Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk

PAMIĘTNIK LITERACKI

CZASOPISMO KWARTALNE POŚWIĘCONE HISTORII
I KRYTYCE LITERATURY POLSKIEJ

Rocznik CXV, zeszyt 3

INSTYTUT BADAŃ LITERACKICH PAN WYDAWNICTWO
WARSZAWA 2024

TOWARZYSTWO LITERACKIE imienia Adama Mickiewicza założone w 1886 roku we Lwowie

PL 3_2024.indb 1 2024-09-10 16:32:54

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), TERESA KOSTKIEWICZOWA (zastępca redaktora naczelnego), ANNA CZABANOWSKA-WRÓBEL, ADAM DZIADEK, LUIGI MARINELLI, ALEKSANDRA OSZCZĘDA, ANDRZEJ SKRENDO, AGATA STANKOWSKA, PAWEŁ STĘPIEŃ, KRZYSZTOF TRYBUŚ

Sekretarz redakcji: AGNIESZKA MAGREL

Projekt okładki: JOANNA MUCHO

Opracowanie redakcyjne i korekta: INEZ KROPIDŁO, MICHAŁ KUNIK, AGNIESZKA MAGREL, JOANNA NOWAK, IZABELA POPRAWA, DOROTA UCHEREK

Tłumaczenie streszczeń: TOMASZ P. GÓRSKI

Opracowanie typograficzne i łamanie: erte

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

© Copyright by Instytut Badań Literackich PAN
and Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza,
Wrocław–Warszawa 2024

Objętość: ark. wyd. 20,5; ark. druk. 17
Nakład: 400 egz.

TREŚĆ ZESZYTU

Str.

1. ROZPRAWY I ARTYKUŁY

Marek Dybizbański, Wokół „Makbeta" Juliusza Słowackiego 5
Monika Rudaś-Grodzka, Wanda i Martwica. Zgnilizna i pustka. Gotycyzm w „Legendzie" Wyspiańskiego 19
Barbara Hac-Rosiak, „Wesele" Stanisława Wyspiańskiego w perspektywie widmontologicznej 45
Małgorzata Mieszek, „Święty młodzieniaszek polski". Stanisław Kostka bohaterem wybranych dramatów z początku XX wieku 63
Jacek Kopciński, Tragizm i bojaźń. Spór Hanny Krall z Krzysztofem Kieślowskim o kształt scenariusza ósmej części „Dekalogu" 73
Anna Kałuża, Relacyjna i separacyjna praktyka twórcza. „Kord" Natalii Malek 85
Krzysztof Stępnik, Drugi pogrzeb Henryka Sienkiewicza. Zgrzyty i skandale 101

Zagadnienia języka artystycznego

Aleksandra Agaciak, Pokorna kłótnia z mistrzem, czyli polemika z przekładem Stanisława Barańczaka i nowe tłumaczenie wiersza „Vivo sin vivir en mí" św. Jana od Krzyża 119
Marzena Gonera, Exempla i sentencje w mowach sejmowych Adama Kazimierza Czartoryskiego 125
Józefina Piątkowska, O pewnym tropie w wierszach Zuzanny Ginczanki. Pragmatyczne spojrzenie na narzędnik sposobu porównawczy w liryce 141
Paweł Regiewicz, O interpretacji intermedialnej 157

2. MATERIAŁY I NOTATKI

Marek Dybizbański, Cztery śmierci Sokratesa w „Sędziach ateńskich" Teofila Lenartowicza 177
Joanna Pieczonka, Unieważnienie małżeństwa Teresy Heleny i Józefa Maksymiliana Ossolińskich w świetle niepublikowanych rękopisów Ambrożego Grabowskiego 201
Paweł Pluta, Unieważnienie małżeństwa Teresy Heleny i Józefa Maksymiliana Ossolińskich w świetle niepublikowanej korespondencji ich bliskich 225
Marek Troszyński, „Znalazłem u siebie w komodzie akcje..." Nieznany list Juliusza Słowackiego 241

3. RECENZJE I PRZEGLĄDY

Jadwiga Goniewicz-Potocka, Zapomniane autorki drugie. „Odzyskiwanie" polskich tłumaczek literackich XIX wieku. Rec.: Karolina Dębska, Polskie tłumaczki literackie XIX wieku. Warszawa 2023 247
Adam Fitas, Wielka niewiadoma, czyli co? Rec.: Józef Mackiewicz, Barbara Toporska, Wielka niewiadoma. Listy do i od różnych osób. (Opracowała i wstępem opatrzyła Nina Karsov). Londyn (2022). „Dzieła". T. 35 253
Mateusz Antoniuk, Pochwała „kanonu w wersjach". Rec.: Paweł Bem, Dynamika wariantu. Miłosz tekstologicznie. Warszawa 2017. „Filologia XXI" 260

4. DYSKUSJE – KORESPONDENCJA

Krzysztof Obremski, „Pamiętnik Literacki", czyli redakcyjny argument instytucjonalnej siły 267
Grażyna Borkowska, Odpowiedź redaktor naczelnej „Pamiętnika Literackiego" 270

CONTENTS OF THE FASCICLE

Page

1. TREATISES AND ARTICLES

Marek Dybizbański, On Juliusz Słowacki's "Makbet" ("Macbeth") 5
Monika Rudaś-Grodzka, Wanda and Necrosis. Decay and Emptiness. Gothicism in Wyspiański's "Legenda" ("Legend") 19
Barbara Hac-Rosiak, Stanisław Wyspiański's "Wesele" ("The Wedding") from the Hauntological Perspective 45
Małgorzata Mieszek, "Angelic Polish Sapling". Stanislaus Kostka as a Character of Selected Early 20th Century Dramas 63
Jacek Kopciński, Tragicalness and Fear. Hanna Krall and Krzysztof Kieślowski's Dispute over the Shape of "Dekalog" ("Decalogue") Part Eight 73
Anna Kałuża, Relational and Separational Creative Practice. Natalia Malek's "Kord" ("Cord") 85
Krzysztof Stępnik, The Second Funeral of Henryk Sienkiewicz. Tensions and Scandals 101

Problems of Artistic Language

Aleksandra Agaciak, A Humble Quarrel with the Master, or a Polemics with Stanisław Barańczak's Translation and a New Rendition of "Vivo sin vivir en mí" ("I Live without Living in Me") by John of the Cross 119
Marzena Gonera, Exempla and Sententiae in Adam Kazimierz Czartoryski's Parliamentary Speeches 125
Józefina Piątkowska, On a Stylistic Trope in Zuzanna Ginczanka's Poetry. A Pragmatic Approach to Comparative Instrumental of Manner in Lyric Poetry 141
Paweł Regiewicz, On Intermedial Interpretation 157

2. MATERIALS AND NOTES

Marek Dybizbański, The Four Deaths of Socrates in "Sędziowie ateńscy" ("The Judges of Athens") by Teofil Lenartowicz 177
Joanna Pieczonka, Annulment of Teresa Helena and Józef Maksymilian Ossoliński's Marriage in the Light of Ambroży Grabowski's Unpublished Manuscripts 201
Paweł Pluta, Teresa Helena and Józef Maksymilian Ossoliński's Marriage Annulment in the Light of Unpublished Correspondence of Their Relatives 225
Marek Troszyński, "Znalazłem u siebie w komodzie akcje... [I Have Found Shares in My Chest of Drawers...]". Juliusza Słowacki's Unknown Letter 241

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

1. ROZPRAWY I ARTYKUŁY

Pamiętnik Literacki CXV, 2024, z. 3, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2024.3.1

MAREK DYBIZBAŃSKI Uniwersytet Opolski

WOKÓŁ „MAKBETA" JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Sporządzony przez Juliusza Słowackiego przekład *Makbeta* – w znanej dziś postaci obejmujący sceny pierwszą, drugą i fragment (fragment, nie początek) trzeciej[1] – funkcjonuje w dwóch niejako obiegach badawczych.

Pierwszy z nich można by nazwać faktograficzno-edytorskim. Tutaj pierwotnie przyjmowano jako czas powstania dzieła lata 1846–1847, a od chwili uzupełnienia ustaleń Juliusza Kleinera o dodatkowe dane z archiwum Leonarda Niedźwieckiego w rozprawach Stanisławy Jasińskiej[2] wyznacza się go na rok 1840. Tym stanem wiedzy Jan Kuźniar uzasadnił lokalizację *Makbeta* w tomie 9 *Dzieł wszystkich* z 1956 roku[3], a Eugeniusz Sawrymowicz – założywszy najwyraźniej, że prezentowany przez poetę przed 9 II 1840 „początek tłumaczonego *Mackbetha*"[4] obejmował już całość zachowanego tekstu – uznał w *Kalendarzu życia i twórczości Juliusza Słowackiego* datę notatki Niedźwieckiego za *terminus ante quem* powstania przekładu[5]. W tym obiegu *Makbet* Słowackiego wykazuje pokrewieństwa przede wszyst-

---

1 Dwie pierwsze sceny z 7 wersami sceny trzeciej, zachowane wśród rękopisów dalszych pieśni *Beniowskiego*, ogłosił w 1902 roku J. Tretiak. W roku 1921 J. Kleiner uzupełnił tekst o dodatkowych 11 wersów sceny trzeciej, odnalezionych na kartach rękopisu pierwszego rapsodu *Króla-Ducha*. Zob. komentarz edytorski J. Kuźniara do fragmentu przekładu *Makbeta* J. Słowackiego (w: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. Wyd. 2. T. 9. Bibliografię oprac. W. Hahn. Wrocław 1956, s. 367). Dalej do tego przekładu odsyłam skrótem SM. Ponadto stosuję w artykule skróty: B = W. Shakespeare, *Makbet*. W: *Romeo i Julia. – Hamlet. – Makbet*. Przeł. S. Barańczak. Wyd. 2. Kraków 2021. – H = W. Shakespeare, *Makbet*. W: *Dzieła*. Przeł. I. Kefaliński [właśc. I. Hołowiński]. T. 2. Wilno 1841. – K = Szekszpar [!], *Makbet. Trajedia [...]* w *5 akt[ach]*. Przeł. J. N. Kamiński. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, rkps 11306/I (paginacja dokumentu zapisana wartościami liczb nieparzystych na stronach *recto*, uwzględnia strony *verso* jako parzyste, stąd odsyłacz do strony, a nie tradycyjnej karty). – L = W. Shakespeare, *Makbet*. Przeł. A. Libera. Przedm. S. Mrożek. Warszawa 2002. – P = W. Szekspir, *Makbet*. Przeł. J. Paszkowski. Posł., oprac. I. Janicka. Wyd. 3. Łódź 1984. – R = [W.] Szekspir, *Makbet. Tragedia w 5ciu aktach [...]*. Przeł. [S.] Regulski. Odpis ręką I. Werowskiego. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, rkps BOZ 1045. Na stronie: https://polona.pl/item/makbet-tragedya-w-5-ciu-aktach,NTI4NDE2NjA/8/#info:metadata (data dostępu: 3 VII 2024). – S = W. Shakespeare, *Makbet. Tragedia Macbetha*. Przeł. M. Słomczyński. Wrocław 2022. Liczby po skrótach oznaczają stronice, natomiast w przypadku tłumaczenia Regulskiego numery kart.

2 S. Jasińska: *Słowacki w zapiskach Leonarda Niedźwieckiego*. „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej" 1947, z. 4; *Juliusza Słowackiego przekład „Makbeta"*. Jw., 1955, z. 5.

3 Kuźniar, *op. cit.*, SM 367–368.

4 Cyt. za: Jasińska, *Juliusza Słowackiego przekład „Makbeta"*, s. 154.

5 Według E. Sawrymowicza (w zb.: *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*. Oprac.

kim z *Beatrix Cenci*, o czym przypomniał Jarosław Komorowski w swej monografii poświęconej polskiej recepcji tej Szekspirowskiej tragedii, eksponując niemal identyczne brzmienie zbliżonego treściowo wersu w obu utworach[6].

Tymczasem w obiegu drugim, interpretacyjnym, owe tłumaczone skrawki tragedii Szekspira uchodzą za jeszcze jeden gest autorskiego przeżywania i przetwarzania dzieł powstałych w kolejnych epokach wędrówki ducha genezyjskiego, w wyniku jego twórczej pracy w kolejnych wcieleniach w osoby wielkich poetów. Na ciąg takich przekładów – czy raczej kreacyjnych prac Słowackiego, uważającego siebie za kolejną inkarnację Ducha – składają się w okresie mistycznym swobodna adaptacja *Księcia Niezłomnego* Pedra Calderóna de la Barca (wydana na przełomie lat 1843 i 1844), fragmenty tłumaczenia *Iliady* (powstałego w 1846 lub 1847 roku) i pisane „na nowo" utwory Adama Mickiewicza (datowane najczęściej na rok 1847 fragmenty *Konrada Wallenroda*, *Pana Tadeusza* i *Dziadów*)[7].

W tym nurcie – w tym obiegu, roboczo tu nazwanym interpretacyjnym – mieszczą się spostrzeżenia Aliny Witkowskiej (poprzedzające analizę strategii „pisania Mickiewicza") na temat szczupłości tekstów tłumaczeń *Iliady* i *Makbeta*, która nie pozwala stwierdzić: czy „przekład miał być interpretacją, miał wydobywać jakieś sensy, szyfry widoczne tylko dla oczu mistyka i twórcy systemu genezyjskiego?"[8]. Taki sam kierunek przyjmują rozważania Ewy Nawrockiej, która stwierdza, że Słowacki nie tyle „tłumaczył" *Makbeta*, ile „pisał go na nowo" – „tak jak pisał na nowo Homera, Calderona, Mickiewicza", mianując niejako siebie „tłumaczem Słowa, zaklętego w te wielkie teksty, mówiące pod postacią zmiennej formy właściwie to samo, mówiące o nieustannej walce nieśmiertelnego Ducha z uroszczeniami ciała"[9]. Konkluzjom cytowanej autorki towarzyszą jednak przypomnienia o niepewnej chronologii powstania przekładu, nieznanym stosunku tekstu zachowanego do zamierzonej i wykonanej pracy poety, operacjach edytorskich, które czyniąc zadość wymogom wydawniczym, wpływają na kształt tekstu i sposób jego lektury. Stylistykę wahania wyparła w tym nurcie ostatecznie retoryka pewności. W rozprawie Elżbiety Powązki chronologiczna hipoteza ugruntowana w *Kalendarzu życia*

E. Sawrymowicz, przy współpr. S. Makowskiego, Z. Sudolskiego. Wrocław 1960, s. 344) „notatka w kalendarzyku Niedźwieckiego ustala [...] czas napisania przekładu fragmentów *Makbeta* na okres przed 9 lutego 1840 roku".

6 J. Komorowski, *Piramida zbrodni. „Makbet" w kulturze polskiej 1790–1989*. Warszawa 2002, s. 76. Chodzi o wers zamykający pierwszą scenę przekładu *Makbeta* (SM 375): „Szach, siostry, przez wicher i ciemne powietrze" – wypowiedź trzech Czarownic niemal tożsamą z kwestią Furii w akcie II *Beatryks Cenci* (Oprac. J. Czubek, J. Kleiner, J. Kuźniar. W: *Dzieła wszystkie*, t. 9, s. 217): „Szach na cmentarz – p⟨rz⟩ez wicher i parne powietrze".

7 Wyjąwszy *Księcia Niezłomnego*, wydanego za życia poety i z tego powodu przesuwanego do innej kategorii tekstów, cały ten zespół w edycji *Dzieł wszystkich* pod redakcją Kleinera – a więc tej, w której ramach przekład *Makbeta* trafił do tomu 9 – znalazł się w drugim woluminie tomu 13 (1963).

8 A. Witkowska, *Jak Słowacki pisał Mickiewicza*. W zb.: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum, Warszawa, 10–11 grudnia 1979*. Red. M. Janion, M. Żmigrodzka. Warszawa 1981, s. 269.

9 E. Nawrocka, *Szekspir Słowackiego*. W zb.: *Od Shakespeare'a do Szekspira*. Red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski. Gdańsk 1993, s. 118.

i twórczości Juliusza Słowackiego została uchylona na podstawie rękopisu[10], lecz powrót do tez formułowanych przed wojną przez Kleinera przebiega tam z pominięciem nie tylko świadectw odkrytych później przez Jasińską, ale i przez samą autorkę wyłożonych argumentów przemawiających za niewystarczalnością dowodową rękopisu. Oryginalność zaś spojrzenia proponowanego przez Powązkę polega na poruszeniu kwestii najbardziej, wydawałoby się, wobec tekstu tłumaczonego podstawowej, a mianowicie – stosunku przekładu do oryginału, czy może należałoby powiedzieć: pierwowzoru. Wszelako przyjętemu założeniu, że „praca nad oryginałem dramatu była także swoistą lekcją języka, jakim mówił Szekspir, i to nie tylko w znaczeniu dosłownym"[11], towarzyszy w przywołanej rozprawie cytowanej badaczki – sformułowana już w tytule rozprawy – teza o prymacie optyki genezyjskiej jako okoliczności wyjaśniającej i poniekąd usprawiedliwiającej wprowadzone przez tłumacza modyfikacje.

Szersza perspektywa literackiego kontekstu epoki uświadamia, że swobodny stosunek do oryginału w praktyce translatorskiej pierwszej połowy XIX wieku nie był niczym nadzwyczajnym, jeśli zaś służył manifestowaniu twórczej potęgi geniuszu romantycznych poetów-tłumaczy, to na zasadzie dostosowania zwyczajów odziedziczonych po poprzednich epokach do potrzeb nowej epistemologii i nowej estetyki. Klasycyści też mieli „swojego" Szekspira, oferowanego europejskim scenom teatralnym we francuskich adaptacjach Jeana-François Ducisa, a romantyczna recepcja twórczości angielskiego dramaturga częściowo opierała się na pośrednictwie niemieckich poetów okresu „burzy i naporu". Jeśli zaś przyjąć punkt widzenia samego poety, to znaczący wydaje się już wybór tekstu przeznaczonego do przełożenia na język jego filozoficznej prawdy. W takim wypadku oprócz pytania o to, czy była to owa prawda, którą Słowacki głosił po mistycznym objawieniu datowanym przezeń na rok 1844, nasuwa się inne, niejako równoległe: dlaczego właśnie *Makbet* – i ewentualnie jak czytany *Makbet* – miałby ją wyrażać?

Odpowiedzi proponowane w literaturze przedmiotu brzmią dość zdawkowo. Kleiner tłumaczył wybór w następujący sposób:

> Wybrane zostało to dzieło Shakespeare'a, które najsilniej stwierdza związek czynów ludzkich ze światem duchów, najbardziej pobudza do rozmyślań nad tajemnicami losu[12].

Podobnie, z odwołaniem do tekstu przekładu, konstatowała Nawrocka:

> Z dochowanych szczątków „przełożonego" tekstu widać, że fascynowało Słowackiego w dramacie Szekspira przede wszystkim to, iż bieg życia ludzkiego jest zaprojektowany przez moce duchowe. „Wszystko jest w ręku ciemnego anioła" – mówią czarownice, a świat jest terenem walki światła i ciemności, ducha i ciała[13].

---

10 E. Powązka, *Szekspir na drodze genezyjskich wcieleń „Króla-Ducha"*. W zb.: *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*. Red. E. Łubieniewska, K. Latawiec, J. Waligóra. Kraków 2012, s. 105.

11 *Ibidem*.

12 J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. Wstęp, oprac. J. Starnawski. T. 4. Kraków 1999, s. 497.

13 Nawrocka, *op. cit.*, s. 118.

Cytowana formuła pochodzi z zamykającej pierwszą scenę kwestii czarownic, która u Słowackiego brzmi tak:

Wszystko jest w ręku ciemnego anioła,
Aż ciemność z światłością na wieki się zetrze.
Szach, siostry, przez wicher i ciemne powietrze. [SM 376]

– i ma odpowiadać Szekspirowskiemu zawołaniu wiedźm:

Fair is foul, and foul is fair;
Hover through the fog and filthy air[14].

W komentarzach do porównania wersji oryginalnej z tłumaczoną Powązka odnotowała oryginalny wkład Słowackiego:

W tekście angielskim chóralny dystych kończący scenę jest równocześnie zapowiedzią dalszych wypadków. Paradoksalne przemieszanie jasności i ciemności zapowiada tragiczne przemieszanie pojęć etycznych, które doprowadzi tytułowego bohatera do zbrodni i ostatecznej klęski. Ostatnie dwa wersy oryginalnego tekstu można także potraktować jako zaklęcie, umożliwiające wiedźmom uniesienie się w górę i zniknięcie w ciemności. W genezyjskiej wersji dramatu słowa te są apokaliptyczną wizją świata pogrążonego w ciągłej walce, świata, którego panem jest czarny anioł[15].

Zastanawiające, że ta sama formuła równie skutecznie w opiniach jednych badaczy dowodzi wyrażania prawd okresu mistycznego w tekście tłumaczonego *Makbeta*, jak u innych komentatorów świadczy o światopoglądzie pesymistycznym, odnajdywanym w dziełach Słowackiego powstałych przed mistycznym przełomem.

Wcześniej cytat o rządach „czarnego anioła" – zestawiony z przypomnieniem faktu powtórzenia motywu czarownic w dramacie Słowackiego o losach rodziny Cencich – służył Jasińskiej za dowód na kreślenie w przekładzie *Makbeta* ponurej wizji rzeczywistości, w której „wszelkie dobro musi wyradzać się w zło", ponieważ „świat jest wyłącznie w ręku szatana […]"[16]. Przywołany cytat miał przy tym odsłaniać ideowe powinowactwo z *Kordianem*, gdzie – jak wiadomo:

Ziemia – to plama
Na nieskończoności błękicie,
A Bóg ją zetrze palcem, lub wleje w nią życie[17].

Porównanie obu tekstów zostało zresztą od razu wykorzystane jako wskazówka przy datowaniu pracy translatorskiej na okres przypadający już po napisaniu *Kordiana* – na podstawie przekonania, iż „w przekładzie *Makbeta* […] ziemia do czasu tylko znajdować się będzie w ręku szatana", ponieważ „światłość zetrze się z ciemnością, zetrze się i zwycięży […]"[18], a to miało dowodzić przełamania pesymizmu Słowackiego. Prawdę powiedziawszy, wydaje się, że jest akurat odwrotnie: w *Kor-*

---

14 W. Shakespeare, *The Tragedy of Macbeth*. Ed. B. A. Mowat, P. Werstine. New York 2013, s. 8. Na stronie: https://shakespeare.folger.edu/downloads/pdf/macbeth_PDF_FolgerShakespeare.pdf (data dostępu: 3 VII 2024).

15 Powązka, *op. cit.*, s. 107.

16 Jasińska, *Juliusza Słowackiego przekład „Makbeta"*, s. 158.

17 J. Słowacki, *Kordian*. W: *Dzieła wszystkie*, t. 2 (Oprac. J. Ujejski. Bibliografię oprac. W. Hahn. 1952), s. 107.

18 Jasińska, *Juliusza Słowackiego przekład „Makbeta"*, s. 159.

dianie groźba potencjalnego starcia ziemi palcem Bożym świadczy właśnie o tym, iż wszechświat nie podlega jednak władzy szatana, natomiast w przekładzie *Makbeta* z przepowiedni wiedźm bynajmniej nie wynika obietnica ostatecznego zwycięstwa „światłości" – wygląda raczej na to, że wbrew tej składowej rozumienia wyrazu „starcie", jaką może stanowić momentalność, zapowiadana walka obu sił będzie wiecznym „ścieraniem się".

Manichejska wizja dziejów przystaje wszakże do poglądów Słowackiego z okresu mistycznego tylko pod tym warunkiem, iż opozycja światłości i ciemności oznaczać będzie walkę aktywnego ducha z hamującą jego postęp, „zaleniwiającą" formą. W tłumaczonym fragmencie nic na to nie naprowadza. A jednocześnie konstrukcja świata zależnego od reguł ciągłej walki dobra i zła dałaby się jakoś pogodzić z wizją historii kreowaną w *Kordianie* jedynie przy założeniu odwieczności działania tej zasady, tymczasem w przekładzie *Makbeta* zostaje ona dopiero zapowiedziana, przewidziana dla przyszłości. Obowiązująca w teraźniejszości dramatu ponura wizja rzeczywistości podlegającej niepodzielnym rządom zła wydaje się wszakże najbliższa atmosferze Szekspirowskiego pierwowzoru. Tyle że w *Makbecie* oryginalnym nie pojawia się wskazanie na odpowiedzialnego za ten stan „czarnego anioła", a przynajmniej nie zostaje on tak jednoznacznie zdefiniowany.

Wyłania się wszakże przy odwołaniu do tekstu angielskiego jeszcze jedna okoliczność – pomijana w komentarzach skupionych na poetyckiej inwencji tłumacza, istotna zaś dla polskiej (i chyba każdej innej niż anglojęzyczna) recepcji dramatu Szekspira. Otóż zamykająca pierwszą scenę formuła czarownic – „*Fair is foul, and foul is fair*" – którą Słowacki przełożył jako konstatację o panowaniu szatana i zapowiedź starcia światłości z ciemnością „na wieki", omawiana jest w pracach polskich współczesnych szekspirologów jako zagadkowa instrukcja do mechanizmu, który decyduje o przebiegu akcji – instrukcja nieznajdująca w żadnym z przekładów adekwatnego odpowiednika. Przywołuje się przy takich okazjach propozycje tłumaczy kanonicznych i współczesnych: Józefa Paszkowskiego („Szpetność upiększa, piękność szpeci", P 8), Macieja Słomczyńskiego („Pięknym jest brzydkie, brzydkim jest piękne", S 10), Stanisława Barańczaka („Co świetne, to szpećmy, / Co szpetne, tym świećmy", B 410) i Antoniego Libery („Złe dobre jest, a dobre – złe", L 16). Wnioski z porównań płyną rozmaite. Jedni po prostu stwierdzają nieuchronność każdorazowego zubożenia znaczeń w przekładzie[19]. Inni w tym zestawie tłumaczeń dokonują wyboru (Katarzyna Mroczkowska-Brand proponuje przyjąć wersję Libery, przy której przesłaniu, jednoznacznie eksponującym kategorie moralne, poprzednie wyraźniej sugerują zaburzenia w sferze estetyki[20]). Jeszcze inni budują swoje interpretacje na sensach niespotykanych w polskich przekładach (Henryk

---

19 M. Gibińska („*Makbet" – poezja w teatrze*. W zb.: *Czytanie Szekspira*. Red. J. Fabiszak, M. Gibińska, E. Nawrocka. Gdańsk 2004, s. 522), pisząc o konsekwencjach koniecznych wyborów, przypomina: „Wszystkie te polskie wersje tłumaczenia muszą się zadowolić jednym z wielu znaczeń słów »*faul*« i »*fair*«, a tym samym zubożyć możliwości poetyckiej funkcji słowa w dramacie".

20 K. Mroczkowska-Brand, *„Złe dobre jest, a dobre – złe". Konsekwencje interpretacyjne przekładu kluczowego cytatu z „Makbeta"*. „Ruch Literacki" 2013, z. 3.

Zbierski przywołuje znaczenia, których aspekt etyczny odsyła nie tyle do tradycyjnego kodeksu moralnego, ile do narzuconego systemu reguł gry[21]).

Gdyby przeprowadzić takie porównanie przekładów z czasów Słowackiego, trzeba by ów cytat rozszerzyć o co najmniej dwa wersy poprzedzające zaklęcie:

FIRST WITCH
I come, Graymalkin.

⟨SECOND WITCH⟩
Paddock calls.

⟨THIRD WITCH⟩
Anon.

ALL
Fair is foul, and foul is fair;
Hover through the fog and filthy air[22].

Wyraz „*Graymalkin*" (oznaczający jędzę, złośnicę lub starą kocicę) – zapisany tu z wielkiej litery i według zasad archaicznej ortografii grający etymologicznym powiązaniem przymiotnika „*gray*" (szary) z formą imienia Matilda – zyskuje cechy imienia własnego. „*Paddock*", wywodzący się z nordyckiej nazwy ropuchy („*pad*" lub „*padda*"), w formie „*puddock*" występuje w dialekcie szkockim, a więc w języku bohaterów *Makbeta*[23]. W najnowszych polskich tłumaczeniach „kocur" i „ropucha" funkcjonują jako wyzwiska rzucane przez dwie niemrawe Wiedźmy w stronę ich bardziej energicznej siostry, Wiedźmy Trzeciej – u Barańczaka: „Nie miaucz tak, idę już, kocurze!", „Nie skrzecz ropucho! Idę!" (B 410); w wersji Libery: „Cicho bądź, idę już, kocurze!", „Ja też, ropucho!" (L 16). Natomiast przekład Słomczyńskiego utrzymuje gramatyczne formy oryginału, w którym kwestia Wiedźmy Pierwszej jest bezpośrednim zwrotem, w polszczyźnie wymagającym użycia wołacza, natomiast wypowiedź przypisana Drugiej – stwierdzeniem opisującym zachowanie osoby lub istoty pozostającej czy też pozostawianej na boku (może to być zatem informacja skierowana do jednej osoby na temat innej lub mowa na stronie):

PIERWSZA CZAROWNICA
Idę, Szarokocie!

DRUGA CZAROWNICA
Ropucha woła. [S 10]

Godna uwagi wydaje się próba oddania pola semantycznego nazwy-imienia pochodzącego z kwestii Pierwszej Wiedźmy za pomocą złożenia „Szarokot". Podobny zabieg w czasach Słowackiego przeprowadził tłumacz okrutnie przez poetę wydrwiony w pieśni II *Beniowskiego* – Ignacy Hołowiński (pseudonim: Kefaliński):

---

21 Według interpretacji H. Zbierskiego (*William Shakespeare*. Warszawa 1988, s. 452–453) wiedźmy – tworząc pozór gry uczciwej (*fair*), której swoistą rękojmią ma być rzetelne spełnienie pierwszej obietnicy, w rzeczywistości zrealizowanej jeszcze przed jej złożeniem – wciągają swoją ofiarę w grę nieuczciwą (*foul*), bo do takiej Makbet będzie musiał się posunąć dla spełnienia przepowiedni właściwej, skierowanej naprawdę w przyszłość.

22 Shakespeare, *The Tragedy of Macbeth*, s. 8.

23 Rozwikłanie językowych niuansów zawdzięczam konsultacjom z historykiem literatury angielskiej, prof. Markiem Błaszakiem (Uniwersytet Opolski), któremu niniejszym składam serdeczne podziękowanie.

PIERWSZA CZAROWNICA
Idę, Maćku szary!

WSZYSTKIE TRZY
Zwie ropucha: – wnet!...
Ładne jest szkaradne, a szkaradne ładne:
Lećmy przez mgły bure, przez brunatną chmurę. [H 4]

Jeśli rzeczywiście – jak oceniał Słowacki – „w księdzu Kiefalińskim znika / Szekspir [...]"[24], to znika przede wszystkim jego talent poetycki, w mniejszym zaś stopniu sens poszczególnych ustępów, co zresztą przyznawali już pierwsi recenzenci[25]. Przy świadomości nieprzekraczalnych oporów polszczyzny wobec zaklęcia wiedźm mniej irytujący wyda się nawet ten natrętnie szkolny przypis tłumacza do przedostatniego wersu pierwszej sceny:

W tych słowach treść całej sztuki: tj. że piękne i ślachetne w człowieku przez pobłażanie dzikim i rozhukanym namiętnościom, staje się szkaradnym, a szkaradne, kiedy z nim się zbrodniarz oswoi, staje się mu ładnym. [H 4, przypis b]

Mocniej od tego interpretacyjnego komentarza uzasadniony wydaje się deskryptywna adnotacja tłumacza do kwestii poprzedzających zaklęcie – dotyczy ona obu wymienionych istot, choć jej indeks wydrukowany został, nie bez powodu, przy „Maćku szarym":

Kot ją wzywa, faworyt i zwykły towarzysz; bo wedle zabobonu czarownice zawsze mają przy sobie złego ducha, który im służy w postaci kota lub kozła itd. Ropucha coś także niedobrego przedstawia. [H 4, przypis a]

Obecność duchów towarzyszących znajduje potwierdzenie w inicjalnych kwestiach czwartego aktu, wypełnionych krótkimi „meldunkami" Wiedźm o aktywności poszczególnych zwierzęcych nie tyle pomocników, ile raczej stróżów i przewodników pobudzających do działania (co ciekawe, pośród wymienionych tam zwierząt nie ma w tekście oryginalnym ropuchy, więc możliwe, że istotnie nie w tej dokładnie roli występuje ona w dialogu z aktu I, gdzie zresztą niepewna dystrybucja replik otwiera furtkę dla różnych przyporządkowań wersu, w którym zostaje przywołana).

Na takie szczegóły Słowacki był uwrażliwiony, czego najlepszym dowodem pozostaje użycie przezeń omawianego motywu we własnym utworze. W *Balladynie* na rozkaz Goplany Chochlik pod postacią czarnego psa, w dodatku zionącego ogniem, doprowadza do tego, iż Grabiec rezygnuje z pójścia do mieszkania swojej dotychczasowej kochanki. Co prawda, to zwierzęce wcielenie Chochlika sankcjonuje jedynie pijacka świadomość wybranka królowej Gopła, ale sam motyw występuje i najprawdopodobniej Szekspirowski – a nawet ściśle „Makbetowski" – jest w *Balladynie* jego rodowód. Tym bardziej więc w tłumaczeniu tekstu tragedii Szekspira uderza transformacja kocicy i ropuchy w jednoznacznie zdefiniowanego „szatana". Oddając wszakże wersy, które informują o aktywności zwierząt, za pomocą dwukrotnego: „Szatan woła" (SM 375), Słowacki nie tyle zmienił naturę transcendencji ingerującej w akcję, ile raczej wyeliminował pośrednictwo fantastyki folklorystycznej.

---

24 J. Słowacki, *Beniowski*. W: *Dzieła wszystkie*, t. 5 (Oprac. J. Kleiner. Bibliografię oprac. W. Hahn. 1954), s. 76.

25 Zob. Komorowski, *op. cit.*, s. 70–71.

Gest ostentacyjnego przekroczenia perspektywy wierzeń ludowych przywodzić może na myśl genezyjską mutację *Dziadów*, w której Słowacki uczynił Gustawa potężnym duchem płynącym w rycerskim szyku podobnych mu istot przez „Girlandę mgieł" na „pochmurnym błękicie"[26]. Gustaw jako duch genezyjski, wtopiony w naturę i w historię, obserwowany przez Kobietę, niewidzialny dla wiejskiej gromady, okazał się odporny na rytualne działania Księdza, powtarzane zgodnie z rytmem *Dziadów* Mickiewicza. Mickiewiczowski obrzęd, ze swoim folklorystycznym sztafażem, pozostał w kaplicy, której drzwi symbolicznie zamknięto – tym razem nie od środka, ale z zewnątrz[27].

Mogłoby się zatem wydawać, że zachodzi tu jakaś analogia, że podobnie jak „pisanie Mickiewicza" było swoistym tłumaczeniem jego „folklorystycznego" romantyzmu na język znaków genezyjskich, tak i „pisanie Szekspira" realizuje się m.in. poprzez uchylenie ludowego mechanizmu oswajania tajemnic mistycznych. Szkopuł w tym, iż w *Makbecie* Słowackiego złe duchy pod postaciami zwierzęcymi zostały wyparte nie przez kolumny duchów doskonalących się w męce metempsychozy, tylko przez tradycyjnego szatana.

Paradoksalnie, duchy, nie w formie genezyjskiej wprawdzie, pojawiły się w innym romantycznym *Makbecie* – tym, który wyznaczył kierunek recepcji tragedii Szekspirowskiej w polskim teatrze pierwszej połowy XIX wieku. Chodzi o sporządzony w roku 1800 dla teatru w Weimarze niemiecki przekład Friedricha Schillera, przyjęty następnie za podstawę dla polskich scenicznych opracowań Jana Nepomucena Kamińskiego (1805) i Stanisława Regulskiego (1812). Wersja Schillera zalicza się do zbioru nie tłumaczeń, lecz adaptacji *Makbeta*. Zmiany zaprowadzone w tekście tragedii przez dawnego współtwórcę kierunku „burzy i naporu" – w czasie jednak, gdy był on już poetą weimarskiego klasycyzmu – są, co prawda, niewielkie[28], ale mają swoje znaczeniowe konsekwencje. Do takich zmian należy rozszerzenie pierwszego dialogu Wiedźm o rozmowę rozpisaną na kilkanaście wersów, informującą o zasięgu działania sił nadprzyrodzonych i rozstrzygającej mocy ludzkiej woli, zamkniętą konkluzją, która w przekładzie Kamińskiego brzmi tak:

> Gdy sprawiedliwy pada, dobry się potyka,
> Na ten czas całe piekło z radości wykrzyka! [K 3]

Być może, w przypadku tego akurat dwuwiersza lepiej by się sprawdził swo-

---

26 J. Słowacki, *Dziady*. W: *Dzieła wszystkie*, t. 13, cz. 2 (Sprostowania i uzupełnienia oprac. W. Floryan, J. Kuźniar. Bibliografię oprac. W. Hahn. 1963), s. 361.

27 S. Makowski (*„Dziady" Mickiewicza – „Dziady" Słowackiego*. W zb.: *„Dziady" Adama Mickiewicza. Poemat – adaptacje – tradycje*. Red. B. Dopart. Kraków 1999), analizując przestrzenne ukształtowanie genezyjskich *Dziadów* Słowackiego, wskazał na wzór sceny IX z *Dziadów* części III A. Mickiewicza – sceny rozgrywanej na cmentarzu, pod gołym niebem. Wynikałoby stąd, że inicjalny dwuwers: „Zamknijcie drzwi od kaplicy, / Czas przypomnieć ojców dzieje" (Słowacki, *Dziady*, s. 361), oznacza nie tyle „wpuszczenie" historii do zamkniętej przestrzeni obrzędu, ile wydobycie świata duchów z zamkniętego kręgu wtajemniczenia na otwartą przestrzeń ziemskich dziejów. Według przekonującego stwierdzenia Makowskiego, „u Słowackiego przypominanie ojców dziejów, dokonywane na otwartym *scenarium*, miało stać się [...] przypominaniem lub też oglądaniem wielkich duchów genezyjskich" (*ibidem*, s. 167).

28 Wymienia je po kolei Komorowski (*op. cit.*, s. 26).

bodniejszy w całości, prozatorski przekład Regulskiego, gdzie Schillerowskie „*die höllischen Mächte* [piekielne moce]" zyskały status „władz piekielnych" [R 1v]. Dalej w tekście Schillera następują odpowiedniki zwrotu do kocicy i komentarza dotyczącego ropuchy, które prowadzą do nieco rozbudowanej wersji końcowego zaklęcia:

ERSTE HEXE
Ich höre die Geister!

ZWEITE HEXE
Es ruft der Meister!

ALLE DREI HEXEN
Padok ruft. Wir kommen! Wir kommen!
Regen wechsle mit Sonnenschein!
Häßlich soll schön, schön häßlich sein!
Auf! Durch die Luft den Weg genommen[29].

W przekładzie Kamińskiego (przy uwzględnieniu poprawek wprowadzonych w rękopisie)[30]:

Czaro[wnica] 1.
Ja tu duchów czuię.

Czaro[wnica] 2.
Mistrz nas oczekuie.

⟨**trzy**⟩ ~~Obie~~ razem.
Padok woła! pospieszaymy! pospieszaymy!
Niech się deszcz ze słońcem, raz po raz odmienia,
Niech⟨**aj**⟩ się brzydkie w piękne, piękne w brzydkie zmienia.
Dali ⟨**więc**⟩ przez powietrze żywo uciekaymy. [K 3][31]

Zaznacza się tu pewna frapująca prawidłowość: wygląda na to, że Schiller w tekście od siebie dodanym sprecyzował naturę atakującej Makbeta złej mocy w porządku zgodnym z przekazem biblijnym, natomiast tam, gdzie starał się odzwierciedlić znaczenie angielskiego pierwowzoru, wprowadził „duchy" („*die Geister*"), „mistrza" („*der Meister*") i niezrozumiały w przekładzie „padok" – przez Regulskiego przetłumaczony na „piekło", u Kamińskiego zachowany w brzmieniu oryginalnym. Ale skoro już mowa o różnicach między polskimi tłumaczeniami, można od razu zauważyć, że proponowane w Schillerowskiej wersji osadzenie opozycji *fair–foul* w kręgu wartości estetycznych (*schön–häßlich*) – które jednak nie oznacza ograniczenia do nich[32] – u Kamińskiego znajduje się w tym samym obszarze (piękne–brzydkie), u Regulskiego zaś zostało przesunięte w sferę etyki („niech cnota obrzydłą, a zbrodnia będzie powabną", R 1v).

Oczywiście, polskich przekładów Schillerowskiej adaptacji Słowacki znać nie

29 F. Schiller, *Sämmtliche Werke*. Cz. 7. Wien 1810, s. 6.

30 Cytat zapisany w formie genetycznej transliteracji linearnej zachowuje pisownię i skreślenia oraz podkreślenia oryginału, partie wytłuszczone, ujęte w nawiasy ostrokątne, oznaczają dopiski w interlinii.

31 Dla każdego z czterech ostatnich wersów rękopis teatralny przewiduje „bis".

32 K. Kaśkiewicz w monografii *Piękno i wzniosłość w filozofii Fryderyka Schillera* (Toruń 2004, s. 11) przypomina: „Zjawiska piękna, brzydoty, wzniosłości i tragizmu absorbują poetę ze względu na konstrukcję cielesno-duchową człowieka, na jego zdolność do ukształtowania siebie jako indywidualnej, wolnej i szlachetnej istoty".

mógł. W druku nigdy się nie ukazały, a do inscenizacji na nich się opierających poeta nie miał dostępu. Tekst Kamińskiego był wystawiany w Kamieńcu Podolskim (1805) i we Lwowie (sierpień 1809), jeszcze zanim przyszły autor *Balladyny* się urodził, ostatnia zaś odnotowana sceniczna prezentacja omawianego utworu przypadła w Krakowie na rok 1818, a więc w czasie, gdy zaledwie 9-letni Słowacki przenosił się z końcem sierpnia wraz matką i jej świeżo poślubionym drugim mężem z Krzemieńca do Wilna. Nawiasem mówiąc, działo się to w kilka miesięcy po tamtejszej premierze *Makbeta* w przekładzie Regulskiego (kwiecień 1818). Kiedy w lutym 1829 poeta przyjechał do Warszawy, inscenizacja Schillerowskiego *Makbeta* była zapomnianym epizodem sprzed 17 lat, natomiast w teatrze przygotowywano wystawienie klasycystycznej przeróbki tej tragedii autorstwa Ducisa, w zaginionym przekładzie Franciszka Gąsiorowskiego (10 V 1829)[33] – i tego spektaklu Słowacki również nie obejrzał. Nie mógł też, nie posługując się językiem niemieckim, zapoznać się z tekstem adaptacji Schillera w jej wersji oryginalnej. A jednak pewien szczegół w autorskim przekładzie Słowackiego – szczegół znaczący także sam przez się – właśnie w konfrontacji z tą wczesnoromantyczną teatralną postacią *Makbeta* zaczyna obrastać dodatkowymi sensami.

Szekspirowską opozycję *fair–foul* w scenie pierwszej Słowacki gdzieś w okolicach przejścia ku wybujałym formom późnoromantycznego mistycyzmu przełożył jako starcie światłości z ciemnością, eliminując wcześniej informację podawaną w pierwszych wersach sceny, że planowane spotkanie Wiedźm z Makbetem przypadnie o zachodzie słońca, czyli w porze dosłownego zderzenia obu wspomnianych jakości czy stanów w cyklu nocno-dziennym. Kilkadziesiąt lat wcześniej, u progu europejskiego romantyzmu, tę magiczną w kwestii Wiedźm antynomię Schiller oddał poprzez pojęcia piękna i brzydoty, z rozszerzeniem o porównanie do regularnego następstwa zjawisk atmosferycznych – deszczu i słonecznej pogody. Warto o tym pamiętać, przechodząc do sceny trzeciej.

W trzeciej scenie przekładu Słowacki dopuścił się ingerencji poważnej, widocznej i znaczącej – przede wszystkim (choć nie tylko) dlatego, że usunął całą wstępną rozmowę Wiedźm. Decyzja tłumacza pociąga za sobą daleko idące konsekwencje. Wprawdzie sprawozdania z poczynionych występków pojawiające się w tym pominiętym dialogu oraz towarzyszące im czary dotyczą spraw niezwiązanych bezpośrednio z główną akcją dramatu, ale istotne, że przerywa to wszystko sygnał zwiastujący nadejście Makbeta. Ów sygnał uruchamia kolejny, odrębny rytuał magiczny: Wiedźmy – jak objaśnia Andrzej Tretiak – „zataczają 9 kręgów, trzy razy po trzy, aby Makbet i Banko, wstąpiwszy w ten zaczarowany krąg, spostrzegli je”[34]. Jeżeli rzeczywiście taki ma być cel gestów magicznych, to trzeba by stwierdzić, że u Słowackiego Wiedźmy nie potrzebują zaklęć, aby stać się widzialnymi dla ludzi – i w tym właściwie mogłyby przypominać duchy genezyjskie, nie dla wszystkich widoczne, lecz zarazem niepoddane mocy żadnych magicznych bądź religijnych obrzędów. Nie

---

33 Wszystkie dane repertuarowe pochodzą z katalogu *Dramat obcy w Polsce 1765–1965. Premiery. Druki. Egzemplarze* (Red. S. Hałabuda. T. 2. Kraków 2004, s. 197).

34 W. Szekspir, *Makbet. Tragedia w pięciu aktach*. Przeł. J. Paszkowski. Wstęp, objaśn. A. Tretiak. Wyd. 3, przejrz. Kraków [1947], s. 9, przypis do w. 128. BN II 16.

próbuję dowodzić podobieństwa między owymi bytami, ale sam gest zniesienia czy zatarcia granicy między światem realnym a światem cudownym – znany też z genezyjskiej korekty *Dziadów* – mógłby się okazać znaczący. Patrząc zaś na sprawę od strony formalnej, trzeba stwierdzić, iż decyzją o usunięciu wstępnego dialogu Wiedźm osłabił Słowacki efekt teatralny (co dla jego własnej dramaturgii z lat trzydziestych XIX wieku byłoby raczej nietypowe), a otworzył scenę mocnym akordem filologicznym: wejściem Makbeta z jego słynną pierwszą frazą, która w oryginale powiela językowy kształt antynomii pochodzącej z zaklęcia kończącego scenę pierwszą: „*So foul and fair a day I have not seen*"[35].

Według Zbierskiego powtórzenie przez Makbeta w pierwszych jego słowach „diabelskiej formuły", której tytułowy bohater nie mógł wcześniej nigdzie zasłyszeć, stanowiącej pierwsze jego słowa, ma sygnalizować, iż jego dusza „jest nastrojona na ten sam ton, który pozornie dopiero mają jej nadać czarownice"[36].

W polskiej tradycji translatorsko-edytorskiej – od przekładu Ignacego Hołowińskiego po opracowanie Ireny Janickiej – ugruntowała się interpretacja, która ma za podstawę założenie dotyczące podwójnej wykładni: dosłownej dla *foul* i przenośnej dla *fair*. Hołowiński, który własne tłumaczenie omawianej frazy włączył w ciąg przekładów neutralnych, opartych na opozycji: brzydki–piękny[37], opatrzył to zdanie przypisem:

> Brzydki dla mgły i deszczu, i wiatrów, a piękny dla zwycięstwa. [H 11, przypis a]

Niemal identyczny komentarz zamieściła Janicka w XX-wiecznym wydaniu przekładu Paszkowskiego:

> Pozorna sprzeczność, występująca w tym zdaniu, może być tłumaczona tym, iż Makbet mówi zarówno o złej pogodzie, jak i o radosnym zwycięstwie. [P 15, przypis 1]

Istotnie, wersja Paszkowskiego, będąca podstawą wydania opracowanego przez cytowaną badaczkę, przystaje do tych przekładów, które taki właśnie kierunek interpretacji podsuwają – za sprawą zawężenia znaczenia którejś z dwóch części opozycji do brzydkiej pogody („Tak ponurego dnia i tak pięknego, / Jak żyję, nigdy jeszcze nie widziałem", P 14–15) lub radości zwycięstwa („Pierwszy raz w życiu widzę dzień tak szpetny, / A tak świetności pełen", B 417). Pozostałe wersje tłumaczenia („Jakiż dzień bardziej pomyślnym i więcej był okropnym" ⟨R 3v⟩; „Co za okropny dzień, a jednak wielki!" ⟨L 24⟩) zdają się otwierać możliwość odczytania obu członów w porządku metafory – jako okropności bitwy i pomyślności jej wyniku lub wielkości zwycięstwa.

Słowacki wybrał kierunek odwrotny: oba człony ujednoznacznił i udosłownił, nadając w ten sposób okolicznościom zasygnalizowanym w uwagach Makbeta cechy zdarzenia cudownego:

---

35 Shakespeare, *The Tragedy of Macbeth*, s. 17.

36 Zbierski, *op. cit.*, s. 454.

37 W tym rzędzie – obok przekładów Hołowińskiego („Brzydki tak i piękny, jeszcze nie był dzień", H 11) i Słomczyńskiego („Cóż za dzień, brzydki i piękny zarazem", S 18) – wolno umieścić formułę Kamińskiego: „Co za dzień był dzisiaj! tak piękny, oraz i szkaradny! jakiegom nigdy nie widział" (K 8).

Słońce i deszcz… szalone dziwactwo natury… [SM 378]

Ciekawe, że cud dostrzegany tu przez Makbeta spełnia się w postaci anomalii pogodowej, a zatem jeśli obserwacja bohatera miałaby powtarzać coś z zaklęcia Wiedźm, to z jego wersji raczej Schillerowskiej niż Szekspirowskiej. Nawiasem mówiąc, w tekście Schillera w tym miejscu Makbet rzeczywiście powtarza antynomiczne pojęcia z formuły czarodziejskiej w jej postaci nadanej przez niemieckiego poetę, ale tylko te zawarte w części drugiej, czyli kategorie estetyczne, bez analogii do zjawisk atmosferycznych, dodanej do zaklęcia w tej autorskiej adaptacji (czyli na dobrą sprawę mówi to, co Makbeci z pierwszego wymienionego szeregu polskich tłumaczeń: piękny–brzydki)[38].

Bohater przekładu Słowackiego natomiast – gdyby jego spostrzeżenie czytać przez formułę Schillerowską – postępuje odwrotnie, a więc przywołuje właśnie pierwszą, ilustracyjną część zaklęcia (nie oryginalnego, ale pochodzącego z przeróbki niemieckiej), przy czym od razu przekracza lub modyfikuje jej sens, jako że Wiedźmy u Schillera mówiły o zwyczajnym następstwie zjawisk, natomiast Makbet polskiego poety eksponuje ich nienaturalną jednoczesność. W największym skrócie: Szekspirowskie *foul* i *fair*, użyte w zaklęciu Wiedźm i powtórzone w kwestii Makbeta, Schillerowskie Wiedźmy transponują na podwójną antynomię: deszczu (*Regen*) i światła słonecznego (*Sonnenschein*) oraz brzydkiego (*häßlich*) i pięknego (*schön*); z tych dwóch zestawień Makbet u Schillera powtarza drugie, natomiast Makbet u Słowackiego zachowuje się tak, jakby przywoływał pierwsze, przez co rozmija się nawet z tą formułą zaklęcia, która obowiązuje w jego własnym świecie – w świecie macierzystego tekstu. W wersji Słowackiego wszak Szekspirowska antynomia *fair–foul* przeistoczyła się w wieczne starcie światłości z ciemnością.

Rozbieżność nie byłaby może tak uderzająca – i pozwoliłaby się skwitować wnioskiem rezygnacji z zapowiedzi nastrojenia duszy Makbeta na ton znany z dialogu Wiedźm – gdyby nie fakt, że echo magicznej formuły w tej scenie zostało przez Słowackiego zdublowane. W tym miejscu poeta dopuścił się chyba największego translatorskiego nadużycia. W kwestii Banka przypadającej bezpośrednio po słowach Makbeta, która kieruje uwagę na dostrzeżone przez Banka trzy odrażające i jakby zmutowane istoty, dopisał mianowicie Słowacki niewystępujące u Szekspira zdanie:

[…] Czy ten dzień złoty…
Z ponurą i dziwową pomieszany nocą
Jest waszem dziełem? […] [SM 378]

Możliwe, że Wiedźmy w wersji Słowackiego dopiero w trakcie wypowiedzi Banka miały wyłonić się zza kulis. Niewidzący ich jeszcze – przynajmniej w chwili swego wejścia – Makbet obserwuje tylko anomalię pogodową (padający deszcz przy niezasłoniętym słońcu), którą następnie Banko, zarejestrowawszy obecność bądź dopiero wejście istot o nienaturalnym, nieludzkim wyglądzie, odczytuje jako zjawisko cudowne (jednoczesność dnia i nocy). Rozpoznanie Banka jest więc bliższe opozycji znanej z magicznej formuły zamykającej pierwszą scenę (starcie światłości

38 Schiller, *op. cit.*, s. 14: „*Solch einen Tag, so schön zugleich und häßlich / Sah ich noch nie* [Dnia tak pięknego i brzydkiego zarazem / Nigdy jeszcze nie widziałem]".

z ciemnością) i to on wydaje się – lepiej od Makbeta – „dostrojony" do owego zbrodniczego tonu, który Wiedźmy budzą w duszy swej ofiary.

Według kroniki Raphaela Holinsheda, z której Szekspir zaczerpnął temat tragedii, Banko był wspólnikiem Makbeta w zabójstwie Dunkana (P 154 – posłowie). Wątpliwe jednak, że Słowacki o tym wiedział – a gdyby nawet, to przecież nie w imię wierności kronikarskim przekazom „przestrajałby" duszę Banka, w oryginale sugerującego po zniknięciu Wiedźm, że ich widok mógł stanowić tylko przywidzenie wywołane kontaktem z halucynogenną rośliną. Do tej kwestii Banka nie sięga już przekład Słowackiego. Nie wiadomo więc, czy w dalszym ciągu tłumaczonego tekstu miały nastąpić (lub następowały) kolejne modyfikacje rysunku postaci Banka i jego roli – niekoniecznie w biegu zewnętrznej akcji dramatu, ale np. w ewolucji postawy Makbeta. A może Słowacki zaniechał dalszej pracy nad przekładem właśnie dlatego, że tekst oryginału nie dawał się „nagiąć" do tej koncepcji, jaka zaczęła mu się kształtować podczas tłumaczenia?

Pytanie dodane w przekładzie do kwestii Banka („Lecz cóż to za straszydła… ludzie albo chmury?", SM 378) tworzy wyraźny kontrapunkt dla pierwszego zdania Makbeta („Słońce i deszcz… szalone dziwactwo natury…"). Zarysowany w ten sposób układ postaci nabiera szczególnej wymowy na tle rozpoznawanej w dramaturgii Słowackiego – w perspektywie całego jej rozwoju – ewolucji konstrukcyjnej. Jeżeli kondycję bohaterów występujących w dramatach okresu mistycznego określa zaproponowany przez Jarosława Marka Rymkiewicza model „ludzi dwoistych", to Makbet i Banko z przekładu tragedii Szekspira zostali uformowani raczej w „hybrydyczną parę", przeciwstawianą genezyjskim kreacjom Słowackiego jako typową dla dramatów wcześniejszych – *Balladyny*, *Lilli Wenedy* czy *Mazepy*[39]. I jeszcze jedno: gdyby znany dzisiaj tekst przekładu obejmował całość wykonanej i przerwanej przez poetę pracy translatorskiej, to należałoby odnotować, że Słowacki przetłumaczył dokładnie tyle, ile Zbierskiemu wystarczyło do zasygnalizowania całej interpretacyjnej złożoności *Makbeta*.

Abstract

MAREK DYBIZBAŃSKI University of Opole
ORCID: 0000-0003-4629-6890

ON JULIUSZ SŁOWACKI'S "MAKBET" ("MACBETH")

Juliusz Słowacki's translation of *Macbeth* in the form that we know today consists of scene 1, scene 2 and a fragment (not the beginning) of scene 3. The paper is an attempt at interpreting such decisions as substitution of Witches' magical spell with a statement about the rule of "dark angel" and a scent of a clash of light and darkness, a shift of a gray cat ("Graymalkin") and a paddock into Satan, leaving out magical rituals a scent of a clash of light and darkness, wiping out the borderline between the real world and the supernatural one. Further, the author of the article focuses on dividing two dimensions (realistic and fantastic) of Macbeth's first line between him and Banquo to arrange them as a "a hybrid couple" that is typical of Słowacki's pre-mystical dramas.

39 J. M. Rymkiewicz, *Ludzie dwoiści*. W zb.: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria 3. Red. M. Żmigrodzka. Wrocław 1981, s. 82.

Pamiętnik Literacki CXV, 2024, z. 3, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2024.3.2

MONIKA RUDAŚ-GRODZKA Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

WANDA I MARTWICA ZGNILIZNA I PUSTKA. GOTYCYZM W „LEGENDZIE" WYSPIAŃSKIEGO

Gotycka polskość

Gotycyzm, mimo ściśle określonych wyznaczników gatunkowych, nie dał się zamknąć w żadnej epoce i formie artystycznej. Jego zdolność ekspansji przezwyciężyła każde ograniczenie i stał się on jednym z istotniejszych nurtów we współczesnej kulturze. Cechami decydującymi o jego trwałości są transgresja, eksces i łatwość przekraczania wszelkich granic. Zauważono już dawno, że gotycyzm okazuje się rozleglejszy niż sam gatunek, głębszy niż fabuła, dłuższy niż pojedyncza tradycja[1]. Wyjątkowa płynność i amorficzność czynią z niego nie tyle rodzaj transkulturowy, ile niewymierny fenomen na styku sztuki, nauki i psychiki. Stąd wielu historyków literatury traktuje gotycyzm jako przejaw pewnych stłumionych wypowiedzi[2]. Sam gatunek i jego pozarodzajowe istnienie mogą poszczycić się ogromną literaturą przedmiotu na świecie, co świadczy o żywotności i ciągłej ewolucji, zagarniającej coraz to nowe obszary w naszej kulturze. Jednocześnie wśród polskich badaczy dominuje przekonanie, iż literatura polska nie odnalazła języka, by mówić o swojej rodzimej grozie[3].

Gwoli sprawiedliwości trzeba dodać, że wiele utworów klasycystycznych, romantycznych czy modernistycznych było realizacją owego gatunku, ale również w późniejszych epokach nie zabrakło tego typu dzieł. Zwraca uwagę ich nieprzejrzysta forma, czego przykład stanowi *Legenda* (*I* i *II*)[4] Stanisława Wyspiańskiego,

---

1 Zob. A. Williams, *Art of Darkness. A Poetics of Gothic*. Chicago, Il. – London 1995, s. 241.

2 Zob. E. Kosofsky Sedgwick, *Toward the Gothic. Terrorism and Homosexual Panic*. W: *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. Pref. E. Kosofsky Sedgwick. New York 1985. W bardzo interesujący sposób tezy badaczki na gruncie polskim rozpisuje P. Sobolczyk (*Gotycyzm. Modernistyczny sobowtór odmieńca*. Gdańsk 2017). Wybitną pozycją w polskiej refleksji nad polskim gotycyzmem jest rozprawa M. Janion *Forma gotycka Gombrowicza* (w: *Prace wybrane*. T. 4. Red. M. Czermińska. Kraków 2001). Warto wspomnieć też o takich publikacjach, jak *Gotycyzm i groza w kulturze* (Red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik. Łódź 2003) czy E. Piaseckiej *„Dolina mroku". Groza i niesamowitość w prozie polskiej lat 1890–1918* (Opole 2006).

3 Zob. Z. Sinko, *Z zagadnień gotycyzmu europejskiego i jego recepcji polskiej*. „Pamiętnik Literacki" 1972, z. 3, s. 72–73. – P. Pluta, *Polska ballada gotycka*. Warszawa 2017, s. 13. Należy odnotować, że ostatnio ukazała się książka *Gotycyzm w literaturze i kulturze lat 1760–1830* (Red. M. Cieński, P. Pluta. Warszawa 2020).

4 S. Wyspiański: *Legenda I*. W: *Dzieła zebrane*. Red. zespołowa pod kier. L. Płoszewskie-

która nie doczekała się w pełni zasłużonego omówienia[5]. Gotyckość tego dramatu nie jest oczywista i przez to wydaje się niezwykle fascynująca. Eugenia C. DeLamotte pisze, iż gotycyzm może pojawić się w nieoczekiwanych miejscach oddalonych od konwencji utrwalonej wyznacznikami gatunkowymi, co bardzo pasuje do *Legendy*[6]. Ale z drugiej strony, utwór ten, mimo swojej nieortodoksyjności rodzajowej, po bliższej lekturze odsłania elementy grozy, horroru i dziwności. Na jego synkretyczność wskazują dwa bieguny kompozycyjne: dramat w pierwszej wersji był pomyślany jako opera, a wewnętrzny rytm nadają mu przyśpiewki ludowe. Niektórych badaczy gotycyzmu mógłby zaskoczyć koncept Wyspiańskiego – połączenie ballad grozy i historycznej[7]. Klimat *Legendy* zostaje określony przez to, co niewiadome, niepojęte czy niezrozumiałe. W warstwie fabularnej dochodzi do zderzenia zła historycznego ze złem indywidualnym. Historia rodzinna, przemoc, incest, zbrodnia, zemsta kładą się cieniem na dzieje narodu. Nie brakuje tu elementów czarnego humoru i groteski. Tak rozumiany gotycyzm wpisuje się w ramy czarnego/nocnego romantyzmu[8], a zarazem go przekracza i rozszerza jego granice, jego cechą szczególną jest zakrzywiająca się perspektywa, która pozwala zobaczyć to, co do tej pory nie budziło żadnego zainteresowania. Taki rodzaj spojrzenia przekształcającego obraz naszej kultury pozwolił Wyspiańskiemu zmierzyć się z polskimi osobliwościami i fantazmatami.

Co więcej, stawiam tezę, że gotyckość tego dramatu, symbolicznie sygnalizowana przez figurę Wandy, będącej królową barbarzyńskiego ludu Wandalów, stanowi wykładnię polskości, która znajduje się w polu ścierania się dwóch rodzajów wyparcia w naszej kulturze[9]. Te dwie sfery, jedna spod znaku rebelii, a druga – nie-

---

go. T. 1. Przedm. A. Łempicka. Kraków 1964; *Legenda II*. W: jw., t. 6 (1962). Dalej do *Legendy II* odsyłam skrótem L. Liczby po skrócie oznaczają stronice.

5 Literatura dotycząca twórczości S. Wyspiańskiego (1869–1907) jest ogromna, dlatego dziwi brak głębszego zainteresowania *Legendą*. Do najważniejszych pozycji, już klasycznych, należą: S. Kołaczkowski, *Stanisław Wyspiański*. W: *Wyspiański, Kasprowicz, przeglądy*. Oprac. S. Pigoń. Warszawa 1968. – O. Ortwin, *O Wyspiańskim i dramacie*. Oprac., szkic biograf. J. Czachowska. Warszawa 1969. – J. Nowakowski, *Wyspiański. Studia o dramatach*. Kraków 1972. – A. Łempicka, *Wyspiański, pisarz dramatyczny – idee i formy*. Kraków 1973. – S. Lack, *O Wyspiańskim*. W: *Wybór pism krytycznych*. Przedm., wybór, koment. W. Głowala. Kraków 1980. – E. Miodońska-Brookes, *„Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej". Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*. Kraków 1997. – M. Prussak, *Wyspiański w labiryncie teatru*. Warszawa 2005. – J. Błoński, *Wyspiański wielokrotnie*. Oprac., red. M. Borowski, M. Sugiera. Wykłady przeł. J. i K. Błońscy. Kraków 2007. – M. Popiel, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*. Wyd. 2, rozszerz. Kraków 2008. Istotne miejsce w popularyzowaniu wiedzy w świecie anglosaskim zajmuje książka T. Terleckiego *Stanislaw Wyspianski* (Boston, Mass., 1983). W ostatnich latach ukazały się trzy ważne pozycje: *Poza kanonem. Wyspiański*. Red. A. Adamiecka-Sitek, D. Kosiński. Warszawa 2018. – P. Augustyniak, *Wyspiański. Burzenie polskiego kościoła. Studium o „Wyzwoleniu"*. Kraków 2019. – D. Kosiński, *Uciec z „Wesela". Próby z teatru Stanisława Wyspiańskiego*. Kraków 2019.

6 E. C. DeLamotte, *Perils of the Night. A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic*. New York – Oxford 1990, s. 6.

7 Zob. Pluta, *op. cit.*, s. 22.

8 Zob. *Noce romantyków. Literatura, kultura, obyczaj*. Red. D. Skiba, A. Rej, M. Ursel. Kraków 2015.

9 Zob. M. A. Massé, *Psychoanalysis and the Gothic*. W zb.: *A New Companion to the Gothic*. Ed. D. Punter. Hoboken, N.J., 2012.

odwracalnego losu, nie potrafią się zintegrować i odpowiadają za mroczną stronę naszej polskości, rozumianą jako narodowe imaginarium symboliczne. Kluczami do uchwycenia istoty dramatu są pojęcia traumy[10] i niesamowitości[11], które ujawniają się jako klątwa dziejowa, stąd pomocne do wyjaśnienia tego fenomenu wydają się koncepcje psychoanalityczne Sigmunda Freuda i psychologii głębi Carla Gustawa Junga[12]. Powszechnie uważa się, że z traumą wiążą się rozbiory państwa czy śmierć ojczyzny rozdartej na trzy części i złożonej do grobu. Kraj, popadłszy w ruinę, zamienia się w cmentarz, główne miejsce życia narodu, który coraz bardziej pogrąża się w przeszłości, zapada w sen i staje się głuche na wezwanie do konfrontacji ze swoimi fantazmatami. To dobrze rozpoznane i opisane w literaturze przedmiotu komponenty polskiej tożsamości; główny z nich ucieleśnia romantyczny kochanek Gustaw, rezygnujący z miłości indywidualnej na rzecz miłości do ojczyzny. Ujęcie gotyckie zakrzywiające tę dotychczasową perspektywę pozwala zobaczyć Konrada, który odrzuca miłość w imię nienawiści do wrogów:

> Naprzód braci rodaków gryźć muszę,
> Komu tylko zapuszczę kły w duszę,
> Ten jak ja musi zostać upiorem.
> Tak! Zemsta, zemsta, *etc.*
> Potem pójdziem, krew wroga wypijem,
> Ciało jego rozrąbiem toporem[13],

W historii polskiego narodu nienawiść niekiedy wygrywała z miłością, lecz częstsze bywało nie tyle zaślepienie, ile niezidentyfikowanie wroga, który okazywał się kimś bliskim i znajomym. W czasie bitew i powstań nierzadko dochodziło do bratobójczej walki. Zdarzało się, iż po przeciwnych stronach mierzyli się ze sobą żołnierze polskiego pochodzenia i nawzajem się zabijali. Sprawa ta nie została dotąd opisana, gdyż zazwyczaj najsilniejsza trauma zatrzymuje nas na powierzchni i nie pozwala skonfrontować się z tym, co znajduje się głębiej w historii Polski. Możemy przypuszczać, że nie tylko Słowiańszczyzna przedchrześcijańska i zniewolenie chłopów czy antysemityzm wymagają wpuszczenia światła dziennego. Nawet w *Popiołach* w reżyserii Andrzeja Wajdy (1965), filmie odważnym i demaskatorskim w ujawnianiu udziału Polaków w kolonizowaniu i podbijaniu świata, np. w tłumieniu powstania na Haiti, zaciemniana jest ta niechwalebna przeszłość, podobnie jak w scenie, kiedy spotykają się polscy żołnierze, służący w różnych armiach, i dokonują rozpoznania oraz darowania sobie życia. Niemożność zaakceptowania odmiennego scenariusza stanowi próbę nie tyle usprawiedliwienia ironii dziejowej, ile wyparcia realnych wydarzeń. Wajda zatrzymuje się tu w pół kroku, jeśli chodzi o akt

---

10 Traumę traktuję jako zjawisko kulturowe. Polega ono na wstrząsie i urazie, będących skutkiem wydarzeń historycznych, które uległy marginalizacji, wyparciu. Zob. *Trauma w kulturze*. Hasło w: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*. Red. M. Rudaś-Grodzka [i in.]. Warszawa 2014.

11 Zob. S. Freud, *Niesamowite*. W: *Pisma psychologiczne*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 1997.

12 S. Freud, *Psychologia nieświadomości*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 2007. – C. G. Jung: *Dynamika nieświadomości*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 2014; *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 2016; *Symbole przemiany. Analiza preludium do schizofrenii*. Przeł. R. Reszke. Wyd. 2. Warszawa 2017.

13 A. Mickiewicz, *Dziady. Część III*. W: *Dzieła*. Wyd. Rocznicowe. T. 3. Wyd. 2. Warszawa 1998, s. 153.

demistyfikacji polskości, i nie pokazuje rzeczywistego wymiaru bratobójstwa. Trzeba natomiast przyznać, że obnażanie przez niego innych cech narodowych robi ogromne wrażenie. W przerysowaniu, jakie zastosował Wajda, polskość w dyskursie oficjalnym funkcjonuje tylko w jednym formacie. Zostało to doskonale uchwycone. Widzimy dobrego patriotę, który pragnie bić się o wolną ojczyznę, a morduje czarnoskórych niewolników walczących o wolność własną i swojego kraju, mówi o równości, ale traktuje chłopów jak zwierzęta pociągowe, jego katolicyzm zaś nie przeszkadza mu dokonywać rzezi w kościołach i gwałcić zakonnice w Saragossie.

Nasze dzieje narodowe są zawsze tragedią rodzinną. W ostatnich latach obserwujemy, jak uaktywniła się odziedziczona trauma (niepamięć). Mało kto zadaje pytanie, dlaczego Polacy z taką łatwością wyszukują wrogów we własnym gronie – w rodzinie i społeczeństwie. Związane z tym afekty narodowe przybierają różne formy, od paniki moralnej do obłędu i szaleństwa. Z powodu klęsk narodowych, ale także na skutek poczucia niewypowiedzianego bólu płynącego z bratobójstwa oraz niemożności przeciwstawienia się fatum polska samoświadomość odnajduje się w martyrologii i wspomnieniu swojej zamierzchłej potęgi państwowej czy też w marzeniu o wielkości, skutkujących chorobliwą megalomanią, brakiem dystansu do własnej kondycji i nieumiejętnością oceniania swoich perspektyw i sytuacji.

Przez pryzmat *Legendy* wolno spojrzeć na polskość jak na świat umarłych, półumarłych, zjaw, duchów, wampirów, rusałek, żywych trupów, zombie czy pustych lub gnijących grobów. Motyw obumierającego ziarna, który pojawia się w innych sztukach, choćby w *Nocy listopadowej*, odgrywa tu ważną rolę, gdyż Wyspiański, nawiązując do tradycji antycznej, chrześcijańskiej i romantycznej, daje własną wykładnię metafizyczną i polityczną tego mitu. Według artysty istnieją dwa rodzaje ziarna: pierwsze, które zgnije i zrodzi nowe życie, oraz drugie, które obumrze na próżno. Zgnilizna oznaczająca nadzieję i pustka grobowa symbolizowana przez wiecheć słomy (Chochoła) tworzą ramy dla tego dramatu gotyckiego.

Wyspiański po jednej stronie umieszcza Wandę, utożsamianą ze światem pogańskim, w którym rządzą pierwotne instynkty oraz impulsy libidynalne, a szczególnie sadystyczne. To świat podwodny i przybrzeżny, czyli strefa pomiędzy – nienależąca do wody ani do ziemi, ani do żywych, ani do umarłych, zamieszkiwana przez karmiące się krwią wilkołaki, topielce, rusałki i inne potwory. Ich status ontologiczny trzeba by podporządkować temu, co nieżywe, ale nie odpowiadałoby to ich kondycji, która trwa dzięki temu, co biologicznie żywe. Najbliższe wydaje się tu *zoe* wampira[14]. Tragiczność owego świata ucieleśnia Wanda i jej założycielska ofiara, mimo swojej ogromnej siły jakby niemająca kontynuacji. Królowa Wandalów i Słowian, marginalizowana przez polską historię, obca i jednocześnie swojska, we wszystkich momentach przełomowych pojawia się jako cień i klątwa dziejów. Traumę nieurzeczywistnionej założycielskiej ofiary Wandy należy rozumieć jako potencjalną i niezrealizowaną szansę stworzenia alternatywy naszej historii.

Wyspiański po drugiej stronie polskości umieszcza Kraka, reprezentującego narodową historię zamkniętą w świecie grobów i związanych z tym rytuałów, powtarzanych aż do dzisiaj, które świadczą o traumie spowodowanej brakiem pań-

---

14 Zob. K. Hurley, *The Gothic Body. Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siècle*. Cambridge 1996. – M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*. Wyd. 2. Gdańsk 2008.

stwowości i porażkami kolejnych powstań. Jednocześnie w ujęciach martyrologicznym i mesjanistycznym klęska narodowa staje się sposobem na osiągnięcie chwały i dojście do świętości ojczyzny. Masochistyczne oczekiwanie na zmartwychwstanie Polski przenika literaturę romantyczną aż do XX wieku, kiedy Wyspiański krytykuje te tendencje[15]. Nadaje on zmartwychwstaniu inny sens, idzie drogą wyznaczoną przez Juliusza Słowackiego, ale zamiast przeanielonych królów i bohaterów, jego wyobraźnię zapełniają wizje zombie, żywych trupów, które nie są w stanie ani żyć, ani umrzeć, wstają z grobów i zarażają kolejne pokolenia swoją martyrologią i mesjanistycznym przesłaniem.

Tak rozumianą polskość można przełożyć na język „geometrii strachu", opisującej szczególną czasoprzestrzeń, z której nie sposób się wydostać[16]. Da się tam wejść, ale trudno z niej wyjść. Okazuje się, że miejsce to w sensie dosłownym i figuratywnym jest większe od wewnątrz niż z zewnątrz. Świat w środku nieoczekiwanie ogromnieje, granice znikają, ten na powierzchni pozostaje daleki, mały i nieosiągalny, a może wcale nie istnieje. Przestrzeń polskości, jeśli odsłania swoje oblicze, jest anizotropowa, ma zmienną wielkość, wywołuje doświadczenie *numinosum*. Owa moc zawiesza porządek przyczynowo-sprawczy, opóźnia lub nie pozwala na realizację ludzkich zamierzeń i paraliżuje każdą akcję. Wszystkie działania obnażają swoją bezsensowność i bezzasadność. Wytyczone cele oddalają się, a granice mnożą się na tej widmowej ziemi niczyjej. Ucieczka zaś okazuje się niemożliwa. Ta przestrzeń – zwana Polską – przypomina gotyckie labirynty, które są nie miejscami utrudnionej wędrówki ku centrum, ale obrazami pułapki[17]. Co więcej, uwięzienie to nie pomaga w zorientowaniu się w naszej kondycji, trudno zatem rozpoznać, że stanowi część gotyckiej historii Polski, w której fantazmaty stały się realnością. Można przejść z jednej części tunelu do drugiej, lecz to nie pozwala na nabranie dystansu i na dostrzeżenie anormalności naszej historii. Wyspiański wprowadza do tekstu wiele stanów śmierci progresywnej, w przybliżeniu dałoby się ją przyrównać do snu, z którego bohaterowie budzą się, żeby znaleźć się w innej formie śmierci, są skazani na niemal niekończącą się wędrówkę po bezdrożach zaświatów. Postaci w dramacie nie wiedzą, że nie żyją i że reprezentują wypartą świadomość polskiego społeczeństwa, która według autora jest źródłem perwersji, niepokoju, horroru czy dziwności współczesnych mu Polaków. Wyspiański próbuje dowieść, iż to oni, choć ciągle postrzegają siebie jako Tezeusza, są Minotaurem – potworem, który nie potrafi rozpoznać samego siebie. I jak w zaczarowanym kręgu widzą cnotę, bohaterstwo oraz poświęcenie zamiast kabotyństwa, zakłamania, podłości, gnuśności czy nienawiści do tego, co inne.

Opuścić labirynt, ocknąć się, przejść na drugą stronę czasoprzestrzeni, wkroczyć na tereny zakazane przez tradycyjną polskość nawet za cenę poczucia winy i tragiczności – oto wyzwanie gotycyzmu Wyspiańskiego. Według artysty legenda

---

15 Tej tematyce poświęcona jest książka M. Prussak *„Po ogniu szum wiatru cichego". Wyspiański i mesjanizm* (Warszawa 1993).

16 Zob. M. Aguirre, *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*. W zb.: *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*. Red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik. Kraków 2002, s. 23 (przeł. A. Izdebska).

17 Zob. A. Izdebska, *Gotyckie labirynty*. W zb.: jw., s. 35.

o Wandzie ma stanowić początek alternatywnego biegu dziejów, otwierać zamierzchłą przeszłość na późniejsze wydarzenia, być wezwaniem do przebudzenia narodu, a także wywyższeniem kobiecego bohaterstwa. Ten początek powinien uświęcać nową rzeczywistość, martwe zaś musi pozostać na dnie rzeki. Wanda w imię nowej wspólnoty ma uruchomić siły drzemiące na dnie nieświadomości zbiorowej i pobudzić Polaków do innej egzystencji niż dotąd. Jeśli nawet uzna się, że *Legenda*[18] stanowi rozliczenie, krytykę ówczesnego świata, to należy patrzeć na nią jako na podjęcie próby znalezienia optyki pozytywnej, przezwyciężającej marazm narodowy i mesjanistyczną wizję martyrologii dziejów.

Legenda – gotycki dramat słowiański

Idea dramatu – dzieła totalnego obejmującego swym zakresem przeszłość, teraźniejszość i przyszłość narodu – zaprzątała myśl Adama Mickiewicza, który twierdził, iż takiego utworu nie ma i podobny szybko nie powstanie. Wyspiański podjął w *Legendzie* wyzwanie rzucone przez Mickiewicza w *Prelekcjach paryskich*. Kłopot w tym, że Wyspiański nie czytał wykładów wygłoszonych w Collège de France, a więc idea, która narodziła się – być może, niezależnie – w głowach dwóch twórców wydaje się szczególnie godna uwagi[19]. W lekcji XVI z 4 IV 1843 Mickiewicz wyłuszczył swoją naukę o dramacie łączącym sfery ziemską i duchową; miałby on dotyczyć zagadnień życia i misji narodu oraz wprowadzać elementy świata nadzmysłowego, „chór duchów niższych, istne święto Dziadów", i zamykać się proroctwem. W pełni zasługiwałby na nazwę „narodowy", gdyby potrafił spoić wszystkie „szczeble poezji od piosenki po epopeję"[20]. Według Mickiewicza poezja ta musiałaby wypływać z duszy narodu, by móc działać na widzów:

> bardzo trudno stworzyć dramat słowiański, dramat, który by zespolił wszystkie żywioły poezji narodowej, nigdzie bowiem nie ukazały się one w takiej obfitości i rozmaitości. Dramat taki powinien być liryczny i przypominać nam przepiękne dźwięki pieśni gminnych. Powinien zarazem dać nam słyszeć opowieści, których świetne wzory mamy w poezji Słowian naddunajskich, w poezji Serbów, górali czarnogórskich. Powinien nadto przenosić nas w świat nadprzyrodzony[21].

Rzecz najbardziej nas interesującą stanowi przekonanie, że podstawą takiego dramatu jest świat nadprzyrodzony oraz słowiańska wiara w duchy i upiory:

---

18 Może należałoby traktować łącznie obie wersje *Legendy*. Bez wątpienia był to najdłużej pisany i wielokrotnie zmieniany utwór Wyspiańskiego. Artysta rozpoczął nad nim pracę w Paryżu w 1892 i zakończył w 1897 roku. Z listów poety do przyjaciół wiemy, że początkowo dzieło nosiło tytuł *Wanda* i było pomyślane jako libretto operowe, a H. Opieński miał skomponować muzykę. Wyspiański, ciągle niezadowolony z kształtu swego dramatu, pracował nad nim nadal w latach 1901–1902. Ta wersja nie została opublikowana, ale stanowiła ważny etap zmagań twórczych, niestety Wyspiański wycofał się z niektórych pomysłów, m.in. z transgresyjnego aktu ojcobójstwa. Koncepcja zamachu na martwego ojca – czyli zamachu na to, co martwe, a jednak dalej oddziałujące w rzeczywistości wraz z motywem kazirodczego związku Wandy z braćmi – była radykalna i sytuowała ów dramat w konwencji gotyckiej. Możemy przypuszczać, że przez kolejne miesiące i lata Wyspiański obsesyjnie pracował nad *Wandą*. Ostatecznie, po powtórnych redakcjach skończył *Legendę II* w 1904 roku.

19 Zob. T. Sinko, *Antyk Wyspiańskiego*. Wyd. 2, uzup. i rozszerz. Warszawa 1922, s. 83–85.

20 A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*. W: *Dzieła*, t. 10 (1998), s. 197, 195 (przeł. L. Płoszewski).

21 *Ibidem*, s. 194.

Lud słowiański wierzył nade wszystko w istnienie tak zwanych upiorów i nawet filozoficznie rozwinął teorię upiorów. O tej wierze w upiory mówiliśmy już dawniej. Ale filozoficznie rzecz biorąc, wierzenie to jest niczym innym, jak wiarą w indywidualność ducha człowieczego, w indywidualność duchów w ogóle, nigdzie zaś ta wiara nie jest tak silna, jak u ludu słowiańskiego[22].

Jeżeli przyjmiemy, że Wyspiański nie znał teorii Mickiewiczowskiego dramatu, to z pewnością, gdyby się z nią zetknął, uważałby ją za bliską swoim poszukiwaniom twórczym. W *Legendzie* odnajdujemy wszystkie składowe: pieśń gminna, pierwiastek cudowny i nadprzyrodzony, upiory, wywołani z grobów bohaterowie, proroctwo czy początek nowej epoki *etc.* Z większym prawdopodobieństwem możemy przyjąć, że we wstępnej fazie pracy nad *Legendą* autor fascynował się Richardem Wagnerem i – jak dowodzą listy do Henryka Opieńskiego, przyjaciela kompozytora – myślał o stworzeniu opery[23]. Opera jako synteza wszystkich sztuk byłaby tu odpowiednikiem dramatu słowiańskiego. Z pierwotnego pomysłu ostatecznie pisarz zrezygnował, ale krajobraz, zdarzenia i postaci, a więc klimat gotycki[24] ujawnił się z całą siłą w obu wersjach *Legendy*.

Akcja dramatu osadzona została w czasach przedchrześcijańskich, dzikich, okrutnych, jednak niepozbawionych przerażającego piękna. Ważną funkcję spełnia tu tylko z pozoru uporządkowana przestrzeń emanująca grozą i dziwnością: zdarzenia rozgrywają się na dwóch planach, na dnie rzeki i w zamku, ale w rzeczywistości granice między tymi planami chwieją się z powodu zniesienia podziału na fantazję i świat realny. Świat nadzmysłowy jest bogatszy, bardziej obdarzony indywidualnym życiem niż postaci świata rzeczywistego. Brzeg rzeki i głębia wód, za-

---

22 *Ibidem*. A. Mickiewicz w wykładzie XVI (w: *Dzieła*, t. 8: *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy* ⟨1997⟩, s. 194–195) z 1842 roku pisał: „Z historii i mitologii wiemy, że kult duchów stanowił ważną część religii słowiańskiej: po dziś dzień przyzywa się tam duchy zmarłych, a ze wszystkich świąt słowiańskich największym, najbardziej uroczystym było święto Dziadów".

23 Zob. S. Wyspiański, listy do H. Opieńskiego. W: *Listy zebrane*. T. 1: *Listy do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*. Cz. 1. Oprac., koment. M. Rydlowa, z wykorzystaniem materiałów L. Płoszewskiego. Kraków 1994:
1) z 10 VI 1892 (Paryż). W: jw., s. 158: „*Wandę* obmyślałem i zaraz ci ją poślę";
2) z 2 VII 1892 (Paryż). W: jw., s. 162: „*Wandę* jeszcze nie skończyłem pisać [...]. Ale wprzód muszę wiedzieć, co mówisz o Fantastach i Wandzie.
– à propos *Wandy*: mam pomysł do opisu historii Popiela, – w zupełnie oryginalny sposób go chcę przedstawić, na tle moich wrażeń znad jeziora Gopła";
3) z 8 IX 1892 (Paryż). W: jw., s. 163: „Kochany Henryku! Ponieważ ci *Wanda* teraz jest niepotrzebna, zważywszy, że nie możesz i tak nut pisać, więc zechciej mi ją odesłać";
4) z 27 IX 1897 (Kraków). W: jw., s. 211: „W parę dni po twoim odjeździe *Legendę* przerobiłem w ten sposób, że usunąłem język literacki, jakim mówiono w pierwszej części, a dałem język tęgi, stary, nieco tylko wygładzony w obrazowaniu; również kilka szczegółów dodałem i rozszerzyłem ruch na całej scenie, po czym przed trzema dniami odczytałem całość Dyr. Pawlikowskiemu i tenże sztukę przyjął. Pójdzie prawdopodobnie w Grudniu, bo długa będzie historia z dekoracjami i próbami [...]";
5) z października 1897 (Kraków). W: jw., s. 212: „Jest jeszcze dwa tylko tygodnie czasu do namysłu nad tym, czy ty byś się zajął muzyką do *Legendy*, gdyż przez dwa te tygodnie zajmować się będę dekoracji przyrządzaniem i sporządzaniem małej szopki, która by dać mogła wyobrażenie, jak ma wyglądać scena zwłaszcza części drugiej".

24 Pluta (*op. cit.*, s. 51) wprowadza typologię za P. Żbikowskim, który wyróżnił rozmaite formy grozy „w czterech sferach świata przedstawionego – w obrębie scenerii wydarzeń, w samych wydarzeniach i ich przebiegu, w wyglądzie zewnętrznym postaci oraz w sposobie ich zachowań".

mieszkane przez różne stwory półludzkie i nieludzkie, pogrążone są w mroku. Na dnie przebłyskują skały przybierające kształty śpiących rycerzy. Dominują barwy ciemne: czernie, szarości i fiolety, wywołujące efekt niesamowitości. Wisła spływa krwią poległych.

Wyspiański dokonuje rekonfiguracji czasu/historii i bohaterów/społeczeństwa poprzez tworzenie szczególnie pojmowanej przestrzeni. Miejscami, gdzie dzieje się akcja, a zarazem przemienia się rzeczywistość, są Wawel i Wisła. Wisła nie tylko jako rzeka, ale w sensie metaforycznym – jako obszar tego, co nieświadome – wydaje się czymś więcej niż obszarem pamięci albo świadkiem spoglądającym na prehistorię i historię. Istotę Wisły stanowią siła i żywotność, była tam zawsze, w czasach Wyspiańskiego i przed jego narodzinami, i jest obecnie, ale płynie też dalej – w przyszłość. Rzeka ta ma cechy boginiczne i jest żywą istotą, w której krąży krew:

> Hej, krew ku Wiśle płynie z ran,
> krew świeża, krew czerwona. [L 204]

Wawel zamieszkują ludzie z piętnem zbrodni, gwałtu i obłędu. Wnętrza drewnianego, starego grodu są posępne, dźwięczy w nich głuchy pogłos bitwy, po ścianach spływa krew rannych rycerzy. Panuje tu atmosfera terroru, czuć strach i podniecenie, spotęgowane zbliżającym się niebezpieczeństwem. Przyroda otaczająca warowną siedzibę jest groźna i nieprzystępna. W trakcie bitwy rozpętuje się burza, a potem świat ogarnia mrok, z którego wypełzają widma (Martwice) w czarnych kapturach, porośnięte wodorostami – dziwne postaci półludzkie w zwierzęcych skórach. Zjawy, widziadła przypominające mary ze snu, wyłaniają się z mgły i ciemnych wód Wisły i tam też znikają[25]. Zawartość ideowa dramatu nie odbiega od treści samej legendy o Wandzie, ale zawiły przebieg zdarzeń uniemożliwia odgadnięcie rodzinnej historii głównej bohaterki. Ballady wplecione w fabułę dają tylko mgliste wyobrażenie na temat skomplikowanego związku ojca z córką, braci z siostrą. Mając na względzie recenzentów teatralnych, Wyspiański w jednym z listów postanowił przybliżyć dzieje rodu Kraka, które w ujęciu autora przypominają historię rodu Labdakidów:

> Wciąż żałuję (i do tego, zdaje się, wrócę), żem historię samego rodu Krakowego podał pod osłoną tajemniczości, ale może nazbyt gęstą i niełatwo przejrzystą, skoro np. mogła ujść Szan[ownej] Pani właściwa przyczyna, która sprawia, że Wanda w ten ród wnosi zamącenie. Oto Wanda jest córką Kraka i Wiślany i dlatego jest „rusalną"; o tym swoim pochodzeniu dowiaduje się przy śmierci braci i odtąd już z tą świadomością żyje, i taka już od pierwszej chwili wystąpienia u mnie jest.
>
> W tych „balladach" zaś zawarta jest historia dwóch Kraków, nie jednego, bo ich właściwie według podań i kronik było dwóch. – W mojej *Legendzie* występuje tylko drugi Krak i już w ostatnich chwilach życia.
>
> Zaś właśnie Smok-Żmij, o którym jest u mnie w balladach wzmianka, jest owym pierwszym Krakiem, ojcem, który przez króla wód – Wiślana, zamieniony w straszliwego gada, zamieszkiwał w norach nad rzeką, pilnując skradzionego miecza (który porwał wodnikom). – Syn zaś jego z wiecznie młodej Wiślany zrodzony, a wyrzucony na brzeg i wychowany przez chłopów, ani przeczuwał, że zabijając Smoka, ojca swego zabił zaklętego. – Wiślana wychodzi nad wodę płakać swego dawnego kochanka, a pociesza ją Krak młody i rozmiłowuje się w niej, porywa przemocą opierającą się. Ta też Wiślana później porzuca w szuwarach Wandę – dziecko.
>
> A młody Krak ożeniony z córką chłopa ma jeszcze dwóch synów wprzódy. Znajdę – Wandę, każe

[25] Zob. B. H. Zielińska, *„Legenda" I i II Stanisława Wyspiańskiego*. Warszawa 1928, s. 124–132.

wychowywać u siebie i oto cały powód zamętu, i oto cały szereg zbrodni i win samowiednie lub bezwiednie spełnionych. Otóż mam zamiar do istniejących dwóch aktów *Legendy* dopisać poprzednie cztery[26].

Wywód Wyspiańskiego można streścić następująco: Krak zabija swojego ojca przemienionego w smoka, płodzi z Wiślaną – która jest jego matką – Wandę, a jego synowie rywalizują ze sobą, pożądając swojej siostry. Jeden z nich ginie w bratobójczej walce, drugiego zabija Wanda. Na ród spadają gniew i klątwa starych bogów, król umiera, wrogowie zaś atakują gród. Wanda składa z siebie ofiarę. Jej śmierć ma odkupić grzechy jej, ojca i braci, przebłagać boginię Żywię, którą Krak obraził, nie oddając należnej jej czci.

Wanda

Figura Wandy uchodzi za najbardziej tajemniczą w kulturze polskiej[27]. Towarzyszy nam od *Kroniki polskiej* Wincentego zwanego Kadłubkiem, lecz związane z bohaterką korzenie sięgają głębiej[28]. I niewiele o nich wiadomo. Kadłubek przekazał nam podanie, które musiało budzić zdziwienie już u jego współczesnych. Nie tylko nie został on oskarżony o herezję, ale wypuszczona z jego rąk legenda przyjęła się i funkcjonowała zarówno jako symbol, mit czy bajka, ale także jako emblemat i alegoria przez setki lat.

Ten pierwszy przekaz był czytany i interpretowany na wiele sposobów, sprowadzających się do rozjaśniania osobliwej, zamierzchłej historii sięgającej czasów przedsłowiańskich. Czytając legendę dosłownie, nie możemy się oprzeć działaniu tajemniczej aury, która spowija krakowską królewnę. Kadłubek utrwalił tradycję ludową/oralną na papierze, dodając całą swoją wiedzę, która miała zakorzenić dawną opowieść w przekazach oficjalnych *origenes gentium*, a zarazem ją przesłonić. Rzeczy niejasne miały być wygłuszone przez podania wtedy znane. Jednakże ta stara historia nie pozwoliła się stłumić. Rezonuje – niezrozumiała i nieczytelna. Można podejrzewać, że uwiodła kanonika krakowskiego i przetrwała do naszych czasów. I nadal trwa, mimo rozmaitych modyfikacji, we wszystkich epokach. Inwariantna natura legendy z powodu jej nieostrych granic umożliwiała umieszczanie podania w różnych funkcjach. Uproszczony przekaz, powtarzany przez wieki, uczynił z Wandy strażniczkę polskiej tradycji. Królewna stała się heroiną o wielu twarzach, choć mało kto zadał sobie trud odkrycia jej oblicza, które, jak wiemy z legendy zapisanej przez Kadłubka, było piękne i zarazem przerażające. Wanda jest bardziej zanurzona w nieświadomości, niż możemy przypuszczać. Charakteryzuje ją dwoistość: córka Kraka jest sprawcza i aktywna, boska i nieboska, ludzka i nie-

---

26 S. Wyspiański, list do M. Krzymuskiej, z 24 VIII 1898 (Kraków). W: *Listy zebrane*, t. 4: *Listy różne – do wielu adresatów* (Oprac., koment. M. Rydlowa, z wykorzystaniem materiałów L. Płoszewskiego. 1998), s. 141–142.

27 Zob. H. Mortkowiczówna, *Podanie o Wandzie. Dzieje wątku literackiego*. Warszawa 1927. – J. Maślanka, *Literatura a dzieje bajeczne*. Wyd. 2, rozszerz. Warszawa 1990. – M. Rudaś-Grodzka, *Wanda*. W zb.: *...czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*. Red. M. Rudaś-Grodzka [i in.]. Warszawa 2016.

28 Mistrz Wincenty (tzw. Kadłubek), *Kronika polska*. Przekł., oprac. B. Kürbis. Indeks D. Zydorek. Wrocław 1992. BN I 277. Zob. też J. Banaszkiewicz, *Polskie dzieje bajeczne Mistrza Wincentego Kadłubka*. Wyd. 2. Wrocława 2002.

ludzka. Od czasu do czasu zanika w kulturze, chociaż zawsze da się odnaleźć jej ślad czy pieczęć, jaką wyciska na naszej przeszłości.

W polskim imaginarium symbolicznym najbardziej popularne są wyidealizowane przedstawienia Wandy, one jednak pozbawione zostały własnego cienia (mroku) i oderwane od pierwotnego doświadczenia z nim związanego. Wyspiański, nie ulegając sile tradycyjnego przekazu, kierował się intuicją i nie tylko zbliżył się do pogańskiego obrazu Wandy, ale wniknął w mrok otaczający ową postać – w miejsce stanowiące rezerwuar energii sprzed tysięcy lat. Odnalazł w tym miejscu lęk przed nieznanym: zarazem przerażenie, jak i zachwyt. Ów wizerunek i jego cień, które istnieją w naszej kulturze od początku, niosą ze sobą pamięć o tym, co kiedyś fascynowało i przytłaczało, co nie było ubrane jeszcze w żadną ideę porządkującą świat i neutralizującą obawy z tym związane, i wiodą wprost do przedświadomego, prehistorycznego świata dzikich, zwierzęcych instynktów.

Wyspiański postanowił zachować ciemny charakter Wandy, gdyż jako jeden z nielicznych odnosił wrażenie, że w jej historii nie rozumiemy wielu elementów. Opowieść o królewnie jest niczym szyfr, który trudno złamać, a to, co robiono dotychczas, wiązało się z przystosowywaniem jej obiegowego, pospolitego i płytkiego wyobrażenia do wymogów estetycznych i politycznych danych epok. Powtarzano historię Wandy bez zrozumienia jej głębinowych treści. Wyspiański zdecydował się wpleść legendę do swojego dramatu razem z tajemniczą aurą, starając się dotrzeć do jej źródeł. W świetle teorii Junga pracuje Wyspiański z archetypowym wyobrażeniem Wandy, gdzie proces twórczy „polega na nieświadomym ożywianiu archetypu i na jego [...] opracowaniu w formie skończonego dzieła". Myśl Junga najlepiej uchwycił Walter Benjamin:

> Ukształtowanie obrazu pierwotnego jest poniekąd przetłumaczeniem go na język teraźniejszości. [...] w tym tkwi istota społecznej wagi sztuki: [...] wynosi ona na powierzchnię formy, których duchowi czasu brakowało najbardziej. W obliczu niezadowolonej z siebie teraźniejszości pragnienie artysty cofa się, idzie wstecz, aż natrafi w podświadomości na taki praobraz, który najlepiej skompensuje jednostronności ducha czasu. Chwyta on ten obraz, a w miarę jak przybliża go do świadomości, zmienia jego kształt, tak by człowiek teraźniejszy mógł go – stosownie do własnych możliwości pojmowania – przyjąć[29].

Wanda i wilkołaki

Po zwycięstwie nad wrogami Wanda, po obwołaniu jej „królem", rzuca się do wody i tonie. Śmierć bohaterki interpretuje się jako jej powrót do domu: do królestwa podwodnego[30]. W dramacie wielokrotnie pojawiają się aluzje do jej rusałczanego rodowodu, ale to nie jedyna tożsamość Wandy, jest ona także upiorem[31]. Znakiem tej demonicznej siły staje się wianek – „Korona wiślana, / krwawa kwietna nać" (L 176) – który królewna otrzymuje jako dowód przynależności do bogini, zaborczej i mściwej Żywii. Raz włożony, nie daje się zdjąć, wrasta w głowę, czyni z Wandy postać nieludzką, hybrydyczną i upiorną. Kwiaty (symbol niewinności *etc.*) wrasta-

---

29 W. Benjamin, *Pasaże*. Red. R. Tiedemann. Przeł. I. Kania. Posł. Z. Bauman. Kraków 2005, s. 519.

30 Odmienną od mojej interpretację śmierci Wandy proponuje I. E. Rusek w artykule *Zaślubiny ze śmiercią. „Legenda II" Stanisława Wyspiańskiego* („Kwartalnik Opolski" 2011, nr 1).

31 Na upiorność Wandy zwróciła mi uwagę prof. Maria Prussak, za co jej dziękuję.

ją w jej głowę i karmią się nią: czerpią z niej żywotne soki i tym samym tworzą z niej dziwożonę – jeszcze przed swoją śmiercią jest więc ona żywa i nieżywa jednocześnie[32].

Moment założenia wianka stanowi przełom, w Wandzie dokonuje się gwałtowna metamorfoza podobna do przeobrażenia wilkołaka. Królewnę ogarnia szał przypominający furor wojenny berserków, ona sama wygląda jak młody rycerz, służący nie rozpoznaje jej, myśląc, że ma przed sobą młodego mężczyznę. Terminem „berserkowie", jak pisze Leszek Paweł Słupecki, określano wojowników, „zmieniaczy skóry, sposobnych do przemiany w dowolne zwierzę drapieżne"[33]. W sposób szczególny wykazywali się oni nadludzką mocą i męstwem. Gryźli własne tarcze i mieli być silni jak niedźwiedzie czy wilki. Nie czuli bólu, niewrażliwi byli na działanie ognia, niskich temperatur i na zranienia[34]. Gdy zastęp berserków wpadał w amok, rabował i niszczył wszystko, co znajdowało się na jego drodze, w północnych legendach furor wiązał się z rytami przejścia młodych wojowników. W transie stawali się oni wojskiem Odyna i mieszkańcami Walhalli, w takich momentach znikała granica między życiem a śmiercią[35].

Słowiańskie opowieści o wilkołactwie łączą się również z rozmaitymi obrzędami przejścia. Odbiciem tych wierzeń w polskim folklorze są kolędnicy: raz w roku młodzi mężczyźni przebrani za zwierzęta odgrywali scenki, śpiewali kolędy i zbierali datki, chodząc od domu do domu[36]. Uczestnicy maskarady: niedźwiedź, koza, turoń (baran), koń i wilk, byli znani Wyspiańskiemu i najprawdopodobniej oni stali się prototypem postaci wodnych.

Wanda, pchana potworną siłą, „oczy straszliwie otwiera, / zbudzona, ocknioną nareście" (L 182), nakłada zbroję Kraka, przez nikogo nierozpoznana przemienia się w rycerza piorunowego – nowego króla. Polegli wojownicy wstają i biorą broń. Na rozkaz władczyni formują odział, który pokona wrogów. Po zwycięstwie jej szał nie mija, w takim stanie pogrąża się ona w odmętach rzeki, próbując wciągnąć swoich rycerzy i mieczem atakując tych, którzy starają się powstrzymać królewnę. W otoczeniu wodnym Wandy znajdują się, oprócz topielców i rusałek, również wilkołaki wodne – odosobnione zjawisko, występujące prawdopodobnie tylko w dramacie Wyspiańskiego. Owa społeczność jest dość zróżnicowana, ale ma cechę wspólną: wszyscy jej członkowie należą do świata umarłych, karmiących się krwią żywych, jak i dopiero co poległych. Bardzo podnieca ich zapach krwi:

WILKOŁAK
[. . . . .]
tak mi pachnie krew.

---

32 Zob. L 180:

żeś jest dziwożonką,
że urodę łżesz.

33 L. P. Słupecki, *Wojownicy i wilkołaki*. Wyd. 2, popr. i rozszerz. Warszawa 1994, s. 82–83. Zob. też *Klechdy. Starożytne podania i powieści ludowe*. Zebrał i spisał K. W. Wójcicki. Wyd. 2, pomnożone. T. 1. Warszawa 1851, s. 174–180. – T. Linkner, *Słowiańskie bogi i demony. Z rękopisu Bronisława Trentowskiego*. Wyd. 2, popr. i uzup. Gdańsk 2007, s. 131–133. – B. Baranowski, *W kręgu upiorów i wilkołaków. Demonologia słowiańska*. Poznań 2019.

34 Zob. Słupecki, *op. cit.*, s. 82–83.

35 Zob. *ibidem*, s. 99.

36 Zob. *ibidem*, s. 103.

Widzisz? Hań u bron
leży świeży trup.
Lekki mieli zgon,
rzezani toporem.
Pić, pić krew, krew ssać – [L 167–168]

Od samego początku Wanda jest nazywana „rusalną". Rusałki, dziwożony, utopce, topichy, topczyki, topniki, topielce i topielice, wiły, sadowiły, samodiwy, nereidy, wodnice i czetlice – to tylko różne określenia tej samej demonicznej postaci w folklorze słowiańskim (w podaniach i legendach). Najliczniejszą grupę bóstw przyrodniczych stanowiły rusałki, którymi słowiańska wyobraźnia zaludniała pola i bory, rzeki i jeziora, mroczne wąwozy, bagna i trzęsawiska. Rusałkom przypisywano bowiem wylewy rzek, wciąganie ludzi w toń wodną, rwanie sieci rybackich czy wywracanie i zatapianie łodzi. Demonom tym nadawano ludzkie kształty – głównie kobiece oraz półrybie. Niekiedy utożsamiano je z duszami utopionych ludzi. Często przedstawiano je jako uwodzicielskie, piękne dziewczęta będące w istocie złośliwymi potworami. Ukazywały się nocą (zwłaszcza podczas pełni księżyca), nago lub w białych sukniach. Budziły powszechny lęk oraz trwogę jako demoniczne uosobienie groźnych i niewytłumaczalnych tajników żywiołu wodnego. Kapryśne, a także znudzone czekały na podróżnych, by załaskotać ich na śmierć albo doprowadzić do obłędu[37]. Kult rusałek wodnych w naszej kulturze ma dość odległy rodowód i najprawdopodobniej wywodzi się jeszcze z okresu przedchrześcijańskich wierzeń słowiańskich. Również w naszej literaturze, począwszy od XVI wieku, odnaleźć można drobne wzmianki o demonach wodnych i ich kulcie. Dopiero powstała w XIX wieku źródłowa literatura ludoznawcza pozwala na rzeczową analizę owej problematyki. Wyobrażenia rusałek wodnych zrekonstruowane na podstawie tych materiałów charakteryzuje wielowątkowość. Stanowią one swoistą kombinację dawnych tematów (bliżej nieokreślonych), pochodzących z wierzeń ludowych, które włączają elementy przejęte z religii chrześcijańskiej czy też pseudoludowe twory fantazji literackiej – tak rodzimej, jak i zachodnioeuropejskiej, np. opowieści o ondynach, syrenach, nimfach i pannach wodnych. Ludowe wierzenia o boginkach wodnych znalazły swoje odbicie w rodzimej poezji romantycznej. Szczególnymi przykładami mogą być wizje białoruskiej ondyny w balladzie *Świtezianka* Adama Mickiewicza i ukraińskiej Zoryny, bohaterki fantazji Józefa Bohdana Zaleskiego zatytułowanej *Rusałki*.

Mrok przedpogański

Wyspiański dociera nie tylko do korzeni słowiańskich, jego intuicja sięga głębiej – do epoki nieznającej słów, wrażliwej wszakże na dźwięk i rytm. Przedjęzy-

37 Zob. L. Gołębiowski, *Lud Polski. Jego zwyczaje, zabobony*. Warszawa 1830. – L. Siemieński, *Podania i legendy polskie, ruskie i litewskie*. Poznań 1845. – W. Klinger, *Wschodnio-europejskie rusałki i pokrewne postaci demonologii ludowej a tradycja grecko-rzymska*. Lublin–Kraków 1949. – K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*. Wyd. 2. T. 2, cz. 1. Warszawa 1967, s. 598–644. – M. Janion, *Żyjąc, tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*. Warszawa 2001, s. 274–284. – F. Molina-Moreno, *Żeńskie duchy przyrodnicze w folklorze polskim i w mitologii klasycznej*. „Prace Etnograficzne" 2016, z. 4.

kowa, mroczna strona Wandy uchwycona w muzycznej warstwie utworu jest jednocześnie wyrazem indywidualnego doświadczenia artysty i kolektywnej nieświadomości[38]. W *Legendzie* Wyspiańskiego następuje eksplozja pierwotnych sił kształtujących naszą zbiorową świadomość. Powtarzający się w różnych wariantach wzór dobrej królewny rozpada się w dramacie i prowadzi do uwolnienia mocy wypieranych przez kulturę, regresywnych, demonicznych i archaicznych. Przybiera to postać dionizyjsko-pogańskiego świata, który powraca, by wstrząsnąć posadami nowo uformowanego państwa. Przedwieczny lęk przed znanym i nieznanym wrogiem zmienia się w gwałtowne uniesienia, orgiastyczny stan zbiorowej ekstazy spowodowanej możliwością pożerania, zabijania czy napawania się krwią. Demoniczna, monstrualna siła Wandy nie mieści się w żadnych granicach, rozlewa się na całe otoczenie, obejmuje wody Wisły i to, co znajduje się na brzegu. W *Legendzie* orszak wodników, rusałek, wilkołaków, koźlaków, baraniogłowów, turoniów, wiedźm, topielców *etc.* reprezentuje świat nie tylko pogański, ale i przedpogański, będący otchłanią, *arché* naszych początków. Stąd płyną strumienie fantazji, które formują imaginarium słowiańskie i pierwszą refleksję dotyczącą sił natury oraz bóstw symbolizujących owe prawa, czyli to, co odczuwamy jako prymarnie obce, otchłanne, a ta inność ucieleśnia się w różnych wyobrażeniach półzwierzęcych i półboskich. Z takiego świata wyłaniają się boginie słowiańskie, jak np. Żywia czy Dziedzilla, które odgrywają decydującą rolę w przebudzeniu Wandy.

Ważną sprawą będzie dostrzeżenie złożoności zjawiska, jakie stanowi słowiańskie pogaństwo zawierające reminiscencje wcześniejszych epok i zachowujące napięcia z tym związane. Co więcej, taki typ dziedzictwa trwa w formie latentnej we wszystkich epokach. Przeżytki pogaństwa odnaleźć można w kulturze ludowej, która przechowuje zwyczaje, rytuały i wierzenia wraz z pełnym wymiarem treści nieświadomych. Nie jest to wyłącznie dziedzictwo, lecz również źródło „energetycznych inwersji, rodzaj afektywnej polaryzacji wyznaczającej sferę barbarzyńską każdej kultury"[39]. Pole sił nie tylko aktywuje się na marginesach oficjalnej i dominującej kultury czy w różnych formach sztuki, ale jest także symptomem psychicznych regresji jednostek bądź grup. Wszystko, co zajmuje niepamięć: okrucieństwo, rozkosz, przemoc czy perwersja, może wyłonić się w sposób niespodziewany i w nieoczekiwanym miejscu. Taką logikę trafnie opisuje Georges Didi-Huberman:

> tym, co przeżywa w danej kulturze, jest to, co w tej kulturze jest najbardziej wyparte, najbardziej mroczne, dalekie i uporczywe. Najbardziej martwe w pewnym sensie, ponieważ najgłębiej pogrzebane i najbardziej upiorne; jednocześnie najbardziej żywe, ponieważ najbardziej poruszające, najbardziej popędowe[40].

Zwierzęca popędowość Wandy pochodzi z władztwa śmierci, które jest początkiem i końcem wszystkiego. Nie mniej potworna, magiczna moc budząca martwych rycerzy i uśmiercająca wrogów stanowi dar nie królestwa śmierci, ale słowiańskiej Żywii. Słowiańska bogini zdaje się nie należeć do świata duchów podwodnych.

---

38 Zob. Jung, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, s. 11–22.

39 P. Mościcki, *Sejsmografy przewrotu. Gesty rewolucyjne jako „Pathosformeln"*. „Konteksty" 2011, nr 2/3, s. 167.

40 G. Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris 2002, s. 154. Cyt. jw., s. 168 (przeł. P. Mościcki).

Znajduje to swój wyraz w strukturze sztuki i napięciach rozsadzających postać Wandy, która równocześnie reprezentuje żywioły zwierzęcy i ludzki. Uosabia ona wszelkie siły demoniczne, ciemną stronę natury ludzkiej, za pięknym, niewinnym obliczem królowej skrywają się występne myśli i krwawe czyny. Zbrodnia popełniona na bracie, śmierć ojca czy atak wrogów wyzwalają we władczyni nieznaną do tej pory energię, która każe jej oddać się siłom nadprzyrodzonym, by móc bezkarnie zabijać wrogów. Należy więc Wanda do sfery instynktów animalnych i do cywilizowanego świata słowiańskiego. W królewnie toczy się walka między sprzecznymi dążeniami, nie ma pewności, czy ona chce umrzeć, czy nie. Zostaje to w dramacie niedopowiedziane, trudno stwierdzić, czy bohaterka skacze do rzeki, żeby żyć wiecznie, czy raczej, by zakończyć swoje życie. Nie wiemy, czy życie to nadmiar, czy brak, albo czy śmierć to pełnia, czy kres. Pewną wskazówką jest dar Żywii. Wanda otrzymuje jednodniową sławę:

> Klnę was, patrzajcie w moje oczy,
> uroda we mnie żywa.
> Śmierć za mną, Sława za mną kroczy,
> dzień jeden ja szczęśliwa! [L 134]

Szczęście zamknięte w jednym dniu wymaga wyjaśnienia, musimy się cofnąć do starożytnej Grecji i zderzyć je z mitem rodu Labdakidów, stanowiącym wewnętrzną ramę dramatu. Człowiek w tragedii greckiej wielokrotnie był nazywany „jednodniową jętką", której życie, trwające chwilę, przemijało bezpowrotnie i bez śladu. Grecka kultura, począwszy od mitów po literaturę, sztukę czy filozofię Platona, zajmowała się myśleniem o nieśmiertelności. Wśród dróg do jej uzyskania wskazywano sławę. Tak działo się w wypadku Achilleusa, Safony i Sokratesa. Wyspiański odwołuje się do starożytnych, a jednodniowa sława Wandy jest próbą przezwyciężenia popędowej triady życie–śmierć–życie i wprowadzenia paradygmatu śmierć–życie–śmierć, najgłębiej osadzonego w naszej kulturze.

Piękne i straszne oblicze Wandy

Zdanie z *Kroniki* Kadłubka mówiące o niezwykłej urodzie, z której bije groza, należy traktować jako centralne dla rozumienia figury Wandy[41]. Rys tego, co piękne a przerażające, który stanowi część struktury mitycznej, przez wieki podlegał modelowaniu, niekiedy w aktualizacjach danej epoki ów horror znikał, co spłaszczało i czyniło to wyobrażenie neutralnym lub przyjaznym. Niemal wszystkie średniowieczne przekazy zawierają informacje o ciemnych mocach krakowskiej królewny – miała ona pokonywać wrogów swoim niezwykłym pięknem i nadludzką siłą, wpra-

41 Mistrz Wincenty (*op. cit.*, s. 16–17) następująco charakteryzuje królewnę: „Ona tak dalece przewyższała wszystkich zarówno piękną postacią, jak powabem wdzięków, że sądziłbyś, iż natura, obdarzając ją, nie hojna, lecz rozrzutna była. Albowiem i najrozważniejsi z roztropnych zdumiewali się nad jej radami, i najokrutniejsi spośród wrogów łagodnieli na jej widok. Stąd, gdy pewien tyran Lemański srożył się w zamiarze zniszczenia jej ludu, usiłując zagarnąć tron niby wolny, uległ raczej jakiemuś ⟨jej⟩ niesłychanemu urokowi niż przemocy oręża. Skoro tylko bowiem wojsko jego ujrzało naprzeciw królowę, nagle rażone zostało jakby jakimś promieniem słońca: wszyscy jakoby na jakiś rozkaz bóstwa, wyzbywszy się wrogich uczuć, odstąpili od walki […]".

wiać przeciwników w drżenie i nieść im zatratę. Postrzegana była jako bóstwo przypominające słońce w trakcie zaćmienia – które prowadziło do szaleństwa i utraty wzroku. W tym względzie opis Wandy z utworu Wyspiańskiego nie odbiega od wersji Kadłubka, z taką różnicą, że w dramacie królewna rzuca klątwę na wrogów, a jej własny lud widzi w niej czarownicę (L 134–135).

Wyspiański tworzy w *Legendzie* świat pierwotny i pogański, ale także „rozmontowuje" chrześcijańską wykładnię tego mitu. Wanda w tradycji chrześcijańskiej, broniącej swojej monoteistycznej struktury i porażonej strachem przed manicheizmem, zostaje unieruchomiona w jednym wymiarze, a mrok wypełniający jej postać jest negowany. Zablokowanie i niemożność rozładowania owej energii kumuluje się w bezradności kobiecej odbieranej pozytywnie. Symboliczne imaginarium godzi się z tym, że niewinna dziewczyna doświadcza wszelkiego rodzaju gwałtów, np. może zostać pożarta przez potwora czy złożona w imię jakiejś idei w ofierze. Wanda, założycielka narodu polskiego, figura pozbawiona zła, w swojej czystości i niewinności ma przypominać Matkę Boską. Wyspiański przywraca królowej dwoistą naturę, łączy w figurze Wandy obraz Matki Boskiej i bogini Hekate (Kali), dzięki czemu odzyskuje ona swój cień[42]. Wanda zachowuje się jak nieświadoma niebezpieczeństw młoda kobieta i dzika kapłanka, życzliwa wróżka i zła czarownica, bogini dobra i zła. Żywa i umarła.

Wanda-matka-córka

Poza Wyspiańskim nikt nie zaprzątał sobie głowy pytaniem o matkę Wandy. Na potrzeby mitów narodowych wystarczyła informacja, że królewna miała ojca. W *Legendzie* jej matką jest Wiślana, czyli rzeka. W projekcie witraża zatytułowanym *Wanda* granice między dziewczyną a żywiołem wody zostają zniesione i przed oczami rozciąga się to, co pierwotne i obce: płynąca woda bez początku i końca: *arché* naszych korzeni, jednocześnie zbiorowych i indywidualnych. Tu też należy szukać źródeł różnych fantazji, wśród których na plan pierwszy wybija się wyobrażenie macierzyństwa jako początku wszelkiej władzy dającej i odbierającej życie; jest to miejsce, w którym pulsują siła oraz przemoc. Tutaj rodzą się wszelakie instynkty, a zwłaszcza instynkt śmierci.

Wanda w świetle teorii Junga odpowiada archetypowi matki pierwotnej, nadrzędnej osobowości wyłaniającej się z nieświadomości zbiorowej[43]. Jest ona matką i córką równocześnie, tzn. rodzi samą siebie. Łączy się więc z mitem o Demeter i Korze. Natomiast w warstwie najgłębszej stanowi zapis ludzkiego doświadczenia: kontakt z matką to pierwsze doświadczenie, zarazem zewnętrzne i wewnętrzne, i moment, kiedy rozdziela się to, co wewnętrzne i zewnętrzne. Obraz, który utrwala się w nieświadomości, jest nieprzemijający i ujawnia się w projekcji rozszczepienia matki i dziecka[44]. Ta podwójna postać, czyli matka i dziewczyna, może występować jako jedna albo dwie, ale zawsze bez męża. W omawianym micie bohater męski odgrywa rolę porywacza, gwałciciela i zewnętrznego agresora, którym w tym

---

42 Zob. J u n g, *Symbole przemiany*, s. 471–473.
43 J u n g, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, s. 110.
44 Zob. J u n g, *Symbole przemiany*, s. 417.

wypadku jest książę alemański. Podwójność Wandy materializuje się w postaci młodej dziewczyny i krwiożerczej nimfy rzecznej – rusałki, która zawsze stanowi świadectwo nadmiaru wymykającego się określonym normom i granicom[45]. Po powrocie do wody Wanda rozpoczyna głębinową i demoniczną egzystencję monstrualnej matki, niszczącej, pochłaniającej, posiadającej władzę absolutną w sprawach życia i śmierci. Jako Dziwożona zagraża kobietom ciężarnym i matkom, bo może porywać ich dzieci albo podrzucać własne (przypomina Lamię czy Lilith, czy może Babę Jagę pożerającą dzieci[46]). Jako Marzanna wyobraża samą śmierć. Wisła przedstawiona została przez Wyspiańskiego jako wody śmierci. Na dnie gnijące rośliny oplatają i spowijają wszystko, co znajdzie się w ich zasięgu. Nic i nikt nie jest w stanie oprzeć się ich sile przyciągania.

Martwica

W *Legendzie* nadprzyrodzony świat demonów, półbogów, wiślan, rusałek i wampirów, które tworzą *dominium* rządzące się swoimi prawami, wpływa na losy bohaterów, stanowiąc łącznik między ziemią a wodą, między fantazją a rzeczywistością. I ten świat jest wrogi wobec Krakowa.

Widzimy, iż król nie umiera raz, jego śmierć ma charakter progresywny, przybiera formę wieloetapową. Władca Wawelu przechodzi przez różne progi i stadia przemiany pośmiertnej. Trudno podać precyzyjną wykładnię śmierci progresywnej. Zazwyczaj jest to stan, w którym umarły nie wie, że nie żyje. Znajduje się w odrętwieniu, lekkiej omdlałości, ucina sobie drzemki jak bohaterowie *Sanatorium pod Klepsydrą* Brunona Schulza czy powieści *Po tamtej stronie* Alfreda Kubina. W opisywanym świecie kontury przedmiotów są rozmyte i zamglone, rzeczywistość przypływa i odpływa, bohaterowie popadają w delirium lub paraliż, spokrewniony z melancholią. Krakowi nawet po śmierci towarzyszy poczucie zagrożenia, dziwności, niemożności kontaktowania się ze światem zewnętrznym. Ten rodzaj „bycia niebytującego" pojawia się w *Legendzie I*, gdzie jest formą snu. Dramat starego króla zaczyna się w dniu jego śmierci. Krak, przygotowując się do ostatecznego odejścia, rekapituluje swoje życie i nazywa je snem:

przewaliło się to już,
już przeszło,
Jako badyle na ugorze zeschło,
co we mnie było
z mocarzów, z wojów
[. . . . .]
wszystko się już prześniło[47].

