de l'ennemi. Mais quand il s'agit d'étendre la main pour partager les alimens, alors que le plus lâche est le plus diligent, je ne les devance plus en vitesse. C'est l'effet de cette générosité par laquelle je m'élève au-dessus d'eux; celui qui cherche à se distinguer ainsi a droit au premier rang. Je supporterai sans peine la perte de ces compagnons que les bienfaits mêmes ne peuvent subjuguier, et dont le voisinage ne procure aucune agréable diversion. Et je ne m'apercevrai pas de cette perte, pourvu que ces trois autres ne m'abandonnent point, un cœur intrépide, un glaive étincelant, un arc aussi long que robuste qui rende un son éclatant, du nombre de ces arcs polis, et forts en même temps, dont le mérite soit relevé par la beauté des courroies et du baudrier auquel il est suspendu; qui gémit à l'instant où la flèche s'échappe, et semble imiter les cris et les hurlements d'une mère accablée d'infortune, à laquelle le sort a ravi ses enfans.

Je ne suis pas de ces gens incapables de supporter la soif, qui, en menant leurs troupeaux à la pâture, éloignent les petits de leurs mères pour épargner le lait, tandis que celles – ci paissent librement. Je ne suis pas non plus du nombre de ces hommes pusillanimes et poltrons, qui ne s'éloignent jamais de la compagnie de leurs femmes, et délibèrent avec elles sur toutes leurs démarches; de ces hommes qu'un rien étonne, aussi timides que l'autruche, dont le cœur palpitant semble un passereau qui s'élève et s'abaisse tour-à-tour à l'aide de ses ailes; rebut de leurs familles, lâches casaniers, qui passent tout leur temps à causer d'amourettes avec les femmes, et que l'on voit à tous moments du jour parfumés et fardés. Je ne suis pas de ces hommes faibles et petits, dont les défauts ne sont rachetés par aucune vertu, incapables de tout, qui n'étant protégés par aucune arme, prennent l'épouvante à la moindre menace; de ces âmes sans énergie que les ténèbres saisissent d'effroi, quand leur robuste et agile monture entre dans une solitude affreuse qui n'est propre qu'à égarer le voyageur. Quand mes pieds rencontrent une terre dure et semée de cailloux, ils en tirent des étincelles et les font voler en pièces. Je sais supporter la faim avec une constance généreuse, je fais semblant de ne pas la sentir; j'en détourne ma pensée et je l'oublie entièrement. Je dévore la poussière de la terre sèche, et sans aucune humilité, de peur que la faim ne s'imagine avoir quelque avantage sur moi, et ne se vante de m'avoir vaincu. Si la crainte d'essuyer quelque outrage ne m'avoit fait embrasser cette vie pénible et errante, tout ce que l'on peut désirer pour apaiser la faim ou la soif, ne se trouveroit que chez moi; mais mon âme généreuse, qui ne peut souffrir aucune insulte, se sépareroit de moi, si je ne m'éloignois promptement. Mes entrailles, tourmentées de la faim, se tortillent et se resserrent sur elles-mêmes, comme les fils torts par la main ferme et adroite d'une habile fileuse.

Je sors dès le matin, n'ayant pris qu'une légère nourriture, tel qu'un loup aux poils grisâtres, qu'une solitude a conduit à une autre solitude, et qui, pressé de la faim, se met en course dès la pointe du jour avec la rapidité du vent: dévoré par le besoin, il se jette dans le fond des vallées et précipite sa marche; fatigué de chercher en vain dans des lieux où il ne trouve aucune proie, il pousse des hurlements auxquels répondent bientôt ses semblables, des loups maigres comme lui, décharnés, dont le visage porte l'empreinte de la vieillesse; on dirait, à la rapidité de leurs mouvements, que ce sont les flèches

⁴⁹ Przedstawiamy tu francuskie dosłowne tłumaczenie kasydy Aš-Šanfary z pierwszego wydania *Chrestomathie arabe* de Sacy'ego (Paris 1806). Różni się ono w kilku miejscach od tego, które zamieszczone zostało w drugiej edycji dzieła, a później opublikowane również przez Pilata na łamach „Pamiętnika Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” (1889, s. 259–263).

qu'agite dans ses mains un homme qui les mêle pour tirer au sort, ou que le chef d'un jeune essaim mis en liberté hâte le vol de la troupe qui le suit, vers les bâtons qu'a placés, pour les recevoir, dans un endroit élevé, l'homme qui s'occupe à recueillir le produit du travail des abeilles. Ces loups ouvrent une large gueule; leurs mâchoires écartées ressemblent aux deux parties d'une pièce de bois que l'on a fendue; ils ont un aspect affreux et terrible. Aux hurlements de ce loup, les autres répondent par des hurlements dont retentissent au loin les déserts; on les prendrait pour autant de mères éplorées, dont les cris déchirants se font entendre du sommet d'une colline élevée. A ses cris succède le silence, et le silence succède à leurs cris; toujours constans à imiter son exemple, ils se consolent de la faim qui les dévore, par celle qu'endure celui-là, et leurs tourments servent aussi à soulager sa douleur. Se plaint-il, ils font entendre leurs plaintes; s'il renonce à des plaintes superflues, les autres y renoncent aussi; et certes, là où les plaintes ne servent de rien, la patience est de beaucoup préférable. Il retourne sur ses pas, et les autres retournent pareillement sur leurs pas: ils précipitent leur course, et quoique pressés par la violence de la faim, ils cachent les maux qu'ils endurent sous une bonne contenance.

Les kata qui volent en troupe vers une citerne, en faisant retentir l'air du bruit de leurs ailes, ne boivent que les restes des eaux que j'ai troublées. Nous courions en même temps pour apaiser notre soif; nous nous hâtions, à l'envi, d'atteindre cet objet de nos désirs: ils déploient toutes leurs forces, tandis que, sans me presser, je les devance lentement, et je semble être le chef de leur troupe. Déjà je les ai quittés, et je me suis retiré, après avoir étanché ma soif: épuisés de fatigue, ils tombent avec précipitation sur les bords humides de la citerne, et plongent dans la fange le cou et le jabot. Le bruit qu'ils font tout à l'entour de cette mare, est comme celui d'une troupe de voyageurs au moment où leur caravane s'arrête pour camper. Ils accourent de toutes parts vers la citerne: elle réunit vers un centre commun leurs troupes éparées, de même que les troupeaux d'un campement d'Arabes se réunissent autour d'un abreuvoir. Ils boivent avec précipitation, et, reprenant leur vol, ils partent aussitôt, semblables, au moment où les premiers rayons du jour éclairent leur retraite, à une caravane de la tribu d'Ohadha qui précipite son départ.

Lorsque je prends la terre pour mon lit, j'étends sur sa surface un dos bossu que soulèvent des vertèbres saillantes et desséchées, et un bras décharné, dont toutes les articulations semblent être autant de dés jetés par un joueur, qui sont tiennent debout devant lui.

Si les destins malins de la guerre se plaignent aujourd'hui que Schanfari échappé à leurs coups, assez long-temps ils ont joui de son malheur. Il a été en proie à toutes les injustices qui se sont partagé sa chair comme celle d'un chameau dont les portions sont tirées au sort; et toutes les fois que quelque malheur est survenu, il en a toujours été la première victime. Si par hasard le sort malin sembloit fermer ses yeux vigilants, dans son sommeil même ses yeux s'ouvraient, et s'empressoient de le frapper de quelque nouveau malheur. Les soucis, ses compagnons assidus, n'ont cessé de se succéder avec autant et plus d'exactitude que le retour régulier des accès d'une fièvre quartre. Lorsqu'ils approchoient, je les éloignois de moi; mais ils revenoient, et fondoient sur moi de toute part.

Si tu me vois, semblable à l'animal qui vit au milieu des sables, me montrer au grand jour, malgré ma délicatesse, les pieds nus et dépourvus de chaussure, sache que je suis un homme dévoué à la patience: elle est la cuirasse sous laquelle je couvre un cœur de lion, et la fermeté d'âme me tient lieu de sandales. Tantôt je manque de tout, tantôt je suis dans l'abondance: car celui-là est véritablement riche qui ne craint point l'exil, et qui n'épargne point sa vie. Le besoin et l'indigence ne m'arrachent aucun signe d'impatience, et les richesses ne me rendent point insolent. Ma sagesse n'est point le jouet des passions insensées: on ne me voit point rechercher les bruits défavorables que sème la renommée, pour ternir, par des rapports malins, la réputation d'autrui.

Combien de fois, pendant une nuit rigoureuse où le chasseur brûloit, pour se chauffer, et son arc et ses flèches, son unique trésor, je n'ai pas craint de voyager malgré l'épaisseur des ténèbres et la pluie, n'ayant pour toute compagnie que la faim, la froid, la crainte et les alarmes! J'ai rendu des femmes veuves et des enfans orphelins, et je suis revenu comme j'étois parti, tandis que la nuit conservoit encore toute son obscurité. Au matin qui la suivoit, pendant que j'étois parti, tandis que la nuit conservoit encore toute son obscurité. Au matin qui la suivoit, pendant que j'étois tranquillement assis à Gomaïsa, deux troupes causoient ensemble à mon sujet: nos chiens, disoient-ils, ont aboyé cette nuit; nous nous sommes demandé à nous-mêmes: ne seroit-ce point un loup qui erre à la faveur des ténèbres, ou une jeune hyène! Mais, après un instant de bruit, ils se sont rendormis, et alors nous nous sommes tranquilisés en disant: c'est sans doute un milan, ou peut-être un épervier, qui a eu une frayeur pas-

sagère. Si c'est un génie malin qui a passé par ici, certes il nous a fait un grand mal par sa visite nocturne; si c'est un homme...; mais un homme ne peut pas faire tant de ravages.

Pendant les jours brûlants de la canicule, où les vapeurs formées par l'ardeur du soleil sont en fusion, où les reptiles ne pouvant supporter sa violence s'agitent sur le sable brûlant, j'ai exposé hardiment mon visage à tous ses feux, sans qu'aucun voile me couvrît, et n'ayant pour tout abri contre sa fureur, qu'une toile déchirée, et une longue chevelure, qui, agitée par le vent, se séparoit en touffes épaisses, dans laquelle le peigne n'avoit point passé, qui n'avoit point été, depuis long-temps, ni parfumée, ni purgée de vermine, enduite d'une crasse épaisse, sur laquelle une année entière avoit passé sans qu'elle eût été lavée et nettoyée.

Combien de fois n'ai-je pas traversé, à pied, des déserts immenses, aussi nuds que le dos d'un bouclier, qui n'avoient point accoutumé de sentir le pied des voyageurs! J'en ai parcouru toute l'étendue d'une extrémité jusqu'à l'autre, et je me suis traîné jusqu'au sommet d'une hauteur inaccessible, que j'ai gravie tantôt debout et tantôt assis, comme un chien. Autour de moi rôdoient de noirs bouquetins que l'on eût pris, à leurs longs poils, pour de jeunes filles vêtues d'une robe traînante: ils s'arrêtoient autour de moi sur le soir, et sembloient me prendre pour un grand chamois tacheté de blanc, aux jambes torses, qui gagnoit le penchant de la colline.

Abstract

PAWEŁ SIWIEC Jagiellonian University, Cracow

“SZANFARY” ONCE AGAIN ON ADAM MICKIEWICZ'S AND LUDWIK SPITZNAGEL'S TRANSLATIONS

Towards the end of 1820s there appeared two independent Polish translations of a famous qasida *Lāmiyyat al-‘Arab* ascribed to a legendary “brigand-poet” named Aš-Šanfarā, one of which by Adam Mickiewicz and the other, unfinished, by Ludwik Spitznagel, a young Orientalist, poet, and Juliusz Słowacki's friend. The two translations competed with each other from the beginning of their composition. Their artistic values were compared and their degree of adequacy to the French philological translation by Silvestre de Sacy evaluated. Mickiewicz's version was reproached for being a relay translation based on the French text, while Spitznagel, passed as an excellent expert in Eastern languages, was thought to have translated directly from Arabic.

To date, no attempt has been made to meticulously compare both translations in respect of the Arabic original. The paper aims to complete the shortcoming.

PIOTR LEWICZ Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

W POSZUKIWANIU TOŻSAMOŚCI PODMIOTU ROMANTYCZNEGO – MIĘDZY PAMIĘCIĄ INDYWIDUALNĄ A ZBIOROWĄ „LYRICAL BALLADS” WILLIAMA WORDSWORTHA ORAZ „BALLADY I ROMANSE” ADAMA MICKIEWICZA

Pamięć literatury a naśladowanie wzorów literackich

W *Lyrical Ballads*¹ oraz w *Balladach i romansach*² pamięć wchodzi w trzy rodzaje relacji z literaturą, opisane przez Ansgara Nünninga i Astrid Erll – badaczy, którzy, nawiązując do myśli Aleidy Assmann³, podejmują refleksję nad „pamięcią literatury”, „pamięcią w literaturze” oraz „literaturą jako medium pamięci”⁴. Pierwszą z nich można według Renate Lachmann rozpatrywać w połączeniu z problemem intertekstualności⁵ – polega ona na tym, „że literatura pamięta sama o sobie, [...] interteksty nie odnoszą się do rzeczywistości pozaliterackiej, lecz do innych dzieł”⁶. Wśród nich Erll rozróżnia „teksty kulturowe” (takie jak *Odyseja* czy *Boska Komedია*⁷), a także

¹ Utwory należące do tego zbioru cytuję na podstawie wydania: W. Wordsworth, S. T. Coleridge, *Lyrical Ballads: the Text of the 1798 Edition with the Additional 1800 Poems and Prefaces*. Ed., introd., notes, appendices R. L. Brett, A. R. Jones. London 1971. Z tego wydania zaczerpnięte są numery wersów przywoływanych fragmentów.

² Fragmenty utworów A. Mickiewicza (opatrzone odpowiednimi numerami wersów) cytuję z: *Wybór poezji*. Oprac. Cz. Zgorzelski. T. 1. Wyd. 8, przejrz. Wrocław 1997. BN I 6.

³ Zob. m.in. A. Assmann: *Przestrzeń pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*. Przeł. P. Przybyła. W zb.: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Red. M. Saryusz-Wolska. Kraków 2009; 1998 – *Między historią a pamięcią*. Przeł. M. Saryusz-Wolska. W zb.: jw.

⁴ Koncepcja trzech relacji między pamięcią a literaturą pochodzi z pracy A. Nünninga oraz A. Erll *Literaturwissenschaftliche Konzepte von Gedächtnis: Ein einführender Überblick*. W zb.: *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Hrsg. ... Berlin – New York 2005. Cyt. za: M. Saryusz-Wolska, *Literatura i pamięć. Uwagi wstępne*. W zb.: *Pamięć zbiorowa i kulturowa*, s. 181, przypis 10.

⁵ Jak zauważa R. Lachmann (*Mnemotechnika i symulakrum*. Przeł. A. Pełka. W zb.: *Pamięć zbiorowa i kulturowa*, s. 307–308): „Przestrzeń między tekstami: czyż nie ona jest właściwą przestrzenią pamięci? Czyż każdy tekst, zmieniając architekturę, w którą się wpisuje, nie zmienia też samej przestrzeni pamięci? Przestrzeń między tekstami i przestrzeń wewnątrztekstowa, powstająca z doświadczenia przestrzeni międzytekstowej, stwarza owo napięcie między pozatekstualno-intertekstualnymi a intratekstualnymi aspektami, które czytelnik musi »wytrzymać«. Przestrzeń pamięci jest w taki sam sposób wpisana w tekst, jak ów wpisuje się w przestrzeń pamięci. Pamięć tekstu jest jego intertekstualnością”.

⁶ Saryusz-Wolska, *op. cit.*, s. 182.

⁷ K. Trybuś (*O podmiocie pamięci w „Vade-mecum” Cypriana Norwida*. W zb.: *Przygody roman-*

„teksty zbiorowe”, które są „wehikułami kolektywnej i medialnej konstrukcji oraz transmisji określonej wizji rzeczywistości i przeszłości”⁸ i znajdują się na środkowym szczeblu opisanej przez Assmann hierarchii różnych rodzajów pamięci⁹ (między pamięcią komunikatywną, czyli indywidualnym wspomnianiem przeszłości, a pamięcią kultury¹⁰).

Pamięć literatury oznacza w *Balladach i romansach* oraz w *Lyrical Ballads* konfrontację pamięci indywidualnej podmiotu-poety z pamięcią nie tyle kulturową (odnoszącą się do kultury wysokiej), ile zbiorową (zapisaną w „tekstach zbiorowych”, takich jak ballada i „pieśń gminna”). W utworach dwóch interesujących nas tu autorów zaobserwować można ruch memorii – jej przemianę z pamięci komunikatywnej w pamięć zbiorową, a także wpływ pamięci zbiorowej na pamięć indywidualną.

Z kolei problem „literatury jako medium pamięci” w *Balladach i romansach* oraz w *Lyrical Ballads* występuje w twórczym użyciu gatunku ballady. Posługując się terminologią Nünninga i Erll, można stwierdzić, że rola tego gatunku polega na „magazynowaniu”, „cyrkulacji” i „wywoływaniu” obrazów przeszłości¹¹. „Magazynowanie”, jako jedna z cech literatury, będącej medium pamięci, wiąże się z przechowywaniem treści czasu minionego. Wykorzystanie metafory przestrzennej¹² ukazującej pracę matki Muz, Mnemozyny, pozwala orzec, iż utwory dwóch przywoływanych tu poetów są miejscami zarówno pamięci zbiorowej, jak i indywidualnej.

Nünning i Erll mówią także o „pamięci w literaturze”, czyli o tzw. „*fictions of memory*”¹³ – metaforach, symbolach i obrazach, którymi autorzy rozmaitych tekstów posługują się w celu zilustrowania problemów łączących się z funkcjonowaniem

tycznego „Ja”. *Idee – strategie twórcze – rezonanse*. Red. M. Berkan-Jabłońska, B. Stelmaszczyk. Poznań 2012, s. 150–151), odwołujący się do ustaleń Lachmann, wskazuje na związki „pamięci literatury” ze zjawiskiem intertekstualności. Jak zauważa, „pamięć literatury” w poetyckim cyklu Norwida oznacza „intertekstualny świat odniesień” do „bogactwa literackiej przeszłości” – a konkretnie do „utworów uświęconych tradycją” (*Odysei* Homera oraz *Boskiej Komedii* Dantego), a zatem „mediów pamięci kulturowej”, które Erll przedstawia w opozycji do „tekstów zbiorowych”, należących nie do „kultury wysokiej”, lecz popularnej: „W tym pierwszym przypadku – pamięci literatury – pamięć jest przymiotem literatury, innymi słowy – literatura ma pamięć, co zdaniem niektórych badaczy należy wiązać ze zjawiskiem intertekstualności”. Zob. też pracę K. Trybusia *Słowiarska pamięć Mickiewicza* (w: *Pamięć romantyzmu. Studia nie tylko z przeszłości*. Poznań 2011), w której jest mowa m.in. o problemie pamięci w twórczości Mickiewicza.

⁸ A. Erll, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*. Przeł. M. Saryusz-Wolska. W zb.: *Pamięć zbiorowa i kulturowa*, s. 233.

⁹ Assmann, *Przestrzenie pamięci*.

¹⁰ Zob. M. Saryusz-Wolska, *Wprowadzenie*. W zb.: *Pamięć zbiorowa i kulturowa*, s. 32–33.

¹¹ O trzech funkcjach „literatury jako medium pamięci” mówi – w kontekście teorii Nünninga i Erll – Saryusz-Wolska (*Literatura i pamięć*, s. 183).

¹² P. Ricoeur (*Pamięć, historia, zapomnienie*. Przeł. J. Margański. Kraków 2006, s. 84) wskazuje, że źródła przestrzennych wyobrażeń o pracy memorii tkwią w powtarzanym m.in. przez Cycerona micie o Simonidesie. Opisany tam epizod, który sięga roku 500 p.n.e., daje także początek *ars memoriae*, czyli sztuce pamięci (doskonale omówionej przez F. A. Yates (*Sztuka pamięci*. Przeł. W. Radwański. Warszawa 1977)).

¹³ To określenie B. Neumann (*Literatura, pamięć, tożsamość*. Przeł. A. Pełka. W zb.: *Pamięć zbiorowa i kulturowa*, s. 269). Zob. też Saryusz-Wolska, *Literatura i pamięć*, s. 182.

pamięci. Takie ujęcie związku wspomnień ze słowem poetyckim można potraktować jako nadrzędne wobec zagadnienia „pamięci literatury” oraz „literatury jako medium pamięci”.

Mechanizm działania pamięci, opisywany od czasów starożytnych, zawsze opierał się na powtórzeniu, ponownym przywołaniu, uobecnieniu rzeczy nieobecnej¹⁴, teraźniejszym przedstawieniu tego, co wydarzyło się w przeszłości¹⁵. Mając na uwadze myśl filozoficzną, w której rozpatruje się fenomen memorii, można spróbować odnieść specyficznie rozumianą „pamięć literatury” do kategorii naśladowania – a zatem uobecniania i ponownego przedstawiania – będącej przedmiotem refleksji w przedmowach do zbiorów poetyckich Wordswortha i Mickiewicza¹⁶.

Na różne znaczenia (funkcjonujące w myśli krytycznoliterackiej na przełomie XVIII i XIX wieku) kategorii naśladowania wskazuje Maurycy Mochnacki¹⁷. Jak zauważa Zbigniew Przychodniak, „artykułami z lat 1825–1827 [...] niejako dopełnił [on] romantyzm poetycki Mickiewicza o część teoretyczną”¹⁸. Autor pracy *O duchu i źródłach poezji w Polsce* mówi o imitacji, rozumianej przede wszystkim jako powielanie wzorów literackich. Wspomina o rewolucji estetyczno-literackiej, jaka wraz z końcem XVIII wieku dokonała się w piśmiennictwie niemieckim:

Z przykładu Niemców uczyć się powinniśmy, że wstrząśnienia w świecie literackim bynajmniej nie są szkodliwe. Od czasu bowiem, w którym pamiętna w drugiej połowie zeszłego wieku sprawa poezji i literatury niemieckiej wytoczyła się przed sądem krytyki i filozofii; gdy przekonano się w Niemczech, że niewolnicze naśladowanie jest wadliwą, zupełną nieczynnością władz umysłowych oznaczającą i tylko do ochromienia wewnętrznej ich działalności zmierzającą pracą [...], odtąd starożytnych i nadsekwańskich wzorów powaga w Niemczech zaczęła tanieć, ustępując twórczemu duchowi w każdym rodzaju działaniom umysłowych¹⁹.

Mochnacki opisuje „niewolnicze naśladowanie” dawniejszej literatury jako bezrefleksyjną, nie angażującą „władz umysłowych” praktykę poetycką. Pokazuje również, jak mechaniczna – powierzchowna i powodująca „ochromienie” mocy kreacyjnych – imitacja modnych tekstów francuskich i dzieł starożytnych ustępuje w drugiej połowie XVIII wieku naśladowaniu angażującemu „twórczego ducha” niemieckich poetów.

¹⁴ Zob. Ricoeur, *op. cit.*, s. 18–27.

¹⁵ Zob. *ibidem*, s. 27–34.

¹⁶ Na marginesie warto zauważyć, że autor *Pana Tadeusza* zamieszcza przedmowę (*O poezji romantycznej*) w t. 1 *Poezji* (1822), z czego W. Wordsworth w pierwszej edycji *Lyrical Ballads* (1798) rezygnuje. *Przedmowę do drugiego wydania niektórych poniżej zamieszczonych Wierszy, które zostały opublikowane wraz z dodatkowym tomem i noszą wspólny tytuł „Ballad lirycznych”* dołączono, jak wskazuje jej tytuł, dopiero do wznowionego i uzupełnionego o nowe utwory zbioru poetyckiego z 1800 roku. Stanowi ona autorski komentarz do obu edycji oraz odpowiedzi na negatywne recenzje poematów opublikowanych w 1798 roku.

¹⁷ Dociekania M. Mochnackiego służą mi jedynie do wskazania różnych znaczeń estetyczno-literackiej kategorii naśladowania, które funkcjonowały w polskiej myśli krytycznej na początku XIX wieku. Odpowiedź na pytanie, czy ustalenia zawarte w rozprawie *O duchu i źródłach poezji w Polsce* można odnieść do zbiorów *Ballad i romansów* oraz *Lyrical Ballads*, wymaga osobnej refleksji, nie będącej przedmiotem niniejszej pracy.

¹⁸ Z. Przychodniak, wstęp w: M. Mochnacki, *Pisma krytyczne i polityczne*. Wybór, oprac. J. Kubiak, E. Nowicka, ... T. 1. Kraków 1996, s. 15.

¹⁹ M. Mochnacki, *O duchu i źródłach poezji w Polsce*. W: jw., s. 51.

W artykule *O duchu i źródłach poezji w Polsce* jest mowa nie tylko o akceptowalnym (angażującym wyobraźnię i uczucia) i nieakceptowalnym naśladowaniu wzorów literackich, lecz również o nowym przedmiocie imitacji²⁰:

Starożytność sławiańska, mitologia północna i duch średnich wieków [...], te są obfite materiały do literatury narodowej, ta jest obszerna imaginacji, uczuć i pomysłów estetycznych dziedzina. Uczuli tę prawdę Mickiewicz, J. B. Zaleski, Odyniec [...]²¹.

Mochnacki wskazuje też na inne znaczenie „naśladowania” – związane z „powinowactwem umysłu z przyrodzeniem”:

prawdziwa poezja, to jest taka, wypływając z uczuć nieskończoności, nadaje zmysłową, dotykalaną barwę wewnętrznym, spirytualnym zjawiskom – idealny porządek przeistacza na materialny i, tłumacząc bliższe powinowactwo umysłu z przyrodzeniem, jeżeli nie rozwiązuje, to przynajmniej czyni mniej zawiłą i wątpliwą najwyższą bytu zagadkę; nie tylko nie wynika ze stosunków towarzyskich, lecz owszem, uważana historycznie, poprzedza ich wykształcenie²².

Kategoria naśladowania to zatem dla krytyka także szukanie inspiracji twórczej w obrazach natury oraz przedstawianie ich w kontekście „wewnętrznych, spirytualnych zjawisk”, „umysłu” i uczuć poety.

Jak z kolei kategoria ta jest definiowana przez Mickiewicza i Wordswortha? W przedmowie do *Lyrical Ballads* angielski poeta przeprowadza jej kompleksową krytykę – skupia się zarówno na problemie imitacji wzorów literackich, jak i na kwestii relacji łączącej poezję z naturą²³ (którą w *The Tables Turned* określa mianem „nauczyciela”). Natomiast autor rozprawy *O poezji romantycznej* podejmuje rozważania jedynie nad zagadnieniem naśladowania wzorów literackich. Refleksja nad nim łączy teksty krytyczne polskiego i angielskiego poety i jest dla mnie punktem wyjścia do interpretacji utworów należących do *Lyrical Ballads* oraz *Ballad i romansów*.

Zmianie przedmiotu imitacji, czyli wzoru poezji romantycznej, towarzyszą w rozprawie Mickiewicza uwagi na temat akceptowanych form czy też, jak to okre-

²⁰ Przychodniak (*op. cit.*, s. 15–16) zwraca uwagę na różnicę między Mickiewiczowskim wzorem naśladowania – „poezją gminną” – a przedmiotem imitacji literatury narodowej, o którym mówił Mochnacki: „pisząc w 1825 roku rozprawę *O duchu i źródłach poezji w Polsce*, wołał [on] sięgać do rycerskich tradycji średniowiecza oraz mitologii i poezji skandynawskiej niż do rodzimej »poezji gminnej«. Być może, intuicyjnie dostrzegł, że folklor reprezentuje model kultury bez historii, istniejącej poza czasem. Przywołując zaś echa przeszłości plemiennej i przeddziejowe fragmenty słowiańskiej dawności – Mochnacki faktycznie interesował się wyłącznie kulturą społeczeństw »politycznych«, czyli takich, które – jak pisze Philippe Ariès – nade wszystko żyją w historii”.

²¹ Mochnacki, *op. cit.*, s. 74.

²² *Ibidem*, s. 56.

²³ Wordsworth w przedmowie do *Lyrical Ballads* (*Przedmowa do drugiego wydania niektórych poniżej zamieszczonych Wierszy, które zostały opublikowane wraz z dodatkowym tomem i noszą wspólny tytuł „Ballad lirycznych”*. Przeł. K. Tarnowska. W zb.: *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*. Wybór, oprac. A. Kowalczykowa. Warszawa 1975, s. 75; dalej odsyłam do tego tekstu skrótem W; liczby po skrócie wskazują stronicę) pisze o poetyckim naśladowaniu natury („człowiek i przyroda są zasadniczo do siebie przystosowani, a umysł ludzki jest naturalnym zwierciadłem, w którym odbijają się najpiękniejsze i najżywiej pobudzające ciekawość właściwości przyrody”) oraz o twórczym wykorzystywaniu wzorów literackich.

śla Marek Stanisław, „strategii naśladowczych”²⁴. Poeta neguje „imitowanie drugorzędnych cech kultury starożytnej”²⁵ – schematów twórczości greckiej i rzymskiej – oraz praktyki i „procedury imitacyjne”, polegające na „przybieraniu powierzchowności i tonu starożytnego”²⁶. Stwierdza:

W takim stanie rzeczy, kto chciał podobać się Francji, to jest Paryżowi, powinien był ostrość swego indywidualnego charakteru stosować do mody panującej, ażeby się nie wydać pedantem i dziwakiem, musiał trzymać w karbach swój talent, miarkować imaginacją i uczucie, gdyż wszelki zapęd, wszelkie gwałtowne uniesienie obrażało przyzwoitość dworską [...]. [M 52]

Krytykowana przez autora *Ballad i romansów* imitacja starożytnych wzorów literackich w poezji francuskiej zostaje przeciwstawiona strategii twórczego naśladowania, angażującego „indywidualny charakter” oraz „imaginację i uczucie” poety.

W swej estetyczno-literackiej refleksji Mickiewicz wskazuje także na konkretnych praktyków poetyckiego *imitatio* – odwołuje się zarówno do autorów francuskich, jak i do niemieckiej oraz angielskiej tradycji literackiej. Co szczególnie istotne w kontekście komparatystycznego ujęcia *Lyrical Ballads* oraz *Ballad i romansów*, twórczość „narodu Wielkiej Brytanii” określa jako naturalnie oryginalną i obcą historii poezji europejskiej²⁷.

Mickiewicz akcentuje też, że poezja narodowa w Wielkiej Brytanii przetrwała dłużej niż w innych krajach Starego Kontynentu. O jej wyjątkowości decyduje zarówno wysoki status wzoru „poezji gminnej” („dłużej niż u innych narodów kształconej [...], a Szkocja zachowała ją do ostatnich czasów” (M 56)), jak i rola „uczucia i imaginacji”, dominująca w balladowej twórczości bardów i druidów²⁸.

Także Wordsworth nie tyle odrzuca w swej przedmowie pisarską strategię naśladowania wzorów literackich, ile dokonuje jej oryginalnego przeformułowania. Przedmiot krytyki angielskiego autora bliski jest Mickiewiczowskiej negacji „przybrania powierzchowności i tonu starożytnego”. Wordsworth rezygnuje z języka klasycyzmu – „mechanicznego narzędzia stylu czy też [...] języka, można by rzec,

²⁴ Zob. M. Stanisław, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*. Kraków 1998, s. 62–63: „oświeceniowe procedury imitacyjne oznaczają dla Mickiewicza czynność niewolniczego kopiowania wzorów, natomiast romantyczne strategie naśladowcze mają raczej pobudzać indywidualizm poety oraz jego oryginalność twórczą, polegają więc głównie na dostarczeniu inspiracji poetyckiej, zacerpnięciu tylko pomysłu literackiego, a następnie jego w pełni już samodzielnej realizacji”.

²⁵ *Ibidem*, s. 61.

²⁶ A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej*. W zb.: *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*. Oprac. A. Kowalczykówna. Wrocław 2000, s. 52. BN I 261. Dalej odsyłam do tej pozycji skrótem M. Liczby po skrócie wskazują stronicie.

²⁷ Zob. M 56: „W historii poezji europejskiej z kolei nastąpić powinien naród Wielkiej Brytanii, z charakteru swojego od innych bardzo różny, odcięty morzem, a stąd na obce wrażenia mniej wystawiony. Żywe uczucie i imaginacja wojennych Szkotów i Saksonów nie mogły nie zajmować się poezją silnym sposobem. Mitologia tego narodu przez druidów i bardów więcej niż gdzie indziej była wyrobiona”.

²⁸ Z kolei współczesnych mu poetów – W. Scotta i G. G. Byrona – Mickiewicz określa jako spadkobierców romantycznej poezji narodowej, twórczych naśladowców dzieł starożytnych bardów oraz G. Chaucera i W. Szekspira. A. Pope, J. Addison i J. Swift, wyraźnie w rozprawie krytykowani, zostają ukazani jako reprezentanci stylu „rozumującego”, „wymuskanego” i „dowcipnego” – deprecjonującego rolę „uczuć i wyobraźni” w poetyckiej imitacji.

klanowego, do którego Poeci zdają się rościć sobie szczególne prawo” (W 48–49). Podobnie jak Mickiewicz, mówi także o akceptowanym naśladowaniu – wskazuje na wzór prostego stylu ballady staroangielskiej oraz postuluje szukanie inspiracji w życiu i mowie „zwykłych ludzi”.

W opozycji do niej stawia klasycystyczny język poetycki²⁹ i określa go jako narzędzie służące powielaniu „kapryśnych konstrukcji słownych”:

Sądzą oni [tj. poeci], że tym więcej przydadzą chwały sobie i swej sztuce, im dalej odejdą od upodobań ogółu, folgując sobie w samowolnych i kapryśnych konstrukcjach słownych, aby dostarczyć stawy dla płochych gustów i nasycić płochę apetyty, które są własnym ich tworem. [W 46]

Zarówno dla Wordswortha, jak i dla Mickiewicza naśladowanie wzorów poezji implikuje ekspresję uczuć. Przedmiot imitacji jest dla obu twórców źródłem inspiracji i materia pobudzająca pracę wyobraźni. Ponadto, podobnie jak w przypadku autora *Ballad i romansów*, kierującego swą uwagę ku tradycji ludowej i „pieśni gminnej”, redefinicji problemu wzorów literackich w przedmowie Wordswortha towarzyszy zwrócenie się w stronę życia „zwykłych ludzi”:

A zatem głównym celem, jaki przyświecał mi przy pisaniu tych Wierszy, było wybieranie zdarzeń i sytuacji z życia codziennego i relacjonowanie ich czy też opisanie, od początku do końca, w miarę możliwości językiem naprawdę używanym przez ludzi. Jednocześnie usiłowałem przydać zdarzeniom barw zapożyczonych z wyobraźni, dzięki czemu zwykle rzeczy przedstawiają się Czytelnikowi w nowym i niezwykłym świetle. [W 45]

Tym samym Wordsworth wskazuje na nowe źródło poezji, którym jest zarówno żywy język „zwykłych ludzi”, jak i psychika twórcy oraz uczucia z niej wypływające. Podobnie jak Mickiewicz, łączy refleksję nad imitacją wzorów literackich z uwydatnieniem roli wyobraźni. Warto tu przypomnieć słowa autora *Ballad i romansów*, który akcentuje, że piszący romanse rycerskie „język nieokrzesany zdobili śmiałą imaginacją [...]” (M 56).

Zarówno dla polskiego poety, odnoszącego się do wzorów literatury średniowiecza oraz do „pieśni gminnej”, jak i dla Wordswortha postulowana forma poezji – określona przez Mickiewicza jako „romantyczna” – ma pełnić funkcję ekspresyjną³⁰. Angielski twórca umieszcza w swej rozprawie antyklasycystyczną, a zarazem antymimetyczną definicję głoszącą, że „każda dobra poezja jest spontanicznym wybuchem głębokich uczuć [...]” (W 47). Tak jak autor *Ballad i romansów*, kładzie akcent na rolę podmiotu w kształtowaniu słowa poetyckiego. Przekonuje, że nie schemat fabularny, etykieta i konwencja, rządząca estetyką klasycystyczną, decydują o jakości tekstów, lecz odzwierciedlone w nich emocje. Pisze bowiem:

Wspominałem wyżej, że każdy z tych [tj. zawartych w analizowanym zbiorze] wierszy ma swój cel. Należy wymienić inną jeszcze cechę, która odróżnia je od popularnej poezji dnia dzisiejszego: a mianowicie, że uczucia w nich ukazane przydają ważności akcji i sytuacji, a nie akcja i sytuacja – uczuciom. [W 47]

²⁹ Opis „języka poetyckiego” dokonany przez Wordswortha wskazuje, że przedmiotem krytyki zamieszczonej w przedmowie jest estetyka klasycystyczna. Angielski twórca – w przeciwieństwie do Mickiewicza – nie posługuje się jednak ani terminem „klasycyzm”, ani „romantyzm”.

³⁰ O ekspresyjnej teorii poezji Wordswortha mówi m.in. M. H. Abrams (*Zwierciadło i lampa: romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*. Przeł. M. B. Fedewicz. Gdańsk 2003, s. 30–31).

Poszukiwanie przez Wordswortha i Mickiewicza nowego punktu odniesienia dla twórczości poetyckiej stanowi wyraz romantycznego przełomu intertekstualnego, rozpoznanego przez Stanisława Balbusa³¹. Przedmowy tych dwóch poetów prezentują zdefiniowaną przez owego badacza preferencję romantyków dla „jawnego naśladownictwa”, noszącego cechy tendencyjności³².

Balbus podkreśla, że – paradoksalnie – „romantycy »nie naśladowali« i odsuwali ten nieunikniony aspekt twórczości artystycznej na plan możliwie daleki, ponieważ w ówczesnym systemie literatury naśladowanie było bezwartościowe”. Dla Mickiewicza i Wordswortha istotny staje się natomiast postulat „oryginalności”, która uwypukla „dialogiczność intertekstualną” ich dzieł³³.

O ile kategoria naśladowania – służąca autorowi studium *Między stylami* do ukazania istoty romantycznego przełomu intertekstualnego – jest doskonałym narzędziem analizy przedmowy do *Lyrical Ballads* oraz rozprawy *O poezji romantycznej*, o tyle przy interpretacji utworów należących do dwóch przywoływanych tu zbiorów poezji warto posłużyć się pojęciem pamięci literatury. Refleksja nad nim pozwala na oświetlenie problemów, które w przeprowadzonych dotąd badaniach dotyczących polskiego i angielskiego poety nie doczekały się pełnego rozwinięcia, a mianowicie: formy gatunkowej ballady jako „medium pamięci”, funkcji czasu w obrazie romantycznego podmiotu, relacji między pamięcią indywidualną i zbiorową, związku pamięci semantycznej i epizodycznej³⁴.

Ballada jako medium pamięci

Uwagi Wordswortha i Mickiewicza na temat ballady zamieszczone w dwóch analizowanych tu przedmowach można odnieść do jednego z trzech (opisanych przez Nünninga i Erll) typów relacji, jakie zachodzą między pamięcią a literaturą – „literatury jako medium pamięci”³⁵. Sięgający swoimi korzeniami czasów średniowiecza gatunek został przez poetów nobilitowany do rangi wzoru poetyckiego. Jego konstrukcja narracyjna opiera się zarówno na „tekstach zbiorowych” (które – jak twierdzi Erll – przechowują pamięć o charakterze kolektywnym), jak i na indywidualnych wspomnieniach podmiotowego „ja”.

Polski twórca przywołuje wzór ballady niemieckiej i angielskiej, autor *Preludium* odnosi się natomiast jedynie do ballady staroangielskiej. Obaj postulują imitację formy, która w oświeceniowej hierarchii estetyczno-literackiej ma status „niskiej” i niekanonicznej.

³¹ S. Balbus, *Ewolucja i rewolucja intertekstualna*. W: *Między stylami*. Kraków 1996, s. 180.

³² Zob. *ibidem*, s. 166: „zakres [romantyzmu] przestał z założenia ogarniać wielką przestrzeń Wspólnego Świata kultury, a ograniczał się do węższych i względnie izolowanych tendencji, do kręgów inspiracji pod patronatem wybranych równie tendencyjnie autorytetów, takich np. jak Dante, Szekspir, Scott, Byron, Rousseau, Goethe, jak ogólny autorytet kultury ludowej itd.”

³³ *Ibidem*, s. 176–177.

³⁴ O pamięci semantycznej (związanej z doświadczeniami lekturowymi i zdobytą wiedzą) oraz pamięci epizodycznej (czyli pamięci własnych przeżyć) mówi Assmann (1998 – *Między historią a pamięcią*, s. 157).

³⁵ M. Saryusz-Wolska, *Literatura i pamięć*, s. 181.

Uwagi na temat ballady zamieszczone przez Wordswortha w przedmowie do wydanego w 1800 roku zbioru są dość skromne. Poeta skupia się przede wszystkim na eksploracji potencjału twórczego tkwiącego w prostym stylu tego gatunku – jak stwierdza: „Metrum starych ballad jest bardzo niewymyślne [...]” (W 60). W celu ukazania jego funkcji poetyckiej porównuje ze sobą dwa odmiennie dzieła: wiersz Samuela Johnsona *Parodies of the Hermit of Warkworth. II*³⁶, parodiujący poemat Thomasa Percy’ego³⁷, oraz anonimową balladę angielską *Dzieci w lesie*³⁸, powstałą prawdopodobnie w 1595 roku. Jak podkreśla angielski poeta, w obu strofach wykorzystano prosty styl „beznamiętnej rozmowy” (W 64) – lecz tylko jedna z nich zasługuje na większą uwagę.

Refleksja na temat dwóch odmiennych form ballady stanowi dla autora *Preludium* pretekst do wskazania akceptowanego i nieakceptowanego przez siebie wzoru poezji:

Co stanowi o [...] różnicy [między nimi]? Nie metrum, nie język, nie układ słów; lecz temat strofy dr. Johnsona jest godny pogardy. Jeśli chce się właściwie traktować blahe i proste wiersze, których strofa dr. Johnsona jest doskonałą próbką, nie należy mówić: „to jest zła poezja”, albo: „to w ogóle nie jest poezja”, tylko: „temu brak sensu” [...]. [W 64–65]

Poeta krytykuje strofę Johnsona – podobnie jak wszelkie utwory „pozbawione sensu” – dlatego, że „obrazy nie powstają [w nich] z owego zdrowego stanu uczuć, który bierze swój początek w myślach, ani nie mogą wzniecić myśli lub uczuć w Czytelniku” (W 65). Nobilituje natomiast poezję, jaka, imitując wzór prostej, balladowej formy, jest równocześnie przestrzenią dla ekspresji emocji. Jako przykład

³⁶ Zob. W 64:

*I put my hat upon my head
And walked into the Strand,
And there I met another man
Whose hat was in his hand.*

Przekład filologiczny: „Kapelusz włożyłem na głowę / I spacerowałem sobie po Strandzie, / I tam spotkałem innego pana, / Który miał swój kapelusz w rękę”.

³⁷ Nawiązanie Wordswortha do parodiowanego przez Johnsona poematu Percy’ego i jego zbioru ballad staroangielskich może stanowić punkt odniesienia dla komparatystycznego ujęcia *Lyrical Ballads* oraz *Ballad i romansów*. Również bowiem A. M i c k i e w i c z odnosi się w swej przedmowie do wydanych w 1765 r. *Reliques of Ancient English Poetry*.

³⁸ Zob. W 64:

*These pretty Babes with hand in hand
Went wandering up and down;
but never more they saw the Man
Approaching from the Town.*

Przekład filologiczny: „Te śliczne dzieci, trzymając się za ręce, / Szły, wędrując tam i z powrotem, / Lecz nigdy więcej nie ujrzały Człowieka, / Który zbliżał się z miasta”.

Utwór ten był tłumaczony (w sposób swobodny) przez J. U. N i e m c e w i c z a (*Dzieci w lesie. Duma naśladowana z angielskiego*. W: *Bajki i powieści*. T. 2. Warszawa 1820, s. 217):

Biedne dzieci chodziły dzień cały
Po łomach, gęstwach niewczesnych
[.]
Zaczęły wołać głosy żalonymi,
Ale wołały na próżno
Nikt się nie ozwał, zniknął cień otuchy,
Okropność tylko i szum dębów głuchy.

przytacza balladę *Dzieci w lesie*, gdzie, podobnie jak w *Powrocie taty* Mickiewicza, naśladowanie infantylnego stylu ma na celu odzwierciedlenie „stanu uczuć” i wyrażenie specyficznego, dzieciennego nastroju.

Stosując terminologię służącą Lachmann do ukazania związków pamięci i literatury³⁹, można stwierdzić, że partycypacja (jako jedna ze strategii intertekstualnych, bezpośrednio łącząca się z kategorią naśladowania) oznacza w przedmowie angielskiego autora równocześnie dążenie do transformacji danego wzoru poezji⁴⁰. Imitacja, powtarzanie, tak jak wspomnianie „dawnych tekstów”, wiąże się w utworach Wordswortha z uczuciami wypływającymi z doświadczeń podmiotowego „ja”. Transformacja to bowiem, jak zauważa badaczka: „dokonujące się za sprawą dystansu, suwerenności i zarazem uzurpujących gestów przyswojenie obcego tekstu, które go zakrywa, zasłania, bawi się nim, czyni go nierozpoznawalnym przez skomplikowane zabiegi, bezceremonialnie go przeinacza, mieści wiele tekstów, wykazuje tendencję do ezoteryki, kryptyki, ludyzmu i synkretyzmu”⁴¹.

³⁹ L a c h m a n n (*op. cit.*, s. 310) w studium o tym, co – za Nünningiem i Erll – można określić mianem „pamięci literatury” posługuje się narzędziami metodologicznymi, które odnoszą się do zjawiska intertekstualności. W ujęciu tej badaczki „pamięć tekstu” da się opisać za pomocą trzech modeli intertekstualności: partycypacji, transformacji i tropiki. Również w mojej analizie uwag Wordswortha i Mickiewicza na temat ballady pojęcia należące do „słownika intertekstualnego” łączę z problemami bezpośrednio związanymi z funkcjonowaniem pamięci.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 310–311. Badaczka porusza także – obok kwestii strategii partycypacji i transformacji – zagadnienie modelu tropiki. Pytanie o jego występowanie w utworach Wordswortha i Mickiewicza wydaje się dość problematyczne. L a c h m a n n ujmuje ten model jako – bliskie teorii H. Blooma, który w *Lęku przed wpływem* odnosi się do Wordswortha – „odwrócenie tekstu poprzedzającego; jako walkę, tragiczną walkę przeciw obcym tekstom, wpisującym się w nieunikniony sposób we własny tekst; jako próbę przelicytowania, wymazania, obrony przed śladami tekstu poprzednika” (*ibidem*, s. 311). Czy *Ballady i romanse* są realizacją owego modelu? Jedno jest pewne: polski wieszcz nie wypowiada „walki” balladom. Bo przecież mówi o czerpaniu z nich inspiracji, o partycypacji (a także o transformacji twórczej) w tekstach średniowiecznych, ludowych oraz w dziełach angielskich i niemieckich. Podejmuje raczej polemikę z estetyką klasycystyczną i sentymentalną, której wpływ na jego zbiór poezji jest, paradoksalnie, bardzo silny. Aluzje do Niemcewicza i innych pisarzy zostają, zarówno w przedmowie Mickiewicza, jak i w samych jego utworach, zamaskowane przez wyraźne akcentowanie roli „pieśni gminnej” jako fundamentu poezji romantycznej.

Warto zauważyć, że – jak dostrzega wielu badaczy – Mickiewicz nie posługuje się w *Balladach i romansach* wzorem poezji średniowiecznej (na który wskazuje w przedmowie), lecz poprzedniczką ballady artystycznej, czyli Niemcewiczowską dumą. W związku z tym nasuwa się pytanie: czy autor poprzez zbudowanie teorii poezji, w której jako podstawowy punkt odniesienia umieścił „pieśń gminną” i spuściznę średniowiecza, pragnął uniknąć posądzenia przez krytyków o kopiowanie utworów *de facto* sentymentalnych? Czyż nobilitacja ballady ludowej w przedmowie do t. 1 *Poezji* nie jest zamierzoną strategią, służącą „wymazaniu, obronie przed śladami tekstu poprzednika”? I czy nie ujawnia się w ten sposób intertekstualny model tropiki? Pytanie o jego występowanie w *Balladach i romansach* pozostawiam bez odpowiedzi. Dużo istotniejsza dla ukazania roli pamięci w kreacji podmiotu i obrazów poetyckich *Ballad i romansów* oraz *Lyrical Ballads* jest bowiem konfrontacja strategii partycypacji z modelem transformacji, który uwidacznia się w wierszach Wordswortha i Mickiewicza w specyficznym – angażującym wyobraźnię i pamięć indywidualną – wykorzystywaniu wzorców literackich i twórczym podejściu do gatunku ballady, zarówno tej wywodzącej się z tradycji ludowej, pochodzącej z dzieł twórców angielskich i niemieckich, jak i tej noszącej cechy poetyki sentymentalnej, czyli dumy Niemcewicza.

⁴¹ *Ibidem*.

Przyswojenie „tekstu zbiorowego” w *Lyrical Ballads* polega na jego uwewnętrznieniu, przefiltrowaniu przez podmiotową uczuciowość oraz nacechowaniu go obecnością „ja” i jego indywidualną pamięcią.

Nobilitacji ballady w przedmowie Wordswortha towarzyszy zwrócenie się ku opowieściom „zwykłych ludzi” oraz „wybieranie zdarzeń i sytuacji z życia codziennego”. Odtwarzanie doświadczeń zbiorowości jest w teorii angielskiego poety równoznaczne z „przydawaniem zdarzeniom barw zapożyczonych z wyobraźni”, a więc z indywidualną ekspresją, która mieści się w przedstawianym przez Lachmann modelu transformacji. Autor *Tintern Abbey* mówi o „życiu skromnym i wiejskim” oraz o jego obyczajach w liczbie mnogiej, używając zaimka „my”. Sugeruje, że część jego duchowego wnętrza jest ukształtowana przez doświadczenia o charakterze kolektywnym – jak stwierdza: „w tego rodzaju bytowaniu nasze elementarne uczucia współlistnieją w stanie większej prostoty, a więc można je dokładniej zbadać i bardziej przekonywająco opisać [...]”. Lecz poezja w ujęciu Wordswortha, rozumiana jako odtwarzanie przekonań zbiorowości, stanowi równocześnie przestrzeń dla „spontanicznego wybuchu głębokich uczuć” (W 45–47). Epickość łączy się w niej z lirycznością, powtarzanie narracji należących do pamięci kolektywnej koegzystuje z podmiotową ekspresją pamięci indywidualnej.

Również w rozprawie *O poezji romantycznej* jest mowa o czerpaniu inspiracji z ballady – naśladowaniu „pieśni gminnej” – oraz o jej kreatywnym przetwarzaniu. Dla Mickiewicza stanowi ona, wywodzący się z czasów średniowiecznych, wzorzec poezji romantycznej. Co szczególnie interesujące w komparatystycznym ujęciu dwóch analizowanych zbiorów, Mickiewicz odwołuje się do „ballady brytańskiej”, która – jak podkreśla – wyróżnia się na tle pozostałych literatur narodowych:

Inny wcale charakter, wyraźny i stały, ma ballada brytańska; jest to powiastka osnowana z wypadków życia pospolitego albo z dziejów rycerskich, ożywiona zwyczajnie dziwnością ze świata romantycznego [tj. świata średniowiecznych romansów], opiewana tonem melancholicznym, w stylu poważna, w wyrażeniach prosta i naturalna. [M 64]

Podobnie jak Wordsworth, autor *Pana Tadeusza* zamieszcza w przedmowie uwagi o naśladowaniu „tekstów zbiorowych” – o czerpaniu inspiracji z opowieści, opisujących „wypadki życia pospolitego albo dzieje rycerskie”. Kreatywna partycypacja w pamięci kolektywnej – dla której „pieśń gminna” jest magazynem – łączy się także w teorii Mickiewicza ze strategią transformacji⁴². Jak podkreśla poeta, akceptowalna forma imitacji polega na „ożywianiu [wzoru poezji] zwyczajnie dziwnością ze świata romantycznego”, a zatem nie tylko na odtwarzaniu, lecz również na przetwarzaniu czy też modyfikowaniu literackiego pierwowzoru.

W charakterystyce „krażących między ludem powieści i śpiewów”, wśród których umieszczona zostaje ballada, Mickiewicz wskazuje, z jednej strony, na rolę wzorów

⁴² Warto w tym miejscu przypomnieć fragment, w którym Mickiewicz nawiązuje do literatury greckiej. Jest to wyraz świadomości dwóch funkcji słowa poetyckiego – pierwszej łączącej się z powtarzaniem historii wchodzących w skład pamięci zbiorowej, drugiej zaś noszącej znamiona kreatywnego i indywidualnego „przetwarzania” naśladowanego wzoru: „Tak sposobiony talent twórczy sztukmistrza greckiego zwracał się ku starym światowi bajecznemu i umiał go wkrótce na nowy przetworzyć” (M 46).

poezji romantycznej („branie przedmiotów z dziejów rycerskich”), z drugiej natomiast – na „ozdabianie” ich „zmysleniami”:

Wspomnieliśmy [...], iż w wiekach średnich krążyły między ludem powieści i śpiewy. Charakter ich być musiał mniej lub więcej jednostajny, całemu rodzajowi właściwy; przedmioty brane z dziejów rycerskich, ozdobione zmysleniami; uczucia dla płci pięknej w wyrazach czułości albo wesołych żartach; mowa naturalna i prosta, strofami do śpiewania stosowana. Pod tym ogólniejszym rodzajem zawierało się mnóstwo szczególnych gatunków różnego nazwania: śpiewki, sagi, *lais*, *virelais*, *sirventois* itp.; najliczniejsze i najbradziej upowszechnione były ballady i romanse. [M 63]

Mickiewicz przywołuje nazwiska autorów, którzy „dawny rodzaj poważnych ballad szkockich do świetności przywrócili” – na przełomie XVIII i XIX wieku przyczynili się do wykształcenia żywego zainteresowania zapomnianym gatunkiem. Mowa o utworach wielkich naśladowców – Waltera Scotta i wymienionego już Percy’ego⁴³ (ten drugi wydał *Reliques of Ancient English Poetry* (Zabytki dawnej poezji angielskiej))⁴⁴.

W refleksji nad „balladą brytańską” Mickiewicz umieszcza też spostrzeżenie na temat jej wielowariantowości czy podatności na poetycką transformację. Podkreśla, że „Poeci narodowi” – a zatem zarówno Scott, jak i Percy – nie tylko „lubili ballady gminne zbierać” i naśladować, lecz także je „poprawiać albo na ich wzór podobne tworzyć”. Warto zauważyć, iż – jak wskazuje Jadwiga Jagiełło – ballada ludowa (do jakiej odnosi się Mickiewicz w przedmowie i podtytułach dzieł należących do *Ballad i romansów*) nigdy nie istnieje jako „jakaś jedna ballada, jeden [...] tekst, lecz [jako] szereg tekstów (wariantów, redakcji) [...]”. Stąd też pieśń będąca inspiracją dla Mickiewiczowskich *Lilij – O pani, która zabiła pana* – ma aż 60 różnych odmian⁴⁵.

Wiersze polskiego i angielskiego poety można potraktować jako kreatywnie rozwinięte formy wariantów balladowych, stanowiące wyraz oryginalnej interpretacji wzorca literackiego. Badaczka przekonuje bowiem:

Wariant jest odpowiednikiem konkretnego rzeczywistego tekstu, zapisu, wypowiedzi. Niezbędnym warunkiem powstania wariantu i dowodem twórczego realizowania wzorca jest nowe ujęcie oraz wprowadzenie nowych, nie znanych dotąd elementów [...]⁴⁶.

Warto zatem zapytać, co stanowi o *novum* dzieł Wordswortha i Mickiewicza,

⁴³ O wpływie Percy’ego na *Lyrical Ballads* Wordswortha traktuje artykuł K. Sutherland *The Native Poet: The Influence of Percy’s Minstrel from Beattie to Wordsworth* („The Review of English Studies” 1982, nr 132).

⁴⁴ Zob. M 64: „Od gór szkockich i irlandzkich roznieśli bardowie i minstrele ten gatunek na płaszczynie Anglii, a poeci narodowi lubili ballady gminne zbierać, poprawiać albo na ich wzór podobne tworzyć. Literatura angielska liczy więcej dwóchset zbiorów tego rodzaju. Wszakże z czasem, kiedy duch poezji londyńskiej zmieniać się i na inny sposób kształcić się począł, zjawily się ballady od gminnych wcale różne, wesołe i dowcipne (Cowleja, Prajora), a często dawną balladę trawestujące (Swifta). Smak ten przecież trwał niedługo; wprzód nieco Rowe, a następnie Gay, Dawid Mallet, szczególnie zaś Persy [!] i Walter Scott dawny rodzaj poważnych ballad szkockich do świetności przywrócili”.

⁴⁵ *Poetyka. Zarys encyklopedyczny*. Red. M. R. Mayenowa. T. 10, z. 1: J. Jagiełło, *Polska ballada ludowa*. Wrocław 1975, s. 9.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 27.

jakie elementy dodają oni do naśladowanych „pieśni gminnych” i opowieści „zwykłych ludzi”.

W swoich przedmowach obaj autorzy piszą o transformacyjnej funkcji wyobraźni poetyckiej, twórczo naśladowującej wzór. Problemy z obszaru intertekstualności dopiero w toku *Ballad i romansów* oraz *Lyrical Ballads* łączą się bezpośrednio z kwestią pamięci. W jej świetle o *novum* analizowanych prac, przechowujących pamięć zbiorową, decyduje pamięć podmiotowego „ja”.

Paradoks pamięci romantycznej

Epicko-liryczna struktura ballady, uznanej przez dwóch interesujących nas tu poetów za wzór poetycki, jest magazynem pamięci zbiorowej, „spotykającej się” z pamięcią indywidualną. W narracji utworów należących do *Lyrical Ballads* oraz do *Ballad i romansów*, nawiązującej do tego dawnego gatunku, wykorzystana została (wpisana w jego istotę) retoryka pamięci zbiorowej. Według autorki studium na temat literatury jako medium pamięci retoryka ta stanowi „zbiór form i działań w obrębie tekstu literackiego, które w znaczeniu potencjału oddziaływania mogą prowadzić do tego, że dany tekst aktualizowany jest przez czytelników jako [...] zbiorowy”. W utworach obu poetów dostrzegalne są jej dwa tryby. Pierwszy, określony przez badaczkę jako „doświadczeniowy”, związany jest z ustnym opowiadaniem, tzw. *personal voice*, oraz z „działaniami, które sugerują autentyczność i codzienność zmysłowej specyfiki doświadczenia”. W balladach Mickiewicza i Wordswortha podmiot-poeta przysłuchuje się opowieściom stanowiącym medium pamięci kolektywnej. Natomiast drugi tryb – tzw. refleksyjny, także pojawiający się w dwóch analizowanych tu zbiorach – następuje, „gdy dzieło literackie umożliwia autoobserwację kultury pamięci”, np. „przedstawienie w samej akcji oddziaływania praktyk i mediów pamięci”⁴⁷. Uwidacznia się on również we wspomnianym obrazie poety czerpiącego inspirację z „pieśni gminnej”, podmiotu, na którego tożsamość wpływają media pamięci – opowieści „zwykłych ludzi”, ballady i „pieśni gminne”.

Rozwijając teorię Erll, skupiającą się na sposobie funkcjonowania pamięci zbiorowej, można stwierdzić, że w dziełach polskiego i angielskiego twórcy wykorzystana zostaje retoryka (nie wzmiankowanych przez badaczkę) „związków” pamięci kolektywnej i indywidualnej. Obrazy poetyckie z *Ballad i romansów* oraz z *Lyrical Ballads* prezentują bowiem relację tożsamości podmiotu-poety (a także jego indywidualnych wspomnień) z pamięcią kolektywną, utrwaloną w „tekstach zbiorowych” przekazywanych ustnie. Stanowią one metaforyczną formę przedstawienia problemów poruszonych w dwóch przedmowach poetyckich – uwidoczniają, jak akceptowana przez autorów strategia naśladowania wzorów łączy się z pamięcią. Podobnie jak imaginacja, wypływa ona z podmiotowego wnętrza, jednak – inaczej niż ona – wiąże się z silną podmiotową świadomością czasu i temporalizacją doznań „ja” mówiącego.

W kontekście relacji pamięci i wyobraźni warto przywołać refleksję Paula Ricoeura, wskazującego na „tradycję deprecjonowania pamięci na marginesach kry-

⁴⁷ Erll, *op. cit.*, s. 241, 242, 244.

tyki wyobraźni⁴⁸. Można do niej włączyć także tradycję badawczą dotyczącą *Ballad i romansów* Mickiewicza, w której centralna rola – wpływająca na antyracjonalistyczny i antyklasycystyczny charakter wydanego w 1822 roku zbioru poezji – zostaje przyznana nie memorii, lecz imaginacji⁴⁹. W moim artykule chciałbym zwrócić szczególną uwagę na pamięć jako władzę umysłu poetyckiego, decydującą o nowatorskim charakterze zarówno *Lyrical Ballads*, jak i utworów należących do pierwszego tomiku *Poezji* polskiego wieszcz. Refleksje na jej temat nie są w moim ujęciu marginalne wobec spostrzeżeń dotyczących wyobraźni, lecz dominują nad nimi.

Jak stwierdza Ricoeur, „niebezpieczeństwo utożsamiania aktu odpamiętywania [...] z aktem wyobrażania” wynika ze wspólnych dla refleksji o pamięci i tych o wyobraźni źródeł, tkwiących w myśli filozoficznej Platona. Metafora tabliczki woskowej pokazuje bowiem, że zarówno *memoria*, jak i imaginacja „przechodzą w obraz” – *ēikon*:

Problem wzajemnej zależności pamięci i wyobraźni jest tak stary jak zachodnia filozofia. Myśl Sokrateska zostawiła nam w spadku dwa konkurencyjne, lecz dopełniające się w tym zakresie *topoi* – Platoniński i Arystotelesowski. Pierwszy, którego ośrodek stanowi temat *ēikon*, mówi o teraźniejszym przedstawieniu rzeczy nieobecnej; milcząco broni osadzenia problematyki pamięci w problematyce wyobraźni. Drugi, którego ośrodek stanowi temat przedstawienia rzeczy uprzednio postrzeżonej, przyswojonej czy wyczonej, opowiada się za włączeniem problematyki obrazu do problematyki wspomnienia. To właśnie tej aporii wyobraźni i pamięci – w dwóch wersjach – nigdy nie udało nam się do końca wywikłać⁵⁰.

Na podstawową cechę pamięci, odróżniającą ją od wyobraźni, zwraca uwagę Arystoteles w należącym do zbioru *Krótkie rozprawy psychologiczno-biologiczne* traktacie *O pamięci i przypominaniu sobie*. Filozof stawia w nim tezę, która przyświeca wszystkim moim refleksjom na temat roli pamięci w dwóch analizowanych tu zbiorach poezji – podkreśla: „Pamięć obraca się wokół przeszłości”⁵¹. Jest ona kluczowa także w myśli Ricoeura, który konstatuje: „pojęcie czasowego dystansu należy do istoty pamięci i utwierdza zasadnicze rozróżnienie między pamięcią a wyobraźnią”⁵².

⁴⁸ Ricoeur, *op. cit.*, s. 16.

⁴⁹ Problem wyobraźni dominuje w badaniach dotyczących *Ballad i romansów* – zob. np. A. Kowalczykowska, *Romantyczne zaświaty*. W zb.: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria 2. Red. M. Żmigrodzka. Wrocław 1974. – H. Krukowska, „Nocna strona” romantyzmu. W zb.: jw. – K. Poklewska, *Diabły we wczesnej twórczości Mickiewicza*. W zb.: *Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*. Red. J. Kolbuszewski. Wrocław 1993. – L. Pułka, *Antropologia Mickiewiczowskiej fantastyki*. W zb.: jw. – D. Seweryn, *O wyobraźni lirycznej Mickiewicza*. Warszawa 1996. – D. T. Lebioda, *Mickiewicz – wyobraźnia i żywioł*. Bydgoszcz 1996. – L. Zwierzyński, *Wyobraźnia akwaticzna Mickiewicza*. Katowice 1998. – G. Tomaszewska, *Mickiewicz – Krasieński. O wyobraźni utopijnej i katastroficznej*. Gdańsk 2000. – B. Kucera-Chachulska, *Uwagi o wyobraźni Mickiewicza*. W zb.: *Wyobraźnia jako jaźń twórcza. Studia z etyki, literatury i sztuki*. Red. E. Podrez, A. Czyż. Warszawa 2002. – W. Owczarski, *Mickiewiczowskie figury wyobraźni*. Gdańsk 2002. – M. Stankiewicz-Kopeć, *Wczesnoromantyczna transpozycja świata nadnaturalnego w „Balladach i romansach” Mickiewicza*. „Ruch Literacki” 2002, z. 4/5. – M. Piwińska, *Koloryt uczuć, klimat wewnętrzny, topografia wyobraźni w cyklu „Ballad i romansów”*. W: *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*. Gdańsk 2003.

⁵⁰ Ricoeur, *op. cit.*, s. 17.

⁵¹ Cyt. jw., s. 28. Ricoeur podkreśla, że dopiero w myśli filozoficznej Arystotelesa pamięć ulega ściślemu powiązaniu z czasem.

⁵² *Ibidem*, s. 32.

Pamięć odgrywa ważną rolę zarówno w kreacji bohaterów *Lyrical Ballads* oraz *Ballad i romansów*, takich jak Karusia, Martha Ray czy Stary Żeglarz (z poematu Samuela Taylora Coleridge'a *The Rime of the Ancient Mariner*, także zawartego w analizowanym tomie⁵³), jak i ich podmiotu – w obu zbiorach poezji jest on narratorem-gawędziarzem, poetą, a także uczestnikiem przedstawianych zdarzeń. Informacje na jego temat można zaczerpnąć z Mickiewiczowskiej *Romantyczności*, z *Dudarza*, *Kurhanka Maryli* bądź z utworu poprzedzającego balladę *To lubię: Do Przyjaciół*. Spośród poematów Wordswortha w kontekście wpływu obrazów pamięci na „ja” mówiące na szczególną uwagę zasługują m.in. *The Thorn*, *Simon Lee*, *The Last of the Flock*, *Wiersz pisany wczesną wiosną*, jak również *Idiot Boy*.

Podmiot dzieł obu autorów można przedstawić za pomocą platońskiej metafory pszczoły, zbierającej materiał i czerpiącej inspirację z „pieśni gminnych”, ballad oraz narracji „zwykłych ludzi”. Jest to poeta, który – jako uczestnik ukazanych zdarzeń – poprzez podejmowanie prób nawiązania rozmowy z bohaterami wierszy ujawnia źródła swej twórczości. Zwrot do Karusi⁵⁴, dialog z Dziewczyną w *Kurhanku Maryli* oraz ten z Simonem Lee łączą się z pragnieniem poznania opowieści – „tekstów zbiorowych”, przechowujących pamięć. Jej materia ma charakter zarówno kolektywny, jak i indywidualny. Subiektywne relacje bohaterów mieszają się z „bajaniem”, „wieścią gminną”, plotką, gawędą⁵⁵, czyli formami stanowiącymi magazyn dla wizji kolektywnej przeszłości. Granica między pamięcią zbiorową a indywidualną jest w obu zbiorach poezji niezwykle płynna – wspomnienia postaci, obrazy pamięci zbiorowej oraz podmiotowej stapiają się ze sobą⁵⁶.

Refleksję nad wpływem pamięci zbiorowej i indywidualnej na tożsamość pod-

⁵³ Utwór ten został przetłumaczony na język polski dwukrotnie: S. T. Coleridge, *Rymy o Sędziwym Marynarzu, w siedmiu częściach*. W zb.: *Angielscy „poeci jezior”*: W. Wordsworth, S. T. Coleridge, R. Southey. Wybór, przeł., wstęp, objaśn. S. Kryński. Wrocław 1963. BN II 143. – S. T. Coleridge, *Pieśni o Starym Żeglarzu*. W: W. Blake [i in.], *Twarde dno snu. Tradycja romantyczna w poezji języka angielskiego*. Wybór, oprac., przeł., wstęp Z. Kubiak. Warszawa 2002.

⁵⁴ Podmiotowi *Romantyczności* nie udaje się porozmawiać z Karusią, dlatego też określenie „dialog” może się wydawać mało precyzyjne. Ze względu na to wskazuję na sam fakt próby nawiązania z nią kontaktu.

⁵⁵ Kwestia poetyckiego naśladowania ballady (jako medium pamięci zbiorowej) przedstawiona w przedmowach Wordswortha i Mickiewicza ulega w analizowanych utworach rozszerzeniu. *Ballady i romanse* oraz *Lyrical Ballads* można potraktować jako wyraz fascynacji ludowością. Ich autorzy przyznają bowiem postaciom z ludu (jego reprezentantom) istotną rolę. Są one żywymi nośnikami pamięci zbiorowej – w spotkaniu z podmiotem, w opowieściach przekazywanych ustnie dają świadectwo kolektywnej wiedzy o czasie minionym. W związku z oralnym charakterem historii, jakimi się dzieła, warto na marginesie zwrócić uwagę na studia W. Onga nad relacjami między kulturą oralną i piśmienną. Szczególnie interesująca w tym kontekście wydaje się jego praca na temat twórczości Wordswortha i Coleridge'a – zob. W. J. Ong, *Romantyczna odmiennność a poetyka technologii*. W: *Osoba, świadomość, komunikacja. Antologia*. Wybór, wstęp, przeł., oprac. J. Japola. Warszawa 2009.

⁵⁶ Moim rozważaniom nad pamięcią zbiorową i indywidualną w tomach Wordswortha i Mickiewicza przyświeca hipoteza Ricoeura (*op. cit.*, s. 126), głosząca „odrębną, lecz wzajemną konstytucję pamięci indywidualnej i zbiorowej oraz ich przenikanie się”. Bliskie mojej refleksji nad pamięcią w utworach obu poetów jest również przedstawione przez tegoż badacza (*ibidem*, s. 126–163) rozróżnienie tradycji wzroku wewnętrznego (do której należy m.in. św. Augustyn, J. Locke i E. Husserl), budującej definicję fenomenu pamięci indywidualnej, oraz tradycji wzroku zewnętrznego (wywodzącej się z myśli M. Halbwachsa), decydującej o znaczeniu pamięci zbiorowej.

miotu warto rozpocząć od *Romantyczności*, w której centralne miejsce zajmuje scena spotkania poety z główną bohaterką. „Ja” mówiące próbuje nawiązać z nią dialog:

Słuchaj, dziewczeczko!
 – Ona nie słucha –
 To dzień biały! to miasteczko!
 Przy tobie nie ma żywego ducha.
 Co tam wkoło siebie chwytasz?
 Kogo wołasz, z kim się witasz?
 – Ona nie słucha. –

(*Romantyczność*, w. 1–7)

Poeta usiłuje zadawać pytania, na które bohaterka nie odpowiada. Przyczyna rozpacz, a zarazem przedmiot wspomnień Karusi zostają wyjawione dopiero w jej monologu – podsłuchanym przez zgromadzonych obserwatorów. Wśród nich znajduje się podmiot, wyrażający wiarę w relację dziewczyny i stwierdzający:

Dziewczyna czuje [...] –
 A gawieź wierzy głęboko;
 Czucie i wiara silniej mówi do mnie
 Niż mędrca szkiełko i oko.

(*Romantyczność*, w. 62–66)

Obrazy wspomnień, wylaniające się ze słów Karusi, oddziałują na postawę i uczucia podmiotu. Utwór Mickiewicza ukazuje wpływ opowieści, przechowującej pamięć, na poetę.

Centralna w *Romantyczności* scena spotkania z Karusią odgrywa ważną rolę w kreacji podmiotu *Ballad i romansów*. Jest on bowiem zbieraczem fabuł⁵⁷ – twórcą, który czerpie inspirację z tradycji ludowej, gawędziarzem, szukającym natchnienia w „tekstach zbiorowych”: „pieśni gminnej” i narracjach utrwalonych w pamięci „zwykłych ludzi”.

Podmiot poezji Mickiewicza opowiada zatem o tym, jak jego osobista biografia zostaje włączona w obszar pamięci zbiorowej, wskazuje na punkt styczności między indywidualną pamięcią doświadczenia a przechowywanymi w balladach „prawdami żywymi” oraz wierzeniami ludu i historiami takimi, jak ta Karusi.

Również w *Kurhanku Maryli* podmiot nawiązuje dialog z bohaterami swej opowieści. „Ja” mówiące, ukazane pod postacią „cudzego człowieka”, zadając pytania Dziewczynie, usiłuje poznać obiekt jej pamięci. To jakby scena przeniesiona z *Romantyczności*, ukazująca spotkanie poety z Karusią, przechowującą we wspomnieniach historię osobistej przeszłości. Lecz w *Kurhanku Maryli* podmiot otrzymuje odpowiedź. Tajemnica opuszczonego miejsca – kurhanka, na który zwraca uwagę, zostaje wyjaśniona przez Dziewczynę, przywołującą obraz pamięci zbiorowej:

⁵⁷ Warto w kontekście obrazu podmiotu jako zbieracza opowieści przywołać rozróżnienie dwóch rodzajów pamięci zbiorowej proponowane przez J. K. Olicka (*Collective Memory: The Two Cultures*. „Sociological Theory” 1993, nr 3. Cyt. za: Erll, *op. cit.*, s. 212–213). Wskazuje on na „collected memory” oraz „collective memory”. W opozycji do tej drugiej, odnoszącej się do „faktów obiektywnie istniejących w kulturze”, Olick stawia tę pierwszą, czyli pamięć indywidualną, której funkcję można opisać za pomocą „metafory zbierania”.

Cudzy człowiek
[.]

Ja tędy płynę z wiciną,
Pytam się ciebie, dziewczyno,
Co to za piękny kurhanek?

Dziewczyna
W całej wsi pytaj się, bracie,
A cała wieś powie tobie:
Maryla żyła w tej chacie,
A teraz leży w tym grobie.

(*Kurhanek Maryli*, w. 13–19)

Historię opowiedzianą przez Dziewczyne, Jasia, Matkę i Przyjaciółkę zna „cała wieś”, historia owa należy bowiem do pamięci zbiorowej, jest wspólna dla postaci, które wspominają te same zdarzenia z przeszłości. Zadający pytania bohater – osoba nie pochodząca z grupy dzielącej podobne doświadczenia, nie wiedząca jeszcze nic o dziejach Maryli – nawiązuje z nimi kontakt i otrzymuje informacje o tym, jak postrzegają oni czas miniony. Poszczególne relacje (wypływające z pamięci indywidualnej każdej z postaci) budują wspólną historię (należącą do pamięci zbiorowej) o życiu bliskiej im osoby.

Kurhanek Maryli ukazuje proces, w którym przeżycie indywidualne podmiotu-poety łączy się z pamięcią zbiorową. „Ja” mówiące nie poznaje jednej opowieści, lecz różne jej wersje: Dziewczyny, Jasia, Matki oraz Przyjaciółki. Obraz z nich wypływający nie jest spójny – składają się na niego odmienne doświadczenia poszczególnych uczestników minionych zdarzeń. Jego podstawową cechę, podobnie jak zaprezentowanego tu już gatunku ballady, stanowi wielowariantowość – niejednorodność oraz immanentna niekoherentność. To właściwość zarówno medium pamięci, jakim są „pieśń gminna” czy przedstawiane przez Wordswortha opowieści „zwykłych ludzi”, jak i samej pamięci zbiorowej, mającej tak wiele twarzy, jak wielu jest jej uczestników – wyrazicieli.

Między wierszami utworów Mickiewicza odnaleźć można poetyckie wcielenie autotematycznej refleksji zarysowanej w rozprawie *O poezji romantycznej*. W *Baladach i romansach* kwestia naśladowania wzorów zostaje przedstawiona w formie metaforycznych obrazów ukazujących wpływ pamięci kolektywnej – przechowywanej w „pieśni gminnej” – na tożsamość podmiotu. *Kurhanek Maryli*, podobnie jak *Romantyczność*, kończy się bowiem słowami wyrażającymi identyfikację poety ze sposobem myślenia zbiorowości:

Słyszy to cudzy człowiek,
Wzdycha i lży mu płyną,
Westchnął, otarł lży z powiek
I dalej poszedł z wiciną.

(*Kurhanek Maryli*, w. 121–124)

Pamięć kolektywna oddziałuje na tożsamość podmiotu również w *Dudarzu* – utworze zbudowanym na (znanym m.in. z dumy Juliana Ursyna Niemcewicza) schemacie opowieści w opowieści. Pierwsza z nich mówi o poecie przysłuchującym się grającemu na lirze tytułowemu bohaterowi, druga z kolei dotyczy spotkania

Dudarza z Pasterzem. Obie niosą refleksję na temat złożonej relacji między pamięcią indywidualną podmiotu-poety a pamięcią zbiorową, płynącą z „pieśni gminnej”⁵⁸.

Pierwsza opowieść, od której rozpoczyna się utwór, ogniskuje się wokół obrazu Starca oraz podmiotu przysłuchującego się jego pieśni i grze na lirze. Podobnie jak poeta w *Romantyczności*, który podejmuje próbę nawiązania kontaktu z Karusią, „ja” mówiące w *Dudarzu* zwraca się do pieśniarza:

Starzec na lirze brząka i nuci,
Chłopcy dymą w dudeczki z piórek,
Zawołam starca, niech się zawróci
I przyjdzie pod ten pagórek.

„Zawróć się, starcze, tu na igrzysko,
Tu się po siebie weselim;
[.]

Posłuchał, przyszedł, sklonił się nisko
I usiadł sobie pod miedzą;

(*Dudarz*, w. 5–14)

Dudarz, w przeciwieństwie do Karusi, odpowiada na zawołanie poety. Nastraja lirę i rozpoczyna pieśń:

Wziął w ręce lirę i szklanekę sporą,
Miodem pierś starą zagrzewa,
Mrugnął na chłopców, ci dudki biorą,
Brząknął, nastroił i śpiewa:

„Idę ja Niemnem, jak Niemen długi,
Od wiosieczki do wiosieczki,
Z borku do borku, z smugów na smugi,
Śpiewając moje piosneczki.

Wszyscy się zbiegli, wszyscy słuchali,
Ale nikt mię nie rozumie;

(*Dudarz*, w. 41–50)

Tematem „piosneczek” są osobiste doświadczenia lirnika, śpiewającego o wędrówce brzegami Niemna i ubolewającego nad brakiem zrozumienia ze strony odbiorców. Początek jego historii zdaje się sugerować, że opowieść, którą przedstawi, należy do indywidualnej pamięci i wykracza poza wiedzę zbiorowości. Jednak subiektywna perspektywa ulega zmianie, kiedy Starzec przywołuje inną piosenkę – nie związaną z jego tułaczym trybem życia:

Znowu wziął lirę i spory dzbanek,
Miodem pierś starą zagrzewa;

⁵⁸ W podtytule *Dudarza* znajduje się informacja o jego pochodzeniu: „Myśl z pieśni gminnej” (A. Mickiewicz, *Dudarz. Romans*. *Myśl z pieśni gminnej*). W: *Wybór poezyj*, s. 179). Należy zauważyć, że Wordsworth również czerpie inspirację z podań ludowych – w *Michaelu*, zamieszczonym w drugiej edycji *Lyrical Ballads* (1800), wskazuje w podtytule (podobnie jak Mickiewicz w swoich utworach), że źródłem jego opowieści jest poemat pasterski (*Michael. A Pastoral Poem*). Tłumaczenie tego poematu znajduje się w: Blake [i in.], *op. cit.* (*Michał. Poemat pasterski*).

Skinał na chłopców, ci do multanek,
Brząkał, nastroił i śpiewa:

„Komu ślubny splatasz wieniec
Z róż, liliji i tymianka?⁵⁹

(Dudarz, w. 85–90)

Kolejna pieśń zainicjowana przez Dudarza – inaczej niż jego osobiste wspomnienie wędrowni – jest medium pamięci zbiorowej. Reakcja odbiorców wskazuje bowiem, że dobrze znają oni jej treść:

Na to szmer powstał, różne pogłoski
Pomiędzy ciżbą przytomną.
Tę piosenkę śpiewał ktoś z naszej wioski,
Lecz kto i kiedy, nie pomną.

(Dudarz, w. 105–108)

Podmiot, obecny „pomiędzy ciżbą przytomną” i przysłuchujący się słowom Dudarza, styka się z pieśnią, która jest magazynem kolektywnej pamięci zgromadzonych. W niej również – zgodnie ze schematem opowieści w opowieści – zawiera się kolejna historia, także poruszająca problem zależności między pamięcią indywidualną i zbiorową. Jest ona poetycką rekonstrukcją procesu, w jakim osobiste doświadczenia oraz pamięć o nich przeradzają się we wspomnienia o charakterze kolektywnym i przyjmują kształt „pieśni gminnej”. Reagując na poruszenie słuchacza wywołane zaintonowanym utworem, Dudarz mówi o jego źródle – przywołuje historię spotkania z Pasterzem, który nauczył go piosenki zrodzonej z osobistego nieszczęścia: niespełnionej miłości i związanego z nią cierpienia:

Znasz piosnkę, którą po tyle razy
Śpiewał, płacząc nad mym losem;
Pomnisz zapewne wszystkie wyrazy,
I wiesz, jakim śpiewać głosem.

Mam jeszcze z błędnych włosów zawiązkę
I zeschły cyprysu listek;
Naucz się piosnki, weź tę gałązkę,
To mój na ziemi skarb wszystek.

(Dudarz, w. 161–168)

O ile Mickiewicz w rozprawie *O poezji romantycznej* oraz w *Dudarzu* czy w *Romantyczności* pisze o czerpaniu inspiracji z „pieśni gminnej”, a zatem z „tekstów zbiorowych” (przechowujących wspomnienia o charakterze kolektywnym), o tyle Wordsworth w przedmowie do *Lyrical Ballads* wskazuje na źródło poezji tkwiące w życiu codziennym i opowieściach „zwykłych ludzi”. Poematy angielskiego twórcy również odzwierciedlają rekonstrukcję procesu kreacji, w którym pamięć zbiorowa wpływa na obraz pamięci indywidualnej podmiotu lub też indywidualne doświadczenie włączone zostaje w obszar zbiorowej tożsamości. Tak jak podmiot w *Kurhan-ku Maryli* nawiązuje dialog z osobami przechowującymi pamięć kolektywną, tak

⁵⁹ Jak wskazuje Mickiewicz w przypisie (*Dudarz*, s. 86), przywołana przez Dudarza pieśń to triolety „wyjęte [...] z poezji Tomasza Zana”.

i „ja” mówiące poematów autora *Preludium*, jako podmiot-poeta i uczestnik przedstawianych zdarzeń, spotyka bohaterów swoich opowieści.

Wśród nich jest Simon Lee, tytułowa postać jednego z utworów Wordswortha, ukazana w dwóch odmiennych i zarazem komplementarnych perspektywach – trzecioosobowej, zobiektywizowanej, oraz podmiotowej, subiektywnej. Pierwsza część poematu (o charakterze epickim) ma formę balladowej narracji o myśliwym tracącym cały dobytek. W krótkiej i lapidarnej historii streszczone zostaje całe jego życie: pasja myśliwska, dostatek i szczęście, zakończone niespodziewanym bankructwem i gwałtownym załamaniem. Druga część (bardziej liryczna) wprowadza pierwszoosobową, subiektywną perspektywę podmiotu-poety, który, zwracając się do Czytelnika, przerywa opowieść o głównym bohaterze i wspomina okoliczności, w jakich sam go spotkał:

*O Reader! had you in your mind
Such stores as silent thought can bring,
O gentle Reader! you would find
A tale in every thing.
What more I have to say is short,
And you must kindly take it:
It is no tale; but, should you think,
Perhaps a tale you'll make it.*
(Simon Lee: *The Old Huntsman*, w. 65–72)

Podmiot zastrzega, że druga część utworu, następująca po trzecioosobowej narracji opisującej życie bohatera, nie jest fikcją. Jej główny cel stanowi natomiast zaprezentowanie źródła historii o Simonie Lee. Jak się okazuje, jest nim spotkanie poety z jej bohaterem:

*One summer-day I chanced to see
This old Man doing all he could
To underneath the root of an old tree,
A stump of rotten wood.*
(Simon Lee: *The Old Huntsman*, w. 73–76)

Wiersze Wordswortha, podobnie jak te Mickiewicza, nie tylko przedstawiają balladowe opowieści, lecz również, w symbolicznym obrazie spotkania podmiotu z bohaterami historii, traktują o źródłach inspiracji poetyckiej i o twórczej imitacji wzorów. Czerpanie natchnienia z „pieśni gminnej” oraz szukanie tematów w życiu codziennym łączy się w poematach angielskiego autora z problemem interakcji pamięci indywidualnej i zbiorowej oraz z kwestią wpływu pamięci na tożsamość poety. Podobnie jak „ja” mówiące w *Romantyczności*, które wzrusza się zasłyszaną opowieścią szalonej Karusi, podmiot przytaczający historię o Simonie Lee w dziele Wordswortha wspomina, że los myśliwego bardzo silnie na niego oddziałał – wywołał w nim współczucie i chęć wniknięcia w istotę tej osobistej tragedii.

Podmiot poematu *Simon Lee* nie tylko wskazuje na źródło swej inspiracji, lecz także pochyla się nad losem strudzonego Starca i oferuje mu pomoc – podejmuje próbę poznania sensu jego opowieści:

*“You're overtasked, good Simon Lee,
Give me your tool,” to him I said;*

*And at the word gladly he
Received my proffered aid.
[.]*

*The tears into his eyes were brought,
And thanks and praises seemed to run
So fast out of his heart, I thought
They never would have done.*

(Simon Lee: *The Old Huntsman*, w. 81–92)

Również w innych utworach należących do *Lyrical Ballads* podmiot mówi o wzrozie poetyckim, którego naśladowanie wiąże się ze szczerym wzruszeniem. W *The Last of the Flock* historia o Pasterzu pozbawionym owiec zostaje poprzedzona obrazem takiego spotkania:

*In distant countries have I been,
And yet I have not often seen
A healthy man, a man full grown,
Weep in the public roads, alone.
But such a one, on English ground,
And in the broad highway, I met;
[.]*

*[.]
I followed him, and said, "My friend,
What ails you? wherefore weep you so?"
– "Schame on me, Sir! this lusty Lamb,
He makes my tears to flow.*

(*The Last of the Flock*, w. 1–18)

Utwór w symboliczny sposób ukazuje zależność dwóch osobistych doświadczeń i dwóch pamięci indywidualnych – podmiotu, który „zwiedził odległe kraje” („*In distant countries have I been*”) oraz pozbawionego dobytku Pasterza. Ich spotkanie – skutkujące wpływem pamięci bohatera utworu na uczucia poety – podobne jest do centralnej sceny *Romantyczności*, gdzie opowieść Karusi budzi w solidaryzującym się z „gawiedzią” obserwatorze głębokie współczucie i żal.

Do dialogu podmiotu z postaciami z wierszy Wordswortha dochodzi również we wspomnianej już balladzie *Jest nas siedmioro* oraz w poemacie *The Mad Mother*. Ale szczególną uwagę warto poświęcić utworowi *The Thorn*, który nie tylko ukazuje źródła poezji angielskiego autora, lecz także mówi o problemie konfrontacji lub też opozycji pamięci indywidualnej podmiotu i tej zbiorowej (przechowywanej w „wieści gminnej”).

The Thorn obrazuje paradoks pamięci romantycznej – rozproszonej między wspomnieniem indywidualnym i zbiorowym. Pamięć o charakterze kolektywnym, zmagazynowana w „pieśni gminnej” oraz w opowieściach „zwykłych ludzi”, nie tylko wpływa – na zasadzie inspiracji artystycznej – na tożsamość podmiotu-poety, ale też, wraz z pamięcią „ja” mówiącego, tworzy aporię. Podmiotowe doświadczenia przeszłości weryfikują, kwestionują lub wręcz unieważniają sens ukryty w narracjach będących medium pamięci zbiorowej. Pamięć indywidualna – przeciwstawiona zapisanym w „pieśni gminnej” wspomnieniom kolektywnym – staje się w poemacie Wordswortha gwarantem prawdy o tym, co minęło.

Pamięć podmiotu-poety wykracza poza ramy wyznaczone przez doświadczenia społeczności, zmaterializowane w postaci przekazywanych ustnie „tekstów zbiorowych”. W ich wielowariantową – rozproszoną w różnych wersjach tej samej fabuły – narrację zostaje wprowadzony subiektywny, jednostkowy głos i jego indywidualne wspomnienia.

Pamięć kolektywna o przeszłości tajemniczej bohaterki i o pochodzeniu tytułowego konaru drzewa funkcjonuje w utworze na zasadzie plotki, niedopowiedzenia, przypuszczeń i spekulacji. „Ludzie mówią”, „powiadają”, „niektórzy pamiętają” wydarzenia mogące mieć związek z tajemniczym miejscem i domniemanym szaleństwem Marthy Ray:

*They say, full six months after this,
While yet the summer leaves were green,
She to the mountain-top would go,
And there was often seen.*
(*The Thorn*, w. 122–125)

Jak powtarza podmiot, „niektórzy dobrze pamiętają” regularne wędrowniki kobiety do zagadkowego miejsca położonego w górach:

*But some remember well,
That Martha Ray about this time
Would up the mountain often climb.*
(*The Thorn*, w. 152–154)

Pamięć zbiorowa, obejmująca wiedzę o bohaterce, jest wyrażona w utworze w formie bezosobowej – dziwne odgłosy dochodzące z gór „były słyszane”, Martha Ray „była widziana”, nikt jednak „nie ma pewności”, co się wydarzyło. Obraz zbudowany na przypuszczeniach, wypływający z pamięci kolektywnej, przenika się z perspektywą podmiotu, który postanawia sam poznać źródło historii skrywanej przez tajemniczy konar. Zdarzenia ukazane przy użyciu strony biernej i form bezosobowych ulegają w analizowanym poemacie upodmiotowieniu – zapisują się również w pamięci indywidualnej „ja” mówiącego. Opowieść zasłyszana przez poetę, podobnie jak przedstawiona w utworze natura, nabiera znaczenia w kontekście jego indywidualnej pamięci. Nie jest to „jakaś” narracja, lecz konkretna historia, doświadczona przez podmiot – tak jak nie jest to „jakaś” natura, ale konkretny krajobraz, miejsce pamięci⁶⁰, utrwalone w umyśle poety:

*High on a mountain's higher ridge,
Where oft the stormy winter gale
Cuts like a scythe, while through the clouds
It sweeps from vale to vale;
Not five yards from the mountain path,*

⁶⁰ Miejsca pamięci spotyka podobny los jak media pamięci, które – jako „teksty zbiorowe” – wchodzi w interakcję z pamięcią indywidualną w dwóch analizowanych tu tomach poezji. O ile problem „pamięci literatury” wynika z – zarysowanej w obu przedmowach – definicji kategorii naśladowania wzorów literackich, o tyle kwestię miejsc pamięci, analogicznie, można by wywieść z poruszanego przez autora *Lyrical Ballads* zagadnienia naśladowania natury materialnej. W zbiorach poezji Wordswortha i Mickiewicza ulega ono temporalizacji i łączy się z podmiotową pamięcią miejsc.

*This Thorn you on your left espy;
And to the left, three yards beyond,
You see a little muddy pond
Of water – never dry,
Though but of compass small, and bare
To thirsty suns and parching air.
(The Thorn, w. 23–33)*

Opis sprawia wrażenie niezwykle autentycznego i konkretnego⁶¹. „Pięć jardów od górskiej ścieżki”, „trzy jardy poniżej”, „po twojej lewej stronie” – poeta z dużą precyzją mówi o położeniu konaru drzewa i znajdującego się tuż obok oczka wodnego. Równocześnie wielokrotnie podkreśla, że osobiście może poświadczyć o prawdziwości przedstawianej opowieści:

*But that she goes to this old Thorn,
The Thorn which I described to you,
And there she sits in a scarlet cloak,
I will be sworn is true.
(The Thorn, w. 166–169)*

W ten sposób nieprecyzyjna, wielowariantowa i niejednoznaczna pamięć zbiorowa ulega konfrontacji z indywidualnym wspomnieniem podmiotu, który, jak w Mickiewiczowskiej *Świteziance*, stwierdza: „ja nie wiem”:

*More know I not, I wish I did,
(The Thorn, w. 144)*

*I cannot tell; I wish I could;
For the true reason no one knows:
But would you gladly view the spot,
The spot to which she goes;
(The Thorn, w. 89–92)*

Poeta opowiada o osobistym spotkaniu z kobietą, wejrzeniu w jej oczy i próbie zrozumienia przedmiotu jej cierpienia. Jego pamięć indywidualna zajmuje miejsce spekulacji i przypuszczeń zbiorowości:

*I did not speak – I saw her face;
Her face! – it was enough for me;
I turned about and heard her cry,
(The Thorn, w. 188–190)*

Tajemnica miejsca oraz głównej bohaterki ulega powikłaniu i zatarcu się w obrazach pamięci zbiorowej – w poemacie zostają przywołane kolejne wersje zdarzeń, sugerujące, że kobieta powiesiła swoje dziecko na drzewie (stąd pochyłony konar) lub że utopiła je w oczku wodnym (w którym dziś jeszcze widać jego twarz) i pochowała niedaleko (stąd górka ziemi w pobliżu drzewa). Takiej wersji zdarzeń przeciw-

⁶¹ O romantycznym postulatcie autentyczności mówi m.in. M. Warchała (*Autentyczność i nowoczesność. Idea autentyczności od Rousseau do Freuda*. Kraków 2006) w kontekście twórczości J.-J. Rousseau, J. G. Herdera, P. B. Shelleya, G. de Nervalia i innych.

stawia się poeta, który pragnie dać świadectwo prawdzie przeszłości. Jak przekonuje, osobiście spotkał Marthę Ray i poznał jej cierpienie:

*I've heard, the moss is spotted red
With drops of that poor infant's blood;
But kill a new-born infant thus,
I do not think she could!*

(*The Thorn*, w. 210–213)

Zakończenie utworu, przedstawiające ostateczne – lecz nie całkiem jasne – rozwiązanie zagadki tytułowego konaru, niesie obraz wypływający nie z pamięci zbiorowej, ale z osobistych wspomnień podmiotu, powołującego się na swoje subiektywne doświadczenia – poznanie bohaterki i wędrowkę do tajemniczego miejsca:

*I cannot tell how this may be,
But plain it is the Thorn is bound
With heavy tufts of moss that strive
To drag it to the ground;
And this I know, full many a time,
When she was on the mountain high,
By day, and in the silent night,
When all the stars shone clear and bright,
That I have heard her cry,
"Oh misery! oh misery!
Oh woe is me! oh misery!"*

(*The Thorn*, w. 232–242)

Poeta konfrontuje niejasną i pełną przypuszczeń pamięć zbiorową ze swoim doświadczeniem i wiedzą, która wskazuje, że pochyłony konar został ściągnięty ku ziemi nie przez powieszony na nim dziecko, lecz przez mech i inną roślinność; tajemnicze zaś odgłosy płynące z gór to płacz kobiety. Poetyckie wyznanie podmiotu, bliskie Mickiewiczowskiemu „ja nie wiem”, dodaje wiarygodności nieścisłej i umożliwiającej liczne interpretacje relacji utrwalonej w pamięci kolektywnej.

Obraz pamięci wyłaniający się w poemacie Wordswortha z konfrontacji pamięci podmiotu i tej zbiorowej można odnieść do uwag Assmann na temat form i przemian pamięci kulturowej. Odwołująca się do ustaleń swojego męża⁶² badaczka wskazuje na dwa typy pamięci – pamięć funkcjonalną i magazynującą – które określa mianem „pamięci zamieszkannej” i „pamięci „niezamieszkannej”. Pierwsza z nich zostaje powiązana z podmiotem oraz z jego indywidualnymi wspomnieniami, druga natomiast to „amorficzna masa”, tło dla „pamięci funkcjonalnej”, „nie fundujące żadnej tożsamości”⁶³.

Analogia między poetyckim obrazem przeszłości wyłaniającym się z poematu *The Thorn* a ustaleniami Assmann łączy się z uwagami badaczki na temat roli pamięci funkcjonalnej – którą można porównać do pamięci indywidualnej podmiotu w utworze Wordswortha – względem pamięci magazynującej. Rola ta polega m.in.

⁶² Zob. K. Różańska, Assmann i Assmann. *Literatura i pamięć w niemieckim kręgu kulturowym*. W zb.: *O historyczności*. Red. K. Meller, K. Trybuś. Poznań 2006.

⁶³ Assmann, *Przestrzenie pamięci*, s. 131, 133.

na legitymizacji, delegitymizacji i dystynkcji⁶⁴. Podobnie w wierszu angielskiego autora pamięć indywidualna podmiotu weryfikuje, kwestionuje, selekcjonuje fragmenty obrazu czasu minionego, zapisane w pamięci zbiorowej.

Także w *Balladach i romansach* relacja pamięci indywidualnej i kolektywnej komplikuje się. Analogicznie jak w *The Thorn* – w dziełach Mickiewicza „teksty zbiorowe” nie są tylko źródłem inspiracji poetyckiej. Paradoksalnie, w balladzie *To lubię* i poprzedzającym ją utworze *Do Przyjaciół* prawda płynąca z „pieśni gminnej” (czyli z pamięci zbiorowej) zostaje równocześnie zakwestionowana przez jednostkowe przeżycia i pamięć podmiotu:

Straszno! – nie była straszną ta godzina,
Gdy były nieba łaskawsze;
Ileż mi słodkich chwilek przypomina!
Precz!... to już znikło na zawsze.

Teraz ja szczęścia szukam, ot, w tej księdze,
Księga znudziła, porzucam;
Znowu ku lubym przedmiotom myśl pędzę,
To marzę, to się ocucam.

(*Do Przyjaciół*, w. 9–16)

Indywidualne wspomnienie przeszłości, określone w utworze Mickiewicza jako „marzenie” czy też „pędzenie myśli ku lubym przedmiotom”, poprzedza balladę *To lubię*, która, jak wskazuje autor w przypisie, ma swoje źródło w „wiejskiej pieśni”⁶⁵. Stawiając wiersz *Do Przyjaciół* tuż obok niezwyklej opowieści o losach próżnej kobiety, poeta odzwierciedla, w jaki sposób jego osobiste doświadczenie, związane z miłością do Maryli, łączy się z historią przechowywaną w pamięci zbiorowej – o fikcyjnej Maryli, która pogardziła miłością Józia.

Dwa utwory Mickiewicza ilustrują paradoks pamięci romantycznej – podobnie jak w *The Thorn*, jest w nich bowiem mowa zarówno o zależności pamięci indywidualnej od pamięci zbiorowej (czyli o poetyckiej inspiracji płynącej z „pieśni gminnej”), jak i o ich odmiennym, antagonistycznym charakterze. Obraz przeszłości wpływający z pamięci kolektywnej, przedstawiony w pierwszej części *To lubię*, zostaje zweryfikowany przez „ja” mówiące w drugiej części:

Czy tam bies siedział, czy dusza zakłeta,
Że o północnej godzinie,
Nikt, jak najstarszy człowiek zapamięta,
Miejsz tych bez trwogi nie minie.

(*To lubię*, w. 9–12)

Każdy podróżny oglądał te zgrozy,
I każdy musiał kłać droge;

(*To lubię*, w. 29–30)

⁶⁴ *Ibidem*, s. 133–135.

⁶⁵ W przypisie A. Mickiewicza (*To lubię. Ballada*. W: *Wybór poezji*, s. 138) rozwija uwagę na temat źródła utworu: „Ta ballada jest tłumaczeniem wiejskiej pieśni; jakkolwiek zawiera opinie fałszywe i z nauką o czystości niezgodne, nie śmieliśmy nic odmieniać, aby tym wyraźniej zachować charakter gminny i dać poznać zabobonne mniemanie ludu naszego”.