Wspominając swoje czyny, król smętnie wraca do przeszłości i z niepokojem zadaje pytanie, czy istnieje duch niezależny od ciała, co dzieje się z duszą wcielającą się w zwierzęta:

wszak w każdym ciele
duch się plącze taki,

45 Zob. J u n g, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, s. 197.
46 J u n g, *Symbole przemiany*, s. 471.
47 W y s p i a ń s k i, *Legenda I*, s. 66–67.

co choć umiera ciało
wiekiem zmięte,
to ten zostaje[48].

Krak zastanawia się nad życiem po śmierci, obawiając się, że czeka go los nietoperza lub żmii:

miałżebym ja ci w nietopérza, w żmiję,
w puchacza albo wronę
wleźć i krakać,
jako te ludzie złe[49];

Podstawą koncepcji snu-śmierci byłaby wiara w metempsychozę dusz, widać tu ślady lektury genezyjskiego Słowackiego i tropy wczesnomodernistyczne. Wyspiański rozbudowuje wyobrażenie o wędrówce duszy przechodzącej przez wiele wcieleń, nie ma w jego dramacie granicy między życiem a śmiercią, po śmierci zaś dusza nie od razu wstępuje w nowe ciało, ale doświadcza różnych form nie-życia[50]. Popadając w majaki przedśmiertne, Krak widzi korowód widm, które składają mu hołd, dzięki czemu król zyskuje przekonanie, że zostanie odpowiednio uhonorowany i otrzyma zaszczytne miejsce na dnie Wisły jako opiekun Wawelu. Dzieje się zgoła inaczej.

Znalazłszy się na dnie Wisły, skazany na żywot pośmiertny, w koronie „przerosłej" w krzaki koralowe, Krak pogrąża się w rozmyślaniach nad naturą przemijania i czasu. Przykuty do kamieni, jak mityczny Kronos na końcu świata, nie może się poruszyć[51]. Uwięzienie Kraka zatrzymuje jego czas i czas narodu. Duch opiekuńczy Wawelu staje się przekleństwem ciążącym nad kolejnymi pokoleniami Polaków. Jego dziedzictwem jest spętana i zniewolona przeszłość, która przeszkadza w narodzinach czegoś nowego, co mogłoby zagrozić jej panowaniu. Jego widmo opiekuńcze to wizja Polski potężnej w czasie młodości, po rozbiorach pogrążającej się w niemocy, niezdolnej do czynu.

Zgon Kraka stanowi inicjalną scenę *Legendy II*, a kończy ją znak jego pośmiertnej egzystencji jako Martwicy. Zmarły władca zostaje kilkakrotnie osądzony i skazany na tortury fizyczne oraz psychiczne. Najpierw trzy stare baby (Parki) przecinają nić jego żywota, po nich przybywa orszak widm mścicieli, larw, turoni, martwic, wilkołaków i rusałek. Porywają oni Kraka z zamku, zdzierają z niego zbroję, przy dźwiękach szyderczej pieśni ubierają w prosty strój, zamiast na konia sadzają króla na turonia. Zdegradowanego i poniżonego monarchę pozostawiają na brzegu Wisły, między wodą a ziemią, odwlekając jego ostateczny skon, aby męka była jak najdłuższa i najstraszniejsza. Krak przemieniony w Chochoła tuła się wśród nadbrzeżnych wiklin, dopóki lud nie wrzuci go do wody. Ma to charakter zemsty i jednocześnie jest odbiciem ludowego zwyczaju topienia Marzanny (słomianej kukły) – Chochoła symbolizującego śmierć i zimę, co powinno zapewnić urodzaj w nad-

48 *Ibidem*, s. 68.
49 *Ibidem*, s. 70.
50 Zob. *ibidem*, s. 123.
51 Zob. Plutarch, *O obliczu widniejącym na tarczy księżyca*. W: *Moralia. (Wybór)*. T. 2. Przekł., wstęp, przypisy Z. Abramowiczówna. Warszawa 1988, s. 182.

chodzącym roku. Wyspiański, który jako dziecko uczestniczył w tych obrzędach, odwołuje się do tradycyjnych rytuałów pogańskich:

Hej, Martwico, Chochole,
łoże dla cię w wądole;
królowałeś światu,
daj królować latu;
Słońce weszło nad pole. [L 206]

Pozbawienie Kraka funkcji strażnika zamku nie oznacza zakończenia tej historii, wręcz przeciwnie: Martwicy nie można się pozbyć – to polskie *Unheimliche*: wiecznie obecny trup. W *Diable* w reżyserii Andrzeja Żuławskiego (1972)[52] na Jakuba, głównego bohatera, wracającego do domu z więzienia, gdzie trafił po zamachu na króla Stanisława Augusta, czeka w łóżku umarły ojciec, nie wiemy, jak długo tam leży, ale pościel i poduszki pokryte są gnilnymi plamami. Pochowany przez syna, znów powraca do dworu. I będzie wracać zawsze. Figura ojca nakłada się na obraz króla. Dla wielu Polaków okres po upadku Polski rozpoczął się pod znakiem upiorów i mar, które nawiedzały obywateli nie tylko w trakcie snu. Wyjątkową rolę odgrywał tutaj trup Stanisława Augusta, króla szczególnie nielubianego przez romantyków. Jego pośmiertna historia zdominowała ówczesną wyobraźnię. Joachim Lelewel, który nieraz porzucał obiektywizm uczonego, zbaczał z obiektywnego kursu historii i wkraczał na bezdroża fantazmatów, pisał o tym władcy z nieukrywaną złością:

> Stanisław August umarł w 1797 roku, a imperator Paweł, wprzód nim obchód pogrzebowy odbył, włożył koronę własnymi rękami na martwe zwłoki jego; mniemał on, że przez tę śmieszną ceremonią powraca mu godność abdykowaną. Rossjanie z rozkazu swego imperatora oddawali honory królewskości polskiej wyobrażonej przez trupa [...][53].

Wydarzenie to wygląda na anegdotę, która miała pogrążyć w niesławie ostatniego króla. Prawda okazuje się nieco inna, faktycznie car Paweł I, uznając Stanisława Augusta za swojego ojca, po śmierci uhonorował go powtórnie koroną, wyprawiając mu wspaniały pogrzeb[54]. Dla Polaków ten gest koronowania trupa był aktem makabrycznym i bezbożnym, budzącym niepokój. Z naszej perspektywy możemy potraktować to jako alegorię trupiego a wiecznie żywego królestwa polskiego i istotną fantazję. Z jednej strony, odsłaniała ona niechęć do monarchii w ogóle[55],

---

52 M. Maron (*Romantyzm i kino. Idee i wyobrażenia romantyczne w filmach polskich reżyserów z lat 1947–1990*. Lublin 2019, s. 161) pisze: „obraz upadku Polski szlacheckiej w *Diable* jest nacechowany romantyczną ambiwalencją. W filmie Żuławskiego jest to świat przeżarty moralnym gniciem i politycznym rozpadem, świat upadły, wciąż jednak na tyle bliski i pociągający, by mógł budzić pomieszane uczucie grozy i współczucia zarazem".

53 J. Lelewel, *Mowy i pisma polityczne*. W: *Polska. Dzieje i rzeczy jej rozpatrywane*. T. 20. Poznań 1864, s. 611–612.

54 Zob. N. Ejdelman, *Paweł I, czyli Śmierć tyrana*. Przeł. W. i R. Śliwowscy. Warszawa 1990.

55 Zob. Lelewel, *op. cit.*, s. 623: „ale nieszczęścia Polski nie są zdarzeniem przypadkowem, źródło ich mieści się w królewskości. Wybory króla nie zrządziły złego, ale zaburzenie Polski wynikło z postępowania królów, którzy niegodziwie odpychali uczucia narodowe, rozróżniając interes królewski od interesu państwa, co miało miejsce w ciągu opłakanego periodu prostytucji i splamienia korony. Kto wie, czyliby zniesienie godności królewskiej, gdy ta krzewiła principia republikanckie

ale z drugiej ten obraz ośmieszonego, umarłego króla stanowił coś w rodzaju zakłócenia w transferze wcześniejszych mitów fundacyjnych.

Wanda, jako mścicielka z piętnem bratobójstwa, wychodzi z historii rodzinno-narodowej zwycięsko, gdyż jest symbolem witalności, jednak to Krak okazuje się bóstwem przeklętym, Chochołem bez życia, symbolizującym pustą słomianą polskość i Martwicę, czyli zgniliznę.

Jeśli w *Legendzie I* odnaleźć można apoteozę przeszłości, m.in. w tym, że Krak, rozmiłowany w swojej młodości utożsamianej z narodem, patrzy z nadzieją w przyszłość i wierzy, że wzejdzie zdrowe ziarno, to w *Legendzie II* przekleństwo obejmuje całą rodzinę królewską i zarazem cały naród: król od początku jest martwy, a śmierć nie przynosi wyzwolenia. Wszystko naznaczone zostaje śmiercią i bezwładem. Martwota odnosi się tutaj do pustki i niemocy, jakie Wyspiański obserwował we własnym środowisku. Pisał do Henryka Opieńskiego:

> Mieszczaństwo krakowskie to jest taka głupia rzecz, że wstyd mówić, że to są nasi krewni, rodzice, znajomi, to wszystko nie ma duszy dla nas. Caluteńką duszę zjadł 1863. Oni poza tym nic nie widzą, niczym się nie interesują, poza swoimi ideałami widzą tylko materialny byt, dochody, pozycje, stanowiska, nie rozumieją żadnych naszych idei. I dlatego młodość tych ludzi jest mi świętą, ale d z i s i a j ich nienawidzę i czuję do nich wstręt.
>
> Wyjątki należą do wyjątków[56].

Kult grobów w Krakowie

Wyspiański wielokrotnie w listach i dziełach podkreślał, że największym nieszczęściem polskiego narodu jest klątwa grobów. Szczególne miejsce w jego tanatycznej wyobraźni zajmował rodzinny Kraków. W oczach niektórych pisarzy i innych twórców dawna stolica Polski stanowiła wyłącznie nekropolię, miasto umarłych. Jednak był to pogląd odosobniony. W opinii publicznej utrwalał się obraz tego miejsca jako skarbnicy historii polskiej i chwalebnej pamiątki po dawnej przeszłości. W drugiej połowie XIX wieku Kraków cieszył się dość dużą swobodą polityczną, co pozwoliło wypracować autokreacyjny, narodowy mit, który miał podtrzymywać ducha polskiego. Wyspiański należał do tych krytyków, będących w zdecydowanej mniejszości, którzy demaskowali tutejszy blichtr, obłudę i prowincjonalny zaduch. Przeklinał i narzekał w listach, że miasto oferowało mu zamiast wody żywej martwotę i zgniliznę, zamiast ducha – trupy. Do Lucjana Rydla pisał:

> Ale jak tu się wyrwać poza samego siebie. Ja już byłem tego tak bliski w Paryżu, i znów zapadłem w senność w Krakowie. Ta *Heimat* to jest okropna. Ja się tu czuję duszony, żenowany, nieśmiały, mały, niski, za młody, młodszy[57].

W okresie młodości poety (a także wcześniej i później) pogrzeby, ekshumacje, translokacje – wraz towarzyszącymi obchodami upamiętniającymi ważne wydarzenia historyczne, np. powstania narodowe czy istotne bitwy – tworzyły główny nurt

---

narodu, nie byłoby zbawiło Polski. Od upadku naszej Rzeczypospolitej nic bardziej nie tamuje odrodzenia się naszego jak królewskość, którą narzucają samowolnie narodowi".

56 S. W y s p i a ń s k i, list do H. Opieńskiego, z 16 I 1896. W: *Listy zebrane*, t. 1, s. 193.

57 S. W y s p i a ń s k i, list do L. Rydla, 3 II 1896. W: jw., t. 2: *Listy do Lucjana Rydla*. Cz. 1 (Oprac. L. P ł o s z e w s k i, M. R y d l o w a. 1979), s. 306.

życia narodowego i należały do codzienności w tej metropolii. Nie tylko w Krakowie, ale i w innych miastach pogrzeby przeistaczały się w manifestacje polityczne. Najczęściej były to pogrzeby bohaterów narodowych, których egzystencja wyrażała się w czynie budującym naszą tożsamość i historię[58].

Doniosłym wydarzeniem związanym z narodowym kultem grobów był powtórny pogrzeb Kazimierza Wielkiego (zm. 1370), którego szczątki odkryto w 1869 roku. Data wydaje się znacząca z tego względu, że wtedy urodził się Wyspiański. W odczuciu poety odkrycie to odcisnęło na nim swoiste piętno i wywarło wypływ na jego życie. W czasie prac restauracyjnych na Wawelu natrafiono na grób Kazimierza Wielkiego. Specjalna komisja przedstawicieli kapituły katedralnej i historyków, w której skład wszedł Jan Matejko, zbadała szczątki królewskie. Pogrzeb stał się potężną demonstracją, a szkice Matejki, ukazujące przedmioty znalezione w grobie, kości i czaszkę monarchy, urosły do pamiątki narodowej krążącej wśród Polaków przez wiele lat[59].

Wyspiański nie krytykował samej historii i roli polskich władców, co wyraził w rapsodzie *Kazimierz Wielki* (i w witrażu przedstawiającym trupa króla w kościele franciszkanów) oraz w innych utworach. Natomiast nie do zniesienia wydawały się artyście nadmierna egzaltacja i otumanienie przechodzące w zbiorową histerię. Temperaturę i afektację, które towarzyszyły owym odkryciom, słychać było w głosach ówczesnych publicystów. Bardziej umiarkowani, jak chociażby Józef Ignacy Kraszewski, dostrzegali w tym wydarzeniu znak i mistyczne objawienie. Ignacy Danielewski z groteskowym patosem pisał np.:

> Powiedziane jest, że kiedy ludzie milczą, kamienie wtedy przemawiają. Powiedziano dalej, że kiedy żyjący martwi i głusi, nieboszczyki z grobu się odzywają. Powiedziano wreszcie, że kiedy w krzywdzie jakiej giną ludzie poświęcający się i do grobu schodzą, z kości ich powstaną kiedyś mściciele[60].

Nikodem Bończa-Tomaszewski zauważa:

> po 1869 r. wawelskie grobowce były systematycznie otwierane. Historycy i antropolodzy badali szczątki wielkich przodków, a opinia publiczna pilnie śledziła wyniki prac, z których naprawdę niewiele wynikało. Pod naukowym pretekstem kryła się chęć ponownego odczucia „czegoś mistycznie działającego", które wywoływała bliskość ciała bohatera[61].

4 VII 1890 odbył się powtórny pogrzeb Mickiewicza (zm. 1855), o czym było głośno w całym kraju. Prasa relacjonowała ostatnią drogę wieszcza, która za-

---

58 N. Bończa-Tomaszewski (*Źródła narodowości. Powstanie i rozwój polskiej świadomości w II połowie XIX i na początku XX wieku*. Wrocław 2006, s. 144) pisze: „Najlepszym wyrazem fascynacji heroizmem był prawdziwy szał rocznicowy, który ogarnął trzy zabory. Obchody świąt narodowych w tym okresie przybrały stałą zrytualizowaną formę, która przetrwała w tradycji propagandy państwowej do dziś [...]. Uznano wówczas, że najlepszym sposobem uczczenia narodu jest złożenie hołdu wielkim ludziom. Od końca lat 80 XIX w. aż do wybuchu I wojny światowej praktycznie co roku obchodzono jakieś »wielkie święto narodowe« o statusie ponadzaborowym [...]".

59 Zob. *ibidem*, s. 162.

60 I. Danielewski, *Kazimierz Wielki król polski po pięciu wiekach z grobu do nas przemawiający. Książeczka dla ludu [...]*. Wyd. 2, z opisem pogrzebu. Chełmno [1869], s. 12. Zob. też J. Buszko, *Uroczystości kazimierzowskie na Wawelu w roku 1869*. Kraków 1970. – G. P. Bąbiak, *Funeralia narodowe. Pogrzeby patriotyczne Polaków w czasach niewoli. (Eseje historyczne)*. Warszawa 2016, s. 212.

61 Bończa-Tomaszewski, *op. cit.*, s. 163.

częła się od ekshumacji w Paryżu. Prochy poety spoczęły w podziemiach katedry wawelskiej. W czasie uroczystości jego trumnę wiózł karawan ciągniony przez sześć karych koni. Miasto udekorowano chorągwiami, flagami, girlandami, domy przybrane zostały zielenią, na ulicach rozścielono dywany. W pogrzebie brało udział 500 kapłanów, a poza tym stawiły się rzesze dygnitarzy oraz posłów, przybyły liczne delegacje z całego kraju i oddziały straży pożarnej. Uroczystość trwała wiele godzin. Zjawiły się wszystkie stany, o czym świadczyły żupany, kontusze, płótna, burki góralskie, jedwabie czy futra. W związku z tym wydarzeniem bunt Wyspiańskiego przeciwko ustawicznemu celebrowaniu przeszłości był sprzeciwem wobec życia zamykanego na cmentarzach, czemu artysta dał wyraz w liście do Tadeusza Stryjeńskiego:

W każdym razie była to straszna chwila, kiedy tę trumnę wprowadzano do Polski – i szukano w niej życia – chciano się odrodzić tchnieniem grobów. –

To była rzeczywiście chwila podobna jak ta, kiedy Derwidowi miast harfy przynoszą trupa córki.

Dramat Słowackiego urasta do jakiegoś strasznego proroctwa po owej chwili; – jakby się spełniła i wyśpiewała jakaś pieśń, ⟨dla⟩ do której nikt nie śmie powiedzieć „amen!" –

Brzmią wciąż w uszach słowa Mickiewicza –

Bo kto piosenkę żałoby
Raz zanucił, wiecznie nuci,
Kto raz zabłądził między groby
….już nie wróci[62].

W tamtym czasie ceremonie pogrzebowe stały się obrządkiem bardziej świeckim niż religijnym, traktowano je jako źródło pokrzepienia, a według Wyspiańskiego były sposobem na usypianie społeczeństwa i umożliwianie mu prowadzenia egzystencji wygodnej i nastawionej na zaspokojenie podstawowych potrzeb i życia pozbawionego wartości. Obchody rocznicowe rozwinęły się w przemysł, który dostarczał również rozrywki. Podczas jubileuszy pogrzebów nie nudził się nikt, miasto rozkwitało, jego mieszkańcy wylegali na ulice i zbierali się w kościołach, by oglądać szczątki bohaterów, wieszczów i monarchów. Uroczystości gromadziły władze lokalne, a także głowy kościoła (biskupów). Miało to charakter sakralizacji ceremonii narodowych, przedmiotem zaś kultu stawał się trup[63]. Modne i cenione były różnego rodzaje relikwie, od wstążek z wieńców po prawdziwe kości bohaterów. Na odlewy gipsowe nie każdy mógł sobie pozwolić, ale dużą popularnością cieszyły się rysunki, zdjęcia świeckich świętych, pocztówki, potem długo krążące wśród mieszkańców. W tej atmosferze festynu, na którym jedni kupują, a inni sprzedają pamiątki, kicz narodowy święcił swoje tryumfy[64].

Zombie

W *Legendzie* Krak reprezentuje kult grobów. Rebelię wobec tradycji uosabia Wanda. Żeby zrozumieć, na czym polega konflikt ojca i córki, trzeba znów powołać się na

---

62 S. Wyspiański, list do T. Stryjeńskiego, z 27 VII 1890 (Norymberga). W: *Listy zebrane*, t. 1, s. 254–255.

63 Zob. Bąbiak, *op. cit.*, s. 27.

64 Zob. *Kronika*. „Czas" 1890, nr 150. s. 3. Cyt. jw., s. 350.

mit o obumierającym ziarnie, o którym wspominałam przedtem. Gnicie było obsesją Wyspiańskiego. Zmagał się on z tym w swoim życiu. Ciężko chorując na syfilis, próbował oswoić rozkład, jakiemu ulegało jego ciało. W *Legendzie* najbardziej oryginalnym tworem wyobraźni jest Chochoł symbolizujący polskość, z własnej woli pozbawioną przyszłości, pogrążoną w upiornym śnie. Krak w dramacie po śmierci zamienia się w wiecheć słomy, przechodzi przez różne stadia gnicia, trafia na dno rzeki w pobliżu Wawelu, by stać się spotworniałym duchem opiekuńczym tego miejsca. Zarazem Kraków, siedziba polskich królów, pamiętająca potęgę państwa, potem zaś rozbiory, zostaje przeklęty. Natomiast naród, będąc niezdolnym do czynu, pogrąża się w pustce i martwocie. Z owej martwoty pochodzi to, co martwe, zombie: polskość, której tak nie znosił Wyspiański, Kraków, groby, zatęchła atmosfera mieszczańskiego miasta, zabijająca każdą wolną i twórczą myśl, kultura kochająca trupy, czyniąca z pogrzebów święta narodowe, sycąca się kolejnymi świeżymi zwłokami, wykopanymi z dawnych grobowców. Kraków jest miejscem, gdzie z pokolenia na pokolenie rządzą martwi.

Zombie stanowi obecnie podstawowy fantazmat kultury[65]. Symbolizuje zagrożenie, któremu nie można się przeciwstawić, czysty popęd, niedokonujący żadnego wyboru[66]. Zgodnie z koncepcją Jacques'a Lacana, prezentowaną przez Slavoja Žižka, martwi wracają, gdyż nie dopełniono wobec nich obowiązku, a mianowicie nie zostali oni pochowani zgodnie z rytuałami, więc żądają spłaty długu: „powrót zmarłych jest znakiem zakłócenia symbolicznego rytu, procesu symbolizowania; umarli powracają w roli poborców niespłaconego długu symbolicznego"[67]. W wypadku Polski zombie mają nieco odmienny charakter, dostosowały się bowiem do warunków panujących w naszej kulturze. Fantazmat działa w kilku, dość zbliżonych do siebie wymiarach, w których dominuje myślenie magiczne. Żeby móc się temu lepiej przyjrzeć, warto posłużyć się obrazami odległymi od polskiego obszaru symbolicznego, a jednak pozwalającymi na pełniejsze uchwycenie opisywanego zjawiska.

Zombie w kulcie voodoo oznacza człowieka całkowicie pozbawionego własnej woli, podporządkowanego i opętanego, działającego pod wpływem sił zewnętrznych. W polskich warunkach ślepo posłuszne indywidua żyją w wyimaginowanym świecie swoich duchowych przewodników. Jeśli chodzi o religię haitańską, kapłani mogą zabić człowieka, a potem ożywić tylko jego ciało. Pozbawiona uczuć, duszy i racjonalnego myślenia zewnętrzna powłoka jest zniewolona i poddana kontroli. W kulturze współczesnej najbardziej rozpowszechnione są apokaliptyczne obrazy żywych trupów, które opuszczają groby i atakują żywych, doprowadzając do zagłady świa-

---

65 Zob. *Zombies and Sexuality. Essays on Desire and the Living Dead*. Ed. S. McGlotten, S. Jones. Jefferson, N.C., 2014. – R. Luckhurst, *Zombies. A Cultural History*. London 2015. – *The Zombie Renaissance in Popular Culture*. Ed. L. Hubner, M. Leaning, P. Manning. Basingstoke – New York 2015. – K. Olkusz, *Narracje zombiecentryczne. Literatura, teoria, antropologia*. Kraków 2019. W Polsce również ta tematyka pojawiła się w powieści – zob. J. Dehnel, *Ale z naszymi umarłymi*. Kraków 2019. O zombie u Wyspiańskiego pisał W. Gutowski (*„Wesele", czyli zaćmienie mitu*. W zb.: *Stanisław Wyspiański. W labiryncie świata, myśli i sztuki*. Red. A. Czabanowska-Wróbel. Kraków 2009).

66 Zob. J. Rutherford, *Zombies*. London 2013.

67 S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Wprowadzenie do Jacques'a Lacana przez kulturę popularną*. Przeł. J. Margański. Warszawa 2018, s. 49.

ta. Te wyobrażenia współgrają z polskimi realiami, ale różnice okazują się tu jednak znaczące, co daje naszemu wariantowi miejsce szczególne.

Obecnie niemal przywykliśmy, że umarli nie tyle powracają, ile są odkopywani i włączani w życie narodu. Tak tworzona pamięć kolektywna stoi na straży obyczajowości, unika rewizji i rekoncyliacji przeszłości, a koncentruje się na ciągłym rozpamiętywaniu straty, która zyskuje najwyższą wartość. Co więcej, pamięć ta pilnuje, aby stan żałoby narodowej trwał jak najdłużej, albowiem nie uznaje żadnych zmian w tradycji. W naszych czasach obserwujemy nową mutację polskości. Można odnieść wrażenie, że patriotyzm został zastąpiony przez szeroko rozumiany resentyment. W tej wersji pomija się fakt, że kraj już dawno odzyskał wolność i suwerenność. Niedawno pojawiło się nieświęte *officium*, które zajmuje się ściganiem umarłych, do jego największych osiągnięć należy specjalna procedura wielokrotnych pochówków i rozgrzebywania grobów. Życie wyobrażonego narodu ogniskuje się w niekończących się ekshumacjach, nekromancjach i nekrofiliach. Rytuały stanowią główne, perwersyjne źródło rozkoszy, maskowanej cnotliwą miłością do ojczyzny.

Wykopani z grobów mają za zadanie głosić chwałę polskiej przeszłości, obowiązkowej dla wszystkich obywateli. Żywi i umarli stają się nie do odróżnienia, tak wytworzony naród zombie wciąga w szeregi tych, którzy oddają swoją wolność za cenę bezpieczeństwa i poczucia grupowej siły. Ciało owej zbiorowej martwicy spaja nienawiść, jaką pałają oni do każdego poza sobą. Towarzyszy jej pogarda do myślących odmiennie i poczucie wyższości, a jednocześnie uwidacznia się skrywane poczucie niższości. Ich celem jest Polska wolna od wrogów, obcych, wampirów i wilkołaków. Zombie polskie stanowią świadectwo rozpadu, gnicia głębszej tkanki społecznej i niemożności opowiedzenia innej historii niż ta, która obowiązuje od momentu rozbiorów państwa.

Marzanna, czyli ojciec i córka

Krak i Wanda walczą ze sobą na ziemi i pod wodą. Nie jest to w żadnym sensie opozycja życia i śmierci, gdyż oboje naznaczeni zostają nieistnieniem, stanowiącym jednocześnie sen i śmierć. Choć każde z nich doświadcza tego inaczej, to wspólnym emblematem ich egzystencji są Marzanna i rytuał pożegnania zimy. W owym obrządku ich drogi krzyżują się i rozchodzą w przeciwnych kierunkach. Obyczaj ten wiąże się z drastycznym zerwaniem z przeszłością i otwarciem się na przyszłość. Dziewczyna i ojciec są odmiennymi aspektami owego pogańskiego rytu.

Po śmierci Kraka (*Legenda II*) Wanda przechodzi szereg przemian. Dwukrotnie zasypia, sen zaś stanowi zejście do źródeł energii, które się odnawiają, a każde jej przebudzenie wyzwala w królowej nową personę. Nie tylko pokonuje ona wrogów wdzierających się do zamku, ale też wskrzesza rycerzy, którzy zginęli podczas bitwy. Przede wszystkim musi stoczyć walkę z nieżyjącym ojcem. Wanda symbolizuje sferę *libido* (wypartą seksualność), której do tej pory nie udało się zmienić biegu polskiej historii. Śmierć bohaterki w nurtach Wisły zostanie włączona w pamięć Innego – czyli Ojca, dla kolejnych pokoleń zwycięstwo Wandy będzie nieczytelne, więc skazuje ją na *limbo*. W zamierzeniu artysty miała ona uaktywnić ładunek rewolucyjny, wstrząsnąć ówczesnymi Polakami, doprowadzić do przebudzenia społeczeństwa pogrążonego w symbolicznej śmierci. W scenie konfrontacji Kraka

i Wandy widzimy, że martwy ojciec chce zabić swoją córkę. Zazwyczaj w walce o władzę zmagają się ojcowie i synowie, tutaj po koronę sięga młoda kobieta:

WANDA

Czyżem cale przeklęta?
[. . . . .]
Mnie życie, mnie wesele.
mnie gody, mnie radości!
Precz od nich, od tej Martwice
okrutnej – chce mej ofiary.
Jak się ocalić – hej, zabiją mnie! [L 153]

Trudno znaleźć w polskiej tradycji podobny scenariusz literacki. W dramacie Wyspiańskiego historia rodziny królewskiej, będąca dziejami rodzinnymi, zdaje się wpisywać w typową narrację mityczną. Walka bratobójcza, intrygi i kazirodztwo tylko potwierdzają ten status. Zazwyczaj po perypetiach związanych z incestem lub mordami na członkach rodziny sytuacja stabilizuje się, ustępując historii politycznej, która określa normotwórcze zasady funkcjonowania narodu czy państwa. W *Legendzie II* początkowo relacja ojca i córki zdaje się wpisywać w tradycyjny scenariusz – Wanda pogrąża się w rozpaczy i żałobie po śmierci ojca, zgodnie z rzekomą tradycją słowiańską ma być spalona wraz ze zmarłym królem:

Że córka, więc razem palona
będzie [...]. [L 123]

Sytuacja się zmienia, kiedy Wanda siada przy zwłokach ojca i zapada w drzemkę. Ocknąwszy się, doznaje olśnienia i odkrywa, że nie chce poświęcać się dla starego króla i skończyć na jego stosie – pragnie żyć i umrzeć zgodnie ze swoją wiarą, którą przypomniała sobie po przebudzeniu:

A i to śmierć! Śmierć wszędy!
Jak ujść, jak ujść, siły ustają. [L 153]

Odrzucając słowiańską śmierć w płomieniach, godzi się na swoją śmierć w wodzie[68], obwieściwszy, że tam znajduje się jej królestwo (L 220). Wanda, co już podkreślałam, wraca w końcu do domu, do świata matki. Reprezentuje religię i zwyczaje bardziej zamierzchłe niż słowiańskie, jest więc starsza od samego Kraka.

Wanda składa przysięgę Żywii i staje po stronie bogini pogańskiej, znosi władzę ojca i jednocześnie wypowiada mu wojnę. Wypomina mu jego zbrodnie dokonane na starej religii, nieszanowanie dawnej tradycji:

Mój ojciec ofiar Tobie przeczył,
zabijał święte gady,
krwawym ołtarzom Twym złorzeczył,
wycinał święte sady.

---

68 Zob. L 153:

O falo moja ty wiślana,
Ty, co tam płyniesz w dole;
o przyjdź i weź mnie ukochana.

Ty klęskę na nas ślesz za klęską,
zatrzymaj dłoń zagłady,
pozwól mi chwilę być zwycięską; [L 131]

Ten monolog kończy się znamiennymi słowami: „Ostałam nieszczęśliwa" (L 131). Stawia pod znakiem zapytania zwycięstwo i tryumf Wandy, wskazuje na jej tragiczną kondycję. Królewna, przechodząc na stronę bóstw chtonicznych i lunarnych, nie jest jedyną tego typu buntowniczką. Najsłynniejszą postacią rebeliantki wydaje się Antygona, która przeciwstawiając się prawu ojca, opowiada się za prawem matki[69]. Wszakże Krak-Martwica nie zamierza zrzec się swoich przywilejów i władzy, o czym świadczy ostatnia scena, kiedy rzuca się w pościg za młodą królową. Zderzenie prehistorii i historii, alegorii zwycięstwa i symbolu polskiego marazmu nie jest bynajmniej dialektycznym spięciem, nie dochodzi tu do zniesienia się tych sił (*Aufhebung*). Celu nie stanowi wykreowanie nowych mitów, ale stworzenie szansy na myślenie, że możliwy jest inny bieg historii, włączający również gotycką wrażliwość, która pozwala na przeorganizowanie polskiego kolektywnego imaginarium. Wyspiański z niewykorzystanych, zapomnianych elementów i starych resztek buduje nową jakość. W taki sposób przetworzony mit oferuje radykalne przesłanie dla współczesności. Znakiem nowej, heroicznej epoki jest kobieta, której głos, choć zagłuszany przez echo grobowe, niesie się przez wieki. Ma przypomnieć to, co zapomniane w naszej historii, i wezwać do formowania się nowego społeczeństwa.

Abstract

MONIKA RUDAŚ-GRODZKA Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences, Warsaw
ORCID: 0000-0002-2939-9583

WANDA AND NECROSIS DECAY AND EMPTINESS. GOTHICISM IN WYSPIAŃSKI'S "LEGENDA" ("LEGEND")

The paper aims at a new reading of Stanisław Wyspiański's *Legenda* (*Legend*) as a Gothic drama. This convention allows the poet to face the Polish weaknesses and phantasms. On the fictional layer one observes a clash of historical evil with the individual one. Family history, violence, incest, crime and revenge cast a shadow over the nation's history. Gothicity of the drama symbolically which is signalled by the figure of Wanda serves as an explanation of Polishness found in the place where two kinds of denial in our culture clash. Two spheres, one under the banner of rebellion, and the other under the banner of irrevocable fate, cannot integrate and are responsible for the dark side of our Polishness understood as national symbolic imaginarium.

69 Zob. J. Butler, *Żądanie Antygony. Rodzina między życiem a śmiercią*. Przeł. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków 2010.

Pamiętnik Literacki CXV, 2024, z. 3, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2024.3.3

BARBARA HAC-ROSIAK Uniwersytet Łódzki

„WESELE" STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO W PERSPEKTYWIE WIDMONTOLOGICZNEJ

Gdy 16 III 1901 za sennym korowodem taneczników *Wesela* opuszczono kurtynę, publiczność, nim wybuchła oklaskami, przez chwilę trwała w milczeniu, niby sama uśpiona wpływem Chochoła[1]. Takie wrażenie wywarł na pierwszych widzach dramat Stanisława Wyspiańskiego i choć od premiery minęły już 123 lata, utwór ten niezmiennie uznawany jest za „święty tekst naszej kultury"[2]. „Arcydzieło z definicji zawsze porusza się jak widmo" – pisze Jacques Derrida w *Widmach Marksa* (D 43) i zaiste widmowym szlakiem zmierza *Wesele* przez lata krytycznych recenzji, opracowań naukowych czy omówień szkolnych, przesłaniając swoje sensy symboliką i ukrywając podstawową myśl przed niedociekliwym czytelnikiem. Zmierza ku odczytaniu. Widmowa aura nie tylko okrywa dzieło na zewnątrz, jeśli mówimy o jego recepcji, ale widma przede wszystkim wypełniają karty dramatu, manifestując się jako (nie)proszeni goście weselnej nocy.

Wesele, wykorzystując środki obrazowania fantastycznego, odwołuje się do płaszczyzny realistycznej, by u progu wieku XX ukazać echa wydarzeń historycznych ubiegłego stulecia, które nieuchronnie powracają w trudnym dla Polaków momencie przełomu, gdy marzenia o wolności i suwerenności powinny niekiedy ustąpić przymusowi walki o ziemię czy zachowanie swobody używania języka ojczystego. Koncepcja widmontologii Derridy zakłada, że wszelkie tragiczne momenty, odciskające się traumą na świadomości współczesnych (a takich chwil w polskiej historii XIX wieku nie brakowało), zostają niejako uwięzione i żyją w przestrzeni mimo upływu czasu, wywierając na potomnych nieustającą presję. Konsekwencje pewnych faktów, niewykorzystane możliwości bądź zmarnowane potencjały konstytuują się w postaci widm. Jedynie cofnięcie się do ich źródła, odsłonięcie ich genezy czy wręcz jawne uznanie ich za protoplastów pozwala spadkobiercom od-

---

1 Zob. J. Nowakowski, wstęp w: S. Wyspiański, *Wesele*. Oprac. J. Nowakowski. Wrocław–Kraków 1973, s. XXXI. BN I 218. Do tej edycji dramatu odsyłam dalej za pomocą skrótu W. Ponadto stosuję w artykule skróty: B = R. Bergel, *Dramat widmowy w „Weselu" Wyspiańskiego*. Myślenice 1926. – D = J. Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*. Przeł. T. Załuski. Warszawa 2016. – G = W. Gostomski, *Arcyutwór dramatyczny Wyspiańskiego „Wesele"*. „Pamiętnik Literacki" 1908, z. 3. Liczby po skrótach oznaczają numery stronic.

2 D. Ratajczakowa, *Jeszcze trzy grosze o „Weselu"*. W zb.: *Magia „Wesela"*. Red. J. Michalik, A. Stafiej. Kraków 2003, s. 33.

należć powód tej nieproszonej obecności widm i uczynić zadość ich żądaniu sprawiedliwości. W omawianym dramacie takim rozpaczliwym echem przez dzieje wzajemnych stosunków warstw społeczeństwa polskiego niesie się widmo powstania chłopów przeciwko szlachcie z 1846 roku. Z jednej strony, widmo rabacji powraca sprowokowane przez zaślubiny przedstawicieli owych dwóch zwaśnionych niegdyś stanów, z drugiej zaś przybywa niejako wywołane przez reprezentantów grupy zdającej się wymykać klasowym podziałom.

Odczytanie *Wesela* zgodnie z tym kluczem interpretacyjnym stwarza okazję do zrozumienia tego niezwykłego dzieła literatury polskiej, zarazem tłumaczy zawarty w nim nadmiar niewcielonej treści, tak charakterystyczny dla twórczości poety-malarza, o której pisał Walery Gostomski, podkreślając zawiłość wyrażających ją linii i kształtów. Posługując się terminem zaproponowanym przez Lesława Eustachiewicza, można przyznać, że niniejsze odczytanie jest kolejną próbą rozbrojenia „ładunku historiozoficznego" dramatu Wyspiańskiego[3].

Wywłaszczenie poezji

Wyspiański zainspirowany autentycznym wydarzeniem, weselem poety Lucjana Rydla, tworzy dramat, który korzystając ze sztafażu modnych wówczas motywów folkloru krakowskiego oraz aluzji do znanych, rzeczywistych postaci, niesie treść ideowo-historyczną. Tekst balansuje między niemal reportażowym realizmem a fantastyką okraszoną elementami komedii. Linię podziału na te zasadnicze płaszczyzny dzieła wyznacza moment pojawienia się Chochoła w akcie II, ale gwałtowna zmiana w stronę narracji fantastycznej zainicjowana zostaje jeszcze w końcówce aktu I[4]. Jan Nowakowski precyzuje ów moment:

> Gdyby chodziło o wyznaczenie takiego „miejsca w tekście", którego przekroczenie powoduje przejście jak gdyby na inny plan i zdarzeń, i ich sensów, można by wskazać sceny końcowe aktu pierwszego, dokładniej: scenę 36, a jeszcze ściślej – jako pierwszą zapowiedź metamorfozy, która nastąpi – słowa od wiersza 1266 aktu I; Rachel to wówczas powiada:
>
> Zamówię chochoł, każę przyjść
> do izb, na wesele, tu –
>
> – albo nieco dalej – słowa tejże Racheli:
>
> zaproście tu na Wesele
> wszystkie dziwy, kwiaty, krzewy,
> pioruny, brzęczenia, śpiewy...[5]

Doszukiwanie się w tekście momentu przebudzenia treści fantastycznej, czy raczej pierwszego wywoływania widm, wymaga podważenia opinii badacza. Zaiste to w rozmowie Racheli z Poetą pierwotnie pojawia się Chochoł, kiedy dziewczyna powiada, że zawezwie go na świadka prawdziwości jej słów. A jednak nie ona wspomina Chochoła jako pierwsza. Na słowa Poety: „Pani się kiedy zakocha / w chłopie...",

---

3 L. Eustachiewicz, *Spory o interpretację twórczości Wyspiańskiego*. „Pamiętnik Literacki" 1959, z. 1, s. 123.

4 Nowakowski, *op. cit.*, W LXIII.

5 *Ibidem*, W LXI–LXII.

Rachela odpowiada: „Pan może wywróży" (W 81, w. 1181–1183), i rzeczywiście dialog tych postaci niesie cząstkę profetyczną, choć dotyczy ona czegoś innego. Słowa Poety stanowią bowiem o pewnej transcendencji, wymianie emocjonalnej:

A włócz się, poezjo, włócz,
od komory do komory,
od ogrodu róż
do sadu tych śpiących drzew:
widać je tu z okienka;
więc jak pójdzie panienka,
a muśnie jej szal który krzew,
to jej tęsknota i żal
udzieli się przyciętej słomie,
a z krzaka smutek i cień
udzieli się nieświadomie
panience… [W 83, w. 1226–1237]

„Przyciętą słomą" określa Poeta, widzianego z okna, słomianego chochoła, nad którym miałaby się dziewczyna pochylać niczym postać „z obrazu Bern-Dżonsa" (W 84, w. 1248). Poeta wywołuje motyw słomianej okrywy (motyw ów chętnie podejmuje Rachela, anektując metaforę), ale też wróży, że chochołowi udzielą się emocje dziewczyny, że zostanie on ożywiony jej tęsknotą oraz żalem, za co w zamian odda Racheli – „smutek i cień" (W 84, w. 1250–1255; 83, w. 1230–1237). I to jest prawdziwa „pierwsza zapowiedź metamorfozy". Słusznie Feliks Koneczny, autor recenzji *Wesela*, nazywa Rachelę rezonerem utworu – wymiana uczuć między kobietą a słomianą pałubą rzeczywiście zachodzi[6]. Przebudzenia Chochoła dopełnią się dzięki zaproszeniom od Państwa Młodych, ponowionym przez Poetę, z kolei Rachela powróci do izby, wiedziona jakimś pełnym niepokoju przeczuciem: „mnie się wymarzyło, / że się tu zaczyna coś dziać […]" (W 146, w. 927–928), zlękniona postacią, która jej się ukazała w poprzek ścieżki (W 147, w. 937). Zapowiedź Poety jeszcze przydaje nadprzyrodzonego ładunku słowom „zamawiania" Chochoła, wypowiadanym pod koniec aktu I przez Rachelę. Małgorzata Sugiera uważa, że scena ta nawiązuje do romantycznego łańcucha solidaryzmu pokoleń[7]. Należy więc przyznać Nowakowskiemu rację, iż zmiana planu dokonuje się w finale aktu I, w scenie 36, lecz trzeba tu podkreślić, że akcent nadprzyrodzony został położony w innym niż wskazane przez badacza miejscu. Linię oddzielającą dwa plany dramatu stanowi moment, gdy poeta dostrzega „z okienka" ów „sad […] śpiących drzew", do którego wprowadza w swojej wyobraźni Rachelę, epatującą emocjami, rozedrganą od wrażeń wyniesionych z weselnej izby, z rozmowy o poezji, przypadkiem zaczepiającą się ubraniem o krzak. W tej w y i m a g i n o w a n e j scenie następuje wzajemna emocjonalna wymiana między Rachelą a owym nastrojowym krajobrazem mrocznej bronowickiej przyrody – jak między dwiema istotami żywymi (zdolnymi czuć). Po kokieteryjnej potyczce słownej z Poetą umyka Rachela z „chaty rozśpiewanej" (W 82, w. 1217), w ogrodzie poprzez kontakt f i z y c z n y przekazuje swój żal i tęsknotę za tym, co zwabiło ją niczym ćmę do światła, osłoniętemu słomą

6 F. K o n e c z n y, *Teatr krakowski*. „Przegląd Polski" 1901, z. 10, s. 158.
7 M. S u g i e r a, *„Wesele" i wesela*. W zb.: *Magia „Wesela"*, s. 91.

krzewowi, po czym odchodzi w pokorze (W 83, w. 1218–1220). W zamian nieświadomie niejako zaraża się od chochoła smutkiem oraz cieniem. O ile tęsknota, żal i smutek są emocjami, o tyle cień wymaga odczytania symbolicznego. Po pierwsze, strony, *Słownik symboli* Władysława Kopalińskiego, opisując cień jako symbol widowiska, fantazji, fałszu, teatru, nierealności świata, potwierdza wychylenie się dramatu w scenie 36 aktu I w stronę fantastyczności zdarzeń, po drugie zaś notuje też znaczenie symboliczne cienia jako zwiastuna, zapowiedzi. Bywa bowiem, że cień pojawia się pierwszy, zanim odkryje się zjawisko, które go rzuca. Według słownika cieniem okazuje się również widmo, upiór, duch, a sens ten poświadcza Kopaliński przykładem literackim z *Makbeta* Williama Szekspira („Precz okropny cieniu! Zwodnicza maro, precz!")[8]. Słownik symboli Juana Eduarda Cirlota notuje, że „cień jest także negatywną »kopią« ciała, obrazem jego [...] niższej części [...], cień to *alter ego*, dusza. [...] Jung cieniem nazywa personifikację pierwotnej, popędowej części człowieka"[9]. Chochoł, mimowolnie przekazując Racheli smutek oraz cień, zaczyna nabierać znaczenia, usamodzielnia się jako istota. Poeta i Rachela budzą pałubę do życia, która ożywiona ich dialogiem, usłyszy zaproszenie Państwa Młodych. Według zapowiedzi Racheli miałby Chochoł stać się powiernikiem jej skargi:

> przed tą pałubą słomianą
> poskarżę się mej poezji; [W 84, w. 1260–1261]

Wymiana emocjonalna między tymi dwiema postaciami poniekąd zrównuje je ze sobą, przeobraża słomianą otulinę w podmiot, dlatego w następnym akcie Chochoł zjawi się już jako osoba dramatu. Choć zdarzenia te rozgrywają się na planie imaginacyjnych projekcji Poety, jest to moment, kiedy jego słowa nabierają mocy i nieledwie zaklinają rzeczywistość, do której wkroczą postacie z innego planu – widma. Samo przeistoczenie się Chochoła, który przecież zachowa swoje słomiane ciało, lecz nabierze jakiejś wartości transcendentnej, to moment wcielenia widma. Przyjrzyjmy się temu procesowi:

> Wytworzenie widma, ukonstytuowanie widmowego efektu, nie polega po prostu na spirytualizacji czy nawet autonomizacji ducha, idei lub myśli, jak to się dzieje *par excellence* w Heglowskim idealizmie. Nie – gdy tylko owa autonomizacja, wraz z towarzyszącym jej wywłaszczeniem lub alienacją, dochodzi do skutku, wtedy – i tylko wtedy – widmowy moment przydarza się jej, dołącza do niej pewien suplementarny wymiar, dodatkowe symulakrum, wyalienowanie lub wywłaszczenie. Czyli cielesność! Ciało (*Leib*)! Nie ma bowiem widma, nie ma stawania się ducha widmem bez czegoś, co pojawia się w przestrzeni niewidzialnej widzialności i ma przynajmniej pozór ciała – ciała jako zjawiania się/znikania [...] zjawy. Aby powstało widmo, musi nastąpić powrót do ciała, ale jest to ciało bardziej abstrakcyjne niż kiedykolwiek. Spektrogenny proces odpowiada zatem paradoksalnemu wcieleniu. Gdy oddziela się ideę od myśli (*Gedanke*), od ich podłoża i daje im ciało, doprowadza się do powstania czegoś w rodzaju widma. Nie poprzez sprowadzenie idei i myśli na powrót do żyjącego ciała, od którego je oddzielono, ale poprzez wcielenie ich w inne, sztuczne ciało, w ciało protetyczne, w coś, co jest fantomem ducha, można by nawet powiedzieć: fantomem widma [...]. [D 206]

Dochodzi do inkarnacji istoty rozmowy Racheli i Poety w protezę ciała, parodię ludzkiego kształtu. Widmo Chochoła, jak słusznie ujął to w słowa Adam Grzymała-

---

8 W. Kopaliński, *Cień*. Hasło w: *Słownik symboli*. Warszawa 1990.

9 J. E. Cirlot, *Cień*. Hasło w: *Słownik symboli*. Przeł. I. Kania. Wyd. 2. Kraków 2006.

-Siedlecki, jest „żywym jestestwem róży-poezji, owiniętym w słomianą zawięź zagadki"[10]. Nie dziwi więc jego, czyli Chochoła, artystyczna i niekiedy niejasna funkcja „reżysera nocy cudów"[11].

„Suknie prać"

Tło historyczne

Stanisław Estreicher o przemianie, jaka dokonała się w przekonaniach Stanisława Wyspiańskiego po jego podróżach zagranicznych, napisał: „wyjeżdżając z Krakowa uczniem Matejki i romantykiem literackim, powrócił do niego zgoła innym człowiekiem"[12]. Trudno się nie zgodzić. Rzeczywiście przywiązanie do przeszłości przestanie być dominantą w życiu autora *Wesela.* Przestanie nią być także tradycja, przyczynę zaś niedostatków polskiej kultury względem zachodnioeuropejskiego wzoru upatrywać będzie poeta w braku suwerenności politycznej. Jego twórczość zacznie nawiązywać do motywów wyzwolenia narodowego. Kwestia drogi do swobody okaże się przedmiotem rozmyślań, a Wyspiański ustosunkuje się krytycznie zarówno do walki zbrojnej, jak i do idei odłożenia prób odzyskania niepodległości na dalszy plan na rzecz pracy organicznej[13]. Maria Podraza-Kwiatkowska stwierdza:

> Twórczość Wyspiańskiego można rozpatrywać właśnie jako niemożność wyjścia z „kręgu czarów sztuki", jako szczególny przypadek niemożliwości uwolnienia się od napierającej na współczesność historii[14].

Gostomski uznaje zmaganie się z przeszłością za motyw przewodni, przewijający się przez wszystkie prawie utwory poety-malarza (G 281). Z kolei autor *Narodzin „Wesela"* wskazuje paradoks, który nurtował artystę:

> Pragnął [on] dojść, jak można wyznawać kult przeszłości równocześnie z dążeniem do zerwania z nią i wyswobodzenia się spod jej przytłaczającego wpływu, tak zgubnego w oczach Wyspiańskiego. Można zaryzykować stwierdzenie, że bardzo wiele wątpliwości, szarpiących duszę Wyspiańskiego, wsiąkło potem w *Wesele* w kilku scenach z widmami[15].

Warstwa fantastyczna dramatu pozwala się tłumaczyć przez kontekst biograficzno-historyczny, realny, pochodzący ze świata zewnętrznego wobec tekstu, i to na owym kontekście zbudowana jest część realistyczna dzieła. Bohaterami dramatu są, z kilkoma wyjątkami, przedstawiciele młodej generacji, dla której wejście w wiek XX zbiega się z okresem dorosłości[16]. Owo pokolenie zostało wychowane

---

10 A. Grzymała-Siedlecki, *Z nieprzebranej studni „Wesela"*. „Kurier Warszawski" 1932, nr 111, wyd. wieczorne, s. 4.

11 K. W. Zawodziński, *W obronie tradycyjnej interpretacji „Wesela"*. „Przegląd Współczesny" 1933, nr 129, s. 142.

12 S. Estreicher, *Narodziny „Wesela". W dwudziestą piątą rocznicę pierwszego przedstawienia dramatu*. Jw., 1926, nr 48, s. 24.

13 Zob. *ibidem*, s. 25–26.

14 M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*. Wyd. 2. Warszawa 1997, s. 124.

15 Estreicher, *op. cit.*, s. 29.

16 W dniu ślubu L. Rydel miał 30 lat, w tym samym roku K. Przerwa-Tetmajer liczył sobie lat 35, jego starszy brat, W. Tetmajer – 39, R. Starzewski – 30, S. Wyspiański zaś – 31 lat.

w bezgranicznej czci dla największego w historii XIX-wiecznej Polski zrywu niepodległościowego – powstania styczniowego z 1863 roku. Przekazywanie pamięci o powstaniu odgrywało w społeczeństwie polskim rolę kultywowania polskości wtedy, kiedy Polski próżno było „Po całym świecie / [...] szukać" (W 215, w. 567–568). Okazywało się sposobem kształtowania patriotyzmu, poznawania historii, tą drogą dokonywał się transfer dziedzictwa kulturowego między pokoleniami[17]. Młodzi, wychowani w duchu wielkich, lecz tragicznych czynów swoich antenatów, stają się fatalnymi epigonami, zmuszonymi mierzyć się z nadzieją, jaką pokładają w nich świadkowie ubiegłych walk wyzwoleńczych. O takim pokoleniu Derrida pisze:

należy do generacji, która z konieczności przychodzi jako druga – jest od samego początku spóźniona, a przez to skazana na d z i e d z i c z e n i e. Nie można dziedziczyć, nie porozumiewając się i nie układając się z j a k i m ś widmem, a zatem z n i e j e d n y m [...] widmem. [D 47]

A historia XIX wieku obfituje w momenty, których duchy nigdy już nie opuszczą ziemi polskiej, nieustająco nawiedzając jej aktualnych mieszkańców, ponieważ „powracające zjawy z definicji [...] przeskakują granice pokoleń" (D 61).

Nauka ojców, poczucie odrębności narodowej, przynależności do wspólnoty Polaków rodzą w bohaterach *Wesela* uczucie konieczności podjęcia jakiegoś działania, które uczyniłoby zadość marzeniu o niepodległości. W *Widmach Marksa* czytamy:

im bardziej epoka jest w stanie kryzysu, im bardziej jest ona „*out of joint*", tym bardziej daje o sobie znać potrzeba wzywania tego, co minione, „zapożyczania" z przeszłości. Dziedziczenie po „duchach przeszłości" zawiera się, jak zawsze, w pożyczaniu. [D 182]

Efektem tej „pożyczki" jest pewien przymus działania, który żyje w bohaterach i mimo „prokrastynacji" nie daje im spokoju, dopomina się spełnienia:

Tak się w każdym z nas coś burzy, [W 56, w. 779]

Duch się w każdym poniewiera, [W 56, w. 788]

tak by gdzieś het gnało, gnało,
tak by się nam serce śmiało
do ogromnych, wielkich rzeczy, [W 56–57, w. 790–792]

duch się w każdym poniewiera
i chciałby się wydrzeć, skoczyć,
ręce po pas w krwi ubroczyć, [W 57, w. 796–798]

Nie ma jednak zgody co do charakteru, jaki powinny przybrać owe przedsięwzięcia, chłopi trwają zaś w oczekiwaniu na pojawienie się odpowiedniego przywódcy. Bezczynność ta nie jest rezultatem tego braku, wynika raczej z niemożności ustalenia źródła niepokoju. Jeżeli z trudnej przeszłości Polski podzielonej zaborami pobrzmiewa wezwanie do walki o w o l n o ś ć, to należy je właściwie zidentyfikować – rozpoznać wzywającego. Czy jest nim widmo wyzwolenia od zaborcy, wiecznie

[17] Zob. M. N a w r o t - B o r o w s k a, *Tradycje powstania styczniowego i ich rola w wychowaniu patriotycznym młodego pokolenia (w świetle wspomnień z zaboru rosyjskiego) – w 150 rocznicę zrywu niepodległościowego z 1863 roku*. „Przegląd Pedagogiczny" 2013 nr 1, s. 62–63.

żywy w polskiej myśli patriotycznej kult powstań kościuszkowskiego, listopadowego, styczniowego, czy może niechętnie wspominane przez bohaterów (jak pokazuje kwestia wypowiedziana przez ojca: „Jo nic nie wiem, jestem czysty", W 66, w. 964) widmo wyzwolenia się spod jarzma feudalnych panów? Żądaniom widma narodowego niełatwo sprostać, widma rabacji weselnicy nie chcą zaś usłyszeć. Uznanie widma, wyselekcjonowanie go spośród innych widm, ma wielkie znaczenie. Derrida tak pisze o konieczności dochowania wierności odpowiedniemu duchowi:

chcemy usłyszeć i pojmować duchy w liczbie mnogiej, w znaczeniu widm, niewczesnych widm, których nie wolno odpędzać, lecz je przebierać, krytykować, trzymać je przy sobie i pozwalać im powracać. I oczywiście nie powinniśmy kryć przed sobą tego, że zasada selektywności, która będzie wiodła nas wśród „duchów" i pomagała je hierarchizować, będzie je także w sposób nieunikniony wykluczać. Będzie je nawet unicestwiać, czuwając przy jednych przodkach i strzegąc właśnie tych, a nie innych. Zwracając uwagę na ten, a nie inny moment. To czuwanie samo zrodzi nowe widma – poprzez zapomnienie (bez znaczenia jest to, czy ma ono charakter celowy, czy nieświadomy), wykluczenie lub zabójstwo. Dokona tego, wybierając już spośród widm, wybierając swoje widma spośród swoich, a zatem zabijając umarłych: prawo skończoności, prawo decyzji i odpowiedzialności za skończone istnienia, jedynych żywych-śmiertelnych, dla których decyzja, wybór, odpowiedzialność mają sens – a chodzi tu o sens, który będzie musiał przejść próbę nierozstrzygalności. [D 147–148][18]

Redukując wydarzenia historyczne do ich ideowych podwalin, z łatwością wykażemy analogię między krwawym powstaniem, na którego czele stanął Tadeusz Kościuszko, a makabrycznym zrywem, któremu przewodził Jakub Szela. Różnicę stanowi przede wszystkim sposób, w jaki wydarzenia te postrzegano w Polsce XIX stulecia. Dorota Kutyła wskazuje, dlaczego pisarze porozbiorowi odczuwają zgrozę na wspomnienie rabacji:

oto chłopi sami określają swój los, nie oglądając się na panów, nie czekając na ich dobre intencje, nie chcą z nimi współdziałać, nie mówiąc już o tym, że nie widzą panów w roli kierowników swojego działania. Dodatkowo, tychże panów uważają za wrogów, których trzeba wymordować[19].

Badaczka zwraca uwagę, jak wielkim wstrząsem dla szlachty polskiej, zwłaszcza dla demokratycznych romantyków, były wydarzenia 1846 roku. Wierzyli oni, podobnie jak później młodopolanie, w moc ludu, wyznawali ideę zjednoczenia narodu polskiego[20]. Wyspiański zaś „zdołał ową [...] ożywczą wiarę w lud odtworzyć, uplastycznić w całej jej prawdzie rzeczywistej [...]" (G 291). Rozczarowanie spowodowało utrwalenie przez krajowy romantyzm wizerunku rabacji jako krwawej rzezi, który spadkobiercy odziedziczyli w wyniku międzypokoleniowego transferu kulturowego.

Ale czy istotnie powstanie przeciw obcej zaborczej władzy neguje zasadność buntu wobec podległości pańszczyźnianej? Zarówno jeden, jak i drugi sprzeciw motywowało pragnienie wolności, jeden i drugi akt wymagał radykalnych, krwawych środków. Lecz goście *Wesela* swoją pamięć i uwagę kierują „na ten, a nie inny moment", na walkę narodowowyzwoleńczą, np. na insurekcję 1794 roku („ino kto by

---

18 Ten konkretny przykład odnosi się oczywiście do ducha marksizmu, ale w *Weselu* zasada ta znajduje zastosowanie do szeroko pojętego ducha wolności.

19 D. H. Kutyła, *Polskie piekło rewolucji, czyli rabacja galicyjska i Jakub Szela*. „Civitas. Studia z Filozofii Polityki" nr 23 (2018), s. 143.

20 Zob. *ibidem*, s. 146.

nos chciał użyć – / kosy wissom nad boiskiem", W 60, w. 861–862), nie zaś na rabację z 1846 roku, choć jest to fakt bliższy im chronologicznie i wśród nich nie brakuje świadków tego wydarzenia (Dziad). Ich myśli czuwają przy jednych przodkach, a nie innych. Czuwanie bohaterów *Wesela* rodzi widmo, które domaga się sprawiedliwości, przede wszystkim uznania i przerwania milczenia. Żąda odpowiedzialności za działania przodków przeciwko przodkom. Rudolf Starzewski pisze w recenzji *Wesela*:

> Odkąd jest w Europie „kwestia polska", jest w Polsce „kwestia chłopska", inna niż w całej Europie, bo nie jako sprawa jednej społecznej i ekonomicznej warstwy, lecz jako problem narodowy, z którym i pozytywna świadomość, i poetyczny idealizm łączą zwątpienia i tęsknoty zakrytej przeszłości[21].

Dwa stany kiedyś zbliżyła śmierć, tak jak dziś, w noc weselnych godów, ich potomków wiąże życie. Jak stwierdza Derrida:

> Nie istnieje dziedzictwo bez wezwania do odpowiedzialności. Dziedzictwo jest zawsze ponownym uznaniem długu, ale uznaniem go w sposób krytyczny, wybiórczy, filtrujący; to dlatego rozróżniliśmy wiele duchów. [D 153]

Te rozmaite duchy powrócą, zjawią się – zaproszone na wesele – zmarnowane życia, tłumione potencjały, wyczekiwane nadzieje. Przekroczą granicę, istotną linię podziału dramatu Wyspiańskiego, nie tę realistyczno-fantastyczną, którą wskazuje Nowakowski[22], lecz tę, którą wyznacza Gostomski, pisząc: „Przeszłość – widmo, sen grobów, teraźniejszość – złuda, niemoc, dziwny zawrót sercowy: – tak się przedstawiają dwa przeciwstawne konfliktu tego motywy" (G 311). Jest to podział wybitnie widmowy. Taka nieuchwytna, nieco oniryczna forma zjawy musiała fascynować poetę. Miłosława Bukowska-Schielmann uważa, że doszukiwanie się treści filozoficznej w myślach Wyspiańskiego jest nadużyciem, bo – jak przekonuje – „Po prostu miał on pełną świadomość stawania się wyobrażeń i interesował go sam proces wyobrażania"[23].

Osoby dramatu

Eugeniusz Kucharski – w latach trzydziestych XX wieku autor głośnej interpretacji symboli *Wesela* – w układzie widm dopatruje się zależności od Chochoła, którego demoniczną wolę widma te wykonują, czy to jako podporządkowane mu byty niższego szczebla, czy też jedynie jako jego inne wcielenia, podstępnie przystosowane do wrażliwości osób, którym się ukazują. Badacz twierdzi, że proste umysły przedstawicieli ludu potrafią się oprzeć diabelskiej imaginacji, czego dowodem ma być, z jednej strony, przepędzenie Chochoła przez Isię, z drugiej zaś obawa Wernyhory/Chochoła o powrót Gospodyni, mogącej, zdaniem autora *Wernyhory i złotego rogu*, zdekonspirować machinacje zjawy[24]. „W rozumieniu poety lud, dopóki mu

---

21 R. Starzewski, „*Wesele*". W zb.: *„Wesele" we wspomnieniach i krytyce*. Oprac. A. Łempicka. Wyd. 2. Kraków 1970, s. 107.

22 Nowakowski, *op. cit.*, W LXI–LXII.

23 M. Bukowska-Schielmann, *„ja w śnie narodu przeklętym, uśpiony". Stanisława Wyspiańskiego dramaty-sny*. Gdańsk 1994, s. 33. Podkreśl. B. H.-R.

24 E. Kucharski, *Wernyhora i złoty róg. Interpretacja symbolów „Wesela"*. „Przegląd Współczesny" 1932, nr 128, s. 325–326, 334.

fanaberie inteligenckie nie przewrócą w głowie, widzi rzeczy po prostu, zdrowo i jasno tak, jak są w rzeczywistości" – pisze Kucharski[25]. To rzekome faworyzowanie przez Wyspiańskiego „czucia i wiary" prostego człowieka zostaje podważone przez kreację wybranych bohaterów. Należeliby tu Panna Młoda, ale też Czepiec czy drużba Jasiek, postaci zaprezentowane przez pisarza w sposób ironiczny, niepozbawiony humoru. Ponadto osoby dramatu ukazują się także przedstawicielom owej niższej warstwy społecznej – jak w przypadku Marysi, która również daje się zwieść widmu; bo choć nakazuje mu odejść, orientując się, że ma przed sobą ledwie cień dawnego narzeczonego, przecież na koniec woła za nim: „Stój, ach, stój!" (W 101, w. 172), a tym samym jej postawa jest daleko odległa od zdecydowanego ataku Isi. Estreicher zwraca uwagę na krytyczny stosunek Wyspiańskiego do wiary w wyzwolenie przez przywrócenie prostych chłopskich obyczajów i wzbogacenie nimi cech ogólnonarodowych. W to wierzyli zarówno Lucjan Rydel, jak i Włodzimierz Tetmajer[26].

Karol Wiktor Zawodziński, oponent Kucharskiego, określa Chochoła mianem „reżysera nocy cudów", wskazuje, że jest on jedynie siłą uwalniającą zawartość podświadomości każdego z widzących. Stąd tak rozmaity charakter następujących po sobie projekcji, które – zdaniem badacza – nie są ze sobą niczym związane[27]. Również Rajmund Bergel uznaje osoby dramatu wyłącznie za imaginacje zgromadzonych na weselu gości – zależne od miejsca, uwarunkowań oraz stanu psychicznego bohaterów. Bergel, podobnie jak Zawodziński, wskazuje Chochoła jako guślarza, zaklinacza zjaw, źródło siły oddziałującej na tych, w których duszy odnajduje ona odpowiedni rezonans (B 3, 8, 7)[28]. Wówczas następuje materializacja zjaw reprezentujących poniekąd drugie, wewnętrzne „ja" weselników (B 8).

Sąd badaczy co do istotnej roli Chochoła jako łącznika wszystkich widzeń wydaje się zasadny – choć w pozbawionym demonizmu wymiarze. Zgodnie z zapowiedzią Racheli:

> zaproście tu na Wesele
> wszystkie dziwy, kwiaty, krzewy,
> pioruny, brzęczenia, śpiewy... [W 85, w. 1281–1283]

– zjawia się w scenie 3 aktu II Chochoł, anonsując:

> przyjdzie tu
> gości wiele, [W 93, w. 35]

Jest on więc jedynym widmem mającym świadomość istnienia i zjawienia się pozostałych, co dowodzi jego szczególnego związku z duchami. Osobliwy charakter każdego z widzeń powoduje wyzwolenie przez Chochoła jakiejś ważnej kwestii, poruszającej podświadomość widzącego. Ta jątrząca się rana zmaterializuje się, upersonifikuje w widmo pod wpływem natchnionego działania „róży-poezji, owiniętej w słomianą zawięź zagadki".

Widmo ukazujące się siostrze Panny Młodej nie jest po prostu duchem jej

---

25 *Ibidem*, s. 334.
26 Zob. Estreicher, *op. cit.*, s. 27.
27 Zawodziński, *op. cit.*, s. 142, 141.
28 Choć za najważniejszą spośród osób dramatu, bo aktywną, uznał Bergel (B 16) postać Wernyhory.

zmarłego przed laty narzeczonego, przygnanym przez echo z Tatr. Stanowi widmo niespełnionej potencjalności, a przybiera kształt dawnego ukochanego, wyzwolone myślami i nastrojem kobiety: „czekając na weselne gody, otrzymała [ona] wieści o godach śmierci, [...] przeżyła tragedię, która uwrażliwiła ją na szepty duszy [...]”[29]. Ślub siostry musiał sprowokować Marysię do żarliwych rozważań dotyczących własnego ślubu z Wojtkiem, ale także przywołać gorzkie wspomnienie utraconej nadziei i bólu, skoro jej pierwszy narzeczony, malarz De Laveaux, podobnie jak Pan Młody inteligent (B 9), przepadł bez wieści:

Jechałeś do obcych miest,
czekałam cie długo, długo
i nie doczekałam sie. [W 98, w. 111–113]

Marysia rozpoznaje, że nie ma do czynienia z tym, kogo przed sobą widzi: „Zimnem dołu wieje strój, / ty nie mój, ty nie mój!” (W 101, w. 170–171), a jednak nie chce, by odchodził i przytomnieje dopiero po jego zniknięciu i po powrocie męża, do którego się zwraca: „wolę ciebie [...]” (W 102, w. 181). Widmo uosabia silne, choć pozornie pogrzebane emocje Marysi: nadzieję, radość wyczekiwania, zauroczenie, ale też pewnego rodzaju napięcie erotyczne. Słusznie zwraca uwagę na owo napięcie Janusz Wałek, nadmieniając o kontraście między bijącym od zjawy chłodem a wspomnieniami ciepłego, zielonego sadu i splecionych dłoni narzeczonych[30].

Problematyka narodowa zarysowuje się w rozmowie Dziennikarza i Stańczyka. Z jednej strony, postać błazna konotuje oczywiście stronnictwo konserwatystów krakowskich, z drugiej zaś historyczną osobowość dworu ostatnich Jagiellonów. Wizerunek XVI-wiecznego błazna utrwalił się w powszechnej świadomości Polaków głównie dzięki dziełu Jana Matejki. Stanisław Tarnowski pisze o obrazie przedstawiającym słynnego błazna królewskiego następująco:

Być może, że na *Stańczyku* moglibyśmy się poznać wtedy dopiero, kiedy po r. 1863 zaczęliśmy sami tak rozmyślać i tak się bać o przyszłość jak on – kiedy historia nauczyła nas rozumieć wiek XVI i znać jego uczucia i trwogi[31].

Interlokutorem widma Stańczyka, który schodzi z obrazu wiszącego w bronowickim dworze, jest Dziennikarz, odpowiadający rzeczywistemu późniejszemu redaktorowi krakowskiego „Czasu”, Rudolfowi Starzewskiemu, popierającemu stronnictwo konserwatywne. Estreicher, pełniący w okresie pisania i wystawiania *Wesela* funkcję kierownika działu literackiego w owym czasopiśmie, twierdzi, że w usta tych dwóch postaci wkłada Wyspiański obawy dotyczące współczesności, i badacz uważa ten *passus* za kluczowy dla rozumienia całości utworu[32]:

czyśmy do wyzwolenia dorośli, czy inteligencja polska nie „bałamuci się” tylko narodowo, czy krytyka przeszłości nie poszła za daleko, czy nie panuje w narodzie „przeciętnie zdrowy” materializm, czy chłop

---

29 D. Samborska-Kukuć, *„Żywie Duch, żywie Duch”. Widzenie Karusi – widzenie Marysi (impresja)*. W: *Dziewiętnastowieczne pryncypia i marginalia literackie. Studia*. Łódź 2020, s. 120.

30 J. Wałek, *Stanisława Wyspiańskiego instynkt śmierci*. W zb.: *Stanisław Wyspiański – studium artysty. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim, 7–9 czerwca 1995*. Red. E. Miodońska-Brookes. Kraków 1996, s. 48.

31 S. Tarnowski, *Matejko*. Kraków 1897, s. 67.

32 Estreicher, *op. cit.*, s. 31, 30.

nie jest jedynie ślepą i brutalną potęgą, ale także duchową siłą i przyszłością narodu, jak to młoda ówczesna inteligencja (pod wpływem całej tradycji porewolucyjnej) zdawała się powszechnie wierzyć – jednym słowem, czy jest materiałem na kosyniera czy na rezuna?[33]

Wątpliwości, które szczerze zajmują Dziennikarza, konstytuują się w postać widma Stańczyka czy – jak je nazywa Gostomski – „widma stańczykostwa" (G 286). Przybierają tę, nie inną sylwetkę ze względu na wachlarz skojarzeń Dziennikarza sympatyzującego ze stańczykami (co Wyspiański czyni walorem, zdając sobie sprawę, że i odbiorcy dzieła rozpoznają ową aluzję), ponadto ze względu na cechę łączącą obie figury, o której pisał stańczyk Tarnowski[34], a którą moglibyśmy określić jako realną, pozbawioną egoizmu troskę o przyszłość Polski. Wspomnienie czasów wielkiej przeszłości obnaża bolesne strony psychiki dekadenckiego pokolenia wkraczającego w dorosłość u progu XX wieku (B11).

W przypadku nawiedzenia Poety stosuje Wyspiański podobny zabieg, sylwetkę zjawy czyni znaczącą zarówno dla pierwowzoru (Kazimierza Przerwy-Tetmajera), jak i dla widzów/czytelników dramatu. W połowie stycznia 1901 ukazuje się utwór Przerwy-Tetmajera zatytułowany *Zawisza Czarny*[35]. W zasadzie jest to szkic dramatyczny napisany w 1900 roku, będący wstępem do zaniechanego później dramatu o tym samym tytule[36]. Wyjmuje więc Wyspiański postać owego rycerza z twórczości realnego poety i zamienia ją w widmo. Nowakowski zwraca uwagę na niemal nadrzędną w dramacie pozycję Poety, nigdy nieośmieszanego komizmem, reprezentującego postawę sceptycznego dystansu, zręcznego operatora ironii[37]. Dodać należy, że to właśnie towarzysz rozmyślań Racheli o istocie poezji jest sprawcą „ciągu zdarzeń fantastycznych"[38], gdy – być może jedynie dla zabawy czy w przypływie jakiegoś natchnionego nastroju – snuje wizje o krzewie owiniętym w słomę. Okazuje się bowiem Poeta niestrudzonym poszukiwaczem cudów, jakiejś inspiracji, potencji w rzeczywistości, a kiedy przynosi mu ona rozczarowanie, upatruje tę moc w minionych wydarzeniach. Lokuje w historii nadzieję i przez to przesadne zapatrywanie się na nią odczuwa pustkę w życiu codziennym, tak odległym od dni dawnej chwały. Dlatego przeszłość go nawiedza, przybierając formę monumentalnego, zakutego w zbroję Rycerza. Historia bierze Poetę na arkan, mieniąc się sama Mocą („Ja Moc", W 121, w. 551), i pyta: „Wiesz ty, czym ty mogłeś być?" (W 122, w. 567), jak gdyby kpiąc z rojeń o potędze spętanego, a może także, co sugeruje Bergel, kpiąc z marności jego poezji, z utraconej szansy na bycie narodowym wieszczem-przewodnikiem inspirującym do walki (B13). Ale zamiast mocy widmo Rycerza przynosi w darze przemoc, kreśląc naturalistyczną wizję świata Witolda, Zawiszy i Jagiełły, która jest dalece odmienna od pompatycznych wyobrażeń Poety:

---

33 *Ibidem*, s. 32.

34 Tarnowski, *loc. cit.*

35 Zob. Estreicher, *op. cit.*, s. 30.

36 Zob. adnotacja w: K. Przerwa-Tetmajer, *Zawisza Czarny. Szkic dramatyczny. Akty cztery.* Warszawa 1912, s. 5. Na stronie: https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/305790/edition/286903/content (data dostępu: 19 III 2023).

37 Nowakowski, *op. cit.*, W LXXIII.

38 *Ibidem.*

stosy trupów, stosy ciał,
a krew rzeką płynie, rzeką! [W 123, w. 588–589]

drzewce powbijane do ciał,
z trupów zapora, z trupów wał [W 123, w. 595–596]

Rycerz wzywa Poetę, aby dołączył do upiornego korowodu powstających trupów, natomiast na pytanie tegoż: „czymże bym ja tam być miał"?, nie udziela odpowiedzi, lecz powtarza: „Niosę dań, orężny szał" (W 124, w. 612–613). „Marzeń [...] piastun" (W 122, w. 569) zjawia się „w noc ponurych wichrów łkań" (W 122, w. 574), a więc w czasie, kiedy przestrzeń weselnej chaty została otwarta dla widm także dzięki udziałowi Poety. To on poduszczał Pannę Młodą, żeby zaprosiła na wesele –

tych, którym gdzie złe wciórności
dopiekają – którym źle –
których bieda, Piekło dręczy [W 87, w. 1312–1314]

– i teraz oto przychodzi mu spotkać się oko w oko z taką marą. Kiedy zażąda, by Rycerz wzniósł przyłbicę, ujrzy śmierć – noc. Tym są w istocie herosi jego marzeń, niekiedy bezsensowną, wynikającą ze ślepego posłuszeństwa suwerenowi, i brutalną śmiercią. Nie ma racji Bergel, który Rycerza zalicza w poczet „zjaw dodatnich" (B 10), uosabiających glorię przeszłości. Wyspiański odziera historię z romantycznej otoczki, eksplikuje ją i przedstawia w pełni brutalnej prawdy.

Panu Młodemu, odpowiadającemu w rzeczywistości poecie, przyjacielowi autora Lucjanowi Rydlowi, ukazuje się postać Hetmana, któremu, jako jedynemu z widziadeł, towarzyszy chór. Identyfikuje on tę postać, ponieważ zwraca się do niej po nazwisku. To Franciszek Ksawery Branicki, hetman wielki koronny, zdrajca, poplecznik carycy Katarzyny II, współtwórca konfederacji targowickiej. Istnieje analogia między Branickim/Hetmanem a Wojewodą, bohaterem *Zaczarowanego koła*, baśni dramatycznej Rydla z 1898 roku. Postać z owego utworu zaprzedała duszę diabłu, aby zdobyć buławę hetmańską. Dlatego też początkowo zjawa zostaje przez Pana Młodego nazwana imieniem Wojewody. Co ciekawe, rozmowa Hetmana z Panem Młodym stanowi swoisty łącznik między poprzednim widzeniem – Rycerza z Poetą – podczas którego chór woła: „na Weselu hula Śmierć" (W 132, w. 752), a następującym po tym spotkaniu nawiedzeniem Dziada przez Upiora. Hetman przychodzi jako widmo hańbiącej zdrady i choć sam jest wiarołomcą kupionym za carskie pieniądze, symbolizującym w dramacie „zaprzepaszczenie ostatniej szansy Rzeczypospolitej szlacheckiej" na przetrwanie[39], to śmie on zarzucać zdradę także Panu Młodemu: „Czepiłeś się chamskiej dziewki?!" (W 130, w. 725). W noc własnego wesela dopada go obrzydliwe, przychodzące wprost z piekła widmo zdrady stanu i wzywa go:

jesteś szlachcic, to się z nami pocałuj,
jesteś wolny! [W 131, w. 732–733]

Hetman zaznacza, że choć Pan Młody tak nim pogardza („byłeś łotr", W 130, w. 713), to jednak obaj z przyrodzenia należą do warstwy wyższej społeczeństwa,

39 Nowakowski, *op. cit.*, W LXXIII.

do ludzi wolnych. I hasło to wybrzmiewa niezwykle w kontekście następnego nawiedzenia.

Zwiastowanie, którego świadkiem jest Dziad, różni się zupełnie od innych spotkań, nie tyle dlatego, że Upiór nie wywodzi się z literatury i/lub Matejkowskiego płótna (Marysi wszak także objawiła się postać historyczna, a nawet osobiście znana), ile z powodu swojego szczególnego widmowego charakteru. Pozostałe zjawy są uzewnętrznieniem prywatnych zadr, marzeń, przywar czy niepokojów postaci, którym się ukazują. Choć dla Dziada widmo rabacji jest doświadczeniem biograficznym, bo jako jedyny wśród weselników sięga on pamięcią do tych czasów, to wszak wspomniane widmo ukonstytuowała świadomość ogólna, nie jednostkowa. Co słusznie podkreśla Nowakowski, pisząc:

> „Dramat postaw" dotyczy zresztą w tym wypadku już nie postawy Dziada (choćby tak konkretnie na scenie się to realizowało), a nawet nie postawy Ojca – któremu Dziad był właśnie owe dawne sprawy przypomniał – lecz już postaw i idei o znaczeniu i zasięgu szerszym. W strukturze *Wesela* staje się on elementem dramatu narodu. Jest ostrzeżeniem i przestrogą, będąc odsłonięciem kompleksu już nie indywidualnego, lecz społecznego, nadaremno spychanego w niepamięć [...]. [...] widmo Szeli przenosi sprawę w sposób stanowczy na płaszczyznę psychoanalizy społecznej [...] – psychoanalizy narodowej. Dzieje się tak również z nocnym gościem Gospodarza [...][40].

Jako ostatni ukazuje się bowiem Wernyhora. Zawodziński zwraca uwagę na obiektywny charakter tego widma, które podobnie do Chochoła zobaczyła więcej niż jedna osoba – prócz Gospodarza dostrzegają je jeszcze Staszek i Kuba, ponadto nie znika ono, lecz wsiada na konia i odjeżdża, pozostawiając złotą podkowę oraz złoty róg, które trwają pomimo oddalenia się zjawy[41]. Ciekawe wydaje się nie tylko to, że widmowa postać zostawia materialne artefakty, ale także to, że towarzyszy jej wierzchowiec.

Postać Wernyhory i złoty atrybut, jaki zjawa przekazuje Gospodarzowi, wielu badaczy uważa za symbole kluczowe dla odczytywania sensu artystycznego całości *Wesela*, czyniąc ich dogłębną analizę przedmiotem szczegółowych roztrząsań. Tak sądzi Kucharski i, co interesujące, ów autor uznaje pozytywne waloryzowanie symbolu złotego rogu za zupełnie niezgodne z postawą Wyspiańskiego oraz wyśmiewa spopularyzowanie się tej figury w znaczeniu duchowego talizmanu, mającego utrzymać wiarę w odrodzenie się niepodległej Polski (podejście to podziela wielu innych krytyków, np. Grzymała-Siedlecki)[42]. Autor *Wernyhory i złotego rogu* zwraca uwagę na trudności komunikacyjne widma, które – według badacza – zdaje się przystosowywać na bieżąco do interpretacji Gospodarza, tak jakby samo nie do końca wiedziało, z jaką misją przychodzi do weselnej chaty[43]. Choć z konkluzją Kucharskiego co do znaczenia całości utworu nie można się zgodzić, należy przyznać mu rację w kwestii kilku szczegółów. Autor dostrzega brak logiki w poleceniach widma: niepotrzebne wydaje się słanie gońców, skoro większość „gromadzkich stanów" (W 160, w. 161) jest już na miejscu z okazji wesela; zebranie ludu pod kościołem przed rozpuszczeniem wici, a więc zanim ktoś zdoła odpowiedzieć na wezwanie,

---

40 *Ibidem*, W LXXVI.
41 Zawodziński, *op. cit.*, s. 142.
42 Kucharski, *op. cit.*, s. 322–323. – Grzymała-Siedlecki, *loc. cit.*
43 Kucharski, *op. cit.*, s. 327.

też nie ma sensu, zwłaszcza że lud ten ma bezczynnie oczekiwać tętentu na gościńcu; podobnie nierealne okazuje się posyłanie po nieistniejące w roku 1900 „sejmowe stany" (W 163, w. 1230) do Warszawy[44].

Rola widzenia Wernyhory i Gospodarza może wydawać się kluczowa dla interpretacji dramatu, co – po pierwsze – nie wynika tylko z akcentu, jaki pada na owo widzenie w kompozycji utworu, a co – po drugie – unaocznia się również w krytyce biograficzno-genetycznej, tak niedocenionej przez cytowanego tu Kucharskiego. Estreicher wspomina moment, w którym Wyspiański odczytał mu napisaną około miesiąca po weselu Rydla scenę rozmowy Gospodarza z Wernyhorą (postać tę zobaczył dramaturg na Matejkowskiej reprodukcji w oryginalnej izbie weselnej). Wspomniana scena natchnęła pisarza do rozważenia, co by się stało, gdyby Wernyhora, zstąpiwszy z płótna, oznajmił, iż właśnie spełniło się jego proroctwo. Miała to być pierwsza scena dramatu, jaką stworzył Wyspiański[45]. Przypomnijmy jednak, że sam Estreicher, dostarczywszy informacji o najwcześniej napisanej wizji[46], wysnuł twierdzenie, jakoby kluczową rolę, jeżeli chodzi o wymowę całego utworu, odgrywała scena rozmowy Dziennikarza i Stańczyka[47].

Widmo, które ukazuje się Gospodarzowi, jest sumą nierozładowanego żadnym działaniem napięcia oraz bezczynnego wyczekiwania niepodległości połączonego z przekonaniami, że coś nadchodzi, coś powinno się stać i że w realiach nowego stulecia drzemie potencjał, którego Polakom nie wolno zmarnować. Gostomski wprost określa owo widmo jako przywiedzione przez Chochoła w orszaku mar zrodzonych z oparów tęsknoty (G 287). Słusznie Grzymała-Siedlecki odczytuje Gospodarza przejętego wiarą w złoty róg jako postać odzwierciedlającą istotę psychiki polskiej[48]. Zdaniem Bergla, ukraiński lirnik ukazujący się ożenionemu z chłopką Gospodarzowi[49], patron małżeństwa księżniczki Salomei z chłopem Sawą symbolizuje mit zmartwychwstania Polski, będącego wynikiem połączenia sił zbratanego ludu i szlachty (B 17–18). Wydaje się, że postać Wernyhory stanowi spirytualizację pewnej ideologii narodowo-wyzwoleńczej, którą dramaturg ubiera w *quasi*-fizyczne ciało. Pisał o takim procesie Derrida, posługując się przykładem ducha ojca z *Hamleta*:

> teoria ideologii pozostaje w wielu aspektach zależna od [...] teorii widma. [...] formalizuje ona nie tyle proces spirytualizacji, autonomizacji duchowej idealności, ile paradoksalne prawo wcielenia: to, co ideologiczne, jak również, *mutatis mutandis*, fetysz, byłyby ciałem danym, a raczej użyczonym, pożyczonym, wtórnym ucieleśnieniem nadanym pierwotnej idealizacji, wcieleniem w ciało, które z pewnością nie jest ani postrzegalne, ani niewidzialne, ale pozostaje ciałem, w ciało pozbawione natury, ciało a-fizyczne, które moglibyśmy nazwać [...] ciałem technicznym lub instytucjonalnym. Tak jak w przypadku tego, który mówi [...] „*I am thy Father's Spirit*", chodzi tu nawet o ciało widzialne-niewidzialne,

---

44 Zob. *ibidem*, s. 328–329.

45 Estreicher, *op. cit.*, s. 30.

46 Estreicher (*ibidem*) ze względu na datę publikacji *Zawiszy Czarnego* Przerwy-Tetmajera za ostatnią napisaną przez Wyspiańskiego scenę dramatu uznaje nawiedzenie Poety przez Rycerza.

47 *Ibidem*, s. 32.

48 Grzymała-Siedlecki, *loc. cit.*

49 Bergel (B 18) podkreśla, że Wyspiański miał niedługo przed napisaniem *Wesela* szansę oglądać na krakowskiej scenie *Sen srebrny Salomei*. Sztukę po raz pierwszy wystawiono 24 III 1900 na deskach teatru w Krakowie.

zmysłowe-niezmysłowe, i zawsze pozostające pod twardą osłoną instytucjonalną lub kulturową jakiegoś artefaktu: hełmu ideologii lub odzianego w zbroję fetysza. [D 206–207]

Niesie więc Wernyhora „hełm ideologii" zrywu, powstania, imperatyw uczynienia zadość żądaniom minionych pokoleń, a odziany jest istotnie w „zbroję fetysza", którym okazuje się symbol złotego rogu, aksjomatycznego sygnału do powstania, słusznie przez wielu badaczy waloryzowanego ujemnie. Finałowa scena wyczekiwanego powstania nie udaje się nie z braku zgubionego przez Jaśka rogu, lecz z innego powodu, a w jego zrozumieniu pomaga perspektywa widmontologiczna. Bohaterowie *Wesela* w sposób oczywisty, niejako genetycznie czują się spadkobiercami patriotycznej, wyzwoleńczej sztafety pokoleń, ale jest to powiernictwo, któremu niełatwo sprostać:

To prawo powiernictwa przenika [...] niestabilna i trudno uchwytna granica. Przebiega ona pomiędzy p a r o d i ą i prawdą, ale prawdą jako ucieleśnieniem lub żywym powtórzeniem innego, regeneracyjnym ożywieniem przeszłości, ducha – ducha przeszłości, po której się dziedziczy. [D 183; podkreśl. B. H.-R.]

Warto w tym miejscu przypomnieć trafną diagnozę Gostomskiego:

Ale ona nie zamarła, nie zginęła ta żywotna siła przeszłości – i nie zginie póki my żyjemy. Wszelako nie m y w n i e j, a o n a w n a s żyć powinna. Jeśli zaś ma żyć w nas, musi z nami „żywymi naprzód iść, po życie sięgać nowe", musi być wchłonięta, przyswojona przez żywy organizm narodowy, musi zatracić w nim swe przeżyte formy, zasilić go swą nieśmiertelnie żywotną treścią. Jeśli przeszłość nasza ma żyć w naszej teraźniejszości, nie może w niej błyszczeć złotym pasem i czerwonym kontuszem, bo to tylko świecące próchna mogilne, trupim jadem zatruwające żywe jestestwo narodu.

Te blaski fałszywe stłumić, te jady trujące zniweczyć – oto zadanie chwili obecnej, oto wewnętrzna tragedia duszy polskiej, zawierającej jeszcze w swych nałogach i skłonnościach wrodzonych, w swych wadach i przymiotach taką moc martwych przeżytków przeszłości. [G 281]

Suma wszystkich widm

Bohaterowie *Wesela* nie umieją wyzwolić się spod władzy ducha przeszłości, „która zagarnęła teraźniejszość"[50], żyją w jego cieniu. Nie potrafią sprostać dziedzictwu owego ducha, ale nie mogą go też odrzucić. Symbolem tego zmarnowanego potencjału, spuścizny pokoleń, jest Chochoł. Wskazana interpretacja tłumaczy stawianie go przez tak wielu badaczy w roli nadrzędnej w stosunku do innych widm, rozpoznanie go jako pierwiastka szatańskiego[51], reżysera nocy cudów[52], guślarza, zaklinacza widm (B 7). Przypomnijmy, iż jest on jedynym widmem mającym świadomość istnienia i zjawienia się pozostałych widziadeł. Najbliżej widmontologicznego odczytania tej postaci (na lata przed sformułowaniem przez Derridę owej koncepcji) ponownie mieści się stanowisko Gostomskiego, który dostrzega, że w kontraście świeżości róży i martwoty gałązek –

ukrywa się myśl tragiczna dziwnego symbolu – słoneczna, złota myśl narodowa idąca ku nam poprzez wieki, hen od piastowskiego zarania, a dzisiaj tak zwiędła od wichru i szronu tych naszych zmierzchów

50 B u k o w s k a - S c h i e l m a n n, *op. cit.*, s. 79.
51 Zob. K u c h a r s k i, *op. cit.*, s. 325.
52 Zob. Z a w o d z i ń s k i, *op. cit.*, s. 141.

jesiennych. Ale jest w niej życie utajone: zakwitnąć może na nowo w słońcu wiosennym, jeno teraz w tej smutnej jesieni zawiędła, zmartwiała czasowo. Ukryta w bezkształtnych, czasem zgoła poczwarnych postaciach słomianych Chochołów, przywodzi nam jeno mary, widma przeszłości, rzuca na nas czar urojenia i przygrywa nam „usypiające a krwawe jak rana świeża melodie" do monotonnego tańca życia, będącego jakby parodią tej „dużej wesołości narodowej", co w zmierzchach listopadowych naszego bytu nieraz echem wielkiego smutku odbija się we wrażliwych duszach polskich. [G 312]

Gostomski upatruje w Chochole utajonego ducha narodu polskiego, którego właściwa pielęgnacja może wybudzić z zimowej hibernacji, ale Chochoł wydaje się czymś więcej niż „złota myśl narodowa". Kiedy to stanowisko połączyć z podkreślaną przez badaczy nadrzędnością figury wobec pozostałych widzeń, okazuje się, że Chochoł jest sumą wszystkich widm dramatu. W zawartym w tej zjawie kontraście życia i śmierci (dostrzeżonym przez Gostomskiego) mieszczą się poszczególne osobiste dylematy, doświadczenia, rozczarowania: perspektywa ślubu, do którego nigdy nie doszło, nurtuje Marysię tak, jak troska o przyszłość Polski i dojrzałość społeczeństwa trapi Dziennikarza. Sny Poety o potędze zamieniają się w krwawą prawdę, podobnie jak prawdziwe jest echo waśni między chłopem a panem, które powraca pobudzone przez ślub Pana Młodego z chłopką. Wspomnienie rabacji pamiętanej przez Dziada domaga się miejsca w świadomości zbiorowej, gdzie gnieździ się wyczekiwanie niepodległości – podniecone patetycznym hasłem, staje się ono chwilowym zapałem Gospodarza, nie zaś przemyślanym i zaplanowanym działaniem autentycznie pojednanych stanów. Zdaniem Bergla, zaproszenie Chochoła na wesele było jedynie dopełnieniem, formalnością, lecz wcale nie wydawało się konieczne: „byłby przyszedł bez zaprosin, co więcej, on tam już pomiędzy zebranymi się znajdował [...]" (B 8).

Uczestnicy wesela akceptują historię narodową zinterpretowaną w duchu romantycznym, idealizującą etos powstań zbrojnych i przeinaczającą prawdę o rzezi galicyjskiej. Znana im historia to dzieje opowiadane przez szlachcica, nie przez chłopa. Dlatego granica, o której pisze Derrida, zostaje przekroczona, co pozostawia weselników w wiecznym impasie. W wyniku oddalenia się od prawdy popadają oni w marazm. Dostrzega to już Starzewski:

Lecz gdy przedtem rzeczywistość uniosła się nad ziemią, teraz na ziemię schodzą złudzenia. Wizja rozgorączkowanego mózgu staje się prawdą; poeta nie pozwala zniknąć myśli, zrodzonej w porywie uczucia; każe jej zamienić się w żywe ciało, daje jej kształt i ruch, kości i muskuły, ma okrucieństwo zmusić ją, aby wstąpiła w szranki czynu – czynu, do którego jest niezdolną[53].

Chocholi taniec jest trawestacją gotowości do powstania, parodią nieudolnej próby powtórzenia tego, co minione. Wyspiański prezentuje odbiorcom iście „czyśćcowe widowisko"[54]. Polacy wyczekujący u progu XX wieku szansy na odzyskanie wolności przez walkę niewątpliwie nie byli gotowi, aby uczynić zadość widmom przeszłości. Zwraca na to uwagę już Józef Mirski, pisząc:

Ukazując na scenie rozmaite stany duszy polskiej, zboczenia i manie, chciał i Wyspiański wywołać u swych widzów ową „litość" właśnie, tj. powtórne ich przeżycie – i „grozę", tj. przerażenie się ich, samosąd, potępienie, tym samym zaś pragnął z nich dusze wyzwolić i leczyć. Stało się jednak coś wręcz

---

53 Starzewski, *op. cit.*, s. 109.

54 A. Neuwert-Nowaczyński, „*Wesele*". W: *„Wesele" we wspomnieniach i krytyce*, s. 114.

przeciwnego: słowa Wyspiańskiego tak były piękne i sugestywne, obrazy jego i wizje tak potężnie działające, owe upiory z taką przedziwną objawione mocą i tak uroczne, że miast od nich dusze leczyć, jeszcze je bardziej poeta w szałach tych utwierdzał, jeszcze bardziej upiory te krwią sycił i ożywiał[55].

Szansa na rozliczenie się z grzechów rabacji galicyjskiej przepadła, jak narzeczony Marysi powraca jako widmo natchnięte poetycką kreacją Poety, zaproszone nieświadomie przez tych, którzy winni są oddać mu sprawiedliwość. Widmo łamie czwartą ścianę sceny wbijając zachwyconą publiczność w osłupienie. Wyspiański musiał to widzieć, możliwe, że –

Siedział, ukryty w loży, i patrzył – nie tyle zapewne na scenę – ile na widownię, na tych tam pysznych, bogatych, strojnych, jaśnie oświeconych, wymownych... Czegoś po nich czekał, czegoś się spodziewał... Czego? – Oto rumieńca wstydu, zdławionego płaczu może, a przede wszystkim – milczenia, tego milczenia, co jest zadumą i biciem się w pierś i pokutą...[56]

Jak pisał Estreicher: „Odpowiedź poety na dręczące go w tym czasie wątpliwości była raczej negatywna: wyzwolenie przyszłoby za wcześnie"[57].

Abstract

BARBARA HAC-ROSIAK University of Łódź
ORCID: 0000-0002-1568-1051

STANISŁAW WYSPIAŃSKI'S "WESELE" ("THE WEDDING") FROM THE HAUNTOLOGICAL PERSPECTIVE

Jacques Derrida's idea of hauntology holds that all tragic events are in a way enslaved and live in space despite the passing of time, and exert pressure on the generations that follow. Reading Stanisław Wyspiański's *Wesele* (*The Wedding*) according to this interpretive key is an incentive for understanding this unusual work of Polish literature. Transformation of a straw-wrap into a dramatic figure is a moment of ghost incarnation. The Straw-wrap is the sum total of every ghost from *The Wedding.* The contrast of life and death that the phantom holds contains every private dilemma, experience and disappointment of the work's protagonists. Wedding guests accept the national history interpreted in the romantic spirit that idealises the ethos of armed uprisings and that distorts the truth about the Galician slaughter. The history that they know is told by a nobleman, not by a peasant. The Straw-wrap dance serves as a travesty of readiness to uprising, a parody of an awkward attempt to repeat what is now passed.

55 J. Mirski, *Mistyka Wyspiańskiego*. Lwów 1921, s. 71–72.
56 *Ibidem*, s. 70.
57 Estreicher, *op. cit.*, s. 32.

Pamiętnik Literacki CXV, 2024, z. 3, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2024.3.4

MAŁGORZATA MIESZEK Uniwersytet Łódzki

„ŚWIĘTY MŁODZIENIASZEK POLSKI" STANISŁAW KOSTKA BOHATEREM WYBRANYCH DRAMATÓW Z POCZĄTKU XX WIEKU

Osiemnastoletni młodzieniec z Rostkowa, który samowolnie pokonał drogę z Wiednia do Rzymu, by wstąpić do zakonu jezuitów i tam po krótkim okresie przebywania umarł w opinii świętości, od samego początku stanowił obiekt kultu i uwielbienia zarówno wśród swoich współbraci, jak i szerokiego grona świeckich[1]. Beatyfikacja Stanisława Kostki w 1604 r. oraz jego późniejsza kanonizacja w 1726 r. formalnie potwierdziły przekonanie o świętości młodzieńca, które trwało nieprzerwanie od jego śmierci. Powstawały o nim teksty o charakterze hagiograficznym (np. Stanisława Warszewickiego[2], Grzegorza z Sambora[3], Mikołaja Łęczyckiego, Piotra Skargi[4]), fundowano kościoły pod jego wezwaniem, skrupulatnie relacjonowano cuda dokonywane za wstawiennictwem młodzieńca[5]. W Polsce jego kult rozwijał się wokół kilku ośrodków, m.in. kolegiów w Pułtusku i Jarosławiu, kościołów we Lwowie, Lublinie i Kacicach z obrazami, które słynęły łaskami. Formę wykorzystywaną przez jezuitów w kultywowaniu czci Stanisława Kostki stanowił też teatr szkolny. Dość przypomnieć, że w XVII-wiecznych sztukach o świętych dominują właśnie dramaty, których bohaterem jest młody kasztelanic rostkowski. Jak pisze

---

1 Zob. J. Majkowski, *Stanisław Kostka*. Hasło w: *Hagiografia polska. Słownik bio-bibliograficzny*. Red. R. Gustaw. T. 2. Poznań 1972. – S. Bońkowski, J. Majkowski, *Stanisław Kostka*. W zb.: *Nasi święci. Polski słownik hagiograficzny*. Red. A. Witkowska. Wyd. 2, poszerz. Poznań 1999. – A. P. Bień, *Stanisław Kostka*. Hasło w: *Polski słownik biograficzny*. T. 41. Warszawa–Kraków 2002. – I. Echániz, *Anioł z Polski. Stanisław Kostka (1550–1568)*. W: *Męka i chwała. Żywa historia jezuitów*. Przeł. B. Steczek. Kraków 2014.

2 S. Warszewicki, który był świadkiem życia i śmierci Kostki, jest autorem pierwszej dłuższej biografii świętego zatytułowanej *Żywot Stanisława Kostki* (Oprac., przeł. J. Majkowski. Rzym 1972).

3 Grzegorz z Sambora, *Żywot Świętego Stanisława Kostki, Polaka*. Przeł. E. Buszewicz. Wstęp, oprac. E. Buszewicz, W. Ryczek. Kraków 2018.

4 Biografia św. Stanisława Kostki znalazła się w zbiorze P. Skargi, *Żywoty świętych Pańskich*. Przy okazji jubileuszu 1926 r. Wydawnictwo Chyrowskiego Koła Towarzystwa im. Piotra Skargi wydrukowało odrębny biogram kasztelanica rostkowskiego – zob. P. Skarga, *Św. Stanisław Kostka, 1550 † 1568, kan. 1726*. Chyrów 1926. Na stronie: https://polona.pl/item/sw-stanislaw-kostka-1550-1568-kan-1726,NzMxMzE3MjE/8/#info:metadata (data dostępu: 16 IV 2023).

5 Zob. Bońkowski, Majkowski, *op. cit.*, s. 558. – J. Łukaszewska-Haberkowa, *Święty Stanisław Kostka jako wzorzec moralny. Wybrane przedstawienia ikonograficzne na tle kreacji literackich (do XVIII wieku)*. W zb.: *„Ars bene vivendi". Studia ofiarowane Profesorowi Maciejowi Włodarskiemu w 70 rocznicę urodzin*. Red. E. Buszewicz, L. Grzybowska. Kraków 2017.

Jan Okoń, stał się on nowym modelem świętego i wyrażał ideały propagowane przez teatr kolegialny[6].

Kult Stanisława Kostki trwał w kolejnych stuleciach, by w drugiej połowie XIX i XX w. przybrać na sile. Sprzyjały temu pogłębione badania krytyczne, rozwój hagiologii, wzmożona aktywność religijna dzieci i młodzieży, ukazujące się wydawnictwa dewocyjne[7], w XX w. zaś okrągłe rocznice związane z biografią świętego. Właśnie z nimi łączyły się inicjatywy teatralne i dramatyczne, realizowane zwykle w środowiskach amatorskich.

Przedmiotem artykułu będzie osiem utworów dramatycznych z lat 1920–1936, dostępnych bezpośrednio (w postaci tekstów scenicznych) oraz pośrednio (w formie afiszy i programów wieczornic urządzanych na cześć św. Stanisława Kostki). We wszystkich analizowanych utworach Kostka jawi się jako bezsprzeczny autorytet – wzór i przewodnik dla młodzieży. Najnowsza literatura przedmiotu milczy na temat XX-wiecznych inicjatyw teatralnych. Nieco miejsca na omówienie niektórych tekstów literackich poświęcił Krzysztof Dorosz, osadzając je na szerszym tle hagiograficzno-literackich wizerunków Stanisława Kostki powstałych od XVII do XXI wieku[8]. Autor ograniczył się jednak do ogólnego streszczenia kilku spośród przywoływanych sztuk.

Celem artykułu będzie, po pierwsze, próba odpowiedzenia na pytanie, w jaki sposób zbudowano w tekstach legendę tego świętego, nie tylko na gruncie etyczno-religijnym, ale też społeczno-patriotycznym. Przedmiotem namysłu stanie się, po drugie, uniwersalność wzoru proponowanego przez twórców, tzn. ich próby pokazania ponadczasowości spuścizny Stanisława Kostki. Powaga kasztelanica rostkowskiego, jaka wyłania się z analizowanych pism, łączy się również z zadaniami dla młodych jasno formułowanymi przez autorów dramatów. Owe wyzwania wyznaczą kolejny obszar rozważań. Przytoczone zostaną tu także inne, niedramatyczne dzieła okolicznościowe, które pozwolą poszerzyć kontekst badawczy.

Sposób budowania autorytetu

Dramaty z XX w., których bohaterem był Stanisław Kostka, powstawały na użytek teatrów amatorskich. Św. Stanisław stanowił w nich ogniwo dziedzictwa historycznego i religijnego Polski. W tym sensie podtrzymywały one tradycję zapoczątkowaną przez sztuki jezuickie z XVII i XVIII stulecia[9]. Wszystkie analizowane dramaty wywodziły się ze środowisk katolickich. Dominuje wśród nich ośrodek poznański, który na początku XX w. odgrywał prymarną rolę w polskim życiu chrześcijańskim[10]. Instytucjami sprawczymi były takie oficyny, jak Księgarnia Świętego Wojciecha czy wydawnictwo katolickiej organizacji młodzieżowej Zjednoczenie Stowarzyszeń Młodzieży Polskiej[11]. Ta proweniencja oraz specyfika odbiorcy wpłynęły na sposób

---

6 J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*. Wrocław 1970, s. 133–140.

7 Zob. S. Bońkowski, *Święty Stanisław Kostka*. Wyd. 2, uzup. Płock 1986, s. 171.

8 K. Dorosz, *O wizerunkach św. Stanisława Kostki SJ w polskiej tradycji hagiograficzno-literackiej*. „Studia Bobolanum" 2020, nr 2.

9 Zob. W. Kućko, przedmowa w zb.: *„My z niego wszyscy". Historyczne i religijne dziedzictwo św. Stanisława Kostki*. Red. W. Kućko. Wyd. 2, zmien. Płock 2019, s. 10.

10 Zob. B. Wysocka, *Kultura literacka Wielkopolski w latach 1919–1939*. Poznań 1990, s. 180–181.

11 Zob. B. Żynda, *Krótki zarys historii i działalności księgarni św. Wojciecha*. W zb.: *Bibliografia*

przedstawienia biografii świętego. W większości przypadków celem sztuk były dydaktyka i moralizatorstwo. Prawie wszyscy autorzy mieli doświadczenie pedagogiczne, a w swoim dorobku literackim dysponowali niekiedy także innymi, niedramatycznymi tekstami traktującymi o młodym kasztelanowicu.

„Anielski młodzieniaszek” Wandy Brzeskiej

Wanda Brzeska (1893–1978)[12], autorka chronologicznie najwcześniejszego dramatu o Stanisławie Kostce *Dwaj bracia*[13] poświęciła tej postaci w 1919 r. okolicznościowy tomik[14]. W dorobku pisarki znajdowały się też teksty sceniczne[15]. Utwór przeznaczony był dla amatorów, opublikowany został w serii „Teatr dla Młodzieńców”. Ze względu na niedorosłego odbiorcę i młodych odtwórców ról wizerunek świętego mocno uproszczono, ograniczono wyłącznie do ukazania jego cnót i zalet – pokory, pobożności, stałości w wierze i konsekwencji w postępowaniu. Uwiarygodnieniu autorytetu Stanisława na gruncie etyczno-moralnym służyło zastosowanie charakterystyki pośredniej. O młodzieńcu wypowiadają się osoby z jego otoczenia i równocześnie świadkowie jego świętości. Brzeska skupia się na epizodzie wiedeńskim, gdy w chłopcu dojrzewa decyzja o ucieczce do zakonu jezuitów. Prosta i jednowątkowa fabuła, opierająca się na tzw. schemacie budującym, wydobywa te momenty biografii i te cechy Stanisława, które potwierdzają jego niezwykłość. Autorka zestawia „anielskiego młodzieniaszka” z jego bratem Pawłem, typem choleryka. Opisane w końcówce dramatu nawrócenie się starszego Kostki i okazanie przez niego skruchy stanowią więc także widomy dowód uznania dla Stanisława, zdolnego swoim przykładem wpłynąć na grzesznego brata.

„Ukochany święty” Jana Wiśniewskiego

Schematyzm w budowaniu wizerunku Stanisława Kostki w dramacie Brzeskiej wynika z pouczających i umoralniających funkcji tekstu. Taki wzorcowy model świętości ujawnił się również w sztuce Jana Wiśniewskiego (1876–1943), *Św. Stanisław Kostka*[16]. Nieco wcześniej autor napisał o tym młodzieńcu pracę *Święty*

---

wydawnictw księgarni św. Wojciecha. 1895–1969. W 75-lecie działalności wydawniczej. Zestawił, oprac. B. Żynda. Poznań 1970.

12 Biogram autorki zob. O. Soporowska-Wojtczak, *Brzeska Wanda*. Hasło w: *Wielkopolski słownik pisarek*. Na stronie: https://pisarki.fandom.com/wiki/Wanda_Brzeska (data dostępu: 11 IV 2023).

13 Z. Topór [właśc. W. Brzeska], *Dwaj bracia. Trzyaktówka z życia św. Stanisława Kostki*. Poznań–Warszawa 1920 (wyd. 2: Poznań 1924; wyd. 3: Poznań 1927).

14 Z. Topór [właśc. W. Brzeska], *Na Monsalwat. Myśli, kreślone z okazji jubileuszu 350 letniego śmierci św. Stanisława Kostki. 1568–1918*. Poznań 1919.

15 Przed rokiem 1920 W. Brzeska napisała *Walkę kosyniera. Sztukę ludową w 5 aktach* (Poznań 1917), a potem jeszcze dramaty: *Posądzonego. Sztukę w 5-ciu aktach* (Poznań 1924), *Dorożkarza i inne monologi* (Poznań 1925; wyd. 2: 1930), *Zbiór monologów* (Wyd. 3. Poznań 1930 ⟨niestety nie udało mi się odnaleźć edycji 1⟩) oraz *Dobre wróżki. Baśń uscenizowaną w dwóch odsłonach* (Poznań 1930).

16 J. Wiśniewski, *Święty Stanisław Kostka*. Sandomierz 1921. Autor ten był kanonikiem gremialnym kapituły sandomierskiej, regionalistą, historykiem, społecznikiem, kolekcjonerem, zbieraczem muzealnym, poetą i publicystą. Napisał też inne obrazki sceniczne: *Do Prus*, *Szkołę*

Stanisław Kostka, patron młodzieży polskiej, gdzie wielokrotnie wyrażał swój emocjonalny stosunek do „ukochanego świętego”[17]. Już tam wypowiadał się o Kostce jako o wybrańcu Bożym, osobie, która dzięki własnym doświadczeniom transcendencji, swemu usposobieniu i silnej wierze jest niepodważalnym autorytetem dla młodzieży[18]. Wiśniewski założył Stowarzyszenie Terminatorów im. Św. Stanisława Kostki w Radomiu. Omawiany dramat to kolejny dowód na istnienie literatury akcentującej wartość przykładu do naśladowania, pokazującej chłopca jako ideał, który jest jednak osiągalny dla młodych aktorów i widzów. W postaci Stanisława łączą się elementy zaczerpnięte z tradycji hagiografii średniowiecznej (tzn. wzbudzanie podziwu otoczenia, bycie wzorem heroizmu wiary i stałości) z elementami wypracowanymi w późniejszym żywotopisarstwie (czyli spajanie ideałów ascetycznych z hasłami patriotycznymi)[19]. Jest on bowiem świętym swojskim, choć obdarzonym pełną i niekwestionowaną powagą. Wiśniewski przybliża sylwetkę młodym odbiorcom, lecz nie umniejsza wzorcotwórczej roli bohatera. W całym dramacie autor akcentuje jego chłopięcość. Rodzina i przyjaciele zwracają się do Stanisława w sposób zdrobniały, on sam okazuje uczucia strachu, obawy, płacze przed opuszczeniem domu, jest nadwrażliwy. Tym niedorosłym cechom towarzyszą wyjątkowa gorliwość religijna, miłość wobec Maryi i ujawniające się w kolejnych epizodach (wiedeńskim i rzymskim) – wielkoduszność w stosunku do prześladującego go brata, pokora i posłuszeństwo, a także bezkompromisowe dążenie do celu. Autorytet moralny Stanisława potwierdzony jest w scenie, w której świętemu ukazuje się Maryja z Dzieciątkiem, wyrażając wolę, by został on jezuitą. O predestynacji młodzieńca świadczyły też momenty, w których widział on św. Barbarę oraz anioły i staczał zwycięską potyczkę z nękającym go diabłem.

Siłę autorytetu Stanisława uwiarygodniały też zachowania osób go otaczających. Błogosławiony Piotr Kanizjusz, przełożony zakonu w Delingen, wprost formułuje przekonanie o wyjątkowości i świętości młodzieńca, porównując go do św. Aleksego i anioła. Podobnie nowicjusze, którym Stanisław posługuje przy stole, życzą sobie, by kiedyś stali się tacy jak on („O! gdybyśmy mogli być takimi!”[20]). Kostka nie został ukazany jako typ *admirandus non imitandus*, lecz jako postać mająca zainspirować młodych. Dlatego właśnie Kleryk mówi w dramacie Wiśniewskiego o zapładniającej sile wzoru młodzieńca: „O bracia! ja więcej uczę się, patrząc na jego postępowanie

---

i imieniny pani Niedbalskiej, *Lekarkę (na tle zabobonów)*, *Żywego nieboszczyka*, *Wigilię*, *Borowickich Żydów*. Miał doświadczenie pedagogiczne. Pracował w szkole w Ćmielowie, a od 1906 r. w szkołach niższych i 7-klasowych pensjach żeńskich J. Watęskiej i M. Gajl w Radomiu – zob. *Ksiądz Jan Wiśniewski (1876–1943) w 140 rocznicę urodzin. Wybór. Poematy, bajki, rymy, aforyzmy*. Red. M. Szot-Wróblewska, T. J. Wróblewski. Krępa Kościelna 2016.

17 J. Wiśniewski, przedmowa w: *Święty Stanisław Kostka, patron młodzieży polskiej*. Radom 1910, s. 5.

18 Wiśniewski (*ibidem*, s. 5) wyraźnie określał cel publikacji dydaktyczno-utylitarny: „niechaj moich uczniów i uczennice do czci Świętego zachęci, niech do oddania się młodzieży naszej pod Jego możną opiekę pobudzi, niech w jej sercach zapał do praktykowania cnót świętych roznieci”.

19 O przemianach w ukazywaniu wizerunków świętych zob. A. Witkowska: wstęp w zb.: *Nasi święci*, s. 34–35; *Polska twórczość hagiograficzna. Próba bilansu*. „Anamnesis” 2005, nr 40, s. 106–107.

20 Wiśniewski, *Święty Stanisław Kostka*, s. 17.

niż z książek i nauk”[21]. Wyraźnym znakiem oddziaływania postawy Kostki jest jego brat, który w sztuce wpada do komnaty zaraz po śmierci świętego i zwraca się do niego, parafrazując słowa Chrystusa o prześladowcach: „Braciszku, daruj mi, bo nie wiedziałem, co czynię”[22]. W końcowym żywym obrazie Paweł Kostka zostaje ukazany już jako gorliwy katolik, oddający się ascezie i umartwianiu.

Oprócz bycia wiarygodnym od strony moralnej i religijnej św. Stanisław w sztuce Wiśniewskiego to też autorytet na płaszczyźnie społecznej. Podkreśla się jego pracowitość, chęć do nauki i pomoc innym. To „świętość aktywna”[23], którą każdy może naśladować, a którą pisarz akcentował już w książce z 1910 r., nawołując młodzież: „Módl się i pracuj, abyś był zbawiony!”[24].

Mistyk „pomykający drogą Pańską” Aleksandra Piątkiewicza

Wyjątkowa pobożność, bezkompromisowość, pokora, pracowitość i usłużność wobec innych to cechy, które powtarzały się we wszystkich analizowanych sztukach. Akcentowano w nich znaczenie Stanisława jako autorytetu na płaszczyznach religijnej i społecznej. Dewiza świętego „*Ad majora natus sum*” stała się tytułem kolejnego dramatu, napisanego przez jezuitę Aleksandra Piątkiewicza (1869–1899)[25]. Sztuka zatytułowana *Do większych ja rzeczy urodzony* wydana była w Poznaniu po raz pierwszy w r. 1920 i ponownie w 1927 r. w serii „Teatr dla Młodzieży Męskiej”. Piątkiewicz – profesor historii i opiekun teatru w Zakładzie Naukowo-Wychowawczym Ojców Jezuitów w Chyrowie, wzorem poprzedników uwzględnił dwa etapy życia Stanisława: pobyt z bratem w Wiedniu i dojrzewanie do decyzji o ucieczce oraz potajemne opuszczenie miasta. Zrezygnował natomiast z opowieści o nowicjacie w Rzymie, a także o śmierci Kostki. W zamian za to w odsłonie trzeciej pokazał dom rodzinny Stanisława w Rostkowie i reakcję otoczenia na wieść o zgonie młodzieńca. W pierwszych dwóch scenach autor zwrócił uwagę na niezłomność chłopca i jego stałość w wierze. Ujawniły się tu ponownie stereotypowość i jednowymiarowe przedstawienie bohatera, choć nowością jest pokazanie Stanisława jako mistyka,

---

21 *Ibidem*, s. 18.

22 *Ibidem*, s. 24.

23 O inspiratorskiej roli Kostki jako „świętego aktywnego” pisał w kontekście roku jubileuszowego M. Skrudlik (*Św. Stanisław Kostka*. Warszawa 1926, s. 28–30).

24 Wiśniewski, *Święty Stanisław Kostka, patron młodzieży polskiej*, s. 19. Autor w kolejnych rozdziałach-naukach zachęcał młodych do praktykowaniem cnót, ale też do wytężonego wysiłku i do ochoczego zgłębiania wiedzy, łączył konieczność kształcenia i aktywności z miłością kraju oraz użytecznością społeczną:
„Pracuj i podobnie jak św. Stanisław Kostka do pracy kolegów zachęcaj; przykład twój innych pociągnie. Praca z pamięcią o Panu Bogu wyniosła św. Stanisława na ołtarz.
Dziś kraj nasz potrzebuje ludzi nauki, potrzebuje oświaty, ale nauki i oświaty z cnotą, bo bez cnoty nauka niewiele warta [...]. Idźcież za przykładem św. Stanisława Kostki i weźcie się do pracy, do nauki ochoczo, wytrwale, łącząc pracę z modlitwą, z praktykowaniem cnoty, z ufnością w pomoc Bożą, aby z was była chwała dla kraju, pożytek dla współbraci, zaszczyt dla rodzin i kolegów, nagroda dla rodziców” (*ibidem*, s. 18–19).

25 *Piątkiewicz Aleksander*. Hasło w: *Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy. 1564–1995*. Wyd. 2. Oprac. L. Grzebień, przy współpr. zespołu jezuitów. Kraków 2004, s. 503.

którego drogę wyznacza głos wewnętrzny, rozkaz Boży. Bohater wpada wielokrotnie w uniesienie i ekstazę religijną, zwłaszcza gdy mówi o Maryi. Patos i hiperbolizacja w zaprezentowaniu Stanisława są szczególnie widoczne w spotkaniu ze starcem-pustelnikiem rozpoznającym w nim dojrzałego świętego, anioła, który „Pomyka [...] drogą [...] z duchem Pańskim [...]”[26].

Łączenie przez Piątkiewicza młodego wieku z dojrzałością moralną i religijną przywodzi na myśl wykorzystywany także w staropolskim teatrze jezuickim topos *puer–senex*. Postawa etyczna i głębia duchowa Stanisława pociągają starca. One to mają sprawić, że nie tylko „dusza przemoże ciało”, ale też w wymiarze społecznym „skrzydła stracone nam odrosną [...]”[27]. Stanisław jest zatem świetlistą postacią, przełamującą w społeczeństwie marazm, wzywającą do czynu w imię wiary katolickiej. Te hasła zbiegały się z ideałami wychowawczymi chyrowskiego zakładu, który propagował konieczność samodoskonalenia się i codziennej pracy podczas zmagań ze słabościami – zgodnie z hasłem: „Bogu na chwałę – Ojczyźnie na pożytek”[28].

Piątkiewicz zrezygnował z ukazania śmierci świętego. Wykorzystał natomiast chwyt literacki, który wiązał się z przytoczeniem relacji świadka tego wydarzenia. Warto przypomnieć, iż było to rozwiązanie szeroko stosowane w tradycji teatru jezuickiego, zwłaszcza w sztukach o świętych i męczennikach[29]. Szlachcic przynoszący wieść o śmierci pociesza kasztelana rostkowskiego. Utwierdza również ojca w przekonaniu o świętości młodego Kostki. Zaświadcza o wielkości młodzieńca, gdy mówi, że „Poklękną przed nim obce narody [...]”, a on sam będzie „w ustach [...] narodów, na ołtarzach”[30]. Szlachcic wskazuje na wyjątkową pozycję Stanisława, który odtąd szerzyć będzie chwałę Polski[31].

„Staszko” Zofii Kossak-Szczuckiej

Drugą edycję dramatu Piątkiewicza wydano z okazji 200-lecia kanonizacji Stanisława Kostki w 1926 roku[32]. Ogólnopolskim obchodom towarzyszyło wiele publikacji okolicznościowych. Przepych i rozmach celebracji szeroko opisano na łamach prasy katolickiej. Przykład dramatu powstałego w związku z uroczystościami i opublikowanego staraniem Komitetu Jubileuszowego stanowi „obrazek sceniczny”

---

26 W. Alp. [właśc. A. Piątkiewicz], *Do większych ja rzeczy urodzony. Sceny o św. Stanisławie Kostce w trzech odsłonach*. Wyd. 2. Poznań 1927, s. 22.

27 *Ibidem*, s. 20.

28 *Księga pamiątkowa 50-lecia Konwiktu I Gimnazjum OO. Jezuitów w Chyrowie 1886–1936*. Kraków 1936, s. 95. Zob. też *Chyrowiacy*. Red. L. Grzebień. Kraków 1990.

29 Zob. J. Okoń: *Barokowy dramat i teatr w Polsce. Wśród zadań publicznych i religijnych*. W: *Na scenach jezuickich w dawnej Polsce. (Rodzimość i europejskość)*. Warszawa 2006; *Jezuicka scena religijna w Polsce XVII w*. W: jw.

30 Alp. [właśc. Piątkiewicz], *op. cit.*, s. 36–37.

31 To znów nawiązanie do kilkuwiecznej tradycji, zgodnie z którą także w teatrze przedstawiano św. Stanisława jako opiekuna i orędownika Rzeczypospolitej, wypraszającego łaski zwłaszcza podczas bitew pod Chocimiem czy Wiedniem (zob. Okoń, *Dramat i teatr szkolny*, s. 133–134).

32 Uroczystości jubileuszowe rozpoczęły się w Płocku 26 VIII. Sprowadzone z Rzymu relikwie Kostki po podniosłym nabożeństwie przeniesiono na statek „Bajka”, który zatrzymywał się w drodze do Rostkowa m.in. w Czerwińsku, Zakroczymiu, Modlinie i w Warszawie. Relikwie złożono w kaplicy rodu Kostów w Rostkowie 29 VIII 1926.

Zofii Kossak-Szczuckiej *Na drodze*[33]. Ponownie jest to utwór przeznaczony dla teatrów młodzieżowych. Warto dodać, że autorka w tym samym roku napisała opowieść o Kostce zatytułowaną *Z miłości*[34]. Treści zawarte w sztuce stanowią często prostą transpozycję formy epickiej na dramatyczną.

Bohater Kossak-Szczuckiej to niekwestionowany wzór do naśladowania, jeśli chodzi o wiarę i etykę. Tytułowa „droga” stanowi miejsce publiczne, w którym Stanisław (Staszko) ma okazję wypowiedzieć swoje nauki oraz wcielić je w czyn. To także przestrzeń rozstajów – płaszczyzna ścierania się racji obu braci, a ostatecznie dojścia Pawła do poznania prawdy Bożej. Staszko jest świętym bliskim młodym odbiorcom. Chorowity i wrażliwy przemawia bez nadmiernego patosu, choć w sądach cechuje go bezkompromisowość. Ogrania go uniesienie religijne jedynie w momentach, gdy opowiada o swoich doświadczeniach mistycznych i objawieniach.

Kossak-Szczucka nie szczędziła swojemu bohaterowi optymizmu i humoru. Podobnie jak Piątkiewicz pisarka zrezygnowała z ukazania losów Stanisława po ucieczce z Wiednia. Wieść o śmierci młodzieńca oraz dowody powszechnego kultu świętego, o których opowiada chłop Maciek, w sposób jednoznaczny umacniają pozycję Kostki jako przewodnika i autorytetu. Potwierdzenie stanowi scena końcowa, gdzie skruszony Paweł Kostka obiecuje przed obrazkiem brata, że będzie go naśladował: „Pójdę za tobą, gdzie każesz, oddam wszystko jakieś oddał...”[35].

Wieczornice i akademie

Jubileusz roku 1926 był również okazją do organizowania wieczornic na cześć Stanisława Kostki. Tego typu wydarzenia łączyły elementy liryczne, muzyczne oraz dramatyczne. Wykaz części programu wykonanych w czasie jednej z wieczornic, zorganizowanej w Lublinie, znalazł się w tomie *Św. Stanisław Kostka*, wydanym w serii „Biblioteka Wieczornicowa”[36]. Na uroczystość złożyły się śpiewy chóralne, deklamacje, recytacje i jedna „deklamacja uscenizowana” autorstwa Marii Czeskiej-Mączyńskiej, *Śmierć św. Stanisława*[37]. To liryczny monolog świętego, który odnosi się do jego ostatnich chwil. Towarzyszyły mu dwa chóry sygnalizujące uroczysty moment, gdy młodzieniec wstępuje do nieba, oraz milcząca postać Maryi, która przybywa do zmarłego i kładzie mu ręce na skroniach[38].

Następujący potem żywy obraz Marii Czerkawskiej, *W blaskach tęczy*, ukazywał moc autorytetu Stanisława[39]. Rozbudowane *didaskalium* informowało, że scenę

---

33 Z. Kossak-Szczucka, *Na drodze. Obrazek sceniczny dla młodzieży w 2 aktach*. Kraków 1926.

34 Z. Kossak, *Z miłości*. Kraków 1926. Powieść ta została wznowiona w 2018 r. i wydana w Lublinie z okazji roku Stanisława Kostki.

35 *Ibidem*, s. 35.

36 Eremus [właśc. F. Żurowska], *Św. Stanisław Kostka*. Poznań 1926.

37 M. Czeska-Mączyńska, *Śmierć św. Stanisława*. W: jw.

38 Warto odnotować, że z okazji akademii ku czci św. Stanisława Kostki, zorganizowanej 15 XI 1936 w sali domu katolickiego w Łomży, zaprezentowano żywy obraz pod takim samym tytułem (*Program akademii ku czci św. Stanisława Kostki dnia 15 listopada 1936 r. o godz. 17 w sali Domu Katolickiego w Łomży*. Na stronie: https://polona.pl/item-view/e942b494-6053-49e9-a3f8-09ecf3d217a6?page=0 ⟨data dostępu: 13 IV 2023⟩).

39 M. Czerkawska, *W blaskach tęczy*. W: Eremus [właśc. Żurowska], *op. cit.* Żywy obraz wchodził również w skład sztuki ks. A. Pęskiego *Obrazek sceniczny z życia św. Stanisława*

tworzyła grupa rozmodlonych chłopców wpatrzonych w wizerunek Stanisława, pojawiający się „wysoko w gronie aniołów". Święty jest adresatem próśb o udoskonalenie dążeń i działań młodzieży, ziszczenie ich marzeń. Staje się przewodnikiem, by „przyspieszyć wszelki życia wzrost"[40].

Stanisław-prorok Żegoty Buczkowskiego

Ostatnim analizowanym tu utworem jest sztuka Żegoty Buczkowskiego, *Boska olimpiada*, wystawiona w Lublinie w 1938 r. w Teatrze Miejskim, a odegrana przez amatorski zespół robotniczej młodzieży katolickiej[41]. Podtytuł sztuki dookreśla ją gatunkowo – to „dramat-misterium". Uwidoczniły się w niej inspiracje dramatami romantycznym i postromantycznym. Pobrzmiewają tradycja odsyłająca do Adama Mickiewicza i Stanisława Wyspiańskiego oraz pogłosy mesjanizmu. Portret Stanisława wykreowany przez Buczkowskiego ma charakter niezwykle patetyczny. Ujawnia się również osobisty stosunek autora do Kostki. Bohater to, jak czytamy w przedmowie, prorok, młodzieniec, który „pokonał w srebrnych zapasach szatana i zło, zdobywając złotą metę świętości"[42]. Na końcu w części objaśniającej utwór pisarz wyznaje, że Kostka jest dla niego wzorem i patronem w dążeniu do doskonałości[43]. Dla autora losy Stanisława stanowią przykład ingerencji Bożej w dzieje świata. Buczkowski czyni liczne aluzje do wydarzeń jemu współczesnych. Prefiguracyjność ujawnia się także w mieszaniu realiów obu epok w odniesieniu do bolszewizmu oraz do młodych obrońców polskiego Lwowa w wojnie 1920 roku. Sierp i młot to zatem „herb" szatana, Stanisław zaś jest „orlęciem-Sarmatą", który dzięki wierze i uporowi „zawojował świat"[44]. To on w sztuce wyjaśnia, jak toczyć walkę „z hydrą materializmu" – trzeba być uzbrojonym w „srebrny pancerz wiary w Chrystusa i Kościół"[45].

Obrazowanie militarne wykorzystywane jest przez Buczkowskiego obficie w całej sztuce. Już w pierwszej odsłonie Stanisław oznajmia, iż kierowany wewnętrznym głosem idzie „bić się o chłopaków", o ich zbawienie. Wzorem wieszcza romantycznego mówi: „milion młodych przywołam". W innym miejscu określony zostaje mianem „legionu młodzieży"[46]. Bohater zdaje sobie sprawę ze swojej wyjątkowości i szczególnej odpowiedzialności, która spoczywa na nim jako na przewodniku młodzieży. Ukazywany jest w sztuce wielokrotnie jako rycerz chrześcijański (*athleta Christi*), prowadzący walkę z demonem o zbawienie duszy narodu.

Kostki. W 2-ch odsłonach, w odsłonie trzeciej – żywy obraz (Płock 1919). Sztuka przeznaczona była dla teatru młodzieżowego. Autor pracował m.in. jako wychowawca i nauczyciel w gimnazjum męskim i żeńskim w Ciechanowie.

40 Czerkawska, *op. cit.*, s. 39.

41 Ż. Buczkowski, *Boska olimpiada. Dramat-misterium o św. Stanisławie Kostce*. Lublin 1938.

42 Ż. Buczkowski, *Od autora*. W: jw., s. 10.

43 Również tytuł tekstu odnosi się do „zawodów o nimb świętości" (Ż. Buczkowski, *Ekspozycja dramatu*. W: jw., s. 218).

44 Buczkowski, *Od autora*, s. 10.

45 *Ibidem*, s. 9.

46 Buczkowski, *Boska olimpiada*, s. 29.

Ponadczasowość?

Wszystkie sztuki przybliżone w artykule, aby wzmocnić rolę autorytetu św. Stanisława Kostki, sygnalizowały ponadczasowość i uniwersalizm jego postawy. Realizowały w ten sposób zadania hagiografii, tzn. pokazywały człowieka historycznego jako świętego, wymykającego się jednak konkretnej rzeczywistości, mającego biografię niezamkniętą i przynależącego do wspólnot, nad którymi sprawuje opiekę, którym patronuje[47].

Z takim dostosowywaniem rysów bohatera do danego czasu spotykamy się już od początku trwania kultu św. Stanisława Kostki i od jego pojawienia się w utworach scenicznych. Pochodzenie przysparzało młodzieńcowi wyznawców wśród szlachty, która widziała w nim swojego obrońcę i orędownika[48]. Teksty XX-wiecznych sztuk oraz wydawnictwa okolicznościowe miały cel umoralniający, były rodzajem katechetycznej dydaktyki. Wszystkie one ukazywały, że Stanisław „posiada wszelkie warunki, ażeby serca rówieśników do siebie pociągnąć […]”[49]. Dramaturdzy przybliżali młodym odbiorcom postać Stanisława, szczególnie zwracając uwagę na jego swojskość. W sztukach akcentuje się jego polskość i kasztelańskość. Robili to zwłaszcza ojciec, brat i Jan Bieliński (wiedeński nauczyciel), dla których pozycja społeczna wymagała określonego zachowania i wykluczała choćby spoufalanie się z ludźmi z nizin[50]. Przekraczanie przez Stanisława granic między warstwami społeczeństwa niewątpliwie przysparzało mu sympatii, zwłaszcza wśród aktorów i widowni wywodzącej się z klasy robotniczej, miejskiej.

Sposobem na pokazanie, że Kostka to ponadczasowy ideał bliski młodym odbiorcom utworów mu poświęconych, było zaakcentowanie jego niedorosłości[51]. Postaci w sztukach zauważają młodzieńczość Stanisława i zarazem jego niezwykłą – jak na ten wiek – dojrzałość, mówią o bohaterze, używając zdrobniałej formy imienia (Staś, Staszek, Stachu). Bohater uwikłany zostaje w relacje rodzinne. Jest świętym, ale też synem, bratem i kolegą. Dlatego do rodziców odnosi się w sposób dziecinny („Mamusiu, Tatusiu”), odbiegający od XVI-wiecznej obyczajowości. W sztuce Kossak-Szczuckiej pomaga biedniejszemu koledze w odrabianiu lekcji, a gdy ten chce

---

47 Zob. I. Werbiński, *Problemy i zadania współczesnej hagiologii*. Toruń 2004, s. 246–249. – H. Manikowska, D. Gacka, *Hagiografia a historyczność, czyli o historii w hagiografii i hagiografii w służbie historii*. W zb.: *Przeszłość w kulturze średniowiecznej Polski. 1*. Red. nauk. J. Banaszkiewicz, A. Dąbrówka, P. Węcowski. Warszawa 2018, s. 659–660.

48 Zob. R. Lolo, *Kształtowanie się wizerunku Stanisława Kostki jako patrona Królestwa Polskiego w XVI–XVIII wieku*. W zb.: *„My z niego wszyscy”*, s. 196, 210.

49 J. Kuczyński, *Św. Stanisław Kostka patronem młodzieży*. W zb.: *Jednodniówka ku czci św. Stanisława*. Wydana staraniem alumnów Seminarium Duchownego. Łuck 1926. Na stronie: https://polona.pl/item/jednodniowka-ku-czci-sw-stanislawa-kostki-wydana-staraniem-alumnow-seminarjum,NTk0NjMw/1/#info:metadata (data dostępu: 14 IV 2023), s. [4].

50 W sztuce Kossak-Szczuckiej (*Na drodze*, s. 12) Paweł, wyszedłszy z szynku, widzi Stanisława rozmawiającego ze ślepym Dziadem i wykrzykuje: „Czy ty wstydu nie masz? […] To towarzystwo dla ciebie? […] Kasztelanic z dziadem siedzi i gawędzi!!! Pośmiewisko z siebie robi!”

51 Taką analogię między kasztelanicem a współczesnymi chłopcami wysnuwa wprost T. z Łopkowskich Lubińska (*Święty Stanisław Kostka. W dwóchsetną rocznicę kanonizacji*. Warszawa [1926], s. 10), w okolicznościowym druku pisze: „Osiemnaście lat! Tyle właśnie co chłopczyny nasze szkoły teraz kończące – te prymusy i dwójkarze; […] te Orlęta Lwowskie, co Ojczyzny broniły przed najazdem wroga […]”.

okazać mu szacunek, ucałowawszy go w ramię, broni się, tłumacząc: „Co ty wyrabiasz? Jest też o czym mówić! Kolega nie pomógłby koledze? Widziane rzeczy!”[52].

Ograniczenie postaci do ukazania jej najbardziej podstawowych rysów, ubóstwo środków wyrazu w kreowaniu bohaterów oraz powtarzalność pewnych rozwiązań cechuje sztuki słabe, ten, jak określiła to Aleksandra Witkowska, „hagiograficzny kicz”[53]. Taki zredukowany model literatury tłumaczy proweniencja dramatów, okoliczności, w jakich były pisane czy ich utylitaryzm. Odpowiadały one innym publikacjom dewocyjnym i hagiograficznym z tamtego czasu, które operowały zakorzenionymi stereotypami związanymi z biografiami konkretnych świętych. Literatura owa miała za zadanie pouczać, ukazywać konkretne drogi osiągania doskonałości duchowej, tworzona też była „ku pokrzepieniu serc”[54]. Nie przeceniając dorobku autorów z początku XX w., można jedynie dodać, że wiele tekstów literackich napisanych w r. 2018, któremu patronował św. Stanisław Kostka, powtórzyło identyczne rozwiązania w zakresie fabuły i kreacji bohatera. Także one, aby postać młodzieńca uczynić bliższą współczesnej młodzieży, posługiwały się kliszami fabularnymi i stylistycznymi, osadzały akcję na tle realiów bliskich XXI-wiecznemu nastolatkowi czy wykorzystywały formy dziś popularne (np. komiks)[55]. I nadal nie zawsze był to święty „odretuszowany”, lecz przemawiający i działający z pozycji niekwestionowanego autorytetu.

Abstract

MAŁGORZATA MIESZEK University of Łódź
ORCID: 0000-0002-0737-6233

“ANGELIC POLISH SAPLING” STANISLAUS KOSTKA AS A CHARACTER OF SELECTED EARLY 20TH CENTURY DRAMAS

The article takes a look at eight Polish dramas from the beginning of the 20th century whose protagonist is St. Stanislaus Kostka in which he is presented as a paragon and as moral authority. The analysis of the texts describes the tools with which the solemnity of the chatelain of Rostkowo on the ethical-religious and social-patriotic ground is built. Furthermore, the paper discusses the mechanism of universalising the saint’s message to make it attractive for the youth of the beginning of the 20th century. In order to broaden the historical and social context, other occasional pieces composed on the occasion of jubilees connected with the figure of Kostka are also recalled.

52 Kossak-Szczucka, *Na drodze*, s. 5.

53 A. Witkowska, *Polska twórczość hagiograficzna. Próba bilansu.* W: *Sancti, miracula, peregrinationes. Wybór tekstów z lat 1974–2008.* Lublin 2009, s. 29.

54 Zob. E. Walewander, *Hagiografa – literatura budująca czy opracowanie historyczne?* „Ateneum Kapłańskie” t. 108 (1986), z. 1. – Werbiński, *op. cit.*, s. 172. – R. Prejs: *Katolicka literatura popularna w Królestwie Polskim przełomu XIX i XX wieku. Uwagi wstępne.* „Roczniki Teologiczne” 2007, z. 4; *Hagiografia polska. Najnowsze osiągnięcia.* „Studia Nauk Teologicznych” t. 6/7 (2011/12), s. 106.

55 Zob. A. Moszyńska, *Odwrócona lornetka. Przygoda ze Staszkiem Kostką.* Kraków 2013. – T. Jankowska, *O świętym Stanisławie Kostce inaczej.* Wyd. 2. Warszawa 2018. Historię Stanisława Kostki przedstawiają komiksy: P. Wysogląd, *K.O.S.T.K.A.* Kraków 2011 (komiks ten stał się zresztą podstawą amatorskiego przedstawienia opracowanego przez członków Grupy Akademickiej „Klema”). – P. Kołodziejski, *Wielka wyprawa Kostki Stanisława.* Kraków 2018. – A. Polewska, *Święty Stanisław Kostka. Wyprawa za głosem powołania.* Kraków 2018.

Pamiętnik Literacki CXV, 2024, z. 3, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2024.3.5

JACEK KOPCIŃSKI Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

TRAGIZM I BOJAŹŃ SPÓR HANNY KRALL Z KRZYSZTOFEM KIEŚLOWSKIM O KSZTAŁT SCENARIUSZA ÓSMEJ CZĘŚCI „DEKALOGU"

Hannę Krall i Krzysztofa Kieślowskiego połączyła głęboka, wieloletnia przyjaźń. Dwa lata po śmierci reżysera, w tomie *Tam już nie ma żadnej rzeki*, Krall wspominała przyjaciela w prozie zatytułowanej *Jakiś czas*, cytując jego list ze szpitala – jak się okazało, ostatni. Prozę otwiera zapis powtarzającego się snu pisarki, w którym reżyser przewrócił się na nartach i „nie może wstać"[1]. Sen musiała opowiedzieć przyjacielowi, skoro Kieślowski tak rozpoczyna swój list: „Kochana Haniu, nic dziwnego, że śnię Ci się nie najlepiej, tak też się czuję. Kiedy dostałem Twoją kartkę, byłem już w szpitalu..." (J 51). Najpewniej była to wysłana z Ameryki kartka pocztowa, na którą reżyser odpowiedział tak samo krótko, w charakterystycznym dla nich, ironiczno-prześmiewczym stylu: „Grzebią mi drutem w sercu, a ja muszę to oglądać na monitorach i zachwycać się, jak świetnie grzebią..." Wiadomość kończy się w taki sposób: „Całuję Cię mocno, ciągle żywy, *still alive*, Krzysztof" (J 51). Od tamtej pory przez lata Krall prowadziła z reżyserem poruszający dialog, w swojej oszczędnej, wręcz eliptycznej prozie dokumentalnej, wracając do razem przeżytych sytuacji, rozmów, a nawet pojedynczych opinii reżysera. Mimo jego śmierci nigdy nie uznała go za „martwą naturę", przeciwnie – niektóre wcześniej zapisane słowa reżysera do dzisiaj traktuje jako rodzaj artystycznego drogowskazu. Przede wszystkim te o Żydach i samym żydostwie, w *Jakimś czasie* przytoczone zaraz po kartce od przyjaciela:

> Żydostwo zakłada tragedię... Żadna skala tragedii nie jest zaskakująca, bo tego właśnie oczekujemy od żydostwa. Pojawia się tylko pytanie, jak do tragedii dochodzi. Odpowiedź jest ciekawa, ale również zaspokaja nasze zapotrzebowanie na niesamowitość, przypadkowość czy nawet wzniosłość tragedii. Smutek, nostalgia, jaskrawa niesprawiedliwość jest wpisana w żydostwo i trudno być zaskoczonym niespodziewanym zwrotem... [J 52]

Zdanie to było ukrytą krytyką twórczości Krall i Kieślowski wiedział, że pisarka tak je odczyta. Dlatego zaraz dodawał: „dość tych głupot i pieprzenia. Wiem, że musisz to robić – i masz rację..." (J 52). Autorka *Białej Marii* także potrafiła być

---

1 H. Krall, *Jakiś czas*. W: *Tam już nie ma żadnej rzeki*. Kraków 1998, s. 51. Kolejne cytaty z tego tekstu opatruję skrótem J. W artykule stosuję też następujące skróty: D = K. Kieślowski, K. Piesiewicz, *Dekalog. Scenariusze filmowe*. Chotomów 1990. – Ó = H. Krall, *Ósme przykazanie*. W: *Biała Maria*. Warszawa 2011. Liczby po skrótach oznaczają numery stronic.

krytyczna wobec przyjaciela. Nie podobała jej się przemiana filmów Kieślowskiego w latach dziewięćdziesiątych w kierunku kina metafizycznego, choć przecież to właśnie jej proza natchnęła go do konstruowania obrazów filmowych na kształt lasu niejasnych symboli, „wskazujących na wagę metafizyki, transcendencji i dociekań eschatologicznych”[2]. Krall wciąż upominała się jednak o realizm, o wiele wyżej ceniąc *Przypadek* niż *Podwójne życie Weroniki*. Mimo to reżyser do końca pozostał dla niej autorytetem i tylko jedna kwestia naprawdę ich podzieliła. Kwestia *Dekalogu*, a dokładniej ósmej części tego słynnego cyklu, nakręconego przez Kieślowskiego pod koniec lat osiemdziesiątych XX wieku.

Nieco wcześniej, zaraz po odejściu w stanie wojennym z redakcji „Polityki”, Krall z polecenia reżysera podjęła pracę konsultantki literackiej w zespole filmowym TOR[3]. Właśnie tam Kieślowski wyprodukował swoje najważniejsze filmy lat osiemdziesiątych: *Przypadek* (1981), *Bez końca* (1984) i właśnie *Dekalog* (1988). Zjawiają się w nich postacie, o których wcześniej reżyserowi opowiedziała pisarka. W rozmowie z Krall wylicza je Tadeusz Sobolewski:

> w *Przypadku* kobieta z krzyżykiem, u której SB robi rewizję, mówi tekstem Anny Walentynowicz z reportażu w „Tygodniku Powszechnym”. Komunista Werner to Twój znajomy z *Sublokatorki*, Szczęsny, więziony za czasów stalinowskich. Byli jeszcze żonglerzy na podwórku wiejskiego domu… i żydowska dziewczynka w okupacyjnej retrospekcji w *Dekalogu 8*, która idzie z matką pod wyznaczony adres, gdzie ma zostać ochrzczona – to wszystko postacie, które podsunęłaś reżyserowi, kiedy pisał scenariusz[4].

Przypadek zrobił na Krall ogromne wrażenie, do tego stopnia, że od tej pory Szczęsny miał dla niej twarz Tadeusza Łomnickiego, filmowego Wernera. Inaczej było z *Dekalogiem 8* – filmowa wersja opowiedzianej Kieślowskiemu historii rozczarowała pisarkę.

„Jakiś czas wcześniej prosił o historię do *Dekalogu*, o fałszywym świadectwie. Naturalnie opowiedziałam o Ż…” (tak się umówili, by słowo Żyd skracać do „Ż…”) i Kieślowski wziął od niej historię żydowskiej dziewczynki, aby ją następnie znacznie zmienić (J 53). W *Jakimś czasie* epizod z dziewczynką został opowiedziany następująco:

> Dziewczynka, którą znałam dość dobrze, ukrywała się po aryjskiej stronie. Ludzie, u których miała zamieszkać, postawili warunek: metrykę chrztu. Nie – cudzą, kupioną na czarnym rynku. Prawdziwą metrykę prawdziwego chrztu, tej właśnie dziewczynki.
>
> Matka poprosiła o pomoc polskich przyjaciół, którzy pomogli jej wiele razy. Byli wysiedleni z Pomorza i w Warszawie nie znali żadnych księży. Wymyślili historię dziewczynki, nie ochrzczonej w dzieciństwie, opowiedzieli obcemu księdzu w parafialnym kościele, podali nieprawdziwe nazwisko małej i ustalili datę.
>
> Mieli być rodzicami chrzestnymi.
>
> Dziewczynka przyszła do nich z matką.

---

2 K. Mąka-Malatyńska, *Krall i filmowcy*. Poznań 2006, s. 146.

3 Związki Krall z kinem mają jednak znacznie wcześniejszą datę. Wyczerpująco pisze o nich Mąka-Malatyńska (*ibidem*). Autorka wymienia filmy, których scenariusz został zainspirowany reportażami pisarki (nie zawsze uwzględnionej na plakacie filmowymu), a także wskazuje na elementy poetyki scenariusza filmowego w prozie dokumentalnej Krall.

4 T. Sobolewski, *Bajka o ludziach*. „Kino” 2001, nr 2.

Była zalękniona i spięta. Szła ulicami… Z jej oczami szła przez miasto w dzień, w słonecznym świetle. Teraz miała iść do Kościoła i odpowiadać na pytania obcego księdza.

„Rodzice chrzestni" stali w pokoju stołowym, przy dużym, okrągłym stole.

Matka poprawiła dziewczynce kokardę w warkoczach, nieudolnie utlenionych poprzedniego dnia na żółty kolor.

– Czy nie powinniśmy już wyjść? – spytała.

„Rodzice chrzestni" stali nadal.

– Nie możemy tego zrobić – powiedziała kobieta. – Nie możemy skłamać w kościele, w obliczu Boga. Każde nasze słowo byłoby kłamstwem. Jesteśmy wierzącymi, religijnymi ludźmi, musi nas pani zrozumieć.

Matka skinęła głową z powagą i zrozumieniem, byli wierzącymi, religijnymi ludźmi, nie mogli kłamać w obliczu Boga.

Pożegnały się i wyszły.

[…]

– Co dalej? – spytał Krzysztof.

– Nie wiem. Pewnie poszły gdzieś. Pewnie do dobrych ludzi, skoro przeżyły wojnę.

– A dlaczego chrzestni się rozmyślili?

– Żeby nie mówić fałszywego świadectwa.

– Nie wygłupiaj się!

– Znam tę dziewczynkę. Było tak, jak opowiadam. [J 53–54]

Krall opowiedziała też Kieślowskiemu inny, wcześniejszy epizod z życia tej samej dziewczynki. Była to historia o tym, jak szmalcownik przyprowadził ją na komisariat, a granatowy policjant zażądał od dziecka wyrecytowania modlitwy *Anioł Pański*. Zrobiła to bez zająknięcia, „była przecież pojętną, pięcioletnią dziewczynką" (J 61). Historię z komisariatu w pełniejszej wersji już wcześniej pisarka przedstawiła w prozie *Hamlet* z tomu *Dowody na istnienie* (1995). Krall przyjęła zasadę niemówienia wprost o swojej okupacyjnej gehennie dziecka ukrywanego przez 48 Polaków, a jeżeli przemycała do swojej prozy wątki autobiograficzne, to właśnie pod maską opowieści o innych dzieciach. Dziewczynka o czarnych oczach i źle ufarbowanych włosach to jakby młodsza siostra pisarki (w prozie Krall jest rówolatką Kieślowskiego), ale w istocie ona sama, o czym świadczy jedyna autobiograficzna wypowiedź Krall – *Pomoc indywidualna*, opublikowana w „Polityce" w kwietniu 1968 (i wkrótce przedrukowana w rozszerzonej wersji zbioru *Ten jest z ojczyzny mojej. Polacy z pomocą Żydom 1939–1945*). Przyszła pisarka nauczyła się modlitw katolickich w zakonie albertynek w Życzynie, a było to jedno z wielu miejsc, w których się ukrywała.

Nie pamiętam wszystkich twarzy i nazwisk. Byłam dzieckiem. Pamiętam jednak, że w każdej sytuacji, nawet wtedy, kiedy zdawało się, nie było żadnego ratunku znikąd, zawsze znajdował się ktoś, kto wyciągał rękę[5].

O epizodzie z chrztem, który się nie odbył, w tym artykule Krall nie wspomina, co pozwala przypuszczać, że wiosną 1968 został on napisany po to, by na antysemicki atak władzy i podporządkowanych jej mediów odpowiedzieć wyłącznie pozytywnym świadectwem ocalonej Żydówki. Wraca natomiast do sytuacji na komisariacie i Kieślowski mógł skojarzyć autobiograficzny epizod Krall z historią dziecka

5 H. Krall, *Pomoc indywidualna*. W zb.: *Ten jest z ojczyzny mojej. Polacy z pomocą Żydom 1939–1945*. Oprac. W. Bartoszewski, Z. Lewinówna. Wyd. 2, rozszerz. Kraków 1969, s. 410. Zbiór wydano po raz pierwszy w 1966 roku.

odrzuconego przez katolickie małżeństwo. W wywiadach udzielanych po nakręceniu *Dekalogu* nigdy jednak nie zdradził, że wie, kim była tleniona dziewczynka z czarnymi oczami, w ogóle też rzadko wymieniał nazwisko pisarki jako osoby, która zainspirowała go do nakręcenia ósmej części cyklu. Z szacunku dla jej tajemnicy – której nie wyjawił – w wywiadach na temat *Dekalogu* używał słowa „przyjaciółka":

> Przypadkowo jedna z moich przyjaciółek opowiedziała mi historię pewnej Żydówki, której ktoś obiecał pomoc i ostatecznie obietnicy nie wypełnił. Wtedy zrozumiałem, że ten temat jest mi bliski i że nieźle byłoby opowiedzieć w sposób naturalny o relacjach polsko-żydowskich na co dzień tak, żeby to, co polskie i to, co żydowskie nie miało większego znaczenia[6].

Kieślowski wysłuchał opowieści Krall, ale w filmie (nakręconym 20 lat po wydarzeniach Marca '68) zmienił motywację postępowania głównej bohaterki filmu – Polki. „Coś jeszcze musiało być, tylko o tym nie wiesz" – powtarzał, a Krall upierała się, że nie było nic ponad to, co mu opowiedziała (J 54). Razem z Krzysztofem Piesiewiczem reżyser wymyślił, że – jak ujmuje to pisarka – „Miejsce, do którego dziewczynka miała pójść z metryką, było podejrzane, agent gestapo mógł wsypać organizację – i tak dalej" (J 54). Przypomnijmy: w filmie do mieszkania niedoszłych chrzestnych dziecko nie przychodzi z matką, ale z opiekunem, przy czym w mieszkaniu znajduje się jeszcze jeden, milczący mężczyzna. Cała scena zostaje tylko opowiedziana przez bohaterkę o imieniu Elżbieta podczas wykładu z etyki, który prowadzi Zofia na uniwersytecie w połowie lat osiemdziesiątych. Elżbieta jest tamtą żydowską dziewczynką, a Zofia tamtą kobietą. Wobec innych studentów filozofii, jako przykład dylematu etycznego, z intencją przypomnienia pani profesor wydarzenia, o którym bohaterka i tak nie może zapomnieć, filmowa Elżbieta mówi:

> Dziewczynka i opiekun siadają przy stole. Gospodarz nerwowo chodzi dookoła stołu. Gospodyni zajmuje miejsce naprzeciw opiekuna i mówi to, co tak trudno im wyrazić. Muszą odmówić obiecanej pomocy. Po namyśle i rozważeniu wszystkich argumentów nie mogą zdecydować się na kłamstwo wobec tego, w którego wierzą i który nakazuje wprawdzie miłosierdzie, ale nie pozwala wystawić fałszywego świadectwa. Takie kłamstwo, mimo że w dobrej sprawie, jest nie do pogodzenia z ich zasadami. Tylko tyle. Dziewczyna i jej opiekun wstają [...]. [D 209]

Obie bohaterki rozpoznają się, Zofia zabiera Marię do siebie i tam wyjaśnia jej prawdziwy powód decyzji, którą podjęła w przeszłości. Jej mąż był w Kedywie („Taki oddział podziemny, od dywersji"), oni zaś otrzymali informację, iż „ludzie, do których ta mała miała trafić, pracują dla gestapo". Istniała więc uzasadniona obawa, że – jak tłumaczy Zofia – „przez nią, przez jej opiekuna, przez księdza, gestapo trafi do nas... do organizacji. Taka jest cała tajemnica" (D 214). Reakcja pisarki na filmową (scenariuszową) wersję jej historii była gwałtowna:

> Gówno prawda – skomentowałam scenariusz. – Nie było podejrzeń. Nie było agentów. Ludzie pozwolili wyjść na ulice żydowskiemu dziecku – bez metryki, bez adresu, z czarnymi oczami, z włosami utlenionymi na fatalny, żółty kolor. Przyzwoici, odważni ludzie, którzy nie chcieli kłamać w obliczu Boga. [J 54]

---

6 *Pańskie filmy są rentgenogramami duszy*. Z K. Kieślowskim rozmawiają M. Ciment i H. Niogret. „Film na Świecie" 1992, nr 3/4, s. 33.

W zapisanym przez Krall dialogu pisarki i reżysera pojawiają się wykrzykniki, a rozmowę kończy słowo „bzdura". Pisarka dodaje jednak: „Nie mogłam tak zakończyć rozmowy w czasach *Dekalogu*" (J 55), co należy chyba rozumieć dwojako. Albo – nie mogłam, bo naprawdę przyjaźniłam się z Kieślowskim i emocjonalna „bzdura" to moja współczesna reakcja na tamtą sytuację. Albo – nie mogłam tak zakończyć naszej kłótni, bo wtedy, w 1988 roku, debata na temat odpowiedzialności Polaków za los Żydów podczas okupacji dopiero raczkowała (słynny artykuł Jana Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na getto* ukazał się w „Tygodniku Powszechnym" ledwie rok wcześniej) i żadne z nas nie było gotowe, by prowadzić ją tak, jak toczy się ona w dzisiejszej Polsce.

Ósma część *Dekalogu* jest w tej współczesnej debacie przywoływana, czego przykładem utrwalona na wideo dyskusja z udziałem Tadeusza Lubelskiego (gospodarza wieczoru), Moniki Płatek, Katarzyny Mąki-Malatyńskiej i Tomasza Żukowskiego z 12 XII 2019, podczas której prawniczka, filmoznawczyni i literaturoznawca poddali ostrej krytyce scenariusz filmu Kieślowskiego. W dyskusji dostępnej na stronie internetowej Mąka-Malatyńska skupiła się głównie na rekonstrukcji scenariusza Kieślowskiego, natomiast Żukowski i Płatek na krytyce filmu powstałego na jego podstawie. Autor książki *Wielki retusz. Jak zapomnieliśmy, że Polacy zabijali Żydów*, uznał *Dekalog 8* za dzieło, które fałszuje realia okupacyjne. Nie ukazuje bowiem szalejącej w Warszawie przemocy szmalcowników wobec uciekających z getta Żydów, przykrywając ten straszny obraz ckliwą opowieścią o polskim podziemiu. Żukowski zarzucił Kieślowskiemu, że mógł zapoznać się z literackimi świadectwami życia w okupowanej Warszawie (choćby z powieścią Bohdana Wojdowskiego *Chleb rzucony umarłym*) i zamiast pokazywać konspirujących Polaków uwikłanych w jakieś skomplikowane etycznie decyzje względem Żydów, mógł nakręcić film o tych, którzy nie mieli żadnej trudności w ich wydawaniu czy ograbianiu. Należy jednak zauważyć, że Polacy z oryginalnej opowieści Krall nie byli szmalcownikami. Choć wypuszczenie na ulicę żydowskiego dziecka bez podania adresu kolejnej kryjówki niemal równało się jego śmierci, zachowanie tych dwojga nie oznaczało też haniebnej denuncjacji. Tymczasem Żukowski, w emocjonalnej wypowiedzi na żywo, zrównuje te zasadniczo różne postawy. Z kolei Płatek za kompletnie sztuczną, wręcz „dętą" uznała sytuację wyboru etycznego między życiem jednostki (żydowskiego dziecka) a życiem całej grupy (członkowie podziemnej organizacji). Prawniczka stwierdziła, że wybór ten jest niezgodny z moralnością chrześcijańską. Przenosi też uwagę z dramatu dziecka na problemy sumienia osoby, która nie udzieliła mu pomocy, przesłaniając prawdziwe motywy jej decyzji: nieczułość na życie jednego z wielu żydowskich dzieci, które codziennie ginęły w mieście, strach przed donosem sąsiadów, nawet antysemityzm[7]. Są to wszakże motywy domyślne, w filmie nic nie wskazuje na to, że mamy do czynienia z ludźmi nieczułymi, przestraszonymi czy nastawionymi antysemicko. Domysł jednak w obliczu ogromu cierpienia narodu żydowskiego staje się faktem i obciąża sumienia Polaków.

Gwałtowna reakcja Krall na scenariusz Kieślowskiego (zapisana w reportażu z 1998 roku) zapowiadała współczesną dyskusję o *Dekalogu 8* jako filmie uspra-

---

7 *Dialog VIII. Spotkania z „Dekalogiem" Kieślowskiego.* Na stronie: https://www.youtube.com/watch?v=HGUcgvXYoyg (data dostępu: 23 I 2023).

wiedliwiającym obojętność Polaków na los Żydów. Pisarka nie włączała się w nią jednak bezpośrednio, w swoich utworach z początku wieku coraz bardziej komplikując polifonię głosów żydowskich, polskich, niemieckich. „To nie była niechęć do obcych. To był strach przed ich losem" – klarowała w *Białej Marii* (2010), opowiadając historię Mileny, przyjaciółki Franza Kafki, którą przeraziła miłość córki do niemieckiego hrabiego Joachima von Z., mimo iż ten w czasie wojny ratował Żydów (Ó 33). Twórczości Krall nie sposób wpisać w jakikolwiek dyskurs o żydowskiej Zagładzie, motywacje jej bohaterów nigdy bowiem nie są stereotypowe. Świadczy o tym także historia polskiego małżeństwa, które początkowo zgodziło się ochrzcić żydowskie dziecko jak własne, ale potem odstąpiło od tego zamiaru.

Według Krall „dwa czy trzy dni przed operacją serca", która się nie udała, Kieślowski wrócił do sprawy *Dekalogu* i powiedział trzy słowa: „Coś musieliśmy zrobić..." (J 53), co można rozumieć: coś musieliśmy zrobić, żeby wytłumaczyć nieludzkie zachowanie polskiego małżeństwa wobec żydowskiej dziewczynki i jej matki. Albo: coś musieliśmy zrobić, żeby historii żydowskiej dziewczynki, którą nam opowiedziałaś, nadać kształt zgodny z założeniami całej serii. W *Dekalogu 8* na jednej szali kładzie się przecież życie dziecka, a na drugiej życie członków podziemnej organizacji, żeby mówiąc o stosunkach polsko-żydowskich, zbudować bardziej uniwersalną – „naturalną", jak określił to reżyser w wywiadzie, który ukazał się w „Filmie na Świecie" – sytuację tragiczną[8]. Główna bohaterka ósmej części *Dekalogu* musiała wybierać i według jednej z klasycznych zasad etycznych wybrała dobrze, bo poświęcając jedno życie, ocaliła ich wiele. Jej wina jest „niezarzucalna", jak ujmie to Krzysztof Piesiewicz: „Nie można jej zarzucić, nie można za nią karać, w sobie ją się nosi, czasem przez całe życie" (Ó 46). Czy jeśli informacja o agencie byłaby prawdziwa, kobieta pogodziłaby się ze swoim wyborem? Tego nie wiemy. Wiemy natomiast, że wiadomość o tym, że dziecko przeżyło, bohaterka *Dekalogu 8* przyjmuje z ogromną ulgą i zaraz jedzie do syna, by go o tym zawiadomić. Syn jest księdzem, a relację z nim w rozmowie z Elżbietą określa Zofia słowem „oddalenie". Słychać, że czuje się opuszczona, co odbieramy jako karę za dawny czyn, który narażał dziecko na śmierć, a zarazem grzech przeciwko Bogu. Chrześcijanka powinna była przecież pomóc dziecku i zaufać Miłosiernemu.

Mimo wyboru tragicznego ukazanego w filmie *Dekalog 8* to przede wszystkim opowieść o próbie wiary w Bożą Opatrzność i jej załamaniu się, co w czasie okupacji nie należało do rzadkości. Problem w tym, że tylko wiara głęboka i odważna mogła wtedy ocalić żydowskie dziecko. Właściwy sens słów Kieślowskiego – „Coś musieliśmy zrobić..." – należy więc odnosić do zdania wypowiedzianego przez reżysera znacznie wcześniej: „To nie jest żydowsko-polska sprawa. My, chrześcijanie, coś im musieliśmy zrobić" (J 53). Tak w wywiadach na temat *Dekalogu 8* jednak nie formułował problematyki filmu. Niemniej w samym scenariuszu komplikował wybór Zofii problemem fałszywego świadectwa, które zrozumiał inaczej niż Krall. Kieślowski związał je z ósmym przykazaniem „Nie mów fałszywego świadectwa przeciw bliźniemu swemu", ale przecież wiedział, że – jak wychwytuje to jedna ze

8 *Pańskie filmy są rentgenogramami duszy*, s. 33.

studentek Zofii – „Dekalog mówi o fałszywym świadectwie, wystawionym przeciw bliźniemu. To świadectwo nie byłoby przeciw bliźniemu" (D 210). Oznacza to, że kłamstwo przeciw Bogu („nie mogą zdecydować się na kłamstwo wobec tego, w którego wierzą", D 209) nie jest złamaniem ósmego przykazania! „Historia Zofii pełna jest pomyłek: pierwszą jest fałszywe oskarżenie [przyszłych opiekunów żydowskiej dziewczynki], drugą – prawdopodobną, choć, jak się okazuje, nieprawdziwą – jest fałszywa interpretacja przykazania" – zauważa Mąka-Malatyńska[9]. Błąd scenariuszowy? Tylko do pewnego stopnia, bo przecież dla bezpieczeństwa dziecka małżeństwo miało nie wtajemniczać kapłana w jego żydowską tożsamość, miało udawać, że to polskie dziecko, któremu z jakichś przyczyn nie udzielono chrztu w niemowlęctwie, tym samym zaś skłamać przeciw bliźniemu-księdzu. Sedno sporu między Krall a Kieślowskim tkwi jednak w czym innym. Chyba nie było tak, że upierając się przy swojej wersji wydarzeń, pisarka chciała oskarżyć Polaków o brak empatii wobec Żydów, tchórzostwo czy wręcz antysemityzm, a reżyser szukał dla nich usprawiedliwienia w tragicznym wyborze wartości wyższej. Krall nie mogła wybaczyć Kieślowskiemu, że całkowicie zignorował prawdziwe powody, dla których katolickie małżeństwo odmówiło pomocy żydowskiej dziewczynce. Zignorował ich lęk, ale nie przed gestapo, donosicielami czy zobowiązaniem, jaki nakładał na nich akt chrztu, tylko przed samym Bogiem, w którego majestacie obawiali się złożyć „fałszywe świadectwo". Nie mogła mu wybaczyć, że kręcąc film o wymiarze sakralnym, jak w szkicu na temat *Dekalogu* napisał Michał Klinger[10], zignorował prawdziwą motywację ludzi, którzy z pobudek religijnych narazili dziecko na śmierć.

Domyślam się, że właśnie dlatego Krall po 13 latach wróciła do swojej historii i napisała wieloczęściowy reportaż zatytułowany *Ósme przykazanie*, gdzie jeszcze raz zrekonstruowała dialog z Kieślowskim. Wróciła, by opowiedzieć o ludziach, którzy zupełnie szczerze podjęli trud znalezienia księdza w obcym sobie mieście i tuż przed zaplanowanym chrztem zrezygnowali z pomocy dziecku. „Jednak o kobiecie i mężczyźnie (a nie dziecku i jego matce), będzie to opowieść" – napisała (Ó 7). Byli prostymi ludźmi; w scenie, którą w prologu konstruuje Krall niczym alternatywną wersję tej z filmu, kobieta nosi na ramionach wiejską, góralską chustkę:

> Jak pani wie, zaczęła kobieta, my jesteśmy wierzącymi ludźmi…
> (Matka skinęła płową. Poważnie, z szacunkiem).
> A trzeba kłamać.
> I gdzie, w kościele. W obliczu Pana Boga.
> Powinna pani…
> Splotła i rozplotła końce frędzli…
> Powinna pani nas zrozumieć.
> Jej nazwisko (gest ręką w stronę dziewczynki).
> Jej imię (gest ręką).

---

9 Mąka-Malatyńska, *op. cit.*, s. 154.

10 Zob. M. Klinger, *Strażnik wrót. Rzecz o „Dekalogu" Krzysztofa Kieślowskiego*. W zb.: *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*. Red. T. Lubelski. Kraków 1997, s. 51: „Stawiam tezę, że w *Dekalogu* i innych, późnych kreacjach Krzysztofa Kieślowskiego (szczególnie w *Podwójnym życiu Weroniki*) mamy do czynienia z odradzaniem się sztuki sakralnej".

Dlaczego duża taka, dlaczego tak późno, a z ojcem co? Jeśli ksiądz spyta, co z ojcem? Wszystko zmyślone, no wszystko, i gdzie, w kościele... [Ó 8]

Krall znowu prowadzi tę scenę aż do momentu wyjścia matki i córki na ulicę, którą penetrują szmalcownicy, a potem wraca do rozmowy z Kieślowskim. „Tam było jeszcze coś" – na nowo powtórzy reżyser, a pisarka znowu odtworzy ich kontrowersję, tym razem jednak unikając mocnych słów (Ó 9). Pierwsza część reportażu, zatytułowana *Matka*, kończy się wspomnieniem powtarzanej w telewizji, ósmej części *Dekalogu*: „Znowu się dziwiłam. Że Bóg – nie uwierzyłeś? Dziewczynka uwierzyła. Wiem, znałam tę małą dość dobrze" (Ó 10).

Tak, znała ją, bo nią była i na całe życie zapamiętała tłumaczenie kobiety w góralskiej chustce na ramionach. W filmie Kieślowskiego odpowiedniczka przyszłej pisarki, tłumaczka, przyjeżdża do Polski ze Stanów Zjednoczonych z krzyżykiem na szyi, który nie jest tylko ozdobą. W mieszkaniu Zofii, przed snem, Elżbieta klęczy przy łóżku i modli się. Domyślamy się więc, że jednak została ochrzczona, choć w innych okolicznościach, a jej zaszczepiona w czasie okupacji wiara pozostała żywa. Przypuszczam, że chrzest święty stał się także udziałem Krall, aczkolwiek nic o tym nie napisała w swojej prozie dokumentalnej. Temat wiary traktuje ona jednak poważnie, choć nie bez charakterystycznej ironii. Powraca on przede wszystkim jako sposób ukazania pękniętej żydowskiej świadomości ofiar Zagłady, którą najlepiej wyraża zakończenie opowiadania *Zbawienie*:

Nad grobem Dawida z Lelowa, pradziadka Andzi i Liny, odbywa się każdego roku ta sama rozmowa.

– Nasz cadyk nauczał: nie dostąpisz zbawienia, jeśli nie poznasz siebie i swoich błędów – mówi rabin z Jerozolimy, przywódca lelowskich chasydów. – Ale pamiętaj, nigdy nie jest za późno na powrót do Boga, niech będzie błogosławione Jego imię.

– Tutaj nie było zbawienia, rabbi. Tutaj nie było miejsca dla żadnego Boga – odpowiada niezmiennie syn Josefa, lelowski szklarz, Chaim Środa[11].

Andzia i Lina to dwie Żydówki, matka i jej 7-letnia córka, uratowane z transportu na Umschlagplatz (skąd trafiłyby do oddalonej o 100 kilometrów Treblinki i zostały zagazowane) przez nieznajomą kobietę o imieniu Miriam. Kobieta zjawiła się nagle na ulicy Grzybowskiej i „Spokojnym, zdecydowanym krokiem zbliżyła się do [...] wozu", a potem zwróciła się wprost do Andzi:

– Pani nie chce jechać na Umschlagplatz, prawda?

[...]

– Proszę zejść, ja pojadę za panią[12].

Tę elegancką nieznajomą narratorka opowiadania skojarzy z Marią, matką Jezusa, i chociaż potem przytoczy „żydowski dowcip" o tym, jak w jednym z chrześcijańskich kościołów ostatni Żyd, Jezus, zszedł z krzyża, skinął na swoją matkę i razem poszli na Umschlagplatz, opisaną historię traktuje poważnie:

Praca reporterki nauczyła mnie, że historie logiczne, bez zagadek i luk, w których wszystko jest zrozumiałe, bywają nieprawdziwe. A rzeczy, których nijak nie da się wytłumaczyć, zdarzają się naprawdę[13].

---

11 H. Krall, *Zbawienie*. W: *Dowody na istnienie*. Poznań 1995, s. 56.

12 *Ibidem*, s. 52.

13 *Ibidem*, s. 54.

Matka i córka wydostały się z getta i przeżyły, a ich historia to kolejny w prozie Krall refleks autobiograficzny.

Wieloznaczny tytuł *Dowody na istnienie*, tomu, z którego pochodzi *Zbawienie*, odnosi się nie tylko do zgładzonych Żydów, lecz także do Boga. „Że Bóg – nie uwierzyłeś?" – mówi Krall do Kieślowskiego w ich literacko rekonstruowanym dialogu (Ó 10). Z żalem, ale też zdziwieniem konstatując, że jej przyjaciel, od czasu filmu *Bez końca* coraz bardziej pochłonięty tajemnicą *sacrum* w zlaicyzowanym świecie mieszkańców Zachodu, w historii czarnookiej dziewczynki temat wiary zepchnął na drugi plan. Tymczasem dla niej sprawa dotyczyła i wciąż dotyczy Tego, który działa przez ludzi i na ludzi, raz ich ocalając, innym zaś razem wystawiając na nie-ludzką próbę. Jak Abrahama, który z woli Boga miał złożyć w ofierze swojego syna, Izaaka. Założycielska dla judaizmu opowieść biblijna o człowieku poświęcającym Bogu życie własnego dziecka przebija spod wielu historii rekonstruowanych przez Krall. Najczęściej wtedy, gdy mowa o ludziach, którzy zabijają dziecko dla ratowania grupy ukrywających się lub uciekających Żydów – jak w opowiadaniu *Dybuk* z *Dowodów na istnienie*. Ale także wtedy, gdy ocalały syn Polki, Apolonii Machczyńskiej, ratującej żydowskich sąsiadów i zabitej wraz z nimi, oskarża matkę, że zaryzykowała jego życie – jak w opowiadaniu *Pola* ze zbioru *Tam już nie ma żadnej rzeki*. Przypomnijmy, że biblijny Izaak nie zginął, Bóg powstrzymał rękę Abrahama, a jego syn stał się jednym z patriarchów Izraela. Akeda, czyli biblijna opowieść o ofiarowaniu Izaaka, zawiera moment tragiczny, lecz kończy się szczęśliwie. Inaczej opowieści Krall, w których Bóg zawsze wdaje się pytany o sens dokonanej ofiary. Ofiary nie tylko pojedynczych dzieci, ale całego narodu żydowskiego.

Ciekawe, że oba teksty Krall poświęcone śmierci dziecka stały się podstawą scenariuszy spektakli innego reżysera, z którym już po śmierci Kieślowskiego zaprzyjaźniła się pisarka, Krzysztofa Warlikowskiego. „Przyjaźniłam się z nimi, ale nie można ich porównywać, bo szli odwrotną drogą..." – zastrzega w rozmowie z Jackiem Antczakiem, a rozróżnienie, które czyni między nimi, jest charakterystyczne[14]. Jak mówi Krall: „Krzysztof Kieślowski szedł od życia do sztuki. Coraz bardziej przetwarzał życie i jego ostatnie, zagraniczne filmy nie mają już wiele wspólnego ze światem realnym. Natomiast Warlikowski idzie od sztuki do życia"[15]. Podążając tą drogą, Warlikowski zrealizował *Dybuka* (premiera spektaklu na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym „Dialog" we Wrocławiu w 2003 roku), a potem *(A)pollonię* (premiera w Nowym Teatrze Krzysztofa Warlikowskiego w Warszawie w 2009 roku), głównym tematem spektakli czyniąc właśnie ofiarę z dzieci. Trzecim spektaklem Warlikowskiego opartym na prozie Krall jest *Odyseja. Historia dla Hollywoodu* (premiera w Nowym Teatrze w 2021 roku). Reżyser sięgnął w nim po dwa utwory pisarki: *Powieść dla Hollywoodu* oraz *Król kier znów na wylocie*, którego bohaterka nieustannie gra z Bogiem o życie innych ludzi i swoje własne. Wtedy na przykład, gdy w obozie przejściowym, w zamian za ocalenie, obiecuje Bogu, że zdobędzie buty dla bosej Irmy Jabłońskiej. I Bóg ją ocala, a przynajmniej tak to wygląda, kiedy po

---

14 *Reporterka*. Rozmowy z H. Krall. Wybór, kompozycja, uzupełnienia, dokumentacja J. Antczak. Warszawa 2007, s. 60.

15 *Ibidem*, s. 76.

wyruszeniu do Oświęcimia pociąg z Izoldą się zatrzymuje, obóz bowiem wyzwolono od Niemców. „Izolda mówi mi: »Ja wiem, to absurd, przecież Pan Bóg nie mógł wyzwolić Oświęcimia dlatego, że ja dałam buty Irenie Jabłońskiej. Ale tak właśnie się zdarzyło«" – pisze Krall, podkreślając: „niezwykłe są te [...] umowy z Panem Bogiem"[16]. Reporterka skojarzy je z postawą chasydzkich cadyków opisanych przez Martina Bubera w książce, która zadecydowała o kształcie holokaustowej twórczości Krall. „Ich historie okazują się [w jej prozie] prefiguracjami wojennych losów wschodnioeuropejskich Żydów" zgładzonych w gettach, lasach, stodołach, przede wszystkim w obozach[17].

Chrześcijańskich małżonków, którzy powzięli zamiar ochrzczenia żydowskiej dziewczynki, a potem od niego odstąpili, nie było stać na taką grę. Bóg wywołuje w nich bowiem tylko lęk i sądzę, że właśnie ta reakcja dwojga ludzi truchlejących na myśl o kłamstwie w obliczu Najwyższego przez lata nie dawała spokoju Krall. Lęk, a dokładniej „bojaźń" Boża (hebrajskie יראת – *iraas* albo *iraat*) jest oczywiście bardzo ważna dla wierzących Żydów i chrześcijan, ale nie w takiej postaci, jaką Krall odkryła u małżonków. Według *Tory* każdy człowiek powinien mieć w sobie miłość do Boga i strach przed Nim. „Służcie Bogu w bojaźni, a radujcie się w skrusze" – tak Izaak Cylkow tłumaczy werset 11 psalmu 2[18], a psalmy śpiewa się i w chrześcijańskiej świątyni. Wszyscy też przestrzegający przykazań Dekalogu (konkretnie zaś siedmiu przykazań moralnych danych Noemu przez Boga) są dla Żydów „sprawiedliwymi obcymi" (tzw. Dziećmi Noego). Wszyscy, a więc także katolickie małżeństwo z *Dekalogu 8*, które może po raz pierwszy w życiu i na swój prymitywny sposób dotknęło tajemnicy świętości. W teologii chrześcijańskiej reakcję, jakiej doświadczają ci dwoje, nazywa się jednak „bojaźnią niewolniczą", bliższą zabobonowi niż dojrzałej wierze[19]. Nie mogła ona być inna, skoro mamy do czynienia z religijnymi analfabetami – przynajmniej jeśli chodzi o mężczyznę. Scena reportażu Krall, w której żona uczy męża nie tylko formuł, ale i sensu kościelnego obrzędu chrztu świętego, nie pozostawia pod tym względem złudzeń. Zaczyna on:

> Na głos czytaj.
> *Quid petis ab eccl... ecclesia...* To ksiądz. A my: wiary. Po polsku.
> Co – wiary?
> Że żąda. Bo spyta, czego żąda od Kościoła Bożego.
> Kto?
> No, ona, przecież ochrzczona będzie. *Fides quid...* to ksiądz. Co daje ci wiara.
> Co daje?
> Życie wieczne. To my. [Ó 11]

W scenie tej kilka razy pada archaiczne dziś słowo „odrzekam". Ma ono zapewnić o woli chrzestnych, którzy nie chcą mieć nic wspólnego z „szatanem", „duchem

---

16 *Ibidem.*

17 Mąka-Malatyńska, *op. cit.*, s. 132.

18 *Izaak Cylkow – komplet przekładów „Starego Testamentu"*. Na stronie: http://bibliepolskie.pl/_pliki/cylkow.php (data dostępu: 5 XI 2023).

19 Zob. *Bojaźń Boża.* Hasło w: *Encyklopedia katolicka.* T. 2. Red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski. Lublin 1995.

złym", „wszystkimi sprawami jego" i „wszelką pychą jego" (Ó 12). Ale oni nie boją się szatana, boją się Boga. Wspominając swoją pierwszą wizytę u księdza, kobieta mówi tak:

> W zakrystii będziemy chrzcili, pod krzyżem. Krzyż aż do sufitu, z całą postacią tak wyraźną. Patrzałam na twarz. Na stopy. Dobrze tak kłamać przy Nim? Ani wiary od Kościoła ona nie żąda, ani w Kościół nie wierzy, nawet imienia prawdziwego nie wymawia. Wiesz chociaż, jak ma na imię? [Ó 12–13]

Oczywiście, by zdobyć dla żydowskiej dziewczynki prawdziwe świadectwo chrztu, mogli odegrać przed księdzem spektakl. Mogli, ale nie byli w stanie. Ludzie, którzy dopiero zaczęli się uczyć języka chrześcijańskiej duchowości, nie umieli użyć go na niby. Tak wyrecytować wyuczone formuły, jak dla ratowania życia zrobiła ta sama żydowska dziewczynka, kiedy rok wcześniej na posterunku granatowej policji wyrecytowała *Anioł Pański*. Niczym wielu bohaterów *Starego Testamentu* nie potrafili posłużyć się wobec Niego sprawiedliwym podstępem. Mogli jednak zapytać dziewczynkę o jej prawdziwe imię. Gdyby poznali to 6-letnie dziecko, a potem wtajemniczyli kapłana w całą sprawę i przyjęli rolę rodziców – w ostateczności nie tylko chrzestnych, jeśli zaszłaby taka potrzeba – gdyby się nim zaopiekowali i pokochali je jak własne, nie skłamaliby przy Nim. A nie kłamiąc, inaczej odczuliby Bożą obecność w kościelnej zakrystii. Spotkanie z Nim nie byłoby dla nich – pozwólmy sobie na przywołanie pewnych kategorii teologicznych – *misterium tremendum*, ale *misterium fascinosum*. Niestety, na progu wiary ogarnął ich „duch niewoli", nie zaś „duch przybrania" (jak napisał św. Paweł do Rzymian[20]).

„Coś musieliśmy zrobić…" – tłumaczył Kieślowski motywy pracy nad scenariuszem ósmej części *Dekalogu*, żeby w końcu wrócić do źródła sporu z pisarką: „To nie jest żydowsko-polska sprawa. My, chrześcijanie, coś im musieliśmy zrobić" (J 53). Dotykamy tu kwestii bardzo skomplikowanej, dlatego w tym miejscu wolę zapytać: co żydowskiemu dziecku zrobiło wierzące małżeństwo z prozy Krall? Pozwoliło, żeby ich bojaźń nigdy nie stała się zawierzeniem, na mocy którego Jezus Chrystus ustanowił jedenaste przykazanie – miłości. Właśnie dlatego – przestraszeni niewolnicy Boga – wyrzucili z domu tlenioną dziewczynkę.

„Tak mogło to wyglądać / Tak mogliby rozmawiać i w twoim filmie […]"– zwraca się Krall do nieżyjącego reżysera (Ó 13) i rzeczywiście Kieślowski z pewnością umiałby pokazać to szczególne napięcie duchowe przeżywane przez małżonków z jej opowieści. Przecież w innych częściach *Dekalogu* tworzył niejasne symbole „przeświecającej Obecności" niepojętego, która objawia się wyłącznie w ludzkim doświadczeniu – jak ujął to Klinger[21]. Ciekawe, w jaki sposób prawosławny teolog zinterpretowałby scenę napisaną przez Krall. Zachowanie małżeństwa na gruncie etyki domaga się oceny i potępienia, ale reporterka nie wytoczyła im procesu. Za sprawą takiego opisu, jaki dała w *Ósmym przykazaniu* – opisu domniemanych słów, prze-

---

20 Zob. Rz 8, 15. W: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich […]. *Biblia Tysiąclecia*. Wyd. 5. Poznań 2000: „Nie otrzymaliście przecież ducha niewoli, by się znowu pogrążyć w bojaźni, ale otrzymaliście ducha przybrania za synów, w którym możemy wołać »*Abba*, Ojcze!«".

21 Klinger, *op. cit.*, s. 54.

czuć, rozterek, lęków, a więc właśnie wewnętrznego d o ś w i a d c z e n i a – wyczuwamy niejasny ślad „przynależności, może nieznośnej, człowieka do Tajemnicy" (to znowu Klinger)[22]. Sądzę, że to ten ślad przez lata nie dawał Krall spokoju i chciała ona, żeby niepokoił także widzów cyklu Kieślowskiego. Tym bardziej że właśnie w ósmej części *Dekalogu* głębię ludzkiego doświadczenia przesłania dość retoryczny wywód o przykazaniach, wierze i Bogu.

„No nic, innego filmu już nie będzie" – zamyka tę część reportażu Krall (Ó 13). Ale przecież go nie kończy, kreśląc dalej losy ludzi, którzy wskutek niewolniczej bojaźni Bożej nie uratowali dziecka – a potem egzystowali w kompletnej pustce duchowej, w krytycznych momentach życia jak przez mgłę przypominając sobie formuły chrztu świętego. I osób, które tracąc bojaźń przed Bogiem miłosiernym, dopuściły się najgorszych zbrodni – oddzielna część reportażu Krall została poświęcona okrutnym mordercom i wstrząsającym zabójstwom, w tym śmierci zadanej matce Krzysztofa Piesiewicza. Płaski, czarno-biały obraz życia ujętego w moralizatorskie ramy nie był specjalnością Hanny Krall.

Abstract

JACEK KOPCIŃSKI Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences, Warsaw
ORCID: 0000-0002-5347-9006

TRAGICALNESS AND FEAR HANNA KRALL AND KRZYSZTOF KIEŚLOWSKI'S DISPUTE OVER THE SHAPE OF "DEKALOG" ("DECALOGUE") PART EIGHT

The paper reconstructs a dispute that arose between Hanna Krall and Krzysztof Kieślowski over the shape of the screenplay to *Dekalog* (*Decalogue*) part eight—the picture that is presently subject of criticism for its justification of Poles' indifference towards Jews exterminated during the World War II. Krall's account of a Jewish girl whom a Polish couple refused christening, which jeopardised this girl, was an inspiration to compose this part of the movie cycle. In Krall's memory, the refusal was motivated by fear from lying in the face of God, while in the film the couple belongs to a different social class and their decision is linked to life risk of members of an underground organisation Kedyw (Directorate of Sabotage). The author of the paper proves that Kieślowski intentionally disfigured Krall's autobiographical story to develop a tragical conflict, ignoring at the same time the religious dimension of the couple's decision, the dimension that for Krall was both terrifying and fascinating. Exploring the spiritual reasons of Holocaust witnesses' indifference, the writer many a time returned to the dispute with Kieślowski in her report stories. In her view, the couple, nominally Christians, reflect a stance that results from a falsely conceived and slavish "fear" of God that dominated their minds and language.

[22] *Ibidem*, s. 55.

Pamiętnik Literacki CXV, 2024, z. 3, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2024.3.6

ANNA KAŁUŻA Uniwersytet Śląski, Katowice

RELACYJNA I SEPARACYJNA PRAKTYKA TWÓRCZA „KORD" NATALII MALEK

W Polsce po 1989 roku poeci i poetki powrócili do praktyki polegającej na współpracy z artystami wizualnymi. Można mówić o kooperacji Wojciecha Wilczyka i Marcina Świetlickiego przy książce *20 niezapomnianych przebojów i 10 kultowych fotografii* (1996), Krzysztofa Jaworskiego i Wilczyka przy zbiorze *Kapitał w słowach i obrazach* (2002), Darka Foksa i Zbigniewa Libery przy projekcie *Co robi łączniczka* (2005), Grzegorza Wróblewskiego i Wilczyka przy komponowaniu książki ze zdjęciami *Blue Pueblo* (2015). Z młodszego pokolenia poetek i poetów wspomnieć wypada o książkach Justyny Bargielskiej *China Shipping* (2005) i Edwarda Pasewicza *Henry Berryman. Pięśni* (2006). W ostatnich latach fotografie stały się istotnym elementem dzieł Foksa (np. w *Eurydyce* z 2021 roku), Szczepana Kopyta (w *Konfetti* z 2021 roku) oraz Natalii Malek (w zbiorze *Kord* z 2017 roku). Trzy ostatnie wydają mi się również najbardziej znaczące w perspektywie interesujących mnie typów praktyki twórczej – relacyjnego i separacyjnego. We wszystkich mamy do czynienia z dwoma rodzajami mediów, optycznie od siebie oddzielonymi. Wszystkie też realizują coś, co – parafrazując Allana Sekulę – nazwałabym fotografią w strukturze poetyckiej[1] oraz poezją w strukturze fotograficznej.

Chciałabym przyjrzeć się szczególnie jednemu z tych zbiorów poetyckich. Jego analiza pozwoli mi na zaprezentowanie relacji między słowami a obrazami fotograficznymi. W moim przekonaniu, relacje te nie tylko są charakterystyczne dla eksperymentów poetyckich, awangardowych z ducha, ale – odzwierciedlając najważniejsze procesy, które zachodzą w naszej kulturze wizualnej – stanowią również próbę wypracowania artystycznej kontrodpowiedzi na niebezpieczne i zagrażające określonym wartościom efekty tych procesów.

Poezja: mikrokosmos drobin medialnych

Kord jest trzecią książką Malek. Na pierwszy rzut oka relacje jej poezji z konkretem materialności (krojem pisma, rodzajem papieru *etc.*) oraz z różnymi formami wizualnymi (m.in. z obrazami, fotografiami, ale też z pojedynczymi elementami, takimi

[1] A. Sekula (*Demontaż modernizmu. Ponowne odkrycie dokumentu. ⟨Notatki o polityce reprezentacji⟩*. W: *Społeczne użycia fotografii*. Red. K. Lewandowska. Przeł. K. Pijarski. Warszawa 2010, s. 52) pisze o „fotografii w strukturze narracyjnej".

jak linie, kolory, punkty itd.) wydają się mało skomplikowane. Autorka tomu systematycznie uwydatnia udział tego typu form w swoich książkach. W debiutanckich *Pracowitych popołudniach* (2010) nie było tego jeszcze widać, lecz od drugiej książki trudno przeoczyć tendencję do pokazywania wierszy w otoczeniu kompozycji plastycznych. *Szaber* (2014) ilustrowała Joanna Grochocka, zaprzeczając wyłącznie dekoracyjnemu charakterowi grafik. *Kord* (2017) zawierał siedem fotografii Anny Grzelewskiej, co czyniło artystkę współautorką książki. W *Karapaksie* (2020) obraz Dominiki Kowyni *Kłopoty z pamięcią* (2017) wypełniał środkową część woluminu. Wierszom z *Obręczy* (2022) towarzyszyły z kolei prace Basi Bańdy z cyklu *Kompozycje na obniżenie ciśnienia*.

W każdym z tych zbiorów Malek udostępniła miejsce dla kompozycji plastycznych: jej książki współtworzone są przez kolaże, fotografie, abstrakcyjne obrysy eksperymentujące z plamami barw. W ten sposób wizualno-obrazowe formy stają się częścią poezji i stanowią istotny element książki jako obiektu – do oglądania i czytania. Jednakże elementy oddziałujące na zmysł wzroku, choć współkształtują odbiór poezji, zjawiają się w niej na odrębnych prawach, ponieważ jej najbardziej oczywistą postać stanowi ta językowo-pisemna. Co więcej, można nawet założyć, że prace graficzne potrzebne są Malek po to, by odróżnić tę materializację poezji od innych oraz by złożyć ją z kilku mediów, optycznie niezachodzących na siebie i wskazujących na swój odmienny charakter. Artystyczny wymiar działań Malek polega zatem na tym, że modyfikuje ona założenia ekspozycji dzieł plastycznych (ilustracji, fotografii, obrazów), które teraz, jako składniki książki poetyckiej i upostaciowienia graficzne poezji – integralne, choć niezintegrowane w pełni z materiałem piśmiennym – także decydują o jej odbiorze i rozumieniu.

Wydaje się więc, że jesteśmy na antypodach myślenia o stowarzyszaniu mediów, z jakim mamy do czynienia w twórczości Foksa, poety najwytrwalej w ostatnich latach eksplorującego relacje słowne i fotograficzne. Teksty Foksa – sposób produkowania znaczeń, specyficzna obrazowość itd. – każą nam ujmować pojedyncze medium literackie jako mnogie: wewnętrznie zróżnicowane, podzielone i inkorporujące inne media i kody. Lubią upodabniać się do mediów nieliterackich (np. filmowych). U Malek obiekt, który media obrazowe i lingwistyczne współtworzą, stanowi wyłącznie książka, nigdy wiersz. Ten pozostaje artefaktem językowo-słownym, ze wszystkimi konsekwencjami wynikającymi z takiego trybu kodowania sensów. Nie jest jednak tak, że Malek nie dba o materialno-optyczną postać liryków. Jej dzieła uświadamiają „optyczny" charakter typografii i materialne aspekty stronicy (pustka, biel, format). Ale i tu jej czynności zdają się różnić od tradycyjnych zachowań graficznych, znanych z poezji wizualnej czy konkretnej, w których dochodzi do prób urzeczowienia wiersza, pokazania liter, odsemantyzowania ich itd.

Skoro poezja Malek to fenomen zarazem wizualny (obrazowy, rysunkowy i fotograficzny) oraz językowy, wywodzący się niewątpliwie z tradycji awangardowych, warto zastanowić się, jak rozumiany jest tu liryk jako zasadniczo piśmienno-językowa forma, uwydatniająca także swoją typograficzną postać. Bardzo dużą wagę przywiązuje bowiem poetka do dźwiękowych aspektów wierszy, rozbudowując ciągi aliteracji, echolalii, onomatopei. Czy wszakże przełącza poezję na słowa utożsamiane z głosem/ciałem? Można odnieść wrażenie, że litera to u niej jedno i drugie, pismo i głos, a w perspektywie percepcji: wzrok, zyskujący i tracący dominację

nad dźwiękiem. Napięcia powstające z dynamiki oporu stawianego przez te dwa różne sposoby konceptualizacji języka/pisma stanowią o istocie wierszy Malek. Pragnie ona przełamać tekstualizm pisma / liryku pisanego. Roland Barthes w *Przyjemności tekstu* rozważał „możliwość poszerzenia obrębu estetyki przyjemności tekstualnej o »pisanie na głos«"[2]:

> Miałoby ono przywoływać zapomnianą część retoryki ujmowanej jako „zespół cielesnego uzewnętrznienia dyskursu". Jego celem jest „połączenie ciała i systemu językowego, a nie sensu i języka". Uwzględnienie cielesności pozwala zwrócić autorowi uwagę na wypowiedzeniowy charakter języka i przezwyciężyć tekstualizm pisma [...]"[3].

W tym kontekście nie ulega wątpliwości, że poezja Malek stanowi bogaty i złożony mikrokosmos drobin medialnych, które działając razem, wpływają na efekt „cielesnego uzewnętrznienia dyskursu". Wyszczególnić należy pismo alfabetyczne (docierające za pomocą dźwięku i wzroku), wizualne media artystyczne i ich optyczną realność oraz materialny konkret książki jako przedmiotu[4]. W związku z taką koncepcją wiersz Malek dąży do tego, by zaistnieć w jednym sugestywnym słowie; jej książki chcą się pokazać jako jeden poręczny obiekt, poezja zaś – dać się ująć w syntetycznym porządku werbalno-optycznym, dźwiękowym i obrazowym. Granice między tymi sferami medialno-znakowymi są płynne, Malek dba jednak o ich odgraniczanie. Kwestionuje zasadność utrzymania ostrych, binarnych opozycji języka i obrazu, ale nie doprowadza nigdy do ich utożsamienia. To bardzo istotne: w kulturze konwergencji, translacji, przepływów medialnych, polisensoryczności i rozproszenia uwagi dowartościowanie koncentracji i dogłębnej uważności w przypatrywaniu się granicom poszczególnych mediów oraz systemom sztuk nie jest czymś codziennym. Za takimi działaniami zawsze idą określone wartości i porządek polityczny[5]. O jakie wartości chodzi Malek? Przyjrzyjmy się zbiorowi *Kord*.

Dominacja: niedźwiedzie przysługi poezji

Katarzyna Trzeciak, jedna z najbardziej wnikliwych recenzentek zbioru, odwoływała się do kategorii rzeźby jako wspierającej myślenie poetki o wierszu:

> Rzeźba, jak rozumiem ją w kontekście projektu poetycko-fotograficznego Natalii Malek i Anny Grzelewskiej, to nie bryła, lecz sytuacja, projektowanie warunków potencjalnego spotkania, a zatem otwarcie, sposób na przezwyciężenie granic i hierarchii. Język poetycki jest tu więc, niczym rzeźbiarska materialność, narzędziem przekierowywania uwagi z hermeneutycznego poszukiwania sensu i głębokiego znaczenia na tryb powierzchniowy[6].

---

2 M. Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*. Poznań 2012, s. 58. Zob. także R. Barthes, *Przyjemność tekstu*. Przeł. A. Lewańska. Warszawa 1997.

3 Michałowska, *loc. cit.*

4 Zob. P. Kozioł, *Natalia Malek*. Na stronie: https://culture.pl/pl/tworca/natalia-malek (data dostępu: 27 VII 2024): „Ciekawiło mnie [...], do jakiego stopnia słowo pisane może być niezależne od obrazu i dźwięku, być czymś w rodzaju przedmiotu, czymś materialnym, wręcz rzeźbiarskim – nie rezygnując z podstawowej funkcji, jaką słowa pełnią w tekście zapisanym z intencją porozumienia".

5 Zob. W. J. T. Mitchell, *Słowo i obraz*. Przeł. S. Herczyńska. „Teksty Drugie" 2022, nr 1.

6 K. Trzeciak, *Wiersz, czyli sytuacja rzeźbiarska. O materialności „Kordu" Natalii Malek*. „Śląskie Studia Polonistyczne" 2018, nr 1, s. 198.

Trzeciak opisała język poetycki Malek jako relacyjny i przekraczający różne opozycje, wchodzący w rozległe związki ze światem, sprowadzający czytelnicze zachowania do doświadczeń emocjonalnych, które oddalają pracę interpretacji i deszyfracji sensów[7]. Badaczka poruszyła też powinowactwo twórczości Malek z modernistyczną tradycją wiersza-rzeźby. W tej tradycji wiersz pozostaje zamkniętym, skończonym obiektem, który jest efektem pracy nad materiałem:

> Gdyby ograniczyć możliwy związek rzeźby i wiersza wyłącznie do tej, na wskroś modernistycznej tradycji, to deklaracja autorki *Szabru* lokowałaby jej twórczość w tradycji dzieła sztuki, które „nie daje się […] wchłonąć przez miejsce, w jakim się znajduje. Jest raczej wykluczające niż włączające, a wyklucza właśnie patrzącego"[8].

Poezja Malek realizuje się w procesualnym trybie, ale jej wiersze usiłują się wyodrębnić i „nie dać się wchłonąć" przez otaczające je media artystyczne i materiał (papier, strony, barwy)[9]. Nie bez znaczenia, choć z pewnością zaskakujące, wydaje się to, że przywołane przez Trzeciak słowa Waltera Benna Michaelsa, amerykańskiego krytyka społeczno-politycznego, brzmią jak fragment *Teorii estetycznej* Theodora W. Adorna. Według niego dzieło jest autonomiczne wtedy, gdy „wyodrębnia się ze społecznych powiązań i zarazem tam przynależy"[10]. Zdaniem filozofa, potencjał dzieła sztuki byłby przede wszystkim negatywny (krytyczny), stawiałby opór warunkom, jakie go stworzyły, i wyznaczałby – być może – warunki dla własnego funkcjonowania. Ta awangardowa koncepcja estetyczna w zadziwiający sposób wpływa na strategie artystyczne Malek, zwłaszcza wtedy, gdy myśli się o usytuowaniu jej poezji pośród innych kulturowych praktyk życia codziennego, ale także – szczególnie – gdy zwraca się uwagę na dynamikę współdziałania różnych mediów i kodów. Malek pisze o niedźwiedzich przysługach, jakie wiersze (tekst, pismo, język) wyświadczają fotografiom (obrazom) w bardzo konkretnych warunkach lekturowego i percepcyjnego przyzwyczajenia czytelniczego, ale – co oczywiste – tego typu konfrontacje są obustronne i nie do końca kontrolowane przez podmiotowe działa-

---

7 Zob. *ibidem*, s. 193: „Wiersze z tomu *Kord* umieszczone są u dołu stron, drukowane czcionką bezszeryfową, oddzielane wakatami od fotografii Anny Grzelewskiej. Stawką tego układu może być chęć wyodrębnienia tekstu, na wskroś rzeźbiarska potrzeba stworzenia wiersza-posągu – zamkniętego i wolnostojącego obiektu. Ale trop *hyle* może kierować uwagę w zupełnie inne rejony. Wydaje się bowiem, że wiersz przekracza tu granice graficznego układu, wakaty i fotografie stają się jego częścią, a stabilna »rama« tekstu przybiera formę półprzepuszczalnej powłoki, która działa nie separująco, lecz inkluzywnie – umożliwia stopienie się różnych mediów, rzeczy i ciał".

8 *Ibidem*, s. 192. Badaczka cytuje tu książkę W. B. Michaelsa *Kształt znaczącego. Od roku 1967 do końca historii* (Przeł. J. Burzyński. Kraków 2011, s. 141).

9 N. Malek w wywiadzie przeprowadzonym przez M. Szczotkę i A. Kałużę (*Oddany do użytku.* „Śląskie Studia Polonistyczne" 2018, nr 1, s. 182) mówi: „Kiedy myślałam o *Kordzie* i kiedy myślę o swojej przyszłej książce, *R.ż.*, to najbardziej interesuje mnie wiersz jako obiekt, skończona i wykrojona z materiału, z bloku materiału – całość. Wiersze publikowane w książkach charakteryzuje podwójność materii, w sumie można to porównać do efektu przestrzenności. Istnieją zarówno w warstwie literackiej, niematerialnej, jak i w warstwie materialnej: zakomponowanego, wydrukowanego zapisu, który ktoś przewraca, przekłada. Na obu tych płaszczyznach działają. Dochodzi płaszczyzna całej książki – co do jej przestrzennego charakteru chyba nie ma wątpliwości – a w *Kordzie* i, w mniejszym stopniu, w *Szabrze* doszła cała sieć powiązań formalnych pomiędzy tekstem i fotografiami czy obrazami".

10 Th. W. Adorno, *Teoria estetyczna*. Przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 1994, s. 498.

nia. W takim sensie poezja Malek, z właściwymi dla neoawangardy półprzepuszczalnymi granicami, adaptacyjną dynamiką zmian i przeobrażeń, natrafia na coś, co nie podlega negocjacji, translacji i przesunięciu. Tym czymś są granice modyfikacji samego medium.

Należy zatem odróżnić od siebie kilka płaszczyzn. Wiersze z *Kordu* dążą do wyraźnego zaznaczenia granic swojego medium (rozumianego szeroko: jako werbalny kod językowy, ale także jako pismo, zaciągające dług w percepcji wizualnej), podczas gdy poezja – jako proces, który dzieje się w obrębie napięć piśmiennych, dźwiękowych, wizualnych i materialnych – umożliwiać miałaby zupełnie inne stowarzyszanie się mediów. Wiele osób komentujących książkę Malek zwracało uwagę na tę odmienność[11]. Trzeciak wspominała o charakterystycznym dla Malek materialnym widzeniu, posiłkując się filozofią Paula de Mana. Sonia Nowacka odwoływała się do „nie-językowego widzenia i nie-językowego słyszenia", kategorii Gilles'a Deleuze'a z *Kliniki i krytyki*. Dawid Kujawa podnosił łączenie odległych porządków w *Kordzie* na zasadzie jukstapozycji, mające odbywać się w taki sposób, „aby balansować na granicy figuratywności wiersza"[12]. Sama Malek wyobrażała sobie funkcjonowanie liryków w galeriach, ponieważ nowa przestrzeń oferowałaby zupełnie inne kanały odbioru:

> Niestety, przeceniłam siłę fotografii w starciu z nawykami czytelniczymi. Dotychczasowi recenzenci *Kordu* traktowali zdjęcia Ani jak zagadki do rozwiązania – na podobnej zasadzie, na jakiej chcieli widzieć wiersze. W tym sensie nie można mówić o „pomocy w odbiorze", a jeśli już – o niedźwiedziej przysłudze, jaką wiersze wyświadczyły zdjęciom. Choć liczę jeszcze na eksperyment w drugą stronę – w przestrzeni galeryjnej, gdzie to moje wiersze zderzą się z nawykami wizualnymi czy fotograficzno-dokumentalnymi. W tej przestrzeni słowo funkcjonuje inaczej, sprawia wrażenie dużo bardziej wyabstrahowanego niż w książce poetyckiej, co z kolei wymaga czujności – ryzyko osunięcia się w patos jest większe. Słowo w przestrzeni galeryjnej prowokuje też skojarzenia z konceptualizmem, co jest jednocześnie kuszące, jak i w 2018 roku trochę przebrzmiałe[13].

Malek przyznaje się także do fascynacji słowami/napisami/piśmiennością użytymi poza najbardziej tradycyjnym kontekstem książki i poza regułami czytania: w wywiadzie ze „Śląskich Studiów Polonistycznych" wspomina o pracach Lawrence'a Weinera, sugerując, jak mogłyby być ujmowane jej teksty. Ta sugestia wydaje mi się bardzo ważna i interesująca, warto podążyć w kierunku przez nią wytyczonym. Otwiera ona na wpływowe tradycje artystyczne, których – pozostawiając na boku dokonania z początków XX wieku (dadaistyczne, kubistyczne, futurystyczne, surrealistyczne, a wcześniej także symbolistyczne) – nie sposób pominąć, rozważając estetyczne i polityczne implikacje związków słów z obrazem, słów na obrazach, słów w przestrzeniach wystawienniczych. Malek przywołuje Weinera, ale to niejedyny artysta kojarzony z językowym porządkiem sztuki. Wielu twórców, zwłaszcza od połowy XX wieku, wspiera się lingwistycznymi odniesieniami albo – odwrotnie –

---

11 Zob. m.in. D. Kujawa, *Podłapać trop hyle*. „Mały Format" 2017, nr 1. Na stronie: http://malyformat.com/2017/10/podlapac-trop-hyle (data dostępu: 27 VII 2024). – S. Nowacka, *Wziąć żart na poważnie i iść z nim na wojnę*. „ArtPapier" 2017, nr 15/16. – Trzeciak, *op. cit.* Zob. też rozmowy z poetką, np. J. Skurtys, N. Malek, *Powiązania*. „ArtPapier" 2017, nr 15/16. – *Oddany do użytku*.

12 Kujawa, *op. cit.*

13 Skurtys, Malek, *op. cit.*

usiłuje wyabstrahować słowa z lingwistycznego porządku i zapomnieć o semantycznej powinności znaku językowego. Intermedia neodadaistyczne, popartowe kolaże, konceptualna logika, *graffiti*, publiczna sztuka, hiperteksty – przedsięwzięcia kreacyjne podejmowane w ramach tych neoawangardowych nurtów implikują potężny udział słów w kulturze obrazu[14]. Jednakże choć to tradycja znana, nie wydaje się, aby rolę odgrywała w niej realizacja poetycka – autorka wierszy zamieszczonych w książce stosunkowo rzadko chce narzucić ich postrzeganie zgodne z regułami wizualnymi, jak dzieje się, gdy liryki umieszczone są w realnej przestrzeni, środowisku fizycznym: widziane, mają swoje fizyczne właściwości, materialną wyporność, ciężar i kształt. Nie myślę tu o wystawienniczych praktykach poetów konkretystów, mimo bowiem że fascynacja Malek cielesno-wyobrażeniowym kształtem słów byłaby im na pierwszy rzut oka najbliższa, ostatecznie jednak okazuje się zupełnie niepokrewna.

Mniej więcej od połowy XX wieku przeobrażanie liter i słów ze znaków graficznych w plastyczne, pozbawianie ich właściwości semantycznych, uprzedmiotowianie i materializowanie szło w parze z przekształcaniem przestrzeni publicznej, kolonizowanej przez znaki wyalienowujące ludzi z ich własnego życia, z myśleniem o dowartościowaniu doświadczeń intymno-osobistych, a także z oporem wobec biopolitycznej władzy[15]. Mam tu na uwadze praktyki takich artystów, jak Robert Rauschenberg, Allan Kaprow, Andy Warhol, Jasper Johns, Joseph Kosuth, Victor Burgin, Martha Rosler, ale też takich, którzy nie tylko wprowadzają słowa lub zdania do obrazów, lecz również zastępują obrazy słowami – jak m.in. Jenny Holzer, gdy np. w *Colin Powell Green White* (2006) pokazuje dokumenty rządowe związane z wojną w Iraku jako niemal abstrakcyjne obrazy zamalowane na czarno w miejscu cenzurowanych informacji[16], czy Tracey Emin – np. w pracach *Mad Tracey from Margate. Everyone's Been There* (1997), *Psyco Slut* (1999), *Automatic Orgasm* (2001) i innych, w których naszywa aplikacje słowne na rodzaj koca/pledu/tkaniny[17]. Do tej grupy należą też Fiona Banner, znana ze swoich pejzaży słownych

---

14 Zob. obszerne omówienie tej tradycji: S. Morley, *Writing on the Wall. Word and Image in Modern Art*. Berkeley, Calif., 2003. Zob. też m.in. A. Karpowicz, *Wizualność – piśmienność. Wybrane funkcje pisma w sztuce plastycznej XX wieku*. W zb.: *Antropologia pisma. Od teorii do praktyki*. Red. Ph. Artières, P. Rodak. Warszawa 2010. – T. Wilmański, *Książka (bez) słowa*. W zb.: *Tekst wizualny jako forma metasztuki*. Red. D. Dąbrowska-Wojciechowska, M. Kaźmierczak. Szczecin 2017.

15 Zob. Morley, *op. cit.*, s. 171.

16 Zob. M. Adamska-Kijko, *Pamięć zredagowana. „Redaction Paintings" Jenny Holzer*. „Czas Kultury" 2017, nr 3. Na stronie: https://czaskultury.pl/wp-content/uploads/woocommerce_uploads/2021/03/161-175_MAdamskaKijko_PamiecZredagowana_CzasKultury_3_2017-y2pblq.pdf (data dostępu: 27 VII 2024).

17 Zob. Morley, *op. cit.*, s. 188: „Styl aplikacji zastosowany przez Emin odnosi się do tradycyjnie kobiecych praktyk i w bezkompromisowy sposób sygnalizuje dystans jej prac do instytucjonalnego i komercyjnego designu. Zamiast w jego obrębie, umieszcza ona swoje napisy w niewyszukanej i mniej nadzorowanej sferze domowej i amatorskiej. Jednak lektura tekstu Emin szybko uwiarygodnia niewinność środków, wywołując konflikt między stylem a treścią. Uczestniczymy w urywkach podsłuchanych rozmów i zamieszczonych przekleństwach lub innych wypowiedziach przypominających *graffiti*". Zob. też N. Brown, *Tracey Emin*. London 2006, s. 45–48.

(*wordscapes*)[18], Jadwiga Sawicka i jej „instalacje tekstowe"[19] oraz Ewa Zarzycka i wideozeszyty, w których granica między słowem a obrazem znika z pola widzenia[20]. Wymieniam prace akurat tych autorek, bo jestem przekonana, że są one nieobojętne dla myślenia Malek o jej własnej działalności artystycznej. Spokrewnia je wszystkie badanie granic komunikacji językowej, eksploracja intymnych możliwości przekazu, niejawna polityczność i zainteresowanie warunkami, kiedy słowo staje się obrazem, a obraz słowem.

W tej perspektywie dwa zagadnienia wydają się w *Kordzie* najbardziej znaczące. Po pierwsze, jak już wiemy, Malek konfrontuje w obrębie swoich książek wizualną piśmienność z dźwiękowo-cielesnymi aspektami wiersza oraz wiersz z rysunkami, obrazami malarskimi. W związku z tym należy się zastanowić, czy fotografia w *Kordzie* – jako inne medium niż malarskie lub rysunkowe – wprowadza do owych konfrontacji istotne różnice, czy też funkcjonuje po prostu jako metafora różnicy medialnej. Po drugie, czytanie wierszy z *Kordu* mogłoby zawdzięczać więcej, niż sądziłoby się w pierwszej chwili, praktykom oglądania pisma w sztukach malarskich i fotograficznych, co zdaje się sugerować sama poetka. Jakie byłyby konsekwencje takiej zmiany formatu lektury z czytanego na widziano-czytany? Wprawdzie w *Kordzie* nie znajdziemy praktyk aranżowania słowa, znanych ze sztuk malarskich i fotograficznych, a jednak zasadne pozostaje pytanie, po co liryka Malek miałaby wchodzić w przestrzeń wystawienniczą i w tryb percepcji wizualnej[21].

---

18 Zob. np. F. Banner, *„Car Chases (French Connection)" and „Car Chases (Bullitt)"*. Na stronie: https://onlineonly.christies.com/s/modern-british-art-online/fiona-banner-b-1966-3/49091 (data dostępu: 27 VII 2024). Banner przepisuje mówione narracje filmowe na wielkie formaty ścienne. Cykl *Pościgi samochodowe* przenosi słowa (czasami dosłownie cytaty) lub opisy akcji takich filmów, jak *Francuski łącznik*, *Czas Apokalipsy* czy *Bullitt*, z ekranu na płótno. Zob. też A. Jones, *The Whole Story*. Na stronie: https://imageobjecttext.com/2012/03/19/the-whole-story (data dostępu: 27 VII 2024). Ten cykl, zdaniem artystki (F. Banner, *Break Point*. Na stronie: https://www.tate.org.uk/art/artworks/banner-break-point-t07501 ⟨data dostępu: 27 VII 2024⟩), odzwierciedla granice komunikacji językowej. Gdy obrazy filmowe przełoży się na słowa, scena „staje się rodzajem kudłatej historii [...], przeciwieństwem gorliwego, imperatywnego pędu".

19 W jednym z wywiadów (M. Jachuła, M. Jurkiewicz, *Szlachetny język malarstwa*. Rozmowa z J. Sawicką. „Szum" 2018, nr z 2 XI. Na stronie: https://magazynszum.pl/szlachetny-jezyk-malarstwa ⟨data dostępu: 27 VII 2024⟩) artystka mówi: „Oprócz znaczenia ważny jest wygląd słowa. Interesuje mnie też interdyscyplinarność, pokrewieństwo malowania z pisaniem – np. często mówimy o tym, że w prozie niektóre opisy są malarskie, bardziej przywołują obrazy, kiedy się je czyta, łatwiej sobie wyobrazić to, co jest opisane, a niektóre nie". Zob. też J. Sawicka, *Instalacje tekstowe*. Na stronie: https://jadwiga-sawicka.pl/instalacje-tekstowe (data dostępu: 27 VII 2024).

20 Zob. *Punkty wyjścia*. Z E. Zarzycką o sztuce performansu, rysunkach i tekstach w transmedialnym archiwum rozmawiają M. Baron-Milian i A. Wójtowicz. „Śląskie Studia Polonistyczne" 2022, nr 1. Baron-Milian (*ibidem*, s. 4) zadaje pytanie artystce, w interesujący sposób komentując jej twórczość: „Kiedy oglądam Twoje kolejne prace, moją uwagę przykuwa pewien typ powtarzającej się sytuacji: nagranie dźwiękowe na kasecie magnetofonowej nazywasz *Rysunkiem*, podobnie jak zapisywane ręcznie formy narracyjne – one także w Twoim słowniku są rysunkami. Formy te pracują jak dziwnego typu transmedialne paradoksy, »zmyłki« dla zmysłów: słuchamy nagrania, a otrzymujemy instrukcję, że powinniśmy skoncentrować się na jego ukrytej wizualności; czytamy tekst literacki, a dostajemy sygnał, że interesować powinien nas sam rysunek pisma. Jak widziałabyś rolę tej sprzeczności?"

21 Piśmienny – to także, jak podkreśla Karpowicz (*op. cit.*, s. 124), wizualny. Tu piśmienność należałoby rozumieć jako zdolność konceptualizacji, przeciwstawianą zdolności wyobrażenia. Zob.

Narracyjna potencjalność: stelaże dla wyobraźni

Do tej pory poetka udostępniła fotograficznym obrazom miejsce wyłącznie w *Kordzie*. W *Obręczach* mamy do czynienia z siedmioma pracami Bańdy – pastelowe rozmycia (najczęściej różowo-żółto-fioletowe) barwnych plam podcinane są cienkimi liniami, które układają się czasami w kształty figur geometrycznych (koło, kreska), ale nawet jeśli prace te przybierają charakter biomorficzny, formalnie uznalibyśmy je jednak za abstrakcje. Z obrazu Kowyni *Kłopoty z pamięcią*, zawartego w *Karapaksie*[22], można wyodrębnić przedstawienie męskiej postaci trwającej w dziwnym uścisku/zbliżeniu z bryłą stalowego koloru, podtrzymywaną przez trzy czarne dłonie, nieprzynależące do żadnego ciała. Powyżej postaci powiewa kwadrat zielonożółtego materiału. Figury te ukazują się na tle mocnych pociągnięć pędzla, grubych faktur kolorystycznych – raz imitujących słoje drzewne, innym razem niedokładne pokrycie płótna farbą. Obraz Kowyni gra różnicami – realistyczny konkret wyłania się z abstrakcyjnych zagęszczeń farby, każąc nam myśleć równocześnie o materii malarskiej i imitacyjno-naśladowczym charakterze przedstawienia. *Szaber* z kolei wypełniały rysunkowo-fotograficzne kolaże Grochockiej. Łączyły one ze sobą niewspółmierne elementy, np. koci tułów dorysowany do kobiecej głowy, oko na wskazującym palcu sfotografowanej dłoni itd., najbliższymi przy tym będąc surrealnym tradycjom feministycznym. Fotografie Grzelewskiej w takim sąsiedztwie prezentują się co najmniej zaskakująco. Artystka tak mówiła o cyklu zdjęć *Julia Wannabe*, z którego część znalazła się w *Kordzie*:

> W fotografii interesuje mnie relacja między obrazem a rzeczywistością; napięcie między dokumentalną naturą obrazu a fikcją opowiadanej przez niego historii. Rzeczywistość jest dla mnie zawsze punktem wyjścia do rozważenia konkretnego zagadnienia. Chętnie badam coś, co naprawdę istnieje, i sposób, w jaki to robi. Siła „prawdy" obrazu fotograficznego, mocne przekonanie, że obraz jest tożsamy z rzeczywistością, zawsze mnie zaskakiwało i inspirowało[23].

Sprawdzanie przez Malek „prawdy" fotografii jest w tym tomie szczególnie spektakularne, gdyż zdjęcia Grzelewskiej to realistyczne sceny z życia dorastającej dziewczyny, córki artystki. Prawda fotografii (medium i przedstawienia) idzie tu o lepsze z prawdą biografii, wzmocnionej narracyjnym potencjałem kadrowanych sytuacji i intymnością obrazu. Fotograficzną iluzję obiektywizmu i dokumentalności można jednak uznać odpowiedzialną – jak robi to Trzeciak – za wzmocnienie efektu materialności materiałów, a nie samej przedmiotowości: „Grzelewska kadruje ujęcia tak, by uwagę odbiorców i odbiorczyń przyciągała nie tyle przedmiotowość rzeczy, ile raczej materiały, z których rzeczy te zostały wykonane"[24]. Malek z kolei komentowała zdjęcia Grzelewskiej jako niuansujące sensy zarejestrowanych interakcji:

> Takie wydały mi się fotografie Grzelewskiej – uwieloznaczniające zastałą czy też sfotografowaną sytuację, rozpięte pomiędzy możliwymi scenariuszami, ambiwalentne. Jednocześnie intensywne i in-

---

V. Flusser, *Obraz i tekst*. W: *Kultura pisma. Z filozofii słowa i obrazu*. Przeł. P. Wiatr. Warszawa 2018.

22 N. Malek, *Karapaks*. Poznań 2020, s. 26–27.

23 A. Grzelewska, *About*. Na stronie: https://www.lensculture.com/anna-grzelewska (data dostępu: 27 VII 2024).

24 Trzeciak, *op. cit.*, s. 194.

tensyfikujące myślenie o tym, co mogło się zdarzyć – niebędące intelektualnym ćwiczeniem, lecz doświadczalną niewygodą. Konkretne i dokumentalne, a przecież na tyle dwuznaczne, że niemożliwe do pochwycenia w ten sam sposób, w jaki chwyta się ich przedmiot[25].

To dwie różne perspektywy: albo obraz koncentruje się na materiałach, albo na sytuacjach. Zdjęcia zamieszczone w *Kordzie* są różne i – jak sądzę – to ich rozmaitość decyduje o tak odmiennej percepcji. Niektóre fotografie przedstawiają przestrzenie ze śladami ludzkiej obecności. Pokazywane na nich pomieszczenie ze sprzętami użytkowymi – konstruktywistycznym w stylu plakatem, komodą, piekarnikiem, czajnikiem, workiem na śmieci, szklankami i pustą butelką wina oraz butlą z helem i wiszącymi w jej pobliżu dwoma kolorowymi balonami – przynosi wrażenie pustki[26]. Następny kadr przepełniony jest z kolei przedmiotami: poukładane jedne na drugich, anektują całą przestrzeń, niemal rozpychają ramy obrazu. Centralne miejsce tego kadru zajmuje szafka ze zdjęciem (być może z kalendarza) roznegliżowanego kobiecego ciała, na niej stoją doniczka z kwiatkami i słoik, przed nią znajdują się sprzęty biurowo-techniczne, za nią jakiś rodzaj blatu, na którym też poupychano różnego typu przedmioty (s. 27). Przedstawienie na kolejnej fotografii ograniczone jest do jednego, ale – by tak rzec – heterogenicznego obiektu, stojącego na białym blacie, na rozjaśnionym tle. To rodzaj kampowej figury składającej się z różowego pióropusza, porcelanowych figurek dziecięcych, szklanej kuli i porcelanowego bukietu kwiatów (s. 33). Ostatnia fotografia z serii prezentuje – z maksymalnego zbliżenia – popękany materiał; jest to być może gips, być może glina, a może jeszcze coś innego (s. 47). Właśnie dzięki tej kompozycji wolno uznać, że w *Kordzie* fotografia ustanawia się nie tylko jako dokumentacyjne (imitacyjne?) ukazanie fizycznych obiektów, ale także jako abstrakcyjny obraz, płaska powierzchnia, zwracająca uwagę na grudkową, bruzdowatą materię rzeczywistości. Na wszystkich opisanych zdjęciach brakuje jednak ludzkich postaci, dlatego trudno tu mówić o narracyjności ujęć. Prezentują one raczej scenografie dla nieobecnych – w obrębie kadru – zdarzeń i osób, stanowią rodzaj tła, które z jakiegoś powodu stało się pierwszym i jedynym planem.

W *Kordzie* zgromadzone są także innego typu fotografie. Udostępniają one intymnie pokazywany świat ludzi. Dziewczyna na łóżku, w domowej przestrzeni, w pościeli, półleżąca, z zasłoniętą twarzą (s. 19). Następnie: siedząca na płytach chodnikowych, w pomarańczowym płaszczu, z pluszową zabawką w ręce, z zaklejonym opatrunkami nosem – najprawdopodobniej po operacji (s. 41). I na koniec: znowu łóżko w sypialni i siedzący na nim chłopak, tyłem do odbiorców, można zobaczyć jedynie jego odsłonięte plecy, ręce skrzyżowane na kolanach i mocno schyloną głowę (s. 53). Efekt wywoływany przez takie fotografie – dające wgląd w życie prywatne, w nieoczywiste relacje z otoczeniem, w indywidualne historie odporne na uogólniające klisze interpretacyjne – wzbudzają również wiersze Malek, gdy umieszczają czytelników i czytelniczki od razu w środku opowiadanych historii[27]. Grzelewska posługuje się kadrami pojedynczych osób, tworzy wyizolowane

---

25 *Oddany do użytku*, s. 186–187.

26 Zob. N. Malek, *Kord*. Poznań 2017, s. 13. Kolejne lokalizacje umieszczam bezpośrednio w tekście, podając w nawiasie numer stronicy.

27 Na marginesie trzeba dodać, że fotografia intymna ze swoim ładunkiem emocjonalnym, szczególnie

portrety, które intensyfikują samotnicze doświadczenie pokazywanych. Wydaje się nawet, że uchylają się oni przed aparatem rejestrującym ich sylwetki, nie patrzą nigdy w obiektyw, objawiają się nam z ukosa albo od tyłu, zawsze pod kątem i nigdy w całej postaci.

Jeśli pamiętać o tym, że fotografia miałaby oddziaływać na wiersze, to – zgodnie ze słowami Malek – byłaby ona potrzebna do uwieloznacznienia ich rozumienia. Jeśli miałoby być odwrotnie, czyli sposoby czytania wierszy miałyby zostać przełożone na odbiór fotografii, wówczas musiałyby być one interpretowane jak zdania w układzie z wierszami, wzmocniony zostałby także ich aspekt narracyjny. W odbiorze tradycyjnym specyfika postępowania z lirykami okazała się dominująca i wywarło to wpływ również na praktyki czytania fotografii. Malek nie wyraziłaby jednak sprzeciwu wobec osłabienia lingwistycznych trybów czytania poezji:

> Myśląc o współpracy przy *Kordzie*, chciałam lepiej zrozumieć własną metodę. Chciałam też zasugerować czytelniczkom i czytelnikom, żeby nie traktować wierszy jako ciągów obrazów czy sensów, które należy poprzez lekturę uspójnić, tylko żeby czytać teksty tak, jak czyta się wiele fotografii – jako pewnego rodzaju zachętę i stelaż dla dalszej, samodzielnej pracy wyobraźni[28].

Taka uwaga nie oznacza, że poetka chciałaby w ogóle uniknąć pisania i lektury zgodnych z lingwistycznymi regułami tworzenia sensów. Oznacza jedynie, że Malek dopuszcza myślenie o poezji poza tym porządkiem, upominając się także o prawa obrazu fotograficznego w strukturze poetyckiej, funkcjonującego dużo częściej poza semiotycznym uniwersum. Wynika stąd i to, że Malek – w kulturze uważanej za wizualną – jest przekonana o dominacji językowych/słownych porządków. Nie ona jedna. Zwrot w stronę kultury wizualnej jako absurdalny i nieprawdziwy („*claptrap*") ocenia brytyjski historyk sztuki Timothy J. Clark. W wywiadzie udzielonym z okazji wydania swojej książki *The Sight of Death. An Experiment in Art Writing* (2006) podkreśla, że „obecne sposoby produkcji obrazu pozostają całkowicie pod urokiem słowa"[29]. Urok to niebezpieczny i szkodliwy, ponieważ chodzi o sfunkcjonalizowanie werbalizmu całkowicie uległe w procesie wymiany towarowej i spektakularnej, warunkującej odbiór obrazów nastawiony na rozpraszanie i na dekoncentrację uwagi. Clark pisze o dryfie obrazów, o ich specyficznym zaprojektowaniu zgodnym z reżimem językowego znaku towarowego, które zabrania przypatrywać się im bacznie i z bliskiej perspektywy – gdyby było inaczej, nie podejmowałyby one swojej pracy przekonywania do m.in. „rynkowych wizji dobrego życia". Dopiero to

---

fotografia rodzinno-autobiograficzna, do której można zaliczyć zdjęcia Grzelewskiej, od lat siedemdziesiątych XX wieku mocno eksponowała wątki seksualno-społeczne: książki L. Clarka (m.in. *Tulsa*, 1971), N. Goldin (m.in. *The Ballad of Sexual Dependency*, 1986), zdjęcia N. Arakiego i C. Day (*Diary*, 2000), fotografie W. Tillmansa. Wystawa R. McGinleya zorganizowana w Nowym Jorku w 2023 roku, zdaniem krytyków, przypieczętowała odrębny status fotografii intymnej. Jej szczególnym rodzajem są fotografie rodzinne, zwłaszcza rejestrowanie życia dzieci, wbudowane w sieć etycznych wyborów artystycznych. W wywiadach mówiła o nich Grzelewska, jednak wydaje się, że dla książki Malek nie mają one znaczenia. Zob. Ch. Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*. Przeł. M. Buchta, P. Nowakowski, P. Paliwoda. Kraków 2010, s. 137–165.

28 *Oddany do użytku*, s. 187.

29 *In Conversation*. T. J. Clark with K. Tuma. „Brooklynrail" 2006, nr z listopada. Na stronie: https://brooklynrail.org/2006/11/art/tj-clark (data dostępu: 27 VII 2024).

niejawne złączenie słów i obrazów, dające efekt „wizualnej otoczki", zapewnia skuteczną komunikację mającą na celu kontrolę ludzkiego życia. Ruch obrazów uzgadnia się, zdaniem Clarka:

> z ruchem logo, nazwy marki, sloganu produktowego, skompresowanej pseudonarracji reklamy telewizyjnej, *soundbite*'u, wyznania na T-shircie, pytań i odpowiedzi na czacie. Billboardy, strony internetowe i gry wideo są tylko projekcjami – doskonałymi, udoskonalonymi banalizacjami – tego świata na wpół werbalnej wymiany. Są one (jak twierdzą ich intelektualni *groupies*) „dyskursem" – czytaj, zamkniętą echo-komorą kłamstw[30].

Dla Clarka jest to kwestia niezwykle ważna: należy upierać się przy różnicach między widzeniem a mówieniem lub między zdaniem a konfiguracją wizualną („*seeing and speaking, or sentence and visual configuration*") z powodów politycznych. Tylko wtedy, gdy utrzymamy tę granicę jako dostrzegalną i realną, uda nam się zorientować, jakie ryzyko i możliwości wiążą się z bezsłownością oraz w czyim interesie nieustannie odnawiają się relacje między słowem, obrazem a znaczeniem. Alegorią takiego sposobu przedstawiania owych relacji jest praca *Landscape with a Man Killed by a Snake* Nicolasa Poussina, którą Clark dogłębnie analizuje, przekonany, że „pewne obrazy wyglądają jak język, aby ostrzec nas właśnie o swojej nieczytelności". Wydaje się, że dobrym przykładem (by nie powiedzieć: alegorią) utrzymywania wizualności na obrzeżach tego, co językowe[31], jest również poezja Malek, pomyślana w taki sposób, by fotografie w strukturze poetyckiej nie traciły zdolności do zaznaczania granic medium. Liryka ta, pozostając wydarzeniem intermedialnym, stara się uzmysłowić nam, że nawet jeśli i obrazy, i język dzielą ze sobą potencjalną gotowość narracyjną, to są to różne potencjalności.

Obrazowość: tu rządzi Humpty-Dumpty

Zastanówmy się teraz, jak w strukturze poetyckiej zachowują się wiersze Malek. Z pewnością współgrają one – z powodu minimalizmu formalnego – z fotografiami Grzelewskiej: jedno ujęcie, jeden kadr, jeden rzut oka. Minimalizm obu form artystycznych jest podtrzymywany przez narracyjną potencjalność fotografii (dzieloną, jak wiemy, z wierszami) oraz przez obrazowość języka (dzieloną z fotografiami), pozbawioną nachalnej figuratywności.

Historie o Matyldzie z *Ziarna*, Panu Klósce, który uczy tańczyć dziewczynki z czwartej E (*Pooooh!*), zwyczajach profesora Żółkiewskiego (*L.*), sprzedawcach melonów (*Grrr! Grrr! Ksss! Ksss!*) albo emigrantach (*Ulung*) sąsiadują w *Kordzie* z lirykami komponowanymi na zasadzie intymnej rozmowy (*Rozsadnicy*, *Negocjacje lubią ciszę*), scen pokazanych jak ujęcia filmowe, gdyby je wyświetlać w postaci napisów (*Magia czy medycyna*), krajobrazów określonych miejsc (*Dojazd i dowóz*). Wszystkie utwory łączy obrazowość językowa (rozumiana tradycyjnie: jako zdolność języka do plastycznego, zmysłowego ujmowania rzeczywistości) z obrazowością fotograficzną (widzianą jako zdolność do wskazywania, a nie konotowania). Ich charakter nie wyczerpuje się w semiologicznie traktowanej znakowości, nawet tak

30 *Ibidem.*
31 Zob. *ibidem.*

poszerzonej, jak u Barthes'a, gdy pisze on: „znaczenie rozumiem zawsze jako proces wytwarzający sens, a nie jako sam sens"[32]). Liryki te nie dają się też odczytywać wyłącznie w kategorii komunikacyjno-deskryptywnych i wyobrażeniowych funkcji języka, zwłaszcza wtedy, gdy – a dzieje się tak dość często – wychodzą poza możliwość pomyślenia w ogóle o jakiejkolwiek funkcjonalności (pamiętajmy o trosce Malek o uwieloznacznienie). Chociażby takie zdania: „Zostawić za sobą ślad. Jak otwieracz do puszek" (*Pooooh!*, s. 9) czy „Chicago, tam co rusz – jakieś bernikle, larwy, niepotrzebne buszle" (*Kord*, s. 28), nie tyle każą wyobrażać sobie przedmioty odniesienia lub zachęcają do skonstruowania sensu (co czynią obrazy), ile sytuują czytelniczki i czytelników na poziomie, na którym widzialność nie jest jeszcze czytelna. Zdania te stanowią coś w rodzaju bodźców zmysłowych, innych oczywiście niż impulsy dotykowe czy wzrokowe.

W *Kordzie* dostrzec można też rozwiązania językowe brzmiące jak *statements*, antyslogany, krytycznie naśladujące publiczne retoryki, przelicytowujące ich konwencjonalność i deklaratywny ton. W wierszu *Co robić, gdy milczy liberalna inteligencja?* odpowiedzią na tytułowe pytanie są zdania, które przypominają konceptualne instrukcje z książek Yoko Ono, jak np. *Grapefruit*:

> Rozstawić nogi na szerokość bioder.
> Lekko zgiąć.
> Ręce wyprostować przed siebie – niech tworzą bele materiału, jaśniejszą dechę pirsu. [s. 30]

Nie mamy tu do czynienia ze scenograficznym wykorzystaniem języka, plastycznym opisem sytuacji, zmysłowo-intymną rozmową, ale z zestawem werbalnych instrukcji; wiersz zbudowany jest ze zdań, które potrafimy zobaczyć jako wyizolowane, pojedyncze kompozycje. Nie chodzi – to ważne – o wyobrażenie sobie reprezentacji, lecz o zobaczenie znaku jako zmaterializowanego w konkretnym kroju pisma. Podporządkowany językowym zasadom powstawania sensów jest również liryk *Bard i bardak*:

> Zmieniły świat: pszczoły, dystychy, talerze.
> (Perkusyjne)
>
> Lakierki zmieniły miasto.
> Gdy leci kula z człowieka i śliny, wściekłość na dwóch nogach – kojarzy się fonicznie.
>
> Nie ma jądra
> ani troposfery. Tak czasem chcemy. [s. 14]

Żeby uchwycić sens i powód obwieszczanej w wierszu zmiany świata, trzeba te słowa usłyszeć, a nie wyobrażać sobie wizualne reprezentacje lakierków, talerzy i pszczół. Najbardziej zadziwiające, że właśnie ten rodzaj wiersza – zgodnego z lingwistycznym porządkiem produkcji sensów – najlepiej prezentowałby się na wystawie, poza książką.

Poetka uznaje, że w języku/piśmie tkwią obrazowość i werbalne napięcie. W tym kontekście fotografia podziela obrazowość z językiem. Kategoria obrazowości ję-

---

32 R. Barthes, *Literatura i znaczenie*. W: *Mit i znak. Eseje*. Wybór, słowo wstępne J. Błoński. Warszawa 1970, s. 292 (przeł. J. Lalewicz).

zyka, na różne sposoby interpretowana już przez strukturalistów i semiotyków, powraca ostatnio w rozważaniach Gottfrieda Boehma, jednego z filozofów istotnych dla nowego rozumienia obrazu. Dla Boehma, w fenomenologicznym ujęciu rozpisującego relacje między obrazem a językiem, obrazowość stanowi podstawę logiki obrazu i metaforyki języka. W obrazowości bowiem uczestniczą oba media; z niej wywodzi się to, co dla nich wspólne, to, co różne, i to, co staje się czynnikiem sprzyjającym porównywaniu, jak i transpozycji. Boehm podkreśla, że „udany przekład odsłania wspólną podstawę obrazowości, dzięki której własna logika obrazu zaznacza się w kontraście z metaforyką języka"[33]. Niezależność słowa od obrazu i dźwięku, o której Malek wspominała w wywiadach, znajduje odpowiednik w niezależności obrazu fotograficznego od słowa i pisma, ale oba media mogą wymieniać się swoimi właściwościami, ponieważ i narracyjność, i obrazowość stanowią o ich współmierności. Przesuwanie się wzdłuż tych stycznych (od obrazowości ku narracyjności, od wyobrażonego do konceptualizowanego) decyduje być może o istocie przedsięwzięć poetyckich Malek. Wiersz w *Kordzie* „pozwala nam coś zobaczyć" albo „pozwala nam sformułować sens"[34] – odporny na zawłaszczenia; daje możliwość zintegrowania pracy języka z podmiotem, świadomością, referentami poza społecznymi aparatami kontroli[35].

Osłabienie dominującego porządku lingwistycznego, do czego dąży Malek, pozostaje także w związku z ciekawym „przejmowaniem" – przez poetkę – semiotycznych koncepcji dotyczących hierarchii systemów znakowych. Najczęściej uważa się, że słowo dozoruje interpretację obrazu. Barthes w tym kontekście pisał o zakotwiczającej funkcji, jaką pełni ono wobec niego:

> w stosunku do swobodnych *signifiés* obrazu tekst ma walor represywny i zrozumiałe, że to właśnie na poziomie tekstu wyraża się przede wszystkim moralność i ideologia społeczeństwa[36].

To tekst/słowo odpowiada więc za użycia i interpretacje przekazu. Rzadko zdarza się – Barthes podaje przykład komiksu – by pełniło funkcję „zluzowania". U Malek natomiast słowa działają właśnie tak; nie wyczerpują swojej struktury informacyjnej w całości, pozostają „znakami niepewnymi", które nie tylko nie zakotwiczają sensów obrazu, nie obramowują go, doprowadzając do akomodacji

---

33 G. Boehm, *Opis obrazu. O granicach obrazu i języka*. W zb.: *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*. Red. D. Kołacka. Przeł. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik. Kraków 2014, s. 157 (przeł. M. Łukasiewicz).

34 G. Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*. W: *Was is ein Bild?* Hrsg. G. Boehm. München 1994. Cyt. za: K. Moxley, *Studia wizualne a zwrot ikoniczny*. W zb.: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*. Red. M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka. Wyd. 2. Kraków 2012, s. 146–147 (przeł. M. Korzewski).

35 Odwołuję się tu do rozważań K. Sztafy dotyczących semiokapitalizmu, semiotyk opartych na sygnifikacji, semiotyzacji niedyskursywnej itd. z jego nieopublikowanej pracy doktorskiej *Faza istnienia. Liryka Tomasza Pułki*, napisanej pod kierunkiem dr hab. K. Czeczot i obronionej w roku 2023 w Instytucie Badań Literackich PAN.

36 Zdaniem R. Barthes'a (*Retoryka obrazu*. W zb.: *Ut pictura poesis*. Red. M. Skwara, S. Wysłouch. Gdańsk 2006, s. 147 ⟨przeł. Z. Kruszyński⟩), „zakotwiczenie jest najczęstszą funkcją przekazu językowego; odnajdujemy […] [je] bez trudu w fotografii prasowej i reklamie. Funkcja zluzowania jest rzadsza (przynajmniej w odniesieniu do obrazu nieruchomego); odnajdujemy ją przede wszystkim w dowcipach rysunkowych i komiksach".

wzroku, ale i same unikają pracy na rzecz akomodacji zrozumienia[37]. Warto też przywołać wyrażane przez sporą część teoretyków fotografii przekonanie o tym, że obrazy fotograficzne nie znaczą samodzielnie – że dopiero kontekst werbalny warunkuje konkretne odczytania[38]. Malek także zakłada, iż obrazy i słowa zyskują konkretną funkcjonalność i znaczenie w zależności od kanału percepcyjno-materialnego, jakim do nas docierają. Jednak jej myślenie o wierszach czytanych jak obiekty wystawione w galeriach otwiera ciekawe zagadnienia odnoszące się nie tylko do mediów, ale również do uprzywilejowanych form bycia, z jakimi wiążemy określone rodzaje aktywności artystycznej. Poetka ponownie opowiada się tu przeciwko dominacji słów nad obrazami, włączając się w wielowiekowy spór kulturowy dotyczący pierwszeństwa i ważności jednego z mediów. Chcąc wystawić swoje teksty na nieprzewidziane dla nich kulturowo ekspozycje, Malek pragnie uwieloznacznić apercepcyjno-zmysłowe przyporządkowanie do konkretnych mediów, zwłaszcza do mediów piśmiennych – wydawałoby się: raz na zawsze ustalone i hierarchicznie skomponowane (czytanie książki, patrzenie na obrazy, słuchanie muzyki – oczywiście z uwzględnieniem koniecznej koordynacji pomiędzy tymi wrażeniami), a także (z racji uwieloznacznienia) rozchybotać tożsamościowe konstrukty (kto tu jest kim, co tu jest czym).