Perspektywa „każdego” i „nikogo” splata się ze wspomnieniem podmiotu dotyczącym doświadczenia niezwykłych zdarzeń:

Ja, chociaż, pomnę, nieraz Andrzej stary
Zaklinał, nieraz przestrzegał,
Śmiałem się z diabłów, nie wierzyłem w czary,
Tamtędym jeździł i biegał.

Raz, gdy do Ruty jadę w czas noclegu,
Na moście z końmi wóz staje,
(*To lubię*, w. 33–38)

W kontekście problemu aporii pamięci zbiorowej i indywidualnej warto przytoczyć również *Świteziankę*. Także w przypadku tego utworu Mickiewicz podaje źródło balladowej opowieści: „Jest wieść, że na brzegach Świtezi pokazują się Ondiny, czyli Nimfy wodne, które gmin nazywa świteziankami”⁶⁶. „Wieść” – wiedza „gminu” – to inaczej pamięć zbiorowa.

Na ujawnieniu genezy ballady i przedstawieniu historii miłosnej poeta nie poprzestaje. W trzecioosobową narrację o zdarzeniach rozgrywających się nad wodami Świtezi włącza się głos podmiotu:

Każdą noc prawie, o jednej porze,
Pod tym się widzą modrzewiem,
Młody jest strzelcem w tutejszym borze,
Kto jest dziewczyna? – ja nie wiem.
(*Świtezianka. Ballada*, w. 9–12)

Naśladowaniu wzoru poezji przechowującej pamięć zbiorową (odniesieniu do „pieśni gminnej” jako medium wspomnień kolektywnych) towarzyszy w tym utworze podmiotowa perspektywa indywidualnych uczuć i obrazów przeszłości. Również w *Świtezi* autentyczność opowieści o niezwykłych zdarzeniach jest poddana weryfikacji wiedzy „ja” mówiącego. Pamięć kolektywna przyjmuje tu formę „bajania” starców:

Bo jakie szatan wyprawia tam harce!
Jakie się larwy szamocą!
Drzę cały, kiedy bają o tym starce,
I strach wspominać przed nocą.
(*Świtez*, w. 25–28)

Wiedza o tajemniczym miejscu wynika – podobnie jak w *The Thorn* – z przypuszczeń, plotki i ludowej legendy. Pamięć zbiorowa to „biegające pomiędzy prostotą wieści”:

Co to ma znaczyć? – różni różnie plotą,
Cóż, kiedy nie był nikt na dnie;
Biegają wieści pomiędzy prostotą,
Lecz któż z nich prawdę odgadnie?
(*Świtez*, w. 37–40)

⁶⁶ A. Mickiewicz, *Świtezianka*. W: *Wybór poezyj*, s. 114.

Również Świteź mówi o tym, że kolektywne wspomnienia zdarzeń z przeszłości są przechowywane w „baśniach prostoty”:

Choć czas te dzieje wymazał z pamięci,
Pozostał sam odgłos kary,
Dotąd w swych baśniach prostota go święci
I kwiaty nazywa cary.

(Świteź, w. 181–184)

Tak jak w *Świteziance*, tak i tu w wypływający z pamięci zbiorowej świat ballady zostaje wpleciona perspektywa podmiotu, który w kontekście wiedzy ogółu wspomina o swoich osobistych doświadczeniach czasu minionego:

Na brzeg oboje wyjęto już skrzydło,
Ciągną ostatek wiewiórczy:
Powiemże, jakie złowiono straszdyło?
Choć powiem, nikt nie uwierzy.

(Świteź, w. 61–64)

Pamięć „ja” mówiącego nie jest równoznaczna z pamięcią zbiorowości, poeta przeczuwa bowiem, że „nikt nie uwierzy” w to, czego doświadczył. Jego pamięć indywidualna okazuje się jednak konkurencyjna wobec kolektywnej – stanowi ryse na jej zobiektywizowanym (roszczącym sobie prawo do orzekania o prawdzie przeszłości) obrazie.

Podsumowanie

Pamięć indywidualna w utworach Mickiewicza i Wordswortha łączy się z kolektywną na zasadzie wpływu „tekstów zbiorowych” na tożsamość podmiotu, ale równocześnie jest względem niej przeciwstawna – kwestionuje, weryfikuje i podważa autentyczność obrazów z niej wyrastających. Paradoks pamięci w *Balladach i romansach* oraz w *Lyrical Ballads* wiąże się z obecnością podmiotu czerpiącego natchnienie z pamięci zbiorowej, a jednocześnie mocno zaznaczającego swój indywidualny punkt widzenia.

Utwory obu autorów są wyrazem estetyczno-literackich i światopoglądowych refleksji, w których centralne miejsce zajmuje problem naśladowania, rozumianego zarówno przez Mickiewicza, jak i Wordswortha jako imitacja wzoru poezji. Dla tego pierwszego jest nim „pieśń gminna” – ballada stanowiąca medium pamięci zbiorowej. Natomiast ten drugi czerpie natchnienie z życia i opowieści „zwykłych ludzi” – ich pamięci kolektywnej, która magazynuje wizerunki i historie z przeszłości.

Zarysowany w dwóch analizowanych przedmowach problem naśladowania wzorów poezji w samych wierszach obu autorów znajduje odzwierciedlenie w obrazach pamięci. Jest to przede wszystkim „pamięć literatury”, pamięć „tekstów zbiorowych”, która zostaje ukazana w świetle pamięci doświadczenia podmiotu.

Jaki podmiot wylania się zatem z *Ballad i romansów* oraz z *Lyrical Ballads*? Jego tożsamość wyznacza głównie relacja względem „tekstów zbiorowych”, przechowujących pamięć o charakterze kolektywnym. Podążając za uwagami Aleidy Assmann, można stwierdzić, że jest to podmiot, którego pamięć ma charakter za-

równie semantyczny, jak i epizodyczny: jego obraz w obu zbiorach poezji formuje się na tle lub też – by posłużyć się określeniem niemieckiej badaczki – w horyzoncie „tekstów zbiorowych”, przechowujących pamięć. Tożsamość bohatera wierszy obu autorów – uczestnika przedstawianych zdarzeń, gawędziarza, gromadzącego opowieści – jest kształtowana w relacji ze wzorem, który stanowi medium pamięci: w odniesieniu do niego, w ciągłym ustosunkowywaniu się do niego, w jego ramach⁶⁷.

Dopiero w późniejszej twórczości Mickiewicza obrazy wspomnień zyskują – tak jak ma to miejsce w *Tintern Abbey* Wordswortha⁶⁸ – na indywidualnej i osobistej perspektywie. Inna pamięć dominuje w Mickiewiczowskim *Żeglarczy* oraz w IV części *Dziadów* – nie jest to już „pamięć literatury”, lecz pamięć miłości, pamięć subiektywnych doświadczeń, pamięć podmiotowej biografii.

Abstract

PIOTR LEWICZ Adam Mickiewicz University, Poznan

IN SEARCH FOR ROMANTIC SUBJECT IDENTITY – BETWEEN COLLECTIVE AND INDIVIDUAL MEMORY WILLIAM WORDSWORTH'S "LYRICAL BALLADS" AND ADAM MICKIEWICZ'S "BALLADY I ROMANSE" ("BALLADS AND ROMANCES")

Growing among others from Aleida Assmann's studies, considerations about the relations between memory and literature lead the author to trace in two early Romantic volumes of poetry (Adam Mickiewicz's *Ballads and Romances* and William Wordsworth's *Lyrical Ballads*) the problem of "the memory of literature," connected with the category of "imitation" described by Maurycy Mochnacki. The volumes also form a pretext for a reflection about the genre of ballad as a "medium of memory" and lead to the discovery of a paradox of Romantic memory in the texts. It can be seen that individual memory is (in epic-lyrical structure of the ballad) linked to collective memory as based on the influence of "collective texts" ("folk song," "ordinary people's" stories), on the subject's identity, and is at the same time its opposite – it questions, verifies and undermines the authenticity of the pictures which it evokes.

⁶⁷ Assmann (1998 – *Między historią a pamięcią*, s. 158) – w nawiązaniu do ustaleń J. Assmanna, sięgających studiów M. Halbwachsa – ukazuje pamięć zbiorową „jako ramę i podstawę pojedynczych aktów i wpisów memorialnych”. Co więcej, badaczka zauważa: „Jako jednostki jesteśmy z naszymi biograficznymi wspomnieniami uwięzieni między różnymi horyzontami pamięci, które obejmują coraz szersze kręgi: pamięć rodziny, pokolenia, społeczeństwa, kultury.

⁶⁸ Poemat *Tintern Abbey* W. Wordswortha należy do pierwszego wydania *Lyrical Ballads* i obrazuje pracę pamięci indywidualnej podmiotu – wspomnienia jego osobistej przeszłości, nie związanej z „doświadczeniami lekturowymi” i pamięcią semantyczną, o której mówi Assmann. Istnieją jego dwa polskie tłumaczenia: *Opactwo Tintern. Wiersz ułożony o kilka mil powyżej Opactwa w Tintern, kiedy poeta odwiedził brzegi rzeki Wye podczas wycieczki, 13 lipca 1798* (w zb.: *Angielscy poeci jezior*) oraz *Wiersze napisane w górach, w odległości kilku mil od Opactwa Tintern, podczas powrotnych odwiedzin brzegów rzeki Wye 13 lipca 1798 roku* (w: Błażek [i in.], op. cit.).

MARIA BERKAN-JABŁOŃSKA Uniwersytet Łódzki

KREACJE KOBIECE W POWIEŚCIACH XIX-WIECZNEJ LITERATKI, JÓZEFY ZE ŚMIGIELSKICH DOBIESZEWSKIEJ*

Na łamach „Wieńca” w 1857 r. poetka romantyczna Józefa Prusiecka w wierszu *Dawniej i teraz* dokonywała żartobliwego podsumowania zmian dokonujących się w społeczeństwie:

Dzisiaj, dzisiaj, przyjaciele!
Gdzie są miecze? gdzie kądziele?...
Dziś mąż młody w wieku sile,
Nieraz długie trawi chwile
U stolika... a niewiasta
Wziąwszy pióro, szybko szasta
Po papierze – dziwne mody!
Lecz za modą, tuż w zawody
Krój przysłowia inny biorą:
Musim wyznać więc z pokorą,
Że ród wiodąc w naszym czasie:
To po piórze, i po asie!¹

Choć pióro uznane zostało, nie bez pewnej ironii, za atrybut niewieści, w istocie jednak trzeba było kobietom niemałej siły woli, by prowadzić działalność literacką w okresie międzypowstaniowym XIX wieku. Przychodziło im zmagać się zarówno z głęboko utrwalonymi stereotypami na temat własnej płci oraz roli w rodzinie, jak i z surową krytyką ze strony publicystów i wydawców. Mnożyły się – w ślad za coraz liczniejszymi wystąpieniami literatek – przeciwstawiane im obrazki idealnej niewinności kobiecej, „ucukrowane” nieco romantyczną angelologią, a także zakamuflowane wizerunki „robotnicy za kulisami”², ubranej w postać niezbędnej dla społeczeństwa opiekunki domowego gniazda. Powtarzano także aż do znudzenia teorie o podrzędności umysłu, niezdolności do systematycznego poznawania nauk ścisłych, o nie dających się opanować instynktach czy niestosowności pracy

* Krótki fragment przedstawianego tu artykułu był wygłaszany w formie referatu w Krakowie na międzynarodowej konferencji naukowej Katedry Komparatystyki Literackiej pt. *Prace Herkulesa. Człowiek wobec prób, wyzwań i przeciwności* (16–18 XI 2011).

¹ J. Prusiecka, *Dawniej i teraz*. „Wieńca” 1857, t. 1, s. 279.

² Określenie zaproponowane przez J. Kristevą. Cyt. za: M. Czarnicka, *Wieszczki. Rekonstrukcja kobiecej genealogii w historii niemieckiej literatury kobiecej od połowy XIX do końca XX wieku*. Warszawa 2004, s. 51.

zawodowej, która uniemożliwi spełnianie obowiązków matki i żony. Sawantki straszono perspektywą chorób psychicznych z powodu przeciążenia wiedzą i oskarżano o zaniedbania i brud³. Nawet dość liberalny w swych poglądach Karol Libelt pisał w rozprawce *Uczoność a kobieta*, że pozornie wykształcone panie tylko naśladują męski tok rozumowania, nie umiając wyjść poza powierzchowny odbiór przeczytanych lektur, i nie wytwarzają żadnej własnej, oryginalnej koncepcji⁴. Aspiracje kobiet na ogół zbywano uniwersalną formułą o świętym posłannictwie w rodzinie, jakby te dążenia mogły rzeczywiście doprowadzić do całkowitego przeorganizowania ról społecznych. Tymczasem poza rzadkimi przypadkami, które szczególnie mocno zaistniały w historii literatury dzięki zainteresowaniu grupą Entuzjastek, większość pisarek była przykładnymi matkami i żonami – np. Ewa Felińska, Sabina Grzegorzewska czy Seweryna Pruszkowa wychowywały po sześciu dzieci. Tak restrykcyjne opinie na temat udziału kobiety w życiu publicznym, jak przytoczone wcześniej, głoszone wszakże jeszcze w późnych latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX wieku. Np. krakowska „Niewiasta” w 1862 r. surowo potępiała ambicje kobiet wykraczające poza sferę domową. Wojciech Michna, ukrywający się pod pseudonimem Ks. Wojciech z M..., pisał na jej łamach:

³ Aby zobrazować stylistykę owej argumentacji, zacytuję przykładowy fragment z artykułu A. J. Parczewskiego *Kilka słów w kwestii kobiecej* („Opiekun Domowy” 1868, nr 19, s. 149): „Z tej przewagi uczuciowej strony ducha wypływa silniejsza u kobiet niż u mężczyzn skłonność do chorób umysłowych, podsycona z drugiej strony anormalnymi stanami fizycznymi, jakie z natury rzeczy kobieta przechodzić musi. [...] Wypuśćmy kobietę z szczytowego zakresu rodziny [do] burzliwego życia, a upadnie z pewnością”. Trzeba przyznać, że w latach sześćdziesiątych XIX w. kobiety ośmiały się już dyskutować z podobnymi tezami (i nielogicznościami) wyrażanymi na łamach prasy. Artykuł Parczewskiego sprowokował M. Popławską do podjęcia tematu kobiecego z innej perspektywy – w szkicu *Słowo o szkole rzemieślniczo-handlowej dla kobiet*, opublikowanym w niedługi czas później w „Opiekunie Domowym” (1868, nr 32, s. 256), autorka nie odnosiła się bezpośrednio do uwag redaktora, ale w jawnej kontrze wobec postulowanego przez niego ograniczenia aktywności kobiecej do sfery domowej proponowała wdrożenie wzorów amerykańskich w kształceniu kobiet, tzn. zawodowego i intelektualnego przygotowania do samodzielnej egzystencji: „W dzisiejszym czasie powiemy jeszcze, gdzie liczba bezzennych kawalerów, a tym samym i starzejących się panien ciągle wzrasta, kobieta więcej aniżeli kiedykolwiek powinna by myśleć o wyrobieniu sobie niezależnego stanowiska, a tym samym zapewnieniu powszedniego chleba”. Właściwa edukacja – powtarzała Popławska tezy swych poprzedniczek, m.in. Śmigielskiej – ma też umożliwić kobiecie skuteczne bycie dobrą matką.

⁴ K. Libelt (*Humor i prawda w kilku obrazkach*, Petersburg 1852) nie zaprzecza sensowi „uczoności kobiecej”, ale wykazuje, że w większości przypadków znanych mu „sawantek” mamy do czynienia zaledwie z „pretensją do uczoności”. Jego ironiczny wywód, jakkolwiek na pozór przekonujący i logiczny, jest świadectwem głęboko utrwalonego sądu nie tyle o błędnym korzystaniu przez kobiety z dostępu do wiedzy, ile o ich naturalnej niezdolności do analizy naukowej. Dlatego w konkluzji felietonu filozof zastępuje dotychczas proponowane przez siebie w wielu pracach hasło „kobieta i uczoność” bardziej realistyczną, jego zdaniem, formułą „kobieta i rozsądek”. „Pretensje” to zresztą określenie niezwykle często stosowane w odniesieniu do prób literatek, np. J. Bartoszewicz („Dziennik Warszawski” 1854, nr 195, s. 3), publikowaną odezwę bohaterki tego artykułu, J. Śmigielskiej, pt. *Do piszących kobiet*, poprzedził słowami: „Za wiele tego! za wiele! Już dla tego samego, że kobieta ma inne całkiem w życiu domowym przeznaczenie, te pretensje cokolwiek by opasć powinny. [...] Drukuję, ale z zastrzeżeniem, kiwając głową”. Na szczęście, autorka bagatelizowała podobne argumenty i konsekwentnie przedstawiała swe racje na rzecz kobiecej aktywności.

sąd dziejowy podnosi i uwielbia tylko te niewiasty, które się wslawiły na polu im wyznaczonym; zaś owe niewiasty, które wystrzeliły nagle i niespodzianie, jakby race do góry puszczzone, i przebiegły w pędzie granicę kobiecą, są sztucznymi zjawiskami i tajemniczymi osobami. [...] Gdzie na tronie była kobieta, tam rządy albo plugawe, albo niedołężne. [...] I nie dziwić się nam, gdy kobieta odegra komedię na polu niewłaściwym, bo jeśli trudno jej dom urządzić: jakżeby jej miało być nietrudno rządzić narodem?⁵

Nawet Józef Ignacy Kraszewski, mecenas wielu debiutantek na niwie literatury, w 1872 r. w *Programie Polski* za pierwszoplanową rolę kobiety uznawał bycie „czystą [...] kapłanką” ogniska domowego⁶.

Pojawienie się w okresie międzypowstaniowym znaczącej liczebnie kobiecej publiczności czytelniczej i kobiecego głosu autorskiego postrzegali mężczyźni pisarze z pewnym niepokojem⁷. Józef Bachórz w książce *Romantyzm a romanse* analizował stosunek dwóch twórców krajowych do bohaterki literackich, prezentując stosowane przez nich odmienne metody opisu: pierwszą (Kraszewskiego), opartą na wzorcu miłości tristanowskiej, z idealizacją i uwzniośleniem, za którym – zdaniem badacza – ukrywa się jednak pewna zgoda na emancypację, i drugą (Józefa Korzeniowskiego), łączącą zachwyty nad fizyczną atrakcyjnością pań ze sprawdzaniem ich do roli pionków w dobrze funkcjonującym mechanizmie społecznym⁸.

Wydawać by się mogło, że takie prądy kulturowe, jak sentymentalizm czy romantyzm, wprowadziły do piśmiennictwa polskiego nowy typ kobiety; stworzyły kreację osoby manifestującej swe uczucia, silnej, często niezwyklej. Tymczasem wielu czytelników w okresie międzypowstaniowym miało wrażenie, że literatura o prawdziwej kobiecości mówi nietrafnie. Felietonista „Biblioteki Warszawskiej” pod tym kątem krytycznie komentował mijającą epokę:

poezja polska typu niewiasty polskiej prawie nie wydała. Malczewskiego Maria – to raczej krzyk kobiecy, która ani kochanką, ani żoną rozwinąć się nie może, mogła być wszystkim, wszelako zduszona jest w chwili upostaciowania swojego. Mickiewicz lepiej i dyplomatyczniej się wywiązał z tego zadania: on Grażynę swoją hełmem przykrył i tak dosadnie, że nie wiesz do końca, czy to mąż jest, czy niewiasta? Aldonę u więzy schował i nieprzejrzanym murem przed oczyma samego męża ją osłonił. Telimeny za typ polskiej niewiasty brać nie można, a Zosia jest jeszcze małaletnia. Charaktery niewiast Zygmunta

⁵ Ks. Wojciech z M... [W. Michna], *Potęga niewiasty*. List. „Niewiasta” 1862, nr 18, s. 137.

⁶ J. I. Kraszewski, *Program Polski. Myśli o zadaniu narodowym zebrane i spisane*. Poznań 1872, s. 62. O tym ograniczeniu decydowały niewątpliwie przyczyny polityczne, a w ślad za nimi wskazania patriotyczne:

„Dom naszą świątynią, przybytkiem, szkołą – pierwszym kapłanem jego matka, najwyższym stróżem ojciec. Pod tą strzechą, jako mniej przystępną pokuszeniom wroga, tuła się całe skarby nasze, wszystko, co mamy..., co nam z rozbicia zostało.

Pod nią zamknięte – wspomnienia, zasady, przekazy przeszłości, prawa, tu stoi nasza arka przymierza...

Dom polski też świętym być powinien, a jakże świętymi winni być ci, co w nim lepszą przyszłość gotować narodowi prześladowanemu są przeznaczonymi!” (*ibidem*, s. 58–59). Dokładniej o zasługach Kraszewskiego w zakresie popularyzacji ówczesnej literatury kobiecej piszę w artykule pt. *Józef Ignacy Kraszewski jako recenzent literatury kobiecej w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XIX wieku* (w druku).

⁷ Sporo przykładów obrazujących niechętnie reakcje mężczyzn na rosnący udział kobiet w życiu literackim podaje m.in. K. Kłosińska (*Ciasto, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*. Kraków 1999, rozdz. 1: *Kobieta autorka*).

⁸ J. Bachórz, *Anatomia heroiny romanu*. W: *Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*. Gdańsk 2005, s. 134–140.

są to notaty na marginesie jego poematów. Juliusza Balladyna jest uosobieniem pewnego wysnuwania ballad gminnych wynikłym; Lilla Weneda legendowym obrazem albo jedną z tych architektonicznych masek podpierających gzymsy, masek, których czoła wycierają, ale których szyja, pierś i ciało w płaskości ściany przepada. Jednym słowem, poezja nasza pod tym względem podobna do okrętu Lambry, który rozstrzeliwać kazał żeglarzy swoich, skoro się w kobiecie pokochali⁹.

Owe romantyczne *femmes fatales*, zbrodniarki, wojowniczkki i wieszczki, dopuszczone do bytu artystycznego, w powszechnym odczuciu niewiele miały wspólnego z realnym życiem, nie odpowiadały zwyczajowym zachowaniom dam, ich poglądom i postawom, które są ujawniane w dokumentach epoki, wspomnieniach, pamiętnikach czy prozie krajowej. Wiemy, że mimo kobiecych „duchów inności”¹⁰, Szalonych i Balladyn, Aspazji i Emilii Plater prawda o codzienności kobiety żyjącej w połowie XIX wieku była o wiele mniej pociągająca. Z jednej strony, słaba – by nie rzec: żadna – edukacja, zredukowana nawet w stosunku do czasów oświeceniowych do lekcji języków, tańca, muzyki i rysunków, podporządkowana była zazwyczaj pragmatycznym celom targów małżeńskich. Wychowywano kolejne pokolenia dziewcząt żyjących w przeświadczeniu o ścisłej relacji między wymogiem publicznej bezwolności i świętą niewinnością a wnówioną im potrzebą odniesienia sukcesu na rynku posagowym. Sytuacja, sankcjonowana dodatkowo bezwzględna zasada szacunku dla starszych i wymuszana kłopotami finansowymi w kraju, sprowadzała młode panny do poziomu pięknych przedmiotów, a utrwalane przez wiele matek przekonanie o wartości urody w relacjach małżeńskich łatwo przeradzało się w słusznie wypominane później przez mężczyzn: próżność, gnuśność i rozrzutność. Wszystko to sprawiało, że paradoksalnie – mimo postępu cywilizacyjnego – w Polsce międzypowstaniowej rzadko przypisywano kobiecie rolę odrębną od funkcji spełnianych w rodzinie lub przy mężu, i wpływ na to miały zarówno ideologia, jak i realia życia codziennego. Z drugiej strony zaś, odnotowujemy w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XIX wieku coraz liczniejsze świadectwa buntu kobiecego wobec społecznych stereotypów, i to poza dość dobrze rozpoznaną w historii literatury grupą Entuzjastek¹¹. Ślady te stanowią przeciwny biegun kobiecego „ja”, zapewne równie daleki od niezwykłości i szaleństwa romantycznych wizji literackich co wizerunek salonowych poszukiwaczek mężów lub naiwnych dworskich panienek. Nurt ów stanowił następstwo lekcji pobranej u – tak surowo z dzisiejszej perspektywy ocenianej – Klementyny Hoffmanowej. Być może jednak, gdyby autorka *Krystyny* była rewolucjonistką, a nie kobietą skłoną do kompromisu, nie przekonałaby panien wywodzących się ze środowisk uboższej i raczej konserwatywnej szlachty do podjęcia aktywności¹². Ruch umysłowy kobiet zaczyna się bowiem

⁹ *Kronika literacka*. „Biblioteka Warszawska” 1869, t. 2, s. 114. Są to, dodajmy na marginesie, konstatacje bardzo zbieżne z uwagami C. K. Norwida na temat postaci kobiety w polskiej literaturze i sztuce.

¹⁰ Tytuł książki M. Janion *Kobiety i duch inności* (wyd. 2. Warszawa 2006).

¹¹ Spośród wielu pozycji na ten temat przypomnieć można kilka klasycznych już opracowań, np. M. Romanówna: *Sprawa Entuzjastek*. „Pamiętnik Literacki” 1957, z. 2; *Narcyza Żmichowska*. Kraków 1970. – J. Bachórz, *Entuzjastki i entuzjaści*. Hasło w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red., A. Kowalczykowa. Wrocław 1994. – G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*. Warszawa 1996.

¹² Wydaje się, że w tym duchu broniła dokonań Hoffmanowej m.in. Deoty ma w artykule poświę-

przede wszystkim w warstwie inteligencji miejskiej pochodzenia szlacheckiego, która do najbogatszych nie należała i niewiele też miała koneksji arystokratycznych. Bunt w tym okresie obierał dwa kierunki. Pierwszy był wyraźnie feminizujący, sytuowany w kręgu Entuzjastek, kojarzony z odrzuceniem konwenansów, dokonujący się poprzez reformę stroju, języka i zachowań, a także swoistą – jak to określiła Grażyna Borkowska – „wsobność”¹³, czyli niezależność od świata męskiego. Zachowanie Entuzjastek stanowiło ówczesnie rodzaj ekstremum, które umożliwiały albo układy towarzysko-finansowe części z nich (Paulina Zbyszewska, Bibiana Moraczewska), albo niezaprzeczalne talenty (Narcyza Żmichowska, Zofia Węgierska), albo odwaga cywilna (Julia Molińska¹⁴). Drugi kierunek był bardziej umiarkowany i zasadzał się na poszerzeniu pola działalności kobiety poprzez współuczestnictwo w świecie mężczyzn i współpartnerstwo z nim. Szczególnie roczniki 1815–1820 okazały się tu bardzo aktywne i właśnie w literaturze oraz publicystyce to kobiece pokolenie szukało pola działania, a także sposobu ucieczki przed monotonią patriarchalnego, konwencjonalnego życia. Prócz grupy skupionej wokół Narcyzy Żmichowskiej wymienić można nie mniej zaangażowane: Paulinę Wilkońską, Gabriellę Puzyninę, Sewerynę Pruszkową, Józefę Prusiecką, Józefę Śmigielką, Walentynę Trojanowiczową, Karolinę Wojnarowską, Aleksandrę Borkowską, Władysławę Rogozińską, Julię Janiszewską, Antoninę Machczyńską, Eleonorę Ziemiecką. Jedną z reprezentantek tego pokolenia dostrzegała swoistą generacyjną „zmianę warty”:

Chociaż wszystkie szlachetne pod tym względem usiłowania miały niewielki wpływ na ogół, jednak duch Hoffmanowej radować się musi i tymi kilkunastu kobietami, które wychowane na jej pismach, wśród stosunków, wśród rodziny zupełnie obcej tym dążnościom, wykształciły się na prawdziwe obywatelki, miłujące nie słowy, ale sercem, język swój, ziemię i obyczaje. [S-2 89–90]¹⁵

Literatki stanęły jednak przed koniecznością radzenia sobie z trudnym doświadczeniem uwikłania w „schizofreniczność” teorii i praktyki życiowej. Zwracała uwagę na to zjawisko m.in. Józefa Śmigielka, po mężu Dobieszewska (1820–1899), niedoceniana autorka wielu powieści, szkiców publicystycznych i prelekcji na temat sytuacji kobiety, propagatorka nowych metod edukacji dziewcząt, redaktorka „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych dla Młodzieży” czy popularnego w stolicy „Kółka Domowego”, a następnie zasłużona współpracowniczka „Niw”. W korespondencjach z wojaży, które odbywała samodzielnie po Polsce i po Europie, wielokrotnie ujawniała różnice między oficjalnie postulowanymi wyobrażeniami o kobiecych zach-

conym pisarce – *Klementyna Hoffmanowa wobec nowych pokoleń* („Kronika Rodzinna” 1881, nr 1).

¹³ G. Borkowska, „Wstań, siostró! Wstań!” – *polska proza kobieca (1840–1918)*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” t. 26/27 (1991–1992), s. 53.

¹⁴ J. Woykowska-Molińska nie należała do Entuzjastek, ale reprezentowała, w moim przekonaniu, podobny typ determinacji i demonstracyjnej niezgody na ograniczanie samodzielności i decyzyjności kobiety.

¹⁵ Skrótem tym odsyłam do pozycji: J. Śmigielka, *Sukcesje i praca*. Petersburg 1854. Cytując dwa inne omawiane utwory J. Śmigielskiej, stosuję skróty: N = *Nie zawsze ten zbiera, kto sieje*. Warszawa 1858. – T = *Trzy pokolenia*. „Kółko Domowe” 1864, luty, s. 321–330; marzec, s. 364–386. Cyfra po łączniku wskazuje numer tomu, a pozostałe cyfry oznaczają stronicę.

waniach a autentycznymi potrzebami pań, stopniowo spełnianymi. Pisała, że obrazy podróżujących kobiet budziły w niej –

myśl o tych moralistach, co to zapędzają kobiety do kołowrotka, każą im nie opuszczać domowej strzechy, stawiając przed oczyma ciche cnoty prababek. Kobiety najpoddanej pochwalają te zdania, ale robią swoje i pełno ich wszędzie. Nie mówię już o takich śmiałkach, jak nie przymierzając ja, co to ich palcem pokazują dlatego, że pozwalają sobie mieć zdania niezależne i nawet je drukować, ale nawet panny na wydaniu, które, aby się nie narazić tym, co biorą, powinny się najbaczniej przysłuchiwać, skąd wieje wiatr opinii. Bez wątplenia moralisci mają słuszność, ale i prąd życia ma logikę swoją. To, co było, zawsze pięknie z daleka wygląda, ale nie zawsze jest do powtórzenia. Jest to chcieć zawrócić wielką rzekę w jej korycie¹⁶.

Wskazywana przez Śmigielką rozbieżność dotyczyła przede wszystkim relacji między zmieniającymi się realiami polityczno-ekonomicznymi a mentalnymi przyzwyczajeniami społeczeństwa, ale w dalszej kolejności przekładała się także na obraz kobiety w literaturze i sztuce.

Żaden z prezentowanych w ówczesnym piśmiennictwie modeli portretowania kobiecości nie budził chyba aprobaty literatek, skoro jedna z nich twierdziła:

do nas należy dotknąć tak żywej serc kobiecych struny, aby w nich chęć szlachetnego współzawodnictwa w kształceniu się moralnym zapalić, my najłatwiej zbadać możemy naturę kobiety, oszczędzimy tym samym trudu niepotrzebnego mężczyznom, którzy zbyt już długo bawią się w psychologiczne nad nami spostrzeżenia, tak że już im brakuje czasu nad własnymi niedostatkami się zastanowić i skorzy w zwaleniu na nasz karb wszystkich wad społeczeństwa, upowszechnili drukiem pełno o nas zdań ogólnych i które po większej części fałszem są, albo też tchną pychą i zarozumiałością, i powinny być dla kobiet bodźcem do zadania im kłamstwa¹⁷.

Jak widziały zatem własną pleć kobiety-autorki? Mimochodem można też zapytać – jaki z ich powieści wyłania się wizerunek mężczyzny? W skrócie ujęłabym rzecz tak: bardzo niewiele odnajdujemy tam silnych i wspaniałych mężczyzn – „herkulesów”, którym kobieta mogłaby zaufać, ale równie mało prawdziwych „amazonek” czy „herkulesek”...

Wśród niewieścich portretów w międzypowstaniowej literaturze kobiecej dominują zdecydowanie kontrastowe ujęcia. Satyrycznie i krytycznie potraktowane zostają zarówno wszelkiego rodzaju deformacje emancypacji, jak i znajdujące się na drugim biegunie – pożeraczki męskich serc, dla których bilans dochodów jest jedynym motorem działania. Mamy więc niezliczone rzesze próżnych, a także bezmyślnych panien na wydaniu, bez szans bądź ochoty na własny rozwój, wychowanych po to tylko, by wyjść dobrze za mąż. Ich atutem jest uroda oraz moda, inteligencja zaś uchodzi za szkodliwą. Często do tego kręgu należą ich matki czy opiekunki. Niewiele typy te różnią się od podobnych postaci kreślonych w powieściach mężczyzn. Również portrety lwic salonowych i emancypantek na pokaz zgadzają się z analogicznymi wizerunkami w prozie krajowej (np. ze wzorem pani Demborowej z *Chorób wieku* Kraszewskiego (1857)), choć czasem na kartach powieści kobiecej mocniej jeszcze skrytykowana zostanie hipokryzja modnych sawanek, którym zależy nie na wiedzy, lecz na prowokowaniu otoczenia (*Stefania Anieli*

¹⁶ J. Śmigielka, *Korespondencja znad Bałtyku*. „Kółko Domowe” 1862, wrzesień, s. 175–176.

¹⁷ J. Śmigielka, *Do piszących kobiet*. „Dziennik Warszawski” 1854, nr 195, s. 3.

z Kuszlów Walewskiej (Bożenny) lub frapujący *Teatr małego miasteczka* Karoliny Swarackiej¹⁸). Zazwyczaj przeciwstawiane są im łagodne i dobre anielice, poświęcające się w ofierze dla męża i rodziny, np. w powieściach *Pierwsza młodość* Elżbiety Jaraczewskiej, *Karolina i Krystyna* Klementyny Hoffmanowej, *Marylka i Flanelka* Gabrieli Puzyniny; taki wzór realizuje także Helena z *Powstańca litewskiego* Anny Nakwaskiej i Wicia z *Różnych ludzi* Pauliny Wilkońskiej. Nowością są historie ukazujące kobiety uwikłane w domową przemoc, znoszące oszustwa ze strony mężów, cierpiące z powodu utraty szacunku dla partnerów. Choć w większości znoszą one tę opresję z nazareńskim spokojem (np. tytułowa *Dziedziczka Czarnolic* Wilkońskiej), niekiedy ból doprowadza je do dramatycznej próby samobójczej (np. *Hersylia* Ewy Felińskiej). Odrębną grupę stanowią w ówczesnej literaturze kobiecej ofiarnice świadome; ich męczeństwo jest rezultatem nie tyle poddania się decyzjom innych lub presji wychowania, ile jasnej i przemyślanej woli, np. Jadwiga z obrazka *Typy niewieście, albo kobieta* Puzyniny czy też Maria z *Marzeń i rzeczywistości* Swarackiej. Zupełnie wyjątkowo na kartach tej literatury pojawiają się postaci kobiet walecznych na podobieństwo Emilii Plater, np. Zofia Koprowiczówna z *Powstańca litewskiego* Nakwaskiej. W tej ostatniej powiastce autorka czuje się w obowiązku złożyć stosowne wyjaśnienie w sprawie kreacji „panny-żołnierza”:

Wiele zaiste surowa krytyka znajdzie do nagany w tym dziełku, bo jakże się to z prawdopodobieństwem może pogodzić, ażeby panna, z wyższego rzędu towarzystwa, żołnierzem być miała? Jakże można wymyślić potwór, Wandzie podobny? albo znaleźć równie pobłażającego kochanka, jakim był Górnicki?... Nie mam ja wprawdzie zdolności tak ważne odeprzeć zarzuty. To tylko na usprawiedliwienie powiedzieć mogę: że jedynie osoby są w piśmie moim zmyślone; działanie zaś onych, wypadki historyczne, równie jak i towarzyskie, drobne zdarzenia, aż do rozmów, potwarzy, plotek, wszystko to aż nadto było istotne; a kto w ciągu wojny 1831 roku nie słyszał o pannie Plater i kilku innych w szeregach powstańców i wojska narodowego walczących, ten tylko zarzucić mi może niepodobieństwo wojennego Zofii zawodu!¹⁹

Stopniowo jednak w prozie kobiecej pojawiają się i inne wzorce osobowe: żony, matki lub narzeczone rozsądne i gospodarne, które nie odrzucając tradycyjnych ról społecznych (przeciwnie – pełniąc je z zadowoleniem), żądają uznania dla siebie jako odpowiedzialnych pracowników, szacunku dla swojej użyteczności oraz niezbywalności w warunkach domowych. Zdecydowanie negują z kolei funkcję uro-

¹⁸ To także interesująca, a całkiem nieznaną literatką z Kresów, która swój debiut na łamach „Athenaeum” zawdzięcza Kraszewskiemu. Piszę o niej dokładniej w szkicu *O kilku zapomnianych pomysłach literackich Karoliny z Hołowniów Swarackiej (1815–1846)*. „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” (w druku).

¹⁹ A. N a k w a s k a. *Powstaniec litewski*. Paryż 1845, s. III. Jakby dla kontrastu siostra Zofii, Helena, reprezentuje typ Polki ofiarnej, ale egzaltowanej i eterycznej, zgodnie z wyobrazeniami na temat kobiecej kruchości i niezdolności do konkretnego czynu. W rozmowie z przyszłym narzeczonym Heleny jej brat charakteryzuje ją w sposób bardzo znaczący: „Co się tyczy Heleny [...]. I cóż dziwnego, że ta młoda, delikatna i słodka istota – którą wiatr jesienny albo wrzask zimowych ptaków w obawę i słabość wprowadzały – burzą rewolucji wstrząśnięta, hukem dział przerażona, tysiącnie krzyżującymi się wiadomościami ciągle drażniona, narzeka i płacze, kiedy bandaże kraje lub szarpie skubie? W jej wieku przyjemniej jest zapewne urządzać strój balowy, niżeli zajmować się przygotowaniami do opatrywania ran! Ale Helena nie przestała być jednak miłą, dobrą, ujmującą i ładną dziewczyną. Cóż od niej chcesz więcej? Zwyczajnie, kobieta” (s. 8).

dziwej ozdoby. Bardzo powoli, ale konsekwentnie autorki powieści i opowiadań ukazują wizje panien śmiałych, a także samodzielnych, które bez emancypacyjnej egzageracji w stroju, zachowaniu czy języku wcielają w życie swe wyobrażenia i plany nowej, aktywnej kobiecości (np. Maria z *Marzeń i rzeczywistości* Swarackiej, Kazimiera z *Białej Róży* Żmichowskiej, Anna z powieści Śmigielskiej *Nie zawsze ten zbiera, kto sieje*). W ten sposób płynnie zespalają się silne w prozie krajowej tendencje biedermeierowskie z protorealistycznymi nurtami epoki²⁰. Ostatni z wymienionych kierunków portretowania kobiet najpełniejsze urzeczywistnienie znalazł w twórczości przywołanej już wcześniej Józefy Śmigielskiej. Pierwsza jej dwutomowa powieść *Sukcesje i praca* była wydana w Petersburgu w r. 1854, z poparciem Józefa Korzeniowskiego. Druga – *Nie zawsze ten zbiera, kto sieje* – opublikowana została 4 lata później w Warszawie. Trzeci z kolei utwór uwzględniany w obecnym artykule, *Trzy pokolenia*, ukazał się w lutym i marcu 1864 r. w „Kółku Domowym”²¹.

Zacznijmy od krótkiej prezentacji fabuły *Sukcesji i pracy*. Pomysł wyjściowy był prosty, prekursorski wobec *Krewnych* Korzeniowskiego (wydanych w 1857 r.): w tej samej kamienicy, niemal w tym samym czasie, choć na innych piętrach – co jest sprawą zasadniczą – przychodzi na świat dwóch chłopców. Mały hrabia Eugeniusz, jakkolwiek rozpuszczony, leniwy i niezbyt zdolny, będzie wiódł swobodne, bezmyślne życie, przekonany od początku o swych prawach i możliwościach. Paweł, syn uboższego kapitana, bardzo utalentowany i uczciwy, boryka się nieustannie z trudnościami. Przy okazji śledzenia ich antynomicznie zestawionych losów poznajemy panoramę ówczesnych typów męskich i żeńskich oraz kryteria obowiązujących ocen społecznych, negatywnie waloryzowanych przez narratorkę, gdyż ich fundamentem są na ogół pieniądze i tytuły. Postacią, która wprowadza pewien napęd do początkowo mizernej akcji, jest Tyburcjusz Wolski – stary kawaler, bogaty dziedzic Koziej Woli, niby-uczony i filozof, ale raczej domowego autoramentu, nade wszystko zaś sknera, ciułacz i snob. Do niego to trafiają przypadkiem obaj młodzieńcy, krewniacy z dwóch przeciwnych stron (matka Pawła była kuzynką Wolskiego, Eugeniusz to jego syn chrzestny z tzw. szóstej pary). Od początku wiadomo, że testament Wolskiego mógłby pozytywnie zmienić życie Pawła i zapis bardziej mu się należy, jednak autorka wyostrza obraz społecznych realiów, czyniąc dziedzicem majątku ustosunkowanego Eugeniusza. Pawłowi dostają się w spadku książki. Dzieje młodzieńców są, można powiedzieć, z góry przesądzone... Zarysowana od początku różnica statusu finansowego (Śmigielska pokazuje, jak system pogłębia tę nierów-

²⁰ Podobne zacheby w prozie męczyzn dostrzegali m.in.: M. Żmigrodzka (*Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX wieku*. Red. M. Kalinowska, E. Kiślak. Warszawa 2002) i T. Sobieraj (*Fabuły i „światopogląd”. Studia z historii polskiej powieści XIX-wiecznej*. Poznań 2004). Z kolei najciekawsze rozpoznania dotyczące filozoficznych i literackich aspektów biedermeieru XIX-wiecznego zostały poczynione na przykładzie niemieckiego kręgu kulturowego w książce *Spory o Biedermeier* (Wybór, wstęp, oprac. J. Kubiak. Poznań 2006).

²¹ Debiutowała J. Śmigielka już w r. 1848 na łamach „Atheneum” powiastką *Ośm obrazków w jednej ramie*, a w 1850 r. opublikowała tam utwór *Marzenia. Fantazja*. Wiemy o dwóch powieściach napisanych między r. 1854 a 1858, które wysyłała do wydawców, lecz ostatecznie egzemplarze *Wychowanicy doktora* i *Wedle stawu grobla* zaginęły. W niniejszym artykule pomijam drobne utwory autorstwa Śmigielskiej, które ukazywały się na łamach prasy, i skupiam się na pozycjach najważniejszych, będących także przedmiotem recenzji prasowych.

ność mimo najusilniejszych starań pozytywnego bohatera) pokrywa się następnie z rozdziałem szczęścia osobistego. Eugeniusz cieszy się powszechnym zainteresowaniem dam nawet jako przedwcześnie postarzały konkurent, z łatwością zyskuje rękę młodzianki i posażnej panny. Paweł zaś – osądzony jako biedny i pozbawiony koneksji – mimo licznych cnót zostaje bezwzględnie odrzucony przez rodziców swej pierwszej ukochanej, zamożnej mieszczańskiej córki, Pateckiej. Woła wówczas, po raz pierwszy może w życiu:

O! rodzice moi, [...] nauczyliście mnie miłować prawdę i cnotę, kazaliście wzbogacać umysł prawdą, czemużecie nie powiedzieli raczej, że na tym świecie nic nie warto, nic nie popłaca, nic szacunku, przyjaźni, miłości nie daje – tylko pieniądze! [S-1 106]

Taką naukę odbierają zresztą i panny Pateckie, które wzgardziwszy Pawłem, wystawione zostały na pośmiewisko za sprawą Eugeniusza²².

Podobne zestawienie protagonistów znajdziemy również w powieści *Dwa światy* Józefa Ignacego Kraszewskiego, drukowanej na łamach „Gazety Codziennej” rok później, w 1855. Konfrontacja Juliana – dobrego z natury, ale pozbawionego woli panicza – z Aleksym, rzetelnym gospodarzem drobnego majątku, potwierdza niemożność przekroczenia społecznych granic wyznaczonych przez kółka i koterie towarzyskie. Dyskusja, która rozwinęła się w prasie po publikacji pierwszych odcinków, była zarówno potwierdzeniem popularności utworu, jak i aktualności poruszanego problemu. Trudno nie oprzeć się wrażeniu, że pleć autorki *Sukcesji i pracy* miała istotny wpływ na pominięcie tej pozycji przez krytyków, tym bardziej że są w książce Śmigielskiej partie naprawdę bardzo udane stylistycznie.

W powieści młodej literatki równie krytycznie potraktowano świat kobiet i świat mężczyzn. Podobnie jak w powieści Kraszewskiego zasadniczą wadą przedstawionych postaci stała się słaba wola, ucieczka przed trudem, poszukiwanie łatwych, wygodnych rozwiązań. Zwłaszcza Eugeniusz to „antyherkules” dosłowny, człowiek kruchy fizycznie i chwiejny w poglądach, bezużyteczny, rozpuszczony przez rodzinę i przez społeczeństwo, które – podległe niesprawiedliwym i coraz bardziej anachronicznym zasadom klasowym – czyni z niego salonowego elegancika i próżniaka. Pisarka nie potępia go całkowicie, pozwala czytelnikom darzyć go chwilową sympatią, by konsekwentnie i bez skrępowania pokazać ostateczną klęskę Eugeniusza, całkowite zaprzepaszczenie naturalnych możliwości w rezultacie błędnego wychowania i stereotypów społecznych. Taki model mężczyzny był dość chętnie poddawany krytyce w prozie autorstwa kobiet, co świadczy zapewne o dotkliwie odczuwanych przez nie skutkach związków z mężczyznami pokroju Eugeniusza.

Drugi z „antyherkulesów” – Tyburcjusz Wolski – również nie budzi akceptacji Śmigielskiej. Nie tyle jego skąpstwo jest przedmiotem napiętnowania, ile bezcelowe marnotrawienie pieniędzy, wiedzy i czasu. Na takim przykładzie autorka pokazuje życie pozbawione sensu, wypełnione osobistymi zachciankami lub mrzonkami, czasem nawet z założenia pozytywnymi, które jednak rozplywają się wśród nieudol-

²² Eugeniusz prowokuje pannę do schadzki, w czasie której kompromituje dziewczynę i tym samym zamyka jej drogę do dobrego zamążpójścia, samemu, rzecz jasna, nie odnosząc żadnej skazy na „honorze” (S-1 111–123).

ności i marazmu. Wpisuje tym samym swą powieść w kult pracy determinujący myślenie XIX-wieczne²³.

Nowością u Śmigielskiej (na tle równoległe powstającej literatury kobiecej) jest natomiast poddanie krytyce człowieka porządnego, wykształconego i pracowitego. Jego wadę stanowi – w interpretacji pisarki – słabość woli oraz charakteru. Paweł, podobnie jak Eugeniusz lub Wolski, żyje złudzeniami, tylko dla odmiany szlachetnymi. Wierzy bowiem naiwnie, iż wystarczą dobre chęci i wysiłek, by spotkał go sukces życiowy. Rozgoryczony i zniechęcony porażkami, szuka winnych w świecie, który go otacza, w nienormalnym porządku obowiązującym w kraju, nie dostrzega zaś swej bierności, nie widzi własnej melancholii i zmienności nastrojów, które powodują, że nie jest człowiekiem w pełni ukształtowanym i konstruktywnym. Dostanie w powieści szansę wyjścia z impasu, jednak nie dzięki własnym przymiotom, lecz dzięki kobiecie, i to całkiem innej od dotychczas zarysowanych w literaturze postaci niewieścich – dzięki pierwszemu w kobiecym wykonaniu „herkulesowi w spódnicy”. Siostra dawnego kolegi Pawła, Elżbieta, odmawia pozostawania na łaskawym chlebie u brata i śmiało deklaruje wolę uzyskania niezależności, co, oczywiście, spotyka się z niedowierzaniem i pewną pobłażliwością otoczenia:

Tak [...] bieda i zawsze bieda, ja tak rzeczy nie rozumiem, ciężarem wam być nie myślę – muszę mieć chleb swój własny, niezależny, i to chleb dostatni. Trudno to wprawdzie dla kobiety, jednak ja ufam jakoś, że mi Bóg pomoże, że mi się powieść musi. [S-1 132]

Autorka nie ukrywa – wyprzedzając w tych rozpoznaniach Elizę Orzeszkową – że podstawowym problemem Elżbiety nie jest brak chęci, lecz niedostatek rzetelnego przygotowania do samodzielnej egzystencji w nowo rodzących się, kapitalistycznych strukturach społeczeństwa XIX-wiecznego. Jakkolwiek Elżbieta nie pochodzi z zamożnej rodziny, lecz z niebogatego urzędniczego domu, na jej edukację składają się nieprzydatne z perspektywy przyszłości lekcje gry na fortepianie i śpiewu. Co więcej, także wizja uczenia cudzych dzieci zostaje przedstawiona jako droga głęboko upokarzająca i niepopłatna²⁴. Pytanie więc zadane Elżbiecie podczas rodzinnej narady: „Cóż więc myślisz robić?” (S-1 134), jest naprawdę zasadnicze, a nie złośliwe...

Szalenie mocno wybrzmiewa na kartach tej powieści potrzeba niezależności bohaterki, pragnienie swobody i posiadania na własność choćby „malutkiego ką-

²³ Śmigielska dość swobodnie traktuje utrwaloną w polskim myśleniu zasadę poszanowania dla ludzi starych. Równie pesymistyczny obraz wiekowych kobiet i mężczyzn – zapatrzonych w siebie, zatem nieprzydatnych społeczeństwu – daje np. w powieści *Trzy pokolenia* czy w opowiadaniach *Uprzedzenie* oraz *Niezastużony, ale szczęśliwy*, publikowanych w „Gazecie Warszawskiej” w 1856 roku. Z samą zaś ideą dyskutowała m.in. w *Kronice bieżącej* prowadzonej na łamach „Kółka Domo-wego” (1868, z. 19).

²⁴ Nauczycielstwo było przez pewien czas zajęciem Śmigielskiej, lecz ona nigdy go nie ceniła jako życiowej drogi kobiety. Obserwacje wielu koleżanek po fachu kazały jej krytycznie oceniać efekty działania guwernantek, często lekceważonych przez bogatych pracodawców i uzależnionych od nich. Narcyza Żmichowska podobnie zapatrywała się na tę kwestię. Obie sądziły, że klasy wyższe nie dorosły do przyjęcia programu solidnej edukacji potomstwa. Koncepcja takiego kształcenia kobiet, by były przygotowane do zarobkowania w razie pogorszenia się ich warunków życiowych, stała się *idée fixe* Śmigielskiej. Szczególnie mocno podkreślała ona konieczność zmiany podejścia do zawodów rzemieślniczych.

cika”, jak mówi bohaterka: „abym w nim była panią, [mogła] zaśpiewać na cały głos, gdy pierś ma odetchnie weselej, lub zapłakać bez przeszkody, gdy mnie smutek przygniecie” (S-1 136–137). W tej sytuacji postanowienie Elżbiety: „szyć będę” (S-1 137), wydaje się w pierwszej chwili mizernym kompromisem, zaskakującym ustępstwem „herkulesowej” determinacji kobiety wobec żywiołu codzienności. Ów zgrzyt odczuwa nawet cicha bratowa Elżbiety, która nieraz tym samym zajęciem łątała dziury w budżecie rodzinnym. Elżbiecie jednak nie o czynność idzie, lecz o rozmach. Młoda dziewczyna, która niczego nie umie, zamyśla stworzyć przedsiębiorstwo ustrajania ubiorów. Ustala w tym celu potrzeby rynku, określa potencjalnego nabywcę i strategię działania. Jak trudne jest zadanie, jakiego się podejmuje, widać na przykładzie reakcji głównego bohatera. Nawet Paweł bowiem, rozpoznający w Elżbiecie umysł bystry i badawczy, podziwiający i szanujący jej decyzje, nie potrafi uwolnić się od mentalnych *clichés*. Pierwsze, co narzuca mu się w refleksji nad sytuacją dziewczyny, to potępienie społeczeństwa, które zmusza ją do takich kroków:

czuł to współczucie, jakie obudza kobieta, dla wyrobienia sobie pozycji stojąca sama wobec świata, który już za tę samotność patrzy na nią niechętnie i podejrzliwie, gotów szarpać, karcić za cień zmayı, za sam pozór, bez roztrząśnienia, na słowo pierwszej lepszej nikczemnej duszy. [S-1 138]

W innym miejscu mowa o przepelniającym go smutku – „cichym, rzewnym, pełnym poddania” (S-1 139) – wynikającym ze skrajnie pesymistycznej interpretacji mechanizmów rządzących światem i narastającego przeświadczenia o fatalizmie ludzkiego losu²⁵. Tymczasem takiego poddania i melancholii absolutnie nie znajdujemy w postawie dziewczyny. Ma się wrażenie, że Paweł, zauroczony Elżbietą, nie docenia jej wytrwałości, siły woli i bystrości, nie docenia też energii ani radości, jaką kobieta odczuwa na myśl o pozytywnych zmianach w życiu dokonanych samodzielnie dzięki przemyślności i uzdolnieniom. W sposób wręcz niezwykły, jak na młodą dziewczynę, trzeźwo rozpoznaje ona „snobizmy” swego otoczenia i na tej podstawie wybiera najefektywniejszą drogę ekonomicznego powodzenia w modniarskim fachu. W niedługim czasie zyskuje w obranym zawodzie status artystki, a tym samym uznać ją można za prekursorkę XX-wiecznej „kobiety sukcesu”, co w latach międzypowstaniowych XIX wieku składa się na krację niepojętą i niepokojącą dla części czytelników:

Ona też swój zakład na coraz większą urzędzała stopę, pracowała coraz usilniej i była nawet już raz w Paryżu dla porozumienia się ze znakomitościami francuskimi owego rzemiosła; bo dla powodzenia w Warszawie konieczne jej było potrzebnym nawet oryginalnym pomysłem nadać cechę francuszczyzny. Podróż – obcowanie z ludźmi oświeconszymi, wpłynęło na jej ukształcenie. Pogoda i wesołość zwykle towarzysząca ludziom, którym się wiedzie, rozjaśniła jej oblicze jakąś niezwykłą dotąd pięknoscia. [S-2 6]

Bohaterka powieści Śmigielskiej nie wstydzi się uprawianego rzemiosła, nie

²⁵ Czasem ów smutek Pawła szedł w parze z oburzeniem na niesprawiedliwość, ale przy tej gwałtownej reakcji brakło zachowań bardziej konstruktywnych. Podobnie na bezwzględne stosunki pracy w XIX-wiecznej Warszawie reagował brat Elżbiety, Ignacy. Wycofanie się z życia, bierność, melancholijna słabość wymieniał także J. Dzierzkowski wśród „grzechów” bohaterów recenzowanej powieści Kraszewskiego („Dwa światy” J. I. Kraszewskiego. „Dziennik Literacki” 1856, nr 55, s. 7).

wstydzi się żadnego ze swych wyborów, choć konsekwencje społeczne uznać można w jakiejś mierze za druzgocące – oznaczają one zamknięcie dostępu do dawnej sfery towarzyskiej. Ponownie warto by zestawić tę propozycję fabularną z powieścią *Dwa światy* Kraszewskiego. Tam również pojawiają się ciekawe postaci kobiet, które różnią się od swego środowiska albo szerszymi horyzontami (Anna), albo świadomością ograniczeń stanowych (Pola). Zwłaszcza Pola zachowuje się w sposób nietypowy dla swojej płci – potrafi kochać namiętnie, bez zahamowań i w imię miłości właśnie żądać przekroczenia przez ukochanego towarzyskich granic. Ponosi jednak klęskę, nie zdobywa się bowiem na bunt wobec upokarzających ją sankcji towarzyskich i na samodzielną drogę przez życie. Nawet w latach osiemdziesiątych XIX wieku w innej powieści Kraszewskiego *Wielki nieznanomy* kobieta odnosząca handlowy sukces – jak pani Domska – zaznaje gorzkiej pogardy ze strony klas wyższych. Nowością zatem w powieści Śmigielskiej będzie wykreowanie postaci kobiecej, która mimo świadomości odrzucenia nie traci zapału i poczucia satysfakcji płynącej z faktu, że, po pierwsze, stawiała czoła losowi, po drugie zaś – uczciwą i rzetelną pracą jest w stanie utrzymać się na lepszej stopie niż jej brat czy narzeczony, którym zostaje ostatecznie Paweł. Co ciekawe, Elżbieta to jedna z pierwszych kobiet, która wybiera sobie męża, najpierw zrealizowawszy swe plany zawodowe. Urzeczywistnia model, jaki 10 lat wcześniej, nie bez oporów czytelników, zaproponowała Charlotte Brontë, pozwalając Jane Eyre powiedzieć: „*Reader, I married him*”²⁶. Niestety, autorka burzy ten szczęśliwy przykład kobiecego powodzenia, kończąc historię śmiałych posunięć Elżbiety przedwczesną śmiercią bohaterki i sprowadzając ją ostatecznie do roli epizodu w biografii męskiego protagonisty Pawła.

Śmigielska podkreśla kilkakrotnie na kartach powieści, jak niesprawiedliwe są kryteria, według których opinia publiczna ocenia zachowania mężczyzn i kobiet. Ale też po biedermeierowsku głosi przede wszystkim kult stanu średniego, pracy i godności, przekonując, że człowiek najłatwiej doskonali się moralnie, gdy nie doświadcza ani zbyt wielkiej nędzy, ani zbyt wielkiego bogactwa. „Herkulesowe” postępowanie Elżbiety ma zresztą wymiar przede wszystkim indywidualny, pominięte zostają rozpoznania systemu, w jakim bohaterka funkcjonuje. Stanowi to potwierdzenie tej linii myślenia, która wzorem dyrektyw Benjamina Franklina wysuwała na czoło rozumne umiarkowanie w sferze prywatnej²⁷. W tym kontekście

²⁶ Ch. Brontë, *Jane Eyre*. Ed. Q. D. Leavis. Harmondworth – New York 1966, s. 474. Powołuje się tu na wydanie angielskie, ponieważ w przekładzie polskim (*Dziwne losy Jane Eyre*. Przeł. T. Świdorska. Warszawa 1971, s. 509) zdanie to ma bardziej neutralny wydźwięk: „Zostałam jego żoną, czytelniku”. Tymczasem oryginalna fraza stała się podstawą feministycznej interpretacji tej powieści, dokonanej przez P. Beer w rozprawie *Reader, I Married Him. A Study of the Women Characters of Jane Austen, Charlotte Brontë, Elizabeth Gaskell and George Eliot* (London 1980). Na gruncie polskim zaś ów symptomatyczny zwrot Brontë analizuje E. Kraszkowska w książce *Siostry Brontë* (Kraków 2006, s. 141–142).

²⁷ Trzeba podkreślić popularność wyznań i idei B. Franklina szczególnie wśród publiczności czytelniczej jego pism pod koniec XVIII i na początku XIX wieku. Bliska im była zarówno myśl o odpowiedzialności, pojmowanej w kategoriach prywatnych, jak i Franklinowska wiara, że od prosocjalnych zachowań i pomyślności jednostek zależy sytuacja społeczeństwa. Zob. więcej na ten temat w pracy M. Ossowskiej *Klasyczny model moralności mieszczańskiej: Benjamin Franklin* (W: *Moralność mieszczańska*. Wyd. 2. Wrocław 1985, rozdz. III.1).

maksymalizm romantyczny, idea posłannictwa narodowego lub sarmacka tradycja ustąpić muszą praktycznym reformom życia codziennego, dobrym przykładom, oszczędnym ekspensom, nauce, szacunkowi dla pracy i ładu w wykonaniu jednostek, ich bowiem szczęście gwarantowało szczęście ogółu. Z perspektywy postawy ideologicznej romantyzmu emigracyjnego był to program bardzo ograniczony, w pewnej mierze rażąco trywialny, ale w kraju – wobec konkretnych zagrożeń gospodarczych czy cenzuralnych – myślenie to znajdowało stopniowo zwolenników²⁸.

W powieści *Sukcesje i praca* dają się zauważyć rozmaite niekonsekwencje światopoglądowe pisarki – z jednej strony, głosi ona pochwałę spokojnych, wydeptanych ścieżek biedermeierowskiego życia społecznego, potwierdza *en général* wartość ładu opartego na miłości rodzinnej, lojalnej przyjaźni i chrześcijańskiej etyce obowiązku; z drugiej jednak – w odniesieniu do kobiet nie potrafi lub nie chce zgodzić się na ograniczający je system patriarchalny. Toteż mimo że w toku dalszej fabuły powieści *Sukcesje i praca* nie pojawi się już tak wyrazista postać „zwycięzcy” czy „herkuleski”, jaką była Elżbieta, autorka zaproponuje czytelnikom jeszcze jedną ciekawą krację kobiecą. Pelagia, równie myśląca i pracowita co jej poprzedniczka, będzie reprezentować bardziej kompromisową wersję kobiecości, swe uzdolnienia i energię wykorzystując w obrębie własnej sfery. Tej bohaterce także przypadnie w udziale wzmocnić nadszarpięty przez niesprzyjające okoliczności „rdzeń moralny” Pawła i przywrócić mężczyźnie życiową energię²⁹:

córka męskiego hartu duszy i pięknych serca przymiotów, znosząca z nim wspólnie cały ciężar interesów i rozległego gospodarstwa. Sędzia tak ufal jej rozumowi i tak nawykł używać jej pomocy, że mu aż nieraz przypominać musiała, że to lub owo nie przystoi dla kobiety, gdyż gotów był posyłać ją za interesami po wszystkich biurach lub zrobić z niej wójta gminy. [S-2 136]

Pelagia jest bystra, chłonna świata, stale gotowa się uczyć, jakkolwiek aktywność zawodowa nie wynika w jej przypadku z konieczności, lecz stanowi efekt trzeźwego rozumowania, w którym nie ma zgody na infantyлизację kobiety. Choć w domu ojcowskim dziewczyna nie zaznaje w żaden sposób lekceważenia, potrafi dostrzec ukryty kontekst społecznego funkcjonowania kobiety, ubranej w cacka, kosztowności, atłasy – pięknej głupoty. Popularne w środowisku szlacheckim porzekadło (cytowane przez bohaterkę): „Czesz, strzeż, zapłać komu, ażeby wziął biedę z domu” (S-2 143), jest wyrazem hipokryzji społeczeństwa, hipokryzji, która w odczuciu Pelagii wymaga rzeczowej reakcji. Wydaje się zresztą, że głoszona przez nią pragmatyczna koncepcja interesu osobistego jako motoru zmian – w przeciwieństwie do czynnego buntu lub zewnętrznych oznak oporu (cygara, męskie stroje i ekscentryczne zachowania) – jest wyrazem przekonań samej Śmigielskiej, która była zdania, iż przeobrażenie społecznego myślenia, a co za tym idzie – po-

²⁸ W tym samym mniej więcej czasie J. Kłaczko (*Sztuka polska*. Paryż, b.r.) zarzucał powieściopisarzom krajowym zaniechanie idealizmu romantycznego na rzecz jakiegoś – szlacheckiego, co prawda, ale jednak – praktycyzmu. Zob. J. Bachórz, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831–1863*. Gdańsk 1972, s. 17–18.

²⁹ Paweł – w poszukiwaniu celu życia – ostatecznie decyduje się opuścić stolicę i wydzierżawić mały majątek gdzieś między Suwałkami a Druskiennikami. Tym samym Śmigielska ponawia tak charakterystyczne dla światopoglądu epoki zderzenie destrukcyjnej roli miasta i życiodajnego wpływu wsi.

ważne potraktowanie kobiety, uzasadni jedynie realna potrzeba mężczyzny, zysk, własna korzyść. Pelagia powiada więc: „żadne ulepszenie nie nastąpi dlatego, że drugi i dziesiąty uznał, że nastąpić winno, ale tylko przez skierowanie rzeczy tak, żeby interes osobisty znalazł swą korzyść w odmianie” (S-2 143).

„Herkulesowe” zadanie Pelagii nie sprowadza się więc do efektywnego prowadzenia majątku wespół z ojcem – czyniło tak przecież wiele cichych bohaterek czasów międzypowstaniowych – lecz oznacza jasno wyrażoną deklarację zmiany hierarchii wartości w ocenach społeczno-towarzyskich. Kreacja kobiety godnej, postępującej niesprzecznie z oczekiwaniami szlacheckich środowisk, ale zarazem odcinającej się od stereotypów ograniczających mentalnie i moralnie tę sferę, miała być w autorskim zamyśle Śmigielskiej gwarantem budzenia „ducha z letargu umysłowego”³⁰. Stanowiła kobietą interpretację prepozytywistycznych przemian ideowych – śmiałą i zdecydowaną w moim odczuciu. Dlatego też to Pelagia właśnie staje się wyrazieliwą najbardziej ostrych sądów na temat zmarnowanej egzystencji arystokraty Eugeniusza, podczas gdy pokrzywdzony przez niego Paweł potraktuje hrabiego, swego „kamienicznego” brata, z litością, pobłażliwością, a nawet ze zrozumieniem dla wielu czynników, które z młodego jeszcze człowieka uczyniły ruinę. Naiwnej dobroduszości mężczyzny Śmigielska, w kontrze wobec powszechnych przekonań, w osobie Pelagii przeciwstawia zdrowy rozsądek, poczucie sprawiedliwości i szerszą perspektywę dostrzegania społecznych konsekwencji pozornie jednostkowych zachowań:

Pogarda – to najmniejsza kara, jaką mu winne społeczeństwo, za tyle zmarnowanych zasobów. O! wierz mi – pobłażanie tak graniczy ze słabością i znikczemnieniem, że dosyć na bacności przeciwko niemu mieć się nie można. [...] To dowodzi, że całe towarzystwo [tj. społeczeństwo – M. B.-J.] zgangrenowane, kiedy nie ma siły wydać klątwy na członki swoje pożarte zgnilizną zepsucia – nie ma siły odzielić ich od siebie potępieniem bezwarunkowym [...]. [S-2 168]

To ona wreszcie staje się rewelatorką radykalnie brzmiącej tezy: „precz z bogatymi! Jeśli to mają być nie tylko bezużyteczne, ale jeszcze szkodliwe członki towarzystwa, pasożyty, które zdolniejszym i cnotliwszym zabierają miejsce [...]” (S-2 169). Jej wybranek – zajmujący bardziej kompromisowe stanowisko – chciałby raczej narzucić społeczeństwu ideę solidarności, zgodnie z którą wspólnota ma obowiązek dopomóc rozbitkom wydobyć się z niezawinionej nędzy. Przypisywanie Śmigielskiej rewolucyjnych poglądów byłoby zdecydowanym nadużyciem, natomiast wydaje się, że tendencje liberalno-demokratyczne są autorce *Sukcesji i pracy* bliskie. Jest ona świadoma, że nadchodzą czasy zmian, które zmuszą do weryfikacji narodowych i klasowych stereotypów. Mimo szacunku dla tradycji i przeszłych zasług wielkich polskich rodów – w powieści *Sukcesje i praca* Śmigielska oceniła arystokrację wyjątkowo surowo jako sferę, która posiadania nie wiąże z obowiązkami, stając się antywzorem społecznym, zarażając pychą i egoizmem stany średnie. Na przykładzie losów Eugeniusza pisarka ukazała stopniowy upadek klas wyższych, ich degenerację moralną, rozleniwienie intelektualne i bezkrytycyzm, największą winę upa-

³⁰ Określenie pochodzi z notki informującej o ostatnich publikacjach Śmigielskiej (*Wiadomości krajowe*. „Dziennik Warszawski” 1855, nr 50, s. 2. Prawdopodobnie autorem tej wzmianki był J. Bartoszewicz).

trując jednak w pogardzie dla ludzi niższego stanu³¹. Nie są to, oczywiście, szczególnie oryginalne spostrzeżenia, lecz podane jasno i z odwagą, a także wplecione w fabułę zamiast przydługiej moralistyki, plasują powieść Śmigielskiej wśród drugorzędnych, co prawda, ale wartościowych pozycji autorstwa np. Włodzimierza Wolskiego czy Józefa Dzierzkowskiego. *Sukcesje i praca* poświadczają też przemyślaną lekcję czytelniczą odebraną u Kraszewskiego i Korzeniowskiego, pogłębianą wszakże kobiecym doświadczeniem zmieniającej się rzeczywistości krajowego romantyzmu.

Książka Śmigielskiej zainteresowała krytykę literacką. W „Dzienniku Warszawskim” ukazała się recenzja pióra Ignacego Zapolskiego, wspominał o tej publikacji również autor działu *Wiadomości krajowe*. W „Gazecie Warszawskiej” omawiał tę powieść Antoni Lesznowski.

W komentarzu Zapolskiego, w znacznej części streszczającym fabułę powieści, nacisk położony jest na antytezę charakterów i postaw społecznych głównych bohaterów, Pawła i Eugeniusza. Antyteza ta, jak powiada autor, „aczkolwiek nie [jest] nowa, szczęśliwie jednak przeprowadzona”. Bardzo pozytywnie ocenione zostały także postaci drugoplanowe, w tym ukochane Pawła, choć krytyk nie poświęca im wiele uwagi, traktując ich obecność w powieści jako uzupełnienie losów męskich. Elżbietę nazywa, co prawda, „dzielną niewiastą”, a Pelagię – „niezwykłą panną jak na piękną i bogatą”, lecz póki one nie kochają, są przede wszystkim odstręczające i zimne. Zdaniem Zapolskiego, negatywne charaktery oddane zostały „naturalnie”, niemniej jest on też wyrazicielem bardzo głęboko utrwalonego wówczas przekonania, że autorkę jej płeć zobowiązuje do zachowania w literaturze szczególnej wrażliwości i z tego powodu kobieta powinna unikać zbyt drastycznego lub dosłownego opisu rzeczywistości. Innymi słowy: tak jak w życiu oczekiwano udawanej niewinności, tak i w powieści zasada ta powinna być realizowana. Toteż wśród niewielu zarzutów znalazły się takie znaczące uwagi:

Gospodyni wiejska, również niesmaczna kreatura. Niezgrabna, ważąc mięso wołowe, na rękopisy i książki pana Tyburcego je upuszcza. Czy nie można było inną jaką wynaleźć sytuację, mogącą także rozśmieszyć, a jednak bardziej estetyczną. Niemniej szczegółowy opis mieszkania Eugeniusza u Kardowilki [tj. jego kochanki – M. B.-J.], kawalerska hulanka i wzmianka o wprawianym podniebieniu, oraz inne podobne szczegółki, rzetelnie oddane; ale czy właściwą jest rzeczą, aby występowały w książce skądinąd bardzo ładnej, a niewieścią skreślonej ręką, to okoliczność tę uznaniu samej autorki pozostawiamy. *Il faut laver notre linge en famille*, powiedział Napoleon; my też, trzymając się tego zdania, robimy P. Ś. naszą szczerą uwagę otwarcie; bo z prawdziwą widząc przyjemnością, że do grona naszych kobiet autorek nowy przybywa talent, nie chcielibyśmy na przyszłość mieć mu cokolwiek bądź nawet do zarzucenia³².

Życzliwie jednak krytyk puentuje dalej: „Łatwy styl tej książki, udatne prowadzenie całej akcji i wielka naturalność w opowiadaniu okupują sówicie te kilka ustępów mniej szczęśliwie może pomyślanych”³³.

³¹ Aby nieco zrównoważyć potępienie arystokracji, Śmigielska pozwala innemu sfrancuziałemu arystokracie ożenić się z mądrą kuzynką Eugeniusza, wychowaną na wzorcach Hoffmanowej, i stać się godnym szacunku, myślącym obywatelem (zob. S-2 172).

³² Z. [I. Zapolski], *Sukcesje i praca* (rec.). „Dziennik Warszawski” 1854, nr 73, s. 5.

³³ *Ibidem*.

Rok później do *Sukcesji i pracy* odniósł się pozytywnie autor notki w dziale *Wiadomości krajowe* „Dziennika Warszawskiego”³⁴, sytuując prozę Śmigielskiej w obrębie literatury zaangażowanej w sprawy swojej epoki. W interpretacji publicysty problematyka kobieca została zaskakująco pominięta na rzecz idei pracy uszlachetniającej jednostki i mobilizującej polskie społeczeństwo do weryfikacji dotychczasowych nawyków.

W „Gazecie Warszawskiej” recenzja autorstwa redaktora naczelnego (Antoniego Lesznowskiego) była częścią obszernego wywodu o marnotrawieniu sił i potencjału zarówno mężczyzn, jak i kobiet³⁵. Krytyk z ironią pisał o pseudopoważnych męskich zajęciach, takich jak np. gra w wista czy flirt towarzyski, a w przypadku pań – o niepotrzebnych lekcjach muzyki i francuskiego, wypierających nauki, które dałyby rzetelne podstawy do pełnienia przyszłych obowiązków. Społeczeństwo warszawskie jawi się w kontekście owych rozważań jako psychicznie niegotowe do zdobycia się na wysiłek umysłowy. Tymczasem powieść Śmigielskiej, zdaniem recenzenta, pokazuje właśnie zalety pracy nad sobą i pogardę dla próżniactwa. W powieści, według Lesznowskiego, brak jest zbyt skomplikowanych intryg, które wymagałyby sensacyjnych rozwiązań, jej cel bowiem stanowi prawda życiowa. To ona decyduje o tym, że historię śledzi się z zainteresowaniem. Recenzent, chwalać wiarygodność postaci, nade wszystko docenia ewolucję głównego bohatera, który po kilku zawiedzionych nadziejach miłosnych „nie jest dłużej typem werterycznym”:

U panny Śmigielskiej wypadki szykują się w zwyczajnym biegu, bohater nie upiera się przy swej pierwszej miłości i nie zdobywa się na pokonanie zawał, których pokonywać jego godność osobista mu nie pozwala [...]. Widzimy to bardzo zgodnym z prawdziwością powszedniego życia i właściwym w powieści tegoczesnej, obyczajowej, nie bohaterskiej³⁶.

A zatem odrzucenie sentymentalizmu i przesadnej uczuciowości romantycznej jest postrzegane jako objaw postępu i talentu, który wedle krytyka przyniesie pisarce dalsze sukcesy. Wśród innych zalet *Sukcesji i pracy* wymienione zostały m.in.: trafny obraz społeczeństwa, polski koloryt, „powściągana rozumem i doświadczeniem otwartość słowa, któremu przecież nie brak męskiej energii”, rzeczowa oraz zdyscyplinowana stylistyka.

O swojej lekturze utworu wspominał też Kraszewski, przywołując nazwisko autorki w *Listach do Redakcji „Gazety Warszawskiej”*, znacząco jednak napominał przy tym Śmigielską przed zbyt uleganiem ciągotom realistycznym: „stara nasza z »Atheneum« znajoma trochę tylko ostygła i zimniejsza niż przed laty”³⁷.

O ile w *Sukcesjach i pracy* wątki „herkulesowych” wysiłków kobiet były jeszcze epizodyczne, o tyle kolejna z zachowanych do dziś powieści Śmigielskiej – *Nie zawsze ten zbiera, kto sieje* – nie pozostawia wątpliwości, że to kobieta okazuje się protagonistką historii, którą śmiało uznać można za odmianę literatury inicjacyjnej.

³⁴ *Wiadomości krajowe*, s. 2.

³⁵ A. Lesznowski, *Sukcesje i praca* (rec.). „Gazeta Warszawska” [cz. 1] 1854, nr 74, s. 4; [cz. 2] nr 76, s. 4.

³⁶ *Ibidem*, [cz. 2].

³⁷ J. I. Kraszewski, *Listy do Redakcji „Gazety Warszawskiej”*. „Gazeta Warszawska” 1854, nr 174, s. 4.

Początek opowieści konstruuje Śmigieliska na zasadzie kontrastu między szerokim obrazem zbiorowości, w której decydującą rolę odgrywają ustosunkowane warstwy arystokratyczno-ziemiańskie lub bogate mieszczaństwo, a jednostkami niedopasowanymi społecznie. Na przekór zarzutom krytyki, często ganiącej (dodajmy: na ogół słusznie) dominację w pisarstwie kobiet tzw. stylu tapicerskiego albo flamandzkiego, skupionego na detalach mikroświata lub na zewnętrznej charakterystyce postaci, Śmigieliska przechodzi stopniowo od perspektywy ogólnej do szczegółów. Powieść otwiera się panoramicznym obrazem stolicy, w której obok siebie, lecz nigdy ze sobą, współegzystują reprezentanci lepszych i gorszych klas, biedni i bogaci, ofiary i krzywdzący. Wizja świata podupadłego i jałowego, zarysowana w szerokim planie, znajduje następnie odbicie w przestrzeni skurczonej do ulicy Długiej, a potem także do dziejów pewnej rodziny; w każdym z owych obszarów potwierdza się wstępna teza pisarki, że zazwyczaj „życie zasilone [bywa] kosztem drugiego życia” (N 4). Według tej reguły układają się też losy głównych bohaterów powieści *Nie zawsze ten zbiera, kto sieje*. Dla uczciwości moralnej i inteligencji krytycznej jednej z nielicznych postaci pozytywnych, Andrzeja S., tło stanowią jego bracia nieudacznicy; z kolei portrety infantylnych panien na wydaniu lub ofiar życia domowego budują kontekst dla dwóch niezwykłych kreacji kobiecych. Zmaganie jednostki z marnym otoczeniem służy więc podwójnemu celowi – krytyce społeczeństwa i prezentacji nowych wzorów osobowych.

Podobnie jak w poprzednich pracach Śmigieliskiej, także i tym razem przedmiotem szczególnego zainteresowania narratorki jest świat kobiecy. Jego największą wadą okazuje się bierność, na którą większość mężczyzn odpowiada urąganiem, pogardą, niekiedy gwałtem lub odwrotnie – naśladowaniem pasywności, co nadaje im rys zniewieścienia i pozbawia ich samodzielności. Druga, równie ważna wada płci pięknej to sentymentalne, puste gadulstwo, trzecia – brak wszelkich aspiracji poza znalezieniem męża. Znajdziemy w powieści niemal karykaturalne obrazy salonowych spotkań, w których trakcie dziewczęta przypominają: „Zastęp powabny o słodkich spojrzeniach i składnie założonych rączkach, starannie mustrowany do podobania się tym, co przynoszą chleb już gotowy [...]” (N 14–15)³⁸.

Inicjalne sceny prezentacji bohaterki powieści nie zapowiadają zerwania z sentymentalno-romansową stylistyką przeważającej części literatury kobiecej. Protagonistka, piękna Anna, wcześniej osierocona i trochę z łaski znajdująca się pod opieką stryja – małomiasteczkowego kasjera, już na pierwszym balu poznaje Władysława, dziedzica wielomilionowych dóbr, i oczywiście zakochuje się. Wzajemna sympatia, jaka rodzi się między młodymi, połączona ze wzmiankami o urodzie

³⁸ Bardzo podobny wizerunek panien na wydaniu – a jest to etap w życiu kobiety traktowany przez J. Śmigieliską jako szczególnie niewykorzystany – pojawi się w jej *Kronice bieżącej* na łamach „Kółka Domowego” (1868, z. 3, s. 33). Przy okazji omawiania karnawału w Warszawie publicystka z goryczą przyrównuje bale prywatne do targów matrymonialnych, pełnych fałszu i pozorów utrzymywanych tylko na potrzeby prymarnego celu zamażpójścia, choć stadła takie bywają później niedobre i nieszczęśliwe, a tym samym niszczą całe społeczeństwo. Pisze z nieukrywaniem sarkazmem: „przedmioty do zbycia ugrupowane umiejętnie, z utrefionymi włosami, z obnażonymi rękoma i ramionami. Drobne ich nóżki wychylają się spod szaty powiewnej, pierś dyszy od znużenia tańca, oczy palają wśród ożywionej rozmowy. Na tę wesołą arenę zwołują się ci, dla których ten towar jest na wydanie [...]” (*ibidem*).

panny, każe oczekiwać albo typowego w literaturze kobiecej szczęśliwego rozwiązania wbrew stanowym ograniczeniom, albo też pogwałcenia uczuć w imię tychże restrykcji. Tymczasem powieść nie zrealizuje żadnego ze spodziewanych schematów. Śmigielska koncentruje się bowiem na procesie usamodzielniania się głównej bohaterki. Anna – postać początkowo dość konwencjonalnie konstruowana na podstawie modelu sentymentalnego – nabiera wyrazistości, można rzec: charakteru, i okazuje się wystarczająco rozsądna, by bez wielkich dramatów przyjąć do wiadomości, kim naprawdę są mężczyźni pokroju Władysława i jaką moc sprawczą mają kobiety plotkarki. Zwłaszcza wybranek przedstawiony został jako dobry chłopiec, dość serdeczny i wrażliwy, ale słaby „milionowiec”, który naprawdę nie umie nic, a to znaczy też, że nie potrafi żyć bez pieniędzy, do których go przyzwyczajono. Zawód miłosny Anny wymusza na niej postanowienie:

Uczuła w tej chwili, że miłość kobiety dla mężczyzny i nawzajem to tylko jeden promyk z tej wielkiej ogarniającej świat całej miłości, jeden z tysiącznych życia objawów, któremu dlatego właśnie nie godzi się dać chłonać życia całego. I że jakkolwiek jednostka z jednej połowy rodu ludzkiego rwie się całym jestestwem ku dopełnieniu swemu w drugiej, jakkolwiek łamie się chwilowo na siłę i rozpacza, gdy odepchnięta lub zawiedziona, jednak ma ona każda sama w sobie zadanie do spełnienia i słaby tylko samolub zostaje nikczemnie wpoł drogi, wołac być zbiegiem z życia, jak nieść krzyż ku wniebowzięciu. [N 82]

Perspektywa sugerowanego przez opiekunów związku z 60-letnim sąsiadem, przyjmowana zwyczajowo jako panaceum na kłopoty (przypomnijmy wątek staruszka księcia, którego narzeczoną zostaje na krótko opuszczona Izabela Łęcka w *Lalce* Bolesława Prusa), porusza Annę do głębi i wytrąca ją ze stanu swoistej „naiwności panińskiej”:

zastanówmy się, jakie musiały być myśli tej kobiety, która wysoko godność człowieczeństwa szanowała w sobie, czuła bogate umysłu i serca zasoby, i chęć do pracy, i dążności szlachetne, a słyszała, że dla niej nie ma innego możliwego szczęścia, nie ma innego chleba jak ten, żeby ją chciał pijak podstarzały, a ona oddała mu pod przysięgą swoją osobę, swoją myśl, swoje uczucia wszystkie na własność dożywotnią. [N 84]

Śmigielskiej bardzo zależy na wyeksponowaniu w kreacji młodej kobiety doświadczenia uprzedmiotowienia. Anna, chcąc zachować poczucie szacunku dla samej siebie, musi natychmiast, w imię uświadomionego „ja”, stawić opór rozpoznanej nagle skali opresji. Warto skonfrontować tę historię np. z *Dziennikiem Serafimy* Kraszewskiego, gdzie przedstawione są tragiczne skutki braku kobiecego protestu. Postawa bohaterki – cynicznej i sprzedajnej, ale ostatecznie upokorzonej i doprowadzonej do klęski moralnej – to konsekwencja wychowania nie zmuszającego do autorefleksji³⁹. Toteż Śmigielska aż do przesady eksponuje konieczność kobiecego buntu – nawet za cenę uproszczeń psychologicznych i tendencyjności w portretowaniu postaci. Pokazuje także – na przykładzie rozmowy Anny z opiekunem – że trauma miłosna nie oznacza końca marzeń kobiety, lecz przeciwnie – może stanowić wystarczające źródło dla uaktywnienia się takich cech: jak upór, konsekwencja, energia i odwaga.

³⁹ J. I. Kraszewski, *Dziennik Serafimy*. Wstęp Z. Mitzner. Warszawa 1953.

– To pójdziesz precz z mego domu – zawołał stryj rozszoszczony – bo ja nie będę własnym dzieciom od ust odejmował na twoje utrzymanie.

– To pójde – rzekła Anna z mocnym postanowieniem. – Przecież człowiek mający zdrowe ręce i nogi może zapracować na swoje utrzymanie.

Kasjer wziął się za boki ze śmiechu.

– Cóż ty będziesz robił, mój ty c z ł o w i e k u? Może się postarasz o wakujące miejsca rachmistrza lub fizyka powiatowego – wyśmienita jesteś, dalibóg! – Przeżegnaj się i głupstwa nie pleć, co człowiek, to nie baba. [N 86–87]

Ostatecznie bohaterka powieści Śmigielskiej decyduje się na ucieczkę do Warszawy, gdzie zamierza znaleźć sobie zajęcie. Odrzuca – co ciekawe – życie klasztorne i w ogóle perspektywę pociechy religijnej⁴⁰. Nie jest ateistką, lecz wątpi w skuteczność modlitwy nie popartej czynem, dlatego też propozycja szukania pomocy u sióstr norbertanek spotyka się z jej jednoznaczną reakcją:

– W klasztorze schronienie! – powtórzyła zdziwionym głosem, tak jej się szczególnym wydało chronić się do klasztoru z tym potężnym działalnoci pragnieniem, jakie wrzało w jej piersi. – Ja chcę żyć jeszcze życiem pracowitym i czynnym, życiem trudu i walki, a w klasztorze ciasno by mi było i duszno z myślą moją. Ja pragnę świata obszaru, nie zaś celki klasztornej.

– I nie boisz się świata, nieświadome dziecię? – zapytał zdziwiony ksiądz ze współczuciem.

– [...] O! nie, ojcze, ja nie chcę śpiewać w wyznaczonych godzinach łacińskiej spowszedniałej potwarzaniem pieśni, lecz chcę całe me życie godnym Boga hymnem uczynić. [N 99–100]

Paradoksalnie więc spotkanie po drodze do stolicy młody zakonnik modli się u przydrożnego krzyża o odsunięcie zmysłowej pokusy wywołanej widokiem pięknej Anny, ona zaś – o przyszły sukces zawodowy. Deklaracje, które dziewczyna składa przed swym drugim stryjem już w Warszawie, mogą zadziwić stanowczością i precyzją: „potrzeba mi tylko kilku tysięcy na założenie fabryki kwiatów” (N 104), „zechcę silnie i wytrwam” (N 105). Jak na prowincjuszkę, bohaterka Śmigielskiej jest też bardzo świadoma kosztów, które musi ponieść, by zrealizować swe ambitne zamiary:

ja chcę być sobie tylko winną chleb, który pożywać będę, i odzież, którą włożę na siebie. Ciężył mi okropnie chleb z łaski podany sierocie. Pragnę tylko niezależnej mierności; zniosę łatwo wszystkie niedostatki, jak je ozłoci malutki promyk swobody, nie tej, którą oszpecają, zwąc ją wyuzdanie, ale tej, która przystoi każdej rozumnej istocie, a dla ducha błogie pokoju przynosi owoce. Stryju mój, ja chcę stać o własnej sile. [N 105]

⁴⁰ To kolejny, bardzo wyraźny rys osobowości samej pisarki, która była osobą wierzącą, ale daleką od bigoterii. Nieraz podkreślała, że mylnie jest zastępowanie obowiązków realnego życia odklepywaniem paciery i litanii. W kilku swych komentarzach publicystycznych (zob. np. „Kółko Domowe” 1862, z. 10) daje świetne obrazki, jak nauczanie zakonne nadmiernym rozmodleniem skutecznie zniechęca lud do idei edukacji – a to już było dla Śmigielskiej, gorliwej propagatorki zdobywania wiedzy, niewybaczalnym grzechem. W liście *Do Pani Eleonory Ziemięckiej* („Noworocznik (Kalendarz) Ilustrowany dla Polek”. R. 5: *Na rok 1865*, s. 9–10) J. Śmigielska następująco wspominała czasy decyzji życiowych po opuszczeniu posady nauczycielskiej: „Wśród przemyśliwań o wyrobieniu sobie stanowiska marzyło mi się zostać kanoniczką. Jak bym tam wyglądała ja, tak śmiało potracająca pełno drobnych światowych przepisów, ja, tak zapatrzona w dal, w przyszłość lepszą. Wstyd mi, bo widać, że to był czy strach ubóstwa, czy brak ufności, że się sama nie ostoję wobec społeczeństwa, czy też chwila tej zgubnej niedoleżności, która nas odpycha z przerażeniem od dróg nowych. A jednakże Bóg wspiera poczciwe usiłowania i powiodą się, chociażby dozwolenie ich nie było jeszcze zapisane w dotychczasowym kodeksie światowych przepisów”.

Racjonalnemu optymizmowi Anny przeciwstawione zostało rozczarowanie stryja, który mimo dobrego charakteru i poziomu edukacji nie potrafi odnaleźć się w rzeczywistości wymagającej sprytu i aktywności. To przy Annie kolejny niespełniony męski kandydat na „herkulesa”, który zgorzkniał, wprzód nim się zbuntował:

zamknął się sam w sobie, niezachwiany w swych przekonaniach, lecz im się urągający i skarłowaciały w cieśni samolubstwa, co tym potężniejsze, im w bogatszym sercu i wyższym umyśle się rodzi. [N 109]

Rozgoryczony własnymi niepowodzeniami, wyczuwa jednak siły i dumę Anny, i jest na tyle uczciwy, że choć nie wierzy, by świat dozwolił zwyciężyć kobiecie, obserwuje jej starania z podziwem. Według Andrzeja między ideałami a rzeczywistością rozciąga się przestrzeń nie do pokonania. Śmigielska nieraz na kartach powieści powtarza, że życie to nie powiastka moralna, i udowadnia tę tezę na przykładzie swych wszystkich głównych bohaterów. Władysław w wyniku ujawnienia rodzinnej tajemnicy traci prawo do majątku, Andrzej żegna w marności życia dawne ideały, a Anna odnosi, co prawda, sukces materialny, ale za to zostaje napiętowana i odrzucona przez swoją sferę:

Czy poklaskiwano jej z serca? bynajmniej: zazdrośczone tylko, że dużo zarabiała; ale żadna z kobiet, takich nawet, którym był gorzki łaskawy chleb u obcych, nie byłaby za nic w świecie poszła jej śladem. [N 134]

Jej śmiałość nazywa się w środowisku warszawskim szaloną⁴¹, jej niezależność – bramą zamykającą drogę do zamążpójścia; na dodatek bohaterka próbuje swych sił na polu literackim, co jest z kolei postrzegane w warstwie fabularnej jako „nieszcześnie mania” (N 135), ale na poziomie dyskursu odautorskiego aktowi pisania nadana zostaje moc sprawcza wydzwignięcia kobiety ze stanu umysłowego „niemowlęctwa” na drodze ku dojrzałości⁴²:

Pisanie dla kobiet to okrzyk wyzwolenia się ich umysłowości, dopominanie się o prawo sądu i opinii; drukowanie ich pism to patent na swobodę myślenia, więc nie dziw, że się rwą do pióra, nawet bez należytego przygotowania, niebogię! Więc nie dziw, że się tym tak przerażają ich prawodawcy, co radzi zwalić na nie cały ciężar odpowiedzialności za wspólnie popełniane winy. I to też nie dziw, że umysły sprawiedliwe lękają się chwilowo tych pozorów burzących. [N 138]

Można uznać Annę za *porte-parole* samej autorki, która w latach siedemdziesiątych XIX wieku przynawała:

Kochałam naukę, to już zaś jest wielkim grzechem dla kobiety i z większą wyrozumiałością wszystkie inne jej darują, ależ ambicją wyrobienia sobie chleba i pozycji w społeczeństwie, która w mężczyźnie

⁴¹ Znaczące jednak, że „szalone” kobiety Śmigielskiej nigdy nie przekraczają norm moralnych, choć mogą być o to podejrzewane przez innych bohaterów.

⁴² W powieści nie padają żadne konkretne nazwiska pisarzy, których Anna czytała, jednak na podstawie fascynacji lekturowych autorki *Nie zawsze ten zbiera, kto sieje* oraz poglądów wyrażanych przez bohaterkę na kartach dziennika można wnioskować, że chodzi np. o saintsimonistów bądź Ch. Fouriera. Z kolei o „niemowlęctwie” jako stanie, w którym tkwią kobiety od lat – z wygodą dla rządzących nimi mężczyzn, a częściowo i dla siebie – wypowiedała się Śmigielska w artykułach publicystycznych często, nie tyle czyniąc z tego zarzut wobec panów, ile wezwanie dla własnej płci (była to jedna z zasadniczych tez jej tekstu *Do piszących kobiet*).

szlachetną się nazywa, w kobiecie wydaje się śmiałością tak nieopatrzny jak mania ludzi podlegających umysłowym zбочeniom⁴³.

Krok Anny jest śmiały i pewny, głowa – uniesiona; to kolejna kobieta nie wstydząca się swojego wyboru. Bez zażenowania mówi: „Jestem fabrykantką”, a kiedy po latach spotyka dawnego ukochanego (już w zmienionej sytuacji i rozczarowanego życiem), patrzy na niego z zadziwieniem i niedowierzaniem:

Ona nic nie straciła przez te lat kilka, ale owszem, świeżość jej umysłu i serca zajaśniała tym wdzięczniej, obok hartu i stałości, przez czas i okoliczności wyrobionych. Szły z nią pospół wspaniałe ideały jej lat młodszych, nie już jako mary nieschwycone [...], ale jako przekonania niezłomne, co ją podierały w życiu wyrozumowaną potęgą swą. Ona czuła się zolbrzymiała i uczucie osobistej godności dumnie jej czoło wznosiło. [N 140]

Jej też przypadnie w udziale – tak jak wcześniej Elżbiecie i Pelagii – obowiązek ratowania dawnego wybranka przed nim samym, tzn. przed łękiem, stuporem, psychicznym porażeniem wywołanym sytuacją „wysadzenia z siodła”. Samobójstwo mężczyzny okazuje się w istocie ucieczką ze słabości w słabość, tymczasem Annę cechuje siła przetrwania w najgorszych nawet okolicznościach upadku, choćby wtedy, gdy w jej otoczeniu pojawia się kolejny mizerny mężczyzna – brat Ludwik, który doskonale wie, jak zagrać na strunach wyższych uczuć rodzinnych i wykorzystać pieniądze siostry.

Utraciwszy w pewnym momencie fabrykę, bohaterka podejmie jeszcze jedną próbę „herkulesowego” sprostania trudom życia, tym razem weryfikując w praktyce bardzo konwencjonalną misję kobiecą – zakłada w małym majątku Baldjówka w powiecie hrubieszowskim pensję dla zdolnych, ale osieroconych dziewcząt, wywodzących się z różnych sfer społecznych. Ten epizod powieści wydaje się najbardziej nieudany, konwencjonalny, utrzymany w stylistyce dworskowego biedermeieru. Przeniesienie miejsca akcji z miasta na wieś osłabia impet narracji, łagodząc oryginalny, lekko szyderczy ton wcześniejszego opowiadania, a w obrębie świata przedstawionego obnaża słabość bohaterki, czyli ukryte pragnienie zawierzenia drugiemu człowiekowi. Z chwilą gdy Anna przestaje być kobietą sukcesu, gdy zmienia się w zwykłą nauczycielkę, altruistkę, gdy pozwala sobie na naiwną ocenę ludzi, ponosi ostateczną klęskę. „Herkulesowa” energia Anny niszczy inna kobieta, jej ulubiona uczennica – Sabina. Pisarka tworzy portret wspaniałej, pięknej i inteligentnej dziewczyny, której ogromny potencjał intelektualny i emocjonalny dodaje nadziei starzejącej się Annie, ale – pozbawiony kontroli moralnej – nie chroni Sabiny przed zgubną namiętnością do utracjusza i kłamcy, Ludwika. Związki z mężczyznami mają w powieściach Śmigielskiej często destrukcyjną moc sukni Dejaniery, zwłaszcza jeśli kobiety pozwolą sobie na zaufanie wyłącznie własnym uczuciom i intuicji. Wtedy dają się ograbić z wypracowanej samodzielności, tracą wolę życia, dopuszczają działania regresywne czy eskapistyczne. Dokonują wreszcie błędnych wyborów. Pisarka podważa (nie tylko w tej powieści, ale i w kilku innych swych opowiadaniach i szkicach⁴⁴) ideę miłości romantycznej, pełnej uniesień i gwałtow-

⁴³ Śmigielska, *Do Pani Eleonory Ziemięckiej*, s. 7.

⁴⁴ Np. Maria, bohaterka krótkiego obrazka J. Śmigielskiej *Ustęp z codziennego życia* („Kółko

nych doznań, widząc w niej niebezpieczeństwo ulegania złudzeniom i fantazmatom wytworzonym przez kulturę i literaturę epoki.

W powieści *Nie zawsze ten zbiera, kto sieje* wyjątkowo interesująca jest właśnie relacja Anna–Sabina. To nie są rywalki, ale też nie siostry lub przyjaciółki, w pewnym momencie nawet zajmują pozycje jawnie wrogie. Zdrada Sabiny (uciekając z Ludwikiem, staje się ona zarówno współwinną kradzieży, jak i psychicznego załamania swej nauczycielki) przyczynia się pośrednio do śmierci Anny, która traci oszczędności życia, ludzki szacunek i, co najważniejsze, wiarę w człowieka. Można wszakże spojrzeć na Sabinę i Annę jak na bohaterki dopełniające się. Wybaczenie, które ostatecznie uzyskuje „córka marnotrawna”, wyznacza jej nową rolę społeczną i nowy cel działania, ale też wyposaża ją w cechy brakujące Annie. Sabina podejmie walkę o świat zgodny z wartościami wyznawanymi przez mentorkę, mając większą szansę na ich realizację, ponieważ jest psychicznie silniejsza od Anny. Owa moc bierze się z gorzkiej znajomości natury ludzkiej, jako że Sabina przeszła przez doświadczenie własnego upadku i pozbyła się zbyt idealistycznych wyobrażeń o rzeczywistości. Tym samym zapowiada nowy typ kobiety „herkuleski”. To również fascynująca figura następczyni, sukcesorki⁴⁵, przyjmującej tę rolę po uprzednim odejściu od mistrzyni. W chwili gdy Sabina pokonuje wyrzuty sumienia, zyskuje determinację, która może stać się niebezpieczna... Prawdopodobnie dlatego jest to kreacja w powieści zawieszona, nie rozwinięta przez pisarkę, zaledwie sygmalnie zarysowana w finale, jakby „potencjał” zarazem artystyczny i społeczny podobnej kobiecej postaci nie został całkiem rozpoznany przez autorkę...

Jak krytyka oceniła tę powieść w chwili jej powstania? Opublikowano tylko jedno omówienie w „Kronice Wiadomości Krajowych i Zagranicznych”⁴⁶. Nie dziwi pobieżny, streszczeniowy charakter tej wypowiedzi (był to bowiem powszechnie stosowany wówczas sposób recenzowania), natomiast uderza w niej mocno ironiczny ton. Celowo, jak się wydaje, autor tak referuje tok wydarzeń, by wykazać nadmierne (w domyśle – nieprawdopodobne, przesadzone) skomplikowanie losów Anny, a pominąć psychologiczne i etyczne problemy postaci. Prowadzi to do strywializowania motywacji postępowania bohaterów:

W końcu zjawia się skruszona Sabinka, panu Andrzejowi przychodzi ochota do żeniaczki, bierze więc Sabinę, jest z nią szczęśliwy, mieszkają w Badijówce i wraz z wychowaniami zbierają to, co Anna zasiała⁴⁷.