Poezja Malek jednak, jak już wiemy, nie przedstawia wyłącznie świata powiązań, nieustannego dziania się, procesów wymiany, konwergencji itd. W swojej praktyce artystycznej autorka *Kordu*, gdy chce nas zmusić, abyśmy widzieli słowa i słyszeli obrazy, koncentruje się nie tylko na przejściu jednych w drugie, ale i na pokazaniu – zawsze tymczasowych, zawsze arbitralnych – granic między zmysłami, mediami a kodami. W poezji tej granice mediów upłynniają się i stają się niedostrzegalne, lecz zdarza się i tak, że ulegają mocnemu uwyraźnieniu. Przekonana, iż obrazowość konstytuuje też język wiersza[39], poetka potrzebuje fotografii nie tylko po to, by uwieloznacznić sytuacje liryczne, ale również – pamiętając o tradycyjnej roli fotografii, która zaspokaja głód imitacji[40] – po to, by odciążyć wiersze od funkcji imitacyjno-reprezentacyjnych. W układzie z utworami *Kordu* iluzja obiektywności i prawdziwości obrazu fotograficznego, zwłaszcza w konwencji fotografii rodzinnej, intymnej, utrzymuje swoją zasadność. Zarazem wszakże teksty Malek, dzielące

---

37 Barthes (*ibidem*, s. 294) pisze o tym, że zakotwiczenie obrazu w konkretnych znaczeniach „pozwala na akomodację nie tylko wzroku, ale i rozumienia".

38 Zob. m.in. A. Sekula, *O wynalezieniu znaczenia fotografii*. W: *Społeczne użycia fotografii*.

39 Rozróżniam język i wiersz, bo – moim zdaniem – Malek ma świadomość, że jej wiersze wchodzą w system już znaczący, i stara się temu „już znaczącemu" stawić opór. Jak w roku 1963 pisał Barthes (*Literatura i znaczenie*, s. 294): „Literatura jest w sytuacji szczególnej ze względu na to, że powstaje z języka, czyli materiału już znaczącego, kiedy literatura zaczyna się nim posługiwać; literatura musi wślizgnąć się w system nie należący do niej, ale mimo wszystko działający w tym samym co ona celu – dla komunikacji. Stąd wniosek, że powikłania między językiem a literaturą stanowią w jakimś sensie byt literatury, strukturalnie bowiem literatura to nic innego, jak pasożyt języka".

40 Jak stwierdzał A. Bazin (*Ontologia obrazu fotograficznego*. W zb.: *Fotospołeczeństwo*, s. 425 ⟨przeł. B. Michałek⟩) w 1945 roku: „Fotografia […] uwolniła sztuki plastyczne od obsesji podobieństwa". Podobne wytłumaczenie kierunków rozwoju sztuk malarskich po fotografii daje A. Danto. Jest ono dziś już ograniczone w takiej mierze, w jakiej nie wierzymy w obiektywizm fotografii.

z fotografiami obrazowość, nie dają się pochłonąć w całości przez obrazowość rozumianą w sensie fotograficznym.

Postępując w taki właśnie sposób z obrazami i słowami, autorka analizowanego tomiku prowadzi sama ze sobą dialog, podobny do tego, jaki z Humptym-Dumptym prowadziła Alicja. Przytacza go również Umberto Eco w *Pejzażu semiotycznym*: „Na pytanie Alicji: »A czy ty możesz tak zrobić, żeby słowa co innego znaczyły?«, Humpty-Dumpty odpowiada: »A kto tu rządzi?«"[41].

Komponowanie książek poetyckich przy współudziale fotografii nie jest niczym nowym: być może do takich właśnie form zostaliśmy najbardziej przyzwyczajeni jako odbiorcy. To oswojenie czytelnicze łączy się z oszałamiającą karierą książek fotograficznych, których od lat sześćdziesiątych XX wieku przybywa w zawrotnym tempie[42]. Obrazy fotograficzne wyszły poza galerie i muzea, stając się najbardziej oczywistymi sojusznikami języka, tekstu i narracji. Znacznie więcej wysiłku interpretacyjnego wymagają książki współtworzone przez rysunek, fotomontaż lub inną formę graficzno-plastyczną, ale i o nich trudno byłoby powiedzieć, że w XXI wieku stanowią radykalny eksperyment. Niemniej są ciekawymi obiektami, o których nie chciałabym myśleć w kategoriach precedensu, osobliwości czy nowatorstwa (rozumianego jako przekraczanie dotychczasowych granic w sztuce/poezji). Wolałabym je postrzegać jako świadectwa regularnej, systematycznej pracy na rzecz uwidocznienia realności zmysłowej i materialnej pod postacią różnych układów językowo-graficznych. Wracamy do założeń pierwszego fotobooka – *The Pencil of Nature* Williama Henry'ego Foxa Talbota:

> Jak [...] zauważył Hubertus von Amelunxen, *The Pencil of Nature* był również „pierwszym spotkaniem fotografii i pisma", i to nie tylko dlatego, że zestawiał fotografie i teksty. Wiele wskazuje na to, że książka (wraz z dwudziestoma czterema płytami) była eksperymentem w sztuce, która miała być nie tylko towarzyszem malarstwa czy akwareli jako medium czysto wizualne, ale – szerszą, relacyjną praktyką twórczą, angażującą obrazy i słowa, widzenie i czytanie, obrazowanie i pisanie/drukowanie, światło (lub cień) i tusz[43].

Nie chodziłoby więc wyłącznie o perspektywę intersemiotyczną, polegającą – najogólniej – na przypatrywaniu się znaczącym relacjom, jakie zachodzą między sztukami, i ich konfiguracjom czy na tworzeniu klasyfikacji nietypowych związków na ich przykładach, ale także (a może przede wszystkim) o uznanie „mnogich" obiektów artystycznych za oczywiste. Ich oczywistość wynika z charakteru naszego postrzegania, co najmocniej w ostatnim czasie podkreślają badacze i badaczki zwrotu ikonicznego/obrazowego[44], i sprawia, że zauważyć możemy również informacje, jakie niosą one o wartościowych, angażujących nas obrazach oraz językach, o wymianach pomiędzy nimi i wewnątrz nich. Ponadto zaś – co najistotniejsze –

---

41 U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*. Przeł. A. Weinsberg. Przedm. M. Czerwiński. Warszawa 1972, s. 398.

42 Zob. m.in. fotoksiążki R. Franka, E. Ruschy, B. i H. Becherów oraz ich uczniów, czyli twórców związanych albo z pop-artem, albo z konceptualizmem.

43 F. Brunet, *Photography and Literature*. London 2009, s. 40.

44 Mam tu na myśli przede wszystkim takich autorów, jak wspominani już Mitchell i Boehm, ale również H. Belting, M. Bal czy H. Bredekamp.

możemy przyjrzeć się estetycznym politykom wiązania tekstu i obrazu. Szczególnie poezja Malek pozwala na takie przyglądanie się: odzwierciedla bowiem procesy typowe dla współczesnej kultury wizualnej – przepływu znaków, materii, obrazów – ale nie poddaje im się całkowicie. Dążąc do prezentacji współistnienia języka i obrazów w fizycznej, cielesnej, semiotycznej i wyobrażeniowej strukturze książki, ukierunkowana jest także na praktyki separujące. Ich znaczenie okazuje się najistotniejsze wtedy, gdy uświadamiamy sobie komercyjny i towarowy charakter spektakularnego dryfu ludzkiej uwagi.

Abstract

ANNA KAŁUŻA University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0001-6267-1043

RELATIONAL AND SEPARATIONAL CREATIVE PRACTICE NATALIA MALEK'S "KORD" ("CORD")

The paper aims at presenting the relationship between the word and the photograph in Natalia Malek's poetry as based on her collection *Kord* (*Cord*, 2017). Drawing a distinction between the category of poem and the category of poetry allows to present the processes that take place in her pieces, namely associating the media (within the framework of picturesqueness and narrativity), and to pay attention to the borderlines between the poem and the photograph that the poet founds. Such actions taken by the author prove meaningful not only from the perspective of artistic experiments. They enter into the logic of modern mechanisms of visual culture (picture drift, attention flow, media exchange and associations), but support the values connected with attentiveness, depth and resistance put up to spectacular and market forms of life.

Pamiętnik Literacki CXV, 2024, z. 3, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2024.3.7

KRZYSZTOF STĘPNIK Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin

DRUGI POGRZEB HENRYKA SIENKIEWICZA ZGRZYTY I SKANDALE

Mija 100 lat od drugiego pogrzebu Henryka Sienkiewicza. Wydarzenie to miało dwie odsłony: pierwszą był przejazd specjalnego pociągu eksportacyjnego (zwanego „pociągiem żałobnym") wiozącego szczątki doczesne pisarza, a drugą uroczystości żałobne w Warszawie, zakończone 27 X 1924 złożeniem trumny do krypty w katedrze św. Jana. Pociąg wyruszył 20 X z Vevey i zatrzymywał się w miastach szwajcarskich, następnie zaś w Wiedniu i w Pradze, by dotrzeć do Polski, gdzie przystawał w Dziedzicach, Katowicach, Częstochowie, Koluszkach i innych miastach aż do Warszawy. Uroczystości zorganizował Główny Komitet Sprowadzenia Zwłok Henryka Sienkiewicza (zwany dalej Komitetem lub Komitetem warszawskim), reprezentowany przez najwyższe władze Rzeczypospolitej: marszałków Sejmu i Senatu, premiera oraz duchowieństwo w osobie arcybiskupa Aleksandra Kakowskiego. Komitetowi przewodniczył marszałek Senatu Wojciech Trąmpczyński, a prezesem Komitetu Wykonawczego tego organu był Stanisław Libicki i jego energicznym staraniom należy zawdzięczać przezwyciężanie trudności organizacyjnych i dotrzymanie planowanego terminu uroczystości. Do Vevey wyekspediowano pociąg z honorową eskortą, w której skład weszli Stanisław Libicki, Ignacy Baliński, Jan Czempiński, przedstawiciel Prezydium Rady Ministrów Atenogenes Pawlikiewicz oraz syn pisarza Henryk Józef.

Przebieg uroczystości szczegółowo zrelacjonował uczestnik eskorty honorowej Jan Czempiński, wydelegowany przez Syndykat Dziennikarzy Warszawskich. W roku 1927 opublikował obszerną książkę, która do dzisiaj stanowi skarbnicę wiedzy na ten temat[1]. Napisana w intencji komemoratywnej, po blisko 100 latach wymaga ona jednak krytyki, tym bardziej że współcześni badacze traktują ją jako pozycję źródłową, z której czerpać można informacje dotyczące tamtych wydarzeń. Należy postawić pytanie: co jest wartością owej książki, a co jest w niej wątpliwe i tendencyjne? O czym ona mówi, a co przemilcza? Gdzie są jej punkty słabe i jak modelować krytyczny do niej stosunek? Bez tego nie ma bowiem mowy o obiektywnej postawie badawczej w wypadku przywołań tej książki w opracowaniach naukowych.

Moim zdaniem najbardziej wartościowym elementem relacji Czempińskiego jest fragment *Warszawa po śmierci H. Sienkiewicza* (N 22–35), w którym podane zosta-

---

1 J. Czempiński, *„Na Ojczyzny łono"... Opis przewiezienia zwłok nieśmiertelnego duchowego przywódcy narodu, genialnego pisarza Henryka Sienkiewicza, z Vevey, gdzie zmarł, do Warszawy oraz pogrzebu w stolicy i uroczystości żałobnych*. Warszawa 1927. Do książki tej odsyłam dalej za pomocą skrótu N, po którym podaję numery stron. Czempiński nadsyłał z trasy pociągu żałobnego korespondencje publikowane w „Kurierze Warszawskim" od 23 X (datowana: Vevey, 19 X) do 1 XI 1924.

ły fakty związane z powstaniem Komitetu i jego działalnością, poparte rzetelną dokumentacją oraz odpisami protokołów. To cenne i niezastąpione źródło informacji – można je uzupełnić tylko pracami archiwalnymi, na które z niecierpliwością trzeba będzie poczekać. Swoją wartość ma samo sprawozdanie sporządzone przez członka eskorty honorowej, który nie mógł nie opisać tego, co widział, jako obrazu tryumfu pośmiertnego Sienkiewicza (N 38–197). Tego obrazu nic nie mąci, a dziennikarz jakby wyłącza zmysł obserwacji. Postrzega tylko mówców i tłumy, z nikim nie rozmawia i nie usiłuje – korzystając z okazji – przeprowadzić wywiadu ani z jakąś osobistością, ani z przeciętnym człowiekiem. Można powiedzieć, że dobrze pełni swoją rolę członka eskorty honorowej, co sytuuje jego samego w pozycji notabla. W tej części książki wartościowa wydaje się antologia przemówień wygłoszonych na stacjach postojowych pociągu. Ich lektura nie jest pociągająca, gdyż przenikają je intencja hagiograficzna i retoryka wzniosłości. A jednak to dokumentacja wypowiedzi skierowanych do publiczności w określonych okolicznościach. I nie jest ona tylko słowną makulaturą. Pewną wartość ma opis przebiegu uroczystości w poszczególnych regionach i miastach Polski. Lecz badacz współczesny w żaden sposób nie mógłby poprzestać na tym źródle, gdyż obecnie dysponuje zbiorami zdigitalizowanymi i w krótkim czasie dotrzeć może do materiałów prasowych, wybiórczo i tendencyjnie potraktowanych przez Czempińskiego. To samo dotyczy recepcji uroczystości sienkiewiczowskich w prasie zagranicznej[2]. Zbiory zdigitalizowane,

---

2 Właściwie jest to antologia telegramów, okolicznościowych przemówień oraz informacji i notatek prasowych związanych z pogrzebem pisarza. Z książki Czempińskiego nie dowiemy się jednak, dlaczego prasa zagraniczna tak uważnie śledziła to istotne dla Polaków wydarzenie. Doszło do niego w czasie wzmożonego interesowania się Polską w Europie, gdy obserwowano jej postępy w budowaniu państwa, posunięcia dyplomatyczne, budowanie relacji sąsiedzkich i sojuszniczych oraz sposoby radzenia sobie z kryzysem ekonomicznym. Wprowadzenie złotego w 1924 roku odebrane zostało w Europie jako sukces rządu polskiego, a naśladować chciała go Grecja. Pamiętano o wojnie polsko-bolszewickiej. Polskę traktowano więc jako cieszącego się respektem gracza politycznego na wschodzie Europy. Można powiedzieć, że uroczystości sienkiewiczowskie prasa zagraniczna obserwowała przez pryzmat uznania dla odrodzonego państwa polskiego. Podobnie miały się sprawy z F. Chopinem, którego pomnik odsłonięto 14 XI 1926 w Warszawie. W depeszy B. Mussoliniego – odczytanej podczas ceremonii i przyjętej przez publiczność z entuzjazmem – mowa o „bolesnej męce Polski, wycierpianej w ciągu stuleci", zakodowanej w muzyce kompozytora, o jego ojczyźnie, teraz „odbudowanej i dumnej" (cyt. za: J. Cz[empiński], *Polska i narody świata. Chopinowi w hołdzie*. „Kurier Warszawski" 1926, nr 314, z 15 XI, wyd. wieczorne, s. 4). Depeszę osobiście odczytał G. C. Maioni, minister pełnomocny ambasady Włoch w Warszawie, który trzy dni później wraz z reprezentantami korpusu dyplomatycznego i władz polskich uczestniczył w premierze filmu produkcji włoskiej *Ostatnie dni Pompei* (wyświetlanego pod jego patronatem). W reklamie filmu podkreślano, iż jest on „symbolem duchowego odrodzenia Włoch" („Express Poranny" 1926, nr 319, z 16 XI, s. 2). Odrodzenie Imperium Romanum i odrodzenie państwa polskiego – to była pociągająca analogia. W tym wypadku Włosi oraz Polacy potrafili wykorzystać w propagandzie międzynarodowej sławę swoich wielkich artystów. Sprawa międzynarodowej recepcji drugiego pogrzebu pisarza i jej uwarunkowań politycznych domaga się osobnego rozpatrzenia, w każdym razie książka Czempińskiego nie może być traktowana jako źródło wiedzy na ten temat. O sytuacji politycznej w Europie w 1924 roku w kontekście uroczystości sienkiewiczowskich wzmiankuje M. Płachecki (*Osiem lat, osiem dni. Drugi pogrzeb Henryka Sienkiewicza*. W zb.: *Sienkiewicz polityczny. Sienkiewicz ideologiczny*. Red. M. Gloger, R. Koziołek. Warszawa 2016, s. 283), stwierdzając, iż „warszawski pogrzeb pisarza w wymiarze geopolitycznym stał się manifestacją jedności europejskiej wobec zagrożenia sowieckiego", które narastało wskutek zbliżenia niemiec-

np. austriackie, czeskie czy fińskie, dają wszechstronny, doskonale zlokalizowany zasób informacji, sprawozdań i komentarzy, czego być nie mogło w książce wydanej przed 100 laty. Dzisiaj podstawę badań winny stanowić źródła elektroniczne (i archiwalne), co nie znaczy, że książka Czempińskiego nie może pozostać istotnym dla nich punktem odniesienia.

Wymaga ona jednak krytycznego spojrzenia. Dlaczego? Dlatego, że jest nieobiektywna w tym sensie, że bezwzględnie podziela racje Komitetu, ignorując inne spojrzenie na daną sprawę. Lecz ważniejsze wydaje się, iż jest tendencyjna z powodu całkowitego wyeliminowania sporów politycznych rozgrywających się w Polsce, a także sporu politycznego dotyczącego Sienkiewicza. Październik 1924 obfitował w wydarzenia polityczne (przesilenie gabinetowe) i skandale, tworząc niespokojne tło dla uroczystości sienkiewiczowskich. A tego zupełnie nie ma w książce Czempińskiego. Rzeczpospolita odsłania się w niej jako kraj przedziwnej utopii politycznej, w którym brak napięć i konfliktów społecznych. Zdumiewa to, że występuje tylko raz nazwa partii politycznej: Związku Ludowo-Narodowego (dalej: ZLN), której przedstawiciele nieśli wieńce w pochodzie za trumną pisarza, lecz z pominięciem ważnej informacji, iż w owym dniu odbywał się w Warszawie kongres tego stronnictwa. Najwyraźniej pogrzeb Sienkiewicza wymodelowano na uroczystość państwową, z udziałem najwyższych władz Rzeczypospolitej, z prezydentem Stanisławem Wojciechowskim na czele. Usunięto zeń to, co mąciłoby ów obraz, czyli całą rzeczywistość polityczną z jej partiami i niepokojami społecznymi, a więc tym, co tak świetnie uchwyciła literatura w postaci dzieł Juliusza Kadena-Bandrowskiego, Zofii Nałkowskiej, Andrzeja Struga oraz Stefana Żeromskiego. Pierwsza połowa lat dwudziestych XX wieku była trudnym doświadczeniem dla społeczeństwa polskiego w budowaniu państwa i w życiu codziennym. Od namiętności politycznych aż się kłębiło, a ich kulminacją okazał się wkrótce zamach majowy.

W dokumencie Czempińskiego balon apoteozy i horyzont utopii politycznej przesłaniają obraz rzeczywistego odbioru społecznego sienkiewiczowskich uroczystości, zwłaszcza zaś ich optykę codzienności. Ten odbiór zrekonstruować można na podstawie informacji, sprawozdań i komentarzy zawartych w prasie ogólnopolskiej, a także lokalnej. Uroczystości były gigantycznym przedsięwzięciem organizacyjnym i logistycznym, w którym wzięły udział rzesze Polaków. Niezliczone akademie i inne formy uczczenia pamięci pisarza oraz nabożeństwa żałobne stały się wydarzeniem społecznym, z wpisanym weń z natury kodem konfliktu. Tam, gdzie gromadzą się tłumy, nie sposób uniknąć napięć i emocji zbiorowych. Podstawą materiałową niniejszego artykułu będzie prasa codzienna, której treści siłą rzeczy konfrontować się będą jako rewizja dokumentu Czempińskiego, co wykaże analiza zawartości ówczesnych mediów. Celem zaś będzie interpretacja zgrzytów i skandali towarzyszących uroczystościom, czyli rekonstrukcja sensacyjnego wymiaru odzwierciedlonych wydarzeń. Sensacja jest nerwem dziennikarstwa, niekiedy ryzykownie zrywającym zasłony z mównic i piedestałów, jeśli chodzi np. o akademie sienkiewiczowskie. To element, z którym należy się liczyć w dociekaniu prawdy, nawet jeśli bywa ignorowany jako sprawa marginalna. W artykule będzie też mowa o sensacji politycznej

ko-rosyjskiego (wspólne manewry morskie na Morzu Północnym), a także wskutek uznania Związku Sowieckiego przez Francję i prób ingerencji sowieckiej w przebieg wyborów w Wielkiej Brytanii.

jako skutku ostrych konfliktów odsłaniających się w dniach pogrzebu pisarza. Natomiast występujący w podtytule termin „zgrzyt" jest oczywiście metaforą słuchową (tak jak „dysonans" i „rozdźwięk"), konotującą niestosowność, uchybienie, nietakt, podobnie jak w potocznym zwrocie „zgrzyt dyplomatyczny". Metafory słuchowe znajdują w szczególności zastosowanie w prasie, która często pisze o „echach" jakiegoś wydarzenia, więc termin, o którym mowa, wydaje się stosowny.

Kolekcja zgrzytów jest niemała, a otwiera ją wydarzenie z dnia eksportacji trumny pisarza z Vevey. Korespondent katowickiego dziennika „Polonia", na stałe mieszkający za granicą, przesłał wyczerpujące sprawozdanie z uroczystości, jaka miała miejsce 20 X 1924 w Vevey[3]. Dzień ten określił jako „uroczysty" i „niezapomniany" – z wywołującą wzruszenie mową Ignacego Jana Paderewskiego – w którym zagranica przypomniała sobie o istnieniu Polski. Jedyną „fałszywą nutą" – według korespondenta – okazało się to, że rząd Rzeczypospolitej delegował jako swego przedstawiciela Atenogenesa Pawlikiewicza (niezbyt wysokiego rangą urzędnika państwowego), podczas gdy rząd szwajcarski reprezentowali były prezydent konfederacji Giuseppe Motta oraz wysoko postawieni przedstawiciele władz i parlamentu. Ta asymetria rzuca się w oczy i stanowi przejaw lekceważenia powagi uroczystości, a także lekceważenia Polaków żyjących na obczyźnie. To, jak określa korespondent, „beztakt", stale i regularnie wykazywany przez rząd polski wobec swoich rodaków na obczyźnie. Znalazł się on i tym razem jak „Grabski w tańcu", a to porównanie metaforyczne mówi o niechętnym stanowisku korespondenta do premiera.

Pawlikiewicz został bohaterem kolejnego zgrzytu. Miał on wystąpienie na pierwszej polskiej stacji w Dziedzicach, na której zatrzymał się pociąg żałobny. Odczytał tu i przekazał akt sporządzony w Vevey oraz trumnę pisarza reprezentującemu rząd polski ministrowi wyznań religijnych i oświaty Bolesławowi Miklaszewskiemu. Swoją mowę rozpoczął od zwrotu: „Dostojny Panie Ministrze". Korespondent „Ilustrowanego Kuriera Codziennego" uznał ów zwrot za „przykry dysonans", rażący „niby zgrzyt żelaza po szkle"[4]. Pierwsze bowiem słowa na ziemi polskiej winny być skierowane do pisarza, a nie do dygnitarza rządowego. Fatalny zwrot „zmroził serca i zwarzył nastroje". Czy tak istotnie było? W sprawozdaniach prasowych (nie mówiąc o książce Czempińskiego) nie odnajdziemy interpretacji mowy Pawlikiewicza jako zgrzytu. Wysłannik „Ikaca" mógł usłyszeć ten zwrot, być może inni dziennikarze go zbagatelizowali, lecz sprawa miała swój podtekst jeszcze w tej samej korespondencji. Żaden z dziennikarzy nie zauważył natomiast dziwaczności aktu przekazania trumny Sienkiewicza (pisano też o „oddaniu pod opiekę") przez Pawlikiewicza, będącego delegatem prezydium Rady Ministrów, ministrowi Miklaszewskiemu jako delegatowi rządu. Rząd rządowi? Dziwna to sprawa, którą dodatkowo komplikuje fakt, że rząd reprezentowany był przez ministra Miklaszewskiego oraz delegata Prezydium Rady Ministrów, naczelnika wydziału polityczno-prasowego, Adama Romera (N 146). Tak czy inaczej, uroczystości miały charakter rządowy. W Dziedzi-

---

3 Wog., *Uroczystości sienkiewiczowskie* w *Vevey. (Od własnego koresp. „Polonii").* „Polonia" 1924, nr 29, z 25 X, s. 4–5. Tekst jest zlokalizowany: „Vevey, 20.10.24".

4 L. R., *U wrót Rzeczypospolitej. (W Dziedzicach). Fragmenty uroczystości przyjęcia zwłok H. Sienkiewicza na granicy polskiej. (Od specjalnego wysłannika „Il. Kuriera Codz.").* „Ilustrowany Kurier Codzienny" 1924, nr 294, z 27 X, s. 12.

cach pociąg eksportacyjny witany był przez władze wykonawcze Rzeczypospolitej, jakkolwiek na czele Komitetu stał marszałek Senatu. Można powiedzieć, że symbolicznie czyniło to premiera odpowiedzialnym za przebieg uroczystości żałobnych[5].

Wycieczka „Ikaca" miała swój podtekst. Niezręczność delegata (o ile do niej doszło) korelowała bowiem w tym samym tekście z wyrzutem wobec Komitetu. Warszawa – czytamy – „zagarnęła dla siebie tę bezcenną relikwię narodową, jaką są zwłoki Mistrza", i nie pozwoliła na to, by „królewski Kraków mógł choć przez chwilę przed nimi uchylić czoła". To według korespondenta bolesna prawda, jeszcze boleśniejsza dla wdowy po pisarzu, która w Dziedzicach miała zwrócić się z pełnym gorzkiego wyrzutu pytaniem skierowanym pod adresem wiceprezydenta Krakowa Wielgusa: „Dlaczego nie wzięliście zwłok mego męża do Krakowa na królewski Wawel?" Podobnie relacjonował sprawę korespondent „Nowej Reformy", pisząc, iż wdowa wyraziła „żal w formie wyrzutu, dlaczego zwłok nie złożono na Wawelu"[6]. Wieść o tym, jak dodaje korespondent, „wywarła głębokie wrażenie", a samo pytanie rezonowało w Krakowie jako dowód na kompletne zignorowanie tego miasta przez pominięcie go jako stacji postojowej pociągu żałobnego. Wdowa mogła tak spytać, lecz nie znaczy to, iż miała rację, tym bardziej że nie padły żadne oficjalne enuncjacje ze strony rodziny Sienkiewiczów dotyczące rozczarowania z powodu pominięcia Krakowa, a syn pisarza był członkiem eskorty honorowej. Jej słowa niekoniecznie były stosowne, w każdym razie rozjątrzały sprawę. Ponadto fatalnym adresatem wyrzutu były władze Krakowa i miejscowy komitet sienkiewiczowski, które – według autora niniejszego artykułu – w niczym nie zawiniły, a posądzano je o zaniedbanie.

I to był największy zgrzyt uroczystości sienkiewiczowskich, zahaczający o skandal, którego kulisy do dzisiaj nie są znane. A warto go rozważyć na podstawie dokumentacji prasowej, czyli prawdy częściowej, podczas gdy cała pozostała jej reszta ukryta jest w archiwach. Dlaczego sytuacyjne pytanie wdowy rozjątrzało sprawę? Było tak dlatego, że starania historycznej stolicy Polski obróciły się wniwecz i świadomy tego stanu rzeczy Komitet krakowski, powołany dla uczczenia powrotu zwłok pisarza, wydał taką oto uchwałę:

> Z głębokim żalem, że Kraków pozbawiony został zaszczytu oddania Sienkiewiczowi tak należnego hołdu na Wawelu, Komitet krakowski poddaje się karnie rozstrzygnięciu Komitetu warszawskiego i pragnie, by powrót zwłok wielkiego pisarza do Ojczyzny odbył się zgodnie, z całą godnością i powagą, a z wykluczeniem wszelkiej niekarności, swarów i waśni[7].

Piękne to świadectwo poddania się wyższej konieczności w imię zgody narodo-

---

5 Sam W. Grabski cenił H. Sienkiewicza, a ich drogi polityczne zbiegały się zarówno w okresie rewolucji 1905–1907, jak i po jej upadku, następnie zaś w czasie wojny – zob. M. M. Drozdowski, *Władysław Grabski*. Rzeszów 2002, s. 27–29, 38, 58–61. W kwietniu 1924 „udało się Grabskiemu doprowadzić do konferencji u marszałka W. Trąmpczyńskiego w sprawie zorganizowania uroczystego przyjęcia przez kraj prochów H. Sienkiewicza i umieszczenia ich w podziemiach katedry św. Jana w Warszawie" (*ibidem*, s. 190). Grabski mógł się wykazać taką inicjatywą, jakkolwiek na konferencji nie był obecny. Z protokołu konferencji odbytej 24 IV 1924, na której powołano Komitet, wynika, że uczestniczyli w niej m.in. marszałkowie Sejmu i Senatu, a Grabskiego dokooptowano do tego ciała (N 25–26).

6 [Autor anonimowy], *Uczczenie pamięci H. Sienkiewicza*. „Nowa Reforma" 1924, nr 246, z 27 X, s. 4–5.

7 [Autor anonimowy], *Uchwała Komitetu obywatelskiego*. Jw., nr 243, z 24 X, s. 2.

wej. Lecz w tym świadectwie coś niepokoi. To katedra na Wawelu, nad którą pieczę sprawował biskup Adam Sapieha. Przecież ani Komitet warszawski, ani krakowski nie byli dzierżycielami tej świątyni i o zgodę, cokolwiek zamierzano zrobić, należało uprzednio prosić biskupa jako jej strażnika. A o tym nie ma ani słowa. Sapieha milczał w tej sprawie, oficjalnie zaś nie był o nią pytany. Członkowie Komitetu krakowskiego[8] musieli o tym wiedzieć, ale nie mogli sprawy nagłaśniać, bo groziło to skandalem. Trudno sobie wyobrazić, by kardynał Kakowski, który wskazał katedrę św. Jana w Warszawie jako miejsce pochówku pisarza, nie znał stanowiska krakowskiego biskupa, uważającego wawelską nekropolię za zamkniętą. Sapieha nigdy nie brał udziału w uroczystościach upamiętniających Sienkiewicza, nie uczestniczył nawet we mszy żałobnej 26 X 1924 w katedrze wawelskiej pod przewodnictwem biskupa pomocniczego diecezji krakowskiej Anatola Nowaka. Natomiast wielu innych hierarchów odprawiało msze żałobne w kościołach całej Polski, choćby kardynałowie arcybiskupi Edmund Dalbor i Aleksander Kakowski, arcybiskupi Bolesław Twardowski, Józef Teodorowicz i Edward Ropp oraz biskupi, a wśród nich Władysław Bandurski, Jerzy Matulewicz, Karol Fischer, Marian Fulman i Wincenty Tymieniecki. Po śmierci noblisty w 1916 roku nie rozbrzmiał dzwon „Zygmunt", o czym z rozczarowaniem wspominał Kazimierz Przerwa-Tetmajer[9], z kolei Sapieha w pierwszą rocznicę śmierci autora *Quo vadis* celebrował mszę dziękczynną za uratowanie cesarza Karola (naturalnie, hierarcha w żaden sposób nie miał obowiązku czczenia pamięci pisarza). Obradująca w tym dniu Rada Miasta Krakowa pamiętała o zmarłych prominentnych jego obywatelach, ale nie o Sienkiewiczu. Rocznicę tę zignorowała zresztą prasa krakowska, nawet „Głos Narodu", do którego pisarz nadsyłał listy informujące o poczynaniach Komitetu Veveyskiego jako jego prezes. Z dziesiątą rocznicą śmierci noblisty sprawy miały się podobnie. „Czas" nawet nie wzmiankował o tym fakcie, „Nowa Reforma" zamieściła okolicznościowy felieton, składający się z kilku frazesów, które urozmaicił cytat z tekstu Przerwy-Tetmajera, z kolei „Głos Narodu" ograniczył się do gołosłownej notatki (inaczej nie można nazwać trzech zdań) o obchodach tej rocznicy w Polsce w numerze z 18 XI 1926. Rocznicy nie zauważył Syndykat Dziennikarzy Krakowskich, czego nie da się powiedzieć o Syndykacie Dziennikarzy Warszawskich, który dla jej uczczenia zorganizował Wielki Reprezentacyjny Wieczór Koncertowy. Mszę żałobną za duszę świętej pamięci pisarza odprawił w warszawskiej katedrze św. Jana arcybiskup Kakowski (co wcześniej w kolejne rocznice czynił kilkakrotnie), w Krakowie zaś – całkowicie pochłoniętym uroczystymi obchodami dwusetnej rocznicy kanonizacji św. Stanisława Kostki w dniach 14–15 XI 1926 – nikt o takim akcie pamięci nawet nie pomyślał. Powściągliwość doprawdy zastanawiająca. Jedyny akcent rocznicowy pod Wawelem to tylko „polski wieczór ludowy" zorganizowany przez Akademickie Koło Towarzystwa Szkoły Ludowej w celu uczczenia dziesiątej rocznicy śmierci pisarza, z programem, który nie zawierał ani jednej pozycji związanej z jego twórczością. Nie chcemy powiedzieć zbyt dużo, ale skrępowanie Krakowa, a zwłaszcza konserwatywnej prasy krakowskiej („Czas" i „Głos Narodu"), wobec kultu pamięci

---

8 W tym Komitecie duchowieństwo krakowskie reprezentował ksiądz prałat dr J. Krupiński (kanonik gremialny Kapituły Krakowskiej). Zob. „Kurier Wieczorny" 1924, nr 242, z 23 X, s. 3.

9 K. Przerwa-Tetmajer, *Na śmierć Henryka Sienkiewicza*. Kraków 1916, s. 7–8.

Sienkiewicza w pierwszą i dziesiątą rocznicę jego śmierci jest wymowne. Dawać musi ono do myślenia. Lecz wróćmy do 1924 roku.

Czy można zrozumieć milczenie biskupa Sapiehy w sprawie udostępnienia Wawelu trumnie Sienkiewicza. Sądzę, że tak. Był on bowiem nieugiętym strażnikiem panteonu narodowego, a uległ tylko raz, udostępniając Wawel prochom Słowackiego w 1927 roku (piastował wówczas godność arcybiskupa), potem zaś Piłsudskiego, nie bez walki i pod silną presją sanacji oraz jej potężnego lobby kombatanckiego[10]. Sapieha był doświadczonym, energicznym i przewidującym hierarchą Kościoła katolickiego. Być może obawiał się gorszących scen w sytuacji, gdyby trumnę pisarza ustawiono w katedrze wawelskiej. Na jak długo, i czy nie rozlegałoby się „zostań z nami", i jak daleko posunęliby się gorliwi zwolennicy Sienkiewicza? Czy nie doszłoby do tumultu i kto zapanowałby nad sytuacją? Takie myśli mogły przyjść mu do głowy, ale z drugiej strony, gdyby to on wyszedł z inicjatywą uznania Krakowa za stację postojową pociągu żałobnego, a Wawelu za miejsce chwilowego złożenia trumny, Komitet warszawski nie byłby w stanie oprzeć się owej sugestii. A tego biskup Sapieha nie chciał uczynić, więc milczał w sprawie, co spowodowało, iż za winnych pominięcia Krakowa opinia publiczna uznała radę miasta i miejscowy komitet. I to *odium* po prostu należało przełknąć. Sapieha nie uczestniczył w mszy żałobnej za duszę pisarza, co mogło rozładować napięcia, lecz tego biskup też nie chciał. Mógł popełnić błąd, którego głębokich przyczyn trzeba by szukać w jego wyglądającym na urazowy stosunku do Sienkiewicza.

Kraków został pominięty w uroczystościach. Szerzej o powodach takiego stanu rzeczy pisze Czempiński, ale w sposób zawiły i w duchu ekwilibrystyki słownej (N 205, 155–156). Według niego sprawa była „prosta i łatwa", nie udało się jej jednak zrealizować w myśl oczekiwań przedstawicieli miasta Krakowa, gdyż zwrócili się oni do Komitetu warszawskiego zbyt późno, a ponadto Kraków nie był przewidywany jako miejsce postoju pociągu, ponieważ uroczystości zajęłyby tam cały dzień, co skutkowałoby „zmianą marszruty" (lecz taką zmianę zarządzono dla Pragi). Kraków zresztą – zdaniem Czempińskiego – zamanifestował swoje uczucia wysyłając liczną swoją delegację do Dziedzic, która „towarzyszyła zwłokom w pociągu eskorty honorowej" (zapewne przez chwilę). Pełno tu woalu słownego i hipokryzji, zawartej zwłaszcza w wypowiedziach mówiących, iż w jego książce – jak gdyby tytułem dziwnej rekompensaty – „specjalne miejsce" poświęcono uroczystemu obchodowi w Krakowie. To „specjalne miejsce" wyglądało wszakże na drwinę, gdyż, po pierwsze, u Czempińskiego nie ma ani jednego zdania o reakcji prasy krakowskiej na uroczystości (w przeciwieństwie np. do lwowskiej), a po drugie – co ważniejsze – nie ma ani jednego zdania o nabożeństwie żałobnym odprawionym przez biskupa Nowaka. Jak się wydaje, ta niezwykła elipsa nie powstała na skutek przeoczenia autora książki. Raczej jest ona rozmyślna, stanowiąc poniekąd symboliczne pominięcie kościoła krakowskiego w hołdzie składanym Sienkiewiczowi. Szczątki doczesne pisarza nie mogły być uhonorowane na Wawelu, bo nie było na to nigdy choćby niewymówionej zgody (ani niezgody) jej włodarza. O tym Czempiński musiał wie-

---

10 Zob. P. Kajzar, *Drogi życiowe Adama Stefana Sapiehy i Józefa Piłsudskiego – podobieństwa i różnice*. W zb.: *Kardynał Adam Stefan Sapieha 1867–1951. Książę Niezłomny*. Red. J. Urban. Kraków 2014.

dzieć, ale nie mógł tego wyrazić wprost, więc powetował to sobie czytelnym aktem przemilczenia.

Może to za daleko idąca interpretacja, lecz niekoniecznie. Albowiem w działaniach ciał społecznych nie brak emocji, oczekiwań, żądań, zrzucania winy na innych, a nawet ukrytych planów zemsty. Wektory oczekiwań są zmienne, jak ludzkie postawy członków różnego rodzaju komitetów i delegacji (nie różnią się one od reprezentacji politycznych). W uroczystościach warszawskich brali udział włodarze miast, np. wiceprezydenci Lwowa i Wilna. Wiceprezydent Krakowa uczestniczył w uroczystościach w Dziedzicach, lecz nie był on już obecny w Warszawie. Do stolicy Polski wydelegowano Mariana Dąbrowskiego, właściciela „Ikaca", Ignacego Daszyńskiego oraz Adama Doboszyńskiego. Mieli oni złożyć wieniec na trumnie w imieniu miasta Krakowa. „Głos Narodu" uznał to za skandal, zakrawający wprost na „kpiny z Krakowa"[11]. Popełniono nietakt, gdyż – jak zauważa autor notatki – w czasie wojny „Ilustrowany Kurier Codzienny" zwalczał pisarza, ponadto zaś żaden z delegatów nie był po tej stronie orientacji politycznej co Sienkiewicz. Rzeczywiście reprezentacja była dziwna, a na celowy wyglądał brak w niej prezydenta lub wiceprezydenta Krakowa.

Kolekcja zgrzytów rysuje się dość okazale. W dniach uroczystości i tuż po ich zakończeniu, od 26 do 31 X 1924, pojawiła się w prasie niemała liczba notatek, komentarzy, listów oraz felietonów ustosunkowujących się do przebiegu wydarzeń i wypominających to, co było niezręczne, nietaktowne i nie dające się zaakceptować. To takie reminiscencje, którym towarzyszyły refleksje na temat uroczystości czy postaw ich uczestników. Przegląd zaczniemy od notatki zamieszczonej w „Gazecie Kieleckiej", której autor skrytykował Radę Miejską Kielc za – jego zdaniem – pochopną jej decyzję w sprawie przemianowania ulicy Kolejowej na ulicę Henryka Sienkiewicza[12]. Uznał on, że taka forma uhonorowania pamięci pisarza jest „zbyt pospolita i niekosztowna", wytykając włodarzom miasta, iż „jak nie ma czym uczcić wielkich ludzi, wtedy nazywa się ich imieniem ulice", podczas gdy o wiele bardziej stosowne byłoby ufundowanie czegoś o trwałej wartości, zgodnego z duchem działalności Sienkiewicza. Punkt widzenia autora notatki ma sens, ponieważ dotyczy konkretnej sprawy, do której można mieć taki czy inny stosunek.

Tu zgrzyt opiera się na fakcie, czego nie można powiedzieć o notatce zamieszczonej w katowickiej „Gazecie Ludowej"[13]. Jest ona bowiem abstrakcyjnym atakiem na komitety, na hipokryzję ich członków, składających fałszywe hołdy wybitnym zmarłym, a nie znających ich dzieł. Autor notatki grzmi na nich jako na osoby pozbawione wstydu, nieszczere w działaniach i dbałe tylko o pozór. Stawia pytanie, co zrobiono, by ideały Sienkiewicza „wpoić w serce i myśl narodu", i czy właściwie zajęto się najbliższymi wielkiego pisarza: „Czyżby Oblęgorkiem »zapłacono« już wszystko?" Zarzut okazuje się wyjątkowo niefortunny. Komitet może funkcjonować dobrze lub źle, i tylko to winno stanowić podstawę oceny dziennikarza. Śledziennik

---

11 [Autor anonimowy], *Kto reprezentuje Kraków na pogrzebie Sienkiewicza.* „Głos Narodu" 1924, nr 245, z 26 X, s. 6.

12 (S), *Z chwili.* „Gazeta Kielecka" 1924, nr 43, z 26 X, s. 2.

13 J o t e r, *Na marginesie uroczystości sienkiewiczowskich.* „Gazeta Ludowa" 1924, nr 249, z 27 X, s. 3.

zwykł czepiać się wszystkiego, i tak jest w tym wypadku, a nawet gorzej. Bo w tym samym numerze dziennika, na s. 1, zamieszczono sprawozdanie z uroczystości w Dziedzicach. Przywołano mowy Pawlikiewicza, Miklaszewskiego i Libickiego, ale w ogóle nie zauważono tam obecności rodziny Sienkiewiczów. Po prostu tego faktu nie odnotowano i to był prawdziwy zgrzyt między narzekaniem, że „nie ma śladu szczerego zajęcia się tymi, których wielki nieboszczyk kochał serdecznie, jego najbliższymi" (s. 3), a przykrym nietaktem, jakim wydaje się niezauważenie przez sprawozdawcę owego dziennika rodziny pisarza w Dziedzicach (s. 1).

W Łodzi tłumy przemieszczały się z dworca Łódź Fabryczna na dworzec w Koluszkach, gdzie zatrzymał się pociąg eksportacyjny. Łatwo można było przewidzieć wynikające z tego niedogodności logistyczne. I tak się stało. Dziennikarz „Republiki" odnotował tłumy ludzi, które posiadając nawet bilety, nie zmieściły się w pociągu specjalnym do Koluszek[14]. Na peronie panował „niesłychany zamęt", a w pociągu „ogromny ścisk", również w wagonie salonowym przeznaczonym dla wyższych urzędników i duchowieństwa. Nie pomyślano o zarezerwowaniu miejsca dla dziennikarzy. Można powiedzieć, że sceny zaobserwowane na dworcu Łódź Fabryczna wynikały z braku przezorności organizatorów przejazdu. Podobnym brakiem przezorności popisał się Komitet wojewódzki powołany dla uczczenia pamięci Sienkiewicza jako organizator uroczystej akademii poświęconej pisarzowi. Sprawozdawca „Republiki" najpierw wytyka rozbieżności w podawanym czasie rozpoczęcia akademii: 8.15 na zaproszeniach, 9.00 na afiszach i w dziennikach, 9.15 na afiszach teatralnych[15]. W rzeczywistości uroczystość zaczęła się o godzinie 9.30, a zapoczątkowała ją orkiestra grająca skocznego mazura. Zgorszony dziennikarz opisuje ten fakt jako nie licujący z powagą chwili (w innych miastach akademie rozpoczynały się od wykonania hymnu narodowego, *Marszu żałobnego* Chopina, *Gaude Mater Polonia* lub innych utworów odpowiednich do charakteru uroczystości). Za niestosowny uznał też wybór sceny z *Potopu* przedstawiającej, jak książę Radziwiłł przekonuje Kmicica do swoich racji. Według niego to skandal, gdyż ta inscenizacja jest „apoteozą zdrady". W notatce znalazło się miejsce na pozytywne i negatywne oceny pozostałych punktów programu, zwłaszcza gry aktorów. Również redaktor „Rozwoju" nie zostawił suchej nitki na tej samej akademii[16]. Uznał on za nietakt wybór fragmentu z *Potopu* oraz scenę dowcipkowania i spełniania przez Zagłobę dzbana wina. Jego zdaniem fatalne było zachowanie się publiczności, której część spóźniła się nawet o godzinę. Drzwi ciągle otwierały się i zamykały, a „wyfraczone mamuty" przemieszczały się bezceremonialnie z loży do loży. Akademię powinna cechować powaga podobna do nastawienia religijnego, czego zupełnie zabrakło w Łodzi. Notatka kończy się figurą. Oto w scenie apoteozy posągowi Sienkiewicza z powodu zbyt wysokiego ustawienia zabrakło głowy, i – jak pisze sprawozdawca – „Jest to symboliczne: bo i publiczności brakło – duszy!"[17].

---

14 Zob. [autor anonimowy], *Zwłoki Sienkiewicza na ziemi polskiej*. „Republika" 1924, nr 293, z 26 X, wyd. poranne, s. 2.

15 [Autor anonimowy], *W Teatrze Miejskim*. Jw., nr 294, z 27 X, wyd. poranne, s. 2.

16 J., *Na marginesie akademii ku czci Sienkiewicza*. „Rozwój" 1924, nr 296, z 28 X, s. 8 (w rubryce *Teatr i sztuka*).

17 Opis tej akademii u Czempińskiego (N 243–244), jak zresztą wszystkich innych, jest konwen-

Niektóre opinie związane z przebiegiem ceremonii odwołują się do toposu: lepiej milczeć i mówić, gdy już jest po sprawie. Autor notatki zamieszczonej w dzienniku łódzkim właśnie w ten sposób rozpoczyna swoją wypowiedź. Byłoby niestosowne mącić nastrój w dniach uroczystości, ale po ich zakończeniu można „powiedzieć chociaż kilka słów o rzeczach nieprzyjemnych, jakie tym uroczystościom towarzyszyły”[18]. Taką nieprzyjemną rzeczą okazało się pominięcie literatów i artystów w warszawskim Komitecie. Wypadało, utrzymuje autor notatki, dokonać wyboru spośród elit twórczych, by uświetnić pogrzeb Sienkiewicza, „inaczej – rodzi się zgrzyt”. Efektem niedocenienia roli artystów była „niezdarna dekoracja dworca głównego w Warszawie”, na którym zatrzymał się pociąg eksportacyjny. W ogóle – pisze redaktor „Głosu Polskiego” – społeczeństwo polskie potrafi czcić wybitnych zmarłych, lecz nie docenia godnych szacunku żyjących osobistości, czego symbolem jest skromnie stojący gdzieś w tłumie uczestników ceremonii Stefan Żeromski (nawiasem mówiąc, był on, podobnie jak Władysław Stanisław Reymont, członkiem Komitetu)[19].

W prasie warszawskiej ukazało się kilka tekstów napisanych na kanwie zakończonych uroczystości sienkiewiczowskich. Felietonista „Przeglądu Wieczornego” stwierdził, że w stolicy pochowano na cmentarzach i w kościelnych katakumbach wielu zasłużonych Polaków, godnych pamięci ogółu[20]. Jednakże ktoś, kto chciały nawiedzić ich groby, miałby problem z dotarciem do nich, gdyż brakuje odpowiedniego przewodnika. Felietonista podaje dokładne dane dotyczące miejsc pochówku Stanisława Małachowskiego, Juliana Bartoszewicza, Adolfa Dygasińskiego, Cypriana Godebskiego, Antoniego Edwarda Odyńca i Narcyzy Żmichowskiej. W innym felietonie, zamieszczonym w tym samym dzienniku, skrytykowany został wystrój miasta podczas uroczystości sienkiewiczowskich[21]. Na większości domów – pisze zgorszony autor – wisiały nie flagi o barwach narodowych, lecz „brudne lub wyblakłe szmaty”. Nawet właściciele pałaców wywieszali flagi pozbawione barw i niekiedy poszarpane na strzępy. Taki brak poszanowania uderza tym bardziej, że w czasach panowania rosyjskiego w dni galowe sprawdzano czystość narzucanych Polakom flag pod groźbą kary administracyjnej.

Niedawne uroczystości dawały też asumpt do refleksji na temat społeczeństwa

---

cjonalnie aprobatywny. Nie ma tu nawet cienia krytyki owego wydarzenia, z kolei o fragmencie z *Potopu*, który wywołał zgorszenie dziennikarzy, mówi się tylko, iż został on zagrany „z maestrią i odczuciem”.

18 Widz. [właśc. J. Wasowski], *O zmarłych i żywych*. „Głos Polski” 1924, nr 296, z 28 X, s. 3.

19 W dokumentujących uroczystość serwisach fotograficznych zamieszczonych w „Tygodniku Ilustrowanym” i w „Świecie” dominują zdjęcia dygnitarzy państwowych, hierarchów Kościoła, rektorów Uniwersytetu Warszawskiego i Politechniki Warszawskiej oraz ujęcia zbiorowe grup zawodowych (górników) i terytorialnych (górale). Na dwóch zdjęciach widzimy S. Żeromskiego i J. Weyssenhoffa na tle tłumu – zob. [autor anonimowy], *W orszaku pogrzebowym postępują przedstawiciele literatury z Stefanem Żeromskim i Józefem Weyssenhoffem na czele*. „Tygodnik Ilustrowany” 1924, nr 44, z 1 XI, s. 720. – [autor anonimowy], *Purpuraci beletrystyki polskiej St. Żeromski i J. Weyssenhoff u trumny twórcy „Trylogii”*. „Świat” 1924, nr 44, z 1 XI, s. 6. Na tej samej stronie umieszczono fotografię rodziny Sienkiewiczów (wdowy, syna i córki z zięciem) wykonaną podczas uroczystości żałobnych.

20 „Przegląd Wieczorny” 1924, nr 248, z 28 X, s. 2 (w rubryce *O czym mówią?*).

21 [Autor anonimowy], *Czy to mają być flagi? Wstydźmy się*. Jw., nr 250, z 30 X, s. 3.

polskiego. Dziennikarza „Kuriera Porannego" zastanowiło milczenie mas społecznych, trudność wczucia się w nastawienia i nastroje delegacji chłopskich i robotniczych biorących udział w ceremonii pogrzebowej pisarza[22]. W akademiach uczestniczy inteligencja, gdzie „przekonuje się i poucza uświadomionych i przekonanych". To rutyna roli społecznej – zdaje się mówić autor – która utrwala barierę stanową. Z jednej strony, mamy „wykwint słów" wypowiadanych w katedrze, w salach ratusza i uniwersytetu, z drugiej zaś „pracujący lud", który uwodzą agitatorzy i warchołowie. Tak ma się sprawa z kongresem Związku Ludowo-Narodowego, który w dzień pogrzebu Sienkiewicza obradował w Warszawie. Według felietonisty zgromadził on „najciemniejszych adherentów" endecji, fałszywie odwołujących się do rycerskiej ideologii Sienkiewicza. W czasie wojny byli oni zwolennikami Rosji, obecnie zaś napadają na tych, co wywalczyli niepodległość, i atakują każdy rząd, który nie jest ich rządem. Konkluzja wygląda następująco:

> Zaiste, pogrzeb Sienkiewicza nie był jeszcze ogólnonarodowym świętem, nie potrafił rozbitego, błąkającego się po bezdrożach myśli i pojęć społeczeństwa zjednoczyć, dać mu poczucie wspólności dążeń i celów.

W Lublinie Komitet Sienkiewiczowski zarządził dwuminutową ciszę w poniedziałek 27 X, w dniu złożenia trumny pisarza w krypcie katedry św. Jana. Redaktor lokalnej gazety skrytykował zgrzyt organizacyjny, jakim było niezestrojenie w czasie syren fabrycznych zapowiadających ciszę[23]. Bardziej jednak naganne okazało się zachowanie mieszkańców miasta, którzy tę ciszę uszanowali tylko na Krakowskim Przedmieściu, pryncypalnej jego ulicy. Dziennik reprezentował orientację endecką, więc w przywołanym tekście nie obyło się bez wycieczki skierowanej przeciwko Żydom, którzy zupełnie zignorowali ciszę. Autor notatki posłużył się figurą antysemickiej antytezy:

> Dwa światy szły, a raczej szły i stały obok siebie – żydowski z nakrytą głową, przeciskający się bezczelnie przez tłum i polski – katolicki, czuwający godnie nad powagą chwili.

Akademia Sienkiewiczowska zorganizowana w Bydgoszczy 26 X w Teatrze Miejskim okazała się niewypałem. Przede wszystkim zawiódł rektor poznańskiego uniwersytetu Stanisław Dobrzycki, który miał wygłosić okolicznościowe przemówienie[24]. W ostatniej chwili odwołał on swój udział w uroczystości, tłumacząc się niejasno wyjazdem do Warszawy. Był to „niemiły zawód". Organizatorzy nie zadbali o zastępstwo, więc odpadł główny punkt programu. Autor tekstu wytknął, iż owo zdarzenie powinno być dla nich przestrogą, by nie uganiać się za „różnymi zamiejscowymi wielkościami". Ponadto fatalnie prezentował się wystrój sceny, którą poobwieszano szmatami. Sytuację z trudnością rekompensowały plusy akademii, zwłaszcza jej oprawa muzyczna zapewniona przez zespół symfoniczny orkiestr wojskowych oraz występ chóru. Jeszcze ostrzejszy osąd zawierał list do redakcji

---

22 K., *Parę uwag z powodu uroczystości sienkiewiczowskich*. „Kurier Poranny" 1924, nr 297, z 29 X, s. 4.

23 Lumen, *Dwie minuty*. „Głos Lubelski" 1924, nr 297, z 29 X, s. 3.

24 Z. G. Urbanyi, *Akademia ku czci Henryka Sienkiewicza*. „Dziennik Bydgoski" 1924, nr 251, z 28 X, s. 2.

innego uczestnika akademii[25]. Przede wszystkim – jak ocenił jego autor – „nie do darowania był ów humbug z odwołaniem przemówienia Dobrzyckiego". Rektor wysłał depeszę w przeddzień akademii, lecz nie popisali się i członkowie Komitetu organizującego uroczystości, w którego skład wchodzili profesorowie i poloniści, a także mieszkający w Bydgoszczy wybitny pisarz Józef Weyssenhoff. Nie wypełnili bowiem luki w programie i nie pokusili się o zastąpienie niefortunnego mówcy. Popiersie Sienkiewicza umieszczono zbyt nisko i w brzydkiej stylizacji pod „mizernym kilimkiem". Piękniejsze inscenizacje – zauważa autor listu – widzieć można było na uroczystościach szkolnych i na przedstawieniach amatorskich[26]. Za to bardzo dobrze wypadła akademia zorganizowana w tym samym teatrze dwa lata później w związku z ceremonią poświęcenia kamienia węgielnego pod pomnik Sienkiewicza[27]. Okolicznościowe przemówienie wygłosił Weyssenhoff. Ofiarność społeczna przyniosła dobry rezultat. W roku 1927 odsłonięto w Bydgoszczy – jako pierwszy w Polsce – pomnik Sienkiewicza.

O treści pewnej notatki zamieszczonej w „Dzienniku Bydgoskim" najlepiej mówi jej tytuł[28]. Epatuje ona opisem „potwornie zaniedbanych" podziemi katedry św. Jana, widokiem zgniłych trumien, z których powypadały części szczątków doczesnych pochowanych w nich ludzi.

Prasa odnotowała incydenty związane z wyrażaniem niechęci do czczenia pamięci o Sienkiewiczu. Były to „wyskoki" jednostek, jak w Niwce, gdzie pewien znany autorowi notatki człowiek na stanowisku, powodowany „upustem nienawiści", podburzał przechodniów przeciwko kwestującym na rzecz funduszu Sienkiewiczowskiego, wykrzykując: „Nie dawajcie nic tym darmozjadom"[29]. Z polemiką spotkały się słowa wypowiedziane w grupie socjalistów pracujących w elektrowni łódzkiej: „Burżuje sprowadzają tego przybłędę ze Szwajcarii". Endecki „Rozwój" uznał za wiarygodnego świadka osobę, która poinformowała o tym dziennik[30], a w liście do redakcji socjalistycznego „Łodzianina" przewodniczący organizacji związkowej elektrowni określił ją mianem endeckiego „prowokatora", biorącego odwet za pozbawienie go pracy, który sam wymyślił frazę uchybiającą pamięci o Sienkiewiczu[31].

Uroczystości sienkiewiczowskie przypadły na czas naprężenia politycznego. Było ono naturalną konsekwencją skutków Wielkiej Wojny, wojny polsko-bolszewickiej, zbrojnych konfliktów z sąsiadami, procesu scalania ziem zaborowych, powszechnej biedy oraz rozdarcia politycznego, czego tragicznymi konsekwencjami okazały się mord na prezydencie Gabrielu Narutowiczu w grudniu 1922 i listopadowe wypadki w Krakowie w 1923 roku. Jednakże reforma dokonana przez premiera Władysława Grabskiego dawała nadzieję na trwalsze pozytywne zmiany w zakre-

---

25 Dr St. Z., *List do redakcji. Sprawa Akademii Sienkiewiczowskiej*. Jw., nr 253, z 30 X, s. 6.

26 W książce Czempińskiego (N 247) również i ta akademia opisana jest absolutnie bezkrytycznie.

27 Zob. W. Bełza, *Kroniki bydgoskie*. „Kurier Warszawski" 1926, nr 315, z 16 XI, wyd. wieczorne, s. 7.

28 [Autor anonimowy], *Jak wygląda krypta, gdzie spoczęły zwłoki H. Sienkiewicza. Straszliwe zaniedbanie podziemi katedry św. Jana*. „Dziennik Bydgoski" 1924, nr 252, z 29 X, s. 4.

29 Ryś, *Z Niwki*. „Iskra" 1924, nr 248, z 30 X, s. 4–5.

30 [Autor anonimowy], *H. Sienkiewicz – przybłęda z Szwajcarii*. „Rozwój" 1924, nr 304, z 6 XI, s. 7.

31 *Listy do redakcji*. „Łodzianin" 1924, nr 46, z 15 XI, s. 8.

sie polityki monetarnej i gospodarki oraz stosunków międzynarodowych[32]. Politykę premiera skrytykowano podczas kongresu Związku Ludowo-Narodowego, który odbył się w dniach uroczystości sienkiewiczowskich. Skutkiem tego było przesilenie rządowe rozgrywające się w Sejmie w dniach 29 i 30 X, a więc tuż po pogrzebie pisarza. Efektem zwycięskiego dla rządu przesilenia było jego wzmocnienie. Na dość trwały wyglądał zatem podział głównych stronnictw na prawicowe: endecję (ZLN), chadecję, PSL „Piast", oraz lewicowe: PPS i PSL „Wyzwolenie". Niezwykle istotne było wojsko, które w rzeczywistości stawało się partią kombatancką, zdominowaną przez dawnych legionistów. Przenikało je rozdrażnienie, napięcia i konflikty w poważnym stopniu wywołane przez odsunięcie Piłsudskiego od urzędów państwowych i wojskowych. Dokładnie w dziesiątą rocznicę wymarszu I Kompanii Kadrowej 6 VIII 1924 we Lwowie w obecności Marszałka publicznie wypowiadane są oczekiwania, iż „wnet przywrócony będzie [on] czynnej służbie państwowej"[33]. Kilka dni później na trzecim zjeździe legionistów w Lublinie ostro formułowane są żądania – kierowane pod adresem prezydenta Wojciechowskiego i premiera Grabskiego – by przywrócić Piłsudskiego jako „pierwszego budowniczego Polski" do pracy państwowej i wojskowej. Jak pisze współczesny badacz: „W niespełna dwa lata później – przyjęta w Lublinie linia polityczna zaowocowała zamachem majowym"[34]. W wojsku narastała więc atmosfera nerwowości, rozładowywanej niekiedy w aktach agresji. Ten rodzaj emocji uwidocznił się w głośnym najściu generała Wiktora Thommée na redakcję „Dziennika Bydgoskiego" 25 X 1924. Jako dowódca XV Dywizji Bydgoskiej zażądał on od redaktora oświadczenia na piśmie, iż dziennik nie będzie wypowiadał się krytycznie o wojsku[35]. Sprawa odbiła się szerokim echem, a prasa przedstawiała ją jako skandal. Rozdrażnienie przybierało też formę nietaktu, jak w wypadku generała Leona Berbeckiego, który w trakcie publicznego zgromadzenia upomniał się o toast za zdrowie marszałka Piłsudskiego, przerywając toast wygłaszany przez prof. Juliana Szymańskiego, światowej sławy okulistę[36]. To oczywiście drobiazg, komentowany tylko w Wilnie, w którym emocje związane z postępowaniem władz wojskowych krytykował „Przegląd Wileński" stojący na antypodach endeckiego „Dziennika Wileńskiego".

O wiele ważniejszy był skandal dotyczący Pogotowia Patriotów Polskich (PPP), organizacji faszystowskiej przygotowującej zamach stanu. Spisek został zdemaskowany w dniach uroczystości sienkiewiczowskich (dokonano aresztowań), a sprawę opisał m.in. „Przegląd Wieczorny"[37]. Partia powstała w grudniu 1922, a jednym z jej przywódców był Witold Gorczyński, twórca „drużyn" w 1914 roku walczących po stronie Rosji (nazwanych po wojnie Legionem Puławskim). Spiskowcy, wśród nich

---

32 Gabinet Grabskiego określił historyk jako „niezwiązany z żadnym ugrupowaniem politycznym" i stojący „na uboczu sporu endecji z piłsudczykami" (A. Ajnenkiel, *Od rządów ludowych do przewrotu majowego. Zarys dziejów politycznych Polski 1918–1926.* Wyd. 3. Warszawa 1978, s. 333).

33 M. H., *Jak Lwów witał Piłsudskiego. (Koresp. wł. „Kur. Por.").* „Kurier Poranny" 1924, nr 217, z 9 VIII, s. 1.

34 J. Konefał, *III Zjazd Związku Legionów Polskich 9–10 sierpnia 1924 roku w Lublinie.* „Roczniki Humanistyczne" 2002, z. 2, s. 208.

35 Zob. [autor anonimowy], *Gwałt i przymus.* „Dziennik Bydgoski" 1924, nr 250, z 26 X, s. 2.

36 Zob. [autor anonimowy], *Przykry incydent.* „Dziennik Wileński" 1924, nr 241, z 22 X, s. 2.

37 Zob. [autor anonimowy], *Teraz już wiemy!* „Przegląd Wieczorny" 1924, nr 250, z 30 X, s. 2.

zaś oficerowie armii czynnej, mieli zamiar dokonać zamachu, kontaktując się – co zakrawało na skandal – z najwyższymi czynnikami rządowymi (minister spraw wojskowych Stanisław Szeptycki, minister spraw wewnętrznych Władysław Kiernik, wiceprezydent Rady Ministrów Wojciech Korfanty) i politycznymi (Stanisław Głąbiński). Nie znaczy to, że wymienieni dygnitarze brali udział w spisku, oni byli tylko indagowani, dając się wciągnąć na tory dyskusji politycznej. W Warszawie do PPP należało 800 osób. Czy nie wyolbrzymiano rozmiarów spisku? Nawet jeśli tak było, prawicowe bojówki były faktem. Świadectwem prasowym jest relacja 16-osobowej delegacji górników z Zagłębia przybyłych na uroczystości sienkiewiczowskie[38]. Grupa została umieszczona w lokalu Towarzystwa „Rozwój" w budynku przy ulicy Żurawiej 2. Tam natknęła się ona na bojówkę odbywającą ćwiczenia w strzelaniu ostrymi nabojami. Po ćwiczeniach jej członkowie założyli opaski biało-amarantowe, udając się na uroczystości sienkiewiczowskie. Zdziwiło to górników, że „bojówka narodowa" ma strzec porządku, jakby nie należało to do zadań policji. Redakcja wezwała prokuraturę do zainteresowania się „osławionym gniazdem czarnosecinnych spiskowców i zamachowców, którzy mają na sumieniu zamach na Zgromadzenie Narodowe i prezydenta Narutowicza".

W cieniu pogrzebu pisarza odbywała się ostra konfrontacja polityczna prawicy i lewicy: ZLN z PPS. Miała ona swój wymiar symboliczny, gdyż rzecz dotyczyła sztandarów tych stronnictw. „Robotnik" ujawnił treść listu, jaki PPS otrzymała od Stanisława Libickiego, przewodniczącego Komitetu organizującego uroczystości[39]. Zaprosił on wszystkie siły polityczne z wyjątkiem partii komunistycznej do wzięcia w niej udziału. W tym liście skierował pytanie, czy warszawska organizacja PPS będzie uczestniczyć w pogrzebie, i zastrzegał, że jeśli to potwierdzi, to ze zgodą na udział w nim bez sztandarów. Zachodzi bowiem obawa – argumentował – że widok sztandarów sprowokowałby młodzież do wszczęcia awantury. Towarzysz Rajmund Jaworowski wyszydził ową opinię, twierdząc, iż Libicki ma tak złe zdanie o młodzieży „narodowej", iż ta mogłaby wywołać awanturę podczas żałobnej uroczystości. Następnie oświadczył, że PPS w manifestacjach zawsze występuje ze sztandarami, warunek postawiony przez Libickiego uznał zaś za obrazę, która uniemożliwia udział PPS w pochodzie[40]. Redakcja „Robotnika" skomentowała ten warunek jako „gruby

---

38 Zob. [autor anonimowy], *Spisek w T-wie „Rozwój"*. „Głos Zagłębia" 1924, nr 40, z 30 XI, s. 812–813.

39 Zob. [autor anonimowy], *Oryginalne zaproszenie PPS*. „Robotnik" 1924, nr 286, z 18 X, s. 2.

40 Sprawa sztandarów pojawiła się w tym samym dzienniku przy okazji kwestii sprowadzenia zwłok J. Słowackiego do kraju – zob. R. Dąbrowski, *Przed powrotem prochów Słowackiego*. Jw., 1927, nr 163, z 16 VI, s. 2. Według autora jest to „piękna inicjatywa" rządu marszałka J. Piłsudskiego, w którą jednak wkradła się tajemnicza manipulacja. Organizatorzy zaplanowali bowiem uroczystości na wtorek 28 VI (a nie w dzień wolny od pracy), co poważnie uniemożliwiało udział w nich robotników, oraz zakazali manifestowania obecności pod czerwonymi sztandarami. Dąbrowski skwitował ten fakt jako uleganie klerowi. Stwierdził, że anektowanie pisarzy zmarłych i żyjących jest monopolem prawicy. To według niego „zaborczość" obca socjalistom, lecz Słowacki zawsze był „najbliższy sercom i umysłom klasy robotniczej" jako „demokrata i rewolucjonista z ducha" oraz „wróg klerykalizmu". Żadne więc zakazy i szykany władz nie przeszkodzą pepeesowcom: „Sztandary czerwone w pogrzebie Słowackiego będą!" (*ibidem*). Natomiast swój symboliczny sztandar wywiesiła sanacja, anektując uroczystość – jak w okolicznościowym artykule W. Rzymowskiego *Sztandar Króla-Ducha to sztandar nieustającej walki ze zleniwieniem serc, myśli i woli* („Kurier Czerwony" 1927, nr 146, z 28 VI, s. 1). Wyeksponowane w nim zostało „słowo" wypowiedziane

nietakt", który ma być cechą „komitetów burżuazyjnych". Ale – wobec zapytań wielu członków partii – oświadczyła, iż mogą oni „indywidualnie (jako jednostki)" wziąć udział w „uroczystościach ku czci wielkiego pisarza". Stosunek PPS do Sienkiewicza najlepiej wyraził i okolicznościowo zaktualizował Zygmunt Kisielewski w cyklu artykułów opublikowanych na łamach „Robotnika"[41]. Wypomniał *Wiry*, cytując skrajnie negatywne opinie na temat PPS zawarte w tej powieści i stwierdzając, iż jej autor nie miał racji, gdyż to pepeesowcy wywalczyli niepodległość. Jak jednak przyznał, wskutek kultu heroizmu cechującego powieści historyczne Sienkiewicz stał się „mimowolnym współpracownikiem" Piłsudskiego. Ten wątek pracy pisarza na rzecz niepodległości eksponowała w szczególności prasa konserwatywna, a najbardziej Stanisław Mackiewicz, który pisał o nim jako „militaryście w każdej kropli krwi" i „poecie imperializmu polskiego"[42].

W dniu pogrzebu noblisty w pochodzie wzięła udział rzesza delegatów ZLN, odbywającego właśnie kongres w Warszawie. Prasa narodowa podkreślała przypadkową zbieżność tych dwóch wydarzeń, a tytuły niechętne endecji skłonne były uznać tę koincydencję za zamierzoną. Jan Obst, dziennikarz endecki biorący udział w kongresie, napisał, iż delegaci udali się na pogrzeb Sienkiewicza ze sztandarami, oraz wyraził opinię, że zbieżność dat była przypadkowa (termin kongresu ustalono jeszcze w lipcu), jakkolwiek podkreślił ideową „harmonię" tych „dwóch obchodów"[43]. Wyglądało to na zawłaszczanie pamięci o pisarzu przez gorliwego członka partii narodowej, co czytelnik dziennika zapewne akceptował. Lecz dziwnie w odbiorze mogła jawić się jego filipika wypowiedziana podczas kongresu, a skierowana przeciwko biskupowi wileńskiemu Matulewiczowi jako „wrogowi polskości", tolerującemu „zgubną agitację" podważającą katolicyzm na Wileńszczyźnie[44].

W sprzyjającym endecji „Kurierze Warszawskim" rubrykę *Kartki ulotne* redagował Władysław Rabski, jeszcze przed wojną występujący jako gorący adherent Sienkiewicza i biorący udział w bataliach skierowanych przeciwko pisarzowi. Tym razem Rabski zareagował bardzo emocjonalnie na numer „Wyzwolenia Ludu", w którym pojawiło się wezwanie do politycznego bojkotu pogrzebu Sienkiewicza[45].

---

podczas pogrzebu przez Piłsudskiego jako „pierwszego Naczelnika Polski i pierwszego Żołnierza", nawet bez wzmianki, iż w mszy żałobnej za duszę poety przewodniczył arcybiskup Sapieha. Fakt pochówku Słowackiego na Wawelu ocenił Rzymowski (*op. cit.*) jako „uświęcenie naszej odrodzonej wolności". Gmach odbudowy ojczyzny – konstatował z emfazą – byłby nie ukończony, gdyby na jego szczycie zabrakło „chorągwi Króla-Ducha" i „sztandaru z godłem Juliuszowym". Można powiedzieć, że środowiskom sanacyjnym bliżej było do Słowackiego (Legiony jako romantyczne wskrzeszenie ducha) niż do Sienkiewicza, co uwidacznia porównanie tej uroczystości do uroczystości sienkiewiczowskiej w październiku 1924.

41 Z. Kisielewski, *Henryk Sienkiewicz*. „Robotnik" 1924, nr 290, z 22 X, s. 2–3; nr 291, z 23 X, s. 2; nr 292, z 24 X, s. 2–3.

42 Cat [właśc. S. Cat-Mackiewicz], *My wszyscy z Niego*. „Słowo" 1924, nr 245, z 26 X, s. 2.

43 J. O[bst], *Z uroczystości warszawskich wrażeń kilka*. „Dziennik Wileński" 1924, nr 247, z 29 X, s. 2.

44 [Autor anonimowy], *IV wszechpolski kongres Związku Ludowo-Narodowego*. Jw., nr 246, z 28 X, s. 2.

45 W. Rabski, *„Wyzwolenie a... Sienkiewicz*. „Kurier Warszawski" 1924, nr 304, z 30 X, wyd. wieczorne, s. 7–8. Wcześniej numer 32 „Wyzwolenia Ludu", w którym opublikowano kontestację klasową pogrzebu pisarza, piętnowała prasa chadecka – zob. [autor anonimowy], *Zbezczeszczenie*

Rabski rozpoczął swój tekst od szeregu inwektyw odnoszących się do organu PSL „Wyzwolenie". Nazwał to pismo „kanałem lewicowym" zanieczyszczającym atmosferę odrodzonej Polski, „strugą cieczy bolszewickiej", która obecnie pobiła „rekord obrzydliwości", przeprowadzając klasowy atak na uroczystości sienkiewiczowskie. Przytoczył też obszerny fragment artykułu zamieszczonego w „Wyzwoleniu Ludu":

> Każda strona *Ogniem i mieczem* zieje pogardą i nienawiścią do chłopstwa, do chamstwa, do „czerni". [...] Uroczysty pogrzeb Sienkiewicza jest manifestacją skrajnej prawicy, jest manifestacją obszarnictwa i burżuazji polskiej, potomków i spadkobierców dawnej szlachty. Ogłaszając Sienkiewicza za wielkiego „pisarza narodowego", a jego pogrzeb za uroczystość „narodową", chcą oni zmusić chłopów i robotników polskich, aby bili czołem przed trumną tego, który napisał wielką powieść na cześć jaśniepańskich wypraw karnych przeciwko zbuntowanym chłopom[46].

Pisze Rabski, że ta enuncjacja niewiele się różni od sowieckich „sądów nad Tołstojem", ponieważ jest „publicznym splunięciem na trumnę Sienkiewicza" i potwierdza opinię o tym, iż owo pismo to „*cloaca maxima* kultury bolszewickiej". Numeru „Wyzwolenia Ludu" nie mogła skonfiskować cenzura, gdyż jej działania wstrzymała interpelacja posłów PSL „Wyzwolenie". Padają ich nazwiska: Bogusław Miedziński, Stanisław Patek, Karol Polakiewicz, Bronisław Wędziagolski, Marian Zyndram-Kościałkowski[47]. Rabski zdaje się wykrzykiwać swoje wzburzenie:

> Odczytuję nazwiska pod interpelacją [Rabski miał dostęp do jej tekstu jako poseł ZLN – K. S.]. Raz, drugi, dziesiąty, i jeszcze uwierzyć nie mogę. Oficerowie polscy! Piłsudczycy! Ci, co najgłośniej się chwalą, że skrzydła husarskie przypięli swojemu narodowi[48].

Dziennikarz „Kuriera Warszawskiego" na zasadzie *pars pro toto* dokonuje osądu stosunku środowiska kombatantów Legionów jako co najmniej niechętnych Sienkiewiczowi. I znajduje w tym potwierdzenie (nie pisze o tym wprost) swojej tezy wypowiedzianej w *Kartkach ulotnych* dwa dni wcześniej[49]. Stwierdzał wówczas – powołując się także na osobistą korespondencję z Sienkiewiczem, że nigdy nie był on zwolennikiem „orientacji krakowskiej" i zwolennikiem orientacji na państwa centralne. Na pisarza naciskały „wszystkie sprężyny intrygi i sugestii", wykorzystywano jego chorobę, lecz był on nieugięty w swojej postawie antygermańskiej. Rabski zatem politycznie ustawil Sienkiewicza po stronie racji historycznych endecji, do czego posłużył mu artykuł zamieszczony w „Wyzwoleniu Ludu".

Rubrykowe teksty Rabskiego nie zamykały sprawy, a przeciwnie, były początkiem skandalu parlamentarnego, którego strony uciekały się do gróźb i rękoczynów. Dziennikarz kipiał niepohamowanym oburzeniem. W kolejnym wydaniu *Kartek*

---

pamięci Sienkiewicza w piśmie „Wyzwolenia". Wyzwoleńcy solidaryzują się z dawną hajdamaczyzną. „Polonia" 1924, nr 30, z 26 X, s. 1.

46 R a b s k i, *op. cit.*, s. 7.

47 Wszyscy wymienieni legitymowali się piękną kartą pracy na rzecz niepodległości. Obecnie mieli wysokie stopnie wojskowe pułkownika, podpułkownika i majora, a podczas wojny walczyli w legionach i działali w POW (B. Miedziński, K. Polakiewicz, M. Zyndram-Kościałkowski); pułkownik B. Wędziagolski był oficerem armii J. Hallera, z kolei S. Patek – prawnikiem zasłużonym dla polskiego sądownictwa, uczestnikiem kongresu wersalskiego. PSL „Wyzwolenie" miało powiązania z obozem piłsudczyków jeszcze w czasie wojny. Zob. M. L e c z y k, *Druga Rzeczpospolita. Społeczeństwo, gospodarka, kultura, polityka.* Warszawa 2006, s. 163.

48 R a b s k i, *op. cit.*, s. 8.

49 W. R a b s k i, *Kartki ulotne. Dwa listy Sienkiewicza.* „Kurier Warszawski" 1924, nr 302, z 28 X, wyd. wieczorne, s. 5–6.

ulotnych opisał z gniewem jako skutek artykułu na temat stosunku „Wyzwolenia Ludu" do uroczystości sienkiewiczowskich wyzwanie go na pojedynek przez Miedzińskiego, jednego z 17 sygnatariuszy interpelacji poselskiej[50]. Rabski stwierdził, iż niektóre koterie polityczne (piłsudczycy) usiłują wprowadzić pojedynek jako „hamulec dyskusji", mający na celu „obezwładnienie przeciwników", czyli mówiąc wprost, ich zastraszenie. Wojsko w ten sposób zastrasza, jak uczyniło to ostatnio w Bydgoszczy, Toruniu i w Przemyślu. Autora rubryki do tej pory wyzwało dwóch generałów, których na oczy nie widział, a przed dwoma tygodniami chciał się z nim pojedynkować były wojewoda poleski Stanisław Downarowicz. Za właściwe miejsce do rozstrzygania sporów uznał Rabski sąd marszałkowski (który odmówił mu zajęcie się tą sprawą). Publicysta „Kuriera Warszawskiego" jednak nie wytrzymał i swoje emocje skrupił na Miedzińskim, pośle i członku Zarządu Głównego Związku Legionistów Polskich, policzkując go 4 XI po posiedzeniu sejmowej komisji wojskowej, co ten uznał za ciężką obrazę, domagającą się – po raz drugi – satysfakcji honorowej[51]. Rabski uchylił się od tego wyzwania. Kluby ZLN i ZPSL „Wyzwolenie" i „Jedność Ludowa" wydały obszerne oświadczenia dowodzące odmiennego punktu widzenia na skandal. W endeckim „Dzienniku Wileńskim" pisano, iż Rabski uderzył Miedzińskiego w obronie własnej, wykrzykując:

> „Wy chcecie nam w polityce zakneblować usta napaściami bandyckimi. Oto zaświadczam, że ja cię mogę zastrzelić jak psa wściekłego, ale się z tobą strzelać nie będę". Wówczas poseł Miedziński wyjął rewolwer i zmierzył do p. Rabskiego[52].

Interweniował poseł ks. Marceli Nowakowski, nazywając skandal „wstydem i hańbą", lecz Rabski jeszcze zdołał wykrzyczeć: „Wy, szubrawce i kanalie, nie złamiecie mego pióra w obronie Ojczyzny"[53].

Skandal odsłonił nieprawdę o sielankowej utopii politycznej w dniach pogrzebu Sienkiewicza. Przypomniane zostały spory z czasów wojny, podziały orientacyjne, ożyły roszczenia odnośnie do ideowego dziedzictwa, jakie zostawił po sobie noblista. W istocie nic się nie zmieniło. Endecja starała się zawłaszczyć Sienkiewicza, a w sukurs przychodził jej dystans wykazywany przez środowisko PPS i byłych legionistów. Nie aprobowało ono wyrażonej przez pisarza przed wojną negatywnej oceny socjalizmu, ani jego postawy w czasie wojny jako prezesa Komitetu Veveyskiego, sprzyjającego – o co publicznie go oskarżano – Entencie, nie zaś państwom centralnym. Legionowi kombatanci nie byli więc specjalnie przywiązani do Sienkiewicza, i ze strony tego środowiska nie płynęło zbyt wiele, co mogłoby oznaczać żywą pamięć o pisarzu. Zresztą Związek Legionów Polskich zajęty był budowaniem legendy Marszałka, nową interpretacją jego wielkości (znajdującą swój wyraz w bombastycznych tytułach zasług), która werbalnie znamionowała dążenie do puczu.

---

50 W. Rabski, *Kartki ulotne. W otwarte karty*. Jw., nr 308, z 3 XI, wyd. wieczorne, s. 5–6.

51 [Autor anonimowy], *Skandaliczne zajście między posłami Rabskim i Miedzińskim. Uchwały zainteresowanych klubów*. „Express Poranny" 1924, nr 307, z 5 XI, s. 2.

52 [Autor anonimowy], *Zajście między posłem Rabskim a posłem Miedzińskim*. „Dziennik Wileński" 1924, nr 252, z 5 XI, s. 1.

53 Zob. opis konfliktu Rabskiego i Miedzińskiego w książce D. Malczewskiej-Pawelec *Bogusław Miedziński (1891–1972). Polityk i publicysta* (Łódź 2002, s. 115–117). Autorka ocenia, iż Miedzińskiemu rozgłos dobrze się przysłużył, na czym zyskała jego popularność; nie można tego powiedzieć o Rabskim, pomimo że po jego stronie stanął Zarząd Towarzystwa Literatów i Dziennikarzy.

Poruszony w artykule zasób wątków związanych ze zgrzytami i skandalami towarzyszącymi pogrzebowi Sienkiewicza dowodnie wykazuje rewers prasowej recepcji tego wydarzenia. Apologetycznym sprawozdaniom towarzyszył dość nikły jednak cień głosów krytyki. Ich źródłem był organizacyjny oraz logistyczny rozmach uroczystości. Nie sposób było uniknąć zgrzytów i nietaktów. Inicjatywy licznych komitetów nie zawsze szły w parze z doskonałą ich realizacją, co widać np. w dysfunkcjach organizowanych przez nie akademii (w Łodzi czy w Bydgoszczy). Lecz trzeba uszanować olbrzymi wysiłek włożony przez społeczeństwo w dziele uczczenia pamięci o Sienkiewiczu. I tak to czyniła ówczesna prasa, która śledziła wydarzenia, opisując także ujemne ich akcenty. Pogrzeb był manifestacją narodową, ale stosunek doń konfigurowały podziały partyjne i społeczne. Odsłaniały je skandale, jakim stało się zwłaszcza starcie Rabskiego z Miedzińskim. Był to widoczny znak, że odżyły w dniach uroczystości roszczenia do dziedzictwa pamięci po pisarzu. Sienkiewicz nadal pozostawał „endecki", o którego nie walczyły ani PPS, ani środowisko legionistów, któremu w 1927 roku okazał się bliższy Słowacki, o czym była wzmianka. Po zdobyciu władzy sanacja zachowała dystans, a nawet krytycyzm wobec Sienkiewicza.

Książka Czempińskiego prowokuje do refleksji. Pozostaje ona źródłem wiarygodnym we wskazanych w tym artykule punktach. Jednakże jej wadą jest rozciągnięte nad wydarzeniami tło utopii politycznej, czyli zignorowanie przez autora wszelkich sporów i konfliktów partyjnych w obrazie rzeczywistości. Ponadto obraz ten zniekształca zastosowana w książce konwencja opisu atmosfery społecznej towarzyszącej uroczystościom jako niczym niezmąconej. Fakty doskonale korespondują z naddaną im tendencją. Można się zastanawiać, dlaczego książka ta ukazała się dopiero po zamachu majowym. Nie ma w niej zresztą najmniejszej aluzji do gwałtownej zmiany ustroju. Jakkolwiek było, opóźnienie daty publikacji spowodowało pewną dezaktualizację książki. Okazała się ona zbyt pomnikowa, przez co prowokuje współczesnego badacza do rewizji jej założeń ideowych, ukrytych intencji i treści. Niniejszy artykuł wpisuje się w tę linię postępowania, a jego autor sądzi, że nie uchybi to jej w tym, co pozytywne, a przybliży realia uroczystości pogrzebowych Sienkiewicza, nawet jeśli wyglądają one na kłopotliwe dla intencji hagiograficznej.

Abstract

KRZYSZTOF STĘPNIK Maria Curie-Skłodowska University, Lublin
ORCID: 0000-0003-4172-231X

THE SECOND FUNERAL OF HENRYK SIENKIEWICZ TENSIONS AND SCANDALS

The second funeral of Henryk Sienkiewcz took place in October 1924. The coffin with his mortal remains was transported from Vevey to Warsaw and interred in the crypt of St. John's Cathedral. The associated celebration had a character of a national manifestation, the course of which was related in detail in the Polish press. It appreciated the splendour of this manifestation and reported on its solemn social atmosphere. However, it also noticed organisational shortcomings, and captured lines of diverse conflicts. The aim of this paper is to interpret the tensions and scandals described in daily newspapers on the days of the novelist's funeral. They reveal false statements that those celebrations were free of any conflicts, and picture, in particular, a heated dispute between right- and left-wing parties concerning their attitude towards Sienkiewicz. The author of this paper presents his critical opinion on the book by Jan Czempiński, published in 1927, which documents the events during the novelist's funeral.

Pamiętnik Literacki CXV, 2024, z. 3, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2024.3.8

ALEKSANDRA AGACIAK Łódź

POKORNA KŁÓTNIA Z MISTRZEM, CZYLI POLEMIKA Z PRZEKŁADEM STANISŁAWA BARAŃCZAKA I NOWE TŁUMACZENIE WIERSZA „VIVO SIN VIVIR EN MÍ" ŚW. JANA OD KRZYŻA*

Porzućcie wszelką nadzieję, ci, którzy to czytacie: od początku do końca będą to uwagi pełne skrajnego zwątpienia, obrzydliwej, nieznośnej skromności i absolutnej niewiary we własne racje. Jakże ma być inaczej, skoro aspirująca tłumaczka usiłuje zmierzyć się z tłumaczem szeroko uznanym?[1] Wydaje się, że wiersz o umieraniu i życiu wiecznym nasunął się autorce nieprzypadkowo, zarazem z nieskrywanym żalem przyznaje ona, iż w życiu doczesnym szansa wejścia w polemikę z samym Stanisławem Barańczakiem bezpowrotnie przepadła. Niemniej wpływ pracy i twórczości owego tłumacza na nas śmiertelników tu, na ziemi, okazuje się jak ten pomnik trwalszy niż ze spiżu – wieczny i niezniszczalny. Tak też i kandydatkę na tłumaczkę szanowny poprzednik wciąż inspiruje mimo nieobecności i nieprzerwanie imponuje jej każdym najdrobniejszym śladem swego istnienia. Z niemałym strachem zatem oraz z niebagatelnymi wątpliwościami aspirantka podejmuje się niniejszej dyskusji. I z żalem przeogromnym stwierdza, że nie dane jej będzie doświadczyć mistrzowskiego oburzenia, zadumy, ani tym bardziej uznania.

Tyle pytań trapi tłumaczkę: „oderwała się od ziemi", czy „spadła na dno czułostkowości"? Udało się jej „nie zredukować do pustej retoryki" (B 216)? Czy nie

* Prezentowany artykuł inspirowany jest publikacjami S. Barańczaka. Początkowe zdania nawiązują do manifestu (*Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny, albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia.* Pierwodruk: „Teksty Drugie" 1990, nr 3), stanowiącego część pierwszą zbioru *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów* (Poznań 1992. Dalej do pozycji tej odsyłam skrótem B, po którym podaję numery stronic). Artykuł odwołuje się tak stylistycznie, jak i formalnie do wspomnianej książki (niekiedy wręcz ją naśladuje), a merytorycznie nawiązuje do jej części drugiej (*Mała antologia przekładów-problemów: 40 łamigłówek w postaci wierszy do przetłumaczenia wraz z komentarzami wyjaśniającymi, dlaczego zadanie to jest praktycznie niewykonalne, oraz 40 rozwiązań tychże łamigłówek w postaci mimo wszystko wykonanych tłumaczeń*) – przede wszystkim do fragmentu poświęconego przekładowi wiersza *Vivo sin vivir en mí* św. Jana od Krzyża (zob. B 215–217).

1 U Barańczaka (B 13) fragment ten brzmi: „Porzućcie wszelką nadzieję, ci, którzy to czytacie: od początku do końca będą to uwagi pełne obrzydliwej pychy, nieznośnego zarozumialstwa i dogmatycznej pewności własnych racji. Jakże ma być inaczej, skoro są to uwagi tłumacza o pracy innych tłumaczy i własnej?"

zapomniała się w dbałości o formę i po drodze nie utraciła żarliwych emocji autora? Nie wie nic na pewno, jak na artystkę przystało, ale też, jak na artystkę przystało, musi zaufać intuicji. Jest zobowiązana uwierzyć w zasadność swoich decyzji translatorskich również na potrzeby tej jednostronnej dyskusji. I trzeba się trochę pokłócić. Nie ma wyjścia.

VIVO SIN VIVIR EN MÍ [2]

Vivo sin vivir en mí,
y de tal manera espero,
que muero porque no muero.

En mí yo no vivo ya,
y sin Dios vivir no puedo;
pues sin él y sin mí quedo,
este vivir ¿qué será?
Mil muertes se me hará,
pues mi misma vida espero,
muriendo porque no muero.

Esta vida que yo vivo
es privación de vivir;
y así, es contino morir
hasta que viva contigo:
oye, mi Dios, lo que digo,
que esta vida no la quiero;
que muero porque no muero.

Estando absente de ti,
¿qué vida puedo tener,
sino muerte padescer,
la mayor que nunca vi?
Lástima tengo de mí,
pues de suerte persevero,
que muero porque no muero.

El pez que del agua sale,
aun de alivio no caresce,
que en la muerte que padesce,
al fin la muerte le vale;
¿qué muerte habrá que se iguale
a mi vivir lastimero,
pues si más vivo más muero?

Cuando me pienso aliviar
de verte en el Sacramento,
háceme más sentimiento

ŻYJĘ, ŻYCIA NIE MAJĄC W SOBIE [3]

Żyję, życia nie mając w sobie,
i tak wielką nadzieją wzbieram,
że umieram, bo nie umieram.

Nie ma życia już w piersi mojej,
żyć nie mogę bez Boga mego;
skoro nie mam siebie ni Jego,
jakie życie te rany zagoi?
Tysiąc śmierci mnie niepokoi,
gdy nadzieją życia tak wzbieram,
że umieram, bo nie umieram.

Takie życie, jakim dziś żyję,
jest to ciągłe życia ubywanie,
to zgon, który trwa nieprzerwanie,
póki w Tobie znów nie ożyję.
Usłysz, Boże, co w sercu kryję:
ja nie takie życie wybieram;
ja umieram, bo nie umieram.

Cóż mi zatem po życiu całem,
gdy do Ciebie droga daleka?
Cóż mnie jeszcze prócz śmierci czeka,
gorszej niźli wszystko, co znałem?
Żal nad sobą jest mym udziałem,
gdy na życie swoje spozieram:
wciąż umieram, bo nie umieram.

Ryba, która w wodzie się pławi,
chociaż cierpi, na ląd wciągnięta,
lecz śmierć o niej przecież pamięta
i z udręki zgonu ją wybawi.
Mnie zaś jaka śmierć ulgę sprawi
w życiu, którym tak sobie doskwieram,
że gdy żyję, tym bardziej umieram?

Kiedy czasem w Twej własnej Osobie
ujrzę Cię w Tajemnicy Ołtarza,
nowych udręk to mi przysparza,

---

2 San Juan de la Cruz, *Vivo sin vivir en mí*. W: San Juan de la Cruz, *Obras Completas*. Ed. E. Pacho. Burgos 1990, s. 25–27.

3 Wiersz św. Jana od Krzyża *Vivo sin vivir en mí* w przekładzie Barańczaka (B 353–354). Pierwodruk: „W Drodze" 1979, nr 9. Utwór ten jest jednym z sześciu wierszy hiszpańskiego twórcy przetłumaczonych przez polskiego poetę.

el no te poder gozar;
todo es para más pensar,
por no verte como quiero,
y muero porque no muero.

Y si me gozo, Señor,
con esperanza de verte,
en ver que puedo perderte
se me dobla mi dolor;
viviendo en tanto pavor,
y esperando como espero,
muérome porque no muero.

Sácame de aquesta muerte,
mi Dios, y dame la vida;
no me tengas impedida
en este lazo tan fuerte;
mira que peno por verte,
y mi mal es tan entero,
que muero porque no muero.

Lloraré mi muerte ya,
y lamentaré mi vida
en tanto que detenida
por mis pecados está.
¡Oh mi Dios! ¿cuando será?
cuando yo diga de vero:
vivo ya porque no muero.

że nie mogę odnaleźć się w Tobie.
W jeszcze głębszej tonę żałobie,
gdy na próżno w Ciebie się wdzieram –
i umieram, bo nie umieram.

Wprawdzie nieraz cieszę się, Panie,
że Cię ujrzę – lecz czuję trwogę,
gdy pomyślę, że stracić Cię mogę,
i to zdwaja moje stroskanie;
ani trwoga ta nie ustanie,
ni nadzieja, którą się wspieram –
więc umieram, bo nie umieram.

Weź mnie z głębin tej śmierci głuchej,
o mój Boże, i daj mi życie;
nie pozwalaj, bym cierpiał skrycie,
zakuwany w grube łańcuchy;
sercu memu dodaj otuchy,
gdy je takim bólem rozdzieram,
że umieram, bo nie umieram.

Opłakiwać będę w pokorze
i śmierć moją, i życie moje:
skoro brnąłem przez grzechów roje,
tylko kara spotkać mnie może.
Kiedy czas ten nastanie, Boże,
gdy zawołam, że śmierć odpieram
i że żyję, bo nie umieram?

Rozpoznanie: Zdecydowanie tak: „temperatura emocjonalna" i „siła ekspresji" (B 216) są w wierszu hiszpańskiego poety kluczowe, absolutnie nie wolno, również w skromnej opinii tłumaczki, utracić żaru bijącego z tego utworu. Bezmierne cierpienie i błagalność, które uderzają z oryginału, uderzyć muszą też z tłumaczenia, więcej: powinny otoczyć ten tekst aurą samotności, smutku oraz tęsknoty za nieosiągalnym, niedoścignionym. Operując językiem polskim, da się wszak dostrzec pewną przewagę: już sama wymowa polska jest przecież na swój sposób żarliwa – toć już ten rodzimy chrząszcz w trzcinie brzmiący brzmieć się zdaje gorliwiej niż jakikolwiek „*escarabajo sonando*" czy „*sounding beetle* [chrząszcz brzmiący]" – wszystkie straty zaś można kompensować mnogością synonimów z jakże bogatego, polskiego słownika. Bezwzględnie, mimo wszelkich przeciwności, należy zawalczyć także o alegorie (tłumaczka, borykając się z owymi przeciwnościami podczas wielodniowej, karkołomnej bitwy z rybą z wody, z toni, z otchłani wywlekaną, wyciąganą, wyławianą ⟨„*el pez que del agua sale*"⟩, czuła się jak ów Hemingwayowski stary człowiek na morzu). Ale… ale, jakie mamy prawo do zmiany tego płynącego, stylowego, rytmicznego 8-zgłoskowca na pozbawioną finezji dziewiątkę[4]? Jakie mamy prawo wymawiać się od zachowania oryginalnej długości wersów? Wchodzić

[4] Pisze Barańczak (B 217): „wersy muszą być oparte na ściśle przestrzeganym modelu 9-zgłoskowca (dajmy na to, 4+5, czyli ze średniówką po czwartej sylabie), unikającym ostrzejszych przerzutni czy prozodycznych zakłóceń".

z butami w rytm bicia hiszpańskiego serca? A co, jeśli ktoś, „nie daj Boże", zechce zaśpiewać ten wiersz? Otóż, w skromnej opinii autorki, zachowanie rytmu jest tu kolejną, bezwzględną powinnością tłumacza, co zresztą sam Barańczak w pewnym stopniu przyznaje, opisując „rygorystyczną konstrukcję wiersza i strofy" św. Jana od Krzyża jako „zaporę mającą bronić jego wiersze przed zalewem czułostkowości" (B 217). Z duszą na ramieniu acz kategorycznie tłumaczka czuje się zatem zobowiązana zaprotestować przeciw dodaniu tej niefortunnej sylaby, która szpeci, wprowadza zamęt i wybija z rytmu. Byłaby też skłonna poświęcić – tak uparcie przez poprzednika strzeżone – konsekwentne użycie rymu żeńskiego i dokładnego (zob. B 217). Zachowanie go wydaje się jej zbędne i ma na popracie owego poglądu stanowczy argument. Owszem, wiersz jest XVI-wieczny, ale przecież tłumaczenie jest współczesne! A więc nie będzie uzurpacją przyznanie sobie prawa do wykorzystania wszystkich narzędzi, jakimi dysponujemy w XXI stuleciu, ażeby ocalić w tłumaczeniu te dwa najważniejsze, w skromnej opinii autorki, elementy oryginału *Vivo sin vivir en mí*, którymi są ładunek emocjonalny i rytm.

Zadanie: Skupić się zatem należałoby nie tylko na wspomnianym już aspekcie mistycznym i przywołaniu opisywanego przez Barańczaka, wszechobecnego w poezji św. Jana od Krzyża paradoksu bytu-niebytu[5], ale również na skrupulatnym zachowaniu wersyfikacji i liczby sylab. Wypada więc utrzymać układ rymów (abbaacc, deeddff), pozwalając sobie jednak na nieznaczne zróżnicowanie końcówek strof (dzięki czemu można wprowadzić chociażby synonim słowa „umierać" ⟨cierpiąc⟩ – „konać" i ustrzec się przed nietrafną zmianą liczby sylab, dając tłumaczeniu szansę osiągnięcia artystycznej dramatyzacji, której przecież tak łaknie wiersz *Vivo sin vivir en mí*). Warto spróbować odejść w procesie przekładu od koncepcji charakterystycznych dla poezji XVI-wiecznej, czyli porzucić rym dokładny, żeński na rzecz kołyszącego 8-zgłoskowca. Tłumaczka przyznaje, że przedstawione rozwiązania translatorskie są dyskusyjne i nie ma innej możliwości, niźli wybronić się ostatecznym efektem, który z dozą arogancji, ale też z niepokojem niniejszym prezentuje.

Rozwiązanie:

ŻYJĘ, CHOĆ BEZ ŻYCIA TRWAM[6]

Żyję, choć bez życia trwam,
Jeden we mnie bytu przejaw:
Konam, bo nie umieram.

W sobie ja nie żyję już
I bez Boga jak żyć – nie wiem;
Bezeń, trwam więc i bez siebie.
Czymże jest ów żywot mój?
Setną śmiercią wzbieram znów.
Choć na życie gdzieś nadzieja,
Konam, bo wciąż nie umieram.

---

5 Zob. *ibidem*.
6 Wiersz *Vivo sin vivir en mí* św. Jana od Krzyża w przekładzie A. Agaciak.

Istność moja, którą żyję,
Tak odarta z życia wszakże,
Jest mi ciągłą śmiercią także.
Zanim z Tobą żyć mi dane,
Boże, usłysz moje łkanie:
Oszczędź marnego istnienia,
Bo konam, a nie umieram.

Absencji palący żar:
Jakże żyć bez Ciebie, Panie,
Tylko cierpiąc umieranie,
Nieżycia dźwigając garb,
Martwy w sobie dusząc żal?
Cud to żem jeszcze nie pomarł,
Choć, nie umierając, konam.

Rybie, którą z wody wywlec
Większe ulgi przyrzeczenie.
Wszkże śmierci rychłej brzemię
Do wiecznych ją niesie wytchnień.
Czym więc są jej męki nikłe
Wobec życia, którym gniję?
Bardziej umieram, gdy żyję.

Ulgę nawet kontemplować,
Że Cię ujrzę w Dzień Sądzenia
Daje tylko do myślenia,
Że nie mogąc się radować,
Cierpię jeszcze bardziej zgoła,
Żeś daleko, że Cię nie ma
I konam, bo nie umieram.

Zaś gdy mnie przepełnia szczęście
Nadzieją, że Ciebie ujrzę,
Gdy mi dane będzie umrzeć,
Ból mnie wnet ogarnia, wielce
Strachem przepełniając serce,
Że niegodna dusza szczera,
Umierając nie umieram.

Wybaw mnie od umierania,
Boże, ożyw swoje dziecię;
Nie kalecz mnie tak dalece,
Spójrz, jak cierpię w tych kajdanach
Życia bez Ciebie, o Panie,
Spójrz na ból jak gorycz słona,
Gdy nie umierając, konam.

Szlocham za mą śmiercią już,
Płaczę też nad mym żywotem;
Zakończ, Dobry Boże, proszę,
Marnego grzesznika znój.
Kiedyż wreszcie, Boże mój!,
Rzeknę owe słowa szczere:
Żyję już, bo nie umieram?

E p i l o g: Jakże żal nie móc spotkać się oko w oko ze Stanisławem Barańczakiem, Czesławem Miłoszem czy Julianem Tuwimem. Pozostaje poddać się pod osąd innych tłumaczy, znawców przekładu oraz odbiorców poezji, których ta we wszystkich językach nieustannie porusza i zachwyca, tak jak wspomnianych twórców i mnie samą.

Abstract

ALEKSANDRA AGACIAK Łódź
ORCID: 0009-0007-2957-7064

A HUMBLE QUARREL WITH THE MASTER, OR A POLEMICS WITH STANISŁAW BARAŃCZAK'S TRANSLATION AND A NEW RENDITION OF "VIVO SIN VIVIR EN MÍ" ("I LIVE WITHOUT LIVING IN ME") BY JOHN OF THE CROSS

The sketch presents a new artistic rendition with a commentary of a poem *Vivo sin vivir en mí* (*I Live without Living in Me*) by John of the Cross that partially opposes the translational solutions adopted by Stanisław Barańczak. Entering into polemics with some of his conceptions, Aleksandra Agaciak at the same time demonstrates the huge challenge faced by the translator of the Spanish mystic's poetry.

Pamiętnik Literacki CXV, 2024, z. 3, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2024.3.9

MARZENA GONERA Uniwersytet Jana Długosza, Częstochowa

EXEMPLA I SENTENCJE W MOWACH SEJMOWYCH ADAMA KAZIMIERZA CZARTORYSKIEGO

Przykłady, a także sentencje stanowiły ważny i niemal nieodłączny element staropolskiego wywodu retorycznego. Były szczególnie często oraz chętnie wykorzystywane w mowach doradczych albo popisowych. Wspomniane środki wyrazu pełniły (podobnie jak w kaznodziejstwie) głównie funkcje perswazyjną, moralizatorską lub dydaktyczną. Przykładów oraz sentencji używano też do argumentowania, do popularyzacji literatury i filozofii (szczególnie klasycznej) bądź do wizualizacji przedstawianego tematu. Środki te podkreślały i wzmacniały intertekstualność dyskursu sejmowego, ponadto uatrakcyjniały przekaz oralny, świadcząc o erudycji oraz inteligencji językowej mówcy[1].

Zagadnienie exemplów i sentencji zostało dość dobrze opracowane pod względem teoretycznym, wzrasta również liczba edycji naukowych[2], jednakże ów aspekt ora-

---

1 Zob. T. Szostek, *Kazanie*. Hasło w: *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze, renesans, barok*. Red. T. Michałowska, przy udz. B. Otwinowskiej, T. Sarnowskiej-Temeriusz. Wyd. 3. Wrocław 2002. – B. Matuszczyk, *O potrzebie sztuki argumentacji we współczesnym kaznodziejstwie*. W zb.: *Retoryka na ambonie. Z problemów współczesnego kaznodziejstwa*. Red. J. Urbański. Kraków 2003, s. 46–49. – A. Stroynowski: *O oratorstwie politycznym sejmów stanisławowskich*. „Przegląd Nauk Historycznych" 2006, nr 1, s. 189; *Źródła świadomości parlamentarnej przed Sejmem Czteroletnim*. W: *„Wieczory sejmowe". Studia nad dziejami parlamentaryzmu w epoce stanisławowskiej*. Częstochowa 2013, s. 18. – M. Dawidziak-Kładoczna, *Językowe aspekty kultury politycznej Sejmu Wielkiego*. Częstochowa 2012. – A. Majkowska, *Debata sejmowa jako gatunek wypowiedzi*. Opole 2012, s. 98. – D. Pierzak, *Mit grecki w „Mowach" Cycerona*. Praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. J. Styki. Mpis. Katowice 2015, s. 20. Na stronie: https://opus.us.edu.pl/docstore/download/@USL32bc6952c46c4a61b-47ccc56bb4384c9/Pierzak_Mit_grecki_w_Mowach_Cycerona.pdf (data dostępu: 7 VII 2024). – M. Załęska, *Radzenie jako przekonywanie – ujęcie retoryczne*. „Nauka" 2017, nr 1, s. 81.

2 Wybrane najważniejsze prace podejmujące tę kwestię: Arystoteles, *Retoryka. – Retoryka dla Aleksandra. – Poetyka*. Przekł., wstęp, koment. H. Podbielski. Warszawa 2004. – M. F. Kwintylian, *Kształcenie mówcy. Księgi I, II i X*. Przeł., oprac. M. Brożek. Warszawa 1951, s. 250–252. BN II 62. – T. Szostek: *Exempla i autorytety w kazaniach Jakuba z Paradyża i Jakuba z Błonia*. W zb.: *Kultura elitarna a kultura masowa w Polsce późnego średniowiecza*. Red. B. Geremek. Wrocław 1978; *Funkcjonowanie exemplum w systemie retoryki starożytnej*. „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 1; *Średniowieczne exemplum homiletyczne jako element kultury literackiej*. Jw., 1993, z. 3/4; *Exemplum w polskim średniowieczu*. Warszawa 1997. – B. Geremek, *Exemplum i przekaz kultury*. W zb.: *Kultura elitarna a kultura masowa w Polsce późnego średniowiecza*. – H. Kowalewicz, *Średniowieczne exempla polsko-łacińskie*. W zb.: jw. – J. Wolny, *Exempla z kazań niedzielnych*

torstwa Adama Kazimierza Czartoryskiego okazuje się nadal nierozpoznany. Niewielkie wzmianki na ten temat możemy znaleźć w monografiach i przyczynkach autorstwa Bernarda Krakowskiego, Małgorzaty Dawidziak-Kładocznej, Andrzeja Stroynowskiego oraz autorki niniejszego artykułu[3].

Celem mojego szkicu będzie próba uzupełnienia tej wyraźnej luki w badaniach nad retoryką parlamentarną I Rzeczypospolitej. W rozważaniach skupię się na pochodzeniu przykładów i sentencji, na ich miejscu w wywodzie retorycznym, a także na środkach językowych wykorzystanych w ich budowie oraz na funkcji owych środków. Materiałem analitycznym, na którego podstawie objaśnię zagadnienie, uczynię ze względu na ich ograniczoną liczbę – doradcze i popisowe mowy sejmowe księcia Czartoryskiego wygłoszone na sejmach konwokacyjnym i koronacyjnym 1764 roku oraz w czasie pierwszych dwóch lat trwania prac Sejmu Wielkiego, tj. w okresie 1788–1789, odnotowane w diariuszach sejmowych lub wydane drukiem osobno. Dla kontekstu sięgnę również po dzieła antycznych pisarzy i polityków, dokładnie Wergiliusza oraz Cycerona, gdyż stanowią one źródło sentencji wplatanych w refleksje oratorskie Czartoryskiego. Metodą wykorzystaną przy opracowywaniu artykułu będzie analiza retoryczna[4].

Peregryna z Opola. W zb.: jw. – Z. Rydnuch, *Funkcje przysłów w prozie Andrzeja Maksymiliana Fredry*. W zb.: *Retoryka, a literatura*. Red. B. Otwinowska. Wrocław 1984. – M. Skwara, *O dowodzeniu retorycznym w polskich drukowanych oracjach pogrzebowych XVII wieku*. Szczecin 1999, s. 89–128, 521–576. – M. Barłowska, *Jerzy Ossoliński – orator polskiego baroku*. Katowice 2000. – M. Adamczyk, *Egzemplum*. Hasło w: *Słownik literatury staropolskiej*. – H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*. Przekł., oprac., wstęp A. Gorzkowski. Bydgoszcz 2002, s. 250–252. – B. Otwinowska, *Sentencja*. Hasło w: *Słownik literatury staropolskiej*. – B. Łukarska, *Egzemplum – jego treść i funkcja w wybranych przekazach późnego średniowiecza*. „Prace Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury" z. 9 (2003). – K. Płachcińska: *Obraz kultury retorycznej społeczeństwa szlacheckiego na podstawie mów sejmowych z lat 1556–1564*. Łódź 2004; *Przysłowia i sentencje jako narzędzie argumentacji w oracjach sejmowych z czasów Zygmunta Augusta*. „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" z. 7 (2005) . – M. Trębska: *Obyczaj rzymski, perski, portugalski, celtycki i... sarmacki. Kultury obce w historycznych egzemplach obyczajowych na przykładzie oracji weselnych*. „Napis" seria 11 (2005); *Staropolskie szlacheckie oracje weselne. Genealogia, obrzęd, źródła*. Warszawa 2008. – Dawidziak-Kładoczna, *op. cit.* – Pierzak, *op. cit.*, s. 16–25. – J. Partyka, *Przysłowie, aforyzm sentencja. Definicje małych form literackich w perspektywie komparatystycznej*. „Teksty Drugie" 2019, nr 2.

3 B. Krakowski: *Z badań nad oratorstwem Sejmu Wielkiego*. „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne. Prace Historycznoliterackie" z. 1 (1965); *Oratorstwo polityczne na forum Sejmu Czteroletniego. Rekonesans*. Gdańsk 1968. – Dawidziak-Kładoczna, *op. cit.* – A. Stroynowski: *O oratorstwie politycznym sejmów stanisławowskich*, s. 203; *Problem oratorstwa sejmowego czasów stanisławowskich*. „Częstochowskie Teki Historyczne" t. 1 (2010); *Wpływ marszałków na obrady sejmów stanisławowskich*. W: *„Wieczory sejmowe"*. – M. Gonera: *Działalność parlamentarna Adama Kazimierza Czartoryskiego*. Praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. A. Stroynowskiego. Mpis. Częstochowa 2017. Bibl. Główna Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego w Częstochowie; *Adam Kazimierz Czartoryski – orator Sejmu Wielkiego (w latach 1788–1789)*. W zb.: *Najjaśniejsza Rzeczypospolita. Studia ofiarowane Profesorowi Andrzejowi Stroynowskiemu*. Red. M. Durbas. Częstochowa 2019; *Aktywność parlamentarna i oratorska Adama Kazimierza Czartoryskiego na sejmie 1782 roku*. „Zeszyty Historyczne" (Częstochowa) t. 18 (2019).

4 Analizę retoryczną rozumiem na sposób klasyczny, jako działania ukierunkowane na poszukiwanie figur i tropów, toposów, chwytów retorycznych oraz erystycznych występujących w exemplach

Przykłady i sentencje były w oratorstwie staropolskim komponentami mów, które przedstawiano w czasie uroczystości rodzinnych, np. weselnych czy pogrzebowych[5]. Bogatą reprezentację *exempla* i sentencje zyskiwały też w przestrzeni publicznej – w mowach popisowych wygłaszanych w trakcie inauguracji lub zamknięcia obrad sejmowych. W tę tendencję włączyła się końcowa oracja marszałkowska proklamowana przez Czartoryskiego na ostatnim posiedzeniu sejmu konwokacyjnego 23 VI 1764. *Exemplum* rodem z niedawnej przeszłości słuchających pojawiło się już w *exordium* wystąpienia. Poseł, przypominając okoliczności zwołania konwokacji, z dumą wskazywał na szczęśliwe jej wydarzenie się i bogaty dorobek w przeciwieństwie do niszczonych, a co za tym idzie – jałowych prac parlamentarnych za Sasów. Książę aluzyjnie podał przykład sejmu pacyfikacyjnego z 1736 roku, jako jedynego pomyślnie zakończonego pod berłem Augusta III:

> Dochodzi rok [tysiąc siedemset] dwudziesty ósmy, kiedy Senat, kiedy stan rycerski, kiedy lud zgromadzony słyszał, a to miejsce, te ściany głos obejmowały żegnającego marszałka [tj. Wacława Rzewuskiego] [...][6].

Perswazyjny wydźwięk książęcego wstępu ulega wzmocnieniu przez *exemplum* ilustrujące nie wprost przeszłość narodową i chwałę oręża polskiego, a wplecione w metaforyczną wizję państwa-organizmu trawionego licznymi chorobami prowadzącymi do śmierci. Czartoryski roztacza przed audytorium obraz Rzeczypospolitej Obojga Narodów:

> te tak ozdobne, tak niegdyś dzielnością głośne i do przewyższenia własnej dawniejszej sławy, wszelkimi przymiotami obdarzone Rzeczpospolitej ciało bez duszy, którą jest Sejmowa Rada, obumarłe [jest][7].

Cytowane *exemplum* odnosi się najprawdopodobniej do dziedzictwa dynastii Jagiellonów, a zatem ów przykład stanowił sposób autoprezentacji oratora, gdyż familia Czartoryskich wywodziła się od tego litewskiego rodu. Środkami wyrazu służącymi do budowy owego *exemplum* są enumeracyjne epitety przymiotnikowe: „ozdobne", „dzielnością głośne", „własnej dawniejszej sławy przymiotami ozdobione". W dalszej części wystąpienia – w *argumentatio* – Czartoryski przechodzi do wnioskowania z przykładu, jego wydźwięk potęguje topika solarna[8]. Sejm konwokacyjny

---

i sentencjach. Zob. R. Barthes, *Analiza retoryczna*. Przeł. K. Falicka. „Pamiętnik Literacki" 1977, z. 2, s. 251–252.

5 Zob. Trębska, *Staropolskie szlacheckie oracje weselne*, s. 254–255. – M. Barłowska, *Ossoliński – Moskorzowski – Sarbiewski – mowy pogrzebowe. Teksty w dialogu*. Katowice 2008.

6 A. K. Czartoryski. Cyt. z: Sesja 37, z 23 VI 1764. W zb.: *Diariusz sejmu convocationis siedmio-niedzielnego warszawskiego. Zdania, mowy, projekty i manifesta w sobie zawierający, przez sesje zebrany r. P. 1764*. Warszawa 1764, k. Qq2. Na stronie: https://jbc.bj.uj. edu.pl>dilibra>publication>edition (data dostępu: 18 IV 2019). O mowach popisowych zob. Lausberg, *op. cit.*, s. 252. Na temat marszałka W. Rzewuskiego zob. *Chronologia sejmów polskich 1493–1793*. Zest., wstęp W. Konopczyński. Kraków 1948, s. 164. – Z. Zielińska, *Rzewuski Wacław*. Hasło w: *Polski słownik biograficzny*. T. 34. Wrocław 1992–1993, s. 170. W cytatach interpunkcja została zmodernizowana, a ortografia dostosowana do obecnie obowiązujących reguł przy zachowaniu ogólnie przyjętych i respektowanych zasad transkrypcji druków XVIII-wiecznych.

7 Czartoryski. Cyt. z: Sesja 37, z 23 VI 1764. W zb.: *Diariusz sejmu convocationis [...]*, k. Qq2.

8 Topika solarna była ówcześnie bardzo popularna. Oprócz mówców sejmowych sięgali po nią kaznodzieje, świeccy twórcy wystąpień pogrzebowych, pisarze, poeci, malarze i architekci. Zob. A. Norkowska, *Stanisław August i powracające Muzy. Rzecz o panegirycznym wierszu elekcyjnym*.

został bowiem przez mówcę przyrównany do Słońca, które po 28 latach marazmu ustawodawczego epoki saskiej (tj. po okresie funkcjonowania sejmu pacyfikacyjnego) zaświeciło nad krajem:

> Czyliż potrzeba wskazać Słońce, które po trwającej lat 28 nocy, tak przyjemnie nam wszystkim wzeszło [...][9]?

W analizowanym ustępie perswazyjna wymowa *exemplum* zostaje też uwypuklona dzięki użyciu pytania retorycznego: „czyliż potrzeba?", oraz dzięki wykorzystaniu sugestywnej i mającej poruszyć wyobraźnię sejmujących opozycji dzień–noc, gdzie oznaką dnia jest Słońce. To także świadectwo zastosowania figury myśli *interrogatio*[10].

Tworzywem przykładów w oracjach Czartoryskiego okazuje się również historia antyczna, a dokładniej podboje rzymskie w epoce przedaugustiańskiej. Ilustrację tej tezy stanowi mowa doradcza na posiedzeniu 26 I 1789. Jej tematem było ewentualne opodatkowanie starostw, które miałoby posłużyć zdobyciu dodatkowych funduszy na sfinansowanie armii. Czartoryski, przestrzegając przed nadmiernym obciążeniem fiskalnym dóbr ziemskich, odwołał się w *argumentatio* do przykładu walczących frakcji – popularów pod przewodnictwem Mariusza i optymatów z Sullą na czele – nawiązał do wywołanej przez owe grupy wojny domowej i do rozlewu krwi, zakończonych ostatecznie zwycięstwem Sulii[11]. W ten sposób Czartoryski przekonywał, iż jedynie ochrona majątków warstw uprzywilejowanych zapobiegnie rozruchom i niepokojom w państwie:

> Mamy przykłady z Rzymu za czasów Mariusza i Sulli proskrypcyjami rozszarpanego, a gdy po śmierci Sulli utracone proskrypcyjami majątki chciało wielu odzyskać, część najzdrowsza narodu przeciwiła się temu, woleli gwałt i bezprawie utrzymać niż powszechną spokojność naruszać [...]. [cyt. z: Sesja 54, z 26 I 1789. Ł-1-2 300[12]]

„Napis" seria 4 (1998). – B. Pfeiffer: *Caelum et regnum. Studia nad symboliką państwa i władcy w polskiej literaturze i sztuce XVI i XVII stulecia*. Zielona Góra 2002, s. 139–163; *„Rex et patria". Temat władcy, narodu i ojczyzny w literaturze i sztuce XVIII stulecia*. Warszawa 2012, s. 132. – M. Ciszewska, *Szlacheckie mowy pogrzebowe – dwa ujęcia. Tradycje gatunku i realizacje Jakuba Sobieskiego*. Warszawa 2022, s. 146.

9 Czartoryski. Cyt. z: Sesja 37, z 23 VI 1764. W zb.: *Diariusz sejmu convocationis [...]*, k. Qq2. Celem sejmu pacyfikacyjnego było pojednanie króla Augusta III z jego przeciwnikami, a zwolennikami Stanisława Leszczyńskiego. Działanie monarchiczne zostało ukierunkowane na budowę silnego stronnictwa regalistycznego. Zob. J. Staszewski, *August III Sas*. Wyd. 2, uzup. Wrocław 2010, s. 216.

10 Założeniem tej figury myśli było celowe stawianie pytań – nie po to, aby otrzymać odpowiedź, lecz aby potwierdzić czy też umocnić własną opinię. Słuchający, podobnie jak marszałek, doceniali osiągnięcia sejmu konwokacyjnego. Zob. G. Siwek, *Przepowiadać skuteczniej? Elementy retoryki kaznodziejskiej*. Kraków 1992, s. 186.

11 Zob. Cyceron, *Mowa w obronie Mureny*. W: *Mowy wybrane*. Przeł., oprac. J. Mrukówna, D. Turkowska, S. Kołodziejczyk. Przedm. K. Kumaniecki. Warszawa 1960, s. 115, 128 (przeł. J. Mrukówna). – S. Stabryła, wstęp w: Owidiusz, *Metamorfozy*. Przeł. A. Kamieńska, S. Stabryła. Oprac. S. Stabryła. Wyd. 2, zmien. Wrocław 1995, s. III–IV. BN II 76. – S. Kurzak, *„Nieszpory efeskie" – zagłada rzymskich społeczności w Azji i jej konsekwencje dla relacji rzymsko-greckich i rzymsko-pontyjskich w I wieku p.n.e.* „Nowy Filomata" 2016, z. 2, s. 218–220.

12 W ten sposób odsyłam do tomu 1, części 2 *Diariusza Sejmu Ordynaryjnego pod związkiem Konfe-*

Zwiększenie perswazyjnego wymiaru komunikatu uzyskał mówca także przez powtórzenie leksemu „proskrypcjami" oraz użycie słownictwa wartościującego: „gwałt", „bezprawie, „spokojność", „rozszarpanego".

Analizowany przykład poprzedzony został autoprezentacją księcia, efekt retoryczny osiągnął on dzięki wykorzystaniu figury *correctio* i dzięki makaronizmom. Czartoryski zapewniał bowiem słuchaczy:

> Nie jestem *orator pro domo* [tj. mówcą przemawiającym dla własnej korzyści], bo najmniej ich posiadam, ale rozumiem, iż byłoby niesprawiedliwością takowego gatunku dobra nad miarę obciążać [...]. [cyt. z: Sesja 54, z 26 I 1789. Ł-1-2 300][13]

Materiał egzemplifikacyjny pojawia się także w innej mowie doradczej, a mianowicie w wystąpieniu z 12 XII 1764 na sejmie koronacyjnym tegoż roku. Czartoryski, włączając się do dyskusji, która dotyczyła zasadności utrzymania sejmowej konfederacji[14], bardzo enigmatycznie (w formie elipsy) w *argumentatio* podawał przykład wcześniejszych związków konfederacyjnych, a więc konkretnych wydarzeń historycznych[15]. Efekt perswazyjny osiągnął przez porównanie obecnego związku szlacheckiego do wcześniejszych tego typu zgromadzeń. Podkreślał wyjątkowość

---

deracji Generalnej Obojga Narodów w Warszawie rozpoczętego [...]. (Wyd. J. P. Łuszczewski. Warszawa 1970. Na stronie: https://jbc.bj.uj.edu.pl//dlibra/metadatasearch?action=AdvancedSearchAction&type=-3&val1=Publisher:%22Jan+Pawe%C5%82+%C5%81uszczewski%22 ⟨data dostępu: 17 VIII 2024⟩). Do tomu 1, części 1 diariusza (na stronie https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/296196/edition/283465?language=en ⟨data dostępu: 17 VIII 2024⟩) odsyłam za pomocą skrótu Ł-1-1. Liczby po skrócie połączone dywizem sygnalizują numery tomu i części, kolejne zaś oznaczają stronice.

13 Do Adama Kazimierza Czartoryskiego należały liczne starostwa. Część dóbr rodowych odziedziczył on po dziadku, Kazimierzu Czartoryskim, wiele posiadłości wniosły również w posagu matka księcia, Maria Zofia z Sieniawskich Czartoryska, oraz jego żona, Izabela z Flemingów. Kilka latyfundiów w kluczu klewańskim magnat otrzymał po śmierci ojca, Augusta Czartoryskiego, wojewody ruskiego. Zob. T. Zielińska, *Magnateria polska epoki saskiej. Funkcje urzędów i królewszczyzn w procesie przeobrażeń warstwy społecznej*. Wrocław 1979, s. 80–87. – T. Frączyk, *Adam Kazimierz Czartoryski. Biografia historyczno-literacka na tle przemian ideowych polskiego oświecenia*. Kraków 2012, s. 371–385.

14 Dalsze funkcjonowanie konfederacji było nielegalne. Powinna ona zostać rozwiązana na obecnym sejmie, ponieważ wraz z koronacją królewską zakończył się czas bezkrólewia, a zatem konfederacja zawiązana na ten okres nie miała racji bytu. Czartoryskim zależało jednak na jej trwaniu, gdyż w ten sposób niweczono *liberum veto*, uchwały podejmowano większością głosów, dzięki czemu umacniała się przewaga familii. Zob. J. Michalski, *Sejm w czasach Stanisława Augusta*. W zb.: *Historia sejmu polskiego*. T. 1: *Do schyłku szlacheckiej Rzeczypospolitej*. Red. J. Michalski. Oprac. J. Bardach [i in.]. Warszawa 1984, s. 350–355. – Gonera, *Działalność parlamentarna Adama Kazimierza Czartoryskiego*, s. 80.

15 A. K. Czartoryski (cyt. z: Sesja 7, z 12 XII 1764. W zb.: *Diariusz sejmu coronationis. Opisanie aktu samej koronacji, tudzież oddanego od miast nazajutrz hołdu i solen innych dni przed sejmem, jako też i samego sejmu po nim następującego coronationis nazwanego [...]*. Warszawa 1764, k. Bb2. Na stronie: https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/295371/edition/282686/content?format_id=2 ⟨data dostępu: 24 IV 2019⟩) nawiązywał do oracji wygłoszonej w tym dniu przez posła grodzieńskiego, A. Tyzenhauza, który przytaczał *expressis verbis* wszystkie najważniejsze konfederacje: konfederację korczyńską (1438); konfederację warszawską; konfederacje okresu bezkrólewia, zapoczątkowane ucieczką Henryka Walezego; konfederacje generalne okresu bezkrólewia po śmierci Zygmunta III Wazy, a także Władysława IV i Michała Korybuta Wiśniowieckiego; konfederacje dzikowską oraz sandomierską I Rzeczypospolitej. Tyzenhauz wspomniał również okoliczności

aktualnego połączenia konfederacyjnego, uwypuklając jego wolnościowy charakter. Poseł mówił: „*Sancita* dawnych niektórych Konfederacji […] bywały dwie strony między sobą walczące, a teraźniejsza Konfederacja w ogólnym związku jest uczyniona […]”[16]. Tym samym zwracał uwagę na jedność oraz wspólnotowość szlachecką oraz na konieczność ich podtrzymywania i pielęgnowania. Zastosowanie tego typu wnioskowania było reakcją na poselskie stanowisko popierające konfederację w bieżącym kształcie. Retorycznie oznaczało użycie chwytu erystycznego *communicatio*[17].

Przeszłość Rzeczypospolitej Obojga Narodów okazuje się tworzywem *exemplum* również w kolejnej mowie doradczej Czartoryskiego, wygłoszonej także 12 XII 1764[18]. Książę, nalegając na rychłe rozwiązanie spraw wojskowych, tj. na powołanie Komisji Wojskowej Litewskiej (na wzór Koronnej, erygowanej pół roku wcześniej w trakcie konwokacji), przypomniał chwałę oręża polskiego, w tym jego liczne zwycięstwa. Bohaterami przykładu umieszczonego w *narratio* wystąpienia i mającego postać enkomionu stali się hetmani Stanisław Żółkiewski oraz Jan Zamoyski[19]. Książę czynił z nich wzór do naśladowania (dydaktyzm egzemplifikacyjny) i uosobienie cnót – waleczności i odwagi. Perswazyjną intencję wypowiedzi Czartoryskiego wzmocniło użycie przez niego kluczowego wyrażenia „miłość ojczyzny”. Według posła tym właśnie uczuciem kierowali się w swoich przedsięwzięciach wspomniani wojskowi. Z przekonaniem poseł głosił, że:

> Rzeczpospolita jest pełnomocną prawa stanowić, odmieniać i znosić cytowane przez IMCi Biskupa Wileńskiego [tj. Ignacego Massalskiego], Żółkiewskiego, Zamoyskiego i innych zmarłych hetmanów

---

ich zawiązania. Praktyka Czartoryskiego dowodzi dialogiczności jego mów. Zob. Gonera, *Adam Kazimierz Czartoryski – orator Sejmu Wielkiego (w latach 1788–1789)*, s. 339.

16 A. K. Czartoryski. Cyt. z: Sesja 7, z 12 XII 1764. W zb.: *Diariusz sejmu coronationis*, k. Bb2. *Sancita* to uchwały i program konfederacji. Zob. W. Stanek [właść. W. Kriegseisen], *Konfederacje generalne koronne XVIII wieku*. Toruń 1991, s. 100; *Konfederacja sejmowa z 1776 roku – narzędzie dworskiego zamachu stanu*. „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Historia” z. 28 (1993), s. 126.

17 Chwyt ten służy nawiązaniu i utrzymaniu kontaktu z audytorium. Jest ukierunkowany na stworzenie lub pozorowanie wspólnotowości. W dłuższej perspektywie czasowej chodzi natomiast o zdobycie przychylności słuchaczy. Zob. A. Budzyńska-Daca, *Retoryka debaty. Polskie wielkie debaty przedwyborcze 1995–2010*. Warszawa 2014, s. 151–152.

18 Oprócz mów doradczych i popisowych w systemie retoryki starożytnej funkcjonowały jeszcze mowy sądowe. Zob. M. T. Cyceron, *Brutus, czyli o sławnych mówcach. Odbitka z „Pism krasomówczych i politycznych” Marka Tuliusza Cycerona*. Przeł. E. Rykaczewski. Poznań 1873, s. 19. – J. Z. Lichański, *Retoryka. Od renesansu do współczesności – tradycja i innowacja*. Warszawa 2000, s. 19–24. – Budzyńska-Daca, *op. cit.*, s. 79–80.

19 Enkomion to gatunek literacki o antycznym rodowodzie, pokrewny panegirykowi. Celem enkomionu jest pochwała osoby przez wskazanie jej chwalebnych czynów, zalet charakteru bądź wartości moralnych, którymi się ona kierowała. Zob. H. Cichocka, J. Z. Lichański, *Zarys historii retoryki. Od początku do upadku cesarstwa bizantyjskiego*. – R. Volkmann, *Wprowadzenie do retoryki Greków i Rzymian*. Przeł. L. Bobiatyński. Wyd. 2, popr. Warszawa 1995, s. 145–146. – T. Kostkiewiczowa, *Enkomion*. Hasło w: M. Głowiński, T. Koskiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wyd. 3, poszerz. i popr. Wrocław 2000. – Lichański, *op. cit.*, s. 66. – M. Gonera, *Topika afektownej [!] skromności w wybranych wystąpieniach sejmowych Adama Kazimierza Czartoryskiego*. „Collectanea Philologica” t. 22 (2019).

czyny i zwycięstwa, [...] z własnych ich cnót i z miłości ku ojczyźnie pochodziły nie z samej jednowładnej zwierzchności [...][20].

Owo *exemplum* zostało połączone z chwytem erystycznym polegającym na odwołaniu się do argumentu z autorytetu. W tej roli wystąpili w oracji właśnie wymienieni hetmani. Działanie mówcy miało charakter celowy, książę chciał uciąć niekończące się dyskusje o organizacji władzy nad wojskiem i przejść do głosowania. Zastosowanie owego chwytu dowodziło ogromnej sprawności oratorskiej Czartoryskiego, gdyż skutecznie wytrącił on z ręki przeciwników argument, według którego powołanie Komisji Wojskowej Litewskiej, ograniczającej prerogatywy hetmańskie, wpłynie negatywnie na armię[21].

Postaci historyczne i jednocześnie bohaterowie zarówno renesansowych utworów literackich, jak i ówczesnej publicystyki (m.in. Stanisława Orzechowskiego) pojawili się także jako *exemplum* w mowie doradczej wygłoszonej przez Czartoryskiego na sesji 27 II 1789. Wystąpienie dotyczyło sposobów finansowania 100-tysięcznego etatu wojskowego ustalonych w początkach Sejmu Wielkiego, a dokładniej ewentualnego przekazania dochodów ze starostw na skarb. Przywołanie we wstępie wizerunku hetmana Jana Tarnowskiego miało służyć autoprezentacji mówcy oraz świadczyć o jego najszczerszych, związanych z interesem państwa intencjach. Dowodziło też książęcego oczytania i erudycji. Czartoryski w mocnych słowach, z pełnym przekonaniem zapewniał słuchających:

w chęci popularności rozumiem, że nie zbłądzę, gdy się będę trzymał tej drogi, którą szedł sławny niegdyś w ojczyźnie mąż Jan Tarnowski, o którym Orzechowski pisze, iż wolał się narazić publiczności, niżeli do jej przypodobania się źle uczynić dla Ojczyzny [...]. [cyt. z: Sesja 68, z 27 II 1789. Ł-1-2 266]

Przytoczony fragment w formie enkomionu również stanowi wykorzystanie *argumentum ad populum.* Oprócz tego ustęp ten zawiera peryfrazę – „Orzechowski pisze, iż [Tarnowski] wolał się narazić publiczności, niżeli do jej przypodobania się źle czynić", a także metonimię – „Orzechowski" (która pojawia się zamiast personaliów autora oraz pełnego tytułu jego dzieła *Żywot i śmierć Jana Tarnowskiego, kasztelana krakowskiego, hetmana wielkiego koronnego [...]*)[22]. Ponadto w oracji posła owo *exemplum* łączy się ściśle z toposem afektowanej skromności, występującej tu w wariancie wytłumaczenia się z zabrania głosu, czyli służebnego wypełnienia poselskich obowiązków. Czartoryski głosił bowiem:

---

20 A. K. Czartoryski. Cyt. z: Sesja 7, z 12 XII 1764. W zb.: *Diariusz sejmu coronationis*, k. Bb2.

21 Adwersarzami A. K. Czartoryskiego w trakcie omawianej debaty byli m.in. hetman wielki litewski M. J. Massalski i jego syn Ignacy. Zob. *ibidem*. – Gonera, *Działalność parlamentarna Adama Kazimierza Czaartoryskiego*, s. 81.

22 S. Orzechowski (*Żywot i śmierć Jana Tarnowskiego, kasztelana krakowskiego, hetmana wielkiego koronnego. Piórem Stanisława Orzechowskiego, którego żywot skreślił i dodał wiadomość o Jakubie Górskim Franciszek Bohomolec.* Sanok 1855, s. 74) charakteryzował J. Tarnowskiego w następujący sposób: „nie tylko na wojnie, ale też i doma strzegąc Rzeczypospolitej radził. Wiedząc on, iż *respublica* nic innego nie jest, jeno *caetus civium communione juris et societate utilitatis conjunctus* [tj. grupą obywateli zjednoczoną wspólnotą prawa i społeczną użytecznością] [...]".

Nie na to się czuję być od braci wybranym, abym wziętość osobistą zyskiwał, ale żebym zadość uczynił istotnym obowiązkom posła i obywatela [...]. [cyt. z: Sesja 68, z 27 II 1789. Ł-1-2 266]

Wydźwięk perswazyjny i autokreacyjny oracji ulega wzmocnieniu także dzięki sięgnięciu po figurę retoryczną *correctio*[23] oraz przez powtórzenie, czyli dwukrotne użycie czasownika zaprzeczonego „nie mówię":

Nie mówię, żeby starostwa kontrybuowały więcej nad dobra ziemskie, i tym bardziej tego nie mówię, im więcej czuły jestem na stan szlachecki [...]. [cyt. z: Sesja 68, z 27 II 1789. Ł-1-2 270]

W *argumentatio* mowy posłużył się Czartoryski przykładem zaczerpniętym z wydarzeń współczesnych odbiorcom, a mianowicie nawiązał do emfiteutycznej reformy królewszczyzn, która została przeprowadzona na sejmie rozbiorowym w latach 1773–1775[24]. Stosując elipsę, wspomniał on Tadeusza Reytana, który sprzeciwiał się pierwszemu podziałowi kraju. Z przekonaniem książę stwierdzał:

Sprawiedliwość i rozmiar równy w podatkowaniu ten powinien stanowić decyzję stanów. Może, iż w tłumie gorliwych myśli i ta im [tj. stanom] przyszła, aby odebrać na skarb starostwa, ale zastanowienie się dojrzałe od tej myśli odprowadzić ich musiało. Winna jest Rz[eczpos]p[o]lita wdzięczność tym mężom, którzy w 1775 roku sprzeciwili się tym szafunkom i dawane nawet sobie składali [...]. [cyt. z: Sesja 68, z 27 II 1789. Ł-1-2 271]

Przykład ten okazuje się także wykorzystaniem *argumentum ad personam*, a pełni on funkcje dydaktyczną i moralizatorską. Za pomocą owego *exemplum* mówca przestrzega audytorium przed podejmowaniem pochopnych, brzemiennych w skutki decyzji. Efekt perswazyjny komunikatu został spotęgowany przez użycie frazeologii historycznej. Czartoryski nadaje bowiem starostwom miano „*panis bene merentium* [chleb dobrze zasłużonych]". Cel perswazyjny miało też posługiwanie się metaforami i leksemami wartościującymi: „jarzmo" – na określenie pierwszego rozbioru Polski, oraz „przemoc zagraniczna" – w znaczeniu gwarancji rosyjskiej (Sesja 68, z 27 II 1789. Ł-1-2 271)[25].

Zbiorem exemplów jest również mowa doradcza Czartoryskiego wygłoszona w trakcie obrad Sejmu Wielkiego na posiedzeniu 4 XII 1788 na temat polityki międzynarodowej oraz wojskowości, a ściślej – zasadności podejmowania służby w obcej armii przez obywateli Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Aby udowodnić tezę

---

23 *Correctio* to figura retoryczna polegająca na sprostowaniu wcześniejszej wypowiedzi. W ten sposób orator zapobiegał ewentualnym późniejszym zarzutom. Zob. Siwek, *op. cit.*, s. 179.

24 Głównym założeniem wspomnianego rozwiązania było wprowadzenie dzierżawy starostw na 50 lat (w przeciwieństwie do dotychczasowego dziedziczenia nadanych dóbr dożywotnio) oraz przekazywanie części dochodów na skarb. Zob. A. Stroynowski, *Emfiteutyczna reforma królewszczyzn*. „Czasopismo Prawno-Historyczne" 1981, z. 2. – Gonera, *Działalność parlamentarna Adama Kazimierza Czartoryskiego*, s. 171.

25 Podobne ekspresywne, wartościujące słownictwo dotyczące rozbiorów było tworzywem wypowiedzi poselskich podczas Sejmu Wielkiego i sejmu grodzieńskiego 1793 roku. Zob. M. Dawidziak-Kładoczna: *Ten ledwo kto pomyślił, iż jest Ojczyzna, tu każdy o Ojczyźnie myśli. Deprecjonowanie wydarzeń lat 1775 i 1776 na forum Sejmu Wielkiego*. W zb.: *Zjawisko nobilitacji i deprecjacji w języku. Słowa i teksty*. Red. R. Bizior, D. Suska. Częstochowa 2012; *Obraz Rzeczypospolitej w wypowiedziach posłów sejmu 1793 roku jako przejaw słabości władzy ustawodawczej*. „Oblicza Komunikacji" 2014, nr 7.

o braku konfliktu interesów między oddawaniem usług wojskowych za granicą a reprezentacją polskiej racji stanu, Czartoryski przytoczył w *exordium* oracji osobisty przykład, mianowicie wyłuszczył okoliczności, z których powodu zdecydował się na pracę w wojsku austriackim. Dla odparcia ewentualnego zarzutu o służenie obcym, wskazał na motywy swojego postępowania – miłość ojczyzny i wierność jej (owych kluczowych wyrażeń użył, by wzmocnić efekt perswazyjny, dwukrotnie). Tym samym stylizował siebie na sługę kraju rodzinnego, odwołując się po raz kolejny do topiki afektowanej skromności[26]. Poseł mówił:

> Miłość wewnętrzną ku Ojczyźnie nie liczę za zasługę. Wierny dla niej żyłem dotąd i wiernym dla niej żyć nie przestanę. W tym przeświadczeniu pewien jestem znaleźć w umyśle obywatelskim zasłonę opatrznych uwag, które przez źle stosowane okoliczności niejednego może uwiodą. Zagarnionego powszechnym losem, wezwał mię do boku swego monarcha [tj. cesarz Józef II] równie wspaniały, jak znakomity [...]. [cyt. z: Sesja 29, z 4 XII 1788. Ł-1-2 278][27]

Analizowany fragment zawiera też znamiona enkomionu, który zarazem zyskuje cechy innej figury retorycznej, nazywanej klimaksem: „wezwał mię do boku swego [...] monarcha równie wspaniały, jak znakomity, gdzie zaszczyciwszy mnie szczególną względnością, dał mi przeniknąć sentymenta swoje" (cyt. z: Sesja 29, z 4 XII 1788. Ł-1-2 278; podkreśl. M. G.)[28].

W dalszej części wystąpienia, w *argumentatio*, książę podawał przykład krewnego – Andrzeja Poniatowskiego. On także szkolił się w obcym wojsku, co nie wpłynęło negatywnie, zdaniem posła, na morale młodzieńca. Z ust Czartoryskiego padło następujące zapewnienie:

> Godzien tu wspomnienia Książę Jędrzej Poniatowski, brat mój cioteczny, który dla wydoskonalenia się w sztuce żołnierskiej udał się w służbę cesarską i tam, dystyngując się męstwem i odwagą, umiał sobie zasłużyć na względy, nie przestał jednak, aż do chwalebnej śmierci swojej być przywiązanym do własnej Ojczyzny. [cyt. z: Sesja 29, z 4 XII 1788. Ł-1-2 278][29]

Ta część mowy Czartoryskiego, podobnie jak jej wstęp, ma postać enkomionu. Perswazyjny wydźwięk książę uzyskał tutaj przez wykorzystanie toposu chwalebnej śmierci[30].

---

26 Ten temat omawiam szerzej w innym miejscu – zob. Gonera, *Topika afektownej [!] skromności [...]*.

27 W rzeczywistości służba A. K. Czartoryskiego w stopniu generała lejtnanta austriackiej armii była elementem gry politycznej, gdyż większość dóbr Czartoryskich znalazła się po pierwszym rozbiorze na terytorium Galicji. Zob. J. Michalski, *Do dziejów stronnictwa austriackiego i polskiej polityki Austrii po I rozbiorze*. W: *Studia historyczne XVIII i XIX wieku*. T. 1: *Polityka i społeczeństwo*. Red. nauk. W. Kriegseisen, Z. Zielińska. Warszawa 2007. – Gonera, *Działalność parlamentarna Adama Kazimierza Czartoryskiego*, s. 127.

28 Klimaks jest jedną z figur słów i techniką amplifikacji polegającą na uszeregowaniu elementów, np. cech bohatera, w porządku narastającym. Zob. J. Z. Lichański, *Retoryka. Historia, teoria, praktyka*. T. 1: *Historia i teoria retoryki*. Warszawa 2007, s. 152. – M. Barłowska, *Amplifikacja retoryczna*. W zb.: *Retoryka*. Red. M. Barłowska, A. Budzyńska-Daca, P. Wilczek. Warszawa 2008.

29 O okolicznościach służby wojskowej księcia A. Poniatowskiego wspominał jego biograf E. Rostworowski (*Poniatowski Andrzej*. Hasło w: *Polski słownik biograficzny*, t. 27 ⟨1982–1983⟩).

30 O znaczeniu toposu chwalebnej śmierci w mowach sejmowych pisał A. Stroynowski („*Śmierć chwalebna" w propagandzie politycznej epoki stanisławowskiej*. „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej" 2016, z. 2).

Ostatni przykład z analizowanego ustępu mowy ukazuje analogiczne do zachowania Poniatowskiego postępowanie przedstawicieli rodów Sapiehów i Lubomirskich. W tym wypadku *exemplum* przybrało kształt synekdochy. Poseł zauważył:

> Takowych mężów wydał trzech dom Sapiehów i dwóch dom Lubomirskich. [cyt. z: Sesja 29, z 4 XII 1788. Ł-1-2 278][31]

Ciekawe *exemplum* rodem z historii Rzeczypospolitej Obojga Narodów, czyli XVII-wiecznych wojen, pojawia się w warstwie argumentacyjnej mowy doradczej Czartoryskiego wygłoszonej na sesji 6 X 1789. Książę, chcąc przekonać słuchaczy do rychłego uzupełnienia braków kadrowych w kawalerii narodowej oddziałami cudzoziemskimi (posiłkami tureckimi), posłużył się przykładem wojowników znad Bosforu, których wprawdzie sportretował jako dzielnych, odważnych, odpornych na trudy wojenne, ale zaznaczył, iż nie wypracowali oni skutecznej techniki walki. Zarazem podkreślał, że dzięki wytrwałym, żmudnym ćwiczeniom Polacy mają szansę nauczyć się odpowiedniej, zwycięskiej strategii. W ten sposób nadał przywoływanemu *exemplum* charakter dydaktyczny. Czartoryski mówił:

> Próżne to jest rozumowanie, że taktyka nam nie jest potrzebna, że nam nie zbywa na męstwie [...]. Dowodem tej prawdy są Turcy, łatwo to zbić można, bo widzimy, że Turków waleczne męstwo nie skutkuje, kiedy zupełna [taktyka] dotąd nie jest uwieńczona pomysłowością [...]. [cyt. z: Sesja 168, z 6 X 1789. Ł-1-2 540]

Ów fragment stanowi przykład użycia figury retorycznej *correctio*, a także ilustrację zakorzenionego w świadomości szlacheckiej stereotypu Turka[32]. Analizowany ustęp zawiera też poliptoton: „Dowodem tej prawdy są Turcy, łatwo to zbić można, bo widzimy, że Turków [...]" (podkreśl. M. G.), którego zastosowanie wzmacnia perswazyjny charakter oracji[33], podobnie jak wnioskowanie z porównania predyspozycji bojowych narodów polskiego i tureckiego:

> Naród turecki do broni wzwyczajony, u nas zaś od wieku tak młodzież odwykła od konia, iż wielu nawet dosiąść go nie potrafi [...]. [cyt. z: Sesja 168, z 6 X 1789. Ł-1-2 540]

Przekonaniu audytorium do przyjęcia bądź rozważenia propozycji określonych rozwiązań również pomaga w wypowiedziach Czartoryskiego posługiwanie się antyprzykładami. Strategię tę widać w książęcym wystąpieniu zaprezentowanym na forum sejmowym 19 X 1789. Zabierając głos w kwestii opodatkowania duchowień-

---

31 Wzmiankowałam o tym w innym miejscu – zob. Gonera, *Adam Kazimierz Czartoryski – orator Sejmu Wielkiego (w latach 1788–1789)*, s. 341. W zacytowanym fragmencie chodzi o: S. Lubomirskiego, K. Lubomirskiego, K. N. Sapiehę i J. F. Sapiehę. Zob. Ł. Kądziela, *Sapieha Kazimierz Nestor*. Hasło w: *Polski słownik biograficzny*, t. 35 (Warszawa–Kraków 1994). – A. Rachuba, *Sapieha Jan Ferdynand*. Hasło w: jw. – J. Michalski, *Lubomirski Stanisław*. Hasło w: jw., t. 17 (Wrocław 1976). – W. A. Serczyk, H. Wereszycka, *Lubomirski Kasper*. Hasło w: jw.

32 Więcej na temat stereotypów w mowach sejmowych pisała M. Dawidziak-Kładoczna w artykułach *Stereotyp Rosji i Rosjan w oracjach Sejmu Wielkiego* („Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Językoznawstwo" z. 7 ⟨2010⟩) i *Językowe aspekty kultury politycznej Sejmu Wielkiego* (s. 336–338).

33 Poliptoton to powtórzenie tego samego rzeczownika w różnych przypadkach gramatycznych. Zob. Lichański, *Retoryka. Historia, teoria, praktyka*, s. 132.

stwa, a ściślej ewentualnego rozdysponowania – na wyposażenie armii – dochodów z Księstwa Siewierskiego należącego do biskupstwa krakowskiego, w zamian za wypłacanie rocznej pensji biskupom, poseł w *argumentatio* wykorzystał *exemplum*, którego źródłem znów były współczesne odbiorcom wydarzenia. Dokładnie chodziło o ustawodawstwo sejmu rozbiorowego z lat 1773–1775, szczególnie o prawo o rozdrobnieniu majątków pojezuickich i przekazaniu zysków przez Komisję Rozdawniczą na rozwój Komisji Edukacji Narodowej. Przestrzegając audytorium przed podobnymi błędami, Czartoryski mówił:

> Rozumiem, że argumenta przez JW Gnieźnieńskiego przytoczone są nieodbite i zasady ich są sprawiedliwe, bo zaprzeczyć tego nie można, żeby Księstwo Siewierskie, jak jest udzielnie zakupione, nie było własnością biskupa krakowskiego: więc wypada, że Rz[eczpos]p[o]lita nim rozporządzać nie może, chyba idąc przykładem sejmu 1773, na którym największa zdrożność, że tak powiem, stała się z rozporządzeniem dóbr pojezuickich [...]. [cyt. z: Sesja 175, z 19 X 1789. Ł-1-2 711]

Analizowany przykład łączy się z argumentem *ad orationem*: „Rozumiem, że argumenta przez JW Gnieźnieńskiego przytoczone są nieodbite i zasady ich są sprawiedliwe [...]", w który poseł wplótł wartościujące epitety: „nieodbite, sprawiedliwe zasady", „największa zdrożność", nobilitując w ten sposób partnera dyskusji, ponadto *exemplum* zawiera metonimię: „JW Gnieźnieńskiego" (zamiast personaliów Antoniego Rożnowskiego)[34].

Perswazyjny efekt książę uzyskał także poprzez wprowadzenie do wywodu szeregu pytań retorycznych: „bo uważmy przypadek: księstwo to jest na pograniczu króla Imci pruskiego, gdy by zagarnione przez niego zostało, pytam się? Jak by Rz[ecz]p[ospo]lita miała go ratować?" (cyt. z: Sesja 175, z 19 X 1789. Ł-1-2 711). Źródłem przykładów w oracjach Czartoryskiego okazuje się również *Pismo Święte Starego Testamentu*, konkretnie – *Księga Wyjścia*. Widać to np. w mowie wygłoszonej na posiedzeniu 17 X 1788, która była odpowiedzią posła na wcześniejszy wywód retoryczny kasztelana łukowskiego, Jacka Jezierskiego, a dotyczyła długości kadencji pisarzy wojskowych. Książę, opowiadając się za dożywotnością wykonywania tej profesji, ironicznie porównał ją w *narratio* do biblijnej Arki Przymierza[35]. Deklarował bowiem: „Nie rozumiem ja urzędu pisarskiego za Arkę Przymierza, której ktokolwiek się dotknął, to umierać musiał [...]" (cyt. z: Sesja 6, z 17 X 1788. Ł-1-1 71). Ów brak zrozumienia wziął się stąd, że w mniemaniu Czartoryskiego jedynie pełnienie zadań wojskowych przez doświadczoną kadrę daje szansę powodzenia[36]. Merytoryczny wywód książę umiejętnie połączył z wykorzystaniem XVIII-wiecznej etykiety językowej, co uwidacznia się w skierowanych do przedmówcy,

---

34 *Argumentum ad orationem* to rodzaj uzasadniania polegający na celowym odwołaniu się przez mówcę do wcześniejszych wypowiedzi interlokutora. Służy ono ocenie oracji i ewentualnie wykazaniu jej braków po to, by obalić twierdzenia przeciwnika. Zob. K. Szymanek, *Sztuka argumentacji. Słownik terminologiczny*. Wyd. 2. Warszawa 2012, s. 59. Więcej o działalności A. Rożnowskiego podczas Sejmu Wielkiego pisał jego biograf J. Kowecki (*Rożnowski Antoni*. Hasło w: *Polski słownik biograficzny*, t. 32 ⟨Wrocław 1989–1991⟩).

35 Starotestamentowe motywy biblijne były znacznie bardziej popularne w wystąpieniach posłów sejmu grodzieńskiego 1793 roku. Zob. J. Knapik, *Wątki biblijne na sejmie w Grodnie 1793 roku*. „Nasza Przyszłość" t. 98 (2002).

36 Zob. Gonera, *Działalność parlamentarna Adama Kazimierza Czartoryskiego*, s. 178–179.

senatora Jezierskiego, kurtuazyjnych życzeniach zdrowia i długich lat życia (cyt. z: Sesja 6, z 17 X 1788. DŁ-1-1 71)[37]. Komentowany fragment zawiera także trop retoryczny – metonimię „kasztelana Łukowskiego" (zamiast: Jacka Jezierskiego). Współwystępuje ona z inną strategią – poliptotonem. Użycie tej figury zwiększa efekt perswazyjny dyskursu:

> Szanuję głos JP Kasztelana Łukowskiego jako senatora z tego województwa, z którego sam mam honor być posłem, nie rozumiem jednak urzędu pisarskiego za Arkę Przymierza [...]. [...] spodziewam się, że JW Kasztelan Łukowski, chociaż urzędu tego dotykający, żyć jeszcze długo będzie. [cyt. z: Sesja 6, z 17 X 1788. Ł-1-1 71; podkreśl. M. G.]

Ponadto przytoczony fragment, stanowiący *exordium* mowy, okazuje się także podjęciem toposu skromności afektowanej – w wariancie pracy poselskiej pojmowanej w kategoriach służby, a nie przedstawiania własnych zdolności.

Równie istotnym środkiem perswazyjnym były sentencje umieszczane często na końcu mowy, w *peroratio*. U Czartoryskiego nie mają one jednak tak licznej reprezentacji jak np. u Kazimierza Nestora Sapiehy, który niemal każdą swoją orację okraszał łacińską maksymą[38]. Ich źródło zazwyczaj stanowiła literatura antyczna, m.in. wystąpienia rzymskich polityków, chociażby Katona, bądź pisma Ojców Kościoła. Ilustracją tej tezy jest przemówienie Czartoryskiego na posiedzeniu sejmowym 20 X 1788. Poseł przytoczył wówczas krótki cytat z *Eneidy* Wergiliusza – nie tylko w funkcji ozdobnika retorycznego czy jako świadectwo erudycji, lecz także dla efektu perswazyjnego. Ów cytat służył bowiem zachęceniu audytorium i króla do podjęcia wszelkich starań (na wzór Eneasza, protoplasty Rzymian, który mimo przeciwności losu spowodowanych działaniami bogini Junony wytrwale zdążał do Italii) na rzecz sfinansowania 100-tysięcznej armii. Książę mówił:

> Racz czytać, Miłoś[ciwy] Panie, w oczach wszystkich nas obrady sejmowe składających [...], wyczytasz we wszystkich chęć gorliwą i równą czynienia dobrze [...] na publicznych zgromadzeniach, w prywatnych biesiadach jeden wszędzie głos się odzywa [...] pod tym hasłem Najjaśniejszy Panie *itur ad astra* [idzie się ku gwiazdom]. [cyt. z: Sesja 7, z 20 X 1788. Ł-1-1 86][39]

---

37 O problemie etykiety językowej w mowach sejmowych Czartoryskiego wzmiankuję w innym miejscu – zob. Gonera, *Topika afektownej [!] skromności [...]*, s. 121–122.

38 Źródłem sentencji wplatanych w retoryczny wywód Marszałka Konfederacji Litewskiej były pisma M. T. Cycerona (*Mowy przeciwko Katylinie*. Spolszczyła I. Żółtowska. Warszawa 1996, s. 15) – zob. Sesja 19, z 15 XI 1788. Ł-1-1 115. Innym przykładem wykorzystania myśli starożytnych może być sesja 10, z 27 X 1788 (Ł-1-1 88), na której K. N. Sapieha, podobnie jak Czartoryski tydzień wcześniej, cytował w oryginale, w *narratio* fragment eposu o wędrówce Eneasza: „*Guaeq[ue] ipse miserrime vidi et quorum pars magna fuit* [Oni tymczasem, dążąc za ścieżyną, wstąpili na najwyżej piętrzące się wzgórze]" (Publiusz Wergiliusz Maro, *Eneida*. Przeł. T. Karyłowski. Sandomierz 2023, s. 14). Na temat sentencji u K. N. Sapiehy zob. A. Stroynowski: *O oratorstwie politycznym sejmów stanisławowskich*, s. 203; *Kazimierz Nestor Sapieha – talent parlamentarny XVIII wieku*. W zb.: *Historia na źródłach oparta. Studia ofiarowane profesorowi Tadeuszowi Srogoszowi* w *65 rocznicę urodzin*. Red. A. Stroynowski. Częstochowa 2017, s. 687–688.

39 Wystąpienie to zostało wydane drukiem także osobno – zob. A. K. Czartoryski, *Przymówienie się Jaśnie Oświeconego Książęcia Jegomości Adama Czartoryskiego, posła z województwa lubelskiego, na dniu 20 października 1788 [...]*. W zb.: *Zbiór mów i pism niektórych w czasie sejmu stanów skonfederowanych r. 1788*. T. 1. Wilno, b.r., s. 146. Sens wyrażenia „*itur ad adstra*" oddaje polskie tłumaczenie z inwokacji eposu, gdzie czytamy: „Wiele też w boju cierpiał [...]" (Wergiliusz, *op. cit.*, s. 3). Na ten temat zob. Gonera: *Działalność parlamentarna Adama Kazimierza Czarto-*

Książę Czartoryski popisywał się przed słuchaczami znajomością poglądów Katona, którego słowami, zaczerpniętymi z mowy Cycerona, umiejętnie kończył doradczy wywód retoryczny wygłoszony na posiedzeniu 26 I 1789. Poseł, nawołując do racjonalnego obciążenia podatkowego szlachty na utrzymanie 100-tysięcznej armii i jednocześnie apelując o przestrzeganie prawa stanowionego, a także dobrych obyczajów, posłużył się w *peroratio* oracji twierdzeniem tegoż rzymskiego trybuna ludowego: „*Cato loquitur, ficut in Republica Platonis, oblitus se in grege Quirini loqui* [Katon przemawia podobnie jak w *Państwie* Platona, zapomnając o przemówieniu w gronie Kwiryna]" (cyt. z: Sesja 54, z 26 I 1789. Ł-1-2 300)[40]. Perswazyjny charakter wypowiedzi uzyskał także przez użycie słowa „wolność" oraz leksyki specjalistycznej – „republikański rządz" (pojmowanym jako wzór ustroju).

Czartoryski okazał się również znawcą pism Ojców Kościoła, m.in. św. Augustyna. W zakończeniu mowy sejmowej proklamowanej 30 X 1788, polemizując z prymasem Michałem Poniatowskim, poseł przekonywał o konieczności ustanowienia Komisji Wojskowej Obojga Narodów. Zacytował fragment listu autora *Wyznań* dotyczący konieczności pielęgnowania cnoty przyjaźni i zgody (cyt. z: Sesja 11, z 30 X 1788. Ł-1-1 198). Przywołanie epistoły do biskupa Possydiusza pełniło funkcję perswazyjną, dowodziło erudycji mówcy oraz ozdabiało wypowiedź[41].

Konkludując, należy zaznaczyć, że *exempla* i sentencje były ważnymi częściami oracji Czartoryskiego – stanowiły narzędzie argumentowania, a także dydaktyzmu[42]. Przykłady pojawiające się w wystąpieniach sejmowych posła miały charak-

---

ryskiego, s. 175; *Adam Kazimierz Czartoryski – orator Sejmu Wielkiego (w latach 1788–1789)*, s. 336. O popularności antycznych sentencji w mowach sejmowych oraz mottach utworów literackich zob. T. Kostkiewiczowa, *Wobec dziedzictwa antyku*. W: *Polski wiek świateł. Obszary swoistości*. Wrocław 2002. – B. Mazurkowa: *Motta w drukach oświeconych jako źródła do badań recepcji antyku w dawnej Polsce. Rekonesans*. W zb.: *Antyk oświeconych. Studia i rozprawy o miejscu starożytności w kulturze polskiej XVIII wieku*. Red. T. Chachulski. Warszawa 2012; *O kilku łacińskich mottach w polskich dziełach oświeceniowych*. W zb.: *Codzienność i niecodzienność oświeconych*. T. 2: *W rezydencji, w podróży i na scenie publicznej*. Red. B. Mazurkowa, z udz. M. Marcinkowskiej, Sz. P. Dąbrowskiego. Katowice 2013.

40 Cyceron, *Mowa w obronie Mureny*, s. 145.

41 O nawiązaniach A. K. Czartoryskiego do pism św. Augustyna zob. Gonera: *Działalność parlamentarna Adama Kazimierza Czartoryskiego*, s. 255; *Adam Kazimierz Czartoryski – orator Sejmu Wielkiego (w latach 1788–1789)*, s. 341. Biskup Possidius był współpracownikiem i promotorem biskupa Hippony. Obaj zwalczali pogańskie herezje – zob. Possidius, *Żywot św. Augustyna*. Przekł., wstęp, objaśn. J. Ujma. Poznań 1930, s. XV. Wykorzystany przez księcia fragment listu stanowi jedyne zachowane świadectwo korespondencji między św. Augustynem a hierarchą. Jego datacja jest niepewna (zob. *ibidem*), stąd nie została podana.

42 Nie zawsze przywoływane *exempla* przekazywały wiadomości o postaciach godnych naśladowania. Przykładowo K. N. Sapieha w mowie wygłoszonej 8 VI 1789 przypomniał antywzór postępowania poselskiego i obywatelskiego w osobie A. Ponińskiego, marszałka sejmu rozbiorowego 1773–1775. Charakteryzując jego drogę do objęcia mandatu poselskiego i jego poczynania w trakcie obrad sejmowych, odwołując się do analogii, z ironią mówił on: „Książę Poniński pokątnie obrał się marszałkiem. Jeżeliby to ujść miało kary? Jeżeliby wolno było robić się marszałkiem, tedy uszłoby robić się posłem, a tak byliby posłowie dogadzający obcym nie reprezentantami wolnego narodu. Jeżeliby wolno było, tedy uszłoby robić się posłem" (A. K. Czartoryski. Cyt. z: Sesja 115, z 8 VI 1789. Ł-1-2 394). Więcej o marszałku Ponińskim zob. Z. Zielińska, *Poniński Adam*. Hasło w: *Polski słownik biograficzny*, t. 27. – A. Stroynowski: *Adam Poniński – marszałek sejmu 1773–1775*. „Zeszyty Historyczne" (Częstochowa) t. 15 (2016); *Adam Poniński w obra-*

ter krótkich dopowiedzeń i nie tworzyły odrębnej fabuły[43]. Ich treść budowały wydarzenia historyczne bądź współczesne, tj. sejm pacyfikacyjny, konfederacje: warszawska, dzikowska i sandomierska, konfederacje okresów bezkrólewia, sejm rozbiorowy 1773–1775, postaci historyczne: dowódcy starożytni Miltiades, Mariusz, Sulla, hetmani Rzeczypospolitej Obojga Narodów – Stanisław Żółkiewski i Jan Zamoyski, oraz świadkowie współczesnych wydarzeń, w tym książęcy krewni, np. Andrzej Poniatowski. *Exempla* i sentencje można było znaleźć we wszystkich segmentach mów książęcych od *exordium* poczynając, na *peroratio* kończąc[44]. Nie zawsze pojawiały się one *expressis verbis*, ale słuchacze z łatwością potrafili je zidentyfikować (jak w przypadku przedstawicieli rodzin Sapiehów i Lubomirskich). Stanowiły tworzywo oracji merytorycznych oraz okolicznościowych Czartoryskiego. Przykłady i sentencje składały się z wielu środków wyrazu, należały do nich klimaks, aluzja, ironia, peryfraza, argument *ad orationem*, epitet enumeracyjny, powtórzenie, elipsa, metafora, pytanie retoryczne, synekdocha, metonimia i poliptoton. Czartoryski korzystał też w mowach ze słownictwa abstrakcyjnego, nazywającego uczucia oraz wartości („*nomina essendi*"), np. „miłość ojczyzny", „wolność", „wierność". Niejednokrotnie łączył przykłady i sentencje z topiką solarną czy toposami afektowanej skromności oraz chwalebnej śmierci, a także z chwytami erystycznymi *communicatio, argumentum ad personam, argumentum ad populum* i z figurą myśli *interrogatio*. Nierzadko *exempla* przybierały formę enkomionu.

Sentencje z literatury starożytnej pojawiały się w oracjach Czartoryskiego, jak wynika z niniejszych rozważań, incydentalnie[45]. Źródłem jego myśli były *Eneida* Wergiliusza oraz pisma Cycerona[46]. Poseł sięgał też do pism teologów katolickich, np. św. Augustyna. Zarówno antyczne, jak i średniowieczne cytaty pełniły funkcję mocnego środka perswazyjnego oraz dydaktycznego. Stanowiły także ozdobnik retoryczny. Znacznie częściej w roli argumentów występowały w tamtym czasie w mowach przepisy prawne, m.in. fragmenty konstytucji. Powoływano się też na

---

dach delegacji 1773–1775. Jw., t. 17 (2018), s. 63. Owo *exemplum* miało przestrzec słuchaczy przed podobnym postępowaniem oraz wskazać audytorium powody, dla których Poniński powinien ponieść karę. Pełniło zatem funkcje dydaktyczną i moralizatorską.

43 Zob. Szostek, *Exemplum w polskim średniowieczu*, s. 15. – Lausberg, *op. cit.*, s. 254. – Łukarska, *op. cit.*, s. 5–6.

44 Często jednak wystąpienia doradcze, podobnie jak sądowe, pozbawione były opowiadania – *narratio*. Mówcy (w tym A. K. Czartoryski) po *exordium* płynnie przechodzili do warstwy argumentacyjnej. Zob. Cichocka, Lichański, *op. cit.* – Volkmann, *op. cit.*, s. 150.

45 Stopniowe zanikanie dwujęzyczności mów sejmowych było wynikiem wzrastającej świadomości językowej oratorów i dbałości o czystość języka polskiego, oczywiście z poszanowaniem dziedzictwa kulturowego i dialogu z tradycją antyczną. Zob. T. Mikulski, *Walka o język polski w czasach oświecenia*. „Pamiętnik Literacki" 1951, z. 3/4. – M. R. Mayenowa, wstęp w: *Ludzie oświecenia o języku i stylu*. T. 1. Oprac. Z. Florczak, L. Pszczołowska. Red. M. R. Mayenowa. Warszawa 1958, s. 38. – Z. J. Nowak, *Rola łaciny w kulturze językowej epoki stanisławowskiej*. W zb.: *Antyk w Polsce*. Cz. 2: *Studia*. Red. J. Okoń, J. Starnawski. Łódź 1998. – M. Dawidziak-Kładoczna, *Przejawy świadomości językowej mówców Sejmu Wielkiego*. W zb.: *Świadomość językowa w komunikowaniu*. Red. nauk. M. Steciąg, M. Bugajski. Zielona Góra 2012, s. 189–201.

46 O *Eneidzie* Wergiliusza jako źródle sentencji zob. M. Wichowa, *„Eneida" Wergiliusza źródłem pouczeń wychowawczych w staropolskich traktatach pedagogicznych*. W: J. Starnawski, M. Wichowa, A. Obrębski, *Antyk w Polsce*. Cz. 1. Łódź 1992.

prawa kardynalne, takie jak zasada „*neminem captivabimus nisi iure victum* [nikogo nie uwięzimy, chyba że prawnie zostanie zasądzony]", konstytucje sejmowe czy królewskie prerogatywy[47].

Abstract

MARZENA GONERA Jan Długosz University, Częstochowa
ORCID: 0000-0003-0657-3910

EXEMPLA AND SENTENTIAE IN ADAM KAZIMIERZ CZARTORYSKI'S PARLIAMENTARY SPEECHES

Exempla and *sententiae* were important elements of argumentative strategies used in all types of speech (judicial: closing argument and accusatory; advisory; occasional) in the Enlightenment period. The purpose of the analysis undertaken in this article is to discuss the role of *exempla* and quotes in the 18th c. political commentary on the basis of advisory and showpiece parliamentary speeches delivered by Adam Kazimierz Czartoryski. The author, using rhetorical analysis, defines their place in the rhetorical argument, as well as their source structure, and function. She also emphasises their relationship with eristic techniques (*communicatio*, *correctio*, *interrogatio*, *ethopoeia*).

47 Ten sposób argumentacji stanowił element strategii perswazyjnej w czasie debaty nad losem Ponińskiego w czerwcu 1789. Zob. Sesja 115, z 8 VI 1789. W zb.: *Diariusz Sejmu Czteroletniego*. Archiwum Główne Akt Dawnych (dalej: AGAD), Archiwum Sejmu Czteroletniego (dalej: ASCZ), sygn. 2, k. 393. – Gonera: *Działalność parlamentarna Adama Kazimierza Czartoryskiego*, s. 196; *Adam Kazimierz Czartoryski – orator Sejmu Wielkiego (w latach 1788–1789)*, s. 340. O prerogatywach monarszych chętnie wspominano zaś we wrześniu 1790 w trakcie debat o sukcesji tronu w Rzeczypospolitej po śmierci Stanisława Augusta Poniatowskiego. Zob. Sesja 318, z 20 IX 1790. W zb.: *Diariusz Sejmu Czteroletniego*. AGAD, ASCZ, sygn. 9, k. 376. W podobnym tonie utrzymana była, stanowiąca zbiór exemplów historycznych, mowa sejmowa wygłoszona na sesji 16 IX 1790 przez J. U. Niemcewicza. Poseł inflancki, używając kwantyfikatora ogólnego „nikt", odwoływał się do chwalebnej przeszłości kraju w okresie panowania dynastii Jagiellonów. W ten sposób podkreślał wspólnotowość szlachecką. Niemcewicz mówił (cyt. z: Sesja 313, z 16 IX 1790. W zb.: *Dziennik Czynności Sejmu Głównego Ordynaryjnego Warszawskiego pod związkiem Konfederacji Obojga Narodów, agitującego się ze zlecenia stanów*. AGAD, ASCZ, sygn 9, k. 336): „Nikt nie zaprzeczy temu, iż Polska najszczęśliwsza była pod panowaniem Jagiellonów dwóch wieków trwającym". W dalszej części wystąpienia, pragnąc przekonać słuchaczy do zaakceptowania projektu powrotu korony dziedzicznej, poseł podawał przykład Anglii i Francji, wskazywał, że takie rozwiązanie – wbrew opiniom audytorium – nie burzy wolnościowego charakteru państwa, ale je wzmacnia i jednoczy obywateli. Niemcewicz (cyt. jw., k. 335–336) stwierdzał, że w Anglii, „gdzie tron sukcesjonalny […], wzrasta wolność […] Francji, a jednak żaden Francuz o zniesieniu sukcesji nie pomnie". Starannie dobrane *exempla* współistniały w mowach z kluczowym wyrazem „wolność". O znaczeniu tegoż pojęcia w dyskursie politycznym XVIII stulecia pisała A. Grześkowiak-Krwawicz (*Dyskurs polityczny Rzeczpospolitej Obojga Narodów. Pojęcia i idee*. Toruń 2018, s. 139–173).

Pamiętnik Literacki CXV, 2024, z. 3, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2024.3.10

JÓZEFINA PIĄTKOWSKA Uniwersytet Warszawski

O PEWNYM TROPIE W WIERSZACH ZUZANNY GINCZANKI
PRAGMATYCZNE SPOJRZENIE NA NARZĘDNIK SPOSOBU PORÓWNAWCZY W LIRYCE

Już drugą dekadę XXI wieku poezja i życie Zuzanny Ginczanki wzbudzają żywe zainteresowanie czytelników, publicystów oraz badaczy literatury. Pojawiają się kolejne edycje tomików jej wierszy. Wydano kilka opracowań literaturoznawczych na temat twórczości tej autorki. Jest ona bohaterką licznych artykułów biograficznych i wypowiedzi na portalach internetowych. Ginczanka – i jako poetka, i jako wyjątkowa postać – inspiruje do działania przedstawicieli różnych dziedzin: artystów, reżyserów, organizatorów koncertów, przewodników miejskich. Na łamach pism toczą się nawet dyskusje poświęcone temu, jak powinna być kształtowana obecność Ginczanki w dyskursie publicznym. Liryka autorki tomu *O centaurach* dzięki pracy tłumaczy przenika do odbiorców w różnych krajach. Na tym tle zaskakuje fakt, że mimo tak wielu debat nadal najmniej zbadane pozostaje to, co w istotnym stopniu stanowi o wyjątkowości tej poezji, czyli jej język.

Ginczanka – „Pani od polskiego" z humorystycznego *panneau* międzywojennego czasopisma „Szpilki" (1937, nr 52, s. 5) – rozszerza i przekracza granice polszczyzny, tworząc neologizmy oraz nieoczekiwane zestawienia słów, a także eksploatując możliwości gramatyki i struktury tekstu. W tomikach z utworami autorki znajdujemy liryki bogate w eksperymenty językowe. Z jednej strony, fascynują one zaskoczonych czytelników, ale z drugiej – okazują się trudne w odbiorze i wcale niełatwe do zrozumienia. Poetka chętnie i szczodrze dzieli się obserwacjami, humorem, wrażliwością oraz precyzyjnym ujęciem różnych zjawisk. Pełnia jej poezji otwiera się jednak tylko przed tymi, którzy są uważni i gotowi do namysłu nad lirycznymi wypowiedziami autorki z ich „uzawileniami" (*Zawiłość*, s. 114) składni i nieprzypadkowymi „poplotami słów" (*Sierpniowa mięta w grudniowym ranku*, s. 81[1]).

Celem niniejszego artykułu jest bliższe (niż zazwyczaj) spojrzenie na to, jak Ginczanka oswoiła pewne rzadkie dla języka polskiego rozwiązanie gramatyczne i uczyniła je swoim stałym tropem stylistycznym. Rozwiązaniem tym jest tzw. narzędnik sposobu porównawczy, który w codziennej mowie pojawia się prawie wyłącznie we frazeologizmach typu „patrzeć wilkiem" czy „stawać okoniem". Przyjrzę

[1] Wszystkie cytaty z wierszy Z. Ginczanki przytaczam z edycji: *Poezje zebrane (1931–1944)*. Wstęp, oprac. I. Kiec. Wyd. uzup., popraw., przejrz. Warszawa 2019. W nawiasach podaję numery stronic.

się, jak wykorzystując daną konstrukcję, Ginczanka ukazuje nieoczywiste możliwości polszczyzny. Postaram się zidentyfikować, jakim efektom artystycznym służyło to w dążeniu do „opowiedzenia się światu" (*Zza barykad*, s. 168). Szczególną uwagę zwrócę przy tym na specyficzne znaczenia tekstowe, które pojawiają się w wybranych wierszach dzięki zastosowaniu przez poetkę narzędnika porównawczego[2].

Terminu „znaczenie tekstowe" używam w rozumieniu bliskim brytyjskiej lingwistce Lesley Jeffries. W najnowszej książce *The Language of Contemporary Poetry* wskazuje ona, że „istnieje warstwa znaczenia zasadzająca się gdzieś pomiędzy znaczeniem semantyczno-syntaktycznym a znaczeniem całkowicie kontekstualnym", i wyjaśnia dalej:

> Chociaż podstawowe znaczenie językowe jest wyraźnie fundamentalne dla sensu całego tekstu, istnieje także warstwa dodatkowego znaczenia, która jest niepropozycyjna, ale ponieważ okazuje się niezwykle silna, również tworzy świat tekstu, często na poziomie stosunkowo podświadomym dla czytelnika[3].

Tekstowe znaczenie jednostek językowych i sposobu ich aranżacji w tekście może przejawiać się m.in. w ich właściwościach konotacyjnych czy w ikoniczności tekstu, tak obrazowej, jak i diagramatycznej, gdy forma lub uporządkowanie jednostek językowych są związane z ich znaczeniem[4]. Analizując wiersze Ginczanki, przyjrzę się temu, jak narzędnik sposobu porównawczy, oprócz pełnienia pewnych oczywistych funkcji na poziomie słownictwa i składni, może odgrywać także szczególną, sugestywną dla konkretnego utworu rolę w konceptualizacji świata przedstawianego przez poetkę[5]. Najpierw omówię najistotniejsze funkcje narzędnika porównawczego w języku polskim.

Narzędnik sposobu porównawczy w języku polskim – podstawowe informacje

Olgierd Wojtasiewicz krótki, zaledwie dwustronicowy artykuł *O pewnej funkcji narzędnika* zaczyna od spostrzeżenia: „Semantyczne funkcje przypadków w języku polskim nie zostały jeszcze dokładnie opisane"[6]. Od tego czasu minęło już pół wieku i dorobek polskiego językoznawstwa znacznie się rozszerzył. Jednakże wiedza na temat przypadków nadal wymaga większego usystematyzowania – przynajmniej, jeśli chodzi o narzędnik. Jak zauważają w swojej rozprawie Czesława Schatte oraz

---

2 Aby uniknąć powtórzeń i ze względu na długość określenia „narzędnik sposobu porównawczy" będę stosować także krótsze wersje nazwy – „narzędnik porównawczy" oraz „narzędnik porównania".

3 L. Jeffries, *The Language of Contemporary Poetry. A Framework for Poetic Analysis*. Berlin 2022, s. 3, 7.

4 Zob. m.in. M. Nänny, O. Fischer, *Iconicity. Literary Texts*. Hasło w: *Encyclopedia of Language and Linguistics*. Red. K. Brown. T. 5. Wyd. 2. Oxford 2006, s. 462–472. Zob. też serię zbiorowych monografii „Iconicity in Language and Literature" (Ed. O. Fischer, Ch. Ljungberg. Amsterdam 2001, 2003, 2005).

5 We wspomnianej monografii Jeffries rozwija całą koncepcję „funkcji tekstowo-konceptualnych", tworząc zbiór instrumentów językowych do analizy różnego rodzaju tekstów. Ponieważ w mojej analizie wierszy nie stosuję się do ram wyznaczonych przez badaczkę, ale koncentruję się na konkretnym zjawisku, szersze referowanie jej idei nie jest tu konieczne.

6 O. Wojtasiewicz, *O pewnej funkcji narzędnika*. „Poradnik Językowy" 1969, nr 2, s. 75.

Christoph Schatte, informacje o narzędniku „w podręcznikach i ogólnych gramatykach języka polskiego są rozproszone i szukać należy ich zarówno w rozdziałach dotyczących morfologii, jak i składni”[7]. Taki stan rzeczy może wynikać z wieloznacznego charakteru narzędnika. Jego podstawowym zadaniem jest określanie narzędzia dokonywania czynności (z tej racji otrzymał z języka łacińskiego nazwę „*instrumentalis*”), ale do jego ważnych funkcji należą także: „przyczynowa (»przymierać głodem«), skutkowa (»zakończyć się niepowodzeniem«), sposobowa (»przybywać gromadą«), lokatywna (»iść ulicą«), temporalna (»pracować dniem i nocą«) i względna (»różnić się poglądami«)” – do tego niemal każda z nich ma swoje podtypy, odmiany[8]. Różne aspekty owego zjawiska gramatycznego przykuwają uwagę badaczy publikujących w rozmaitych, niepowiązanych ze sobą źródłach.

Jeśli chodzi o interesujący nas typ narzędnika – sposobu porównawczego – to autorzy nawet obszernych monografii polonistycznych wspominają o nim tylko pokrótce. Najbardziej szczegółowe opracowanie na jego temat należy do Roxany Sinielnikoff i zostało opublikowane najpierw w 1954 roku w „Poradniku Językowym” jako artykuł, a potem jako podrozdział książki. I co istotne dla niniejszego artykułu – swoje studia badaczka osadziła w kontekście rozważań o tekstach poetyckich, analizując, jak narzędnikiem porównawczym posługiwał się Julian Tuwim.

Na samym wstępie artykułu Sinielnikoff podkreśla konieczność odróżnienia narzędnika sposobu porównawczego od zwykłego narzędnika sposobu. Podając przykłady dwóch zwrotów: „iść kołem” i „kołem się toczyć”, wskazuje, że mimo formalnego podobieństwa wyrażają one zupełnie inną treść:

„iść kołem” – to iść, zataczając koło;
„kołem się toczyć” – to toczyć się jak koło[9].

W pierwszym przypadku mamy do czynienia ze zwykłym narzędnikiem sposobu, w drugim przypadku z narzędnikiem sposobu porównawczym, który – jak zaznacza Zenon Klemensiewicz – jest używany do wyrażania „okolicznika sposobu, uwydatniając podobieństwo poprzez porównanie”[10].

Podczas gdy narzędnik sposobu („iść gromadą”, „biec galopem”) uległ adwerbializacji i zadomowił się w języku polskim na dobre, narzędnik sposobu porównawczy podlegał zanikowi i dlatego w naszym codziennym życiu wykorzystujemy go praktycznie już tylko we frazeologizmach, które ostały się z tradycji staropolskiej. Przy czym Sinielnikoff zauważa, iż nawet tutaj „zaciera się w nich moment porównania, a zaczyna dominować realne znaczenie całości”[11]. Stosując np. wyrażenie

---

7 Cz. Schatte, Ch. Schatte, *Frazy nominalne w narzędniku w języku polskim i ich odpowiedniki w języku niemieckim*. „Scripta Neophilologica Posnaniensia” t. 17 (2018), s. 276.

8 Przykłady pochodzą z artykułu Z. Kurzowej (cyt. za: E. Kubicka, *„Idziemy kulawym, ale rytmicznym krokiem”. O formalnie narzędnikowych operacjach przysłówkowych ⟨rekonesans⟩*. W zb.: *Maiuscula linguistica. Studia in honorem Professori Matthiae Grochowski sextuagesimo quinto dedicata*. Red. A. Moroz, P. Sobotka, M. Żabowska. Warszawa 2014, s. 293).

9 R. Sinielnikoff, *Tzw. narzędnik porównawczy w twórczości poetyckiej Juliana Tuwima*. „Poradnik Językowy” 1958, nr 9, s. 429.

10 Z. Klemensiewicz, *Składnia opisowa współczesnej polszczyzny kulturalnej*. Kraków 1937, s. 165.

11 Sinielnikoff, *op. cit.*, s. 435.

„stawać okoniem", użytkownicy języka nie myślą o tym, że porównują zachowanie człowieka do zachowania ryby, która czując niebezpieczeństwo, nastawia płetwę grzbietową. „Stawać okoniem" jest dzisiaj po prostu synonimem słów „przeciwstawiać się" i „opierać się".

Wojtasiewicz twierdzi, iż konstrukcje z – nazywanym przez niego z łaciny – „*ablativus comparationis*", takie jak „patrzeć wilkiem", „siedzieć kamieniem", „upaść plackiem", „padać pokotem", „stać za kimś murem" czy „stać komuś kością w gardle", już na przełomie XIX i XX wieku były rzadko spotykane i odczuwane jako niecodzienne, typowe dla poezji[12], mimo tego że wywodziły się z języka potocznego. Sinielnikoff wskazuje, iż w materiale staropolskim nie znajdziemy przykładów używania narzędnika porównawczego. Badaczka wychodzi z założenia, że owa konstrukcja mogła mieć charakter potoczny, ludowy, podczas gdy staropolskie utwory średniowieczne miały przede wszystkim charakter literacki. Potwierdzeniem tego wydaje się fakt, że narzędnik sposobu porównania, oprócz poezji, spotykany bywa w różnych utworach stylizowanych gwarowo[13].

W literaturze pięknej XX wieku można znaleźć przykłady, gdy potoczystość narzędnika porównawczego jest wykorzystywana w celach humorystycznych. Joanna Kubaszczyk, analizując *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza, podaje konstrukcje takie, jak „przyniewala profesorem" czy „czyta belfrem"[14]. Uważa ona, że współcześnie do podobnych gramatycznych metafor należy zaliczyć następujące komentarze: „mówi Buzkiem", „ględzi wieszczem" i „rzucił się Rejtanem"[15]. Według niej są one jednak „silnie nacechowane w stosunku do wyrażeń: »mówi jak Buzek«; »ględzi, używając słów wieszcza, powołując się na wieszcza, naśladując mimowolnie/nieudolnie wieszcza«; »wykazał podobną determinację jak Rejtan«"[16].

Studiując formy narzędnika porównawczego w twórczości Tuwima, uznała Sinielnikoff za swój cel m.in. przedstawienie, czym różni się użycie tych form przez poetę od ich użycia w polszczyźnie potocznej, czyli *de facto* w utartych wyrażeniach frazeologicznych. Jedno z pytań badaczki brzmi: „Co tu jest charakterystyczne dla poety, a co pokrywa się ze zwyczajem językowym"[17]? Drogą analizy obszernego

---

12 Wojtasiewicz, *op. cit.*, s. 75.

13 Zob. Sinielnikoff, *op. cit.*, s. 436.

14 J. Kubaszczyk, *Wizja świata, gramatyka i przekładalność, na przykładzie specyficznego użycia narzędnika w „Ferdydurke" Witolda Gombrowicza*. W zb.: *Językowy obraz świata w oryginale i przekładzie. Materiały z konferencji naukowej zorganizowanej przez Instytut Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego w Warszawie w dniach 25–27 listopada 2005*. Red. A. Szczęsny, K. Hejwowski. Siedlce 2007, s. 162–164.

15 Tak Kubaszczyk (*ibidem*, s. 161–170), jak i Sinielnikoff (*op. cit.*) używają w stosunku do konstrukcji z narzędnikiem sposobu porównawczym terminu „metafora". Idę ich śladem i także posługuję się tym terminem, uwzględniając jego szerokie rozumienie (kiedy do metafor zaliczamy też metonimie, alegorie czy animizacje – jako postacie retoryczne „oparte na zasadzie podobieństwa" – zob. S. Dąbrowski, *O pewnej właściwości porównania i metafory*. „Pamiętnik Literacki" 1965, z. 3, s. 108). Mając na uwadze „od wieków wyczuwaną bliskość" między metaforami a porównaniami, która przejawia się na poziomie struktur głębokich w sąsiedztwie elementu „rzekłbyś" (A. Wierzbicka, *Porównanie – gradacja – metafora*. Jw., 1971, z. 4), stosuję w artykule te dwa pojęcia zamiennie.

16 Cyt. za: Kubicka, *op. cit.*, s. 276.

17 Sinielnikoff, *op. cit.*, s. 429.

zestawu przykładów dochodzi ona do wniosku, że w dziełach Tuwima narzędnik ten występuje w trzech odmianach:

a) narzędnik porównawczy określający orzeczenie – wówczas „*instrumentalis*" „określa sposób, w jaki przebiega czynność orzeczenia tylko ze względu na znaczenie czasownika [...]. Na przykład zwrot »huczeć burzą« możemy użyć w odniesieniu do wszystkiego, co huczy, a więc huczeć burzą mogą wiatr, głos, muzyka, morze itp."[18];
b) narzędnik porównawczy określający podmiot – odnajdujemy go w porównaniach, w których użyty czasownik jest „dla całości obrazu zupełnie obojętny"; „*instrumentalis*" nie wskazuje już sposobu, w jaki została wykonana czynność, ale staje się określeniem podmiotu. W zdaniu: „Obłok goni rozpluskaną szklanką mleka", na pierwszym planie jest porównanie obłoku do szklanki mleka, natomiast czasownik „goni" moglibyśmy równie dobrze zastąpić słowami „pędzi" czy „płynie", a sens nie uległby zmianie[19];
c) narzędnik postaci – *instrumentalis* nie ma znaczenia porównawczego, a funkcjonalnie jest bardzo blisko orzecznika, np. w zdaniu: „Mogła się zjawić Niobą-Żałobą", chodzi nie o sposób, jak ktoś mógł się zjawić, ale o to, jako kto ten ktoś mógł się zjawić, czyli pod jaką postacią[20].

Wszystkie typy zidentyfikowane w twórczości Tuwima występują również w wierszach Ginczanki. Zestawienie przykładów nie stanowiłoby oczywiście obszernego zbioru, gdyż analizujemy tu dorobek artystyczny, który powstawał w ciągu zaledwie kilkunastu lat, a nie kilku dekad. Przy czym częstotliwość, z jaką poetka posługuje się narzędnikiem porównania, jest bez wątpienia wyrazistą właściwością jej poezji. Zarazem w sposobie tworzenia tego typu metafor mocno zaznacza się indywidualny styl autorki. Jeśli zestawić przykłady z utworów obojga poetów, dają się zauważyć co najmniej dwie różnice.

Po pierwsze, o ile u Tuwima można znaleźć liczne porównania zaczerpnięte ze świata zwierzęcego (np. „frunąć chmurką kolibrów" ⟨*Hokus-pokus*, s. 350⟩, „zatrzepotać ptakiem" ⟨*Coctail*, s. 347⟩, „śpiewać ptakiem" ⟨*Słowo i ciało*, s. 318⟩[21]), o tyle Ginczanka częściej sięga do świata roślin: „zieleni się liściem" (*Poznanie*, s. 163), „pokora kłosi się ziarnem" (*Preludium*, s. 116), „umrzeć kwiatem" (*Zapomniane maje*, s. 209), „miłość ciąży złocieniem" (*Erotofizyka*, s. 74), „rosną stoliki pniami" (*Deklaracja*, s. 307). Charakterystyczna dla autorki fascynacja mocami „zielonej Gai" uwidocznia się więc także w tym kontekście[22]. Po drugie, autor *Biblii cygańskiej* stosunkowo częściej używa narzędnika porównawczego w sposób bliski językowi potocznemu. Ginczanka natomiast przejawia tendencję do tworzenia konstrukcji, w których wykorzystuje wieloznaczność narzędnika, nawarstwiając zaskakujące metafory i zestawiając pojęcia abstrakcyjne z konkretnymi przedmiotami, np. „Ła-

---

18 Zob. *ibidem*, s. 432–437.
19 Zob. *ibidem*, s. 437–440.
20 Zob. *ibidem*, s. 440–445.
21 J. Tuwim, *Wiersze zebrane*. T. 1. Oprac. A. Kowalczykowa. Wyd. 2. Warszawa 1971.
22 O florystycznych motywach w poezji Ginczanki pisze D. Wojda w artykule *„Sprawy korzenne". Fenomenologia Zuzanny Ginczanki* („Przestrzenie Teorii" 2017, nr 28).

cińskie, powiędłe słowa raz jeszcze kwieciem zakwitną" (*Słoneczny mit*, s. 235) lub „murołomem wdziera się obraz" (*Gody domów*, s. 203).

Kończąc referowanie obecnego stanu badań nad narzędnikiem sposobu porównawczym, chciałabym też przyjrzeć się jego semantyce i pragmatyce, co będzie wymagać wyjścia poza ramy studiów polonistycznych. Już Sinielnikoff, analizując twórczość Tuwima, wskazywała, że wielość wyrażeń narzędnikowych może wiązać się z intensywną pracą poety nad przekładami z literatury rosyjskiej i staroruskiej. W ruszczyźnie do dziś narzędnik porównawczy jest w powszechnym użyciu i ta mowa mogła stanowić źródło inspiracji dla poety. Dla Ginczanki rosyjski był pierwszym językiem (tym, którym posługiwała się na co dzień w domu), jego konstrukcje składniowe również wpływały na kształtowanie się jej warsztatu poetyckiego. Wychowywana na kresach Rzeczypospolitej, Ginczanka zdecydowała się na edukację w szkole polskojęzycznej i od najwcześniejszych lat pisała wiersze po polsku. Okres dorastania i formowania się osobowości na pograniczu różnych języków nie mógł pozostać nieistotny w jej twórczości.

Chcąc zrozumieć semantykę narzędnika porównania w ruszczyźnie, należy zwrócić uwagę na jego genezę. Sinielnikoff, powołując się na prace Ołeksandra Potebni i Olgi Chodowej, wskazuje, iż forma ta wyłoniła się z tzw. narzędnika przeistoczenia – konstrukcji, która funkcjonowała w czasach, kiedy jeszcze wierzyliśmy, że człowiek potrafi przybierać postać innego stworzenia, np. może zmieniać się w wilka, by potem w nocy „biegać wilkiem" po lesie[23]. Narzędnik porównawczy, stając się następcą narzędnika przeistoczenia (który ulegał zanikowi wraz z wierzeniami), przejął jego semantykę w tym sensie, że sygnalizuje zestawienie dwóch zjawisk pod wieloma względami naraz. Inaczej mówiąc, sugeruje on porównanie całościowe.

Ze współczesnych opracowań potwierdzenie tego założenia odnajdujemy w monografii Giennadija Zeldowicza, który z punktu widzenia pragmatyki językoznawczej zestawia konteksty stosowania narzędnika i konstrukcji porównawczej z „jak" w języku rosyjskim. Uważa on, iż sposoby porównywania rzeczy czy zjawisk tworzą w nim tzw. skalę Horna, na której słabszy, rzadszy element (tu: narzędnik sposobu porównawczy) zaprzecza istnieniu jakiejś właściwości elementu mocniejszego, częstszego (konstrukcji z „jak"). Zestawiając ze sobą wyrażenia, w których narzędnik sposobu porównawczy został użyty poprawnie, z zastosowaniami błędnymi, Zeldowicz dowodzi, iż wykorzystanie zwrotów z narzędnikiem porównawczym zaprzecza jednoaspektowemu charakterowi porównania oddawanemu przez konstrukcje z „jak". Porównanie: „Foksterier ma mordkę cegiełką", jest w języku rosyjskim normatywne, gdyż mordka foksteriera wydaje się podobna do cegiełki pod względem formy, koloru i rozmiaru. Natomiast zdanie: „On rozmawia ze mną mentorem", jest nienormatywne, gdyż semantyka porównania dotyczy tylko wybranego aspektu (sposobu prowadzenia rozmowy), a zatem powinna zostać tu użyta forma konstrukcji z „jak", nie zaś rzeczownik w narzędniku[24].

---

23 Sinielnikoff, *op. cit.*, s. 430–431.

24 Zob. G. Zieldowicz, *Russkoje priedikatiwnoje imia. Sogłasowannaja forma, tworitielnyj padież*. „Woprosy Jazykoznan" 2005, nr. 4. Na temat wspomnianej skali zob. L. Horn, *On the Semantic Properties of Logical Operators in English*. Na stronie: https://linguistics.ucla.edu/images/stories/Horn.1972.pdf (data dostępu: 17 VIII 2024).

„Totalny" charakter porównań opartych na narzędniku, z którymi Ginczanka była oswojona w języku rosyjskim, okaże się znaczący w polskich wierszach autorki. Jego uwzględnienie w analizie utworów poetyckich pozwoli spojrzeć w nowy sposób na rolę narzędnikowych metafor w konstruowaniu językowego obrazu świata w liryce.

Sinielnikoff dokonała istotnych spostrzeżeń, do których kilkakrotnie już się odwoływałam w niniejszym artykule. Moim celem nie jest jednak segregowanie przykładów na wzór jej pracy, ale pójście o krok dalej – chciałabym zidentyfikować różne efekty poetyckie nietypowych gramatycznych rozwiązań Ginczanki przy zgłębieniu pragmatyki użytego w nich narzędnika porównawczego. Rozprawa Sinielnikoff stanowi niewątpliwie ważne studium badawcze. Powstało ono jednak w czasach panowania strukturalizmu i za opisem stanu rzeczy nie następuje – lub następuje w bardzo okrojonym zakresie – wyjaśnienie tego, co wynika z danego wyboru stylistycznego dla znaczenia całego utworu. Wniosek, że porównanie oparte na narzędniku „jest ekspresywne i wyraziste", nie stanowi satysfakcjonującej odpowiedzi na pytanie o motywację oraz efekty związane z jego użyciem. Z tego powodu postaram się ją rozszerzyć o więcej obserwacji.

Funkcje narzędnika sposobu porównawczego w wybranych wierszach Zuzanny Ginczanki

Najprostszym wytłumaczeniem, dlaczego poetka niejednokrotnie rezygnuje z powszechnej i przejrzystej konstrukcji porównawczej ze spójnikiem „jak" na rzecz narzędnika, oprócz zamiaru przyciągnięcia uwagi odbiorców do pewnej treści za pomocą nieoczekiwanej formy, są względy rytmiczne i brzmieniowe. Porównania z rzeczownikiem w narzędniku zazwyczaj pozwalają ominąć jedną sylabę, co może być kluczowe dla zachowania wcześniej wybranego rytmu. Tak jest w *Egzotyce miłości* (s. 191), gdzie Ginczanka rymuje dwa zakończone trochejem 9-sylabowe wersy (pierwszy i trzeci):

Wszystko jedno, jak ciebie nazwę:
każdej nazwie mej będziesz rad –
zabłąkanie zdarło się pasmem,
gdy dojrzałam twój pierwszy ślad
i już poszłam: dobrze na oślep
(trzon łodygi w słońce kiełkował)
dobrą wiedzą wiódł mnie miłośnie
ślad głęboki,
ślad-słowo...

W wierszu tym splatają się wątki miłości oraz twórczości. Ginczanka opisuje proces, w którym uczucie, wyrażając się poprzez słowo, nabiera dzięki temu dodatkowego (a może i najważniejszego), kreacyjnego sensu. Bohaterka nazywa swoją wędrówkę przed spotkaniem ukochanego „zabłąkaniem" i tworzy zaskakującą metaforę, porównując ów proces do „zdzierania się", zużywania „pasma", czyli drogi. Trwanie na przetartym szlaku jest zatem dla poetki jak zagubienie, a żeby iść, musi ona mieć własny cel i słowa, które prowadzą do niego tylko ją. Adresata wiersza możemy w *Egzotyce miłości* upatrywać nie jedynie w ukochanym-mężczyźnie, ale też w samym wierszu. Podczas gdy interpretacja tekstu stanowi kwestię

indywidualną, techniczny efekt zastosowania w nim narzędnika porównawczego okazuje się trudny do podważenia. Dzięki przyjętemu rozwiązaniu Ginczanka wypełnia dwa zadania naraz: zachowuje strukturę wersów opartych na dziewięciu sylabach (typowe porównanie wprowadziłoby kolejną sylabę – „jak") oraz na skutek odmiany rzeczownika i nadania mu formy „pasmem" układa rym z czasownikiem „nazwę".

Natomiast w *Gramatyce* struktura metryczna ma charakter ikoniczny. W owym utworze po strofie traktującej o statyczności rzeczowników poetka przechodzi do rytmicznie kontrastującej, z tą strofą, części poświęconej czasownikom. To jest moment, kiedy tempo podawania informacji wyraźnie przyspiesza. Ginczanka rezygnuje z długich, kilkunastosylabowych wersów (których odbiór jest spowolniony przez przewagę nieakcentowanych sylab) i, aby opisać przeznaczenie czasowników do wyrażania aktywności, zaczyna układać dynamiczne, oparte na trocheju (–◡) 4-zgłoskowce. Zwrot z narzędnikiem „koniem parska" (s. 150) zostaje wykorzystany w tworzeniu trocheicznych 4-stopowców:

stoi słowo, koniem parska,	–◡–◡–◡–◡
staje dęba, wpada w szał –	–◡–◡–◡–
tylko s i ą ś ć i p ę d z i ć w cwał	–◡–◡–◡–

Gdyby w *Gramatyce* i w *Egzotyce miłości* poetka zastosowała standardowe porównania, czyli zamiast „[słowo] koniem parska" – „parska jak koń", a w miejscu „[zabłąkanie] zdarło się pasmem" – „zdarło się jak pasmo", w wierszach zostałby wyraźnie naruszony tok rytmiczny. Wówczas w pierwszym przypadku uległaby osłabieniu znaczeniowa wartość rytmu, czyli sugestia kontrastu między treściami sąsiadujących ze sobą strof, a w drugim znaczeniu naruszona byłaby harmonia rymu i sylabizm wiersza.

Do przytoczonych fragmentów warto jeszcze dodać cytat z wiersza *Myśli zayoyane* (s. 43):

Myśli masa
w głowie hasa
wtórnym tanem
rozyoyanem –
galopada –
w górę –
w dół –

Spójność zwrotu z narzędnikiem „hasa / wtórnym tanem" sprzyja tu zachowaniu dynamiki wypowiedzi. Gdy gonitwa rozhasanych myśli ogarnia głowę, Ginczanka nie ma czasu na jakąkolwiek pauzę, nawet dla krótkiego spójnika „jak".

W przytoczonych przykładach konstrukcje z narzędnikiem brały udział w formowaniu konkretnego toku rytmicznego. Jeszcze inną fonetyczną motywację poetki można upatrywać w fakcie, że jeśli słowa są ze sobą ciaśniej zestawione, pozwala to na mocniejszą ekspozycję ich podobieństwa fonetycznego oraz uwydatnienie aliteracji i poszczególnych dźwięków. Tak dzieje się, gdy „lawa zastyga lakiem" (*Proces*, s. 281), „promień w oczy wwiercił się świdrem" (*Połów*, s. 310), „wychlust lśnieniem się wlśniewa" (*Zabobon*, s. 173), „czerwońcami dzwoni czerwiec" (*Defraudacja*, s. 291), „blask ognistym dyskiem wpada" (*Połów*, s. 310), a „jabłka zalśnią emalią" (*Żegluga*, s. 293).

Wobec bogactwa liryki Ginczanki jasne jednak jest, że nie da się sprowadzić jej poetyckich decyzji do wymienionych powodów. Przejdę teraz do analizy mniej przewidywalnych znaczeń tekstowych narzędnika porównawczego w wierszach autorki. Jurij Łotman w uważanej dziś za klasyczną pracy na temat struktury tekstu artystycznego wskazywał na to, iż uporządkowanie gramatyczne ulega w utworach poetyckich semantyzacji – formy gramatyczne mają znaczenie, ale „o tym, jakie to jest znaczenie, dowiadujemy się dopiero z konstrukcji danego tekstu". Nadmieniał ponadto, że „Zawsze pozostaje też pewna rezerwa strukturalna na czysto indywidualną interpretację"[25].

Jak już wspomniałam, w upodobaniu sobie przez poetkę metafor opartych na narzędniku istotna jest ich semantyka totalności. Doskonale komponują się one z dążeniem autorki, by doprowadzać przedstawiane konteksty do ekstremum. Liryka Ginczanki to miejsce, gdzie śmierć poznaje się, „tętniącym życiem zachłysnąwszy się po gardło" (*Miłość*, s. 133). Prowokacyjne oznajmienie poetki: „tylko życie mam w tym życiu na własność, / chyba wolno mi je szczodrze roztrwonić!" (*Sklepik boski*, s. 200), nie stanowi odosobnionego cytatu. Przyjrzymy się bliżej konkretnemu przykładowi.

Treść to utwór, w którym Ginczanka kontempluje tytułowe zjawisko, wyobrażając sobie, jakie procesy zachodzą wewnątrz tego, co postrzegamy z zewnątrz. Poetka roztacza wizje, w których „różowomięsna pantera jedwabne futro rozsadza", „czarnoziem rozsadza chodnik", a „biblijny boży wieloryb płonącym tranem tryska" (s. 289). Okazują się one punktem wyjścia do rozważań o tym, jak – operując słowami – tworzymy rzeczywistość. Nazwy czy imiona można bowiem nie tylko wysłowić, sprawić, żeby zabrzmiały, lecz można je też rozsławić – za pomocą słów nadać im wartość i ją ogłosić. Dzieje się tak właśnie dlatego, że słowa nie są pustym dźwiękiem, ale mają w sobie zakodowaną treść i to ona jest źródłem ich mocy sprawczej. Ginczanka w tym samym utworze (s. 289) mówi, że:

> Sprawy czerwone i ciepłe z frazesów się rodzą jak z matek
> treść bulgocącym krwotokiem wybucha z śpiewnej udręki.

Przytoczony wers pojawia się w finałowej, podsumowującej części wiersza. W zdaniu: „treść bulgocącym krwotokiem wybucha z śpiewnej udręki", mamy do czynienia z konstrukcją, w której – w ujęciu Sinielnikoff – narzędnik porównawczy określa podmiot. Czasownik „wybuchać" traci tu swoje pierwotne znaczenie (na rzecz przenośnego), gdyż nie mówi się o krwotoku, że wybucha, ale „występuje", „pojawia się" lub „dostaje się" go. Zwrot z narzędnikiem nie jest zatem użyty, by scharakteryzować sposób ukazywania się treści (wyraz „wybuchać" można zastąpić tu czasownikami „wytryskać", „wystrzeliwać"). Konotacje wywoływane przez epitet „bulgocący krwotok" są projektowane natomiast na desygnat słowa „treść" i to w odniesieniu do niego mogą wyłaniać się wyobrażenia związane ze zjawiskami takimi jak: zagrożenie, życie, ból, jaskrawość (od czerwonego koloru), ruch, gorąco czy dźwięk (od bulgotania). Jednocześnie sens abstrakcyjnego konceptu, jakim jest treść, zostaje nam przybliżony poprzez porównanie do doznania fizycznego, cieles-

---

25 J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*. Przeł. A. Tanalska. Warszawa 1984, s. 232.

nego, jakim jest krwotok, którego doświadczenie jest w zasięgu wyobraźni każdego czytelnika.

Funkcja tekstowa narzędnika porównawczego w omawianym utworze przejawia się na kilku poziomach. Po pierwsze, forma całościowego porównania staje się w finale wiersza ikonicznym znakiem jednej z jego głównych myśli, o tym jak wielopostaciowym i wszechobecnym zjawiskiem okazuje się „treść". Pod taflą oceanu treścią jest życie podwodne („Pacyfik warczy pod taflą szklistą"), w żywej istocie – procesy w jej mięśniach i tkankach („różowomięsna pantera jedwabne futro rozsadza"), a w ziemi – gleba („czarnoziem rozsadza chodnik") (s. 289).

Po drugie, wieloaspektowość metafory opartej na konstrukcji z narzędnikiem stanowi pewnego rodzaju liryczną zapowiedź ekstremalnego fenomenu, który Ginczanka opisuje zaraz w następnych wersach: „Imię pęcznieje światem, / świat się wydyma zaświatem" (s. 289). Powstaje gradacja coraz potężniejszych zjawisk: najpierw poetka mówi o wszechobecności treści, potem o tym, jak w jednym słowie może się mieścić cały świat („Imię pęcznieje światem"), a za pośrednictwem świata nawet koncepcja zaświatu („świat się wydyma zaświatem"). Wreszcie w przedostatnim wersie pojawia się obraz Stwórcy, czyli tego, kto daje temu wszystkiemu życie i nim rządzi. W porównaniu: „a ty / słowa ciałem porosłe / wymawiasz / jak Stwórca", poetka kieruje uwagę na kosmogeniczny szczyt (s. 289–290).

Do jeszcze innych funkcji narzędnika porównawczego w analizowanym wierszu należy nadawanie harmonii strukturze składniowej następujących po sobie zdań (s. 289):

> treść bulgocącym krwotokiem wybucha z śpiewnej udręki.
> Imię pęcznieje światem –
> świat się wydyma zaświatem –

W każdym z nich pojawia się rzeczownik w narzędniku: za pierwszym razem jest to narzędnik porównania, w dwóch zaś kolejnych zdaniach – narzędnik materii. Znaczenie okazuje się różne, ale forma gramatyczna ta sama, co zapewnia płynność przechodzenia od jednego zdania/myśli/obrazu do następnych, a zarazem – pozwala zapobiec monotonii.

Drugi przykład, który omówię, zaczerpnęłam z wiersza *Zdrada* (s. 302). Tu narzędnik sposobu porównawczy został użyty przez poetkę dwukrotnie. Pierwszy przypadek, niełatwy w interpretacji, znajduje się w zdaniu: „Grzech zawisł […] / półmysią głową w dół" i pojawia się od razu w strofie otwierającej wiersz:

> Nie upilnuje mnie nikt.
> Grzech z zamszu i nietoperzy
> zawisł na strychach strachu półmysią głową w dół –
> O zmierzchu wymknę się z wieży, z warownej ucieknę wieży
> przez cięcie ostrych os,
> przez zasiek zatrutych ziół –

Grzechem, o którym pisze autorka, jest tytułowa zdrada – czyn powszechnie uważany za moralnie nieakceptowalny, występny, i z tego względu często wiążący się ze strachem przed konsekwencjami. Nazywając swoje emocje, poetka mówi jednak o „strychach strachu". W tym motywowanym brzmieniowym podobieństwem zestawieniu otrzymujemy charakterystykę jej odczuć. Tak jak strych okazuje się peryferyjną, pełną niepotrzebnych, zapomnianych rzeczy częścią domu, tak i strach

wydaje się Ginczance uczuciem mniej istotnym od centralnego dla niej pragnienia wolności. Podobnie jak strych jest pomieszczeniem sekretnym, zamkniętym przed obcymi, u poetki także strach kryje się głęboko pod jej przekonaniem o własnej racji. W zdaniu: „Grzech [...] / zawisł na strychach strachu półmysią głową w dół", grzech został porównany do nietoperza, który przyjął pozycję, z jakiej wykonuje lot. Poetka mówiąc o zdradzie, uruchamia konotacje związane ze zwierzęciem uważanym za demoniczne, mającym kontakt ze światem umarłych. Jednocześnie jest to istota obdarzona skrzydłami, a zatem atrybutem wolności. Nietoperz jako hybryda ptaka i myszy symbolizuje także umiejętność dostosowywania się do różnych okoliczności oraz inteligencję. W zdradzie według Ginczanki przejawiają się zatem i wyzwolenie, i spryt, i gotowość do ryzyka. Na razie ta myśl jest tylko sugerowana, ale dalej w wierszu poetka będzie wypowiadać się coraz bardziej otwarcie: „ucieknę [...] / przez cięcie ostrych os", „nieprzeniknionym zamysłem uprzedzę każdy twój pościg".

Stosując narzędnik porównawczy, Ginczanka charakteryzuje grzech zdrady, kojarząc go z rozmaitymi cechami nietoperza. Konstrukcja ze spójnikiem „jak": „Grzech [...] / zawisł na strychu strachu jak półmysia głowa w dół", skupiałaby uwagę raczej na kierunku, w którym zwisa głowa, i służyłaby bardziej przedstawieniu grzechu jako czegoś ciążącego i ciągnącego w dół (np. pod względem moralnym). Bogate konotacje związane z nietoperzem odeszłyby na dalszy plan. Tymczasem są one istotne dla atmosfery całego wiersza. Sugestia motywów takich jak czary, zaświaty, piekło, mrok otrzymuje potwierdzenie *explicite* w drugiej strofie wiersza *Zdrada* (s. 302):

Ciężko powstaną z rumowisk tłoczące turnie przykazań
dwadzieścia piekieł Wedy,
płomienie,
wycie
i świst,
noc fanatyczna zagrozi, zakamienuje gwiazdami,
rtęcią wyślizgnę się z palców.
Nie upilnuje mnie nic.

W tej strofie mamy kolejne porównanie z narzędnikiem: „rtęcią wyślizgnę się z palców". Tutaj Ginczanka wypowiada przestrogę: nie bacząc na niebezpieczeństwo, ucieknie – wyślizgnie się z rąk. Ilustrując sposób, w jaki tego dokona, przywołuje obraz rtęci. Oczami wyobraźni możemy zobaczyć srebrne kuleczki wyślizgujące się z dłoni i szybko turlające się po podłodze w różnych kierunkach. W przykładzie tym narzędnik charakteryzuje orzeczenie i wydawałoby się, że poetka niczego by nie straciła, stosując konstrukcję z „jak". Jest tak tylko pozornie. Forma narzędnikowa pozwala zachować rytm nadany przez wcześniejszy wers, a także umieścić „rtęć" na początku wersu i wykorzystać ostre brzmienie tego słowa, które dźwięczy tu niczym warknięcie w stronę odbiorcy.

Obie konstrukcje z narzędnikiem porównawczym pełnią też subtelną, ale ważną funkcję strukturalną. Tak, jak w pierwszej strofie była oparta na narzędniku pierwsza metafora, tak w drugiej – stanowi on podstawę metafory ostatniej. W ten sposób Ginczanka układa swego rodzaju kompozycyjne koło, w którym zawierają się wszystkie najtrudniejsze konstrukcje i najbardziej katastroficzne obrazy. Tworzą one tło dla kontrastowej trzeciej strofy, gdzie wizja mrocznej zdrady jest wyparta przez wizję „słodkiej majowej / wierności" – strofy, której sens budzi najmniej wątp-

liwości i gdzie ujawniony zostaje adresat wiersza, któremu jasno postawiono warunek wierności (*Zdrada*, s. 302):

Ty w wilka się zmienisz, ja w pliszkę,
ty w orła, ja w kręte dziwy –
nieprzeniknionym zamysłem uprzedzę każdy twój pościg.
Nie upilnuje mnie świat,
o, luby – o, drogi – o, miły,
jeśli nie zechcę
sama
słodkiej majowej
wierności.

Kompozycja oparta na strukturze koła jest zaakcentowana powtórzeniem twierdzenia kluczowego dla wiersza: „Nie upilnuje mnie nikt", które otwiera pierwszą strofę oraz zamyka drugą. Taka struktura nie tylko pozwala wyeksponować – przez kontrast – ostatnią strofę. Funkcja tekstowa przejawia się tu także w ikoniczności: kolistość kompozycji okazuje się symbolem cykliczności ucieczki i pościgu.

Odnotujmy jeszcze, że dla pełnej konstrukcyjnej harmonii Ginczanka wprowadza rzeczownik w narzędniku również w tej trzeciej strofie. W zdaniu: „nieprzeniknionym zamysłem uprzedzę każdy twój pościg", występuje on jednak w znaczeniu odmiennym niż poprzednio – zamysł jest środkiem działania, dzięki któremu bohaterka uprzedza czynności ścigającej ją strony.

Przykład o znaczeniu bardziej „lokalnym" niż dla całości wiersza pochodzi z utworu *Erotofizyka* (s. 74). Napisany przez zaledwie 15-letnią Ginczankę, zainspirowany on został słownictwem i wiadomościami ze szkolnych lekcji fizyki. To również jeden z pierwszych wierszy, w którym do rozważań o miłości poetka wprowadza kalkulacje nauk ścisłych, ironizując o próbach podporządkowywania obu dziedzin tym samym prawom i zasadom. W ostatniej strofie dzieli się konkluzją:

A gdy miłość ma zacznie pęcznieć przyspieszenie
I zaciąży mi zbytnio w grudniu miękkim złocieniem,
Pójdę sobie na równik poza sinawe powietrze,
Wszak tam serce też waży mniej – na dynamometrze?!

Narzędnik porównawczy znajduje się tu na końcu drugiego wersu: „[miłość] zaciąży […] złocieniem". W ten sposób odmiana słowa „złocień" rymuje się ze słowem „przyspieszenie" (zauważmy tu nietypowe, autorskie rozwiązanie Ginczanki, jakim jest użycie formy rzeczownika „przyspieszenie" w funkcji przysłówka). Efekt stylistyczny narzędnika porównawczego to jednak nie tylko wyróżnienie, za pomocą rymu, dwóch niestandardowych zastosowań rzeczownika.

Gdyby poetka chciała ułożyć alternatywną konstrukcję ze spójnikiem „jak", brzmiałaby ona: „miłość zaciąży [tak], jak [ciąży] złocień". Na pierwszy plan wysuwałaby się wówczas nielogiczność porównania: desygnatem wyrazu „złocień" okazuje się bowiem lekki i drobny kwiat, zatem ciążenie komuś lub czemuś nie wydaje się dla niego typowym stanem. Mogłaby tu mocniej dawać o sobie znać ironia autorki, ale nie brakuje jej także w wersji z narzędnikiem porównawczym. Im bliższe jest natomiast zestawienie miłości ze złocieniem, tym bardziej sprzyja ono bogatej interpretacji analizowanego wersu. Może więc przyjść na myśl wróżenie

z płatków „kocha, nie kocha" w sytuacji niepewnej miłości. Uczucia młodej dziewczyny wolno postrzegać jako równie delikatne jak kwiat. Wskazane jest także uruchomienie etymologii słowa „złocień", które pochodzi od wyrazu „złoto" („złocieniem" brzmi niemal jak „złoceniem") – miłość staje się wówczas czymś cennym, ale też ciężkim. Forma wieloaspektowego porównania okazuje się znakiem tego, jak niejednorodnym, wielobarwnym zjawiskiem potrafi być miłość, o której mowa.

Narzędnik porównawczy służy mocniejszemu zespojeniu obrazów także w wierszu *Deklaracja*. Ginczanka stosuje narzędnik w wyrażeniu „stoliki rosną pniami" (s. 307) w następującym wersie:

I rosną w kawiarni stoliki pniami wymarłych ogrodów.

Stoliki rozstawione w kawiarni zostają porównane do pni drzew, które rosną w ogrodach zazwyczaj w pewnej od siebie odległości. Trafność owej analogii wynika jeszcze z tego, że kawiarniane stoliki z okrągłymi blatami – takie znajdowały się m.in. w często odwiedzanej przez Ginczankę kawiarni „Mała Ziemiańska" – kształtem przypominają właśnie pnie po ściętych drzewach. Zarazem zwarte, bezspójnikowe zestawienie: „rosną pniami […] stoliki wymarłych ogrodów", uwydatnia myśl, że stoliki to przecież ścięte drzewa zmienione w meble. Obraz ten może wywoływać smutek, a jednak Ginczanka nie pozwala tu na patos. Zamiast niego wprowadza ironię: czasownik „rosnąć" został przez autorkę użyty w znaczeniu przeciwnym do rzeczywistego. Stoliki bowiem nie pną się w górę, lecz tylko tkwią w pionie. Zebraniu owych różnych niuansów w jednym wersie w ciasno zespojoną całość sprzyja zastosowanie konstrukcji narzędnikowej.

Ginczanka jest świadoma złożoności swoich tropów. W wierszu *Egzotyka miłości* (s. 191) mówi o „wiecznych piramidach spiętrzonych metafor" i w jej poezji one często takie są: wielowarstwowe, rozprzestrzeniające się na cały wers lub nawet strofę. Narzędnik sposobu porównawczy stanowi dla autorki jeden z najważniejszych instrumentów umożliwiających dyskretne umieszczenie w jednym wyrażeniu co najmniej dwóch metafor na raz. Nierzadko więc w konstrukcjach z narzędnikiem i rzeczownik, i czasownik są użyte przez poetkę przenośnie. Tak jest w przypadku omawianego już wyrażenia „stoliki rosną pniami", gdzie pnie okazują się metaforą stolików, a czasownik „rosnąć" został użyty przenośnie, gdyż w rzeczywistości stoliki po prostu stoją w miejscu. Do podobnych przykładów należą następujące porównania: „gwiazdy wytrysnęły żarówkami" (*Sklepik boski*, s. 200), „czerwońcami dzwonił czerwiec" (*Defraudacja*, s. 291), „słowo koniem parska" (*Gramatyka*, s. 150), „słowa kwieciem zakwitną" (*Słoneczny mit*, s. 235) czy „życie wylewa wisłą" (*Fizjologia*, s. 198).

Konstrukcje takie okazują się typowe dla wierszy Ginczanki, ale nie są ani jej jedynym, ani najbardziej wyszukanym u niej sposobem spiętrzania metafor. Do ciekawszych rozwiązań stylistycznych należą struktury, w których poetka zestawia obie konstrukcje porównawcze: i narzędnikową, i ze spójnikiem „jak". W *Godach domu* (s. 203) mamy opis: „pasożytem kiełkują anteny jak jemioły białe na dębach". Zastosowanie zwrotu z narzędnikiem pozwala tu zapobiec trywialnemu powtórzeniu konstrukcji z „jak". Oba porównania przy tym doprecyzowują się na wzajem: „anteny są jak pasożyty" (gdyż m.in. nie da się ich umieścić na budynku, nie

uszkadzając dachu lub dachówek) oraz „anteny są jak jemioły na dębach" (ponieważ np. znajdują się wysoko). Analogiczny przypadek widzimy w *Wierszu o radosnym czekaniu* (s. 94):

> Za oknem na cienkich drutach wróbelki siadły kapelą,
> jak nuty na czarnych liniach stakaccą catta we trele –

Ginczanka porównuje grupę wróbelków jednocześnie i do kapeli muzycznej, i do nut. Każde z tych porównań osobno wzięte jest mało oryginalne, powszechne i dopiero ich zestawienie ze sobą daje interesujący efekt. To tymczasem tylko pierwszy krok poetki na drodze do maksimum poetyckiej ekspresji, osiąganej dzięki onomatopeicznemu, wieloznacznemu neologizmowi „stakaccą catta we trele". Został on utworzony na podstawie terminu muzycznego „*stacatto*" i ma sugerować przerywane dźwięki w postaci ptasich treli wydawane przez wróble. Co więcej, „*catta*" po łacinie oznacza 'kota', co może być dla czytelnika impulsem, by wyobrazić sobie, jak wróble drażnią kota, wywodząc swoje trele. Tak jak „robi się kogoś w balona" (czyli drwi się z kogoś i ośmiesza go), tak ptaki „stakaccą kota w trele". Oto jeden ze sposobów powstawania „piramid spiętrzonych metafor", w którym narzędnik porównawczy odgrywa istotną, strukturyzującą rolę.

W większości omówionych tekstów odmienne funkcje narzędnika porównawczego nierzadko nakładały się na siebie. Na koniec chciałabym wyróżnić kolejną funkcję, o której, co prawda, wspominałam już wcześniej, ale tylko przy okazji innych zagadnień, znajdujących się akurat w centrum uwagi. Chciałabym przyjrzeć się temu, jak Ginczanka posługuje się narzędnikiem, aby utworzyć równoległe konstrukcje syntaktyczne, a dokładniej – jak wykorzystuje fakt, iż ten sam przypadek gramatyczny może wyrażać różne funkcje rzeczownika. Oto pierwszy przykład z wiersza *Fizjologia*, gdzie „krew" jest podmiotem trzech narzędnikowych porównań, w których „wylewa wisłą", „ciśnie się krwawo półkolem" i „rumieńcem chce wytrysnąć" (s. 198):

> w krętych opętlach tętnic życie wylewa wisłą,
> w cienki nabłonek wargi ciśnie się krwawo półkolem,
> rumieńcem zgrzanych policzków w manifest chce mi wytrysnąć –

„Życie" jest w *Fizjologii* metonimią krwi. Nawet w codziennym dyskursie, nie wspominając o żargonie medycznym czy religijnym, możemy usłyszeć, iż „krew to życie". Oryginalność metonimii Ginczanki polega na tym, że ta powszechna definicja ulega odwróceniu i mamy do czynienia z porządkiem „życie to krew". Mówiąc o życiu, poetka mówi o krwi tak buzującej w jej młodych tętnicach, iż przypomina tym wylewające wody Wisły (pierwszy wers), tak wypełniającej jej wargi, że tworzą kształt półkola (drugi wers), i jeszcze sygnalizującej swoje istnienie w postaci rumieńców na policzkach (trzeci wers). W każdym z tych wersów narzędnik został zatem użyty w innej funkcji: w pierwszym dla wyrażenia porównania, w drugim – sposobu, w trzecim – postaci. Równocześnie na poziomie konstrukcji powierzchniowych cały czas jest to ta sama forma. Z jednej strony, sprzyja to dynamice lektury, gdyż nie ma tu nowych struktur, zakłócających rozumienie tekstu. Z drugiej strony, podobieństwo następujących po sobie konstrukcji i ich płynność pojawiania się pełnią dodatkową funkcję tekstową. Forma, na którą składają się kolejne narzędniki, sugeruje treść dotyczącą niepowstrzymanego biegu krwi, czyli – życia.

Zbliżone rozwiązanie poetka stosuje w *Szachach* (s. 183), gdzie wprowadza analogię między realizacją życiowych strategii a jedną z najstarszych gier planszowych:

– Zwykłym pionkiem desperacko się uprę
i pokroczę kroczkiem po kroczku
a oszukam niepozornym skrótem

Tutaj także seria narzędnikowych konstrukcji zaczyna się od narzędnika sposobu porównawczego („pionkiem […] uprę się"), po którym następują wyrażenia z narzędnikiem sposobu („pokroczę kroczkiem […]") oraz środka („oszukam niepozornym skrótem"). Równoległe konstrukcje sprzyjają rytmizacji wypowiedzi, a wykorzystanie narzędnika za każdym razem staje się ikonicznym znakiem konsekwentnego wykonania planu przyjętego przez bohaterkę.

Oczywiście, rola równoległych konstrukcji nie ogranicza się do harmonizowania wiersza czy do kwestii ikoniczności. Znaczenie owych konstrukcji jest przedmiotem obszernej literatury z dziedziny poetyki. Występowanie paralelizmu na odrębnych poziomach tekstu uważa się za istotne źródło siły jego oddziaływania na odbiorcę. Współczesne badania empiryczne potwierdzają, że jest to również środek zapewniający przyjemność podczas recepcji utworu przez czytelnika lub słuchacza[26]. Przytoczone fragmenty wierszy są częścią świadectwa tego, jak poetka potraf tworzyć paralelne struktury w wysublimowany sposób oraz jak wykorzystuje w tym celu omawianą w niniejszym artykule konstrukcję.

Analizowane wersy pozwalają zauważyć różnorodną rolę narzędnikowych porównań w liryce Zuzanny Ginczanki. W każdym tekście ich funkcja jest specyficzna, indywidualna, ale można wyodrębnić kilka grup efektów stylistycznych, w których uczestniczy narzędnik sposobu porównawczy. Dana konstrukcja bierze udział w tworzeniu struktury rytmicznej wiersza, kiedy zastosowanie porównania ze spójnikiem „jak" powoduje zakłócenie rytmu przyjętego dla określonego wersu lub grupy wersów. Wydaje się to istotne nie tylko z punktu widzenia utrzymania dynamiki i tempa wypowiedzi, lecz także dla znaczenia utworu, gdy jego rytm ma właściwość ikoniczną. Narzędnikowe metafory ze względu na spójność formalną pozwalają również na uwydatnienie aliteracji będącej środkiem akcentowania obrazów wybranych przez poetkę. Semantyczna wieloaspektowość konstrukcji porównawczych opartych na narzędniku okazuje się ważna dla wyeksponowania treści wypowiedzi lirycznych autorki. Narzędnik porównawczy wzmacnia przy tym konotacje innych jednostek językowych. Gramatyczne decyzje Ginczanki okazują się też środkiem, dzięki któremu nadaje ona kompozycji tekstu cechy ikoniczności oraz harmonizuje jego strukturę. W powierzchniowej warstwie tekstu narzędnik porównawczy może mieć swój udział w tworzeniu paralelizmu syntaktycznego. Szczególnie ciekawe są tu teksty, w których ta sama forma gramatyczna – rzeczownik w narzędniku – jest użyta w różnym znaczeniu.

Znaczenie tekstowe narzędnika porównawczego – jak już zauważyłam – będzie za każdym razem inne, uwarunkowane szerszym kontekstem. Analizy poszczegól-

---

26 Zob. W. van Peer, A. Chesnokova, *Experiencing Poetry. A Guidebook to Psychopoetics*. London 2023, s. 43–73.

nych wierszy przyniosą nowe informacje na temat pragmatyki zastosowanych w nich konstrukcji z narzędnikiem. Celem niniejszego artykułu było otwarcie rozmowy o efektach poetyckich wybranego rozwiązania gramatycznego w twórczości Ginczanki. Otwarcie to połączone jest z nadzieją na kontynuację dyskusji po uwzględnieniu materiału językowego z dzieł innych poetów – zarówno rodzimych, jak i zagranicznych, których wiersze przełożono na język polski.

Abstract

JÓZEFINA PIĄTKOWSKA University of Warsaw
ORCID: 0000-0003-2886-9843

ON A STYLISTIC TROPE IN ZUZANNA GINCZANKA'S POETRY A PRAGMATIC APPROACH TO COMPARATIVE INSTRUMENTAL OF MANNER IN LYRIC POETRY

Despite the wide interest in Zuzanna Ginczanka's poetry, what determines the exceptionality of her verses—their language—still remains the least researched issue. The poet consistently broadens and exceeds the limits of the Polish language, forming neologisms and exploiting the potential of grammar and text structure. The author of the paper insights into the mode in which Ginczanka gets accustomed with uncommon grammar solutions, namely comparative instrumental of manner, making out of it her regular stylistic trope. In the first part of the paper, Piątkowska analyses selected poems, identifying the artistic effects produced by comparisons based on instrumental. She devotes special attention to the specific textual meanings and suggests a pragmatic approach to the problem in question.

Pamiętnik Literacki CXV, 2024, z. 3, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2024.3.11

PAWEŁ REGIEWICZ Uniwersytet Śląski, Katowice

O INTERPRETACJI INTERMEDIALNEJ

Andrzej Hejmej w 2016 roku zaproponował termin „komparatystyka intermedialna", który miał odpowiadać tendencjom otwierającym tę dyscyplinę na ujęcie właśnie intermedialne. Ów kierunek w badaniach literackich stawia sobie za główny cel analizę „fenomenu literatury jako medium pośród innych mediów i sytuacji człowieka w społeczeństwie medialnym"[1]. Wspominany autor określa człowieka współczesnego mianem „skazanego w dobie »płynnej nowoczesności« na oddziaływanie sieci rozmaitych przekazów". Intermedialność, rozumiana jako „ogólne zjawisko, które obejmuje wszelkie relacje, tematy oraz problemy tradycyjnie stanowiące pole badań międzyartystycznych", a także fakt intermedialnego charakteru każdego środka przekazu mają być kluczem do zbadania położenia człowieka w rzeczywistości medialnej. Hejmej, pisząc o komparatystyce intermedialnej, wskazuje jej główne zadanie, które polega na formułowaniu pytań i „odpowiedzi na gruncie antropologii, ujawniające skutki rozmaitych mechanizmów mediatyzacji oraz głębokich przemian społeczno-kulturowych". Jako przedmiot zainteresowań komparatystyki intermedialnej podaje zjawisko muzyczności w literaturze i postuluje analizowanie – w duchu *sound studies* – literatury (intermedialnej) jako sposobu rejestrowania sfery akustycznej właściwej nowoczesności, literatury funkcjonującej w określonym pejzażu dźwiękowym, wreszcie literatury stwarzającej nowe przestrzenie dźwiękowe[2].

Zaczynając od komparatystyki intermedialnej, chciałbym pójść krok dalej i postawić tezę o możliwości interpretacji intermedialnej. Koncepcja Hejmeja jest perspektywą badawczą zwracającą szczególną uwagę na sytuację człowieka pośród wielości mediów. Jednakże wydaje się, jakoby w tej koncepcji to literatura była głównym środkiem przekazu, a elementy innych mediów przedostające się do literatury pozostawały raczej kontekstem. Sposób czytania, jaki proponuję, opiera się na przekonaniu o równoważności przenikających się (zwłaszcza w piosence) mediów. Sądzę także, że przy interpretacji tekstów intermedialnych warto analizować holistycznie owe inne media w tekście literackim. Należy przyjrzeć się, jak dzięki swoistym właściwościom i predyspozycjom wpływają one – w roli chwytów – na rozumienie tekstów przez odbiorców. Zgłaszany przeze mnie sposób czytania jest szczególnie przydatny przy interpretacji właśnie piosenek, które w swojej naturze łączą media tekstu, muzyki i obrazu (w teledyskach, poprzez okładki czy wystąpienia

---

1 A. Hejmej, *Komparatystyka intermedialna*, „Rocznik Komparatystyczny" t. 7 (2016), s. 11–12.
2 *Ibidem*, s. 13, 16.

sceniczne). Podobne do mojego ujęcie semiotyczne proponuje Andrzej Mądro w kontekście intermedialnego badania muzyki metalowej. Zauważa on, że „muzyka znaczy przez formę i strukturę, czyli przez relację z samą sobą (głównie poprzez repetycje i wariacje), jak i poprzez asocjacje z tekstem oraz relacje pozamuzyczne”[3]. Według niego do interpretacji warstwy muzycznej muzyki metalowej potrzebna jest znajomość kodów, którymi się ona posługuje. Kody te, zdaniem badacza, nie są uniwersalne i transkulturowe, gdyż muzyka metalowa wypracowała własne. Myśląc o kodach w relacji do muzyki, nie można pominąć refleksji Simona Fritha. Angielski badacz, opisując zjawisko muzyki filmowej, wyznacza dwa podstawowe kody, na których opiera się połączenie muzyki z akcją filmu. Pierwszy z nich, kod emocjonalny, umożliwia odczytanie znaczenia muzyki na podstawie jej struktury – tonacji, rytmiki czy akordów. Kod emocjonalny pozwala na asocjacje granej muzyki z odczuciem, które ma ona wywołać w słuchaczu, przez co tonację durową odbiera on jako wesołą, a molową jako smutną. Drugim kodem wymienionym przez badacza – zarazem bardziej mnie interesującym – jest kod kulturowy:

> ujawnia [on] najbardziej podstawowe społeczne i kulturowe fakty związane z obrazami, które widzimy: czas i miejsce (geografia i historia) oraz społeczny kontekst (socjologia i ekonomia polityczna). Najbardziej efektywnym środkiem uzyskania muzycznego skrótu są konwencje gatunkowe, wskazywane przez struktury melodyczne lub reguły rytmiczne, czy też najprościej – przez instrumentacje[4].

W praktyce wykorzystanie kodu kulturowego możemy zauważyć m.in. w muzyce filmowej, np. przy ilustrowaniu aury antycznej Grecji za pomocą powolnych *arpeggio* granych na harfie bądź lirze czy przy obrazowaniu czasów średniowiecza za pomocą dźwięków chóru gregoriańskiego, fanfar i lutni. Dzięki stereotypowemu połączeniu brzmienia instrumentu z danym czasem lub miejscem, oddziaływaniu dźwięków na emocje człowieka, a także dzięki użyciu cytatu kulturowego twórcy muzyki filmowej mogą kierować nastrojem odbiorcy, dopełniać przekaz zawarty w obrazie oraz informować publiczność o wykorzystywanych konwencjach gatunkowych. Rozpoznania Fritha na gruncie muzyki filmowej da się bez trudu odnieść do muzyki samej w sobie – wszak w ogóle w muzyce wykorzystuje się kody emocjonalne i kulturowe. Mądro, pisząc o elementach dzieła muzycznego, któremu można przypisać jakieś znaczenie, wymienia takie cząstki jak „Fraza melodyczna, riff, jakość brzmieniowa, wzór rytmiczny, akord lub struktura harmoniczna, szczególne użycie szczególnego instrumentu, barwa głosu, przestrzeń akustyczna”. Choć pod koniec artykułu badacz podkreśla: „W dążeniu do idealnej interpretacji potrzebne jest wobec tego podejście obejmujące zarówno tradycyjną muzykologię, jak i te »afektywne« aspekty muzyki”[5], zdaje się on kłaść akcent głównie na interpretację warstwy muzycznej piosenek, o czym przekonuje całość jego artykułu. Chciałbym zaznaczyć, że w mojej propozycji dominuje ujęcie literaturoznawcze. Mimo że zwracam uwagę na wpływy innych mediów i na sensy przez nie wytwarzane, to tekst znajduje się u mnie w centrum, i to do niego na końcu się odnoszę. Sposób

---

3 A. Mądro, *Perspektywy muzycznej semiotyki metalu – w stronę interpretacji muzematycznej*. „Przegląd Kulturoznawczy” 2023, nr 3, s. 265.

4 S. Frith, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*. Przeł. M. Król. Kraków 2011, s. 160.

5 Mądro, *op. cit.*, s. 273, 276.

interpretacji, który przedstawię, opiera się na modelu hermeneutycznym. Według Hansa-Georga Gadamera na „rozumienie" składają się pojęcia przedrozumienia oraz koła hermeneutycznego. Przedrozumienie – choć nigdzie niezdefiniowane dokładnie – ma dwa wymiary. Pierwszy wymiar uwzględnia tradycję, kulturę, do których należy interpretator, i są one dla niego podstawowym odniesieniem. Drugi wymiar wiąże się z zadawaniem tekstowi pytań wstępnych przez interpretatora, a tym samym z założeniem, że znajdzie on w nim odpowiedzi – co sprawia, iż przypisuje tekstowi jakiś sens[6]. Pojęcie przedrozumienia możemy równie dobrze wykorzystać na gruncie mediów muzyki i obrazu, ponieważ interpretując twory tych mediów, też bierzemy pod uwagę tradycję oraz kulturę, z jakich wyrastamy. Innym podstawowym pojęciem składającym się na zjawisko rozumienia jest koło hermeneutyczne. Według tej koncepcji „rozumienie polega na ciągłym odnoszeniu interpretowanego tekstu do szerszego kontekstu"[7]. To ujęcie także wydaje się bardzo przydatne przy interpretowaniu tworów intermedialnych, gdyż zgodnie z nim tekst możemy odczytywać nie tylko poprzez konteksty pochodzące z tego samego medium, lecz również przez odwołanie się do kontekstów tworzonych przez inne środki przekazu.

Zdecydowałem się wybrać formę piosenki, ponieważ badacze wskazują na jej intermedialny charakter. Paweł Tański, rozważając piosenkę pod kątem gatunkowości, pisze o jej związku z poezją. Zarazem zaznacza:

> piosenki możemy nazywać literaturą, ale pod warunkiem, że wyraźnie podkreślimy, iż nie są poezją, ale – poezją oralną. Jest to zupełnie inny byt niż liryka, który zyskał własny, pełnoprawny w kulturze język, wyodrębnił się z poezji, ewoluował i stał się nowym rodzajem tekstu kultury[8].

Tański nie kończy jednak na definicji piosenki i przywołuje pogląd Fritha o tym, że „wszystkie piosenki to ukryte narracje". Angielski badacz stwierdza bowiem, iż „śpiewanie piosenki oznacza opowiadanie historii, a opowiadanie historii oznacza odgrywanie roli narratora"[9]. Nietrudno zauważyć, że wyrażenie „odgrywanie roli" dopuszcza jeszcze inną możliwość patrzenia na piosenkę. Tański przekonuje, iż piosenki są „swego rodzaju monodramem, a wokalista – aktorem, jego śpiew jest niczym monolog aktora w monodramie"[10]. Znamienny wydaje się nacisk, jaki Tański kładzie na oralny aspekt piosenki, podkreślający znaczenie głosu. Ruth Finnegan, charakteryzując styl poezji oralnej, wskazuje wiele sposobów wygłaszania poezji, które mają wpływ na ostateczny wydźwięk danego tekstu. Badaczka zauważa przy tym, że sam tekst nie zawsze wyraźnie sugeruje styl wypowiadania. Dzięki temu najbardziej na tekst oddziałuje osoba deklamująca, gdyż to od niej zależy, jaką wymowę nada tekstowi, co istotnie przyczynia się do jego interpretacji. Jako elementy „znaczące" w sposobie wygłaszania poezji oralnej wymienia Finnegan: dramatyzacje, tempo wygłaszania, styl śpiewania, pauzy, tonacje, gesty, mimikę twarzy czy rytmiczne ruchy. Różne sposoby wygłaszania czy wyśpiewywania poezji

---

6 H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Przekł., wstęp B. Baran. Warszawa 2007, s. 375–392.

7 B. Brożek, *Granice interpretacji*. Wyd. 2, poszerz. Kraków 2020, s. 165.

8 P. Tański, *Piosenki – „Poezja oralna cywilizacji przemysłowej"*. „Przegląd Kulturoznawczy" 2022, nr 1, s. 88.

9 Frith, *op. cit.*, s. 229, 231.

10 Tański, *op. cit.*, s. 97.

oralnej, jak pokazuje badaczka, potrafią zmieniać wydźwięk tekstu między jego wykonaniami, a w niektórych kulturach pozwalają nawet na identyfikację roli śpiewającego. Ciekawym zjawiskiem przytoczonym przez Finnegan w kontekście stylu poezji oralnej jest *drum poetry*, czyli poezja wykonywana poprzez grę na bębnach. Uczona wskazuje, że afrykańskie języki w dużej mierze opierają się na dyferencjach między tonami, co sprzyja imitowaniu wybranych słów przez właśnie różnicowanie tonów granych na bębnach[11]. Choć nie takim rodzajem poezji będę się tu zajmował, chciałbym podkreślić fakt, że nawet wysokość tonów (czy to w intonacji, czy w muzyce) może nieść ze sobą znaczenie.