Domowe” 1861, maj, s. 47), pada – tak jak Sabina – ofiarą fałszywych wyobrażeń na temat zachowań zakochanego mężczyzny i płaci za swą naiwność dozgonną utratą harmonii. Rozmyślając o swym miłosnym zaślepieniu, dochodzi do wniosku: „kobiety nie dorosły jeszcze do szczęścia, jakiego pragną, i nie napotykały w życiu godnych siebie mężczyzn dlatego, że napotkanych ocenić nie umieją, dając nieraz pierwszeństwo pozorowi przed rzeczywistą wartością. Kiedy schylona nad kolebką córeczki z milczącą troską macierzyńskiego serca śledziła sen jej błogi, nieraz w budzącym się już o los jej przyszły niepokój, zapytywała się wraz z poetą: »Czy z nami tak zawsze będzie?« I rzewnym szmerem smętnej pociechy płynęła jej do myśli odpowiedź poety: »Czas idzie dopiero, lecz nie nadszedł dotąd«”.

⁴⁵ Zob. Czarnecka, *op. cit.*, s. 51.

⁴⁶ *Kronika literacka. Nie zawsze ten zbiera, kto sieje* (rec.). „Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych” 1858, nr 43, s. 5.

⁴⁷ *Ibidem*. Recenzent podał błędną nazwę majątku, powinno być: Baldjówka.

Nadto recenzent ocenia utwór, przykładając do niego miarę dydaktycznych powiastek Elżbiety Jaraczewskiej czy Klementyny Hoffmanowej, nie dostrzega też ani nowego sposobu literackiego portretowania bohaterki Śmigielskiej, ani zaproponowanego przez nią modelu współczesnego funkcjonowania kobiety w społeczeństwie. W tym kontekście początkowa pochwała: „Ideal bohaterki jest bardzo dobry”, nabiera natychmiast negatywnego wydźwięku, pełnego paternalistycznego lekceważenia:

matkom naszym radzilibyśmy wprzód dobrze się zastanowić, nim córkom swoim polecić go mają jako wzór do naśladowania. Panna S. lubi tworzyć nadzwyczajności w charakterach kobiecych⁴⁸.

Lektura recenzji wydaje się w tym wypadku ciekawym tropem potwierdzającym charakterystyczne dla epoki pominięcia interpretacyjne – celowe lub nieuświadomiane; jest znakiem ucieczki krytyki (zwłaszcza przeciętnej) przed tym, co niepokojąco nowe.

Czytelnicy „Kółka Domowego”, wychodzącego w Warszawie w latach 1861–1868, szczególnie cenili jeszcze jedną powieść Józefy Śmigielskiej, dla której i ona sama żywiła znaczną sympatię – *Trzy pokolenia*. Narrator określa się tu mianem „prostego opowiadacza dziejów jednej rodziny” (T 365), a zamysł konstrukcyjny jest bardzo jasny – chodzi o ukazanie trzech generacji niezamężnych kobiet, żyjących od końca XVIII do połowy XIX wieku. Pierwsze pokolenie reprezentuje Agnieszka, rezydentka w Rożkowie, majątku bogatej i samolubnej starościny Z. Choć traktowana przez otoczenie z lekceważeniem, zachowuje względem niego otwartą oraz życzliwą postawę. Jej staropanieństwo jest efektem samodzielnej decyzji – niegdyś odrzuciła dobrą partię, aby dochować pamięci poległemu pod Maciejowicami narzeczonemu. Pierścioneł i zakrwawiona koszula są miłosnymi relikwiami, które w najgorszych momentach przynoszą bohaterce pocieszenie, kreując w jej marzeniach przestrzeń fikcyjnego spełnienia. Mimo bierności Agnieszki i życia w świecie patriotycznej fantazji pisarka chroni tę postać przed śmiesznością, romantyczne egzaltacje równoważąc bardzo konkretnymi czynami miłosierdzia i po prostu dobrocią serca⁴⁹. Pokazuje jednak, że z perspektywy lat dwudziestych XIX wieku, które w powieści reprezentuje daleka krewniczka Agnieszki – Róża, taki wybór postrzegany był już jako objaw niezrozumiałego sentymentalizmu. Pierwszy epizod powieści skupia się więc wokół postaci „wojennej narzeczonej”, płacącej za swe miłosne doświadczenie gorzką cenę niespełnienia w roli matki i zlekceważenia społecznego. Następną sekwencją powieści dotyczy roku 1829 i dziejów kolejnej starej panny – Rózi, która wbrew swym wcześniejszym planom pozostaje niezamężna, traktując ten stan jako najwyższy dyshonor. Przekonana o sile swej urody, nie może pojąć, że sama piękność – jeśli cechuje tylko córkę pułkownika – nic nie znaczy dla arystokratycznych salonów, z jakich wywodzi się jej konkurent. W oczach tzw. wielkiego świata mezalians dyskwalifikuje mężczyznę. Śladem wielu autorów ówczesnych powieści obyczajowych Śmigielska wskazuje na destrukcyjną dla uczuć (a decydującą dla organizacji życia społecznego) rolę opinii publicznej, wyraźnie

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Być może, kryje się tu sygnał poparcia dla wielu podobnych Agnieszce wdów i narzeczonych po powstańcach listopadowych i – co było aktualne w chwili powstania powiastki – powstańcach styczniowych.

jednak, niż czyniono dotąd, kierując zarzuty do słabego mężczyzny, który nie walczy o realizację własnych pragnień i z wygodą bądź z lęku przed utratą poparcia podporządkowuje się konwenansom:

Gdyby siostra mówiła mu o nierówności majątkowej, byłby zaprotestował; pieniędzy miał dużo i lekcewał je, ale przed sądem świata był trwożliwy, jak zwyczajnie człowiek od kolebki skrepowany jego drobnostkowymi formułkami. [T 328]

Również kolejna narzeczeńska przygoda Róży staje się pretekstem do ukazania kobiecej perspektywy małżeńskich targów. Wystarczy drobny spadek, by wokół kobiety zgromadzili się dorobkiewiczze i tonący utracjusze. Scena intercyzy przedślubnej przedstawia z okrutną bezwzględnością mechanizmy wzajemnych relacji rodzinnych i odziera bohaterkę z poczucia własnej wartości:

pan młody odezwał się cierpko i dumnie:

- Ta suma dla mnie za mała. Ja potrzebuję przynajmniej sto tysięcy zł [polskich] w tej chwili.

[...]

Nastąpiła chwila przykrego milczenia. Narzeczone patrzył przed siebie ponuro i frasośliwie, reszta przytomnych pospuszczała głowy, jakby wstydząc się tego targu, który najdelikatniejsze obrażał uczucia, strona zaś interesowana w tej sprawie, panna młoda, zbladła straszliwie i zdrętwiała, jakby ją nagle z miłego snu zbudzono. Toż to ten Juliusz, który jej najdrobniejsze życzenia zgadywał, który twierdził, że bez jej widoku żyć nie może, że najprzykrzejszą dolę z nią podzielić gotów, a jeszcze się będzie czuł szczęśliwym [...]. [T 370]

Duma nie pozwala Róży zgodzić się na stawiane warunki, lecz odrzucając konkurenta, nie znajduje już ona w sobie siły ani woli, aby powstała pustkę wypełnić pozytywnie. Dalsze życie bohaterki będzie wyłącznie wegetacją i próbą zamaskowania doznanej traumy. Pisarka stara się pokazać swym czytelniczkom (kobięcy adresat jest tu bardzo wyraźnie podkreślany), że traktowanie panieństwa jako hańby niszczy kobietę, sprowadza ją do przedmiotu „posagowego kapitału”, a także wpływa na ocenę kandydata na męża wedle bardzo ograniczonych kryteriów hierarchii towarzyskiej i zewnętrznego blichtru. Musi więc prowadzić do klęski.

Powieść *Trzy pokolenia* bez wątpienia piętnuje skutki kobiecego egoizmu i narcyzmu, wyśmiewa również snobizm w wyborze przyszłych partnerów, podczas gdy świat, którego ów snobizm dotyczy, rządzi się inną bezwzględną i prymitywną zasadą – pieniędzmi. Tragizm Róży w ujęciu Śmigielskiej ma jednak dodatkowy wymiar. Polega przede wszystkim na nieumiejętności rozpoznania w sobie człowieka. Bohaterka słusznie czuje się upokorzona przez środowisko, które wnawiało jej sensowność „eleganckich szczebiotów”, ale i sama siebie nieustannie upokarza, wierząc istotnie, że jako kobieta niezamężna nie znaczy nic. Nie przyuczona w młodości do pracy nad sobą, godzi się na status – jak twierdzi Śmigielska – „lalki” wyrzuconej na bruk⁵⁰. Malkontenctwo i rozgoryczenie okazują się dla Róży łatwiejsze niż podjęcie refleksji nad dotychczasowymi regułami, w których ją wychowano. Nie próbuje ona zmienić się pod wpływem doświadczeń, wyjść poza granice, które wytyczono

⁵⁰ Zob. T 371: „Tu leży w części tajemnica lekceważenia starych panien, a razem i głęboka dla ogółu kobiet nauka: Bądź człowiekiem rzeczywistej moralnej wartości, nie zaś lalką oglądną nie mającą znaczenia, jeżeli jej nikt nie kupi, a potrafisz zająć miejsce, jakie ci przynależy”.

jej już w młodości. Przeciwnie – coraz głębiej ucieka w fikcyjną rzeczywistość „dawnej siebie”, nieuchronnie narażając się na śmieszność. Zgorzkniałością i złośliwością rekompensuje sobie własną, doskwierającą jej przeciw bierność i niesamodzielność. Z ironią Śmigielska kreśli obrazki „światka maleńkiego, lubo zwanego wielkim” (T 328), który skutecznie narzuca kobietom absurdalny obowiązek „infantylizowania się”⁵¹. Udawanie niewinności i dziecięctwa staje się w pewnym momencie – literatka uwydatnia to zjawisko na przykładzie kracji Rózi – drugą naturą kobiet. Bardzo ciekawe są w powieści *Trzy pokolenia* fragmenty sporów między starzejącą się Różą a Dionizym, 50-letnim nauczycielem jej bratanków, który szczerze pogardza „żeńskimi trutniami” (T 376). Przy tej okazji sprawnie, z humorem i bez natrętnego moralizatorstwa pisarka prezentuje dwa modele kształcenia dziewcząt: konserwatywny – oparty na nauce manier, tańca, muzyki i francuskiego – oraz nowoczesny, podporządkowany celom praktycznym. Karolina i Seweryn, rodzice trzeciej z protagonistek powieści, świadomi swej niezamożności i trudnych warunków gospodarczych kraju, odrzucają fantazmaty i mrzonki wielkopańskie. Tym samym stają się idealnymi realizatorami edukacyjnych projektów autorki, zwolenniczkami łączenia możliwie szerokiej wiedzy ogólnej z kwalifikacjami rzemieślniczymi czy handlowymi⁵². Dzieje Agnieszki i Róży, choć odmiennie wartościowane, w powieści tendencyjnej służą apoteozie postawy trzeciej „starej panny”, czyli Helenki. Konstrukcja powieści podporządkowana została założeniu, że w niesprzyjających okolicznościach rzetelne wykształcenie kobiety – a takie odebrała Helena pod okiem Dionizego i na dobrej pensji warszawskiej – będzie ją chronić przed marazmem, rozgoryczeniem, gnuśnością. Toteż bohaterka, mimo i tym razem zawiedzionych nadziei miłosnych, nie pozwala sobie na rozpacz. Najpierw zajmuje się pszczelarstwem, później wydzierżawia gospodarstwo rolne niedaleko rodziców i wdraża produkcję serów według francuskich recept. Z czasem przejmuje warszawską firmę wspólnika i odnosi wielki zawodowy sukces: „Otrzymane zyski radowały ją niezmiernie, nie tyle jako źródło dochodu, ale jako powodzenie i pracowitych usiłowań nagroda” (T 380).

To następna kobieta z powieści Śmigielskiej dysponująca energią, śmiałością i trzeźwością poglądów. Potrafi także stawić czoła niechęci otoczenia, poczucie wartości czerpiąc z własnych dokonań, a nie z ulegania sądowi publicznemu. Wyjątkowo – w stosunku do omówionych wcześniej dwóch powieści – zmiana dotyczy w *Trzech pokoleniach* sposobu rozstrzygnięcia finalnych losów bohaterki. W większości utworów autorki *Sukcesji i pracy* pozytywne postaci kobiece okazywały się, co prawda, zwyciężczyniami w obranej profesji, lecz w życiu prywatnym musiały ponieść gorzkie koszty swych wyborów⁵³. Za każdym razem Śmigielska zderzała

⁵¹ Najwcześniej w XIX w. dostrzeżono ten problem w edukacji dziewcząt na gruncie kultury zachodnioeuropejskiej, zwłaszcza angielskiej i francuskiej. Śmigielska śledziła uważnie te tendencje. Była też zaangażowana w organizację szkoły rzemiosła dla dziewcząt w Warszawie.

⁵² Szerzej projekty oświatowe autorki *Trzech pokoleń* charakteryzuje z perspektywy historii myśli pedagogicznej L. Słowiński (*Józefy ze Śmigielskich Dobieszewskiej poglądy na wychowanie młodego pokolenia*. W: *Tradycja i postęp. Studia z dziejów edukacji narodowej pod zaborem rosyjskim*. Poznań 2000).

⁵³ O swoich bolesnych doświadczeniach w tym zakresie Śmigielska wzmiankowała we wspomnianym autobiograficznym liście *Do Pani Eleonory Ziemięckiej* (s. 7): „Obcy przezwali mnie mądrą i lekceważyli mnie lub też wiarę moją mienili zarozumiałością i nierozważą – i litowali się nade

swój wzorzec „kobiecości usamodzielnionej” z reakcjami społeczeństwa nieprzygotowanego mentalnie do przeobrażeń cywilizacyjnych i tkwiącego w utartych schematach wartościowania ludzi. Poczynania Heleny, nie zmuszanej przecież do zatrudnienia się gdzieś z powodu biedy czy niesnasek w rodzinie, lecz motywowanej pragnieniem zarobienia na „swój chleb”, uznane zostają za degradujące kobietę szlachciankę. I to uznane przede wszystkim przez środowisko kobiece⁵⁴. Ona sama, jej rodzice i bracia nigdy nie wątpią w sens tych decyzji i traktują pracę oraz rzetelność jako najwyższą, osobistą wartość⁵⁵. Nie rezygnując z typowych dla siebie postaw nieufności i krytycyzmu, Śmigielska dopuszcza w kreacji Heleny myśl o połączeniu sukcesu zawodowego ze szczęściem osobistym. Przyzwala na powrót dawnego ukochanego i stawia tę „parę dusz wyborowych” (T 386) na ślubnym kobiercu. Powiada o bohaterce: „zwyciężyła najuporczywsze przesady, najzjadliwiej lubiącą się pastwić głupotę” (T 384). Czy taki *happy end* był tylko ustępstwem na użytek zadowolenia czytelników? Niewykluczone, w końcu Śmigielska jako redaktorka i wydawczyni „Kółka Domowego” (na którego łamach ukazała się powiastka), finansująca przedsięwzięcie z własnych funduszy, zabiegała o przetrwanie pisma. Być może, na złagodzenie stanowiska wpłynęły też zmiany w jej własnej sytuacji⁵⁶. Nie da się jednak postawić pisarce zarzutu naiwności, doskonale rozpoznawała mechanizmy życia społecznego i była świadoma, że proces przeorientowania myślenia zbiorowego dokonuje się bardzo powoli. Z pewnym przekąsem Śmigielska ujawnia więc w powieści *Trzy pokolenia*, iż poważanie dla Heleny ma swe źródło nie w rzeczywistym szacunku dla jej pracy i osobowości, lecz w zainteresowaniu dla pieniędzy, którymi ona dysponuje. Spoza powierzchownej akceptacji bohaterki przez otoczenie przezierną całkiem inny jej osąd, oddający prawdziwe uczucia wielu rówieśnych Śmigielskiej:

Ci nawet, którzy najwięcej piorunowali na jej wyjazd z domu, na obranie niezwykłego dla kobiety zawodu, zaczęli ją nazywać p o r z ą d n ą osobą, od czasu jak się dowiedzieli, że zarobiła parękroć sto tysięcy. Kobiety wielbiły jej przymioty, a mężczyźni radzi by byli się żenić się z tymi krociami. [...] Jest więc anomalia, małym potworkiem swego rodzaju, godnym zapewne podziwu, ale bynajmniej nie naśladowania. Bronźe nas, Boże! Dodawano – aby taki rodzaj kobiet się mnożył! [T 384]

mna, a ja wśród tych różnorodnych prądów ludzkiego sądu, szczwana, że tak powiem, szyderstwem i koteryjnymi wyobrażeniami, jakkolwiek nowe bodźce znajdowałam w samym cierpieniu, nie mogłam przecież otrząsnąć się z pewnego cierpkiego uczucia, które mi nieraz usta pogardliwym zarysowało uśmiechem. Z tego wyrodziła się u mnie częsta szorstkość w obejściu i brak tej przyjemności towarzyskiej, która jest tak miłą okrasą każdej, a cóż dopiero niezbyt powabnej powierzchowności [...]”.

⁵⁴ Ta niechęć odczuwana jest bardziej jeszcze ze strony mężczyzn niż kobiet. Rzadko w prozie Śmigielskiej obserwujemy pozytywne relacje wewnątrz świata kobiecego właśnie. Stary nauczyciel Heleny powiada, komentując warszawskie stosunki: „Przekonałem się, że z niedołęstwa ogółu kobiet tworzy się najsroższy pocisk, którym one kamienują śmielsze swe siostry” (T 381).

⁵⁵ Wspierana przez najbliższych, Helena ma dość siły, by z godnością bronić przed światem swych racji: „w porządnie prowadzonych rachunkach jest tajemnica spokoju niejednej rodziny. Mało mówić! W nich leży rękojmia uczciwości. Kto wydatków swoich od dochodu zależnymi uczynić nie umie, nie potrafi też dopełnić zobowiązań swoich względem drugich i staje się nieraz prostym złodziejem” (T 383).

⁵⁶ Już jako czterdziestokilkulatka poznała 15 lat młodszego od niej Zygmunta Dobieszewskiego, zdolnego warszawskiego lekarza, i w 1865 r. poślubiła go. Tworzyli udany związek aż do jego śmierci w 1895 roku.

Trzeba podkreślić, że konstruując kobiece portrety w powieściach *Nie zawsze ten zbiera, kto sieje* oraz *Trzy pokolenia*, Śmigielska stara się wykroczyć poza prosty schemat konfrontacji szlacheckiej jednostki ze światem i zasadę stałości charakteru, jaka była na ogół respektowana przez powieść polską aż do czasów Prusa. Zarówno Anna, jak i Helena – choć z pewnością mają być przekonującymi wyraziicielkami nowych tendencji ideowych i moralnych – są także kobietami z krwi i kości. Mają chwile załamania, odczuwają niechęć do wybranej drogi, jest w nich potrzeba miłości i znalezienia oparcia w drugim człowieku. Zwłaszcza Helena wydaje się bohaterką bardzo bliską Śmigielskiej; można uznać ją za *alter ego* samej pisarki. W partii powieści poświęconej tej postaci pojawia się też najwięcej komentarzy dotyczących sytuacji kobiet w świecie współczesnym literatce i podsumowań, które los pokazanych tu panien każą traktować jako szerszą egzemplifikację przemian mentalnych polskiego społeczeństwa.

Oczywiście, konstrukcja powieści *Trzy pokolenia* daleka jest od doskonałości. Brak jej, po pierwsze, szerszego tła społecznego i politycznego, na którym sytuowane byłyby losy Agnieszki, Róży i Heleny. Drobne tylko wzmianki sugerują wpływ historii na dzieje kobiet i ich rodzin (chodzi o skutki polskich insurekcji). Po drugie, tempo narracji jest nierówne, zdarzają się irytujące dłuźyżny i przegadania, zbyt jednoznacznie ujęto także ideę pracy jako gwarancji szczęśliwego życia kobiety i lekarstwa na problemy staropanieństwa. W obronie Śmigielskiej trzeba by wszakże dodać, że autorka usiłuje zrównoważyć te uproszczenia nieco marginalnym może z punktu widzenia fabuły, ale istotnym w płaszczyźnie interpretacyjnej obrazem szczęśliwego małżeństwa Karoliny, matki Helenki. Nie przeczy zatem sensowności tradycyjnej drogi życia kobiety, pod warunkiem jednak, że buduje się ją na innych założeniach niż te, które przyświecały Róży. Wreszcie, część poświęcona Helence, choć z pozoru tak przesycona społeczną czy wręcz emancypacyjną tendencją, jest napisana żywo i przekonująco, prawdopodobnie dlatego, że – po raz kolejny już w dorobku Śmigielskiej – wyraźnie wykorzystany został żywioł autobiograficzny. W historiach bohaterek jej książek odnajdujemy ślady bardzo wielu prywatnych doświadczeń i przeżyć literatki, poczynając od motywu samodzielnej pracy i nieustrudzonego samokształcenia, przez obrazy brawurowych wyzwań finansowych, a skończywszy na prezentacji dylematów uczuciowych. Elżbieta, Pelagia, Anna, Sabina, Helena – tworzą archipelag mikroświatów kobiecych wyłonionych z potrzeby ekspresji odwagi i determinacji ich autorki.

Warto zwrócić uwagę na występowanie w analizowanych powieściach wątków prekursorskich względem *Lalki* Prusa. Właściwie wszystkie postaci głównych „herkulesek” u Śmigielskiej realizują schemat „pokazania światu, na co je stać”. Tak jak Stanisław Wokulski – wywodzą się ze środowiska niezamożnej szlachty i impuls wywołany upokorzeniem, zagrożeniem bytu, nieszczęśliwym związkiem, utratą miłości mobilizuje je do podjęcia nowego wyzwania. Ich sukcesy handlowe (sklep, zakład) są spektakularne finansowo. Podróżują (również do Paryża), poznają ludzi żyjących poza zasadami „małego wielkiego świata” Warszawy. Zmagają się z innymi, obcymi sobie kobietami – lalkami. Bliska Prusowskiej wizji Izabeli Łęckiej jest np. postać narzeczonej hrabiego Eugeniusza z *Sukcesji i pracy* – Amelii. Izolacja młodej panny w obrębie arystokratycznych kółek salonowych skazuje ją na świat marzeń, a pozbawia szerszych horyzontów i intelektualnej dojrzałości. Kon-

wencje towarzyskie sprawiają również, że „Amelia nie byłaby nigdy śmiała unosić się żywo nad czym, pochwalić co z uczuciem, lub ganić ze zgrozą, byłoby to według jej matki nieznośnym parafianstwem” (S-2 114). Naturalne usposobienie Amelii naginane jest stale do ścisłych nakazów kastowych:

Obraz, pieśń jaka, poezja wywoływały tylko w głębi jej duszy ciche zachwycenie, z którego nic nigdy nie objawiło się na zewnątrz. Ona była tak dobrze!... to jest: zimna w obejściu, poważna w chodzie i ruchach, jednostajną a skąpą miarą mierząca swoją przychylność wszystkim, arystokratycznie obojętna na to, co tłum zachwyca lub gorszy, doskonale powtarzająca kilka ogólników o cnocie i poświęceniu, używanych na wielkim świecie, a obok tego nawet czasem dowcipna! [S-2 115]

Jakkolwiek mężczyźni wypadają w ujęciu pisarki dość blado na tle kobiet, wyróżnić należałoby postać Pawła z *Sukcesji i pracy*, także ze względu na pewne analogie z kreacją Wokulskiego. Paweł jest młodzieńcem zdolnym, pracowitym, zainteresowanym nauką i przekonanym o własnych umiejętnościach, lecz drobnozłacheckie pochodzenie i bieda nie dają mu szansy na ich użyteczne wykorzystanie. Pozbawiony towarzyskiego i finansowego wsparcia, bez którego w ówczesnej Warszawie niczego nie można osiągnąć, ma poczucie klęski. Bolesne zderzenie aspiracji i talentów z realiami prowadzi go do krytycznej diagnozy na temat rozwoju polskiego społeczeństwa, jak również inicjuje depresyjne, samobójcze myśli:

Cóż za życie? Gorycz sama – ucisk od dzieciństwa – za jakież pokutuję winy? W zdolnościach moich, w porywach ducha mego ku Tobie, Panie, czułem zawsze przytomność Twoją – wierzyłem, że mnie anioł Twój przeprowadzi po trudnych życia ścieżkach do Ciebie i słuchałem głosu Twego, a Ty opuszczasz mnie! Dla drugich, co urągają imieniu Twojemu, co mają serce dla bliźniego zamknięte – wszystko się uśmiecha, dla mnie – żadna nadzieja nie dojrzeje, żadna pociecha nie wesprze sił moich zwątpiały! Nawet trochę przywiązania nie dla mnie! [S-2 29–30]

I on – tak jak później czynić będzie Prusowski bohater – spaceruje ulicami Warszawy, rozmyślając nad swoją dolą i losem obserwowanych tłumów. Zamiast Powiśla na swą wędrówkę wybiera Saską Kępe, miejsce zabaw ludu warszawskiego, jeszcze wówczas niezbyt modne w towarzystwie. Z dystansem przygląda się intensywności życia i rozrywkom plebsu, analizuje sens zachowań biedaków, słucha muzyki – zawsze jednak samotny wśród innych... Przyjdzie mu także ratować zdesperowanego przyjaciela, który straciwszy nadzieję na zapewnienie bytu rodzinie, zamierza utopić siebie i dzieci w Wiśle.

Naturalnie, nawet jeżeli wskazane zbieżności między prozą Śmigielskiej a *Lalką* Prusa wynikały z jego znajomości *Sukcesji i pracy* lub *Trzech pokoleń* (co nie jest wykluczone – Śmigielską na pewno czytała Orzeszkowa), trudno w jakikolwiek sposób zestawiać ich utwory ze sobą. Zbliżenia są do tego stopnia powierzchowne, że można widzieć w nich przede wszystkim potwierdzenie kierunku przemian światopoglądowych i estetycznych, ku którym skłaniała się Śmigielska, a które znalazły spełnienie w dziele wielkiego realisty. Żadne inne porównania nie są uzasadnione choćby dlatego, że pisarce brakowało umiejętności literackich pozwalających na pogłębioną wizję rzeczywistości oraz dojrzały rachunek sytuacji politycznej i gospodarczej kraju, wreszcie na odtworzenie skomplikowanych mechanizmów życia psychicznego bohaterów. Ponadto położenie, w jakim autorka sama się znajdowała – a więc stała konieczność zabiegania o poważne potraktowanie praw kobiety do wypowiedzi publicznej – skłaniało Śmigielską do zawężenia z góry zakresu podej-

mowanych problemów. Obsesyjnie niemal powraca w jej twórczości to, co wydawało się aktualnie najistotniejsze – kwestie wyborów życiowych dokonywanych przez kobiety w konkretnych realiach krajowych. Obok wskazanych tu trzech powieści portrety bohaterki budowane na podstawie podobnego „herkulesowego” modelu pojawiały się również w drobnych opowiadaniach, szkicach i komediach Śmigielskiej, np. *Jak Chrystus z gwiazdką przychodzi* (Emilka), *Nie uchodzi* (Zofia), *Spotkanie w Marienbadzie* (Helena). Niepokoić mogą też w jej powieściach zmienne zasady wartościowania postaw i działań postaci. Świat mężczyzn oceniany jest wedle stopnia wypełniania obowiązków rodzinnych i obywatelskich, a ważnym kryterium normatywnym okazuje się religia⁵⁷, o czym świadczył cytowany wcześniej monolog Pawła. Paradoksalnie więc męskość waloryzowana pozytywnie realizuje wzorzec właściwy zazwyczaj płci pięknej, kobiety zaś zyskują wartość wtedy dopiero, gdy wykraczają poza patriarchalny schemat i decydują się na konstruktywny bunt. W każdym jednak przypadku kategorią decydującą o osiągnięciu człowieczeństwa – w tym zakresie Śmigielska nigdy się nie waha – jest praca służąca społeczeństwu, a także stale podejmowany wysiłek samorozwoju. Anna z powieści *Nie zawsze ten zbiera, kto sieje* śledzi aktualną myśl filozoficzną i społeczną, jednocześnie kierując firmą; Helena z *Trzech pokoleń* również nie „uwieźla w dążnościach zarobkowania” (T 380), lecz każdą wolną chwilę poświęca na przegląd nowin ze świata naukowego. W narracji prowadzonej przez Śmigielską dokonuje się symptomatyczna zmiana priorytetów w porównaniu z większością fabularnych prób kobiecego autorstwa. Miłość i związek z rodziną tracą swą pierwszoplanową pozycję, a na czoło wysuwa się poczucie godności własnej bohaterki, zrodzone na drodze trudów oraz wyrzeczeń. Nie jest to więc klasyczna proza biedermeierowska, jeśli uznać, że typowe dla niej byłyby figury dobrej córki, narzeczonej, matki. W tym przypadku bowiem są one zastępowane wzorcem kobiety „spełniającej się”. Napiętowanie wmówionej „niedorosłości” pań łączy się z postulatem piastowania przez nie istotnych funkcji także poza domem, w sferze życia publicznego. Bohaterka najpierw staje się osobna jako człowiek, a dopiero w dalszej kolejności podejmuje decyzje dotyczące płci. Do kosztów tej „transgresji” trzeba jednak zaliczyć samotność lub śmierć. Mirosława Czarnecka, przy okazji omówienia linii rozwojowej pisarstwa kobiecego w Niemczech, zwracała uwagę, że choroba i umieranie bohaterek to znak – może wtedy nawet nieświadomy – protestu wobec świata dyskredytującego ich powodzenie materialne⁵⁸. I rzeczywiście, zarówno Elżbieta, jak i Anna życiem płacą za swe zawodowe zaangażowanie, dopiero Helena otrzymuje od Śmigielskiej prawo do bycia zarazem przedsiębiorcą i żoną.

Niezadowolenie z dotychczasowych schematów portretowania kobiet w literaturze międzypowstaniowej XIX wieku oraz potrzeba wypowiedzenia własnych poglądów na temat sposobu kobiecej obecności w świecie wydały w tym okresie plon w postaci wielu powieści i powiastek osnutych wokół podobnej problematyki. Wśród nich wymienić można np. *Pamiętnik rodzinny* Duchcińskiej, *Flanelkę* Puzyniny, *Stefanie* Bożenny, *Białą Różę* Żmichowskiej. Utwory te potraktować należałoby jako

⁵⁷ Zaangażowanie religijne bohaterów Śmigielskiej, jeśli w ogóle o nim jest mowa, przybiera postać raczej czynnej służby bliźnim lub rozmowy z Bogiem, nigdy nie przypomina form dewocyjnych.

⁵⁸ Czarnecka, *op. cit.*, s. 63.

przykłady realizacji umiarkowanych haseł szlacheckiego oraz mieszczańskiego ruchu kobiecego tudzież wyraz narastających tendencji w zakresie starań o prace zawodową kobiet, ale nie mniej ważny, a niewykluczone, że w istocie najważniejszy, jest zawarty w tej literaturze trop konstruowania nowej tożsamości kobiecej. Sądze jednak, że rzadko kiedy przybierał on w ówczesnym piśmiennictwie tak dojrzały i bezkompromisowy kształt jak w twórczości Józefy Śmigielkiej⁵⁹.

„Herkulesowe” wcielenia kobiet z omawianych tu powieści Józefy Śmigielkiej z jednej strony wyrastają z romantycznego idealizmu oraz wiary w nieograniczone możliwości jednostki, z drugiej zaś – zapowiadają światopogląd pozytywistyczny. Obok artystycznie z pewnością lepszych i pogłębionych psychologicznie utworów Żmichowskiej, wchodzi w przestrzeń mentalną realizmu XIX-wiecznego⁶⁰, w której narracja emancypacyjna odgrywa rolę bardzo ważną. O ile jednak u Żmichowskiej tożsamość kobieca jest bardziej skupiona na sobie, o tyle powieści Śmigielkiej stanowią prekursorską linię tego kobiecego pisarstwa, które uprawiać będzie następnie Orzeszkowa w tendencyjnej fazie swej twórczości. W omawianych w niniejszym szkicu tekstach właściwie nie ma wprost podjętego problemu kobiecości i feminizmu, nacisk położony jest przede wszystkim na próbę dookreślenia, jak kobiecość służyć może społeczeństwu, jak walka o pracę wygląda z perspektywy kobiety, pozostającej wbrew swej woli na marginesie życia społecznego. Kwestie te o krok wyprzedzają zatem paralelne pytania Orzeszkowej o prawo kobiety do bycia człowiekiem.

W pewnej mierze udało się Śmigielkiej to, do czego próbowała przekonać czytelników w r. 1843 Woykowska, wskazując za wzór George Sand:

Zrozumiała ona [tj. Sand], że główną jest rzeczą obudzenie się kobiety – wyniesienie przez Samodzielność, przez uczucie siebie – że przecie Samodzielność ta zabić nie powinna w niej poezji. [...] Kobięte Sanda [!] wiedzie wszędzie uczucie, ale uczucie oparte o Wiedzę o Sobie, o Samodzielność⁶¹.

Józefa Śmigielka swoich powieści nie nazwałaby feministycznymi nie tylko dlatego, że był to termin jej nieznanym, ale i dlatego, że przemiany, których pożądała w polskim społeczeństwie, w równym stopniu były projektowane dla kobiet, co dla mężczyzn. Pisała jednak o świecie, przyjmując perspektywę kobiecą, bo ta była jej znana najlepiej i uwiarygodniała głos zabierany publicznie. Zgodziła by się zapewne z taką charakterystyką swej prozy, jaką w odniesieniu do literatury kobiecej drugiej połowy XIX wieku sformułowała Borkowska: „Unikając skrajności i wyraźnego nacechowania erotycznego zabiegała o współuczestnictwo. Szukała wąskiej ścieżki pomiędzy intelektem a uczuciem, odpowiedzialnością i spełnieniem”⁶².

⁵⁹ Również rzeczowy, wolny od patosu styl oraz dbałość o poprawną polszczyznę, nie będące przedmiotem analizy w niniejszym artykule, zasługują na docenienie i podkreślenie wartości artystycznej tych powieści, wykraczającej ponad przeciętny poziom podobnego piśmiennictwa.

⁶⁰ Kwestię wielostronnie ujmowanej narracji emancypacyjnej w obrębie XIX-wiecznej formacji kulturowej omawia Sobieraj (*op. cit.*, s. 9–47).

⁶¹ J. Woykowska, *O stosunku kobiety do mężczyzny i w ogóle do społeczeństwa*. „Tygodnik Literacki” 1843, nr 51, s. 403.

⁶² Borkowska, „Wstań, siostrzo! Wstań!” – *polska proza kobieca (1840–1918)*, s. 60–61. W swoich rozważaniach badaczka nie odwołuje się do twórczości Śmigielkiej, wczesny okres rozwoju ruchu

Abstract

MARIA BERKAN-JABŁOŃSKA University of Lodz

FEMALE CREATIONS IN THE NOVELS BY A 19TH WOMAN OF LETTERS, JÓZEFA DOBIESZEWSKA, NÉE ŚMIGIELSKA

The aim of the article is a presentation of a new type of woman protagonist which developed under the changes of the worldview taking place between the 19th uprisings in selected novels by Józefa Dobieszewska, née Śmigielska. The creations of strong female personalities, increasingly deliberate and bravely defining their identity and expressing a need for independence, are contrasted with weakening males, both of which the author of the paper sets against a broad panorama of the then social life. Reiteration of the prose attracts attention to an original mode of emancipation presentation and to the foretoken of realistic tendencies. The accomplishment of formerly valued editor of "Kółko Domowe" ("Family Circle") is researched as a significant though disregarded period in the 19th women periodical tradition situated between Klementyna Hoffmanowa's creativity and Eliza Orzeszkowa's writings.

emancypacyjnego ilustrując przykładem dzieła Żmichowskiej. Dominującą w tym czasie próbę naśladowania męskiego dyskursu przez autorki określa za E. Showalter „strategią mimikry” (s. 53).

PIOTR CHLEBOWSKI Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

**„POMIĘDZY ŚWITEM A NOCY ZNIKNIĘCIEM” PRÓBA NOWEJ LEKTURY
NORWIDOWSKIEGO POEMATU „QUIDAM”**

Pomiędzy światem a nocy zniknięciem
Płomienne blaski różowe z mrokami
Walczą, jak cnota z *świata-tego* księciem,
Mdlawe, lecz ufne, choć wciąż je coś mami.
Pomiędzy światem a nocą jest chwila,
Gdy hoże luny z czarnymi krepami
Błądzą, aż bystry promień je przesła.
Ostatnia gwiazda wtedy w niebo tonie,
A słońce rude swe wynosi skronie –
I periodyczna pamiątka *stworzenia*
Wciąż od *Pańskiego* kreśli się skinienia. – [s. 103]¹

Jest to jeden z bardziej znanych i chętnie cytowanych fragmentów poematu *Quidam*. Niemal wszyscy badacze i komentatorzy skupiają się na wyjątkowym znaczeniu owego opisu przesilenia, na próbach uchwycenia momentu w poetyckich strofach, gdy czerń nocy już zaczyna blednąć, choć nadal można ją wyczuć, a świt jeszcze nie nastał i nie przezwyciężył mroku, lecz czuć, że za chwilę rozbłyśnie pełnią swej stwórczej mocy. Dariusz Pniewski zwracał uwagę, iż w tym obrazie – ze światłem współlistniają i współdziałają barwy:

Gwałtowność, z jaką przebija się brzask, podkreślona została sformułowaniem „hoże luny”, a dalej pojawia się jeszcze „bystry promień”. Wyrażenie „luna”, podobnie jak wprowadzony do tekstu kilka wersów wyżej epitet „płomienne”, wnosi cechy bliskie mocy, blaskowi i barwie płomieni ognia. Cały wers oparty został na przeciwstawieniu jasności i ciemności, blasku i jego stłumienia oraz dynamiki i zastój. Barwa „krepy”, rzadko używana przez Norwida, podkreśla kontrast między światłem i mrokiem nocy. Krepa noszona była w czasach Norwida (i jest dzisiaj) zwyczajowo na znak żałoby. Może być wykonywana z różnych materiałów: jedwabiu, bawełny lub wełny, ale zasadniczą cechą tkaniny jest matowość. Do tego ciągu metaforycznych określeń wyobrażenia świtu włączone zostało „metafizyczne” porównanie. „Walka” światła z nocnymi ciemnościami zestawiona została z bojem „Cnoty z *świata-tego* Księciem”².

¹ Wszystkie fragmenty z poematu *Quidam* cytuję za: C. Norwid, *Poematy*. I. Oprac. S. Sawicki, A. Cedro. Lublin 2009. *Dzieła wszystkie*. T. 3. Lokalizuję je podając numer strony w nawiasie.

² D. Pniewski, *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*. Lublin 2005, s. 270–271.

Pokazane subtelnie i z pasją malarskie efekty pozwalają odsłonić plastyczną wyobraźnię poety, budowaną zapewne na własnych doświadczeniach artystycznych. Wiele lat wcześniej ten fragment *Quidama* był odczytywany przez Zdzisława Łapińskiego jako podstawowy przykład symboliczności opisów poematu:

Nasamprzód przyroda staje się lustrem dla sytuacji moralnej Greka, w dalszym rachunku mówi o położeniu każdego uczestnika formacji przejściowych, ostateczny zaś moral jest – zdaniem autora – obowiązujący we wszystkich okolicznościach³.

Tak komentuje to uczony i zaraz też wyjaśnia istnienie początkowych wersetów interesującego nas fragmentu w nagłosowej pozycji kolejnej pieśni:

Cztery wstępne wersety cz. IV powtarzają się z początkiem cz. V (Arthemidor i jego uczniowie). To powtórzenie ma silnie zaznaczyć, jakie jest w walce „blasków” z „mrokami” miejsce „syna Aleksandra”, a jakie filozofa⁴.

Wskazując na funkcję symboliczności w opisie „doby”, pod jaką „do swojej gospody / Syn Aleksandra z Epiru powraca” (s. 131), podkreśla Łapiński jej aksjologiczny wymiar, związany z oceną już nie „poszczególnych nurtów: żydowskiego, greckiego czy rzymskiego, lecz całej epoki”⁵. W metaforyce brzasku upatrywał on również zapowiedź nadejścia chrześcijaństwa i wyraz przelomu faz historycznych. Refleksja nad zasadniczymi przemianami w dziejach, która miałaby stanowić punkt odniesienia dla obrazu chwili, zawieszony „Pomiędzy świtem a nocy zniknięciem [...]”, pojawia się także u Krzysztofa Trybusia:

To bardzo ważny fragment poematu. Zapowiada chwilę odwiecznej kolizji pomiędzy dobrem a złem, zarazem moment duchowej przemiany. Fragment ten ciągle w tekście powraca, tworzy ramę wszystkich wydarzeń. Czas *Quidama*, czas cywilizacji, toczy się „Pomiędzy świtem a nocy zniknięciem”⁶.

Słusznie też zauważa badacz, że *Quidam* przekształca romantyczną wizję epepei, a raczej wyobrażenia o niej, podejmowane zaś w epoce próby stanowią dla niego negatywny wzorzec. Dlaczego? Oto bowiem epepeiczny moment przemiany – najczęściej gwałtowny, burzliwy, a nawet katastroficzny – w *Quidamie* nie zaistnieje, ponieważ droga, którą kroczą bohaterowie Norwidowego poematu, nie prowadzi do jakichś celów finalnych ludzkości.

Wykorzystując konwencję tak ważnej w romantyzmie epepei mistycznej, Norwid odwraca w swym poemacie sens przyjętych obrazów i metafor. W efekcie żadna z postaci utworu, inaczej niż to bywało u poetów mesjanistów – nie stanie na progu nowej epoki⁷.

Ten ostatni komentarz oraz wcześniejszy Łapińskiego pokazują, że badacze skłonni byli odczytywać sens inicjalnego obrazu z pieśni IV w kontekstach historyzoficznych, wielkich przeobrażeń i przelomów. Oto kończy się jedna epoka

³ Z. Łapiński, *Obrazowanie w „Quidamie”*. „Roczniki Humanistyczne” 1956/57, z. 1: *Prace o Norwidzie*, s. 161.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, s. 159.

⁶ K. Trybuś, *Epopeja w twórczości Cypriana Norwida*. Wrocław 1993, s. 72.

⁷ *Ibidem*, s. 74.

w dziejach, choć zewnątrz widać jeszcze jej potęgę i siłę, a druga dotąd nie wyblęśla siłą i potęgą swego chrześcijańskiego światła nadziei. Byłaby to zatem wizja przelomu i przeobrażenia niewidocznego w świecie utworu, która lada moment, dzięki takim osobom jak Ogrodnik, lecz także syn Aleksandra, musi się dokonać w dziejach. W tym miejscu wypada powstrzymać się od oceny podobnego kierunku lektury, a jedynie przyjąć, że opis wyłaniającego się świtu spełnia w tekście ważną funkcję semantyczną i że obraz ten jest wykładnikiem sensów naddanych, znacznie przekraczających ramy doraźnej obserwacji fizycznego zjawiska.

Spróbujmy zatem od początku. Jakie role odgrywa interesujący nas fragment w świecie przedstawionym utworu i jego fabularnym ciągu? Oto syn Aleksandra wraca do swojego mieszkania, usytuowanego w jednym z rzymskich domów insularnych, a w tej samej chwili kończy się dysputa filozoficzna u Artemidora, goście zaś udają się na poranny posiłek. Owe drobne i niepozorne epizody łączy jedność czasu właśnie poprzez powracający w nich – niczym refren w nagłosie pieśni IV i V – motyw walki nocy ze światem. Z perspektywy rzeczywistości przedstawionej utworu jest to po prostu moment nadejścia nowego dnia, uchwycony w sugestywnym, bo wypełnionym malarskimi walorami poetyckim obrazie. Dzięki niemu otrzymujemy wiedzę porządkującą przebieg zdarzeń – głównej kategorii narracyjnej, ale także ważnej z punktu widzenia świata przedstawionego. Jest to przecież jeden z istotnych momentów dziania się, sygnał upływu czasu w utworze. Że o warstwę fabularną tu chodzi, przekonuje nas relacja opowiadacza, której tok bezpośrednio wyrasta z opisu, co zostaje podkreślone w zdaniach: „Pod taką dobę do swojej gospody / Syn Aleksandra z Epiru powraca” (s. 131) oraz „Pod taką dobę u Artemidora / Do głównej sali wracano z ogrodu [...]” (s. 132).

A semantyczna funkcja naddana? Tak: to druga płaszczyzna obrazu. Ale w jaki sposób jest ona uruchamiana przez poetę? A raczej – skąd zyskujemy pewność, że faktycznie się tu zjawia? Zawsze, oczywiście, możemy posłużyć się kontekstami dalszym i bliższym. Mająca niezwykle silną tradycję, w tym także biblijną, topika antagonizowania nocy z dniem, ciemności ze światłością została przecież przez Norwida wykorzystana na niezliczoną właściwie liczbę sposobów, eksplorowana zarówno w ciągu odniesień autobiograficznych, jak i wchodzących w krąg zagadnień ogólnych: filozoficznych, teologicznych, antropologicznych *etc.* Ale czy taka zewnętrzna motywacja wystarczyłaby w przypadku, gdy mamy do czynienia z opowieścią, która – jak to silnie zaznaczył w swej analizie Pniewski – sięga do podstaw plastycznej wyobraźni Norwida? Dlatego poeta wprowadza do tekstu dwa istotne i nie pozostawiające złudzeń co do semantycznych intencji sygnały. Pierwszy zjawia się w postaci porównania: „jak cnota z *świata-tego* księciem [...]”, i uruchamia dyskursywny odwód. Zarysowany tu swoisty paradoks formy: człon zasadniczy – to obraz; a porównaniowy – dyskurs, ma swoje poważne konsekwencje w zakresie przysługujących im funkcji. Opisywane bowiem staje się opisującym i odwrotnie: opisujące przechodzi na pozycję opisywanego. Dzieje się tak głównie dzięki zamykającemu całość zdaniu o periodycznej pamiętce stworzenia, która wciąż „od *Pańskiego* kreśli się skinienia”, gdzie puenta zamykająca całość większego okresu wyłania sprawczą i kreacyjną moc Stwórcy. On bowiem jest źródłem przesilenia, w starciu ciemności i światła, a każdy nowy dzień jest „pamiętką” pierwotnego aktu

stwórczego, także rozdzielającego światło od ciemności. To po pierwsze. Po drugie: w końcowym fragmencie dochodzi do zacierania granic między obrazem a dyskursem, między metaforą a wywoodem myślowym. Rację zatem ma Łapiński mówiąc o wartości symbolicznej interesującego nas fragmentu i podkreślając jego zasadnicze znaczenie dla rozumienia tekstu. Jest to zresztą metoda praktykowana przez Norwida stale, nie tylko w *Quidamie*: uogólnienia, metaforyzacje i alegoryzacje wyrastają tu nad zwykłą dosłowną przyczynowością⁸, która może być drobnym gestem, mniej istotnym zdarzeniem, a nawet opisem pory dnia, nocy, choć w takim przypadku doprecyzowania chyba nie będą korelowały z tekstem specjalnie ich unikającym.

W tym sensie należałoby rozumieć zobrazowanie momentu przesilenia dnia z nocą jako poetycką egzegezę rzeczywistości przedstawionej w *Quidamie*, jako autorski komentarz do całej opowieści o Rzymie z czasów Hadriana. Trybuś stwierdza (powtórzmy), że fragment ów zapowiada chwilę kolizji dobra ze złem oraz – co istotne – moment duchowej przemiany. Czas *Quidama* jest to czas cywilizacji, która toczy się właśnie „między świtem i nocy zniknięciem [...]”. Ale co ciekawe – na stroniej następczej szkicu badacz dorzuca, przecząc w pewnym sensie własnym wyjściowym obserwacjom: „Tylekroć akcentowany w *Królu-Duchu* epopeiczny moment przemiany w dziejach ludzkości (jako chwila nagłych katastrof i kataklizmów) – w *Quidamie* nie zaistnieje”⁹. A jednak! Nie zaistnieje! Choć przecież zapowiada chwilę duchowej przemiany! Jeszcze dalej chyba prowadzi swój wywód – w skądinąd bardzo ciekawym artykule, poświęconym semantyce tytułu *Quidama* – Stefan Sawicki:

dekonstrukcjonistyczna wizja *humanitas* rzymskiego imperium i starożytnej kultury ujeta została przez Norwida w słynnej obrazowej formule, łączącej w sobie aspekty światła, czasu i wartości: „Pomiędzy świtem a nocy zniknięciem”. To czas, gdy wielkość Rzymu, stale jeszcze obecną, zaczyna otaczać mrok, gdy Rzym jest tylko, ale wciąż jeszcze, j a k g d y b y sobą¹⁰.

Pomijam tu niekoherentność przywołanej wizji świtu z wydobytym przez badacza obrazem Rzymu, który „zaczyna otaczać [...]” mrok (u Norwida to mrok zostaje przezwyciężony przez świt), a bardziej skupiam się na aksjologicznym ujęciu czasu, epoki i cywilizacji. Czy faktycznie *Quidam* skłania do tak jednoznacznych ocen, tym bardziej że w cytowanym właśnie fragmencie artykułu – słusznie – Sawicki wskazywał, iż „Wszyscy znajdują się pomiędzy »tak« i »nie«, w kręgu »o tyle, o ile«, ich postawy, czyny i losy są tragiczne, dwuznaczne [...]”¹¹, nieokreślone i niepewne? Jeśli wszyscy, to dlaczego nie Rzym, który wyłania się w tej interpretacji jako płaski zdekonstruowany świat, pozbawiony waloru autentyczności i prawdy? Zresztą Sawicki chyba w podobny sposób odczytuje obraz kultury starożytnej w *Quidamie*:

Oslabienie autentyczności dotyka w *Quidamie* cały właściwie oficjalny Rzym, ale najsilniej doświadczają osoby i nurty obce w cywilizacji Miasta, związane z Grecją i judaizmem. Zacieranie granic przyczy-

⁸ Pisała o tym wielokrotnie I. Sławińska (np. w pracy pt. *O prozie epickiej Norwida. Z zagadnień warsztatu poety-dramaturga*. W: *Reżyserska ręka Norwida*. Kraków 1971, s. 283–293).

⁹ Trybuś, *op. cit.*, s. 73.

¹⁰ S. Sawicki, „*Quidam*”. *Wokół semantyki tytułu*. „*Studia Norwidiana*” t. 26 (2008), s. 9.

¹¹ *Ibidem*.

nia się do osłabienia nie tylko tożsamości, lecz niemal realności ich istnienia, a wraz z tym – wartości przez nich wyznawanych, do których są głęboko przywiązani. Stają się stopniowo trudni do jednoznacznego rozpoznania, „jacyś”¹².

Charakterystyczne, że we wstępie do poematu, który jest zarazem dedykacją i polemiką z poglądami Krasieńskiego¹³, Norwid wprowadza zgola odmienne oceny: „Cywilizacja składa się z nabytków wiedzy *izraelskiej – greckiej – rzymskiej*, a łono jej – chrześcijańskie [...]” (s. 120), albo przywołuje obraz znajdującego się na Forum Romanum kościoła św. Wawrzyńca, wpisany w okalającą je kolumnadę świątyni Antonina i Faustyny – symbol ścisłego związku kultury antycznego Rzymu z chrześcijaństwem:

Cywilizacja, według wszelkiego podobieństwa, do dziś jeszcze podobna jest do tego kościoła, który za Kapitołem tyle razy przy księżycu świetle oglądałeś – do tego kościoła, co w kwadracie kolumn świątyni starożytnej jako gołąb w rozłamanej klatce przestawa [...] [s. 119]

W czym zatem tkwi problem? Wydaje się, iż jego źródłem są niewłaściwa ocena i interpretacja postaci w utworze, niewłaściwe rozpoznanie i rzeczywistości przedstawionej. Na ogół przyjmuje się, że Zofia, Artemidor, Mag, Barchob, Pulcher to przede wszystkim typy, a nie bohaterowie z krwi i kości. Stąd ciągle powraca w komentarzach tryb cywilizacyjnych przemian, wewnętrznego rozkładu rzymskiego imperium, moralna i duchowa pustka świata, który za chwilę już zniknie¹⁴. Jeśli nawet ta problematyka rodem z romantycznych systemów historiozoficznych pojawia się jakoś w tekście, to nie pełni ona w nim funkcji prymarnej, a intencje poety – czego wyraz dał we wstępie – są wręcz polemiczne i zmierzają w zupełnie odmiennym kierunku. W utworze *Do Z. K.* Norwid określi wprost swoich bohaterów jako „żywe postaci”, które – pomimo własnej niepozorności i cichości w porównaniu z wielkimi bohaterami romantyków – cechuje tragizm istnienia, egzystencjalne rozdarcie jak w przypadku „Zofii, tak czarującej talentami, a tak nerwami i wołą do siebie nienależnej [...]” (s. 119). Nawet Ogrodnik, który jako jedyny w utworze uczestniczy już w chwale światła i w pieśni IX w swej mowie skierowanej przeciw idolarrii potrafi stać się autentycznym świadkiem ewangelicznej prawdy oraz wykazać się niezłomnością, być może prowadzącą go z Placu Przedajnego do męczeństwa – nawet on nie uniknie wejścia w świat zawieszony „Pomiędzy światem a nocy zniknięciem [...]”, uczestniczy przecież w realnej rzeczywistości i okolicznościach, które także i jego ograniczają. Śmierć Epirczyka tłumaczy Gwidon jako odwrotność ofiary z Izaaka, choć sens tego wydarzenia wydobyty przez Ogrodnika nie odpowiada obiektywnej prawdzie, nawet gdybyśmy brali pod uwagę perspektywę ukrytych znaków historii. Bo przecież syn Aleksandra nie został zabity zamiast byka, a w starożytnym Rzymie w czasach cesarstwa bardzo sporadycznie składano krwawe ofiary z ludzi. Można, oczywiście, słowa Ogrodnika traktować jako rodzaj wyrzutu

¹² *Ibidem*.

¹³ Więcej na temat sporu z Z. Krasieńskim piszą: E. Dąbrowicz, *Bezimienni. Krasieński – Norwid – „Quidam”*. W zb.: „*Quidam*”. *Studia o poemacie*. Red. P. Chlebowski. Lublin 2011. – W. Rzońca, *Krasieński i Norwid – z perspektywy „jakięś tam” Rzymianina*. W zb.: jw.

¹⁴ Zob. np. E. Bieńkowska, *W poszukiwaniu wielkiej ojczyzny (o poemacie „Quidam” Cypriana Norwida)*. W: *Dwie twarze losu. Nietzsche – Norwid*. Warszawa 1975, s. 101–108.

zwróconego w stronę pogańskiego Rzymu, obrządków i rytuałów tam odprawianych. Ale znów fragment, w którym pojawiają się apokaliptyczna wizja i eschatologiczny punkt widzenia:

Tym, mówię, czytać gdy poczniecie wzorem
Pisanie, co się w powietrzu czerwieni,
Padniecie na twarz – [s. 264]

– odwołuje się do sytuacji i wrażliwości chrześcijan pierwszych wieków, gdy wszelkie prześladowania odczytywano w perspektywie bliskiego końca dziejów i Chrystusowej Paruzji¹⁵. Dobrym komentarzem do tego uwikłania w czas i zarazem ograniczenia apostolskiej postaci Quidama-Ogrodnika może być jeden z fragmentów listu Norwida do Józefa Bohdana Zaleskiego pisany w gorącym okresie zamachu stanu we Francji (z 6 XII 1851):

Z bliska patrząc, w twarze blade bijących się patrząc, widać to – gdzie się to *podziewa*, ale nie *dzieje się*... Coś z upadającego Rzymu tu i owdzie zawiewa – legie sobie celem – imperator *fortuny* próbuje – retorowie wygnani, bo dzienniki zamknięte. My – emigranckie blade twarze, jak nazarejczyków, co wiedzą, co za tysiąc lat, ale co pod rękoma mają, to i im zakłete i nieprzystępne [...]¹⁶.

Nie bez przyczyny Norwid wybrał epokę dostatku i pokoju, rozkwitu zbiorowości wielokulturowej i twórczej. Wbrew temu, co twierdzi wielu badaczy, nie widać w poemacie rozkładu i nieporządku, nic tu „nie zawiewa” z upadającego Rzymu, ba: autor *Quidama* będzie nawet podkreślał, iż był to czas pozbawiony krwawych prześladowań i represji, do jakich przyzwyczaili nas pisarze i poeci podejmujący historyczną tematykę narodzin Kościoła. Hadrian – trzeci z tzw. pięciu dobrych cesarzy¹⁷ – zreformował system podatkowy, złagodził prawa dotyczące niewolników. Nie można też zapominać, że głównym założeniem jego polityki – co stanowiło wówczas doktrynę rewolucyjną – była rezygnacja z dalszych podbojów, zabezpieczanie granic Imperium Romanum oraz rozbudowa kraju, a zwłaszcza jego infrastruktura komunikacyjna, centra handlu, porty *etc.*¹⁸ W trakcie panowania Hadriana

¹⁵ Odnotujmy za T. Zielińskim (*Chrześcijaństwo antyczne*. Toruń 1999, s. 195), że wraz „z rządami Hadriana i pierwszą połową »epoki chwały« cesarstwa rzymskiego, a więc, zaokrąglając liczbę, w 140 r. skończył się ten obszerny okres, który nazywamy okresem pierwotnego chrześcijaństwa (*Urchristentum*)”. Chrześcijanie żyli wówczas „w oczekiwaniu powtórnego przyjścia Zbawiciela dla sądu ostatecznego, a więc bliskiego końca świata doczesnego, i rozpatrywali swoje własne istnienie jako internistyczne” (*ibidem*).

¹⁶ C. Norwid, *Listy I: 1839–1854*. Oprac. J. Rudnicka. Lublin 2008, s. 365. *Dzieła wszystkie*. T. 10.

¹⁷ Znamienne, że Norwid nie wybrał np. okresu panowania Marka Aureliusza, którego tak bardzo cenił. Być może, chodziło właśnie o to, aby był to czas spokoju oraz stabilizacji, także braku prześladowań chrześcijan (a jak pamiętamy, miały one miejsce właśnie za rządów ostatniego z „pięciu dobrych cesarzy”)? Do tego w trakcie panowania Marka Aureliusza toczyło się wiele wojen i borykano się z klęskami żywiołowymi, epidemiami – jak dżuma.

¹⁸ Wielu badaczy słusznie podnosi, że w ten sposób Hadrian tworzył rodzaj imperialnego teatrum. R. Sennett (*Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*. Przeł. M. Konikowska. Gdańsk 1996, s. 80) pisze: „ideał niezmiennego Rzymu był absolutnie konieczną fikcją. Upewniał ludzi, że pod bezmiarą niepewności, nędzy, codziennych upokorzeń trwają nienaruszalne wartości. Nie wystarczyło jednak ogłosić, że miasto jest »wieczne«. Kolosalna aglomeracja w niczym nie przypominała tamtej wioski niegdyś założonej nad Tybrem, a historia polityczna Rzymu bynajmniej

wszystkie zdobyte lub zaanektowane terytoria wchodziły w skład „federacji, w której każda prowincja i każdy naród miały swoją własną dumną tożsamość”¹⁹. Rzym jako miasto, przestrzeń opowieści, i Rzym jako państwo stanowi tu bezsprzeczną wartość, choć przecież – jak każdy organizm polityczny – nie pozbawiony cienia i mroku²⁰. To właśnie tu, na rzymskim bruku, wzrosnie gorczyczne ziarno, które ostatecznie połączy wszystkich uczestników dramatu. Jest to tło – z perspektywy romantycznej wizji tragedii i przelomów – bezbarwne, nieciekawe. Poeta usunie nawet sprzed naszych oczu rzymską wzniosłość i przepych, prowadząc nas ku peryferiom, eksponując intymne wnętrza i kameralną scenę, to zaś po to, aby wydobyc w kilku zdecydowanych pociągnięciach konkretną ludzką postać – człowieka zanurzonego w historii, w okresie panowania Hadriana, w 100 lat po śmierci i zmartwychwstaniu Chrystusa. Każdy z bohaterów poematu egzystuje „Pomiędzy światem a nocy zniknięciem [...]”, a przy tym uwikłany jest w określony czas i określoną przestrzeń, które również podlegają temu historycznemu prawu – nikłej i niedefiniowalnej sytuacji „przejścia”. W stosunku do bohaterów bytowanie między nocą a brzaskiem ma naturę etyczną, moralną, ale także psychologiczną (Zofia, Epirczyk), ogarnia sfery życia publicznego i politycznego (*vide*: Jazon), i religijnego. Jest po prostu wszędzie, napełniając swoim znaczeniem elementy rzeczywistości przedstawionej.

Bohaterowie nieustannie wędrują w przestrzeni miasta. Epirczyk w pieśni II udaje się na ucztę do Artemidora, ale już o świcie powraca do swej insuli, by chwilę później wybiec z niej w poszukiwaniu zagubionych zwojów z tekstem pamiętnika. Z kolei w pieśni VII Epirczyk i Gramatyk wędrują do Jazona, po drodze są świadkami sądu nad chrześcijanami na Kapitolu, u wejścia do świątyni Jowisza. Dalej

nie była zapisem ciągłości. Żeby fikcja «Wiecznego Miasta» nabrała pozorów prawdy, cesarz musiał w pewien sposób udramatyzować swoją władzę, poddani zaś musieli traktować życie w mieście jak swego rodzaju spektakl teatralny”. Można powiedzieć, że język podboju, język militarny został zastąpiony za rządów Hadriana językiem kamienia, językiem monumentalizacji, ujawniającej się w sposób doskonały w architektonicznym porządku i formie, czego najpełniejszym wyrazem miał być wzniesiony w tamtym okresie rzymski Panteon.

¹⁹ M. Grant, *History of Rome*. New York 1978, s. 302. Cyt. za: Sennett, *op. cit.*, s. 79.

²⁰ Miał Hadrian niemałe problemy z utrzymaniem jedności ogromnego państwa – przed ingerencją z zewnątrz nie chroniły wszakże nawet tak monumentalne budowle jak słynny mur w Brytanii (północna Anglia), wzniesiony przecież ogromnym kosztem i wysiłkiem tysięcy. Dla większej integracji imperium władca przedsięwziął kilka podróży prowadzących go w najdalsze rejony kraju. Złośliwi twierdzili, że w ten sposób Hadrian mógł przez długi czas przebywać poza Rzymem, którego ponoć szczerze nie znosił. Z kolei całym sercem był przy ukochanej Grecji. Niechętny bitewnemu zgiełkowi został jednak zmuszony, by prowadzić wojny – w tym z Partami, a zwłaszcza z Żydami (drugie powstanie żydowskie w latach 132–136). Była jeszcze i homoseksualna miłość do Antinousa, o tyle tragiczna, że kochanek imperatora utonął w Nilu w 130 roku. O tych wszystkich cieniach, a nawet mrokach panowania Hadriana dowiadujemy się także z kart *Quidama*. Zob., por. B. W. Henderson, *Life and Principate of the Emperor Hadrian*. London 1923. – S. Ish-Kishor, *Magnificent Hadrian. Biography of Hadrian. Emperor of Rome*. New York 1935. – S. Perowne, *Hadrian*. London 1960. – A. R. Birley, *Hadrian. The Restless Emperor*. London 1997. – R. Lambert, *Beloved and God: The Story of Hadrian and Antinous*. London 1997. – M. T. Boatwright, *Hadrian and the Cities of the Roman Empire*. Princeton 2003. – E. Speller, *Following Hadrian: A Second-Century Journey Through the Roman Empire*. London 2003. – A. Everitt, *Hadrian and the Triumph of Rome*. New York 2009.

Epirczyk kontynuuje ten marsz w towarzystwie Barchoba. W tym czasie, gdy Ogrodnik i jego dwaj towarzysze podlegają osądowi rzymskiej władzy, Artemidor wraz z Zofią udają się do Jazona. Obie pary spotykają się przy furcie ogrodowej: Grecy wychodzą od Maga, Epirczyk i Żyd podążają w kierunku przeciwnym. Wcześniej jeszcze owa ostatnia para nieopodal Łuku Tytusa natrafia na służącą Egipcjanke, która niesie nieszczęsne zwoje z pamiątkowym tekstem „z Epiru młodzia- na [...]” (s. 167).

W partiach następnych ten ruch, choć mniej dynamiczny, nie ustaje. Artemidor składa wizytę cesarzowi, Pomponius Pulcher oraz Florus przychodzą do Zofii, a Elektra i Pulcher pojawiają się w pracowni rzeźbiarskiej. Od punktu do punktu, od jednego domostwa do drugiego, od jednej willi do drugiej. Ale między ruchem jednej postaci a ruchem innej brakuje ciągłości i zależności, suma zaś wędrówek bohaterów poematu nie tworzy jakiegś spójnej i w miarę czytelnej topografii Rzymu, który – w sensie miejskiej entropii – zupełnie gdzieś ginie. Ginie przede wszystkim jego centrum. Nie jest nim ani Kapitol, który obiektywnie w znaczeniu historycznym stanowił przecież najważniejsze miejsce życia religijnego i państwowego „Wiecznego Miasta”, ani Forum, ani Palatyn (ledwie istniejącej, raczej potencjalnie niż realnie). Oto Norwid ograniczając świat utworu do małych przestrzeni wykreślonych granicami prywatności *domus* przewartościował historyczną przestrzeń miasta²¹. Ponieważ spotkania i wędrówki bohaterów niewiele wnoszą do przebiegu akcji poematu, można z dużą dozą prawdopodobieństwa doszukiwać się sensów przenośnych w motywie drogi. Jeśli w pamięci będziemy mieli dopiero co wskazane spostrzeżenia na temat metod przemieszczania się postaci w utworze, nasuwa się skojarzenie o labiryntowym charakterze ukształtowania rzeczywistości przedstawionej w poemacie²². Stąd wędrowcy często się gubią i mimo wielu możliwości odczuwają otaczający ich świat jako dojmujący, ciasny i krepujący swobodę. Przestrzeń błędniaka zmienia się w „przestrzeń obcości”²³. W ten sposób tworzy się tu sieć dziwnych powiązań, oczekiwanych i zupełnie nieoczekiwanych spotkań, codziennych i niecodziennych wydarzeń i kontaktów, międzyludzkich zależności. I znów uderza w nich niestabilność relacji, które odsłaniają własną powierzchowność, choć wartością staje się bycie w drodze i potrzeba poszukiwań różnie rozumianych i rozmaicie motywowanych, potrzeba kontaktu ze swoim i z innym. Oto

²¹ Szczegółowo o tym pisze E. Chlebowska (*Dyskretny urok rzymskiego wnętrza. O przestrzeniach mieszkalnych w „Quidamie” Cypriana Norwida*. „Studia Norwidiana” t. 26 (2008)).

²² Formułując uwagi na temat przestrzeni labiryntowej w *Quidamie* korzystam z mojego artykułu „Rzym – jest to miasto ogromne”. *Szkic z poetyki przestrzeni w „Quidamie” Norwida* (w zb.: *Czterdzieści i cztery studia ofiarowane profesorowi Marianowi Maciejewskiemu*. Red. D. Seweryn, W. Kaczmarek, A. Seweryn. Lublin 2008, zwłaszcza s. 322–330).

²³ Zob. M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*. W: *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchońt, labirynt*. Kraków 1990 (tu obfita literatura przedmiotu). Na temat specyfiki wędrówki w labiryntowej przestrzeni, wyrażonej przez różne komplikacje, przeszkody, warunkowane – jak zauważył G. Poulet (*Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*. Wybór J. Błoński, M. Głowiński. Wstęp J. Błoński. Warszawa 1977, s. 508) – nadmiarem możliwości i nadmiarem dróg. Zob. też M. Thalmann, *Labirynt*. Przel. A. Sądoliński. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3. – P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*. Przel. I. Bukowski. Warszawa 1982. – M. Eliade, *Próba labiryntu. Rozmowy z Claude-Henri Rocquetem*. Przel. K. Środa. Warszawa 1992.

wyłania się wielobarwna mozaika konkretnych osobowości, biografii, osób z krwi i kości, zaludniających rzymską przestrzeń: są niewinne ofiary i kuglarze, dostojni mędrcy oraz fałszywi prorocy, bezkompromisowi bojownicy i niepewni poeci, jest też cesarz i jego dwór, są pretorianie oraz służba świątynna, ale i szpiegdy, i apostołowie prawdy, rzeźnicy i rzeźbiarze, bogaci oraz biedni, subtelni i gruboskórni, święci, a także grzesznicy. Elżbieta Feliksiak zauważa:

A jednak jest tak, [...] jakby poza formalnym charakterem życia towarzyskiego i odgrywanych ról społecznych ukryty był niełatwy do odsłonięcia, a przecież istotny sens. Gdy tak chodzą swoimi drogami, wszyscy oni wydają się w przedziwny sposób uczestnikami jakiegoś długiego marszu. Jeśli czytelnik to dostrzeże, a zarazem postanowi przybrać postawę rozumiejącą, musi dociekać znaczeń ponad samoświadomością bohaterów, w dialogu z autorem na poziomie całości dzieła²⁴.

Wszyscy bohaterowie utworu, i to w wymiarze realnym, uczestniczą w historii czasów za panowania cesarza Hadriana – paradoksalnie: w historii świętej. Uczestniczą w niej mniej lub bardziej świadomie. Najpełniej rozumie ją Ogródnik, zbliża się do niej syn Aleksandra, w ogóle jej nie zna Pulcher, nawet Gramatyk, a wielu, jak Jazonowi czy Artemidorowi, wyłania się ona dopiero gdzieś bardzo daleko na horyzoncie, stąd, być może, obrany kurs poszukiwań prowadzi ich na niebezpieczne szlaki. Większość postaci z poematu zmierza nieuchronnie ku tragedii: nie są to jednak wyłącznie tragedie kultur, ale przede wszystkim ludzkie dramaty; konkretne i niepowtarzalne wydarzenia. Chwila przedśmiertna wyostreża niksujące kontury osób, które wbrew wielu komentarzom nie przechodzą w jakiś niebyt, nie milkną powoli i bezszelestnie²⁵. Bohaterowie *Quidama* nie stają się bowiem „jacyś”, niewyraźni i nieokreśleni. Odwrotnie: doświadczenie „ostatecznego” odsłania ich wielkość i prawdziwie ludzki wymiar, ich zaś tożsamość staje się bardzo realna i autentyczna. Chwila przedśmiertna – tak jak w *Czarnych kwiatach* – ma „blask

²⁴ E. Feliksiak, *Norwidowe „Quidam”, czyli przypowieść o ludziach i kamieniach*. „Studia Norwidiana” t. 26 (2008), s. 40.

²⁵ Właściwie wszyscy badacze podejmując kwestię kulturowych i cywilizacyjnych przemian w poemacie zgodnie wskazują, że Norwid utrwalił tu zmierzch cywilizacji starożytnej. Podkreślali to już A. K r e c h o w i e c k i (*O Cyprianie Norwidzie. Próba charakterystyki*. T. 2. Lwów 1909) oraz Z. F a l k o w s k i (*Cyprian Norwid*. Warszawa 1933, s. 110–117, 120–121) i Z. Z a n i e w i c k i (*Rzecz o „Quidam” Cypriana Norwida*. Lublin–Rzym 2007, s. 55), który pisał: „Ten starożytny świat, bogaty i barwny, rozkłada się jednak powoli i kruszeje z braku prawdy. Rozkłada się, wędnie, wygasa pod naporem formy, »zewnętrzności«: kabały żydowskiej, braku natchnienia u Greków, rutyny i formalistyki u Rzymian”. Z. Ł a p i ń s k i (*Gdy myśl łączy się z przestrzenią*). *Uwagi o przypowieści „Quidam”*. „Roczniki Humanistyczne” 1976, z. 1, s. 230–231) analizując zjawiska przestrzeni i obrazowania w poemacie w końcu postawił taki wniosek: „Wszystko [tu] toczy się prawem inercji. Daje o sobie znać »formalizm«, tzn. wykształcone środki techniczne (w różnych dziedzinach życia) są na usługach pozbawionej historycznie celów władzy. Występuje anomia – wyobcowanie jednostek, spowodowane rozpadem wspólnego kręgu wartości. Procesy polityczne sprozaizowane są do roli procesów kryminalnych. W chwilach krytycznych intelektualistów nie skraca się już o głowę, lecz skazuje po prostu na wygnanie. Do tego zaś na obrzeżach Imperium wzbierają ruchy narodowe. Nic dziwnego zatem, że tęsknota za społeczną dynamiką wciela się w obraz nagiej siły – legiony i ich symbol: *fascēs*”. Tym tropem podążają także S a w i c k i (*op. cit.*, s. 9 n.) oraz F e l i k s i a k (*op. cit.*, s. 22 n.). Trudno również zgodzić się przy tej okazji z sądami B i e ń k o w s k i e j (*op. cit.*, s. 107) dotyczącymi owej problematyki, zwłaszcza gdy wskazuje ona, że każda „z tych śmierci [tj. śmierci bohaterów utworu – P. Ch.] jest przypadkowa i bezsensowna [...]”.

szczególny, staje się soczewką skupiającą całe życie – stąd jej wartość symboliczna²⁶. W pewnym sensie też ocala to, co w człowieku najcenniejsze, pozwala dostrzec ową ukrytą perłę.

Jest to najistotniejsza chwila przesilenia, moment decydujący, „Gdy hoże łuny z czarnymi krepami / Błądzą, aż bystry promień je przesila” (s. 131). Ten „bystry promień” towarzyszy Zofii, kiedy w przedśmiernej wizji ukazuje się jej Sokrates – jeden z tych, którzy według Norwida przeczuwali przyjście Mistrza-Wiekuistego. Filozof przynosi ukojenie i zarazem pozwala złagodzić moment „przejścia”, uczynić go snem, co w tradycji chrześcijańskiej kojarzone jest z dobrą, bezbolesną śmiercią:

I wskazywała
 Palcem w zasłony cienie purpurowe –
 „Sokrat – z motylem czy liściem na czole
 Pokazuje mi coś* – amforka mała –
 A taki wielki świat! – tak wielkie bole! –
 I śmierć – sen – sen – śmierć – –”

- * Kiedy Sokrates wypić miał truciznę, pocieszany był we śnie przez postać cytującą mu wiersz Homera; widzenie więc to Zofii na tym jest osnute. [s. 283]

Jest tu, oczywiście, cała gęsta siatka asocjacji, związanych nie tylko ze zgonem greckiego filozofa, ale przede wszystkim z ujmowaniem jego postaci jako figury Chrystusa. Motyw śmierci greckiego filozofa pojawia się zresztą także w innych tekstach poety: w motcie do rozprawki *Jasność i ciemność*, w *Garstce piasku* oraz w swobodnym tłumaczeniu *Kritona*²⁷. W *Quidamie* wizja Sokratesa ma nie tylko swój istotny eschatologiczny wymiar, który uzasadniony jest parą pojęć: „śmierć” – „sen”, „bole” – „świat”, lecz także podwójny obrazowy ekwiwalent: motyl–liść, podkreślający zatarcie konturów doczesności i wieczności w chwili przemiany, owego rozświetlenia i przesilenia porządku rzeczy. Stąd liść – być może, cykuty (czyli jadowitego szaleju), którą według tradycji miał wypić Sokrates²⁸ – tak bardzo zaczyna przypominać motyla, symbolizującego, zgodnie zresztą z jego grecką nazwą „psyche” – duszę, w tradycji zaś wczesnochrześcijańskiej łączącego się z bogatą symboliką Zmartwychwstania²⁹.

²⁶ Sławińska, *op. cit.*, s. 285.

²⁷ Znamienne, że C. Norwid (*Inedita. Trzy teksty filozoficzne i przekład z Platona*. Wydał z autografu J. W. Gomułki. Warszawa 1999, s. [6]) wybrał do przekładu fragment mówiący o śmierci i śnie. Sokrates ma tu wizję pięknej niewiasty w białej szacie, która przepowiada przejście do lepszego świata.

²⁸ Uściślenie: obecnie przyjmuje się, że greckiemu filozofowi podano (na mocy wyroku sądowego) *Conium maculatum* (szczwół plamisty), a nie – jak się powszechnie sądzi od wieków – *Cicuta virosa* (cykutę jadowitą, szalej jadowity). Zob. A. Gross, *Samobójstwa słynnych ludzi – Sokrates i cykuta*. „Archiwum Medycyny Sądowej i Kryminologii” 2000, nr 4.

²⁹ Analogia między motylem a duszą, oczywiście, jest oparta na przemianie, jakiej podlega ten owad: „z gąsienicy w poczwarkę, która jakby w uśpieniu, pozbawiona życia drzemie w swojej skorupie, aby następnie przeobrazić się w eteryczną istotę, która unosi się nad kwiatami sama podobna do nich. W ten sposób motyl ze swojego stanu przejściowego, osnutego ciemnością, przedostaje się, jako poszukujący światła, w jasny jego krąg i staje się jakby jego cząstką” (D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przeł., oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Wybór ilustracji, komentarz T. Łozińska. Warszawa 1990, s. 281). Natomiast w tradycji chrze-

Również „bystry promień [...]” rozświetla umysł i wolę Maga, gdy ten – usłyszawszy w święto Paschy cesarski dekret o wygnaniu – woła, wychyliwszy wcześniej puchar z cykuta (oczywiście, motyw trucizny koresponduje ze śmiercią Zofii):

[...] „Coś w wietrze czuję – jakby mękę
Człowieka – krzyże – pod ciężkim obłokiem,
Przy Jeruzalem – na Trupich-Głów górze” – [s. 277]

Wizja ta na zasadzie kontrastu koresponduje ze sceną finałową *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego³⁰, przynoszącą – jak pamiętamy – obraz Chrystusa groźnego, apokaliptycznego, niczym z ikonografii Sądu Ostatecznego, a zatem Boga kary i pomsty:

PANKRACY. Jak słup śnieżnej jasności, stoi ponad przepaściami – oburącz wsparty na krzyżu, jak na szabli mściciel. – Ze splecionych piorunów korona cierniowa. –

LEONARD. Co się z tobą dzieje? co tobie jest? –

PANKRACY. Od błyskawicy tego wzroku chyba mrze, kto żyw. –

[...]

PANKRACY. Połóż mi dłonie na oczach – zadław mi pięściami źrenice – oddziel mnie od tego spojrzenia, co mnie rozkłada w proch. –

LEONARD. Czy dobrze tak? –

PANKRACY. Nędzne ręce twe – jak u ducha, bez kości i mięsa – przejrzyste, jak woda – przejrzyste, jak szkło – przejrzyste, jak powietrze. – Widzę wciążyć! –

[...]

PANKRACY. Ciemności – ciemności! –

[...]

PANKRACY. Galilae, vicisti! (*stacza się w objęcia Leonarda i kona*)³¹.

ściąkańskiej motyl, z jednej strony, wyobraża „istotę niestałą, przemijającą piękność, nierozumną miłość do płomieni, które go spalają, krótkie życie, światowe usposobienie. Z drugiej zaś strony, zarówno św. Bazyl, jak i św. Ambroży podkreślają związaną z nim symbolikę zmartwychwstania. Pierwszy z nich pisze: »Co powiadacie wy, którzy nie dajecie wiary Pawłowi, jeśli chodzi o tę przemianę, jaka dokonuje się podczas zmartwychwstania, gdy widzicie, że wiele stworzeń powietrznych przemienia swoją postać? Co też mówi się o tym rogatym robaku indyjskim, który najpierw zamienia się w gąsienicę, a potem staje się poczwarką; nie pozostaje jednak w tej postaci, lecz otrzymuje skrzydła w kształcie dużych szerokich liści«” (s. 282). Zbieżność słów św. Bazylego z obrazem w tekście Norwida budzić musi tu co najmniej zastanowienie. Przy okazji też warto zwrócić uwagę na purpurę w dwuznacznej metaforze „zasłony cienie purpurowe [...]” (s. 283) (trudno stwierdzić, czy chodzi o cienie purpurowe, czy o zasłony purpurowe), która nie tylko kojarzy się z królewskim majestatem, ale ma w chrześcijańskiej tradycji konotacje męczeńskie. Należy to chyba łączyć w tym przypadku z osobą Sokratesa, który – według C. Norwida (*Listy, 1839–1861*. Zebrał, tekst ustalili, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomułki. W: *Pisma uszyskie*. T. 8. Warszawa 1971, s. 351) – „był światem męczennika [...]”. Na temat postrzegania przez Norwida filozofa greckiego jako figury Chrystusa zob. M. Jankiert, *Sokrates w twórczości Norwida – zarys problemu*. „Podteksty” 2008, nr 3. – T. Mackiewicz, *Sokrates Norwida. Kontekst – recepcja – kontynuacja*. Warszawa 2009, s. 95–100.

³⁰ R. Fieguth („*Nie znam was – Żydy*”, *Powstanie judejskie i postać Barchoba w „Quidamie” Norwida*. „*Studia Norwidiana*” t. 26 (2008), s. 58. Przedruk w zb.: „*Quidam*”. *Studia o poemacie*, s. 302) poza wskazaniem na Krasińskiego czyni również aluzję do śmierci Polelum w *Lilli Wenedzie* J. Słowackiego.

³¹ Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia*. W: *Pisma*. Wyd. Jubileuszowe. T. 3: *Nie-Boska komedia. – Irydion. – Modlitwy*. Oprac. J. Czubek. Kraków 1912, s. 101–102. A. Mickiewicz (*Dziela*. Wyd. Rocznice. T. 11: *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*. Oprac. J. Maślanka. Warszawa

I Pankracy, i Jazon³² uznają ostatecznie wielkość i zwycięstwo Zbawiciela, obaj poddają się Jego sile. Pierwszy – sile krzyża-wagi; drugi – sile krzyża-męczeństwa. O ile więc u Krasińskiego doświadczenie prawdy prowadzi bohatera nad przepaści kres³³, o tyle u Norwida – ku pełni objawienia i zgodzie na los, zgodzie na wejście w dolinę ciemności. Sytuacja, w jakiej znalazł się Mag Jazon, popychany przez rzymskich żołdaków i padający w końcu na marmur usiany piaskiem, jak zapewne ten w Judei (jest to także aluzja do biblijnej metafory: piasek – naród wybrany, występującej w dziejach od czasu Abrahama), przypomina sytuację Chrystusa w chwilach biczowania i drogi na Golgotę; trzeba pamiętać też i o tym, że przed wkroczeniem żołnierzy w trakcie wieczery paschalnej w utworze Norwida stary Żyd dokonuje symbolicznego aktu umywania nóg swojemu uczniowi, jednoznacznie kojarzącego się ze znanym motywem ewangelicznym. A w chwili śmierci na skroniach starca pojawiają się gałązki oliwne – w czasach pierwszych chrześcijan znak namaszczenia pokutników i apostatów przy ich powtórny przyjmowaniu na łono Kościoła³⁴.

A Wielkopiątkowa śmierć Epirczyka i okoliczności jej towarzyszące? Jakże i one wydają się bliskie śmierci Chrystusowej – przypadają dokładnie w jej setną rocz-

1998, s. 174) taki obraz Chrystusa Pantokratora uznawał za właściwy dla epoki, o czym mówił w trakcie wykładów literatury słowiańskiej. Ten aspekt wizji Krasińskiego wydobywała w swoich pracach M. Janion (wstęp w: Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia*. Wyd. 8, zmien. Wstęp M. Janion. Tekst i przypisy oprac. M. Grzybowska. Wrocław 1965, s. XCVI–XCVII. BN I 24). Uznawała przy tym, że w dramacie Krasińskiego – co jest sądem problematycznym – „katastrofa” triumfuje przed religią, a duch apokaliptycznego zniszczenia i destrukcji wyznacza horyzont semantyczny utworu. Zob. M. Janion, *Katastrofa i religia. O „Nie-Boskiej komedii”*. W zb.: *Dramat i teatr religijny w Polsce*. Red. I. Sławińska, W. Kaczmarek. Lublin 1991.

³² Fieguth (*op. cit.*, s. 58) zwraca uwagę, że „Imię Jazona jest formą zhellenizowaną imienia hebrajskiego Jozue, Jezua czy Jezus” (badacz podaje tu jako źródło stronę <http://net.bible.org/dictionary.php?word=Jason>). Na marginesie może warto dorzucić, iż owa grecka forma Magowego imienia ma tu ogromne znaczenie ze względu na związek – widoczny w świecie utworu – tradycji hellenickiej z żydowską, wpływu i przenikania się jednej i drugiej. W polu semantycznej aktywności pozostaje także wątek mitologiczny.

³³ Chociaż w tej wstrząsającej wizji można też szukać innych jeszcze rozwiązań. B. Burdziej (*Izrael i krzyż. U podstaw ideowych „Nie-Boskiej komedii” Zygmunta Krasińskiego*. W zb.: *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*. Red. G. Halkiewicz-Sojak, B. Burdziej. Toruń 2001, s. 247) zwraca uwagę, że w finalnej scenie towarzysz Pankracego, Leonard, jest stylizowany na szatana. „Chrystus unicestwia tylko Pankracego, narzędzie złego ducha, jedno z wielu [...], jakimi szatan posługuje się na przestrzeni dziejów. Kres rzeczywistego przeciwnika Boga jeszcze nie nadszedł. Krasiński przedstawia przecież nie-Boską komedię ludzkiej historii; owszem, jeden z jej punktów węzłowych, ale bynajmniej nie Sąd Ostateczny ani nawet przygotowanie do niego. Jako szatan, Leonard jest właściwym adresatem słów Pankracego: tylko on – Diabeł – może człowieka „oddzielić” od łaski Chrystusowego światła, które ocala prawdopodobnie nawróconych, zatwardziałych zaś grzeszników obraca w popiół. Ginąc, Pankracy »stacza się w objęcia Leonarda i kona – narzędzie wraca do majstra, własność do właściciela«.

³⁴ Gałązka oliwna jest także szeroko rozpowszechnionym – nie tylko zresztą w chrześcijaństwie – symbolem pokoju i pojednania, końca cierpienia. Zob. np. Forstner, *op. cit.*, s. 171–174. Biorąc pod uwagę semantyczny krąg znaczeń związany z gałązką oliwną, trudno uznać za słuszne stwierdzenie D. Kalinowskiego („Mag jest Żydem”. *O Mistrzu Jazonie w „Quidamie” Cypriana Norwida*. W zb.: „*Quidam*”. *Studia o poemacie*, s. 349), że zgniecenie „listków wienca laurowego filozofów” – swoją drogą, skąd tutaj to skojarzenie? – „przez Jazona w przedśmiertnych konwulsjach jest ukazaniem pozorów zaszczytów, jakimi był obdarzany”.

nice³⁵. Czas jest tu przecież niezwykle znaczący – symboliczny. Bodaj jako pierwszy zwrócił uwagę na to Władysław Dobrowolski³⁶, próbując zrekonstruować czas historyczny w świecie utworu. Ustalenia te korygował i uściślał później Zbigniew Zaniewicki:

Dobrowolski jest zdania, iż w poemacie poznanie Epirczyka z Bar-Kochbą nastąpiło na wiosnę 131 roku. Według naszych ustaleń akcja pieśni II dzieje się dokładnie w czasie świąt Flory (28 IV–3 V) 132 r.; końcowa część utworu trwa według Dobrowolskiego w czasie świąt Flory 133 lub 134 r., według nas zaś w czasie świąt Paschy (pierwszy tydzień kwietnia) 133 r. Konne „wyścigi jezdnych”, na które powołuje się Pomponius, niekoniecznie muszą bowiem oznaczać wyścigi w czasie świąt Flory; mogą być do nich przygotowaniem, gdy dzień Paschy jest zaznaczony wyraźnie, co – należy mniemać – jest dla Norwida bardzo ważne. W ten sposób rzecz dzieje się równo sto lat po Ostatniej Wieczerzy i aresztowaniu Chrystusa, której błędnym odbiciem jest wieczerza w domu Jazona i jego aresztowanie³⁷.

Akcja ostatniej partii poematu (pieśni XXII–XXVII) toczy się w ciągu kilku godzin, jednego dnia. Zdarzenia na Placu Przedajnym, czyli śmierć syna Aleksandra, i zdarzenia w domu Jazona przebiegają równocześnie. Można powiedzieć, że z perspektywy Maga i jego otoczenia jest to czas święta Paschy, natomiast z perspektywy Ogrodnika – czas Wielkiego Piątku. Ten drugi bohater w tym właśnie kontekście rozumie śmierć syna Aleksandra:

Ogrodnik tylko, obecny tej sprawie,
Wyciągnął rękę i rzekł: „Błogosławie
Duszy twej – a wy! *co znaczy* skonanie
Młodzieńca tego, kiedyś się dowiecie –
Którzy jesteście ślepi Kainanie,
Rozbijający braterstwo na świecie,
Obrazy stawiać własnego zbląkania
Czynami, z których każdy *was odstania* –
I jako scena w teatrum naucza,
Do prawd zakrytych by szukano klucza –
Bóg, gdy ofiarę nożem czynić miano
Na niewinnego młodzianka wzniesionym,
Nasunął owcę w ciernie uwikłaną,
Krwia ludzką nie chcąc, aby był chwalonym –
I wolał przenieść ofiarne skonanie
Nad krwi wylanie. – –
[.]
[.]
Ogrodnik rękę wznosił ponad zwłokami
I szepcąc, począł w powietrzu nią wodzić,

³⁵ Piszę na ten temat w artykule *Śmierć na Placu Przedajnym. Kilka uwag o pieśni XXIV poematu „Quidam”* („Colloquia Litteraria” 2007, nr 2/3, s. 53–60. Przedruk w zb.: *Strona Norwida. Studia i szkice ofiarowane profesorowi Stefanowi Sawickiemu*. Red. P. Chlebowski, W. Toruń, E. Żwirkowska, E. Chlebowska. Lublin 2008).

³⁶ W. Dobrowolski, *Norwidowa opowieść o wiecznym Rzymie i wiecznym człowieku „Quidamie”*. „Pamiętnik Literacki” 1927, s. 299.

³⁷ Zaniewicki, *op. cit.*, s. 42–43. Książka ta została napisana jako rozprawa doktorska i obroniona tuż przed wybuchem drugiej wojny światowej; wydano ją po latach w „150. rocznicę powstania poematu” oraz „z okazji sympozjum Colloquia Norwidiana IX: Wokół poematu *Quidam*. Rzym 27 kwietnia – 4 maja 2007” (s. 43).

Jako gdy w rolę rzuca kto ziarnami –
A szept ów służył jemu za nasienie – [s. 264-265]

Sam Ogrodnik zaraz po tym zostaje pojmany, dzieląc zapewne los Epirczyka i los innych bohaterów całej historii. Także i on ma swoją chwilę przesilenia, może nie tak zauważalną i jednoznacznie czytelną jak u pozostałych uczestników „dramatu”, jej zarysy są wszakże uchwytny. Gdy zestawimy bowiem jego mowę nad ciałem syna Aleksandra z mową obrończą podczas procesu na Kapitolu (pieśń IX), widzimy zasadniczą i wyraźną różnicę: dotyka ona bezkompromisowości i otwartości w zakresie głoszonej prawdy. Słyszymy zdania o wartości i godności Cesarza jako osoby, które pozwalają zejść z linii ciosu oskarżenia, choć przecież Gwidon Ogrodnik sprzeciwia się idolatrii³⁸. Tu zaś, na Placu Przedajnym, jego słowa są mocne i jednoznaczne, pozbawione kalkulacji, odarte ze strategii oporu, z narastającą emocją w głosie³⁹:

Ale wy – byka minąwszy toporem,
W człowieczej krwi się chłodzicie – szaleni! [s. 264]

Co wywołuje natychmiastową reakcję – oczywistą agresję wśród słuchaczy:

Gdy mąż, *libertyn*, pod-stenik, co wszczyną
Marsz, gdy w szeregach równają golenie,
Zawołał: „Człowiek ten szepcąc przeklina!
Chrześcijański to pies!” [...] [s. 265]

Tam, na Kapitolu, Gwidon zmuszony jest do zabrania głosu – do obrony, by cały rzymski rytuał prawa został zachowany. Tu, na Placu Przedajnym, występuje sam, z własnej woli, zapewne świadomy konsekwencji tego czynu⁴⁰.

³⁸ Nawet jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że ta krytyka pozornego wywyższenia człowieka w osobie cesarza zawiera też nie mniej negatywną refleksję o równoczesnym pogardzaniu i poniżaniu wszystkich innych ludzi w rzymskim świecie, nie zmienia to strategicznego podejścia mówcy, nie zmienia retorycznej siły wyrazu całego wystąpienia, obliczonego na określony efekt, wyraźnie wiążący się z tą sytuacją. Zob. M. Junkiert, *Grecja i jej historia w twórczości Cypriana Norwida*. Poznań 2012, s. 205–206.

³⁹ Nie możemy, oczywiście, w tym miejscu wykluczyć, że stykamy się z dwoma Ogrodnikami, tak jak – a tu już wątpliwości nie ma – istnieje dwóch Barchobów.

⁴⁰ Taka różnica pozwala na silniejszy i bardziej zdecydowany zarys tej postaci, na ogół uznawanej za jednoznaczna i jednowymiarową. Oczywiście, zauważone cechy zmienności są przez Norwida kreślone bardzo subtelnie, z ogromnym wyczuciem, co tym bardziej pozwala uczynić z Ogrodnika postać ciekawszą i estetycznie pełniejszą. W tym kontekście jej peryferyjność w świecie przedstawionym nabiera również dodatkowego znaczenia. Zresztą – jak pamiętamy – Norwid zawsze silnie dowartościowuje bohaterów cichych i mało widocznych. Dlatego też trudno zgodzić się z dość jednoznacznym sądem A. van Nieukerken („*Quidam*” – *Miasto a perspektywa Objawienia*. W zb.: *Długie trwanie. Różne oblicza klasycyzmu*. Red. R. Dąbrowski, B. Dopart. Kraków 2011, s. 174, przypis 47), który powiada: „ogrodnik jest postacią zaledwie epizodyczną i jednowymiarową, pozbawioną życia wewnętrznego. Stanowi coś w rodzaju *deus ex machina*. Czytelnik utożsamia się z duchowym rozdarciem syna Aleksandra. Gotowej prawdzie zaproponowanej przez ogrodnika brakuje ważnego aspektu procesualności wcielenia prawdy, owego cierpienia spowodowanego przez indywidualne przeżycie konieczności »oderwania się« od świata, która rozdziera świat i człowieka, stanowiąc warunek ocalenia i odrodzenia”.

W tej niecodziennej konstelacji osób i zdarzeń, skupionych wokół śmierci i przejmiania, które oświetla nadzieja „przejscia”, krąży także Barchob w dalekiej Judei – ów uczeń spiskowych nocy i dość dwuznacznych moralnie sytuacji zginie z bronią w rękę, w sprawie słusznej przecież politycznie⁴¹. On także wychodzi z cienia niepewności i jęgo w końcu przenika światło prawdy – rycerskiej prawdy:

Zakluto pod nim numidzkie dwa konie.
Trzydziestu za to wraz na placu kładzie
Z pancерnej jazdy rzymskiej co najlepszej –
I nie ma-ż w sobie dorównywać szpadzie,
I nie ma-ż od swej chorągwi być krzepszy?
Zwłaszcza, że nie swój, ale prawie owy
Pierwszy obyczaj Machabeuszowy
Trzyma – we skrzydła dwa robiąc konnicą,
Łuczniczki środkiem: a sam na kształt głowy,
Z ogromną ręką prawą, też z lewicą –
Z obiema zaraz po modlitwie wszczyną
Pieśń [...] [s. 269–270]

Taką relację o czynach Barchoba składa Jazonowi wysłannik, który właśnie przybył z Judei ogarniętej wojenną pożogą – jej historycznym odpowiednikiem jest słynne powstanie Bar Kochby z lat 132–135, zwrócone przeciw rzymskiemu opresorowi⁴².

Dla Artemidora sytuacją graniczną a zarazem ocaleniem okazuje się wygnanie, które wyprowadza go z mroku niebezpiecznej stabilizacji, z intelektualnego marazmu i nadaje znamiona uszlachetniającej pokory, odtąd będzie przecież „Przyjaźnią, prawdą i bolem okryty [...]” (s. 283). Tak, bez wątplenia, bohaterowie poematu kończą wyrazistą puentą, gdy przesila się w nich „bystry promień [...]”. Ocala on

⁴¹ W świecie Norwidowego utworu właściwy Barchob ma swego sobowtóra, który jest częścią spiskowego planu Jazona. Barchob drugi, po wyjeździe do Judei późniejszego „Syna Gwiazdy”, będzie grać jego rolę, aby zmylić władzę i otoczenie. Zob. F i e g u t h, *op. cit.*, s. 304.

⁴² Barchob to, oczywiście, literacki odpowiednik historycznej postaci Bar Kochby, który pierwotnie nazywał się Szymon ben Kosiba i pochodził z rodu Dawida. Nowe imię nadał mu Rabin Akiba ben Josef (o nim też mowa jest w tekście Norwida). „Bar Kochba” w aramejskim znaczy ‘Syn Gwiazdy’, co nawiązywało wprost do wschodzącej Gwiazdy Jakuba (Lb 17, 24), a tym samym określało jego status. Akiba ogłosił go przecież mesjaszem. Po nieudanej insurekcji wielu Żydów nazywało ironicznie jej przywódcę: Bar-Cosba (lub: Bar-Kozba), czyli „Syn Kłamstwa” (zob. C. N o r w i d, *Notatki z mitologii. W: Pisma wszystkie*, t. 7, cz. 2 (1973), s. 244, notatka 23), co podkreśla tylko tragizm losu tej postaci. Pamiętać bowiem trzeba, że Bar Kochba po początkowych sukcesach (powstańcy wyzwolili niemal całą prowincję, w tym Jerozolimę) zmuszony był jednak ulec przewadze militarnej przeciwnika. Zginął bohaterską śmiercią wraz z innymi obrońcami Betaru – ostatniej twierdzy powstańczej i siedziby sanhedrynu. Skutki rewolty były dla Żydów tragiczne – Rzymianie zrównali z ziemią około tysiąca miejscowości, zginęło ponad pół miliona mieszkańców Judei, zarano Wzgórze Świątynne w Jerozolimie, gdzie postawiono świątynię Jowisza i posąg Hadriana, później wznoszono również w mieście, które nazwano Colonia Aelia Capitolina, także inne przybytki: Dionizosa, Serapisa, Kastora i Polluksa, zmieniono też nazwę kraju na Syria Palestyna, a Żydom zakazano praktyk religijnych i wypędzono ich poza obręb miasta, do którego mieli jedynie dostęp przez kilka dni w roku na modlitwę przy Ścianie Placzu. Zob. Y. Y a d i n, *Bar Kohba: The Rediscovery of the Legendary Hero of the Last Jewish Revolt Against Imperial Rome*. London 1971. – L. R e z n i c k, *The Mystery of Bar Kohba*. Northvale 1996. – P. S c h a f e r, *The Bar Kohba War Reconsidered*. Tubingen 2003. – J. C i e c i e l a g, *Powstanie Bar Kochby*. Zabrze 2008.

i dopełnia w nich to, co najbardziej cenne, podnosi i uwypukla ludzką godność, odsłania prawdziwą wartość kulturowej odrębności każdego z nich i jednocześnie scala doświadczeniem eschatologicznego przeżycia. Od strony logiki i praw świata: zażywający truciznę Jazon, otruta Zofia (przypuszczalnie przez zazdrosną Diwę Elektre), wygnany Artemidor i zabity w szamotaninie na targu bydłącym syn Aleksandra, a nawet Barchob, przecież ostatecznie – to już wiedza historyczna – wykłęty przez swój lud, podążają do kresu nocy, ku jakiejś bezsensownej katastrofie. Jak dopowiada Ewa Bieńkowska: „Każda z tych śmierci jest przez swój bezsens dramatyczna – nie jest losem czy wyborem, lecz niemożnością wyboru, końcem ludzi jak gdyby pozbawionych losu”⁴³. Ale to tylko punkt widzenia ograniczony perspektywą horyzontu, także horyzontu historycznego. Z perspektywy „spojrzenia w górę”, którą odsłania Ogrodnik na Placu Przedajnym, zdarzenia te stają się czymś zgoła odmiennym, wyostrażając kontury sensu bytu ludzkiego. Nie o możliwość wyboru tu chodzi. Przecież bywają w dziejach i ludzi, i społeczeństw sytuacje bez wyboru, choć nie pozbawione wyjścia. A śmierć? Oczywiście, stwierdzenie, że w jej obliczu wszyscy tu stają się równi, byłoby nie tyle banalne, ile nie odpowiadałoby właściwej intencji Norwida. Zauważmy np., że bardzo istotne znaczenie ma sprawa jedności czasu i miejsca (Rzym) każdej z tych tragedii – a do tego (raz jeszcze to powtórzmy) dzieją się one dokładnie w 100 lat po śmierci Chrystusa, w 100 lat po tamtym święcie Paschy w Judei. Nadto wszystkie opisane wcześniej chwile przedzgonne przenoszą akcent z doświadczenia bezsensu i nieuchronności końca żywota na transgresyjność sytuacji, nie pozbawionych, co prawda, bólu i tragicznego wstrząsu, lecz także – dzięki jasno zarysowującej się perspektywie eschatologicznej – wychylonych bardzo wyraźnie ku przyszłości. A zatem śmierć nie redukuje odmienności, ale paradoksalnie łączy – prowadzi ostatecznie i Zofię, i Jazona, i syna Aleksandra, i Barchoba, i pewnie w końcu Ogrodnika w tę samą przestrzeń, gdzie – by posłużyć się słowami innego tekstu Norwida – „Podzielni wszyscy, a cali!”⁴⁴

W końcu też każdy z bohaterów poematu w obliczu „ostatecznego” staje się kimś w pełni autentycznym, doznając przy tym olśnienia prawdą, której się nie spodziewał, a którą co najwyżej przeczuwał, jak syn Aleksandra. W jego słowach: „Na targu – konać – jak w ojczyźnie / Konać – wyśmiewa się z siebie ironia” (s. 264), odsłania się głęboki wymiar egzystencji. Nie jest to przecież komentarz o fatalnej sile ironii losu: zderzeniu ludzkiego pragnienia z materią świata⁴⁵, ale głęboka myśl o redukcji z historii – przypadku, o redukcji z przestrzeni czasu – bezcelowości i bezsensu. Czymże jest bowiem naśmiewająca się sama z siebie ironia w zestawieniu z całą sytuacją Epirczyka, jak nie „poważnym serio”, które odsłania swe najpełniejsze oblicze – właśnie na Placu Przedajnym, pośród targowiska próżności, na rzymskim bruku.