Trudności przysparza samo zaklasyfikowanie piosenki pod względem genologicznym – a mowa dopiero o pierwszym z wykorzystywanych przez piosenkę mediów. Tański, mając na uwadze intermedialny charakter piosenki, proponuje, aby badać tę formę za pomocą narzędzi takich jak: „komparatystyka interdyscyplinarna, antropologia literatury, performatyka, somatoestetyka, etnografia przedtekstowa, autoetnografia, *mètis* jako »koncepcja narracji antropologicznej«, czyli narzędzi wywodzących się głównie z antropologii kultury oraz *cultural studies*". Po czym dodaje istotne zastrzeżenie:

> Wszystkie te obszary badawcze muszą łączyć się, oczywiście, z namysłem nad oralnością, muzyką, głosem, wreszcie sprawą najważniejszą, czyli śpiewem. Te wymiary *song studies* warto badać, używając narzędzi nie tyle tradycyjnej muzykologii, ile muzykoznawstwa, antropologii muzyki, etnomuzykologii, a nawet teatrologii, w przypadku zaś refleksji nad związkami słowa, muzyki oraz obrazu (teledyski/wideoklipy, okładki płyt, plakaty) – filmoznawstwa, historii sztuki, medioznawstwa oraz narratologii transmedialnej[12].

Już sama wielość wymienionych narzędzi, mających zastosowanie w studiach nad piosenką, wskazuje na jej wysoce intermedialny charakter, co predysponuje ją do właśnie takiego interpretowania. Jak wcześniej wspomniałem, głównym celem owego sposobu interpretacji jest uwzględnienie w niej wszystkich przenikających się w piosenkach środków przekazu – z wytwarzanymi przez nie znaczeniami – oraz ich wzajemny na siebie wpływ. Pozwoliłoby to na ujęcie piosenki nie pod kątem tylko wyśpiewywanych słów, ale jako całości, na którą składają się odmienne media – czasami wykorzystujące intertekstualne nawiązania, które nie należą do tego samego medium. Aby zobrazować poszerzanie sensu tekstu o znaczenia niesione przez owe inne środki przekazu, posłużę się piosenkami zespołu Lao Che z płyty *Gospel*[13].

Gospel to płyta, która została umieszczona na platformach streamingowych, ale także wydana w formie tradycyjnej. W opakowaniu oprócz płyty znalazła się książeczka z tekstami piosenek, które różnią się od tekstów śpiewanych przez zespół. Czasami zmienia się kolejność wersów czy zwrotek, artyści powtarzają odmienne

---

11 R. H. Finnegan, *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context*. Cambridge 1977, s. 88–133.

12 Tański, *op. cit.*, s. 90–91.

13 Lao Che, *Gospel*. CD. 2008 (CD 1–2. Wyd. 2, zmien.: 2019). Piosenki zespołu Lao Che cytuję z pierwszej edycji płyty i zaznaczam, jeśli jest inaczej. Słowa piosenek są autorstwa H. Dobaczewskiego, a muzykę skomponowali i wykonali na płycie M. Dzierżanowski, R. Borycki, M. Jastrzębski, H. Dobaczewski, J. Pokorski, M. Denst oraz F. Różański.

fragmenty w ramach refrenu lub dodają onomatopeje, jakich nie ma w tekście z książeczki. Działania muzyków pozwalają traktować album jako interpretację muzyczną tekstów poetyckich napisanych przez Huberta Dobaczewskiego, posługującego się pseudonimem artystycznym Spięty. Owe zabiegi stanowią przy tym przyczynek do rozpoczęcia dyskusji teoretycznej na temat różnic między poezją a piosenką. Niejednoznaczność wynikająca ze sposobu potraktowania utworów przez artystów skłania, by zadać pytanie: jak można zdefiniować *Gospel*? Czy mamy do czynienia z albumem koncepcyjnym, czy raczej z antologią lub cyklem poetyckim?

Utwory z płyty *Gospel* nie zawsze odnoszą się do siebie nawzajem, lecz spaja je tematyka, którą jest religia, co pozwala interpretować ten album jako cykl liryczny[14]. Równie dobrze możemy zaklasyfikować album *Gospel* jako antologię, gdyż nie składa się on z losowo wybranych piosenek, ale jest ułożony tak, by najlepiej odsłonić problematykę podjętą przez autora tekstów. Na antologię wskazuje reedycja albumu z 2019 roku, w którym zmienia się kolejność utworów – tylko trzy z nich znajdują się w tym samym porządku co w pierwszym wydaniu płyty. Album wolno również nazwać koncepcyjnym, ponieważ odznacza się zorganizowaniem warstwy muzycznej wokół jakiegoś pozamuzycznego tematu[15]. Granice między owymi trzema klasyfikacjami są dość cienkie, a jednak każda z nich rzuca inne światło na *Gospel*. Odcinając się od pomysłu albumu koncepcyjnego, odrzucimy też warstwę muzyczną, która, jak będę starał się pokazać, jest nieodłączna w myśleniu o piosence. Podczas interpretacji tekstów z płyty nie da się także pominąć celowej zmiany kolejności utworów na reedycji albumu. Trudno więc jednoznacznie stwierdzić, do której z trzech propozycji – albumu koncepcyjnego, cyklu lirycznego czy antologii – zaklasyfikować *Gospel*. Skłaniałbym się w stronę stwierdzenia, że album łączy w sobie cechy charakterystyczne dla każdej z przedstawionych klasyfikacji.

Niezwykle interesujące przy określaniu specyfiki omawianego albumu jest wspomniane przeze mnie wcześniej napięcie: poezja–piosenka, wynikające z różnic między tekstami piosenek zapisanymi w książeczce dołączonej do płyty a konkretnymi ich wykonaniami zarejestrowanymi na albumie. Już sam fakt reedycji albumu, w którym zmieniają się warstwa muzyczna oraz rozmieszczenie tekstu, dodatkowo utrudnia przypisanie utworów do danego gatunku literackiego. Można założyć, że piosenki są interpretacjami muzycznymi tekstów poetyckich zamieszczonych w książeczce dołączonej do płyty, choć zauważyć trzeba, że sprzedawany jest album z dołączonymi tekstami, a nie teksty z ich muzycznymi interpretacjami nagranymi na płycie. Wskazują na to brak zazwyczaj pojawiającego się w takich książeczkach podziału tekstu na zwrotki i refren, różnice w rozłożeniu tekstu i w jego ilości czy pomijanie, zmienianie i dodawanie słów w interpretacjach muzycznych. Na płycie usłyszeć można frazy niewystępujące w tekście[16]. Trzeba zaznaczyć, że mimo re-

---

14 Zob. G. Igliński, *Fenomen romantycznego cyklu lirycznego. O wyznacznikach cykliczności na przykładzie „Sonetów krymskich", „Vade-mecum" i „Kwiatów zła"*. „Prace Językoznawcze" 2021, nr 2.

15 Zob. R. Marcinkiewicz, *Unisono czy na pomieszane języki? O kilku terminach związanych z rockiem w 10 rocznicę „Metropolis pt. 2: Scenes from a Memory" Dream Theater*. W zb.: *Unisono na pomieszane języki*. [T.] 1: *O rocku, jego twórcach i dziełach (w 70-lecie Czesława Niemena)*. Red. R. Marcinkiewicz. Sosnowiec 2010.

16 Muzycy – jak sami zaznaczyli na końcu książeczki dołączonej do pierwszej edycji albumu – do tworzenia utworów użyli sampli wyrażeń pochodzących z innych języków lub będących fragmen-

edycji albumu w 2019 roku innowacji podlegają wykonania muzyczne tekstów i ich ułożenie, lecz sam tekst literacki się nie zmienia. Wartość interpretacji muzycznej tekstów na płycie *Gospel* spróbuję pokazać na przykładzie utworów *Bóg zapłać*, *Czarne Kowboje* i *Zbawiciel Diesel*.

Bóg zapłać

Interpretację tekstu tej piosenki chciałbym zacząć w nietypowy sposób – od okładki. Przedstawia ona (w wydaniu 1, z 2008 roku) nazwę zespołu oraz tytuł płyty ułożone z kolorowej cukrowej posypki w kształcie pałeczek, używanej zazwyczaj do ozdabiania wypieków. W oczy rzuca się również litera „A" w nazwie LAO CHE, przekształcona w symbol opatrzności Bożej, tj. oko w trójkącie. Symbolika chrześcijańska została także wykorzystana do uformowania liter – dużego „E" (w nazwie zespołu) i małego „e" (w tytule albumu). „E" pisane wielką literą przypomina trzy równoległe linie, pisane zaś małą literą przedstawia wypełnione trzy czwarte koła. Oba kształty przywołują na myśl liczbę trzy, przez to wydają się aluzją do chrześcijańskiej numerologii utożsamiającej tę liczbę z Bogiem i Trójcą Świętą[17]. Liczne nawiązania do symboliki i numerologii chrześcijańskiej można znaleźć choćby w znajdującym się na płycie utworze *Siedmiu nie zawsze wspaniałych*, w którym istota Trójcy Świętej zostaje nazwana „trikiem na trójkąta". Okładka płyty wprowadza słuchaczy do koncepcji albumu, która według Kamili Czai polega na „uziemieniu Nieba". Chodzi o trawestację historii i motywów biblijnych zakładającą przeniesienie elementów *sacrum* do sfery *profanum*[18]. Symbol opatrzności Bożej utworzony z kolorowej posypki wskazuje porządki – Boski i dziecięcy (ostatni porządek zdaje się potwierdzać okładka edycji drugiej albumu, gdzie zrezygnowano ze słów uformowanych z posypki na rzecz wyrazów w kolorze żółtym, na które nachodzi ozdoba do ciast, tym razem jednak w kształcie kulek). Usytuowanie motywów biblijnych w kontekście *profanum* może tworzyć asocjacje z prostym, właśnie „dziecięcym" spojrzeniem na historie biblijne.

Podobne spojrzenie odnajdujemy w piosence *Bóg zapłać*, której tekst przypomina monolog dziecka próbującego wymusić na rodzicach zakup prezentów. Wrażenie to wzmagają częste w tekście piosenki anafory, powtórzenia (fraza „Daj mi!!!" pełni funkcję refrenu) i wyliczenia. Prośba czy raczej żądanie bohatera, które słyszymy w pierwszej zwrotce, jest niezrozumiałe, dopiero analiza środków poetyckich użytych w tekście piosenki naprowadza na prawdziwy sens wypowiedzi bohatera. Nagromadzenie żądań uwypukla zachłanność tej postaci, dlatego jej wypowiedź wolno odczytywać jako prezentację egoistycznych cech. Piosenkę kończy żądanie skierowane do Boga: „To mi teraz za tę moją krzywdę zapłać!" W owej skardze pobrzmiewa echo religijności pierwotnej i naturalnej, w której często dochodziło do

---

tami tekstów kultury, jak pojawiające się w *Czarnych kowbojach*, słowa „poprzez prerię Arizony", zaczerpnięte z filmu *Brunet wieczorową porą* (1976, reż. S. Bareja).

17 Zob. D. Forstner, *Oko*. Hasło w: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przeł., oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Wybór il., koment. T. Łozińska. Warszawa 1990.

18 Zob. K. Czaja, *CHE-go chcesz od nas, Panie? Opowieści biblijne w piosenkach Lao Che*. „Czas Kultury" 2021, nr 3.

wymiany towarowej między wierzącym a Bogiem[19]. Do charakterystycznych obrzędów religijności naturalnej należało całopalenie, czyli składanie ofiary z produktów rolnych, zwierząt bądź ludzi, po to, by wyprosić łaskę Boga czy bogów; czynili tak m.in. Majowie oraz Aztekowie. Poświęcenie darów bogom występowało także w judaizmie i chrześcijaństwie. W *Księdze Rodzaju* opisana została historia Abrahama, który planuje złożyć ofiarę z syna, gdyż tak nakazał Bóg. Autor tekstu piosenki *Bóg zapłać* skupia się głównie na odniesieniach do katolicyzmu. Bóg jest postrzegany w tym utworze jako istota magiczna, przypomina baśniową studnię życzeń, która na żądanie spełni zachcianki człowieka. Monetą wprawiającą studnię życzeń w działanie jest modlitwa. Można oczywiście powiedzieć, że tekst piosenki to nie modlitwa, ale raczej skarga roszczeniowego dziecka. Według *Katechizmu Kościoła katolickiego* „modlitwa jest wzniesieniem duszy do Boga lub prośbą skierowaną do Niego o stosowne dobra"[20]. Potocznie modlitwa kojarzy się z bezrefleksyjnym wypowiadaniem formuł, ale z teologicznego punktu widzenia chodzi o coś więcej. Modlitwa to zwrot do Boga zawierający zazwyczaj inwokację i prośbę. Swoimi korzeniami modlitwa sięga do religii pierwotnych i do używanych w nich zaklęć [21]. Piosenka *Bóg zapłać* może być interpretowana jako modlitwa, w której nacisk położony jest na „prośbę", a zarazem – jako krytyka religijności naturalnej. Dzięki zabiegowi hiperbolizacji Spięty pokazuje, jak brzmi modlitwa oparta na prośbach-żądaniach. Postawa tego, kto się w taki sposób modli, przypomina zachowanie owego dziecka, które chciałoby, aby rodzic kupił mu wszystko, co znajduje się w sklepie. Autor tekstu dewaluuje obraz Boga, przedstawiając Go jako „maszynkę spełniającą życzenia". Podczas modlitwy dziecko skupia się raczej na prośbie niż na wychwalaniu Boga. Często są to prośby zwyczajne – o cukierki, czekoladę czy o wymarzoną zabawkę – właściwie nie różnią się one szczególnie od próśb dorosłych[22]. Pod względem istoty próśb i tego, jak mają się one do ludzkiej natury, bardzo ciekawa jest druga zwrotka piosenki *Bóg zapłać*, gdzie podmiot wymienia pięć upragnionych rzeczy:

Chcę obywatelstwo bez-kompleksowe.
Chcę siedem niedziel w tygodniu,
ale płatnych na umowę.
Chcę, żeby się o mnie starały
Te, co wcześniej nie chciały,
Chcę wakacyjną sylwetkę i tytoniu
pełną rakietkę.

Wszystkie życzenia przypominają hierarchię potrzeb sporządzoną przez Abra-

---

19 Zob. M. Eliade, *Traktat o historii religii*. Przeł. J. Wierusz-Kowalski. Wstęp L. Kołakowski. Posł. S. Tokarski. Wyd. 2. Łódź 1993, s. 322–334.

20 *Modlitwa jako dar Boga*. Hasło w: *Katechizm Kościoła katolickiego*, & 2559. Na stronie: http://www.kerygma.pl/katechizm-kkk/kkk-iv-modlitwa/538-kkk-2558-2565 (data dostępu: 13 XI 2023).

21 Zob. M. Głowiński, *Modlitwa*. Hasło w: M. Głowiński, T. Koskiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławińki, *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wyd. 2, poszerz. i popr. Wrocław 1988, s. 292.

22 Zob. M. Bessman-Paliwoda, *Jezus daje serki czekoladowe, czyli kwiatki z dziecięcych modlitw i rozmów o Bogu*. Na stronie: https://pl.aleteia.org/2017/01/21/dziekuje-jeziusu-za-serek-czadowy-czyli-kwiatki-z-dzieciecych-modlitw-i-rozmow-o-bogu/ (data dostępu: 6 XI 2022).

hama Maslowa[23]. „Obywatelstwo bez-kompleksowe" (fraza ta może być interpretowana jako ironiczne zwrócenie uwagi na kompleksy Polaków) spełnia potrzebę przynależności; płatne niedziele – spełniają potrzebę bezpieczeństwa (zapewnienie sobie bytu), kobiety, które będą się o bohatera starały – potrzebę szacunku i uznania (wcześniej go nie chciały, więc musiałyby go uznać); wakacyjna sylwetka – potrzebę samorealizacji. Jedynie rakietka tytoniu nie wpasowuje się w żadną z potrzeb, o ile nie zgodzimy się, że uzależnienie bohatera jest tak duże, iż zaspokojenie nałogu przechodzi na pierwszy plan, stając się najbardziej podstawową potrzebą fizjologiczną. Modlitwy dorosłego od modlitwy dziecka nie odróżnia więc nic prócz formy, w jakiej są wypowiadane. W utworze dochodzi także do rozrachunku z katolickim determinizmem, według którego Bóg ma plan na życie każdego człowieka, gdyż:

> człowiek, jako element przyrody materialnej, podporządkowany jest mechanizmowi rządzących nią praw, w rozstrzyganiu i działaniu posłuszny jest zaś zawsze motywowi silniejszemu[24].

Jest to jeden z poglądów dotyczących wolnej woli człowieka, przeciwny indeterminizmowi antropologiczno-etycznemu. Przy czym chrześcijańska teoria moralności nie okazuje się pod tym względem jednostronna[25]. Podążając za przekonaniem, wedle którego losy człowieka są przez Boga określone z góry, bohater piosenki zasadnie domaga się zadośćuczynienia za krzywdy, skoro Bóg „ma frajdę, aby rzeczy gmatwać". Według tej koncepcji człowiek zostaje zwolniony z odpowiedzialności za własne życie, gdyż odpowiada za nie Stwórca. Ludowe powiedzenie „Bóg tak chciał!", używane w momentach kryzysu, wydaje się dobrym przykładem owego sposobu myślenia. Spięty, ironizując i hiperbolizując przekaz, wyraża protest wobec takiej postawy, bunt przeciwko zrzucaniu odpowiedzialności za czyny ludzi na Boga. Tekst piosenki pobudza słuchacza do refleksji na temat ekonomii wiary. Sformułowanie „Bóg zapłać!" pełni funkcję kościelnego podziękowania. Chociaż dosłownie może być odczytywane jako „Niech Bóg Ci zapłaci", nie niesie ze sobą owych skojarzeń ekonomicznych, które uwypuklone zostały w tekście piosenki. Narracja katolicka często korzysta z metafor związanych z dziedziną pieniędzy: Chrystus „odkupił" winy, „zapłacił" za grzechy, „zapłatą" za grzech była śmierć[26].

Styl muzyczny utworu *Bóg zapłać* przypomina brzmienia chórów *gospel*, szczególnie we fragmentach, w których muzycy śpiewają: „Daj mi!!!" Podczas wykonywania piosenki muzycy eksponują mocno grę na organkach – ich brzmienie przypomina Hammonda (instrument ten stanowi nieodłączną część muzyki w stylu *gospel*). Refren śpiewany jest na parę głosów, co sprawia wrażenie, jakby wykonywał go właśnie chórek śpiewający *gospel*. Na drugim planie utworu znajdują się gitara i perkusja, która wybija w refrenie werbel, na drugim i czwartym akcencie metrum w taki sposób, że kojarzy się on z klaskaniem (co także typowe dla stylu

---

23 A. Maslow, *Motywacja i osobowość*. Przeł. J. Radzicki. Wyd. 2. Warszawa 2009, s. 62–76.

24 W. Łydka, H. Juros, *Wolność*. Hasło w: *Słownik teologiczny*. Red. A. Zuberbier. Wyd. 2, rozszerz. Katowice 1998, s. 644.

25 Zob. *ibidem*, s. 645.

26 Zob. m.in. Rz 6, 23. Wszystkie odwołania do *Biblii* podaję według edycji: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich [...]. *Biblia Tysiąclecia*. Wyd. 10. Poznań 2004.

gospel), a nawet pojawia się element *call and response*[27]. Muzyka *gospel* ma chwalić Boga, ogłaszać dobrą nowinę, ale tekst utworu *Bóg zapłać* nie współgra z tą zasadą, co powoduje dysonans o charakterze – jak duża część utworów Lao Che – ironicznym. Wybór tego gatunku muzycznego do piosenki będącej tak naprawdę żądaniem skierowanym do Boga wydaje się groteskowy. Jest to przejaw postmodernistycznej gry z konwencjami, mającej tutaj za podstawę trawestację. Z jednej strony, muzyka naprowadza na konkretną ścieżkę interpretacji, z drugiej zaś wzmacnia tym samym przekaz tekstu. Połączenie tekstu z medium, jakim jest muzyka, pozwala na lepsze zobrazowanie sytuacji lirycznej przez klimat muzyczny (odwołanie się do konkretnego gatunku muzycznego), sposób śpiewania, ton oraz powtórzenia fragmentów tekstu. Aby podkreślić przedstawiony w tekście obraz modlitwy – jako ładnie wypowiedzianego żądania – Spięty w interpretacji muzycznej tekstu wiele razy powtarza frazy „Daj mi!!!" i „Bóg zapłać!!!" Oprócz ukazania oczywistego egoizmu podmiotu fragmenty te służą również zbudowaniu formalnego podobieństwa do modlitwy – szczególnie takiej, w której na pierwszym miejscu znajdują się prośby. Częste powtórzenia tej samej formuły zdają się nawiązywać do modlitwy powszechnej, która wypowiadana jest w czasie mszy po wyznaniu wiary. Po każdej prośbie skierowanej do Boga przez diakona lub lektora wspólnota wypowiada tę samą frazę – zazwyczaj „Wysłuchaj nas, Panie!" Słowa „Daj mi!!!" możemy zaklasyfikować jako refren, który pojawia się dwa razy w piosence. Refren został ułożony z dwóch czterotaktowych sekwencji akordów, a w każdej sekwencji słowa „Daj mi!!!" są wypowiadane cztery razy. Wolno to interpretować jako odniesienie do liczby intencji w modlitwie powszechnej, których także jest cztery, lecz równie dobrze częstotliwość występowania owego wyrażenia może wynikać z natury piosenki. O podobieństwie do modlitwy powszechnej świadczy za to wyraźnie fakt, że słowa „Daj mi!!!" są wyśpiewywane przez chór, a nie przez głównego wokalistę – ten jedynie wtóruje wesołym „hej!" Ów zabieg oczywiście służy zbudowaniu nawiązania muzycznego do stylu *gospel*, lecz zarazem wskazuje na egoizm już nie tylko podmiotu piosenkowego, lecz całej wspólnoty wiernych. Wszak, jeśli spojrzymy na książeczkę dołączoną do wydania płyty z roku 2008, na pierwszej stronicy zauważymy, że osoby „robiące chórki" określane są jako „chór wiernych".

Na podobnie ciekawą ścieżkę interpretacji nakierowują nas różne sposoby śpiewania wykorzystane w piosence. Pierwsza zwrotka wykonywana jest półgłosem, bez większej ekspresji, tak jakby bohater się wstydził wypowiadanych słów. W drugiej zwrotce głos staje się pełny, donośny, z nałożonym na niego drugim głosem wyśpiewującym tę samą linię melodyczną, lecz z efektem wokalnym budki telefonicznej, co przez swoje przytłumione brzmienie wywołuje efekt, jakby bohater mówił przez słabej jakości mikrofon – być może do wspólnoty powtarzającej w refrenie frazę „Daj mi!!!"[28]. W *bridge*'u (w przejściu między kolejnymi elementami piosenki), kiedy

---

27 Tzn. zawołań i odpowiedzi. Sposób ten polega na powtarzaniu po soliście fragmentów utworu przez chór.

28 Nałożenie efektu budki telefonicznej na wokal przypuszczalnie stanowi również nawiązanie do piosenki *Drogi Panie*, znajdującej się na albumie. Bohater wyśpiewuje w refrenie słowa: „nie będę do Pana telefonował", co ma symbolizować zerwanie relacji między nim a Bogiem. Stąd użycie tego efektu w piosence będącej modlitwą – czyli „rozmową" z Bogiem – wydaje się chwytem autoironicznym.

bohater wyrzuca Bogu niespełnienie obietnicy szczęśliwego życia, jego głos zamienia się w krzyk. Nie jest to zaznaczone modyfikacją donośności linii melodycznej wokalu, ale śpiewem przez „ściśnięte gardło" połączonym z lekkim chrypieniem i melodią opartą na wysokich tonach z minimalnymi skokami interwałowymi. Zmiany w sposobie śpiewania i intonacji pozwalają dostrzec narastającą frustrację bohatera oraz rozróżnić rodzaje modlitwy: zwrotka śpiewana półgłosem może symbolizować modlitwę wewnętrzną, druga zwrotka wykonywana normalnym głosem – modlitwę wypowiadaną przed wspólnotą, a ostatnia – głośną modlitwę zniecierpliwionego podmiotu, który wygarnia Bogu wszystkie niespełnione obietnice.

Czarne Kowboje

Na płycie *Gospel* znajduje się utwór na pozór nie pasujący do albumu koncepcyjnego, którego spoiwem jest problematyka religijna. Piosenka *Czarne Kowboje* tytułem, tematyką i warstwą muzyczną nawiązuje do westernu. Muzycznie objawia się to użyciem charakterystycznych dla westernu instrumentów: cowbella, gitary akustycznej, na której odtwarzane są typowe dla westernu riffy, dzwonków oraz tamburynu. Na styl westernowy wskazuje także rytm wygrywany przez instrumenty, składający się z ósemki i dwóch szesnastek – brzmienie takie kojarzy się ze stukaniem cwałującego konia. W warstwie dźwiękowej piosenki pojawiają się odgłosy przypominające dźwięki dobiegające z ekranów podczas oglądania westernu – rżenie konia i wyrazy dźwiękonaśladowcze, np. „Łuhu łaha". Tekst piosenki pod względem formalnym przywodzi na myśl western, jedynie w warstwie tematycznej od niego odbiega. *Czarne Kowboje* są monologiem człowieka wewnętrznie skonfliktowanego, który skupia całą uwagę na własnych myślach. Mimo że bohater utworu nazywa je „braciszkami" – „Was braciszkowie czarni czule przytulę, / przeganiać was chcę przestać" – ostatecznie myśli okazują się niemile widziane. Tekst utworu stanowi zapis zmagań człowieka pogubionego, próbującego uspokoić swoje myśli:

> byleby gaz uiścić, będziemy sobie pichcić,
> będziemy sobie mieszkać.
> Was braciszkowie czarni czule przytulę,
> przeganiać was chcę przestać.

Bohater utworu *Czarne Kowboje* stara się udobruchać „braciszków", ponieważ nie chce zasnąć. Gotowy jest nawet „paluchy w drzwiach przytrzasnąć", aby „nie zasnąć". Sen stanowi nośnik podświadomości, kiedy śpimy to, co wyparte, dochodzi do głosu. Prawdopodobnie człowiek przedstawiony w piosence boi się tego, co zobaczyłby podczas snu. Chęć ułagodzenia „swoich gości" można interpretować przez odwołania do dwóch fragmentów z *Ewangelii według św. Mateusza*. Pierwszy pochodzi z rozdziału, w którym Jezus przepowiada zniszczenie Jerozolimy oraz swoją śmierć i ponowne przyjście:

> Czuwajcie więc, bo nie wiecie, w którym dniu Pan wasz przyjdzie. A to rozumiejcie: Gdyby gospodarz wiedział, o której porze nocy złodziej ma przyjść, na pewno by czuwał i nie pozwoliłby włamać się do swego domu. Dlatego i wy bądźcie gotowi, bo w chwili, której się nie domyślacie, Syn Człowieczy przyjdzie. [Mt 24, 42–44]

Drugi fragment znajduje się w przypowieści o pannach roztropnych i nieroz-

sądnych która jest zwieńczona słowami: „Czuwajcie więc, bo nie znacie dnia ani godziny" (Mt 25, 13). Oba ustępy *Pisma Świętego* odnoszą się zatem do paruzji, a także do sądu zapowiadanego w *Apokalipsie św. Jana*. Z pozoru western i apokalipsa nie mają ze sobą nic wspólnego – w popkulturze jednak pojawiają się takie powiązania. Połączenia gatunku westernowego z opisem apokalipsy dokonał w 1975 roku Lucio Fulci, reżyserując *Czterech jeźdźców apokalipsy* (*I quattro dell'apocalisse*). Film należy do wspomnianego gatunku, a tytułem odwołuje się do fragmentu *Apokalipsy św. Jana* (6, 1–8). Skojarzenie czterech jeźdźców apokalipsy z kowbojami zbudowane jest na prostej analogii. Kulturowe przedstawienia jeźdźców apokalipsy ukazują ich jako postaci jeżdżące konno, siejące zamęt i zniszczenie. Obraz jeźdźców w piosence odbiega od wizji biblijnej. Odbiorca utworu otrzymuje szczątkowe dane, dowiaduje się, że są to figury „ochrypło-czarno-ponure", „braciszkowie czarni", „gnoje". Charakterystyka jeźdźców przypomina opis negatywnych myśli, które bohater piosenki utożsamia z jeźdźcami apokalipsy. Przypuszczalnie właśnie taka interpretacja tłumaczy gramatyczną nieścisłość pojawiającą się w tytule. Kowboje powinni być „czarni", bo mają rodzaj męskoosobowy. Użyte słowo „czarne" należy do rodzaju niemęskoosobowego, tego samego, co „myśli". Jeśli potraktujemy kowbojów jako reprezentację myśli, tytuł staje się czytelny, gdyż oznaczałby popularne wyrażenie „czarne myśli".

Oprócz sensu biblijnego możemy szukać w piosence opisu stanów chorobowych. Na zaburzenia psychiczne wskazuje fraza: „należycie do mnie, czy do mojego we mnie wroga?" Osobowość podmiotu w utworze jest przedstawiana jako rozbita. Człowiek wypowiadający owe słowa walczy z demonami zjawiającymi się w jego głowie pod postacią myśli. Dwuwers: „będę czekał, nie zasnę, / paluchy w drzwiach przytrzasnę, nie zasnę", można zinterpretować jako objaw depresji, której często towarzyszy bezsenność[29]. Powtórzenie „nie zasnę" wolno odczytać jako symptom zaburzeń psychicznych, tak samo jak słowa: „postaram się nie zmrużyć oka, / gdy przyjadą do mnie moje myśli". „Ochrypło-czarno-ponurym" myślom towarzyszą myśli autoagresywne. Jako urzeczywistnienie się myśli należałoby odczytać słowa: „paluchy w drzwiach przytrzasnę", które da się traktować jako intencjonalne działanie osoby zmagającej się z chorobą. Podmiot utworu, chcąc poradzić sobie z nawiedzającymi go myślami, zwraca się do nich:

> Przemówicie do mnie, ja wysłucham,
> co macie do powiedzenia.
> Bo żeby się obudzić, muszę poznać
> datę i miejsce waszego urodzenia.

Działanie podjęte przez bohatera utworu *Czarne Kowboje* wydają się zgodne z nurtem terapii psychodynamicznej, która w dużym stopniu czerpie z teorii psychoanalizy, a w której nacisk położony jest na odkrycie źródeł problemów, po to, aby je wyeliminować[30]. Dlatego podmiot, żeby się wyleczyć, musi poznać „datę i miejsce" powstania tych myśli. Do ciekawych zabiegów zalicza się użycie czasowni-

---

29 Zob. A. Wojtas, S. Ciszewski, *Epidemiologia bezsenności*. „Psychiatria" 2011, nr 3.

30 Zob. L. Grzesiuk, wstęp w: *Psychoterapia. Podręcznik akademicki. Teoria*. Red. nauk. L. Grzesiuk. Warszawa 2005, s. 26.

ka „obudzić się" w kontekście pozbycia się myśli. Bohater piosenki nie śpi, ponieważ składa deklarację: „nie zasnę" – a jednak chce się obudzić. To kolejny element wskazujący na zaburzenia psychiczne, szczególnie depresję, w której ludzie często wydają się na poły obecni, na poły niczym w transie. Preria, gdzie dzieje się akcja piosenki, kojarzy się z pustkowiem, z samotnią, z suchością, zazwyczaj w popkulturowym obrazie prerii ukazane są biegacze pustynne, które wyglądają jak kule z wyschniętych krzaków. Scenerię taką można interpretować jako pustkę nie tyle geograficzną, ile wewnętrzną. Także epitet „ochrypło-czarno-ponure" będzie nasuwał skojarzenie z depresją (często mówi się, że ma się wtedy „czarne" albo „ponure" myśli).

Ostatnie słowa piosenki: „jadą Czarne Kowboje, / w pistoletach mają ołowiano-chujowe nastroje", podkreślają stan chorobowy jej bohatera, który w starciu ze swoimi myślami może albo trwać w depresji określonej jako „chujowe nastroje", albo może wybrać „ołów" – samobójstwo. Według *Apokalipsy św. Jana* (6, 1–8) jeźdźcy to kolejno: Zwycięzca, Wojna, Głód i Śmierć. Osoba chora na depresję zmaga się z problemami, których figurami wydają się czterej jeźdźcy z *Apokalipsy*. Człowiek chory toczy wewnętrzną wojnę, śmierć wynikająca z samobójstwa jest dla niego realnym zagrożeniem. Być może, pierwszy jeździec – Zwycięzca, pełni rolę piewcy nadziei na to, że w walce z depresją da się zwyciężyć. Owo wprowadzenie tradycji apokalipsy do piosenki sprawia, że staje się ona dziennikiem depresji. Przypuszczalnie przedstawienie depresji jako jeźdźców apokalipsy (lub na odwrót) jest wyrazem krytyki prawa kościelnego. Wszak słowa „w pistoletach mają ołowiano-chujowe nastroje" sugerują, że bohater myślał o samobójstwie.

Jak wspomniałem na początku artykułu, warstwa muzyczna albumu w większości stylizowana jest na muzykę filmową z westernu (dzięki instrumentom, jak *cowbell*, ale też za sprawą nieodłącznego symbolu westernu, czyli grupy rytmicznej znanej z uwertury Gioacchina Rossiniego *Wilhelm Tell*). Wykorzystanie konkretnych instrumentów bądź grup rytmicznych w muzyce filmowej ma wzmocnić wrażenia przekazywane obrazem, tworząc tym samym repertuar instrumentów, rytmu czy melodii charakterystycznych dla danego gatunku filmowego. W piosence *Czarne Kowboje* odwołanie do muzyki westernu służy jednak nie tylko budowie klimatu, lecz – tak jak w muzyce filmowej – uwydatnieniu przekazu wizualnego. Wpisanie historii o człowieku zmagającym się z własnymi myślami w poetykę westernu pozwala na uruchomienie kontekstu, który nie został wyrażony w tekście.

W wielu filmach o tematyce westernu pojawia się scena ostatecznego pojedynku między złoczyńcą a głównym bohaterem odbywającego się w samo południe. Co ciekawe, w relacji do analizowanego utworu można odczytać ową scenę czy nawet figurę pojedynku na dwa sposoby. Pierwszy to wymiar słowny pojedynku – ostatecznie walka wewnętrzna z myślami jest potyczką słowną rozdartego wewnętrznie człowieka. Drugi sposób odnosi się właśnie do popkulturowego obrazu ukazywanego w filmach westernowych. Zgodnie z zasadami panującymi w tego rodzaju produkcjach tylko jeden uczestnik pojedynku może przeżyć. W *Czarnych Kowbojach* również pojawia się element pojedynku, wyrażony wyłącznie przez muzykę. Po muzycznym *intermezzo* zmieniającym się w najbardziej typową muzykę westernu (właściwie cała warstwa rytmiczna oparta jest na grupie rytmicznej ósemki i dwóch szesnastek) bohater mówi o jadących tytułowych Czarnych Kowbojach. Przy wypo-

wiadaniu ostatniego wersu: „jadą Czarne Kowboje, / w pistoletach mają ołowiano-chujowe nastroje", głos bohatera powoli słabnie, wydłużając wypowiadanie kolejnych słów. W tym samym czasie muzyka urywa się, co zaznaczone zostało ostrym uderzeniem w półotwarty *hi-hat*. Następnie pojawiają się dźwięki trzeszczenia płyty winylowej (to może być dźwięk wydobywający się po skończeniu odtwarzania płyty) oraz niskiego jęku – wolno je interpretować jako agonalne rzężenie osoby, która przegrała pojedynek. Fragment ten wydaje się ciekawy pod względem oddania filmowej sceny westernowego pojedynku przez muzykę. Choć film dysponuje większą liczbą chwytów, zespół, korzystając z konotacji dźwiękowych, brzmienia czy rozwiązań muzycznych, stworzył odpowiednik muzyczny obrazu sceny filmowej. Na taką interpretację owej sekwencji dźwięków pozwala koncepcja Edwarda Balcerzana, który rozumie gatunek jako powtarzalną kombinację chwytów – decydujących o kompozycji (morfologii) tekstu, komunikacyjnie ukierunkowanych i zdeterminowanych przez materiał oraz technikę przekazu (medium)[31].

Scenę pojedynku możemy uznać za pewien powtarzalny schemat w westernach, do którego opisu używa się właściwej dla filmu kombinacji chwytów. Choć niewykonalne byłoby oddanie w pełni sceny pojedynku z filmu przez muzykę, artystom z zespołu udało się za pomocą zabiegów muzycznych jednak wykreować wariant dźwiękowej sceny pojedynku. Po chwilowej ciszy – podczas której słuchacze czekają na wynik pojedynku – zaczyna grać instrument strunowy przypominający bałałajkę, dołącza do niego wokalista śpiewający od nowa pierwszą zwrotkę, akompaniuje mu męski krzyk, intonując w dół na pierwszą ćwierćnutę metrum oraz intonując w górę na trzecią ćwierćnutę. Muzyka przyśpiesza do początkowego tempa, a surowej warstwie muzycznej zaczynają towarzyszyć inne instrumenty – perkusja, gitara, nawet akordeon. Bałałajka, akordeon, okrzyki w akcentowanych miejscach i przyspieszające tempo – przez pryzmat znaczeń implikowanych przez kod kulturowy zdają się nawiązywać do rosyjskiej muzyki ludowej[32]. Jednakże nie same te instrumenty świadczą o odwołaniu do rosyjskiej muzyki ludowej, ale pojawiające się także trawestacje cytatu muzycznego, wyrażane przez grupy rytmiczne oraz niektóre skoki interwałowe, tożsame z utworem *Kalinka*[33].

Być może, w tym cytacie muzycznym ważny jest nie tyle sam utwór i to, co sobą reprezentuje, ile kojarzony z nim charakterystyczny taniec. Trepak to rosyjski taniec ludowy, w którym występuje dużo skoków, przysiadów, wyrzutów nóg, tupania czy nawet klaskania. Istotny w trepaku okazuje się jego wymiar wspólnotowy, gdyż taniec ten wykonuje się w grupie. Na odczytanie owego nawiązania pozwala skojarzenie kowboi nie z popkulturowym obrazem rewolwerowców, lecz z pasterzami –

---

31 E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej*. W zb.: *Genologia dzisiaj*. Red. W. Bolecki, I. Opacki. Warszawa 2000, s. 88.

32 Warto zauważyć, że podobne elementy muzyczne są uwydatniane w przedstawieniach rosyjskiej muzyki ludowej w filmach, np. w *Skrzypku na dachu* (1971, reż. N. Jewison), w piosence *L'chaim*.

33 Rytm zarówno w omawianym fragmencie *Czarnych Kowbojów*, jak i w *Kalince* opiera się na grupie ćwierćnuty i dwóch ósemek, a linia melodyczna – na małych interwałach, takich jak sekunda mała, sekunda wielka, tercja mała oraz tercja wielka. Rozpoznawalna linia melodyczna z *Kalinki* zmieniona jest w *Czarnych Kowbojach* na zasadzie zmiany relacji dźwiękowej między pierwszym dźwiękiem a drugim z tercji na prymę – co wpisuje się w harmonię linii melodycznej.

którymi przecież byli. O wiele łatwiej wtedy przyjąć, że to pasterze wykonują ludowy taniec, a nie hollywoodzkie gwiazdy w ponczo, kapeluszu i z rewolwerem w kaburze. Jeśli sensy implikowane przez ten taniec zestawimy z tekstem piosenki, zobaczymy, że bohater po fragmencie mówiącym o ostatecznej „westernowej" walce ze swoimi myślami powoli godzi się z nimi, co symbolizuje cytat muzyczny z *Kalinki*, z którym kojarzy się trepak. Bohater zmagający się ze swoimi myślami nie mógłby przecież wykonywać z nimi ludowego tańca. Za tym, że muzyka i związany z nią taniec oznaczają stopniowe godzenie się bohatera ze swoimi myślami, przemawia fakt, że w tym fragmencie muzyka zaczyna się powoli i powoli przyspiesza do normalnego tempa. Połączenie tych dwóch elementów – tańca oraz terapii – z początku może wydawać się dziwne, lecz warto zauważyć, iż występują nurty terapii tańcem. Choreoterapia to jeden z nich, opiera się on na tańcu, ćwiczeniach muzyczno-ruchowych, a także na improwizacjach ruchowych, które, realizowane w grupie czy indywidualnie, mają pomóc pacjentowi osiągnąć dobrostan psychiczny[34].

Zbawiciel Diesel

Zbawiciel Diesel to utwór, gdzie na pierwszy plan wysuwają się charakterystyczne dla postmodernizmu parodia i gra. Elementy te często można dostrzec w piosenkach Lao Che, a szczególnie na płycie *Gospel*, której koncept zasadza się, jak pamiętamy, na „uziemieniu Nieba". Bogusław Gryszkiewicz zauważył, że pierwiastek komiczny – objawiający się ironią i parodią – jest typowy dla twórców postmodernizmu[35]. Parodię postmodernistyczną, rozpoznawaną jako gatunek reprezentatywny dla tego kierunku, cechuje „ironiczny dystans do przywoływanych wzorców"[36]. Parodia ta opiera się zwykle na trawestacji lub ma za podstawę wzorce zaczerpnięte z burleski, co także możemy dostrzec na płycie *Gospel*, ponieważ pomysł tego albumu polega na trawestacji wątków należących do sfery *sacrum* i sprowadzeniu ich do poziomu *profanum*.

Gryszkiewicz zaznaczył, że komizm postmodernistyczny jest często intertekstualny, z kolei w sięganiu do filmów oraz innych tekstów kultury wyróżnia go ów ironiczny dystans[37]. Również w tekstach Spiętego znajdziemy nawiązania do popkultury. Komizm postmodernistyczny przejawia się w grach z konwencjami, a właściwie polega na ich przekraczaniu (nierzadko tak, by efekt szokował), co możemy zauważyć choćby w *Zbawicielu Dieslu*. Charakter parodystyczny piosenek Lao Che na płycie *Gospel* wolno odczytywać na dwa sposoby. Muzycy tworzą swoje utwory w stylu rocka alternatywnego. Rock, jako jeden z ważniejszych gatunków kontrkultury, niesie za sobą sprzeciw wobec establishmentu oraz jego wartości. Tak typową dla Lao Che ironię użytą przeciwko wartościom religijnym możemy uznać za prze-

---

34 Więcej na temat terapii tańcem zob. K. Tłuczek, *Ruch, taniec, symbolika ciała jako formy transgresji konstruktywnej „ku sobie"*. „Civitas Hominibus" t. 9 (2014). Zob. też *Psychoterapia tańcem i ruchem. Teoria i praktyka*. Red. Z. Pędzich. Sopot 2014.

35 B. Gryszkiewicz, *Śmiech postmodernistów*. „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria" t. 1 (2002).

36 *Ibidem*, s. 35.

37 *Ibidem*, s. 37–38.

jaw kontrkulturowej specyfiki twórczości tej grupy. Choć w odniesieniu do innych piosenek zespołu owo wytłumaczenie by wystarczyło, gdyż często znajdujemy w nich pierwiastek krytyczny, w *Zbawicielu Dieslu* (mimo obrazoburczego, mogłoby się wydawać, tytułu) większy nacisk jest położony na zabawę niż na krytykę. Już w samym zabiegu „uziemienia Nieba" prawdopodobnie kryje się odpowiedź na pytanie o sens parodii. W przypadku omawianych przeze mnie utworów wspomniany zabieg łączy się z teorią dołu materialno-cielesnego Michaiła Bachtina[38]. W piosence *Siedmiu nie zawsze wspaniałych* zamykającej płytę w pierwszej edycji i zarazem otwierającej w reedycji padają słowa:

Myślę: oko, czemu to właśnie oko?
Czemu to nie noga zamiast oka?

Słowa odnoszące się do symbolu Boskiej opatrzności – oka wpisanego w trójkąt – zdradzają, że utwór zasadza się na koncepcie przeniesienia materialno-cielesnej góry (wyrażonej poprzez „oko") na materialno-cielesny dół (zobrazowany „nogą"). Według Bachtina proces taki służy karnawalizacji symboli kultury oficjalnej. Choć w koncepcji karnawalizacji dopatrywano się antyfeudalnego czy antysystemowego znaczenia, obecnie podkreśla się jej ludyczny wymiar. Wydaje się, że karnawał pojmowany jako czas zabawy i odwrócenia porządku społecznego stanowi klucz do zrozumienia *Zbawiciela Diesla.*

Piosenka opowiada o Zbawicielu – Jezusie Chrystusie, który pędzi motorem po drodze, by dojechać do „braci i sióstr" – przypuszczalnie Jego wyznawców. Na takie rozpoznanie pozwala fakt, iż forma „bracia i siostry" jest często używana w Kościele do zaznaczenia jego wspólnotowości. Postmodernistyczna zabawa opiera się na parodii i grach słownych. Trudno znaleźć opowieść biblijną, która odpowiadałaby historii o jadącym na motorze Chrystusie. Na trop biblijny naprowadza ostatni wers tekstu piosenki: „Rumba de la Jerozolima". Rumba to taniec towarzyski wywodzący się z Kuby, często nazywany „tańcem miłości". *Pieśń nad Pieśniami* jest zbiorem utworów, które przedstawiają relacje kochanków. Egzegeci biblijni interpretują Oblubieńca jako Chrystusa, Kościoł zaś jako Oblubienicę. Św. Paweł w *Liście do Efezjan* napisał:

bo mąż jest głową żony, jak i Chrystus – Głową Kościoła: On – Zbawca Ciała. Lecz jak Kościół poddany jest Chrystusowi, tak i żony mężom – we wszystkim. Mężowie miłujcie żony, bo i Chrystus umiłował Kościół i wydał za niego samego siebie [...]. [Ef 5, 23–25]

Porównanie relacji małżeńskiej do relacji Chrystusa z Kościołem pozwala podobnie interpretować księgę biblijną, która opowiada o dwóch kochankach. W ósmej pieśni znajduje się identyczny opis do tego zaprezentowanego w piosence *Zbawiciel Diesel.* W *Pieśni nad Pieśniami* Ukochany (Jezus) pędzi przez góry i lasy do swojej Oblubienicy (Kościoła):

Oblubienica: Cicho! Ukochany mój!
Oto on! Oto nadchodzi!

---

38 M. Bachtin, *Obrazy dołu materialno-cielesnego w powieści Rabelais'go.* W: *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu.* Przeł. A. i A. Goreniowie. Oprac., wstęp, koment., weryfikacja przekł. S. Balbus. Kraków 1975.

Biegnie przez góry,
skacze po pagórkach.
Umiłowany mój podobny do gazeli,
do młodego jelenia.
Oto stoi za naszym murem,
patrzy przez okno, [Pnp 2, 8–9]

Parodia w piosence nie kończy się jednak na samym „uziemieniu Nieba" i sprowadzeniu treści zapisanych w *Pieśni nad Pieśniami* do wizji Jezusa jadącego na motorze. Miłość, motor, kochanek pędzący na spotkanie – to motywy typowe dla romansów drugiej połowy XX wieku. Symbolika ta wyrastała z subkultury hippisowskiej i pojawiła się w wielu filmach, w których motor był wyznacznikiem wolności, np. w produkcji *Easy Rider* (Swobodny jeździec) (1969, reż. Dennis Hopper), gdzie para hippisów wybiera się w podróż przez Amerykę. Motyw wolnego jeźdźca został później zaadaptowany do filmów romantycznych. Znajdziemy go m.in. w *Buntowniku bez powodu* (*Rebel Without a Cause*) (1955, reż. Nicholas Ray), w *West Side Story* (1961, reż. Robert Wise) oraz w *Grease* (1978, reż. Randal Kleiser). Konwencja filmu romantycznego pozwala interpretować postać harleyowca jako bohatera bez skazy i kochanka upragnionego przez kobiety. Połączenie postaci Jezusa z postacią harleyowca współtworzy parodystyczny wydźwięk piosenki. Jeśliby się zastanowić, to Jezus ma więcej wspólnego z wolnym buntownikiem, niż by się z początku wydawało. Jezus nie akceptuje ustalonych schematów społecznych. Wystarczy przywołać dwie sytuacje – kiedy Chrystus denerwuje się na sprzedawców w synagodze i niszczy ich stragany (J 2, 13–15) lub gdy nie pozwala ukamienować kobiety oskarżonej o cudzołóstwo (J 8, 1–11). Prócz charakterystycznej dla postmodernizmu gry konwencjami Spięty używa w piosence *Zbawiciel Diesel* także gier słownych:

Motor zapuści, migacz wypuści, a jużci
jest blisko i bierze wiraże,
otwórzmy mu bracia i siostry serca garaże.

Użyte w ostatnim wersie przytoczonego fragmentu wyrażenie „serca garaże" przywodzi na myśl związek frazeologiczny „otworzyć przed kimś serce", który oznacza zwierzanie się komuś[39]. Kościół katolicki przypisuje wielką wagę do symboliki serca, utożsamiając je z miłością i duszą. Stąd w wypowiedziach ludzi złączonych z Kościołem często pojawia się wezwanie „otwórzmy nasze serca Jezusowi"[40]. Spięty bawi się aluzjami religijnymi, skoro Jezusowi trzeba otworzyć serca, to Jezusowi pędzącemu na motorze trzeba także otworzyć garaż swojego serca. Wydaje się, że oprócz „garaży serca" kolejną aluzją do kultury chrześcijańskiej jest użycie słowa „wiraż" na określenie zakrętu. Możemy to interpretować jako odniesienie do kościel-

39 *Otworzyć przed kimś serce*. Hasło w: *Współczesny słownik frazeologiczny*. Red. P. Fliciński. Poznań 2012, s. 275.

40 Różne wersje wspomnianego frazeologizmu można zauważyć w wypowiedziach hierarchów kościelnych, np. papieża Benedykta XVI (na stronie: https://deon.pl/kosciol/otworzmy-serca-na-przyjecie-jezusa,89469 ⟨data dostępu: 9 II 2023⟩) lub abpa T. Wojdy (na stronie: https://www.rmf24.pl/raporty/raport-boze-narodzenie/fakty/news-abp-wojda-w-oredziu-na-boze-narodzenia-otworzmy-serca-na-jez,nId,5728315#crp_state=1 ⟨data dostępu: 9 II 2023⟩).

nych witraży. Lecz co znaczy, że Jezus bierze wiraże, które można połączyć z witrażami? Odczytanie popkulturowe przywodzi od razu na myśl filmy akcji, gdzie postać na motorze przebija się przez okna i szyby. Popularna seria *Szybcy i wściekli* (*Fast & Furious*) wykorzystuje sceny, w których pojazd przejeżdża przez szybę. Ową scenę parodiują nawet filmy klasy B, np. *Nie zadzieraj z fryzjerem* (*You Don't Mess with the Zohan*) (2008, reż. Dennis Dugan), gdzie bohater wypada przez szybę podczas pościgu za czarnym charakterem. Z zestawienia owej figury z bohaterem piosenki wychodzi absurdalny obraz Jezusa – nie dość, że harleyowca, to jeszcze protagonisty filmu akcji, który na motorze przebija się przez kościelne okna. Prawdopodobnie więc „wiraż" i „witraż" to niezamierzona przez Spiętego zbieżność wyrazów, gdyż obraz, który nasuwa to skojarzenie, jak już wspomniałem, jest absurdalny.

Podobne obrazy pojawiają się jednak w popkulturze, np. z krótkometrażowego filmu *Wielkie konflikty*. Odc. 3: *Jezus vs Bóg* (*Great Conflicts*. Ep. 3: *Jesus vs. God*) (2015, reż. Grupa Filmowa Darwin) dowiadujemy się, iż Jezus po ukończeniu 40 roku życia miał zyskać umiejętność latania, a ostatecznie miał dożyć 700 lat, strzelać laserami z oczu i wprowadzić porządek na ziemi w ramach projektu „utopia"[41]. Należy również przypomnieć, że nie są to pierwsi twórcy przedstawiający Jezusa jako superbohatera strzelającego z oczu laserami, gdyż zbliżony *mem* krąży w Internecie od wielu lat, co doprowadziło do stworzenia komiksu *The Bible 2: Hail to the King of the Jews, Baby!*[42]. Na okładce książki widzimy Jezusa ujeżdżającego jednorożca, strzelającego laserami z oczu oraz trzymającego dwa karabiny maszynowe, a sama historia ma kształt opowieści o superbohaterach. Taka interpretacja piosenki *Zbawiciel Diesel* na podstawie analizy tylko jej tekstu – nawet jeśli ma się świadomość ironiczności innych utworów na płycie *Gospel* – wydaje się przesadzona. Z pomocą znów przychodzi warstwa muzyczna, która tu przypomina ścieżkę muzyczną do filmu szpiegowskiego. Oprócz samego klimatu takiej muzyki tworzonego dzięki różnym efektom (np. przez imitowanie syreny alarmowej na syntezatorze) w piosence *Zbawiciel Diesel* pojawiają się też charakterystyczne instrumenty (m.in. bongosy kojarzone z serii filmów o Jamesie Bondzie czy cyklu *Mission: Impossible* ⟨Misja: Niemożliwe⟩). Muzycy wykorzystali ponadto motyw znany z serii *Mission Impossible*, który postanowili lekko zmienić. Po przepisaniu obydwu motywów – z serii filmów szpiegowskich oraz z omawianej tu piosenki Lao Che – i nadaniu im identycznej tonacji uwidacznia się wiele podobieństw:

(*Zbawiciel Diesel*)

(*Mission Impossible*)

41 Zob. na stronie: https://www.youtube.com/watch?v=B7TW2KQYHfY (data dostępu: 22 V 2023).
42 Z. M. Thomas, *The Bible 2: Hail to the King of the Jews, Baby!* B.m., 2019.

Jak można zauważyć, motyw ze *Zbawiciela Diesla* różni się od motywu z *Mission Impossible* tym, że zaczyna się o ósemkę wcześniej, choć na obu liniach akcenty rozłożone są na te same dźwięki; pominięta zostaje jedna środkowa ósemka oraz zmienia się dźwięk początkowej sekwencji. W *Zbawicielu Dieslu* sekwencja rozpoczyna się od skoku o kwintę w górę, podczas gdy motyw z *Mission Impossible* zawiera dwa skoki o tercję w dół, co również – jeśli pominąć środkowy dźwięk, jak to ma miejsce w piosence Lao Che – jest kwintą. Wydaje się, iż z chęci zachowania relacji interwałów, pomocnej przy rozpoznaniu w piosence nawiązania do motywu z filmu akcji, dźwięki inicjujące te dwa motywy różnią się od siebie. Nie zmienia to faktu, że przy jednoczesnym odtworzeniu obu motywów słychać dużą zbieżność. Najdłuższe dźwięki, które również są najbardziej akcentowane, występują w tej samej wysokości i są zbliżonej długości (krócej trwająca nuta w motywie ze *Zbawiciela Diesla* jest rozwiązaniem formalnym, wynikającym z różnicy w metrum[43]). Poza tym relacje między dźwiękami pozostają te same – akcentowane miejsca co takt przechodzą o pół tonu w dół. Oprócz samego riffu opartego na motywie z serii szpiegowskich filmów akcji artyści Lao Che wprowadzili do swojego utworu cały, niezmieniony motyw, który grany jest w tle – bardzo cicho – na syntezatorze. Choć spostrzeżenia te mogą wyglądać na nieistotne, rozszerzają pole interpretacji o kolejne popkulturowe konteksty, w tym o parodie, które dla *Zbawiciela Diesla* stanowią właściwie podstawowy punkt odniesienia.

Mimo elementów absurdu wprowadzanych do utworu przez muzyczne i tekstowe nawiązania do popkultury, pozostałe okoliczności towarzyszące powstaniu piosenki zdają się sugerować jednoznacznie jej charakter oparty na stylu *gospel*. Oprócz wskazujących na to bezpośrednich zwrotów podmiotu do słuchacza jak „on jedzie do Ciebie" czy „otwórzmy mu bracia i siostry serca garaże", na trop ten naprowadza pojawiający się w zwrotce pogłos, który możemy skojarzyć z echem nierzadko występującym podczas mów wygłaszanych w kościele, a wynikającym z akustyki tego miejsca. Utożsamienie sytuacji lirycznej ze stylem *gospel* pozwala uznać słowa piosenki za homilię. Ową interpretację zdaje się również potwierdzać wyśpiewywanie frazy „Rumba de la Jerozolima" przez członków zespołu. Towarzyszącą temu polifonię możemy odczytać jako słowa, którymi odpowiadają zgromadzeni wierni.

Zastanawia tu chrypiący śpiew lidera. Oczywiście, muzyka *gospel* wywodzi się z bluesa, często kojarzonego z chrypiącym wokalem, mnie jednak interesuje znaczenie, jakie niesie za sobą ten sposób śpiewania, będący tak naprawdę odgłosem somatycznym. W *Słowniku odgłosów somatycznych* Adam Regiewicz zwraca uwagę, że chrypienie wynikające z zaburzenia czynności krtani określane jest jako nieprzyjemne i bywa czasami rozpoznawane jako „znak tego, co obce, co drażni"[44]. Chrypienie budzi raczej negatywne konotacje – np. z rzucanymi „ochryple" przekleństwami, a „pojawia się jako znak tego, co nieludzkie, co wyduszane z krtani, naznacza mowę czymś nieziemskim". Jednakże to „coś nieziemskiego" łączone jest raczej

43 Motyw z cyklu *Mission Impossible* grany jest w metrum 5/4, a utwór *Zbawiciel Diesel* ma metrum 4/4. W rozpisanym przeze mnie porównaniu dwóch motywów pozostawiłem różnicę między metrum, żeby pokazać, w których miejscach oba motywy się pokrywają.

44 A. Regiewicz, *Chrypienie*. Hasło w: *Słownik odgłosów somatycznych*. Gdańsk 2022, s. 80.

z charakterem demonicznym, nie zaś z Boskim[45]. Stąd pojawiającą się w śpiewie chrypkę możemy zaliczyć do składników parodii, ponieważ dochodzi tu do zestawienia sytuacji religijnej z elementami do niej nieprzystającymi. Na wspomniane połączenie wskazuje również fragment w *bridge*'u, w którym wyśpiewywane są słowa: „Siedmiu nie zawsze wspaniałych udało się na Jasną Górę, / by prosić o wstawiennictwo przy trzeciej płycie". Owo wtrącenie występuje tylko w wersji muzycznej, nie znajdziemy go natomiast w tekście z książeczki dołączonej do albumu. Na głos śpiewającego nałożony został efekt przesteru, narastający wraz z kolejnymi słowami, nadający głosowi nadprzyrodzony, demoniczny wręcz rys[46]. Zaznaczana wcześniej nieprzystawalność pojawia się także w tym fragmencie. Oto bowiem zespół określony mianem „siedmiu nie zawsze wspaniałych" jedzie na Jasną Górę (czyli do jednego z ważniejszych miejsc religijności polskiej), by prosić o pomoc przy tworzeniu płyty *Gospel*. Ta wewnętrzna sprzeczność tworzy efekt ironii, niczym przy wyśpiewywaniu piosenki z „demoniczną" chrypką. Wtedy śpiewający okazuje się opętanym kaznodzieją, opowiadającym obrazoburcze historie o Jezusie-szpiegu jadącym na motorze, przebijającym się przez stające na drodze witraże.

Jak starałem się pokazać, warstwa muzyczna piosenek nie tylko daje podkład dźwiękowy deklamowanym słowom, ale czynnie wpływa na tworzenie i poszerzanie sensów wynajdywanych w tekstach piosenek. Uwzględnienie w interpretacji znaczeń medium innego niż tekst pozwala na lepsze jego zrozumienie. Z jednej strony, można postawić temu zarzut, że wzięcie pod uwagę muzyki i obrazu podczas interpretowania tekstów piosenek pozbawia je niektórych dopuszczalnych odczytań, gdyż wspomniane media niejako narzucają piosence tylko wybraną ścieżkę interpretacji. Z drugiej strony, autorzy piosenek komponują muzykę tak, by pasowała do tekstu, a uwzględnienie jej w interpretacji pogłębia istotnie odbiór tekstu. Piosenki, które są z natury tworem intermedialnym, warto interpretować właśnie tym sposobem liczącym się ze znaczeniami tworzonymi przez inne niż tekst środki przekazu – choć to on pozostaje w centrum i na jego znaczenie ostatecznie wpływają tamte media. Ów sposób czytania tekstów można określić terminem „interpretacja intermedialna", która – jak próbowałem pokazać na przykładzie kilku piosenek zespołu Lao Che – rozszerza pole interpretacji tych utworów o interesujące konteksty i pozytywnie oddziałuje na właśnie odczytywanie tekstów piosenek.

Abstract

PAWEŁ REGIEWICZ University of Silesia
ORCID: 0009-0002-0582-3906

ON INTERMEDIAL INTERPRETATION

The paper offers an interpretation of intermedial texts; an interpretation to which Andrzej Hejmej's comparative theories serve as a basis. Such a method of interpretation may prove beneficial in under-

45 *Ibidem*, s. 80–82.

46 Demoniczne brzmienie wynikające z nałożenia na głos tego efektu zdaje się nawiązywać do brzmienia muzyki metalowej, której style śpiewania (*growl*, *scream*) łudząco przypominają głos z nałożonym przesterem.

standing songs and other polymedial works in that it vastly expands the scope of meanings included into the core medium. The article focuses on analysis of three pieces from the album *Gospel*, namely *Bóg zapłać* (*God Bless*), *Czarne Kowboje* (*Black Cowboys*), *Zbawiciel Diesel* (*Diesel the Saviour*), released by a music group Lao Che. The studies are special developments of Hejmej's conception since the subject of analysis is a set of lyrics, their musical layer, the singer's voice, as well as the visual sphere—all levels combined form an unusually original and innovative transmission mode which can be sufficiently described in the intermedial context.

2. MATERIAŁY I NOTATKI

Pamiętnik Literacki CXV, 2024, z. 3, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2024.3.12

MAREK DYBIZBAŃSKI Uniwersytet Opolski

CZTERY ŚMIERCI SOKRATESA W „SĘDZIACH ATEŃSKICH" TEOFILA LENARTOWICZA

Pośród licznych nieścisłości i anachronizmów znalezionych w *Sędziach ateńskich* Teofila Lenartowicza – takich jak przeniesienie rozprawy Sokratesa przed sąd Areopagu[1], jak wysnucie całego aktu oskarżenia z intrygi jednej hetery, a następnie przypisanie oskarżycielom chęci ocalenia skazańca nawet wbrew jego woli, jak wreszcie rozmywanie konturów niektórych postaci historycznych za sprawą korekty w imionach[2] – Tadeusz Sinko odnotował jeden rekompensujący szczegół, dość ogólnikowo nazywając go „obrazem więzienia i śmierci Sokratesa"[3].

Krytyczny dokumentaryzm autora *Hellady i Romy w Polsce*, łatwy do podważenia w funkcji kryterium oceny dzieła literackiego, zachowuje przecież swoją przydatność w procesie jego analizy (nawet specyfika romantycznego historyzmu – uchylająca „kryterium naukowej rzetelności" w rozprawie Moniki Bojko[4] – zaznacza się wyraźniej na jego tle). I w tym właśnie obszarze konkluzję przedwojennego badacza przyjdzie tutaj nieco osłabić.

Skoro Sinko inne pomysły motywacyjne, fabularne i czasoprzestrzenne Lenartowicza deprecjonował jako sprzeczne „z tradycją Platona i Ksenofonta"[5], wolno

---

1 W rzeczywistości rozprawa toczyła się przed trybunałem złożonym z wybieranych przedstawicieli ludu, a zwanym Radą Pięciuset (zob. K. E. Beys, *Prawny, polityczny, filozoficzny i religijny wymiar procesu i stracenia Sokratesa*. Przeł. E. Różalska, uzup. M. Wesoły. „Peitho. Examina Antiqua" t. 1 ⟨2010⟩). Dyskretne sugestie odnoszące się do tego organu występują jednak w tekście dramatu T. Lenartowicza.

2 Dotyczy to głównie postaci Asterofejosa, będącej czytelną aluzją do osoby greckiego komediopisarza Arystofanesa. Początkowo autor *Chmur* (wyszydzających filozofię Sokratesa) pojawiał się w dramacie Lenartowicza pod własnym imieniem, później zastąpił go fikcyjny komik powołujący się jedynie na patronat mistrza staroattyckiej komedii. Kwestię roli historycznego i dramatycznego Arystofanesa w oskarżeniu Sokratesa szerzej omawiam w artykule *Jakiego „Sokratesa" nie wystawili Lenartowiczowi aktorzy warszawscy w 1884 roku?* („Pamiętnik Teatralny" 2022, z. 2). Tu wystarczy za O. Śmiechowicz (*Arystofanes*. Warszawa 2015, s. 106) przypomnieć, że między wystawieniem *Chmur* (423 r. p.n.e.) a procesem filozofa (399 r. p.n.e.) upłynęło prawie ćwierć wieku, w *Uczcie* Platona nie ma zaś „śladu antypatii, jaka mogłaby cechować relację Arystofanesa i Sokratesa".

3 T. Sinko, *Hellada i Roma w Polsce. Przegląd utworów na tematy klasyczne w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. Lwów 1933, s. 115.

4 M. Bojko, *Antyk jako obraz współczesności w pismach Teofila Lenartowicza*. W zb.: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*. Red. M. Kalinowska, B. Paprocka-Podlasiak. Toruń 2003, s. 553.

5 Sinko, *op. cit.*, s. 114.

domniemywać, że z kolei aprobatę badacza dla sposobu odmalowania – w dramacie – ostatnich chwil Sokratesa zapewniła zgodność (jeśli nie całkowita, to przynajmniej zadowalająca) z przekazami wymienionych pisarzy starożytnych.

Istotną korektę wnosi wszakże do tego rozpoznania perspektywa genetyczna, gdyż „obraz więzienia i śmierci"[6] spełnia wymóg wierności przekazom źródłowym tylko w jednej ze swoich redakcji, której status, co ważne, nie różni się od pozostałych.

Liczba redakcji, jakie miał ów niewydany za życia autora „poemat dramatyczny" – funkcjonujący pod kilkoma różnymi tytułami, z których najbardziej rozpowszechniony brzmiał po prostu *Sokrates* – jest nawet trudna do ustalenia. Poeta co parę lat obwieszczał w korespondencji zamknięcie prac nad tym utworem – pierwszy raz w roku 1881, następnie w 1884. W roku 1885 „przepadł w Warszawie"[7], w wydawnictwie Glücksberga, prawdopodobnie inny *Sokrates* niż ten ukończony rok wcześniej, skoro rękopis wersji z roku 1884, który trafił do warszawskiego teatru, nie „przepadł", tylko po fiasku inicjatywy inscenizatorskiej został odebrany i, zgodnie z wolą autora, zatrzymany przez rodzinę poety. W roku 1889 dramat ponownie zalegał w tece Lenartowicza w oczekiwaniu na publikację[8] – w kolejnym swoim wcieleniu.

Wydanie pośmiertne z 1895 roku, zatytułowane *Sędziowie ateńscy*[9], opiera się na jedynym zachowanym w całości autografie, opatrzonym datą „1886", znajdującym się obecnie w zbiorach Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie pod sygnaturą 2079. Cztery drukowane w prasie warszawskiej „wyjątki" (w latach 1883, 1885 i 1888)[10] wykazują zbieżności z redakcją zachowaną w odpisie oznaczonym w tej samej bibliotece sygnaturą 2081, sąsiadująca zaś z nim w katalogu kopia o sygnaturze 2080 powiela tekst utrwalony w zdekompletowanym autografie „teatralnym", ofiarowanym przez krewnych poety Bibliotece m.st. Warszawy i tam przechowywanym pod sygnaturą 10.II[11].

We wszystkich redakcjach dramatu Lenartowicza ma swoje odpowiedniki – za każdym razem ubrane w inną szatę językowo-stylistyczną, a więc też innymi obra-

---

6 *Ibidem*, s. 115.

7 T. Lenartowicz, list do I. Zbiegniewskiej, z 26 VIII 1885. W: *Listy do Izabeli Zbiegniewskiej z lat 1871–1893*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, rkps 4804/I, k. 22v. Na stronie: https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/doccontent?id=8433 (data dostępu: 1 V 2021).

8 Zob. *ibidem*, k. 34v.

9 T. Lenartowicz: *Sędziowie ateńscy. Poemat dramatyczny*. W: *Poezje. Wydanie pośmiertne*. T. 2. Lwów 1895; *Sędziowie ateńscy*. Lwów 1895 (wydanie osobne). Dalej do pierwszej pozycji odsyłam skrótem S. Ponadto stosuję następujące skróty: F = Platon, *Fedon*. W: *Dialogi [...]*. Przeł. W. Witwicki. Oprac. A. Lam. Warszawa 2007. – K = Platon, *Kriton*. W: jw. – U = T. Lenartowicz, *Ustęp z poematu dramatycznego „Sokrates"*. „Kronika Rodzinna" 1883, nr 13. Liczby po skrótach oznaczają stronice. W przywoływanych wydaniach przedwojennych zmodernizowano ortografię i interpunkcję.

10 Chodzi o przywoływaną już „Kronikę Rodzinną" oraz o „Tygodnik Ilustrowany" (1883, nr 31, z 4 VIII ⟨krótsza partia tego samego „ustępu"⟩), następnie o „Bluszcz" (1885, nr 1, z 7 I ⟨26 XII 1884⟩; nr 11, z 18 III ⟨6 III⟩) i wreszcie o „Przegląd Literacki". Dodatek do „Kraju" (1888, nr 1/2).

11 Charakterystykę poszczególnych dokumentów i kształt kolejnych redakcji omawiam w artykule *Genetyczna i genologiczna płynność poematu dramatycznego o Sokratesie Teofila Lenartowicza* („Litteraria Copernicana" 2022, z. 3).

stające znaczeniami – scena więzienna. Przedstawia ona ostatnie chwile Sokratesa, oczekującego w celi na wykonanie wyroku, które nie mogło dojść do skutku przed powrotem okrętu wiozącego uczestników corocznej pielgrzymki do Delos, gdyż w jej trakcie nie wolno było w Atenach nikomu odebrać życia. Wiadomo, że w tym czasie Sokratesa odwiedzano i namawiano do ucieczki, której organizacja w przesiąkniętych korupcją Atenach nie wymagała nawet zastosowania szczególnych środków ostrożności. Nawiązuje do owej sytuacji kilka dialogów Platona, jak *Kriton* (rozgrywający się także we wspomnianych okolicznościach) czy *Fedon*.

W dramacie Lenartowicza liczba gości odwiedzających skazańca i personalny skład ich grupy ulegały zmianom. W redakcji znanej z książkowego wydania scena więzienna zamyka cały utwór, chociaż w dziejach jego formowania bywała przesuwana. Zachowała się w czterech wersjach, które – z uwagi na brak autoryzowanej edycji – należałoby właściwie traktować równorzędnie, uwzględniając (w miarę możliwości) chronologiczne następstwo. Na zbiór owych zróżnicowanych redakcji składają się:

1) nieoznaczona numerem scena zamykająca dramat w autografie z roku 1886 (2079), w granicach wytyczonych autorską paginacją (według niej przypada na s. 84–97, którym w paginacji bibliotecznej odpowiadają k. 44r–50v); po tradycyjnej wydawniczej obróbce (a więc i po oczyszczeniu z partii skreślonych) drukowana wraz z całą resztą utworu w tomie 2 *Poezji* z 1895 roku, gdzie według edytorskiego uporządkowania przypada w „Części piątej"[12];

2) scena, która w krakowskiej kopii (2080), oddającej najpewniej tekst redakcji „teatralnej" z 1884 roku[13], wypełnia drugą połowę aktu IV (k. 87r–98v) i jest tam opatrzona przekreślonym nagłówkiem „Akt IV", jakby pierwotnie miała go otwierać, czyli przypadać wcześniej, i zarazem zostaje zapowiedziana po zamknięciu aktu V, jakby dopiero po nim, a więc później, miała nastąpić;

2/3) czwarta (nienumerowana, ale przypadająca po trzeciej) scena części 3 w układzie przyjętym w odpisie 2081[14]; tekst tego odcinka rękopisu pokrywa się zasadniczo ze swoim odpowiednikiem z kopii 2080, odbiega zaś od niego w tych partiach, które dzieli z fragmentem opublikowanym w 1883 roku (a zarazem nie cały tekst wtedy drukowany znajduje się w rękopisie 2081) – dlatego tę postać sceny wolno uznać za przejściową;

3) fragment wydrukowany w roku 1883 jako *Ustęp z poematu dramatycznego „Sokrates"*;

4) nieukończona lub raczej niezachowana w całości scena dodana do autogra-

---

12 W autografie granice między poszczególnymi członami rysują się wyraźnie, ale nie są konsekwentnie oznaczone – nagłówki otwierające nową „część" pojawiają się w otwarciach części II, III i IV (w tej ostatniej zresztą z powtórzonym numerem 3), nie występują natomiast na początku części I i V, gdzie w druku zostały wstawione przez wydawcę.

13 Tekst pokrywa się z zawartością zachowanego fragmentu autografu aktu III (rkps 10.II) oraz jednego z „wyjątków" drukowanych w „Bluszczu" w 1885 roku – na tych swoich odcinkach, które odpowiadają wymienionym urywkom/skrawkom.

14 Trzeba wszakże zaznaczyć, że część poprzedzająca trzecią, czyli zgodnie z logiką druga, też otrzymała numer III, a pierwsza w ogóle nie ma numeru, natomiast w numeracji jednostek wewnętrznych (składających się na części), czyli scen, panuje chaos.

fu z roku 1886, w rękopisie 2079, nieobjęta autorską paginacją, a według paginacji bibliotecznej zajmująca karty 51r–52v.

Pomijając postać tekstu z rękopisu 2081 (w podanym zestawieniu numer 2/3), która w opracowaniu tej akurat sceny jest odpowiednikiem redakcji 2080 z nieco większym zapasem pamiątek po redakcji wcześniejszej, pozostałe wersje zachodzą na siebie w nikłym stopniu. Tekst utrwalony w rękopisie 2080 (w zestawieniu numer 2) dzieli dwie kilkunastowersowe partie z redakcją drukowaną w „Kronice Rodzinnej"[15] (numer 3) i kilka mniejszych, kilkuwersowych fragmentów z autografem 2079 (numer 1) oraz przygotowanym na jego podstawie tekstem drukowanym (pokrywają się akurat wersy w autografie nieskreślone). Wszelako objętość całej sceny (zyskującej w poszczególnych wersjach status osobnego aktu lub części, niekiedy z wewnętrznym podziałem) wynosi od prawie 200 (w „Kronice Rodzinnej") do ponad 300 (w rękopisie 2080) wersów. Procentowy udział miejsc wspólnych jest więc ledwie zauważalny, a analiza porównawcza analogicznych odcinków tekstu niemożliwa. Każda z zachowanych wersji domaga się przeto osobnego omówienia.

1

Scena zamykająca dramat w najpóźniejszym i jedynym w całości zachowanym autografie utworu, datowanym na rok 1886, wraz z resztą tekstu zawartego w rękopisie 2079, została objęta edycją z 1895 roku. Przydane w druku końcowemu odcinkowi „więziennemu" takie znamiona, jak status „Części piątej" i podział na cztery sceny, pochodzą od wydawcy, jednak – mimo że nie występują w autografie – znajdują pewne usprawiedliwienie. Jako całość ta „Część piąta" następuje po zmianie miejsca akcji, podobnie jak części wcześniejsze, w autografie wyodrębnione: druga, trzecia i czwarta[16]. Za kryterium podziału na sceny przyjęto w edycji klasyczną zasadę wejść i wyjść postaci. Ich ruch nie ma jednak w przypadku sekwencji „więziennej" większego znaczenia – poza może tym, że w jakimś stopniu wpływa na kierunek dysputy (bo taką formę narzuca dialogowi Sokrates), ale nawet ta jego funkcja, w porównaniu z autografem, słabiej realizuje się w wydaniu. Edycja zawiera bowiem – rzadkie, lecz znaczące – błędy i nadużycia, toteż w komfortowej sytuacji dostępu do rękopisu lepiej oglądać tekst w tej właśnie postaci, która ponadto pozwala na prześledzenie zmian zachodzących w procesie formowania dialogu w kształt właściwie najbliższy przekazom starożytnym.

Pierwszym scenicznym partnerem Sokratesa jest w omawianej wersji tytułowy bohater *Kritona* – Platońskiego dialogu ułożonego w zapis fikcyjnej rozmowy, jaką skazany filozof miał odbyć przed śmiercią ze swym uczniem i przyjacielem. Czytelną aluzję do tekstu Platona zawiera już powitalna kwestia Sokratesa, który w starożytnym dialogu budzi się przy czekającym gościu i opowiada mu swój sen:

---

15 Te same partie i dodatkowe 34 wersy dzieli z redakcją drukowaną w „Kronice Rodzinnej" rękopis 2081.

16 Część pierwsza nie ma w autografie nagłówka z numerem, a czwarta, podobnie jak trzecia, ma w nagłówku cyfrę 3.

Wydawało mi się, jakby jakaś kobieta do mnie przyszła piękna i postawna, a białe miała suknie; zawołała mnie i powiada:

„Dnia trzeciego przybędziesz do Ftyi, gdzie plony obfite". [K 212]

W dramacie Lenartowicza mityczną Ftyję zastąpiła geograficzna Tesalia (utożsamiona jednak z „ziemią bogów" ⟨S 248⟩), a sen nabrał wyraźniejszych znamion widzenia (odbieranego plastycznie, zmysłem rzeźbiarskim), ale sens pozostał ten sam:

SOKRATES (*wchodząc*)

Kriton! o witaj! przychodzisz w pogodę,
Radość odczuwa tkliwe serce młode;
Szczęście – posłuchaj: tu, przy tym kamieniu,
[. . . . .]
Naraz ujrzałem jasną postać w cieniu,
[. . . . .]
Jedna z trzech Gracji, którąm śnił za młodu,
Nim snycerskiego zrzekłem się zawodu.
[. . . . .]
I słyszę głos jej, słowa a muzyka:
„Z dala od więzów i więzień, i wrogów
Deptać tessalską będziesz ziemię bogów
Jutro"... i cisza, – widzenie zanika,
A spokój, spokój w duszy się rozściela
Niezaznanego przez życie wesela. [S 248]

U Platona to Kriton namawia Sokratesa do ucieczki, zapewniając, że zebranie potrzebnej kwoty nie będzie wymagało wielkich wyrzeczeń od jego sprzymierzeńców, a przy tej łatwości, z jaką można przynieść mu ocalenie, wykonanie wyroku śmierci – jeśli do niego dojdzie – okryje hańbą wszystkich przyjaciół i samego mistrza. Lenartowicz, łącząc scenę przedśmiertnego spotkania z poprzedzającą je akcją dramatyczną, przydał zabiegom o uwolnienie Sokratesa posmaku sensacyjności i chęć ich sfinansowania przypisał heterze Charys – postaci fikcyjnej, ale w dramacie popychającej do działania rzeczywistych, historycznych inicjatorów procesu zakończonego wyrokiem surowszym niż ten, którego sobie życzyła. Kriton, rozważający na stronie powody hojności Charydy, nie jest jednak świadom jej inspiratorskiej roli w procesie[17], a mimo to decyduje się zataić przed Sokratesem pochodzenie funduszy i mówi tylko tyle:

Kryton

[. . . . .]
Pięciuset wolnych, z odwagą gotową,
Na jedno czeka Sokratesa słowo.
Jutro więc cienie porzucisz wilgotne... [2079, k. 45r]

---

17 Zob. S 247:

KRYTON (*wchodząc, do siebie*)
Szlachetne serce! i któżby pomyślał?
Hetera Charis, płocha zalotnica,
Dwieście min złota ofiaruje straży,
Jeśli więźniowi ułatwi ucieczkę.

W reakcji interlokutora Lenartowicz przekreślił kilka gotowych już wersów (bliskich poprzednim redakcjom tekstu, choć niezgodnych ani z przekazem Platona, ani też z logiką tutejszego dialogu), aby obszerny wywód o poszanowaniu prawa i państwa, przypisany Sokratesowi w *Kritonie*, zawrzeć w jednym dwuwierszu:

Sokrates
[. . . . .]
~~W cienie ja schodzę podziemne bez trwogi~~
Nie... gdyby same zaszły wielkie bogi
Jeszczebym słowa nie wymówił wojny
Bądźże spokojnym widząc żem spokojny
Dawnoż przycichły niezgody domowe
Bym nowe walki brał na moją głowę
Nie przerażają mnie podziemne cienie
A gdyby gwałtem wolność mi oddano,
~~Drugie by życia nie błysło mi rano~~
Jeśli Sokrates znieważy moc prawa
Jakaż mu z tego i korzyść i sława [2079, k. 45r]

Niezrozumiałe – w zarysowanej tu sytuacji – obawy Sokratesa o wywołanie „wojny", „walk" czy przynajmniej „niezgód domowych" były niewątpliwie pozostałością po zarzuconej przez Lenartowicza wcześniejszej koncepcji sceny (wydają się bliskie jej redakcji w kopii 2080). Można by zatem przekreślonym wersom przyznać status archiwalnego świadectwa pochodzącego z pewnego odcinka genezy dzieła. Wątek polityczny powraca jednak, w zmienionej postaci, w dalszej części rozmowy, uformowanej w odrębny już dialog o rozszerzonym składzie personalnym.

Granicę – wbrew wersji drukowanej, wyraźną – stanowi wejście trzech kolejnych gości, także uczniów uwięzionego mistrza: Ksenokratesa, Fedona i Platona. W tekście znanym z druku (zarówno w tomie *Poezji*, jak i w opartym na tej samej lekcji wydaniu osobnym) fakt ów pozostaje na razie bez znaczenia, ponieważ rozmowę kontynuuje Kriton:

Nie mógłżeś lżejszym niż śmierci wyborem,
Cicho odpłynąć Temistokla wzorem? [S 250]

Tymczasem w autografie ta kwestia (utrwalona na k. 45v) należy do Ksenokratesa, do którego zresztą Sokrates zwraca się w odpowiedzi na nią (zarówno w rękopisie, jak i w druku).

A zatem w zamyśle autora to wystąpienia kolejnych uczestników rozmowy miały ją kierować na inne tory. Początkowo zresztą niezbyt skutecznie, gdyż na pytanie Ksenokrata, w druku błędnie przypisane Kritonowi, Sokrates odpowiadał zrazu uogólniającą refleksją, bliską w zasadzie rozważaniom znanym z tego samego dialogu Platona, który patronował pierwszej części rozmowy[18]:

[18] W *Kritonie* Sokrates przywołuje upersonifikowane ateńskie prawa, którym każe przemawiać do siebie m.in. tymi słowy: „A ty sam, jeśli pójdziesz do któregoś z najbliższych miast, do Teb czy do Megary, tu i tam są dobre prawa i porządek, to naprzód przyjdziesz tam jako wróg ustroju społecznego i kto tylko się tam troszczy o swoje państwo, będzie na ciebie patrzał spode łba jako na tego, co prawa wniwecz obraca, i utwierdzisz tylko opinię swoich sędziów; będą ludzie myśleć, że oni słuszny wyrok wydali. Przecież kto prawa wywraca, musi mocno wyglądać na gorszyciela ludzi młodych i niewiele myślących" (K 222).

Sokrates
Zawsze to po zważaj przyznanie do winy
Wygnanie stanu jakież moje czyny
W czym się zła wola ujawniła w sądzie [2079, k. 45v][19]

Pomyśl o czasów niefortunnym prądzie
I.. i o przyszłych odmianie [?] szczęśliwej
Prosty po linii możesz stąpać krzywej [2079, k. 47r][20]

Dopiero w tekście dopisanym na osobnej, dodanej karcie (w rękopisie oznaczonej numerem 46) replika Sokratesa, skupiona tym razem na „Temistokla wzorze", została rozwinięta w większe porównanie. Podsunięty przez Ksenokrata przykład można by uchylić jako chybiony już na podstawie faktów historycznych. Temistokles, twórca morskiej potęgi Aten, która zapewniła Grekom zwycięstwo nad Persami w bitwie pod Salaminą, ratował się ucieczką, jeszcze zanim wytoczono mu proces o szpiegostwo i zaocznie skazano go na śmierć, a więc wedle kryteriów znanych z *Kritona* byłby raczej tym, któremu prawa ateńskie pozwalają „zabrać manatki i iść, dokąd zechce" (K 220). Nie fakty tłumaczą jednak odmienność przypadku Temistoklesa w dramacie Lenartowicza, lecz legenda towarzysząca osobie zwycięskiego stratega. I nie legenda romantyczna, która w tyrtejskich wierszach poetów krajowych[21], w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* Juliusza Słowackiego bądź w Mickiewiczowskim przekładzie *Giaura* (gdzie dwukrotnie pada imię Temistoklesa, w oryginale omijane i podpowiadane tylko w przypisie) utrwalała wizerunek bohatera pokonującego tyrańską potęgę siłą ducha, lecz legenda, jeśli wolno użyć tej nazwy, sokratyczna. W przypisywanych Sokratesowi rozważaniach Temistokles występuje jako przykład politycznej „cnoty" czy „dzielności" (zjawiska o niejasnym statusie, wywodzonego częściowo z nauki, a częściowo z wrodzonych predyspozycji)[22], ale w dramacie został on raczej ustawiony w pozycji konfrontacyjnej wobec filozofa-mędrca, zbliżonej do tej, którą we *Wspomnieniach* Ksenofonta narzucili mu dialogowi oponenci Sokratesa[23]. U Lenartowicza to sam Sokrates konfrontuje sie-

---

19 Tekst ciągły został w autografie rozerwany przez dodanie między k. 45 a 47 (początkowo usytuowanymi obok siebie) k. 46 z zapisem tekstu zastępującego partię skreśloną. Widoczne tylko na obrzeżach wersów przekreślenie w drugiej części cytatu jest zaledwie fragmentem skreślenia dłuższego, którego kreski przecinają się na wysokości kolejnych usuwanych wersów.

20 Widoczny w całym autografie zwyczaj niestosowania znaków interpunkcyjnych w połączeniu z ortograficzną manierą zapisywania partykuły wzmacniającej „-ż" przez „-sz" (a więc „jeśliż", „możnaż" jako „jeślisz", „możnasz") pozwala ostatni wers odczytywać nie poprzez drugą osobę liczby pojedynczej („możesz") z kropką na końcu zdania, ale poprzez formę osoby trzeciej z partykułą „-ż" (wedle współczesnej normy ortograficznej: „możeż"), która podkreśli retoryczny sens pytajnika zamykającego to zdanie.

21 Zob. A. Bagłajewski, *Tyrtejski antyk poetów galicyjskich*. W zb.: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski*, s. 558–559.

22 Zob. L. Chmielowska, *Filozofia polityczna Sokratesa*. „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Res Politicae" t. 3 (2009), s. 14.

23 Zob. Ksenofont, *Wspomnienia o Sokratesie*. W: *Pisma sokratyczne*. Przeł. L. Joachimowicz. Warszawa 1967, s. 182: „Sokrates zauważył, że Eutydem […] osiedlił się nieopodal rynku w warsztacie pewnego rymarza. Najpierw więc udał się tam Sokrates z gronem przyjaciół i uczniów i kiedy od razu na początku rozmowy któryś z nich zapytał, czy Temistokles dzięki naukom jakiegoś mędrca, czy też wrodzonym zdolnościom zdobył tak wielką przewagę nad resztą obywateli, że

bie z Temistoklesem, występującym tutaj w roli bardziej ludowego trybuna niż męża stanu i bohatera:

Temistoklesa współobywatele,
Spłoszeni dziwną ilością laurów,
Wielbią tajemnie, choć się przed nim chronią,
Dzisiaj wypędzą, jutro się pokłonią.
Inaczej ze mną; jako syn wyrodny
Wyrzucon, ziemi ojczystej niegodny;
Słusznie? niesłusznie? w to ja tu nie wchodzę
Po jakiejż, nędzny, powlokę się drodze? [S 250]

Wniosek to w zasadzie zgodny z pointującym wywód Sokratesa w *Kritonie* spostrzeżeniem, że krzywda go „nie od praw spotyka, tylko od ludzi [...]" (K 223).

Tyradę skierowaną do Ksenokratesa wieńczy prośba o złożenie Eskulapowi ofiary z czarnego koguta, znana z *Fedona* jako ostatnie słowo Sokratesa. U Platona owo zdanie zamyka relację tytułowego bohatera ze spotkania z uwięzionym mistrzem – u Lenartowicza dopiero aktywizuje ono Fedona do zabrania głosu i zwrócenia dysputy w innym kierunku. Następuje to za sprawą kwestii poruszającej temat marności życia ludzkiego (w druku opatrzonej znakiem zapytania i chyba przez wydawcę uzupełnionej w miejscu, gdzie wskutek wypełnienia przez autora tylko połowy skreślonego wersu powstała rytmiczna luka[24]):

FEDON
Życie człowieka? to życie katuszy!
A po nim fale Acherontu czarne.
Praca i nędza – i wszystko na marne? [S 251]

Na tę kwestię Fedona początkowo Sokrates odpowiadał krótką wzmianką, a następnie, na dodanej karcie – rozwiniętą tyradą o nieśmiertelności duszy. W dialogu Platona dusza powiązana była z „jakimś zmysłem innym od zmysłów ciała"

---

państwo zwracało się do niego, ilekroć potrzebowało znakomitego męża, wtedy, chcąc ugodzić w Eutydema, Sokrates wyraził swoją wątpliwość. Powiedział, że niedorzeczne jest mniemanie, jakoby nauka u odpowiednich mistrzów była konieczna do nabycia doskonałości w mniej ważnych zawodach, umiejętność rządzenia państwem natomiast, która jest sprawą wielkiej wagi, miała się rodzić u ludzi sama przez się, z niczego".

24 W autografie ta kwestia wygląda tak:

Fedon
życie katuszy
~~Cienie Tartaru noc obłędna głucha~~
A po nim fale Acherontu
Styksowe fale ~~straszliwe i~~ czarne
Praca i nędza
~~Łzy nędze rany~~ i wszystko na marne [2079, k. 47v]

(Domniemane przekreślenie epitetu „Styksowe fale" graficznie bardziej przypomina podkreślenie.) Kopia krakowska przechowuje pierwotny tekst, z niestabilnym przyporządkowaniem osobowym:

~~Eukleides~~. **Platon**
Cienie Tartaru noc obłędna głucha –
Styksowe fale burzliwe i czarne –
Łzy nędze rany i wszystko na marne – [2080, k. 91v]

Półpauzy na końcach wersów wskazują na refleksyjne zawieszenie głosu, a nie intonację pytajną, wszakże wydają się raczej dodatkiem kopisty niż znakiem autorskim.

(F 236), pozwalającym na percepcję pojęć i wartości abstrakcyjnych (sprawiedliwości, piękna, dobra), w dramacie Lenartowicza została wkomponowana w ruch ducha – „ognia wiecznego":

SOKRATES

Jeśliż nie wierzysz w nieśmiertelność duszy?
Jak w ciągu życia, po zejściu tak samo:
Czyściejsze słońce za więzienną bramą.
Duch, ogień wieczny, z swej natury prawa
Odbiega ziemi, gdy ziemię oddawa.
Że niewidzialny? a cóż tu widoczne,
Co rządzi, tworzy i kształty odmienia?
Myśl ta za mała – sięgnijmy do rdzenia,
W te światy jasne, choć dla oka mroczne. [S 252]

Wiara w nieśmiertelność duszy staje się odtąd powracającym w dyspucie leitmotivem, pointującym kolejne wywody Sokratesa. Pożegnanie z Helladą wieńczy sentencja: „Trucizna ciało, nie ducha, ostudzi" (S 253), a skierowaną do Strażnika (przychodzącego z ponagleniem do ucieczki) instrukcję przyprawienia cykuty zamyka pochwała śmierci, która „rozdziera zasłonę / I, co skończone, zmienia w nieskończone" (S 255). Zgodne to w zasadzie z Sokratejską argumentacją, która w *Fedonie* tłumaczy pogardę dla ciała i nieledwie zobowiązuje każdego parającego się filozofią do radosnego przyjęcia śmierci, wyznaczającej próg poznania ponadzmysłowego[25].

Dalej następuje już tylko krótki opis podanej czary z trucizną, śmiertelny łyk, któremu towarzyszy westchnienie pojawiające się we wszystkich wersjach sceny: „Trucizno z ręki Matki, jakżeś słodka" (2079, k. 50v) (w druku przerobione na okrzyk[26]), zejście Sokratesa „do niższych więzień" (S 257) i lament podążającej za nim Ksantypy.

Każdemu z wydzielonych odcinków rozmowy można zatem przyporządkować jakiś odpowiednik w zachowanych świadectwach starożytności, najczęściej w dialogach Platona. Aluzyjne nawiązania do owych przekazów występują zazwyczaj w partiach dopisywanych na marginesach lub na dodanej karcie. Trudno oprzeć się wrażeniu, że na ostatnim udokumentowanym etapie prac wysiłki autora zmierzały w stronę swoistego artystyczno-filologicznego dokumentaryzmu.

---

25 Strategia dialogowa Sokratesa tym razem nie jest obliczona na zbijanie racji przeciwnika, toteż w cytacie wolno pominąć przytakiwania rozmówców:
„Nieprawdaż; czy nie uważasz w ogóle, że całe staranie takiego człowieka [tj. filozofa] nie odnosi się do ciała; ono się, ile możności, od ciała odwraca, a skierowane jest do duszy? [...]
Nieprawdaż, i stąd dusza filozofa najwięcej gardzi ciałem i ucieka od niego; chce być sama z sobą. [...]
Nieprawdaż, [...] i wobec tego musi się między prawymi filozofami ustalać taka mniej więcej opinia i tak pomiędzy sobą nieraz mówią: [...] jak długo będziemy mieli ciało [...], nigdy w świecie nie potrafimy zdobyć i posiadać tego, czego pragniemy. [...]
A czyż to się nie nazywa śmiercią: to rozwiązanie i oddzielenie duszy od ciała? [...]
Nieprawdaż więc, tak jak na początku mówiłem, śmieszne by to było, żeby człowiek, który całe życie pracował nad sobą na to, aby, żyjąc, być jak najbliżej śmierci, miał się potem wzdrygać, kiedy ona sama do niego przyjdzie?" (F 234–238).

26 Zob. S 257: „Trucizno z ręki Matki! – jakżeś słodka!"

2

W redakcji znanej z krakowskiej kopii 2080, która przechowuje tekst dramatu w postaci skierowanej do teatru warszawskiego w 1884 roku[27], odcinek wypełniony przedśmiertnymi rozmowami Sokratesa nie zajmuje pozycji finałowej. Podobnie jak w redakcji utrwalonej w odpisie 2081, dramat zamknięty jest obrazem narastania lęku oskarżycieli, skupionych wokół hetery Charys, kumulującego się w obłąkańczym tańcu przy wtórze grzmotów i wizji ataku bogiń zemsty. Wspomniany obraz w autografie 2079 i w druku przypada przed ciągiem scen więziennych. W rękopisie 2080 – odmiennie niż w wersji 2081 – znajdują się już ślady wahań i przenosin scen[28]. W przypadku tej redakcji silniej niż w innych mógł także oddziałać zamysł inscenizacyjny, w którym efektowny akord teatralny wygrywał z cichą katastrofą.

Dialogowym partnerem Sokratejskiego pożegnania z życiem został tu początkowo Eukleides[29], wymieniany później – za pomocą niezbyt konsekwentnych przekreśleń i dopisków – na Kritona lub (w jednym miejscu) Platona[30]. Eukleides z Megary, uczeń Sokratesa i twórca szkoły megarejskiej, rzeczywiście miał być świadkiem śmierci swojego mistrza[31]. W dramacie Lenartowicza, przywitany podobnie jak w późniejszej wersji Kriton, przybywał zrazu z misją całkiem odmienną niż tamten, któremu ostatecznie, już w tej redakcji, musiał ustąpić roli. Różnicę oddaje skreślenie w obrębie pierwszej kwestii – znanej z druku i autografu jako kwestia Kritona:

Eukleides.
[. . . . . .]
Pięciuset wolnych z odwagą gotową
~~Rozbić te bramy ciężkie w okamgnieniu~~
Na jedno czeka Sokratesa słowo –
~~Jęcząc boleśnie Sokrates w więzieniu~~
Jutro więc cienie porzucisz wilgotne? [2080, k. 87v–88r]

---

27 Tekst kopii 2080 pokrywa się dokładnie – na tym oczywiście odcinku, na którym da się przeprowadzić porównanie – z redakcją znaną z autografu złożonego w roku 1884 w teatrze warszawskim (rkps 10.II). Ten przesłany z Florencji autograf, zachowany obecnie tylko w akcie III, wskutek szybkiego zaniku zainteresowania artystów wystawieniem dramatu, odebrał z teatru na prośbę poety siostrzeniec jego żony, S. Leszczyński, który następnie ofiarował go Bibl. Publicznej m.st. Warszawy. Zob. *Katalog rękopisów Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy*. T. 1. Oprac. J. Rudnicka, J. Górka. Warszawa 1974, s. 15.

28 W kopii krakowskiej sekwencja więzienna zaczyna się w połowie aktu IV (2080, k. 87v), tymczasem jej przekreślony nagłówek sygnalizuje otwarcie aktu dopiero w tym miejscu. Z drugiej strony, jej zakończenie zostało w pewien sposób osłabione: gest wypicia trucizny (2080, k. 98v), który domyka ową sekwencję, i przewidzianą w prezentacji teatralnej scenę skonania Sokratesa (2080, k. 99r) zastąpiono – też niezbyt zdecydowanie – odprowadzeniem skazańca przez przybyłych uczniów (2080, k. 999r), otwierającym się na dalszy rozwój zdarzeń w akcie V, w którego zamknięciu obwieszczenie o końcu dramatu sąsiaduje z zapowiedzią zmiany miejsca akcji – na celę Sokratesa (2080, k. 114r).

29 Greckie imię Ευκλειδης (Euklejdes), rozpowszechnione w łacińskiej transkrypcji jako Euclides, w zapisie polskim przyjmuje najczęściej formę Euklides.

30 Podczas wypowiadania kwestii o marności wysiłków i cierpień pochłanianych przez „Cienie Tartaru" i „Styksowe fale". Zob. przypis 24.

31 Zob. *Euklides*. Hasło w: *Mała encyklopedia kultury antycznej*. Red. Z. Piszczyk. Wyd. 7. Warszawa 1990, s. 242.

„Pięciuset wolnych" Kritona będzie czekać – jak to wynika z dalszych modyfikacji dialogu – na decyzję Sokratesa o ucieczce z więzienia i z Aten. Ta sama pięćsetka zwolenników filozofa w przekazie należącym jeszcze do Eukleidesa pozostaje w gotowości bojowej, oczekuje sygnału, by „Rozbić [...] bramy". Przy tak zbudowanej kwestii zrozumiała wydaje się antywojenna replika Sokratesa – przekreślona dopiero w autografie 2079 z 1886 roku, tutaj zaś jeszcze zachowana, mimo usunięcia wersów, które ją wywołały. Jak w dalszych partiach dialogu Eukleides przeistaczał się stopniowo w Kritona, pokazują skreślenia usuwające jego tyrady z zapowiedzią prawdziwie romantycznej rewolucji w stylu nawet wyraźnie Mickiewiczowskim – gość Sokratesa snuje wizję buntu ludu greckiego, wspieranego wodzowską charyzmą wybitnej jednostki:

~~Eukleides (do siebie)~~
~~Nie próżną widać miałem oń obawę~~
~~O życie jemu nie idzie – o sławę.~~
~~(do Sokratesa)~~
~~O Sokratesie, a gdyby lud cały~~
~~Na republiki ciebie podniósł czoło~~
~~Gdyby cię wyniósł nad Hymetu skały~~
~~I w oczach twoich zakreślając koło~~
~~Od Eubei do tebańskich murów~~
~~Ziemię tę piękną gór i mórz lazurów~~
~~I cicho leżącą jak lew ugłaskany~~
~~Pod twymi stopy władzy twej powierzał~~
~~Jeślibyś miejskie zostawił tyrany~~
~~I od uległej i wiernej odbieżał~~
~~Która pod twoją powagą i radą~~
~~Jednąby wielką zakwitła Helladą~~
~~I odnowiona duchem i prostotą~~
~~Przypominała wieków złotych złoto~~
~~Powiedz a wtedy cóżbyś odpowiedział~~ [2080, k. 89r–89v]

W replice utrzymanej w trybie przypuszczającym Sokrates projektuje swój gest miłosierdzia, zanurzonego jednak nie w chrześcijańskiej miłości bliźniego, lecz w systemie filozoficznym – w porządku etycznym osadzonym na przekonaniu o przyrodzonym pierwiastku dobra, a także na estetycznym wymogu harmonii:

~~Sokrates.~~
[. . . . .]
~~Tobym uczynił, co mądrość doradza~~
~~Co myśli rzeźbiarz, gdy posąg wygładza~~
~~Oto by wdziękiem jaśniały prawdziwym~~
~~Wszystkich bym objął sercem miłościwém~~
~~I ach doświadczył prawdy mych probierzy~~
~~Że w sercach ludzi w gruncie dobre leży~~ [2080, k. 89v–90r]

Dociekanie przyczyn rezygnacji z owego wątku rozmowy doprowadziłoby do zaplątania się w sieć spekulacji. Wiadomo, że ta redakcja dramatu była przygotowywana z myślą o wystawieniu oraz wydaniu w Warszawie, a więc w warunkach bardzo surowej cenzury, ale niezależnie od wspomnianych tu okoliczności zadziałać mogła uzasadniona obawa, iż motyw społeczno-politycznej rewolucji w powiązaniu z osobą Sokratesa wypadnie fałszywie.

W zestawieniu zaś z romantycznymi uniesieniami pochodzącymi z pierwszych kwestii Eukleidesa niezbyt wiarygodnie przedstawia się niespodziewana zmiana charakteru jego argumentacji, która nagle zaczyna zamykać Sokratesa w kręgu życia prywatnego i ograniczać jego perspektywę do dbałości o przetrwanie:

Eukleides.

Więc przyjacielu tyś
~~Czemu ach przeto~~ ~~żeś~~ pogardził życiem
I ~~Żeś~~ bez uwagi na płaczącą żonę
Na głowę dumnie zarzucił zasłonę,
Dotknięty może psów ateńskich wyciem
[. . . . . .]
[. . . . . .]
Nie mogłeś lżejszym niż śmierci wyborem
Cicho odpłynąć Temistokla wzorem – [2080, k. 90v][32]

Wygląda na to, że Eukleides nie ma sprecyzowanego zdania i nie służy żadnej konkretnej sprawie – poza ideą przekonania Sokratesa do zawrócenia z obranej drogi, niezależnie od siatki symbolicznych sensów, w jakie ów gest będzie wpisany. Może to i charakterystyczna zachowanie dla kogoś, kto w przyszłości (w stosunku do scenicznego „teraz") ma zostać twórcą szkoły filozoficznej uznanej za kuźnię sztuki przekonywania za pomocą logicznych lub semantycznych niuansów, bez względu na wartość etyczną forsowanych racji. Jednakże tutaj, w przedostatniej znanej redakcji dramatu Lenartowicza, Eukleides – zanim wraz ze swymi tyradami zniknie pod skreśleniem – nie tyle dowodzi słuszności własnego rozumowania, ile raczej próbuje oddziaływać na Sokratesa psychologicznie, odwołując się najpierw do jego pragnienia sławy, później zaś do poczucia obowiązku wobec rodziny. Sokrates wszakże odrzuca również perspektywę „szczęścia w ograniczeniu", ale tym razem i motywacja, i gest zdradzają rodowód romantyczny:

Sokrates.

[. . . . . .]
Pomnisz na wojnie towarzyszu miły
Dowódcy siła zdwaja wojska siły,
~~Jeżelić wtedy żonę kto wspomina~~?
~~Więc przyjacielu żona i rodzina~~
~~We światłach boju zostają wśród cieni –~~
~~I o brak serca nikt wodza nie wini~~
~~Że czyniąc wyższe niższego nie czyni~~
~~A czyliż życia celem i ozdobą~~
~~Mieć żonę, dzieci, cichy dach nad sobą~~? [2080, k. 91r]

Zarówno idea poświęcenia szczęścia osobistego dla wyższej sprawy, jak pogardliwa deprecjacja mieszczańsko-kupieckich marzeń o domu z żoną i dziećmi – kontrastują z postawą, jaką Sokrates przyjmuje w drugiej scenie sekwencji więziennej. Otwiera ją wejście Kalaisa, przedstawionego jako syn Anytosa. Historyczny Anytos, zamożny ateński garbarz i polityk, był ojcem Antemiona, który porzucił rodzinny

[32] Odmiany tekstu w tym odpisie – zaznaczane w transliteracji pogrubieniem i pomniejszeniem czcionki – wprowadzane były ręką Lenartowicza.

warsztat i naukę rzemiosła, aby dołączyć do grona uczniów Sokratesa[33]. W dramacie Lenartowicza, zgodnie ze świadectwem starożytnych, Anytos wystąpił w procesie filozofa z oskarżeniem o deprawowanie przezeń młodzieży, jego literacki syn, Kalais, w omawianej redakcji odwiedził zaś w więzieniu swego mistrza, by oznajmić, że wyrzeka się ojca i opuszcza Ateny. Filozof odpowiedział:

Sokrates.

Więc tu przyszedłeś by w mą ~~gorzką~~ **słodką** czarę
Dorzucić kroplę palącego jadu?
~~O nie Kalajos, drugim dla przykładu~~
~~Z nowymi idąc szanuj bogi stare~~
~~Miłuj rodzica zawsze ty i wszędzie~~
~~Do czyjej myśli światło nie przejrzało~~
Kto spełnia zbrodnię przeto że jest w błędzie
On nie jest winnym temu co się stało
[. . . . .]
Wracaj do ojca i bądź mu posługą
A na twem sercu niech ja nie zaciężę [2080, k. 95r–95v]

Niewiele brakowało, aby bilans przedśmiertnej dysputy, rozpoczętej pod znakiem rewolucjonizmu romantycznego, zamknął się uwięzieniem w biedermeierowskiej cnocie oddawania czci rodzicom bez względu na ich walory intelektualne i etyczne. Szczęśliwie Kalais poprosił na koniec o prawdziwą naukę, a ta w przesłaniu mistrza znalazła wyraz w idei ofiarnej służby ojczyźnie:

Kalais

O mistrzu drogę poczynając nową
Cóż między młode ponieść przyjaciele,
Powiedz mi słowo.

Sokrates.

Więc ostatnie słowo
Walcz, nie upadaj, znoś przebaczaj wiele
Nie wszystko – krzywdy Atenom zadanej
Niechaj twe serce nigdy nie zapomni
Tej jednej tylko nie zapomnij rany
By pamięć twoją uczcili potomni –
A teraz żegnaj przyjacielu młody
Krwi nie oszczędzaj a łez tamuj wody [2080, k. 95r–96r]

Operacje przeprowadzane na tekście w końcowej części sekwencji scen więziennych dokumentują zmienność instrukcji wykonawczej w jej zamknięciu.

Modyfikacje tekstu pobocznego nie rozstrzygają jednoznacznie, czy dysputa ma się zakończyć zgonem Sokratesa na scenie, czy też jego wyjściem w asyście uczniów – przekreślono bowiem słowa opisujące gest wychylenia przezeń czary z trucizną, ale zachowano akt konania, a pogrążonych w żalu uczniów, którzy najpierw mieli po-

33 Zob. A. Kelessidou, *Oskarżyciele Sokratesa*. Przeł. M. Wesoły. „Peitho. Examina Antiqua" t. 1 (2011).

stępować za wychodzącym mistrzem, zatrzymano przed widzami w stanie przygnębienia[34].

Co ciekawe, redakcja utrwalona w rękopisie 2081, nieprzeznaczona bezpośrednio dla teatru, w ogóle nie zawiera w tym miejscu tekstu pobocznego, a zatem nie uruchamia żadnych pozawerbalnych środków wypowiedzi. Zawiera natomiast więcej (o 40 wersów) pozostałości po redakcji zapewne wcześniejszej, z której pochodzi fragment drukowany w „Kronice Rodzinnej".

3

Ogłoszony w 1883 roku *Ustęp z poematu dramatycznego „Sokrates"* nie obejmuje całej akcji „więziennej" ze swojej macierzystej redakcji. Kończy się wprawdzie tradycyjnym, zamykającym dyskusję westchnieniem Sokratesa („Trucizno z ręki matki – jakżeś słodka!", U 392), ale otwiera go długa tyrada filozofa, będąca niewątpliwie odpowiedzią na jakieś nieobjęte publikacją pytanie. O tym, że początek publikowanego *Ustępu* nie przypada w miejscu otwarcia sceny, świadczy brak – w drukowanym fragmencie – tradycyjnego powitania kierowanego przez Sokratesa do rozmówcy, którym tym razem jest Fedon. Imię dialogowego partnera od razu przywodzi na myśl tytuł dzieła patronującego tej wersji sceny, czyli *Fedona*. Ów Platoński dialog krąży wokół tematów tajemnicy życia i natury duszy – tematów na nowo wprowadzonych do *Sędziów ateńskich* w późnym autografie (2079), natomiast we wcześniejszej wersji teatralnej (2080) niewystępujących – nie dlatego, że nie były wtedy przez autora podejmowane, tylko dlatego, że zostały wyeliminowane właśnie za sprawą usunięcia owych dodatkowych 40 wersów, które prototyp redakcji teatralnej (2081, poprzedzający wersję znaną z 2080) jeszcze dzieli z *Ustępem* znanym z „Kroniki Rodzinnej", jakkolwiek powiela je w postaci czasem nieco zmodyfikowanej, a także w zmienionym porządku.

Różnice w układzie tekstu – między drukowanym *Ustępem* a rękopisem 2081 – ułatwiają wydzielenie czterech znaczących odcinków dialogu, które właściwie wyodrębniają się też bez tego genetycznego świadectwa, dowodzącego wszakże, iż sam autor zmagał się z porządkiem i spójnością wywodu Sokratesa. Przypisana tu filozofowi nauka, inspirowana *Fedonem*, postrzeganym jako wykład poglądów raczej Platona niż Sokratesa[35], odznacza się silnym zmodyfikowaniem pierwowzoru. Zrąb główny wywodu, w procesie genezy niedzielony, poświęcony jest kwestii dotyczącej pośmiertnej wędrówki dusz:

FEDON
Gdy śmierć jest dobrem, czemuż się jej chronim?

SOKRATES
Ach! mój Fedonie, istnienie to sprawia,
Że za nim tylko i za nim wciąż gonim,
Drżąc przed przeprawą, co ubłogosławia.
I tak być musi, płonna ta obawa

---

34 Dopisany tekst poboczny podaje: „wchodzą uczniowie i w głębokim żalu ~~postępują~~ za Sokratesem" (2080, k. 99r).

35 Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*. Wyd. 14. T. 1: *Filozofia starożytna i średniowieczna*. Warszawa 1995, s. 91–92.

Mocnymi czyni wieczne życia prawa.
Lecz mędrcom dano poznać błąd bez winy,
I oni jedni to wtajemniczeni,
Wiedzą, że powód wraca do przyczyny,
W piękność przyćmioną mgłami ziemskich cieni.
Stare podania mówią, że u kresu,
Dusze w ciemności spadają Hadesu,
Że schodzą smutków zrzucać chmurę błędną,
I że do ziemi wracają znów białe,
Więc dusze, widzisz, nowe szaty przędną,
I rozdzielone z ciałem wciąż są całe.
I z tej tkaniny, z której wszystko wstawa,
Z odzieży, której ręka nie dotyka,
Biorą kształt z duchom służącego prawa,
I tylko taka już dla ziemi znika,
Która przy końcu swoich ziemskich dziei,
W ideę wchodzi, w ogromy idei. [U 390–391][36]

Sokrates Platona, również powołujący się przy tym na „wtajemniczonych" (F 254), hierarchizuje dusze według stopnia ich przywiązania do ciała. W przełożeniu na los pośmiertny wyodrębniają się z tej hierarchii właściwie dwie kategorie. Pierwsza z nich, wyższa, to dusza, która odrywa się od swej materialnej powłoki tak czysta, że „żadna cząstka ciała się z nią nie wlecze, bo ona nic wspólnego z nim nie miała za życia d o b r o w o l n i e, tylko uciekała odeń i skupiała się sama w sobie [...]". Taka dusza „resztę czasu między bogami spędzi" (F 254). W kategorii drugiej mieści się każda „dusza nasiąkła tym, co cielesne [...]" – ona po śmierci ciała „cięży i wlecze się znowu na miejsca widzialne, ze strachu [...] przed t a m t y m ś w i a t e m [...]" (F 255). Z dusz drugiego rodzaju „powstają widma" włóczące się „około pomników i grobów", „póki nie ulegną żądzy cielesnego pierwiastka, który im towarzyszy, i znowu w ciała nie wejdą" – dopiero na tym etapie ujawniają się różnice między duszami tej kategorii, gdyż powracające do ciał dusze „wchodzą [...] w takie charaktery, jakie im najbliższe były za życia" (F 255) (co oznacza, że pijak odradza się w postaci osła, tyran i rabuś jako wilk lub jastrząb, przykładny zaś obywatel, który jednak nie z „umiłowania mądrości", a tylko z przyzwyczajenia i z pracy nabrał „dzielności", wciela się w pszczołę tudzież mrówkę ⟨F 255–256⟩).

Sokrates u Lenartowicza – w redakcji z 1883 roku – zdaje się głosić inną teorię. Z cytowanego wykładu wynika, że każda dusza przechodzi kolejno ciąg ziemskich żywotów – aż do końca „swoich ziemskich dziei", kiedy to wkracza „w ogromy idei".

Pierwsza część tej teorii odsłania jeszcze rodowód sokratejsko-platoński, widoczny w zasadzie sformułowanej w czterowierszu bezpośrednio przylegającym do cytowanego tu wywodu, dla którego stanowi albo wprowadzenie (w wersji drukowanej jako *Ustęp*), albo podsumowanie (2081):

SOKRATES
[. . . . . .]
Prawo powszechne to walka sprzeczności,

---

36 W rękopisie 2081 Sokratesowi partneruje już Eukleides (w teatralnej redakcji z kopii 2080 zastępowany Platonem), a więc tyrada bohatera tytułowego zaczyna się od słów: „Ach przyjacielu" (2081, k. 80r).

Byt wciąż z niebytu, sen z czuwania płynie,
Ze śmiertelności świat nieśmiertelności,
I wszystko żyje, i nic tu nie ginie. [U 391][37]

W Platońskim *Fedonie* Sokrates istotnie utrzymuje, że „znikądinąd nie powstają ludzie żywi, jak tylko z umarłych", czego dowodzi fakt, iż „kiedy się coś większym staje, to nieuchronnie przecież z czegoś, co było mniejsze przedtem [...]"; skoro więc „wszystko w ten sposób powstaje: z przeciwieństw zawsze to, co przeciwne" (F 241), a „życie [...] posiada [...] przeciwieństwo [...]", jakim jest „stan śmierci", logicznie stąd wynika, że „z tego, co pomarło, [...] powstaje to, co żyje, i ludzie żywi [...]" (F 242).

Regułę powstawania z przeciwieństw Lenartowicz wpisał jednak w inny system ontologiczny. Jego wykładnię zawarł w dwóch kolejnych odcinkach tekstu, które w rękopisie 2081 znalazły się obok siebie i, umieszczone przed cytowanymi wcześniej fragmentami, dały wprowadzenie do kwestii życia pośmiertnego duszy, choć w drukowanym *Ustępie* stanowiły jeszcze ramę dla tego wątku dysputy. Nie zmieniało się położenie – ani treść – odcinka pierwszego:

SOKRATES
[. . . . .]
Za jedną gwiazdę, która ciało trzyma,
Zmysłom pomaga w wędrówce przez życie,
Przed otwartymi miłości oczyma
Ocean światła ujrzym w wiecznym bycie;
Z którego życia nieustanne drgnienia,
Ruch się wytwarza i w zmysły obleka,
Zbliża i łączy, wiąże cień do cienia,
I ruch, blask, iskra, formuje człowieka,
Albo człowieka, lub owad znikomy,
Lub gwiazdę... jedno atomy, ogromy. [U 390][38]

Zgodnie z nauką wykładaną w *Fedonie* przez postać Sokratesa – źródło ruchu i życia stanowi dusza, a nie krążące atomy. Teoria zawierała założenie, które ją sytuowało na antypodach starożytnej atomistyki, przewidującej dla bytu podstawę w materii zbudowanej z mikroskopijnych cząstek – nieożywionych, niezależnych od siebie i wchodzących w rozmaite związki[39]. W czasach Sokratesa i Platona hipoteza ta nie miała oczywiście oparcia w żadnych danych empirycznych, a teoria atomów zyskała powszechną akceptację dopiero na przełomie XVIII i XIX wieku, gdy za sprawą odkryć Antoine'a Lavoisiera i Johna Daltona zaczęła obrastać dowodami naukowymi. W literaturze romantycznej znalazła skrajne odzwierciedlenia – Percy Bysshe Shelley użył jej przy konstruowaniu ateistycznego mitu, przedstawiając „prometejski ogień we współczesnej formie elektryczności"[40] wraz z elektronami

37 W rękopisie 2081 prawo jest nie „powszechne", ale „przedwieczne", poza tym jednym wyrazem tekst się powtarza.

38 W rękopisie 2081 (k. 80r) ostatnie dwa wersy przekreślone, ponadto wers czwarty od końca ma brzmienie: „Łączy przyjaźnie, wiąże cień do cienia".