Odczytanie poetyckiej formuły walki światła z ciemnością, jakie tu zaprezentowałem,

⁴³ Bieńkowska, *op. cit.*, s. 107.

⁴⁴ C. Norwid, *Do zeszelej... (na grobowym głazie)*. W: *Pisma wszystkie*, t. 2, cz. 2 (1971), s. 120 (opatrzone numerem LXXXV utwór z cyklu *Vade-mecum*).

⁴⁵ Na ogół tak rozumie się te słowa w dotychczasowych badaniach, zob. np. Bieńkowska, *op. cit.*, s. 107–108.

dotyczyło dwóch wymiarów *Quidama*. Pierwszy, ściśle narracyjny, łączy się z epizodem fabularnym: to po prostu opis przejścia nocy w dzień – pory, w której główny bohater wraca do domu, a goście u Artemidora kończą dysputę i udają się na posiłek. Wymiar drugi ma charakter metatekstowy i zarazem metaforyczny – oto bowiem staje się poetyckim autokomentarzem rzeczywistości przedstawionej, kluczem do wielobarwnego i wielowymiarowego świata, który przesuwają się przed naszymi oczami, od momentu gdy Epirczyk słyszy, przybywając do Romy, jakże wymowne pytanie: „Ktoś jest?” (s. 122), aż do czasu kiedy już w przestrzeni „Poza murami, poza czerwonymi [...]” (s. 284) uczestniczymy w dwóch obrzędowo różnych pogrzebach. Formuła „Pomiędzy światem a nocy zniknięciem [...]” tworzy – jak zauważył Krzysztof Trybuś – „ramę wszystkich wydarzeń”⁴⁶, ale także postaci i sytuacji, jest przede wszystkim semantycznym skrótem ludzkich losów w poemacie.

Na tym jednak nie koniec. Interesująca nas metafora ma również trzeci, najbardziej pojemny i zapewne ze względu na ostateczny sens utworu najważniejszy wymiar. „Pomiędzy światem a nocy zniknięciem [...]” to nic innego niż formuła historiozoficzna skupiająca jak w soczewce poglądy Norwida dotyczące sensu dziejów. Relacja między tym wymiarem a wymiarem drugim – który jest mocno zanurzony w świecie przedstawionym – ma charakter paraboliczny. Jaka zatem wizja historii wylania się z kart *Quidama*? Silne zindywidualizowanie postaci poematu, polaryzacja ich osobowości nawet w obrębie tych samych grup etnicznych, kulturowych (np. Zofia i Artemidor) zasadniczo powodują przeniesienie akcentu w obrębie refleksji historycznej na antropologię. W taki sposób Norwid zwraca uwagę na główny podmiot dziejów: jest nim człowiek jako osoba – która realizuje się ze względu na swój społeczny wymiar (stąd w utworze te wędrówki, rozmowy, dysputy, spotkania) w relacjach do innej osoby – a nie pokolenia, narody, cywilizacje czy kultury. Cywilizacja – jak podkreśla Norwid we wstępie do *Quidama* – jest tylko jedna: to po prostu ludzkość, rozumiana w duchu eklezjalnej ekumenii. Akcent personalny w ogromnym stopniu zmienia porządek zbiorowości czy jako sumę jednostek (to może mniej wyraźnie), czy jako społeczny byt substancjalny, egzystujący w czasie (jak u heglistów i później też w dobie ewolucjonizmu). Zarazem zakres ludzkiego bytowania w czasie określają *de facto* granice jego istnienia, właśnie – raz jeszcze powtórzmy – „Pomiędzy światem a nocy zniknięciem [...]”. Nie chodzi, oczywiście, o to, że Norwid dąży do wyrzucenia poza nawias zagadnienia procesów społecznych w historii. Trudno byłoby przecież wskazywać na ich brak w świecie utworu – w pewnym sensie jakoś się one w nim wręcz narzucają, są ważnym elementem rzeczywistości w poemacie. Rzecz w czymś innym. A mianowicie – w hierarchii wartości i odwróconym porządku⁴⁷. Poeta to stale podkreśla w swej historiozoficz-

⁴⁶ Trybuś, *op. cit.*, s. 72.

⁴⁷ Antropologiczny wymiar historiozofii Norwida wiąże się z sądami utrwalonymi w badaniach. Trudno właściwie byłoby zliczyć tu nawet ważniejsze publikacje na ten temat. Warto – na zasadzie wyboru – sięgnąć przy tej okazji do: Z. Łapiński, *Norwid*. Kraków 1971, s. 51–99 (rozdz. „Cóż jest człowiek?”). – J. F. Fert, *Norwid poeta dialogu*. Wrocław 1982; *Poeta sumienia. Rzecz o twórczości Norwida*. Lublin 1993. – A. Dunajski, *Chrześcijańska interpretacja dziejów w pismach Cypriana Norwida*. Lublin 1985, zwłaszcza s. 153–161. – E. Feliksiak, *Norwidowski świat myśli*. W: *Poezja i myśl. Studia o Norwidzie*. Lublin 2001. Są to teksty traktujące interesującą nas kwestię w kategoriach bardzo ogólnych, przekrojowych, obejmujących pełną spuściznę autora

nej refleksji. Według niego w dziejach do czasów Chrystusa zbiorowości kroczyły przed człowiekiem, a socjologia kultury stawała się istotniejsza od jej antropologicznego jądra. Moment wejścia w historię Syna Bożego dokonał zasadniczego zwrotu aksjologicznego: oto człowiek wysunął się przed zbiorowość, przed naród, przed społeczność, oto Mistrz-Wiekuisty – jak czytamy w IX pieśni *Rzeczy o wolności słowa* – „do historii, która wielkich zdarzeń czeka, / Dołączył biografię każdego człowieka [...]”⁴⁸. Z kolei we *Wstępie* do tego utworu, powstałego ponad 10 lat po *Quidamie*, odnajdujemy wyłożoną wprost interesującą nas prawidłowość:

Do Epoki chrześcijańskiej Siła stawą się słowem... (nawet w arcydziełach starożytnych moc głównym jest wdziękiem).

*Od Epoki chrześcijańskiej: Słowo stawą się siłą... i jeżeli tamta dochodziła do arcydzieł potężnie plastycznych, tedy ta, właśnie że przeciwnie – dojsć ma do pozornej bezsilności – do bez-personalizmu – do bez-stronności... do arcydzieła Prawdy! – oto: początek, dzieje i cel*⁴⁹.

Życie ludzkie to krótka, niemal niezauważalna chwila, wąska szczelina, w której rozgrywa się wielki dramat – walka dobra ze złem, grzechu ze świętością. Jak zatem rozumieć proces dziejowy – następstwo wypadków i zdarzeń, w których uczestniczy jednostka? Przede wszystkim dostrzegamy w *Quidamie* brak układów przyczynowo-skutkowych. Norwid unika przecież kompozycyjnej logiki ujętej w ramy pulsu retorycznego. Dostajemy wyłącznie strzępy, fragmenty, drobne urywki rzeczywistości przedstawionej, która nie układa się w logiczny ciąg zdarzeń, słowo „przypadek” zaś zyskuje w niej wręcz formę jakiegoś metafizycznego prawa. Dlaczego? Norwid świadomie dekonstruuje tok fabuły, dając wyraz pogładowi, że proces dziejowy nie jest jednokierunkowy i nie rządzą nim żadne z góry określone prawa tak, jak rozumieli je romantycy, wierzący w deterministyczny porządek rzeczy świata tego. Wyraźnie ujmuje się ów proces jako szereg niezależnych, autonomicznych i podmiotowych prób zbliżania się do tego, co można by zdefiniować jako sens lub nadrzędny plan dziejów. Gdy przyglądamy się bohaterom *Quidama*, ich działaniom, niemal zmuszeni jesteśmy rozpatrywać je w relacji do Najwyższego, jeśli nie wprost, to pośrednio do chrześcijaństwa. To – w świecie utworu – tajemnicze „coś”, co – jak określiła celnie Feliksiak (raz jeszcze powtórzmy) – mimo „osobności [...] ich wzajemnie łączyło [...]”, ten „ukryty [...], niełatwy do odsłonięcia, a przecież istotny sens”⁵⁰. Znaczenie historii nie zawiera się w jakimś immanentnym jej rozwoju, ale ma całkowicie transcendentny charakter – nie daje się pojąć jedy-

Vade-mecum. Na tle sformułowanych sądów i opinii możemy doznać zdziwienia przeglądając literaturę przedmiotu związaną z *Quidamem* (rzecz odnosi się właściwie do każdej przywoływanej w przypisach publikacji): oto bowiem w przypadku tego utworu owa utrwalona refleksja dotycząca antropologicznego wymiaru historiozofii dziejów o wyraźnie chrześcijańskim modelunku ustępuje miejsca ujęciom kulturowo-socjologicznym. Bohaterowie są zatem o tyle istotni dla całości wizji Norwida, o ile reprezentują pewne zbiorowości, o ile stanowią personifikacje ich cech. Nie chcę wmawiać, że myśl o kulturowych przemianach i zaangażowaniu w nie wielkich zbiorowości nie ma w utworze zastosowania. Bynajmniej. Jestem od tego bardzo daleki. Jednakże trudno zgodzić się, że ta płaszczyzna jakoś tu dominuje, że poeta stawia ją ponad personalizm.

⁴⁸ C. Norwid, *Rzecz o wolności słowa*. W: *Poematy*. 2. Oprac. S. Sawicki, P. Chlebowski. Lublin 2011, s. 242. *Dzieła wszystkie*. T. 4.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 214.

⁵⁰ Feliksiak, *Norwidowe „Quidam”, czyli przypowieść o ludziach i kamieniach*, s. 40.

nie na podstawie zachodzących w nim zdarzeń, faktów, sytuacji. Stąd śmierć Epirczyka pozostaje poza przyczynową motywacją, lecz obdarzona jest sensem w planie historii świętej, w relacji do faktu sprzed 100 lat, ale także do tego, co było na samym początku. A odejście Zofii, które nazwane jest snem, może tłumaczyć jedynie pogodna wizja Sokratesa, wyłaniająca się – ni mniej, ni więcej – jak z przestrzeni eschatologii.

Dzieje nie stanowią rozwijającego się równomiernie procesu, poruszania się kultur i cywilizacji od punktu do punktu, na krzywej wznoszącej się ku jakiemuś ideałowi i doskonałości, a więc na sposób dialektyczno-konfliktowy czy dialektyczno-ewolucyjny. *Quidam* jest tego absolutnym zaprzeczeniem. To potężna i wyraziście zarysowana polemika z wizjami romantycznymi, które reprezentuje tu Krasiński (vide: *Do Z. K.*). Dlatego w trybie przypuszczającym, co tylko wzmacnia dramatyczny sens owej konstatacji, autor *Quidama* zwróci się do „*Poety-Ruin*”: „czy myślisz, że w świadomej sobie rzeczywistości już tryumfalnie rozbłysło?” (s. 120) – wskazując na ówczesne, XIX-wieczne chrześcijaństwo. Jakież to silne i celne uderzenie w cały system filozofii niemieckiej, z Georgiem W. F. Heglem na czele. Jakież to odległe od czasów połowy w. XIX, a bliskie stuleciu następnemu, bliskie myśleniu o historii w formie ujęć personalistycznych. Oto bowiem dla Norwida dzieje są barwną paletą wersji indywidualnych i autonomicznych, które oddalają się lub zbliżają się do jednego wzorca, do jednego źródła – ostatecznie do źródła bytu. Dlatego padnie określenie odnoszące się do ludzkości: „a łono jej – chrześcijańskie [...]” (s. 120). Początek wyznaczony został przez skinienie Stwórcy, który, jak pamiętamy, oddziela w *Księdze Rodzaju* światłość od ciemności, zakreślając tym samym wyraźne granice czasu dla stworzonego, a także granice historii – przestrzeń zmagania cnoty z „*świata-tego księciem*”.

Abstract

PIOTR CHLEBOWSKI John Paul II Catholic University of Lublin

“BETWEEN THE DAWN AND NIGHT’S VANISHING” AN ATTEMPT AT A NEW READING OF NORWID’S POEM “QUIDAM”

The article is an attempt at reaching the historiosophic formula of Norwid’s poem *Quidam*. Unlike in the research to date, the author endeavors to prove the Christian breakthrough in history not to be a reduction and departure of old cultures (Roman, Greek, Egyptian, Jewish) but their mutual complementation and maturation, which finds its perfection in the process of axiological and authentic merging of contrasts and contradictions. The tragic life of the protagonists (majority of them perish) in evangelical and eschatological perspective reveals its true sense and dimension: facing “the ultimate,” each becomes someone fully authentic, and at the same time dazzled by the experience of the truth which was not expected though merely predicted, as done by the main hero, a son of Alexander of Epirus.

2. M A T E R I A Ł Y I N O T A T K I

Pamiętnik Literacki CV, 2014, z. 2, PL ISSN 0031-0514

JACEK BRZOZOWSKI Uniwersytet Łódzki
EMMANUEL FRADOIS Paris

MARIA KALINOWSKA Wydział „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego
ZBIGNIEW PRZYCHODNIAK Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

ODNALEZIONY AUTOGRAF FRANCUSKIEGO WIERSZA JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Trzy lata temu badaczy romantyzmu zelektryzowała wiadomość o odnalezieniu w Moskwie dziennika Juliusza Słowackiego z autografem *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*, licznymi rysunkami oraz wierszami inspirowanymi wschodnią wędrówką¹. Dziś kolejna niezwykła wiadomość: tym razem w Paryżu odnalazł się album zawierający rękopis pełnego tekstu francuskiego wiersza Słowackiego z 1832 roku.

Wiersz był dotąd znany z 27-wersowego fragmentu, zaczynającego się od słów „*En s'éveillant nous suit de ses regards pensifs...*” Fragment ten, kopia sporządzona nieznaną ręką, znajduje się w sztambuchu Salomei Bécu, obecnie przechowywanym w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie². Nie zachowała się początkowa część wiersza, ponieważ kartę, na której została zapisana, wyrwano ze sztambucha. Nie był również znany autograf całego wiersza, przesłany przez Słowackiego 3 IX 1832 w liście do matki.

W roku 2009 na łamach „Pamiętnika Literackiego”, w artykule o utworach francuskich i „początkach kariery literackiej poety w Paryżu”, pośród uwag podkreślających znaczenie sztambuchowej aktywności poety padło zgoła życzeniowe zdanie o „szczęśliwym [być może kiedyś, w przyszłości] odnalezieniu sztambucha Kory Pinard”³, należącego do córki paryskiego drukarza i wydawcy, w którego oficynie Słowacki wiosną 1832 wydał dwa pierwsze tomy *Poezji*. Któż śmiało przypuszczać, że tak rychło przyjdzie z Paryża wiadomość o odnalezionym sztambuchu! Jest to ten sam „prześliczny sztambuch”, o którym Słowacki pisał 3 IX 1832 do matki⁴. *Nb.* cenne znalezisko w podwójny sposób łączy się z osobą autora *Kordiana* – za-

¹ Zob. H. Głębocki, *Zaginiony raptularz Juliusza Słowackiego z podróży na Wschód (1836–1837) – odnaleziony po 70 latach w zbiorach rosyjskich*. „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 2.

² [Album Salomei z Januszewskich Bécu]. Bibl. Narodowa w Warszawie, sygn. 7. Zob. L. Méyet, *Sztambuch matki Juliusza Słowackiego*. „Ateneum” 1895, t. 2. – Z. Sudolski, *Refleksje nad sztambuchami Salomei Słowackiej-Bécu*. W: S. Makowski, Z. Sudolski, *W kręgu rodziny i przyjaciół Słowackiego. Szkice i materiały*. Warszawa 1967, s. 70–98.

³ Z. Przychodniak, *Czy Słowacki pisał francuskie wiersze? O początkach kariery literackiej poety w Paryżu 1832 roku*. „Pamiętnik Literacki” 2009, z. 3, s. 183.

⁴ J. Słowacki, *Korespondencja*. Oprac. E. Sawrymowicz. T. 1. Wrocław 1962, s. 136. Dalej cytaty z tej edycji podajemy oznaczając je skrótem SK; liczby po skrócie wskazują stronicę. Podkreślenia w cytacie z listu z 3 IX 1832 pochodzą od autorów artykułu.

równy poprzez autograf wiersza, jak i cały album, zakupiony przez poetę i jakiś czas po ofiarowaniu Korze dopełniony poetyckim wpisem.

Sztambuch Kory Pinard

Znaczenie odnalezionego sztambucha jest tym większe, że stanowi on bogatą, wieloautorską i wielotekstową całość o walorach dokumentu przedstawiającego ciekawy ułamek życia literackiego (i towarzyskiego) Paryża z lat trzydziestych i czterdziestych XIX wieku. Wiersz Słowackiego jest cenną częścią tego zbioru, co sprawia, że wchodzi w szczególny dialog z innymi składnikami albumu, uczestniczy w ciągu *correspondances* autorów, mediów i sztuk.

Dzięki informacjom Emmanuela Fradois, obecnego właściciela sztambucha, możemy opisać jego wygląd, zawartość i okoliczności jego odnalezienia⁵.

Album został zakupiony w grudniu 2012 od dvojga księgarzy z Lot-et-Garonne we Francji. Oni sami nabyli go od osób prywatnych, które z kolei otrzymały go w spadku.



Wolumen, formatu podłużnego *in octavo* (206 × 275 mm), składa się z 52 nie-numerowanych kart papieru welinowego białego, brązowego oraz niebieskiego, bez

⁵ Włączając do niniejszego artykułu informacje przekazane przez jego współautora, obecnego posiadacza albumu, właściciela paryskiego antykwariatu „Librairie Ancienne Emmanuel Fradois”, wykorzystaliśmy tłumaczenie francuskiego tekstu przygotowane przez Magdalenę Kowalską.

znaków wodnych, z czego 27 kart pozostało czystych. Oprawę wykonano z ciemnofioletowego safianu. Grzbiet z ozdobnymi związami nosi napis „ALBUM” oraz złote motywy w stylu neogotyckim. Na okładkach umieszczono romantyczny motyw ozdobny: w każdym z narożników, na jasnożółtym safianie, połączane koło ze złotą rozetą w środku oraz palmetki z zielonego safianu, połączane, i także motywy roślinne z małymi rozetkami z czerwonego i połączanego safianu. Na środku, również na jasnożółtym safianie, duża czerwona rozeta w połączanym kole, otoczona palmetkami z zielonego i połączanego safianu – dużymi po prawej i lewej stronie, małymi u góry i u dołu. Ta dość nowoczesna jak na czas powstania oprawa nie nosi nazwiska wykonawcy, ale wiadomo, że mistrzowie paryscy tej epoki, tacy jak Ginain, Simier, Thouvenin czy Vogel, tworzyli podobne dzieła.

W albumie znajduje się 16 utworów literackich, 5 rysunków i akwarel oraz 2 utwory muzyczne. Ich autorzy, poza Słowackim, mogą być dzisiaj uważani za mało znanych lub zapomnianych twórców epoki romantycznej. Są wszakże wśród nich osoby wybitne, swego czasu wysoko cenione i odgrywające istotną rolę w paryskim życiu literackim lat 1820–1840, takie jak Henri de Latouche, Alexandre Soumet, Émile Deschamps.

Ze zrozumiałych względów naszą uwagę przyciągnął autograf wiersza Słowackiego. Wydaje się jednak, że warto nieco bliżej przyjrzeć się całej zawartości albumu, stanowiącego nie tylko piękny, ale i ważki dokument obyczajowości i kultury literackiej Paryża epoki romantyzmu.

Zawartość albumu przedstawia się następująco:

k. 3r: *La Sylphide*, autograf podpisany: „Émile Barateau”⁶, datowany: „15 avril 1832”, Paris; 1 stronica, 32 wersy.

Wpisana do albumu przez Barateau w dniu 15 IV 1832 romanca *La Sylphide*, zainspirowana świeżą premierą (12 marca) słynnego baletu romantycznego *Sylfida* z Marią Taglioni w roli tytułowej, najznakomitszą tancerką epoki romantyzmu, ukazała się w tym samym roku w czasopiśmie „Revue de Paris” (t. 37, s. 191–192), a także w tomie *Bigarrures*.

k. 4r: *O mes rêves d’amour, ô mes jeunes années...*, autograf wiersza, bez tytułu i daty, podpisany: „Mélanie Waldor”⁷; 1 stronica, 6 wersów.

⁶ Émile Barateau (1792–1870) pochodził z Bordeaux, studiował w Paryżu prawo; w latach Restauracji pełnił funkcję sekretarza ministra Jeana-Baptiste’a de Martignac, a następnie inspektora przytułków królestwa. Jego karierę urzędniczą zniweczyły zmiany po rewolucji lipcowej. Od roku 1830 poświęcił się tworzeniu niewielkich utworów lirycznych do kompozycji muzycznych, pieśni i piosenek, zwanych romancami. Opublikował ich kilka tysięcy. Wydał dwa zbiorki takich utworów, których tytuły już świadczą o silnym związku z muzyką: *Bagatelles* (1831; tytuł przywołuje gatunek drobnego utworu muzycznego) i *Bigarrures* (Mieszaniny barw, 1833). Wcześniej opublikował nowelę miłosną *Georgine* (1820; zob. G. Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains*. Wyd. 4. Paris 1870, s. 98–99). Około 1832 r. poślubił Catherine-Anaïs Pinard, córkę drukarza Jeana-Baptiste’a II Pinarda i starszą siostrę Kory Pinard. Po śmierci właściciela razem z Anaïs zarządzał przedsiębiorstwem.

⁷ Mélanie Waldor (1796–1871) z domu Villenave – powieściopisarka, poetka i autorka sztuk teatralnych. W roku 1822 wyszła za mąż za oficera belgijskiego. Wraz z rodzicami prowadziła w Paryżu, przy ulicy Vaugirard, salon literacki. W roku 1827 związała się z Alexandre’em Dumas, na

Wiersz ten (mający formę pięciu aleksandrynów i jednego 8-zgłoskowca) ukazał się w 1837 r. pt. *Souvenir* w zbiorze *Le Chansonnier des Grâces: avec les airs nouveaux gravés*.

k. 6r: *Sonnet*, autograf podpisany: „Justin Maurice”⁸, z datą: „Paris, août 1835”; 1 stronica, 14 wersów.

Utwór prawdopodobnie nigdy się nie ukazał, nie ma go w dwóch tomach poezji wydanych przez autora (*Pensées du ciel et de la solitude*, 1834; *Au pied de la Croix*, 1835). Wpis do albumu został dokonany kilka miesięcy po opublikowaniu drugiego tomu poezji (w kwietniu 1835)⁹.

k. 7r: wiersz bez tytułu, o incipicie: „*Quand l’amour forma votre corps...*”, poniżej tekst prozą zaczynający się od słów „*Como 1° habla Español = dis-che-lui em Portugues...*”, autograf podpisany: „MF Santarem”¹⁰, datowany: „Paris 1^e décembre 1836”; 1 stronica, 14 oraz 7 wersów.

Quand l’amour forma votre corps... jest wierszem Woltera. Wolter zamieścił go w liście z 13 XI 1743, skierowanym do księżniczki Ulrique de Prusse (przyszłej królowej Szwecji – od 1751 roku). Pod wierszem w albumie Kory Pinard następuje tekst po portugalsku, w którym wicehrabia de Santarém wyznaje, że pierwszy raz wypowiedział te wersy na górze poświęconej Wenus w miejscowości Sintra niedaleko Lizbony, oczarowany ruinami świątyń ku czci Jowisza oraz bogów słońca i księżycy, opiewanymi przez Camõesa i Byrona. Istotnie, malowniczość ruin i skał Sintry, pamiętających czasy arabskie, sławili obaj poeci; Byron, który odbył podróż do Portugalii w r. 1809, obszerny opis „rajskiego gaju” („*glorious Eden*”) Sintry zawarł w I pieśni *Wędrówek Child Harolda*¹¹.

którego wywarła znaczący wpływ; od r. 1835 była kochanką Camilla Cavoura, później premiera niepodległych Włoch. Jej pierwszą pracą literacką była powieść historyczna *L’Écuyer Dauberon* (1832). W roku 1835 wydała zbiór *Poésies du cœur*, świadczący o wyrobionym smaku literackim, jednak główne formy jej twórczości to powieści historyczne i obyczajowe (m.in. *Pages de la vie intime*, 1836; *Rue aux Ours*, 1837; *Coupe de corail*, 1842; *Moulins en deuil*, 1849). Pisała również utwory dla dzieci i sztuki teatralne. Zob. Vapereau, *op. cit.*, s. 1838–1839.

⁸ Pierre-Justin Maurice (1810–1849) – poeta, uczeń P.-S. Ballanche’a, autor licznych sonetów. Ma w swym dorobku co najmniej dwa wiersze poświęcone Polsce, o zdecydowanej wymowie antycarskiej: *Émilie Plater. Élégie* oraz *Amnistie aux Polonais*; oba zostały opublikowane w polskim czasopiśmie emigracyjnym, wydawanym w języku francuskim, „Le Polonais. Journal des Intérêts de la Pologne” (*nb.* również drukowanym u Pinarda) w 1834 r. (t. 2, s. 110–112; t. 3, s. 90–91).

⁹ Można także przypuszczać, że w tamtym czasie Pierre-Justin Maurice i Mélanie Waldor byli sobie bliscy, o czym świadcząby dedykacje do wierszy z tomu *Au pied de la Croix* dla córki Mélanie, Élise Waldor. W roku 1836 Mélanie Waldor odwziedziła mu się w swoich *Heures de récréation*, uznając tom poezji i ich autora za godne najwyższej pochwały.

¹⁰ Manuel Francisco de Barros e Sousa, wicehrabia de Santarém (1791–1855) – portugalski historyk, dyplomata i mąż stanu. Do roku 1832 pełnił ważne funkcje dyplomatyczne i polityczne; w latach 1828–1832 był ministrem spraw zagranicznych Portugalii. Po upadku króla Miguela I Bragançy (1834) schronił się we Francji, gdzie poświęcił się historii i literaturze. Opublikował w języku francuskim oraz portugalskim szereg prac z historii Portugalii i Ameryki. Był członkiem Akademii Naukowej w Lizbonie, Towarzystwa Antykwaryusza we Francji; od r. 1837 członkiem-korespondentem Akademii Francuskiej.

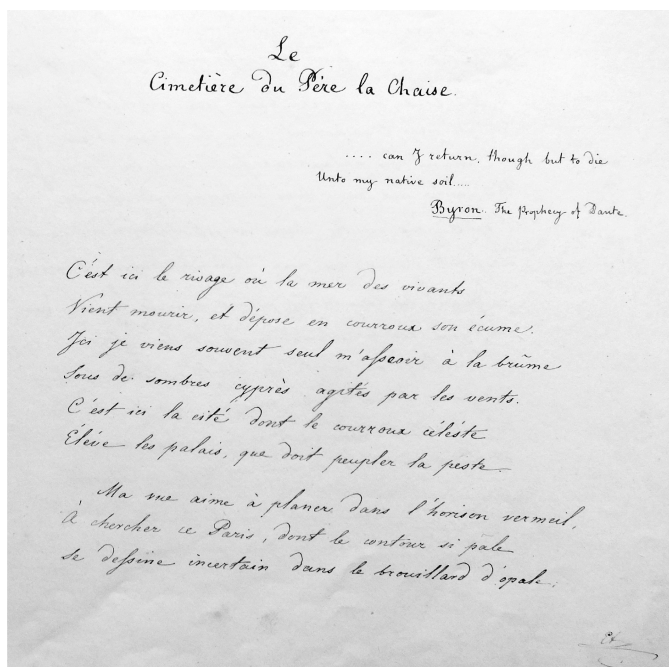
¹¹ G. Byron, *Wędrówki Child Harolda*. – *Dramaty*. Przeł. J. Kasprówicz, J. Paszkowski. Warszawa 1955, s. 32.

k. 8r: 20 końcowych wersów utworu *La Sirène* (w. 149–168), podpisane: „Henri Fonfrède”¹², bez daty; 1 stronica, 21 wersów.

Wpisany do albumu fragment poematu (w formie aleksandrynu) został opublikowany po raz pierwszy w 1846 r. w dziełach Fonfrède’a przez jego współpracownika Charles’a-Alcée Campana¹³.

k. 9r: [*Krzew róży i motyl*], akwarela na papierze jedwabnym, naklejonym na karcie albumu, bez daty, autor nieznany; papier naderwany w prawym dolnym rogu, wymiary: 142 × 186 mm.

k. 20–21: *Le Cimetière du Père la Chaise*, autograf podpisany: „Jules Słowacki”, datowany: „le 19 août 1832. Paris”; 4 stronice, 48 wersów.



Podobizna karty 20r sztambucha –
z tytułem wiersza, mottem i dziewięcioma początkowymi wersami utworu

k. 22v: *Dante. – Enfer. – Chant Ve. (inédit)*, autograf tłumaczenia, niepublikowany, podpisany: „H. de Latouche”¹⁴, bez daty; 1 stronica, 15 wersów.

¹² Henri Jean Étienne Boyer-Fonfrède (1788–1841) – ekonomista, publicysta, poeta. Pochodził z Bordeaux, gdzie redagował dziennik „La Tribune”, założył i prowadził dzienniki liberalne „L’Indicateur de Bordeaux” (1826) oraz „Courrier de Bordeaux” (1837). W latach trzydziestych XIX w. stał się obrońcą rojalizmu i monarchii lipcowej; opublikował szereg rozpraw i broszur politycznych (m.in. *Du gouvernement du roi et des limites constitutionnelles de la prérogative parlementaire*, 1839).

¹³ H. Fonfrède, *Œuvres. Recueillies et mises en ordre par Ch.-A. Campan*. T. 9. Bordeaux-Paris 1846, s. 340–344.

¹⁴ Hyacinthe-Joseph Alexandre Thabaud de Latouche, zwany Henri de Latouche (1785–1851)

Ów 15-wersowy fragment można uznać za swobodną adaptację urywka pieśni V *Piekła* z *Boskiej Komedi* Dantego (w. 127–138). Tłumaczenie to nigdy nie zostało opublikowane. Autograf pochodzi prawdopodobnie z lat 1833–1836, gdyż w tym czasie de Latouche wydał u Pinarda trzy swoje dzieła.

k. 23r: [*List do wicehrabiego*], podpisany: „Picard de l'Académie française”¹⁵, datowany: „Paris ce, 20 X^{bre} 1824”; 1 stronica, 16 wersów (tekst na wklejce, dodanej po odcięciu karty albumu).

Autor tego listu prosi wicehrabiego (postać niezidentyfikowana) o otoczenie swoją opieką osoby, która wręczy mu ten list, a która nie ma środków do życia.

k. 24r: fragment utworu *Retour à Paris*, bez tytułu, podpisany: „Émile Deschamps”¹⁶, datowany: „mars 1834”; 2 stronicie, 23 wersy.

Autograf w albumie zawiera w. 173–195 poematu *Retour à Paris. Révélation*, opublikowanego w Paryżu w 1832 roku.

k. 25r: końcowy fragment utworu *La Femme*, podpisany: „Jules de Rességuier”¹⁷, bez daty; 1 stronica, 14 wersów.

Fragment obejmuje w. 11–24 utworu, który ukazał się w trzecim, rozszerzonym wydaniu *Tableaux poétiques* (w 1829 r.).

k. 26r: 3 rysunki węglem na dwóch kartkach, naklejonych na karcie albumu, zatytułowane: *Voleur de Fondy* (Złodziej z Fondy), *Voleur de Tortreponti (Marais Pontins)* (Złodziej z Tortreponti (Błota Pontyjskie)), *Le Cap^e Daniel à bord du Denis* (Kapitan] Daniel na pokładzie Denis); u góry karty podpis ołówkiem: „Cte Turpin de Crissé”¹⁸, bez daty; 1 stronica, wymiary: 118 × 69 mm i 122 × 73 mm.

– dziennikarz, poeta i dramatopisarz. Jego długa i owocna kariera literacka, rozpoczęta wyróżnionym w 1811 r. poematem *Mort de Rotrou*, jest znaczone licznymi sztukami teatralnymi, poematami w stylu romantycznym i żywą aktywnością publicystyczną. Współpracował m.in. z periodykiem „Constitutionnel”, po r. 1832 był redaktorem naczelnym dziennika „Le Figaro”. Utrzymywał bliskie stosunki z czołowymi pisarzami francuskiego romantyzmu, wspierał George Sand w początkach jej drogi twórczej; spopularyzował spuściznę literacką André Cheniera. W roku 1829 opublikował w „Revue de Paris” słynny artykuł zatytułowany *Camaraderie littéraire*, wymierzony przeciwko romantyzmowi, którzy byli do tej pory jego przyjaciółmi. Za najwybitniejszy jego utwór uznawana jest powieść *Fragoletta* (1829) – o bohaterze zmagającym się z problemem podwójnej tożsamości płciowej. De Latouche ma w swym dorobku szereg sztuk teatralnych, powieści i zbiorów opowiadań oraz tomy wierszy (*Les Adieux*, 1842; *Les Agrestes*, 1844). Od roku 1808 łączył go burzliwy, trwający z przerwami prawie 30 lat, związek z wybitną poetką Marceline Desbordes-Valmore.

¹⁵ Louis-Benoît Picard (1769–1828) – aktor, autor sztuk teatralnych (blisko 100), poeta i powieściopisarz, członek Akademii Francuskiej. Był człowiekiem teatru, założycielem zespołów teatralnych i dyrektorem wielu scen paryskich (m.in. Louvois, Odeon).

¹⁶ Émile Deschamps de Saint Amand (1791–1871) – poeta, jeden z pierwszych przedstawicieli romantyzmu we Francji. Wraz z Victorem Hugo założył w 1824 r. periodyk „Muse Française”, gdzie zamieszczał poezje oraz – opatrzone pseudonimem „Młody moralista” – artykuły krytyczno-literackie. Pisał dla teatru komedie (m.in. dwie sztuki z de Latouchem), libretta operowe oraz no-wele, wiersze okolicznościowe; tłumaczył Szekspira.

¹⁷ Jules de Rességuier (1788–1862) – poeta z kręgu „Muse Française”. Publikował w pierwszych almanachach romantycznych; wydał trzy tomy poezji: *Tableaux poétiques* (1828), *Prismes poétiques* (1838) i *Dernières poésies* (1864), oraz powieść *Almaria* (1835).

¹⁸ Lancelot-Théodore hrabia Turpin de Crissé (1782–1859) – malarz scen historycznych, rodzajowych, pejzaży z architekturą oraz pisarz. Wspierany przez księcia Eugeniusza i cesarżową

Rysunki, powstałe zapewne podczas podróży malarza po Włoszech, przedstawiają portrety trzech postaci męskich.

k. 27r: „*Je ne reverrai plus cette étoile charmante...*”, wiersz bez tytułu, podpisany: „Alexandre Soumet”¹⁹, niedatowany; 1 stronica, 6 wersów.

Do albumu wpisane zostały w. 18–23 (dwa aleksandryny i cztery 9-zgłoskowce) wiersza *Le Ramier*, opublikowanego w 1820 r. w „*Annales de la littérature et des arts*” (s. 291–292).

k. 28r: *Portrait*, autograf sygnowany: „A. de Beauchesne”²⁰, bez daty; 1 stronica, 24 wersy.

Wiersz składa się z zapisanych w dwóch kolumnach sześciu strof 8-zgłoskowych. Strofy pierwsza, druga i piąta zostały opublikowane w zbiorze *Almanach des Muses pour l'année 1832*.

k. 29r: [*Scena orientalna*], rysunek brązowym atramentem, podpisany u góry ołówkiem: „Duc de Luynes”²¹, bez daty; 1 stronica, wymiary: 145 × 108 mm.

Scena pokojowa w stylu orientalnym – przedstawia mężczyznę zalecającego się do kobiety siedzącej naprzeciw niego na sofie z obiciem we wzory arabeskowe. Na pierwszym planie fajka wodna.

k. 30r: „*Amour! Le temps qui passe emportent nos années...*”, autograf wiersza bez tytułu, sygnowany: „Ancelot”²², bez daty; 1 stronica, 13 wersów.

Wpisany do albumu utwór, składający się z początkowego wersu i trzech strof 4-wersowych, pochodzi z komedii w jednym akcie pt. *Anna* (1832).

Józefinę Bonaparte, studiował malarstwo w Rzymie. Wystawiał swe dzieła w Paryżu od r. 1806 do 1835; w 1824 r. został członkiem rady muzeów królewskich. Po rewolucji lipcowej zrezygnował z wszystkich funkcji publicznych.

¹⁹ Louis-Antoine-Alexandre Soumet (1786–1845) – poeta i dramaturg, członek Akademii Francuskiej. Jeden z założycieli „*La Muse Française*” (z V. Hugo i É. Deschamps). Soumet popierał restaurację i został mianowany bibliotekarzem królewskim w Saint-Cloud. W roku 1823 przyłączył się do grupy zwolenników estetyki romantycznej skupionych w *Le Cénacle*. Odnosił duże sukcesy sceniczne jako autor tragedii, melodramatów i dramatów historycznych (m.in. *Clytemnestre*, 1822; *Cléopâtre*, 1824; *Jeanne d'Arc*, 1825); jego sztuka *Norma, czyli dzieciobójstwo* święciła triumfy w Odeonie w r. 1831, posłużyła następnie jako podstawa libretta słynnej opery V. Belliniego. Soumet tłumaczył i spopularyzował we Francji twórczość Friedricha Schillera. Darzony wielką estymą ze strony Hugo, za życia należał do najwyższej cenionych pisarzy francuskich.

²⁰ Alcide Hyacinthe Du Bois de Beauchesne (1800–1873) – poeta i historyk, przyjaciel Hugo. Opublikował zbiór poezji *Souvenirs poétiques* (1830; nb. dwa następne wydania, z 1830 i 1834, ukazały się u Pinarda); najbardziej znane było jego dzieło o uwięzieniu syna Ludwika XVI (*Louis XVII, sa vie, son agonie et sa mort*, 1852).

²¹ Honoré Théodorice d'Albert de Luynes (1802–1867) – arystokrata, numizmatyk i archeolog francuski, członek Akademii Francuskiej. W latach 1843–1851 zasiadał w Zgromadzeniu Narodowym, był także deputowanym w okresie II Republiki. Znanca sztuk, kolekcjoner.

²² Jacques-Arsène-François-Polycarpe Ancelot (1794–1854) – dramaturg, pisarz, członek Akademii Francuskiej. Ceniony jako twórca licznych tragedii, melodramatów i wodewilów (m.in. *Louis IX*, 1819; tragedia *Fiesque* według Schillera, 1821; *Maire du palais*, 1823; *Élisabeth d'Angleterre*, 1829; *Escroc du grand monde*, 1833). Jego żona Virginie prowadziła w Paryżu znany salon literacki. Swoje wrażenia z podróży do Rosji w 1826 r. zawarł w pisany prozą i wierszem dziele *Six mois en Russie* (1827) oraz w powieści *Homme du monde* (1827).

k. 31r: *[Widok cmentarza]*, rysunek brązowym atramentem, podpisany: „Regnier”²³, z dopiskiem u góry ołówkiem: „Regnier”, bez daty; 1 stronica, wymiary: 106 × 162 mm.

Na rysunku widok cmentarza (w Paryżu?), ujętego w stylu romantycznym.

k. 32r: *[Sceny burzy nad wybrzeżem i pełnym morzem]*, rysunek piórkiem, podpisany u dołu po prawej: „T. J. inven. 1794”, u góry tytuł: *Dessin à la plume par Taurel* (Rysunek piórkiem przez Taurela²⁴), bez daty; 1 stronica, wymiary: 130 × 209 mm.

Rysunek przedstawia mężczyznę i kobietę zagrożonych przez olbrzymie fale, pośrodku statek żaglowy uderzony piorunem oraz (po prawej) wyspa, w której kierunku nadciąga burza.

k. 34v: wiersz „*Ne dis plus, mon amour, ne dis plus comme hier...*” bez tytułu, autograf nie wydanego utworu, podpisany: „Éd. Turquety”²⁵, bez daty; 1 stronica, 12 wersów.

Wpis w albumie zawiera dwie strofy 6-wersowe.

k. 35r: przysłowie hiszpańskie (2 wersy), po którym następuje 6-wersowy fragment prozą, zaczynający od słów: „*Ne trouvez vous pas qu'un des caractères de notre époque, c'est que nous nous sentons presque tous emprisonnés...*”, bez daty. Wpis sygnowany: „Ferdinand Denis”²⁶.

Sens przysłowia: „Od dnia urodzenia płacze / I każdy dzień mówi mi dlaczego”. Fragment prozą to refleksja o zniewoleniu przez zwyczaje społeczne XIX stulecia, gdzie wszystko poddane jest konwenansom, czyniąc życie człowieka tak smutnie przewidywalnym.

k. 37r: *Aux femmes*, wiersz podpisany: „Théodore LeBreton”²⁷, datowany: „28^{bre} 1842”; 1 stronica, 36 wersów.

Utwór, wpisany do albumu w dwóch kolumnach, składa się z dwóch części: pierwsza (pod tym tytułem) zawiera cztery strofy 6-wersowe, druga, pt. *La Poésie*,

²³ Jacques Auguste Regnier (1787–1860) – malarz, twórca obrazów historycznych i pejzaży; należał do pokolenia artystów ukształtowanych w szkole Pierre’a-Henriego de Valenciennes (1750–1819), uczeń Jeana-Victora Bertina (1767–1842). Wystawiał w Salonie Paryskim od r. 1812, specjalizując się w tematach natury, historii Francji oraz średniowiecznej Anglii. Stworzył wiele obrazów uwieczniających romantyczne widoki Paryża. Przyjaźnił się z Eugène’em Delacroix.

²⁴ Jean-Jacques François Taurel (1760–1830) – malarz marynistyczny. Pierwszy raz brał udział w Salonie w 1793 roku.

²⁵ Édouard Turquety (1807–1867) – poeta, autor zbiorów wierszy o charakterze filozoficznym i religijnym (m.in. *Amour et Foi*, 1833; *Poésie catholique*, 1836; *Hymnes sacrés*, 1836). Podziwiany przez Charles’a Nodiera, przyjaźnił się z Alphonse’em Lamartinem.

²⁶ Jean-Ferdinand Denis (1798–1890) – podróżnik, historyk, specjalista w dziedzinie historii Brazylii w w. XIX, pracował w bibliotece Sainte-Geneviève (w latach 1841–1885). W latach 1816–1819 przebywał w Ameryce Południowej. Autor wielu książek o literaturze portugalskiej, o historii i literaturze Brazylii.

²⁷ Théodore-Éloi Lebreton (1803–1883) – poeta, bibliograf, polityk. Syn robotnika i praczki, w dzieciństwie zatrudniony w fabryce w Rouen, osiągnął wysoką pozycję społeczną i literacką dzięki intensywnej pracy samokształceniowej. W roku 1848 został wybrany do Konstytuanty z departamentu Seine-Inférieure.

ma dwie strofy. Wiersz ukazał się w *Nouvelles Heures de repos d'un ouvrier* (Rouen 1842, s. 35–39).

k. 49v: *Canon Énigmatique*, temat muzyczny zapisany w dwóch pięcioliniach, sygnowany: „le chev.lier h: Berton Membre de l'Institut”²⁸, datowany: „Paris, 15 Janvier 1837”; 1 stronica.

Kanon został skomponowany dla Luigiego Cherubiniego, przyjaciela Bertona, czego potwierdzeniem jest incipit: „*Faire un canon énigmatique, mon cher Cherubini...*”

k. 51r: temat muzyczny na jeden głos w kluczu wiolinowym, podpisany: „Maiag”²⁹; 1 stronica.

Zamykając przegląd zawartości sztambucha warto zauważyć, że niezależnie od szans na nabycie i sprowadzenie całego dokumentu do Polski (sprawą tą zajmuje się Biblioteka Narodowa), mamy w tej chwili – dzięki uprzejmości pana Emmanuela Fradois – dostęp do cyfrowej i fotograficznej kopii albumu. Trzeba także dodać, że bezpośrednia analiza dokumentu, przeprowadzona przez Zbigniewa Przychodniaka w listopadzie 2013 w *Librairie Ancienne Emmanuel Fradois* w Paryżu, nie pozostawia żadnych wątpliwości co do autentyczności autografu Słowackiego.

Słowacki i paryska drukarnia panien Pinard

Lektura korespondencji Słowackiego z matką z r. 1832 pozwala prześledzić historię znajomości poety z trzema córkami zmarłego w 1831 r. drukarza Pinarda. Pozwala także zorientować się w okolicznościach ofiarowania sztambucha Korze i dokonania wpisu. Możemy tę historię zrekonstruować następująco: 21 II 1832, dzień po otrzymaniu przesyłki pieniężnej od matki, Słowacki udał się z planem edycji dwóch tomów *Poezji* do paryskiego wydawnictwa Pinarda. Właściciel drukarni od kilku miesięcy nie żył; sprawy wydawnicze prowadziła jego najstarsza córka, Anaïs, wraz z narzeczonym Émile'em Barateau. Ten moment Słowacki dokładnie zrelacjonował w liście do matki z 6–8 III 1832:

Nazajutrz rano poszedłem do drukarza Pinard o druk się układać i tam zastałem bardzo ładną pannę Pinard, której narzeczony zawiaduje drukarnią. [...] ułożyłem się o druk i dwa tomy będą mnie kosztowały nie tak wiele, jakem się spodziewał. Potem zostałem z panną Pinard i z tą długo gadaliśmy – biedny narzeczony musi panienci słuchać – musiał ze łzami w oczach na obiad mnie zaprosić. [SK 98]

Tak zawiązała się ściślejsza znajomość poety z rodziną Pinardów, umacniana kolejnymi zaproszeniami na obiady i kolacje oraz wspólnymi spacerami po Paryżu. Wiemy, że Słowacki darzył szczególnym zainteresowaniem średnią z trzech sióstr,

²⁸ Henri-Montan Berton (1767–1844) – skrzypek i kompozytor, twórca licznych kantat i oper, cieszących się popularnością w końcu XVIII i na początku XIX wieku. Dyrektor muzyczny Opery Włoskiej, później Opery Paryskiej; zwalczał tendencje romantyczne w muzyce (m.in. twórczość młodego Berlioza).

²⁹ Autor niezidentyfikowany.

nastoletnią Korę, prowadził z nią nawet nieco żartobliwy flirt, to pobudzając uwagę i uczucia panienki, to studząc jej silniejsze wybuchy egzaltacji. Po wizycie 12 marca na obiedzie u panien Pinard następująco opisał Korę:

Śliczna, zupełnie taka, jak sobie wystawiałem Korę, heroinę *Mohikanów* [powieści J. F. Coopera]. Dziewczynka młoda, ma lat 15-cie i coś hiszpańskiego w twarzy. [...] Po obiedzie zostałem sam z pannami – i panna Kora śpiewała mi śliczne romanse. [...] Nazajutrz posłałem Korze kilka ładnych romanсів, które na teatrze słyszałem. [SK 104–105]

Okazji do dalszych spotkań towarzyskich i rozwijania znajomości nie brakowało, tym bardziej że był to czas przygotowywania książkowego debiutu Słowackiego. 12 IV 1832 szczęśliwy poeta donosi matce, iż właśnie otrzymał *Poezje*: „pierwszy dzień ich wyjścia był dla mnie źródłem nieskończonych przyjemności” (SK 109). Warto dodać, że na początku lat trzydziestych w oficynie Pinarda ukazało się wiele polskich druków emigracyjnych – książek i broszur.

Znajomość z pannami Pinard, zwłaszcza z Korą, stawała się coraz ściślejsza; w niedzielę 8 kwietnia Słowacki zaczął nawet... uczyć Korę języka polskiego („dziwne prawdziwie moje lekcje”, SK 108). Na początku lipca poeta kilkakrotnie rozmawiał z siostrami Pinard podczas spacerów w ogrodzie tuilleryjskim; wzruszało go i bawiło pobudzanie i obserwowanie kolejnych objawów rosnącego zaangażowania emocjonalnego ze strony Kory („Uczułem, że to zapytanie było delikatnym przypomnieniem mojej niestałości [...]. Od tego czasu widziałem je [tj. siostry Pinard] znów kilka razy w ogrodzie – siadam przy nich czasem na kwadrans...” – jak pisał 4 VII 1832 w liście do matki (SK 123–124)). 20 lipca Słowacki był „na wieczorze muzycznym u panien Pinard” (SK 128).

Kontekst tej znajomości jest kluczowy dla ustalenia istotnych szczegółów datowania autografu wiersza *Le Cimetière du Père-Lachaise*³⁰. Nasilenie kontaktów przypadło na miesiące letnie: lipiec i sierpień. W liście do matki z 3 IX 1832 poeta szczegółowo zrelacjonował ostatnie spotkania – tutaj także podał okoliczności wpisu do sztambucha:

D. 12 sierp. Anaïs, Kora i Nelly zaprosiły mnie na obiad – potem musiałem z panienkami pójść na spacer – i znów Kora mnóstwo mi rzeczy nagadała – przy księżycu, pod pomarańczowymi drzewami Tuilleries ogrodu.

Muszę się przyznać Mamie, że darowałem jej prześlizchny sztambuch – dziwiłem się, że jej siostry nic w nim nie napisały, i dowiedziałem się, że w Paryżu nie znają sztambuchów, tak jak u nas dla przyjaciół poświęconych – starają się tylko o napisy ludzi sławnych, imię w świecie mających. Nawet rysunki powinny być szkicami przez sławnych malarzów robionymi. [...] Ponieważ u tych panien mam opinią niepospolitego poety, którą winienem kilku bywającym w ich domu Polakom, stąd silnie napierały się, abym co napisał po polsku w sztambuchu – w kilka dni odniosłem im sztambuch, ale z wierszami francuskimi. Nie mogły panienki same zgadnąć, czy te wiersze są dobre lub nie – dopióro kiedy je pokazały jednemu z francuskich poetów, gdy ten je pochwalił, i bardzo pochwalił, więc i panny tysiąc komplementów, tysiąc ekstazji z powodu wierszy powiedziały mi... Może Mamę będą te wiersze interesować, więc je posyłam w tym liście. [SK 136]

Wgląd do odnalezionego albumu pozwala dość dokładnie uporządkować tekstową chronologię wydarzeń. Wpisany przez Słowackiego na obu stronach kart

³⁰ Zapis tytułu został zmodernizowany.

20–21 wiersz jest datowany: „19 sierpnia 1832”. Najpewniej więc poeta otrzymał sztambuch z prośbą o wpis albo w niedzielę 12 sierpnia, albo tuż potem. Album z wpisanym wierszem oddał w następną niedzielę bądź nieco później. Pamiętajmy, że cytowana relacja pochodzi z listu z 3 września, a zawarta w nim pamiętnikarska notka z datą 12 sierpnia dotyczy zdarzeń z okresu między tym dniem a datą listu. Poświadcza to informacja o kilkudniowym zatrzymaniu sztambucha, jak i zdanie o komplementach ze strony panien Pinard po zapoznaniu się z opinią francuskiego poety. Co zrozumiałe, album był udostępniany innym osobom; charakter tych wpisów, pochodzących od artystów francuskich, poetów, malarzy i kompozytorów, doskonale potwierdza uwagę Słowackiego o specyfice francuskich sztambuchów, stanowiących kolekcje autografów literackich i wpisów osobistości publicznych.

Geneza i charakter albumu świetnie współbrzmia z osobistymi aspiracjami kulturalnymi panien Pinard oraz z ich zatrudnieniami w przejętej po ojcu drukarni. Warta objaśnienia jest datacja innych wpisów w albumie. Pochodzą one z lat 1824–1842; wolno uznać, że wszystkie – z wyjątkiem wpisu dokonanego przez narzeczonego Anaïs (na karcie 3 *recto*), Émile'a Barateau, z datą 15 IV 1832 – znalazły się w albumie znacznie później, po 1833 roku. Zdziwienie może budzić data „24 X 1824”, widniejąca na karcie 23 *recto* pod listem Louis-Benoît Picarda do pewnego wicehrabiego (nieznanego nazwiska). Tak wczesna data wykluczałaby fakt albumowego podarunku Słowackiego w 1832 roku. Sprzeczność okazuje się wszakże pozorna, gdyż ów list stanowi jedyny w albumie dokument nie wpisany, lecz wklejony jako osobna kartka – z pewnością dużo później od momentu otrzymania sztambucha przez pannę Pinard.

Dokładny czas ofiarowania Korze albumu nie jest znany. Wolno przypuszczać, że było to między dniem pierwszego spotkania, tj. 21 II 1832, a dniem 15 kwietnia tego roku, gdyż taką datę nosi wiersz Barateau *La Sylphide*. Niewykluczone, że dar Słowackiego był eleganckim podziękowaniem za wydrukowanie dwóch tomów *Poezji*, które poeta otrzymał 12 IV 1832. Jest zrozumiałe, że Kora najpierw poprosiła o wpis swego przyszłego szwagra, parającego się również twórczością literacką. Jego specjalnością były opatrzone w podkład muzyczny romance inspirowane dziełami z ówczesnego repertuaru baletowego i operowego. Wpisany do sztambucha wiersz *La Sylphide* nawiązywał do słynnego baletu romantycznego według libretta Charles'a Nodiera, wystawionego w operze paryskiej po raz pierwszy 12 III 1832. *Nb.*, nowości teatralne Paryża były zapewne tematem wielu rozmów Słowackiego w domu Pinardów. Barateau wpisał do sztambucha utwór świeżo powstały pod wrażeniem baletu i wykonania głównej roli przez sławną tancerkę Marię Taglioni, a wcześniej Słowacki (13 marca, co wynika z fragmentu listu opatrzonego datą 12 marca) przekazał inny dar: „Nazajutrz posłałem Korze kilka ładnych romansów, które na teatrze słyszałem” (SK 104–105).

Dłuższa znajomość Słowackiego z trzema przedstawicielkami firmy wydawniczej Pinardów, wykraczająca daleko poza ramy prac prowadzących do publikacji książkowego debiutu autora *Mnicha*, najpewniej trwała do końca pierwszego pobytu poety w Paryżu, przerwanego w grudniu 1832 nagłą decyzją wyjazdu do Szwajcarii. Wiadomość o opuszczeniu Paryża przez Słowackiego Kora przyjęła głośnym płaczem: „płakała i z drugiego pokoju słychać było łkanie” (list do matki z 30 XII 1832 – 5 I 1833 (SK 162)).

W maju 1833, także z drukarni Pinarda, wyszedł trzeci tom *Poezji Słowackiego*. Nie wiemy, czy poeta później kontaktował się z córkami drukarza, czy komunikował się z nimi po powrocie do Paryża w końcu 1838 roku. Znamy jedynie dwa znamienne napomknienia poety z okresu pobytu w Szwajcarii, potwierdzające głębszą więź uczuciową, jaka zadzierzgnęła się między nim a młodziutką Korą. W lutym 1833 Słowacki, w trakcie drukowania trzeciego tomu, otrzymał z Paryża wiadomość (od nieznanej osoby), której treść przekazał matce w liście z 10 II 1835:

mnie Kora zawsze wspomina, rumieniąc się, kiedy kto inny wspomni. Druk mego *Lambro* przypomnia jej, jak niegdyś drukując poezje chodziłem do nich co ranka i gadałem z nią przez długie godziny. [...] Właśnie rok temu, jak drukowałem poezje. [SK 175]

Ostatnia wzmianka dotycząca Kory pochodzi z czerwca 1835:

Odebrałem list z Par., z którego zaczynam wierzyć w cudy – a cudem jest, że panna Kora, o której pisałem Mamie, pamięta o mnie. Trzy blisko lat pamięci – O! o! o! z takim jękiem konają osoby w moich tragediach... [SK 307]

Kilka lat po spotkaniu ze Słowackim Kora Pinard wyszła za mąż za właściciela warsztatu stolarskiego w Passy, pana Champfleury'ego. Firma drukarska „A. Pinard” (tak najczęściej na okładkach wydawanych książek) trwała nadal, prowadzona przez małżeństwo Anaïs i Émile'a Barateau. Przy okazji warto dodać kilka szczegółów historycznych, nie znanych polskim badaczom Wielkiej Emigracji. Pierwsza drukarnia rodziny Pinardów działała w Bordeaux od 1779 r. do początku XIX w. pod nazwą „Pinard, ojciec i synowie”, założona przez Jeana-Baptiste'a I Pinarda (?–1828). Jego syn, Jean-Baptiste II (Jean) Pinard (?–1831), w 1820 r. otworzył drukarnię w Paryżu pod nazwą „J. Pinard”; patent drukarza uzyskał w r. 1823; pochwałę jego umiejętności zamieścił Ambroise Firmin-Didot w *Essai sur la typographie*³¹. Po śmierci Pinarda patent na prawach sukcesji otrzymała 29 XII 1831 jego córka, Catherine-Anaïs³².

Niestety, nie można mieć nadziei na odnalezienie poloników z archiwów oficyny Pinarda. Jak się okazuje, w nocy z 26 na 27 XI 1835 drukarnia spłonęła; donosiły o tym periodyki paryskie – „Revue de Paris” i „L'Ami de la religion”. W drugim napisano m.in.:

Pożar wybuchł w siedzibie drukarni pana Pinarda. Pomieszczenie było ubezpieczone przez towarzystwo, które spieszy wyrazić swoją dobrą wolę. Między rękopisami, które strawił pożar, znajdowało się wiele dzieł polskich emigrantów³³.

Francuski wiersz Juliusza Słowackiego

Album Kory Pinard jest cennym dokumentem i dla historyków polskich, i dla badaczy poezji francuskiej. Stanowi ciekawą, małą antologię poezji francuskiej, zwierciadło prywatnych gustów i kontaktów literackich, jest także autentycznym

³¹ A. Firmin-Didot, *Essai sur la typographie*. W: *Encyclopédie moderne*. T. 26. Paris 1851.

³² IDREF, notice n° 132440628, ABES. Na stronie: <http://www.idref.fr/132440628> (dostęp: 19 III 2014).

³³ „L'Ami de la religion” nr 2582 (1835), z 28 XI, s. 412.

świadcstwem ówczesnej kultury literackiej i obyczajowej. W tej kolekcji utwór Słowackiego zajmuje poczesne miejsce. Przynosi zarazem interesujące dopowiedzenie do badań nad próbami twórczości francuskojęzycznej w dorobku poety. Odnalezienie całego wiersza, z tytułem i mottem, pozwala rozwikłać kilka znaków zapytania wokół wczesnej, paryskiej twórczości autora *Lambra*. Wiele z nich było przedmiotem rozważań w przywołanym już tu artykule z r. 2009 *Czy Słowacki pisał francuskie wiersze? O początkach kariery literackiej poety w Paryżu 1832 roku*. Przede wszystkim dotyczy to ciągu wystąpień poetyckich Słowackiego na zebraniach publicznych wiosną 1832: 8 lutego (na sesji Towarzystwa Litewskiego), 25 lutego (na obchodzie rocznicy bitwy grochowskiej) oraz 25 marca (w rocznicę wybuchu powstania na Litwie). Dodać trzeba, że największe zamieszanie wywołały nieliczne, lecz uporczywe wzmianki zarówno samego poety, jak i świadków wydarzeń, o czytaniu na tych uroczystościach francuskiego wiersza patriotycznego o silnej wymowie antyfrancuskiej. Słowacki pisał do matki o „francuskiej odzie”, która mu „ogromną sławę, ale tylko między rodakami zrobiła” (list z 6–8 III 1832, SK 96); w protokole zebrania odnotowano, że „p. Juliusz Słowacki [...] skreślił poetyczny obraz męstwa i nieszczęść Polaków”, a Piotr Kopczyński wspominał w swym dzienniku o recytowanej z pamięci odzie francuskiej „o upadku Polski”³⁴. Przypuszczenie autorów *Kalendarza życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, wsparte opinią Stanisława Pigoń, że chodzi o utwór znany dotąd z fragmentu „*En s'éveillant nous suit de ses regards pensifs...*” – nie może się ostać w konfrontacji z całością odnalezionego wiersza. Pigoń przypuszczał, iż „dalszy ciąg *Fragmentu* ma niewątpliwie treść patriotyczną”, twierdząc zarazem, że jest mało prawdopodobne, by taki wiersz „poeta pisał specjalnie dla Kory: po prostu na prośbę jej wpisał to, co miał już gotowe”³⁵. Dziś wiemy, że znany w przekładzie Leopolda Staffa *Fragment* stanowi nie pierwszą, lecz końcową część wiersza *Le Cimetière du Père-Lachaise*. Co najważniejsze: sztambuchowy wiersz Słowackiego w żadnym razie nie zawiera treści politycznych, raczej jest parafrazą analogicznych motywów innego wiersza poety z tego czasu, mianowicie *Paryża*. O daleko idącym podobieństwie świadczą identyczne odwołania topograficzne (m.in. do katedry Notre-Dame czy kolumny Napoleona na placu Vendôme) opatrzone autorskimi objaśnieniami. W odróżnieniu jednak od sugestii apokaliptycznych i surowego osądu stolicy Francji zawartego w wierszu *Paryż* – „odzyskany” utwór francuski jest w całości utrzymany w nastroju elegijnej, przesyconej emigracyjną melancholią, lirycznej relacji z wędrowki po Paryżu, która w niczym nie mogła dotknąć uczuć Kory. Konkludując: Słowacki na pewno nie czytał wiersza *Le Cimetière du Père-Lachaise* na patriotycznych uroczystościach w lutym i marcu 1832; najprawdopodobniej też stworzył go później, krótko przed wpisaniem do sztambucha, opierając się w znacznym stopniu na ukończonym, jak się ocenia, między majem a lipcem 1832³⁶ wierszu *Paryż*.

³⁴ *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*. Oprac. E. Sawrymowicz, przy współpr. S. Makowskiego i Z. Sudolskiego. Wrocław 1960, s. 141.

³⁵ *Ibidem*, s. 141, przypis 1.

³⁶ Zob. komentarz w: J. Słowacki, *Wiersze*. Nowe wydanie krytyczne. Oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak. Poznań 2005, s. 81–82. Zob. też J. Słowacki, *Liryki*. Wybór, oprac. M. Bizan, P. Hertz. Warszawa 1959, s. 291.

Niegdyś Leopold Méyet, trafnie ujmując treściowe relacje łączące wiersz *Paryż* z francuskim wierszem dla Kory i uznając oba utwory za odrębne i oryginalne, sądził, że „Słowacki pierwotnie dla Francuzów napisał wiersz o »Paryżu« po francusku, a następnie w polskim tekście zmienił układ strof oddzielnych i rozszerzył go znacznie”³⁷. Wiele wskazuje, że było odwrotnie: by spełnić prośbę Kory, w sierpniu 1832, czyli już po napisaniu *Paryża*, Słowacki postanowił stworzyć francuską impresję poetycką stolicy Francji. Potwierdza to podkreślenie przez poetę w cytowanym liście z 3 IX 1832 trudności, których przysporzyła mu wersyfikacja francuska: „Teraz dopióro, kiedym się nauczył reguł wierszowania francuskiego, powiedziałbym naszym sawantkom, aby nigdy nie śmiały dwóch wierszy po francusku napisać [...]” (SK 136). Zdanie to oddaje siłę świeżego doświadczenia literackiego, co nie rozjaśnia, niestety, zagadki „francuskiej ody” zaprezentowanej z takim sukcesem na emigracyjnym zebraniu w lutym 1832. Patrząc na piękny album Kory Pinard, a w nim na autograf francuskiego wiersza autora *Paryża* – wolno mieć nadzieję, że i na to pytanie łaskawa przyszłość przyniesie odpowiedź.

Odnaleziony tekst jest także ciekawym, nie znanym dotąd świadectwem recepcji przez Słowackiego osoby i dzieła Byrona. Dodajmy, bardzo szczególnej recepcji, ponieważ motto z Byrona w tekście wpisanym do albumu kobiety, z którą prowadził poeta delikatny flirt, a która niewątpliwie darzyła go uczuciem, jest tu grą z romantycznymi konwencjami i rolami. Odczytanie odnalezionego utworu właśnie jako elementu sytuacji komunikacyjnej stwarzanej przez zwyczaj wpisu sztambuchowego pozwala dostrzec grę identyfikacji i dystansu prowadzoną przez Słowackiego zarówno ze stereotypami romantycznymi, jak i z własną biografią czy może raczej – z własnym losem. Motto odsyła nas bowiem nie tylko do Byrona i jego relacji z kobietami – poemat, z którego zostało zaczerpnięte, powstał z inspiracji i dla Teresy Guiccioli³⁸. Kieruje nas ono także do Dantego, o którym Słowacki napisał w końcu 1834 r. słynne słowa: „Szekspir i Dant są teraz moimi kochankami – i już tak jest od dwóch lat” (list do matki z 18 XII 1834, SK 273). Wielokrotnie omawiana w literaturze przedmiotu fascynacja autora *Anhellego* Dantem, jego twórczością oraz wyobraźnią, w odnalezionym właśnie wierszu przybiera postać refleksji nad wspólnym i dla Słowackiego, i dla Dantego losem wygnańca. Dodajmy, że również w *Proopectwie Dantego*, a zwłaszcza w otwierającym poemat liście dedykacyjnym (pisanym dla Teresy Guiccioli, choć oczywiście nie ma tu jej nazwiska) znajdujemy z kolei paralele między wygnańczym losem Dantego i samego Byrona. Wszystkie te wielowymiarowe konteksty budują szczególne sensy i funkcje motta, jakim Słowacki opatrzył swój wiersz: „...can I return, though but to die / Unto my native soil...”

Poemat Byrona *Proopectwo Dantego* nie jest i nie był w Polsce utworem szeroko znanym czy popularnym, choć Byron uważał go za jedno ze swoich najlepszych dzieł³⁹. Przetłumaczony dopiero w r. 1858 przez Michała Budzyńskiego⁴⁰, nie spo-

³⁷ Méyet, *op. cit.*, s. 95. Zob. też Przychodniak, *op. cit.*, s. 194.

³⁸ Zob. np. P. Cochran, *Poems written for, to, or concerning Teresa Guiccioli*. Na stronie: http://www.internationalbyronsociety.org/images/stories/pdf_files/teresa_guiccioli.pdf (dostęp: 18 III 2014).

³⁹ Zob. A. Tretiak, *Lord Byron*. Poznań [1929], s. 214. Autor przywołuje także sąd P. B. Shelleya, „który *Proopectwo Dantego* uważał za rzecz naprawdę doskonałą” (*ibidem*).

⁴⁰ G. G. Byron, *Proopectwa Dantego*. „Biblioteka Warszawska” 1858, t. 3, s. 119–120: *Kilka słów od*

tkał się z szerszym oddźwiękiem wśród polskiej publiczności. Słowacki mógł poznać ten utwór w którejś edycji z lat dwudziestych (poemat Byrona wydany został przez Johna Murraya razem z *Marino Faliero* w r. 1821; kolejne edycje pojawiły się m.in. w Paryżu w 1821 i w Londynie w 1825⁴¹). Właściwy poemat, składający się z czterech pieśni, poprzedzają dedykacja i wstęp, w którym Byron wskazuje na inspirację, jaką był dlań pobyt w Rawennie, gdzie grób Dantego stanowi jedno z centralnych miejsc miasta. Może warto tu przypomnieć, iż Słowacki, mieszkając we Florencji po powrocie z podróży wschodniej, często zatrzymywał się przy nagrobku Dantego w kościele Santa Croce. Byron w przedmowie do poematu nadmienia, że będąc w Rawennie, mieście wygnania Dantego, został poproszony o napisanie – po tekście o Tassie – utworu nawiązującego do Dantego; nie wspomina, iż osobą, która go o to prosiła, była Teresa Guiccioli, choć ten kontekst osobisty, dotyczący ostatniej miłości Byrona, wyłania się z listu dedykacyjnego i w jakiś sposób koresponduje z motywem Beatrice. Najważniejszy jednak wątek poematu Byrona – stosunek wygnańca do ojczyzny, troska o nią, ambiwalencja miłości i zawodu – łączy losy trzech poetów tu niejako ze sobą rozmawiających. Przywołany przez Słowackiego fragment poematu Byrona jest, w przekładzie Budzyńskiego, częścią następującej całości:

I choć po długich walkach ja Florencji mojej,
Tak ze mnie niegdyś dumnej, obaczyć nie mogę;
Chyba okiem mej myśli, gdy ta o niej roi,
Przez chmury Apeninu przebiję tam droge;
Choć nie wracać mi nigdy do rodzinnej ziemi,
Chybabym tylko szukał grobu u jej krańca⁴².

Przedstawiając ostateczną redakcję utworu, zmodernizowaliśmy pisownię oraz dokonaliśmy niezbędnych koniektur – koniecznych ze względu bądź na zmiany francuskiej ortografii, bądź na błędy popełnione przez Słowackiego w formach gramatycznych i w stawianiu akcentów. Co ciekawe, w 11 miejscach autografu widać poprawki dokonane cienkim ołówkiem. Wydaje się, że nie pochodzą one od poety, trudno bowiem przypuszczać, aby Słowacki po zwróceniu sztambucha właścicielce wprowadzał jeszcze jakieś zmiany, a jeśli nawet, to chyba robiłby to tym samym kolorem atramentu, nie zaś ołówkiem. Wolno przypuszczać, że owe poprawki – wszystkie uzasadnione – zostały wprowadzone później, jakby dyskretnie, może przez samą pannę Pinard?

Ostateczna wersja utworu francuskiego, opracowana według standardów edycji krytycznej, przedstawia się następująco:

tłumacza; s. 121–128: tekst pieśni I i II; t. 4, s. 407–415: tekst pieśni III i IV. Budzyński pominął *Dedykację* (*Dedication*), *Wstęp* (*Preface*) oraz *Przypisy* poety (*Notes*). Nie przełożył też wiernie tytułu: z liczby pojedynczej: „*The Prophecy*”, zrobił – nie wiedzieć dlaczego – liczbę mnogą: „*Proroctwa*”.

⁴¹ Zob. Cochran, *op. cit.*

⁴² Byron, *Proroctwa Dantego*, pieśń I, s. 121, w. 37–42. W oryginale są to w. 36–41: „*And though the long, long conflict hath been spent / In vain, and never more save when the cloud / Which overhangs the Apennine, my mind's eye / Pierces to fancy Florence, once so proud / Of me, can I return, though but to die, / Unto my native soil [...]*”.

LE CIMETIÈRE DU PÈRE-LACHAISE

*...can I return, though but to die
Unto my native soil...
Byron, The Prophecy of Dante*

*C'est ici le rivage où la mer des vivants
Vient mourir, et dépose en courroux son écume.
Ici je viens souvent seul m'asseoir à la brume
Sous de sombres cyprès agités par les vents.
C'est ici la cité dont le courroux céleste
Élève les palais, que doit peupler la peste.*

*Ma vue aime à planer dans l'horison vermeil,
À chercher ce Paris, dont le contour si pâle
Se dessine incertain dans le brouillard d'opale;
Et ses tours qui font tâche au disque du soleil,
Se dorent de ses feux et s'enfoncent dans l'ombre.*

*Aux lieux, où le couchant jette un reflet plus sombre,
Sur un ciel transparent, dans les nuages bleus,
S'élancent des palais aux faites nébuleux,
Des saules aux longs bras balancés sur la rive;
L'église aux vieilles tours surgit du sein des eaux⁽¹⁾,
Laisant l'azur des cieux luire à travers l'ogive;*

*Quand ses deux noirs piliers découpés en créneaux,
Au-dessus des brouillards montrent leur front gothique:
On dirait qu'un esprit, un spectre ossianique,
Fantôme d'une aïeule, endormi sous les ifs
En s'éveillant nous suit de ses regards pensifs,
Et livre aux vents du soir son voile de dentelle.*

*Parmi les monuments, que le brouillard recèle,
Un géant mort fixe en terre son canon⁽²⁾;
Et sa colonne en bronze au couchant s'illumine,
Elle est debout; sans tête – et bientôt en ruine...
Là nous verrons fleurir les lys – et le chardon.*

*Qu'importe!... mon regard plonge encore dans les nues...
Sur les arches d'un pont se dressent des statues⁽³⁾;
Tels des spectres sortis de leurs tombeaux croulants,
Aux portes des enfers, où gémît l'infortune,
Sur les flots noirs du Styx, restent debout – et blancs.*

*Enfin autour de moi – la nuit tombe – et la lune
Des funèbres cyprès argente les rameaux.
Et mon âme revient dormir sur les tombeaux.
Je vois d'autres objets aux teintes pâles – sombres –
Et je m'égaré au loin, je rêve sous les ombres
Du sapin murmurant, dans nos tristes forêts,*

*Dans nos champs sablonneux, où les sombres genêts
Roulent leurs vagues d'or... Oh! qui voudrait me suivre
Parmi ces verts bosquets étincelants de givre?
Où le vent fait neiger, des cerisiers fleuris
Ces fleurs, dont sur la terre il sème les débris.*

*Et maintenant! tandis que les flots de la vie
M'emportent, sans retour, au loin de ma patrie;
J'oubliai, je le crains, au moment de partir,
De la bien regarder, pour m'en ressouvenir.*

Jules Słowacki

le 19 août, 1832.
Paris.

⁽¹⁾ Notre-Dame.

⁽²⁾ Colonne Vendôme.

⁽³⁾ Le pont de la Concorde.

Autograf wiersza znajduje się w sztambuchu Kory Pinard, k. 20–21. Kopia w. 22–48 (obcą ręką) – w sztambuchu Salomei Bécu (Bibl. Narodowa w Warszawie, sygn. 7, k. 43), z adnotacją pod wierszem: „Juliusz Słowa.”; zachowała się tylko ta część utworu, ponieważ poprzednia karta została wyrwana ze sztambucha.

Pierwodruk w. 22–48: L. Méyet, *Sztambuch matki Juliusza Słowackiego*. „Ateneum” 1895, t. 2, s. 95–96. Pierwsza publikacja w. 22–48 w pismach J. Słowackiego: *Listy. Z autografów poety* wydał po raz pierwszy L. Méyet. T. 1. Lwów 1899, s. 131–132, przypis 1. Pierwszy druk w. 22–48 w edycjach zbiorowych: *Dzieła*. Pierwsze krytyczne wydanie zbiorowe. Wyd. B. Gubrynowicz. T. 1. Lwów 1909, s. 33–34 (pt. *Fragment*).

W odmianach podajemy wykaz wszystkich poprawionych miejsc.

Interpunkcję zachowujemy za autografem, zmieniliśmy jedynie na zwykły wielokropek cztery kropki przed „can” i pięć kropek po „soil” w epigrafie, siedem kropek po „ruine” (w. 27), cztery kropki po „d'or” (w. 41).

W kopii, w pierwodruku i w *Wierszach* (Nowe wydanie krytyczne. Oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak. Poznań 2005, s. 74–75) następujący podział w. 22–48 na strofy: 22–23, 24–33, 34–44, 45–48; w lwowskim wydaniu *Dzieł* z 1909 r. oraz w *Dziełach wszystkich* pod redakcją J. Kleinera (t. 8. Wrocław 1958, s. 401) i w *Dziełach* pod redakcją J. Krzyżanowskiego (wyd. 3. T. 1. Wrocław 1959, s. 50): 22–23, 24–27, 28–33, 34–44, 45–48.

W kopii i w pierwodruku przypis (2) dany do w. 28; w *Dziełach* z 1909, *Dziełach wszystkich* oraz *Dziełach* z 1959 nie ma przypisu. W autografie odsyłacz przypisu do w. 30 nie (3), lecz (1), przypisy bowiem osobno na każdej stronie; w *Dziełach* z 1909, *Dziełach wszystkich* oraz *Dziełach* z 1959 brak przypisu.

Wersy 22–48 wersji polskiej podajemy w przekładzie Leopolda Staffa. Wersy 1–21 tekstu polskiego w tłumaczeniu zaproponowanym przez Jacka Brzozowskiego.

Odmiany: tytuł *Père-Lachaise* || atg: *Père la Chaise*; 3 *brume* || atg: *brûme*; 5 *céleste* || atg: *céléste*; 6 *Élève* || atg: *Élève*; 8 *pâle* || atg: pierwotnie *pale*, po czym akcent dodany ołówkiem; 12 *reflet* || atg: *reflêt*; 14 *nébuleux* || atg: pierwotnie *nebuleux*, po czym akcent dodany ołówkiem; 18 *créneaux* || atg: *crénaux*; 20 *ossianique* || atg: *Ossiannique*; 22 *s'éveillant* || atg: pierwotnie *s'veillant*, po czym akcent dodany ołówkiem; 23 *dentelle* || atg: pierwotnie *dentèlle*, po czym akcent przekreślony ołówkiem; 24 *recèle* || atg: pierwotnie *recèle*, po czym ołówkiem przekreślony akcent nad *é*; 29 *encore* || atg: *encor*; 31 *croulants* || atg: *croulans*; 37 *pâles* || atg: pierwotnie *pales*, po czym akcent dodany ołówkiem; 38 *rêve* || atg: pierwotnie *réve*, po czym ołówkiem poprawione na *rêve*; 39 *forêts* || atg: pierwotnie *forets*, po czym akcent dodany ołówkiem; 40 *sablonneux* || atg: *sabloñeux*; *genêts* || atg: *gênets*; 42 *étincelants* || atg: pierwotnie *etincelans*, po czym akcent dodany ołówkiem; 44 *sème* || atg: pierwotnie *séme*, po czym

ółówkiem poprawione na *sème; débris* || atg: pierwotnie *debris*, po czym akcent dodany ółówkiem; adnotacja pod wierszem *août* || atg: *Août*, w wydaniach adnotacji brak; przypis 1 *Notre-Dame* || atg: *Notre Dame*; przypis 2 *Vendôme* || atg: *Vendome*.

CMENTARZ PÈRE-LACHAISE

...can I return, though but to die

Unto my native soil...

Byron, *The Prophecy of Dante*

Tu jest owo wybrzeże, gdzie morze żyjących
 Umarło, i burzliwie niesie swoją pianę.
 Tu często pod cyprysy, co przez wiatry chwiane,
 Siadywałem we mgłach się wokół unoszących.
 Tutaj jest owo miasto, gdzie niebiosów razy
 Wznoszą zamki dla ofiar dżumy – dla zarazy.

Mój wzrok z lubością leci za horyzont czerwieni,
 By szukać tego Paryża, tego zarysu bladego,
 Co się niepewnie z zamglenia jawi opalowego;
 Którego wieże, tarcz słońca plamiąc gęstwiną cieni,
 Złocą się swoim ogniem i zwolna znikają w mroku.

Tam, gdzie słońce wieczoru daje nikły blask oku,
 Na przezroczystym niebie, pośród błękitnych chmur,
 W omgielkowaniu wyrasta ponurych pałaców sznur,
 Wierzby nad rzeką unoszą długie ramiona od ziemi;
 Dalej pierś dźwiga kościół ze starymi wieżami⁽¹⁾,
 Lśnią lazury nad jego łukami ostremi;

A gdy oba filary, ścięte pod blankami,
 Poprzez mgły ukazują swe czoło gotyczne,
 Rzekłbyś, że to duch jakiś, widmo osjaniczne,
 Mara przodka, co zasnął pod cisem, nadchodzi,
 Budząc się, zamyślonym wzrokiem po nas wodzi
 I wież koronki wiatrom wieczoru odsłania.

Pomiędzy pomnikami, które mgła pochłania,
 Olbrzym martwy wbił w ziemię działo i słup prosty⁽²⁾
 Kolumny, która spiżem lśni w zachodu łunie,
 Stoi – pozbawion głowy – i niebawem runie...
 Tam ujrzymy kwitnące lilije i osty –

Nie szkodzi!... me spojrzenie tonie jeszcze w chmurze.
 Ponad łukami mostu posągi w marmurze⁽³⁾
 Stoją jak zmarli z grobów zwalonych powstałi
 U bram piekła, gdzie jękiem zawodzi zagłada,
 Na czarnych falach Styksu zastygli i biali.

Nareszcie noc dokoła mnie z wolna zapada,
 Księżyc cyprysy smutkiem osrebrza żaloby

I dusza moja wraca spać pomiędzy groby.
Widzę inne majaki z bładymi twarzami
I błąkam się daleko, marzę pod cieniami
Szumiącej sosny naszych borów, wśród manowców
Naszyc piaszczystych smutnych pól, gdzie krze janowców
Toczą swe złote fale. O, któż w ten zielony
Kraj gajów pójdzie za mną szronem roziskrzony,
Gdzie wiatr z drzew czereśniowych śnieżących się bielą
Strząsa kwiaty, co zwiędłe po ziemi się ścielą.

I teraz! kiedy życia niepowrotna fala
Na zawsze od ojczyzny mojej mnie oddała,
Drzę, żem nie dosyć patrzył w nią w chwili rozstania,
Aby mi wystarczyło jej do wspomniania.

Juliusz Słowacki

19 sierpnia 1832,
Paryż.

⁽¹⁾ Notre-Dame.

⁽²⁾ Kolumna Vendôme.

⁽³⁾ Most Zgody.

Abstract

JACEK BRZOZOWSKI University of Lodz

EMMANUEL FRADOIS Paris

MARIA KALINOWSKA University of Warsaw, Faculty of „Artes Liberales”

ZBIGNIEW PRZYCHODNIAK Adam Mickiewicz University, Poznan

A REGAINED AUTOGRAPH OF JULIUSZ SŁOWACKI'S FRENCH POEM

The article includes a detailed description of an album (*album amicorum*) which belonged to Kora Pinard, a Parisian printer's daughter, with original inscriptions from 1832–1842 by artists and poets, found by a French antiquarian. One of the most precious of the inscriptions is an autograph of Juliusz Słowacki's French poem *Le Cimetière du Père-Lachaise*, known to date only from a copy containing lines 22–48. Referring to the contexts of 1830s literary life in Paris, to French authors biographers and to Słowacki's literary creativity, the authors of the paper present the connections of the Polish poet with the Pinard family, the origin of the poem in question, as well as an array of intertextual relationships between Słowacki's poem and the poem *Paryż (Paris)* and also between other Romantics (Byron). The publication offers the first critical edition of the poem in the original French version with the Polish translation.

MARIA PRUSSAK Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

„PIEŚŃ WAJDELOTY” W TŁUMACZENIU WASILIJA ŻUKOWSKIEGO

W jednej z najważniejszych w literaturze przedmiotu rozpraw mówiących o recepcji Mickiewicza w Rosji Gleb Struve twierdził kategorycznie, że wśród znaczących rosyjskich autorów, którzy nie tłumaczyli utworów poety, był też Wasilij Żukowski¹, choć często cytowany jest jego list do Awdotii Jełaginy pisany 17 grudnia 1827 (starego stylu) po spotkaniu z Mickiewiczem: o tym, że chętnie przełożyłby *Konrada Wallenroda* – a poznał go w „kiepskiej francuskiej prozie”². Tę pewnośc podzielali wszyscy historycy literatury do momentu opublikowania artykułu Aleksandra Januszkiewicza w trudno dostępnej książce jubileuszowej³. Januszkiewicz, redaktor wychodzącego właśnie 20-tomowego pełnego wydania pism i listów Żukowskiego, informował tam, że rosyjski poeta przełożył fragment *Pieśni Wajdeloty* (w. 177–198) dla redagowanego przez siebie pisma „Sobiratel” (Kolekcjoner), które ukazywało się w 10–15 egzemplarzach, że zachował się również brulion przekładu, że nigdzie jednak nie podano, iż ten wiersz jest tłumaczeniem z Mickiewicza. Odkrywca tłumaczenia zapowiadał jego publikację w tomie zawierającym wiersze epickie.

„Sobiratel” był rodzajem prywatnego literackiego almanachu, który służył jako pomoc dydaktyczna w edukacji następcy tronu, księcia Aleksandra Nikołajewicza, późniejszego cesarza Aleksandra II. Żukowski, nauczyciel księcia, wypełniał to pismo własnymi tekstami i tłumaczeniami, układanymi według starannie dobranych tematów⁴. Mickiewiczowski fragment znalazł się obok przekładów z Byrona, Goethego, Schillera oraz rozważań o Homerze i Osjanie, w cyklu utworów, które miały ilustrować rolę poezji jako strażniczki pamięci. W sumie ukazały się dwa numery pisma, oba w 1829 roku. Fragment *Konrada Wallenroda* został zamiesz-

¹ G. Struve, *Mickiewicz in Russian translations and criticism*. W zb.: *Adam Mickiewicz in World Literature*. Ed. by W. Lednicki. Berkeley and Los Angeles 1956, s. 105.

² Cyt. za: A. S. Januszkiewicz, *Primieczanija k tiekstam proizwiedienij*. W: W. A. Żukowskij, *Počnoje sobranije soczinienij i pisiem*. T. 5: *Epiczeskije stichotworienija*. Ried. A. S. Januszkiewicz. Moskwa 2010, s. 362. Podaje ten cytat we własnym tłumaczeniu, innym niż przekład w podstawowym polskim źródle dla tego listu, jakim jest artykuł R. Blütha *Mickiewicz wobec ruchu literackiego w Rosji w okresie 1826–29* („Pamiętnik Literacki” 1925/26, s. 404).

³ A. S. Januszkiewicz, *W. A. Żukowskij – pieriewodczik otrywka iz poemu A. Mickiewicza „Konrad Wallenrod”*. W zb.: *Istorko-literaturnyj sbornik. K 60-letiju Leonida Gienrichowicza Frizmana*. Char'kow 1995, s. 33–38.

⁴ Więcej informacji o piśmie podaje komentarz edytorski Januszkiewicza w tomie 2 dzieł rosyjskiego poety, zawierającym wiersze – zob. Żukowskij, *op. cit.*, t. 2: *Stichotworienija 1815–1852 godow* (Ried. O. B. Lebediewa, A. S. Januszkiewicz. Moskwa 2000), s. 263–266.

czony w numerze 1. Chociaż tę publikację uważa się za pierwodruk, to jednak za właściwy (ponieważ dopiero teraz powszechnie dostępny) pierwodruk przekładu Żukowskiego można uznać tekst zawarty w tomie 5 jego dzieł⁵. Wprawdzie tekst ów nie został zamknięty kropką, jest to wszakże świadomie wybrana całość. Januszkiewicz skolacjonował druk w czasopiśmie z autografem, w którym brak tytułu. Ustalił datę powstania tłumaczenia – między 14 a 27 listopada 1828. Zachowała się również sporządzona nieznaną ręką kopia wiersza zatytułowana *Priedanije. Piesń narodnaja* (Legenda. Pieśń ludowa). Nie wiadomo, co było dla Żukowskiego podstawą tłumaczenia. Zanim przystąpił on do pracy nad utworem, w czterech numerach czasopisma „Moskowskij Wiestnik” (1828, nry 7–10) był już wydrukowany prozaiczny przekład całego poematu dokonany przez Stiepana Szewyriowa.

W publikowanym tu tłumaczeniu rosyjskim oraz w transkrypcji zachowano układ, interpunkcję i zapis początku wersów dużą lub małą literą niezależnie od znaku interpunkcyjnego kończącego wers poprzedni.

ПРЕДАНИЕ
(Из «Конрада Валленрода»)

О предание народное! Ты кивот завета
От времен минувших к временам настоящим!
В тебе народ заключает и оружия своих баснословных героев, и
чистую ткань своих мыслей, и цветы прекрасные чувств своих.

Святой кивот, не прикоснется к тебе иноземец,
доколе сам народ не осквернит, не предаст тебя.
О песнь народная! Ты страж
Эдема воспоминаний –
С крылами Архангела, с гласом Архангела,
Но часто с мечом Архангела!

Пламя истребляет историю, начертанную кистью живописца!
Вооруженные опустошители разрушают памятники!
Но песня остается! неискаженная живет она посреди народа!
И если низкие души не будут питать ее скорбью,
поит упованием,
Она перелетит в горы, сеясь в развалины
И к ним прикликает годы прошедшие.
Так соловей вырывается из дому, объятого пожаром,
Минуту отдыхает на кровле;
когда же падает кровля, улетает
в лес на свободу,
и голосом сладостным выше развалин и пепла,
поет для прохожего песню печали

⁵ *Ibidem*, t. 5, s. 77–78; komentarz edytorski: s. 361–363. Od czerwca 2012 dostępna jest również elektroniczna wersja tego tomu na stronie rosyjskiej Fundamentalnej Biblioteki Elektronicznej, adres zawierający fragment *Konrada Wallenroda*: <http://feb-web.ru/feb/zhukovsky/texts/zh0/zh5/zh5-077-.htm>. Przytoczony tekst przekładu – na podstawie publikacji książkowej.

PRIEDANIJE
(Iz „Konrada Wallenroda”)

O priedanije narodnoje! Ty kiwot zawieta
Ot wriemion minuwszych k wriemienam nastojaszczim!
W tiebie narod zakluczajet i orużyja swoich basnosłownych gierojew, i
czistuju tkań swoich myslej, i cwiety priekrasnyje czuwstw swoich.

Swiatoj kiwot, nie prikosniotsia k tiebie inoziemiec,
dokole sam narod nie oskwiernit, nie priedast tiebia.
O piesń narodnaja! Ty straż
Ediema wospominanij –
S kryłami Archangiela, s głasom Archangiela,
No czasto s mieczom Archangiela!

Płamia istrieblajet istoriju, naczertannuju kistju żywopisca!
Woorużennyje opustoszyteli razruszajut pamiatniki!
No piesnia ostajotsia! nieiskazennaja żywiot ona posriedi naroda!
I jesli nizmijie duszy nie budut pitat' jejo skorbiju,
poit upowanijem,
Ona pierieletit w gory, sielaś w razwaliny
I k nim priklikajet gody proszedszyje.
Tak sołowiej wyrwyajetsia iz domu, objatogo pożarom,
Minutu otdychajet na krowle;
kogda że padajet krowla, uletajet
w les na swobodu,
i gołosom sładostnym wysze razwalin i piepła,
pojot dla prochożego piesniu pieczali

Abstract

MARIA PRUSSAK Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences,
Warsaw

**“PIEŚŃ WAJDELOTY” (“THE SONG OF WAJDELOTA”) IN VASILY ZHUKOVSKY’S
TRANSLATION**

The article informs about the unknown to date translation of a fragment from *Pieśń Wajdeloty* (*The Song of Wajdelota*) found in Vasily Zhukovsky’s archive and published in his collected works, vol. 5. The commentary provides information on the circumstances of the translation production.

ANDRZEJ LAM Warszawa

Z JAKIEGO WYDANIA „CHERUBINOWEGO WĘDROWCA” KORZYSTAŁ MICKIEWICZ?

Pytanie o podstawę Mickiewiczowskiej lektury epigramatów Anioła Ślązaka stawiane było wielokrotnie, ale wobec niedokładnego rozpoznania ich wydań z trzeciej dekady XIX wieku, i nawet jeszcze z początku czwartej (*Zdania i uwagi* powstawały w latach 1833–1836), znaleźć odpowiedź było trudno, a na jakąś nową wskazówkę bezpośrednią nadal nie ma co liczyć. Dość niespodziewanie okazało się natomiast, że tropem wróżącym powodzenie jest zapis w Mickiewiczowskim autografie A1 *Zdań i uwag* epigramu I 49 *Cherubinowego wędrowca* w języku niemieckim: „*Ruh ist das höchste Gut: und wäre Gott nicht ruh / Ich schlösse vor Ihm selbst mein’ Augen beide zu*”, umieszczony na osobnej stronie jako motto całości¹. Na różnicę tekstu w stosunku do wydania ostatniej ręki z r. 1675 zwróciłem uwagę w ogłoszonej na łamach „Pamiętnika Literackiego” konkordancji², ale trudny wówczas dostęp do wchodzących w grę egzemplarzy nie pozwalał na podjęcie tego wątku. Drugi wers zapisanego przez Mickiewicza epigramu ma w tym wydaniu postać: „*Jch schliesse für Jhm selbst mein’ Augen beide zu*”³.

Przy tej okazji warto przyjrzeć się bliżej dziejom wydań *Cherubinowego wędrowca*. Za życia Schefflera były dwa: wiedeńska *editio princeps* z r. 1657 (A), jeszcze bez tytułu głównego, i kłódzka z r. 1675 (B), dzieliło je więc 18 lat⁴. W drugim wydaniu przybyła księga szósta, ponadto zaś wykazuje ono około 40 różnic, z których większość jest natury stylistycznej, ortoepicznej bądź ortograficznej, i to zarówno w tekstach, jak w tytułach. Nieliczne tylko zmiany wynikały z przemysłu

¹ Tekst z: *Wiersze Adama Mickiewicza w podobiznach autografów*. Cz. 2: 1830–1855. Oprac. Cz. Zgorzelski. Red. nauk. M. Kalinowska, Z. Stefanowska. Wrocław 1998, s. [33] 11.

² A. Lam, *Metryki „zdań i uwag” Adama Mickiewicza wykazujących podobieństwo do epigramatów Anioła Ślązaka*. „Pamiętnik Literacki” 2008, z. 1, s. 149.

³ Angelus Silesius [J. Scheffler], *Cherubinischer Wandersmann*. Kritische Ausgabe. Hrsg. von L. Gnädinger. Stuttgart 2000, s. 34. Polskie przekłady cytowanych epigramów zawiera wyd.: Angelus Silesius, *Cherubinowy wędrowiec*. – *Poglądowe opisanie czterech spraw ostatecznych*. Przel., oprac. A. Lam. Opole 2012.

⁴ Dla obu uczynił wyjątek K. Estreicher, wymieniając je w swojej *Bibliografii polskiej* (t. 27. Kraków 1929, s. 183, s.v. *Scheffler Jan*) z uzasadnieniem: „Jest rzeczą oczywistą, że pisarz ten, aczkolwiek Ślązak, do literatury polskiej nie należy. – Zatrzymałem jednak ten tytuł ze względu na stosunek Mickiewiczowi do dzieła”, i z uwagą: „Kilkakrotnie przedrukowywane w w. XIX”. Omyłkowo tylko oznaczył drugie wydanie: Gratz 1674, zamiast: Glatz 1675. Rok 1674 bywa zresztą podawany alternatywnie, może ze względu na datę autorskiej przedmowy.

teologicznych, być może nie bez wpływu fundatora nowej katolickiej pobożności na Śląsku, Bernarda Rosy, który przyjaźnił się z Schefflerem i przywiązywał do jego pism wielką wagę. Tak więc w epigramie I 3 święci z hiperbolicznej formuły: „Precz precz wy święci wszyscy”, zostali zastąpieni aniołami; w I 113 Jehowa – Jezusem; w I 212 zrównująca formuła „Bóg jest tym, czym jest, ja jestem tym, czym jestem” – ostrożniejszą: „[...] czym ja jestem przez Niego”; w IV 21 wśród zgodnych z teologią apofatyczną określeń, czym Bóg nie jest, „prawda” („*Wahrheit*”) ustąpiła miejsca „błogości” („*Wonnigkeit*”). Chodziło też o zaakcentowanie, że zawarte w książce niezwykle, paradoksalnie wyrażone twierdzenia teologiczne nie przeciwia się doktrynie katolickiej; stąd wziął się zapewne w księdze szóstej epigram 253, jedyny wśród innych o istocie mądrości odnoszący się wprost do różnic wyznaniowych: *Tylko katolicki chrześcijanin jest mądry.*

Znaczącym pośmiertnym rezonansem *Cherubinowego wędrowca* są wzmianki w listach i pismach filozoficznych Gottfrieda W. Leibniza dotyczące pojmowania Boga, ale też świadczą one o zacieraniu się pamięci o poecie: „Nie wiem, kim jest Scheffler, ale przypominam sobie, że dawno temu czytałem jego epigramatyczną poezję. [...] Życzyłbym sobie, aby pamięć o tym człowieku trwała nadal” (1703). W *Teodycei*, powołując się na Spinozę i Valentina Weigla, filozof wymienił w tym szeregu również Anioła Ślązaka (Johanna Angelusa) i zwrócił uwagę na wznowienie jego dzieła⁵.

Edycję tę, która ukazała się we Frankfurcie nad Menem w r. 1701 i wznowiona została w r. 1713, przygotował i opatrzył przedmową pietystyczny teolog Gottfried Arnold (1666–1714). Opierała się na wydaniu ostatniej ręki i odznaczała się wysokim stopniem wierności. Arnold, który sam uprawiał twórczość w duchu Anioła Ślązaka, odniósł się do poprzednika z wielkim respektem i pozwolił sobie tylko na poprawienie miejsc uznanych za błędy druku oraz na uporządkowanie szybko zmieniającej się ortografii. Zachował też rozwinięty tytuł dzieła. Komentarz wydawcy świadczył o tym, że wrocławski poeta miał już wtedy nie tylko mocno ugruntowaną, ale wciąż rosnącą pozycję, i to niezależnie od różnic wyznaniowych.

Co się tyczy autora, jest on w rzymskim Kościele katolickim dobrze znany i powszechnie lubiany, częściowo dla swojej nieustraszonej fortunnej przemiany, częściowo dla swoich wielce pięknych, pełnych siły pism duchownych. Albowiem obok tego *Cherubinowego wędrowca* wydał też w języku niemieckim *Kosztowną perłę ewangeliczną*, niezwykle głęboką i gruntowną książkę o tajemnej drodze do zjednoczenia z Bogiem, która ostatni raz wydana została w Kłodzku *anno 1676 in 8*. Prócz tego *Zakochaną duszę*, składającą się z wdzięcznych arii oraz innych utworów poetyckich, drukowaną we Wrocławiu 1664 *in 8*. Także *Opisanie czterech spraw ostatecznych* i inne podobne, a wszystkie one zasługują na wznowienie i lepszą znajomość. [...]

Co zaś do treści zawartych w tych duchownych rymach epigramatycznych, to sam autor w napominającej przedmowie gruntownie skomentował najczęstsze i najważniejsze kwestie, jak również sposoby ich wyrażania. a ponieważ szczególnie panowie katolicy czuli się tym w pełni ukontentowani i oczekiwali stąd wielkiego pożytku, należy się spodziewać, że i nadal będą czerpać z tego nowego wydania, obecnie już trzeciego albo czwartego (piątego).

⁵ Zob. Angelus Silesius, *Sämtliche poetische Werke. Nebst Urkunden, Dokumenten und Abbildungen*. In drei Bänden. Hrsg. und eingel. von H. L. Held. München [1924]. Zob. też reprint wyd. 3, rozszerz. (1952): t. 1. Wiesbaden 2002, s. 171–172. Osobliwością tej edycji jest przyjęcie za podstawę ksiąg I–V *Cherubinowego wędrowca* wydania A, choć księga VI pochodziła oczywiście z wydania B.

Między gminami protestanckimi objawiali się raz po raz miłośnicy takich pism, tak że powstało na nie wielkie zapotrzebowanie, i właśnie ponawiające się żądania dały asumpt do tego (nowego) wydania⁶.

Bez mała ćwierć wieku po śmierci teologa edycję tę wznowiono⁷. Zachowano przedmowę z ukłonem w stronę katolików i prawie wszystkie epigramaty pozostały bez zmian, ale parę modyfikacji zmniejszyło tekst. Najbardziej wymowna jest zmiana w duchu ogólnochrześcijańskim formuły epigramu VI 253 „*ein Catholischer Christ*” na „*ein recht wahrer Christ*”. Inne wynikały nie z protestanckiej cenzury, lecz z chęci wygładzenia bądź usprawnienia tekstu. Tak więc wyraz „*Zeit*” jako opozycja do wieczności przybrał postać „*Gnadenzeit*” (‘czas łask’, VI 80); dosadne określenie marudera wlekącego się za wodzem: „leniwy osioł” („*ein fauler Esel*”, VI 48), wymieniono na bezbarwne: „leniwy bojownik” („*ein fauler Streiter*”); zdarza się modernizacja słownictwa, form gramatycznych i ortografii: „*Puppen*” (‘lalki’) i ich synonim „*Kinderspiel*” zamiast starszego „*Tocken*” (VI 224, 225; chodziło też może o uniknięcie powtórzenia, ponieważ w innym miejscu epigramu 224 pozostała stara forma); „*Gedrang*” zamiast „*Verdrang*” (VI 97); „*ergießt*” zamiast „*ergeust*” (V 357, tytuł) itp.; także przestawienia szyku wyrazów. Być może, źle pojęta poprawność, uznanie powtórzenia „*selbst*” za usterkę, a nie figurę retoryczną, skłoniła do niefortunnej modyfikacji wersu końcowego VI 263: „*So geh und werde selbst die Schrift und selbst das Wesen*”, na: „*So geh und werde selbst die Schrift, ein Buch, das Wesen*”.

Na uwagę zasługują jeszcze różnice porządkowe. W wydaniu A numer 122 księgi trzeciej omyłkowo wystąpił dwukrotnie; w wydaniu B wskutek naprawy tego błędu numeracja 123–249 stała się wyższa o jednostkę. Kończący księgę czwarta epigram 230 z wydania A, identyczny z II 152, nie został w wydaniu B powtórzony i tym samym nie przeszedł do edycji Arnolda. Wskutek zaś przeoczenia wypadł w wydaniu B epigram V 176; Arnold nie mógł go przywrócić (nie miał dostępu do wydania A) i nadał ten numer kolejnemu, aby zaś nie naruszać dalszej numeracji, opuścił numer 177.

Dłuższą przerwę, jaka nastąpiła po tych wydaniach, zakończyły nieśmiało zrazu publikacje w pierwszej i drugiej dekadzie XIX wieku, jakby forpoczty rychłego wybuchu zainteresowania i wręcz fascynacji wrocławskim mistykiem. Pierwszym takim sygnałem była publikacja siedmiu epigramów w wysokonakładowej gazecie „*Morgenblatt für gebildete Stände*” (która właśnie zaczęła się ukazywać), w numerze 240 z r. 1807, poprzedzona entuzjastycznym wstępem Aloysa Wilhelma Schreibera, profesora estetyki w Heidelbergu i pisarza, w formie listu do redaktora Johanna Christopha Friedricha Hauga. Znacznie obszerniejszy był ułożony tematycznie wybór w książeczce *Gute Perlen im irdenen Gefäße* teologa Herenäusa Haida. Inicjatywa miała charakter półprywatny: autor podaje, że otrzymał odpisy w 1809 r. od niejakiego Lorenza Koora, zachwycił się nimi mimo staroświeckiej i nie zawsze

⁶ Przedmowa G. Arnolda, datowana: „*Quedlinburg, 30 września 1700*”. W: *Johannis Angeli Silesii Cherubinischer Wandersmann, oder Geistreiche Sinn- und Schlußreime zur Göttlichen Beschaulichkeit anleitende*. Altona 1737, s. 5–7. Kolekcja Google Books. Wspomniana tu (jako *Zakochana dusza*) *Święta uciecha duszy* ukazała się we Wrocławiu w 1668 r. (nie: 1664). *Perła ewangeliczna* jest przekładem dzieła łacińskiego.

⁷ Altona 1737, „*auf Kosten guter Freunde*”. Wydanie pomnożone o *Der Frommen Lotterie*, pochodzącą z *Geistliches Blumen-Gärtlein* G. Tersteegen a (1729 i wyd. nast.), tu podaną anonimowo.

wypielegnowanej formy (którą wszakże postanowił uszanować), a teraz osobną dedykacją i dołączonym życiorysem św. Wawrzyńca poświęca ich druk przyjacielowi na wspomnienie szczęśliwych dni spędzonych w Landshut. Źródłem tekstów było albo wydanie ostatniej ręki, albo pierwsze Arnoldowe. Znamionym świadectwem wciąż jeszcze mizernej wiedzy o autorze jest wyznanie w przedmowie:

Rozpytywałem wielu ludzi o autora tych wyborynych aforyzmów, kim on był i gdzie żył? I badałem pilnie, czy jego książeczki nigdzie już dostać nie można? Nie otrzymałem jednak dotąd na moje pytanie odpowiedzi, a wielu spośród tych, których pytałem, nie знаło nawet nazwiska autora. Zadowolilem się więc i sycilem tym, co nam pozostawił, a co stało się teraz wielką rzadkością⁸.

Podobnie jak wcześniejsza Schreibera, również i ta publikacja przeszła bez echa i dopiero wybór dokonany przez Franza Christopha Horna w wydawanym przez Schreibera almanachu „Cornelia. Taschenbuch für deutsche Frauen” (1819) i w ślad za tym rozdział w głośnym dziele Horna *Die Poesie und Beredsamkeit der Deutschen* (1822), a nade wszystko wystąpienia Friedricha Schlegla w wiedeńskiej „Ölzweige” z apelem o głębsze rozpoznanie krytyczne i pełne wydanie dzieł poetyckich wrocławianina⁹, jak również przełomowy berliński wybór Karla Augusta Varnhagena von Ense z r. 1820, po którym nastąpiły dalsze¹⁰, uczyniły Angelusa Silesiusa pisarzem głośnym, czytany i komentowany, wręcz jednym z patronów poezji, estetyki i filozofii romantycznej. Powołał się na niego Hegel w wykładach z estetyki. Znalazł się też wrocławski poeta w wydawanej przez Brockhousa w Lipsku *Bibliothek Deutscher Dichter des siebzehnten Jahrhunderts* Johannesa Ludwiga Wilhelma Müllera, w tomie 9 z 1826 roku.

Po tylu inicjatywach i objawach dobrej koniunktury nie dziwi, że nadszedł czas na pełniejsze prezentacje dzieł poetyckich Ślązaka. Wpierw była to *Święta uciecha duszy* na podstawie pierwszej edycji z r. 1657, zawierającej trzy księgi pieśni. Najwyraźniej wydawca sądził, że to jest całość, skoro określił tę edycję jako zupełną. Jak świadczy uwaga anonimowego autora posłowania, znajomość wrocławskiego poety obejmowała coraz szersze kręgi czytelników:

To nowe wydanie *Duchownych pieśni pasterskich* Angelusa Silesiusa nie wymaga już dziś zalecającego, a tym bardziej usprawiedliwiającego słowa, albowiem lepszy duch naszego czasu już od dawna zaprzyjaźnił się z poezją tamtego dawniejszego, a już szczególnie temu pocie, odkąd stał się, choć w bardzo skąpych wymiarkach, znany jego *Cherubinowy wędrowiec*, przysporzył wielu gorących wielbicieli wśród świadomej i wrażliwej części naszego społeczeństwa¹¹.

⁸ *Gute Perlen im irdenen Gefäße. Aus des Angelus Silesius Cherubinischem Wandersmanne*. Ausgegeben, gesammelt und hrsg. von H. Haid. München, bey I. J. Lentner, 1815, s. 29–30. Zdigitalizowany egzemplarz w: Bayerische Staatsbibliothek, München (również następnie cytowane tu wydania *Cherubinowego wędrowca* w kolekcji Google Books).

⁹ F. Schlegel: *Von der wahren Liebe Gottes und dem falschen Mystizismus*. „Ölzweige” 1819; *Anfangspunkte des christlichen Nachdenkens. Nach den Sprüchen des Angelus Silesius*. Jw. 1820. Już w 1806 r. F. Schlegel wydał, obok innych, pieśni poprzednika Silesiusa, F. Speego, w zbiorze pt. *Trutznachtigall*.

¹⁰ Kolejny wybór K. A. Varnhagena von Ense ukazał się w Hamburgu w 1822 roku. Epigramu cytowanego przez Mickiewicza nie było ani tu, ani we wcześniejszym wyborze Haida.

¹¹ *Heilige Seelen-Lust oder geistliche Hirten-Lieder der in ihren Jesum verliebten Psyche*. Gesungen von Johann Angelo Silesio. Neue vollständige Ausgabe. München 1826, s. 217.

Pierwsze XIX-wieczne całościowe wydanie *Cherubinowego wędrowca* ukazało się ledwie rok później, także w drukarni Michaela Lindauera, jako „nowe i niezmiennione”, bez bliższych danych i bez komentarza¹². Nietrudno rozpoznać, że podstawę stanowił egzemplarz edycji z r. 1737 (wybór najmniej szczęśliwy), który widocznie najłatwiej było pozyskać, wydawca ograniczył zaś swoją rolę do umiarkowanego zmodernizowania ortografii. Zwrócił przy tym uwagę na opuszczony przez Arnolda w piątej księdze numer 177 (sam numer, nie epigramat) i wyrównał numerację, tak że począwszy od tego miejsca numery są o jednostkę niższe aż do ostatniego, czyli 373. Stawało się to przyczyną nieporozumień lokalizacyjnych¹³. Wersja epigramu I 49 ma tutaj postać jak w wydaniu B, nie stąd więc Mickiewicz zaczerpnął tekst.

Znakomite rozpoznanie filologiczne wykazał natomiast anonimowy wydawca o dwa lata późniejszy, który stronę tytułową opatrzył wskazówką: „Wydanie nowe, przygotowane według *ed. pr.* i wydania Arnoldowego”¹⁴. Postąpił z największą ostrożnością. Nie mając dostępu do wydania ostatniej ręki, pozyskawszy za to podobnie rzadkie wiedeńskie z r. 1657 (*editio princeps*) i edycję Arnolda z r. 1701, porównał je, przekonał się o staranności Arnolda, a wynikające stąd i wprowadzone do tekstu zmiany, dokonane z intencją dorównania wydaniu ostatniej ręki, oznaczył starannie w przypisach¹⁵. Według tejże edycji zamieścił autorską *Errine-rungsvorrede an den Leser* (Przedmowę napominającą do czytelnika), ale już bez oznaczenia różnic względem *editio princeps*. Numerację w księdze trzeciej przyjął taką, jaka była w wydaniu B, pozostawił epigramaty IV 230 i V 176 jak w wydaniu A, księgę szóstą zaczerpnął z edycji Arnolda. Uzyskał dzięki temu rezultat bliski doskonałości, po raz pierwszy uświadomił też czytelnikom różnice między oboma wydaniem autorskimi¹⁶. I to w tej edycji wystąpiła taka postać drugiego wersu epigramu I 49 z wydania A, jaką zacytował Mickiewicz: „*Ich schlöße vor Ihm selbst mein' Augen beyde zu*”, z dwiema tylko nieznaczącymi i łatwymi do wytłumaczenia różnicami pisowni: „*schlösse*” i „*beide*”. Jest zatem więcej niż prawdopo-

¹² Jako wydawcę obu tych druków Lindauera podał Held (*ed. cit.*, t. 1, s. 359), i nie tylko on, L. Aurbachera. Strony tytułowe go nie wymieniają. L. Aurbacher, autor popularnych opowieści ludowych z obszaru bawarsko-szwabskiego, profesor retoryki i poetyki w monachijskim korpusie kadetów, ogłosił anonimowo swoje *Perlenschnüre, Sprüche nach Angelus Silesius* (Luzern 1823) i choć niewiele miały one wspólnego z pierwowzorem, przez długi czas brano je za oryginalne utwory Ślązaka.

¹³ Np. W. Bruchnalski oznaczył w rozprawie *Zdania i uwagi Aniota Szlązaka w przekładzie A. Mickiewicza* („Pamiętnik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 1889) epigramy księgi piątej w tym segmencie o jednostkę niżej i tak samo epigramy księgi trzeciej, co w odniesieniu do 61 i 80 trudniej wytłumaczyć.

¹⁴ *Johannis Angeli Silesii Cherubinischer Wandersmann, oder Geistreiche Sinn- und Schlußreime zur Göttlichen Beschaulichkeit anleitende*. Neue, nach der *ed. pr.* und der Arnold'schen Ausgabe besorgte Auflage. Sulzbach 1829. In der J. E. v. Seidel'schen Buchhandlung. – Tego wydania Held nie zarejestrował. D. Martin w monografii *Barock um 1800* (Frankfurt am Main 2000, s. 602) przypisuje je Aurbacherowi, tak samo jak dwa poprzednie, co jest całkiem nieprawdopodobne.

¹⁵ Jedyna istotna różnica zdaje się wynikać z przeoczenia: w V 297 wersja z wyd. A „*liebete sich Gott nicht selbst durch sich in dir*” wyjątkowo nie została poprawiona na „[...] *durch dich in dir*”.

¹⁶ Jest tu nawet więcej oznaczonych porównań niż w wydaniu krytycznym L. Gnädinger.

dobne, że właśnie z tej książki poznał Mickiewicz poezję i myśl religijną śląskiego mistyka¹⁷. Ponieważ zaś nie mógł nie przeczytać posłowia, warto przytoczyć je prawie w całości:

Dziela czcigodnego Angelusa Silesiusa spotkały się z tak wielkim i słusznym uznaniem zarówno w ich aspekcie mistycznym, jak poetyckim, że rozważanie ich treści i roli, uwydatnianie ich wartości wydaje się zbędne. Zwłaszcza co się tyczy *Cherubinowego wędrowca*, rzecz można śmiało, że ani starsza, ani nowsza literatura niczym podobnym poszczycić się nie może – a mianowicie zbiorem ponad półtora tysiąca epigramatów o wspólnym dla wszystkich przedmiocie, boskiej mądrości, odznaczających się taką głębią i jasnością myśli, takim bogactwem i różnorodnością obrazów, taką udatnością i precyzją wyrazu, że nie sposób nie rozpoznać w tym mistrza boskiej wiedzy i boskiej sztuki.

Dziela jego stały się jednak niezmiernie rzadkie, a przy tym ciągle nie mamy ich pełnego i zadowalającego nowego wydania. Wznowiono wprawdzie przed paroma laty zarówno jego *Świątą uciechę duszy*, jak *Cherubinowego wędrowca*. Ale to pierwsze zostało sporządzone na podstawie *editio princeps*, która zawiera tylko trzy księgi, podczas gdy powiększone przez autora o księgę czwartą i piątą, ukazało się ono pod tytułem *Seraphinischer Begierer*¹⁸. Drugie dzieło zostało, jak się wydaje, przedrukowane z wydania przygotowanego przez protestanta dla współwyznawców i musi być, z powodu licznych, niekiedy istotnych odstępstw od oryginału, słusznie uznane za kopię jakiegoś zaginionego przedruku, chociaż poza tym może też służyć religijnemu zbudowaniu, do czego było zresztą, jak się zdaje, od początku przeznaczone.

To nasze najnowsze wydanie *Cherubinowego wędrowca* opiera się częściowo na *editio princeps*, częściowo na egzemplarzu przygotowanym przez Gottfrieda Arnolda, ponieważ, niestety, oryginału drugiego, przygotowanego przez autora wydania (z roku 1674) nie udało się wydawcy odnaleźć. Z podanych w dalszym ciągu przyczyn, wśród których znana rzetelność i pobożność Arnolda jest na pierwszym miejscu, można jednak wysnuć wniosek, że wydanie Arnoldowe jest w całości tożsame z oryginałem i przysługuje mu *fides copiae*.

[...]

Wydanie Gottfrieda Arnolda, które ukazało się we Frankfurcie nad Menem w 1701 roku (*in 12*, s. 274), ma w tytule jeszcze zdanie dodatkowe: „Przez autora na nowo przejrzone i powiększone o szóstą księgę, dla miłośników tajemnej teologii i kontemplacyjnego życia w celu duchowej rozkoszy, obecnie wydane z przedmową przez Gottfrieda Arnolda”. W czym to wydanie odbiega od *editio princeps*, jest każdorazowo w naszym egzemplarzu oznaczone. Widać stąd, że zdarza się to rzadko i że zmiany, będące ulepszeniami, zdają się pochodzić od samego autora. Istotne są tylko opuszczenia epigramu 230 w księdze czwartej i epigramu 176 w księdze piątej; ale nie wynika z tego wcale, aby obu tymi błędami druku należało obciążyć wydanie Arnoldowe; możliwe, że zostały one przeoczone już w wydaniu oryginalnym. Poza tym wydanie Arnoldowe zdaje się wierną kopią drugiego, powiększonego i ulepszonego wydania oryginalnego, co wynika już choćby stąd, że nawet miejsca, które zwracały się przeciw wyznaniu wydawcy, pozostały niezmienione.

Z tych samych powodów, z uwagi na szacunek, jaki winniśmy dawnemu pisarzowi i jego dziełu, choćby jako historycznemu pomnikowi, nie pozwoliliśmy sobie w tym wydaniu na żadną zmianę – ani na przydanie, ani opuszczenie czegokolwiek, nie bacząc na to, że to czy owo mogłoby razić nasze spo-

¹⁷ Epigram I 49 prawdopodobnie z rozmysłem nie został dorównany do wyd. Arnolda (czyli B), ponieważ forma koniunktywu „*schlöße*” mogła być uznana za poprawniejszą. Od przytoczonych w przywołanym już artykule z „Pamiętnika Literackiego” *Metryki „zdań i uwag”* [...] na podstawie wyd. L. Gnädinger z r. 2000 (według B) epigramaty z wyd. 1829 różnią się ponadto (poza zmodernizowaną pisownią) następująco: w pierwszym wersie I 53 orzeczenie „*wo du Tugend wirks!*”; w tytule III 61 „*mag bestehen!*”; w drugim wersie IV 208 „*Erde!*”; w tytule IV 229 „*hoch edel!*”; w tytule V 33 bez „*ist!*”; w pierwszym wersie V 72 „*Seraphin!*”, w drugim „*gegen ihn!*”; dwie przestawki szyku – V 96 „*stets gleich!*”, V 328 „*Die Sünde betrübt Gott nicht!*” (emendacja na podstawie wyd. Arnolda); w drugim wersie V 206 „*vor Ihn!*”; w drugim wersie V 214 „*in Allem!*”; w tytule V 230 „*dein!*”.

¹⁸ W przedmowie do wyd. 2 *Cherubinowego wędrowca* (datowanej 7 VIII 1674) Anioł Ślązak nazwał tak swój zbiór pieśni religijnych *Świątą uciecha duszy*, nie wymieniając jego tytułu. Powstała w ten sposób paralela: *Seraphinischer Begierer* i *Cherubinischer Wandersmann*.

soby przedstawiania i obrazowania, nasz język czy smak. Chodzi przede wszystkim o ożywienie, o wier-
ną restytucję niedawno jeszcze niemal zapomnianego, a dziś również niedostatecznie znanego poety
religijnego, którego dzieła stały się wielką rzadkością. Jeżeli w rezultacie jakiś człowiek podobnego
ducha wyczyta stąd coś najgłębiej pożytecznego, mądrego i uwznioślającego w celu religijnego oświece-
nia i zbudowania, tym lepiej będzie mógł przyswoić sobie ducha czasu, tego lepszego, i zważyć na jego
słuszne wyzwania. Naszą zaś powinnością jest tak przedstawić autora, jak on sam się przedstawił,
ażeby w imię piękna nie doznała szkody prawda charakteru.

Po tych słowach dalszy komentarz byłby już zbyteczny. Poszukując w ówczesnej
księgarni porządnego wydania *Cherubinowego wędrowca*, Mickiewicz nie mógł
trafić lepiej.

Abstract

ANDRZEJ LAM Warsaw

**WHICH EDITION OF “CHERUBINISCHER WANDERSMANN” (“THE CHERUBINIC PILGRIM”)
DID MICKIEWICZ USE?**

The question about Mickiewicz’s reading of epigrams by Angelus Silesius (Johannes Scheffler) from the
collection *Cherubinischer Wandersmann* (*The Cherubic Pilgrim*) has many times been posed but no
convincing answer has been supplied. It was known that Mickiewicz raised his interest in the Breslau
poet in 1833 or even earlier, possibly before leaving for Paris. Between 1833–1836 he produced epigrams
inspired by mystical writings by Saint-Martin, Franz Baader, Jakob Böhme and Angelus Silesius which
the poet entitled *Zdania i uwagi* (*Thoughts and Remarks*). As a motto to the collection Mickiewicz used
in his manuscript was the only in German epigram by Angelus: “*Ruh ist das höchste Gut: und wäre Gott
nicht ruh / Ich schlösse vor Ihm selbst mein’ Augen beide zu*” (I 49), which is different from the 1675
copy of the last hand edition, where the second line is “*Jch schliesse für Jhm selbst mein’ Augen beide
zu.*” The above disparity forms a starting point for further research consisting in analyses of the mul-
tiplied from the second decade of 19th c. editions of Silesius’ texts in which Mickiewicz might arose his
interest.

In those circumstances, the first complete edition of *The Cherubic Pilgrim* was issued in 1827 in
Munich. The analysis of the text revealed that its basis was the last 18th republication of the text (from
1737) which, in turn, was an adaptation of Gottfried Arnold’s edition (1701, 1713), the basis of which
was last hand edition. The condition of an anonymous editor from 1829 – Sulzbach, Seidel’sche Buch-
handlung – was different. He possessed a rare copy of a Vienna *editio princeps* (containing five of the
ultimate six books) and Arnold’s 1701 edition and, qualified in philology, he prepared out of the two
sources an almost ideal account. And it is here, and only here, that we find the epigram (I 49) in the
version adapted by Mickiewicz, thus we can be certain that it was that copy that the author of *Thoughts
and Remarks* possessed.

POLESKIE SONETY BENEDYKTA JANKOWSKIEGO

Do druku podał
ANTON FRANCISZEK BRYL

Rękopis, który zawiera sonety Benedykta Jankowskiego¹, przechowywany jest w zbiorach Biblioteki Litewskiej Akademii Nauk. Wcześniej znajdował się, jak świadczą sygnatury katalogowe, w Wileńskiej Bibliotece Publicznej.

Zeszyt *in folio*, bez oprawy, karty wystrzępione; papier pożółkły, atrament ciemnobrazowy, pismo staranne. Po porównaniu z listami autora (o nich dalej) można stwierdzić, iż manuskrypt wyszedł spod innej ręki, a zatem to kopia, możliwe, iż wykonana specjalnie na potrzeby cenzury.

Karta tytułowa, a w ślad za nią katalog informują, że manuskrypt obejmuje „*Czary. Fantazję dramatyczną w dwóch częściach* przez Benedykta Jankowskiego” i że 7 lutego (starego stylu) 1857 roku drukowana fantazja zabroniła cenzura duchowna. Potwierdza to protokół z kolejnego posiedzenia Komitetu Cenzury².

Fantazję otwiera *Prolog na Polesiu* – zacytujmy jego początek:

Cicho, cicho – i noc głucha,
Wiatr opuścił swoje żagle,
Nad przestrzenią stał i słucha...
Coś przeczuwa, dysze nagle.
Duchy ziemskie liść kołyszą,
Jak marzenia duszę we śnie;
Anioł czuwa nad tą ciszą,
Lecz spogląda coś boleśnie.
Wstają z grobów dawne cienie,
I upiory, piekiel mary,
Jakieś dziwy, cuda, czary,
Czy to złuda, czy wskrzeszenie...

Z tekstem *Czarów* zapoznałem się tylko częściowo; treść ma charakter na tyle mistyczny, że decyzja cenzury duchownej nie powinna dziwić. Bezpośrednio po ostatniej strofie *Czarów* („Nieraz mi we śnie staniesz przed oczy, / Wzbudzisz przeszłości obrazy; / Zadrzę przed tobą, dusza wyskoczy / I czucia zmienia się w glazy!”), oddzielony linią falistą i prostą pośrodku strony, na kartach 93v–96v pojawia się jednak cykl siedmiu sonetów. Każdy z nich zachowuje formę sonetową, anonsowaną w podtytułach, zdarzają się wszakże odstępstwa od rygorów tego gatunku (np. liczba sylab odbiegająca od metrum 13-zgłoskowego, co można uznać za pomyłkę kopisty; oczywiste koniektury przywracają jednak zakłócony w manuskrypcie porządek wersyfikacyjny):

1) w trzecim sonecie (*Wiosna*) wers 14 liczy o jedną sylabę więcej niż pozostałe wersy pisane 13-zgłoskowcem;

2) piąty sonet (*Orzeł*) ma o jedną linijkę mniej, niż wymaga 14-wersowa forma. Możliwe, że jest to wynik zamierzonego, spotykanego w historii gatunku, odstępstwa od reguły;

¹ Lietuvos mokslų akademijos biblioteka [Biblioteka Litewskiej Akademii Nauk], Rankraščių skyrius [Dział Rękopisów], F18-25.

² LVIA (Lietuvos valstybės istorijos archyvas [Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne]), 1240-1-131, k. 7v.

3) w szóstym sonecie (*Grób mój*) wersy 4 i 14 liczbą sylab wyłamują się z 13-zgłoskowca.

Niektóre sonety są w rękopisie rozbite na zwrotki, inne – nie. Różnicę tę, ważną czy tylko przypadkową, zachowuję w publikacji.

Znalazłem dotychczas niewiele informacji o autorze prócz podanych w manuskrypcie. List z 1859 r. do drukarni Zawadzkiego, w którym Jankowski prosi o zwrócenie rękopisu, ma następujący adres zwrotny (w języku rosyjskim, choć sam list jest pisany po polsku): „*Jego Błagorodiju Wieniediktu Jakowlewiczu Jankowskiemu, Mogilewskiej Gub., w ujezdruj g. Rogaczew, czeriez poczt. stanciju Dowsk, w im. Kamionku*”³. Kilka lat wcześniej Jankowski pisał (również do Zawadzkiego) z Petersburga⁴. Nie ma żadnej pewności, czy Kamionka była miejscem jego stałego zamieszkania, czy też poeta czasowo przebywał tam z jakiegoś powodu. Z sonetów wylania się postać podmiotu lirycznego jako człowieka zapewne młodego, bodaj ciężko chorego, pochodzącego raczej z rodziny drobnoszlacheckiej; bez dodatkowych informacji nie należy jednak z całym przekonaniem utożsamiać tej postaci z autorem. Pozostaje żywić nadzieję, że dalsze poszukiwania archiwalne pozwolą zyskać głębszą wiedzę o Jankowskim i jego twórczości.

Sonet podane są tu w kolejności, w jakiej umieszczono je w rękopisie. W manuskrypcie cykl nie został wyróżniony odrębnym tytułem. Na użytek niniejszej publikacji niech mi wolno będzie mówić o „poleskich sonetach” Benedykta Jankowskiego. W przytoczonych tu tekstach wprowadzam minimalne zmiany modernizacyjne w zakresie pisowni, stosowania znaków diakrytycznych („śmierć” zamiast „smierć”, „ptaków” zamiast „ptakow” itp.) oraz interpunkcji. Jako regionalizm (ewentualnie archaizm) pozostawiam jednak np. pisownię „cós” zamiast „coś”, „spójrzałem” zamiast „spojrzałem”, „dójdą” zamiast „dojdą”, ale „uniośl” zamiast „unióśl”. Charakter regionalny ma też konsekwentnie używana przez autora forma biernika w liczbie pojedynczej „go” zamiast „je” w rodzaju nijakim, forma liczebnika „jedne” zamiast „jedno” – oraz zapis „dzionek–drugi”.

Dziękuję Adamowi Pomorskiemu i Hannie Jankucie, bez których pomocy przygotowanie niniejszej publikacji nie byłoby możliwe.

BENEDYKT JANKOWSKI

DO KLARY
(Sonet)

Graj mi, Klaro, niech duch mój na chwilę utonie
W krainie marzeń – wkrótce ostatnia zadzwoni...
A w mej duszy nieprędko ogień się rozploni;
Łza padnie na pustyni i śmierć mię pochłonie.
Niech jeszcze się zatrzymam i ucho nastroje,
Na tych tonach ulecę w nieznaną krainę,
Usłyszę duchów pienia i życie rozwinę,
Spoczną w błogim natchnieniu, ból serca ukoję.
Tylko nie graj miłośnie, bo gdy wwięzisz⁵ ducha,
Myśl bezpłodna zaginie w odmiecie marzenia,
Tony zleją się w sercu i zwarzą go snadnie,
A w piersi będzie wulkan, co powoli dmucha,
Nim ostatnie wyzienie z popiołem westchnienia; –
Jakaż otchłań okropna odkryje się na dnie!... [k. 93v]

³ Lietuvos mokslų akademijos biblioteka, Rankraščių skyrius, F7-654, k. 3r.

⁴ *Ibidem*, k. 1v.

⁵ Tak w rękopisie.

STRUMYK

(Sonet)

Drzemią sosny stoletnie – u stóp strumyk płynie,
Ale wody w nim czyste, choć sączy z błot zgniłych.
Siadłem nad brzegiem w cichej poleskiej krainie
I w wód biegu myśl topię – ach, ileż chwil miłych
Zbiegło się razem w duszy!... przeszłość smutek rodzi –
Gardzę!... Mój strumyk wierzby objęły w ramiona –
Krepują, cisną, ciemnią – on na wierzch wychodzi;
Jak wąż, gdy jad wypuści – ucieka i kona...

Patrz! już się z niebem zlewa – już jak Niemen płynie;
Po nim żeglują ludzie, lecą ptaków łodzie;
Już się pyszni potęgą, inne przybrał imię...

Czemuż mi nie popłynąć? – Bóg moim wiosłarzem; –
Padam pierśią bez łodzi na czyste powódzie
I płynę – w oceanie... O, jestem żeglarzem! – [k. 94]

WIOSNA

(Sonet)

Dziesięć–drugi⁶ i śniegi topnieją leniwie; –
Rzeki leżą w okowach – powoli się wzdęły,
Kruszą szyby lodowe i z szumem runęły –
Lecą kaskady, gryzą zapory zjadliwie...

Pagórki wysunęły spod lodów lby gołe,
Śmieją się jako starcy po długim więzieniu.
Skowronek skrzydełkami trzepoce w sklepieniu,
Słodkie trele wywodzi na tony wesole.

Cyt! tam żurawie ciągną – siadają na niwie;
Może nam coś zwiastują, powiedzą nowiny.
One zwiedzają różne kraje, okolice;
Mają swoje sejmiki i znają granice;
Bo nigdy nie mijają Litewskiej krainy.

Patrz!⁷ coś smutne – nie krzyczą – siadają trwożliwie!... [k. 94v]

CHMURA

(Sonet)

Coraz większe nad głową przechodzą straszdyła,
Lecą jak piekiel mary – ponuro się wleką.

⁶ Zapis „dziesięć–drugi” (w idiomatycznym znaczeniu ‘za parę dni’) zamiast naturalnego w dzisiejszej polszczyźnie „dziesięć, drugi”.

⁷ W rękopisie: „Patrzcie!”

Plączą, wiążą jak duchy w otchłaniach swe skrzydła,
I objęły już cały horyzont daleko.

Mdło w duszy, mdło na sercu; powietrze się sparło,
Jak olów cięży ciału – tchnie martwym wyziewem,
Jedne westchnienie duszy się z łona wydarło,
Lecz wicher go unioś – zabił duszącym powiewem.

Chorągiewka na dachu jęknęła piskliwie,
Obiegła w koło – słucha – staje – to znów leci,
Jak ptak, co na uwiezi się wzrywa zdradliwie,
Duch mój wznioś się wysoko i chmury rozpycha,
Drząc nad krajem ojczystym; – lękajcie się, dzieci!
Padnijcie na kolana i modlcie się z cicha!... [k. 95]

ORZEŁ

(Sonet)

Słyszę lot ptaka – gwizdże szerokimi pióry,
Zdaje się mię uderzać po sercu swym lotem;
Coraz bliżej i pierś mą potrząsa jak grzmotem. –
Spójrzałem – nic nie widzę, tylko czarne chmury⁸.
Wtem rozdarł chmur zawoje i stojąc w gwiazd kole,
Patrzy groźnie: „O, nędzni! znosicie niedolę!
Jam orzeł! jam pan świata!” – i znowu okręża...
Rzekłem na to: o, gdybym miał skrzydeł tych dwoje!
Przewyższyłbym w polocie i gwiazdy, i słońce!
Ty byś, ptaku powietrzny, zazdrościł mej sławie. –
Dumał, dumał, jak gdyby zgłębiał myśli moje; –
Wzrokiem mierzył skwapliwie wszystkie świata końce!...
Hura! hura! – krzyknęły litewskie żurawie. [k. 95v]

GRÓB MÓJ

(Sonet)

Umieram... coraz smutniej mi płyną godziny,
Coraz rzadziej i wiosna uśmiecha się w duszy;
Wkrótce życia ostatnią lez kroplę wysuszy,
Krew ostygnie – zostaną⁹ spróchniałe wyżymy¹⁰.

Grabarzu! nie myśl długo, rzuć piasku i gliny
Na obumarłe zwłoki, to mój pogrzeb cały;

⁸ Wydaje się, jakby brakowało tu kolejnego wersu, dopełniającego formę 14-wersową. Może to omyłka kopisty, a może i w oryginale sonet liczył 13 wersów.

⁹ W rękopisie wyraz omyłkowo powtórzony.

¹⁰ Jak podaje Słownik Warszawski, wyraz ten, dziś już nie używany, oznacza 'wytłoczyny'.

Nie chcę, aby mój pomnik był z muru lub skały.
Krzyż u głowach, a resztę – mogiła z darniny.

Klaro! bądź zdrowa! żegnam imieniem kochanki;
Gdy w twym łonie anielskim zazieleni wiosna,
Gdy wybieżysz na łąkę ustrajając równianki¹¹,
Może dójdą do ciebie kruka pogadanki,
Albo pierś twą poruszy pieśń wilka żalonna,
Rzuć na grób mój choć listek ręką chrzcianki!¹² [k. 96]

CZY PAMIĘTASZ?

(Sonet do M. H.)

Pomnisz, kiedyśmy kwiatki w ogródku sadzili,
Jam kopał ziemię w pocie, tyś rzuciła ziarna;
Gdyśmy usiedli w cieniu na kanapie z darną¹³
I myśl nurząc w przyszłości o szczęściu mówili?...
Ileż tam złotych było obrazów i myśli,
Ile życia swobody i tkliwej rozmowy!...
Któż dziś wszystko wypowie i jakimi słowy?
Ledwie kilka odcieniów na kartę się skryśli.
Spójrz pod zasłonę czasu! – tam nasze pamiętki,
Tam myśli leżą w urnie, czekają wskrzeszenia,
Tam leży szmat papieru lub tych kwiatów szczątki[.]
Może jeszcze nie zgasła w świątyni pamięci
Lampa czystej przyjaźni, co wskrzesza wspomnienia;
Westchnij... zapomnij, bo mi łza w oczach się kręci. [k. 96v]

Abstract

BENEDYKT JANKOWSKI'S POLESIAN SONNETS

Edited by
ANTON FRANCISZEK BRYL

The article contains 7 sonnets by Benedykt Jankowski. The sonnets, previously unknown, come from a manuscript treasured in the Library of the Lithuanian Academy of Sciences. A mark on the manuscript informs that it was rejected by censorship authorities in 1857. All the information we have about the author comes from the manuscript itself and from two letters to the publisher, written in 1850s and preserved currently in the same library. The sonnets have no common title. The title of the present publication refers to Polesia, a historical region mentioned in one of the sonnets and in a larger dramatic work in the same manuscript, and to which the place from where one of the letters was addressed belongs.

¹¹ „Równianki” (wyraz przestrzały) to ‘bukiety z kwiatów lub ziela’.

¹² „Chrzcianka” (pseudoarchaizm) – ‘chrześcijanka’. Być może, jest to błąd kopisty; zamiana na ‘chrześcijanki’ przywróciłaby właściwą liczbę sylab.

¹³ „Darn” – męska postać słowa „darni”, używana m.in. przez J. I. Kraszewskiego.

ANEKS

ADAM POMORSKI Warszawa

O PUBLIKACJI SONETÓW BENEDYKTA JANKOWSKIEGO

Publikacja cyklu sonetów Benedykta Jankowskiego, wydobytych z rękopisu i z niebytu przez Antona Franciszka Bryła – białoruskiego poetę i filologa, najmłodszego przedstawiciela wielce zasłużonej w kulturze białoruskiej rodziny, licznymi nićmi związanej też z Polską – warta jest uwagi z kilku względów. Po pierwsze, o owym Benedykcie Jankowskim nikt dotąd nie słyszał: nie notują jego nazwiska ani *Nowy Korbut*, ani *Polski słownik biograficzny*, ani *Zbiór poetów polskich XIX wieku* Pawła Herta – niezastąpiony w upamiętnieniu również prowincjonalnych rymopisów. Po drugie jednak, autor sonetów – mimo widocznych cech twórczości nieprofesjonalnej – miarą talentu nawet w kalekiej kopii rękopiśmiennej (najwidoczniej pochodzącej ze zbiorów cenzury) zdaje się przerastać byle rymopisa czytanego tyleż w sonetach Mickiewicza, ile w popularnych w epoce rosyjskich wierszach, dajmy na to, Benediktowa. To nie tylko dyletant, hołdujący spóźnionej modzie tzw. wulgarnego bajronizmu: dość spojrzeć na najlepszy w publikowanym cyklu sonet *Chmura*. Nie jest to też, po trzecie, przypadek amatorszczyzny prowincjonalnej – Wilno było wtedy (w r. 1857, a właściwie w 1856, zważywszy datę cenzuralnego zakazu: luty 1857) ośrodkiem kulturalnym i edukacyjnym żywszym niż po-Paskiewiczowska jeszcze Warszawa. Tymczasem klęska Rosji w wojnie krymskiej, śmierć Mikołaja I, idące z Petersburga pierwsze podmuchy zbliżającej się odwilży politycznej i wielkiej epoki reform wkrótce wzbudzić miały ferment także na zachodnich rubieżach Imperium. Zanim więc o dorobku początkującego poety Benedykta Jankowskiego wyda się dzisiaj sąd, trzeba sprawdzić jego usytuowanie na ówczesnej mapie kulturalnej i ustalić przynajmniej podstawowe dane biograficzne: daty życia, miejsce zamieszkania, przynależność narodową i społeczną, związki rodzinne i polityczne (jak się on ma np. do Placyda Jankowskiego – piszącego po polsku Białorusina z koterii petersburskiej?), okoliczności śmierci – nie zapominajmy o nieodległym kataklizmie r. 1863 na Litwie. Młodemu białoruskiemu poecie, który przywraca to zapoznane półtora wieku temu nazwisko kulturze polskiej, należą się wyrazy wdzięczności i szacunku.

MICHAŁ MESJASZ Uniwersytet Wrocławski

KUNEGUNDA BIAŁOPIOTROWICZOWA I JEJ ZAGINIONA POWIEŚĆ

W zdeponowanej w Bibliotece Narodowej w Warszawie spuściznie Wacława Borowego, w zbiorze dokumentów oznaczonych sygnaturą III.7488 i opatrzonych tytułem katalogowym *Projekty i plany prac* z lat 1931–1950, odnaleźć można streszczenie – współcześnie nieznaną – powieści *Hrabia Teodor, czyli Łazienki w Warszawie* Kunegundy Białopiotrowiczowej¹. W licznych publikacjach Borowy zajmował się literaturą XVIII wieku, romantyzmem oraz Młodą Polską, głównie twórczością Adama Mickiewicza, Cypriana Norwida i Stefana Żeromskiego. Ale w obszarze zainteresowań autora *Wędrówek nowego Parsifala* znajdowała się również literatura *minorum gentium*, a dzięki stanowisku kustosa (1921–1928) oraz dyrektora (1936–1938) Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego mógł on mieć dostęp do druków rzadkich, z których część zaginęła lub uległa zniszczeniu w okresie drugiej wojny światowej. O autorce *Hrabiego Teodora* najobszerniejsze świadectwo pozostawiła inna pisarka, mianowicie siostra Białopiotrowiczowej, Łucja Rautenstrauchowa w opublikowanym w roku 1884 „wspomnieniu rodzinnym”². Artykuł to ze wszelkich miar ważny, dostarcza interesujących informacji, szczególnie z pierwszego okresu życia Białopiotrowiczowej, ale z oczywistych powodów – pozbawiony wielu faktów, które autor niniejszego artykułu postarał się uzupełnić na podstawie materiałów z epoki.

Kunegunda Franciszka Róża z książąt Giedroyciów Białopiotrowiczowa urodziła się 1 lutego 1793 w Wilnie jako drugie z czworga dzieci generała Romualda Giedroycia oraz Karoliny z Borzymowskich³. Dzieciństwo spędziła w rodzinnym majątku Bobcin w okolicy Kowna, gdzie była kształcona przez francuską guwernantkę. Gdy dorosła, wraz z matką i młodszym rodzeństwem, zimą i w okresie karnawału jeździła do Wilna, licznie odwiedzanego przez arystokrację, w tym wielkiego księcia Konstantego. Podczas obecności cara Aleksandra I w mieście młoda

¹ Zob. *Katalog rękopisów Biblioteki Narodowej*, T. 8: *Rękopisy 7201–7600. Spuścizny literackie i naukowe XIX i XX wieku*. Red. B. Kocówna. Warszawa 1970, s. 199. W tytule książki K. Białopiotrowiczowej mowa jest nie o Łazienkach Królewskich w Warszawie, ale o kąpielisku nad Wisłą i o znajdujących się tam łaźniach publicznych.

² Ł. Rautenstrauchowa, *Kunegunda z książąt Giedroyciów Białopiotrowiczowa. (Wspomnienie rodzinne)*. „Kłosy” 1884, nr 970–974. Zob. S. P. Koczowski, *Białopiotrowiczowa Kunegunda*. Hasło w: *Polski słownik biograficzny*, T. 2. Kraków 1936, s. 16–17.

³ Zob. H. Mościcki, *Giedroyc Romuald*. Hasło w: *Polski słownik biograficzny*, t. 7 (1958), s. 432–433.

Kunusia – wraz z pięcioma innymi pannami – ogłoszona została damą honorową dworów caryc Marii i Elżbiety, natomiast w 1812 roku, gdy w Wilnie bawił Napoleon Bonaparte, „okazała się już księżniczka Kunegunda Giedroyć z cyfrą cesarzowej Francuzów jako dama pałacu des Tuileries”⁴. Narastający konflikt francusko-rosyjski skłonił Karolinę Giedroyciową do wyjazdu z córkami i synem do Paryża na dwór wówczas już byłej cesarzowej Józefiny, z którą od wielu lat przyjaźnił się Romuald Giedroyć. Tam Kunegunda formalnie została uznana za damę dworu (*dame du palais*) i jako jedna z 12 panien przez miesiąc w roku towarzyszyła Józefinie w Malmaison, zajmowała się odbieraniem prośb oraz przyjmowaniem i zabawianiem gości. Z woli Napoleona I zareczyła się wkrótce z markizem Armandem-Augustinem-Louisem de Caulaincourtem, księciem Vicenzy i adiutantem cesarza, w latach 1807–1811 ambasadorem w Rosji.



Kunegunda Białopiotrowiczowa (około 1815 r.)

Miniatura P.-C.-F. Delorme'a (opublikowana w książce E. Lumińskiego *Napoleon. (Legiony i Księstwo Warszawskie)*. (Warszawa [1911]))

W obliczu klęski Wielkiej Armii i zbliżających się do Paryża wojsk cara Aleksandra I wyjechała Józefina wraz z dworem – w towarzystwie zarówno Karoliny Giedroyciowej z dziećmi, jak i Hortense de Beauharnais z synem oraz Marii Walewskiej także z synem Olesiem – do należącego do niej zamku Nawarra koło Évreux. W trakcie odwiedzin Aleksandra I w Malmaison Kunegunda Giedroyć uzyskała ułaskawienie cara dla swego ojca, który za udział w korpusie Eugène'a de Beauharnais został wywieziony do Archangielska. W tym okresie cesarzowa planowała powrót do rodzinnego Trois-Îlets na Martynice, w podróż zamierzała zabrać Kunetę Giedroyć, ale plany przerwała nagle śmierć Józefiny, a abdykacja i zesłanie Napoleona zakończyły, i tak nieudany, związek z markizem de Caulaincourtem.

⁴ J. B. Załuski, *Wspomnienia*. Wstęp, oprac. A. Palarczykowa. Kraków 1976, s. 236.

Giedroyciowie krótko mieszkali w Paryżu, gdzie odwiedził ich wielki książę Konstanty oraz Tadeusz Kościuszko, a Kunegunda odbyła audiencję u króla Ludwika XVIII Burbona, i w 1814 roku, dzięki wsparciu finansowemu szwagra matki, Jerzego Białopiotrowicza, rodzina powróciła do kraju. W Monachium zdążyła Kunegunda jeszcze spotkać się z synem Józefiny, zaręczonym z nią w dzieciństwie, Eugène'em de Beauharnais, wówczas mężem Auguste von Bayern, córki króla Bawarii Maksymiliana I Józefa.

Giedroyciowie zamieszkali w Warszawie, ale w okresie karnawału chętnie wyjeżdżali do Bobcina. Kunegunda wraz z siostrą, by udoskonalić rodzimy język, uczęszczała jako słuchaczka na Uniwersytet Warszawski, gdzie wykładał literaturę wybitny przedstawiciel klasycyzmu, Ludwik Osiński. W domu Giedroyciów tymczasem w każdy sobotni wieczór zbierali się znamienitsi artyści i uczeni, aby wspólnie z gospodarzami dyskutować o nowych książkach. Giedroyciówna aktywnie działała w – powołanym z inicjatywy hrabiny Zofii z Czartoryskich Zamoyskiej – Warszawskim Towarzystwie Dobroczynności, jej występ w odgrywanym w roku 1823 widowisku teatralnym wspominał z ironią Andrzej Edward Koźmian:

i mnie, ucznia uniwersyteckiego, wezwano na aktora i skazano na rolę rozkochanego i to jeszcze rozkochanego w nie młodej już księżniczce Kunegundzie Giedroyc⁵.

W owym czasie na balu zorganizowanym z okazji obecności w Warszawie matki Aleksandra I, carycy Marii, Kunegunda Giedroyc, wraz z hrabianką Brzostowską, pełniła obowiązki damy honorowej dworu. O rękę Kunety czynił już wtedy zabiegi młody Jerzy Białopiotrowicz, jej cioteczny brat, adiutant Romualda Giedroycia oraz właściciel majątku Brycianki koło Nowogródka⁶, tak zaciekle odstraszał konkurentów, iż ojciec panny oświadczył, „że póki żyje, wyjść jej za niego nie pozwoli”⁷. Romuald Giedroyc zmarł w październiku 1824 i z końcem żałoby, 5 XI 1825, Kunegunda i Jerzy zawarli związek małżeński, „związek, który, po tak długiej i stałej miłości, nie przyniósł wszakże równie stałego szczęścia” – wspominała Rautenstrauchowa⁸. Małżonkowie zamieszkali w Warszawie, gdzie Kunegunda około 1826 roku (lub jak podają niektóre bibliografie – w 1824 roku) opublikowała „powieść z rzeczywistości”⁹ *Hrabia Teodor, czyli Łazienki w Warszawie*. Po wybuchu powstania listopadowego Białopiotrowiczowa wyjechała w roku 1831 z matką i małoletnią córką Karoliną przez Kalisz najpierw do Drezna, a następnie do Paryża. W okresie walk zdecydowanie opowiadała się po stronie powstańców, w czym nie znajdowała zrozumienia ani u siostry, ani u jej męża generała, Józefa Rautenstraucha, który był zaufanym wielkiego księcia Konstantego¹⁰. Białopiotrowiczowa wspólnie z zaprzyjaźnioną Natalią Kicką aktywnie starała się wspierać uczestników insurekcji, o czym w liście do matki donosiła Klaudyna Potocka:

⁵ A. E. Koźmian, *Wspomnienia*. T. 1. Poznań 1867, s. 295–296.

⁶ Zob. S. P. Koczorowski, *Białopiotrowicz Jerzy*. Hasło w: *Polski słownik biograficzny*, t. 2, s. 16.

⁷ Rautenstrauchowa, *op. cit.*, nr 973, s. 118.

⁸ *Ibidem*.

⁹ K. Estreicher, *Bibliografia polska XIX stulecia*. T. 2. Kraków 1961, s. 235.

¹⁰ Zob. M. Mesjasz, *Łucja z Giedroyciów Rautenstrauchowa. Księżniczka, podróżniczka, literatka*. Opole 2014.

Chodzą po teatrach, śpiewają pieśni patriotyczne i twierdzą, że kiedy ojczyzna w niebezpieczeństwie, wypada bawić jej obrońców, a nie dać się przygnębiać myślą, że to są mężowie, synowie, bracia, z których mało kto powróci¹¹.

Jednocześnie Białopiotrowiczowa wzywała, aby Polki doglądały rannych żołnierzy rosyjskich i tym samym, być może, zjednywały sobie ich przyjaźń¹². W Dreźnie spotkała się jeszcze z Juliuszem Słowackim, którego kolejny raz widziała już w Paryżu 28 III 1832, w trakcie posiedzenia Towarzystwa Litewskiego i Ziem Ruskich z udziałem generała Marie Josepha de La Fayette'a. Poeta wówczas odczytał swoje utwory, w tym fragment z *Lambra*¹³:

Potem słyszę głos jednej damy po polsku pytającej się wszystkich o mnie. Była to pani Białopiotrowiczowa, którą w Dreźnie znałem. Ta, skoro mnie spostrzegła, przyleciała z krzykiem: „Ach, serce pana!...” Odpowiedziałem, że się cieszę, jeżeli się jej moje serce podoba. Potem wymawiała mi, że u niej nie byłem – potem zapytała, czy mam przy sobie pugilares, bo mi chce zapisać swój adres. Gdybym go był miał, to ręczę, że w pugilaresie znalazłbym coś ciekawszego niż adres, bo to sawantka¹⁴.

Następne lata z życia Białopiotrowiczowej zostały tylko fragmentarycznie i ogólnikowo omówione we „wspomnieniu rodzinnym” Rautenstrauchowej, stąd szczególnie cenne okazały się pamiętniki księdza Leona Postawki oraz działacza emigracyjnego Juliusza Falkowskiego. W Paryżu, gdzie spędziła przeszło 40 lat, mniej więcej do 1872 roku, Białopiotrowiczowa ponownie spotkała córkę Józefiny, Hortense de Beauharnais, której obiecała pomoc i zjednanie sympatii emigracji polskiej w planach osadzenia na tronie francuskim jej syna, Karola Ludwika Napoleona (w wiele lat później miała go wesprzeć w ucieczce z twierdzy Ham, dostarczając strój robotnika, w którym zbiegł). Weszła wówczas w bliższe stosunki towarzyskie z Bogdanem Jańskim¹⁵, nauczycielem jej bratanka Napoleona, syna Franciszki i Józefa Giedroyciów, a także z Mickiewiczem widywanym przez nią wielokrotnie w latach 1834–1852¹⁶, w tym od maja do lipca 1834 w Bellevue koło Sèvres, gdy czynił korekty *Pana Tadeusza*; w listopadzie 1838 zaś opiekowała się chorą Celiną Mickiewiczową.

W roku 1831 wydała, poprzedzone wstępem Leonarda Chodźki, wspomnienia *Esquisses polonaises ou fragments et traits détachés pour servir à l'histoire de la*

¹¹ K. Potocka, list do matki, z 20 I 1831 (Warszawa). Cyt. za: D. Wawrzykowska-Wierciuchowa, *Promienna. Opowieść biograficzna o Klauzynie z Działyńskich Potockiej (1801–1836)*. Poznań 1976, s. 138.

¹² K. Białopiotrowiczowa, list do A. J. Czartoryskiego, z 26 II 1831 (Kalisz). Cyt. za: A. Kraushar, *Kunegunda z książąt Giedroyciów Białopiotrowiczowa. Sylwetka z r. 1831*. Warszawa 1909. *Miscellanea historyczne*. T. 37.

¹³ Zob. *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*. Oprac. E. Sawrymowicz, przy współpr. S. Makowskiego, Z. Sudolskiego. Wrocław 1960, s. 119, 148.

¹⁴ J. Słowacki, list do matki, z 13 IV 1832 (Paryż). Cyt. za: J. Słowacki, *Listy do matki*. W: *Dzieła wybrane*. T. 6. Oprac. Z. Krzyżanowska. Wyd. 2. Wrocław 1983, s. 50.

¹⁵ B. Jański, *Dziennik 1830–1831*. Odczytał z autografu i oprac. A. Jastrzębski. Rzym 2003.

¹⁶ Zob. *Kronika życia i twórczości Mickiewicza* pod redakcją S. Pignonia, a w szczególności: M. Derwałowicz, *Paryż, Lozanna. Czerwiec 1834 – październik 1840*. Warszawa 1996. – Z. Makowiecka, *Mickiewicz w Collège de France. Październik 1840 – maj 1844*. Warszawa 1968. – K. Kostenicz, *Ostatnie lata Mickiewicza. Styczeń 1850 – 26 listopada 1856*. Warszawa 1978.

révolution de Pologne actuelle, podpisane „*par une Polonaise*” i w kolejnym roku opublikowane również w języku niemieckim. W Paryżu – nadmieniała Rautenstrauchowa – Białopiotrowiczowa weszła w spór z mężem, „z jednej strony o córkę, najtroskliwiej przez nią wychowywaną, a przez niego psutą zbytkiem miłości, z drugiej o to, że, będąc pomiędzy napoleonidami znaną i zapisaną pod panińskim swoim nazwiskiem, pod tymże nazwiskiem listy odbierała”¹⁷.

W roku 1846 musiało nawet dojść do niemałego skandalu, o którym lakoniczną wzmiankę można odnaleźć w liście Zygmunta Krasieńskiego do Konstantego Gaszyńskiego, gdy ten pierwszy pisał „o porwaniu córki przez Białopiotrowicza”¹⁸. Nieco więcej światła na tę sprawę rzucają wspomnienia Juliusza Falkowskiego:

Wykradzono ją [tj. córkę] z jej [tj. Kunegundy Białopiotrowiczowej] domu przy pomocy jej ojca i, ma się rozumieć, z cichym współnictwem zakochanej panińki. Poruszyła niebo i ziemię, żeby się dowiedzieć, gdzie ją wywieziono; trzeciego dnia była na miejscu, ale już za późno, zastała pannę z wieńcem ślubnym przy stole godowym¹⁹.

Ukochanym Karoliny Białopiotrowiczówny okazał się Bolesław Wielogłowski, szambelan i brat polityka Walerego. Oddana życiu publicznemu i działalności emigracyjnej, z pewnością nie miała Kunegunda Białopiotrowiczowa łatwego charakteru, co przekładało się na jej relacje z mężem, o czym zresztą można odnaleźć wzmianki w tekstach osób, które ją znały. Bronisław Trentowski donosił w liście do Leonarda Niedźwieckiego, w kontekście wystawienia sobie przez księżniczkę pomnika nagrobnego na cmentarzu w Montmorency: „Ależ bo to osobliwa kobieta! Dziwię się, że Białopiotrowicz przy niej nie zwariował. I stałoby się to, gdyby nie uciekł od niej, gdy nie było jeszcze za późno”²⁰. Wydawca tej korespondencji, Stanisław Pigoń, pisał:

słynna ze swych dziwactw „Kunusia” lub „Kuneta”, rozłączywszy się z mężem, kazała się nazywać księżną Giedroyc, a kto ją przez zapomnienie lub umyślnie nazwał Białopiotrowiczową, narażał się na policzek lub ostre wyłajanie²¹.

Nie można jednak ukryć, że dzięki swojej pozycji towarzyskiej Kunegunda miała wielu przyjaciół i znajomych zarówno wśród Polaków, jak i Francuzów – świadczyła o tym bogata, niestety nie zachowana, korespondencja z przedstawicielami kultury, nauki i polityki: Ksawerym Godebskim, Zofią i Ludwikiem Nabelakami, Leonardem Chodźką, Sewerynem Gałęzowskim, Krystynem Ostrowskim, Wincentym Mazurkiewiczem, Ludwiką i Władysławem Platerami, Seweryną i Franciszkiem Duchieńskimi, a także Léonce Élie de Beaumont, Napoleonem III i Victorem-Henrim de Rochetinem, należąca niegdyś do zbiorów Muzeum Narodowego Polskiego w Rap-

¹⁷ Rautenstrauchowa, *op. cit.*, nr 974, s. 141.

¹⁸ Z. Krasieński, list do K. Gaszyńskiego, z 23 VI 1846 (Nicea). Cyt. za: Z. Krasieński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*. W: *Korespondencja Zygmunta Krasieńskiego*. T. 4. Oprac., wstęp J. Sudolski. Warszawa 1971, s. 71.

¹⁹ J. Falkowski, *Wspomnienia z roku 1848 i 1849*. T. 2. Warszawa 1908, s. 121.

²⁰ B. Trentowski, list do L. Niedźwieckiego, z 4 VI 1860 (Fryburg Bryzgowijski). Cyt. z: *Listy Bronisława Trentowskiego (1836–1869)*. Zebrał i do druku przygotował S. Pigoń. Kraków 1937, s. 405.

²¹ *Ibidem*.

perswiliu, a następnie przekazana Bibliotece Narodowej w Warszawie i zniszczona w okresie drugiej wojny światowej. W czerwcu 1849 zmarła Karolina Wielogłowska, a w lutym 1858 Karolina Giedroyciowa. W tym okresie Białopiotrowiczowa mieszkała w Paryżu przy rue de l'Union 27 i opiekowała się wnuczką Marią, która, poślubiwszy Juliusza Wielogłowskiego, stryjecznego brata, osiadła w jego dobrach Bliżyn w okolicy Kielc. Białopiotrowiczowa ogłosiła jeszcze w roku 1860 odezwę *Coup d'oeil sur l'état des orphelins en Russie, présenté à [...] Alexandre II*, podpisaną „par la tante d'un orphelin”.



Kunegunda Białopiotrowiczowa (okres Drugiego Cesarstwa Francuskiego)

Fotografia w: L. Postawka, *Pamiętniki obejmujące okres od roku 1863 do 1908*. T. 1. Paris 1908

Za czasów Drugiego Cesarstwa niosła pomoc przybywającym do Paryża rodakom, udzielała się charytatywnie, organizowała uroczystości patriotyczne, mianowicie w roku 1868 obchody setnej rocznicy wybuchu konfederacji barskiej²².

W listopadzie 1866 w mieszkaniu Julii Glaubrecht, siostry Bolesława Wielogłowskiego, Białopiotrowiczowa spotkała Norwida²³. Natomiast 2 lata później, od listopada 1868 do kwietnia 1869, wspólnie z chorującą na płuca wnuczką przebywała na kuracji w Monako, gdzie odwiedził je Jerzy Białopiotrowicz. W czasie wojny francusko-pruskiej w marcu 1871 zmarł on tragicznie, a Kunegunda została dotknięta paraliżem i – po długim leczeniu – za namową wnuczki wróciła do kraju. Około 1872 roku zamieszkała w Puławach w Willi „Samotnia”, którą otrzymała od siostry, i podjęła próbę leczenia paraliżu za pomocą – popularnego wówczas środ-

²² Zob. M. Mesjasz, *Przygotowanie i obchody setnej rocznicy wybuchu konfederacji barskiej (w świetle listów Kunegundy z księżąt Giedroyciów Białopiotrowiczowej do Stefana Buszczyńskiego)*. W zb.: *Epistolografia w dawnej Rzeczypospolitej*. Red. P. Borek, M. Olma. T. 2. Kraków 2011.

²³ Zob. Z. Trojanowiczowa, E. Lijewska, przy współudź. M. Pluty, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*. T. 2. Poznań 2007, s. 278–279.

ka – elektryczności. Po śmierci męża Marii i jej powtórny zamążpójściu przeniosła się do dóbr Władysława Krauzego, do Radzikowa pod Warszawą, gdzie 24 IV 1883 zmarła, została pochowana na tamtejszym cmentarzu parafialnym.

Opublikowaną około 1826 roku powieść *Hrabia Teodor, czyli Łazienki w Warszawie* Białopiotrowiczowej próżno próbować znaleźć w polskich bibliotekach uniwersyteckich i naukowych, nawet tak wytrawnemu bibliofilowi jak Janusz Dunin „mimo usilnych starań nie udało się odszukać żadnego egzemplarza”²⁴. Także poczyniona ostatnio przeze mnie kwerenda nie przyniosła pozytywnego skutku. Nie wydaje się również, aby któryś ze współczesnych badaczy zajmował się ową książką w ostatnim półwieczu. Ten czy ów uznał też, że przepadła ona bezpowrotnie²⁵, a nawet że nigdy nie została wydana²⁶, jednak autor niniejszego artykułu przed kilkoma laty zdołał nawiązać korespondencję z prywatną osobą, która w swoich zbiorach ma *Hrabiego Teodora*, nie wyraziła ona wszakże chęci udostępnienia posiadanego egzemplarza²⁷. Tylko Jarosław Marek Rymkiewicz, nie znając ani zawartości powieści, ani streszczenia Borowego, w eseju *Kilka szczegółów* podjął temat dziełka Białopiotrowiczowej, dając jednak własną wyimaginowaną wersję tego współcześnie nieznanego utworu. W *Bibliografii polskiej XIX stulecia* Karola Estreichera oprócz notki: „Wytepione dla skandalicznej niemoralności”, można znaleźć następujący opis książki Białopiotrowiczowej: „*Hrabia Teodor, czyli Łazienki w Warszawie* (powieść z rzeczywistości.). B. w. m. i r. (Warszawa, około 1826), w 8ce, str. 22”²⁸.

Wiadome jest jeszcze, że przed drugą wojną światową właścicielem egzemplarza powieści Białopiotrowiczowej był kolekcjoner Jan Michalski. On otrzymał ją z kolei od zaprzyjaźnionego Józefa Drège’a, który sprowadził książkę „z jakiegoś katalogu zakordonowego, sądząc, że [...] ma ona jakiś związek z Łazienkami. Zawiódł się, okazało się bowiem, że mowa tu była o kąpielach nad Wisłą”²⁹. Liczący około 27 tysięcy tomów cenny księgozbiór po śmierci właściciela został ofiarowany w roku 1952 Instytutowi Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, jednak egzemplarza *Hrabiego Teodora* Białopiotrowiczowej w bibliotece nie odnaleziono. Wydaje się pewne, że i Borowy zapoznał się z tym utworem właśnie przed 1939 rokiem, a dokładnie jeszcze przed 1914 rokiem, skoro w swojej rozprawie doktorskiej *Ignacy Chodźko. (Artyzm i umysłowość)* pisał o *Hrabim Teodorze*: „przebiegle ostrożny i naiwnie pornologiczny panięński sentymencik z powiastki Białopiotrowiczowej”³⁰. Badacz mógł korzystać z egzemplarza bądź należącego do osoby prywatnej, bądź będącego własnością Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie

²⁴ C. i J. Duninowie, *Philobiblon polski*. Wrocław 1983, s. 128.

²⁵ Zob. J. M. Rymkiewicz, *Kilka szczegółów*. Kraków 1994, s. 277.

²⁶ Zob. G. Borkowska, M. Czermińska, U. Phillips, *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik*. Gdańsk 2000, s. 47.

²⁷ Artykuł ten stanowi fragment szerszych badań nad rodziną Giedroyciów, a w szczególności nad życiem Kunegundy Białopiotrowiczowej i Łucji Rautenstrauchowej, dlatego też uprasza się Czytelników, którzy albo posiadają jakieś materiały, albo znają osoby mogące udzielić informacji, o kontakt z autorem (e-mail: mich.mesjasz@gmail.com) lub z Redakcją „Pamiętnika Literackiego”.

²⁸ Estreicher, *op. cit.*, s. 235.

²⁹ J. Michalski, *55 lat wśród książek*. Wrocław 1976, s. 100.

³⁰ W. Borowy, *Ignacy Chodźko. (Artyzm i umysłowość)*. Kraków 1914, s. 100.

albo Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie, Borowy studiował bowiem w tym okresie zarówno na Uniwersytecie Lwowskim (1908), jak i na Uniwersytecie Jagiellońskim (1909–1914). Poza wzmianką w przypisie do dysertacji nigdzie potem szerzej nie podjął tego tematu, a świadectwo pełnej lektury pozostało właśnie w jego notatce przechowywanej obecnie w Bibliotece Narodowej w Warszawie. Borowy – w studium *Ignacy Chodźko* – umieścił utwór Białopiotrowiczowej w kontekście funkcjonowania odmian erotyki w romansie polskim, stawiając *Hrabiego Teodora* obok powieści *Lejbe i Siora Juliana Ursyna Niemcewicza* oraz *Pan Antoni* i *Podróż bez celu* Fryderyka Skarbka. Owa notatka, którą przytoczę, jest krótkim, okraszonym cytatami, streszczeniem dziełka księżniczki z Giedroyciów.

Wyciąg z lektury sporządzony został na luźnej kartce, zapisanej obustronnie drobnym pismem w dwóch kolumnach, i włożony do koperty sygnowanej „Białopiotrowiczowa”. Naderwany dolny róg kartki nie przeszkadza w całkowitym odczytaniu tekstu. Zmodernizowano w nim ortografię i interpunkcję według obowiązujących obecnie zasad, zachowano skreślenia autora, a w nawiasy kwadratowe ujęto uzupełnienia pochodzące od edytora.

[KUNEGUNDA] BIAŁOPIOTROWICZOWA: „HRABIA TEODOR, CZYLI ŁAZIENKI W WARSZAWIE”. OK. 1824

P[an] pułkownik przeprasza żonę, że do Bielan jej towarzyszyć n[ie] może, bo ma ważną sprawę ze swym mecenasem obrabiać. – Córka pułkownikostwa, Różia, „piękna, hoża, lat 17-cie, ale n[ie] należąca do towarzystw, w których matka rolę młodej grać jeszcze chciała” (4), prosiła matki, by podczas jej nieobecności ~~pozwoliła~~ mogła odwiedzić swą przyjaciółkę. Wiedziała Różia, że tej przyjaciółki w domu n[ie] zastanie. Pozwolenie matki jednak uzyskawszy, wyszła z guwernantką z domu. „Nic tak przebiegłego jak młoda panienka, gdy jej serce pomocy od przemysłu potrzebuje” (4), pozbywa s[ie] więc Różia guwernantki sprytnie, proponując jej, by, odprowadziwszy ją do przyjaciółki, poszła sobie sama gdzieś na spacer. – Sama zaś postanawia wykonać od trzech dni pana Teodora na dziś przygotowany projekt: udać s[ie] do Łazienek, gdzie jej „najdroższy przyjaciel” i „ukochany” „widzieć ją będzie bez odzienia... przez wiświdrowanie we drzwiach” (7). Walczy czas pewien ze sobą: „n[ie] śmie s[ie] ani cofnąć, ani spełnić zamiaru” (6). Miłość atoli dla Teodora w końcu zwycięża. „Jeśli – mówi sobie Różia – mam Boga obrazić, wypowiadam s[ie], będę pościć, i wszystko mi odpuszczonym zostanie” (7). – Tymczasem Teodor bieży do Łazienek i naznacza podług umowy na jednej z kolumn numer swojej wanny obok dwóch próżnych, – i czeka niecierpliwie, tym więcej, że „n[ie] zdarzyło mu s[ie] nigdy tego rzędu osoby, a do tego panny, oczekiwać. Ale pomimo że kochał Różię, w niewinność jej n[ie] wierzył” (10). Wiele on widział świata, „n[ie] natrafił jednak nigdzie na to ułatwienie rozkoszom zmysłowym, jakie s[ie] znajdzie w kąpielach publicznych warszawskich” (11). – „płci pomieszanie w jedno miejsce w stanie przyrodzenia” (11). „Prawda..., że dym tytoniu, świstanie, śpiewanie różnych piosenek, nieprzystojne napisy, rozmowy, n[ie]koniecznie są wszystkim kobietom przyjemne; ale one więcej udają, niż jest w rzeczy, w skrytości serca lubią pewno ten rodzaj cichej rozpusty. Któżby tak dobrej rzeczy n[ie] lubił! Im która skromniejsza, tym gorszego ukrywa ducha” (12 – myśli Teodora). – Przybywa Różia, rozbiera s[ie], „Teodor zastukał, otworzył drzwi”... R[óżia] omdlała... Teodor, chcąc ją ratować, w oszołomieniu wpadł do wanny sąsiedniej, gdzie „w nie przystojniejszym od swego związku znajduje p[ana] pułkownika” (14). Wzywa go na ratun[ek] córki. Sam zaś idzie do swej łazienki, ale opiera s[ie] o 2-gie drzwi, te pod jego ciężarem załam[uj] s[ie]: wpada do cudzej kąpieli. Tu widzi p[ania] pułkownikową – i też n[ie] sama, ale z „przyjacielem domowym”. Spotkanie małżonków. „Najostrejsze wyrazy zostały żony udziałem” (16)... Różia ze szlochem rzuca s[ie] do nóg rodziców i wsz[ystko] wyznaje. Rodzice wymówki czynią Teodorowi i małż[ę]ns[two] mu prop[onuj]a, jako jedyny środek ekspiacji... Na to T[eodor] zamknął powrót całej rodziny do domu i wyjaśnienie sytuacji. Różia wyznała prawdę i powiedziała, że od dawna tała miłość do Teo-

dora, „z bojaźni..., żeby o występki n[ie] została obwiniona. Długo albowiem z początku przywiązanie młodych panien zdaje im s[ie] niewybaczonym przewinieniem” (18). – Przygotowania czyniono, by Rózi do klasz[toru] oddać. Teodor, „trzępiot, ale czasem czuły, zmartwił s[ie] tą wiadomością” (19), lecz wkrótce uznał siebie niewinnym... Rózi do klasz[toru] n[ie] oddano, ale pozostała z nią smutna pamięć przeszłości. – Teodor uległ chorobie tej, co Franc[iszek] I i Juliusz II³¹. Kłaj ukochane Łazienki... Obraz Rózi stanął mu wtedy przed ocz[ami]. Wyrzuty sumienia. „Udręczony] T[eodor] chciałby prowadz[ić] życie bez skazy. Lecz tak umiera zawsze, kto s[ie] za późno spostrzeża” (22).

Subj. Chłod[ne] ironicz[ne] uwagi o stosun[ku] męża do żony.

Abstract

MICHAŁ MESJASZ University of Wrocław

KUNEGUNDA BIAŁOPIOTROWICZOWA AND HER LOST NOVEL

The text describes the life of Kunegunda Białopiotrowiczowa (1793–1883), a women writer, émigré activist, a daughter of general Romuald Giedroyc, and a sister of Łucja Rautenstrauchowa. Special attention is brought to the period of her life in which as a Joséphine de Beauharnais' lady-in-waiting she stayed in Malmaison, and to a later time when for some 40 years she lived in Paris. A separate issue touched in this article refers to the author's endeavour to settle the status of her novel *Hrabia Teodor, czyli Łazienki w Warszawie* (*Count Teodor, or the Baths in Warsaw*). Resorting to the source materials, the author attempts to reconstruct the final fortune of the book and, unable to access any copy, from the National Library of Poland in Warsaw he cites a note – the novel's summary – composed by Waclaw Borowy, a literary historian.

³¹ Franciszek I z dynastii Walezjuszy (1494–1547), król Francji od 1515 roku, oraz Juliusz II (1443–1513), papież od 1503 roku – obaj mieli umrzeć z powodu zarażenia się kłaj.

3. R E C E N Z J E I P R Z E G Ł A D Y

Pamiętnik Literacki CV, 2014, z. 2, PL ISSN 0031-0514

PIOTR SZWED Uniwersytet Łódzki

JULIUSZ SŁOWACKI OD WIERSZY

JULIUSZ SŁOWACKI – INTERPRETACJE I REINTERPRETACJE. Redakcja Ewangelina Skalińska, Ewa Szczegłańska-Pawłowska. (Recenzent: Elżbieta Kiślak). Warszawa 2011. Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, ss. 248. „Problemy Romantyzmu”. Tom VII. Komitet redakcyjny serii: Bernadetta Kuczera-Chachulska (przewodnicząca), Małgorzata Łukaszuk, Ewa Szczegłańska-Pawłowska.

„Słowacki wielkim poetą był” – co do tego nie mamy wątpliwości, ale czy był wielkim lirykiem? Jakie problemy, zagadnienia, tematy wzbudzają dziś zainteresowanie literaturoznawców skupiających uwagę na jego wierszach? W jakim stopniu stanowią one konwencjonalne świadectwo epoki, a w jakim przedstawiają indywidualność, wykraczającą poza schematy czasów indywidualizmu? Jakie są główne założenia metodologii interpretacyjnej związanej z liryczną spuścizną twórcy *Balladyny*? Na te i inne pytania próbują odpowiedzieć autorzy szkiców zebranych w tomie *Juliusz Słowacki – interpretacje i reinterpretacje*. Jest on owocem 2-dniowej ogólnopolskiej konferencji naukowej poświęconej Słowackiemu jako twórcy wierszy, która odbyła się na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w listopadzie 2009, będąc jednym z wydarzeń obchodzonego uroczystości oficjalnego roku tego poety.

Artykuły poprzedza syntetyzujące wprowadzenie *Liryka Słowackiego*, napisane przez Bernadettę Kuczere-Chachulską. Wspomina ona o konieczności skupienia uwagi na ustaleniach badaczy zajmujących się liryką Słowackiego, które wydają się szczególnie istotne, gdy namysł nad nią znika z horyzontu literaturoznawców jako osobny przedmiot studiów wypierany przez „wielkie konteksty idei [...]” (s. 9), będące rezultatem refleksji nad nowoczesnością i ponowoczesnością. Wprowadzenie do tomu *Słowacki – interpretacje i reinterpretacje* rozpoczyna się więc od subiektywnego komentarza dotyczącego aktualnych tendencji literaturoznawczych. Zdaniem Kuczery-Chachulskiej, współcześni filologowie zbyt często opowiadają się za „powabnym fantazjowaniem”, przekraczając „ugruntowany naukowo obszar [...]” badań (s. 9). Taką deklarację wolno traktować jako zapowiedź konserwatywnej formuły „interpretacji i reinterpretacji”, pokazującej, że za pomocą tradycyjnych „narzędzi”, jakie dominują wśród metodologii stosowanych przez autorów tomu, można wciąż odkrywać nowe sensory poezji romantycznej.

Kuczera-Chachulska dokonuje przeglądu najbardziej istotnych rozpoznań związanych z liryką Słowackiego, m.in. wskazuje na dostrzeżone przez Zofię Szmydtową „mistrzostwo tworzenia przedstawień na pół rzeczywistych, załamujących się we wspomnieniu, w marzeniu, w wizji, w halucynacji” (cyt. na s. 10–11); przywołuje ustalenia badaczki dotyczące symbolicznej funkcji słowa poetyckiego. W interpretacjach Andrzeja Boleskiego autorka wprowadzenia widzi zapis ewolucji w stronę lirycznej nowoczesności rozumianej zgodnie z założeniami Hugona Friedricha. Za najważniejszy element rozpoznań Mariana Maciejewskiego uznaje natomiast dostrzeżenie oscylowania „między wizyjnością a konkretnością” w twórczości Słowackiego (cyt. na s. 14). Obraz poety, jaki wylania się z syntetycznego zestawienia poglądów, jest niejednoznaczny, pełen „wewnętrznych opozycji” (s. 17). Liryka Słowackiego łączy w sobie typowo romantyczne cechy, stanowi wyraz kreacjonizmu, a jed-

nocześnie – zainteresowania dawnymi formami literackimi (zob. odwołania do konwencji barokowej opisane przez Dariusza Seweryna w *Słowackim nie-mistycznym*). Czytając wprowadzenie Kuczery-Chachulskiej, można upomnieć się o kilka ważnych, a pominiętych przez nią publikacji, np. *O budowie wiersza u Słowackiego* Michała Rowińskiego¹, *Mistrz „czerwonego rytmu”* Andrzeja Kotlińskiego² czy *Język czterech żywiołów. Kreacje obrazów w liryce Juliusza Słowackiego* Urszuli M. Lebkowskiej³. Wydaje się również, że trudno wyobrazić sobie pełny wizerunek Słowackiego jako liryka bez wspomnienia o ironicznym i satyrycznym cechach dzieła poety dostrzeżonych m.in. przez Gizelę Reicher-Thonową⁴.

Po wprowadzeniu syntetyzującym wiedzę na temat autora *Balladyny* znajduje się artykuł Jacka Brzozowskiego *Jak czytać późne wiersze Słowackiego? – dziesięć przykładów i (oczywiste) postscriptum*. Literaturoznawca, omawiając wybrane wiersze z ostatniego etapu twórczości, sygnalizuje, jakie problemy wiążą się z ich interpretacją: łączą się one ze statusem tekstów (z często trudnymi do rozstrzygnięcia kwestiami przynależności do większych dzieł, np. poematów), z wielością redakcji oraz z lekcjami konkretnych miejsc, którym autor *Odczytywania znaczeń* poświęca szczególną uwagę. Przygląda się on rozmaitym wariantom zapisu przymiotnika „harfiarny” z urywka prozy poetyckiej *Ileż dni przejdzie mi dziecinnych na towach motyli...* (był on, w zależności od decyzji edytora, drukowany jako „harfiarny”, „harfiarny” mimo świadomości, że w autografie występuje „harfiarny”). Przymiotnik ten Brzozowski uznaje za nie wymagający korekt „prawdopodobny neologizm” będący „kontaminacją słów »harfiarny« i »ofiarny«, znakomicie współbrzmiącą z pełnym dramaturgii ostatnim pożegnaniem poety genezyjskiego” (s. 22). Potem badacz omawia różnice znaczeniowe wynikające z dwóch odmian początku wiersza *Tak mi, Boże dopomóż* – w pierwodruku z „Dziennika Narodowego” (1842, nr 70, z 30 VIII) można było przeczytać: „Idea wiary nowa rozwinięta [...]”, następnie Juliusz Kleiner w pierwszym wydaniu *Dzieł wszystkich Słowackiego* podawał zgodnie z autografem (zniszczonym w 1944 r.) wersję: „Idea wiary nowej rozwinięta” (cyt. na s. 23). Spostrzeżenia Brzozowskiego, jego analizy dotyczące wierszy [*Przez Furie jestem targan ja, Orfeusz...*]; [*Wiesz, Panie, iżem zbiegał świat szeroki...*]; [*Wyjdzie stu robotników...*] oraz dwóch utworów z *Przypowieści i epigramatów* pokazują, że podstawowym warunkiem dobrej interpretacji liryków Słowackiego jest „pełne rozeznanie w ich rękopiśmiennej otwartości i alternatywności, nieostateczności i brulionowości” (s. 33).

Na szczególną uwagę spośród licznych komentarzy autora zasługuje fragment poświęcony „rzekomo zepsutemu rytmowi” (s. 29) wiersza *Sowiński w okopach Woli*. W tym kanonicznym, konsekwentnym 8-zgłoskowcu poeta łamie rytm tylko raz, pisząc „Oprzeć się człek kulawy”, który to wers większość wydawców „drukowała [...] jako ośmiosylabowiec, zmieniając »człek« na »człowiek«. Trudno wyobrazić sobie bardziej niefortunną »poprawkę« – stwierdza Brzozowski i zwraca uwagę, że 7-sylabowiec „swoją ułomnością streszcza istotę dramatu, jaki stał się udziałem starego żołnierza” (s. 30). Krótki komentarz tego badacza pokazuje, jak precyzyjny był Słowacki, organizując brzmieniową warstwę swoich liryków.

Kolejny artykuł poświęcono próbie interpretacji wiersza [*I wstał Anhell... z grobu... za nim wszystkie duchy...*], który w dotychczasowych literaturoznawczych ujęciach traktowany był jako pretekst do „lakonicznych konstatacji dotyczących przede wszystkim zagadnień ofiary czy męczeństwa” (s. 36). Według Wacława Pyczka wiersz Słowackiego stanowi głównie

¹ M. Rowiński, *O budowie wiersza u Słowackiego*. Cz. 1–2. „Sprawozdania z Posiedzeń Warszawskiego Towarzystwa Naukowego. Wydział Językoznawstwa i Literatury” 1909, nry 1, 8.

² A. Kotliński, *Mistrz „czerwonego rytmu”*. Słowacki. Warszawa 2000.

³ U. M. Lebkowska, *Język czterech żywiołów. Kreacje obrazów w liryce Juliusza Słowackiego*. Kraków 2006.

⁴ G. Reicher-Thonowa, *Ironia Juliusza Słowackiego w świetle badań estetyczno-porównawczych*. Kraków 1933, s. 71–73.

reinterpretację rzeczywistości misterium paschalnego. Wychodząc od listu do Kornela Ujejskiego, w którym poeta protestował przeciwko próbom dopisywania przez autora *Skarg Jeremiego* optymistycznego zakończenia *Anhellego*, literaturoznawca podkreśla mroczny, pełen bóleści („rozpacz Byrona jest dzieckiem w porównaniu [do] rozpaczki Anhellego [...]” (cyt. na s. 37)) charakter dzieła Słowackiego. Pomimo metaforyki i symboliki, które wywołują skojarzenia z wizją zmartwychwstania, wykreowane w wierszu postaci „nie są wyposażone w żadne cechy osób odrodzonych przez fakt powstania z martwych” (s. 41). Ich wyjście z grobów ma na celu złożenie ofiary z własnej krwi, a marsz przypomina „pochód upiórów” (s. 43). Zdaniem badacza, autor *Anhellego*, nawiązując do hymnu zwycięstwa z *Pierwszego Listu do Koryntian*, pomija jego rezurekcyjny sens – źródłem wiersza *[I wstał Anhellego... z grobu... za nim wszystkie duchy...]* jest rozpacz, nie zaś nadzieja.

Czytając zakończenie interpretacji Pyczka, można mieć uczucie niedosytu. Autor artykułu zamyka swój tekst wnioskiem tyleż przekonującym, co niepogłębionym – zwraca uwagę, że wiersz „wyłamuje się z paradygmatu genezyjskich idei, ujawniając głęboko ludzkie doświadczenie »podmiotu człowieka«, poety Juliusza Słowackiego”, jest świadectwem „mocnego przywiązania” do wcześniejszej twórczości, stanowiącej „wciąż żywy rozdział” (s. 44). Dlaczego jednak w grudniu 1848 poeta powraca do motywów anhellicznych? Czemu Słowacki, choć wiele swoich dawnych dzieł oceniał wówczas krytycznie, broni przesłania akurat *Anhellego*? Bez odpowiedzi na te pytania zamysł przedstawienia w artykule sytuacji „podmiotu człowieka”, czyli określenia biograficznego, a nie filozoficznego bądź mistycznego kontekstu powstania utworu, nie zostaje zrealizowany w sposób w pełni satysfakcjonujący.

Jeden z najciekawszych i najbardziej wnikliwych szkiców zamieszczonych w omawianym tu tomie stanowi praca Kwiryny Ziembki „*I będziesz głosem mogił zawołana*”. Juliusza Słowackiego *wiersze do sióstr Bobrówien*. Z wielką skrupulatnością badaczka omawia najważniejsze strukturalnie i semantycznie elementy komentowanych liryków. W odniesieniu do pierwszego ogniwa cyklu, dedykowanego 13-letniej Zofii, Ziembka pisze o roli motywów kwiatów i gwiazd, funkcji paralelizmów składniowych i znaczeniowych, reinterpretacji dzieciństwa poety, prezentowanego wcześniej w konwencji melancholijno-tragicznej, by na podstawie analizy sformułować przekonującą tezę: „Liryk *Niechaj mnie Zośka o wiersze nie prosi...* okazuje się lekcją genezyjskiej czy mistycznej pedagogiki, powstałą przed napisaniem *Genesis z Ducha* i przed spotkaniem pastereczki z Pornic” (s. 56).

Zakładając, że omawiane wiersze stanowią „Mistyczny cykl sztambuchowy” (s. 45), już w pierwszym z nich Ziembka dostrzega zamysł majeutyczny – realizację sztuki „akuszerowania mającej narodzić się w dziecku samoświadomości duchowej natury człowieczeństwa [...]” (s. 56). To, co w otwierającym cykl utworze zostaje sformułowane w sposób zawołany, Słowacki wyraża bezpośrednio w wierszu *Gdy na ojczyznę spojrzą oczy Lolki... [Do Ludwiki Bobrówny]*, będącym „nauką dojrzewania do polskości jako do rozważli, współczucia, miłości, dobroci, siły i męstwa” (s. 61). Badaczka dostrzega, że Słowacki, spełniając oczekiwania związane z konwencją sztambuchową (przedstawienie komplementów, prezentacja czci, szacunku, adoracji...), wprowadza do utworów treści nie pasujące do tej sytuacji lirycznej – odnoszące się do światopoglądu mistycznego. Jeśli pierwsza i druga część cyklu były optymistyczną zapowiedzią rozwoju jego adresatek, wiersz *[Dziecina Lolka na rzymskich mogiłach]* stanowi przestrożę dotyczącą tego, czym byłby dla dziewczyny „wybór innej drogi życia niż wskazana jej przez poetę [...]” (s. 63). Słowacki wyraża przekonanie, że „potencjalna anielskość musi z czasem zostać potwierdzona wyborem, wolą i [...] wytrwałością” (s. 69). Ziembka przedstawia pogląd, według którego program poezji mającej przerabiać ludzi w aniołów, znany z *Testamentu mojego* czy utworu *Całą potęgą ducha cię wyzywam...*, zrealizowano w arcydzielnym, a jednocześnie bardzo subtelnym sposobie w wierszach do sióstr Bobrówien.

Badaczka formułuje kilka niezwykle ciekawych zdań w kończącym artykuł *Postscriptum*. Zestawia ze sobą „rzymską Kampanię i ukraiński step [...]” (s. 71), zwracając uwagę na podobieństwa w kształtowaniu przestrzeni przez Zygmunta Krasińskiego i Słowackiego;

rozpatruje cykl mistyczny tego drugiego poety w kontekście roli, jaką autor *Króla-Ducha* przypisał w okresie genezyjskim kobiecie – ukazując cechy „projektu nowej, duchowej żeńskości [...]” (s. 76); omawia dostrzeżoną w interpretowanych utworach „poetykę mistagogiczną” (s. 78), zaznaczając, że była ona charakterystyczna także dla Adama Mickiewicza piszącego wiersze lozańskie. Zdaniem Ziemy, idea demiurgicznego formowania człowieka poprzez poezję pozostaje nadal aktualna jako „jedna z inkantacji, którymi usiłują nas zakląć poeci [...], ilekroć zaczynamy ich czytać” (s. 85), mimo rozczarowań połączonych z ideologizacją liryki i ze współczesnym przywiązaniem do tego, że pełni ona zazwyczaj jedynie funkcję estetyczną.

Interpretacje przedstawione w omawianym tomie można podzielić na te, które przede wszystkim doprecyzowują, dookreślają wcześniejsze ustalenia na temat liryki Słowackiego, i te, które wyraźnie polemizują z tezami poprzednich badaczy – tak jak artykuł Dariusza Seweryna *Potrójna śmierć*, omawiający wiersz [*Śmierć, co trzymaście lat stała koło mnie...*]. W opozycji do sposobów lektury Pawła Hertza i Mariana Bizana, opierając się po części na ustaleniach Elżbiety Kiślak, Seweryn odnajduje „klucz”, którym „otwiera” komentowany wiersz. Odnosi do niego tezę Georges’a Dumézila, dotyczącą funkcjonalnej trójpartycji⁵ i związany z nią, zakorzeniony w indoeuropejskiej tradycji, wzorzec „potrójnej śmierci”. „Dlaczego to śmierć potrójna?” – pyta badacz, by po chwili sformułować najważniejszą tezę: „ideologia władzy suwerennej nie zamyka się w obrębie pierwszej funkcji triady – obejmuje także dwie pozostałe” (s. 96). Każdy z jeźdźców nie tyle więc odnosi się do powszechnie znanego toposu z *Apokalipsy św. Jana* (co sugerowali wcześniejsi interpretatorzy), ile „odwzorowuje odrębną sferę odpowiedzialności władcy” (s. 99). Sposób przedstawienia pierwszego z nich – „cara wiary” – sugeruje, że jest on symbolem władzy suwerennej w wymiarze religijnym; drugą zjawę ukazano tak, by wywołać skojarzenia z ofiarami zarazy; trzeci jeździec, prezentujący się najbardziej makabrycznie, wywodzi się z „konwencji średniowiecznych *mäusesturmsagen*” (s. 101). Powołaniem monarchy jest dystrybucja dóbr, troska o poddanych. Jeśli władca nie realizuje tego obowiązku, wówczas zemsty na nim dokonują, pełniące funkcję Eryinii, myszy bądź inne budzące wstręt istoty kojarzone z chorobami i głodem. Według badacza do tego motywu nawiązywali: Mickiewicz – kreując w części II *Dziadów* postać upiora rozszarpywanego przez ptaki, oraz Słowacki w obrazach zamykających wiersz [*Śmierć, co trzymaście lat stała koło mnie...*].

Zdaniem Seweryna, autor *Kordiana* „Odtwarza [...] – zapewne bezwiednie – ideową »strukturę głęboką«, wywodzącą się z czasów przedhistorycznych” (s. 106), zarazem odwołując się do średniowiecza. Stanowiący klamrę kompozycyjną szkicu komentarz dotyczący „potrójnej egzekucji” Williama Wallace’a pokazuje Słowackiego jako, wyłamującego się ze schematów, reinterpretatora motywu zaczerpniętego z tamtej epoki. Ryt „potrójnej egzekucji” – powszechny w czasach feudalizmu – nie był zgodny ze „spreparowaną” przez poetów z XVIII i XIX stulecia wizją wieków średnich. Dlatego wiersz Słowackiego nazywa Seweryn „jednym z najbardziej zdumiewających wytworów romantycznego piśmiennictwa” (s. 105).

Jak stwierdzał Brzozowski, interpretowanie późnego pisarstwa Słowackiego wymaga uwzględnienia rozmaitych, także hipotetycznych, wariantów tekstów. Od refleksji na temat kwestii edytorskich rozpoczyna swój artykuł *Żałoba po sobie samym*. „Anioł ogniasty – mój anioł lewy...” jako liryk raptularzowy Ewa Szczegłacka-Pawłowska. Skupiając uwagę na dwóch ostatnich wersach – nie uznawanej dziś za wzorcową – redakcji wiersza (ogłoszonej przez Jana Pietrzyckiego w 1908 roku na łamach „Słowa Polskiego”), autorka zastanawia

⁵ Zob. na ten temat w recenzowanej książce – s. 95: „Funkcja pierwsza to sprawowanie władzy, z wyraźnym na ogół zaznaczonym podziałem na dwa aspekty – prawno-administracyjny oraz religijno-kulturowy; funkcja druga to walka zbrojna; funkcja trzecia – zaopatrywanie wspólnoty w żywność i zapewnianie pomyślności materialnej”.

się, jak te dwa hipotetyczne, zakwestionowane wersy wpłynęłyby na interpretację utworu, co ich brak zmienia, czy bez nich liryk Słowackiego jest nadal genezyjski?

Szczeglacka-Pawłowska, komentując uwagi m.in. Kleintera, Kridla, Lubieniewskiej, sądzi, że zajmujący ją wiersz wymaga lektury, podczas której „trzeba pozbyć się oczekiwań, bardziej poddać się płynącym obrazom, wrażeniom, mentalnym odkryciom poety niż spójnej, przejrzystej, cyzelowanej konstrukcji” (s. 121). Polemizuje ze stanowiskami podkreślającymi związek tekstu z mistycznym światopoglądem poety, m.in. na podstawie analizy autografu stara się zakwestionować genezyjską interpretację obrazu świecącego grobu. Pomysł jest interesujący, ale badaczka zdaje się wyciągać zbyt śmiało wnioski z interpretacji wersu, z którego poeta zrezygnował („Jako różany płomyk ofiary” (cyt. na s. 121)). Nawet gdyby Słowacki wprowadził do utworu analizowany przez Szczeglacką-Pawłowską fragment, grób nie przestałby być miejscem radosnej przemiany.

Słusznie jednak badaczka upomina się o osobisty wymiar poezji autora *Księdza Marka* – wskazuje, że należałoby rozpatrywać wiersz w kontekście zgromadzonych w *Raptularzu* zapisków i ilustracji. Późne utwory Słowackiego, które tak często postrzegano przede wszystkim jako liryczne utrwalenie wykładu nowej wiary, przedstawiają zmagania z samotnością, są wyrazem doświadczenia czasu bliskiego dekonstrukcjonizmowi, o którym pisała Agata Bielik-Robson⁶, stają się ostatnią wolą, testamentem lub, jak w przypadku wiersza [*Anioł ognisty – mój anioł lewy...*], „częścią żaloby przeżywanej po sobie samym” (s. 130), czyli terapeutycznym sposobem osvajania śmierci, *antidotum* na lęk i depresję. W ciekawym szkicu Szczeglackiej-Pawłowskiej wątpliwość budzi jedynie konsekwentne przeciwstawianie interpretacjom genezyjskim odczytań akcentujących doświadczenia osobiste. Nie wiem, jak dalece było to intencją autorki, ale czytając jej analizy, ma się wrażenie, że te perspektywy są niemożliwe do pogodzenia, np. omawiając zakończenie wiersza [*Daję wam tę ostatnią koronę pamiątek...*], badaczka stwierdza: „Ten dawny znak genezyjskich przeistoczeń: muszla, teraz nabiera innego sensu, jest metaforą zamknięcia i odejścia [...]” (s. 130). Sądzę, że przerażonego śmiercią człowieka, mówiącego o tym, co prywatne, można „pogodzić” z mistyką. Treści osobiste i ideologiczne liryki autora *Króla-Ducha* wzajemnie się przenikają.

Słowackiego jako kontynuatora i interpretatora tradycji barokowej opisywali m.in. Alina Kowalczykowa, Antoni Czyż, Kwiryna Ziemia czy Jarosław Marek Rymkiewicz, próżno wszakże szukać wśród ich rozważań poświęconych temu zagadnieniu rozbudowanych refleksji na temat poematu *W Szwajcarii*. Jedynym autorem szerzej omawiającym poetykę wydanego w 1839 roku dzieła w kontekście baroku był Claude Backvis – jego spostrzeżenia postanowiła uzupełnić Agata Seweryn wnikliwym szkicem „*Pozwól tam spojrzeć zawróconej głowie...*” *W szwajcarskim ogrodzie Słowackiego*. Polemizuje ona z założeniem, że najistotniejszą konwencją, wykorzystaną przez artystę w szwajcarskim poemacie, jest sentymentalizm.

Badaczka pisze o – dostrzeżonej już przez autora pracy *Słowacki i barokowe dziedzictwo* – „trydenckiej wrażliwości”, wyrażającej się w uwielbieniu dla piękna, a zarazem w przywiązaniu do rygorów ortodoksyjnej moralności katolickiej; omawia w kontekście szwajcarskiego poematu znaczenie czterech, najbardziej typowych według Jeana Rousseta, cech barokowej estetyki (niestałości, ruchu, metamorfozy i dekoracyjności); wskazuje na łączenie przez Słowackiego charakterystycznych dla XVII wieku motywów *amor profanus* i *amor divinus* z jednoczesnymi odwołaniami do antyku i *Pieśni nad pieśniami*. Słowacki jest w tym przypadku spadkobiercą konwencji znanej m.in. z twórczości Hermana Hugona i Zbigniewa Morsztyna.

Zdaniem Agaty Seweryn, szczególnie ważną cechą dzieła *W Szwajcarii* stanowi wieloznaczność – poeta wprowadza obrazy typowe dla emblematów i alegorii, ale pozbawia je ściśle określonej funkcji, co sprawia, że „Przez warstwę ukazującą biblijny *hortus conclusus*

⁶ A. Bielik-Robson, *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*. „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 23.

prześwituje ogród Armidy [...]” (s. 145), a dzieło zyskuje charakter palimpsestu. Portretując heroinę swojego poematu, Słowacki wywołuje skojarzenia nie tylko z bohaterką *Jerozolimy wyzwolonej*, lecz także z Wenus, z Amfitrytą, zgodnie z konwencją epoki przedstawia adresatkę wypowiedzi lirycznego „ja” jako anioła, akcentując jego świetlistość. Wprowadza również do swojego utworu wiele motywów wanitatywnych – „skamieliny obiegowe” (s. 147), „róże” obrywane „na strumieniach” (s. 148), perły, lustra oraz topos *homo bulla* (s. 149).

Niektóre z zabiegów barokowych są przez poetę kreatywnie przekształcane, a niektóre po prostu konwencjonalnie wykorzystywane. Dlatego Agata Seweryn rozpoczyna swój szkic od przypomnienia deprecjonujących uwag, które dotyczą dzieła romantyka, i kończy, sformułowanym nieco po gombrowiczowsku, wnioskiem, który zdaje się je potwierdzać: „*W Szwajcarii* pokazuje, w jaki sposób barok mówi Słowackim. W swojej późnej twórczości to Słowacki będzie mówił barokiem” (s. 150).

Innymi artykułami skoncentrowanymi na przedstawieniu związku tekstów autora *Godziny myśli* z tradycją są dwa krótkie szkice: Katarzyny Kander *Wokół mistyki „Zachwylenia”* i Joanny Wiśniewskiej-Krupy *„Żywych zabija – umarłe ożywia”*. „*La belle dame sans merci*” w balladzie „*Rusałka*”.

Pierwszy z nich ukazuje „paralelną poetycko oddanego doświadczenia Słowackiego z doświadczeniem »zatwierdzonych« mistyków Kościoła” (s. 152). Żywioł ognia, oksymoroniczne określenia będące zapisem ambiwalentnych wrażeń grozy i zachwyty, niszczenia i uwolnienia; poczucie całkowitej zależności od Boga; światłość stanowiąca znak łaski szczególnego obcowania z Nim – wszystkie te elementy, występujące w *Zamyśleniu* interesującym autorke, zostają omówione w kontekście doświadczeń takich mistyków, jak Hildegarda z Binden, Jan od Krzyża, Weronika Giuliani czy Faustyna Kowalska. Główna teza artykułu, którą jest paralelna doświadczeń mistycznych Słowackiego i świętych bądź błogosławionych chrześcijańskich, jest tyleż bezsporna, co oczywista – szkic Kander, w którym nie znajdziemy odniesień do podstawowych prac skupiających uwagę na językowej formie ekstatycznych przeżyć poety, wydaje się powierzchowny.