39 Zob. Tatarkiewicz, *op. cit.*, s. 94.

40 P. Johnson, *Siły, maszyny, wizje*. W: *Narodziny nowoczesności*. Przeł. M. Iwiński [i in.]. Gdańsk 1995, s. 606 (przeł. M. Kucharska, W. Królikiewicz).

w atomowej strukturze materii[41], a Juliusz Słowacki w swojej mistycznej syntezie wpisał ją w ciąg genezyjskich dziejów ducha, definiując atom, „czyli proch albo gazu pierwiastek"[42], jako produkt zakłócenia jego siódmej pracy – jednej z kolejnych przemian zainicjowanych przez Stwórcę. Sama idea powiązania elementarnych cząstek materii z działaniem ducha nie była nowa. Już w starożytności koncepcję duchowego impulsu, wprawiającego materię w ruch, którego istotą jest ciągłe łączenie i rozdzielanie cząstek, zgłosił Anaksagoras. Ten starszy od Sokratesa (o lat mniej więcej 30) zwolennik jońskiej filozofii przyrody występuje w Platońskim *Fedonie* jako bohater narracji Sokratesa:

> Usłyszałem raz, jak ktoś z jednej książki czytał – mówił, że to z Anaksagorasa – i powiadał, że to rozum jest tym, co do porządku doprowadza wszystko i jest przyczyną wszystkiego. Ta przyczyna podobała mi się [...].
>
> Otóż tak sobie rachowałem i cieszyłem się, myśląc, żem sobie znalazł mistrza, który mnie na rozum pouczy o przyczynie wszystkiego, co jest: Anaksagorasa. [F 273]

W *Fedonie* działa wszakże ironia i dalej Sokrates opowiada, jak po lekturze rozpraw Anaksagorasa przekonał się, „że ten człowiek do niczego nie używa Rozumu ani żadnym innym przyczynom nie przypisuje porządku wszechrzeczy, tylko za przyczyny podaje wiatry i etery, i wody, i nie wiadomo co jeszcze" (F 273–274). (Ilustruje ten wniosek wymowny przykład, w którym – według rozumowania anaksagorejskiego – „Sokrates wszystko, cokolwiek robi, robi rozumem [...]", ale przyczyną tego, że teraz siedzi zgięty w więzieniu, jest fakt, iż w jego ciele kości połączone są stawami, a mięśnie pozwalają zginać członki ⟨zob. F 274⟩.)

Inaczej rzecz się ma w omawianej redakcji dramatu Lenartowicza. Tutaj ośmieszony w *Fedonie* filozof zostaje przywołany z aprobatą – w czterowierszu, który w rękopisie 2081 stał się ciągiem dalszym wprowadzenia, ale w drukowanym *Ustępie* stanowił pointę całej dyskusji o nieśmiertelności duszy:

Fedonie, mądrość znasz Anaksagora:
Wewnętrzny powód niewzruszony tworzy,
Z niego powstaje całość różnowzora,
Która się w końcu w jeden wieniec złoży. [U 391]

Eukleides, mądrość znasz Anaksagora:
Najwyższy powód niewzruszony tworzy,
Zeń się poczyna wielkość różnowzora,
Która się kiedyś w jedną całość złoży.
[2081, k. 80r]

Obie wersje dopełniają się i poniekąd interpretują się wzajemnie – jedna wypełnia niedomówienia drugiej, każda uściśla to, co w obocznej niesprecyzowane.

---

41 Tak P. B. Shelley interpretuje opis ruchu sfer w tyradzie Pantei z aktu IV *Prometeusza wyzwolonego* (Przekł., posł. L. Elektorowicz. Kraków 1982, s. 155):

Pędzi wśród głośnych orkanów harmonii
Sfera kulista, co jak sfer tysiące
Zakrzepła niby kryształ, wszak przez który
Płynie jak próżnia muzyka i światło.
Kul mieści krocie, sama w nich zawarta
W purpurze, bieli, błękicie, zieleni
I złocie, kula wewnątrz kuli.
[. . . . .]
Na niewidzialnych wirujące osiach.

42 J. Słowacki, *Dialog troisty z Helionem, Helois i przeciwnikami*. W: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 14. Oprac. W. Floryan, J. Kleiner. Bibliografię oprac. W. Hahn. Wrocław 1954, s. 234.

W drugim wersie powód „Wewnętrzny" ujawnia więc swą sankcję „Najwyższą", a w wersach trzecim i czwartym zwroty pozwalające uniknąć uściśleń temporalnych – „powstaje" i „kiedyś" – wymieniane są na bardziej precyzyjne określenia początku i końca. Zarysowujący się w taki sposób porządek bytu nabiera szczególnego znaczenia w zestawieniu z tą zasadą kosmicznego ładu, którą zaprezentował Platon w *Fedonie*, gdzie Sokrates mówi tak:

> Więc i na tym punkcie zgoda pomiędzy nami, że żywi powstają z umarłych; nie mniej jak na to, że umarli powstają z żywych. [...]
>
> Bo gdyby powstawaniu każdemu po jednej stronie nie odpowiadało zawsze powstawanie po drugiej, niby punkty drogi po kole, tylko by droga powstawania była niejako prosta [...] i nie zakręcałaby znowu do pierwszego, i nie wracała tym samym torem, to rozumiesz, że wszystko by w końcu przybrało jedną i tę samą postać, znalazłoby się w jednym i tym samym stanie i przestałoby się tworzyć, powstawać? [F 243]

Otóż i sedno całej sprawy – uchwycone nawet w języku podstawowych symboli. W *Fedonie* Sokrates osadza swoją filozofię bytu na symbolicznym temporalnym kole, a zatem myśli – zgodnie z mitycznym pojmowaniem czasu w starożytności – w kategoriach odwiecznego i nieskończonego cyklu. Co więcej, podsuwając w argumentacji – jako nieprawdopodobną alternatywę – propozycję ukierunkowanego procesu z wizją finalnej martwoty, kwestionuje linearną koncepcję czasu. Innymi słowy, Sokrates Platona odrzuca dokładnie to, co Sokrates Lenartowicza głosi w omawianej redakcji *Sędziów ateńskich*.

W kreacji dramatycznej starożytny filozof nie tylko albo nie tyle akceptuje tezę Anaksagorasa o duchowej sile wprawiającej w ruch cząstki materii, ile przekształca ją w koncepcję istnienia siły sprawczej, która powołując do życia rzeczywistość „różnowzorą", przewiduje dla niej u kresu dziejów zespolenie w „jeden wieniec" czy w „jedną całość". Podstawą dla takiej koncepcji ewolucyjnej może być wyłącznie linearne pojmowanie czasu, nakierowane na cel finalny, a zrodzone w kulturze judeo-chrześcijańskiej. Co do zasady natomiast, wykładana tu nauka przypomina pewne odłamy romantycznego mistycyzmu – jak chociażby system Andrzeja Towiańskiego, oparty na koncepcji wędrówki dusz odradzających się przez kolejne wcielenia w różnych, hierarchicznie ułożonych kolumnach duchów i przez ciągłe doskonalenie zmierzających do zespolenia w jednolitej społeczności duchów wysokich. I podobnie jak w rozmaitych mutacjach tego typu kosmogonii romantycznych – takich jak historiozofia Mickiewiczowskich *Prelekcji paryskich* lub genezyjska filozofia Słowackiego – również u Lenartowicza wykładana przez jego Sokratesa nauka o duszy znajduje swoje rozwinięcie w obrazie historii społecznej i politycznej. Objawia się ono w jednym z tych odcinków drukowanego *Ustępu*, które nie pokrywają się już z tekstem żadnej innej redakcji dramatu, a wygląda dokładnie tak:

SOKRATES
Wiesz, czym jest dusza?... jednym lutni tonem,
Lecz gdy się łączy z tonów milionem,
Wtedy się staje harmonijnym chórem...
Chórami wielkie prowadzą się dzieje,
Połączonymi w olbrzymie ognisko;

Kiedy ognisko do szczętu wytleje,
Przedstawia smutne oczom widowisko.
Wzrok na popiołów pada przestrzeń bladą,
Na zewłok martwy, na rozbitą lutnię,
Obyż nad tobą, o matko Hellado!
Przychodzień głową nie potrząsał smutnie!
Obyś nie wyszła nigdy z wiecznych chórów!
Wielka myśl żyje w kolisku tych murów… [U 391–392]

Zarysowana tu wizja odbiega zdecydowanie od romantycznej idei spiralnego rozwoju dziejów (która w koncepcji Giambattisty Vica symbolicznie łączyła mityczne koło z historyczną strzałą, osadzając cykliczne powroty na coraz wyższych piętrach)[43] i od mesjanistyczno-millenarystycznego obrazu znieruchomiałej wieczności Królestwa Bożego na ziemi[44]. Jest raczej ponurą wizją – jeśli nie katastroficzną, to przynajmniej ostrzegawczą – zakładającą możliwość upadku państwa czy narodu bez obietnicy odrodzenia. Zapowiedź nadciągającej zagłady cywilizacji zarysowuje się tu zresztą wyraźniej niż przeczucie nadejścia nowej epoki i otwarcie na nową religię, tradycyjnie odnajdywane w romantycznej legendzie Sokratesa, w której grecki filozof występował w roli prekursora chrześcijaństwa[45].

4

Mimo wszystko chrystianizacja osoby greckiego filozofa zaznacza się w utworze wyraźnie, czasami – tzn. na niektórych etapach jego genezy – jest nawet bezpośrednio wyrażana.

Tekst ostatniej (a może właśnie pierwszej) wersji sceny więziennej, zapisanej w końcowej, niepaginowanej przez autora, części autografu 2079 (obejmującej w numeracji bibliotecznej karty 51r–52v), urywa się na znanych skądinąd słowach „Jam gospodarstwo swe już rozporządził" (2079, k. 52v), które w innych wersjach dramatu przypadają w miejscu zamknięcia dyskusji i przejścia do czynności towarzyszących wykonaniu wyroku. Jeśli zatem nawet – co wydaje się wielce prawdopodobne – mamy do czynienia tylko z fragmentem innej redakcji sceny więziennej, to i tak jest to fragment obejmujący całą partię dialogowo-dyskusyjną, która składa się tu zaledwie z dwóch części: niedługiej rozmowy Sokratesa z Platonem i szybkiej jego rozprawy z synem Anytosa (tym razem nosi on imię Glaukos). Dla opisywanej kwestii istotny okazuje się ponadto nie koniec, lecz właśnie zachowany początek sceny, a dokładnie wymiana replik z karty 51r.

---

43 Zob. M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*. Warszawa 1978 (szczególnie rozdz. *Mit i historia*).

44 Zob. A. Sikora, *Posłannicy słowa. Hoene-Wroński, Towiański, Mickiewicz*. Warszawa 1967.

45 Zob. A. Lisiecka, *Sokrates chrześcijaninem*. W: *Norwid – poeta historii*. London 1973.

Teofil Lenartowicz, *Sokrates*. Bibl. Naukowa PAU i PAN w Krakowie, rkps 2079, k. 51r

W transliteracji topograficznej układ tekstu przedstawia się tu mniej więcej tak:

Scena ~~w~~ Sokrates do wchodzącego
Platona

~~Nasz ulubieńcze Platonie~~ mój ty obrońco natchniony
~~Wypowiedziałeś rzecz piękną~~ ~~do dziś nie znałem ciebie~~ [?] z ~~tej strony~~
~~Po Kalimachu to lutnia~~ – Gdyby bohater twej ody
Na olimpiadach gałązkę oliwną odbierał młody
Inna by piewcy nagroda jak tu przypadła doznana
Innej chcą pieśni słuchacze czasów to widzisz odmiana.

Wartość przedmiotu poznają o ile waga się zniża [?]
~~Do góry~~ ~~W~~ górę[**a**] Meletes probuje że waga Platona cięży
Co leksze [?] na wiatr wybiega i wichrom się też spodoba
Probują męztwa w człowieku [?] trochę bolesna[46] **to proba**
~~Platon~~
Lecz jeśli ~~[. . . . . .] [. . . .] [. . . .]~~ [. . . .] odsłoni [. . . . . .łych jak męże
Jeśli to miasto zbuduje Platon
cnotliwych
~~Krzyżują cnotę w Atenach. Krzyżują~~ poją trucizną
W więzieniach cykutę ważą – o ty Helenów ojczyzno
Ponura noc mnie ogarnia przeczucia złowrogie ziębią
~~Sokrates~~
Że mąż ostatni odchodzi i nic już miasto nie wyda
W snach moich szumią potopy pod których ponurą głębią
[. . . . . .] zbrodniami skażona zapada się Atlantyda
~~Platonie cnotę wywyższą gdy ją przybiją do krzyża~~ ≠
Platon
O mistrzu uśmiech twój słodki bolem mi serce przeszywa [?]
Sokrates
Po myśli bolom podległej młodego znać przyjaciela

≠ Gdy człowiek najsprawiedliwszy będzie jak zbrodniarz sądzony
Fortunę [?] gdy mu odbiorą, kołami pogniotą kości [?]
Oczy mu wydrą za światła [?] wezwanie sprawiedliwości
Wreszcie na drzewie hańbiącym rozepną męża ramiony
Taki do końca wytrwały bez chwały odchodzi [?] bez cześci
O swej wyższość [?] nadludzkiej całemu światu zawieści [?]
Jeszcze tak strasznym upadkiem Ateny nasze nie grzeszą
Lecz idą idą po drodze i bardzo bardzo się spieszą
Pociesz się luby Platonie wyrok mój jeszcze łaskawy
Ale ta nawa ateńska pomyśl o losach tej nawy

Widoczne są dwa, a nawet trzy style zapisu. Tekst najwcześniejszy odznacza się wysokim krojem liter i szeroką interlinią. Ta zasada graficzna obowiązuje przy krawędziach dolnej i górnej, czyli obejmuje dwie ostatnie kwestie z wyraźnie wyodrębnionym tekstem pobocznym (imionami osób mówiących) oraz sześć pierwszych wersów powitania (całkiem odmiennego od powitań znanych z redakcji wcześniej omówionych) wchodzącego gościa. Odstęp między wersami 6 a 7 wygląda na świadectwo wahań autora nad personalnym przydziałem owej kwestii. Poniżej rozciąga się obszar nakładania się dwóch krojów pisma: pierwotnego z nowym, w którym zmniejsza się rozmiar liter i równocześnie słabnie staranność ich zapisu. Wersy podlegające tej nowej zasadzie graficznej – w transliteracji oddane za pomocą pomniejszenia i pogrubienia czcionki – są w istocie dopiskami w interlinii, tyle że sporządzonymi w sposób dość karkołomny w regularnej proporcji jednego czterowiersza na jeden odstęp między wydzielonymi jednowersowymi kwestiami dialogowymi. W obu przypadkach dopisane czterowiersze wchłonęły tekst poboczny, zdezaktualizowany przy zmienionej dystrybucji replik. Gdyby eksperymentalnie oczyścić tekst z dopisanych wersów nowej frazy, powstaje taki kształt:

Wartość przedmiotu poznają o ile waga się zniża [?]
~~Do góry~~ ~~W~~ górę[**a**] Meletes probuje że waga Platona cięży

46 Lekcja wyrazu proponowana przez panią dr D. Ucherek.

Platon
cnotliwych
~~Krzyżują cnotę w Atenach. Krzyżują~~ poją trucizną
W więzieniach cykutę ważą – o ty Helenów ojczyzno
Sokrates
~~Platonie cnotę wywyższą gdy ją przybiją do krzyża~~ ≠

Przekreślone wypowiedzi obu bohaterów odsyłają bezpośrednio do motywu ukrzyżowania, budując jednoznaczną analogię między uwięzionym Sokratesem a Chrystusem.

Ostatnia aluzja pojawia się w partii tekstu zapisanej trzecim sposobem – na marginesie. Co ciekawe, ten fragment nie został skreślony, mimo że (jak podpowiada znak korektorski) miał być rozwinięciem usuniętej kwestii Sokratesa. W zaprezentowanej tu wizji postępującego kryzysu moralności i prawa, ilustrowanego coraz gorszym, coraz bardziej cynicznym i okrutnym traktowaniem „człowieka najsprawiedliwszego" (synekdochy ogółu sprawiedliwych), sytuacja, gdy „na drzewie hańbiącym rozepną męża ramiony", wyznacza moment ostatecznego upadku, do którego – jak głosi pointa – zmierzają Ateny (metonimia greckiej cywilizacji).

Wydaje się, że właśnie wpisanie ofiary Sokratesa (bo taki wymiar zyskuje tu jego śmierć) w symbolikę męki Chrystusa stanowiło konstrukcyjną podstawę dla postaci greckiego filozofa w pierwotnej koncepcji dramatu. Najwcześniejszy znany ślad zamysłu autorskiego – wytropiony przez Henryka Biegeleisena w korespondencji Lenartowicza z 1881 roku – eksponuje ten właśnie aspekt planowanej kreacji. Pisze poeta w liście do Mieczysława Weryhy Darowskiego z 27 XI 1881: „Im więcej się rozczytuję w życiu Sokratesa, tym więcej widzę na nim znaki prekursora Chrystusa [...]"[47]. Stąd przypuszczenie, iż redakcja zachowana na dwóch kartach dodanych do późnego autografu stanowi jedno z wcześniejszych opracowań sceny więziennej, wydaje się uprawnione.

W pochodzących z lat 1883–1884 redakcjach znanych z rękopisów 2081 i 2080 bezpośrednia aluzja do ukrzyżowania przetrwała w postaci szczątkowej, w jednej kwestii Platona:

Tłum ten co wyda ze siebie? Jaką rzecz wielką postawi?
Najmędrszych z granic wygoni, cnotę na krzyżu rozbije [2081, k. 24r; 2080, k. 21r]

Owa kwestia w przywołanych rękopisach nie pojawia się wszakże w scenie więziennej, w której ani w jednym, ani w drugim przypadku nie występuje Platon. Jego rozmowa z Sokratesem została w tych wersjach usytuowana w innym czasie i miejscu – przed rozprawą, w rzeźbiarskiej pracowni Fidiasza, bombardowanej z zewnątrz kamieniami owiniętymi w listy, przynoszące raz pogróżkę, a raz ostrzeżenie[48]. Komentarzem do owych anonimowych wiadomości jest właśnie cytowana kwestia Platona. Fakt, że w tym przypadku chrystianizację Sokratesa przeprowadza Platon, w rozległej skali kontekstu historyczno-filozoficznego nabiera dodatkowego

---

47 T. Lenartowicz, list do M. W. Darowskiego, z 27 XI 1881. Cyt. za: H. Biegeleisen, *Lirnik mazowiecki. Jego życie i dzieła w świetle nieznanej korespondencji poety*. Warszawa [1913], s. 138.

48 Scena ta, w postaci bliższej jej opracowaniu w rękopisie 2081, wydrukowana w numerze 11 „Bluszczu" z 1885 roku (z 18 III), wypadła z redakcji utrwalonej w autografie z roku 1886 – a więc i z pierwodruku całości utworu przygotowanego na tej podstawie.

sensu. Jak przypomina Bojko: „już starożytni »platonizujący« myśliciele chrześcijańscy prezentowali Sokratesa jako monoteistę, […] doszukiwali się analogii pomiędzy nim a Chrystusem […]"[49]. Oczywiście to kontekst odległy, Lenartowiczowi raczej nieznany.

Dość wyraźnie natomiast zarysowuje się między redakcjami dramatu znamienna rozbieżność (być może, ewolucyjna) w ujęciu chrześcijańskiego aspektu postaci Sokratesa: od jednoznacznie aluzyjnej autokreacji samego bohatera (w wersji na dodatkowych kartach 51 i 52 autografu 2079), poprzez kreacyjny gest wykonany za pomocą aluzji również czytelnej, choć mniej natrętnej, przez jego dialogowego partnera (w redakcjach z rękopisów 2081 i 2080), aż po nigdzie wprost niepowiedzianą, a jedynie dyskretnie w całym tekście sugerowaną (w głównym zrębie autografu 2079, czyli też w pierwodruku), tę specyficzną wartość, która w istniejącej literaturze przedmiotu funkcjonuje pod nazwą „stylizacja sokratejska".

Takiej formuły – zaproponowanej przez Grażynę Halkiewicz-Sojak dla opisu kilku literackich kreacji (i autokreacji) Cypriana Norwida[50] – użyła Bojko w odniesieniu do wizji Lenartowicza[51]. Wydaje się jednak, iż nie jest to formuła identyczna u obu autorek, albo raczej u obu omawianych przez nie poetów. Wspólnym elementem pozostają konotacje chrześcijańskie, natomiast rodzaj i zakres stylizacji mogą przyjmować rozmiary i kształty rozmaite (nie wymaga ona nawet wprowadzenia, choćby z imienia, osoby będącej stylizacyjnym wzorcem[52]). Zestawienie konkluzji badaczek pozwala uchwycić różnicę, wedle której „stylizacja sokratejska" w twórczości Norwida jest „kostiumem" o szerokim wachlarzu sensów symbolicznych, „znakiem tego, co najcenniejsze w greckiej tradycji, zadatkiem jej odrodzenia w czasach nowożytnych, a zarazem – antycypacją chrześcijaństwa"[53], w wykonaniu zaś Lenartowicza okazuje się „figurą sprawiedliwego, prześladowanego za prawdę, niezłomnie wiernego swoim przekonaniom, ubogiego filozofa, nauczyciela i przewodnika duchowego, patrioty, a nade wszystko czciciela mądrości […]"[54]. Istotnie, Lenartowicz szczególnie akcentuje aspekt prześladowania, w mniejszym stopniu motyw ofiary, przy czym nic nie wskazuje na jej zbawczy wymiar – chyba że wszystkie te znaczenia tkwią niejako organicznie w symbolice krzyża i zgodnie z mechanizmem działania figury[55] sensy obu jej członów przenikają się, czyli nie tylko prześladowanie i śmierć Sokratesa zapowiadają ukrzyżowanie Chrystusa, ale

---

49 Bojko, *op. cit.*, s. 553.

50 G. Halkiewicz-Sojak, *O autokreacji i koncepcji sztuki w „Promethidionie"*. W zb.: *Z pogranicza literatury i sztuk*. Red. Z. Mocarska-Tycowa. Toruń 1996.

51 Bojko, *op. cit.*, s. 553.

52 W Norwidowym *Promethidionie* np. „stylizacja sokratejska" oznacza właściwie aluzyjną konstrukcję dialogu, w którym postać Bogumiła, odgrywająca rolę Sokratesa z Platońskiej *Uczty*, wypowiada poglądy samego autora, stając się tym samym częścią autokreacji. Zob. Halkiewicz-Sojak, *op. cit.*, s. 43.

53 *Ibidem*, s. 44.

54 Bojko, *op. cit.*, s. 553.

55 Zgodnie z zasadą figuralnego wykładu historii, który „tłumaczy jedno realne, historyczne wydarzenie drugim realnym, historycznym wydarzeniem" w ten sposób, że „pierwsze z nich zapowiada drugie, drugie »wypełnia« […] pierwsze" (Z. Stefanowska, *Figuralny wykład historii w „Księgach narodu"*. W: *Historia i profecja. Studium o „Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego" Adama Mickiewicza*. Wyd. 2. Kraków 1998, s. 44).

również męka i ofiara chrześcijańskiego Mesjasza wypełniają przesłanie ofiary greckiego filozofa.

Cztery różne obrazy ostatnich chwil Sokratesa, powiązane (przynajmniej materialnie, bo niekoniecznie ideowo i estetycznie) z odmiennymi redakcjami dramatu Lenartowicza, w oglądzie diachronicznym mogłyby przedstawiać proces dochodzenia do chwalonego przez Tadeusza Sinkę dokumentaryzmu poprzez swoistą deromantyzację i dechrystianizację, czyli oczyszczanie z pierwotnie wprowadzonych fikcyjno-legendowych naleciałości, stopniowo wypieranych przez odniesienia do materiału źródłowego, a czasem nawet przez jego bezpośrednie parafrazy poetyckie. W tym wszakże przypadku jednakowo – jeśli nie bardziej – uprawnione wydaje się spojrzenie synchroniczne. Nie istnieje przecież ostateczna, usankcjonowana autoryzowaną edycją postać tekstu, a datowanie poszczególnych redakcji jest mniej lub bardziej hipotetyczne. Ponadto tam, gdzie można wskazać *terminus ante quem*, wyznaczony datą druku ustępu czy wyjątków, nieznany pozostaje wygląd całości, z którą wiązał się drukowany fragment, niepokrywający się w ani jednym przypadku dokładnie z analogicznym odcinkiem tekstu w którymś z zachowanych rękopisów. Nie można też wykluczyć, że wybrane do druku fragmenty były poprawiane i uzupełniane w trakcie procesu redakcyjnego na potrzeby konkretnej publikacji, ale i bez tego każdy ogłoszony ustęp zyskiwał przecież status pewnej wyodrębnionej całości – szczególnie uprawomocniony przy braku pełnego wydania. Istnieją również przypadki połączenia obu braków, tj. fragmenty niedrukowane i nieprzyporządkowane do żadnej całości z ukonstytuowanych w rękopisie – jak choćby ostatni omówiony przykład tekstu z dwóch kart dodanych do autografu (2079). Wreszcie na poziomie już nie dokumentacyjno-tekstologicznym, lecz interpretacyjnym zarysowuje się czasem odrębność wybranego odcinka – np. zauważona przez Sinkę nieprzystawalność opartej na źródłach sekwencji scen więziennych do melodramatycznej fabuły rozwijanej w pozostałych częściach utworu. I rzeczywiście, cztery obrazy ostatnich chwil Sokratesa nie tylko przekazują za każdym razem inne treści, ale też zdają się ustanawiać cztery różne dramaty: romantyczny figuralny, romantyczny mistyczny, romantyczno-biedermeierowski i realistyczny dokumentarny.

Abstract

MAREK DYBIZBAŃSKI University of Opole
ORCID: 0000-0003-4629-6890

THE FOUR DEATHS OF SOCRATES IN "SĘDZIOWIE ATEŃSCY" ("THE JUDGES OF ATHENS") BY TEOFIL LENARTOWICZ

Teofil Lenartowicz's drama about Socrates published posthumously as a whole, known today as *Sędziowie ateńscy* (*The Judges of Athens*), previously advertised and printed in fragments under various titles, was preserved in a few editions in the author's separate fair copies. A prison scene, which witnesses the last moments of Socrates who in the cell awaits executing his sentence, has its counterparts in every copy, is each time expressed in a different language and style and, in consequence, carries dissimilar meanings. The copies contain various number of guests who pay their visits to the convict and diverse figures that make up the group of visitors, therefore the conversations they hold reveal distinct motivations and ideological messages of the scene.

Pamiętnik Literacki CXV, 2024, z. 3, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2024.3.13

JOANNA PIECZONKA Uniwersytet Wrocławski

UNIEWAŻNIENIE MAŁŻEŃSTWA TERESY HELENY I JÓZEFA MAKSYMILIANA OSSOLIŃSKICH W ŚWIETLE NIEPUBLIKOWANYCH RĘKOPISÓW AMBROŻEGO GRABOWSKIEGO

Relacje między Ambrożym Grabowskim a hrabią Józefem Maksymilianem Ossolińskim określone zostały przez Bronisława Gubrynowicza jako „przyjaźń bibliofilska"[1]. Istotnie, mieli oni ze sobą stały kontakt ze względu na wspólne zainteresowania – Grabowski był znanym krakowskim księgarzem i nieustannie zaopatrywał Ossolińskiego w książki i rękopisy, pomagając mu tworzyć księgozbiór, który stał się podwaliną późniejszego Ossolineum[2]. Z czasów tej współpracy pochodzi korespondencja między Grabowskim a Ossolińskim, choć do dziś zachowała się jedynie jej część, tzn. listy pisane przez Ossolińskiego do Grabowskiego, zebrane przez drugiego z nich[3]. Jak zauważa Tadeusz Mikulski: „Ossoliński nie przykładał zapewne zbyt wielkiej wagi do listów Grabowskiego, choć go komplementował – nie bezinteresownie"[4]. Z kolei Grabowski przejawiał wielkie zainteresowanie Ossolińskim, w związku z czym gromadził i porządkował nie tylko korespondencję od niego, ale także różne informacje na jego temat, nawet te dotyczące okresu sprzed ich znajomości, czyli prawdopodobnie sprzed 1807 roku[5]. Sądził być może, że wiadomości te mogą stanowić „ważne źródło historyczne", jak przypuszcza Mikulski[6], lub zwyczajnie być dowodem admiracji dla Ossolińskiego. To właśnie z fascynacji jego osobą powstał prawdopodobnie rękopis autorstwa Grabowskiego, dokumentujący przebieg procesu o unieważnienie małżeństwa Teresy Heleny i Józefa Maksymiliana Ossolińskich.

Manuskrypt ten, który zachował się pod numerem 1448 w Dziale Rękopisów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich[7], był niegdyś darem Ambrożego Grabowskie-

---

1 B. Gubrynowicz, *Józef Maksymilian Ossoliński i Ambroży Grabowski. Kartka z dziejów przyjaźni bibliofilskiej*. „Ruch Literacki" 1928, z. 5, s. 143.

2 Na temat J. M. Ossolińskiego jako fundatora Zakładu Narodowego im. Ossolińskich zob. np. J. A. Kosiński, *Biblioteka fundacyjna Józefa Maksymiliana Ossolińskiego*. Wrocław 1971. – P. Pluta, *Józef Maksymilian Ossoliński a idea utworzenia biblioteki publicznej – analiza dotychczasowego stanu badań*. „Wiek Oświecenia" t. 34 (2018).

3 Zob. *Listy Józefa Maksymiliana Ossolińskiego do Ambrożego Grabowskiego (1813–1826)*. Wyd. B. Horodyski. Wrocław 1950.

4 T. Mikulski, rec.: jw. „Pamiętnik Literacki" 1951, z. 2, s. 618–619.

5 Zob. Gubrynowicz, *loc. cit.*

6 Mikulski, *op. cit.*, s. 618.

7 Zob. *Odpisy materiałów dotyczących Józefa Maksymiliana Ossolińskiego*. Bibl. Ossolineum, rkps 1448 (dalej: Oss. 1448).

go, przekazanym Zakładowi w 1862 roku, czyli już po śmierci fundatora Ossolineum – data ta widnieje na karcie tytułowej rzeczonego rękopisu; ponadto można z niej wyczytać, że zawiera on materiały do biografii Ossolińskiego. Co ciekawe, drugi egzemplarz dokumentu znajduje się w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej i nosi obecnie sygnaturę 2831[8]. Wedle mojej wiedzy rękopisy te nie były dotychczas przedmiotem dokładniejszych badań ani opisów, tę lukę ma wypełnić niniejszy artykuł.

Trudno określić relacje, jakie zachodzą między przywołanymi rękopisami, a więc który jest oryginałem, który zaś odpisem. Należy jednak zauważyć, że data sporządzenia manuskryptu krakowskiego pokrywa się ze wspomnianą datą ofiarowania go bibliotece ossolińskiej, czyli jest to rok 1862, co poświadcza sam Grabowski na k. 5v rękopisu („Pisałem r. 1862. AGrabowski"). Na k. 1r widnieje data akcesji bibliotecznej dokumentu do zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej i jest to kwiecień 1870, a zatem już po śmierci Grabowskiego, która nastąpiła w 1868 roku. Karta tytułowa manuskryptu krakowskiego wydaje się staranniej przygotowana niż jej odpowiednik wrocławski, ale z kolei cały pozostały tekst jest spisany bardziej niedbale w rękopisie jagiellońskim – widoczne są poprawki i skreślenia drobnych jego części. Z drugiej strony, pojawiają się tu korekty pewnych błędów gramatycznych czy literówek, które występują we wrocławskiej wersji autografu. W treści dokumentów można dostrzec też inne różnice:

1. Rękopis krakowski opisuje biskupa Józefa Olechowskiego jako „*Ordinis Sancti Stanislai Eques* [członka stanu rycerskiego Zakonu Świętego Stanisława]" – manuskrypt ossoliński nie wymienia tej funkcji duchownego.

2. Rękopis wrocławski ma dwa dodatkowe akapity polskiego objaśnienia, odnoszące się do stosunków byłych małżonków po rozstaniu się oraz do znajomości z samym Grabowskim; komentarze te wyglądają na niedokończone, na co wskazuje wielokropek na końcu tekstu. Owych uwag brak w manuskrypcie krakowskim, który ponadto zamyka się podpisem Grabowskiego. Oba manuskrypty w dalszej kolejności zawierają listy Ossolińskiego do Andrzeja Alojzego Ankwicza, arcybiskupa lwowskiego[9].

Trudno zatem orzec definitywnie, który z dokumentów jest kopią, a który oryginałem, choć jak się wydaje, przedstawione argumenty przemawiałyby za tym, że to manuskrypt krakowski jest odpisem wrocławskiego.

Pomimo wspomnianych drobnych rozbieżności oba rękopisy zostały sporządzone przez Grabowskiego w podobnym czasie i zawierają tę samą treść – stanowią komentarz do procesu rozwodowego przeprowadzonego pomiędzy Ossolińskimi w 1791 roku. Grabowski zrelacjonował przebieg postępowania w tekście łacińskim, który uzupełnił swoimi objaśnieniami w języku polskim. Autor nie zdradził, skąd zaczerpnął wiadomości na temat rozstania małżonków, ale na podstawie podanych szczegółów można przypuszczać, że poza informacjami od samego Ossolińskiego miał Grabowski dostęp do akt konsystorskich, z których wynotował wszystkie detale. Na marginesie – odpis tych akt znajduje się obecnie również w zbiorach Osso-

---

8 Zob. *Św. p. Józef Maksymilian hr. Ossoliński, czyli do niego odnoszące się pisma*. Bibl. Jagiellońska, rkps 2831 (dalej: BJ 2831).

9 Listy te zostały opublikowane w zbiorze *Korespondencja Józefa Maksymiliana Ossolińskiego* (Zebrała, oprac. W. Jabłońska. Wrocław 1975).

lineum, pod numerem 4172[10]. Rękopis ten datowany jest na koniec XVIII wieku, oczywiście ze względu na datę procesu sądowego (1791–1792), lecz darowany został Zakładowi wiele lat później. Na k. 1r widnieje informacja, że ofiarował go Józef Trzebiński, wnuk Teresy Ossolińskiej[11], dnia 25 X 1898 (choć akcesja nastąpiła w 1899 roku, jak wynika z notatki poczynionej ołówkiem w manuskrypcie). Dokument ten zawiera wyciąg z protokołu akt konsystorza generalnego krakowskiego[12], czyli sądu przy dawnej kurii biskupiej. Jest on znacznie obszerniejszy od tekstu Grabowskiego, przedstawia bardzo szczegółowy opis wszystkich etapów postępowania oraz ma wiele załączników, należących do materiału dowodowego w sprawie. Pismo Grabowskiego jest niejako streszczeniem tych akt, relacjonującym najważniejsze fakty.

Z informacji zamieszczonych w rękopisach Oss. 1448 i BJ 2831, będących przedmiotem niniejszego artykułu, możemy się dowiedzieć, kto został wyznaczony przez nuncjusza papieskiego w Polsce na sędziego w sprawie Ossolińskich. Został nim biskup Józef Olechowski, który był archidiakonem krakowskiej kapituły katedralnej w latach 1776–1806, a sędzią surogatem (*iudex surrogatus*) został mianowany w 1765 roku. Odtąd sprawował władzę sądowniczą w diecezji[13] i w zakresie jego kompetencji znajdowało się prowadzenie, sądzenie i rozstrzyganie spraw kościelnych cywilnych oraz karnych[14]. Olechowski został wskazany jako sędzia dla rozstrzygnięcia sprawy przez nuncjusza papieskiego Ferdynanda Marię Saluzza, sprawującego władzę w Polsce i na Litwie w latach 1784–1794, czyli zarówno gdy Ossolińscy się pobierali (1785), jak i rozwodzili (1791–1792). Manuskrypty przytaczają list papieża Piusa VI[15], który nadał upoważnienie do przeprowadzenia sprawy Ossolińskich kardynałowi Saluzzowi lub innemu sędziemu przez niego wyznaczonemu. List ten włączony był do akt konsystorskich, z których musiał korzystać Grabowski podczas przygotowywania swojego rękopisu – dowodem znajomości tych akt jest to, że historyk zdołał przytoczyć list papieża w dosłownym brzmieniu. Wniosek taki nasuwa się w wyniku porównania rękopisów Oss. 1448 i BJ 2831 ze wspomnianym manuskryptem Oss. 4172, zawierającym odpis akt konsystorskich. Prawdę zatem podawał Grabowski, który we *Wspomnieniach* notował: „Przypadkiem dostały mi się i posiadam akta rozwodu konsystorskiego w sprawie procesu Ossolińskich"[16]. Znajomość tych dokumentów pozwoliła Grabowskiemu zacytować

---

10 Zob. *Processus in causa nullitatis matrimonii inter ill. mgf. Theresiam Helenam de Jabłonowskie actricem et ill. mgf. Josephum Ossoliński eius maritum citandum ex ratione tertii consanguinitatis gradus etc.* Bibl. Ossolineum, rkps 4172 (dalej: Oss. 4172).

11 Chodzi o Józefa Trzebińskiego, urodzonego w 1845 roku jako syn Józefa Trzebińskiego i Celestyny ze Skrzyńskich.

12 O sądach konsystorskich zob. J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*. Oprac. R. Pollak. T. 1. Wrocław–Warszawa 2003, s. 187–297. *Acta consistorii* to inaczej księgi wpisów prowadzone przez kancelarie konsystorskie – zob. S. K. Olczak, *Kancelarie kościelne w okresie staropolskim*. „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne" t. 64 (1995), s. 19.

13 Zob. *ibidem*, s. 16.

14 Zob. M. Pęckowski, *Józef Olechowski – archidiakon i sufragan krakowski 1735–1806 (szkic historyczny)*. Przedm. J. Fijałek. Kraków 1926, s. 25–26.

15 Był on papieżem od 15 II 1775 do 29 VIII 1799. Zob. R. Fischer-Wollpert, *Leksykon papieży*. Przeł. B. Białecki. Uzup. Z. Mazur. Wyd. 2. Kraków 1996, s. 154–156.

16 A. Grabowski, *Wspomnienia*. Wyd. S. Estreicher. T. 2. Kraków 1909, s. 97, przypis 1.

wzmiankowany list Piusa VI, który w manuskrypcie Oss. 4172 został skopiowany nie tylko na k. 13v–14v, ale również włączony w oryginale (k. 25r). List papieża wspomina o konieczności wydania wyroku w drugiej instancji w toczącym się procesie Ossolińskich, co więcej – wyroku zgodnego z tym, który zapadł już w pierwszej instancji. Pius VI wyraźnie zaznacza, że procedura ma być przeprowadzona zgodnie z ogłoszoną 3 XII 1741 konstytucją papieża Benedykta XIV *Dei miseratione*, która wprowadziła obowiązkową dwuinstancyjność w procesach małżeńskich przed sądami kościelnymi[17]. Grabowski relacjonuje zatem przebieg sprawy w momencie, gdy zapadł już wyrok w pierwszej instancji, ale jeszcze nie było ostatecznego wyroku instancji drugiej. Papież zobowiązuje wówczas nuncjusza Saluzzę do wskazania sędziego, który przeprowadzi postępowanie w drugiej instancji, i wtedy wyznaczony zostaje na sędziego Józef Olechowski. Omawiane rękopisy przytaczają treść tego pisemnego zobowiązania tuż po liście papieża, czyli analogicznie do manuskryptu Oss. 4172 (k. 25r). Upoważnienie do wyznaczenia sędziego datowane jest 16 XII 1791, w którym to roku wcześniej przeprowadzono postępowanie w pierwszej instancji. Grabowski nie relacjonuje, jak przebiegał poprzedni etap sprawy, ale jej opis znaleźć można w aktach konsystorskich, czyli w rękopisie Oss. 4172. Stąd dowiadujemy się, że proces został wszczęty, przeprowadzony i zakończony w roku 1791 w toku pierwszej instancji (k. 2r: „*Processus... Primo in Iudicio Consistorii Generalis Cracoviensis tanquam prima Instantia Anno 1791 inchoatus, perductus et finitus*"). Skargę wniesiono 4 VIII 1791, sprawę rozpatrywano podczas trzech posiedzeń sądu: 8 VIII, 2 IX i 7 X 1791, a wyrok zapadł 16 XI 1791. Grabowski przedstawia stan sprawy tuż przed wszczęciem postępowania w drugiej instancji, ponieważ włącza pismo biskupa Olechowskiego, wzywające strony procesu do stawienia się na początku nadchodzącego roku 1792, dokładnie dnia 11 I, w celu wysłuchania wcześniej wspomnianego pisma papieża. Wezwanie to sporządził sędzia biskup Olechowski dnia 29 XII 1791. Tym dokumentem kończy Grabowski opis procesu Ossolińskich, a zatem nie prezentuje czytelnikowi przebiegu sprawy w toku drugiej instancji. Dopiero z rękopisu Oss. 4172 można dowiedzieć się, że postępowanie objęło znów trzy posiedzenia: 11 I, 16 I i 21 I 1792, a wyrok końcowy (*sententia definitiva*) zapadł 25 II 1792. Decyzja sądu była zgodna z orzeczeniem zapadłym w pierwszej instancji (*duplex sententia conformis*)[18] i ostatecznie zamknęło to całą procedurę przed sądem kościelnym. Proces zakończył się szybko, co może oznaczać, że małżonkowie zgodnie zdecydowali o rozejściu się. Grabowski zaprezentował jedynie drobny wycinek postępowania, ale należy pamiętać, że spisywał dokument wiele lat po zamknięciu sprawy sądowej i wiedział z pewnością, iż drugie orzeczenie było jednobrzmiące. Konkludując, należy stwierdzić, że proces sądowy toczył się w latach 1791–1792, choć Grabowski datuje go na rok 1791, ponieważ wtedy zapadła pierwsza decyzja sądu kościelnego. Myli się zatem Wła-

---

17 Benedictus XIV, *Dei miseratione*. W zb.: *Codicis iuris canonici fontes*. Ed. P. Gasparri. T. 1, nr 318. Romae 1947. – S. Biskupski, *Prawo małżeńskie Kościoła rzymskokatolickiego*. T. 2: *Proces małżeński*. Olsztyn 1960, s. 39. – C. Kuklo, *Demografia Rzeczypospolitej przedrozbiorowej*. Warszawa 2009, s. 275.

18 Zob. T. Pieronek, *Formowanie się zasady podwójnego zgodnego wyroku w procesie kanonicznym, zwłaszcza małżeńskim*. „Analecta Cracoviensia" t. 9 (1977), s. 383.

dysława Jabłońska, podając, że omawiane unieważnienie małżeństwa nastąpiło w 1790 roku[19].

Stronami w procesie byli Teresa Helena Ossolińska oraz Józef Maksymilian Ossoliński. Należy jednak podkreślić, że stroną powodową, jak wynika z rękopisów przygotowanych przez Grabowskiego, była Teresa, natomiast Józef występował jako pozwany (w obu manuskryptach k. 2v: „*causa inter ipsam Theresiam uti actricem ab una, et Josephum Ossoliński ejus praetensum virum, uti reum conventum, partibus ex altera*"). Grabowski określa Ossolińską terminem „*actrix*" kilkakrotnie – również na k. 4r, 4v, 5v i 6r rękopisu Oss. 1448 (w rękopisie BJ 2831 są to k. 4r–5r). Dziwi zatem, dlaczego Iwona Kulesza-Woroniecka w książce o rozwodach magnackich, w rozdziale poświęconym Ossolińskim, stwierdza, iż nie wiadomo, „w którym momencie i kto podjął decyzję o wszczęciu procesu mającego unieważnić ten związek"[20]. Jest to tym bardziej zastanawiające, że autorka deklaruje znajomość rękopisu krakowskiego omawianego w niniejszym artykule. Włodzimierz Gąsiewski z kolei podaje, że to Józef zaskarżył małżeństwo, litując się nad młodą i nieszczęśliwą żoną: „Ossoliński uznał, że dla szczęścia młodej kobiety należy się z nią rozłączyć, i w porozumieniu z nią podał o rozwód"[21]. Autor nie wskazuje jednak, skąd zaczerpnął te informacje, a niestety, trzeba przyznać, iż w swojej książce podaje także inne błędne wiadomości, jak np. tę, że Ossolińscy pobrali się w roku 1789 (w rzeczywistości ich ślub odbył się w 1785 roku[22]) oraz że Teresa po rozstaniu przeprowadziła się do rodziców[23] (w latach procesu żyła już tylko jej matka, Katarzyna Jabłonowska, a ojciec, Roch Michał Jabłonowski, zmarł wcześniej, w 1779 roku[24]). Bardziej wiarygodnym źródłem w odniesieniu do sprawy o unieważnienie małżeństwa Ossolińskich są rękopisy Grabowskiego oraz same akta konsystorskie (Oss. 4172), w których to Teresa wymieniana jest jako powódka procesu drugiej instancji. Warto zaznaczyć, że w sądach kościelnych możliwość zaskarżenia małżeństwa mieli oboje małżonkowie[25], ale jak podaje Kulesza-Woroniecka, „zazwyczaj sprawy o orzeczenie nieważności związku wnosiły kobiety" (KW 44), bo im często

---

19 Zob. *Korespondencja Józefa Maksymiliana Ossolińskiego*, s. 20, przypis 2. Co ciekawe, we wcześniejszej publikacji W. Jabłońska (*Józef Maksymilian Ossoliński. Szkic biograficzny*. Wrocław 1967, s. 38) podaje prawidłowo, że unieważnienie małżeństwa nastąpiło w 1791 roku.

20 I. Kulesza-Woroniecka, *Rozwody w rodzinach magnackich w Polsce XVI–XVIII wieku*. Poznań–Wrocław 2002, s. 102. Do książki tej odsyłam dalej za pomocą skrótu KW. Ponadto posługuję się skrótem P = P. Pluta, *Unieważnienie małżeństwa Teresy Heleny i Józefa Maksymiliana Ossolińskich w świetle niepublikowanej korespondencji ich bliskich*. „Pamiętnik Literacki" 2024, z. 3. Numerami po skrótach oznaczam stronice.

21 W. Gąsiewski, *Polskie gniazdo. Dwór Przybysz w Izbiskach w dobrach Ossolińskich na Ziemi Mieleckiej – ostoja kultury i patriotyzmu. Szkic historyczny czasów świetności i upadku*. Mielec 2011, s. 49.

22 Zob. W. Kętrzyński, *J. M. Ossoliński*. Lwów 1894, s. 1. – B. Gubrynowicz, *Józef Maksymilian Ossoliński. Człowiek i pisarz*. Lwów 1928, s. 44. Pluta (P 227) podaje na podstawie rękopisu 541 z Bibl. Ossolineum (*Papiery rodzinne Ossolińskich, fragment papierów osobistych Józefa Maksymiliana Ossolińskiego oraz genealogie rodów polskich* ⟨dalej: Oss. 541⟩) więcej szczegółów dotyczących tego ślubu.

23 Zob. Gąsiewski, *op. cit.*, s. 49.

24 Korektę daty śmierci R. M. Jabłonowskiego proponuje Pluta (P 226).

25 Wnioski takie można wyciągnąć chociażby ze spraw rozwodowych przedstawionych przez Kuleszę-Woroniecką (KW 109).

jako osobom pokrzywdzonym przysługiwało prawo złożenia skargi. Podobny wniosek formułuje Joanna Lubierska, która opisuje rozwody małżeństw szlacheckich przeprowadzone przed konsystorzem poznańskim w XIX wieku. Autorka zauważa, że „stroną powodową były głównie kobiety"[26]. Płeć żeńska najwyraźniej nie stanowiła wówczas przeszkody w podejmowaniu czynności procesowych przed sądem kościelnym. Wiek Teresy Ossolińskiej w momencie złożenia skargi również nie spowodował odrzucenia pozwu ani nieważności postępowania. Na podstawie lektury rękopisu Oss. 4172 można stwierdzić, iż Ossolińska w momencie rozpoczęcia procesu sądowego miała 22 lata, z akt konsystorskich da się bowiem wyczytać, że jej chrzest odbył się 2 III 1769 (k. 12r)[27], a ten zapewne musiał nastąpić niedługo po jej urodzeniu[28], również w 1769 roku[29]. Ten sam manuskrypt Oss. 4172 podaje, że Ossolińska jako powódka korzystała w sądzie z pomocy adwokata (*procurator*)[30] w osobie Kazimierza Łukańskiego (wspomnianego np. na k. 4r). Takiej wiadomości brak w rękopisie Grabowskiego, który wymienia jedynie pełnomocnika Józefa Maksymiliana Ossolińskiego, czyli Stanisława Brodzińskiego (Oss. 1448, k. 4v = BJ 2831, k. 4r).

Instytucją odpowiednią do rozpatrzenia sprawy został sąd miejscowo właściwy dla strony powodowej, dlatego postępowanie toczyło się w trybunale diecezji krakowskiej, obejmującej ziemie tarnowskie, z którymi związana była Teresa Ossolińska[31].

W procesie musiał wziąć udział także obrońca węzła małżeńskiego (*defensor matrimonii / vinculi*), zwany inaczej instygatorem, który reprezentował interesy Kościoła katolickiego – wymóg ten ustanowiony został przez wspomnianą już wcześniej konstytucję Benedykta XIV *Dei miseratione*. Funkcję defensora opisuje Stefan Biskupski następująco:

> występował on w procesie w charakterze strony, która wszelkimi przewidzianymi przez prawo środkami sprzeciwia się powództwu rozwodowemu i broni na procesie ważności małżeństwa. Stanowisko strony, biorącej udział w procesie z urzędu, zajmować miał obrońca węzła nawet wtedy, gdy w sądzie stawali oboje małżonkowie[32].

---

26 J. Lubierska, *Dziewiętnastowieczne sprawy małżeńskie szlachty przed poznańskim Konsystorzem Arcybiskupim*. „Kronika Miasta Poznania" 2018, nr 1, s. 126.

27 Data chrztu Jabłonowskiej została przytoczona w dowodzie pokrewieństwa w aktach konsystorskich, choć w samym materiale dowodowym brakuje metryki chrztu Teresy, która powinna znajdować się po metryce Ossolińskiego (k. 35r), a zatem na k. 36, lub pomiędzy metrykami Ossolińskiego i Katarzyny Jabłonowskiej (k. 34r).

28 Zob. I. Lipiński, *Data urodzenia Józefa Maksymiliana Ossolińskiego*. „Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich" t. 9 (1998), s. 9. Autor artykułu właśnie na podstawie metryki chrztu proponuje przesunąć datę narodzin samego J. M. Ossolińskiego z roku 1748 na 1754, z czym należy się zgodzić – zob. Oss 4172, k 35r, gdzie jako data chrztu Ossolińskiego widnieje 8 VI 1754.

29 Datę chrztu i narodzin T. Jabłonowskiej potwierdzają też pamiętniki J. Jabłonowskiego, z których jasno wynika, że był to 1769 rok (P 226).

30 Zob. S. Kutrzeba, *Dawne polskie prawo sądowe w zarysie*. Wyd. 2. Lwów 1927, s. 69, 73.

31 Zob. J. Rzepa, *Organizacja terytorialna sądownictwa kościelnego w diecezji krakowskiej do pierwszego rozbioru Polski*. „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne" 1957, z. 3, s. 88 i mapa na s. 103.

32 Biskupski, *op. cit.*, s. 39. Zob. też Olczak, *op. cit.*, s. 19. – A. Moniuszko, *Prawo sądowe Rzeczypospolitej szlacheckiej (XVI–XVIII w.). Zarys wykładu z wyborem źródeł*. Warszawa 2017, s. 174. – A. M. Czaja, *Urząd obrońcy węzła małżeńskiego po II wojnie światowej. Aspekty histo-*

Obrońca węzła stawał się zatem niejako trzecią stroną w procesie i jego celem była ochrona związku małżeńskiego. Według rękopisów Grabowskiego defensorem w procesie Ossolińskich ustanowiony został Karol Weiss (Oss. 1448, k. 4v, 5r = BJ 2831, k. 4r, 4v). Był on jednocześnie spowiednikiem w konsystorzu generalnym krakowskim (*paenitentiarius*), „upoważnionym do rozgrzeszania w sprawach zastrzeżonych do jurysdykcji papieża lub biskupa"[33]. Informacje te potwierdza rękopis Oss. 4172 (np. k. 5v).

Grabowski nazywa toczącą się pomiędzy Ossolińskimi sprawę procesem rozwodowym (w obu rękopisach k. 2r), potocznie bowiem rozejście się pary poczytywano za rozwód, choć prawo kanoniczne takowych nie przewidywało[34]. Należy pamiętać, że w czasie przeprowadzenia omawianego procesu obowiązywała nadal jurysdykcja kościelna nad sprawami małżeńskimi[35], w której myśl postępowanie mogło obejmować jedynie unieważnienie małżeństwa. Sprawa tego więc dotyczyła, jak czytamy w tekście łacińskim przygotowanym przez Grabowskiego (w obu manuskryptach k. 2v: „*super nullitate matrimonii*"). To samo nazewnictwo zastosowano w aktach konsystorskich (Oss. 4172), gdzie na k. 2r odnotowano: „*Processus in Causa Nullitatis Matrimonij*". Co więcej, wszystkie rozwody opisane przez Kuleszę-Woroniecką były unieważnieniami, nie tylko rozstanie Ossolińskich, co autorka sama podkreśla we wstępie do książki (KW 8). Uznanie umowy małżeńskiej przez sąd duchowny za nieważną oznaczało, że związek traktowano jako niebyły[36] – wyrok unieważniający małżeństwo wywoływał skutki *ex tunc*, czyli rozumiano, że małżeństwo nigdy nie zostało ważnie zawarte, nie został przyjęty sakrament[37] ani nie powstały żadne konsekwencje majątkowe[38]. Uznanie małżeństwa za nieważne musiało jednak zostać poprzedzone stwierdzeniem przez sąd kościelny istnienia przeszkody uniemożliwiającej ważne zawarcie małżeństwa. Prawo kościelne przewidywało dwie kategorie przeszkód małżeńskich: *impedimentum dirimens* i *impedimentum impediens*, ale tylko pierwsza z nich to przeszkoda zrywająca, powodująca nieważność małżeństwa[39]; druga stanowiła przeszkodę wzbraniającą zawarcia związku, a następstwem jej wystąpienia „była niegodziwość podjętego aktu"[40]. Do

---

ryczno-prawne. W zb.: *Struktura i działalność Sądu Diecezjalnego w Tarnowie w latach 1945–1983*. Red. R. Kantor. Kraków 2019, s. 95.

33 J. Sondel, *Słownik łacińsko-polski dla prawników i historyków*. Kraków 2006, s.v. *paenitentiarius*.

34 Zob. Kuklo, *op. cit.*, s. 274.

35 Zob. E. Borkowska-Bagieńska, *Historia prawa sądowego*. Wyd. 2. Warszawa 2010, s. 148.

36 Zob. Oss 4172, k 3v: „*tertius gradus consanguinitatis impedimentum canonicum ad ineundum matrimonium constituit, adeo, ut si eo interveniente contrahatur matrimonium, sic contractum, nullum prorsus existat* [określił trzeci stopień pokrewieństwa jako przeszkodę kanoniczną do wejścia w małżeństwo, co więcej – że jeśli małżeństwo jest zawierane, gdy zachodzi taka okoliczność, to żadne małżeństwo w zupełności nie powstaje]".

37 Zob. S. Płaza, *Historia prawa w Polsce na tle porównawczym*. Cz. 1: *X–XVIII w*. Wyd. 2, popr. Kraków 2002, s. 232, 235.

38 Zob. Borkowska-Bagieńska, *op. cit.*, s. 147. Według A. Penkały (*Przeciw prawu, tradycji i obyczajowi. Sprawy procesowe szlacheckich małżeństw w księgach sądów grodzkich z terenu województwa krakowskiego w czasach saskich*. Kraków 2017, s. 137) kwestie finansowe nie były rozstrzygane w sądach kościelnych, tylko w sądach grodzkich.

39 Zob. Borkowska-Bagieńska, *loc. cit.*

40 G. Dzierżon, *Kształtowanie się instytucji przeszkód małżeńskich w kanonicznym porządku*

kategorii przeszkód zrywających zaliczano m.in. pokrewieństwo, powinowactwo, złożenie ślubów zakonnych, brak chrztu którejś ze stron, impotencję, nierówność stanową czy różnicę wiary[41]. Przeszkoda tego typu mogła zostać usunięta jedynie dyspensą papieską[42], która umożliwiała ważne zawarcie kontraktu małżeńskiego.

Skoro proces pomiędzy Ossolińskimi zmierzał ku unieważnieniu małżeństwa, należałoby się zastanowić, z jakiej przyczyny zostało ono zaskarżone. W literaturze przedmiotu podaje się różne przyczyny rozwiązania tego związku. Gubrynowicz pisze:

> Małżeństwo, oparte „na prawach rozumu, przyzwoitości, obowiązkach, zdaniach sądu lub przesądu świata" – powtarzam słowa Ossolińskiego – przyczyniało się wprawdzie do zwiększenia fortuny rodzinnej, wzmacniało splendor familijny, nie przyniosło wszakże szczęścia, potomstwa nie było i po latach sześciu, z końcem roku 1971, doszło do procesu rozwodowego: na podstawie bliskiego pokrewieństwa, jakie zachodziło między małżonkami, zostało unieważnione[43].

Jabłońska twierdzi podobnie: „Małżeństwo nie było udane, nie miało potomstwa i rozpadło się"[44]. Badacze podają zatem, że małżeństwo zostało rozwiązane ze względu na bezdzietność lub bliskie pokrewieństwo; podkreśla się również brak szczęścia w małżeństwie[45]. We wspomnieniach z epoki[46] znajdujemy potwierdzenie tej pierwszej przyczyny – chociażby sam Grabowski pisze:

> Małżeństwo było bezdzietne, co stanowiło też powód, iż przyszło do procesu o rozwód i ten nastąpił [...]. Ale przyczyna nie była ze strony małżonki, gdyż ona, poszedłszy za mąż powtórnie, urodziła dwóch żyjących dotąd synów, Józefa i Teofila Trzebińskich, a przy tym i wielkiej urody córkę, Marię[47].

Grabowski podobnie komentuje unieważnienie małżeństwa na marginesie listu, który Ossoliński wysłał do niego 10 VI 1813:

> Żył hr. Ossoliński w małżeństwie (bezdzietnym) z wielce szanowną osobą z domu z hrabiów Teresą Jabłonowską. Ta się z nim rozwiodła i poszła za drugiego męża, Ignacego Trzebińskiego, z którym pozostawiła potomstwo[48].

List ten zamieszczony został pod numerem 1 w zbiorze korespondencji Osso-

---

prawnym. W zb.: *Przeszkody małżeńskie w prawie kanonicznym*. Red. W. Góralski. Warszawa 2016, s. 18.

41 Zob. Płaza, *op. cit.*, s. 232. – Dzierżon, *op. cit.*, s. 21. Zob. też G. Dzierżon, *Przeszkoda pokrewieństwa*. W zb.: *Przeszkody małżeńskie w prawie kanonicznym*.

42 Zob. *Prawo cywilne albo szczególne Narodu Polskiego, z statutów i konstytucyj koronnych i litewskich zebrane, rezolucjami Rady Nieustającej objaśnione, dodatkami z praw kanonicznego, magdeburskiego i chełmińskiego pomnożone a porządkiem praw rzymskich ułożone*. Wyd. T. Ostrowski. T. 1. Warszawa 1784, s. 62.

43 Gubrynowicz, *Józef Maksymilian Ossoliński*, s. 44–45.

44 Jabłońska, *Józef Maksymilian Ossoliński*, s. 38.

45 O braku szczęścia w małżeństwie Ossolińskich można wnioskować także z korespondencji między Teresą Ossolińską a jej matką, Katarzyną Jabłonowską – zob. zwłaszcza P, list 5.

46 Warto uzupełnić, że Pluta (P 229) przywołuje jeszcze wspomnienia H. Bogdańskiego, który w *Dzienniku z podróży z lat 1826 i 1827* (Przygot. do druku, wstęp, przypisy J. Długosz, J. A. Kosiński. Kraków 1980) podaje zupełnie inną przyczynę rozstania Ossolińskich, utrzymując, że Teresa przeszkadzała mężowi w działalności literackiej.

47 Grabowski, *op. cit.*, s. 97.

48 *Listy Józefa Maksymiliana Ossolińskiego do Ambrożego Grabowskiego (1813–1826)*, s. 2.

lińskiego wydanym przez Bogdana Horodyskiego. W omawianych w niniejszym artykule rękopisach Grabowski również powołuje się na brak potomstwa jako powód rozejścia się małżonków – w objaśnieniu pisze:

> Małżeństwo to było bezdzietne, a zatem cel jego chybiony. [...] Hr. Ossoliński [...] nie chciał wchodzić w nowy związek małżeński, nie dopełniwszy koniecznych warunków pierwszego. [Oss. 1448, k. 6v = BJ 2831, k. 5v]

Kulesza-Woroniecka odczytuje jednak z relacji Grabowskiego nie tylko, że przyczyną rozstania była bezdzietność, ale ponadto sugeruje, choć nie wprost, iż może chodziło tak naprawdę o impotencję. Jak podaje autorka, Ossoliński, „nie mogąc mieć własnych dzieci i nie chcąc w ten sposób unieszczęśliwiać swojej żony – zgodził się na rozwód" (KW 122). Badaczka nawet przypuszcza, że nigdy nie doszło do skonsumowania małżeństwa: „może było to typowe *ratum non consumatum*, a nie rozgłaszano tego, aby nie wywołać sensacji?" (KW 102). Hipoteza Kuleszy-Woronieckiej nie daje się jednak poprzeć dowodami źródłowymi – brak dzieci nie musiał od razu oznaczać impotencji Ossolińskiego.

Należy podkreślić, że pojawiający się w przytoczonych opiniach motyw bezdzietności nie mógł stanowić podstawy do wniesienia skargi do sądu kościelnego przez Ossolińską. W pozwie musiała zatem zostać podana oficjalnie inna przyczyna. Jak zauważa Cezary Kuklo, brak potomstwa obok kłopotów majątkowych i konfliktów małżeńskich był wprawdzie najczęstszym powodem rozwodów, ale –

> W kościelnych sądach konsystorskich małżonkowie, bardziej lub mniej zgodnie, owe przyczyny rzeczywiste „ubierali" już w przyczyny kanoniczne, a więc przymus ze strony rodziców, niedopełnienie formalności czy wystąpienie pokrewieństwa i powinowactwa[49].

Wiele wskazuje na to, że podobnie rzecz się miała w przypadku Ossolińskich – prawdziwym powodem rozstania była bezdzietność, natomiast w sądzie przywołano jako podstawę unieważnienia małżeństwa pokrewieństwo. Wniosek taki nasuwa się po analizie zapisków z pierwszego posiedzenia sądu w pierwszej instancji, które odbyło się 8 VIII 1791. Odnotowano tu, że Brodziński, adwokat Ossolińskiego, pouczył Ossolińską, aby podała powody, dlaczego nie żyje w małżeństwie i sprzeciwia się żyć ze swoim prawowitym mężem, a także zażądał podania przyczyn tego stanu rzeczy, mających jakąś doniosłość prawną:

> *docuit [...] citatam infrascriptam ad dandas et allegandas rationes, cur suprascripto Principali Actori uti suo legitimo marito non cohabitat, et cohabitare renuit, [...] alias in defectu huiusmodi rationum de Iure legalium.* [Oss. 4172, k. 3r]

Można stąd zrozumieć, że Ossolińska początkowo przywoływała jakieś motywy rozstania, które nie mogły zostać uznane za prawnie zasadne. Dopiero później jej pełnomocnik, Kazimierz Łukański, przytoczył powód uznawany w prawie kościelnym za przyczynę zrywającą małżeństwo, tj. pokrewieństwo w trzecim stopniu:

> *tertius gradus consanguinitatis impedimentum canonicum ad ineundum matrimonium constituit* [określił trzeci stopień pokrewieństwa jako przeszkodę kanoniczną do wejścia w małżeństwo]. [Oss. 4172, k. 3v]

---

49 Kuklo, *op. cit.*, s. 276. Podobna informacja w: KW 108.

W istocie Ossolińscy mieli wspólnego pradziadka – Franciszka Maksymiliana Ossolińskiego. Tenże miał córkę Annę Ossolińską, po mężu Szaniawską (babkę Józefa Maksymiliana Ossolińskiego) i syna Tomasza Ossolińskiego (dziadka Teresy Ossolińskiej). Z kolei Anna Szaniawska urodziła córkę, również Annę, która poślubiła Michała Ossolińskiego, a ze związku tego zrodził się Józef Maksymilian Ossoliński. Tomasz Ossoliński natomiast miał córkę Katarzynę Ossolińską, po mężu Jabłonowską, która była matką Teresy Jabłonowskiej, żony Józefa Maksymiliana. W skrócie – Józef i Teresa byli dalekim kuzynostwem[50], a zatem łączyło ich pokrewieństwo trzeciego stopnia (liczone według komputacji kanonicznej, tzn. „według liczby pokoleń dzielących wspólnego przodka"[51]). Związki małżeńskie pomiędzy krewnymi tego typu były zakazane, począwszy od 1215 roku, czyli od IV Soboru Laterańskiego, którego postanowienia zostały potwierdzone dekretem *Tametsi* z 1563 roku, ogłoszonym przez I Sobór Trydencki i przyjętym w Polsce w 1577 roku[52]. Za przeszkodę małżeńską uznawano pokrewieństwo w linii prostej lub bocznej do czwartego stopnia[53], a więc związek Ossolińskich spełniał wspomniane przesłanki. Grabowski potwierdza to w omawianych rękopisach, pisząc kilkakrotnie o pokrewieństwie pomiędzy małżonkami („*super tertio simplici consanguinitatis gradu*" – np. k. 2v w obu rękopisach). Akta konsystorskie natomiast zawierają pełny dowód pokrewieństwa w postaci drzewa genealogicznego wraz z metrykami chrztów (poza oryginalną metryką Teresy Jabłonowskiej) i ślubów samych małżonków Józefa i Teresy oraz ich przodków aż do Franciszka Maksymiliana Ossolińskiego (Oss. 4172, k. 8v–12v). Na ostatniej z tych kart znajduje się podsumowanie dowodu pokrewieństwa w postaci notatki: „*tertius simplex consanguinitatis gradus* [trzeci stopień pokrewieństwa w linii prostej]".

Przeszkoda pokrewieństwa miała charakter trwały i nie mogła być usunięta inaczej niż poprzez dyspensę papieską[54]. Kulesza-Woroniecka jest przekonana, że Teresa i Józef Ossolińscy „musieli zwrócić się do Stolicy Apostolskiej z prośbą o udzielenie im dyspensy na zawarcie związku małżeńskiego. Dyspensę taką otrzymali" (KW 101). Nie wiemy, skąd autorka zaczerpnęła tę informację, ale wydaje się, że wnioskuje ona na podstawie zapisu z krakowskiego rękopisu Grabowskiego (BJ 2831, k. 2v), który cytuje następująco: „*nullum idem matrimonium ex defectu dispensationa* (*sic!*)" (KW 102, przypis 406). Wyrażenie to interpretuje jako dowód unieważnienia małżeństwa „ze względu na wadliwość wydanej dyspensy" (KW 102).

---

50 Zob. drzewo genealogiczne zamieszczone na osobnej karcie książki *Korespondencja Józefa Maksymiliana Ossolińskiego*.

51 Borkowska-Bagieńska, *op. cit.*, s. 147. Inny sposób obliczania pokrewieństwa opiera się na liczbie urodzeń (tzw. komputacja rzymska – zob. M. Woźnicki, *Przeszkoda pokrewieństwa w prawie kanonicznym i polskim prawie rodzinnym*. W zb.: *Prawo małżeńskie i jego relacje z innymi gałęziami prawa*. Red. I. A. Jaroszewska, G. Ćwikliński. Olsztyn 2017, s. 138).

52 Zob. M. Woźnicki, *Ewolucja przeszkód pokrewieństw i powinowactwa w prawie kanonicznym i świeckim – od prawa biblijnego i rzymskiego do początków XX wieku*. „Studia Elbląskie" t. 17 (2016), s. 202.

53 Zob. *Prawo cywilne albo szczególne Narodu Polskiego [...]*, s. 59. – Woźnicki, *Ewolucja przeszkód pokrewieństw i powinowactwa w prawie kanonicznym i świeckim – od prawa biblijnego i rzymskiego do początków XX wieku*, s. 197.

54 Zob. Woźnicki, *Przeszkoda pokrewieństwa w prawie kanonicznym i polskim prawie rodzinnym*, s. 141.

Dalej uczona snuje rozważania na temat rodzaju tej rzekomej wady, polegającej według niej na niepoprawnie wyliczonym stopniu pokrewieństwa lub na dokumencie błędnie wydanym przez Stolicę Apostolską (KW 102). Wszystkie te mylne wnioski zostały sformułowane zapewne na podstawie niewłaściwego tłumaczenia tekstu, który dodatkowo został nieprawidłowo wyrwany z kontekstu – można go bowiem przełożyć następująco: „z powodu wady w dyspensie" lub „z powodu braku dyspensy". Dalsza lektura rękopisów Grabowskiego przekonuje jednak, że poprawny jest drugi przekład. Na k. 5r tego samego manuskryptu jagiellońskiego (= Oss. 1448, k. 5v) znajduje się podobna uwaga na temat zawarcia związku małżeńskiego przez Ossolińskich: „*sine Sedis Ap[osto]lica dispensatione, matrimonialiter in facie Ecclesiae fuerunt copulati* [zawarli związek małżeński w obliczu Kościoła bez dyspensy Siedziby Apostolskiej]". Wygląda więc na to, że podczas zawierania małżeństwa, mimo bliskiego pokrewieństwa, nie otrzymali oni dyspensy i ujawnienie tej przeszkody było powodem późniejszego unieważnienia małżeństwa. Treść rękopisu Grabowskiego znajduje odzwierciedlenie w aktach konsystorskich, w których również mówi się o braku dyspensy:

Ex adverso Ill[ust]ris M[a]g[ni]ficae Actricis Procurator salva allegatione, quod in testimonio Copulationis Matrimonii, alias dictae suae Principalis, et Ill[ust]ris M[a]g[ni]fici Comitati in Ecclesia Niewodnej solemnisatae nulla Dispensationis aliqua facta sit mentio, quod utique satis deberet esse ad convincendum Adm[odum] R[evere]ndum Defensorem de inexistentia legalis Dispensationis [Z drugiej strony zastępca procesowy Jej Mości Wielmożnej powódki, z zastrzeżeniem dowodu, że w świadectwie małżeństwa, ⟨zawartego przez⟩ wymienioną w innym miejscu jego mocodawczynię oraz Jej Mości Wielmożnego Hrabiego, ⟨małżeństwa zawartego⟩ w kościele w Niewodnej, nie ma żadnej wzmianki o dyspensie, co powinno być wystarczające, by przekonać bardzo czcigodnego obrońcę o nieistnieniu zgodnej z prawem dyspensy]. [Oss. 4172, k. 6r]

Dyspensa usuwająca przeszkodę pokrewieństwa nie została zatem odnotowana w metryce ślubu Ossolińskich – co potwierdzają k. 12v–13r i 37r rękopisu Oss. 4172, zawierające odpis oraz oryginał tej metryki. Trzeba ponadto dodać, że o dyspensie nie ma również wzmianki w intercyzie[55], podpisanej przez Józefa Maksymiliana Ossolińskiego i Katarzynę Jabłonowską, matkę Teresy (dokument ten znajduje się aktualnie w manuskrypcie Oss. 541 na k. 20r i 20v[56]). Grabowski nie wspomina już w swoich rękopisach o kolejnych szczegółach dotyczących rzeczonej dyspensy, jednakże akta konsystorskie śledzą dalsze jej poszukiwania. Dokonywała ich Ossolińska, ponieważ to na niej jako na powódce spoczywał ciężar dowodu. Okazuje się, że skierowała ona list do konsystorza tarnowskiego z prośbą o dokumenty potwierdzające dyspensę. W petycji tej Ossolińska pisze:

Akta konsystorza tarnowskiego za rządów JW Duwala, oryginał dyspensy tej, a razem pobudki, z których ta dyspensa nastąpiła, zachowany mieć muszą. Ekstrakt tego jest mi istotnie potrzebny i gdy-

---

55 Intercyza była umową przedślubną, która – jak podaje J. Kuchta (*Instytucja małżeństwa w świetle intercyz przedślubnych w okresie staropolskim*. „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis". Folia 43: „Studia Historica" t. 6 ⟨2007⟩, s. 65) – wskazywała „wielkość i rodzaj majątku wniesionego przez żonę do masy majątkowej" oraz wyrażała zgodę na zawarcie małżeństwa. Zob. też A. Penkała, *Panieńskie ochędówstwo. Kwestie posagowe i wienne w małżeństwach szlachty województwa krakowskiego w czasach saskich*. Kraków 2016, s. 194.

56 O tej intercyzie zob. P 227. Autor słusznie koryguje datę podpisania umowy przedślubnej (na dzień 16 IX 1785), błędnie podawaną przez Gubrynowicza (*Józef Maksymilian Ossoliński*, s. 44).

by znajdować się nie miał, przynajmniej świadectwo urzędowne byłoby mi koniecznie potrzebne, o wydanie więc pierwszego albo drugiego urzędownie tą prośbą moją dopraszam się. [Oss. 4172, k. 39r][57]

Wniosek Ossolińskiej został przekazany do byłego dziekana kapituły kolegiackiej w Tarnowie, Jana Bochniewicza, który sprawował swą funkcję w latach 1782–1785 (Oss. 4172, k. 41r)[58]. List był skierowany do władz kościelnych z Tarnowa, ponieważ parafia w Niewodnej, gdzie poślubili się Teresa i Józef, od 13 III 1785 podlegała pod nowo utworzoną diecezję tarnowską[59]. Najwięcej o dyspensie powinien był wprawdzie wiedzieć pierwszy biskup tarnowski, Jan Duwall[60], ale zmarł on 13 XII 1785 i dlatego zapytanie zostało skierowane do żyjącego jeszcze w czasie procesu sądowego Ossolińskich księdza Bochniewicza. Karta 43r zawiera jego odpowiedź:

Communicatas sub hodierno Preces Ill[ustrissi]mae Comitisae Ossolinska [...] fidelissime refero: me prorsus non meminisse aliquod Cuiusvis Dispensationis Instrumentum praefata Comitissa quocunque tempore a pie demortuo Ill[ustrissi]mo Episcopo Nominato Tarnoviciensi conceptum et per Cancellariam Ejusdem extraditum fuisse [Na zakomunikowaną dzisiaj prośbę Jaśnie Pani Hrabiny Ossolińskiej ⟨...⟩ jak najuczciwiej odpowiadam: że nie pamiętam zupełnie, aby jakieś świadectwo, dotyczące jakiejkolwiek dyspensy, zostało udzielone dla wspomnianej Hrabiny w jakimkolwiek czasie przez świętej pamięci zmarłego Jaśnie Pana Biskupa Nominata Tarnowskiego i aby zostało wydane przez Jego Kancelarię]. [Oss. 4172, k. 43r]

Bochniewicz doradza kontynuowanie kwerendy w konsystorzu tarnowskim u urzędującego tam biskupa, co też następuje. W wyniku tych poszukiwań Ossolińska otrzymuje, niestety, podobną odpowiedź od biskupa Floriana Amanda Janowskiego[61]:

in Actis antiquis Cancellariae Consistorialis nullum vestigium Indicti, de quo Illustrissima Domina Comitissa in suis precibus [w dawnych Aktach Kancelarii Konsystorskiej nie ma żadnego śladu dokumentu, o który zwraca się Jaśnie Pani Hrabina w swoich prośbach]. [Oss. 4172, k. 45r]

Poszukiwania dyspensy zakończyły się fiaskiem; okazało się, że Ossolińscy takiej dyspensy prawdopodobnie w ogóle nie otrzymali i w związku z tym małżeństwo unieważniono z powodu wystąpienia przeszkody zrywającej – zbyt bliskiego pokrewieństwa. Może dziwić taka niefrasobliwość: zastanawiające jest, dlaczego Ossolińscy nie dopełnili formalności w postaci petycji o dyspensę. Wątpliwości co do tej kwestii rozwiewa Zbigniew Kuchowicz, który zauważa, że rozwody upowszech-

---

57 Pluta zamieszcza pełną edycję tego listu pod numerem 3 (P 236).

58 Zob. F. Herzig, *Katedra, niegdyś kolegiata w Tarnowie, wraz z krótką wzmianką o innych kościołach tarnowskich. Szkic historyczny na pamiątkę 500 rocznicy istnienia tegoż kościoła.* Tarnów 1900, s. 62. – B. Kumor, *Obsada biskupstwa tarnowskiego w latach 1783–1807*. „Analecta Cracoviensia" t. 13 (1981), s. 439. Ponadto J. Bochniewicz (1740–1818) przez wiele lat był proboszczem w Straszęcinie w pobliżu Dębicy.

59 Zob. L. Grzebień, *Dzieje parafii w Niewodnej*. Rzeszów 2003, s. 21.

60 Jan Duwall (1720–1785) zorganizował konsystorz w Tarnowie, gdzie erygował diecezję; był tu pierwszym biskupem nominatem cesarskim. Zob. Kumor, *op. cit.*, s. 434. – A. Nowak, *Słownik biograficzny kapłanów diecezji tarnowskiej 1786–1985*. T. 1: *Biskupi i kanonicy*. Tarnów 1999, s. 26.

61 Po śmierci biskupa nominata J. Duwalla cesarz Józef II mianował F. A. Janowskiego (1725–1801) biskupem nowej diecezji tarnowskiej 24 XII 1785. W trakcie procesu piastował on stanowisko biskupa tarnowskiego. Zob. Kumor, *op. cit.*, s. 440. – Nowak, *op. cit.*, s. 32.

niły się w XVIII wieku tak bardzo, iż „w kołach arystokracji przy zawieraniu małżeństw specjalnie zaniedbywano dopełnienia jakiejś formalności, by później mieć pretekst do otrzymania rozwodu”[62]. Podobną opinię wyraża Anna Penkała: „dopiero przy załamaniu się wspólnego pożycia zdarzały się przypadki ujawnienia argumentu o istniejącym pokrewieństwie pomiędzy małżonkami”[63]. Oba te komentarze sugerują, że procesy o unieważnienie małżeństwa wszczynano, powołując się na jakieś oficjalne powody zgodne z wymogami prawa, choć prawdziwe przyczyny rozpadu związku często bywały zupełnie inne. Sytuacja taka dotyczyła prawdopodobnie Ossolińskich – wydaje się, że to ma na myśli Grabowski, pisząc:

> Głębiej w rzecz wnikając, można by się domniemywać innej przyczyny rozwodu, niekoniecznie z przyczyny bliskiego pokrewieństwa. Małżeństwo to było bezdzietne, a zatem cel jego chybiony. [Oss. 1448, k. 6v = BJ 2831, k. 5v]

Historyk sugeruje zatem, że unieważnienie małżeństwa nastąpiło z powodu pokrewieństwa, ale rzeczywista przyczyna leżała gdzie indziej – w braku potomstwa.

Rękopisy Grabowskiego stanowią istotne źródło do poznania historii rodu Ossolińskich i Jabłonowskich, a ich treść weryfikuje wiele krążących dotychczas w literaturze przedmiotu błędnych informacji i hipotez, w szczególności gdy uwzględni się uzupełnienia z akt konsystorskich. Dlatego też w mojej opinii zasługują one na rozpowszechnienie w większym kręgu odbiorców. Jest to zresztą zgodne z dewizą głoszoną przez samego Ossolińskiego, który propagował potrzebę publikacji wszelkich zasobów rękopiśmiennych[64]. Manuskrypty Grabowskiego są istotnym świadectwem historycznym i wpisują się w obszar polskiego dziedzictwa kulturowego. Ich edycja wraz z opracowaniem w formie przekładu umożliwi z pewnością poszerzenie grona czytelników.

Tekst łaciński publikuję bez zasadniczych zmian gramatycznych i ortograficznych, zgodnie z lekcją z rękopisu wrocławskiego, zachowując też układ tekstu. W przypadkach, gdy manuskrypt krakowski proponuje odmienną lekcję, zaznaczam to w przypisie. Oczywiste braki widniejące w rękopisie wrocławskim, a podane przez rękopis krakowski, odnotowuję w nawiasach ostrych 〈 〉. Rozwiązania wszelkich skrótów zaznaczone zostały w nawiasach kwadratowych [ ] i mają one służyć łatwiejszej lekturze łacińskiego tekstu oryginalnego. W tłumaczeniu polskim w nawiasach ostrych 〈 〉 znajdują się uzupełnienia konieczne do zrozumienia dokumentu, a dorozumiane przez tekst łaciński. Na końcu przytaczam polski komentarz Ambrożego Grabowskiego do tekstu łacińskiego, zamieszczony w rękopisach. Tutaj również kieruję się brzmieniem tekstu zachowanym w manuskrypcie ossolińskim, a w komentarzach zaznaczam odmienne lekcje z rękopisu krakowskiego. Pisownię i przestankowanie Grabowskiego zmieniam zgodnie z aktualną polską normą językową, tak aby tekst stał się bardziej czytelny dla współczesnego odbiorcy.

---

62 Z. Kuchowicz, *Obyczaje staropolskie XVII–XVIII wieku*. Łódź 1975, s. 229.

63 Penkała, *Przeciw prawu, tradycji i obyczajowi*, s. 138.

64 Zob. P. Pluta, *Znaczenie i rola przypisów Józefa Maksymiliana Ossolińskiego w „Wiadomościach historyczno-krytycznych do dziejów literatury polskiej”*. W zb.: *Komentarze i przypisy w książce dawnej i współczesnej*. Red. B. Mazurkowa. Katowice 2019, s. 297.

Tekst oryginalny

Proces rozwodowy ś.p. Jozefa Maxymiliana z Tęczyna Hrabi Ossolińskiego w Konsystorzu Krakowskim r. 1791[1]

Josephus Olechowski Dei et Apostolicae Sedis gratia Episcopus Uranopolitanus, Suffraganeus et Archidiaconus Cathedralis Cracoviensis etc.[2]*, ab Excellentissimo, Illustrissimo et Reverend[issimo] D[omi]no Ferdinando Maria Saluzzo, Patricio Neapolitano ex Ducibus Coriliani, Dei et Apostolica Sedis gratia ArchiEpiscopo Carthaginiensi, S[anctissi]mi D[omi]ni n[ost]ri Pii Divina providentia Papae VI. Praelato domestico et Pontificio solio assistenti, ejusdemque et Sedis Ap[osto]licae in Regno Poloniae et magno Ducatu Lithuaniae cum facultatibus [legati] de Latere Nuntio, in virtute rescripti sub data Romae apud S[ancta]m Mariam majorem sub annulo piscatoris, die 16. Novembris A[nn]i 1791. Pontificatus S[anctissi]mi cujus supra Papae Pii VI., A[nn]o ejus 17. ad causam infra exorandam Iudex deputatus Apostolicus.*

„Admodum[3] *Reverendis Praepositis, Parochis, Com[m]endariis, Vicarii⟨s⟩*[4]*, Mansionariis, Praebendariis ceterisque Presbiteris quibusvis Clericis, Scholaeregis, aliisque legittimis*[5] *executoribus tenore praesentium ⟨litterarum⟩ requirendis, salute in Domino, et nostris hujusmodi imo verius Apostolicis firmiter debere obedire mandatis.*

Noveritis, praesentatus[6] *nobis fuisse ac esse Literas Apostolicas subinsertas de tenore tali: Pius Papa VI*[7]*. Dilecte Fili! salutem et apostolicam benedictionem. Exponi nobis superf[lecit]*[8] *dilecta in Christo filia, Theresia de Jabłonowskie, mulier Cracoviensis seu alterius Civitatis Dioecesis, quod introducta lite et causa inter ipsam Theresiam uti actricem ab una, et Josephum Ossoliński ejus praetensum virum, uti reum conventum, partibus ex altera, eorum Tribunali Consistorii generalis Cracoviae nuncupato, de et super nullitate matrimonii absque Sedis Ap[osto]licae dispensatione super tertio simplici consanguinitatis gradu collitigantes praefecti conjuncti sunt, nulliter inter eosdem colligantes contracti, vel alias prout latius in actis causa specificatur. – Idem Tribunal suam protulit sententiam definitivam, qua nullum idem matrimonium ex defectu dispensationis praefatae declaravit. Cum autem, sicut eadem expositio subjungebat, ex praescripto Constitutionis faelicis recordationis Benedicti XIV Praeceptoris nostri super hoc editae, ut res judicata oriri possit, secunda sententia praecedentis confirmatoria accedat, opporteat. Hinc praefata Theresia Nobis humiliter suplicari fecit, ut ei ad effectum obtinendi secundam conformem sententiam de opportuno Juris remedio subvenire paterna solicitudine dignaremur. Nos igitur unicuique Justitiam ut decet ministrari cupientes, ac statum et merita causae et cau-*

---

1 W rękopisie krakowskim: „Proces rozwodowy w Konsystorzu Krak., Jozefa Maxymilia.[na] Hr. Ossolińskiego, i Teressy z Jabłonowskich Ossolińskiey w r. 1791".

2 Tu w rękopisie krakowskim dodatkowo: *Ordinis S[anc]ti Stanislai Eques* (członek stanu rycerskiego Zakonu Świętego Stanisława).

3 Podobno tymi słowami zaczynał się pozew konsystorski.

4 Poprawna lekcja z rękopisu krakowskiego to: *Vicariis*.

5 Pisownia w rękopisie krakowskim: *legitimis*.

6 Pisownia w rękopisie krakowskim: *praesentatas*.

7 Tutaj w rękopisie krakowskim cudzysłów, wskazujący na początek listu papieża.

8 W innych tekstach (np. w konstytucji Benedykta XIV) na początku: *exponi nobis nuper fecit*.

sarum hujusmodi praesentibus pro expressis habentes, ipsamque Theresiam a quibusvis excommunicationis et interdicti, aliisque Ecclesiasticis sententiis, censuris, et poenis in quibus quomodolibet innodata existit, ad effectum praesentium tantum consequendum harum serio absolventes, et absolutum fere censentes, hujusmodi supplicationibus inclinati, discretioni Tuae per praesentes comittimus et mandamus, quatenus Tu, vocatis ad id qui fuerint evocandi, causam et causas Appellationis et appellationum hujusmodi, ac quam et quas dicta Theresia super praemissis habet et movet, habereque et movere intendit et vult, authoritat⟨e⟩[9] *nostra audias cognoscat*[10] *fineque debito termines. Nos enim Tibi vel alteri Iudici per Te in Regno Poloniae deputandi, ad formam dictae Bened[icti] Constit[utionis] facultates, pro hac deputatione necessarias et opportunes, per praesentes condedimus*[11]*, attribuimus non obstantibus constitutionibus et ordinationibus Apostolicis caeterisque quibuscumque contrariis.*

Datum Romae apud S[anc]tam Mariam majorem sub annulo piscatoris, die 10. 9bris [Novembris] A[nno] 1791. Pontificatus N[ost]ri A[nno] 17.

Pro M[a]g[ist]ro Brevium I. Bruner officialis Deputatus. F[ranciscus] M[aria] Subr[ogatus][12] *Ph[ilippus] Card[inalis] Proton[otarius]*[13]

A tergo super inscriptio talis: Dilecto filio n[ost]ro et Sedis Ap[osto]licae Nuntio in Regno Poloniae com[m]oranto, vel alteri Iudici per eundem Nuntium i⟨n⟩[14] *Regno Poloniae deputando.*

I. Bruner (: L[oco]† S[igilli])

Deputationis Iudicis ad Causam de qua supra, nexus est hujusmodi:

Ferdinandus Maria Saluzzo, Patritius Neapolitanus ex Ducibus Coriliani etc. Dilecto nobis in Christo R[evere]ndiss[i]mo D[omi]no Josepho Olechowski, Ep[iscop]o Suffraganeo Cracoviensi, salutem in D[omi]no sempiternum.

Noverit Dominatio Perillustr[is][15] *R[evere]nd[issi]ma, quia insistentes facultatibus superius expressis, Dominati[onem] Perillustrem R[evere]ndsma ejus religionis zelum notum habemus, in Iudicem causae superius expressae, ad formam et praescriptum earundem prae expressarum Litterarum authoritate Ap[osto]lica cognoscendae et decidendae pro 2da [secunda] Instantia in gradu Appellationis, deputandum esse duximus, prout praesenti deputamus, cum iisdem prout supra facultatibus necessa-*

---

9 W rękopisie krakowskim poprawnie: *authoritate*.

10 W rękopisie krakowskim 2 os. l. poj. *cognoscas*, co wydaje się właściwą lekcją.

11 W rękopisie krakowskim: *concedimus*.

12 Tutaj w obu rękopisach widnieje skrót *Subr.* = *Subrogatus*, podczas gdy w aktach konsystorskich, a więc w manuskrypcie Oss. 4172, pojawia się skrót *Subd.* = *Subdatarius*, czyli subdatariusz, zastępca datariusza lub protodatariusza papieskiego, którym mógł być wtedy Franciscus Maria Luzi z Sanfeverino – zob. *Neues genealogisches Reichs- und Staats-Handbuch: auf das Jahr 1794*. T. 3. Frankfurt am Main 1794, s. 166.

13 Tutaj w obu rękopisach pojawia się błąd, ponieważ najprawdopodobniej chodzi o prodatariusza papieskiego w osobie kardynała F. Campanellego, który sprawował swoją funkcję w latach 1789–1795. W aktach konsystorskich, czyli w manuskrypcie Oss. 4172, w tym miejscu poświadczony jest właśnie skrót *Prodrius* = *prodatarius*.

14 W rękopisie krakowskim: *in*.

15 Pisownia z rękopisu krakowskiego: *perillustris*.

riis et opportunis: in quorum fidem etc. – Dat[um] Varsoviae die 16. X-bris [Decembris] A[nno] 1791.

Ferdinandus ArchiEp[isco]pus Carthagin[ensis] Nuntius Ap[osto]licus Josephus Czerwski Cancellarius.

Quibus quidem Litteris inspectis et lectis, fuimus ex parte Ill[ust]ris M[a]gn[i]ficae Theresiae Helenae bininominis Jabłonowska, olim Ill[ustrissi]mi Magnificis[16] *Rochi Jabłonowski Castellani Wisliciensis*[17] *et Catharinae de Ossolińskie conjugum filiae Actricis, et ad S[ancta]m Sedem Ap[osto]licam sua in causa pro lucranda 2da [secunda] conformi sententia recurrentis expostulati, quatenus ad executionem memoratorum Litterarum Ap[osto]licarum procedere dignaremur. Nos hujusmodi expostulatione*[18] *annuentes, formam Iuris sequendo et Rescripti Ap[osto]lici normam observando ante omnia, citationem praesentem contra litis consortes extradendum esse duximus, et extradimus ipsis intimandam. Quocirca vobis Executoribus suprascriptis et cuilibet vestrum dividem in virtute S[anc]tae obedientiae*[19] *authoritate Ap[osto]lica nobis ut praemissum est commisso districtae praecipiendo mandamus*[20]*, quatenus receptis praesentibus Litteris, ad instantiam Illustris Magnificae Theresiae Helenae bininominis Jabłonowska, olim Illustr[is] Magnifici Rochi Jabłonowski Castellani Visliciensi ac Cataharinae de Ossolińskie conjugum filiae Actricis, personaliter accedentes, si commodo poteris*[21]*, Ill[us]trem Magnificum Josephum Cajetanum Petrum de Alcantara Maximilianum quadri nominis Comitem de Thenczyn Ossoliński, suprascriptae Actricis assertum maritum, alias traditis praesentium copiis, ad manus Generosi Stanislai Brodziński Cancellariae R[evere]nd[i]ssimi Consistorii Generalis Cracoviensi⟨s⟩*[22]*, tanquam cujus supra Illustr[is] Magnifici Comiti⟨s⟩*[23] *Ossoliński specialis Plenipotentis, tum admod[um] Revere[ndum] Carolum Weiss Phi[losophi]ae D[octo]rem, Ecclesiae Archi-presbyteralis B[eatae] V[irginis] Mariae Cracov[iensis] Poenitentiarium, tanquam causarum matrimonialium in Iudicio S[anctissi]mae Instantiae hujus Dioecesis videlicet Consistorii Generalis Cracoviensis officiose constitutum, et in praesente Causa, de qua jam Defensorem juratum ex mente Constitutionis Benedictinae incip[ientis]*[24] *"Dei miseratione Divina, idque sub legamine praestiti, jam Iuris jurandi ad tuendum hanc causam coram Iuditio n[ost]ro Ap[osto]lico assumendum et intendum, ipsos uno edicto pro tribus ac peremptorie citatis, quos etiam Nos authorita[te] n[ost]ra Ap[osto]lica praesentibus citamus, ut coram nobis Iudicio*[25] *n[ost]ro Ap[osto]lico Commissorialis Cracoviae in solita n[ost]ra Residentia die 11ma [undecima] hora 11ma [undecima] matutina mensis Ianuarii A[nn]o Deo*

---

16 W rękopisie krakowskim poprawnie: *Magnifici*.
17 W rękopisie krakowskim inna pisownia: *Viśliciensis*.
18 W rękopisie krakowskim: *expostulationi*.
19 W rękopisie krakowskim tu: przecinek.
20 W rękopisie krakowskim zamiast przecinka dwukropek.
21 W rękopisie krakowskim: *poteritis*, lepiej pasujące do tekstu.
22 W rękopisie krakowskim: *Cracovien*.
23 Poprawna forma: *Comitis* – w rękopisie krakowskim.
24 W rękopisie krakowskim: *incipiens*.
25 W rękopisie krakowskim pisownia: *Iuditio*.

dante futuro 1792. personaliter leg[iti]me ac peremptorie compareant,[26] *ad videndum et audiendum Resc[ri]ptum Ap[osto]licum de verbo ad verbum superius insertum, in originali et authentico ex Curia Romana emanatum, et Excel[lentissi]mo Ill[ustrissi]mo ac R[evere]nd[issi]mo Nuntio in Regno Poloniae et M[agno] D[ucatu] Lith[uaniae] com[m]orantis*[27] *directum; vigore cujus Nos Iudicem pro 2da [secunda] Instantia idem Excel[lentissi]mus Nuntius Ap[osto]licus, ad causam de qua res habetur, deputavit, exhiberi, facta exhibitatione ad fundandum nostram Ap[osto]licam Iurisdictionem commissorialem procedi, qua fundata Notarium assumi, assumptoque Acta Iudicii nostri connotari et describi mandari, tandem partes colligantes audiri, earumque controversias quatenus accessoriis obvenerint, resolvi et decidi, ac his sopitis, negotium principale in causa proponi mandari, quod in eo maxime consistit: quia Actrix Ill[ustrissi]ma Magnifica Theresia de Jabłonowskie mulier ex una, et Illustr[issimus] M[a]gnificus Josephus Ossoliński Comes de Thenczyn eius pretensus vir, reus conventus parte ab altera, tertio simplici consanguinitatis gradu, a com[m]uni stipite provenien[te]s detenti, sine Sedis Ap[osto]licae dispensatione, matrimonialiter in facie Ecclesiae fuerunt copulati, quo impedimento dirimendi perspecto, Actrix inter se et conventum assertum virum suum, subvertante servando praescriptum Iuris Canonici 1-mam [primam] Instantiam adivit, ubi post exhibita Schemmata pro allegatae consanguinitatis litteratoriis et authenticis Documentis, dilucidata ex controversiis partium, nimirum suae actoreae et memoratorum conventorum videlicet Ill[ust]ris[imi] Magnifici Ossoliński et Adm[odum] Rev[e]r[e]ndi jurati Defensoris factis, declarationem nullitatis asserti matrimonialis foederis, mediante sententia definitiva obtinuit, quam in Iudicio N[ost]ro Ap[osto]lico commissoriali unacum adjunctis hisce iterum documentis, in termino adventi legi, videri, trutinari, ac tandem perpenso totius Causae in 1ma [prima] Instantia Consistorii g[e]n[er]alis Cracoviensis, processum quatenus servatis de Iure servandis solemnitatibus, gesto et absoluto eundem cum suo definitivo Decreto seu sententia, authoritate Iudicii n[ost]ri Ap[osto]lici approbari et ratificari, seu verius secundam sententiam conformem decreto cujus supra 1mae [primae] Instantiae feri et publicari, Actricemque 1mis [primis] votis jam ea sententia solutam, et alia vota Iure positivo dictante, libere et licite convolare posse declarari, ac id quod Iuris et Iusticiae*[28] *fuerit, statui, decerni et promulgari. Caeteraque certificantes etc.*[29] *Datum Cracoviae in solita nostra Residentia, die 29. Men[sis] Decembris, A[nn]o a nativitate Domini n[ost]ri Iesu Christi 1791.*

Josephus Olechowski Suffragan[us] Archid[iaconus] Cracov[iensis] Iudex Deputatus Ap[osto]licus m[anu] p[ro]p[ria]

(L[oco] † S[igilli])

---

26 W rękopisie krakowskim tu dodatkowo: myślnik.

27 Poprawna forma to: *commoranti* w celowniku, ale w obu rękopisach jest: *commorantis*.

28 W rękopisie krakowskim pisownia: *Iustitiae*.

29 W rękopisie krakowskim tu dodatkowo: *In quorum fidem*.

Tłumaczenie

Józef Olechowski, z łaski Bożej i Stolicy Apostolskiej biskup uranopolitański, sufragan i archidiakon katedralny krakowski oraz ⟨noszący⟩ inne ⟨tytuły⟩, sędzia apostolski wyznaczony przez Jego Ekscelencję, Wielmożnego i Wielebnego Pana Ferdynanda Marię Saluzzo, szlachcica neopolitańskiego, z książąt Corigliano[1], archibiskupa kartagińskiego z łaski Bożej i Stolicy Apostolskiej, prałata domowego Piusa VI, Papieża za sprawą Boskiej opatrzności Najświętszego Pana Naszego, i asystenta tronu papieskiego oraz nuncjusza z uprawnieniami ⟨legata⟩ *de Latere*[2] ⟨z ramienia⟩ tego samego ⟨Papieża⟩ i Stolicy Apostolskiej w Królestwie Polski i Wielkim Księstwie Litwy, ⟨sędzia apostolski wyznaczony⟩ na mocy odpowiedzi, wydanej w Rzymie u Świętej Marii Większej[3], pod pieczęcią Rybaka, dnia 16 listopada 1791 roku, w 17-stym roku pontyfikatu tego najświętszego, którego powyżej, Papieża Piusa VI, w celu rozpatrzenia sprawy, o którą poniżej uprasza się.

„Ponadto wielebnym przełożonym, proboszczom, komendariuszom, wikariuszom, mansjonarzom, beneficjatom i pozostałym kapłanom, jakimkolwiek duchownym, otoczeniu biskupa[4] i innym uprawnionym urzędnikom sądowym, wymaganym na podstawie przedłożonego ⟨pisma⟩, ⟨przesyłam⟩ pozdrowienie w Panu i ⟨pouczenie⟩, że powinni być posłuszni poleceniom naszym tego rodzaju, a raczej ⟨poleceniom⟩ apostolskim.

Wiedzcie, że przedstawione nam zostało i zostało poniżej włączone pismo apostolskie w takim brzmieniu: Papież Pius VI. Umiłowany Synu! ⟨Przesyłam Ci⟩ pozdrowienie i apostolskie błogosławieństwo. Umiłowana w Chrystusie córka, Teresa z Jabłonowskich, niewiasta z Krakowa lub z innego miasta diecezji, uczyniła, że zostało przedstawione nam, że procesujący się we wszczętym postępowaniu i sprawie pomiędzy tą samą Teresą jako powódką z jednej strony a Józefem Ossolińskim, jej wyżej wymienionym mężem, jako oskarżonym, pozwanym do sądu, z drugiej strony, w ich trybunale zwanym ⟨Trybunałem⟩ Konsystorza głównego w Krakowie, w sprawie o unieważnienie małżeństwa ⟨zawartego⟩ bez dyspensy Stolicy Apostolskiej w związku z trzecim stopniem pokrewieństwa w linii prostej, ⟨ci⟩ wspomniani wcześniej procesujący się zostali złączeni ⟨związkiem małżeńskim⟩, ⟨który został⟩ bezprawnie zawarty pomiędzy tymi samymi procesującymi się, w każdym razie zgodnie z tym, jak szerzej w dokumentach sprawa jest szczegółowo omówiona. – Ten sam Trybunał otwarcie wydał swój wyrok końcowy, w którym potwierdził, że to małżeństwo w ogóle ⟨nie powstało⟩ w wyniku braku wspomnianej dyspensy. Skoro zaś również dołączył to właśnie objaśnienie na podstawie przepisów Kon-

---

1 W przekładzie pisownia według: G. Platania, *Saluzzo Ferdinando Maria*. Hasło w: *Dizionario biografico degli italiani*. T. 89. Roma 2017. Na stronie: https://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-maria-saluzzo_(Dizionario-Biografico) (data dostępu: 13 XII 2021).

2 Nazwa nuncjusza wybranego spośród kardynałów.

3 Bazylika Matki Bożej Większej (wł. Basilica Papale di Santa Maria Maggiore), położona w Rzymie na Eskwilinie, należąca do tzw. bazylik papieskich.

4 Wyrażenie „*schola regis*" rozumiem tutaj jako otoczenie, świta biskupa, podobnie jak J. Sondel (*Słownik łacińsko-polski dla prawników i historyków*. Kraków 2006, s.v. *schola* 14: „korporacja księży kościoła katedralnego") i R. C. Gomes (*The Making of a Court Society: Kings and Nobels in Late Medieval Portugal*. Transl. A. Aiken. Cambridge 2003, s. 12).

stytucji ⟨pochodzącej od⟩ błogiej pamięci Benedykta XIV, naszego mistrza, wydanej w tej sprawie, że rzecz osądzona[5] może być ponownie wszczynana ⟨przed sądem⟩, należałoby, aby drugi wyrok potwierdzający poprzedni stanął przed sądem. Stąd wspomniana Teresa poczyniła pokorne błagania wobec nas, abyśmy zgodnie z ojcowską troską poczytali za godne, aby przyjść jej z pomocą ⟨wynikającą⟩ ze stosownego środka prawnego w celu osiągnięcia drugiego jednakowego wyroku. My więc, jak to przystoi, chcąc wymierzyć sprawiedliwość każdemu bez wyjątku, a także uważając stan prawny i istotę ⟨tej⟩ sprawy oraz spraw tego typu za wyrażone w niniejszych ⟨dokumentach⟩, i w sposób ważny uwalniając samą Teresę od jakichkolwiek orzeczeń o ekskomunice i o karach kościelnych[6] oraz od innych wyroków kościelnych, nagan i kar, którym w jakikolwiek sposób okazałaby się podlegać, ⟨uwalniając ją⟩ wyłącznie w celu wystąpienia na drogę sądową w sprawach z niniejszych ⟨dokumentów⟩ i uważając ⟨ją⟩ za niemalże uwolnioną, przychylni prośbom tego typu, powierzamy Twojej dyskrecji poprzez niniejsze ⟨dokumenty⟩ i polecamy, ażebyś Ty, wezwawszy tych, którzy powinni zostać do tego zawezwani, wysłuchał ⟨tej⟩ sprawy i kwestii dotyczących ⟨tej⟩ apelacji oraz apelacji tego typu, a także tej, którą i które wspomniana Teresa zgodnie z powyższymi przesłankami ma i porusza, mieć i poruszyć zamierza i pragnie, abyś ⟨je⟩ zgodnie z naszym poleceniem rozpoznał i abyś zamknął spór sądowy należytym zakończeniem. My bowiem Tobie lub innemu sędziemu przez Ciebie wyznaczonemu w Królestwie Polski zezwoliliśmy i przydzieliliśmy poprzez niniejsze ⟨dokumenty⟩ uprawnienia, zgodnie z wymogami wspomnianej Konstytucji Benedykta, niezbędne dla tego upoważnienia i stosowne, wobec braku stojących na przeszkodzie konstytucji i rozporządzeń apostolskich i wszelkich innych przeciwnych ⟨aktów prawnych⟩.

Wydane w Rzymie u Świętej Marii Większej pod pieczęcią Rybaka, dnia dziesiątego listopada 1791 roku, w 17-stym roku naszego pontyfikatu.

W imieniu Kanclerza Papieskiego I. Bruner, wyznaczony woźny sądowy. Franciszek Maria [Luzi] sędzia duchowny [poprawnie: subdatariusz – J. P.]. Filip [Campanelli] kardynał protonotariusz [poprawnie: prodatariusz – J. P.].

Z tyłu powyżej taki napis: Ukochanemu naszemu synowi i nuncjuszowi Stolicy Apostolskiej, przebywającemu w Królestwie Polski lub innemu sędziemu przez tego samego nuncjusza wyznaczonemu w Królestwie Polski.

I. Bruner (: L.† S.) [= w miejscu pieczęci]

Zobowiązanie pisemne do wskazania sędziego dla sprawy, o której powyżej, jest tego rodzaju:

Ferdynand Maria Saluzzo, szlachcic neapolitański, z książąt Corigliani i o innych tytułach.

Ukochanemu nam w Chrystusie Przewielebnemu Panu, Józefowi Olechowskiemu, biskupowi sufraganowi krakowskiemu ⟨przesyłam⟩ nieustające pozdrowienie w Panu.

Niech Przeczcigodna Przewielebność dowie się, że, podejmując się uprawnień

---

5 *Res iudicata* oznacza „powagę rzeczy osądzonej", prawomocność orzeczenia sądowego bądź ostateczność decyzji administracyjnej.

6 *Interdictum* to kara kościelna polegająca na wykluczeniu od sakramentów i obrzędów kościelnych.

powyżej wyrażonych, doprowadziliśmy do wyznaczenia Przeczcigodnej Przewielebności, której to znamy gorliwość w sumiennym wykonywaniu obowiązków religijnych, jako sędziego dla sprawy powyżej opisanej, zgodnie z wymogami i przepisami z tych samych wcześniej opisanych dokumentów, na mocy upoważnienia apostolskiego, w celu rozpoznania ⟨tej sprawy⟩ i orzeczenia ⟨w niej⟩ jako w drugiej instancji na etapie apelacji, tak więc dla niniejszej ⟨sprawy⟩ wyznaczamy sędziego wraz z tymi samymi, jak powyżej ⟨wspomniano⟩, uprawnieniami koniecznymi i odpowiednimi: na dowód czego i innych ⟨poniższa pieczęć⟩. – Dane w Warszawie dnia 16 grudnia 1791 roku

Ferdynand arcybiskup kartagiński nuncjusz apostolski
Józef Czerwski, sekretarz kancelarii

Po obejrzeniu i przeczytaniu tych właśnie dokumentów zostaliśmy poproszeni ze strony Jaśnie Pani Wielmożnej Teresy Heleny o dwóch imionach Jabłonowskiej, córki niegdyś Jaśnie Pana Wielmożnego Rocha Jabłonowskiego, kasztelana wiślickiego, i Katarzyny z Ossolińskich, małżonków, ⟨czyli ze strony⟩ powódki, zwracającej się do świętej Siedziby Apostolskiej w swojej sprawie w celu uzyskania drugiego jednakowego orzeczenia, abyśmy uznali za godne podjęcie dalszego postępowania celem wykonania wzmiankowanych dokumentów apostolskich. My, potwierdzając tego rodzaju prośbę, podążając za wymogiem prawa i przede wszystkim przestrzegając przepisów z odpowiedzi apostolskiej, doprowadziliśmy do wystosowania niniejszego pozwu względem uczestników procesu i wystosowaliśmy do nich samych ⟨pismo⟩ w celu wezwania przed sąd. Z tego powodu Wam urzędnikom sądowym wspomnianym powyżej i komukolwiek z Was osobno na mocy świętego posłuszeństwa, zgodnie z tym, jak zostało nam wcześniej polecone w upoważnieniu apostolskim, powierzamy do zrealizowania nakaz jurysdykcji, abyście otrzymawszy niniejsze dokumenty, na prośbę Jaśnie Pani Wielmożnej Teresy Heleny o dwóch imionach Jabłonowskiej, córki niegdyś Jaśnie Pana Wielmożnego Rocha Jabłonowskiego, kasztelana wiślickiego, i Katarzyny z Ossolińskich, małżonków, ⟨czyli na prośbę⟩ powódki, abyście osobiście stanęli przed sądem, jeśli w odpowiedniej chwili będziecie mogli. My wzywamy do sądu Jaśnie Pana Wielmożnego Józefa Kajetana Piotra z Alkantary Maksymiliana o poczwórnym imieniu Hrabiego z Tenczyna Ossolińskiego, uznawanego za męża wyżej wymienionej powódki, zresztą przekazawszy odpisy niniejszych ⟨dokumentów⟩, do rąk zacnego Stanisława Brodzińskiego z kancelarii czcigodnego Konsystorza Generalnego Krakowskiego i zarówno prywatnego pełnomocnika tego, którego powyżej, Jaśnie Pana Wielmożnego Hrabiego Ossolińskiego, a także ponadto ⟨wzywamy⟩ Wielebnego Karola Weissa, doktora filozofii, spowiednika Kościoła Archiprezbiterialnego Błogosławionej Dziewicy Marii w Krakowie i zarówno urzędowo ustanowionego ⟨spowiednika⟩ dla spraw małżeńskich w sądzie najświętszej instancji tej diecezji, czyli Konsystorza Generalnego Krakowskiego, oraz obrońcę w niniejszej sprawie, co do której został już zaprzysiężony zgodnie z Boską myślą Konstytucji Benedyktyńskiej zaczynającej się *Dei miseratione*, i to w ramach zobowiązania ze złożonej już przysięgi, do rozważenia tej sprawy przed sądem naszym apostolskim, do ⟨jej⟩ przyjęcia i wszczęcia. ⟨Wzywamy⟩ tych samych jednym postanowieniem zamiast trzech ostatecznie ogłoszonych, których także my ⟨przyzywamy⟩ na mocy upoważnienia naszego

apostolskiego poprzez niniejsze ⟨dokumenty⟩, aby w naszej obecności w sądzie naszym apostolskim komisarskim w Krakowie w naszej zwykłej siedzibie dnia 11 o godzinie 11 rano miesiąca stycznia roku, jeśli Bóg da, przyszłego 1792 osobiście zjawili się razem zgodnie z prawem i nieodwołalnie – w celu zobaczenia i usłyszenia w brzmieniu dosłownym odpowiedzi apostolskiej, włączonej powyżej ⟨do tekstu⟩, wydanej z Kurii Rzymskiej w oryginalnym i autentycznym ⟨dokumencie⟩ i skierowanej do Jego Ekscelencji Jaśnie Pana i Przewielebnego Nuncjusza przebywającego w Królestwie Polski i Wielkim Księstwie Litwy, na mocy której ⟨to odpowiedzi⟩ ten sam Jego Ekscelencja Nuncjusz Apostolski wyznaczył nas jako sędziego w drugiej instancji dla sprawy, o którą toczy się postępowanie. ⟨Niech wezwani się zjawią⟩, żeby stawić się przed sądem, a po stawieniu się przed sądem, żeby toczyło się postępowanie w celu udowodnienia, że podlegają pod naszą apostolską jurysdykcję komisarską. A gdy to zostanie udowodnione, żeby został wzięty pisarz sądowy sporządzający protokoły z przebiegu rozpraw. A gdy on zostanie wzięty, żeby zostały podane do wiadomości akta naszego sądu i żeby zostały przedstawione oraz oznajmione. A wreszcie, żeby strony procesujące się zostały wysłuchane i żeby ich spory, o ile nie napotkają dodatkowych ⟨kwestii spornych⟩, zostały rozwiązane i żeby zostały rozstrzygnięte. A gdy te rzeczy zostaną zakończone, żeby zasadnicza rzecz w sprawie została przedstawiona do rozstrzygnięcia i powierzona, ponieważ na tym w największej mierze opiera się ⟨sprawa⟩: ponieważ powódka, Jaśnie Pani Wielmożna Teresa z Jabłonowskich, żona z jednej ⟨strony⟩ i Jaśnie Pan Wielmożny Józef Ossoliński Hrabia z Tenczyna jej wspomniany mąż, oskarżony pozwany do sądu z drugiej ⟨strony⟩, związani trzecim stopniem pokrewieństwa w linii prostej, pochodzącym ze wspólnej gałęzi, zawarli związek małżeński w obliczu Kościoła bez dyspensy Siedziby Apostolskiej, powódka, ujrzawszy tę przeszkodę, która powinna zerwać ⟨małżeństwo⟩, ⟨przeszkodę⟩ unieważniającą ⟨małżeństwo⟩ między sobą i pozwanym do sądu uznawanym za jej męża, zachowując przepisy prawa kanonicznego, stanęła w sądzie dla wszczęcia sprawy w pierwszej instancji, gdzie po przedstawieniu zarysów ⟨drzewa genealogicznego⟩ na podstawie pisemnych i oryginalnych dokumentów ⟨potwierdzających⟩ dowodzone pokrewieństwo, po wyjaśnieniu ⟨dokonanym⟩ w ramach wytoczonych sporów stron, tj. ze swej strony powodowej i ze strony wspomnianych pozwanych, czyli Jaśnie Pana Wielmożnego Ossolińskiego i ponadto wielebnego zaprzysiężonego obrońcy, uzyskała ostatecznie ogłoszenie nieważności uznawanego ⟨dotychczas⟩ związku małżeńskiego na mocy wyroku sądu i co jest zgodne z prawem i sprawiedliwością, żeby ten wyrok w sądzie naszym apostolskim komisarskim wraz z tymi dołączonymi ponownie dokumentami został odczytany w okresie adwentu, żeby został przedstawiony ⟨i⟩ rozważony, a w końcu, po rozważeniu całej sprawy w pierwszej instancji Konsystorza Generalnego Krakowskiego, żeby postępowanie sądowe z zachowaniem wymogów prawnych, które powinny być zachowane, ⟨zostało przeprowadzone⟩, ⟨a⟩ po przeprowadzeniu i ukończeniu go żeby to samo ⟨postępowanie⟩ zgodnie z jego ostatecznym rozstrzygnięciem i orzeczeniem z upoważnienia sądu naszego apostolskiego, żeby zostało zatwierdzone i ratyfikowane, a raczej żeby został wydany drugi wyrok jednakowy zgodnie z rozstrzygnięciem tej, której powyżej, pierwszej instancji; żeby ⟨wyrok ten⟩ został publicznie ogłoszony, żeby obwieszczono, że powódka została zwolniona już tym wyrokiem od pierwszych ślubów i że może otrzymać inne śluby bez przeszko-

dy i w sposób legalny zgodnie z tym, jak mówi prawo stanowione, i to, co jest zgodne z prawem i sprawiedliwością, żeby to zapadło wyrokiem, zostało rozstrzygnięte i ogłoszone publicznie. Potwierdzając pozostałe rzeczy i inne ⟨poniższy podpis⟩. Dane w Krakowie w naszej zwykłej siedzibie dnia 29 miesiąca grudnia 1791 roku od Narodzenia Pana Naszego Jezusa Chrystusa.

Józef Olechowski, sufragan archidiakon krakowski, sędzia wyznaczony apostolski, własnoręcznie ⟨złożył podpis⟩

(L.† S.) [= w miejscu pieczęci]

Objaśnienie[7]

Głębiej w rzecz wnikając, można by[8] się domniemywać[9] innej przyczyny rozwodu, niekoniecznie z przyczyny[10] bliskiego[11] pokrewieństwa[12]. Małżeństwo to było bezdzietne, a zatem cel jego chybiony. Przyczyna tego[13] nie była w stronie powodowej, bo zacna śp.[14] Pani Ossolińska, w drugim zamęściu Trzebińska[15], wypłaciła się społeczeństwu dwoma synami, Józefem i Teofilem Trzebińskimi, dotąd żyjącymi[16] obywatelami ziemianami w Królestwie Polskim[17], a z tych starszy[18] zaszczyca mnie uprzejmością i[19] przyjaźnią od lat około 56[20]. – Była jeszcze i córa[21] Marianna Trzebińska, sławna w swym czasie z wdzięków i przyjemności[22], nieodrodna córa matki co do słodyczy charakteru, – która poszła w zamęście za Władysława Sołtyka, z którym krótko żyła i młodo umarła r. 18[23]. Nagrobek jej znajduje się w kościele oo. Karmelitów na Piasku przy wejściu do kościoła[24].

Hr. Ossoliński pozostał i umarł bezżenny i stąd zdaje się, że nie miał potrzeby pojęcia innej towarzyszki życia, – a może nie chciał wchodzić w nowy związek małżeński[25], nie dopełniwszy koniecznych warunków pierwszego[26].

---

7 W rękopisie krakowskim: „Objaśnienie sporu".
8 W rękopisie krakowskim: „można".
9 W rękopisie krakowskim: „dopatrzyć".
10 W rękopisie krakowskim brak wyrażenia: „koniecznie z przyczyny".
11 W rękopisie krakowskim: „bliskości".
12 W rękopisie krakowskim tu wielokropek.
13 W rękopisie krakowskim brak tego wyrazu.
14 W rękopisie krakowskim: „ś. p. zacna".
15 W rękopisie krakowskim tu dodatkowo: „dobrze mi jak i ś. p. Hr. Ossoliński z bliska oboje znani, – jako powódka do rozwodu".
16 W rękopisie krakowskim: „żyjącymi dotąd".
17 W rękopisie krakowskim: „ziemskimi Królestwa Polskiego".
18 W rękopisie krakowskim tu dodatkowo: „syn Józef".
19 W rękopisie krakowskim: „mnie uprzejmie swoją".
20 W rękopisie krakowskim: „a to od lat kilkudziesięciu".
21 W rękopisie krakowskim: „też córka".
22 W rękopisie krakowskim: „z przyjemności i wdzięków".
23 W rękopisie krakowskim: „lecz w młodym wieku ze świata zeszła".
24 W rękopisie krakowskim: „w Krakowie".
25 W rękopisie krakowskim: „skąd znać, że mu towarzyszka życia nie bardzo była potrzebna, a zapewne i nie chciał zawierać związku powtórnego".
26 W rękopisie krakowskim tu dodatkowo: „małżeństwa. Pisałem r. 1862. AGrabowski". W rękopisie tym brakuje zatem dwóch ostatnich akapitów, występujących w manuskrypcie z Ossolineum.

Mimo tego rozdziału małżeństwa, śp. Hrabia nie zerwał przyjacielskich stosunków z dawniejszą małżonką i jej mężem Trzebińskim = bywał w ich domu, gdy do Krakowa przyjechał, a nawet jednego roku mieszkał u nich dni kilka.

Znałem z bliska śp. Ossolińską-Trzebińską, a bliżej jeszcze Hrabię Ossolińskiego, i długo z nim listowanie prowadziłem. Obietnic mi nie skąpił, bo w tym był hojny...

Abstract

JOANNA PIECZONKA University of Wrocław
ORCID: 0000-0001-8682-3195

ANNULMENT OF TERESA HELENA AND JÓZEF MAKSYMILIAN OSSOLIŃSKI'S MARRIAGE IN THE LIGHT OF AMBROŻY GRABOWSKI'S UNPUBLISHED MANUSCRIPTS

The paper discusses two manuscripts, namely one no. 1448 from the Ossolineum Library and another no. 2831 from the Jagiellonian Library, prepared by Ambroży Grabowski, and referring to the trial for marriage annulment taken between Teresa Helena *de domo* Jabłonowska and Józef Maksymilian Ossoliński. The splitting of the couple was referred to as a divorce and speculations raised about its reason (childlessness, kinship, lack of happiness in marriage, impotence). Grabowski's handwritings clearly point at third degree of kinship as the official cause of the nullity. This is confirmed by the Ossolineum manuscript no. 4172 that contains a transcript from the Cracow general consistory records that traced the course of the 1791–1792 trial. The documents reveal that Ossolińska filed for divorce, referring to the aforementioned canonical impediment that was not cleared with the Pope's dispensation. The article contains an edition of Grabowski's manuscripts in Latin and their translations into Polish.