Podobny zarzut można sformułować wobec artykułu Wiśniewskiej-Krupy, która umieściła *Rusałkę* – fragment poematu *Żmija*, na tle tradycji motywu „*La belle dame sans merci*”. Chcąc przygotować alternatywę wobec zwyczajnego postrzegania ballady Słowackiego jako utworu odgrywającego w powieści poetyckiej przede wszystkim rolę wzbogacającą prezentację ukraińskiego kolorytu lokalnego, autorka przywołuje refleksje Maria Praza ze szkicu *Piękna bezlitosna pani*, szczegółowo omawia proces podporządkowywania sobie Hetmana przez demoniczną kobietę, podkreśla funkcję magiczną motywu wymiany darów między kochankami oraz przedstawia złożony sposób kreacji postaci rusałki, widząc w niej połączenie cech charakterystycznych dla istot chthonicznych, lunarnych i akwaticznych. Niestety, konstatacje zaprezentowane na koniec artykułu rozczarowują, gdyż Wiśniewska-Krupa wyciąga z przeprowadzonej analizy mało odkrywcze wnioski: motyw, któremu przypisuje szczególną rolę – składanie darów rusałce – został zinterpretowany pobieżnie, skomentowany jednym zdaniem, gdzie mowa o „wzmoczeniu destrukcyjnego oddziaływania demona na człowieka” (s. 169). Nie budzi ono zastrzeżeń, ale nie jest także pogłębioną refleksją, wzbogacającą wiedzę o fragmencie dzieła Słowackiego.

Znacznie ciekawiej przedstawia się artykuł Ewangeliny Skalińskiej „*Balladyna*” w *lekturze Norwida*. Dwa dramaty „czwartego wieszca”: *Wanda* oraz *Krakus*, zostają przez badaczkę ukazane jako realizacja cyklu baśniowo-historycznego, który zamierzał skomponować Słowacki. Są one jednocześnie literacką reinterpretacją jego dramatu, przykładem tak charakterystycznego dla autora *Anhellego*, a zrealizowanego przez Norwida – intertekstualnego przetwarzania dokonań wcześniejszego twórcy, nadpisywania własnych znaczeń nad cudzym tekstem. Skalińska, skupiając się na interpretacji *Krakusa*, wykorzystuje w niej dwa dzieła jego autora – wstęp do wspomnianego dramatu oraz *Do M. S. o „Balladynie” (do datek)*. Umożliwiają one snucie analogii między treścią dzieła a fabułą i tematyką *Balladyny*.

Skalińską interesuje relacja Pustelnika i Starca (w świetle uwag poety związanych z tradycją), sposób kreowania tytułowego bohatera dramatu (którego – zdaniem autorki – można traktować jako postać będącą aluzją do Kirkora), Aliny oraz „nieudanej figury Orfeusza” (s. 179), czyli Filona. Szczególnie istotne z perspektywy przesłania ideowego dwóch utworów jest zaprezentowanie różnicy między – w znacznym stopniu analogicznymi, głównymi „czarnymi charakterami” – Balladyną a Rakuzem. Zdaniem Skalińskiej, Norwid przedstawił wspomnianego Rakusza dużo bardziej wielowymiarowo niż Słowacki Balladynę. Uznawał ją za „alegorię czy też symbol »parafiańszczyzny«” (s. 181) – tego o zbrodniczej postaci z *Krakusa* powiedzieć nie można.

Analiza porównawcza prowadzi Skalińską do sformułowania następujących wniosków: dzieła omawianych twórców łączy wiele, ale dzieli je stosunek do konwencji tragedii – w ujęciu Norwida poważniejszy; u Słowackiego – ironiczny, tragicomiczny. Autor *Pierścienia Wielkiej Damy* reinterpreterując dramat Słowackiego, podobnie jak on próbował „odpowiedzieć na pytanie o genezę współczesnego im kształtu polskiej rzeczywistości [...]” (s. 183). Według badaczki „odczytał przesłanie *Balladyny* w kontekście »parafiańszczyzny« [...]”, sam z kolei, „polemizując z »diagnozą społeczną« Słowackiego, rozpatrywał ten problem w odniesieniu do kategorii prawdy” (s. 183) – Rakuz w przeciwieństwie do, zdaniem Norwida, samoświadomej tytułowej bohaterki dramatu *Balladyna* „stopniowo pogrążał się w kłamstwie” (s. 183). W szkicu Skalińskiej brakuje mi szerszego tła historyczno-publicystycznego, które pozwoliłoby bardziej wnikliwie zająć się interesującym tematem: genezą sytuacji współczesnej Polski. W jakim sensie „kategoria prawdy” miała – według Norwida – w tej kwestii decydujące znaczenie? Czytelnik kończy lekturę interpretacji z poczuciem tyleż satysfakcji, ile niedosytu. To, co w tej pracy najciekawsze, zostało ledwie zasygnalizowane.

Ostatnie artykuły zawarte w omawianym tomie skupiają uwagę na nawiązaniach do twórczości Słowackiego bądź na interpretacjach jego dzieł. Zajmującym szkicem jest niewątpliwie *Michał Tarasiewicz – pierwszy z Kordianów* Piotra Mitznera. Napisany swobodną polszczyzną, w sposób daleki od naukowej schematyczności, a jednocześnie precyzyjny, tekst przedstawia postać pierwszego odtwórcy jednej z najistotniejszych ról w historii polskiego dramatu. Mitzner przytacza okoliczności związane z inscenizacją Józefa Kotarbińskiego, odwołuje się do wypowiedzi komentujących spektakl pisarzy i krytyków (m.in. Teofila Trzcńskiego i Kazimierza Przerwy-Tetmajera), omawia szczegóły spektaklu, funkcje scenografii, a przede wszystkim skupia się na – w jego ujęciu prekursorskiej – kreacji Tarasiewicza: „W jego Kordianie były już zadatki przyszłych ról: smutnego i ironicznego Fantazego, chorego na samoświadomość Szczęsnego w *Horsztyńskim* czy pierwszego na polskiej scenie Hrabiego Henryka w *Nie-Boskiej komedii*” (s. 187). Tarasiewicz ukazany przez teatrologa wydaje się bohaterem inspirującym, sugerującym, poprzez swoją aktorską interpretację, inne ujęcie postaci Kordiana niż to, które dominowało w ówczesnym środowisku artystycznym.

Wśród szkiców zamieszczonych w omawianym tomie dwa poświęcono relacji Słowacki-Iwazzkiewicz. Pierwszy z artykułów – „*Jakby spiętrzone w tło*”. *Czyja Lozanna? Iwazzkiewicz* Małgorzaty Łukaszuk – odnosi się do pobytu autora *Urani* nad Jeziorem Genewskim w sierpniu 1955. Podróż poety zaowocowała notatką w *Dzienniku* i fragmentem z cyklu *Jasne polany* włączonym do tomiku *Ciemne ścieżki*, który w rękopisie nosił tytuł *Lozanna*, a jeszcze wcześniej (we wspomnianym *Dzienniku*) został określony jako „wiersz »o Mickiewiczu« [...]” (s. 195). Badaczka zauważa, że Iwazzkiewicz odnosi się w notowanych refleksjach z sierpnia 1955 zarówno do Mickiewicza, jak i do Słowackiego, cytując fragment *Listów do matki* i *Rozłączenia*. Mimo że wiersz zatytułowany w rękopisie jako *Lozanna* zawiera więcej odwołań do twórczości autora *Dziadów*, Łukaszuk zestawia go z dziełami Słowackiego. Wspomina o innych niż wskazane przez poetę możliwych inspiracjach *Rozłączeniem*, o podobnym sposobie kreowania pejzażu, o charakterystycznej dla liryki Słowackiego „sennej aurze [...]” (s. 201) oraz o przejściu od opisu do refleksyjności lirycznej będącym istotną cechą wiersza Iwazzkiewicza. Zdaniem badaczki, nie był on – tak jak Czesław Miłosz – przekonany o konieczności

ści wyboru między „stroną Mickiewicza a stroną Słowackiego [...]” (s. 202, przypis 22). Tak jak w przytaczanych przez Łukaszuk interpretacjach Ireneusza Opackiego i Mariana Maciejewskiego wizje dwóch najważniejszych poetów polskiego romantyzmu dopełniały się w wyobraźni autora *Panien z Wilka*.

Silną więź między jego twórczością a dziełem romantyka przedstawia Halyna Dubyk w szkicu *Jarosław Iwaszkiewicz w szkole Juliusza Słowackiego*. „Zapisanie” do niej poety wydaje się badaczce „teżą w jednakowej mierze ryzykowną, co oczywistą” (s. 205). Ryzykowną – ze względu na odmienny charakter twórczości Iwaszkiewicza, a oczywistą, ponieważ sygnalizowany już przez Stefana Żeromskiego silny związek dzieła poety z tradycją przedstawiania Ukrainy „ściśle łączy się z osobą Juliusza Słowackiego” (s. 206). O tej fascynacji świadczy m.in. częste odwoływanie się do *Beniowskiego* – np. błędy w motcie wiersza *Do Karola Szymanowskiego*, pokazują, zdaniem Dubyk, że Iwaszkiewicz prawdopodobnie cytował ów fragment z pamięci. Świadectwem wielkiego zainteresowania poezją autora *Kordiana* jest również napisanie przez Iwaszkiewicza kilku artykułów poświęconych jego twórczości, które miały ostatecznie złożyć się na jakąś większą całość.

Zdaniem Dubyk, romantyzm nie był dla samego autora *Brzeziny*, jak i dla jego rówieśników „epoką zamkniętą”, fascynowały ich jednak nie tyle egzotyzm czy indywidualizm, ile biograficzność i lokalność – szczególnie o proveniencji ukraińskiej. To ona, w przypadku poetów interesujących badaczkę, miała wielki wpływ na doświadczenia o charakterze religijnym: „poczucie istnienia Boga owładnęło Słowackim lub też, jeśli wolimy, uświadomiło się Słowackiemu w kontakcie z przyrodą Ukrainy” (s. 210) – zanotował Iwaszkiewicz w 1927 roku, a opinię tę, według Dubyk, można odnieść do jego własnej twórczości.

Pierwszym „sprawdzianem”, jaki napisał Iwaszkiewicz „w szkole Juliusza Słowackiego”, była *Młodość Pana Twardowskiego* – juvenilny poemat dygresyjny, który został opublikowany dopiero w 1979 roku. Przedstawiał on losy Hamleta, Don Juana, Don Kichota wędrujących po polskich bezdrożach. Początkujący autor, wzorując się na swoim mistrzu, wprowadził do utworu: niewiarygodną fabułę, ironiczne komentarze, różnorodne uwagi odbiegające od fabuły, stanowiące rozrachunek z młodzieńczą naiwnością, oraz zmitologizowanego bohatera narodowej wyobraźni – Twardowskiego. Idąc tropem Słowackiego, Iwaszkiewicz nazywa go w pewnym momencie „boskim, wielkim [...] nauczycielem”. Mimo iż ranga *Beniowskiego* i interesującej, choć chwilami nieudolnej, wprawki młodego poety jest nieporównywalna, to pokazuje ona, że – jak pisał Jan Witan, cytowany w zakończeniu szkicu – „narodziny poety nie odbyły się [...] pod francuską gwiazdą parnasistów i symbolistów. Narodzinom tym patronował Słowacki i polski romantyzm” (s. 218).

Ostatnim szkicem w omawianym przeze mnie tomie jest *Wieczny Rzym. Wizja, koncept, obraz – Słowacki, Rymkiewicz, Herbert*, w którym Józef Maria Ruszar zastanawia się: jak obraz ruin wiecznego miasta przedstawiony przez romantycznego poetę w wierszu *Rzym* funkcjonuje w literaturze XX wieku? Badacz koncentruje swoją uwagę na *Lekcji łaciny* – eseju Zbigniewa Herberta, i na *Epitałium dla Rzymu*, wierszu Jarosława Marka Rymkiewicza. Umieszcza oba utwory w kontekście historycznym, wspominając o fascynacji (charakterystycznej dla lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku) poezją Thomasa Stearnsa Eliota i jego koncepcją „kultury jako wiecznej tradycji [...]” (s. 219) oraz wskazując na moment wydania (1960 i 1963 r.) pracy Santego Graciotiego stanowiącej przegląd elegii polskich, poświęconych Rzymowi.

Swój wywód Ruszar rozpoczyna od zasygnalizowania tematu dotyczącego elementów stylu romantycznego – omawia różnicę między XVIII-wieczną a XIX-wieczną opisowością, dostrzegając w eseju Herberta podobieństwo do konwencji romantycznego przedstawiania rzeczywistości *in statu nascendi*, charakterystycznego dla *Sonetów krymskich* Mickiewicza. Porównuje rolę, jaką odgrywają w eseju i cyklu wieszczka przewodnicy – Mirza i dawny nauczyciel łaciny, nieobecny, lecz przywoływany w pamięci Herberta.

Następnie autor szkicu prezentuje odmienną od romantycznych koncepcji wizję czasu,

jak i relacji między człowiekiem a przyrodą. W swoim wierszu *Epitafium dla Rzymu* Rymkiewicz, zamiast wiecznej natury zachwycającej XIX-wiecznych poetów, „szuka nadziei w [...] wieczności kultury” (s. 228). Zestawiając jego refleksje na temat przemijania i wieczności z przesłaniem eseju Herberta, Ruszar dochodzi do wniosku, że autor *Barbarzyńcy w ogrodzie* „nie podziela optymizmu Rymkiewicza, który »oswaja« i »zaklina« czas, pozwalając zamknąć Rzym w Wiecznym Teraz mitu” (s. 235). Ujęcie problemu czasu u Herberta jest bardziej skomplikowane, poeta postrzega go jako „czynnik »życiodajny« [...]”, bez którego „człowiek zamienia się w rzecz lub rozplywa w nicości” (s. 237). Temat przemijania łączy się w *Lekcji łaciny* z zagadnieniem zderzenia cywilizacji – antycznej i współczesnej. „Lawa asfaltu [...]” (cyt. na s. 239), o której pisze Herbert, to, jak zauważa interpretator, konkretna ulica: via Dei Fori Imperiali, wybudowana za czasów Benita Mussoliniego. Czy poeta w *Lekcji łaciny* odnosi się do faszyzmu łączącego się z industrializacją? Taka hipoteza wydaje się uprawniona.

Esej Ruszara zamyka refleksja nad stylem dwóch omawianych XX-wiecznych utworów oraz określenie ich związku z *Rzymem* Słowackiego. Zestawiając cechy wspólne i różnice interesujących go tekstów, badacz w największym stopniu podkreśla zdystansowanie się Rymkiewicza i Herberta wobec wzorca romantycznego – pierwszy uczynił to poprzez lirykę pośrednią i neoklasycyzm, drugi dzięki poetyce opartej na „schładzaniu» temperatury wiersza [...]” (s. 244). W zakończeniu Ruszar przeciwstawia sobie dwa utwory Słowackiego – z *Rzymem* konfrontuje fragment ironicznego *Pana Alfonsa*, by pokazać, dlaczego elegijny wiersz romantyka „stracił wiele ze swej mocy [...]”. Winna takiemu stanowi rzeczy jest „nieznośna konwencja sentymentalizmu i mazgajstwa [...]” (s. 247), której przykład interpretator widzi w *Rzymie* i drugiej strofie wiersza *[Bo to jest wieszczą najjaśniejszą chwałą...]*.

Trudno zgodzić się z tak radykalną oceną, szczególnie drugiego wiersza, którego puenta jest wielce niejednoznaczna – wers: „I to pisanie...” (cyt. na s. 246), może wyrażać zarówno rozpacz, jak i zniechęcenie, rozczarowanie, znużenie, być efektem zmęczenia rolą wieszczą – taką złożoność semantyczną trudno utożsamiać z sentymentalizmem. Całemu ciekawemu szkicowi Ruszara można zarzucić chaos kompozycyjny i nie dość wnikliwą lekturę wiersza *Rzym* (będącego punktem wyjścia do rozważań), któremu poświęcone zostało zbyt mało uwagi. Podobna jak Krasińskiego wizyjność, daleka od opisowości kreatywność i sentymentalizm – trudno uznać ten zestaw cech za charakteryzujący w pełni poetykę i semantykę wiersza autora *Anhellego*.

Juliusz Słowacki – interpretacje i reinterpretacje to publikacja pozbawiona sformułowanej odgórnie hipotezy, zdania bądź słowa-klucza, sugerującego sprecyzowany sposób lektury zawartych w omawianym zbiorze artykułów. Ten brak koncepcji paradoksalnie jest jednak koncepcją podkreślającą wartość indywidualnego, hermeneutycznego spotkania z tekstem. Wśród zgromadzonych – różnorodnych pod względem wnikliwości, spójności, a także metodologii oraz tematyki – interpretacji i reinterpretacji na największą uwagę zasługują szkice poświęcone późnej twórczości Słowackiego. Mam na myśli szczególnie prace Jacka Brzozowskiego, Kwiryny Ziemy i Dariusza Seweryna. Przedstawiony przez nich obraz poety daleki jest od literaturoznawczych szablonów – autor *Fantazego* okazuje się m.in. mistykiem określającym swoje doświadczenie intrygującymi neologizmami, mistrzem organizacji brzmieniowej liryków; twórcą niezwyklej formy: mistycznego wiersza sztambuchowego, oraz śmiałym reinterpreatorem średniowiecznego dziedzictwa.

Abstract

PIOTR SZWED University of Lodz

JULIUSZ SŁOWACKI: POEM WRITER

The review of the book *Juliusz Słowacki – interpretacje i reinterpretacje* (*Juliusz Słowacki – Interpretations and Reinterpretations*) consists of 14 interpretive sketches in which attention is brought to the lyrical

aspect of the poet's creativity. Presented from different perspectives, Słowacki's poems become a pretext for a thought about the methodology of reading the pieces, are seen as a source of inspiration for Jarosław Iwaszkiewicz and Zbigniew Herbert, and first and foremost are regarded to be constantly interesting in spite of the passing years with a view to their forms and themes.

MACIEJ JUNKIERT Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

MUZA W STANIE KRYTYCZNYM

Magdalena Siwiec, ROMANTYCZNE KONCEPCJE POEZJI. POETA I MUZA – RELACJA W STANIE KRYZYSU (ALFRED DE MUSSET I JULIUSZ SŁOWACKI). (Recenzent: Michał Kuziak). (Kraków 2012). Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, ss. 320. „Komparatystyka Polska – Tradycja i Współczesność”. Redaktor serii: Maria Cieśla-Korytowska.

Książka Magdaleny Siwiec dotyczy poezji romantycznej Alfreda de Musseta i Juliusza Słowackiego. Takiej poezji, która jest rozumiana jako zapis doświadczenia kryzysu człowieka, języka i literatury. Głównym tematem pracy stała się relacja poety ze źródłami natchnienia, a w wyniku takiego zdefiniowania przedmiotu badań, również stosunek do literackiej tradycji i do poetów o największej mocy oddziaływania. Siwiec stwierdza: „Zawarte w tej książce interpretacje wyrastają z przekonania, że zmiana, przesilenie, pozwalające mówić o romantycznej nowoczesności, dają się zaobserwować także na przykładzie stosunku poety do źródła jego inspiracji. Z tej właśnie perspektywy interesuje mnie zwrot do Muzy w literaturze romantyzmu, czy raczej przejawiający się w niej kryzys tego toposu, za pośrednictwem którego poeci starają się wypowiedzieć na temat twórczości, języka poetyckiego, jego nowej koncepcji, a także na temat kondycji współczesnego człowieka, zwłaszcza człowieka artysty” (s. 7). Książka *Romantyczne koncepcje poezji* w ciekawy sposób zestawia poetów polskiego i francuskiego romantyzmu, sytuując ich jako świadków tej samej epoki, wydarzeń historycznych oraz jako twórców doznających podobnego problemu z literaturą wcześniejszą. Z tego względu prześledzenie motywu Muz umożliwia postawienie pytań o istotę poezji, o proces kreacji artystycznej i o zadania poety, jednolitych dla różnojęzycznych literatur z kręgu europejskiego i ukazujących punkty wspólne w podejściu Słowackiego i Musseta.

W centrum uwagi autorki znajduje się dwuznaczny stosunek poety romantycznego do tradycji, z jednej strony deprecjonowanej jako źródło literatury, lecz z drugiej – cenionej jako punkt odniesienia dla estetycznych wyborów rodzącej się nowoczesności. Odrzucenie roli tradycji oznaczało w gruncie rzeczy konieczność jej rekonstrukcji i przekształcenia w duchu „lęku przed wpływem” Harolda Blooma. Jest to jedyna strategia postępowania z wybitnymi literackimi poprzednikami, którzy odpowiadają za słabość młodszego artysty, mierzącego się z przeszłością. W opinii Siwiec ta złożona dialektyka twórczości przystaje do dawno rozpoznanego kłopotu z romantyzmem definiowanym jako „rozpac semantyka”. Konstruowanie kategorii estetycznych na zasadzie jedności przeciwieństw przyczyniło się do nieuchwytności i nieprecyzyjności opisu romantycznej miłości, religii, poznania i także poezji. Autorka recenzowanej książki stwierdza: „U podstaw dwoistości romantycznej koncepcji poezji leży dylemat dotyczący kwestii twórczej inspiracji. Przejawia się on w niemożności udzielenia jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy prawdziwy poeta stanowi narzędzie w rękach sił wyższych, czy też jest twórcą autonomicznym, jedynym źródłem własnej sztuki, jedynym kreatorem” (s. 14). To napięcie wielokrotnie stawało się przedmiotem refleksji myślicieli i pisarzy z czasów przełomu między oświeceniem a romantyzmem. Uwzględnił to zwłaszcza Friedrich Schiller w swym podziale na poezję naiwną i sentymentalną. W perspektywie przyjętej przez autorkę zwłaszcza ta ostatnia odgrywa szczególną rolę. Poeta sentymentalny

będzie kwestionował klasyczny sztafaż poetycki, zaneguje wizerunek bogiń jako źródło literackiego natchnienia, nie będzie jednak odrzucał dawnej poezji, by przy jej udziale podejmować trudny, lecz niezbędny dialog z tradycją.

Istotne miejsce w rozważaniach Siwiec zajmuje kryzys, rozumiany jako głębokie tąpnięcie i upadek dawnego świata, ale jednocześnie również samoświadomy namysł nad przyczynami nieodwracalnego przewartościowywania dawnej literatury i roli artysty w społeczeństwie. Towarzyszy temu przeświadczenie, że świat przyszłości dopiero się wyłoni, a jego reguły w tym momencie są trudne do przewidzenia. Jak konstatuje Siwiec: „Kryzys romantyczny ma dwa oblicza – jedno rewolucyjne, dynamiczne, żywiołowe, związane z ukierunkowaniem na burzenie zastanego porządku, a czasem także z przekonaniem o możliwości stworzenia nowego na gruzach starego świata, choć to ostatnie pozostaje zasadniczo w ramach projekcji, zmierzając ku utopii. Drugie – melancholijne, nostalgiczne, a nawet depresyjne, skupione na nieodwracalności mijającego czasu i na tym, co zagrożone, co utracone, czy może nawet bardziej – na samej utracie” (s. 23).

Zacytowany fragment trafnie oddaje intencje autorki, nawiązującej w swoich badaniach do tego nurtu refleksji nad romantyzmem, który przykłada szczególną wagę do akcentowania jego wewnętrznych napięć i sprzeczności, jak również do uwypuklania granicznej charakteru epoki inicjującej nowoczesność. Siwiec przywołuje współczesnych badaczy w podobny sposób definiujących paradygmat romantyczny: Jeana-Pierre'a Bertranda, Pascala Duranda, Marię Janion, Paula Bénichou, Agatę Bielik-Robson i Hansa Roberta Jaussa, oraz tych, którzy w XX wieku stawiali pytania o naturę romantyzmu: Arthura Lovejoya, René Welleka, Meyera Abramsa, Henry'ego Remaka, Isaiaha Berlina, Henriego Peyre'a, Władysława Tatarkiewicza. Zgodnie z tym myśleniem romantyzm jest istotny, można się bowiem w nim dopatrzeć zapowiedzi fenomenów i procesów przynależących do nowoczesności. Jak podkreśla Siwiec: „Romantycznych antecedencji nowoczesności szukałabym – jak już sygnalizowałam – we wpisanej w teksty epoki świadomości przewartościowywania, także kryzysu języka (związanego z przejściem od słowa mówionego do pisma), w autoreferencjalności, intertekstualności, dramatyczności, dysonansowości” (s. 25). Kłopot ze związkami romantyzmu i nowoczesności dotyczy również niejednoznacznego stosunku romantyzmu do dziedzictwa oświecenia. Z jednej strony, romantycy akceptują idee wolności, sprawiedliwości i postępu, z drugiej natomiast – sprzeciwiają się skrajnemu racjonalizmowi, walce z religijnością człowieka i modernizacji, która sprzyja Weberowskiemu „odczarowywaniu” świata.

Ważne miejsce w badaniach Siwiec zajmuje książka Jacka Brzozowskiego *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przelomu romantycznego*. Praca Siwiec stanowi w pewnym sensie kontynuację rozważań Brzozowskiego, który stworzył syntezę problematyki Muz w dawnej literaturze polskiej, ze szczególnym uwzględnieniem epoki staropolskiej. Pisał:

„Czyżby [...] dawni poeci, znając Muzę, znali równocześnie odpowiedź na pytanie: czym jest poezja?”

Jeśli zgodzimy się ze stwierdzeniem, że w historii toposu Muz odbija się [...] historia poezji i historia myślenia o poezji, historia wiązanych z nią oczekiwań, historia zmieniających się poglądów na jej genezę i naturę; jeśli, dalej, zgodzimy się ze stwierdzeniem, że topos określa poezję w sposób pełniejszy i bliższy praktyce twórczej niż poezje [...] – w sposób każdorazowo odsyłający jak gdyby do całości myślowych motywów związanych z jej istnieniem, w sposób ponadto relatywizujący względem siebie to, co indywidualne i to, co tradycyjne, jeśli więc zgodzimy się, że topos jest taką właśnie wypowiedzią na temat poezji (poety, poezjowania) – wtedy na postawione pytanie odpowiedzieć będzie można twierdząco¹.

Siwiec akceptuje jako punkt wyjścia opinię o przemianach zwrotu do Muz, pozwalających

¹ J. Brzozowski, *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przelomu romantycznego*. Wrocław 1986, s. 198–199.

zdiagnozować kryzys poezji. Muzy – będące elementami metapoetyckiej refleksji nad źródłami natchnienia i procesem kreacji – od czasów antycznych jednocyły to, co wynikało z indywidualnego talentu, i to, co było związane z tradycją poetycką. Brzozowski zauważył, że poeci oświeceniowi zwerbalizowali najgłębszy kryzys obecności Muz w poezji. Pod ich imieniem można było ukryć rozczarowanie dotyczące przewartościowania wiary w nadnaturalną moc artystów. Romantyzm dziedziczy ten sceptycyzm, jednocześnie kontynuując proces urealniania Muz, włącznie z ich ośmieszaniem i pomniejszaniem ich roli. Brzozowski w zakończeniu cytowanej pracy wskazuje na wagę twórczości Słowackiego w owym dialogu z Muza-mi. Siwec od tego właśnie rozpoczyna swoją monografię.

Po *Wstępnych ustaleniach* autorka zamieściła rozdział *Topos zwrotu do Muzy w literaturze romantyzmu*, będący omówieniem problematyki Muz we wszystkich najważniejszych literaturach epoki. Zwrot do Muzy jest istotnym elementem światopoglądu romantycznego, znakiem relacji zachodzących między twórcą a źródłem jego natchnienia. Zasadnicza wątpliwość dotyczy problemu, czy pisarz – niczym demiurg – kreuje wizje poetyckie, nie podlegając zewnętrznym wpływom, czy też jest głównie pośrednikiem, medium funkcjonującym między tradycją literacką a najnowszą literaturą i światem współczesności.

Z tego również faktu bierze się napięcie związane z topiką Muz. Jak zaznacza Siwec: „Romantycy sięgali do Muz jako postaci skostniałych, konwencjonalnych, podejmowali i doprowadzali do ekstremum tę konwencjonalizację, a jednocześnie odwoływali się do nich w utworach o charakterze manifestów, w których zmierzali do określenia istoty własnej poezji” (s. 32). Autorka omawia problem artysty, rozdartego między minionym dziedzictwem a koniecznością stworzenia czegoś całkowicie nowego, na przykładzie dorobku m.in. Friedricha Schlegla, zwłaszcza jego *Mowy o mitologii*. Schlegel należał do myślicieli, którzy z wyjątkowo dużym szacunkiem odnosili się do spuścizny starożytnych, głosząc konieczność intensywnego studiowania dzieł Greków i Rzymian. W tym miejscu warto byłoby przywołać także inne rozprawy, przede wszystkim młodego, klasycyzującego Schlegla oraz jego wykłady z historii literatury, w których precyzyjnie zdefiniował on szczególne relacje między starożytnością a epoką nowożytną.

Autorka recenzowanej książki śledzi rozmaite rozliczenia z Muza-mi w tekstach Novalisa, Alphonse'a de Lamartine'a, Victora Hugo, Friedricha Hölderlina, Percy'ego Bysshe Shelley'a i George'a Gordona Byrona. Dochodzi do wniosku, że osobliwy status tych Muz wpisał się w istotną dla romantyków problematykę utraty i postawy melancholijnej. Siwec zauważa: „Muzy są córkami Mnemosyne – tak jak melancholia związane są nierozzerwalnie właśnie z pamięcią, ze zwrotem ku przeszłości. Romantycy, tworzący po Schillerze, naznaczeni byli świadomością, że powrót do czystej i nieskażonej sztuki dawnych wieków jest już niemożliwy. Z doświadczeniem czasu wiąże się wyraźne w ich twórczości przekonanie, że odwieczna funkcja kapłanki świętej tradycji jest we współczesnym świecie zagrożona” (s. 46). Ilustracją tego zjawiska uczyniła badaczka wiersz Schillera *Bogowie Grecji*, dzieło niezwykle ważne w kontekście rozczarowania współczesną rzeczywistością, pozbawioną „piękną, wiary i wzniosłości” (s. 47). Rozpad toposu Muz oraz desakralizacja poezji (i procesu jej kreacji) nie muszą jednak prowadzić wyłącznie do melancholijnego rozpamiętywania utraty, mogą bowiem przerodzić się w taktycje odmienną – buntu skierowanego przeciwko uniwersum poezji tradycyjnej, zdominowanej przez retoryczny patos. To wszakże, co okazuje się drogą ucieczki od wtórności literatury, która nigdy nie dorówna historycznym wzorcom, „gigantom” z przeszłości, szybko prowadzi do wyczerpania literackich możliwości. Pod tym względem utwór Schillera, dodajmy, znakomicie wpasowuje się w koncepcję dwóch głównych sposobów postępowania wynikających z dewaluacji topiki Muz i niegdysiejszego piękna. Pierwodruk *Bogów Grecji* był rewolucyjną apologią dawnego świata, połączoną z próbą restytucji jego wartości, a polemiczne ostrze wymierzone zostało w chrześcijaństwo. Pod wpływem krytyki Schiller łagodzi wymowę wiersza i usuwa końcową strofę; całość przybiera ton rezygnacji i elegijnej zadumy nad przemijaniem piękna, wolności i sztuki.

Pozostała część książki zawiera obszerny rozdział *Muzy w „szkole roz-czarowania”*: Musset – Słowacki, na który składają się trzy podrozdziały z krótkim wprowadzeniem i zamknięciem. Siwiec zestawia Słowackiego i Musseta, przywołując koncepcję *désenchantement* Paula Bénichou²: „Pisarze urodzeni o dziesięć lat później [od pokolenia Magów – M. J.] – jak Musset (1810) i Słowacki (1809) – nie mają wiary swych poprzedników w postęp, cechuje ich zwątpienie, zaczarowany świat ulega odczarowaniu i już sami siebie nie potrafią przekonać, że jest inaczej, choć powtarzają odziedziczone po Magach zaklęcia” (s. 69); „Istotnym problemem twórczości pokolenia Musseta i Słowackiego jest rozmijanie się wyobrażeń z rzeczywistością: ani świat, ani poezja nie spełniają obietnic, poeta traci swoją magiczną moc, podejmuje rozpaczliwe próby ponownego zaczarowania, ale są to próby podszyte zwątpieniem, próby z góry skazane na porażkę, a więc w rezultacie – autodestrukcyjne” (s. 70).

W tych fragmentach znajduje się swoisty klucz do rozważań Siwiec, stanowią one bowiem oś dalszych dociekań autorki³. W wyniku przemyślenia i zastosowania kategorii pokolenia w ujęciu francuskiego badacza, Siwiec odświeża i wnosi nową jakość do nieco przygasającej w ostatnich latach dyskusji o generacjach literackich polskiego romantyzmu. Stanowisko Siwiec nie tylko pozwala na zestawianie i porównywanie twórczości Słowackiego z Mussetem, nie tylko ukazuje ogólnoeuropejski kontekst dla dzieła tego pierwszego, co najważniejsze bowiem: otwiera drogę do namysłu nad Słowackim prenowoczesnym, skupionym na przepracowywaniu świata, języka i poezji, które nie spełniają oczekiwań i wymuszają wykreowanie odmiennych narzędzi poznawczych i artystycznych. Siwiec, która już wcześniej znana była jako autorka prac konfrontujących romantyzm i nowoczesność⁴, swoją monografią wpisuje się w nurt literaturoznawczy reprezentowany m.in. przez Kwirynę Ziembę, Michała Kuziaka, Sławomira Rzepczyńskiego i Wiesława Rzońce, nie powtarza jednak opinii już funkcjonujących, lecz konsekwentnie wytycza nową przestrzeń badań.

W pierwszym podrozdziale rozdziału *Muzy w „szkole roz-czarowania”*: *Musset – Słowacki*, noszącym tytuł *Zabawy (z) Muzą: ironiczna dekonstrukcja toposu*, omawiane są rozmaite strategie zmierzające do problematyzacji narastającego kłopotu z tradycyjną topiką Muz. W drobiazgowej rekonstrukcji poetyckich zabiegów Musseta wyróżnia się szczególnie fragment poświęcony utworowi *Namuna*, gdzie autor w ironiczny sposób trawestuje scenę ucieczki Eneasza z ojcem Anchizesem na plecach i żoną Kreuzą podążającą w tyle. Jak twierdzi Siwiec: „Odwołanie do bohaterów *Eneidy* i do topiki związanej z eposem staje się figurą przenicowania koncepcji poezji rozumianej jako *furor dei*, bowiem hierarchia zostaje tu odwrócona. Muza jest małżonką poety, więc relacja z inspiratorką zmienia się z wertykalnej na horyzontalną. Co więcej, w *Namunie* ona jest mu podporządkowana, zależna od poety całkowicie, to nie ona pokazuje drogę. Status bogini jest obniżony – bowiem jej roztargnienie, rozproszenie dla błahych powodów (podwiązka, kamyk, motyl), sprowadzające na nią śmierć, ukazuje ją w świetle humorystycznym. Inspiracja romantyczna w tym wariantcie nie ma charakteru transcendentnego wobec twórcy, jest mu podległa. Muza reprezentuje tradycję, która zostaje w tyle za poetą-Eneaszem, co potwierdza Mussetowską świadomość własnego nowatorstwa, ale i nienadażania utrwalonego języka za rozwojem poezji” (s. 98).

Na tym tle uwidoczni się różnica w podejściu Słowackiego, który zwłaszcza w obu poematach dygresyjnych: *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu i Beniowskim*, kompromituje

² P. Bénichou, *L'École du désenchantement: Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*. Paris 1992.

³ Warto zaznaczyć, że autorka recenzowanej książki zajmowała się koncepcją literatury romantycznej w ujęciu Bénichou także w jednej ze swoich wcześniejszych prac – zob. M. Siwiec, *Czarowanie i roz-czarowanie: romantyzm Paula Bénichou*. W zb.: *Siła komentarza. Romantyzmy literaturoznawców*. Red. J. Borowczyk, W. Hamerski, P. Śniedziewski. Poznań 2011.

⁴ Zob. m.in. M. Siwiec, *Romantyzm i zatrzymany czas*. Kraków 2009.

postać Muzy i konieczność jej przywoływania. A jednak, jak udowadnia Siwiec, nie jest to proces jednorodny i konsekwentny, niekiedy Słowacki bywa bardzo niejednoznaczny, nie pozwalając na ostateczne przypisanie mu intencji ironicznej lub serio. Czasami zaś Muza, tożsama z poetyckimi zdolnościami autora, jak we fragmencie *Grobu Aganemnona*, jest powiązana z postacią patetycznego sprzeciwu wobec świata i historii: „Muza w tym przypadku znajduje się po stronie patosu i nie ma mowy o jej użyciu prześmiewczym. Pojawia się ona w tej pieśni w związku z szeregiem symboli związanych z Grecją heroiczną, wspaniała Grecją przeszłości. Podmiot sytuuje się po stronie umarłych bohaterów, po stronie Leonidasza. Klasyczne odwołania są podstawą konstrukcji tekstu, a Muza staje się jednym z elementów tego repertuaru – należy jednocześnie do najlepszej tradycji i do poety – stanowi łącznik między podmiotem a antycznym wzorcem heroicznym. Oczywiście, obraz »szargania Muzy we krwi« to również charakterystyka twórczości, która rani, bo ranić musi, bo wytrącenie ze stagnacji ukochanej ojczyzny właśnie takiej agresji wymaga” (s. 113). W *Beniowskim* Muza częściej jest dopuszczana do głosu, zdarza jej się współkreować wizerunek silnej poezji, której poddaje się autorski podmiot, przy czym niejednokrotnie kolejne wersy dekonstruują wizję natchnienia, przychodzącego do artysty z zewnątrz, bez względu na jego wolę. Jak podkreśla Siwiec: „Podmiot w obu utworach jest tym, kto uruchamia szereg intertekstualnych relacji, demonstruje swą wirtuozerie, subtelnie, ale czasem i brutalnie polemizuje z krytykami, przywołuje wydarzenia z biografii autora, sygnalizując niejasną, bo raz po raz podważaną, z nim tożsamość, cierpi na melancholie, to w końcu on zawiązuje i zrywa tok fabuły” (s. 122–123).

Podrozdział drugi, *Muzy transgresywne: przełamywanie ironii*, dotyczy prób odrzucenia pesymistycznego przekonania o Muzach jako przebrzmiałym znaku tradycji. Musset sięga do poezji miłosnej, znajdując tam miejsce dla Muzy intymnej i prywatnej, wolnej od ograniczeń współczesności. W podobnym celu nawiązuje też swoisty dialog z przeszłością, co również sprzyja ożywieniu Muzy, jest to bowiem jej właściwe środowisko, przestrzeń, do jakiej ona przynależy: „Uniknięcie wtórności, osiągnięcie nowej jakości estetycznej [...] wymaga destrukcji, przez którą może zaistnieć kreacja. Tyle tylko, że także niszczenie form po Byronie nie jest już nowością. Zatem gest sięgnięcia do Wergiliusza i Homera można odczytywać także (bo nie tylko) jako chwyt eliptycznego godzenia w bezpośrednich poprzedników. Chwyt ten, nazwany przez Blooma *demonization*, jest przez Musseta stosowany ze szczególnym upodobaniem” (s. 133). Autor dramatu *Songe d'Auguste* pomimo świadomości erozji języka i literatury pozostaje wierny „romantyzacji klasycyzmu” (s. 144), usiłuje restytuować idyllę dawnego świata – w takim duchu Siwiec interpretuje ów utwór.

W tym fragmencie recenzowanej książki badaczka zajmuje się Słowackim z okresu między opublikowaniem *Beniowskiego* a „przełomem mistycznym”. Muzy zaczynają wówczas pełnić funkcje inne niż dotąd. Słowacki dokonuje rehabilitacji Muz, przywracając im znaczenie w procesie przekazu tradycji. Szczególną wagę przykładają Siwiec do finału pieśni VII *Beniowskiego*, gdzie następuje wyraźna zmiana ironicznego tonu. Jest to niezwykła wersja „pożegnania z Muzą”, którą artysta pragnie pozostawić sam na sam z czytelnikiem: „Żegnana przez poetę zdegradowana klasyczna Muza, podobnie jak twórczość ironiczna, w której ta figura pojawia się bardzo często, zostanie [...] wyrugowana, choć zostawi po sobie pewien ślad. Można więc wysunąć hipotezę, że Słowacki, kończąc tak pieśń VII, daje sygnał gotowości porzucenia poetyckiej drogi wyznaczonej przez *Podróż do Ziemi Świętej* i pierwsze pieśni *Beniowskiego*. Jeżeli z Muzą zostanie sam »kochany czytelnik«, gdzie będzie poeta? Na razie nie da się tego określić, istotne jest jednak to, że nie będzie go już w tym punkcie drogi twórczej, będzie gdzie indziej, z inną Muzą. Jaką? Odpowiedź na to pytanie przyniosą teksty późniejsze” (s. 154).

Ostatni podrozdział w książce nosi tytuł *Próba dialektycznego powrotu do Muz* i zawiera próby rehabilitacji córek Mnemosyne. Z dorobku Musseta w centrum uwagi znalazły się *Noce*. Autorka *Romantycznych koncepcji poezji* podkreśla modyfikacje, którym uległa Muza w jego

wierszach. To nie człowiek zwraca się w tym przypadku z prośbą o wsparcie, w *Nocy majowej* to Muza nalega i nakazuje mu przyjąć, zaakceptować los poetycki. W pewnym sensie Musset składa w ten sposób hołd tradycji literackiej, cofając się ku początkom literatury greckiej. To przecież w *Teogonii* Hezjoda pojawia się podobny obraz: nieświadomy swego zadania człowiek poddaje się woli bóstwa i z jego ręki przyjmuje kwitnący wawrzyn. Żądanie Muzy, by głosić to, co było, i to, co będzie, staje się rozkazem dla Hezjoda i misją jego życia.

Musset jednak dokonuje głębszych modyfikacji, co wydobywa i ciekawie interpretuje autorka recenzowanej książki. Muza zmienia się w lustrzane odbicie artysty, przeżywa te same, co on, cierpienia i doświadcza niepewności. On utrzymuje ją przy życiu, więc Muza prosi, wręcz błaga go o przyjęcie lutni, czyli tworzenie poezji, o kreację artystyczną. Dialog z Muzą przypomina rozmowę kochanków, choć ona nazywana jest także „siostrą” i „nieśmiertelną”. Odkrywamy w tym wierszu sporo zaskakujących fragmentów, niepokojąco wieloznacznych. Muza zaprasza poetę do wspólnego śpiewu: lecz jakiego Boga ma na myśli jako adresata pieśni? Pogańskiego czy chrześcijańskiego? I dlaczego zabiera artystę w imaginacyjną, mitologiczną podróż, sięgającą od Szkocji, przez Włochy, aż po Grecję:

Pójdź, śpiewajmy przed Panem! otwórz w pieśni duszę –
 Postradane rozkosze, minione katusze...
 [.]
 Jesteśmy sami; do nas świat należy cały;
 Oto Szkocja zielona i Italia śniada,
 I matka moja, sławna miodami Hellada,
 I Messa, co gołębie tak ją ukochały,
 Dalej miasta hekatomb Pteleon z Argosem,
 I czoło Pelionu, osłonięte włosom,
 I błękitny Titarez, i zatoki fale,
 Gdzie się ląbedź przegląda w przezroczy kryształe,
 Kędy na swej powierzchni odbijają tonie
 Także białą Kamyrę przy Oloossonie⁵.

Autorka opisuje Muzę z wiersza jako postać bierną – która, podobnie jak osamotniony poeta, nie jest w stanie tworzyć – lecz uniesioną zapalem:

„Muza nawołuje artystę do wspólnego śpiewu za pomocą metafory wędrówki w nieznanne rejony. Na ile jednak są one nieznanne? Bogini mówi o wyprawie w inny świat, ale ten nowy świat jest w gruncie rzeczy światem starym, zbudowanym ze wspomnień, uczuć, wrażeń poety [...].

Tworzenie rozpoczyna się od przetwarzania, od sięgnięcia do autentycznych uczuć twórcy, które im boleśniejsze, tym lepszy stanowią punkt wyjścia, pod warunkiem że artysta zgodzi się na ich wyzyskanie. Konieczne staje się zdystansowanie od samego siebie, spojrzenie na swój ból z perspektywy innego – innego, którym jest Muza” (s. 197–198).

Czyżby zatem po natchnieniu można było sięgnąć tylko, jeśli wróci się do źródeł poezji, mentalnych i kulturowych? Czy też jedynie z prywatnego cierpienia, z sublimacji uczucia może się zrodzić poezja? I dlaczego Muza w swym monologu usiłuje połączyć oba te rozwiązania? Nazwom miast i krain przywoływanym przez Muzę towarzyszą określenia wskazujące ich najbardziej rozpoznawalne cechy. Czy są to w większym stopniu homeryckie epitety, nieodłączne od nazw miejsc, które opisują, czy też może Muza w ten sposób charakteryzuje przestrzeń, która jednak nie została do końca poznana i oswojona?

Punktem dojścia całego cyklu jest reintegracja poety i Muzy, ich wspólny, wyzwalający śpiew. Siwiec interpretuje utwory Musseta przez pryzmat koncepcji Rolfa Fiegutha o cyklicz-

⁵ A. de Musset, *Noc majowa* [fragment]. W: J. Lisowski, *Antologia poezji francuskiej*. T. 3. Warszawa 2000, s. 331 (przeł. W. Nawrocki).

z poezją autotematyczną, skupioną na przezwyciężaniu „lęku przed wpływem” i zmierzającą do zwalczania dotychczasowego obrazu Muzy. Jak podkreśla Siwiec: „Ostatecznie, polski romantyk rezygnuje z Muzy, zastępując ją inną figurą natchnienia, która stanowi część tworzonego przez niego mitu, romantyk francuski zaś przywraca znaczenie tej klasycznej postaci, również w obrębie stworzonej przez siebie mitologii, tym razem mitologii wyłącznie prywatnej” (s. 285). Autorka przytacza na końcu przykłady z pokolenia jeszcze późniejszego: Charles’a Baudelaire’a i Cypriana Norwida, i omawia ich stosunek do problematyki Muz.

W ciekawy sposób interpretuje także narodowe podejście do Muzy, aprobatywne i klasycyzujące we Francji i dużo bardziej wstrzemięzliwe, aż do całkowitego pominięcia owej topiki – w Polsce: „Polski romantyzm wydaje się znacznie bardziej radykalny w zerwaniu ze »starym« językiem odziedziczonym po poprzednikach, a w każdym razie – z topiką Muz” (s. 287). Na zakończenie badaczka skupia uwagę na literaturze XX-wiecznej, która – jej zdaniem – podąża drogą wyznaczoną przez romantyzm, kontestując konwencje i sprzyjając intymizacji kontaktu ze źródłem inspiracji.

Szczególny walor książki stanowi prezentacja drogi poetyckiej Słowackiego, prowadzącej go ku przemianie mistycznej. Z punktu widzenia stosunku poety do źródła natchnienia ewolucja ta okazuje się zaskakująco konsekwentna, choć trudno powiedzieć, że przewidywalna. Siwiec zinterpretowała utwory, które w ostatnich dekadach – żeby nie powiedzieć: latach – często przyciągały uwagę literaturoznawców. Pomimo to analizy Siwiec wnoszą do badań nad Słowackim co najmniej kilka nowych wątków. Niezwykle ciekawe jednakże są również odczytania dzieł Musseta. Bardzo wartościowym fragmentem książki okazuje się ten poświęcony *Nocom*, nieczęsto przywoływanym jako tło dla polskiej literatury romantycznej. Także w odniesieniu do refleksji nad opozycją klasycyzmu i romantyzmu ów fragment pobudza do nader inspirujących rozważań. Praca Magdaleny Siwiec to klasyczna, historycznoliteracka rozprawa o wyraźnym i przemyślanym komparatystycznym profilu, napisana z rozmachem i niezwykłą interpretacyjną docieklivością. Z całą pewnością stanowić będzie ważny głos w badaniach nad romantycznymi narodzinami nowoczesności.

Abstract

MACIEJ JUNKIERT Adam Mickiewicz University, Poznań

MUSE IN A CRITICAL STATE

The review discusses Magdalena Siwiec's book which refers to Alfred de Musset's and Juliusz Słowacki's romantic poetry. It is the poetry which is understood as a record of human, language, and literature experiencing a crisis. A poet's attitude to the source of inspiration is made the main theme of Siwiec's study, and considering such definition of the subject of research also to the literary tradition as well as to the poets most powerfully influencing others.

DANUTA ZAWADZKA Uniwersytet w Białymstoku

SŁOWACKI Z PERSPEKTYWY POSTKOLONIALNEJ

SŁOWACKI POSTKOLONIALNY. Pod red. Michała Kuziaka. (Recenzent: Sławomir Rzepczyński). (Bydgoszcz) [2011]. Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, ss. 260.

Książka *Słowacki postkolonialny* przynosi jedną z najbardziej pomysłowych prognoz rozwoju badań nad polskim romantyzmem, jakie można napotkać w najnowszej polonistyce. Zdaniem krytyków postkolonialnych, literatura romantyzmu w Polsce warta jest szczególnego rozwa-

żenia jako dokument oddziaływania dyskursów hegemonicznych Wschodu i Zachodu¹, pośród zaś autorów romantycznych wyjątkową uwagę winien przyciągać Słowacki. W romantyzmie powstaje bowiem „narracja narodu”, która – m.in. dzięki teatrowi i szkole – pozostaje żywa do dziś i nadal reprodukuje stereotypy zależności kulturowej, a mesjanizm wyznacza jej centralny nurt. Słowacki natomiast w szczególny sposób sytuuje się wobec owej narracji, należy do jej krytyków i zarazem współtwórców, „pozostaje zawieszony pomiędzy postkolonialnością a skolonizowaniem”².

Omawiany tom można chyba zaliczyć do efektów obchodów „Roku Słowackiego” (2009), wyróżnia się on jednak sygnalizowanym w tytule jednolitym i ciągle jeszcze nowatorskim pomysłem metodologicznym oraz nieszablonową zawartością. Przynosi bowiem zbiór tekstów grona uznanych badaczy (polskich i zagranicznych), dokumentujących postkolonialną lekturę dzieł autora *Kordiana*, ale też zapis pewnego wydarzenia o charakterze teatralno-literaturoznawczym: panelu z 24 I 2010, który poprzedził premierę spektaklu pięciu dramatów Słowackiego w reżyserii Pawła Wodzińskiego (Teatr Polski w Bydgoszczy). Współtwórcami pomysłu połączenia interpretacji teatralnej i historycznoliterackiej byli – jak wynika ze wstępu do książki – Paweł Wodziński i Michał Kuziak, ten drugi też poprowadził dyskusję panelową oraz zredagował prezentowaną książkę. Ukazała się ona nakładem wspomnianego już bydgoskiego Teatru Polskiego, kierowanego przez Pawła Łysaka. *Słowacki postkolonialny* łączy zatem języki sztuki i nauki, poetykę tradycyjnego artykułu bądź eseju z żywą wymianą poglądów i zapisem działań scenicznych, rozważania teoretyków i historyków literatury, znawców teatru, filozofów historii.

Bogactwu reprezentowanych dziedzin i form refleksji towarzyszy precyzyjna kompozycja książki: czytanie Słowackiego zostało poprzedzone gradacyjnie ułożonymi „wstępami”, zakończone zaś zapisem panelu dyskusyjnego. Dzięki takiemu porządkowi interpretacje poszczególnych utworów Słowackiego okala rodzaj metatekstowej ramy o charakterze interdyscyplinarnym, która przybliży światowe i polskie tradycje studiów postkolonialnych, a także pokazuje główne wyzwania tego typu lektury. Na ową ramę składają się „wstępy”: 1) Pawła Wodzińskiego *Słowacki. Pięć powodów*, w którym reżyser przywołuje genezę przedstawienia *Słowacki. 5 dramatów. Rekonstrukcja historyczna*, 2) Ewy Domańskiej *Badania postkolonialne*, 3) Dariusza Skórczewskiego *Postkolonialna wycieczka w stronę romantyzmu*, 4) Michała Kuziaka *Postkolonializm – Słowacki – tożsamość*. Zamyka ją zapis panelu dyskusyjnego *Słowacki postkolonialny*, w którym zabrali głos: Paweł Łysak, Michał Kuziak, Paweł Wodziński, Dariusz Skórczewski, Andrzej Skrendo, Jerzy Borowczyk, Monika Żółkoś, oraz *Komentarz do debaty* napisany przez Ewę Domańską. Środkową, interpretacyjną część książki wypełniają szkice: 1) Moniki Żółkoś *Wynajdywanie przeszłości. „Balladyna” i „Lilla Weneda” w perspektywie postkolonialnej*, 2) Tomasza Ewertowskiego *„Anelli” Słowackiego – próba odczytania postkolonialnego*, 3) Kwiryny Ziemby *Krew białych macowych praśnic. Wokół Judyty z „Księdza Marka”*, 4) Alfreda Galla *Słowacki postkolonialny. Próba usytuowania tekstów genezyjskich („Król-Duch”, „Książd Marek”, „Sen srebrny Salomei”, „Samuel Zborowski”) w perspektywie postkolonialnej*, 5) Artura Dudy *Performatywna struktura inscenizacji Pawła Wodzińskiego „Słowacki. 5 dramatów. Rekonstrukcja historyczna”*.

Jako pierwszy zabiera w książce głos – podobnie jak w panelu dyskusyjnym – Wodziński, przybliżając powody, dla których zdecydował się połączyć w jedno przedstawienie pięć dramatów: *Mazepę*, *Sen srebrny Salomei*, *Księdza Marka*, *Horsztyńskiego* i *Kordiana*. Jak

¹ Wcześniej zwracały już na to uwagę: M. Janion (*Niesamowita Słowiańszczyzna*. Warszawa 2006) i E. Thompson (*Sarmatyzm i postkolonializm*. „Europa” 2006, nr 46). Ostatnio o zachodnim dyskursie dominacji w polskim romantyzmie obszernie pisze M. Rudaś-Grodzka (*Sfinks słowiański i mumia polska*. Warszawa 2013).

² D. Skórczewski, *Teoria – literatura – dyskurs. Pejzaż postkolonialny*. Lublin 2013, s. 216.

można wnosić ze słów reżysera, Słowacki jest dla niego szczególnym poetą polskiego romantyzmu – wpisał bowiem w swoje dzieła postkolonialną diagnozę Polski i Polaków, a zatem próbował dekolonizować świadomość swoich odbiorców. Stąd też wynikać ma i dzisiaj jego aktualność. Czytany przez Wodzińskiego Słowacki okazuje się romantykiem zupełnie innego pokroju niż „mitotwórcy” Mickiewicz i Krasiński, będący wyznawcami „teatru emocjonalnych uniesień”, podczas gdy autor *Kordiana* uprawiał „sztukę krytyczną” (s. 20–21). Prócz ironii – wykorzystywaną przez poetę metodą dekolonizacji jest, zdaniem Wodzińskiego, „rekonstrukcja historyczna”, a więc rodzaj powtarzania przeszłości (owych 5 dramatów obejmuje okres od czasów Jana Kazimierza do 1829 roku). Jest ona jednak tylko „odgrywana” i tym samym pełni podwójną funkcję: służy Słowackiemu oraz jego bohaterom do próby zbudowania mocnej tożsamości (jej potrzeba w epoce porozbiorowej wydaje się oczywista), a zarazem – i to przede wszystkim – obnażeniu iluzyjności projektu naśladowania dawnych Polaków. W zamierzeniu reżysera sygnałem rozbitej podmiotowości romantycznej, z jednej, oraz „wyczerpania narracji” narodu – z drugiej strony, jest achronologiczny (pod względem kolejności pisania) wybór *Kordiana* na kodę spektaklu, a także zmęczenie aktorów w końcówce przedstawienia.

Pomysł „rekonstrukcji historycznej”, którą za Słowackim ponawia Wodziński – w nadziei na powtórzenie efektu dekolonizacji – trzeba zaliczyć do nowych, interesujących, choć nieobcych tamtej epoce propozycji interpretacyjnych³. Niedosyt budzi natomiast przeświadczenie o uprzywilejowanej pozycji Słowackiego jako „poety krytycznego”. Powstaje bowiem pytanie, z czego wynika owo „niewinne” wyrastanie twórcy *Księdza Marka* ponad uwikłania postkolonialne romantyzmu – lecz jest to jeden z niepokojących aksjomatów (prawie) całej książki.

Ewa Domańska, omawiając historię pojęcia postkolonializmu, zwraca uwagę na performatywne zamierzenia prowadzonych obecnie na świecie badań postkolonialnych, które tworzą społecznie (i politycznie) zaangażowaną teorię⁴, jej cel zaś sprowadza się – według określenia kenijskiego pisarza Ngũgĩ wa Thiong’o – do „dekolonizacji umysłów”.

„Owa dekolonizacja związana jest z powszechną w studiach postkolonialnych [...] krytyką europocentryzmu i z (niemożliwym do zrealizowania) projektem »prowincjonalizowania Europy«⁵, w czym pomaga promowanie (m.in. za pomocą postkolonialnej literatury, historii, sztuki, nauki) »postkolonialnych rodzajów wiedzy« (wiedza oporu), które kontestują europocentryczny sposób poznania, wraz z jego esencjalizmem, metanarracjami, uniwersalizmem, ideą postępu oraz myśleniem w kategoriach binarnych opozycji, jako ideologię legalizującą imperialną dominację” (s. 28).

Domańska pokazuje, że inspiracja teorią postkolonialną wiąże się ze zmianą słownika, która polega na konieczności redefiniowania pojęć z zakresu narodowo-nacjonalistycznych badań historii, literatury, sztuki oraz uzupełnienia ich o nowe kategorie (np. ambiwalencja, etniczność, hybryda, diaspora, podmiotowość, subalter, kreolizacja, granica/pogranicze), zaznacza jednak kilkakrotnie, iż stanowią one tylko kontekst, który może pomóc w sformu-

³ Myślę o koncepcji „oczywistości” („*augenscheinliche Wahrheit*” – prawdy historycznej zjawiającej się przed oczami) J. Ch. Gatterera, którą można odnaleźć u J. Lelewela i A. Mickiewicza. Zob. D. Zaważka, *Leleweł i Mickiewicz. Paralela*. Białystok 2013, s. 343–348.

⁴ Domańska przywołuje zdanie L. Gandhi: „czymś innym jest postkolonialność rozumiana jako historyczna kondycja, a czym innym postkolonializm jako terapeutyczna teoria, która leczy rany przeszłości” (cyt. na s. 33).

⁵ Domańska nawiązuje zapewne do pracy D. Chakrabarty’ego *Prowincjonalizacja Europy. Myśl postkolonialna i różnica historyczna* (Przeł. D. Kołodziejczyk, T. Dobrogoszcz, E. Domańska. Poznań 2011). Jest to m.in. krytyka opartego na binarnych opozycjach historyzmu, który dzieli narody na te obecne w Historii (zachodnie) oraz dopiero do niej dorastające (przeważnie wschodnie), przebywające w „poczekalni”.

lowaniu polskich pytań i problemów, adekwatnych do naszej przeszłości i nie zawsze występujących w publikacjach pochodzących z innego kręgu kulturowego, zwłaszcza pozaeuropejskich.

Dariusz Skórczewski również stawia pytania o adekwatność narzędzi postkolonialnych wypracowanych w odniesieniu do niepolskiego doświadczenia historycznego, przestrzega tylko przed odrzucaniem ich z powodu niechęci do snucia analogii z kulturami afrykańskimi czy azjatyckimi, uchodzącymi za niższe od naszej. Badacz ten, od kilku lat bardzo aktywny w popularyzowaniu w Polsce studiów postkolonialnych, w *Słowackim postkolonialnym* koncentruje się na ogólnej charakterystyce naszego romantyzmu, wykorzystując podstawowe kategorie krytyki postkolonialnej i dorobek jej klasyków. Sięga po pisma Edwarda Saida czy Homiego Bhabhy, wskazuje możliwe wymiary XIX-wiecznego „imperializmu”, którego na Zachodzie i Wschodzie byliśmy ofiarami, ale i współtwórcami (na tzw. Kresach), oraz rodzimych „spotkań kolonialnych” na poziomie np. edukacji, kariery, życia salonowego. Charakteryzuje też „narrację narodu” powstałą w warunkach dominacji i podporządkowania, braku państwa; przymierza ją do ówczesnych realiów na terytorium byłej Rzeczypospolitej, znajdując wiele miejsc wspólnych między kolonialnym „orientalizowaniem” Wschodu i postrzeganiem Polaków w Europie XIX wieku. Za Bhabhą podkreśla uprzywilejowaną pozycję literatury, która jest dyskursem niezastąpionym w analizie postkolonialnej, bo zdającym sprawę – w odróżnieniu od np. historiografii i politologii – z czasowego uwikłania „narracji narodu”. Z podjętej przez Skórczewskiego próby przełożenia „metody” postkolonialnej na polskie realia wyłania się obraz romantyzmu jako kultury „nie do wyminięcia” w krytycznym rozumieniu opowieści tożsamościowej Polaków, była to bowiem „epoka, która w bezprecedensowym stopniu wpłynęła na kształt i charakter naszej kultury symbolicznej w okresie obcej dominacji w XIX i XX wieku” (s. 57). Słowackiego zaś uważa badacz za poetę szczególnie „przenikliwego i nowoczesnego w swoich rozpoznaniach” co najmniej w kilku planach, takich jak: dyskurs kresowy, ambiwalentne poczucie polskości związane z utratą „mocnej podmiotowości” (wolnej od poczucia podrzędności), kolonialna kondycja społeczeństwa, przejawy „spojenia z hegemonem”, sarmatyzm jako istotny punkt odniesienia w narracji tożsamościowej Polaków, a także za autora, u którego można znaleźć „uznanie autonomicznej podmiotowości innych etnosów i świadomość hybrydyczności tożsamości w wyniku skolonizowania” (s. 59).

Rozważania Skórczewskiego nakierowane są na ogólną charakterystykę dyskursu literackiego polskiego romantyzmu i twórczości Słowackiego – badacz nie zajmuje się tutaj analizą konkretnych utworów⁶ autora *Kordiana*. O ile nowe perspektywy dla badania romantyzmu, jakie otwierają propagowane przez Skórczewskiego studia postkolonialne, bez wątpienia wydają się atrakcyjne i obiecujące, o tyle pomysły odnoszące się do dzieł Słowackiego z pewnością wymagają interpretacyjnego rozwinięcia i potwierdzenia. Widać również, że postkolonialna wizja dyskursu romantyzmu nie musi powstawać z niczego, wgląd w przypisy poświadcza korzyści płynące nie tylko z kulturowej teorii literatury, ale i z poszerzenia optyki badawczej o dorobek dyscyplin sąsiedzkich, np. historiografii czy dziejów oświaty i kultury pierwszej połowy XIX wieku.

Teorię dyskursu romantycznego podejmuje kolejny autor i jednocześnie redaktor omawianej książki, Michał Kuziak, który zainicjowanie studiów postkolonialnych nad literaturą polską tego okresu wiąże, z jednej strony, z nadzieją na jej przekładalność na język światowej humanistyki, a z drugiej – „ze swego rodzaju psychoanalizą, pozwalającą rozliczyć się z demonami przeszłości” (s. 63). Specyfika polskiego doświadczenia postkolonialnego wpływa – zdaniem Kuziaka (wcześniej zaś przywoływanej przez niego Ewy Thompson) – z cezurą rozbiorów/zaborów, które wymusiły rezygnację z dotychczasowej, wywodzącej się

⁶ D. Skórczewski czyni tak w innych artykułach – zob. np. „*Sen srebrny Salomei*”, czyli *parada hybryd*. „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 1.

z sarmatyzmu „mocnej formacji tożsamościowej”, dobrze wpisanej w kulturę europejską, i zastąpienie jej narracjami romantycznymi, opartymi na przeciwstawieniu „swój-obcy”, na traumie klęski, woli wyzwolenia się z sytuacji zależności polityczno-kulturowej, a jednocześnie na głębokim uwikłaniu w wielorako pojęte związki z kulturami hegemonalnymi, łącznie z pokusą naśladowania ich, co uwidacznia się np. w relacjach polsko-ukraińskich. W artykule Kuziaka pojawia się opinia – warta dyskusji – przewijająca się na kartach całej książki, że Słowacki jest spośród poetów romantycznych „szczególnie radykalnym krytykiem współczesnej [mu] Polski i Polaków”, podczas gdy „Mickiewicz zdaje się raczej mitologizować przeszłość Polski” (s. 66–67). Jednak uwagę badacza przyciąga przede wszystkim problem podmiotu i wpisane w dramaty Słowackiego, jak *Horsztyński*, *Mazepa*, *Książd Marek*, *Samuel Zborowski* – a związane z „doświadczeniem zależnościowym” – przekonanie o jego „osłabieniu” w stosunku do dawnej polskości, o istnieniu „pomiędzy” tym, co swoje, a tym, co obce, groźne, traumatyczne, o konieczności poszukiwania własnego języka służącego wypowiedzeniu tożsamości, która staje się nadzwyczaj cenna w obliczu faktu, że zwykle, zdaniem Kuziaka, romantyczny bohater Polaków okazywał się niezdolny do rozrachunku z przeszłością. Sygnałem zmiany formuły tożsamości są dla Kuziaka m.in.: występujący często w utworach autora *Kordiana* – ale też, dodajmy, w *Marii*, *Zemście* i *Panu Tadeuszu* – podział na świat dawny i nowy, życie bohatera w rzeczywistości pozbawionej wzorów (np. w *Horsztyńskim*) przy jednoczesnym rozbijaniu spójności formy sarmackiej i pokazywaniu jej anachroniczności, doznanie własnej słabości jako podstawowe doświadczenie podmiotu. W tym kontekście mesjanizm, np. w *Książdzu Marku*, jest przekroczeniem ironii, ale też „narracją będącą odpowiedzią na zagrożenie wspólnoty narodowej”, pozwalającą na redefinicję aktualnej sytuacji Polski i „wpisanie jej w ramy koniecznej fikcji” (s. 72–73), opartej na wizjonerstwie i bezgranicznym poświęceniu. Mesjanizm przynosi nową interpretację historii, lecz staje się również podstawą jednego, mocnego języka – na którym może zostać ufundowana nowa tożsamość – odnalezionego przez poetę w *Samuelu Zborowskim* i sytuującego się w opozycji wobec „języka nowoczesnej, hegemonalnej, cywilizacji oświeceniowej” (s. 79).

Monika Żółko zajmuje się w swoim artykule interpretacją *Balladyny* oraz *Lilli Wenedy*, w której to interpretacji wykorzystuje zjawisko opisane i spopularyzowane przez Erica Hobsbawma i Terence'a Rangera – „tradycji wynalezionnej”. Autorka wiąże „wynaajdywanie tradycji” z sytuacją kolonialnej dominacji/zależności (w oryginale ten aspekt nie jest zbyt mocno eksponowany), skłania ona bowiem do konstruowania nowego obrazu przeszłości, alternatywnego wobec oficjalnej historii, zwykle zawłaszczonej przez dyskurs zwycięzców. Zdaniem badaczki, Słowacki w scenie z Wawelem, a także w przedmowach do obu wspomnianych dramatów, ujawnia „nieufność wobec dziejopisarstwa oraz historii rozumianej jako zbiór obiektywnie istniejących faktów” i „odrzuca możliwość obiektywnej i uniwersalnej narracji historycznej” (s. 84–85). Tego rodzaju intuicja wymagałaby dopowiedzenia, ponieważ Wawel jest wprawdzie „narodu dziejopisem”, ale przecież należy do społeczności zdominowanej, nie reprezentuje narracji zwycięzców ani też chyba zachodniego, europocentrycznego historyzmu. Niemniej jednak interesujące wydaje się założenie, że we wskazanych tekstach, osnutych na „dziejach bajecznych”, Słowacki dąży do wydobycia „rdzennej” kultury spod kolejnych warstw historii kolonizacji tych terenów. Jak wykazuje przy tym Żółko, autor *Lilli Wenedy* nie wierz w możliwość dotarcia do esencjalnej pierwotności i czystości dawnego świata, źródła polskości okazują się „skażone”, a „zarysowana w jego dramatach wizja przeszłości jest uderzająco hybrydyczna” (s. 87). *Balladyna* pokazuje uzurpatorski charakter władzy, nie są w niej jednak oczywiste relacje między „swoim” a „obcym”, bo już w kreacji tytułowej bohaterki jako królowej kategorii te mieszają się i nakładają, co można czytać jako odbicie sytuacji XIX-wiecznej. W świeży sposób odczytuje badaczka problem „milczenia Wenedów”, traktując je, za Saidem, jako cechę kultury skolonizowanej, pozbawionej zdolności samoopisywania i prowokującej hegemonia do „mówienia za nią i w jej imieniu” (s. 93), ale także jako „szczególną formę oporu”, która narzuca agresorowi określoną pozycję i język. Wart

odnotowania jest też wniosek końcowy wyprowadzony przez Żółkoś z nie dających się ująć w binarne opozycje „bajecznych” utworów Słowackiego: „Źródła tożsamości nie tkwią w żadnej z opisanych w dramacie społeczności, a w samym starciu, w gwałtownym zderzeniu sił, z którego wylania się świat poruszony, rozchwiany, jakby dopiero formujący się” (s. 99).

Kolejne studium, pióra Tomasza Ewertowskiego, dotyczy jednego tylko utworu – *Anhellego*, ale jest przykładem spójnej i wielostronnej interpretacji postkolonialnej. Lektura poematu Słowackiego odbywa się tu na trzech płaszczyznach: „geografii kreacyjnej” Sybiru, „kolonialnego spojrzenia” na rodzime ludy Syberii i doświadczenia rozpadu wspólnoty podanej opresji. Dwa pierwsze aspekty mają charakter wstępny, są wprowadzeniem do lektury *Anhellego* jako zapisu polskiego doświadczenia historycznego – emigracji, zesłania, wygnania – który „jednakże przekracza martyrologiczne schematy dzięki kompleksowemu, krytycznemu ujęciu problematyki dominacji i uciemżenia” (s. 125). Ewertowski traktuje Sybir analogicznie do Saidowskiego odnoszenia się do Orientu, a więc dostrzega w nim przestrzeń modelowaną przez Słowackiego na miarę ideologiczno-symbolicznych potrzeb utworu, bez troski o realny obszar tej części Rosji i bez wiedzy na jego temat. Poeta – jak wyznaje w przytaczanym przez badacza fragmencie *Beniowskiego* – „nie zwiedził Sybiru sam” i nie próbował wnikać w życie „ludzi borealnych”, przeciwnie, pokazywał ich (dzikich „Samojedów”) z jawnie europocentrycznej i pełnej stereotypów perspektywy (s. 108). Centrum utworu stanowią bowiem dzieje Polaków, którzy, poddani prześladowaniom, przestają – według Ewertowskiego – być „wspólnotą wyobrażoną”, m.in. tracą pamięć kulturową, możliwość mówienia we własnym języku, pochłanianym przez mowę „panujących” (proces ten badacz nazywa „glottofagią”, s. 113) oraz nadzieję. Poddawani są też represjom, podstępny (rusyfikacja dzieci, odczytywana tu poprzez kategorię „mimikry”) i jawny, okrutny, a opór wobec nich kończy się porażką, złamaniem, dehumanizacją – dominacja imperium sprawia, że wspólnota niszczeje, rozpada się od wewnątrz.

Wnikliwe studium Ewertowskiego dobrze pokazuje, jak złudne jest przypisywanie współczesnej nam miary krytycyzmu i postkolonialnej wrażliwości XIX-wiecznemu poecie, który wprawdzie bywa niezwykle przenikliwym kronikarzem degeneracji społeczności poddanej obcej dominacji, lecz równocześnie powiela proste klisze zachodniego dyskursu kolonialnego wobec „dzikich” ludów sybirskich.

Do podobnych wniosków prowadzi interpretacja Kwiryny Ziemby, która omawia wątki żydowskie u Mickiewicza i Słowackiego, zwłaszcza zaś zajmuje się Judytą z *Księdza Marka*. Autorka zestawia Mickiewiczowskiego Jankiela z córką rabina z Baru oraz dwie karczmy, które w obu utworach stają się miejscami narodzin nowej Polski. Jednak jeśli w *Panu Tadeuszu* mamy do czynienia z brakiem nawet „możliwości antysemityzmu” (na pierwszy rzut oka), to w *Księdzu Marku* Judyta spotyka się ze strony Kossakowskiego z ostentacyjnym „poniżeniem i napiętnowaniem” (s. 131). Porównanie tych postaci (Jankiela i Judyty) ujawnia dalsze kontrasty: Mickiewiczowski karczmarz to szanowany obywatel, „równocześnie Żyd i Polak”, nie przeżywa on żadnych dylematów z powodu podwójnej tożsamości i jest sobą do końca – natomiast bohaterka Słowackiego „staje się kimś innym, niż była” (s. 133). Zbliżenie Polski i Izraela dokonuje się w *Księdzu Marku* w sposób bardzo dramatyczny, za cenę głębokiej przemiany, „wykorzenia” Judyty z jej żydowskiego świata, religii, imienia. Zdaniem Ziemby, owo wykorzenie zostało świadomie przez Słowackiego przeciwstawione bezkonfliktowej, „słodkiej” i „zafalszowującej świadomość” Polaków (s. 129) koegzystencji obu narodów w eposie Mickiewicza. Jednakże okazuje się, że pewien element kwestii żydowskiej łączy Soplicowo z Barem. Oto bowiem podczas zajazdu przerażona Zosia przyrównana zostaje do „dziecka od Żydów klutego igielkami”, Judyta zaś dwukrotnie mówi o sobie jako tej, która „igielkami dzieci kłuła” (s. 134–136). Ziembę niepokoi owo sięganie w obu utworach do „najbardziej znanego antysemitckiego mitu o używaniu krwi chrześcijańskich dzieci do wyrobu mac” i próbuje ona znaleźć wytłumaczenie paradoksu, ale nie jest to łatwe. Ostatecznie badaczka uważa, że w *Panu Tadeuszu* i w *Księdzu Marku* w tym punkcie „ujawnia

się niespójność czy pęknięcie tekstu, a nawet kultury, z jakiej te teksty wyrosły: posługiwanie się w szczególności antysemickim stereotypem, który w sensie generalnym oba utwory starają się przezwyciężyć” (s. 138).

To krótkie studium kończy istotny – i bardzo potrzebny – postulat dotyczący czytania romantyzmu: by, po pierwsze, szerzej uwzględniać wieloetniczne otoczenie, w jakim powstawały słynne romantyczne formuły polskości, po drugie zaś, by zwracać większą uwagę „na sprzeczności, mity, projekty i projekcje zawarte w etnicznym i tożsamościowym dyskursie polskiego romantyzmu” (s. 141).

Kolejny tekst to obszerne studium autorstwa niemieckiego slawisty, Alfreda Galla⁷, poświęcone postkolonialnej interpretacji pism genezyjskich: *Króla-Ducha*, *Księdza Marka*, *Snu srebrnego Salomei*, *Samuela Zborowskiego*. To bardzo interesujące, zewnętrzne spojrzenie przynosi próbę reinterpretacji ważnego problemu polskiego romantyzmu – mesjanizmu, który w ujęciu Galla zdecydowanie wykracza poza przypisywany mu zwykle kompensacyjny charakter. Słowacki traktuje mesjanizm, zdaniem Galla, jako narzędzie swoiste dla kultur skolonizowanych, „za pomocą którego poeta kwestionuje przebieg dziejów oraz konstruuje historię alternatywną” (s. 148). Byłby więc tak widziany mesjanizm czymś innym niż wstydliwym uroszczeniem narodowej megalomanii, stanowiłby raczej język oporu. Subwersywność myśli mesjanistycznej polega na tym, że „wiedzie ona do przezwyciężenia niemocy historycznej” i ma umożliwić działanie (*agency*), jej celem zaś „jest odnalezienie właściwego miejsca w historii w obliczu dyskursów kolonialnych oraz hegemonialnych, negujących wartość i znaczenie kultur podbitych” (s. 148). Jednym z dyskursów, na który mesjanizm – zdaniem niemieckiego badacza – może być odpowiedzią, jest filozofia idealistyczna Hegla, wyrastająca z kultury Prus, państwa wobec Polski zaborczego i dążącego do jej marginalizacji. Hegel bowiem odmawia znaczenia Polsce w czasie rozbiorów i wyklucza ją z historii. Słowacki w okresie genezyjskim przeciwstawia mu taką wizję procesu historycznego, która nie ogranicza się do legalizacji aktualnego stanu rzeczy, oraz język i słownictwo, „które mogłoby służyć do konstrukcji semantyki nadającej się do opisywania doświadczenia historycznego Polaków” (s. 153). Z dokonanego przez Galla zestawienia wielu punktów systemu Hegla i filozofii genezyjskiej Słowackiego wynika, że dzieło polskiego poety może być rozważane jako rodzaj naśladowania, a zarazem przepisania i przejęcia (mimikra, *appropriation*, katechreza) historiozoficznego dyskursu kolonizatora. Badacz konkluduje: „Mesjanizm jest w tym podejściu przerobioną wersją dyskursu hegemonialnego, odnoszącego się do Hegłowskiej filozofii dziejów, i przez to narzędziem w rękach tych, którzy walczą przeciwko kolonizatorom o swoją tożsamość [...]” (s. 182).

Część analityczną tomu *Słowacki postkolonialny* zamyka Artur Duda teatrologicznym studium inscenizacji Wodzińskiego, który swoim postkolonialnym odczytaniem pięciu dramatów Słowackiego zainspirował Kuziaka do serii literaturoznawczych przedsięwzięć, składających się na późniejszą książkę. Duda podkreśla, że Wodziński pokazuje sporą część historii Polski – od czasów Jana Kazimierza (*Mazepa*), po koronację cara Mikołaja (*Kordian*) – w formie „rekonstrukcji historycznej”, którą badacz postrzega jako rodzaj „wizji lokalnej” włączającej odbiorcę w „metodyczny proces odkrywania prawd o Polsce i Polakach, ukrytych w dramatach Słowackiego” (s. 187). Aktorzy bowiem, we współczesnych kostiumach, „raczej markują, niż grają postaci dramatu”, ten zabieg zaś „odziera dramaty Słowackiego z patosu, z dusznego kostiumu historycznego, czyni z wszystkich wydarzeń na scenie na wskroś teatralne *performance*” (s. 188). 6-godzinny maraton rozgrywa się w zamku, który staje się

⁷ Na polskim gruncie A. G a 11 znany jest z propagowania postkolonialnej lektury dzieł XIX-wiecznych – zob. *Gawęda jako medium literackiej polityki pamięci*. „Pamiętki Soplicy” Henryka Rzewuskiego. „Ślupskie Prace Filologiczne” t. 6 (2008); *Konfrontacja z imperium*. Mickiewicz („Dziady”, cz. III) i Puszkina („Jeździec miedziany”) w perspektywie postkolonialnej. Jw., t. 8 (2010).

przestrzenią polskiej historii, oglądanej z perspektywy młodego Polaka – Zbigniewa, Leona, Szczęsnego, Kordiana – a wszystkie jego wcielenia „to słabi młodzieńcy poddani narodowej tresurze”, przeżywający lęk przed podjęciem „niedościgłych wzorów rycerza, syna wielkiego narodu i swojego wielkiego ojca, stereotypu Polaka, Ukraińca i Żyda, księdza i niewolnika” (s. 133–134). W owej opresyjnej przestrzeni ulokował Wodziński „dojmujący teatr szarpaniny z własną tożsamością”, z mentalnością niewolników, słabych i cierpiących, których ideologią, a zarazem *theatrum* wyzwolenia okazuje się mesjanizm.

Książkę zamyka zapis panelu zatytułowanego *Słowacki postkolonialny*, który odbył się przed premierą spektaklu Wodzińskiego w styczniu 2010 w bydgoskim Teatrze Polskim, oraz komentarz Domańskiej do tej debaty. Przewijają się w nim tematy już występujące w omawianych tu studiach lub takie, na które warto w kontekście postkolonialnym zwrócić uwagę: w dziełach Słowackiego, Mickiewicza i w polskim romantyzmie. Wszyscy dyskutanci są przekonani o sensowności podejmowania badań postkolonialnych nad literaturą romantyczną – z wielorakich powodów: ponieważ inspiracja płynąca z myślenia Saida „jest w stanie wyrwać nas z tradycji wiktymistycznej” (Skórczewski, s. 203), „problematyzuje relację między marginesem a centrum” (Skrendo, s. 205), pozwala zobaczyć – np. w *Księdzu Marku* – „że Polacy są rzeczywiście uwikłani w podwójne doświadczenie kolonialne”, podlegają dominacji Rosji, „rekompensują” to poniżeniem Żydów (Żółkoś, s. 212), umożliwia nowe odczytanie kanonu, np. *Kordiana*, który w odniesieniu do biografii głównego bohatera i dziejów Polski okazuje się dramatem co najmniej trójwariantowym (Borowczyk, s. 232), posługującym się mieszaniną języków tożsamościowych, a nie utworem napisanym „w kodzie Mickiewiczowskim” (Kuziak, s. 233).

Na podsumowanie można by wybrać zdanie Domańskiej: „Problemem nie jest zatem to, czy promować postkolonializm, ale w jaki sposób polska humanistyka może wygenerować swoje lokalne studia postkolonialne” (s. 246), adekwatne do naszego doświadczenia historycznego i literatury. Książkę *Słowacki postkolonialny* kończy jednak inna refleksja Domańskiej, przypominająca o tym, że studia postkolonialne należą do humanistyki zaangażowanej, są praktyką demaskatorską oraz rewizjonistyczną i dobrze byłoby zadać sobie pytanie, czemu – prócz „repisania” literatury i dziejów Polski – mają one służyć.

Bez wątpienia omawiana tu książka otwiera nowe możliwości nie tylko przed interpretatorami twórczości Słowackiego, ale i przed historykami literatury romantyzmu. Wypowiedzi badaczy nie przekreślają dorobku dyscypliny, a przez swoje kulturowe, transdyscyplinarne ukierunkowanie każą spojrzeć życzliwszym okiem na dawniejsze prace piśmiennicze, nie operujące jeszcze ostrymi przedziałami pomiędzy estetyką, historią idei, historiografią, geografiami i literaturą. Skoro inspiracja postkolonialna pozwala powiedzieć coś nowego o „ja” romantycznym, „dziejach bajecznych”, Sybirze, relacjach polsko-żydowskich, sarmatyzmie i mesjanizmie – zasługuje na uwagę.

Na koniec wypada odnotować nieszablonowy, a organicznie związany z istotą postkolonializmu pomysł na tę książkę: krytyka postkolonialna nie jest gotową metodą, lecz raczej zbiorem lokalnych praktyk interpretacyjnych, dlatego też trudno byłoby ją zaprezentować w formie akademickiego wykładu. Zdarzeniowy charakter *Słowackiego postkolonialnego*, którego centrum stanowi interpretacja teatralna Słowackiego – towarzyszy zaś jej konstatacja odczytań literaturoznawczych – znakomicie uwypukla charakter postkolonializmu.

Abstract

DANUTA ZAWADZKA University of Białystok

SŁOWACKI FROM A POST-COLONIAL PERSPECTIVE

The text reviews the collection *Słowacki postkolonialny* (*Post-colonial Słowacki*) edited by Michał Kuziak which encompasses studies in Juliusz Słowacki's creativity viewed from the Post-colonial criticism

standpoint by literary scholars, theatrologists, and history philosophers. The subject of reflection is the issue of usability of the Post-colonial research to Polish romantic literature understanding and the advantages of the tools developed within this methodology in interpreting Slowacki's individual pieces.

ELŻBIETA DĄBROWICZ Uniwersytet w Białymstoku

W STRONĘ SYNTEZY

Zofia Trojanowiczowa, ROMANTYZM OD POETYKI DO POLITYKI. INTERPRETACJE I MATERIAŁY. Wybór i redakcja: Anna Artwińska, Jerzy Borowczyk, Piotr Śniedziewski. (Kraków) 2010. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 498, 2 nlb.

Na książkę Zofii Trojanowiczowej złożyły się teksty opublikowane między 1961 a 2006 rokiem w periodykach bądź w pracach zbiorowych, w tym pokonferencyjnych. Ich selekcji i zredagowania dokonało troje uczniów badaczki: Anna Artwińska, Jerzy Borowczyk, Piotr Śniedziewski. Zgromadzone materiały zostały podzielone na trzy części: *W stronę Norwida*, *W stronę Mickiewicza* oraz *Varia*. O układzie treści dającym pierwszeństwo Norwidowi przed Mickiewiczem zdecydował porządek zainteresowań naukowych Trojanowiczowej, autorki dwóch rozpraw o młodszym z poetów (*Rzecz o młodości Norwida* (Poznań 1968), *Ostatni spór romantyczny: Cyprian Norwid – Julian Klaczko* (Warszawa 1981)), współautorki imponującego, bezcennego w badaniach norwidologicznych *Kalendarza życia i twórczości Cypriana Norwida* (Poznań 2007) (przygotowanego razem z Elżbietą Lijewską, Zofią Dambek, Jolantą Czarnomorską, Małgorzatą Plutą i Iwoną Grzeszczak), który powstał w kierowanej przez nią pracowni w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.

Część norwidowska książki zawiera studia poświęcone wybranym problemom z twórczości oraz biografii poety, interpretacje siedmiu wierszy i dwóch nowel, recenzję początkowych tomów *Pism wszystkich* w edycji Juliusza Wiktora Gomulickiego. Część mickiewiczowska koncentruje się wokół Mickiewicza z okresu polistopadowego. Najmocniejszy akcent pada w niej na pierwsze lata po powstaniu. W dziale trzecim znalazły się teksty różne: o polemice Juliusza Słowackiego z Zygmuntem Krasińskim, o związkach Krasińskiego z Wielkopolską, kilka o literaturze zesłańczej, kilka o „mniejszych romantykach”.

Omawiana praca nie mieści żadnego, wydobytego z dna szuflady, *ineditum*. Wszystkie jej cząstki środowisko badaczy literatury romantyzmu zna dobrze i ceni wysoko. Jako elementy książek zbiorowych zostały już wcześniej zrecenzowane, weszły do historycznoliterackiego obiegu. Ich obecna lektura może być więc tylko lekturą ponowną, co nie znaczy jednak, że poznawczo bezużyteczną albo czysto grzecznościową. Nigdy nie mówi się dwa razy tego samego.

Po książce zbierającej dorobek rozproszony, rozproszony czasowo i lokalizacyjnie, nikt nie spodziewa się wskazania nowych dróg w badaniach. Nie na tym polega jej rola. Dzieło tego rodzaju powinno raczej skłaniać do retrospekcji i środowiskowej refleksji, do stawiania pytań o to, czego dokonano w uprawianej dziedzinie w latach, jakie minęły od pierwszych publikacji, co zaś wymaga dalszych starań; co udało się doprowadzić do końca, a co utknęło przerwane bądź zarzucone. Refleksja tak ukierunkowana ma szczególną wagę w kulturze – jak nasza – naznaczonej nieciągłością, obfitującej w inicjatywy z różnych powodów niedopełnione albo wręcz unicestwione. Myślę nie tylko o restrykcyjnie zamykanych uniwersytetach, o rozwiązywanych nakazowo towarzystwach naukowych, o niszczonej zbiorach muzealnych, o niedokończonych edycjach dzieł wszystkich czy zebranych, o tragicznych

biografiach uczonych i twórców, ale też o pospolitych zakłóceniach w finansowaniu instytucji prywatnych oraz państwowych, pełniących misję kulturotwórczą.

Jeśli książkę Trojanowiczowej widzi się na tak rozległym a sponiewieranym tle, odczuwa się zresztą niejako pokrzepienie. Czytane dzisiaj – artykuły chronologicznie pierwsze z zawartych w tomie (1961, 1962), traktujące o wątkach biografii Norwida, zapowiadają już przyszłą współautorkę *Kalendarza życia i twórczości Cypriana Norwida*. Pozwalają zatem sięgnąć do prapoczątków inicjatywy mimo wszelkich przeciwności szczęśliwie sfinalizowanej, pomyśleć z podziwem o zawodowej konsekwencji, determinacji i talentach organizacyjnych badaczki. Z lektury artykułów znacznie oddalonych czasowo płynie inna jeszcze pociecha. W pierwszych swoich pracach autorka korzystała z *Pism zebranych* w edycji Zenona Przesmyckiego (1911). Do *Pism wszystkich* w wydaniu Gomulickiego mogła się odwoływać dopiero od 1971 roku. Natomiast „*Studia Norwidiana*” z połowy lat osiemdziesiątych XX wieku zawierają recenzję dwóch pierwszych tomów *Pism wszystkich* Norwida, opublikowała ją Trojanowiczowa jako członkini nowego komitetu redakcyjnego, zawiązanego dla krytycznego opracowania scalonej spuścizny poety. Od lat sześćdziesiątych tekstologiczny fundament norwidologii wzmocnił się więc niesłychanie, lecz też faktem jest, że krytyczne wydanie *Dzieł wszystkich*, zaplanowane na 17 tomów, liczyło wtedy trzy dopiero woluminy. Dopóki nie ukaże się ostatni, norwidolodzy – pamiętający chociażby, jak niewiele brakowało, by w roku 1944 przepadło archiwum Miriama – nie mogą spać spokojnie.

Kończąc wspomnianą recenzję autorka omawianej książki silnie akcentowała samotny trud poprzednich edytorów pism Norwida, Przesmyckiego i Gomulickiego. Nową, zbiorową inicjatywę przedstawiała jako kontynuację tamtych indywidualnych przedsięwzięć. Ów duch pracy zespołowej i troski o dobro wspólne przejawia się zresztą w *Romantyzmie od poetyki do polityki* również na inne sposoby, do czego jeszcze wróce, bliżej charakteryzując jego zawartość.

Do retrospekcyjnej refleksji zachęca, a może wręcz zobowiązuje, książka Trojanowiczowej także tytułem mieszczącym słowo „romantyzm”, tak rozpaczliwie kłopotliwe dla semantyka. Skłania ów tytuł do namysłu nad ujęciami „romantyzmu” w ostatnim półwieczu, nad szkołami historycznoliterackimi dającymi się rozróżnić w obszarze badań nad literaturą pierwszej połowy XIX wieku. Zagadnienie wymagałoby dłuższego wywodu. Poprzestane na kilku uwagach, które pozostawiam na koniec niniejszego omówienia.

Najobszerniejsza, licząca ponad 200 stron (s. 17–225), część pierwsza publikacji stanowi w gruncie rzeczy trzecią książkę o Norwidzie w dorobku uczoney, tyle że teksty w tej części zgromadzone nie tworzą ciągłej opowieści, zogniskowanej wokół jednego nadrzędnego zagadnienia, jak to się działo zarówno w rozprawie o młodości poety, jak i w tej o jego sporze z Klaczką. Nie może być inaczej, zważywszy, że najwcześniejszy z zamieszczonych w tomie artykułów dzieli od najpóźniejszego lat 45! Fragmentaryczny charakter „strony Norwida” nie pozbawia jej merytorycznej i metodologicznej wyrazistości. Mimo że połowę z 14 „norwidianów” stanowią interpretacje utworów wybranych z rozmaitych powodów i o różnym czasie – *Moja piosnka [Żle, źle zawsze i wszędzie]*, *Moja piosnka [Do kraju tego, gdzie kruszyne chleba]*, *Cywilizacja*, *Do Nikodema Biernackiego*, *Ad leones!*, *Do Tytusa M.*, *[Nie myśl, nie pisz – podmaluj]*, *Początek broszury politycznej*, *Żydowie polscy* – czytelnikowi dane jest obcować z koncepcją o wiele spójniejszą, niż by na to wskazywała materia literacka bezpośrednio poddawana zabiegom analitycznym. Wrażenie koherencji bierze się stąd, że Trojanowiczowa porusza się w kręgu najważniejszych zagadnień norwidologicznych.

Jednym z nich, pojawiającym się zaraz w pierwszym artykule i nawracającym w innych, jest stosunek poety do osoby i twórczości Mickiewicza, a także do pozostałych romantycznych „wielkoludów”, czy szerzej – stosunek Norwida do romantyzmu. Podobną rangę ma zagadnienie sztuki, sztukmistrzostwa, pracy i społecznego stanowiska artysty. Niemniej ważkie są też kwestie związane z oceną szans i skutków współczesnej cywilizacji. Nie tylko to jednak, że Trojanowiczowa odnosi się do kanonicznego zestawu norwidologicznych problemów, de-

cyduje o spójności jej propozycji. W tej książce, w dużej mierze poświęconej Norwidowi, łatwiej niż w tekstach rozproszonych dają się zaobserwować reguły postępowania badawczego. Bez względu bowiem na to, jak dawno artykuł został napisany i czego dotyczył, autorka *Romantyzmu od poetyki do polityki* nie odstępowała od przyjętych profesjonalnych standardów. Nie spieszy się ze stawianiem tezy. Skrupulatnie przygotowuje pod nią grunt, gromadzi dokumentację. Liczy się z tym, iż praca, niejednokrotnie żmudna, może nie przynieść spektakularnego efektu, że tym razem może trzeba będzie poprzestać na hipotezie. Wnikliwie czyta Norwida, lecz nie samego Norwida. Pisząc o Norwidzie, nigdy nie pisze tylko o Norwidzie. Pisząc o Norwidzie, nigdy nie pisze o Norwidzie w ogólności, ale zaczyna od tego, co znajduje się w konkretnym, oznaczonym datą, wierszu, liście, akapicie. Od samego początku drogi naukowej oczywiste jest dla Trojanowiczowej, co dzisiaj niektórzy rekomendują jako naukową rewelację, że zajmowanie się twórcą z przeszłości wymaga rozeznania w tle macierzystym jego dzieła, przy czym chodzi nie tylko o kontekst śródtekstowy, ale też o personalny oraz instytucjonalny. Stąd autorka recenzowanej książki uznaje konieczność studiów biografistycznych. Prowadzi je także z iście detektywistycznym zacięciem. Spojrzenie badawcze Trojanowiczowej nie przenika twórcy na wskroś, lecz zatrzymuje się z ostrożną uwagą na jego śladach, często niewyraźnych, zamazanych, pojawiających się i znikających, częściowo zatartych przez ślady innych. W regułach tych dla samej autorki nie ma niczego niezwyklego, bo też i być nie powinno. Gdybyż to była jednak norma nasza powszednia...

Norwid, którego poznajemy poprzez artykuły Trojanowiczowej, jest twórcą do końca XIX-wiecznym, na rozmaite sposoby zakorzenionym w swojej epoce, a nie wyrastającym ponad nią czy też ponadczasowym. W związku z tym kwestię nadrzędną, wymagającą wszechstronnego opisanego, stanowi zagadnienie, o którym już wspomniałam, mianowicie: Norwid wobec romantyzmu – romantyzmu uosobionego przede wszystkim w Mickiewiczu. Spostrzeżenia badaczki w tym zakresie mają nie tylko znaczenie historyczne, chociaż artykuł *Norwid wobec Mickiewicza* pierwszy raz wydrukowano w 1973 roku. Jej uwaga wstępna – przywołanie zdania Konrada Górskiego¹ o potrzebie książki na temat stosunku Norwida do Mickiewicza, zachowuje do dzisiaj swoją aktualność. Nie brak, oczywiście, rozmaitych studiów mieszczących się w tym polu problemowym, ale autorskiej monografii na temat norwidowsko-mickiewiczowski wciąż nikt nie napisał. Zebrane – w omawianej części *Romantyzmu od poetyki do polityki* – Trojanowiczowej „interpretacje i materiały” również luki nie wypełniają, lecz przybliżają ideę takiej książki, kreślą jej rozbudowany konspekt.

Cenne jest w podejściu badaczki to, że stosunek Norwida do Mickiewicza pokazany został w różnych fazach i w związku z innymi problemami pisarstwa autora *Vade-mecum*, zwłaszcza z jego aktywnością programotwórczą z okresu przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych XIX wieku oraz w pierwszej dekadzie od powrotu z Ameryki, już po śmierci Mickiewicza. Trzeba też zauważyć, iż w ujęciu Trojanowiczowej zarówno „Norwid”, jak i „Mickiewicz” są wartościami dynamicznymi. W pierwszej fazie Norwid miał do czynienia z Mickiewiczem jako „rewolucyjnym umysłem [...]” (s. 20) doprowadzonym do ekstremum, w drugiej – z kultem poezji romantycznej, poezji adorowanej przez publiczność, ale dla niej niezrozumiałej. Ta druga sytuacja była dla Norwida trudniejsza o tyle, że formuła nowej poezji rozdziła się w konflikcie z poezją poprzedników, która – inaczej rzecz ujmując – wymagała dopiero odczytania wolnego od zafalszowań funkcjonujących w powszechnym odbiorze. W owej pierwszej fazie autor *Psalmów-psalmu*, wypowiadając postulat stworzenia nowej

¹ Uwaga ta znalazła się w publikacji *Mickiewicz w aluzji literackiej Norwida*, udostępnionej na łamach „Pamiętnika Literackiego” (1968, z. 4). W tym samym zeszycie wydrukowano również artykuł Z. Stefanowskiej *Norwidowski romantyzm*, który (obok pracy *Norwid – pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*) zainspirował Z. Trojanowiczową do napisania szkicu *Norwid wobec Mickiewicza*.

poezji, uważał romantyzm w wersji Mickiewicza za nurt, który się wyczerpał. Z czasem musiał się odnajdywać wobec „pogrobowego panowania wielkich poetów romantycznych” (s. 27), czego przewidzieć nie mógł w swoich rachubach z okresu Wiosny Ludów.

Koncentrując rozważania wokół „nowego programu poetyckiego” (s. 19) Trojanowiczowa nie utożsamia intencji programowej z nowatorstwem, co się często wcześniej zdarzało. Dostrzega trudność przejścia od programotwórstwa do praktykowania nowej poezji, od wyrażania idei do pisania po swojemu, w indywidualnym idiomie. Istotna dla Norwida kwestia poszukiwania, wypracowywania własnej problematyki i dykcji poetyckiej znajdzie kontynuację w piątym z kolei studium interpretacyjnym, poświęconym dwóm znanym wierszom o tytule *Moja piosnka*, pisany – co zaznacza badaczka – „cudzą strofą [...]” (s. 72): jeden mickiewiczowską, drugi będącą naśladowaniem *Hymnu* Słowackiego. Pierwsza z „piosnek” mówi o bezradności poety, który ma kłopot ze znalezieniem swojej drogi twórczej, nie mogąc sobie poradzić z brzemieniem świetnej tradycji. Druga wyraża – jak w *Hymnie* – tęsknotę, ale inną od tęsknoty poprzednika: „bez żalu do Boga, z żalem do ludzi” (s. 89). W obu wierszach już na poziomie wersyfikacyjnym pojawia się problem relacji między „własnym” a „cudzym”. W utworze wcześniejszym – z roku 1844 – „cudze” okazuje się dla mówiącego przytłaczające, obezwładnia go, niszczy. W wierszu późniejszym, z okresu amerykańskiego, „cudze” już nie grozi destrukcją, przeciwnie, pomaga sobie dookreślić, stanąć pewnie na nogach. Konkludując, Trojanowiczowa generalizuje wyprowadzony z niej wniosek, wskazuje na bardziej ogólne przeświadczenie Norwida: „to, co moje, nierozłącznie – chociaż w różny sposób – związane jest z c u d z y m” (s. 90). Myśl tę warto zaakcentować, bo mogłaby posłużyć również za dewizę określającą postępowanie badawcze w całym omawianym zbiorze. To, co norwidowskie, nigdy nie występuje tu w izolacji. W artykule *Cypriana Norwida mesjanizm sztuki, czyli o poszukiwaniu „wszech-doskonałości”* badaczka wskazuje na istnienie w twórczości poety rysu „utopijno-mesjanicznego” (s. 39), a konkretniej – „wiary w możliwość realizacji Królestwa Bożego na ziemi [...]” (s. 40), którą ten dzielił wówczas z Augustem Cieszkowskim i innymi filozofami narodowymi.

Odmianą postaci relacji „moje”–„cudze” jest relacja „moje”–„moje”, kiedy spotyka ze sobą nie Norwida z Mickiewiczem czy Norwida ze Słowackim, ale Norwida z Norwidem z innej pory twórczości – jak w artykułach, w których interpretacja dotyczy pary jego wierszy („*Moje piosnki*”. *Próba nowej lektury, O dwu wierszach Norwida z Anakreontem w tle*). Norwidowskie bywa też konfrontowane z „cudzym” wykraczającym poza XIX-wieczny horyzont, kiedy badaczka zastanawia się nad refleksjami o pracy, czytając Norwida na zmianę z encykliką Jana Pawła II *Laborem exercens* albo przechodząc, lecz nie płynnie, od *Cywilizacji do Dekalogu* Krzysztofa Kieślowskiego. „Cudze” przybiera również postać tradycji klasycznej – poetyki Anakreonta czy retoryki Cycerona.

Trojanowiczowa dostrzega i docenia „cudze” nie tylko wtedy, kiedy wypowiada się o Norwidzie, ale też w odniesieniu do własnej praktyki pisarskiej. Nie ma ambicji, by sam na sam mierzyć się z jego twórczością. W pierwszym artykule zbioru podejmuje problem postawiony przez Zofię Stefanowską w *Norwidowskim romantyzmie*². W następnym koryguje przeświadczenie tych badaczy, którzy zdecydowanie separują Norwida od mesjanizmu. „Piosnki” łączy ze sobą w ślad za Przesmyckim i Borowym. Jeszcze raz odczytuje często interpretowane nowele: *Cywilizacja* i *Ad leones!* To, co sama Trojanowiczowa ma do powiedzenia, wchodzi w rozmaite relacje z głosami wielu historyków literatury. Rozwija ona to, co inni zaczęli, dopowiada, weryfikuje, wskazuje przeoczenia. Trudno byłoby ją sobie wyobrazić jako autorkę książki *Mój Norwid*. Wydaje się, że bardziej jej zależy na uczestnictwie w dyskusji nad

² Duch twórczości Z. Stefanowskiej jest w tej książce obecny nie tylko przez odsyłacze do jej dorobku, ale również przez tytuły części norwidowskiej i mickiewiczowskiej, nawiązujące do tomu *Strona romantyków. Studia o Norwidzie* (Lublin 1993).

Norwidem, we wspólnym myśleniu i wymianie zdań, na budowaniu środowiska lokalnego, poznańskiego³, i szerzej pojętej wspólnoty badawczej aniżeli na Norwidzie Trojanowiczowej właśnie. Swoj artykuł *Norwid wobec Mickiewicza* określa jako głos w dyskusji. Uwagę tę można uznać za metakomentarz do całej omawianej tu publikacji, zbierającej prace, w których ceni się cudzą propozycję jako bodziec albo niezbędny kontrast dla własnej.

Co zaś do książki, której „strona Norwida” stanowi przybliżenie, książki o „Norwidzie wobec Mickiewicza”, to w ślad za Trojanowiczową trzeba podkreślić, że musiałaby to być książka również o Norwidzie wobec innych, np. wobec Cieszkowskiego; bo co można powiedzieć o stosunku Norwida do mesjanizmu, nie uwzględniając propozycji autora *Ojciec-nasz?* Idąc dalej: byłaby to też książka o problematyce cywilizacyjnej w twórczości Norwida, albowiem – jak pisze Trojanowiczowa w pierwszym artykule zbioru – poeta krytykował literaturę romantyczną za „jednostronność”, pojmowaną jako „odwrot od rzeczywistości [...]” (s. 22). Z antyromantycznego zwrotu ku rzeczywistości daje się wyprowadzić choćby nowe sprobmatyzowanie sytuacji artysty, który musi się sprawdzić na rynku, żeby móc zaistnieć publicznie (O wierszu „Do Nikodema Biernackiego”, O „Ad leones!” raz jeszcze). Następnym zwrotu ku rzeczywistości jest też konieczność przemyślenia wielu zagadnień szczegółowych, związanych z demokratyzacją, urbanizacją, industrializacją czy rozwojem technicznym. Artykuły, które dotyczą pracy, inicjatyw obywatelskich, prezentują, zdaniem badaczki, znamieny dla Norwida „optymistyczny wariant krytyki cywilizacji” (s. 62), bliski raczej Alexiowski de Tocqueville’owi niż Johnowi Ruskinowi (s. 62–63), pojawiający się też u Cieszkowskiego. Również *Cywilizację* interpretuje Trojanowiczowa w tym duchu – wbrew lekturom innych badaczy, skłonnych czytać „legendę” raczej jako utwór katastroficzny. Według autorki recenzowanej książki Norwid nie skazuje cywilizacji na zagładę, ale poddaje próbie zeświecczoną „wizję świata” swoich współczesnych, by ich przekonać, „jak bardzo obraca się ona przeciw nim samym” (s. 97).

Jeśli idzie o rozpiętość chronologiczną wyobrażonej książki o Norwidzie, to jedno z wązeliń przypadłoby na lata Wiosny Ludów, kiedy Norwid miał określić swoją postawę ideologiczną wobec postawy Mickiewicza (o czym pisała Trojanowiczowa w pierwszym artykule zbioru), kolejne – na lata sześćdziesiąte XIX wieku. Ze wskazaną problematyką łączą się także dwa inne artykuły: O wierszu „Początek broszury politycznej...” i „Dzieje są jako testament”. Wiersz „Żydowie polscy. 1861”. W pierwszym z nich badaczka stawia tezę czy też poddaje pod dyskusję opinie, że *Początek broszury politycznej* był pomyślany jako wstęp do lipskiej edycji *Niewoli i Fulminata* z 1864 roku. W interpretacji *Początku broszury* poetka najsilniej została związana z polityką, co wyeksponowali w tytule redaktorzy wyboru. Tytułowa „polityka” dobitniej zaznacza się zresztą w drugiej części tomu, z Mickiewiczem w roli pierwszoplanowej. W artykułach właśnie wymienionych Norwid występuje jako rzecznik „idei chrystianizacji życia politycznego” (s. 144), przeciwnik propagandowych „manipulacji dokonywanych na cudzej świadomości, zmierzających do ubezwłasnowolnienia odbiorców” (s. 140), obrońca podmiotowości.

Pierwszy artykuł książki, wielokrotnie już wzmiankowany, *Norwid wobec Mickiewicza*, ma tę zaletę, że stanowi wprowadzenie do dwu jej części naraz, bo również do „strony” mickiewiczowskiej. To, co zapowiada w odniesieniu do Mickiewicza – to przede wszystkim wątek recepcyjny, najsilniej zaznaczony w ostatnim artykule z tej partii zbioru: *Wielkopolska kartka z dziejów towianizmu Mickiewiczowskiego*, zawierającym ciekawą hipotezę co do autorstwa

³ Wątek wielkopolski zaznacza się też wielorako w prowadzonych przez uczoną badaniach nad romantyzmem. W omawianej książce przedrukowano cztery artykuły z tego zakresu. Wielkopolska nie pojawia się w nich jako „mała ojczyzna”, ale jako obszar tranzytowy, przez który przeciągają idee i ludzie.

garści wierszy z prasy miejscowej, które są repliką na przedmowę do *Pism* Mickiewicza z 1844 roku.

Warto podkreślić ów wątek recepcyjny w książce Trojanowiczowej, albowiem na ogół studia nad twórczością i nad recepcją uprawia się rozłącznie. Autorka nie respektuje tego podziału, bo ważny jest dla niej publiczny wymiar literatury. W artykule „*Dziady*” jako „*niedokończony poemat*” snute przez Mickiewicza plany dalszych części *Dziadów* wiąże badaczka z recepcją wcześniejszego literackiego dorobku artysty. Jego wypowiedzi odnoszące się do projektu kontynuacji pracy nad dziełem proponuje czytać również jako świadectwo autorecepcji opublikowanych części arcyepoematu.

Mickiewicz, który Trojanowiczową interesuje, stanowi obiekt trudno uchwytny, bo nie jest to po prostu autor legitymujący się literackim dorobkiem poddającym się badaniu metodami filologicznymi. Znamienne, że wśród artykułów zamieszczonych w książce nie ma żadnego poświęconego interpretacji któregoś z dzieł kanonicznych Mickiewicza. Pierwszy dotyczy wprawdzie *Dziadów*, ale *Dziadów* projektowanych. Po *Dziadów* część III sięga z kolei badaczka, kiedy porusza temat Sybiru („*Dróg krzyżowych biegi*”. *Mickiewicz o wygnańcach syberyjskich*). Inne artykuły dotyczą *Historii przyszłości*, *Konfederatów barskich*, publikacji w „*Pielgrzymie Polskim*”, przemówień, prelekcji paryskich, a nawet brulionowego fragmentu przekładu z pism Ralpha W. Emersona (znalezisko autorki). Są to na ogół artefakty o niejasnym, niepewnym statusie. *Dramat Konfederaci barscy* nie został ukończony, ponadto pisany był po francusku i „dla opędzenia potrzeb” (s. 265). Po francusku wygłaszał też Mickiewicz prelekcje słowiańskie. O niektórych przemówieniach wiemy zaledwie z postronnych relacji. Zachowały się w postaci cudzych streszczeń, notatek, zapisów ogólnego wrażenia (s. 308). O *Historii przyszłości* dał nam znać Antoni Edward Odyniec w *Listach z podróży* (s. 259). Materiał tego rodzaju wymaga nie tylko warsztatu filologa, ale i wyobraźni historycznej wysokiej próby.

Artykuły zebrane w recenzowanej książce traktują o Mickiewiczu świadomym oddziaływania swojej twórczości i swojego wpływu osobistego oraz z wiedzy tej obficie korzystającym, zainteresowanym sposobami „mobilizowania opinii publicznej i sterowania zbiorową świadomością [...]” (s. 279). Zdolności kreacyjne oddał poeta na użytek socjotechnice, motywowanej nie tyle ambicjami przywódczymi, jak zyczliwie sądzi Trojanowiczowa, ile obawami o przyszłość narodu po klęsce powstania listopadowego. Widząc zagrożenia dla tożsamości narodowej, „okopywał Polaków we własnym losie historycznym [...]” (s. 288), odróżniał od obcych, nakazywał, jak mają myśleć o sobie i swojej sytuacji, o świecie i jego koniunkturach.

Intensywna działalność publicystyczna Mickiewicza w „*Pielgrzymie Polskim*” wynikała z przekonania (podbudowanego autorecepcją) o możliwościach wpływania na zbiorowość, ale też – jak uważa Trojanowiczowa – niepowodzenie tej inicjatywy spowodowało, że Mickiewicz zwątpił w siłę sprawczą słowa publicystycznego, co z czasem doprowadziło również do zamknięcia poety (s. 302). Zwątpienie w oddziaływanie poprzez pismo wzmacniało z kolei jego preferencje dla charyzmatycznego przywództwa (s. 301).

Mickiewicz z omawianych artykułów, z jednej strony, porzuca poezję dla innych instrumentów kształtowania świadomości zbiorowej (prasa, prelekcja, przemowa) i przemieszcza się ku uprawianiu polityki (poparcie dla wyprawy Zaliwskiego). Z drugiej zaś, porzuca starą koncepcję poezji dla nowej – koncepcji „poezji-czynu” (s. 291), trudnej do pojęcia i opisania, bo istniejącej tylko jako zamierzenie. Koncepcję „poezji-czynu” wiąże badaczka z intencją kontynuowania *Dziadów*, przy czym uważnie wczytuje się w *Przedmowę* towiańczyka Aleksandra Chodźki do paryskiej edycji dzieł Mickiewicza z 1844 roku, przedmowę z pewnością zaaprobowaną przez poetę. W kwestii „poezji-czynu” polemizuje z Aliną Witkowską, która za kontynuację *Dziadów* uznała Mickiewiczowską aktywność towianistyczną (s. 240). Trojanowiczowa sądzi, że *Przedmowa* napisana przez Chodźkę, lecz wiarygodnie oddająca intencje Mickiewicza, świadczy o woli powrotu do pracy nad tekstem *Dziadów* po to, by uczynić z nich nowe dzieło, dzieło pojmowane jako nie kończący się proces twórczy tego, co wcześniej zostało zapisane.

Mickiewicza, o którym mowa w książce Trojanowiczowej, interesuje bardziej, chociaż nie wyłącznie, przyszłość niż przeszłość. Na przyszłość jest skierowana historiozofia mesjaniczna w części III *Dziadów*. Na kształt przyszłości ma wpływać publicystyka polityczna. O przyszłości jednakże potrafi Mickiewicz myśleć również zupełnie inaczej – w perspektywie futurologicznej (*Uwagi o Mickiewiczowskich wizjach przyszłości*). Nie prowadzi jednak ów przyszłościowy motyw ku Mickiewiczowi profecie, znanemu choćby z prac Wiktora Weintrauba. W artykułach Trojanowiczowej profetyczny rys Mickiewicza zostaje osłabiony przez jego reaktywność, uwikłanie się w chwilę bieżącą.

Mickiewicz z omawianej książki próbuje zapanować nad świadomością emigrantów, wyposażyć ich w kodeks postępowania, a zarazem interesuje się problematyką zesłańczą. Wprowadza Sybir do wyobraźni narodowej. W świetle prelekcji paryskich doświadczenie zesłańcze pozwala zobaczyć przyszłość w jaśniejszych barwach. Na Sybirze zanikają różnice społeczne, zanikają też bariery między Polakami a innymi narodami słowiańskimi, zwłaszcza Rosjanami. Emigracja natomiast nie spełnia pokładanych w niej nadziei, popada w wewnętrzne konflikty, toczy spory. Z punktu widzenia przyszłości emigracja okazuje się straconą szansą na odnowę życia narodowego.

Motywy zesłańcze występują również w trzeciej części książki (artykuły: o micie syberyjskim w *Ostatnim* Krasińskiego, o Tunce jako miejscu zesłania księży polskich, o poezji zesłańczej), co poświadcza trwale zaangażowanie Trojanowiczowej w popularyzację tych zagadnień (antologia *Sybir romantyków* (Poznań 1993)), daleko wykraczające poza problematykę mickiewiczowską. Inne artykuły *Variów* muszą zostawić bez komentarza, by przejść do uwag podsumowujących.

Trójdzielny układ materiału, z którego została złożona książka *Romantyzm od poetyki do polityki*, stanowi już pewną sugestię interpretacyjną. Sugestię tę można by odczytać tak oto, że zgromadzone artykuły tworzą kompozycję dwóch niedokończonych monografii: o Norwidzie i o Mickiewiczu. Czytając jednak rzecz całą od początku do końca, a potem przeglądając ją w całości, odnosi się wrażenie, że materiał ten ciąży nie ku dwóm monografiom, na co by wskazywały obrane przez wydawców tytuły części: *W stronę Norwida* i *W stronę Mickiewicza*, lecz ku syntezie romantyzmu rozpiętej między Norwidem a Mickiewiczem jako dwiema współrzednymi panoramami. Wybór Norwida jako pierwszej figury óśrodkowej uruchamia retrospektywny porządek oglądu epoki. Mickiewicz wnosi porządek prospektywny. Spojrzenie na romantyzm poprzez skojarzenie tych dwóch postaci daje obraz zdynamizowany, rozwijający się od końca do początku i od początku do końca. Aby potencjał na tak pomyślaną syntezę uwydatnić, należałoby może nieco zmienić układ książki, a przede wszystkim zlikwidować *Varia*, nie rezygnując jednak bynajmniej z żadnego stamtąd artykułu. Zawartość tego działu dałoby się rozdysponować między krąg wokół Norwida (tu np. można by ulokować dwa kolejne artykuły o Krasińskim i o Ludwiku Norwidzie) i krąg wokół Mickiewicza (tu znalazłoby się miejsce dla wszystkich tekstów „syberyjskich”, „wielkich i mniejszych romantyków” oraz dla szkicu o księgarni polskiej Eustachego Januszkiewicza, instytucji zasłużonej dla emigracyjnego ruchu wydawniczego). Konstrukcja oczyszczona z *Variów*, a przez to zbliżona cokolwiek do układu z finału piątej pieśni *Beniowskiego* z dwoma „bogami” (nie wrogami) „na słońcach swych przeciwnych [...]”⁴, wyraźniej unaoczniałaby kwestie sporne między nimi w płaszczyźnie religijno-etyczno-politycznej. Nazwiska obydwu poetów powinny by wówczas stanąć naprzeciwko siebie w tytule książki.

Jaka byłaby to synteza? Jakiego romantyzmu? Tytuł *Romantyzm od poetyki do polityki* jest adekwatny w stosunku do treści książki o tyle, o ile autorka rzeczywiście analizuje poetykę zróżnicowanych gatunkowo tekstów i rzeczywiście wielokrotnie pisze o polityce,

⁴ J. Słowacki, *Beniowski*. W: *Dzieła*. T. 3. Oprac. J. Pełc. Red. J. Krzyżanowski. Wyd. 3. Wrocław 1959, s. 120.

a w każdym razie nierzadko używa słów „polityka”, „polityk”, „polityczny”. Gdyby jednak próbować szukać tytułu dla drżającego w tomie tym potencjału, być może na miejscu byłaby formuła „romantyzm polityczny”. Przypadek sprawił, że w tym samym roku co książka Trojanowiczowej ukazała się również w Krakowie rozprawa Anny Citkowskiej-Kimli zatytułowana *Romantyzm polityczny w Niemczech. Reprezentanci, idee, model*. We wstępie czytamy: „Na gruncie polskim nie podejmuje się badań nad romantyzmem politycznym – historycy doktryn omijają ten temat, obawiając się jego literackości, historycy filozofii koncentrują się najczęściej na dokonaniach piszących w tym czasie filozofów idealistycznych, zaś historycy literatury pozostawiają na marginesie swoich studiów wątki polityczne – a przecież literaci od zawsze angażowali swe pióra w społeczne i polityczne problemy”⁵.

Za zasługę poczytuję Citkowskiej-Kimli, że nie odstraszyła jej zła sława terminu, którego w odniesieniu do kultury niemieckiej – od razu w znaczeniu pejoratywnym – użył Carl Schmitt w 1919 roku. Czy jednak gdyby autorka wspomnianej książki chciała pisać o polskim romantyzmie politycznym, nie miałyby większych oporów? Bo „romantyzm polityczny” na gruncie polskim również nie jest terminem neutralnym, bywa określeniem wręcz deprecjującym. Na domiar złego problematyka romantyczna z politycznego kręgu po roku 1989 straciła atrakcyjność na korzyść tematów egzystencjalnych, co nie znaczy oczywiście, że zniknęła z pola uwagi, trudniej jednak było na nią się zdecydować, trudniej zachęcić do niej młodszych badaczy. Dobrze więc, iż słowo „polityka” znalazło się w tytule książki Trojanowiczowej, przypominając o stabilności jej perspektywy naukowej, perspektywy wspartej na zażyłych stosunkach z piśmiennictwem epoki romantyzmu, nie ograniczonych do nazwisk z pierwszej półki, obejmujących również prasę i zasoby archiwów. Sama zaś książka uświadamia, że nawet Mickiewicz polityk wciąż jest dla nas zagadką. Polski romantyzm polityczny czeka na swoich badaczy.

Abstract

ELŻBIETA DĄBROWICZ University of Białystok

TOWARD SYNTHESIS

Zofia Trojanowiczowa's book consists of articles devoted to Cyprian Norwid's and Adam Mickiewicz's creativity. Not only is it a collection of brilliant studies interpreting individual pieces by the previously mentioned poets (Norwid's *Cywilizacja* (*Civilisation*) and Mickiewicz's *Konfederaci barscy* (*Confederates of Bar*)) or problems crucial for them (e.g. the artist's role in the modern world, relationship between ethics and politics), but in fact it is a synopsis of the synthesis of Romanticism.

ELŻBIETA DĄBROWICZ Uniwersytet w Białymstoku

ETHOS I KONIECZNOŚĆ

Jerzy Fiećko, KRASIŃSKI PRZECIWI MICKIEWICZOWI. NAJWAŻNIEJSZY SPÓR ROMANTYKÓW. Poznań 2011. Wydawnictwo Poznańskie, ss. 394.

Jerzy Fiećko tytułem swojej książki stawia tezę i zapowiada: rzecz będzie o „najważniejszym sporze romantyków”. Dla historyków literatury XIX wieku, nie mówiąc o innych osobach ciekawych polskiego dziedzictwa, pierwszeństwo batalii, o którą tu chodzi – między Zygmun-

⁵ A. Citkowska-Kimla, *Romantyzm polityczny w Niemczech. Reprezentanci, idee, model*. Kraków 2010, s. 13.

tem Krasińskim a Adamem Mickiewiczem – nie jest bynajmniej oczywiste. Bo też i spojrzenie na piśmiennictwo jako pole większych i mniejszych debat, sporów, konfliktów nie znajduje zbyt wielu fascynatów wśród dzisiejszych badaczy historii literatury romantycznej. Przedstawia się wprawdzie romantyzm polski jako zjawisko złożone, wielostylowe czy wielonurtowe, ale w takim filologicznie wystudzonym ujęciu zagadnienie sporu, starcia idei, racji, temperamentów wcale nie musi wystąpić. Czy nie lepiej bowiem poprzestać na przywróceniu pamięci całego bogactwa kulturowego epoki bez wskazywania w nim ognisk zapalnych i napięć? Od sporów niedaleko wszak do niszczących wspólnotę „potępieńczych swarów”, w których rodacy – do anarchii skłonni z natury – „Plwają na siebie i żrą jedni drugich!”, jak to dosadnie ujął Mickiewicz w wierszu epilogowym do *Pana Tadeusza*¹. O ileż zdrowsza wydaje się euforia narodowego: „Kochajmy się”!

Niewykluczone ponadto, że rezerwa wobec ukierunkowanej na polemikę perspektywy badawczej wynika współcześnie również z niechęci do sprzęgania literatury i polityki, przed czym przy tego rodzaju problematyce ustrzec się wprost nie sposób. Przecież nawet konflikt romantyków z klasykami o nową estetykę rozgrywał się na tle politycznym. Polityka zaś – wiadomo, jeśli nie brutalna, to śliska – literatury nie uszlachetnia. Dlatego nietrudno o przeświadczenie, że badacz, skupiając się na żywiole polemicznym, zdradza twórczość wysokoartystyczną, by obcować z piśmiennictwem poślednim, przyziemnie uwikłanym w chwilę bieżącą, w doraźne interesy, układy sił, rywalizację o przewagę czy prestiż. Niechęć, o której tu mowa, pochodzi też zapewne z doświadczeń PRL-owskich, kiedy zaangażowanie ideologiczne traktowano jako bezwarunkowy obowiązek ludzi pióra. Konieczność doszukiwania się wszędzie przejawów walki klasowej mogła snadnie wywołać trwałą awersję do zajmowania się wszelkimi konfliktami.

Jeśli się patrzy od innej jeszcze strony – stosunkowo niewielkie zainteresowanie romantyzmem rozpolemizowanym ma podłoże w niekorzystnej proporcji wysiłku do efektu. O sporach romantyków nie da się bowiem mówić, znając ledwie skrawek albo po wielokroć spenetrowany wierzchołek piśmiennictwa pierwszej połowy XIX wieku. Tymczasem próbując zrozumieć, o co się wtedy spierano, trzeba mieć ucho wyczulone na semantyczno-sytuacyjne niuanse słów, nieustająco pytać o ich znaczenia i funkcje, w jakie obrastają w swoim życiu publicznym. Spór stanowi zagadnienie trudne, wymagające zarówno merytorycznie, jak i pisarsko, bo przecież chodzi nie tylko o to, aby wiarygodnie odsłonić *meritum* kontrowersji, lecz także o to, aby oddać temperaturę czy zmienną amplitudę skłóconych emocji. I w jednym, i w drugim aspekcie poważnym utrudnieniem jest filtr cenzury, przez jaki wtedy na ogół przejść musiały wypowiedzi dopuszczone do obiegu publicznego. Ani początkujący, ani nazbyt ambitny czy nazbyt niecierpliwy historyk literatury zadaniu takiemu nie podola.

Wcześniejsze książkowe publikacje Fiecki, których wspólnym tematem był jakże złożony i drażliwy problem rosyjski w piśmiennictwie polskim XIX stulecia (*Rosja, Polska i misja zesańców. Syberyjska twórczość Agatona Gillera* (Poznań 1997), *Rosja Krasińskiego. Rzecz o nieprzejednaniu* (Poznań 2005)), pozwalają wiele oczekiwać również od książki najnowszej. Dodatkowej rekomendacji, a przy bliższym wejrzeniu i wsparcia, udziela jej też dorobek związany z macierzystym środowiskiem naukowym badacza. W poznańskich studiach nad romantyzmem spory zajmują miejsce widoczne – by przywołać Zofii Trojanowiczowej *Ostatni spór romantyczny*². Dewizą zaś tego rodzaju studiów uczynić by można fragment z pism

¹ A. Mickiewicz, *Księga dwunasta*. W: *Dzieła*. Wyd. Narodowe. T. 4: *Pan Tadeusz*. Objąsnienia J. Krzyżanowski. Warszawa 1949, s. 329.

² Z. Trojanowiczowa, *Ostatni spór romantyczny: Cyprian Norwid – Julian Klaczko*. Warszawa 1981. W ośrodku poznańskim zainaugurowano również serię wydawniczą „Polemika Krytycznoliteracka w Polsce”. Warto też przypomnieć, że wyczulenie na polityczny nerw literatury romantycznej stało się mocną stroną badań poznańskich dzięki pracom Jarosława Maciejewskiego.

Maurycyego Mochnackiego, któremu zresztą poświęcono w Poznaniu niejedną pracę: „Gdzie nie masz żadnego przeciwieństwa, tam nie masz ruchu. Wszystko z czymś innym wiedzie przeciwieństwo. A gra tych przeciwieństw sprawuje najpiękniejszy fenomen – fenomen życia!”³

Badacze sporów samym już wyborem tematu przyznają im głęboki sens kulturotwórczy, dając świadectwo przekonaniu o polifonicznym, jeśli nie wręcz kakofonicznym, charakterze rodzimego dziedzictwa. Dlatego też starają się z równie nateżoną, nieuprzedzoną uwagą wysłuchać obydwu skonfliktowanych stron, żadnej nie uprzywilejowując. Podobnie dzieje się w książce Fiecki. W proponowanej przez niego perspektywie badawczej – do narodowego dziedzictwa należą nie tylko dzieła Mickiewicza i Krasińskiego traktowane z osobna, lecz także, a nawet zwłaszcza, spór między tymi twórcami. „Nasz” jest spór, a nie jedna bądź druga jego strona. Jeśli Krasiński ma w omawianej publikacji więcej do powiedzenia niż Mickiewicz, to wyłącznie dlatego, że autor *Nie-Boskiej komedii* nieporównanie częściej od swego przeciwnika obierał rolę polemisty.

W stosunku do książki Trojanowiczowej pracę tutaj recenzowaną wyróżnia silniej niż w poprzednich słyszalny głos uczonego. Wynika to stąd, iż Fiecko stawia przed sobą zadanie podwójne. Chce nie tylko zdać sprawę ze sporu między Krasińskim a Mickiewiczem, ale też przekonać czytelnika co do najwyższej rangi odtwarzanej kontrowersji. Prawdę zaś mówiąc, staje przed problemem bardziej jeszcze zawiłym. Sam bowiem pomysł, by opisywać relacje między tymi akurat poetami w kategoriach sporu (debaty), nie jest bezdyskusyjny. O pułapkach, które trudno było autorowi recenzowanej książki ominąć, będzie okazja powiedzieć w toku omawiania zaproponowanych przezeń rozwiązań szczegółowych.

Na samym początku swej pracy badacz odnosi się do *Antagonizmu wieszczów*, rozprawy z 1925 roku, by podważyć ciche założenie Manfreda Kridla, iż to wystąpieniu Słowackiego przeciw Mickiewiczowi należy się palma pierwszeństwa „w nasyconej polemikami epoce polskiego romantyzmu” (s. 11). Fiecko proponuje zmienić zarysowaną tam hierarchię sporów romantycznych z tego względu, że – po pierwsze – Krasińskiego i Mickiewicza postrzegano jako osobistości równorzędne już w XIX wieku (Słowackiemu na ogół odmawiano takiej pozycji względem wielkiego konkurenta); po drugie zaś – bohaterowie „najważniejszego sporu” wadzili się o kwestie fundamentalne dla życia zbiorowego: o „ideę narodu, stosunek do Innego (zwłaszcza do Żydów) i do wroga (zwłaszcza do Rosji i Rosjan), do religii i Kościoła [...]” (s. 12). Do wstępnie wymienionych zagadnień autor recenzowanej książki – w miarę jej powstawania – dodaje inne, bardziej szczegółowe: emancypacja kobiet, rewolucja, demokracja, przyszłość szlachty, terrorizm, towianizm... Krótko mówiąc, przed czytelnikiem rozprawy odślania się całe spektrum tematów w XIX stuleciu gorących, żywo dyskutowanych, wyznaczających linie starć ideowych i politycznych. Na oczach czytelnika rozgrywa się wieloaktowy dramat i teatr idei.

W intencji badacza spór między Krasińskim a Mickiewiczem ma większą rangę aniżeli „antagonizm wieszczów” szczególnie z tego względu, że jedynie ten pierwszy konflikt zakorzenił się w ówczesnej świadomości zbiorowej. Zdaniem Fiecki: „Kridl wiedział, że, budując wizję pojedynku wielkich i bez mała równorzędnych duchów, kreuje fakt możliwy do uzasadnienia z punktu widzenia historyka literatury, ale niezgodny ze świadomością ludzi zaangażowanych w życie publiczne w okresie między powstaniem” (s. 11).

Swoją pozycję odnośnie do przedmiotu badań rozpoznaje więc autor recenzowanej książki jako daleko bardziej stabilną aniżeli sytuacja wyjściowa Kridla. Tymczasem sama bieżąca recepcja „najważniejszego sporu”, na którą się Fiecko, oględnie zresztą, powołuje,

³ M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. Oprac., przedm. Z. Skibiński. Łódź 1985, s. 90.

by umocować swoje racje⁴, stanowi zagadnienie nad wyraz skomplikowane – choćby przez to, że Krasiński w jakiejś mierze zakulisowo ją współtworzył i że w owej recepcji częściej grały rolę interesy i rachuby niżli potrzeby natury poznawczej. Jeśli poetów ze sobą zestawiano – i za ich życia, i w latach późniejszych – to nierzadko po to, by jednego z nich wywyższyć kosztem drugiego, nie zaś w intencji bezstronnego porównywania ich ofert światopoglądowych i artystycznych. W gruncie rzeczy więc nie tylko *Antagonizm wieszczów* powinien być polemicznym punktem odniesienia dla koncepcji „najważniejszego sporu romantyków”, ale i klótnie o ranking poetów rozmaicie motywowane, toczone od lat czterdziestych XIX wieku. W książce Fiecki, szczęśliwie, o ranking nie chodzi w ogóle. Najpierw chodzi w niej o sprawy – istotne dla tamtych i późniejszych czasów – co do których poeci nie zgadzali się ze sobą: w jednych diametralnie, w innych po części. Ale chodzi badaczowi jeszcze o przebieg polemiki. Chodzi też o sam jej styl. I tu, oczywiście, otwiera się pole dla wątpliwości. Bo co innego przedstawić listę kwestii spornych, a rzecz inna – pokazać spór jako rodzaj publicznego spektaklu o własnej dramaturgii, który dzięki temu, że rozgrywany jawnie, staje się treścią ówczesnej świadomości zbiorowej. W owej drugiej perspektywie autorowi nie udało się ustrzec zarówno przed pewnymi niekonsekwencjami, jak i przed unikami.

Deklarując skupienie uwagi na sprawach światopoglądowych (kwestie estetyczne zostaną ledwie odnotowane), Fiecko nie konfrontuje ze sobą – czego się można było obawiać i co nieraz zachodzi przy tak określonym polu zainteresowań – idei wypracowanych z tekstów i okoliczności sytuacyjnych, lecz zderza ze sobą konkretne wyrażenie poglądów. Zderza zresztą nie tylko wypowiedzi czy całe utwory, ale też osoby. W jego rozważaniach istotną rolę odgrywają bezpośrednie spotkania Krasińskiego z Mickiewiczem: w Szwajcarii w 1830 roku i w Rzymie w 1848 roku. Spotkania te stanowią swego rodzaju kłamrę dla konfrontacji dokonujących się poprzez utwory, a zarazem akcentują dramatyczny przebieg relacji między poetami. Porządkują również kompozycyjnie pierwszą część książki, zatytułowaną *Najważniejszy spór romantyków*, w której obowiązuje układ problemowy, acz wolny od lekceważenia chronologii. Dzięki ramie biograficznej idee nie krążą w nieokreślonej przestrzeni kongenialnej, skolacjonowanej z tradycją badawczą pamięci filologa (skądinąd w książce szeroko uwzględniana), lecz zyskują wymiar życiowo-praktyczny.

W części drugiej, *Bóg – historia – zło (w tekstach Mickiewicza i Krasińskiego)*, Fiecko dopowiada i rozwija niektóre wątki z części pierwszej, jednak nie podporządkowuje już swego wywodu dialektyce sporu między poetami. Zagadnieniom tak przepastnym jak Bóg, historia czy zło każdy z nich zmuszony był stawiać czoła na własny rachunek. W tej partii książki żywioł polemiczny znajduje inne ujście. Mniej zaabsorbowany polemiką Krasińskiego z Mickiewiczem, badacz sam chętniej wszczynają historycznoliterackie potyczki. W pracy tak pomyślanej dyskusja należy wręcz do świadomie wypełnianych autorskich obowiązków; spór Krasińskiego z Mickiewiczem anonsuje się w niej jako „nieprzedawniony” (s. 12).

Kwestie kontrowersyjne, wskazane w tytułach poszczególnych rozdziałów i podrozdziałów omawianej książki – „Skład zasad” i spór o ideę narodu, Spór o miejsce Żydów wśród Polaków, Co zrobić z Rosją?, Mesjanistyczny spór o czyn, Towianizm według Krasińskiego i kwestia granic krytyki Kościoła katolickiego – należą do pytań wciąż żywych w świecie polskim. Nie ma co do tego dwóch zdań. Jak bardzo potrafią dzielić, widać chociażby przy okazji burzliwie obchodzonych rocznic 11 listopada, dyskusji wokół kolejnych publikacji Tomasza Grossa, ostatnich filmów o stosunkach polsko-żydowskich: Agnieszki Holland (*W ciemności*) i Władysława Pasikowskiego (*Pokłosie*), w kontrowersjach wokół Radia Maryja i Telewizji Trwam czy szerzej – religijności radiomaryjnej... Niewątpliwy pożytek z książki

⁴ Czytelnika odsyła badacz do opinii zgromadzonych w rozprawie H. Markiewicza *Rodowód i losy mitu trzech wieszczów* (w: *Z historii literatury polskiej*. Kraków 1996. *Prace wybrane Henryka Markiewicza*. T. 2).

Fiecki polega na tym, że jej lektura uświadamia czytelnikowi XIX-wieczne antecedencje całkiem współczesnych rozdzwieków w opiniach. Przy czym autor nie stara się skracać dystansu między przeszłością a terażniejszością za cenę redukcji problematyki do elementów łatwo poddających się aktualizacji. Przeciwnie, „najważniejszy spór romantyków” przedstawia jako fenomen o wielu płaszczyznach, odcieniach i odniesieniach. Mimo tych zawilosci Fiecko prowadzi wywód klarownie i po męsku. Dba, by różnica między stanowiskami zarysowała się dobitnie. Polemika z pewnością sprawdza się tu jako sposób prezentacji wyników badań.

W rozdziale drugim części pierwszej, zatytułowanym „*Skład zasad*” i *spór o ideę narodu*, skonfrontowano poglądy obydwu poetów dotyczące koncepcji wspólnoty narodowej, formułowane w latach trzydziestych i czterdziestych XIX wieku, a kulminujące w ich rzymskim starciu w 1848 roku. Najogólniej rzecz ujmując, Mickiewicz (podobnie jak Kościuszko i Lelwel) opowiadał się za definicją narodu republikańsko-obywatelską. Krasiński natomiast skłaniał się ku „formule etnocentrycznej [...]” (s. 45), wedle której o przynależności do narodu polskiego decydują wspólne korzenie etniczne, język oraz religia (s. 45–46). Pierwsza z formuł miała charakter otwarty i demokratyczny, zakładała równość wszystkich obywateli wobec prawa bez względu na pochodzenie etniczne i wyznanie, a także płeć, druga – zamknięta i hierarchiczna. Ta druga bowiem obejmowała tylko szlachtę i chłopów, w pierwszej było miejsce też dla Żydów. Mickiewicz nie stronił od rozwiązań radykalnych, Krasiński obierał stanowisko konserwatywne.

Spośród wielu zagadnień szczegółowych związanych z koncepcją narodu osobno został omówiony problem stosunku obu poetów do kwestii żydowskiej (część I, rozdział 3: *Spór o miejsce Żydów wśród Polaków*). Że problem to ważny i wciąż powracający, nikogo nie trzeba przekonywać. W książce Fiecki nie mogło go zabraknąć m.in. ze względu na polemikę, jaką prowadził Mickiewicz z autorem *Nie-Boskiej komedii*, protestując przeciw wątkowi antysemitkiemu w tym dramacie.

Kwestię żydowską ujmuje Fiecko wieloaspektowo. Ważne jest dla niego, jak odnosili się obaj poeci do Żydów prywatnie, a jak publicznie, oraz jak zmieniały się ich poglądy z biegiem lat i wydarzeń, co sądzili na temat judaizmu, co na temat konspiracji, jaki mieli stosunek do asymilacji i chrystianizacji ludności żydowskiej. Jest to cenny fragment książki Fiecki, mimo że w historii literatury zagadnienie to nieraz już podejmowano. Autor przypomina, że kontrowersja między Krasińskim a Mickiewiczem, wyrażająca się poprzez kreacje literackie (przechrztów w *Nie-Boskiej komedii* i Jankiela w *Panu Tadeuszu*) oraz poglądy formułowane wprost, stanowiła jeden z rozdziałów debaty o kwestii żydowskiej, toczącej się na emigracji i w kraju po powstaniu listopadowym. Fiecko wskazuje też na kontekst europejskiego „świeckiego antysemityzmu” (s. 75). Zastanawia się, czy jako krytyczny komentator wzrostu ekonomicznego i politycznego znaczenia Żydów w Europie nie mieściłby się Krasiński w nurcie, który Hannah Arendt nazywa „arystokratycznym antysemityzmem [...]” (s. 100). Antysemityzm Krasińskiego niejedno bowiem miał źródło, ale – co z rozważań tu omawianych wynika – w swojej wersji publicznej stanowił konsekwencję idei narodu jako wspólnoty zamkniętej, a zamkniętej, bo zagrożonej ze wszystkich stron, od zewnątrz i od środka.

W sprawie wroga zewnętrznego – Rosji (część I, rozdział 4: *Co zrobić z Rosją?*) – Krasiński jest tak samo nieustraszony jak w przypadku Żydów. Jego antyrosyjskość, czego dowodził Fiecko już we wcześniejszej swojej książce o autorze *Irydiona*, nie zna wahań. Stanowisko Mickiewicza opisać trudniej. W dramatycznej części *Dziadów* drezdeńskich poeta przepowiadał „moralne przeobrażenie rosyjskiej wspólnoty [...]” (s. 108), *Ustęp* zaś raczej nie stwarzał podstaw do takiej nadziei. Ambiwalencja, ale innego rodzaju, cechowała również podejście do Rosji prezentowane w prelekcjach paryskich. Mickiewicz szukał wówczas remedium na antagonizm wewnątrzrosyjski. Piętnował charakterystyczny dla władzy w Rosji „mongolizm” jako niesłowiański model polityczny, lecz zarazem ulegał fascynacji „formułą charyzmatycznej więzi, jaka w Rosji spaja władcę i naród [...]” (s. 112). Fiecko stwierdza, że po-

glądy Krasińskiego na Rosję kształtowały się pod wpływem Mickiewicza, że obaj podobnie opisywali samowładztwo rosyjskie czy istotę waśni polsko-rosyjskich. Mickiewicz chciał Słowian jednać. Wierzył, iż możliwa jest Rosja przeobrażona, wolna od caryzmu, więc i od panslawizmu. Krasiński z kolei nie liczył na polityczną metamorfozę Rosji, widział w niej śmiertelne zagrożenie dla Europy. Jego zdaniem, Europie groziły dwa niebezpieczeństwa: jedno czyhało ze strony wewnętrznych ruchów rewolucyjnych, drugie stanowił rosyjski imperializm, który miał zresztą sojuszników w zachodnich rewolucjonistach. Krasiński wręcz podejrzewał dyplomację Rosji o potajemne ich wspieranie. Rozważania Fiecki o podobieństwach i różnicach w poglądach obu poetów na Rosję pozwalają stwierdzić nie tylko, jak daleko sięgał wpływ starszego na zapatrywania młodszego, ale uprawniają do potraktowania jednoznacznie wrogiej postawy Krasińskiego wobec Rosji jako wręcz odpowiedzi na niebezpieczną, zdaniem autora *Irydiona*, pojedynkowość Mickiewicza w tym względzie.

Kolejne płaszczyzny konfrontacji między poetami wylaniają się w rozdziale 6 części I, *Krasiński przeciw Mickiewiczowi: spór w latach czterdziestych, kulminacja rzymska i epilog*. Fiecko przekonywająco dowodzi, jak uporczywie autor *Przedświtu* krążył w swoim piśarstwie wokół Mickiewicza, który wówczas wcale nie mniej mu dawał do myślenia niż Georg W. F. Hegel czy August Cieszkowski. Tym razem kontrowersja dotyczy idei czynu, a w dalszej części rozdziału – oceny towianizmu i Kościoła katolickiego.

Serię analizowanych przez Fieckę w tym fragmencie wypowiedzi otwiera artykuł *O Juliuszu Stowackim*, czytany tu – wbrew tytułowi oraz tradycyjnej lekturze – przede wszystkim jako apologia Mickiewicza. Poświęcone autorowi *Nie-Boskiej komedii* partie prelekcji paryskich miały być, zdaniem badacza, odpowiedzią na ów artykuł. Krasiński nie doczekał się natomiast Mickiewiczowskiego komentarza do *Przedświtu*, na który twórca poematu liczył, co było zrozumiałe, zważywszy na związek mesjanizmu „przedświtowego” z ideą mesjaniczną *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*. Zresztą kwestia ta nurtowała Krasińskiego latami. Przeciw mesjanizmowi *Ksiąg* zwracał się – według Fiecki – wielokrotnie, pisząc *Irydiona*, *Przedświt*, *Psalmy przyszłości*, *O stanowisku Polski z Bożych i ludzkich względów*. W toku ponawianej polemiki tyleż trzymał się od Mickiewicza na dystans, co mu ulegał. Wyrzekł się bowiem światopoglądu katastroficznego w takim sensie, że podporządkował go „koncepcji zbawczej misji Polski [...]” (s. 161). Nie posunął się też tak daleko, by zgodzić się z Mickiewiczem co do rewolucji jako środka służącego przemianie świata. Wybrał mozolną „prace pokoleń [...]” (s. 163).

W związku z towianizmem Fiecko podejmuje dyskusję z obiegową w pracach historyczno-literackich opinią o jednoznacznie negatywnym stosunku Krasińskiego do tego fenomenu. Analiza wypowiedzi epistolarnych poety układa się według badacza w inny zgoła obraz: „Towianizmowi [...] Krasiński zawdzięczał [...] w pewnej fazie swojego rozwoju więcej, niż dotąd się sądzi [...], doprecyzował własny system mesjanistyczny, swoją koncepcję czynu” (s. 197). Ku zdecydowanej krytycznej ocenie przechylił się dopiero w latach Wiosny Ludów, obserwując rzymskie ekscesy Mickiewicza.

Do towianizmu zbliżał też Krasińskiego jego krytycyzm wobec Kościoła katolickiego. Tyle że poeta nie występował przeciwko Kościołowi publicznie, nie chcąc szkodzić instytucji istotnej dla narodowego *morale* w dobie niewoli. Na uwagi krytyczne pozwalał sobie w listach prywatnych. Mickiewicz natomiast jawnie atakował „Kościół urzędowy” (s. 203) w imię wójującego.

Jeśli książkę Fiecki zechce ktoś przeczytać po to, by zobaczyć, w jakich sprawach i do jakiego stopnia poglądy Krasińskiego rozchodziły się z poglądami Mickiewicza, nie dozna zawodu. Dowie się ponadto czegoś więcej: jakie kwestie w ogóle stanowiły wtedy fundament dla zbiorowego samookreślenia, jakie ich rozwiązania mieściły się w głowach, między jakimi poglądami można i trzeba było wybierać.

Doniosłość kontrowersji widzi badacz – o czym już nadmieniałam wcześniej – również w stylu prowadzonej debaty, nie tylko w jej przedmiocie. Polemistom chodziło bowiem „o war-

tości i zasady, a nie o poniżenie adwersarza [...]” (s. 236), co ich korzystnie odróżnia od uczestników debat dzisiejszych. Surowa ocena praktyk aktualnie obserwowanych każe Fiećce odnieść się aprobatywnie do decyzji Krasieńskiego, żeby nie ze wszystkimi swoimi poglądami występować na forum. Stąd przedstawiony w książce „najważniejszy spór romantyków” miał przebieg jawny tylko częściowo, po trosze zaś toczył się w listach prywatnych. Dzięki temu nie był tak ostry i bezwzględny, jak mógłby być, gdyby poeci nie zdobyli się na powściągliwość. Dlaczego tak postąpili? „Powiedzieć, że z przyczyn estetycznych, z racji smaku, z niechęci do niegodziwych metod prowadzenia sporu, to o wiele za mało. W ich obustronnie skrywanym sporze [...] jedna rzecz ujmuje [...] najbardziej. Szacunek, starodawny respekt dla adwersarza. Przyjaźń, czy też przyjacielska miłość, nieprzekreślona pomimo uświadamianej różnicy. Wzajemna lojalność wreszcie, nawet jeśli nie było tu pełnej symetrii. W latach czterdziestych, ale też wcześniej i później, wielu ludzi, gromadne koterie, atakowały Mickiewicza. Krasieński do nich nie dołączył, choć chciałoby się, żeby umiał też częściej jawnie stawać w jego obronie. [...] z pewnością zadawał sobie nieraz pytanie: co Polska zyska i co straci, jeśli zniszczony zostanie, własnymi rękami, jej największy poeta i autorytet, niezależny myśliciel i człowiek wielkiej odwagi cywilnej. I wiedział, że nic nie zyska, a szkody będą ogromne i długowieczne. Nie tylko zatem osobista lojalność, ale też lęk o wspólnotowe koszty wstrzymywały Krasieńskiego przed napisaniem własnej wersji *Dwóch ideałów polskich*, wydobyca na powierzchnię najważniejszego w polskim romantyzmie antagonizmu wieszczów” (s. 234–235).

Przytoczona wykładnia nie w pełni zadowala. Stwarza wrażenie, że uczestnicy sporu mogli swobodnie decydować, o czym mówić głośno, co przemilczeć, a co zwierzyć zaufanemu gronu znajomych. Otóż takiej swobody nie doświadczali. Sporu nie da się toczyć publicznie w sytuacji, kiedy nie ma po temu warunków. Gdzie bowiem na ubitej ziemi mieliby się potykać Mickiewicz z Krasieńskim? Nazwisko pierwszego nie pojawiało się w obiegu krajowym, drugi zaś, obywatel paszportowy, z obawy przed restrykcjami urzędowymi niczego, co ogłaszał drukiem, nie podpisywał własnym nazwiskiem. W dodatku organizował kampanie dezinformacyjne, żeby zacierać ślady prowadzące od dzieła do autora. Rozważania o „najważniejszym sporze” jako debacie publicznej co i rusz ginącej w zamęcie prywatnych anekdotów powinny przeczornie uwzględnić relację między Bezimiennym a Krasieńskim.

Nie chciałabym ujmować szlachetnych intencji ni Krasieńskiemu, ni Mickiewiczowi, lecz próbując zrozumieć ich postępowanie, należałoby oświetlić całą komplikację położenia obydwu poetów. W przypadku Mickiewicza trzeba pamiętać, iż dobijał się on o duchowe przywództwo wśród emigrantów, starając się równocześnie i bezskutecznie o sformalizowanie statusu emigranta. Że wielbiono tego poetę jako wieszczka, ale też strofowano za patriotyczną nierychliwość. Krasieńskiego z kolei ograniczało piętno ojcowskiej zdrady, kępował wzgląd na bezpieczeństwo rodziny i majątku.

Nie wydaje mi się także, by w omawianym sporze można było bezdyskusyjnie wyznaczyć granicę między publicznym a prywatnym obiegiem informacji i opinii. Kiedy dziedzina publiczna funkcjonuje tak osobliwie jak w Polsce podzielonej, również prywatna doznaje zawirowań. Krasieński, który nie miał szans jawnie wyrażać swoich poglądów na własny rachunek, używał korespondencji, by pośrednio, przez osoby drugie i trzecie, po swej myśli wpływać na opinię publiczną. Lektura listów przekonuje, jak skomplikowane i wielopoziomowe nieraz gry prowadził wobec swoich adresatów. Można więc podejrzewać, że antymickiewiczowskiej kampanii konserwatystów nie tyle był przeciwny, ile uczestniczył w niej *per procura*.

Staranie, by oddać kształt merytoryczny sporu i jego styl, nie obejmuje całej problematyki książki Fiećki. Wykład uporządkowany wedle kwestii spornych łączy się tu z opowieścią o powiązaniach (od ich początków po finał) między Krasieńskim a Mickiewiczem. Ramę tej opowieści stanowią, przypominam, dwa spotkania bezpośrednie poetów: pierwsze w 1830, drugie w 1848 roku. Obydwa znamy z jednostronnej relacji Krasieńskiego. Zdałyby się na kanwę scen dramatycznych. Bądź co bądź, Krasieński dramata układać potrafił. Najpierw

doszło do widzenia się młodego adepta literatury z Geniuszem, który mu objawił prawdziwy sens twórczości. Potem zaś spotykali się już w zgola innych wcieleniach. Stawali naprzeciw siebie dwaj giganci, autorytety, duchowi potentaci. Z pojedynku żaden nie wyszedł pokonany, ale też żaden go nie wygrał.

Książka Fiecki pokazuje, że spotkanie z Mickiewiczem zaważyło na całej drodze pisarskiej Krasińskiego. Jego najistotniejsze dzieła powstały w odpowiedzi na idee Mickiewiczowskie. W rozprawach publikowanych w prasie (z 1830 i 1841 roku) Krasiński składał Mickiewiczowi hołdy jako pierwszemu twórcy nowej literatury polskiej. Wręcz go uświęcał jako jej kamień węgielny. Krytyczne oceny poczynań Mickiewicza, wprost formułowane obawy o ich skutki dla narodowej sprawy, zachowywał dla siebie i przyjaciół, z którymi komunikował się listownie. Można odnieść wrażenie, że nieomal kroku nie postąpił bez oglądania się na dzieło Mickiewicza. Stał się konserwatystą w wyniku reakcji na jego radykalizm. Wolno by rzec bez wielkiej przesady, że stwarzał siebie na przeciwieństwo Mickiewicza i poniekąd nawet wbrew sobie, bo na przekór autentycznej fascynacji jego postacią. Badacz o innym warsztacie metodologicznym aniżeli Fiecko znalazłby tu łącznie powód do spostrzeżeń na temat kompleksu czy też obsesji Krasińskiego na punkcie autora *Dziadów*.

Nie chcę przy tym powiedzieć, iż odczuwam brak tego poziomu analizy. Nic podobnego. Mam natomiast wrażenie, że zachodzi w omawianej książce interferencja dwóch nie dających się w pełni uzgodnić porządków interpretacji: pierwszy wiąże się z pytaniem o spór między Krasińskim a Mickiewiczem, drugi dotyczy intensywności i zakresu wpływu – także wpływu przez negację i obsesję zaprzeczeń – Mickiewicza na Krasińskiego.

Badacz deklaruje we wstępie recenzowanej książki swoje zainteresowanie „ideowym sporem [...]” (s. 7), ale zaraz potem zagadnienie komplikuje, próbując – chyba nazbyt skwapliwie – opisać zależności między Krasińskim a Mickiewiczem w kategoriach inspirowanych *Łękiem przed wpływem* Harolda Blooma. Spośród sześciu zabiegów rewizyjnych proponowanych przez amerykańskiego literaturoznawcę – w odniesieniu do relacji między efebem (poetą początkującym) a prekursorem – Fiecko wybiera wariant tessera, polegający na „dopelnieniu i antytezie” (s. 28). Kwestia, czy kwalifikacja ta przekonuje, mniej jest istotna od pytania zasadniczego: czy Bloomowska koncepcja skutecznie wspiera kierunek interpretacji proponowany w omawianej książce, czy może raczej zamazuje perspektywę wstępnie sygnalizowaną? Z pewnością włączenie Blooma do rozważań konsternuje wnikliwego czytelnika, ponieważ, w efekcie, bez uprzedzenia utożsamia się zagadnienie sporu z problematyką wpływu. I nie w tym rzecz, by pisząc o jednym, w ogóle nie brać pod uwagę drugiego. Warto wszelako kwestie te przynajmniej rozdzielić. Każda z nich bowiem wymaga osobnych narzędzi interpretacyjnych, innej problematyzacji. Pisząc o wpływie, Bloom zastanawia się nad regułami, wedle których poeta uwewnętrznia dzieło swego prekursora, by się przed nim obronić. Celem tych operacji jest indywidualizacja, stawanie się sobą dzięki przezwyciężeniu obcych wpływów. Pytając o wpływ w sensie Bloomowskim, uzyskujemy dostęp do złożonej struktury poszczególnych utworów, utkanych z cudzych inspiracji i z reminiscencji, których sam twórca nie do końca jest świadom albo też nie chce się do nich przyznać.

Jeśli zaś badacz podejmuje zagadnienie sporu, śledzi jego wymiar publiczny. Zastanawia się, gdzie, kiedy, wobec – w obliczu – kogo i o co spór się toczy. Jak dalece jego uczestnicy decydują o przebiegu i charakterze debaty, w jakim stopniu liczyć się muszą z czynnikami zewnętrznymi. Co z niej wynikało na bieżąco, a co wynikało w przyszłości. Fiecko dostrzega także, kiedy aktorzy schodzą z publicznego widoku, ściszą głos, zmieniają audytorium.

Autor książki o „najważniejszym sporze” wyraźnie nie zadowala się perspektywą wskazaną w tytule. Od sporu płynnie przechodzi do wpływu, od polemiki do aluzji czy też nawiązania intertekstualnego. O oddziaływaniu Mickiewicza na młodszego poetę traktują zwłaszcza dwa rozdziały części I: *Mickiewicz według Krasińskiego w latach trzydziestych* i *W cieniu „Salonu warszawskiego”*. Kilka uwag o dramacie Krasińskiego „*[Rok 1846]*”. W pierwszym

Nie-Boska komedia zostaje odczytana jako odpowiedź na *Dziady* drezdeńskie. *Irydiona* z kolei wiąże badacz z *Księgami narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* (dotąd *Irydion* na ogół bywał łączony z *Konradem Wallenrodem*). Wpływ Mickiewicza – czego dowodzi interpretacja – przynosi tu dobre efekty literackie. *Nie-Boska komedia* jako „ideowe przeciwieństwo” *Dziadów* (s. 30) stanowi wypowiedź zarazem mocną i spójną. W obu tych utworach autorzy wybiegają daleko w przyszłość. Mickiewicz – historiozof nadziei – uzależnia to, co nastąpi, od wyniku walki między narodem polskim a Rosją, między rzecznikami wolności a despotyzmem. O wynik jest spokojny, bo Opatrzność gwarantuje mu zwycięstwo wolności i dobra. Krasiński – katastrofista – spodziewa się z kolei, że wielki konflikt społeczny, który doprowadzi do zerwania związku z Opatrznością, nieodwołalnie przypieczętuje los cywilizacji zachodniej. Mickiewicz okazuje się optymistą również co do szans na odrodzenie moralne grzeszników. Krasiński upadłym wszelką nadzieję odbiera.

W drugim z wymienionych wcześniej rozdziałów – *W cieniu „Salonu warszawskiego”* – wpływ Mickiewicza na twórczość Krasińskiego poświadczony jest przez fragment dramatu, który, zdaniem badacza, jako całość miał odnosić się polemicznie do części III *Dziadów*, a zarazem kontynuować dzieło poprzednika (s. 132). „W centrum uwagi [Krasiński] umieszczał – podobnie jak Mickiewicz – kwestie narodowej martyrologii i represyjnej polityki carskiej władzy” (s. 140). Fiećko przypuszcza, iż praca nad dramatem została przerwana w związku z wypadkami 1846 roku. Można jednak domniemywać, że przyczyna porzucenia planów tkwiła w zbyt daleko idącej zależności powstającego utworu od *Dziadów*. Fragment, którym dysponujemy, pozwala mówić tylko o długach, jakie Krasiński wobec Mickiewicza zaciągnął, własny kierunek autora *Irydiona* rysuje się nader mgliście.

Skojarzenie tych dwóch perspektyw interpretacyjnych – problematyki sporu i problematyki wpływu – daje efekt ciekawy, chociaż przez Fiećkę nie całkiem zamierzony. Czego zresztą wcale nie mam mu za złe. O ile bowiem na jednym poziomie interpretacyjnym badacz obserwuje debatę skupioną wokół wielkich tematów i prowadzoną w stylu budzącym jego najwyższy szacunek, o tyle na drugim – śledzi dramatyczną, a miejscami wręcz tragiczną, psychomachię Krasińskiego, zmagającego się, na próżno przecież, z autorytetem czy charyzmą Mickiewicza.

Poeci – oglądani w perspektywie sporu – świecą jasnym blaskiem swojej odwagi w myśleniu, odpowiedzialności za wspólnotę. W perspektywie wpływu natomiast jeden drugiego tyleż inspiruje, ile inspirując wyjaławia. *Ethos* i konieczność – tak również brzmieć by mógł podtytuł tej książki.

Abstract

ELŻBIETA DĄBROWICZ University of Białystok

ETHOS AND NECESSITY

The author of the book convincingly proves that the most seminal argument of the Polish Romanticism was the controversy between Zygmunt Krasiński and Adam Mickiewicz.

SABINA BRZOZOWSKA, ANETA MAZUR Uniwersytet Opolski

NIEPRAWDZIWIY KONIEC XIX WIEKU

Ewa Paczoska, PRAWDZIWIY KONIEC XIX WIEKU. ŚLADAMI NOWOCZESNOŚCI. (Indeks zestawil Tadeusz Nowakowski). (Warszawa 2010). Państwowy Instytut Wydawniczy, ss. 280.

Jeśli wiek XIX ma się dobrze w literaturoznawstwie współczesnym – sparafrazujmy jedno ze zdań omawianej pozycji (zob. s. 244) – to dzieje się tak m.in. za sprawą tego rodzaju publikacji, jak najnowsza książka Ewy Paczoskiej. Warszawska badaczka polskiego pozytywizmu i (post)modernizmu od lat z wnikliwością i pasją draży tajniki stulecia, o którym ciągle można jeszcze mówić, iż „my z niego wszyscy”. *Prawdziwy koniec XIX wieku* jest w pewnym sensie kontynuacją jej szkiców z r. 2004, poświęconych panoramie literatury polskiej od Bolesława Prusa po Olgę Tokarczuk¹; w obu pracach badaczka przeprowadza rewizję i zagospodarowuje na nowo pejzaż literatury (kultury) polskiej drugiej połowy i końca XIX w. pod wspólnym mianownikiem „tradycji nowoczesności” (s. 265). W obu książkach powracają też tropy i motywy konstytuujące newralgiczny obszar zainteresowań lub metodologii autorki: kryzys paradygmatu pozytywistycznego jako sygnał nowoczesności, dyskurs o kobiecie i rodzinie, fascynacja myślą Stanisława Brzozowskiego, kontrowersje wokół XIX-wiecznej formuły polskości.

Dziewiętnastowieczność interesuje Paczoską jako „podglebie” (s. 6) i „poszczególność”, „lokalna” (s. 7) wersja modernizmu *sensu largo*, rozpatrywanego na rozległym obszarze: od zapowiedzi w w. XIX do postmodernizmu włącznie. Stąd umowny koniec XIX stulecia; to raczej „długie trwanie”, przebiegające od pierwszej dekady XX w. („rok 1905 wyznacza w polskiej kulturze początek nowoczesności”, s. 225) aż po r. 1989 (kiedy to Maria Janion ogłosiła definitywny kres paradygmatów romantycznych polskiej kultury; jak się okazało, przedwcześnie, co przyznaje również Paczoska w bezprecedensowym *Dodatku*, napisanym w kwietniu 2010 i nawiązującym do katastrofy smoleńskiej, a zakończonym konkluzją: „Aksjologia i poetyka tamtego stulecia wciąż w jakiś sposób określają pejzaż mentalny polskiej współczesności”, s. 266) – jeśli nie dłużej jeszcze. Jak bowiem słusznie akcentuje Paczoska, o ile romantyzm „wielkiego stulecia Polaków” patronował wielu momentom w. XX, zwłaszcza wojennym (1939–1945, lata po 1981), o tyle formacja polskiego pozytywizmu drugiej połowy XIX stulecia służyć może (i posłużyła) jako matryca otwarcia na nowoczesność po transformacji polityczno-kulturowej w r. 1989, a także bywa dziedzictwem wykorzystywanym przez postmodernistyczne „gry w dziewiętnastowieczność”, stanowiące odpowiednik np. wariacji na temat wiktoriańskości w kulturze Zachodu. Tak rozumiany „koniec” tradycji płynnie rozmywa się w „początku” nowoczesności, o czym lojalnie uprzedza podtytuł książki. Jej świadomie intertekstualny tytuł natomiast czyni zadość nawiązaniu do *Klasycyzmu, czyli prawdziwego końca Królestwa Polskiego*, zapowiadając, że i tutaj autorka w zmierzchu pewnej epoki odkrywa źródła inspiracji dla jej spadkobierców. Jednak w porównaniu ze studium Ryszarda Przybylskiego schyłek dziewiętnastowieczności – w sposób oczywisty daleki od dramatu upadającej Rzeczypospolitej i rozumiany jako prefiguracja nowoczesności – choć niewolny od kontrowersji na styku tradycja-moderna, zostaje u Paczoskiej pozbawiony dramatyzmu nieodwracalnie kończącej się formacji. Obraz ten jest także wyzbyty nostalgii, towarzyszącej często podsumowaniom przeszłości (a wiek XIX urósł już do rangi *belle époque* w dziejach naszej kultury); dominuje pozytywnie waloryzowane otwarcie przeszłości

¹ E. Paczoska, *Dojrzewanie, dojrzałość, niedojrzałość. Od Bolesława Prusa do Olgi Tokarczuk*. Warszawa 2004.

na przyszłość. Bo, jak powie autorka recenzowanej książki podsumowując swój wywód, „zrucamy dziś z ramion brzemie XIX wieku”, tylko „skrycie czasem tęskniąc za owym utraconym ciężarem”, a „pytanie, czy i jak skończył się wiek XIX, pozbawione jest dramatyzmu, który ujawniał się przy jego ponawianiu we wcześniejszych dekadach” (s. 263–264). I jeśli zapytać, skąd właściwie ów brak dramatyzmu się bierze, nasuwają się dwie odpowiedzi: wyalienowanie z XIX-wiecznego świata wartości zaszło już za daleko – albo rozpowszechniła się świadomość, że nie będzie innego końca stulecia niż jego zmutowane trwanie w kolejnych metamorfozach. Wydaje się, że praca Paczoskiej potwierdza obie możliwości.

Książka składa się z 16 rozdziałów: 9 szkiców wcześniej opublikowanych, a teraz przedrukowanych, oraz 7 nowych artykułów, które w sumie tworzą całość o spójnej koncepcji i strukturze. Część pierwsza, *Początek i koniec*, poświęcona jest kierunkom transformacji XIX-wiecznego dziedzictwa (narodowego i europejskiego, kulturowego i obyczajowego, literackiego) oraz sygnałom kielkującej w jego obrębie nowoczesności. Część druga, *Koniec i początek*, koncentruje się na „dalszych ciągach” dziewiętnastowieczności w w. XX: kontynuacjach (dialogach, stylizacjach, parafrazach...) różnych aspektów dziedzictwa kulturowego, ewoluującego w obrębie moderny. Pomimo tej efektownej dychotomii dyskursu chodzi właściwie ciągle o „początek” i większość tekstów z części drugiej, zgodnie z intencją Paczoskiej, tworzy swego rodzaju lustrzane odbicia i „dalsze ciągi” tekstów z części pierwszej. Stąd niemożność rozdzielenia poszczególnych wątków i konieczność nie linearnego, lecz symultanicznego omawiania zawartości tomu. Jak deklaruje autorka, nowoczesność jest dla niej uchwytna przede wszystkim w antropologicznym wymiarze „uczestnictwa i doświadczania” (s. 15). Kryteria owej nowoczesności zostają, oczywiście, wyznaczone zgodnie z węzłowymi punktami postmodernistycznego dyskursu: paradygmat urbanizacji i podróży wraz z towarzyszącym im rozmyciem tożsamości; powracająca w wielu wariantach kategoria inności i obcości²; polemiczne ujęcie tradycyjnych formuł polskości; problem utopii i tekstowy wymiar świata; perspektywa feministyczna. W ramach kontekstów typowych dla (kulturoznawczego) literaturoznawstwa ostatnich dekad cenne są konkretne propozycje interpretacyjne, zgodnie z deklarowaną opcją autorki o dowartościowaniu „przygody ściśle lokalnej, bo indywidualnej, wpisanej np. w kształt pojedynczej biografii” (s. 26).

Zupełnie osobne, wydawałoby się, miejsce w pierwszej grupie szkiców zajmuje tekst *Próby całości: wielkie cykle Zoli i Wagnera*. Paczoska dokonuje w nim interdyscyplinarnego i oryginalnego rekonesansu. W punkcie wyjścia swych rozważań przywołuje esej Thomasa Manna *Cierpienie i wielkość Richarda Wagnera*, eksponujący przynależność Wagnera i Zoli do tej samej formacji kulturowej, której cechą charakterystyczną jest „wola dzieła kanonicznego” (s. 48), potrzeba spektakularnego, uniwersalnego i rewelatorskiego efektu, twórczy maksymalizm, zakładający istnienie ukrytego porządku. Toteż jedynie pozorna paradoksalność wiąże *Rougon-Macquartów* i *Pierścień Nibelunga*. Wspólną płaszczyznę dostrzega badaczka w języku mitów, który o ile w przypadku Wagnera stanowi główne i ostentacyjne narzędzie opisu lęków współczesności, o tyle u Zoli zakamuflowany jest w arabeskach animalistycznych czy florystycznych metafor. Paczoska trafnie cieniuje różnice w podobieństwach, skupiając się przede wszystkim na powtarzalności jako „podstawowym kluczu do obu dzieł” (s. 56): Wagnerowskie leitmotywy nadają postaciom cechy boskie, Zolowskie zaś schematyzują bohaterów, halucynacyjnie wyolbrzymiają rolę przedmiotów i „zamrażają»

² Kategoria ta nieraz jest trochę nadużywana, np. przy omawianiu cyklu pieśni (*Muzeum*) J. Kaczmarskiego, gdzie Paczoska kryterium obcości widzi w doborze malarzy obrazów, z którymi bardzo podejmuje dialog, pomimo że dominuje tam iście rodzimy J. Malczewski (trudno też uznać za „obcego” S. Norblina portretującego klimat polskiego oświecenia i rozbiorów czy Witkacego, genialnego wizjonera apokalipsy i wymownego samobójce; z XX-wiecznej perspektywy Kaczmarskie obaj współtworzą symboliczną i tradycyjną już przestrzeń „polskiego kanonu” (s. 222)).

dynamikę tekstu” (s. 55). Nie zmienia to jednak nadrzędnego faktu, że owa powtarzalność, umożliwiająca konsekwentne oświetlanie powiązań między światem „człowieka »wiecznego«” (s. 56) a poddaną determinizmowi rzeczywistością człowieka historycznego, między „dramatem kosmicznym” a „dramatem ludzkim”, stanowi istotę nowej mitologii, próbę zabezpieczenia przed bolesnym doznaniem chaotyczności nowoczesnego życia. Paczoska centrum tej mitologii dostrzega w najbardziej podstawowym i zindywidualizowanym doświadczeniu miłości. To „nieoryginalne” rozwiązanie niejako narzuca się samo miłośnikom literatury i kultury wieku XIX z jego dekadencją kulminacją; odrodzieńcza energia mitu (nawet jeśli twórca przewrotnie ukazał go w zwierciadle modernistycznych reinterpretacji) stanowi alternatywę dla dotkliwego doznania przygodności bycia, ujmowania śmierci jako podstawowego zagadnienia etycznego i estetycznego, apoteozy sztuki, sztuczności i prerafinowanej kultury dnia codziennego. W ideach miłości, czystości i płodności spotyka się – zdaniem Paczoskiej – mit z utopią. Tak też, w utopijno-mitycznej aurze, Wagner i Zola żegnają wiek XIX.

Wątek nowoczesnej przestrzeni miasta został ujęty podwójnie, w studium o *Latarni czarnoksiężskiej* Józefa Ignacego Kraszewskiego: *Latarnia czarnoksiężska, czyli dziewiętnastowieczność i nowoczesność*, oraz w szkicu o literackich diagnozach globalnego molocha: *Stolica „świata zwyrodniałego”. Londyn w literaturze angielskiej i polskiej początków XX wieku (z rzutem oka na następne stulecie)*. Tekst pierwszy przedstawia biedermeierowską powieść z lat czterdziestych XIX w. jako „utwór »założycielski« dla doświadczenia nowoczesności w kulturze polskiej” (s. 18), a w Kraszewskim odkrywa baudelaire’owskiego „malarza nowoczesności”, wyczulonego na niespokojny rytm życia, wykorzenie i rozmycie tożsamości jednostek w egzystencji miejskiej. Wydobywając postać i dorobek Kraszewskiego z przegródki krajowego romantyzmu czy biedermeieru, gdzie ciągle pokutuje, Paczoska zwraca uwagę, iż nowoczesne strategie kulturowe, takie jak „melancholia, utopia, dandyzm”, łączą go z Norwidem (s. 18); podobnie niewielka przestrzeń biograficzna dzieli ich obu od cywilizacyjnych doświadczeń pesymisty Aleksandra Świętochowskiego. Paczoska nie wątpi, że nowoczesność ma charakter procesualny i niejednoznaczny, toteż ze swadą poddaje krytyce próby wytyczania wyrazistych cezur, domykających wiek XIX, mnoży pytania, kwestionujące sens arbitralnych sądów w naukach humanistycznych. Pisze: „W świetle moich rozważań trudne do zaakceptowania okazują się więc koncepcje Michała Pawła Markowskiego dotyczące polskiej literatury nowoczesnej” (s. 24), i dalej: „czy wiek XIX na pewno kończy się w chwili, gdy Irzykowski publikuje *Patule?* Jeśli traktować ją jako tekst »fundatorski« polskiej literatury nowoczesnej, to nie sposób chyba nie zauważyć, że w pewien sposób puentuje ona rozpoznania i poszukiwania dziewiętnastowiecznych realistów i naturalistów [...]” (s. 25).

Tropiąc „prawdziwy koniec XIX wieku” badaczka wybiera też atrakcyjny, chociaż nieco już przetarty szlak miejskich zaułków, przemysłowych dzielnic i zadymionych kawiarni – a więc zbrodniczy, jałowy, nieludzki Londyn Charlesa Dickensa, Johna Ruskina, Williama Morrisa czy Arthura Conan Doyle’a – stolicę „świata zwyrodniałego” (s. 65). Podejście do przestrzeni miejskiej w obrębie XIX w. odzwierciedla ambiwalencję ocen moralnych i estetycznych, ilustruje ewolucję w wartościowaniu zdobyczy cywilizacyjnych oraz nowoczesnej kultury. Optymistyczny symbol postępu, kolonialnego triumfalizmu i wiktoriańskiej etyki u schyłku XIX w. skojarzony został – jak zauważa Paczoska – z dwiema groźnymi ideologiami: anarchizmem i nihilizmem, stanowiącymi preludium do prawdziwej Apokalipsy. Autorka migawkowo prezentuje Londyn z *Dzieci szatana* Stanisława Przybyszewskiego, konkludując, że „choroba współczesnego świata nosi [...] londyński stempel” (s. 63). Satanistyczny i entropiczny obraz miasta wylania się z *Wampira* Władysława Reymonta. Paczoska precyzyjnie diagnozuje powieściową rzeczywistość, wyluskując z niej katalog zjawisk odzwierciedlających istotę współczesności: od multikulturowego spotkania Wschód–Zachód, poprzez uwikłanie bohaterów w problemy z jednostkową tożsamością, po „nieodwracalne zakłócenie międzyludzkich relacji” (s. 64). Krótki pobyt Reymonta w Londynie zaowocował

spostrzeżeniami charakterystycznymi dla literatury angielskiej tamtego okresu, pisarz rejestruje – zdaniem autorki, intuicyjnie raczej – degenerację współczesnej kultury. Paczoska wskazuje paralele między *Wampirem* Reymonta a powieścią *Howards End* Edwarda M. Forstera, paralele definiujące nowoczesny świat: pośpiech, zuchwałość poznania i nomadyzm bohaterów oraz „fantomatyczną płynność miasta” (s. 66). Na tym tle może anachroniczna, jak pisze Paczoska – a może, chciałoby się dodać, na swój sposób oryginalna – wydaje się wizja Londynu w *Urodzie życia* Stefana Żeromskiego. Ów „rozkwitły ogród cywilizacji” (s. 68) nie tylko kontrastuje z polskim marazmem, ale jawi się też jako miejsce gościnne i otwarte dla obcych. Szablonowemu bohaterowi powieści Żeromskiego mogła imponować „męska siła imperium” (s. 68), jednak – co chyba warto zauważyć – inspirowana zapewne Crystal Palace wizja szklanej Polski pozostała w sferze niepatetycznej mrzonki, odsłaniającej dehumanizującą, ale i nonsensowną stronę nowoczesności. „Tekst londyński” opowiada o „płynności”, która na przełomie XIX i XX w. przerażała, ale też bez wątpienia fascynowała artystów. Paczoska swój szkic o molochu kończy w prawdziwym rajach współczesnego nomadyzmu, na lotnisku Heathrow. Rozważania, lęki, niepokoje pisarzy modernizmu zgrabnie domyka akcentem ponowoczesnym: odwołaniem do powieści Grzegorza Kopaczewskiego *Global nation. Obrazki z czasów popkultury* i książki Olgi Tokarczuk *Bieguni*.

Z doświadczeniem nowoczesności w wymiarze przestrzennym korespondują rozpoznania szkicu *Koniec podróży?*, tytułowe kryzysu epistemologicznej idei podróżowania, która określała kulturę XIX wieku, a od końca stulecia ulega swoistej degeneracji i wraz z początkiem masowej turystyki przeobraża się w „konwencjonalną praktykę kulturową” (s. 123), podważoną w dodatku przez techniki podróży wirtualnych (panoramy, wystawy światowe, fotografie), aby wreszcie przyjąć postać rozczarowującego doświadczenia znudzonego flâneura. Na późną dziewiętnastowieczność przypada też początek kontrowersji związanych z autentycznym rozpoznaniem kulturowej inności (etnograficzne doświadczenia Sieroszewskiego) – kontrowersji i możliwości jednocześnie, które staną się kluczową obsesją postmodernizmu.

O inności, jaką w kulturze długo pozostawała kobiecość, wybijająca się na niepodległość dopiero wraz z moderną, traktuje szkic *Kobieca twarz rewolucji. Rok 1905 w twórczości polskich pisarek* – uzupełniony w drugiej części książki przez „rekonesans” *Na strychu i po kątach. Pisarki międzywojenne w cieniu PRL-u*. Oba teksty podejmują jeszcze mało rozpoznany na gruncie literatury i kultury polskiej związek między cielesnym a politycznym doświadczeniem świata przez kobiety: uczestniczki rewolucji, wojen i społeczno-politycznych mechanizmów historii. Na materiale biograficzno-literackim (Maria Konopnicka, Zofia Nałkowska, działaczki Marcelina Kulikowska i Maria Markowska, popularna autorka międzywojennego Wanda Melzer, Magdalena Samozwaniec) Paczoska wykazuje, że rok 1905 stanowi trudną, prywatnie nieraz mroczną i dramatyczną inicjację nowoczesnych, liberalnych i lewicowych dyskursów kobiecych, kontynuowanych w Dwudziestoleciu oraz po r. 1945, niejednokrotnie już w ramach mimikry – współpracy z rzeczywistością realnego socjalizmu, które w znacznym stopniu wytlumiają ten „kobiecy boom” (s. 215), znajdujący kontynuację i dobitny wyraz dopiero pod koniec XX stulecia. Problematykę obyczajową dopełnia szkic *Nowoczesnej rodziny historie „naturalne”, poświęcony „narracjom rodzinnym”* (s. 113) w powieściach drugiej połowy XIX wieku. Jak zauważa Paczoska, paradoksalnie na okres, kiedy pojawiają się symptomy kryzysu relacji rodzinnych w kulturze europejskiej, przypada konsolacyjny rozkwit powieściowej sagi. Na tle dobrze przebadanej angielskiej tradycji wiktoriańskiej interesująco wygląda próba omówienia dwóch form narracji rodzinnej – „opowieści o scalaniu” i „opowieści o destrukcji” (s. 103) – w kontekście polskim; choć trzeba też przyznać, że z braku obszerniejszego materiału ilustrującego drugi model (konieczność posiłkowania się, obok twórczości Komornickiej, Korczaka, Nałkowskiej, Zapolskiej czy Żeromskiego, koncepcjami teoretycznymi Brzozowskiego) metamorfoza formuły „scalania” w diagnozę „rozpadu” nie może wypaść na gruncie polskim równie przekonująco jak w literaturze zachodnioeuropejskiej.

Najszerzej rozbudowanym wątkiem w książce Paczoskiej okazują się „zmagania” z XIX-

-wiecznym wizerunkiem polskości. W części pierwszej kontrowersjom związanym z „polską formą” (s. 46) u schyłku XIX stulecia (kontrowersjom wynikającym też z określonej perspektywy badawczej) poświęcone są szkice *Granice i ograniczenia. Koniec XIX wieku na kresach oraz Z perspektywy „obcego”*. *Stłumienia kultury polskiej według Stanisława Brzozowskiego*. W tekście pierwszym Paczoska zgodnie z przyjętą opcją postkolonialną (podobnie jak np. Mieczysław Dąbrowski³) dokonuje dekonstrukcji mitu kresowego. Ukazując współzycie grup narodowościowych na wschodnich terenach byłej Rzeczypospolitej Obojga Narodów w kategoriach antagonistycznej koegzystencji w „jednej klatce” (Świętochowski⁴), autorka sytuje polską mentalność pozytywistów – bezradną u schyłku XIX w. wobec narastających nacjonalizmów litewskich, ukraińskich i białoruskich (np. pozytywści a *casus* Iwana Franki) – „na rozdrożu pomiędzy aspiracjami nowoczesności a tak naprawdę anachronicznymi już u progu XX wieku narodowymi stereotypami” (s. 46) i wskazuje na rzekomą niewinność polskich wzorców paternalistycznych, „uprzedmiotawiających” mniejszości etniczne. Bardziej niż znajome tezy postkolonialne przekonują w tym szkicu świetne rozpoznania konkretnych przypadków zagubienia czy niepokoju. Do niezwykle cennych diagnoz „lokalnych przygód” dziewiętnastowieczności na kresach należy omówienie nieprzejrzystego splotu narodowo-kulturowo-religijnego białoruskich bohaterów *Chama Elizy Orzeszkowej*; uwagi i propozycje Paczoskiej należą do najwnikliwszych w tej kwestii, od dawna budzącej zainteresowanie i rozterki badaczy.

Szkic drugi ukazuje kryzys tradycyjnej „formy polskiej” z punktu widzenia Brzozowskiego, bezlitosnego diagnosty polskiej dziewiętnastowieczności. W centrum zainteresowania Paczoskiej stoją nie tyle główne tezy jego słynnej kampanii (stłumienia, zakłamania i niedomówienia nieautentycznej i niesamodzielnej kultury polskiej z powodu bolesnych doświadczeń historycznych), ile realizowana i ucieleśniana przez Brzozowskiego (po)nowoczesna strategia „obcego w kulturze” (s. 91). Podczas gdy modernistycznie posłużyła ona do przewrotnej kompromitacji autora *Trylogii* – będącego dla Brzozowskiego wyalienowanym z rzeczywistego życia reprezentantem polskość – Paczoska wykorzystuje kulturową i antropologiczną kategorię obcości, konstruuje opozycje: „zdrowy”, „zdyktansowany, spokojny lekarz” (Sienkiewicz) – „chory”, „rozhisteryzowany pacjent” (Brzozowski), gdzie historyczność odnosi się zarówno do formy wypowiedzi młodopolanina, jak i do XIX-wiecznego ciągu skojarzeń obcość–choroba–histeria–kobiecość (s. 95–96); w przywoływanym kontekście nietzscheańskim (s. 84) dychotomia ta zdaje się nosić także rysy apollinijsko-dionizyjskie.

Wątek twórczej i ważnej dla Paczoskiej „obcości”, dokonującej korekty XIX-wiecznej „formy polskiej”, podejmuje w drugiej części książki szkic *Polska genealogia terażniejszości w literaturze końca lat 30. XX wieku*. Analiza trzech przykładów pesymistycznej albo prowokacyjnej eseistyki polityczno-historycznej (Świętochowski, Berent, Zbyszewski), zrodzonej w przesiąkłej katastrofizm i niepokojem aurze lat trzydziestych – co istotne, uznanych przez Zygmunta Łempickiego za kres dziewiętnastowieczności – odsłania kolejne etapy obrachunków z dziedzictwem XIX (i XVIII) stulecia: z „przeszłością, która nie została dotąd »przerobiona«, niepoddana [!] twórczej refleksji”, a która kryje źródła „dziwacznych czy koszmarnych form” współczesności (s. 165). Wszyscy trzech pisarze-publicyści tworzą według

³ M. Dąbrowski, *Kresy w perspektywie krytyki postkolonialnej*. W: *Komparatystyka dyskursu / Dyskurs komparatystyki*. Warszawa 2009.

⁴ Na marginesie drobne sprostowanie: odwołując się – w kontekście polskich relacji z mniejszościami narodowymi – do ukraińskiego bohatera *Damiana Capenki* A. Świętochowskiego, badaczka prezentuje go jako ofiarę „niechęci, zawiści i agresji” Polaków (s. 32), tymczasem – inaczej niż w pozostałych nowelach cyklu *O życie* – antagonizm i ekonomiczna rywalizacja dotyczą tutaj wyjątkowo pary Żyd–Ukraińiec (ten drugi ginie wprawdzie z ręki „austriackiego” Polaka, ale skutek intrygi tego pierwszego), podczas gdy wizerunek dziedzica Polaka, „dobrodzieja” Capenki, jest wręcz pozytywny.

autorki model „historii alternatywnej” i „przeciw narracji” (s. 174), opartej na podważaniu kanonicznych, jednolitych wzorców odczytywania narodowych dziejów, a waloryzującej personalizm przeżyć i doświadczeń, perspektywę przemilczanych i niedocenionych aktorów historii oraz „zróznicowane opowieści o przygodach Polaka myślącego” (s. 172). Tematykę zmagania z „formą polską” kontynuują szkice *Jacek Kaczmarski i polski kanon* oraz „*Rozmowy polskie latem roku 1983*” *dwadzieścia pięć lat później*. Stanowią one ciekawą, komplementarną parę doświadczenia dziewiętnastowieczności jako „przygody szczególnej” w indywidualnych biografiach twórczych dwóch polskich „bardów” XX wieku. W cyklu Jacka Kaczmarskiego (*Muzeum*, 1981) właśnie „codziennosc i prywatność, jako droga do rozpoznania o charakterze uniwersalnym, stanowi najważniejszą perspektywę [...] czytania utrwalonej przez malarzy [Norblin, Gierymski, Malczewski, Witkacy, Wróblewski i inni] historii” (s. 220) – czytania często na wspaniałym i na przekór oficjalnym matrycom heroicznym. Patronów takiej lektury widzi Paczoska w modernistach (Wyspiański, Brzozowski czy Gombrowicz z koncepcją „niedojrzałości”). Jak jednak wskazuje badaczka, proces rewizji polskiego kanonu u Kaczmarskiego paradoksalnie ewoluował w kierunku tegoż kanonu, kreując XX-wieczną wersję dziewiętnastowieczności w latach osiemdziesiątych, zaspakajając ówczesne zapotrzebowanie na patos dziejów, na ponowną lekturę polskości czy na samopoznanie się narodowej wspólnoty w czasach „Solidarności” (o czym świadczy przytoczony autokomentarz samego poety). Przypadek twórczości Jarosława Marka Rymkiewicza, autora *Rozmów polskich* i *Kinderszenen*, proponuje Paczoska odczytać inaczej: jako przejście od fascynacji substancją historyczną polskiego romantyzmu do poszukiwań uniwersalnej płaszczyzny doświadczenia polskości. W mrocznej, splątanej i krwawej tkance naszej historii Rymkiewicz pragnie dostrzec (wzorem Mickiewicza – jako autora *Pana Tadeusza*, Prusa czy Singera) „czulą rekonstrukcję fenomenów istnienia”, usiłując stworzyć w swoich powieściach-esejach „opowieść o Polakach i Polsce, która w naszej kulturze została zagłuszona” przez „narrację” mesjanistyczną (s. 234). Według badaczki zmagania Rymkiewicza z kliszami myślenia o historii w imię prywatnej, indywidualnej sfery przeżywania – „egzystencjalnego konkretności” czy „fenomenologii codzienności” (s. 235) – zostają zwieńczone sukcesem. *Kinderszenen*, podejmujące po ćwierćwieczu swoisty dialog z *Rozmowami polskimi* (intertekstualność mocno podkreślana przez Paczoską), przełamują romantyczny wizerunek martyrologii Powstania Warszawskiego wprowadzając motyw *Zająca* – naturalistycznej, XIX-wiecznej powieści Adolfa Dygasińskiego, która w swej darwinowskiej, pozbawionej sentymentów wykładni istnienia uczy innego rozumienia pięknej grozy świata niż lektura dzieł Słowackiego mówiąca o „zgrozie szczęścia” bycia Polakiem (Rymkiewicz). Badaczka z satysfakcją konstatuje powrót Rymkiewicza „do nieodczytanej lekcji polskiego naturalizmu i realizmu, do tej »obowiązkowej«, a nie przerobionej wciąż lektury” (s. 238).

Osobne pogranicze czy też przejście między XIX a XX w. zagospodarowuje w książce rozdział *Jak zostałem pisarzem? Aspekty etyczne polskich autobiografii literackich XIX i XX wieku*; model pisarskiej autobiografii, który prezentuje u schyłku XIX w. Orzeszkowa, rozpoznaje badaczka także w XX-wiecznych samookreśleniach Przybyszewskiego i Gombrowicza – wszyscy oni „demonstrują etyczność swoich wyborów [...]. Pozytywistyczna »kazuistka sumienia«, młodopolski »smutny szatan« i robiący głupie miny obrońca »synczynny« wykorzystują podobne strategie [...], przymierzając (coraz bardziej przecież spłowiła) i podartą) szatę pisarza jako »namiestnika«, forpoczty, sumienia polskiej kultury” (s. 194). Paczoska przyznaje wprawdzie, iż owa szata miała jeszcze załśnić pełnym blaskiem w ostatnich dekadach PRL-u (żeby przywołać Herberta i misję jego Pana Cogito, których nie przywołuje autorka), przytacza też podszyte żalem słowa Ryszarda Kapuścińskiego o literaturze współczesnej pozbawionej „swoich mocarzy”, zaludnionej przez „anonimową rzeszę pisarzy, którzy próbują swojego szczęścia, a nie znalazłszy go, będą zajmować się czymś innym” (s. 195). Jednak na dowód wymownej dekonstrukcji polskiego „paktu autobiograficznego” rodem z XIX stulecia badaczka odsyła do prowokacyjnej „próby autobiografii intelektualnej” Andrze-

ja Stasiuka (podtytuł utworu *Jak zostałem pisarzem* z r. 1998), gdzie tradycyjny etos staje się przedmiotem ironicznej gry (jako że odchodzą pokolenia pisarzy, których interesuje „strata” – sugeruje narrator u Stasiuka). Natomiast „powroty do anachronicznych form i dawno przebrzmiałych dyskursów” są możliwe w przełomowych momentach rozliczeń, czego przykładem według Paczoskiej jest niedawny „okres nasilenia choroby lustracyjnej” (s. 196).

Szkoda, że wątek etyki, w ostatnich dekadach intensywnie pojawiający się w literaturoznawczych egzegezach dziewiętnastowieczności, nie został w omawianym zbiorze szkiców rozbudowany szerzej w kontekście tegoż stulecia⁵ – tym bardziej że, jak zaznacza sama badaczka, „to, co najważniejsze w wielkich powieściach XIX wieku” (s. 258), to właśnie sfera ocen i wartości etycznych, poszukiwanie sensu i własnej tożsamości. Nieadekwatne jest to także wobec deklaracji, jaką złożyła Paczoska w swojej wcześniejszej książce: „Dziewiętnastowieczna biblioteka nie jest dla mnie schronieniem przed zamętem współczesności; próbuję wykorzystać zebrane tam (a często zapomniane) dzieła do zrozumienia swojej własnej epoki”⁶.

Jak widać zatem, jeśli *Początek i koniec* ukazuje narodziny nowoczesności kielkujące od połowy w. XIX, to *Koniec i początek* koncentruje się na XX-wiecznych (i późniejszych) kontynuacjach „strategii kulturowych i języków artystycznych” (s. 10), wypracowanych u schyłku tamtego stulecia. Rozrzut tematów jest w drugiej części tomu większy, co zrozumiałe, jeśli weźmie się pod uwagę kapryśną meandryczność eklektycznej współczesności oraz nieprzejrzysty potencjał „wyczerpania” samej dziewiętnastowieczności. Ciekawe, i pewnie znamienne dla tekstologicznego pejzażu w. XX, jest to, iż kwestie „języków artystycznych” zajmują tutaj więcej miejsca niż „strategie kulturowe” (raczej dominujące w części pierwszej), a dziewiętnastowieczność funkcjonuje jako materiał i pożywka różnych zabiegów artystycznych (i, oczywiście, interpretacyjnych samej autorki). Już pierwszy rozdział (*Od utopii artystycznej do allotopii*) wskazuje na przejście od estetycznych, ale i etyczno-społecznych utopii Ruskina, Morrisa czy Witkiewicza do allotopicznych światów Tolkienowskich, gdzie „wymiar społeczny i narodowy” zanika na rzecz „niszy alternatywnych światów” oraz „perspektywy indywidualnej przygody” (s. 148). Jest to równocześnie przejście od wizji sanacyjnego programu cywilizacyjnego na poziom eskapistycznej, masowej rozrywki. Autorka wskazuje uzasadnienia dla XIX-wiecznych poszukiwań wyspy Utopia. Lęk przed industrialnym pejzażem, w którym uwijają się ludzie-maszyny, prowokował do anarchistycznych marzeń o powołaniu nowej społeczności, rewitalizacji zdehumanizowanej kultury i odrodzeniu człowieka-artysty. Paczoska punktuje idealizm Ruskina, Morrisa i Wagnera. Konsumenci kultury popularnej nie mają już wątpliwości, że pogodzenie dążeń jednostki z dobrem ogółu, utylitaryzmu z ideą sztuki autotelicznej, projektów artysty z oczekiwaniami odbiorców jest niemożliwe. Ogłoszenie śmierci tzw. wielkich narracji, będące konsekwencją bezradności twórcy wobec mnogości bodźców, języków, estetyk, wskazywałoby na koniec kulturowego paradygmatu proponującego scaloną wizję świata. W zatamizowanej rzeczywistości literatura staje się przygodą indywidualną, pełni funkcję kompensacyjną i terapeutyczną. A zatem autor tekstu allotopijnego, kreując alternatywny, fantastyczny świat, pozwala odbiorcy odpocząć od rzeczywistości.

Ciekawą i zarazem prowokującą koncepcję „tekstologiczną” prezentuje *Hipertekst przed hipertekstem w powieści początków XX wieku*. Wydaje się, że autorkę uwiódł alternatywny świat Internetu. Mając metodologiczną świadomość funkcjonowania teoretycznoliterackich pojęć i konceptów w badaniach nad medium internetowym: alinearnym, interaktywnym, wielogłosowym i wariantywnym, proponuje Paczoska wykorzystanie refleksji nad hipertek-

⁵ E. Paczoska ma na koncie znaczącą pozycję poświęconą tej problematyce (*Etyka i literatura. Pisarze polscy lat 1863–1918 w poszukiwaniu wzorców życia i sztuki*. Red. E. Ihnatowicz, E. Paczoska. Warszawa 2006).

⁶ Paczoska, *Dojrzwianie, dojrzałość, niedojrzałość*, s. 9.

kstem do interpretacji prozy eksperymentalnej przełomu w. XIX i XX, definiowanej – jak sugeruje – w kategoriach nieskończonego procesu gry nadawczo-odbiorczej, operującej asocjacjami, strumieniem świadomości, impresjonistycznym potokiem zdarzeń w świecie przedstawionym. Cytat z *Modern Fiction* Virginii Woolf potwierdza specyfikę prozy modernistycznej: zwrot ku aliearności narracji czy zainteresowanie psychologizmem. A także zdaje się projektować nowy typ odbiorcy. Badaczka przywołuje pojawiającą się u schyłku w. XIX propozycję lektury „głębokiej” (s. 153), będąca formą sprzeciwu wobec czytania pospiesznego, kojarzonego z powierzchownym chłonięciem najprostszyc informacj. Zadaniem czytelnika „eksperymentalnej” powieści modernistycznej jest deszyfrowanie warstwowo ukrytych znaczeń. Swoistym detektywem w tekstowym świecie okazuje się też odbiorca hipertekstu. W świetle tego nie jest zaskoczeniem fakt, że „pasjonaci e-fikcji chętnie poszukują prototypów hipertekstów w literaturze dawniejszej, by zapewnić nowej [...] formie solidne zaplecze kulturowe” (s. 154)⁷.

Paczoska podsuwa pomysł intertekstualnej gry między „początkiem i końcem” w. XX, odwraca porządki, wskazuje równocześnie na analityczno-interpretacyjny potencjał tkwiący w kategorii hipertekstu (a ten z kolei – przypomnijmy – analizowany bywa za pomocą literaturoznawczej siatki pojęciowej) i jego inspirujący charakter wobec dawniejszych dzieł literackich, nastroczających szczególne trudności z interpretacją. W swoim tekstowym laboratorium pod mikroskop autorka wzięła jedną z najtrudniejszych powieści Młodej Polski, *Nietotę* Tadeusza Micińskiego, poddając ją strategiom analitycznym typowym dla e-fikcji. Brawurowa interpretacja Paczoskiej naświetla niezwykłość i kreacyjną moc prozy autora *Termopil polskich*, wiążąc polifoniczną strukturę narracyjną powieści z „zabiegami, które można sklasyfikować jako hipertekstualne” (s. 155): mnożone przez pisarza odsyłacze, palimpsestowe zagęszczanie utworu „cudzą mową”, kryptocytatami, kulturowymi szablonami, czyli wylanianie się kolejnych poziomów interpretacji, porównuje badaczka z linkami w hipertekście. Jej konkluzje wydają się jednak uspokajające dla tradycyjnie nastawionych odbiorców literatury, świadomie i chętnie odwołujących się do tzw. długiej pamięci⁸; proza Micińskiego czy Calvina otwiera przed czytelnikami więcej możliwości wyboru – a chciałoby się dodać: możliwości nieograniczone – „niż te, które oferują linki w hipertekście” (s. 161). Amfilady linków nie trzeba zresztą wcale otwierać... Również wymiennosc ról między nadawcą a odbiorcą pozostaje w sferze utopii. Niewykluczone, iż dzieje się tak, jak pisze Paczoska: że hipertekst jest zarówno „spełnionym marzeniem modernistów” (s. 161), jak i ekranem pokazującym naiwną anachroniczność ich postulatów artystycznych, zmierzających do powołania dzieła scalającego rozproszkowaną rzeczywistość. Autorzy współczesnego hipertekstu nie zamierzają już niczego scalać. Ale czy aby na pewno takie zadanie wyznaczył sobie Miciński w *Nietocie*? Pięknie pisze Paczoska o czytelniku tej modernistycznej powieści: „nietoto-czytelnik» to ktoś wyposażony w świadomość, że czyta wciąż albo nie to, co trzeba, albo nie tak, jak trzeba” (s. 157), i trudno oprzeć się wrażeniu, iż odtajemniczenie *Nietoty* nie ma chyba wiele wspólnego z klikaniem na kolejny link.

Wreszcie ostatni szkic części drugiej i całego tomu (*Wiek XIX – reaktywacja*) zaprasza w świat powieściowych powrotów w dziewiętnastowieczność – jako że „wiek XIX jest gigantycznym rezerwuarem opowieści” (s. 247), a zmęczona XX-wiecznym awangardyzmem postmoderna zateśkniła za eksperymentem formy spójnej. Co ciekawe jednak, Paczoskiej nie interesują tutaj stylizacje i gry w XIX-wieczne realia czy konwencje narracyjne, zabiegi mistrzowskie formalnie, ale wątpliwe (jałowe) sensotwórczo. Według niej naprawdę udane

⁷ Autorka za „poszukiwaczami »hipertekstów przed hipertekstem«” (s. 155) przywołuje szereg tytułów, m.in. *Tristama Shandy* L. Sterne’a, *Proces* F. Kafki, *Jeśli zimową nocą podróżny* I. Calvina.

⁸ Hiperteksty uprzywilejowują „pamięć krótką”, „ideałem czytelnika” byłby „człowiek bez pamięci” (s. 160–161).

powroty współczesnych pisarzy do literatury XIX-wiecznej „służą do wskazywania w naszej kulturze sfer wykluczonych czy stabuizowanych, bo nieprzystających do najbardziej promowanych wzorców” (s. 262) – przy czym nieistotne jest, czy powieści odtwarzają świat XIX stulecia (Michael Faber, *Szkarłatny płatek i biały* (2002)), czy diagnozują naszą współczesność w nawiązaniu do XIX-wiecznej klasyki (powieść Zadie Smith *O pięknie* z r. 2005, podejmująca dialog z *Howards End* Forstera z r. 1911; Jacka Dehnela *Balzakiana* z r. 2008). Do owych wykluczanych sfer należą: mroczne dylematy obyczajowe i podwójność egzystencji, które bynajmniej nie skończyły się wraz z kresem epoki wiktoriańskiej; nieprzejrzysta istota codziennego życia, wobec której bezradne okazuje się „niejasne ponowoczesne *status quo*” (s. 250); wypierana ze świadomości ponowoczesnej sfera śmierci; wreszcie struktury pragnień jednostek, poddanych presji ery konsumpcjonizmu – pragnień rozpoznawanych już przez Balzaka czy Flauberta, teraz jednak niwelujących tożsamość indywidualną na rzecz „mobilnej tożsamości” (s. 258) wizerunkowej. Można by wprawdzie zapytać, czy powroty te w istocie są powrotami do wieku XIX, czy raczej eksploracjami jego negatywnego wizerunku w oczach współczesności, ale byłoby to pytanie nieadekwatne wobec rozszerzenia dziewiętnastowieczności także na jej antagonistyczny element, ujawniający się u kresu stulecia.

Co ciekawe, szkice Paczoskiej zdradzają pewien dyskretny rys dziewiętnastowieczności – zgodny z polemicznym temperamentem autorki i właściwy dyskursom doby postmodernizmu w ogóle, lecz tutaj stanowiący dodatkowo swoiste *decorum* z teorematem: publicystyczne i aksjologiczne zaangażowanie. Widoczne jest ono w odesłaniach do polemik na łamach prasy, w zajęciu stanowiska wobec sporów wokół powieści Rymkiewicza, w ostrym potępieniu prac Jerzego Roberta Nowaka we wspomnianym *Dodatku*, wręcz „na gorąco” rejestrującym przemyślenia badaczki XIX stulecia na temat dramaturgii (po)smoleńskiej. Rys ten jeszcze wyraźniej pozwala dostrzec związki dyskursu Paczoskiej z bliską jej (tekstowo i ideowo) tradycją Świętochowskiego czy Brzozowskiego. Trzeba również podkreślić inspirujące, interdyscyplinarne skłonności autorki, które obejmują nie tylko kulturowe, antropologiczne lub polityczne pogranicza historii literatury, ale też intertekstualne dialogi literatury z malarstwem i muzyką. Warto wreszcie zauważyć parokrotne zapowiedzi o możliwościach (koniecznościach) poświęcenia poszczególnym wątkom osobnych książek (zob. s. 84, 196, 216).

Jak powiada Ewa Paczoska, zgadzając się z Cliffordem Geertzem, „zdajemy sobie dziś coraz wyraźniej sprawę z tego, że nie można mówić o innej kulturze – w tym przypadku kulturze XIX wieku – tylko językiem zwycięzców, patrzących z góry na podbity teren i wyznaczających mapę wedle trasy swoich podbojów” (s. 25). Przede wszystkim chodzi o badaczy, którzy mapują stulecie XIX jako teren przezwycięzonej i nieaktualnej tradycji, przeciwko czemu autorka wnosi zdecydowane weto⁹, skutecznie i sugestywnie „odzyskując” teren dziewiętnastowieczności dla kultury nowoczesnej. Można się jednak zastanawiać, czy przypadkiem przyjęta przez nią strategia – „ulegania” (post)modernizmowi i mówienia jego językiem (zwycięzców?) o dziewiętnastowieczności – nie jest także pewnym rodzajem „podboju”. Czyżby wyeksploatowana tkanka dziewiętnastowieczności nie-nowoczesnej była już całkiem pozbawiona nośnej treści? Czy staje się po prostu niewidzialna przy uruchomieniu postmodernistycznego paradygmatu „filozofii podejrzeń” (wszystkie nazwiska jej prawodawców, Nietzschego, Freuda i Marksa, zostają przywołane)? W przestrzeni ponowoczesności to niewątpliwie pytanie retoryczne – i dla niektórych wstydliwie esencjonalistyczne. Parafrazując Sępa Szarzyńskiego (i Rymkiewicza!) rzec można: trudno dziś znaleźć dziewiętnastowieczność w dziewiętnastowieczności. Zwłaszcza jeśli w oczach badaczki „wiek XIX razem z wiekiem XX – niezdefiniowane, nieodczytane, zapętlone w meandrach palimpsestowych narracji – stają się czasem [...] w jeden ciemny obszar nierozpoznania” (s. 243).

⁹ Zob. polemiczne uwagi wobec też M. P. Markowskiego (s. 24 n.).

Abstract

SABINA BRZOZOWSKA, ANETA MAZUR University of Opole

UNREAL END OF THE 19TH CENTURY

The review discusses Ewa Paczoska's book on the modernity signals in 19th century and on the 19th century continuations in the subsequent cultural formations. The researcher's thesis about the blurred borderlines between tradition and modernity is based on a specific selection of threads and aspects of the analysed pieces (of Polish and European 19th, 20th, and 21st c. literature) corresponding with the paradigms typical of postmodernism. Cultural continuity and smooth linearity can be observed in the discussed images of the city, travel and otherness, as well as in the consecutive methods of defining Polishness and history perception (biographies, narrations).

MARCIN LUTOMIERSKI Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń

ROMANTYZM ŻYWI

Magdalena Rabizo-Birek, ROMANTYCZNI I NOWOCZEŚNI. FORMY OBECNOŚCI ROMANTYZMU W POLSKIEJ LITERATURZE WSPÓŁCZESNEJ. (Recenzent Anna Nasiłowska-Rek). Rzeszów 2012. Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, ss. 540 + errata na luźnej kartce.

Książka Magdaleny Rabizo-Birek wpisuje się w szerszy krąg naukowej refleksji nad żywotnością tradycji romantycznej w drugiej połowie XX i na początku XXI wieku. Temat ów wywołuje dziś spore zainteresowanie, choć jego genezę należałoby widzieć w nieco wcześniejszych, by tak rzec: kanonicznych, publikacjach Marii Janion z lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia¹.

¹ Spośród nowszych książek dotyczących problemu istnienia paradygmatu romantycznego w literaturze i kulturze współczesnej warto wymienić następujące prace: E. Kiślak, *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*. Warszawa 2000. – *Na początku wieku. Rozważania o tradycji*. Red. Z. Trojanowiczowa, K. Trybuś. Poznań 2002. – L. Banowska, *Miłosz i Mickiewicz. Poezja wobec tradycji*. Poznań 2005. – *Literatura współczesna wobec romantyzmu*. Red. M. Łukaszuk, D. Seweryn. Lublin 2007. – M. Jaworski, *Rewersy nowoczesności. Klasycyzm i romantyzm w poezji oraz krytyce powojennej*. Poznań 2009. – *Romantyzm i nowoczesność*. Red. M. Kuziak. Kraków 2009. – T. Cieślak, *Nowa poezja polska wobec poprzedników. Lektura relacyjna*. Łódź 2011 (tu osobne studium: *Zaskakująca żywotność romantyzmu*). – K. Trybuś, *Pamięć romantyzmu. Studia nie tylko z przeszłości*. Poznań 2011 (zwłaszcza część *Pamięć romantyzmu i pamięć współczesności – przybliżenia*). – *Romantyzm Drugiej Wielkiej Emigracji*. Red. nauk. Ż. Nalewajk. Warszawa 2012. Opublikowano także szereg rozproszonych studiów dotyczących omawianego problemu. Natomiast po wydaniu rozprawy Rabizo-Birek ukazały się co najmniej dwie ważne publikacje na ten temat: *Dziedzictwo romantyczne. O (nie)obecności romantyzmu w kulturze współczesnej* (Red. M. Piechota, M. Janoszka, O. Kalarus. Katowice 2013) i *Światy z marzenia. Echa romantyczne w poezji Zbigniewa Herberta* autorstwa M. Mikołajczak (Kraków – Zielona Góra 2013).

Ponadto wspomnieć należy, że w ostatnim czasie wydawane są też książki i artykuły dotyczące recepcji wybranych pisarzy romantycznych w eseistyce, literaturze pięknej i publicystyce XX

Każdy badacz zajmujący się omawianą tu problematyką ma przed sobą nietatwe zadanie, musi bowiem zmierzyć się co najmniej z kilkoma wyzwaniem. Pierwsze z nich stanowi dobór odpowiedniego materiału egzemplifikacyjnego, dzięki któremu możliwe będzie zilustrowanie różnorodnych kontynuacji i nawiązań. Niezbędnym truizmem wydaje się stwierdzenie, że zadanie to wymaga doskonałego orientowania się w piśmiennictwie poświęconym temu zagadnieniu. Niemniej ważna jest także kwestia znalezienia i użycia właściwych kategorii badawczych, pozwalających na ukazanie oraz zinterpretowanie związków (również tych ukrytych) literatury jednej epoki z inną. Oczywiście, własne propozycje badawcze należało by jeszcze odnieść do istniejących publikacji na omawiany temat.

Jak na tle dotychczasowego stanu wiedzy prezentuje się rozprawa *Romantycyści i nowocześni?* Praca ta imponuje przede wszystkim rozległością obszaru zainteresowań autorki i jej na ogół bardzo dobrą znajomością bogatej literatury przedmiotu. Rabizo-Birek prowadzi badania nad szerokim problemem, który dotąd podejmowały grupy uczonych. Potwierdzają to wymienione wcześniej tomy zbiorowe, będące pokłosiem konferencji naukowych. Poszczególno literaturoznawcy zajmowali się zwykle albo recepcją romantyzmu w twórczości wybranego autora, albo nawiązaniem różnych pisarzy do jednego tylko elementu dziedzictwa romantycznego. Należy również docenić wybór badaczki, która skoncentrowała swoją uwagę na tekstach niewystarczająco rozpoznanych i opracowanych w wypowiedziach literaturoznawczych. Warto nadmienić, że Rabizo-Birek nie tylko umiejętnie odwołuje się do wcześniejszych publikacji, ale też niejednokrotnie polemizuje z nimi dyskretnie, nie kontestując przy tym dorobku poprzedników.

Przyjrzyjmy się teraz bliżej celowi, przedmiotowi i metodzie badań autorki *Romantycznych i nowoczesnych*.

Zamiarem Rabizo-Birek była – wedle jej słów – „próba odpowiedzi na pytanie o formy obecności wątków i motywów o genealogii romantycznej we współczesnej literaturze polskiej [...]” (s. 11), rozumianej tu szeroko: jako poezja, proza, eseistyka, publicystyka i krytyka literacka. Należy stwierdzić, że cel pracy nakreślony przez autorkę recenzowanej książki został osiągnięty. Wydaje się jednak, iż w tego typu badaniach można było wyznaczyć więcej założeń lub postawić dodatkowe pytania, które pozwoliłyby na szersze ujęcie problemu, a przede wszystkim – lepsze wyzyskanie analiz. Warto byłoby już na wstępie zastanowić się m.in. nad rolą romantycznego kodu, nad postawami wobec tradycji romantycznej czy nad stylami odbioru literatury romantycznej.

Przedmiotem rozważań w pracy *Romantycyści i nowocześni* jest twórczość kilku pokoleń literackich – od pokolenia '56 aż po pisarzy urodzonych w latach osiemdziesiątych XX wieku. Głównymi bohaterami książki są (w kolejności zgodnej z tokiem wyводу): Marcin Świetlicki, Wojciech Wencel, Jarosław Marek Rymkiewicz, Włodzimierz Odojewski, Henryk Wańka, Ewa Lipska, Bogdan Czaykowski, Adam Czerniawski, Stanisław Barańczak, Tomasz Różycki. Wśród rysów wyróżniających stosunek przywołanych autorów do romantyzmu Rabizo-Birek wymienia m.in.: możliwość niepowtarzania paradygmatu patriotyczno-martyrologicznego (w przeciwieństwie do poprzednich pokoleń), doświadczenie wygnania i emigracji lub imperatyw podróży, konfrontację z innymi kulturami, poczucie wyobcowania z narodowej wspólnoty, refleksję nad kwestią własnej tożsamości. Zaletą recenzowanej rozprawy jest poszerzenie dotychczasowego pola obserwacji o interesujące w kontekście tytułowego problemu przykłady z literatury emigracyjnej, którą niezbyt często omawia się w pracach krajowych literaturoznawców podejmujących temat tradycji romantycznej.

Namysł badawczy Rabizo-Birek obejmuje niezwykle rozległy i zróżnicowany w sensie gatunkowym obszar literatury. Tak szeroko zakrojony temat wymaga szczególnie klarowne-

i XXI wieku, m.in. P. Dakowicza „*Lecz ty spomnisz, wnuku...*” *Recepcja Norwida w latach 1939–1956. Rzecz o ludziach, książkach i historii* (Warszawa 2011).

go sposobu prowadzenia wywodu. Pod tym względem praca *Romantyczni i nowocześni* wypada bardzo dobrze. Już sam jej układ świadczy o pewnym planie autorki, która w przekonujący sposób prezentuje swoje rozważania. Książka składa się z dwóch części: *Romantyzm we współczesnej kulturze polskiej* i *Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, przy czym druga z nich jest znacznie obszerniejsza.

Pierwsza część rozprawy to coś więcej niż wprowadzenie. To niezwykle rzeczowe i zajmujące studium, będące „próbą rekapitulacji” dziedzictwa romantyzmu we współczesnej antropologii, filozofii i sztukach wizualnych. Badaczka przypomina, że zdaniem wielu myślicieli „właśnie w epoce romantyzmu ukonstytuowały się nowoczesne kategorie antropologiczne: tożsamości opartej na indywidualizmie, autentyczności, swobodnej ekspresji, prawie do realizowania własnego powołania, oryginalności” (s. 44). Wówczas też pojawiły się koncepcje podświadomości indywidualnej i zbiorowej, roztrząsano fenomen snu oraz wyobraźni, powstała nowożytna teoria sztuki jako ekspresji ludzkiej podmiotowości i subiektywizmu. Ponadto autorka recenzowanej książki ukazuje recepcję romantyzmu w polskim teatrze po roku 1956 (osobny fragment poświęca działalności artystycznej Jerzego Grotowskiego i jej ówczesnemu odbiorowi), a także przybliży inspiracje obrazami Williama Blake’a i Caspara Davida Friedricha we współczesnej literaturze, choć wydaje się, że zagadnienie to powinno zostać omówione w kolejnej partii książki.

W drugiej i zasadniczej części pracy autorka dowodzi, że po 1989 roku istniały też inne niż patriotyczno-martyrologiczny paradygmaty romantyczne, a mianowicie: epistemologiczno-estetyczny i religijno-eschatologiczny. Pierwszemu wzorcowi badaczka poświęca rozdział *Wobec „romantycznego paradygmatu”*, analizując w nim zarówno dyskusje w krytyce literackiej, jak i topos ojczyzny w młodej poezji przełomu XX i XXI wieku. We fragmencie zatytułowanym *Postromantyczna wyobraźnia metafizyczna* Rabizo-Birek zajmuje się odniesieniami do literatury romantycznej m.in. we współczesnych refleksjach o śmierci, w formach ukazywania problematyki tanatologicznej, w kreacjach zaświatów, w dylematach wiary, w wizerunkach Boga oraz w wypowiedziach o kondycji chrześcijaństwa. Rozdział *Epistemologia i poetyka* dotyczy z kolei dialogu z romantyzmem w sferze poznania i estetyki, chociażby odbudowy tradycyjnych wartości estetycznych (piękna i wzniosłości), świadomości ironicznej czy zainteresowania synkretyzmem sztuki. Natomiast w rozdziale ostatnim badaczka rozpatruje dialogi współczesnych pisarzy z Mickiewiczem i Norwidem.

Najwięcej uwagi autorka poświęca twórczości Bogdana Czaykowskiego z Kanady i Adama Czerniawskiego z Anglii. Warto w tym miejscu nadmienić, że Rabizo-Birek należy do wąskiego grona najbardziej uznanych badaczy literatury emigracyjnej, ma w swoim dorobku edycje dzieł emigrantów oraz publikacje na ich temat. W omawianej pracy także niezwykle skrupulatnie śledzi szczególne predylekcje owych dwóch poetów do podejmowania tematów romantycznych. Przypomina o dwukulturowości emigrantów, których twórczość jest mocno osadzona zarówno w polskiej, jak i w anglosaskiej tradycji literackiej. W obszernych studiach autorka recenzowanej książki rekonstruuje konteksty istotne dla odbioru romantyzmu przez tych pisarzy: funkcjonowanie grupy Kontynenty, działalność krytycznoliteracką i translatorską, problem wyboru języka wypowiedzi artystycznej. Rabizo-Birek mówi też o istnieniu twórczego tandemu Czaykowski-Czerniawski, „opartego na więzach przyjaźni, pokrewieństwie przekonań światopoglądowych i upodobań estetycznych” (s. 289). W interesujący sposób dowodzi, jak na przestrzeni lat stosunek tych dwóch poetów do romantyzmu polskiego i zachodnioeuropejskiego ulegał metamorfozie: „od buntowniczej młodzieńczej negacji do fascynacji wielkimi dziełami romantyków polskich, angielskich, francuskich czy niemieckich i odkrywania głębinowych pokrewieństw z romantycznym światopoglądem oraz stworzoną wówczas teorią poezji” (s. 289). Stwierdza również, że zawarta w dziełach i wypowiedziach dyskursywnych Czaykowskiego i Czerniawskiego filozofia sztuki jest „postromantyczna”. Poezja nie tylko stanowi dla nich wyraz uczuć, ale też służy ich wysubtelnieniu oraz pogłębieniu. Badaczka dostrzega w twórczości emigrantów ideę jedności piękna i dobra,

a także kategorie wzniosłości, ironii i melancholii. Jednak najciekawsza i najbardziej inspirowana do dalszych poszukiwań wydaje się konstatacja na temat wewnętrznej walki „między podsuwanymi przez polskich romantyków wzorcami zaangażowania w sprawy narodu i kultury a propagowanymi w angielskiej poezji romantycznej postawami dystansu, oddalenia, świadomego outsiderystwu, który ma stanowić rękojmię duchowej autonomii i gwarancje artystycznej rzetelności” (s. 315).

Niejako wbrew znanej powszechnie tezie Marii Janion o końcu paradygmatu romantycznego Magdalena Rabizo-Birek przytacza szereg utworów literackich oraz wypowiedzi eseistycznych, krytycznych i publicystycznych, które znakomicie ilustrują współczesne aktualizacje romantyzmu. Bardzo kompetentnie i z pasją omawia autorka *Romantycznych i nowoczesnych dialogi* (a czasem tylko ich ślady) z konkretnymi tekstami, jak również próby poszukiwań różnych obliczy dziedzictwa epoki. W swoich analizach subtelnie, a zarazem stanowczo polemizuje z innymi badaczami, np. w kwestii rzekomej obojętności młodych pisarzy wobec twórczości Mickiewicza albo dominującej wśród nich strategii parodystyczno-szyderczej. Niestety, bardzo interesujące i bogato udokumentowane rozważania Rabizo-Birek mają zbyt zdawkowe podsumowania – dotyczy to zarówno poszczególnych rozdziałów, jak i całej pracy (o czym będzie jeszcze mowa nieco dalej).

Niedostatkim *Romantycznych i nowoczesnych* jest też brak refleksji teoretycznej nad kluczowymi w tego typu badaniach pojęciami, jakimi są tradycja, dziedzictwo, tradycja literacka, a także nad kategoriami służącymi opisowi i interpretacji zjawisk występujących we współczesnej literaturze (np. intertekstualność, dialogiczność, styl odbioru, pamięć kulturowa). Niekiedy autorka recenzowanej książki posługuje się pojęciami: dziedzictwo romantyzmu czy dziedzictwo baroku, ale nie definiuje ich. Z kolei gdzie indziej mówi o tradycji, nie wyjaśniając uprzednio, czy pojęcia te uznaje za tożsame. A jak przypomina Justyna Tabaszewska: „tradycja współcześnie jest jednym z najważniejszych i zarazem najbardziej problematycznych pojęć, używanych dla opisu relacji między literacką teraźniejszością a przeszłością”². Np. powołanie się na tradycję w rozumieniu Jerzego Szackiego pozwoliłoby precyzyjnie określić postawy wobec romantyzmu reprezentowane przez twórców. Ta socjologiczna koncepcja mogłaby okazać się przydatna w badaniach literackich. Szacki nazywa tradycją „te wzory odczuwania, myślenia i postępowania, które ze względu na swą rzeczywistość lub domniemaną przynależność do społecznego dziedzictwa grupy są przez jej członków wartościowane dodatnio lub ujemnie”³. Badacz wyróżnia trojaki pojmowanie tradycji: czynnościowe, przedmiotowe i podmiotowe. W pierwszym wypadku jest ona traktowana jako przekazywanie sposobów postępowania, oceniania, a także wierzeń. W drugim – oznacza dziedzictwo społeczne (spuściznę), przechodzące z pokolenia na pokolenie, np. zespół reguł zachowania się czy wzorów charakterystycznych dla danej grupy. Natomiast podmiotowe rozumienie tradycji polega na dokonywanych przez odbiorcę: kontynuacji, przekształcaniu, zmiennym wartościowaniu i selekcji elementów dziedzictwa.

Przy wykorzystaniu koncepcji Szackiego w badaniach nad formami występowania romantyzmu w literaturze można by wskazać i omówić funkcje tradycji romantycznej w literaturze XX i XXI wieku. Dobrze byłoby odpowiedzieć chociażby na pytania: jaką wartością dla współczesnych pisarzy jest romantyzm? Czy autorzy emocjonalnie identyfikują się z twórcami z tamtej epoki? Czy dokonują racjonalizacji tradycji przez wskazanie aktualnej funkcji wziętych z przeszłości wybranych wzorów zachowań? Jaki element świadomości literackiej współczesnych pisarzy stanowi tradycja romantyczna? Jakie są jej obecne wewnętrzne wyznaczniki?

² J. Tabaszewska, *Między kultywacją a wyborem – spór wokół pojęcia tradycji w polskim literaturoznawstwie*. W zb.: *Tradycja współcześnie – repetycja czy innowacja?* Red. A. Jarmuszkiewicz, J. Tabaszewska. Kraków 2012, s. 27.

³ J. Szacki, *Tradycja. Przegląd problematyki*. Warszawa 1971, s. 187.

Mimo że Rabizo-Birek nie poświęciła wiele miejsca pojęciu tradycji (ograniczając się tylko do wzmianki, że rozumie je za Michałem Głowińskim jako „współcześnie wartościowe elementy przeszłości”⁴), to jednak zaakcentowała ważne – a przez literaturoznawców rzadko uwzględnianie – zjawisko „nawarstwiania” się tradycji. W swojej pracy skutecznie próbowała wskazywać „pośredniczące” warstwy innych tradycji, zwłaszcza modernizmu, które przecież znacząco wpływały na recepcję twórczości romantycznej.

Istotne w *Romantycznych i nowoczesnych* byłoby choć zarysowanie problematyki tradycji literackiej, np. na podstawie ustaleń Głowińskiego, przywoływanego w książce. Przypomnijmy, że badacz ten zalicza do tradycji literackiej „te pierwiastki, które są zdolne aktywnie kształtować współczesną praktykę pisarską, które stają się składnikiem nowego układu historycznoliterackiego, nie tracąc jednak znamion swej właściwej przynależności”⁵. W obrębie tak rozumianej tradycji literackiej mieszczą się nie tylko dzieła, ale także fakty literackie innego typu: programy, manifesty itp. Zdaniem Głowińskiego, tradycja może być elementem zarówno praktyki twórczej, jak i świadomości literackiej.

Książka *Romantyczni i nowocześni* wyrasta z takiego myślenia, chociaż nie jest ono szerzej omówione czy skomentowane. Z rozważań Rabizo-Birek wynika, że tradycja literacka polega na dokonywaniu selekcji wśród literackich faktów przeszłości – w określonej sytuacji i dla realizacji konkretnych celów. Potwierdza to wspomniany już klarowny układ rozprawy i wyraziste zarysowanie kręgów zagadnień. Wydaje się jednak, że analizy wypowiedzi literackich zyskałyby dodatkową wartość, gdyby autorka szerzej odwołała się do ustaleń Głowińskiego, który wyróżnia dwa sposoby podejścia do formy literackiej w kształtowaniu tradycji: dynamiczny i statyczny. Pierwszy stosunek oznacza sięganie do przeszłości po pewne zasady konstrukcyjne i ponowne wprowadzanie ich do obiegu artystycznego. Pisarz nie naśladuje tu określonych realizacji, ale prowadzi do nowego zastosowania „starych zasad”, do umieszczenia ich w innym niż pierwotny kontekście literackim. Podejście statyczne jest natomiast rekonstruowaniem zjawisk przeszłości przez sięganie po formy już wypracowane, niejako zamknięte, i przez nawiązywanie do określonych rezultatów. Najkrócej rzecz ujmując, można stwierdzić, że taka postawa oznacza przejmowanie konwencji literackich.

W rozprawie Rabizo-Birek mogłyby więc pojawić się pytania o częstotliwość oraz jakość dynamicznego i statycznego podejścia do tradycji literackiej. Jak często i w jakich okolicznościach występowała intertekstualna gra z językiem i światem przedstawionym romantyków? Jak często i kiedy dokonywano przemian motywów i przekształcenia świata wartości? Ilu autorów przejmowało gotowe konwencje i naśladowało konkretne realizacje (np. sposoby obrazowania, postaci, zdarzenia, sytuacje liryczne)? Które zjawisko występowało częściej: naśladownictwo czy innowacja?

Dialog z tradycją literacką jest bardzo istotną formą występowania romantyzmu we współczesnej literaturze polskiej. Zjawisko to warto byłoby ukazać za pomocą takich kategorii, jak np. intertekstualność, temat literacki czy styl odbioru, dzięki którym można dowiedzieć się, co łączy utwory współczesne i romantyczne oraz w jakim celu używa się dialogu międzytekstowego.

W książce Rabizo-Birek zabrakło odwołań do istotnych dla problematyki tradycji literackiej prac Edwarda Kasperskiego⁶. Niestety, autorka nie skorzystała również z możliwości badawczych, jakie niesie ze sobą kategoria pamięci, a szczególnie pamięci kulturowej. Rolę

⁴ M. Głowiński, *Tradycja literacka. (Próba zarysowania problematyki)*. W zb.: *Problemy teorii literatury*. Wybór H. Markiewicz. Wrocław 1967, s. 344.

⁵ *Ibidem*, s. 346.

⁶ *Dialog w literaturze*. Red. E. Czapplewicz, E. Kasperski. Warszawa 1978. – E. Kasperski, *Dialog i dialogizm. Idee, formy, tradycje*. Warszawa 1994. – *Dialogi romantyczne. Filozofia, teoria i historia, komparatystyka*. Red. E. Kasperski, T. Mackiewicz. Pułtusk-Warszawa 2008.

i znaczenie pamięci w twórczości literackiej interesująco omawia Marek Zaleski – zainspirowany m.in. rozważaniami Edwarda Caseya – w książce *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Nieco później ukazało się na polskim rynku wydawniczym tłumaczenie pracy Paula Ricoeura *Pamięć, historia, zapomnienie*, mającej duże znaczenie dla rozwoju tej dziedziny wiedzy, a także opracowanie *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*⁷. Studia nad pamięcią w odniesieniu do literatury postulował ostatnio Krzysztof Trybuś, który stwierdził, że „fenomen pamięci umożliwiający odnoszenie przeszłości wobec teraźniejszości, rozpoznawanie obecnego w minionym, stworzył podstawy dla krystalizacji nowatorskiego pojęcia tradycji opartego na czynności wyboru. Umożliwiał też zastąpienie dyskursu historycznego pamięcią funkcjonalną, która w rozumieniu Halbwachsa, jako pochodna procesu selekcji, konstytuowała sens przeszłości w odniesieniu do określonej grupy społecznej bądź narodowej”⁸. Najnowszą (z uwagi na metrykę wydania publikacji) perspektywę badawczą „pamięciologii” (*memory studies*) prezentuje Maria Kobielska, której zdaniem termin „pamięć kulturowa” może być bardzo atrakcyjny w literaturoznawstwie⁹. Autorka ta przywołuje m.in. koncepcje Aleidy i Jana Assmannów, Roberta Traby i Jerzego Kałężnego, ukazując pamięć kulturową jako kategorię w szczególności sposób opisującą współczesne praktyki mnemoniczne. Kobielska wyróżnia bowiem trzy poziomy funkcjonowania pamięci kulturowej w dziele literackim. Pierwszy z nich ma charakter wewnątrztekstowy: wiąże się z pamięcią prezentowaną lub projektowaną w tekście, która stanowi element świata przedstawionego. Poziom drugi – międzytekstowy – dotyczy pamięci kulturowej kształtującej dany tekst jako utwór literacki (tu: tradycja literacka, wzory i modele, do których się nawiązuje). Trzeci poziom jest zewnątrztekstowy: mowa tu o sferze działań kulturowych odnoszących się do zapamiętanej przeszłości, w którą włącza się badane dzieło. Zastosowanie kategorii pamięci kulturowej mogłyby wzbogacić rozważania Rabizo-Birek.

Warto przypomnieć, że dla funkcjonowania tradycji i pamięci kulturowej bardzo istotne jest wartościowanie, z nim zaś wiążą się określone wybory, a nie całkowita rekonstrukcja. Jak przypomina Szacki: „Każde pokolenie dokonuje po swojemu selekcji elementów społecznego dziedzictwa, czyniąc coraz to nowe jego elementy przedmiotem wartościowania, obojętniejąc na inne, zmieniając oceny ujemne na dodatnie i dodatnie na ujemne”¹⁰. Książka *Romantycyści i nowocześni* w rzetelny sposób przedstawia romantyzm jako tradycję żywą i inspirującą współczesnych pisarzy. Interesujące są wnioski Rabizo-Birek na temat recepcji Mickiewicza i Norwida, którzy obecnie „przykuwają uwagę [...] zarówno jako wybitni artyści, jak i bohaterowie egzystencji. Uosabiają przeciwne bieguny romantyzmu” (s. 26).

Na pierwszy plan autorka *Romantycznych i nowoczesnych* wysuwa Norwida. Mówi wprost o fenomenie jego niezwykłej popularności wśród XX- i XXI-wiecznych pisarzy oraz badaczy literatury. Podaje różne przyczyny tego zjawiska, m.in. przekonanie, że z perspektywy współczesnych ów poeta ukazuje przyszłość literatury: jej miejsce w kulturze i cechy szczególne. Zdaniem przywoływanych w pracy twórców i historyków literatury Norwid niejako wyrasta z romantyzmu w stronę kolejnych epok i nurtów, stając się także pierwszym polskim poetą nowoczesności. A zarazem to właśnie twórczość Norwida odegrała istotną rolę w powrocie do dojrzałej, pełnej lektury romantyzmu w analizowanym przez Rabizo-Birek przypadku

⁷ Zob. M. Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa 1996. – P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*. Przeł. J. Margański. Kraków 2006. – *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Red. M. Saryusz-Wolska. Kraków 2009.

⁸ Trybuś, *op. cit.*, s. 277.

⁹ M. Kobielska, *Nowa zabawka literaturoznawcy. Do czego jest nam potrzebna pamięć kulturowa?* W zb.: *Tradycja współcześnie – repetycja czy innowacja?*, s. 49–59.

¹⁰ Szacki, *op. cit.*, s. 177.

Czaykowskiego i Czerniawskiego. Dostrzegali oni w dziełach Norwida „celowe mącenie gatunków, zastosowanie dialogu, użycie person lirycznych, wprowadzenie do poezji żywiołu dyskursywnego i idiomu kolokwialnego, łączenie prozaizmów z różnymi stylami literackimi, głębię, oryginalność i aktualność myśli, ironię, znaczące niedomówienia” (s. 342). Nieco upraszczając, można stwierdzić, że w okresie powojennym wśród młodszego pokolenia emigrantów teksty Norwida funkcjonowały w opozycji do Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*, którego „świat ziemiańskiej sielanki wydawał się im, mieszkańcom wielkich metropolii Zachodu, anachroniczny i konwencjonalny, a charakter relacji międzyludzkich tam przedstawiony niezmiernie daleki od aktualnych rozpoznań egzystencjalistów, psychoanalityków i absurdystów” (s. 342). Dopowiedzmy to, co zgodnie z założeniami metodologicznymi recenzowanej książki nie jest przedmiotem uwagi Rabizo-Birek, ale stanowi dodatkowy kontekst recepcji autora *Promethidiona* w kręgu młodszej generacji emigrantów, na czele z Czaykowskim i Czerniawskim. Otóż, w tym samym czasie, kiedy owi twórcy zachwycali się dziełami Norwida, starsi uczestnicy emigracji niepodległościowej (m.in. Jan Lechoń, Kazimierz Wierzyński, Stanisław Baliński) pierwsze miejsce w panteonie narodowych wieszczów przyznawali Mickiewiczowi. Z jednej strony, postrzegano go jako poetę niemalże pomnikowego, czyniąc z niego swojego patrona i duchowego przewodnika, z drugiej zaś – jako autora wciąż odkrywanego i poznawanego, jako twórcę arcydzieł. Szczególne zainteresowanie wzbudzał emigracyjny rozdział biografii Mickiewicza, a także jego pobyt w Rosji. Z dzieł najchętniej przywoływano *Pana Tadeusza* – czytanego zwykle jako poemat idylliczny i nostalgiczny, mitologizujący „kraj lat dzieciństwa” – oraz *Dziady*, które widziano głównie w perspektywie martyrologiczno-narodowej.

Cenne są spostrzeżenia Rabizo-Birek dotyczące zmian w recepcji twórczości Zygmunta Krasińskiego, obecnie odbieranego i interpretowanego przede wszystkim jako oryginalny myśliciel, wnikliwy analityk życia wewnętrznego, autor bogatej korespondencji, „w której wyodrębnia się całości: romans w listach do Delfiny Potockiej, rodzinny, prekafkowski dramat (korespondencja z ojcem) oraz rozważania filozoficzne, estetyczne i historiozoficzne” (s. 25).

W książce Rabizo-Birek zajmujący jest także – bogato udokumentowany – rozdział *Topos ojczyzny w młodej poezji polskiej przelomu XX i XXI wieku*. Autorka ukazuje tu metamorfozy ojczyzny, postrzeganej np. w kategoriach kobiety, Itaki czy Vaterlandu. Nie stroni przy tym od przywołania mniej znanych wierszy dedykowanych żołnierzom podziemia niepodległościowego, jak również utworów najnowszych (m.in. Wencła), powstałych po katastrofie smoleńskiej. Przytoczmy jeden z najistotniejszych wniosków badaczki dotyczących poetyckiego obrazu ojczyzny: „Na wizerunek Polski kreowany w młodej poezji składa się mozaika ojczyzn i to zarówno w sensie geograficznym, jak i – a może przede wszystkim – prywatnym, intymnym, głębokim. Ojczyzna jest bowiem obecnie nade wszystko figurą duchowego ładu, a jej kreowanie czy też przyzywanie czynnością porządkowania swoich relacji z innymi członkami narodowej wspólnoty, z miejscem, językiem i tradycją” (s. 159).

Zakończenie książki *Romantyczni i nowocześni* jest bardzo interesujące, ale zarazem budzi pewien niedosyt. Należałoby bowiem oczekiwać, że czytelnik znajdzie tu podsumowanie, rekapitulację czy ogólne wnioski na temat form występowania romantyzmu w literaturze XX i XXI wieku. Autorka natomiast podaje nowe – *nb.* niezwykle ciekawe – przykłady dialogowania z romantyzmem, tym razem we współczesnym literaturoznawstwie. Gdyby jednak najpierw pojawiły się wyraziste kategorie badawcze, porządkujące refleksje na temat żywotności romantyzmu w kulturze czy literaturze, wówczas w zakończeniu lub też podsumowaniu pracy można by odpowiedzieć na pytania o stosunek pisarzy do tradycji literackiej, o ich rozumienie tradycji, jak również o style odbioru romantyzmu.

Wspomnieć w tym miejscu należy o wartościowej poznawczo bibliografii. Jest ona bardzo obszerna i na ogół klarowna: Rabizo-Birek oddzieliła część źródłową (poezja, proza, esej) od literatury przedmiotowej (opracowania, szkice, teksty krytycznoliterackie), w której wy-

mieniła pokaźną liczbę – często rozproszonych – publikacji. Wydaje się jednak, że bez utraty walorów informacyjnych można było pominąć takie pozycje, jak np. *Słownik współczesnego języka polskiego*. Warto jeszcze zaznaczyć, że ta imponująca pod względem ilościowym i jakościowym bibliografia rzeczywiście znajduje odzwierciedlenie w treści rozprawy. Widać tu bardzo dobrą orientację autorki w obszernej literaturze przedmiotu. Rabizo-Birek trafnie przywołuje opracowania oraz dokonuje uzasadnionej ich selekcji (choć dyskusyjne wydaje się nieuwzględnienie m.in. wspomnianej książki Zaleskiego). Co ważne i zarazem rzadko spotykane w wydawanych obecnie rozprawach naukowych: przypisy w pracy *Romantyczni i nowocześni* nie stanowią tylko rejestru publikacji związanych z określonym zagadnieniem, lecz zawierają również inspirujące komentarze i dopowiedzenia autorki, tworząc atrakcyjną dla innych badaczy bibliografię komentowaną.

Książka Rabizo-Birek jest cennym źródłem informacji o inspiracjach romantycznych w literaturze polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku. Rozprawa opiera się na bogatym i zróżnicowanym materiale egzemplifikacyjnym. Formułowane w niej tezy mają uzasadnienie w podstawie źródłowej, choć, niestety, są mało wyraziste. Można bowiem odnieść wrażenie, iż badaczka poprzestaje na skatalogowaniu form dialogu z utworami romantyków. Dodajmy przy tym, że robi to bardzo skrupulatnie i przekonująco, dzięki czemu praca charakteryzuje się dużymi walorami poznawczymi.

Wydaje się jednak, iż zastosowanie odpowiednich narzędzi w postaci naukowych pojęć i kategorii pozwoliłoby Rabizo-Birek osiągnąć więcej rezultatów i odpowiedzieć na pytanie o możliwości interpretacyjne, jakie niesie ze sobą badanie tradycji. Wówczas wnioski płynące z *Romantycznych i nowoczesnych* byłyby bardziej wyraziste. Dzięki tak przeprowadzonym analizom złożoność zjawiska „obecności romantyzmu” zostałaby uwypuklona, dałoby się zinterpretować postawy wobec tradycji romantycznej (np. afirmacja, mityzacja, kontestacja, estetyzacja, instrumentalizacja), a wreszcie – można by było ukazać proporcje i zależności w różnych sposobach odczytywania romantyzmu (np. jak często odwoływano się do ówczesnej literatury, biografii, malarstwa tej epoki czy stylów zachowań romantycznych). Tymczasem odnosi się wrażenie, że autorka nie w pełni wyzyskała swoje cenne przecież badania.

Mimo metodologicznego niedosytu – a może właśnie ze względu na ten niedosyt – praca zachęca do dalszych studiów nad oddziaływaniem romantyzmu. Najbardziej inspirujące w rozprawie Rabizo-Birek okazuje się przywoływanie szerszych kontekstów, zwłaszcza kulturowego i krytycznoliterackiego, które pozwalają lepiej zrozumieć tytułowy problem, a także wyznaczają perspektywy interpretacyjne dla badaczy współczesnej literatury polskiej. Przedstawione wcześniej zastrzeżenia nie podważają faktu, że nie sposób podejmować literaturoznawczej refleksji nad odniesieniami romantyzmu w utworach współczesnych bez zapoznania się z pracą *Romantyczni i nowocześni*.

Abstract

MARCIN LUTOMIERSKI Nicolaus Copernicus University, Torun

LIVING ROMANTICISM

The review discusses Magdalena Rabizo-Birek's book, a valuable source of information about romantic inspirations in Polish literature in the second half of 20th and the outset of 21st c. Theses formulated in the book are well justified in rich source materials, though they are not enough clearly stated.

MAGDALENA BĄK Uniwersytet Śląski, Katowice

ROMANTYZM TO DZIŚ, TYLKO COKOLWIEK DALEJ

Michał Masłowski, *ETYKA I METAFIZYKA. PERSPEKTYWA TRANSCENDENCJI POZIOMEJ WE WSPÓŁCZESNEJ KULTURZE POLSKIEJ*. (Recenzenci: Adam Dziadek, Tomasz Wójcik). Warszawa 2011. Wydawnictwo Neriton, ss. 394. „Nauka o Literaturze Polskiej za Granicą”. Pod redakcją Aliny Nowickiej-Jeżowej i Krystyny Wierzbickiej-Trwogi. Tom 13.

Michał Masłowski w poprzednich swoich publikacjach dał się poznać jako wytrawny badacz literatury romantyzmu, specjalista w dziedzinie teatru, antropolog zainteresowany przede wszystkim kulturami Europy Środkowej. Jego najnowsza książka, *Etyka i metafizyka. Perspektywa transcendencji poziomej we współczesnej kulturze polskiej*, dotyczy wprawdzie współczesności, ale istotnym kontekstem jest tu właśnie tradycja romantyczna, gdyż, jak autor celnie charakteryzuje specyfikę rodzimego procesu historycznoliterackiego: „wszelkie przekształcenia nowoczesności wywodzą się w Polsce z romantycznego paradygmatu tożsamości i dlatego stanowi on konieczny punkt odniesienia” (s. 12). Przyjęcie takiej optyki nie tylko skutkuje wprowadzeniem w obręb rozważań aluzji do dzieł Adama Mickiewicza czy Cypriana Norwida i przywoływaniem – w charakterze komentarza – fenomenów kulturowych wypracowanych przez epokę romantyzmu, ale przede wszystkim czyni z zaprezentowanych w tej książce refleksji wypowiedź stanowiącą efekt głębokiego namysłu nad polską współczesnością – analizy prowadzonej z rozległej perspektywy, uwzględniającej zarówno następstwa, jak i przyczyny najistotniejszych przemian, które zaszły w światopoglądzie, życiu religijnym oraz w mentalności Polaków. Książka ta bowiem nie dotyczy wyłącznie (a może nawet nie przede wszystkim) literatury i nie tylko z pozycji literaturoznawczych powinna być oceniana. Twórczość Josepha Conrada, Witolda Gombrowicza, Sławomira Mrożka, Tadeusza Konwickiego, Tomka Tryzny, Zbigniewa Herberta i Czesława Miłosza dostarcza wszak interpretatorowi dowodów na funkcjonowanie we współczesnej kulturze istotnych mechanizmów – sprowadzających się w najogólniejszym rozumieniu do poszukiwania sensu w „(po)nowoczesnym świecie” oraz do wypracowywania nowego modelu duchowości i religijności.

Już sam przytoczony tu zestaw nazwisk twórców, którzy objęci są w tej książce refleksją badawczą, dowodzi wielkiego zróżnicowania materiału poddawanego analizie. A lista ta wymagałaby uzupełnienia wypowiedziami Jana Pawła II (nie tylko tymi o charakterze artystycznym, ale także encyklikami papieskimi) czy pismami przywódców polskiej opozycji demokratycznej (Jacka Kuronia, Adama Michnika). O spójności studiów, jakie składają się na pracę Masłowskiego, decyduje – w moim przekonaniu – przede wszystkim wpisanie omówionych w nich fenomenów w ciąg przemian wywiedzionych ze wspólnego romantycznego źródła. Kluczowa dla rozważań Masłowskiego kategoria „transcendencji poziomej” uzasadnia konieczność, a zarazem trafność takiego postępowania. Definiowana jest bowiem przez badacza jako „ekspansja jednostki nie zamykającej się już na samej sobie, ale pozostającej w interaktywnym napięciu z grupą” (s. 11). Widać zatem wyraźnie, że w koncepcji „transcendencji poziomej” zbiegają się najistotniejsze właśnie dla romantycznej antropologii kwestie stosunków między wybujałym indywidualizmem (będącym podstawowym nakazem i potrzebą tej kultury) a koniecznością otwarcia się na wspólnotę i poczuciem związku z nią. W pracy Masłowskiego owo przełamanie napięcia między indywidualizmem a więzią wspólnotową osiągnięte w relacji z innymi ludźmi pozwala wytyczyć czytelną linię prowadzącą od Mickiewiczowskich *Dziadów*, przez Gombrowiczowski „kościół międzyludzki”, do wystąpień działaczy opozycji demokratycznej.

Znaczenie tradycji romantycznej dla kształtu polskiej myśli i literatury współczesnej nie wyczerpuje się jednak u Masłowskiego we wskazaniu kategorii „transcendencji poziomej”

jako wspólnego „centrum”. We wszystkich właściwie studiach zamieszczonych w recenzowanym tomie znalazły się mniej lub bardziej szczegółowe odniesienia do różnych zjawisk romantycznych, których ciekawą kontynuację dostrzega Masłowski w literaturze czy kulturze współczesnej. Znakomite są np. jego przemyślenia o zauważalnym w Polsce od powstania listopadowego braku predyspozycji do życia w terażniejszości (s. 103). Polacy uciekali w przeszłość lub przyszłość, czyniąc je punktem odniesienia dla konstruowanej przez siebie wizji ojczyzny i narodu, lecz „źle lub wcale nie żyli w czasie terażniejszym” (s. 103). Ta ważna z perspektywy tradycji romantycznej obserwacja staje się w wywodzie Masłowskiego elementem tłumaczącym zasady i popularność groteski, która przeciwstawia się owej ucieczce od terażniejszości, gdyż: „Prowokując wspólnotowy śmiech, [...] ustanawia na nowo *hic et nunc*, tu i teraz. Kulturze zagubionej w symbolicznej mgławicy indywidualnych i zbiorowych misji przynosi czas terażniejszy [...]” (s. 104). Nie jest to konstatacja tożsama z dobrze ugruntowaną w badaniach – odnotowaną również przez autora recenzowanej pracy – świadomością, że zachodzi negatywno-polemiczny związek między groteską a tradycją romantyczną, która twórcom posługującym się strategią groteskową dostarczyła wyrazistych i niemal domagających się wykpienia wzorców heroicznych (s. 108). Jest to natomiast świetna klamra rozważań nad romantycznymi uwarunkowaniami groteski, rozważaniami, które rozpoczął przecież Masłowski od przypomnienia, iż to właśnie romantyzm dowartościował groteskę, uznawał w niej bowiem istotną zasadę twórczą Victor Hugo (zob. s. 85). Związek romantycznej teorii groteski wyrażonej w przedmowie tego autora do dramatu *Cromwell* z jej współczesnym rozumieniem wydaje się jednak kwestią dość złożoną. W koncepcji Hugo groteska łączy elementy przeciwstawne, ujawnia zasadniczą sprzeczność nie tylko tkwiącą w człowieku, ale też będącą podstawową zasadą bytu. Groteska jako element nierozzerwalnie powiązany ze wzniosłością, poprzez zestawienie elementów sprzecznych i nie przystających do siebie, miała służyć odkrywaniu całościowej (bo antytetycznej) prawdy o świecie. Jak przypomina Lech Sokół, głównym pytaniem decydującym w znacznej mierze o tym, czy w teorii Hugo można widzieć zarys nowoczesnego myślenia o grotesce, jest pytanie o je d n o c z e s n o ś ć występowania owych sprzecznych, przeciwstawnych elementów¹. Masłowski nie rozważa tych wątpliwości, uznając oczywistość związku między romantyczną groteską Hugo a jej współczesnymi realizacjami, uzyskuje jednak w ten sposób fundament, na którym buduje w dalszych partiach swojej książki interesującą charakterystykę groteski, będącej w jego ujęciu zarówno kontynuacją tradycji romantycznej, jak i siecią różnicująco-polemicznych gestów wobec niej.

Ważnym fragmentem książki Masłowskiego – ujawniającym głębokie zrozumienie tradycji romantycznej i jej wpływu na polską mentalność w ogóle – jest *passus* poświęcony etyzacji polityki. Autor nie tylko przypomina o niewątpliwej trwałości paradygmatu romantycznego, który poza stosunkowo krótkim okresem Dwudziestolecia międzywojennego był w naszej kulturze dominującym wzorem przynajmniej do roku 1989, ale przede wszystkim wskazuje ciekawe konsekwencje wynikające z tego faktu. Jak pisze Masłowski: „Etyka polityczna jako kwestia »smaku« – oto punkt dojścia romantycznej idei etyzacji polityki [...]” (s. 361). Tak właśnie wyznacza autor jedną z wielu interesujących linii ewolucji idei, wiodącą bezpośrednio od hasła „Za naszą wolność i waszą” do wspaniałego wiersza Herberta *Potęga smaku*. Linie takie, które w trakcie lektury wylaniają się z prowadzonych w tej książce rozważań, nie tylko w istotny sposób spajają tradycję romantyczną w ogóle z polską współczesnością, ale również inspirują do określonych rozwiązań interpretacyjnych. Tak silne osadzenie analizowanych przez Masłowskiego dzieł i zjawisk w kontekście romantycznym ujawnia ich – zaskakującą często – podatność na „romantyzujące” odczytania, która wykracza nawet poza zrealizowany przez autora projekt lekturowy, każąc zadawać kolejne, zro-

¹ L. Sokół, *Hugo, Gautier, Baudelaire i teoria groteski*. „Przegląd Humanistyczny” 1978, z. 3, s. 55.

dzone pod jego wpływem pytania. Np. dzięki wskazaniu na nowo zależności między polską opozycją demokratyczną w wieku XX a romantyczną tradycją etyzacji polityki trudno nie zastanowić się, czy w owej rezygnacji z przemocy głoszonej przez działaczy „Solidarności” nie powinniśmy dostrzegać rozwiązania: romantycznego dylematu „szlachetnego zbrojcy”. Przytoczone przez Masłowskiego słowa Michnika z książki *Takie czasy. Rzecz o kompromisie* (Londyn 1985) w tym kontekście brzmią bowiem jak wyznanie bohatera romantycznego, który ma świadomość, że nienawiść jest tym, co w planie „ludzkiem” i etycznym oddziałuje destrukcyjnie, niezależnie nawet od ewentualnego doraźnego zwycięstwa w sferze praktycznej czy politycznej.

Przywoływanie odniesień romantycznych w książce poświęconej przecież przede wszystkim zjawiskom z zakresu kultury i literatury współczesnej skazane jest z konieczności na prezentowanie tej tradycji w sposób fragmentaryczny. Autor decyduje się na jeden z jej wariantów, zatrzymuje niejako proces produkcji sensów w arbitralnie wybranym, istotnym z powodów porównawczych momencie. Trzeba więc się zgodzić na to, że czasem wizja ta będzie uproszczona, innym razem dyskusyjna. Kiedy zatem przedstawia Masłowski znaczenie Norwidowskiej idei pracy dla epok późniejszych (szczególnie zaś dla nauczania Jana Pawła II), ma bez wątpienia rację, widząc w niej „władzę prawie że prometejską przemieniania społeczeństwa i świata” (s. 226). Zarazem pamiętać trzeba, że w *Promethidionie*, na którego fragmenty powołuje się Masłowski w poświęconych temu zagadnieniu partiach swojego wywodu, praca jest silnie skojarzona ze sztuką, co Norwid wyprowadza od historycznego połączenia jej z piosenką, a następnie wykorzystuje do oceny twórczości ludowej. Dlatego akurat w tym poemacie praca to nie tyle, jak pisze Masłowski, element systemu „wcielania wymiaru religijnego czy metafizycznego w codzienność”, ile raczej proces, którego ukoronowaniem ma być działalność artystyczna². Praca funkcjonuje jednak w dziełach Norwida we wszystkich możliwych kontekstach: gospodarczym, społecznym czy wreszcie patriotycznym³, wszędzie – rzecz jasna – zyskując nieco inny, właściwy sobie wymiar. Różnorodność i bogactwo sensów związanych z tą Norwidowską kategorią w rozważaniach autora recenzowanej książki zdaje się zanikać.

Kolejnym przykładem podobnego „gestu petryfikującego”, zatrzymującego interpretację i grę znaczeń w wybranym przez badacza miejscu – jednym, ale nie jedynym możliwym – jest np. fragment, w którym stwierdza on, komentując dramat Herberta: „Oderwane słowa wypowiedziane przez Sokratesa przed śmiercią oznaczałyby [...] uznanie przezeń ostatecznego sensu przeznaczenia jednostki, jakim jest danie świadectwa prawdzie. Podobnie jak Chrystus, jak Kordian czy inni bohaterowie romantyczni, podobnie jak przez całe życie próbował czynić Herbert” (s. 184). Można się zastanawiać, czy rzeczywiście taki jest sens postawy Kordiana w dramacie Słowackiego. Byłoby to zapewne zgodne z odczytaniem finałowej sceny utworu, jakie zaproponował niegdyś sam Masłowski, według którego Kordianowy skok stanowi właśnie takie „danie świadectwa” odwagi i godności ludu⁴. Ten fragment dramatu wywołuje jednak bardzo dużo kontrowersji, a w jego omówieniach pojawia się również teza przeciwna, że jest to gest pusty, pozbawiony głębszego znaczenia. Interpretacja Masłowskiego wydaje się zatem w pełni uprawniona, ale sposób jej wykorzystania w cytowanym frag-

² Zob. E. Kasperski, *Świat wartości Norwida*. Warszawa 1981, s. 169–176. O związkach Norwidowego rozumienia pracy z nauką Jana Pawła II obszerniej pisze M. Masłowski w szkicu *Norwidowy „trudów trud” w dzisiejszej perspektywie* (w: *Problemy tożsamości. Szkice mickiewiczowskie i (post)romantyczne*. Lublin 2006).

³ Zob. M. Inglot, *Norwidowska wizja patriotyzmu polskiego. (Ze szczególnym uwzględnieniem poematu „Promethidion”)*. W zb.: *Norwid z perspektywy początku XXI wieku*. Red. J. Rohoziński. Pułtusk 2003, s. 24–30.

⁴ M. Masłowski, *Dzieje bohatera. Teatralne wizje „Dziadów”, „Kordiana” i „Nie-Boskiej komedii” do II wojny światowej*. Wrocław 1978, s. 62.

mencie sugeruje oczywistość, do której nie może ona rościć sobie pretensji. Rzecz jasna, takie ustatyczniające i ujednoznaczniające podejście do zjawisk romantycznych cechujące książkę, która nie została przecież poświęcona XIX wiekowi, tylko jego związkom z kulturą współczesną, jest nie tylko uprawnione i potrzebne (aby można było kontekst romantyczny dobrze wykorzystać), ale też niesłychanie trudne, rodzi bowiem ryzyko uproszczenia. Z uznaniem zatem należy odnotować, że autor *Etyki i metafizyki* posługuje się tą strategią z dużą biegłością.

Zdarzają się, oczywiście, fragmenty, które (prawdopodobnie ze względu na skrótowość ujęcia) mogą budzić niejakie wątpliwości. W swoje rozważania o religijności np. wprowadza Masłowski stwierdzenie, iż religijność ta: „zbliży się do poetyckości, która rozumiana jest w Polsce według metafory romantycznej: wulkanu, gdzie jedynie »lawa« się liczy, ukryte siły społeczeństwa, a nie »skorupa plugawa« form” (s. 217). Dalej zaś w tym samym rozdziale możemy przeczytać: „Stale sytuujemy się w polu metafory wulkanu, łączącej piękno, dobro i prawdę z »przypadkową« formą, która przypomina zarysy stwardniałej lawy” (s. 229). Trudno nie odnieść wrażenia, że krzyżuje tu autor książki dwa odmienne porządki. Metafora „wulkanu” w nadanym jej przezeń kształcie jest wyraźnym nawiązaniem do *Dziadów*, gdzie wszakże została użyta na określenie specyficznej konstrukcji narodu, a być może – jest nawet swoistą diagnozą sposobu funkcjonowania Polaków, dla których ów wewnętrzny (konspiracyjny?) ogień stanowi warunek i cechę charakterystyczną narodowej egzystencji. Wpisanie jednak metaforyki wulkanu w kategorię poetyckości, włączenie w obrobę owej przenośni pojęć, takich jak: piękno, dobro, prawda i forma, sugeruje inne znaczenia – te, których akurat nie ma w przywołanym dwuwierszu z *Dziadów*. Chodziłoby bowiem o popularną w epoce metaforę wulkanu jako aktu twórczego, jakiego istotą ma być spontaniczna i szczerą ekspresja przeżyć oraz uczuć artysty w jego dziele. Trudna do usunięcia sprzeczność czyni ten fragment rozważań niejasnym, a przez to zawarte w nim odniesienie romantyczne traci swoje znaczenie porządkujące.

Wątpliwości może też nasuwać to, jak skonstruowana została paralela między koncepcją wyrażoną przez Miłosza w wierszu *Notatnik: Bon nad Lemanem* a lirykiem Mickiewicza *Nad wodą wielką i czystą...* Masłowski mówi wprawdzie o podobieństwie ruchu przedstawionego w obu tekstach, ale samą istotę tworzenia wyinterpretowuje z nich w sposób uniemożliwiający proste zestawienie: „Zadaniem poety romantycznego jest odzwierciedlać świat, płynący z nurtem czasu jak podskórne prądy wody. Miłosz swym transcendentnym spojrzeniem, wznosząc się ponad Bycie oraz Stawanie się, przywołuje Rzeczywistość do istnienia [...]” (s. 306). Z wiersza Mickiewicza nie da się jednak wyprowadzić prostego wniosku, że zadanie poety polega na odzwierciedlaniu świata, zresztą określenie takie samo w sobie musi budzić nieufność. Czy odzworowanie ukazane przez autora *Nad wodą wielką i czystą...* za pomocą metafory odbicia to opowiedzenie się za mimetycznością sztuki? Jeśli tak, byłaby to koncepcja rzeczywiście całkowicie odmienna od wyrażonej w tekście Miłosza. Co więcej, deklaracja współczesnego poety: „Godzisz się co jest / Niszczyć i z ruchu podjąć moment wieczny / Jak blask na wodach czarnej rzeki? Tak” (cyt. na s. 305), byłaby bardziej romantyczna od Mickiewiczowskiej, bo bliska romantycznemu wyobrażeniu o geście kreacji artystycznej jako powtórzeniu twórczego gestu Boga powołującego świat do istnienia. Ale w takim wypadku to inny wiersz „szwajcarski” powinien zostać wykorzystany do objaśnienia tego fragmentu poezji Miłosza: nie tekst Mickiewicza, lecz *Rozłączenie* Juliusza Słowackiego. Wydaje się wszakże, iż w liryku *Nad wodą wielką i czystą...* owo „odbijanie świata” nie musi być metaforą jednoznacznie mimetyczną. Fakt, że poeta odbija to, co przeminęło, pozwala dostrzec w zaproponowanym tu ujęciu ważny dla romantyzmu sposób postrzegania aktu twórczego jako re-kreacji, od-tworzenia. Obserwowany tutaj układ zależności, uruchamiający grę znaczeń i kontekstów wykraczających poza wiersze Mickiewicza i Miłosza, wymagałby nieco szerszego, a w każdym razie bardziej precyzyjnego przedstawienia. Nie może go zastąpić odwołanie się ani do interpretacji liryku – skądinąd niezwykle ciekawej – autorstwa

Mariana Stali, ani do własnego odczytania zaprezentowanego w szkicu Masłowskiego „*Liryki lozańskie*” – *mistyka poranka* z książki *Problemy tożsamości*. Wymienione omówienia proponują dwie zasadniczo odmienne perspektywy w interesującej nas tutaj kwestii. W ujęciu Stali wers „I wszystko wiernie odbijam” wytłumaczony został tak: „znana mi jest istota rzeczywistości, a więc moja świadomość jest taka jak »woda« w przyrodzie; uniezależniona jest ona od procesów zachodzących w świecie, bo dociera do prawdy”⁵. Finałowe zaś wyznaczenie „mnie płynąć, płynąć i płynąć” odczytuje badacz jako zanurzenie w ruchu, który nie tylko gwarantuje tożsamość, ale też pozwala „odnaleźć w czasie ocalenie”⁶. Masłowski natomiast w swojej analizie objaśnia analogiczne wersy następująco: „Woda, która zarówno »stoi«, jak i płynie, na przecięciu wieczności i przemijania, której powierzchnia »odbija« kształty świata, jest jak świadomość, jak poezja, ale i jak świat oczekujący na stwarzające słowo”⁷, o końcowym zaś „mnie płynąć, płynąć i płynąć” pisze, że „ma coś z beznadziei losu Żyda, wiecznego tułacza, skazanego na pasywną obserwację, bez możliwości udziału w wydarzeniach”⁸. Przywołane interpretacje podejmują ważne dla wiersza lozańskiego (i dla romantyzmu w ogóle) problemy: odsłanianie ukrytej prawdy o świecie oraz połączenie roli poezji z owym docieraniem do istoty rzeczy, żadna z nich nie omawia jednak szczegółowo ani charakteru owego związku między poezją a poznaniem, ani konsekwencji, które powinny z tego wynikać dla twórczości. Tymczasem to właśnie taka interpretacja mogłaby stanowić istotny punkt wyjścia do porównania Mickiewiczowskiej koncepcji z „momentem wiecznym” Miłosza. A kwestia wydaje się niebagatelna, skoro zestawienie wiersza *Notatnik: Bon nad Lemanem* z lozańskim lirykiem Mickiewicza pojawiło się w rozdziale poświęconym związkom między koncepcjami wyrażanymi przez Miłosza a buddyzmem zen. Dogłębne przeanalizowanie znaczeń wiersza i pokrewieństw Miłoszowego „momentu wiecznego” z tradycją romantyczną wydaje się warunkiem koniecznym, aby nie popełnić nadużycia przy wpisywaniu tej koncepcji w dużo mniej oczywisty kontekst buddyjski.

Tak wyraźne osadzenie rozważań o współczesności na tle romantycznym nadaje książce Masłowskiego charakter wyjątkowy. Jest to bowiem nie tylko opowieść o wielkich dylematach współczesności, ale też historia pewnej kulturowej ciągłości. Można ją dostrzec zarówno w poszczególnych interpretacjach zawierających odwołania do XIX wieku, jak i w rozpoznawaniu ogólniejszych tendencji (jak choćby romantyczne korzenie dzisiejszego podejścia do form życia religijnego). Niektóre z tych nawiązań wolno uznać za oczywiste. Kiedy Masłowski zestawia np. Miłosza z Mickiewiczem, zastrzegając przy tym, iż zabieg taki może się wydawać zaskakujący (zob. s. 241–242), potwierdza przecież zauważoną już paralelę i postępuje zgodnie z dobrze ugruntowaną strategią w badaniach nad twórczością noblisty. Jeśli uświadomimy sobie, że szkic zawierający tę refleksję został napisany przed upadkiem komunizmu w Polsce, a zatem przed powstaniem większości istotnych prac badawczych podejmujących ten wątek, taka deklaracja autora dziwi nieco mniej. Można w niej nawet dostrzec rodzaj intuicji interpretacyjnej, zapowiadającej ważność, po pierwsze, wątku mickiewiczowskiego w miłoszologii, a po drugie – w ogóle tradycji romantycznej w twórczości poety, czemu poświęcony został zresztą jeden z rozdziałów książki Masłowskiego. Badacz proponuje w nim, by owe romantyczne uwarunkowania w dziełach Miłosza odczytywać „nowocześnie”, a mianowicie wykorzystując teorię Harolda Blooma. W ten sposób nie tylko odpowiada na wyrażoną w dawniejszym szkicu wątpliwość dotyczącą relacji Miłosz–Mickie-

⁵ M. Stala, *Nad wodą wielką i czystą*. W: A. Mickiewicz, *Liryki lozańskie*. – *Strona Lemanu*. Antologia. Oprac. ... Kraków 1998, s. 266.

⁶ *Ibidem*, s. 267.

⁷ M. Masłowski, „*Liryki lozańskie*” – *mistyka poranka*. W: *Problemy tożsamości. Szkice mickiewiczowskie i (post)romantyczne*, s. 232.

⁸ *Ibidem*.

wicz: „trzeba by bardziej wnikliwej analizy, odróżnienia u obu poetów tego, co wyznają, od tego, co można u nich wyczytać...” (s. 242), ale wskazuje również pojawiającą się już w badaniach tendencję⁹.

W rozważaniach Masłowskiego tło romantyczne pojawia się jednak także w momentach całkowicie nieoczywistych. Znakomitym przykładem może być jego analiza powieści Tomka Tryzny *Panna Nikt*. Utwór, postrzegany zwykle raczej w kategoriach postmodernistycznych, a przez Masłowskiego odczytywany za pomocą narzędzi dostarczanych przez teorie Jeana-François Lyotarda, Jeana Baudrillarda czy Gilles'a Lipovetsky'ego, jest jednocześnie mocno osadzony w XIX-wiecznym kontekście. Nie tylko romantycznym, w głównej bohaterce bowiem dostrzeża badacz podobieństwo do Madzi z *Emancypantek* Bolesława Prusa. Skojarzenie romantyczne funkcjonuje natomiast jako istotna pointa rozdziału poświęconego *Pannie Nikt*: „powieść Tryzny stanowi kulturowe przywołanie pierwszej fazy czarnego romantyzmu, z jego gnostycznymi tendencjami, z chorą uczuciowością spalającą się w namiętnościach w świecie zdominowanym przez Zło” (s. 174). Spojrzenie takie wydobywa właśnie głęboki, ideowy związek omawianego utworu Tryzny z typową dla romantyzmu pesymistyczną wizją człowieka – nie tylko działającego w rzeczywistości, w której wyczuwa demoniczną obecność zła, ale też nieprzystosowanego do życia w społeczeństwie, poszukującego tożsamości i wyraźnego rozróżnienia między własną indywidualnością a rolami narzucanymi mu przez zewnętrzne okoliczności. O ile występujące w *Pannie Nikt* (romantyczne) odwołania do mitu faustycznego, figur sobowtóra czy odbicia można uznać za element „postmodernistycznej” gry motywami i konwencjami literackimi, o tyle dostrzeżone przez Masłowskiego w finale jego rozważań pokrewieństwo z filozofią człowieka, jaka wyłania się z dzieł czarnego romantyzmu, jest odesłaniem innego rodzaju. Zaliczane do tego nurtu utwory, wśród których są teksty tak niezwykle, jak choćby *Straże nocne* Bonawentury, wydają się istotnym, choć nieoczywistym punktem odniesienia dla „ponowoczesnej” historii o tym, że poszukiwanie tożsamości to swoista „gra z nicością”¹⁰.

Książka Masłowskiego to wielowątkowa opowieść o nurtujących kulturę współczesną kwestiach dotyczących prób odnalezienia sensu w świecie, w relacjach międzyludzkich, w kształtowaniu własnej tożsamości indywidualnej. Zróżnicowany materiał literacki poddany tu został analizie, która uruchamia liczne konteksty filozoficzne, religijne czy kulturowe. Czasem także te najbardziej zaskakujące, jak choćby buddyzm zen, stanowiący w ujęciu autora jeden z problemów, z jakimi warto skonfrontować twórczość Miłosza (mimo skąpego w istocie „materiału dowodowego”, który trzeba uzupełniać przez spekulacje i domysły). Wyłaniająca się z rozważań Masłowskiego wizja współczesności – zdominowana przez pytania o sens, o tożsamość, o zło i dobro w świecie – jest, zdaniem autora, wywiedziona bezpośrednio z tradycji romantycznej, a umiejętne, różnorodne i głębokie zrozumienie natury tych związków nadaje prezentowanemu tu projektowi kulturowemu spójny i przekonujący charakter. Jeżeli w aforystycznej formule Umberta Eco: „większość tak zwanej myśli »ponowoczesnej« wygląda bardzo przedstarożytnie”¹¹, tkwi ziarno prawdy, to z książki Masłowskiego wyprowadzić by można polską wersję tej refleksji: wszystkie współczesne idee są w polskiej kulturze po prostu (po)romantyczne.

⁹ Zob. P. Bućko-Żmuda, *Dzieje „burzliwego romansu” Miłosza z Mickiewiczem w kontekście teorii wpływu Harolda Blooma*. „Pamiętnik Literacki” 2010, z. 3.

¹⁰ Celowo używam tu formuły, za której pomocą M. Żmigrodzka (*Rozdrożny i gra z nicością*. W: Bonawentura [A. E. F. Klingemann], *Straże nocne*. Przel. K. Krzemieniowa, M. Żmigrodzka. Wstęp S. Dietzsch, M. Żmigrodzka. Oprac. i red. J. Ławski. Białystok 2006) opisała właśnie problem tożsamości bohatera *Straży nocnych*.

¹¹ U. Eco, *Interpretacja i historia*. W: U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*. Red. S. Collini. Przel. T. Bieroń. Kraków 1996, s. 27.

Abstract

MAGDALENA BĄK University of Silesia, Katowice

ROMANTICISM IS TODAY, BUT SLIGHTLY FARTHER

The review of Michał Masłowski's book *Etyka i metafizyka. Perspektywa transcencji poziomej we współczesnej kulturze polskiej* (*Ethics and Metaphysics. The Perspective of Horizontal Transcendence in Polish Culture*) exploits romantic circumstances of analyses carried out in the volume. Suggested by Masłowski vision of modernity, dominated by questions concerning the sense, identity, good and evil in the world, is proven from the romantic tradition, which makes the character of Masłowski's cultural project coherent and interesting.

TOMASZ GÓRNY Uniwersytet Jagielloński

ZROZUMIEĆ MUZYKĘ

Maria Fogler, CZYM JEST MUZYKA? FILOZOFIA MUZYKI W POWIEŚCI „DOKTOR FAUSTUS” TOMASZA MANNA. Warszawa 2009. Oficyna Wydawnicza „Auriga”, ss. 108.

Książka Marii Fogler poświęcona jest problematyce różnorodnych koncepcji estetyczno-muzycznych występujących w powieści autora *Czarodziejskiej góry*. Badaczka we *Wstępie* zaznacza, że nie ma na celu przedstawienia wyczerpującej analizy *Doktora Faustusa*, lecz omówienie tych zjawisk w niemieckiej filozofii muzyki, które znajdują odzwierciedlenie w powieści Thomasa Manna. Przedsięwzięcie to jest potrzebne i warto je podejmować na gruncie polskiej nauki nie tylko dlatego, aby oddać sprawiedliwość jednej z ważniejszych powieści XX wieku, ale również z tego powodu, iż *Doktor Faustus* stanowi wciąż aktualne źródło wiedzy o narodzie niemieckim, a raczej o pewnym zespole idei, który doprowadził ów naród do skrajnego upadku. Dramat drugiej wojny światowej opisany został na tysiące sposobów przez historyków, polityków, ekonomistów oraz wielu innych specjalistów, jednak wydaje się, że wizja Manna, tj. dostrzeżenie źródła kryzysu zupełnie gdzie indziej, niż to się zwykło czynić, mianowicie w sztuce i estetyce, jest niedostatecznie przyswojona. Muzyka, którą bardzo rzadko zestawia się z historią polityczną i najczęściej zapędza się do kąta rozrywek bądź której nadaje się status dziedziny czystej abstrakcji, zyskuje w dziele Manna zupełnie inne oblicze. Pisarz dowiódł głębokiego związku między muzyką a życiem społeczno-politycznym, pozostając w tej kwestii wiernym uczniem – poprzez Theodora Adorna – szkoły frankfurckiej. Fogler przedstawia źródła Mannowskiej koncepcji muzyki oraz jej realizację w powieści *Doktor Faustus*.

W rozdziale pierwszym autorka recenzowanej książki zajmuje się ideą, zgodnie z którą muzyka jest przestrzenią wyłączoną spod porządku moralno-wychowawczego, niejednoznaczna w sprawach dobra i zła, wreszcie znajdująca się „poza dobrem i złem”. Rzecz jasna, idzie o koncepcję muzyki Friedricha Nietzschego, mającą swe źródła w niemieckim idealizmie. Badaczka wskazuje na, leżącą u jej podstaw, zmianę sposobu myślenia o niedyskursywności muzyki. To, że dźwięki „przemawiają” inaczej niż język, tzn. nie używając pojęć, było powodem, dla którego Immanuel Kant w *Krytyce władzy sądownictwa* wyznaczył muzyce pośledniejsze miejsce niż poezji, podczas gdy Friedrich Schlegel (*Athenäum*) i Arthur Schopenhauer (*Świat jako wola i przedstawienie*) w tej właśnie cesze muzyki upatrywali jej mocy. Autorka podkreśla: „Według Schopenhauera zadaniem sztuki jest poznanie idei, czyli bezpośredniej obiektywizacji woli, leżącej u podstaw świata zasady nieskończoności bytu (*in finito noumenico*). Muzyka jednak, w przeciwieństwie do innych sztuk, nie ukazuje, tak

jak one, idei, czyli szczebli obiektywizacji woli, lecz bezpośrednio samą wolę” (s. 19). Owa zdolność muzyki prowadzi Schopenhauera do wniosku, że sztuka dźwięków charakteryzuje się wybitnymi walorami poznawczymi, które, zdaniem filozofa, okazują się dużo istotniejsze od jej przymiotów estetycznych. Jest to bardzo ważna konstatacja i warto dodać do wyводу Fogler, iż pochodzi, w gruncie rzeczy, od Hegla, według którego „W sztuce [...] nie mamy do czynienia z jakąś tylko przyjemną czy pożyteczną rozrywką, lecz [...] z rozwijaniem prawdy [...]”¹. Istotniejszy jednak jest fakt, że przekonanie o prymarnie epistemologicznym charakterze muzyki stanowi klucz do koncepcji Adorna, który swoją *Filozofię nowej muzyki* rozpoczyna od cytowanego właśnie fragmentu z Hegla, a pod koniec części poświęconej Arnoldowi Schönbergowi pisze: „Antyartystyczne dzieło sztuki jest czymś zbliżonym do aktu poznania. Muzyka Schönberga krąży wokół poznania; właśnie to zawsze gorszyło ludzi bardziej niż dysonanse: stąd narzekania na intelektualizm”². Pogląd ten został przejęty przez Manna³ od współautora *Dialektyki oświecenia* i wyrażony w sposobie, w jaki Adrian Leverkühn rozumie muzykę.

Fogler bardzo klarownie przeprowadza analizę historyczną ważnego dla powieści mitu Ludwiga van Beethovena. Rozpoczyna od XIX-wiecznych wyobrażeń, według których kompozytor to samotny bojownik w świecie ducha. Bojownik, który ostatecznie zwycięża i komponuje *IX Symfonię* – radosny hymn na cześć człowieczeństwa. Następnie badaczka przechodzi do znaczenia, jakie Beethovenowi przypisywał Richard Wagner, dostrzegający w *Odzie do radości* prefigurację swojej idei dzieła totalnego (*Gesamtkunstwerk*), by dotrzeć do Leverkühna. O *opus magnum* fikcyjnego kompozytora Fogler twierdzi: „Finał [*Lamentu Doctoris Faustii*] jest przeciwieństwem drogi wiodącej od *Ody do radości*; jest jej negatywem, odebraniem radości – jest swoistą odą do żałoby” (s. 96).

Nieco ogólnikowy wydaje się podrozdział poświęcony samemu Nietzsche. Oczywiście, omówiona została różnica między sztuką apollinijską i dionizyjską, jednak zabrakło kilku ważnych wątków, np. zaczerpniętego od Schopenhauera pojęcia *principium individuationis*, o którym Nietzsche pisze: „w postaci Apolla swój najbardziej wzniosły wyraz uzyskały niewzruszone zaufanie do tego *principium* i spokój zaplątanego w nie człowieka; można by Apolla określić wręcz jako wspaniały obraz boży owego *principii individuationis*, obraz, którego gestem i spojrzaniem przemawia do nas cała rozkosz i mądrość »pozoru«, z jego pięknem włącznie”⁴. Dla Nietzschego rozbicie *principii individuationis* stanowi drogę do upojenia i ekstazy, które są istotą dionizyjskiej wizji sztuki zrealizowanej przez Leverkühna.

Ponadto, pominięty został przez Fogler wątek związania mitu tragicznego z dysonansem muzycznym. Nietzsche dostrzega w dysonansie paradoks polegający na tym, że brzydota prowadzi do rozkoszy estetycznej⁵, Schönberg zaś, na którego kompozycjach wzorowane były fikcyjne utwory bohatera powieści, w emancypacji dysonansu widzi drogę wiodącą do nowej muzyki. Stanowisko to oddaje zabawna uwaga Adorna na temat idei muzycznych

¹ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*. Przel. J. Grabowski, A. Landman. T. 3. Warszawa 1967, s. 683.

² Th. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*. Przel. F. Wayda. Wstęp S. Jarociński. Warszawa 1974, s. 170.

³ Zob. T. Mann, *Jak powstał „Doktor Faustus”*. Powieść o powieści. Przel. M. Kurecka. Warszawa 1960.

⁴ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*. Zestawienie, przekład, wstęp G. Sowiński. Kraków 2011, s. 89. Książka filozofa funkcjonuje pod dwoma tytułami. Pierwsze wydanie pochodzi z roku 1872 i ukazało się jako *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (Narodziny tragedii z ducha muzyki), drugie zaś zostało opublikowane w roku 1886 pt. *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus* (Narodziny tragedii. Albo Grecy i pesymizm). Autor cytowanego przekładu zrezygnował z rozszerzenia tytułu i pozostawił tylko pierwszy człon: *Narodziny tragedii*.

⁵ Nietzsche, *Narodziny tragedii*, s. 208.

kluczowych w pierwszych dekadach XX wieku: „Dowcip Schönberga głoszący, że scena na księżycu w *Pierrocie* jest napisana według zasad ścisłego kontrapunktu, bo dopuszcza konsonanse tylko w przejściu i w słabej części taktu, wyraża niemal dosłownie ówczesne podstawowe przemyślenia”⁶. Paradoksalne odwrócenie porządku przez wyznaczenie konsonansom miejsca na słabej części taktu – czyli tam, gdzie od czasów pierwszych podręczników kontrapunktu znajdować się miały dysonanse – okazuje się charakterystyczne dla postawy Leverkühna, który negatyw uczynił swoim wyznaniem wiary, a raczej wyznaniem jej braku.

Rozdział drugi recenzowanej książki rozpoczyna się od refleksji na temat: „Jak omawiać wątki muzyczne w powieści *Doktor Faustus*?” Rozważania sprowadzają się do przyjęcia roztropnego rozwiązania, polegającego na opisie poszczególnych zjawisk muzycznych istotnych dla dzieła w kolejności przyswajania ich przez głównego bohatera. Badaczka chce w ten sposób – za Mannem – zobrazować proces dojrzewania pewnej idei: „teoretyczna znajomość historii muzyki i jej krytyczne traktowanie są tutaj bardzo ważne. To właśnie te cechy prowadzą do powstania nowego systemu” (s. 32). Pierwszym problemem, na jakim skupia się autorka recenzowanej książki, jest, rzadko w Polsce podejmowany, wątek luterański. Fogler słusznie zaznacza, że Mann krytycznie ocenia protestanckie wyrugowanie ideału humanisty, opierającego swój światopogląd na wolności rozumu. Marcin Luter dostrzegł w muzyce wielką moc, pochodzącą od Boga i mającą bardzo pozytywny wpływ na życie moralne człowieka, podczas gdy Mann zdaje się twierdzić, że zanegowanie władzy rozumu połączone z ogromną rolą muzyki, będącej bezpośrednim wyrazem „siły wyższej”, doprowadzić mogą do sytuacji, w której owa „siła wyższa” nabierze cech demonicznych. Zdaniem Manna, niemiecki irracjonalizm o proveniencji luterańskiej przybrał swą demoniczną postać w czasie drugiej wojny światowej. Estetycznym odpowiednikiem tego procesu okazuje się przeniknięcie pierwiastka czarnej magii do ściśle racjonalistycznego systemu Schönberga. Ważnym składnikiem metody kompozytorskiej bohatera powieści jest bowiem element spekulacji, który przejął on od ojca – aptekarza przeprowadzającego eksperymenty z nieożywioną materią. Ojcowskie zabiegi, przypominające alchemiczne próby stworzenia homunkulusa, wyrażają sedno mitu Fausta, czyli usiłowania człowieka zmierzające do przekroczenia granic natury. Przypadek Jonathana Leverkühna, dla którego owe spekulacje stanowią rodzaj *hobby*, wykonywanego po godzinach pracy w aptece, jest doskonałym obrazem tego, w jaki sposób irracjonalność bywa przedłużeniem racjonalnego doświadczenia człowieka i jak stapia się w całość w jego niejednoznacznym byciu. Syn przejął tę ojcowską cechę, wszakże w wyniku diabelskich konszachtów jego skłonna do ostatecznych rozwiązań natura nie pozostała po ludzku dwuznaczna, lecz przechyliła się w stronę złowieszczej jednoznaczności.

Warto w tym miejscu podkreślić, że wiele innych doświadczeń bohatera łączących się z ojcem miało ogromny wpływ na ukształtowanie się jego osobowości twórczej. Jedno z ważniejszych przedstawia wątek motyla o nazwie *Hetaera esmeralda*, którego reprodukcję Jonathan Leverkühn pokazywał chłopcu, ucząc go o zdumiewających prawach natury, zdolnej do niewyobrażalnej wręcz imitacji. Z możliwości tej skorzystał później Diabeł, pojawiając się w życiu kompozytora pod postacią kurtyzany Hetaery Esmeraldy po to, by skierować go na drogę choroby, obłędu i fatalnego paktu. W konsekwencji twórczość Adriana Leverkühna zyskała demoniczną swoistość, naznaczoną szyfrem dźwiękowym, o którym narrator pisze: „Leverkühn nie był pierwszym i zapewne też nie ostatnim kompozytorem, który lubi włączać w swoje dzieło tajemne formuły i znaki, ujawniające wrodzoną skłonność muzyki do zaborbonnych poczynań i praktyk, do mistyki cyfr i symboliki liter. I tak – w tkance muzycznej mego przyjaciela występuje zadziwiająco często seria pięciu czy sześciu nut [...]. Dźwiękowy ten szyfr brzmi zaś h-e-a-e-es: *Hetaera esmeralda*”⁷. Przeniesienie motywu hetaery esme-

⁶ Adorno, *op. cit.*, s. 128.

⁷ Th. Mann, *Doktor Faustus. Żywot niemieckiego kompozytora Adriana Leverkühna, opowiedziany*

raldy z *quasi*-naukowych praktyk Jonathana Leverkühna do muzycznego tworzywa jego syna obrazuje to, że XX-wieczny Faust jest wiernym naśladowcą legendarnego alchemika. Pycha i nieograniczone pragnienie wiedzy owego protoplasty Leverkühna zostały w postaci kompozytora jakoby przerafinowane i przeniesione na grunt estetyki. Jednocześnie cechy te, nie tracąc nic ze swej występności, przyczyniły się do upadku głównego bohatera. W dalszej części rozdziału Fogler zasadnie interpretuje studia teologiczne Adriana Leverkühna jako – typowe dla tradycji luterańskiej – połączenie muzyki ze sferą metafizyki, które w przypadku kompozytora doprowadziło do zainteresowania się demoniczną jej częścią. Badaczka podkreśla w tym kontekście rolę kwadratu magicznego z miedziorytu Albrechta Dürera *Melencolia I*, wyrażającego „magiczną wręcz zasadę proporcji – tak bardzo odpowiadającą sposobowi, w jaki liczba funkcjonuje w muzyce” (s. 61).

Sporo miejsca poświęca Fogler postaci Wendella Kretzschmara, organisty z Kaiserschern, który został muzycznym preceptorem Adriana Leverkühna. Autorka recenzowanej książki zwraca uwagę na zakorzenie jego sposobu pojmowania muzyki w tradycji niemieckiego idealizmu, tradycji widzącej w Beethovenie uosobienie przełomu, jaki dokonał się w muzyce, ale nie dostrzegającej potrzeby kolejnej zmiany. Warto – jak sędzę – do słów badaczki dodać, że ów ekscentryczny organista i nauczyciel muzyki nosi w istocie nazwisko Hermanna Kretzschmara, niemieckiego dyrygenta i pedagoga, który, chcąc wytłumaczyć sens poszczególnych dzieł muzycznych, stworzył podstawy hermeneutyki muzykologicznej⁸. Jego koncepcja zakładała prymarną rolę wyjaśniania afektywnej treści utworu, czego doskonałą ilustrację stanowią prelekcje powieściowego Kretzschmara, opisane w rozdziale VIII *Doktora Faustusa*.

Fogler poświęca również krótki podrozdział zjawisku powiązania muzyki z językiem i cytuje kluczowy w tej kwestii fragment powieści: „Muzyka i mowa należą do siebie wzajem, stanowią w istocie jedno, mowa jest bowiem muzyką, a muzyka mową i rozdzielone powołują się zawsze jedna na drugą [...]; muzyka może być początkowo słowem, daje się w słowach pomyśleć i zaplanować [...]; widywano Beethovena, jak komponował za pomocą słów”⁹. Badaczka komentuje ten fragment następująco: „Należy jednak bardzo uważać z wprowadzeniem związku między muzyką a mową. Zupełnie mylne byłoby uznanie, że muzyka jest rodzajem języka, że wyraża rzeczy w sposób, w jaki wyraża je język, i że wyraża to, co wyraża język” (s. 64). Komentarz autorki recenzowanej książki zaskakuje, ponieważ słowa narratora na temat przekonania Adriana Leverkühna skłaniają – przynajmniej mnie – do całkiem odwrotnego wniosku. Niewątpliwie bohater powieści Manna miał świadomość, że istnieje różnica ontologiczna między materiałem muzyki a językiem, niemniej jego wysiłki zmierzają właśnie w stronę zatarcia owej granicy. Obraz Beethovena, notującego muzykę za pomocą słów, pojawia się właśnie po to, aby zaświadczyć o istotowym związku obu dziedzin sztuki, o ich jedności. W niemieckim systemie nazewnictwa dźwięków poszczególne tony noszą bowiem nazwy liter alfabetu, dzięki czemu możliwe jest podwójne kodowanie, tj. komponowanie takich przebiegów muzycznych, których dźwięki znaczą również w sensie językowym. Najsłynniejszy przykład to temat muzyczny składający się z dźwięków B-A-C-H, stanowiących zarazem nazwisko lipskiego kantora. Johann Sebastian Bach kilkakrotnie wykorzystał ów ciąg dźwięków, a później czyniło to także wielu innych kompozytorów, m.in. Schönberg i Webern. Właśnie w ten sposób funkcjonuje w powieści muzyczny anagram złożony z dźwięków h-e-a-e-es. Są to, z jednej strony, rzeczywiste dźwięki, z drugiej zaś – litery wzięte z wieloznacznego motywu hetaery esmeraldy. Złączenie wszystkich literackich sensów owe-

przez jego przyjaciela. Przel. M. Kurecka, W. Wirpsza. Komentarz L. Szaruga. Warszawa 2008, s. 159.

⁸ Zob. L. Polony, *Hermeneutyka i muzyka*. Kraków 2003, s. 59–76.

⁹ Mann, *Doktor Faustus*, s. 167.

go wątku (od motyla o takiej nazwie, przez kurtyzanę o takim imieniu, aż do końcowego *Lamentu*) z szeregiem dźwięków jest przykładem tego, jak można rozumieć związek muzyki ze słowem – i bynajmniej nie chodzi tu o metaforę, lecz o realne zwielokrotnienie znaczeń poprzez zastosowanie rozmaitych kodów semantycznych, zmierzające do zatarcia różnicy ontologicznej.

W rozdziale trzecim, ostatnim, autorka recenzowanej książki omawia twórczość Adriana Levekühna „po przełomie”, tj. po – warunkujących się wzajemnie – zawarciu paktu z diabłem i wykryciu nowej techniki kompozytorskiej. Na wstępie badaczka zastanawia się nad rolą Schönberga, którego często uznaje się za pierwowzór Adriana Leverkühna. Powodów ku temu jest wiele, m.in. nota zamieszczona po tekście właściwym powieści, a informująca o tym, że metoda przypisana bohaterowi literackiemu została w istocie stworzona przez Schönberga. Fogler słusznie zwraca uwagę na fakt, iż ów dopisek dodano dopiero po interwencji austriackiego kompozytora, wynikającej – zdaniem badaczki – z tego, „że teoria przedstawiona w *Doktorze Faustusie* zupełnie zmienia sens oryginału” (s. 72). I choć faktycznie wersja Schönberga została w powieści zmodyfikowana, jego oburzenie wypływało z całkiem innych pobudek. Jakkolwiek brzmi to kuriozalnie, twórca dodekafonii zupełnie zlekceważył ostateczną wymowę książki Manna – stawiającą jego teorię w negatywnym świetle – i w dość małoostkowy sposób oburzył się z tego powodu, że ktoś wykorzystał jego pomysł bez przywołania nazwiska autora. Świadczy o tym dobitnie szereg dokumentów – począwszy od korespondencji między kompozytorem a pisarzem, przez list Manna skierowany do reakcji „Saturday Review of Literature” w odpowiedzi na zarzuty Schönberga¹⁰, jak również *postscriptum* listu do Brunona Waltera, w którym zdziwiony całą sprawą pisarz informuje: „Schönberg żąda, abym oświadczył w specjalnej nocie, że technika 12-tonowa jest wynalazkiem j e g o, a nie diabła. [...] Ach, wy muzycy, co z was za ludzie!”¹¹

Owa „diabelska” zmiana, jaką Mann wprowadził do dodekafonii, jest bardzo istotna. Badaczka zwraca uwagę na muzyczną „ścisłą frazę”, która twórczości Adriana Leverkühna zapewnić ma obiektywizację materiału muzycznego. Po raz pierwszy pięć dźwięków: h-e-a-e-es pojawia się w 13 pieśniach do słów Clemensa M. Brentana, tj. w cyklu, w którym doszło do wypracowania podstaw nowej techniki. Motyw ten przewija się jednak przez całą twórczość fikcyjnego kompozytora i stanowi rodzaj tajemnej formuły, z czasem obejmującej zasięgiem wszystkie 12 dźwięków skali chromatycznej. Istota techniki wynalezionej przez bohatera na kartach powieści – różna od idei Schönberga – wyraża się nie tyle w matematycznej precyzji, ile w zabobonnej wierze w raz ustalony i astrologicznie zdeterminowany porządek oraz w przekonaniu o mistycznym znaczeniu liczb. Warto tu dodać do spostrzeżeń Fogler literaturoznawczą głosę, że Mann wprowadził do swej powieści tę problematykę również na innym poziomie. Otóż rozdział XIII *Doktora Faustusa* nosi taki właśnie numer z tego względu, że w nim diabeł po raz pierwszy pojawia się w życiu bohatera – najpierw pod niepozorną postacią docenta Schlepffussa. Rola trzynastki – i mistyki liczb w szerszym sensie – na którą zwraca uwagę sam narrator¹², okazuje się w książce Manna ogromna i nie tylko

¹⁰ Warto tu przytoczyć fragment listu T. Manna do „Saturday Review of Literature” z 10 XII 1948 (w: *Listy 1948–1955 oraz Suplement*. Przeł. T. Z a b ł u d o w s k i. Wyd. E. M a n n. Warszawa 1973, s. 77): „Rzeczywiście sądziłem, że [...] jest rzeczą absolutnie niemożliwą, aby ktoś mógł na podstawie mojej powieści pomyśleć, że to ja jestem jej [tj. techniki 12-tonowej] wynalazcą albo że chce wywołać wrażenie, iż nim jestem. [...] Dopiero on sam [tj. Schönberg] wyprowadził mnie z błędu”.

¹¹ *Ibidem*, s. 38.

¹² Zob. M a n n, *Doktor Faustus*, s. 113: „Mistyka liczb nie moja jest sprawą i zawsze z niepokojem śledziłem skłonność do niej u Adriana, u którego się, wprawdzie skrycie, lecz od dawna już i wyraźnie, przejawiała. Ale mimo woli cieszę się, że na poprzedni rozdział przypadła właśnie powszechnie napawająca lękiem i uchodząca za feralną cyfra XIII, i doznaję niemal pokusy, aby uważać to za coś więcej niż przypadek”.

determinuje liczbę pieśni do słów Brantana, ale również odnajdujemy tę liczbę na poziomie kompozycji literackiej. Wiąże się to z próbą – zadeklarowaną przez pisarza – naśladowania techniki kompozytorskiej na gruncie literackim: „Czułem bowiem, że książka moja [tj. *Doktor Faustus*] sama będzie musiała stać się tym, o czym traktuje, mianowicie muzyką konstruktywną”¹³. Mann mówi o muzyce konstruktywnej, wie bowiem, że jego wersja dodekafonii – choć zakorzeniona w ustaleniach Schönberga – odbiega od rozwiązań wiedeńczyka i pod względem umiłowania astrologii oraz pod względem wiary w mistyczny sens liczb bliższa jest wczesnonowożytnym praktykom alchemicznym spod znaku filozofii neoplatonńskiej niż technice 12-tonowej.

Zagadnienie demoniczności muzyki wiąże się z myślą Sorena Kierkegaarda, którego *Albo-Albo* Adrian Leverkühn czyta w momencie, gdy mu się zjawia diabeł. Dla duńskiego filozofa muzyka należy do sfery demonicznej, a – jak zauważa autorka recenzowanej książki – „Mann stwierdził wprost [...], iż istnieje ściśle pokrewieństwo jego powieści ze światem idei Kierkegaarda” (s. 87). Badaczka konstatuje ponadto, że, zdaniem Manna, w kręgu kultury niemieckiej „Każdy bardziej natchniony żywot artysty, każde genialniejsze dzieło powstało z diabelskiej inspiracji” (s. 88). Owa piekielna proveniencja genialności ma się wyrażać według Fogler w podatności na chorobę, z której rodzą się wybitne pomysły, przekształcające się z czasem w obowiązujące normy i jak najbardziej naturalny stan rzeczy. Istotnie, Mann obarcza Adriana Leverkühna wiarą w chorobliwość, wyzwalającą twórcze siły geniuszu, toteż warto podkreślić, że idea ta pochodzi od Nietzschego, który w *Narodzinach tragedii* wprowadza ową przewrotną myśl.

Najpełniejszym wcieleniem nie tylko nowej techniki, ale również całego zespołu idei nietzscheańskich są dwa ostatnie dzieła fikcyjnego kompozytora. Pierwsze z nich to cykl *Apocalipsis cum figuris*, opierający się na drzeworytach Dürera pod takim samym tytułem i stanowiący realizację postulatów rebarbaryzacji na gruncie estetyki. Proces powstawania tego utworu opisany został w rozdziale XXXIV, składającym się z trzech części. Środkowy fragment prezentuje rozmowy monachijskich intelektualistów na temat nieuchronności powrotu do barbarzyństwa na poziomie społecznym, co stanowi wyraźną aluzję do kryzysu kultury europejskiej, jaki miał miejsce w trakcie obu wojen światowych. Adrian Leverkühn, uczestniczący w tych dyskusjach, również dostrzega konieczność przełomu i dokonuje go na sposób jemu właściwy – w muzyce.

Drugie ważne dzieło fikcyjnego kompozytora, jego *opus magnum*, to *Lament Doctoris Fausti*. W utworze tym muzyk doprowadził do zjednoczenia skrajnej ekspresji z nieubłaganą koniecznością ścisłej frazy, która na owym etapie obejmowała już 12 dźwięków skali chromatycznej. Dodatkowo poszczególne dźwięki połączył kompozytor z 12-sylabowym zdaniem, dzięki czemu faktem stały się deklarowane zaślubiny muzyki ze słowem. Fogler komentuje polski przekład owej frazy „Słowa: »Umieram więc jak dobry i zły chrześcijanin«, stanowią główny temat całego cyklu wariacji. Mają one dokładnie dwanaście sylab, którym przyporządkowane zostało dwanaście tonów skali chromatycznej [...]” (s. 95). Kłopot wszakże w tym, że zdanie to ma w polskiej wersji 13 sylab. I choć oryginał niemiecki faktycznie jest 12-zgłoskowy, to jednak polscy tłumacze (Maria Kurecka i Witold Wirpsza) świadomie podjęli decyzję – w mojej opinii niefortunna – o włączeniu dodatkowego członu¹⁴. Nieporozumienie wynika z odmiennego traktowania związku muzyki ze słowem, związku, który najczęściej sprowadza się do legendarnej jedności, wywodzącej się z zamierzchłych czasów antycznej chorei, lub któremu nadaje się moc w realizacjach literackich (zwykle poetyckich) wykorzystujących prozodyczną warstwę języka (onomatopeja, instrumentacja głoskowa itp.). Przypadek *Doktora Faustusa*, jakkolwiek stosuje się tu tradycyjne rozumienie relacji muzyki

¹³ Mann, *Jak powstał doktor Faustus*, s. 188.

¹⁴ M. Kurecka, *Diabelne tarapaty*. Poznań 1970, s. 152–153.

i literatury, wprowadza jednak ważną innowację. Adrian Leverkühn, poprzez dopasowanie 12 sylab do 12 dźwięków serii dodekafonicznej, zmierzał do połączenia języka, obdarzonego ogromem dyskursywnego bogactwa, z muzyką, kreującą znaczenie w sposób niezapośredniczony w pojęciach, dlatego ścisłość w tym przypadku jest szalenie istotna. Podobną próbę – choć przeprowadzoną w odwrotnym kierunku – podjął Mann, który chciał włączyć do swej powieści muzyczną technikę kontrapunktu nie tylko jako metafore, ale również jako realny zabieg na poziomie kompozycji literackiej.

Praca Fogler, mimo iż schludnie wydana, nie jest wolna od błędów na poziomie edytorskim. W dwóch miejscach zabrakło oznaczenia cudzysłowu (np. na s. 93 pojawia się zdanie: „Zarzut barbarzyństwa wynikał przede wszystkim z łączenia najstarszych spraw z najnowszymi – co dzieło to charakteryzuje”, które tak bardzo przypomina fragment powieści: „zarzutu barbarzyństwa. Wysłano ten zarzut z powodu łączenia najstarszych spraw z najnowszymi, co dzieło to charakteryzuje [...]”¹⁵, że, według mnie, powinno to zostać zaznaczone), na stronie 37 zaś, gdzie badaczka omawia esej Pierre’a-Paula Sagave’a *Luteranizm w „Doktorze Faustusie” Tomasza Manna*, nie sposób doszukać się odniesienia bibliograficznego. Można jedynie domyślać się, iż autorka recenzowanej książki korzystała z przekładu Barbary Tarnas, zamieszczonego w tomie *Tomasz Mann w oczach krytyki światowej*¹⁶. Sama *Bibliografia* również rodzi zastrzeżenia: składa się z niespełna 40 pozycji i pominięto w niej wiele prac kluczowych dla problematyki *Doktora Faustusa*.

Książkę *Czym jest muzyka? Filozofia muzyki w powieści „Doktor Faustus” Tomasza Manna* trudno uznać za wyczerpującą monografię problemową, niemniej chciałbym podkreślić, że stanowi ona wartościowy krok w stronę pełniejszej recepcji powieści niemieckiego noblisty w Polsce. Szczególnie cenny jest rozdział pierwszy, w którym zebrane zostały poglądy filozoficzne mające bezpośredni wpływ na koncepcję Manna. Godne uznania jest również zaakcentowanie wątków luteranickich, często marginalizowanych lub całkiem pomijanych w polskiej recepcji *Doktora Faustusa*. Wreszcie na docenienie zasługuje fakt, że zarysowanie filozoficznych podstaw powieści Manna doprowadzić może do rewizji znaczenia, jakie owa książka ma dla zrozumienia wojennych losów narodu niemieckiego. Refleksja ta jest niezbędna do prawdziwego pojednania i zarzucenia – stale istniejących w masowej podświadomości – animozji między Polakami a Niemcami.

Abstract

TOMASZ GÓRNY Jagiellonian University of Cracow

UNDERSTANDING MUSIC

The review discusses Maria Fogler's book *Czym jest muzyka? Filozofia muzyki w powieści „Doktor Faustus” Tomasza Manna* (*What is Music? Philosophy of Music in Thomas Mann's Novel „Doctor Faustus”*). The paper is devoted to those philosophical conceptions (by e.g. Schopenhauer, Nietzsche, and Adorno) which influenced the German writer's work.

¹⁵ Mann, *Doktor Faustus*, s. 386.

¹⁶ P.-P. Sagave, *Luteranizm w „Doktorze Faustusie” Tomasza Manna*. W zb.: *Tomasz Mann w oczach krytyki światowej*. Wybór A. Rogalski. Wstęp H. Krzeczkowski. Warszawa 1975 (przeł. B. Tarnas).

4. D Y S K U S J E – K O R E S P O N D E N C J A

Pamiętnik Literacki CV, 2014, z. 2, PL ISSN 0031-0514

MARIA KALINOWSKA Wydział „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego

...I KONIEM I ŁÓDKĄ...

Tajemnicze są losy rękopisów i tekstów Juliusza Słowackiego: niektóre, jak album podróży wschodniej czy album подарowany Korze Pinard, niespodziewanie odnajdują się, inne, jak pieśń druga *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*, znikają... Wierzymy, że niebezpiecznie... Niestety, jedno słowo pierwszej strofy pierwszej pieśni *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* zniknęło z mojej edycji poematu¹ całkowicie niewytłumaczalnie i bez związku z intencją Słowackiego... Dlatego proszę właścicieli tomu wydanego w roku 2011 przez „słowo/obraz terytoria” o wpisanie do swojego tomiku w wersji 4 pierwszej pieśni poematu (s. 189) słowa „łódka”; w ten sposób fragment ten (w. 4–5) odzyska właściwy kształt: „Bo z końcem sierpnia i koniem i łódką / Puszczam się w drogę przez Pulią, Otranto”.

¹ M. Kalinowska, *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*. Głosy. Gdańsk 2011.