Pamiętnik Literacki CXV, 2024, z. 3, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/2024.3.14

PAWEŁ PLUTA Uniwersytet Wrocławski

UNIEWAŻNIENIE MAŁŻEŃSTWA TERESY HELENY I JÓZEFA MAKSYMILIANA OSSOLIŃSKICH W ŚWIETLE NIEPUBLIKOWANEJ KORESPONDENCJI ICH BLISKICH

Wśród manuskryptów przechowywanych w Dziale Rękopisów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich znajduje się złożony z 68 kart poszyt opatrzony sygnaturą 4172. Trafił do zbiorów ossolińskich, o czym informuje notatka na k. 1r autografu, 25 X 1898 (wpisanie do ksiąg inwentarzowych nastąpiło w roku kolejnym) dzięki ofiarności Józefa Trzebińskiego (1845–1906), właściciela Miławczyc, syna Józefa (1794–1873) i Celestyny (1809–1860[1]) ze Skrzyńskich Trzebińskich. Darczyńca – jak można się domyślać – zdecydował się przekazać Zakładowi znajdujące się w rodzinnych zbiorach rękopisy nie tyle ze względu na ich wartość rodową, ile z powodu zamieszczonych w nich informacji na temat jednego z epizodów młodzieńczego życia jego babki, czyli Teresy Heleny Jabłonowskiej, od 1792 roku żony Ignacego Trzebińskiego (około 1750 – 1838). Wspomnianym wydarzeniem był zaś proces o unieważnienie pierwszego małżeństwa Jabłonowskiej, które zawarła ona 18 IX 1785 w Niewodnej z Józefem Maksymilianem Ossolińskim. Opatrzony sygnaturą 4172 rękopis zawiera odpisy z protokołu akt konsystorza generalnego krakowskiego, przed którym toczył się ów proces[2], znajduje się w nim również kilka listów prywatnych i jeden urzędowy, których treść wiąże się z rozwodem. Korespondencja ta ma niebagatelne znaczenie, pozwala bowiem spojrzeć na proces unieważniający małżeństwo z perspektywy Teresy z Jabłonowskich Ossolińskiej, pomimo iż tylko jeden z listów – urzędowy – został napisany jej ręką. Pozostałych sześć jest autorstwa bądź współautorstwa Teresy z Lanckorońskich Ossolińskiej (babki Teresy z Jabłonowskich Ossolińskiej), Katarzyny z Ossolińskich Jabłonowskiej (matki), Ludwiki Jabłonowskiej (siostry), osoby bliżej niezidentyfikowanej, być może ks. Franciszka Ksawerego Jabłonowskiego (brata), Ignacego Trzebińskiego (przyszłego męża) oraz ks. Wojciecha Miklewicza (proboszcza w Zgórsku, miejscowości należącej do ojca

---

1 Informację o śmierci odnotował „Kurier Warszawski" (1860, nr 268, s. 1513).

2 Dokumenty te oraz powiązane z nimi rękopisy u A. Grabowskiego (Bibl. Ossolineum, rkps 1448; Bibl. Jagiellońska, rkps 2831) omawia J. Pieczonka w artykule *Unieważnienie małżeństwa Teresy Heleny i Józefa Maksymiliana Ossolińskich w świetle niepublikowanych rękopisów Ambrożego Grabowskiego* („Pamiętnik Literacki" 2024, z. 3, s. 201–202). Do pracy tej odsyłam dalej za pomocą skrótu P. Ponadto posługuję się skrótem K = *Korespondencja Józefa Maksymiliana Ossolińskiego*. Zebrała, oprac. W. Jabłońska. Wrocław 1975. Numerami po skrótach oznaczam stronice.

Ossolińskiego, Michała, w której znajduje się ufundowany przez niego w 1781 roku kościół).

Zamieszczone w poszycie listy, odpisy akt procesu o unieważnienie małżeństwa oraz inne, pomniejsze dokumenty, do których zaliczyć trzeba znajdujący się na k. 63–68 sporządzony w Krakowie 26 III 1791 rejestr garderoby Teresy Ossolińskiej, nie były dotąd przedmiotem zainteresowania badaczy, choć odnotować warto, że Władysława Jabłońska informuje o znajomości tego rękopisu w bibliografii do swojej popularnonaukowej książki o fundatorze Zakładu[3]. Jest to zastanawiające, ponieważ wydobyte z tych manuskryptów informacje pozwalają nie tylko skorygować pojawiające się w literaturze poświęconej życiu i twórczości Ossolińskiego wiadomości na temat jego rozwodu, lecz również dokonać korekty faktów dotyczących biografii Teresy z Jabłonowskich Ossolińskiej oraz innych osób z nimi związanych. Warto zatrzymać się przez chwilę – w kontekście prezentowanych tu listów z rękopisu 4172 – nad tymi problemami i przyjrzeć się przede wszystkim najistotniejszym sprawom dotyczącym życiorysu Jabłonowskiej oraz jej małżeństwa z Ossolińskim[4].

Teresa Helena Jabłonowska była najstarszą córką Katarzyny z Ossolińskich (1742–1806)[5] i Rocha Michała Jabłonowskiego (1714 – 4 XII 1779)[6], za sprawą swojej matki spokrewnioną w trzecim stopniu z Józefem Maksymilianem Ossolińskim[7]. Literatura przedmiotu milczy o dacie urodzenia Jabłonowskiej, dostępne źródła internetowe sugerują zaś, że urodziła się ona w 1760 lub 1761 roku[8]. W rzeczywistości przyszła na świat, jak wynika z akt konsystorskich, w 1769 roku[9]. Chrzest z rąk ks. Teodora Zawadzkiego przyjęła 2 III w Niewodnej, a jej rodzicami chrzestnymi byli Jędrzej Jabłonowski (brat Rocha Michała) oraz jego żona Marianna. Innym źródłem, które opisuje narodziny i chrzest Teresy Jabłonowskiej, są pamiętniki Jędrzeja Jabłonowskiego herbu Grzymała, pełniącego od 1764 roku aż do śmierci, która nastąpiła najprawdopodobniej w roku 1772, urząd starosty połanieckiego[10]. Dyspo-

---

3 W. Jabłońska, *Józef Maksymilian Ossoliński. Szkic biograficzny*. Wrocław 1967, s. 137.

4 Na inną okazję, którą jest przygotowywana książka na temat działalności literackiej J. M. Ossolińskiego, pozostawiam omówienie pozostałych kwestii biograficznych związanych z Ossolińskim, jego żoną oraz ich rodzinami. Niektóre rezultaty tych ustaleń, ze względu na charakter obecnego artykułu, zostały wykorzystane w przedstawianych tu rozważaniach oraz w edycji listów bez dokładniejszej charakterystyki i wskazania źródeł.

5 Katarzyna Jabłonowska doczekała się do tej pory jednego osobnego opracowania (O. R. Tomaszewska, N. D. Tomaszewski, *Katarzyna z Ossolińskich Jabłonowska ⟨1743–1806⟩. Pani „na zamku ciechanowieckim"*. W zb.: *Jabłonowscy. W kraju i poza jego granicami*. [Red. N. D. Tomaszewski]. Ciechanowiec 2015), które zasadniczo omawia jej działalność w Ciechanowcu.

6 Sporządzony przez J. Michalskiego biogram R. M. Jabłonowskiego (hasło w: *Polski słownik biograficzny*. T. 10. Wrocław 1962–1964) zawiera wiele nieścisłości, m.in. błędne daty życia, które tutaj koryguję.

7 Pobieżnie, gdyż bez podania dokładnych dat urodzin i śmierci poszczególnych członków rodziny Ossolińskich, objaśnia to pokrewieństwo drzewo genealogiczne zamieszczone na osobnej karcie w książce *Korespondencja Józefa Maksymiliana Ossolińskiego*. Zob. też P 210.

8 Zob. na stronie: http://www.sejm-wielki.pl/b/8.190.219 (data dostępu: 11 II 2022).

9 Zob. *Processus in causa nullitatis matrimonii inter ill. mgf. Theresiam Helenam de Jabłonowskie actricem et ill. mgf. Josephum Ossoliński eius maritum citandum ex ratione tertii consanguinitatis gradus etc.* Bibl. Ossolineum, rkps 4172, k. 12r. – P 206.

10 Zob. H. Wereszycka, *Jabłonowski Jędrzej h. Grzymała*. Hasło w: *Polski słownik biograficzny*, t. 10.

nujemy dwiema redakcjami tych wspomnień, obie przechowywane są w Dziale Rękopisów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich[11]. Jędrzej Jabłonowski następująco relacjonuje – pod datą 1769 – udział w tym wydarzeniu rodzinnym:

wybrałem się zaraz do Podgórza i stanąłem na tłusty czwartek w Wiśniowej, gdzie odbyłem zapusty z JM Panem bratem i bratową prywatnie. Sama będąc natenczas w ciąży, urodziła po tym w poście córkę[12].

In Martio w Wielki Piątek pojechałem i z żoną na święta do Wiśniowej do JMci Pani bratowej [...]. Jam został przez święta i drugiego dnia trzymałem z moją żoną do chrztu ś[więtego]. synowice moją w post urodzoną, nazwaną Teresą[13].

O młodości Jabłonowskiej nic nie wiemy. W roku 1785 została ona żoną Ossolińskiego. Ślub, jak już wspomniałem, odbył się 18 IX w Niewodnej, a świadkami byli Ignacy Rucki z Brzeziny oraz Antoni Mikołajewski z Wielopola[14]. Bronisław Gubrynowicz podaje, że intercyza spisana została dwa dni później, czyli 20 IX[15], niemniej dokumenty znajdujące się w ossolińskim manuskrypce 541 wskazują, iż wydarzyło się to 16 IX[16]. Ze znanej nam korespondencji Ossolińskiego wynika, że małżeństwo mogło być zgodne pod względem charakterów, o czym świadczyć może wzmianka o żonie, jaką pozostawił on w liście z 3 I 1786 do Katarzyny Rzeczyckiej, siostry ciotecznej swojej matki. Ossoliński wyraża się o Teresie w sposób ciepły i życzliwy, zdradzając jednocześnie jej usposobienie, na które wskazują dominujące cechy jej osobowości:

Moja żonka nieoszacowana i niezazdrosna, że się w Wujence kocham, tego mi zazdrościć zapewne będzie, że w oddaleniu teraz ode mnie bawiąc, tej przychylności, którą powzięła dla JWWMćP, wyrazem własnej ręki nie ma szczęścia oświadczyć i razem łasce jej polecić[17].

I choć zamieszczona w liście do Rzeczyckiej charakterystyka żony mogła być elementem konwencji epistolarnej, zakładającej uprzejmość i serdeczność nie tylko w sposobie zwracania się do adresata, lecz również w mówieniu o najbliższych, to

---

11 Zob. J. Jabłonowski: *„Notata varia selecta" z lat 1751–1768, zawierające zapiski diariuszowe, notatki i różne wypisy*. Bibl. Ossolineum, rkps 3191; *„Notata varia selecta" z lat 1769–1772*. Jw., rkps 3192; *Pamiętniki Jędrzeja Grzymały Jabłonowskiego, starosty bulkowskiego, kasztelana połanieckiego, chorążego pilzneńskiego, rotmistrza pilzneńskiego [z lat 1751–1772]. Przepisane przez wnuka od brata, Rocha hr. Jabłonowskiego, 1876*. Jw., rkps 2242.

12 Jabłonowski, *Notata varia selecta z lat 1769–1772*, s. 3. W drugiej redakcji (Jabłonowski, *Pamiętniki [...]*, s. 56) fragment ten brzmi następująco: „wybrałem się zaraz do Podgórza i stanąłem na tłusty czwartek w Wiśniowy, gdzie odbyłem zapusty z JM bratem i bratową prywatnie. Sama będąc natenczas w ciąży, urodziła po tym w poście córkę".

13 Jabłonowski, *Notata varia selecta z lat 1769–1772*, s. 4. W drugiej redakcji (Jabłonowski, *Pamiętniki [...]*, s. 56–57) fragment ten brzmi następująco: „*In Martio* i z żoną pojechałem na święta do Wiśniowy do JMP bratowej [...]. Jam został przez ś[więt]a i drugiego dnia trzymałem z żoną do chrztu ś[więtego] synowicę moją w post urodzoną, nazwaną Teresą".

14 Zob. *Processus in causa nullitatis matrimonii [...]*, k. 12v–13r, 37r.

15 B. Gubrynowicz, *Józef Maksymilian Ossoliński. Człowiek i pisarz*. Lwów 1928, s. 44. Autor, podając te informacje, wskazuje dwa rękopisy Ossolineum – 1170 oraz 1171 – wśród których trudno szukać potwierdzenia owych wiadomości.

16 Zob. *Papiery rodzinne Ossolińskich, fragment papierów osobistych Józefa Maksymiliana Ossolińskiego oraz genealogie rodów polskich*. Bibl. Ossolineum, rkps 541, k. 20r–v.

17 J. M. Ossoliński, list do K. Rzeczyckiej, z 3 I 1789. K 20.

warto zauważyć, że w podobnym tonie co nadawca cytowanego listu wypowiadał się o temperamencie Teresy Ossolińskiej Ambroży Grabowski, pozostający w bliskich stosunkach zarówno z Ossolińskim, jak i z jego żoną już po ich rozwodzie. Naturę Ossolińskiej przyrównywał on do „słodyczy”[18]. Mówił też o niej, iż była „wielkiej zacności damą”[19].

Znikoma dotąd wiedza o charakterze relacji, jakie łączyły Ossolińskich, skromna liczba bezpośrednich świadectw na ten temat, nie dają – jak wolno sądzić – podstaw do formułowania jednoznacznych w wydźwięku tez o charakterze małżeństwa Teresy i Józefa Maksymiliana, choć fakt, że zakończyło się ono rozstaniem, może wskazywać na panujący w nim brak zrozumienia czy szczęścia. Do takiej opinii przychyla się m.in. Gubrynowicz:

> Małżeństwo, oparte „na prawach rozumu, przyzwoitości, obowiązkach, zdaniach sądu lub przesądu świata” – powtarzam słowa Ossolińskiego – przyczyniało się wprawdzie do zwiększenia fortuny rodzinnej, wzmacniało splendor familijny, nie przyniosło wszakże szczęścia, potomstwa nie było i po latach sześciu, z końcem roku 1791, doszło do procesu rozwodowego: na podstawie bliskiego pokrewieństwa, jakie zachodziło między małżonkami, zostało unieważnione[20].

W przytoczonym cytacie zwraca uwagę niekonsekwencja w podawaniu faktów i brak rzetelności w powoływaniu się na źródła. Pierwsza z wymienionych cech przejawia się w tym, że chwilę wcześniej Gubrynowicz określił stopień pokrewieństwa między Ossolińskimi jako daleki: „Po powrocie z podróży młody kasztelanic, posłuszny woli rodziców, zaślubił daleką krewną swoją”[21], z kolei o drugiej świadczy sposób przytoczenia wypowiedzi hrabiego – badacz czyni to bez wskazania źródła tych słów. W podobnym tonie o stosunkach, jakie panowały między Teresą a Józefem Maksymilianem, pisze Jabłońska. W jej krótkiej, jednozdaniowej wypowiedzi pobrzmiewa intencjonalne echo sformułowań Gubrynowicza: „Małżeństwo nie było udane, nie miało potomstwa i rozpadło się w 1791 r., kiedy Ossolińscy ostatecznie uzyskali rozwód”[22].

W rzeczywistości unieważnienie małżeństwa nastąpiło w 1792 roku po przeprowadzonym w dwóch instancjach procesie, a oficjalny powód rozstania stanowiło bliskie pokrewieństwo (P 210). W literaturze przedmiotu możemy też znaleźć informacje inaczej przedstawiające motywy rozejścia się małżonków – że np. była to bezdzietność (o czym mówi Jabłońska). Warto przywołać supozycję Grabowskiego, którą zanotował on – jak wynika z treści notatki – zanim zapoznał się z aktami procesowymi (P 208). Jest to przypuszczenie pozostające w rękopisie, ale jego treść powtarza się – w zmienionej redakcji – we *Wspomnieniach*. Pisał on wówczas tak:

> Głębiej w rzecz wnikając, można by się domniemywać innej przyczyny rozwodu, niekoniecznie z przyczyny bliskiego pokrewieństwa. Małżeństwo to było bezdzietne, a zatem cel jego chybiony. Przyczyna tego nie była w stronie powodowej, bo zacna śp. Pani Ossolińska, w drugim zamęściu Trzebińska, wypłaciła się społeczeństwu dwoma synami, Józefem i Teofilem Trzebińskimi, dotąd żyjącymi obywate-

---

18 *Odpisy materiałów dotyczących Józefa Maksymiliana Ossolińskiego*. Bibl. Ossolineum, rkps 1448, k. 6v.

19 A. Grabowski, *Wspomnienia*. Wyd. S. Estreicher. T. 2. Kraków 1909, s. 97.

20 Gubrynowicz, *op. cit.*, s. 44–45.

21 *Ibidem*, s. 44.

22 Jabłońska, *op. cit.*, s. 38.

lami ziemianami w Królestwie Polskim, a z tych starszy zaszczyca mię uprzejmością i przyjaźnią od lat około 56. – Była jeszcze i córa Marianna Trzebińska, sławna w swym czasie z wdzięków i przyjemności, nieodrodna córa matki co do słodyczy charakteru, która poszła w zamęście za Władysława Sołtyka, z którym krótko żyła i młodo umarła r. 18. Nagrobek jej znajduje się w kościele oo. Karmelitów na Piasku przy wejściu do kościoła.

Hr. Ossoliński pozostał i umarł bezżennym i stąd zdaje się, że nie miał potrzeby pojęcia innej towarzyszki życia, a może nie chciał wchodzić w nowy związek małżeński, nie dopełniwszy koniecznych warunków pierwszego[23].

Inne światło na powody rozejścia się Ossolińskich rzucił Henryk Bogdański, pochodzący z okolic Przemyśla student prawa w Wiedniu[24]. Jego *Dziennik podróży z lat 1826 i 1827*, zawierający m.in. informacje o ostatnich dniach życia Ossolińskiego oraz o odbywającym się w Wiedniu pogrzebie hrabiego, spisane po roku od tych wydarzeń, rejestruje również pogląd, jakoby fundator Zakładu rozstał się z żoną z przyczyn praktycznych – uniemożliwiała mu ona bowiem całkowite zaangażowanie w pracę naukową:

Nie zostawił żony ani dzieci – ożenił się był wprawdzie za młodu, ale gdy mu żona przeszkadzała w jego literackich pracach, rozwiódł się z nią niedługo i nie żenił się już po raz drugi[25].

Przedstawiona przez Bogdańskiego hipoteza o powodach unieważnienia małżeństwa Ossolińskiego nie jest prawdziwa, ale wydaje się interesująca, gdyż najprawdopodobniej rejestruje obiegowe opinie na ten temat, starające się przedstawić hrabiego jako osobę bez reszty oddaną nauce i służbie publicznej[26]. Stworzony w ten sposób konterfekt dość wyraźnie uwypukla stygmatyzującą Ossolińskiego cechę charakteru, czyli egoizm, którą, patrząc z perspektywy obejmującej całą biografię hrabiego, a zwłaszcza jego późniejsze kontakty z Teresą, trudno mu przypisać. Ossoliński po rozwodzie nie zerwał bowiem kontaktów z żoną, która w roku 1792 ponownie wyszła za mąż – za Ignacego Trzebińskiego (około 1750 – 1838), królewskiego szambelana, od roku 1792 kawalera Orderu Świętego Stanisława[27], od roku 1817 członka honorowego Krakowskiego Towarzystwa Naukowego[28], właściciela Czuszowa. Kontakty te zresztą były bardzo serdeczne i przyjacielskie, nie wskazywały tym samym na jakiekolwiek negatywne emocje czy konflikty wynikające z dawnego wspólnego ich życia, przez co odróżniały się znacznie od więzi, jakie

---

23 *Odpisy materiałów dotyczących Józefa Maksymiliana Ossolińskiego*, k. 6v. Zob. też A. Grabowski: *op. cit.*, s. 97; komentarz do: J. M. Ossoliński, list do A. Grabowskiego, z 10 VI 1813. W: *Listy Józefa Maksymiliana Ossolińskiego do Ambrożego Grabowskiego (1813–1826)*. Oprac. B. Horodyski. Wrocław 2006, s. 5. – P 208.

24 Na temat biografii Bogdańskiego oraz jego dziennika podróży zob. J. Długosz, J. A. Kosiński, wstęp w: H. Bogdański, *Dziennik podróży z lat 1826 i 1827 (Wiedeń – Bratysława – Budapeszt – Zagrzeb – Rijeka – Triest – Lublana – Budapeszt – Przemyśl)*. Przygot. do druku, wstęp, przypisy J. Długosz, J. A. Kosiński. Kraków 1980.

25 Bogdański, *op. cit.*, s. 210. Rękopis *Dziennika* przechowywany jest w Ossolineum pod sygnaturą 3487.

26 O kształtowaniu się paradygmatu mówienia o Ossolińskim jako o człowieku szczególnie wyczulonym na losy kraju pisałem w artykule *Józef Maksymilian Ossoliński a idea utworzenia biblioteki publicznej – analiza dotychczasowego stanu badań* („Wiek Oświecenia" t. 34 ⟨2018⟩).

27 Zob. S. Łoza, *Kawalerowie Orderu Świętego Stanisława*. Warszawa 1925, s. 54. – Z. Dunin-Wilczyński, *Order Świętego Stanisława*. Warszawa 2006, s. 206.

28 Zob. „Rocznik Towarzystwa Naukowego z Uniwersytetem Krakowskim Połączonego" 1817, t. 1, s. 6.

łączyły innych rozwiedzionych małżonków z rodów magnackich tamtego czasu. Badająca tę kwestię Iwona Kulesza-Woroniecka twierdzi wręcz, że stosunki panujące po unieważnieniu związku Teresy i Józefa Maksymiliana Ossolińskich charakteryzowały się wyjątkową serdecznością, praktycznie niezauważalną pośród innych rozwodników[29].

O jakości relacji łączących Ossolińskiego i Trzebińskich bez wątpienia wiele mówi adnotacja Grabowskiego sporządzona do listu, który Ossoliński wysłał do niego 10 VI 1813 z Wiednia:

> Rzecz szczególna, że hrabia po rozstaniu się z żoną żył w najlepszym z nią i jej mężem zachowaniu i zwykle, bywając w Krakowie, w domu ich (Trzebińskich) mieszkał[30].

Z korespondencji Ossolińskiego można wnioskować, że również Trzebińscy odwiedzali Ossolińskiego mieszkającego w Wiedniu – przychodząca do Grabowskiego w marcu i kwietniu 1814 stamtąd poczta wskazuje, że za pośrednictwem dawnej żony i jej obecnego męża hrabia miał przekazać Grabowskiemu medale, co jednak nie doszło do skutku[31]. Z kolei w liście Ossolińskiego z 25 VIII 1821 do tego samego adresata czytamy: „Czterech kawałków przez ciebie mi wspominanych nie przywiózł mi Trzebiński"[32]. O serdecznych relacjach dawnych małżonków i ich spotkaniach w Wiedniu nadmienia też Bogdański, pisząc, że „żona jego [tj. Ossolińskiego] poszła później za mąż i ile razy wydarzyło się jej być w Wiedniu, zawsze go odwiedzała"[33]. Warto jeszcze wspomnieć o liście, jaki do hrabiego, przebywającego wówczas poza Wiedniem, wystosował Wincenty Stingel, kustosz Cesarskiej Biblioteki Nadwornej, w której Ossoliński od 1809 roku sprawował urząd prefekta. W zakończeniu korespondencji znajdujemy prośbę o przekazanie wyrazów szacunku Trzebińskiej: „*Je La supplie de présenter mes profonds respects à MM^mes^ les CC^ses^ Tzepinska*"[34], co świadczyć może o tym, że wiedeńscy współpracownicy Ossolińskiego doskonale orientowali się, jaki stopień zażyłości łączy dawnych małżonków po 18 latach od rozstania.

Potwierdzeniem tych relacji są bez wątpienia dokumenty konstytuujące funkcjonowanie Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Pierwszym tego typu świadectwem jest bodaj *Oryginalna pierwiastkowa ustanowa*, sporządzona w 1809 roku, kiedy to Ossoliński nosił się z zamiarem utworzenia biblioteki w Tarnowie, do

---

29 I. Kulesza-Woroniecka, *Rozwody w rodzinach magnackich w Polsce XVI–XVIII wieku*. Poznań–Wrocław 2002, s. 100, 111, 120.

30 Ossoliński, list do Grabowskiego, z 10 VI 1813, s. 5. Bliskie relacje z Trzebińskimi potwierdza też następująca korespondencja: J. M. Ossoliński, list do A. Grabowskiego, b.d. [przed 11 IV 1818]. W: *Listy Józefa Maksymiliana Ossolińskiego do Ambrożego Grabowskiego (1813–1826)*, s. 74–75. – A. Grabowski, list do J. M. Ossolińskiego, z 20 VIII 1818. K 289–291. – J. M. Ossoliński: list do A. Grabowskiego, b.d. [ok. 15 VIII 1819]. W: *Listy Józefa Maksymiliana Ossolińskiego do Ambrożego Grabowskiego (1813–1826)*, s. 100 (weryfikacja datacji – zob. K 312); list do A. Grabowskiego, z 22 III 1822. W: jw., s. 176–177; list do A. Grabowskiego, z 7 XII 1823. W: jw., s. 206–207.

31 Zob. J. M. Ossoliński, listy do A. Grabowskiego, z 8 III i 5 IV 1814. W: jw., s. 11–14.

32 J. M. Ossoliński, list do A. Grabowskiego, z 25 VIII 1821. W: jw., s. 156.

33 Bogdański, *op. cit.*, s. 210–211.

34 W. Stingel, list do J. M. Ossolińskiego, z 31 III [1810]. K 190.

czego ostatecznie nie doszło. W paragrafie drugim tego dokumentu określone zostały zasady obejmowania urzędu kuratora, czyli opiekuna biblioteki:

> Na kuratorstwo następować ma po ojcu syn najstarszy, po bezpotomnym najbliższy krewny zmarłego z tej samej familii i dzielnicy, póki jej stanie. Rozumie się przez się, że kobiety nie mogą mieć żadnego prawa do następstwa, familie zaś będą po sobie następować tym porządkiem[35].

Dalej wymienia hrabia rodziny uprawnione do objęcia kuratorii, wśród których wskazuje męskich potomków Ignacego Trzebińskiego i jego żony, Teresy, oraz ich córkę Mariannę Sołtyk[36]. W kolejnych dokumentach regulujących funkcjonowanie Zakładu również pojawią się potomkowie byłej żony Ossolińskiego. Mowa tu o sporządzonym w Wiedniu 15 I 1824 kodycylu do układu, który Ossoliński podpisał 25 XII 1823 z księciem Henrykiem Lubomirskim. W punkcie trzecim tego pisma hrabia wyznaczył 12 rodzin uprawnionych do objęcia kuratorii ekonomicznej Ossolineum, mających przyjmować tę funkcję w taki sam sposób, jak określała to *Oryginalna pierwiastkowa ustanowa*. W szóstej kolejności, sygnalizowanej w dokumencie kolejną literą alfabetu, wymieniona została rodzina byłej żony:

> Trzebińskich, z Teresy z Jabłonowskich, małżonki Ignacego Trzebińskiego, Kawalera Orderu Ś[więtego] Stanisława, jako urodzonej z Katarzyny z Ossolińskich Jabłonowskiej, kasztelanowej wiślickiej[37].

Literatura przedmiotu albo milczy o dacie śmierci Teresy Trzebińskiej, *de domo* Jabłonowskiej, *primo voto* Ossolińskiej[38], albo podaje, że zmarła ona w 1807 roku[39]. W rzeczywistości była żona hrabiego przeżyła go o niespełna 7 miesięcy – odeszła w Czuszowie, dobrach należących do jej męża, 14 X 1826, pochowana natomiast została w Pełcznicy. Informację o tym wydarzeniu odnotował 2 XI „Kurier Warszawski". Zamieszczona tam notatka, pochodząca od osoby podpisującej się inicjałem S.[40], zasługuje na uwagę nie tyle z powodu wskazania dokładnej daty zgonu i nakreślenia charakterystyki osobowości zmarłej, pełnej przymiotów, cnót, łagodnego usposobienia, ale też nieustannego cierpienia po śmierci córki Marianny[41], ile ze względu na otwierające notkę zdanie, które pozwala sądzić, iż Teresa Trzebińska

---

35 W zb.: *Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich ustawy, przywileje i rzeczy dziejów jego dotyczące*. Zebrał, wyd. W. Bruchnalski. Lwów 1928, s. 20.

36 Zob. *ibidem*.

37 *Ibidem*, s. 216.

38 Zob. np. Gubrynowicz, *op. cit.*, s. 45. – Jabłońska, *op. cit.*, s. 38. – K 20 i dołączone do publikacji na osobnej karcie drzewo genealogiczne.

39 Zob. np. A. Przybyszewski, *Ossoliński herbu Topór*. Radomyśl Wielki 2009, s. 21, 88. – A. Dobrzyniecki, *Nieznany rysunek, źródło do działalności rzeźbiarskiej klasycystycznego lwowskiego rzeźbiarza Hartmanna Witwera*. „Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich" z. 29 (2018), s. 208.

40 Inicjał ten zasugerował czytelnikom gazety, że autorem nekrologu jest zięć Trzebińskiej, Władysław Sołtyk, mąż nieżyjącej już Marianny. „Kurier Warszawski" (1826, nr 277, z 21 XI, s. 1181–1182) zamieścił sprostowanie, w którym Sołtyk kategorycznie temu zaprzeczył, upominając się jednocześnie o dobre imię zmarłej. Odniósł się w ten sposób do niestosownego w nekrologu sformułowania, iż należy rzucić „zasłonę na jej wady".

41 Marianna Trzebińska była żoną Władysława Sołtyka. Ich ślub w 1813 roku został uczczony wierszem J. I. Przybylskiego *Nowożeńcom Władysławowi i Mariannie, rodzicom ich Janowi Sołtykowi, Ignacemu i Teresie Trzebińskim, stryjowi Michałowi Sołtykowy przychylności dowód* (Kraków 1813).

w świadomości ówczesnego społeczeństwa była nadal, pomimo 34 lat od unieważnienia małżeństwa, łączona z Ossolińskim:

> Dnia 14 z[eszłego] m[iesiąca] umarła w dobrach dziedzicznych w Czuszowie w w[ojewódz]twie Kraków: śp. Teresa z hrabiów Jabłonowskich, pierwszymi śluby żona Maksymiliana hrabi Ossolińskiego (którego zgon świat uczony szczerze opłakuje), a powtórnie Ignacego Trzebińskiego, niegdy szambelana króla Stanisława Augusta[42].

W świetle tych rozważań, a zwłaszcza przywołanych w nich informacji na temat procesu o unieważnienie małżeństwa Teresy i Józefa Maksymiliana Ossolińskich, które powtarzane są w literaturze przedmiotu, niezwykle istotne stają się listy z rękopisu o sygnaturze 4172. Pozwalają one przede wszystkim zarysować chronologię wydarzeń oraz uchwycić emocje i stan psychiczny żony Ossolińskiego w tym okresie. Wynika z nich jasno (list 1), że Ossolińska już w styczniu 1791 – choć najprawdopodobniej nastąpiło to wcześniej, gdyż korespondencja ks. Wojciecha Miklewicza przedstawia reakcję na tę decyzję – podjęła zamiar odejścia od męża. Postanowienie to musiało wymagać dużej odwagi i angażowało ją nad wyraz emocjonalnie (list 2 ze znamienną wzmianką o wizycie w klasztorze w celu przemyślenia zamiaru rozstania się z Ossolińskim czy list 4 i zamieszczona w nim informacja o utracie zdrowia), ponieważ rodzina i bliscy męża oraz – jak można sądzić ze słów proboszcza w Zgórsku – on sam darzyli ją dużą sympatią i uczuciem. Być może pomocna w podjęciu decyzji była doskwierająca jej samotność. Włączony do poszytu 4172 spis garderoby Ossolińskiej uświadamia, że w pierwszych miesiącach roku 1791 przebywała ona w Krakowie, jej mąż natomiast od połowy kwietnia 1790 do początku 1791 roku w Wiedniu (później, po unieważnieniu małżeństwa, ale powody były też inne, tam wrócił), gdzie udał się w celu przedstawienia cesarzowi Leopoldowi II Habsburgowi współredagowanej przez niego konstytucji dla Galicji, zwanej powszechnie *Charta Leopoldina*[43]. Jednakże powód mógł być odmienny – rodzące się w tym czasie uczucie do Ignacego Trzebińskiego. Za taką przesłanką przemawiałoby dość szybkie po uzyskaniu unieważnienia małżeństwa powtórne zamążpójście – w liście 5, datowanym 4 II 1792, a więc w dniu, gdy nie zapadł jeszcze ostateczny wyrok rozprawy toczącej się w sądzie drugiej instancji, czyli 25 II (P 204), mowa jest o planowanym ślubie. List 6, autorstwa Trzebińskiego, informuje o jakimś wydarzeniu, które miało miejsce 12 II 1792. Sens zamieszczonego tam zdania – jak sądzę – może wskazywać, że wówczas Teresa Ossolińska przyjęła oświadczyny Trzebińskiego. Z kolei w liście 7, datowanym 6 V 1792, pojawia się wiadomość o zawartym już małżeństwie – dokładnej daty ślubu nie udało się ustalić. Taka sekwencja wydarzeń może też rzucać światło nie tyle na determinację działań Ossolińskiej w uzyskaniu unieważnienia małżeństwa, ile na fakt, że czuła

---

42 „Kurier Warszawski" 1826, nr 260, z 2 XI, s. 1113.

43 Zob. np. S. Śreniowski, *Rzeczpospolita i Galicja w latach 1772–1795. Uwagi o programie politycznym ziemiaństwa polskiego*. „Przegląd Historyczny" 1952, nr 1. – W. Jabłońska, *Deputacja galicyjska 1790–1793 w korespondencji Józefa Maksymiliana Ossolińskiego i innych delegatów*. „Roczniki Biblioteczne" 1972. – *Projekt konstytucji dla Galicji z 1790 r. („Charta Leopoldina"). Tekst i przekład*. Wyd. S. Grodzicki, A. S. Gerhart. Kraków 1981.

się ona niekomfortowo, rozpoczynając znajomość z Trzebińskim, nie zakończywszy uprzednio formalnego związku z Ossolińskim. Stąd – być może – w liście 3 znamienne słowa o „zaspokojeniu własnego sumienia".

Korespondencja z przechowywanego w Zakładzie rękopisu 4172 dostarcza jeszcze jednej ważnej informacji dotyczącej małżeństwa Ossolińskich, mianowicie kontekstu jego zawarcia. W liście 5, autorstwa Katarzyny Jabłonowskiej, czytamy, że to głównie jej wolą jako wdowy[44], pod której opieką prawną pozostawała niepełnoletnia córka, było to, aby poślubiła ona spokrewnionego z nimi Ossolińskiego. Pobrzmiewa w tej korespondencji ton usprawiedliwiania się z nieodpowiedniego wyboru małżonka, usprawiedliwiania się, które teraz pozwala dać córce wolną rękę we właściwym, samodzielnym ulokowaniu uczuć.

Publikowane tu listy ułożone zostały w innej kolejności niż w rękopisie 4172, gdyż za takim porządkiem przemawia ich treść, na której podstawie można ustalić chronologię wysyłania korespondencji. Ich lokalizacja w manuskrypcie wskazana została w notach przed listami. Pomocne w ustaleniu autorstwa i adresatów części listów były adnotacje Józefa Trzebińskiego, wprowadzone na stronach *verso* korespondencji lub na kartach osobnych. Zapiski te nie zostały uwzględnione w edycji. Dziękuję dr Joannie Pieczonce za odczytanie i przetłumaczenie łacińskich fragmentów korespondencji.

Pisownię i interpunkcję listów zmodernizowano, ze względu na ich prywatny charakter zwroty grzecznościowe zapisano wielką literą, zachowano skróty złożonych formuł grzecznościowych, ale tam, gdzie było to konieczne, wprowadzono w nawiasach kwadratowych rozwinięcie skrótów lub logiczne uzupełnienie wywodu. Pozostawiono formę *kwieta – kwietnia*, dawną, oboczną formę dopełniacza l. poj. słowa *dekret – dekreta* oraz dawną postać wyrazu *nagroda – nadgroda*; partykułę *-że* (np. *znośże*) zapisano łącznie; pisownię samogłosek *i* oraz *y* transkrybowano zgodnie z aktualnie obowiązującymi regułami zapisu jako *i*, *j* oraz *y*; oboczności *o*||*ó* zmodernizowano do pisowni dzisiejszej; pozostawiono końcówkę *-ę* biernika l. poj. zaimków – *twoję*, zmodernizowano końcówki narzędnika l. poj. rodzaju męskiego i nijakiego oraz l. mn. zaimków i przymiotników *-em*, *-emi* do postaci *-ym*, *-ymi*; zmodernizowano pisownię głosek dźwięcznych i bezdźwięcznych, np. *jusz – już*, *zpod – spod*; uzupełniono braki znaków diakrytycznych pisowni *ś* (np. *usciskac – uściskać*), *ć* (np. *trwac – trwać*), *ż* (np. *może – może*), literę *x* transkrybowano jako *ks* (np. *xiądz – ksiądz*). Używany w korespondencji język francuski zmodernizowano zgodnie ze współczesną normą językową, język łaciński natomiast z normą słownikową i zapisano te fragmenty kursywą.

44 Zob. np. M. Bogucka, *Białogłowa w dawnej Polsce. Kobieta w społeczeństwie polskim XVI–XVIII wieku na tle porównawczym*. Warszawa 1998, s. 59–60. – S. Płaza, *Historia prawa w Polsce na tle porównawczym*. Cz. 1: *X–XVIII w*. Kraków 2002, s. 214, 220–221, 245–246.

1

Bibl. Ossolineum, rkps 4172, k. 55r–56r.

Jaśnie Wielmożna Pani,
Pani i Dobrodziko,

miezmiernie nas Jaśnie Wielmożna Pani pokrzywdzasz, gdy nam się, wiernym, zawsze poddanym swoim usuwasz, w Tobie bowiem ja tracę kolatorkę[1] i protektorkę[2] łaskawą, wszyscy zaś razem utracamy Panią dobrą i matkę troskliwą, lecz gdy to czynisz dla polepszenia losów Twych, folgę[3] stąd mamy żalów naszych, milej nam będzie choć z daleka o oddalonej słyszeć uszczęśliwieniu, aniżeli[4] mieć ją u siebie przytomną bez ukontentowania swego. I kiedy takie już wyroki niebios, że się te odmienić nie może, to przynajmnie[j] o to prosiemy, miej nas zawsze, Jaśnie Wielmożna Pani, w łaskawej swej protekcji, my zaś błagać Boga będziem, żeby na Cię, gdziekolwiek się obrócisz, obfite wylewał błogosławieństwo do zupełnego ukontentowania.

Jaśnie Wielmożny ociec Pański[5] nie wiem, aby miał jaką do Jaśnie Wielmożnej Pani Dobrodziki urazę, ile jak wiem z listu Jaśnie Wielmożnego hrabiego z Wiednia do ojca pisanego[6], iż w nim szczere wyraża ubolewanie, jako w Jaśnie Wielmożnej Pani Dobrodzijce ma żonę najlepszą, najkochańszą, od serca, w talentach i cnotach najdystyngowańszą, w życiu pociechę najmilszą, ale nie z żadnej nas winy, lecz z wyroków Najwyższego, to czytając staruszek roz[rze]wnił się, skąd wnoszę, iż on poczuwał żal nad oddaleniem się Jaśnie Wielmożnej Pani, którą kochał ojcowskim prawdziwie afektem[7], i pewnie nieustannie. A jeśliby zaś kiedy jaka pokazać się miała afektu odmiana, przyrzekam z Jmć księdzem dziekanem mieleckim[8], iż się za honor i sławę Jaśnie Wielmożnej Pani i Dobrodziki zasławiać będziem[.]

Ścielę mnie przy tym z moim kooperatorem[9] pod stopy

Jaśnie Wielmożnej Pani, Pani i Dobrodziki
najniższy podnóżek i niegodny bogomodlca[10]
Ks. W. Miklewicz[11], pleban zgórski

23 January[12]
1791

1 *kolatorka* (łac. *collator* 'ofiarodawca') – fundator kościoła lub spadkobierca fundatora, ewentualnie żona kolatora, mający prawo obsadzania urzędów kościelnych.
2 *protektorka* (łac. *protector*) – osoba popierająca kogoś lub jakąś sprawę.
3 *folgę* – ulgę.
4 *aniżeli* – niż.
5 Chodzi tu o Michała Ossolińskiego (1719–1797), ojca Józefa Maksymiliana Ossolińskiego i teścia Teresy Ossolińskiej z domu Jabłonowskiej, fundatora kościoła w Zgórsku (1781), współwłaściciela Mielca (drugim właścicielem był Józef Małachowski). Zob. Ł. Jewuła, *Galicyjskie miasta i miasteczka oraz ich mieszkańcy w latach 1772–1848*. Kraków 2013, s. 106–107, 209.
6 List ten najprawdopodobniej się nie zachował.
7 *afektem* – uczuciem miłości.
8 *dziekanem mieleckim* – chodzi tu o urodzonego w Mielcu ks. Tomasza Spychajewskiego (1739–1808), alumna seminarium stradomskiego w Krakowie (3 IX 1764 – 1766), od 1782 zarządcę, a od 1784 aż do śmierci proboszcza w Mielcu, dziekana dekanatu mieleckiego. Zob. *Liber copulatorum parafii pw. św. Mateusza Apostoła i Ewangelisty w Mielcu 1762–1777*. Oprac. K. Haptaś,

P. Miodunka. Mielec 2006, s. 72. – K. Haptaś, *Ks. Tomasz Spychajewski (1740–1808), proboszcz mielecki w latach 1784–1808. W 200 rocznicę śmierci.* „Rocznik Mielecki" t. 10/11 (2007–2008), s. 319–322. – J. Szczepanik, *Duchowieństwo diecezji krakowskiej w XVIII wieku. Studium prozopograficzne.* Kraków 2010, s. 188, 694. – K. Haptaś, P. Miodunka, *Zarys historii Parafii pw. św. Mateusza Apostoła i Ewangelisty w Mielcu.* Mielec 2011, s. 31–33. – Jewuła, *op. cit.*, s. 107.

9 *kooperator* – współpracownik.

10 *bogomodlca* – modlący się do Boga, człowiek pobożny, sługa boży.

11 Ks. Wojciech Miklewicz (1734–1799), uczeń kolegium pijarów w Rzeszowie (Collegium Ressoviense), student Akademii Krakowskiej, alumn Seminarium Akademickiego (1760), od 1760 roku wikariusz *provisus*, a od 27 VIII 1770 do śmierci (25 XI) proboszcz w Zgórsku. Zob. Szczepanik, *op. cit.*, s. 191, 646.

12 *january* – styczeń.

2

Bibl. Ossolineum, rkps 4172, k. 47r.

le 12 Kwieta 1791[1]

Ma *trés chère*[2] Tereniu[3]

Mile bardzo przyjęłam Twoję odezwę. Twój los jest, abyś w Twoj[ej] młodości cierpiała. Znośże to umysłem spokojnym. Zdrowia sobie nie psuj, a P[an] Bóg Cię pocieszy i uszczęśliwi. Teraz proszę mi donieść, jak długo to może ta ceremonia[4] trwać, *car je crois que le couvent vous ennuiera, mais cette retraite vous fera du bien, vous avez le temps de réfléchir, et par la suite de penser plus mûrment*[5]. Rada bym z serca doczekać Cię widzieć i uściskać.

Dites-moi quelque chose du cher Xawier[6]. Czy już w doskonałym stanie? Czy się to nie odmieni? *Je vous embrasse tous le deux et suis toute à vous*[7].

T[eresa] O[ssolińska][8]

1 List został najpewniej wysłany z Ciechanowca, którego właścicielami byli Ossolińscy, na co wskazuje również stosowna adnotacja z listu 7.

2 *trés chère* (fr.) – moja droga.

3 Teresa Helena Jabłonowska (1769–1826).

4 *ceremonia* – mowa najprawdopodobniej o planowanym procesie o unieważnienie małżeństwa, który został wszczęty 4 VIII 1791 (P 204).

5 *car je crois que [...] plus mûrment* (fr.) – gdyż wierzę, że klasztor Cię znudzi, ale to oddalenie dobrze Ci zrobi, będziesz miała czas, żeby dojrzale pomyśleć.

6 *Dites-moi quelque chose du cher Xawier* (fr.) – powiedz mi coś o drogim Ksawerym. Chodzi tu o Franciszka Ksawerego Jabłonowskiego (1786–1817), brata adresatki listu. W roku 1782 ukończył on wiedeńskie Theresianum, mowa kończąca edukację ukazała się tego samego roku drukiem *Materia tentaminis publici, quod ex praelectionibus logicae in academia regia theresiana subibunt Franc. Xav. C. Jabłonowski, Frid. A. Auersperg, Antonius L. B. Münchhausen die 16 mens. Januario. 1782.* Był alumnem seminarium stradomskiego w Krakowie (10 X 1791 – 21 VI 1792), został wyświęcony na dobra własne. W roku 1791 otrzymał Order Świętego Stanisława. Jego głównym miejscem zamieszkania była rodzinna Wiśniowa. W roku 1807 został proboszczem w położonym nieopodal Dobrzechowie. Zmarł w 1817 roku w Wiśniowej, pochowany jest przy kościele parafialnym w Niewodnej. Zob. J. Szczepanik, *Duchowieństwo diecezji krakowskiej w XVIII wieku. Studium prozopograficzne.* Kraków 2010, s. 293, 597.

7 *Je vous embrasse tous le deux et suis toute à vous* (fr.) – całuję Was obu i jestem cała Wasza.

8 Teresa z Lanckorońskich Ossolińska (1722–1801), starościna nurska, żona Tomasza Konstantego Ossolińskiego (1716–1782), babka adresatki listu.

3

Bibl. Ossolineum, rkps 4172, k. 39r.

Jaśnie Wielmożny Biskupie i Konsystorzu Tarno[w]ski[1]

Okoliczność interesów prawnych, a bardziej zaspokojenie własnego sumienia mego wyciągają po mnie, abym mieć mogła autentyczne świadectwo zaszłej[2] dyspensy, gdym wchodziła w związki małżeńskie z JWym hrabią Józefem Ossolińskim[3].

Akta konsystorza[4] tarnowskiego za rządów JW Duwala[5] oryginał dyspensy tej, a razem pobudki, z których ta dyspensa nastąpiła, zachowany mieć muszą. Ekstrakt[6] tego jest mi istotnie potrzebny i, gdyby znajdować się nie miał, przynajmniej świadectwo urzędowne byłoby mi koniecznie potrzebne, o wydanie więc pierwszego albo drugiego urzędownie tą prośbą moją dopraszam się. *Dari* w Krakowie *die 20 mense Iunii 1791 A[nn]o*[7]

Teresa z Jabłonowskich Ossolińska

1792 die Mercurii 11 Mensis Ianuarii in Iudicio Deputato Ap[osto]l[i]co producto
Caietanus Żychliński Ap[osto]l[i]ci et Iudicii
Deputati Ap[osto]lici Notarius m[anu] p[ropria][8]

1 Adresatem listu jest ks. Florian Amand Janowski (1725–1801), który od 1785 roku aż do śmierci był biskupem tarnowskim. W nagłówku listu odnotowane zostało: *praes[entatae]: 8 July 1791*, co może oznaczać, że list Jabłonowskiej przyjęty został przez urząd właśnie w tym dniu.

2 *zaszłej* – tej, która się wydarzyła.

3 Józef Maksymilian Ossoliński (1754–1826), historyk, pisarz, kolekcjoner, twórca Zakładu Narodowego im. Ossolińskich.

4 *konsystorz* – urząd podlegający biskupowi, zajmujący się sprawami administracyjnymi i sądowymi.

5 Jan Duwall (1720–1785), organizator konsystorza w Tarnowie, gdzie urządził diecezję; był pierwszym biskupem tarnowskim, niestety – nominatem.

6 *ekstrakt* – wyciąg, streszczenie.

7 *Dari [...] die 20 mense Junii 1791 A[nn]o* (łac.) – zostało złożone [...] dnia 20 VI 1791.

8 *1792 die Mercurii 11 Mensis Ianuari [...]* (łac.) – list ten został włączony do akt rozwodowych w środę 11 I 1792 w Wyznaczonym Sądzie Apostolskim; podpisał się Kajetan Żychliński, notariusz Wyznaczonego Sądu Apostolskiego.

4

Bibl. Ossolineum, rkps 4172, k. 53r–v.

le 22 Nowembra[1]

Przecież ksiądz Świderski[2] był tak grzeczny, że nam doniósł, że luboś[3] chorowała, ale że do zdrowia przychodzisz, Bogu dzięki, a wtem odbieram Twój list z tymże samym doniesieniem, szanujże się po takiej słabości, nie masz nic na świecie jak zdrowie, wszystko niemiłe, kiedy siły słabe, dziękuję Bogu, żeś przebyła te humory[4], te zgryzoty, a w Najwy[ż]szym[5] nadzieja, że Ci to nadgrodzi, że Cię uszczęśliwi. Przyłączam moje niegodne błogosławieństwo jako na zawsze kochająca matka[6].

Bardzo[7] się cieszę z polepszenia Twego zdrowia. *Je vous embrasse tendrement*[8].

Gdy smutna wieść wraz z wesołą o polepszeniu zdrowia mej najukochańszej Tereni nadeszła, nie zostaje mi, jak Ci powinszować, siostruniu, życząc, abyś po tej chorobie setny lat [słowo nieczytelne] przeżyła. Przyjmij w tym wyrazie serca mego szczere oświadczenie, albowiem cóż mi może być milszego nad Ciebie. Wierzaj, że w momencie odebrania Twego listu zazdrościłam Salusi[9], iż była w stanie, usługując Tereni, okazywać swą ku niej przychylność, a ja, rodzona siostra, przez okrutne oddalenie tylko niemymi wyrazy jestem przymuszona dawać dowody mego przywiązania, na które mając wzgląd, racz się, kochana Teresiu, szanować. *C'est votre sœur, votre amie qui vous le demande*[10]. – Ks. Ksawery[11] w Warszawie bawi, ale się go dzisiaj lub jutro, dla nadchodzących imienin matuni[12], oraz z bratem starszym[13] spodziewamy. Rada bym dla Twojej rozrywki co nowego donieść, lecz się szczerze przyznam, że nic nie wiem. Bacz moje niewiadomości i kochaj do ostatniego tchu Cię kochającą

L[udwika] J[abłonowska][14]

Lusia[15] z Anusią[16] Cię serdecznie ściskają, również Salunię, której nieomylnie na przyszłą pocztę odpiszemy[17].

Przez[18] księdza Świderskiego[19] dowiedziałem się o chorobie i już o polepszeniu zdrowia, chwała Bogu, że z złą nowiną wraz i dobra złączona, i mej byłaby się JW Pani sturbowała, i mnie szczerze cieszy przebyta choroba JWWCi Pani Dobrodziejki, będzie to utwierdzeniem zdrowia, którego życzę z gruntu serca.

1 *Nowember* – listopad. Z treści listu wynika, że był on wysłany przed 25 XI 1791. Wskazują na to zarówno informacja o przyjeździe Franciszka Ksawerego i Józefa Jabłonowskich do Ciechanowca na imieniny matki, jak i obecność w Ciechanowcu Lusi (zob. przypis 14), od 15 VII 1792 żony Feliksa Kuczyńskiego, właściciela Knychówka, w którym po ślubie zamieszkała.

2 Może chodzić tu o ks. Józefa Świderskiego (ur. 25 XI 1756), w latach 1780–1787 wikariusza *provisus* w Klimontowie. Zob. J. Szczepanik, *Duchowieństwo diecezji krakowskiej w XVIII wieku. Studium prozopograficzne*. Kraków 2010, s. 239, 701.

3 *luboś* – chociaż.

4 *humory* – tu: zły stan zdrowia.

5 *Najwyższym* – Bogu.

6 *matka* – Katarzyna z Ossolińskich Jabłonowska (1742–1806), kasztelanowa wiślicka, matka adresatki listu.

7 Autorką tych dwóch zdań jest Teresa z Lanckorońskich Ossolińska – zob. list 2, przypis 8.

8 *Je vous embrasse tendrement* (fr.) – ściskam Cię czule.

9 *Salusia* – osoba nierozpoznana.

10 *C'est votre sœur [...]* (fr.) – prosi Cię o to Twoja siostra, Twoja przyjaciółka.

11 Franciszek Ksawery Jabłonowski – zob. list 2, przypis 6.

12 Katarzyna Jabłonowska obchodziła imieniny 25 XI, który to dzień upamiętniał jej chrzest w kościele parafialnym w Rudce w 1742 roku.

13 *bratem starszym* – Józef Jabłonowski (1763–1821), brat adresatki listu. Absolwent wiedeńskiego Theresianum, autor *Propositiones mathematicae* (1782), członek stanów galicyjskich, starosta korsuński. Był mężem Marii Świdzińskiej, z którą miał czterech synów i córkę Zofię, późniejszą żonę Aleksandra Fredry.

14 Ludwika Jabłonowska (ur. ok. 1777–1778) – jej podpis składa się z inicjałów nadpisanych na

siebie; siostra adresatki listu, była najprawdopodobniej żoną Jana Nepomucena Świdzińskiego. Data jej śmierci nie jest znana, niemniej w 1806 roku już nie żyła, o czym świadczy treść napisu zamieszczonego na pomniku epitafijnym Katarzyny Jabłonowskiej, znajdującym się we Lwowie, w katedrze pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny.

15 *Lusia* – najprawdopodobniej chodzi tu o siostrę adresatki listu, Alojzę Jabłonowską (1775–1795), której forma deminutywna użytego w korespondencji imienia może wiązać się z wymową jego francuskiego odpowiednika – Louise. Alojza Jabłonowska była od 1792 roku żoną Feliksa Kuczyńskiego (1765–1814), cześnika podlaskiego, właściciela Knychówka, w którym zmarła 8 III, najprawdopodobniej w wyniku powikłań po porodzie córki, Tadei Róży (ur., zm. 29 VIII 1794).

16 *Anusia* – najpewniej chodzi tu o siostrę adresatki listu, Annę Jabłonowską (ok. 1779 – 1843), od 1795 roku żonę Stanisława Wodzickiego (1764–1843), polityka, botanika, literata, jednego z najważniejszych osób życia Krakowa czterech dekad XIX wieku.

17 Zdanie to również jest autorstwa Ludwiki Jabłonowskiej.

18 Identyfikacja twórcy końcowego fragmentu listu jest trudna. Ze względu na prywatny, rodzinny charakter korespondencji oraz informację o ks. Świderskim mógł nim być wspomniany w liście przez Ludwikę Jabłonowską oczekiwany przez rodzinę jej brat, ks. Franciszek Ksawery Jabłonowski.

19 Zob. przypis 2 tego listu.

5

Bibl. Ossolineum, rkps 4172, k. 49r–v.

le 4 Fevrier[1]

Nie wiem, czego Ci pierwej winszować, czy-li dekreta[2] ogłoszonego rozwodu[3], czy-li przedsięwziętego na nowo małżeństwa. Tamtegom sobie życzyła i dopomogłam, boś się nie przestawać uskarżała, że szczęśliwą nie jesteś, do tego daję Ci błogosławieństwo moje, ile że mnie zapewniasz, że Cię ma uszczęśliwić. Do pierwszego małżeństwa czułam obowiązek kierowania Tobą bez naruszenia jednak wolności własnej, boć[4] spod mojej wychodziła władzy, z której tak dawno wyszed[ł]szy, masz teraz, jak sama wyrazisz, zupełne prawo rządzenia sobą, jak tylko okoliczności ku dobru Twemu wyciągać się zdają. Mało mam honorować[5] JMć Pana Trzebińskiego, słyszałam jednak wielu dobrze o nim mówiących, a ponieważ i Ty się między tymi znajdujesz, już nie pozwolenie (bo wybór przy Tobie), ale z aprobacją[6] uroczystą błogosławieństwo moje macierzyńskie zasyłam Ci, które że ziszczą odpowiedź, nie przyrównuj, bom tak z wszystkimi dziećmi postępować przedsięwzięła, z tymi zwłaszcza, których wiek, a zatem rozum, powinien zastąpić troskliwość moję. Szczęśliwość moja od Waszego szczęścia zawisła, dadzą mi dzieci dowód przywiązania, gdy go dostąpią, o czym, gdy mnie zapewniasz, z podziękowaniem najżywszym piszę się Twoją serdecznie kochającą matką

Jabłonowska[7]

obrócić

Czynię ostrzeżenie względem komisji pupilarnej[8], ażeby nie podpaść strofom[9] i szykanom niepotrzebnym, że cała ojczysta fortuna w Galicji, abyś szkodzie nie podpadła.

Przyłączam i ja moje niegodne błogosławieństwo i proszę Boga, abyś i siebie, i przyszłego swego uszczęśliwiła, o co się samej trzeba starać.

T[eresa] O[ssolińska][10]

1 *Fevrier* (fr.) – luty. List został wysłany najprawdopodobniej z Ciechanowca w 1792 roku (zob. list 7, przypis 1), gdyż mowa w nim o zakończonym procesie unieważniającym małżeństwo (zob. przypis 3 – P 204) i planowanym ślubie z Ignacym Trzebińskim.
2 *dekreta* – wyroku, aktu prawnego.
3 Wyrok unieważnienia małżeństwa w drugiej instancji zapadł 25 II 1792, więc mowa tu najprawdopodobniej o trzecim posiedzeniu przed sądem drugiej instancji, które odbyło się 21 I 1792 (P 204).
4 *boć* – bo.
5 *honorować* – szanować.
6 *aprobacją* – słusznością, uznaniem za dobre.
7 *Jabłonowska* – Katarzyna Jabłonowska. Zob. list 4, przypis 6.
8 *komisja pupilarna* (łac. *pupillaris* 'sierocy'), komisja zajmująca się majątkami sierot, osób nieletnich lub ubezwłasnowolnionych; może chodzić tu o działającą w Galicji od 1778 roku Galicyjską Komisję Szkolną, potocznie zwaną pupilarną. Zob. A. Knot, *Spór o konwiktorów Akademii Terezjańskiej we Lwowie z 1781 roku*. W zb.: *Studia lwowskie*. Red. K. Badecki. Lwów 1932, s. 232. – S. Płaza, *Historia prawa w Polsce na tle porównawczym*. Cz. 1: *X–XVIII w.* Kraków 2002, s. 253–256.
9 *strofom* – naganom.
10 Zob. list 2, przypis 8.

6

Bibl. Ossolneum, rkps 4172, k. 57r.

Jaśnie Wielmożna Mościa Dobrodziko[1],

nieznany jestem ani z osoby, ani z charakteru mego JWWMM Pani Dobrodzice w tym czasie, kiedy niosę do nóżek Jej chlubę szczęścia mojego z przyrzeczonej mi 12 lutego[2] dożywotniej przyjaźni JW hrabiny Ossolińskiej godnej Jej wnuki. Niżeli[3] przyjdzie moment dopełnić szczęścia mego, tą słodką cieszę się nadzieją, że gdy pozyskałem sprzyjanie zacnej Jej wnuki, pozyskam równie z ust JWWMM Pani Dobrodziki losu mojego błogosławieństwo. Całym moim usiłowaniem będzie przyspieszyć miły honor dla mnie, abym osobiście u stóp Jej złożył wyznanie najgłębszego uszanowania, z którym i teraz jestem[.]

1 List nie jest podpisany ani datowany. Z zamieszczonej na k. 57v adnotacji wprowadzonej ołówkiem oraz z treści korespondencji wynika, że nadawcą jest Ignacy Trzebiński, adresatem natomiast Teresa z Lanckorońskich Ossolińska – zob. list 2, przypis 8. Korespondencja mogła być wysłana między 12 II a 6 V 1792.
2 Treść zdania może sugerować, że Teresa przyjęła tego dnia oświadczyny Trzebińskiego.
3 *niżeli* – zanim.

7

Bibl. Ossolineum, rkps 4172, k. 57r.

Le 6 Mai[1] de Ciechanowiec

Moje kochane dzieci[2],

zostawiwszy córce mojej zupełną wolność do wyboru sobie JWMci Pana za dożywotniego przyjaciela, cieszę się niemało z doniesienia, że już zawarte dożywotnie śluby[3]. Nadzieja moja uszczęśliwienia Waszego wspólnego najwięcej polega na powszechnie słownych WWMci Pana Kalenbach[4] słodyczy, roztropności i stałości. Córka moja równie będzie umiała szacować przywiązanie i wzajemnością wypłacać się temuż. Co zaś do mnie, obcych przyjaźń jest mi bardzo miłą, dzieci własnych przywiązanie rzetelne nie tylko by mi nadgrodziło troskliwości i zgryzoty dla nich podjęte, ale by mi przyczyniło zdrowia i życia. Tego się niezawodnie spodziewając po Was, kochane dzieci, zapewniam, że Was kochać i błogosławić do zgonu nie przestanę, jako Wasza przywiązana matka

Jabłonowska[5]

1 *Mai* (fr.) – maj. Z listu wynika, że pochodzi on z 1792 roku.
2 Adresatami listu, jak wynika z jego treści, są Teresa i Ignacy Trzebińscy.
3 Chodzi tu o ślub Teresy Jabłonowskiej, która po uzyskaniu unieważnienia małżeństwa z J. M. Ossolińskim weszła w związek małżeński z Ignacym Trzebińskim. Dokładnej daty ślubu nie udało się ustalić.
4 Osoba nierozpoznana.
5 Katarzyna Jabłonowska – zob. list 4, przypis 6.

Abstract

PAWEŁ PLUTA University of Wrocław
ORCID: 0000-0003-4055-6962

TERESA HELENA AND JÓZEF MAKSYMILIAN OSSOLIŃSKI'S MARRIAGE ANNULMENT IN THE LIGHT OF UNPUBLISHED CORRESPONDENCE OF THEIR RELATIVES

The paper discusses the annulment of Teresa Helena *de domo* Jabłonowska and Józef Maksymilian Ossoliński's marriage that lasted from 1785 to 1792. The material on which the study is prepared is manuscript 4172 from the Ossolineum Library. Apart from the copies of divorce papers, it contains seven unpublished letters connected with the event. Their alleged authors are Teresa Helena Ossolińska, *de domo* Jabłonowska, and other figures closely related to her, namely her grandmother Teresa Ossolińska, *née* Lanckorońska, her mother Katarzyna Jabłonowska, Ludwika Jabłonowska (her sister), Franciszek Ksawery Jabłonowski (her brother), her future husband Ignacy Trzebiński, and the priest Wojciech Milkiewicz, a priest of the parish of Zgórsko. An analysis of the small collection of letters allows to insight into the trial from Ossolińska's viewpoint, to sketch the chronology of the events, to insight into the emotions that accompanied Ossolińska, as well as her mental state at that time. It also allows to verify the pieces of information about the divorce present in the literature related to Ossoliński, as well as to correct biographical facts from Ossolińska's life and with people connected with her. An edition of the letters is an integral part of the article.

Pamiętnik Literacki CXV, 2024, z. 3, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2024.3.15

MAREK TROSZYŃSKI Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

„ZNALAZŁEM U SIEBIE W KOMODZIE AKCJE…" NIEZNANY LIST JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Kilkanaście lat temu[1] na XVII licytacji książek i grafiki domu aukcyjnego Lamus wystawiono autograf listu Juliusza Słowackiego do Leonarda Niedźwieckiego. Wyceniony na 25 000 zł, nie znalazł nabywcy[2]. Reklamowany jako „nieznany badaczom Słowackiego", takim był rzeczywiście i do chwili obecnej nie został zauważony – ani opublikowany, ani choćby odnotowany w literaturze przedmiotu.

Oto treść listu:

Kochany Leonardzie
Znalazłem u siebie w komodzie akcje Towarzystwa Klubowego, które ponieważ ci mogą być potrzebne teraz w końcu roku – więc ci posyłam… Przyłączam także jeden numer „Revue" i roma[n]s Skarbka także do biblioteki Towarzystwa należące.

Twój
Juliusz Słowacki

Środa

Niestety, Lamus nie gromadzi danych na temat zakończonych licytacji[3]; nieznany jest aktualny właściciel oryginału, w związku z czym autopsja dokumentu nie była możliwa. Jedyne informacje o obiekcie, jakimi dysponujemy, są zawarte w opisie aukcji. Czytamy w nim:

List odręczny do Leonarda Niedźwieckiego. Datowany w środę, bez daty i roku (koniec 1843), s. [2], 20,5 × 13 cm.

List odręczny z podpisem poety. Dotyczy Klubu Polskiego w Paryżu, którego Słowacki był aktywnym działaczem, pełniąc wiele funkcji w tej organizacji, bardzo ważnej dla środowiska emigrantów polskich. W kwietniu 1842 r. poeta został wybrany na jednego z dyrektorów Rady Gospodarczej Klubu. Stanowisko kasjera przejął wówczas po nim adresat niniejszego listu, Leonard Niedźwiecki (1811–1892), znany działacz emigracyjny. Słowacki wystąpił z Klubu w październiku 1842 r., zrażony szerzącą się w nim krytyką towianizmu, którego podówczas był wyznawcą. W liście powiadamia adresata, że odsyła mu akcje Towarzystwa Klubowego, które odnalazł w swojej komodzie. Zwrócił mu również czasopismo i książkę, należące do biblioteki Towarzystwa. List nieznany badaczom Słowackiego. Przedstawia w no-

1 Zob. *190. Słowacki Juliusz (1809–1849), poeta.* Na stronie: https://artinfo.pl/wyniki-aukcji/xvii--aukcja-ksiazek-i-grafiki?q=S%C5%82owacki (data dostępu: 28 VII 2024). Aukcja odbyła się 22 V 2004.

2 Informację o aukcji otrzymałem od Urszuli Makowskiej, której dziękuję.

3 Doświadczyłem tego, poszukując tzw. wizytówki Słowackiego, wystawionej na licytacji 47 (24 XI 2018) w tymże domu aukcyjnym i sprzedanej. W trzy lata po transakcji nie było już śladu proweniencji ani dalszych losów wspomnianego autografu.

wym świetle poetę-mistyka jako człowieka, któremu nieobce były sprawy finansowe. Dotychczas znane były jedynie trzy listy Słowackiego do Niedźwieckiego, z 1841 r., o charakterze ściśle prywatnym. Arkusz papieru bibułkowego złożony na pół. List na k. 1r. Pismo staranne. Atrament brązowy. Na k. 2v nota obcą ręką „1843. J. Słowacki". Ślady zawilgocenia. Wielka rzadkość na rynku antykwarycznym![4]

Omówieniu aukcji – zawierającemu pewne nieścisłości, o czym szczegółowo dalej – towarzyszy podobizna karty manuskryptu (*recto*). Zarówno charakter pisma, forma, jak i treść nie pozostawiają wątpliwości, że to autentyczny list poety, nieznany wcześniej. Brak reprodukcji karty *verso* uniemożliwia ewentualną identyfikację autora notatki chronologicznej, co okazałoby się istotne zwłaszcza, gdyby poczyniła ją specyficzna ręka adresata.

To, że Słowackiemu „nieobce były sprawy finansowe", wbrew informacji o aukcji nie jest żadnym odkryciem i w tej kwestii list nic nowego nie wnosi. Fakt ów często wykorzystuje się właśnie w celu pokazania praktycznego rysu osobowości romantycznego poety, na przekór jednostronnemu portretowaniu go jako oderwanego od spraw realnego życia, uduchowionego marzyciela. Problematyką finansów Słowackiego zajęła się i omówiła ją skrupulatnie i wyczerpująco Ewa Nawrocka w artykule *Buchalteria i duchowość (Słowacki i pieniądze)*, kwestionując opinię, jakoby były „czymś zdumiewającym ta zaradność i przezorność w sprawach finansowych romantycznego poety, w dodatku mistyka, któremu »kolumny duchów stoją na ramionach«, a on sporządza rachunki i pisze testamenta"[5]. Manuskrypty Słowackiego pełne są rachunków i rozliczeń – z wydawcami, księgarzami. Ponadto poeta często otaczał marginesy słupkami różnych podliczeń o nieznanej specyfice – widać, że nie tylko litery, ale i cyfry stanowiły jego żywioł[6].

Adresat listu był najbliższym przyjacielem Słowackiego w latach 1839–1842. Początkowo, zanim się poznali, Niedźwiecki bardzo nieprzychylnie oceniał twórczość poety. Szukając autora wydanego anonimowo *Irydiona*, wytypował Słowackiego na podstawie sumiennie wyszczególnionych atrybutów jego twórczości: „Ciemność, nadętość i płaskiem podlatywanie do góry, i nigdy niewzbijanie się należyte, cechy omacalne płodów Słowackiego..."[7]. W listopadzie 1839, a więc niemal rok po przybyciu Słowackiego, do Paryża z Londynu przyjechał Niedźwiecki i dość szybko, prawdopodobnie właśnie w lokalu Klubu Polskiego, poznał Słowackiego i zbliżył się do niego. Twierdził, że czytał jego utwory jeszcze przed ogłoszeniem ich drukiem, w wyniku czego z dotychczasowego kąśliwego krytyka stał się ich admiratorem i zaczął aktywnie przeciwstawiać się wykluczaniu i deprecjonowaniu poety – do czego przedtem sam się przyczyniał. W dalszym ciągu należał do tych nielicznych (jak np. Wojciech Korneli Stattler), którzy doceniali zarówno dzieła Mickiewicza, jak i Słowackiego i utrzymywali przyjazne kontakty z oboma. Bliskie relacje Niedźwieckiego

---

4 *190. Słowacki Juliusz (1809–1849), poeta.*

5 E. Nawrocka, *Buchalteria i duchowość (Słowacki i pieniądze)*. W zb.: *Pieniądz w literaturze i teatrze. Materiały z sympozjum „Temat pieniądza w literaturze i teatrze", Uniwersytet Gdański, Gdańsk, 17–18 stycznia 2000*. Red. J. Bachórz. Sopot 2000, s. 86.

6 Zob. M. Troszyński, *Rachunki i zapisy cyfrowe w „Raptularzu wschodnim"*. W: *„Raptularz wschodni" Juliusza Słowackiego. Edycja – studia – komentarze*. T. 3: *Studia i interpretacje*. Red. M. Kalinowska, E. Kiślak, Z. Przychodniak. Warszawa–Toruń 2019.

7 L. Niedźwiecki, list do E. Januszkiewicza, z 14 VI 1836. Cyt. za: L. Płoszewski, *Słowacki w listach i zapiskach Niedźwiedzkiego*. „Pamiętnik Literacki" 1929, z. 1/4, s. 610.

oraz Słowackiego uległy rozluźnieniu po przystaniu przez poetę do towiańczyków i mimo jego dość szybkiego odejścia z Koła Sprawy Bożej już nie wróciły do poziomu wcześniejszej zażyłości.

Wydania korespondencji Słowackiego do tej pory uwzględniały trzy jego listy do Niedźwieckiego, wysłane z Frankfurtu nad Menem na przełomie maja i czerwca 1841. Wyjazd poety do Frankfurtu otaczała ścisła tajemnica, Niedźwiecki zaś był jedynym poinformowanym i zastępował go w różnych czynnościach służbowych i prywatnych. Wspomniane listy, pisane po francusku, zawierały przede wszystkim szczegóły awansów Słowackiego czynionych Joannie Bobrowej, z którą w owym czasie wiązał on pewne nadzieje miłosne, a być może także małżeńskie. Mimo niekiedy dość frywolnego tonu tej wymiany korespondencji między przyjaciółmi jej główną treścią pozostawały perypetie wokół wydania *Beniowskiego*, czym pod nieobecność poety miał się Niedźwiecki zająć i na co otrzymał pieniądze, a z czego wywiązał się nie najlepiej[8]. Już wtedy, przez cały maj i początek czerwca, do powrotu Słowackiego, Niedźwiecki przejął jego obowiązki kasjera w Klubie.

Odnaleziony list dotyczy aktywności Słowackiego w Towarzystwie Polskim, zwanym popularnie Klubem Polskim, stowarzyszeniem męskim działającym zgodnie ze statutem, tzw. *Ustawami Towarzystwa Polskiego*[9]. Dokument ma charakter remanentu po rozstaniu się z Klubem, który oprócz pełnienia funkcji jadłodajni i zapewniania miejsca do gry w karty czy w bilard dysponował także biblioteką, prenumerującą czasopisma, a ponadto otrzymującą darmowe ich egzemplarze[10].

W chwili zawiązywania się organizacji Słowacki był w trakcie swojej bliskowschodniej podróży-pielgrzymki, w Bejrucie; do Paryża przyjechał w grudniu 1838 i wiadomo, że w maju 1839 przyjęty został do Towarzystwa Literackiego; kiedy wstąpił do „elitarnego” Klubu – z kolei brak informacji. Pierwszym świadectwem owej przynależności jest wystawione przez poetę pokwitowanie[11]:

---

8 Zob. J. Słowacki, list do L. Niedźwieckiego, z 1 VI 1841. W: *Korespondencja*. Oprac. E. Sawrymowicz. T. 1. Wrocław 1962, s. 455: „liczne błędy drukarskie sprawiły mi przykrość. Tyle ich jest! Tyle! że wywołały we mnie wrażenie pcheł skaczących po prześcieradle. Ledwie otworzyłem książkę, ujrzałem ich tysiące, i to poważnych, zaręczam ci […], brak często sylab i nieraz nawet sens zwrotki cierpi na tym…”

9 *Statuts Cercle Polonais – Ustawy Towarzystwa Polskiego* zostały przyjęte 20 IV 1837 i ogłoszone drukiem. Podpisali je L. Plater (Prezydujący) i W. Plater (Trzymający pióro). Lista członków stałych w chwili zawiązania się Towarzystwa obejmowała 64 osoby, wśród których nie było jeszcze ani A. Mickiewicza, ani F. Chopina. Kolejna edycja, zmmodyfikowna, wyszła datowana na 18 VI 1843 i 21 I 1844. Oba dokumenty z nieprawdopodobnym wręcz, szczegółowym formalizmem omawiają reguły członkostwa oraz konstytuowania Zarządu. W opisanych precyzyjnie zasadach wymiany co kwartał trójki (spośród 12) dyrektorów i w innych „ballotowaniach” trudno się połapać. W każdym razie Rada Gospodarcza nie została wspomniana w żadnym z tych dwu statutów.

10 Znany jest datowany 2 VIII 1840 list J. Słowackiego do prezesa Towarzystwa Polsko-Literackiego, L. Platera (w: *Korespondencja*, s. 441), w sprawie odwieszenia – na miesiące letnie – prenumeraty dzienników polskich w trosce o pozostających w Paryżu członków Towarzystwa. Sprawa ta okazała się dla Słowackiego tak ważna, że w przypadku braku zgody na tę propozycję czułby się zmuszony do rezygnacji z członkostwa.

11 Oba kwity opublikowano w zbiorze *Autografy Juliusza Słowackiego w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie* (Red. S. Makowski. Warszawa 1974, s. V, VI).

Kwit Kasy Towarzystwa Polskiego:
Na opłacone przez Jenerała Kniaziewicza franków ośmdziesiąt jeden No 81 za wynajęcie stajni należących do Tow. Za miesięcy trzy, to jest od 1 października 1840 – do 1 stycznia 1841 r.

Dyrektor Kasjer
Juliusz Słowacki

Dnia 16 listopada 1840 r.

Kolejny dokument podpisany przez Słowackiego dotyczy identycznej sprawy i jest niemal równobrzmiący:

Kwit kasy Towarzystwa Polskiego:
Na franków ośmdziesiąt jeden No 81 opłaconych przez Jenerała Kniaziewicza, za trzy miesiące wynajęcia stajen: to jest od 1 stycznia 1841 – do 1 kwietnia t. r.

Dyrektor Kasjer
Juliusz Słowacki

D. 8 stycznia 1841 r.

W roku 1840 nie tylko był więc już Słowacki klubowiczem, ale należał do węższego, trzyosobowego grona dyrekcji. Do zarządu Towarzystwa wybierano, oprócz prezesa, dyrektorów funkcyjnych: sekretarza, kasjera i bibliotekarza[12] – wszyscy trzej zatem byli dyrektorami, Słowacki zaś, zgodnie z tym, jak podpisał się na kwicie, był „Dyrektorem Kasjerem".

Doświadczenie, i to gorzkie (z uwagi na tzw. sprawę medalową), Słowacki zdobył już wcześniej jako kasjer Towarzystwa Litewskiego i Ziem Ruskich. Funkcję tę pełnił wtedy wybrany na własną usilną prośbę, wręcz żądanie, wyrażone na zebraniu 23 XI 1832. Będąc protokolantem w trakcie tego zebrania, sam zanotował swoje słowa w tej sprawie:

Śmiem na koniec jako członek Komisji upraszać – nie – nawet domagam się, aby Towarzystwo mnie obrało Kasjerem – w tej prośbie, czyli raczej żądaniu nie postrzegam nic przeciwnego prawości moich zasad – i ufam, że mnie członkowie o przeniewierzenie się nigdy nie obwinią, bo ja chciałbym tylko oddać zapożyczone summy; oddać je, wyznaję, naprzód obcym – a potem swoim – oddanie swoim będzie roztrząsane przez Towarzystwo – a te jeżeli osądzi, że bardziej potrzebującym pierwej one oddać należy, Kasjer podług stanu Kasy zaspokoić długi nie spóźni się – bo ja, żądając być obranym Kasjerem, chcę tylko doczekać tej chwili, w której na Sesji powiem Towarzystwu – oto masz frank czystego zysku – a potem upraszać będę rowno [?] z przychodem sum większych, aby zawiadywanie onémi innemu Tow. powierzyło[13].

Scedowanie na Słowackiego owej istotnej i odpowiedzialnej roli było nie tylko efektem jego determinacji. Jak pisze Jarosław Marek Rymkiewicz:

Może to świadczyć [...], że Słowackiego uważano za człowieka zorientowanego (i zręcznego) w kwestiach finansowych – wreszcie jego koledzy z klubu nie powierzyliby takich ważnych funkcji komuś, kto nie miał głowy do pieniędzy i nie wiedział, co ile kosztuje[14].

---

12 Według odnowionych ustaw z 18 VI 1843 i 21 I 1844 byli to prezes, sekretarz i kasjer.

13 Tekst protokołu z zebrania Towarzystwa Litewskiego 23 XI 1832, w nerwowe dni przed obchodami pierwszej rocznicy powstania, ogłoszono w *Sprawozdaniach z Zarządu Muzeum Narodowego Polskiego w Rapperswilu za rok 1905* (Paryż 1906, *Dział trzeci. Naukowy i literacki. Autografy ze zbiorów muzealnych*) jako *Dziewięć autografów Juliusza Słowackiego*.

14 J. M. Rymkiewicz, *Klub Polski*. Hasło w: *Słowacki. Encyklopedia*. Warszawa 2004, s. 213. W haśle tym jego autor kontaminuje informacje dotyczące dwóch odrębnych organizacji o takiej samej

Jak zaś przypomina Nawrocka:

W kwietniu 1842 roku Słowacki został wybrany jednym z dyrektorów Rady Gospodarczej Klubu. W tej funkcji przekazał nowemu kasjerowi, Leonardowi Niedźwiedzkiemu, 211 fr. 95 c. i potwierdził podpisem „najlepszy porządek” ksiąg kasowych i rachunków prowadzonych przez poprzedniego kasjera, Zygmunta Platera, a także kontrolował wydatki, podpisując rachunki upoważniające gospodarza do wypłacenia należności administratorowi, kucharzowi i dwom służącym – razem sto siedemdziesiąt i trzy franki, jak opiewa rachunek z dnia 2 października 1842.

Z Towarzystwa Słowacki wystąpił oficjalnie listem z 10 X 1842. Jak sugeruje Eugeniusz Sawrymowicz: „O wystąpieniu jego z klubu zadecydował nieprzychylny stosunek większości członków do Towiańczyków”[15]; podobnie w styczniu kolejnego roku uczynił Mickiewicz wraz z grupą swoich zwolenników. Taką motywację potwierdzałby zapisek Niedźwieckiego, który przytacza powody odrzucenia kandydatury Franciszka Łubieńskiego na członka Klubu: „Dał się obałamucić Zanowi i uwierzył w proroki”[16].

Słowacki skrupulatnie notował swoje dochody i rozchody, a ponadto rozpisywał szczegółowo walory jako akcje, bilety bądź gotówkę. Księgą gospodarczą, w której gromadził te roczne bilanse, stało się – o dziwo – staranne i ozdobne *Album rysunkowe z podróży na Wschód*. W nim to, po przyjeździe do Paryża w grudniu 1838 (od roku następnego) na pustych stronach Słowacki systematycznie dokonywał owych bilansów: pierwsze odnoszą się do roku 1839, a ostatnie kończą na roku 1848. Przeprowadzając takie roczne podsumowania, poeta – znany zarówno ze sprawności w kwestiach finansowych, jak i z uczciwości – musiał natrafić na akcje Towarzystwa Klubowego „w komodzie”, sporządzając rozliczenie w roku odejścia z Towarzystwa. Odnalazłszy je, musiał też zwrócić. Stało się to zapewne z końcem roku 1842, mało bowiem prawdopodobne jest, iż przeglądając papiery finansowe pod koniec każdego roku, Słowacki nie natknął się na akcje Towarzystwa przy pierwszym porządkowaniu rachunków. Tym mniej możliwe, że odkrywszy je, czekał rok, żeby powiadomić o nich i zwrócić je Klubowi z takim opóźnieniem. Wydaje się też, że jeśli akcje odsyłałby dopiero po ponad roku od ustąpienia z funkcji kasjera, list musiałby zawierać bardziej szczegółowe usprawiedliwienie owego rażącego zaniedbania; albo nawiązywać do ewentualnego upomnienia kasjera – następcy w tej sprawie.

List brzmi lakonicznie i urzędowo, robi wrażenie mającego zamknąć wszelkie zaległe sprawy łączące jeszcze poetę z Klubem, a zatem zwrot czasopisma, książki i akcji. Jest więc niemal pewne, że nastąpiło to w jedną z grudniowych śród roku 1842. I właśnie tak, na grudzień 1842, należałoby datować ów list; mógł on do adresata dotrzeć (i być przez niego opatrzony notatką) w pierwszych dniach roku 1843. Słowa w liście – „teraz w końcu roku” – muszą się zatem odnosić do momentu rozstania z Klubem i świadczyć o tym, iż nadawca chciał zdążyć właśnie przed

nazwie. Towarzystwo o charakterze politycznym, również mianowane Klubem Polskim, powstało w 1848 roku po rozwiązaniu Klubu Polskiego z oficjalną nazwą Towarzystwo Polskie, w którym przestrzegano surowego zakazu jakichkolwiek rozmów o charakterze politycznym.

15 E. Sawrymowicz, komentarz w: *Korespondencja*, s. 497.

16 *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*. Oprac. E. Sawrymowicz, przy współpr. S. Makowskiego, Z. Sudolskiego. Wrocław 1960, s. 417.

końcem roku, by umożliwić uwzględnienie przesłanych akcji w bilansie budżetu Klubu Polskiego.

Wchodząc w okres twórczości zwany mistycznym, poeta uwolnił się od spraw związanych z finansami towarzystwa. Słowacki „mistyczny", jako „były księgowy z wyboru" w kilku towarzystwach, w dalszym ciągu miał jednak skłonność do postrzegania świata w kategoriach liczbowych. Pascalowskie z ducha, powtarzające się w jego *Raptularzu 1843–1849* notatki: „Matematyka wiary" i „matematyka wiary, nie zaś mistycyzm"[17], wskazują wyraźnie, co było dla poety niezbędnym probierzem racjonalności, logicznego myślenia.

Abstract

MAREK TROSZYŃSKI Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences, Warsaw
ORCID: 0000-0002-1825-0513

"ZNALAZŁEM U SIEBIE W KOMODZIE AKCJE... [I HAVE FOUND SHARES IN MY CHEST OF DRAWERS...]" JULIUSZ SŁOWACKI'S UNKNOWN LETTER

The article refers to Juliusz Słowacki's letter to Leonard Niedźwiecki dated the end of 1842. Although it was put up for auction, nothing is known about its purchaser and subsequent fate. To this day Słowacki's three 1841 letters to his friend have been published, all of which relate to the poet's journey to Frankfurt am Main, and to the printing of *Beniowski*. The letter in question is a testimony of Słowacki's clearance with Klub Polski (Polish Club) when he resigned from the post of financial director. It accompanied a parcel with the Club's shares found too late and given back by their sender—a former cashier—by the agency of Niedźwiecki. Additionally, it serves as yet another proof to provide for Słowacki's involvement into financial matters that caused no conflict with his poetic creativity as a Romantic poet-prophet.

[17] J. Słowacki, *Raptularz 1843–1849*. Oprac., wstęp, indeksy M. Troszyński. Warszawa 1996, k. 55v, 97r.

Pamiętnik Literacki CXV, 2024, z. 3, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2024.3.16

JADWIGA GONIEWICZ-POTOCKA Uniwersytet Łódzki

ZAPOMNIANE AUTORKI DRUGIE „ODZYSKIWANIE" POLSKICH TŁUMACZEK LITERACKICH XIX WIEKU

Karolina Dębska, POLSKIE TŁUMACZKI LITERACKIE XIX WIEKU. (Recenzentki: Małgorzata Tryuk, Natalia Paprocka). Warszawa 2023. Wydawnictwo Naukowe „Scholar", ss. 686.

Proces twórczy podjęty przez tłumacza i jego osobisty, artystyczny wkład w dzieło pozostają w sferze słabo rozpoznanej przez badaczy. W wydanej w 2023 roku monografii Karolina Dębska sformułowała zasadnicze pytanie o miejsce XIX-wiecznych polskich tłumaczek w przestrzeni literackiej i o kulisy ich pracy. Szukając przyczyn nieobecności translatorek na kartach historii literatury, autorka podjęła rozwijające się niespiesznie od lat dziewięćdziesiątych XX wieku studia nad osobą tłumacza (*translator studies*) – początkowo uchodzące za jedną z poddziedzin przekładoznawstwa, a uzyskujące autonomię na początku XXI wieku. Na ten temat napisano dotychczas stosunkowo niewiele tekstów naukowych w porównaniu do liczby opracowań dotyczących innych aspektów translatoryki; co więcej, jest to dziedzina wyjątkowo rzadko eksplorowana na gruncie polskim[1]. Antoine Berman[2], na którego powołuje się Dębska, jako bodaj pierwszy zaapelował o włączenie postaci tłumacza w obszar dociekań teoretyków translatoryki i drogą tą, wytyczaną dalej przez Anthony'ego Pyma[3] oraz Andrew Chestermana[4], podąża badaczka.

W kręgu zainteresowań Dębskiej mieszczą się historia przekładu literackiego oraz socjologia tłumaczeń, jakich zwłaszcza w wiekach XVIII i XIX dokonywały kobiety. Na szczególną uwagę zasługują artykuły, w których Dębska porusza fascynujące zagadnienie (nie)widoczności tłumacza, ukrytego za twórcą przekładanego dzieła. Rozpatrując dzieje translatoryki, autorka owych tekstów wydobywa z zapomnienia kobiety pomijane dotychczas w studiach literackich i języko-

---

1 Problematykę zwrotu kulturowego w przekładoznawstwie sygnalizowała M. Heydel w swoich pracach: *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem*. „Teksty Drugie" 2009, nr 6; *„Wszystkich przesłuchano, tylko nas nie". Tłumacz ustny jako świadek*. Jw., 2018, nr 3. Cenną i jedyną tego typu pozycją na rynku jest także opracowanie pod redakcją J. Kity-Huber i R. Makarskiej *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Miejsce tłumacza w najnowszych badaniach translatologicznych* (Kraków 2020).

2 A. Berman, *La traduction et ses discours*. „Meta" 1989, nr 4.

3 A. Pym, *Method in Translation History*. Manchester 1998.

4 A. Chesterman, *The Name and Nature of Translator Studies*. „Hermes" t. 42 (2009).

wych[5]. Omawiana tutaj monografia podejmuje podobną tematykę – stanowi wnikliwą analizę kulturowych, społecznych i lingwistycznych aspektów działalności przekładowej. Zarówno wśród pozycji wydanych w kraju, jak i za granicą próżno szukać rozprawy tak kompletnej – biorącej pod uwagę wszystkie istotne dla nowszych badań nad tłumaczeniami elementy – jak *Polskie tłumaczki literackie XIX wieku*. Dębska podąża śladem zagadnień wskazanych przez Chestermana jako kluczowe; uwzględnia perspektywy kulturoznawcze, kognitywistyczne oraz socjologiczne. Warto też podkreślić, że autorka recenzowanej książki stała się pionierką w obszarze dotąd prawie zupełnie u nas zaniedbanym – studiów nad postaciami tłumaczek (o których powstały dotychczas tylko nieliczne artykuły naukowe[6]). Jak zaznacza w jednym z rozdziałów, świadomie nie nawiązuje do postaci tłumaczy, nie porównuje tłumaczek do nich i nie szuka między nimi analogii. Takie podejście pozwala na klarowne dostrzeżenie kobiecego wpływu na dzieje przekładu, z uwzględnieniem wyłącznie sytuacji jego autorek i ich nieobecności na kartach historii.

Jak podkreśla Dębska w rozdziale poświęconym metodologii, jej celem jest „»odzyskanie« zapomnianych polskich tłumaczek dziewiętnastowiecznych" (s. 77) i przeanalizowanie uwarunkowań ich aktywności twórczej. Autorka recenzowanej książki stara się odpowiedzieć na pytania, jak status materialny, sytuacja życiowa i otoczenie wpłynęły na każdą z nich oraz na wykonane przez nie tłumaczenia literackie. Badaczka akcentuje istotę *translator studies* jako nurtu umożliwiającego wyłuskanie – z przekładu – śladów biografii i osobowości tłumacza lub tłumaczki dzięki analizom wspomaganym przez metodę biograficzną. W przeciwieństwie do większości innych naukowców, którzy dostrzegali (lecz skutecznie pomijali) obecność postaci tłumacza ukrytego za przesłoną manifestacji tekstowych, Dębska poszukuje w przekładzie tłumaczek *per se* – jako jednostek uwikłanych w normy społeczno-kulturowe i zależnych od wielu skomplikowanych czynników zewnętrznych. Owe uwikłania w dużym stopniu kształtują bowiem decyzje podejmowane przez translatorkę w procesie tłumaczenia dzieła, tym samym wpływając na jego formę. Co ważne, Dębska wyznacza wszakże jasną granicę między tymi aspektami biografii, które mają odzwierciedlenie *stricte* w życiu zawodowym poszczególnych kobiet, a tymi, które pozostają wyłącznie w sferze pozatłumaczeniowej, prywatnej.

Tom został podzielony na pięć głównych partii, które pozwalają czytelnikowi zapoznać się z aspektami teoretycznymi i metodologicznymi badanego obszaru oraz z uwarunkowaniami biograficznymi i społecznymi w przypadku przedstawianych tłumaczek, a także z częścią analityczną, w której poddawane są „rozbiorowi" konkretne przekłady literackie. Całość poprzedzono wstępem – wprowadzającym czytelnika w świat zapomnianych polskich tłumaczek i w ten sposób skutecznie za-

---

5 K. Dębska: *O śmiałości tłumacza. Zofia Daszyńska i Aleksandra Bąkowska jako tłumaczki tekstów z dziedziny nauk społecznych*. „Rocznik Przekładoznawczy" t. 17 (2022); *„O powszechną płci naszej chwałę". Tłumaczki epoki stanisławowskiej*. „Między Oryginałem a Przekładem" 2019, nr 2; *O niewidoczności tłumacza raz jeszcze. Na przykładzie tłumaczek w Polsce 1697–1763*. „Przekładaniec" 2018, nr 36; *„Żarliwa o rzeczy ojczyste Polka". O romantycznych tłumaczkach na straży pamięci narodu*. „Prace Literaturoznawcze" t. 6 (2018).

6 Zob. A. Łagocka, *Redaktorka i tłumaczka. Biografia translatorska Jutty Janke*. W zb.: *Wyjść tłumaczowi naprzeciw*. – E. Rajewska, *Translatorskie tarapaty i „arcyprześcipny" artyzm. O twórczości Marii Kureckiej*. W: jw. Zob. też prace Dębskiej przywołane w poprzednim przypisie.

chęcającym do dalszej lektury – zwieńczono zaś umieszczonymi w dwóch aneksach *Leksykonami polskich tłumaczek literackich*, odpowiednio pierwszej i drugiej połowy XIX wieku.

W rozdziale pierwszym Dębska analizuje stan studiów nad podejmowaną tematyką z uwzględnieniem aspektów przekładoznawstwa feministycznego, a także przybliża podstawy socjologii życia codziennego i pracy tłumaczek w minionej epoce. Po części drugiej, ukazującej metody badawcze i kryteria doboru materiału do analizy – w pełni uzasadnione[7] i klarownie omówione – w rozdziale trzecim podjęta zostaje kwestia habitusu tłumaczek XIX-wiecznych, tzn. ich pochodzenia społecznego, edukacji, jak również praktyki i doświadczenia w wykonywanym zawodzie. Zajmująca oraz niezwykle istotna dla poruszanego zagadnienia jest geografia translatorska, w ramach której Dębska uwzględnia specyficzne aspekty życia w danym zaborze, m.in. stosunek władz do rozwoju kultury polskiej, systemy edukacyjne czy restrykcyjność cenzury, a zatem czynniki mające wpływ na pracę literacką. Ważny element stanowi także wnikliwa analiza społecznego pochodzenia przekładowczyń. Rozdział czwarty, najobszerniejszy, dotyczy postaci konkretnych kobiet działających w pierwszej połowie wieku (m.in. Anny Mostowskiej, Salomei Borzęckiej, Klementyny Hoffmanowej czy Placydy Potańskiej) oraz w drugiej (np. Anieli Chlebowskiej, Natalii Dygasińskiej, Marii Faleńskiej, Jadwigi Papi, Józefy Sawickiej, Cecylii Niewiadomskiej, Pauliny Wilkońskiej i Gabrieli Zapolskiej), i to zarówno tych popularnych – za sprawą rozpoznawalności ojca lub męża albo dzięki zdobytej renomie pisarskiej – jak i tych anonimowych dla szerszego grona odbiorców. Pozytywnie zaskakuje liczba Polek, które podejmowały się tłumaczeń utworów czytanych na całym świecie (m.in. dzieł Daniela Defoe, Charlesa Dickensa, Marka Twaina, Victora Hugo, Gustave'a Flauberta, Arthura Conan Doyle'a) z języków: angielskiego, francuskiego, niemieckiego, rosyjskiego, czeskiego, a nawet chorwackiego czy serbskiego.

Po wymienieniu mnogości nazwisk Dębska przechodzi do analizy konkretnych przekładów, w nich zaś wyszczególnia kategorie zmian, np. modyfikacje idiomów czy wyrażeń mających na celu ułatwienie odbiorcy zrozumienie tekstu; modulacje, czyli przekształcenia polegające na subtelnej zmianie perspektywy; opuszczenia, które pozwalają na uniknięcie powtórzeń bądź zbyt długich zdań. Badaczka wskazuje także skłonności części translatorek do pewnych zabiegów stosowanych na tekście, posługiwania się specyficznym słownictwem lub kalkami językowymi. Zgłębia każdą czynność tłumaczek w obrębie pracy nad przekładem dzieła literackiego i odkrywa potencjalne motywacje w przypadku znaczniejszych zmian. Pośród wielu ciekawych egzemplifikacji pojawia się choćby *Le Médecin de compagne* (1833) Honoré de Balzaca w tłumaczeniu Heleny Pajzderskiej (*Lekarz wiejski*, 1881), która w kilku miejscach celowo dobierała słownictwo wzmacniające bądź łagodzące wymowę ideologiczną dzieła[8].

---

7 Dębska uwzględnia przekłady sporządzone przez tłumaczki zajmujące się translatoryką częściej niż okazjonalnie (okazjonalność zakłada maksymalnie pięciokrotne pojawienie się w korpusie) oraz wyłącznie te, co do których istnieje pewność, na jakim wydaniu zostały oparte.

8 Zob. s. 225–226: „[…] Pajzderska podkreśla […] dwukrotnie tę samą myśl – że ludu jest więcej niż arystokracji, więc gdyby mu dać prawa wyborcze, to zawsze by arystokrację przegłosował – tym

Z przeprowadzonej przez Dębską analizy wyłaniają się interesujące wnioski. Okazuje się bowiem, że translatorki aktywne w pierwszej połowie XIX wieku zdradzały tendencję do nad wyraz wiernych i dosłownych tłumaczeń, które wręcz „gwałciły normy stylistyczne polszczyzny" (s. 394). Jest to zatem odwrotność formułowanych przez nie deklaracji bycia, jak cytuje autorka książki, „*belles infidèles*"[9] („pięknymi niewiernymi") względem oryginału dzieła literackiego. Natomiast kobiety zajmujące się tłumaczeniem w drugiej połowie XIX wieku z wolności translatorskiej korzystały śmiało, zwłaszcza w przekładach popularnych; w edycjach dzieł bardziej ambitnych i znanych starały się jednak zachować jak najściślejszą wierność wobec oryginału. Tłumaczki dostosowywały więc sposób pracy z dziełem do jego specyficznych cech i uwzględniały docelowe grono odbiorców – co przypomina metodę pokrewną do stosowanej dziś w poszczególnych typach edycji tekstu literackiego.

Tom przygotowany przez Dębską stanowi cenne kompendium poparte kanonicznymi opracowaniami z literatury światowej, a detaliczność niektórych informacji wskazuje na wnikliwość autorki; poświadcza też tak potrzebne sięganie przez nią do źródeł archiwalnych. Uzupełnień wymagałyby jedynie kwestie biograficzne – wprawdzie drugorzędne wobec głównego zagadnienia książki, niemniej utrwalające dawne nieścisłości. Część biogramów w umieszczonych na końcu tomu *Leksykonach* zawiera błędy w obszarze datacji. Nagminna w XIX wieku wśród kobiet praktyka „odmładzania się" nie ominęła również tłumaczek, które za życia konsekwentnie podawały fałszywą datę urodzenia – zawsze odejmując sobie kilka lat. Tak stało się m.in. w przypadku Joanny z Pomianowskich Belejowskiej (ur. 1820, nie 1824), Heleny z Boguskich Pajzderskiej (ur. 1858, nie 1862), Marii z Olędzkich Elzenbergowej (ur. 1850, nie 1852), Jadwigi z Sumińskich Ochorowiczowej (ur. 1828, nie 1830). Pewne biogramy wymagałaby także uzupełnienia braków i wprowadzenia poprawek po uprzedniej kwerendzie archiwalnej: Jadwiga ze Szczawińskich Dawidowa (ur. 1864, nie 1863), Maria Gruszecka (właśc. Kazimiera Krumłowska z Gruszeckich, 1851–1928), Gabriela z Radolińskich Jundziłłowa (1851–1908), Ludwika Kalenkiewiczowa (*de domo* Celler, *primo voto* Torzańska) itd. Choć wzmianki prasowe (np. nekrologi) czasami stają się jedynym łatwo dostępnym źródłem wiedzy o życiu i śmierci mało znanych postaci, nierzadko zawierają liczne lapsusy – aby uniknąć ich powielania, konieczna jest weryfikacja danych faktograficznych. Informacje, do których nie udało się dotrzeć autorce monografii, bezspornie staną się wszakże obszarem dalszych dociekań historyków literatury – Dębska klarownie wskazuje bowiem luki i z godnym podziwu naukowym taktem omija miejsca niepewne.

Omawiana praca niezaprzeczalnie zaciekawi nie tylko lingwistów i tłumaczy, lecz także (a niewykluczone, że przede wszystkim) kulturoznawców, literaturoznawców, historyków oraz socjologów, którym autorka stworzyła niezwykle szerokie

---

samym albo dostarczając argumentów Benassisowi, albo doprowadzając je do absurdu". W innym fragmencie poświęconym temu samemu wątkowi Pajzderska wzmacnia wydźwięk wypowiedzi bohatera, dodając od siebie: „nierówności społeczne bardziej się jeszcze powiększą", a w kontekście księży, którzy są (w dosłownym tłumaczeniu) „przesiąknięci systemem", tłumaczka decyduje się na eufemizm: „jedną myślą przejęci" (s. 226).

9 W dziedzinie przekładoznawstwa określenie to oznacza tłumaczenie eleganckie, z wyszukanym słownictwem, ale jednocześnie niedokładne, niewierne wobec utworu oryginalnego.

spektrum możliwości badań interdyscyplinarnych. Niewątpliwą wartością i czynnikiem wyróżniającym monografię jest bardzo wnikliwa analiza czynników okołotłumaczeniowych. Dębska umiejętnie wydobywa z cienia zbiorowe profile i powtarzalne schematy, nie zatracając przy tym ekspozycji indywidualnych cech i doświadczeń bohaterek książki. Mnogość przeanalizowanych życiorysów pozwala na wyprowadzenie wniosków, które zawierają w sobie fascynujące odpowiedzi na ważne pytania. Co łączy polskie tłumaczki literackie XIX wieku? Jak przebiegało ich funkcjonowanie w społeczeństwie i najbliższym środowisku? Jakie miały one możliwości rozwoju? Skąd czerpały wiedzę? Jak nabywały umiejętności oraz co przesądzało o ich zdolnościach? Czy ich osobowości znajdują swoje odzwierciedlenie w tłumaczonych dziełach?

Wywód przeprowadzony w *Polskich tłumaczkach literackich XIX wieku* znacząco przyczynia się do poszerzenia stanu badań literackich, historycznych i kulturowych nad dziewiętnastowiecznością, w której tak wiele jest wciąż do zgłębienia – kwestii nadrzędnych i kontekstów. Dzięki wnikliwości autorka realizuje sformułowane na początku tomu cele i udowadnia, że praca tłumaczki – choć stosunkowo popularna w tamtym okresie (wszak ten sposób wypowiedzi, obok intymistyki, należał do nielicznych dostępnych dla kobiet) – stanowiła jedną z dróg rozwoju zawodowego wyłącznie dla kobiet wychowanych w rodzinach inteligenckich, czasami arystokratycznych, a nigdy w najuboższych. Dębska obala tym samym mit powielany w literaturze[10], jakoby zawód tłumaczki był powszechnie podejmowaną alternatywą dla losu szwaczki czy włókniarki. Kobiety sięgające po pióro najczęściej czyniły to dla własnej przyjemności, rozgłosu, z chęci rozwoju bądź wewnętrznej potrzeby edukowania dzieci i dorosłych, popularyzacji literatury u polskich odbiorców, rzadko zaś jedynie z powodów finansowych[11].

Okazuje się także, że tłumaczki aktywne w pierwszej połowie wieku miały dość podobne przygotowanie do zawodu jak te, których działalność przypadła na drugą połowę stulecia. Dębska jako przyczynę owego zjawiska postrzega dość niski poziom edukacji w szkołach żeńskich, a wysoki – prywatnych lekcji języków obcych w domach ziemiańskich i inteligenckich (jak pisze: „znajomość języka w dużej mierze wystarczała nie tylko do salonowej konwersacji, ale też do oddania niuansów oryginału po polsku […]" ⟨s. 437⟩). Przeprowadzona analiza ukazuje, jak na decyzje translatorskie wpływał habitus – środowisko, pochodzenie, kompetencje czy doświadczenie kobiet. Zaangażowanie i osobisty wkład w tłumaczone dzieło nierzadko miało swoje korzenie w innej aktywności autorki – np. przekładu utworów o wydźwięku moralizatorskim najczęściej podejmowały się społeczniczki, nauczycielki lub publicystki. Znaczna większość prac publikowanych w drugiej połowie wieku coraz częściej była natomiast wybierana do tłumaczeń na podstawie oczekiwań czytelników i zainteresowań szerszego grona odbiorców – po tego typu dzieła translatorki sięgały ze względu na chęć zarobku. Ciekawe przypuszczenia wysnuwa Dębska w odpowiedzi na pytanie o przyczynę niewidoczności polskich

---

10 Chociażby w *Marcie* E. Orzeszkowej, przywołanej na samym początku tomu (s. 11).

11 D ę b s k a wskazuje, że nawet w przypadku kobiet pracujących dokonywanie tłumaczeń było najczęściej zajęciem dodatkowym, obok publicystyki, nauczycielstwa czy własnej pracy literackiej (s. 395–399).

tłumaczek literackich i ich nieobecność na kartach historii: poza pojedynczymi przypadkami kobiety prawdopodobnie chciały pozostać anonimowe (m.in. z uwagi na nieprzychylność społeczeństwa wobec przedstawicielek płci żeńskiej w tym zawodzie lub faktu wykonywania jakiejkolwiek pracy zarobkowej przez reprezentantki inteligencji), co odzwierciedla częsta praktyka przybierania męskiego pseudonimu[12]. W obliczu przeciwności kulturowych i zacierania własnych śladów przez tłumaczki XIX-wieczne przyznać trzeba badaczce osiągnięcie przede wszystkim głównego i fundamentalnego celu – „odzyskanie" ich, przywrócenie na karty historii.

Nie sposób nie wspomnieć też o bogatej bibliografii przedmiotowej gromadzącej kluczowe dla nurtu *translator studies* pozycje autorów zarówno obcych, jak i polskich – choć w tym obszarze mamy ich, jak dotąd, niewiele. Cennym elementem dla tłumaczy i entuzjastów historii translatoryki jest umieszczony na końcu tomu *Korpus przekładów kobiecych w XIX wieku*, zawierający mnogość tytułów służących w recenzowanej pracy za materiał badawczy. Interesujące szczególnie dla historyków literatury będą natomiast wspomniane *Leksykony polskich tłumaczek literackich* obejmujące cały wiek XIX, stanowiące pomocny punkt wyjścia do dalszych studiów. Uwzględniono tam bowiem niemal 130 – przywoływanych w tekście – nazwisk tłumaczek znanych (głównie za sprawą ich własnej twórczości literackiej bądź publicystycznej) i tych całkowicie zapomnianych, których biografie czekają na rekonstrukcję.

Analizowana monografia to wyjątkowe źródło wiedzy o historii kobiecego tłumaczenia literackiego na gruncie polskim, gdyż autorka ukazuje nie tylko pewne tendencje w praktyce translatorskiej XIX wieku, ale także sposoby ich przełamywania i pomijania oraz podążanie szlakami dotąd nieprzetartymi. Z całości wyłania się zbiorowy obraz translatorek wkraczających w świat literacki nieco nieśmiało, lecz na własnych zasadach. Karolina Dębska uświadamia, że najwyższy czas wydobyć te twórczynie z cienia mężczyzn, których dzieła przekładały, i przywrócić je na karty historii jako kobiety odważne, inteligentne i decyzyjne.

Abstract

JADWIGA GONIEWICZ-POTOCKA University of Łódź
ORCID: 0000-0002-5715-2772

THE FORGOTTEN SECOND AUTHORS "RETRIEVING" POLISH FEMALE LITERARY TRANSLATORS OF THE 19TH CENTURY

The text is a review of Karolina Dębska's publication *Polskie tłumaczki literackie XIX wieku* (*Polish Female Literary Translators of the 19th Century*, Warszawa 2023), which is the first on the publishing market to address the issue of the functioning of women translators in public space in such depth. The author focuses on revealing the habitus of 19th century female translators entangled in social norms, prohibitions, tendencies brought up from the family home—and shows them as factors influencing their translation decisions. Through a deep analysis topped by two lexicons: of Polish female translators of the first and second half of the 19th century, Dębska brings out of the shadows the figures so far overlooked in the pages of history or completely forgotten.

[12] Oto kilka przykładów: Zofia Mellerowa – pseud. Wiktor Burzan; Emilia Kozłowska – pseud. Władysław Dobkiewicz; Cecylia Glücksman-Grosglik – pseud. Marion; Sylwia Prądzyńska – pseud. Stefan Grzymała; Maria Sadowska – pseud. Zbigniew; Zofia Trzeszczkowska – pseud. Adam M-ski; Natalia Korwin-Szymanowska – pseud. Anatol Krzyżanowski.

DOI: 10.18318/pl.2024.3.17

ADAM FITAS Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

WIELKA NIEWIADOMA, CZYLI CO?

Józef Mackiewicz, Barbara Toporska, WIELKA NIEWIADOMA. LISTY DO I OD RÓŻNYCH OSÓB. (Opracowała i wstępem opatrzyła Nina Karsov). Londyn (2022). „Kontra", ss. 560, 2 nlb. *Dzieła*. T. 35.

Tak właśnie, dość enigmatycznie, jeśli pozostać przy tytule, nazwany został ostatni z wydanych w roku 2022 tomów *Dzieł* Józefa Mackiewicza (któremu od lat w tej edycji towarzyszy – dyskretnie, ale wyraźnie – głos jego żony Barbary Toporskiej)[1]. Sporo z tej tajemniczości zabiera podtytuł, który wszakże, z jednej strony, wskazuje na treść książki (*Listy do i od różnych osób*), z drugiej, gdyby ograniczyć się wyłącznie do niego, byłby w istocie nie do końca adekwatny do jej zawartości. Na 35 już tom spuścizny pisarskiej autora *Kontry* składają się bowiem nie tylko mniejsze i większe zbiory korespondencji Mackiewicza z konkretnymi adresatami (niektóre w postaci dwugłosów), ale także bardzo ciekawe teksty publicystyczne. Począwszy od szkicu *Wielka niewiadoma*, który jest pierwodrukiem niepublikowanej dotąd prelekcji pisarza, wygłoszonej przez niego w Szwajcarii w 1963 roku, a skończywszy na zebranych opiniach autora *Buntu rojstów* udzielanych w trakcie corocznych zebrań jury nagrody londyńskich „Wiadomości". Mackiewicz, jak wiadomo, przez wiele lat był cenionym i ważnym ekspertem w gremium tej swoistej polskiej akademii literatury na emigracji.

Jeśli tak przedstawimy wstępnie zawartość *Wielkiej niewiadomej*, stanie się ona dla nas świetnym punktem wyjścia do krótkiego spojrzenia wstecz i uświadomienia sobie, jak bardzo zmieniła się dzisiejsza mackiewiczologia, *à propos* podstawy tekstowej, którą bierze się pod uwagę w badaniach czy oglądzie krytycznym, w porównaniu ze stanem rzeczy w ostatniej dekadzie wieku XX, kiedy to, po przełomie 1989 roku, zaczęła się w kraju recepcja tego pisarstwa. Największe bowiem nowe obszary tej spuścizny, jakie poznaliśmy od początku XXI stulecia dzięki systematycznie wydawanym przez londyńską oficynę „Kontra" kolejnym tomom *Dzieł*, obejmują właśnie publicystykę i korespondencję. Od ogłoszonego w 2001 roku zbioru przedwojennych drukowanych w wileńskim „Słowie" artykułów Mackiewicza (*Bulbin z jednosielca*) ukazało się do tej pory kilkanaście tomów jego prozy dyskursywnej, w tym wiele tekstów szczęśliwie odnalezionych[2] bądź po raz pierwszy – po żmudnych kwerendach i weryfikacjach – przypisanych autorowi *Buntu rojstów*[3]. Z kolei jego epistolografia pozostawała w ubiegłym wieku niemal całkowicie nieznana, a w ostatnich latach, począwszy od *Listów do Redaktorów „Wiadomo-*

---

1 Korespondencję pisarza i jego żony z M. K. Pawlikowskim zawiera inny tom opublikowany w 2022 roku w ramach edycji zbiorowej *Dzieł* J. Mackiewicza (t. 34).

2 J. Mackiewicz: *Prawda w oczy nie kole*. Londyn 2002; *Optymizm nie zastąpi nam Polski*. Londyn 2005; *Nudis verbis. Suplement*. Londyn 2017.

3 Zob. M. Bąkowski: *Wstęp do bibliografii, czyli na początku było „Słowo"*. W: J. Mackiewicz, *Nudis verbis*. Londyn 2003; *Wstęp do bibliografii, czyli o roli donosów policyjnych w badaniach literackich*. W: J. Mackiewicz, *Nudis verbis*. Wyd. 2. Londyn 2017.

ści" z 2010 roku, przyrosła do objętości ośmiu opasłych woluminów (opracowano i wydano na razie listy do paryskiej „Kultury", a także dwugłosy z konkretnymi adresatami, bez wyjątku bardzo zasłużonymi dla środowiska polskiej emigracji po drugiej wojnie światowej: Pawłem Jankowskim, Juliuszem Sakowskim, Michałem i Ireną Chmielowcami, Januszem Kowalewskim, Michałem Kryspinem Pawlikowskim).

Wielką niewiadomą zatem, ze względu na jej epistolograficzno-publicystyczną zawartość, traktować można jako swego rodzaju edytorskie domykanie najsłabiej dotąd poznanych sfer działalności pisarskiej Mackiewicza[4]. Dzięki wymienionym wcześniej kolejnym woluminom zbiorowej edycji jego dzieł uświadamiamy sobie teraz coraz lepiej, jak wszechstronny i jak bardzo aktywny na wielu polach był to twórca (historyk i dokumentalista, reportażysta, nowelista i powieściopisarz, krytyk literacki oraz publicysta). Niektóre z tych dziedzin są nader ciekawie uzupełniane także i w ostatnim, interesującym nas tu szczególnie tomie. Można by je nazwać, odwołując się do kilku pól uprawianych nadzwyczaj intensywnie przez pisarza, obszarami historii, literatury i – tu pewna niespodzianka – filozofii.

Problematyka katyńska, czyli historia

Jeden z wstępnych bloków listów zatytułowany został *Dzieje przekładów „Sprawy mordu katyńskiego"* i dotyczy skomplikowanych losów wydawniczych pierwszej polskiej monografii autorskiej na temat tej zbrodni, począwszy od wersji niemieckiej z 1949 roku, a skończywszy na niełatwych perypetiach edycji angielskiej (1951) i amerykańskiej (1952). Szczególnie ciekawa jest korespondencja Mackiewicza z przedwojennym senatorem II Rzeczypospolitej, na emigracji zaś prezesem zarządu Związku Ziem Wschodnich – Józefem Godlewskim, który pomagał pisarzowi w wydaniu książki. Ale znaleźć można też pojedyncze listy do Kazimierza Wierzyńskiego czy Aleksandra Janty dotyczące promocji publikacji na trudnych rynkach zagranicznych. Z przypisów dowiadujemy się, jak pierwotna polska wersja monografii Mackiewicza o Katyniu, która właściwie otworzyła zachodniemu światu oczy na tę zbrodnię, odnalazła się po latach (1980) w Instytucie Józefa Piłsudskiego w Nowym Jorku. Nina Karsov zdradza w pasjonujących komentarzach, że pierwszy dyrektor placówki, Wacław Jędrzejewicz, bez powodzenia próbował zainteresować książką wydawców amerykańskich już w 1946 roku (przetłumaczono wówczas nawet na angielski kilka rozdziałów tej monografii).

Jest też w tym zbiorze jeden ważny list Mackiewicza do generała Władysława Andersa, wyjaśniający kluczową rolę autora *Buntu rojstów* przy tworzeniu innej pomnikowej publikacji na ten temat, czyli *Zbrodni katyńskiej w świetle dokumentów*, wielokrotnie później wznawianej, a ogłoszonej po raz pierwszy w Londynie w 1948 roku. Ponieważ redakcję tej publikacji przypisał sobie po wojnie w całości Zdzisław Stahl, warto tu zacytować fragment wspomnianego listu Mackiewicza:

> Książka o zbrodni katyńskiej jest całkowicie skomponowana, opracowana i napisana przeze mnie

[4] Domykanie, ale nie zamknięcie. Kiedy w sierpniu 2024 robię korektę tej recenzji, ukazał się właśnie 36 tom *Dzieł* J. Mackiewicza (*Listy [...].* 2024), zawierający jego korespondencję z Rosjanami: S. Woyciechowskim, B. Kowerdą, R. Wragą, N. Grant-Wragą, R. Gulem, F. Stiepunem i S. Kryżyckim.

w Rzymie, w dwóch okresach: pierwszym od lipca do października 1945, w drugim od stycznia do listopada 1946. [s. 107][5]

Niewątpliwie cały blok korespondencji dotyczącej Katynia stanowi drugie już – obok obszernej wymiany listów Mackiewicza z Pawłem Jankowskim[6] – istotne uzupełnienie tekstów literackich oraz publicystyki pisarza poświęconych tej zbrodni. A pamiętajmy, że wiosną 2023 minęła okrągła 80 rocznica wizyty autora *Buntu rojstów* nad grobami katyńskimi, od której stał się on jednym z najważniejszych polskich świadków, ekspertów, badaczy i strażników prawdy o tej sprawie.

Wątków historycznych znajdziemy zresztą w książce więcej – taki charakter ma np. obszerny dwugłos epistolograficzny ze Zbigniewem S. Siemaszką, skoncentrowany (głównie, ale nie tylko) wokół osób i faktów pojawiających się w powieści *Nie trzeba głośno mówić*. I choć ta wymiana listów była już publikowana[7], decyzja o przedruku korespondencji wydaje się jak najbardziej słuszna.

Dialogi z pisarzami, krytykami i czytelnikami, czyli literatura

Na ten wątek korespondencji składa się wiele pomieszczonych w tomie dwugłosów bądź wielogłosów epistolograficznych. Spójrzmy choćby na wymianę listów pomiędzy Mackiewiczem a Anną i Tadeuszem Zabłockimi, którzy niejednokrotnie wspierali materialnie pisarza, stając się swoistymi promotorami czy mecenasami jego twórczości. W roku 1969, po lekturze *Nie trzeba głośno mówić*, Zabłocka stwierdza:

> Jest Pan największym pisarzem rozpaczy i jedyny uśmiech Pana to zapach wiatru wiosennego i kolor przylaszczek. Po tylu latach jest Pan wrośnięty w nasze strony. Martwi mnie i do pasji doprowadza szczekanie małych piesków wkoło Pana osoby. Jedyna pociecha, że za 50 czy 100 lat, a nawet wcześniej nic z nich nie zostanie – natomiast Pan będzie zawsze. [s. 420]

A jej mąż w innym liście dodaje: „Na swoim odludziu wybudował Pan pomnik krajowi i ludziom tam kiedyś zamieszkałym, po którym i po których niewielu już nawet zostało, aby płakać" (s. 421). Po latach zaś, gdy w 1984 roku trafiły do Zabłockiego reportaże z tomu *Fakty, przyroda i ludzie*, dorzucił: „Goya jednym gwaszem odmalował rozstrzelanie Hiszpanów… Pan, Panie Józefie, […] jest Goya pióra" (s. 431).

Szczególnie jednak interesujące wydają się nie te subiektywne opinie zagorzałych miłośników twórczości Mackiewicza, ale dyskusje na temat jego prozy, czyli sytuacje, w których korespondenci nawiązują ze sobą dialog dotyczący pisarskiego rzemiosła. W tym aspekcie warta uwagi jest zwłaszcza wymiana listów między

---

5 Zawiłe losy tej publikacji i jej autorstwa wyjaśniał przed laty w obszernym studium K. Zamorski (*Autor pierwszej książki o Katyniu*. W zb.: *Nad twórczością Józefa Mackiewicza*. Red. M. Zybura. Warszawa 1990). We współczesnych pracach historyków potwierdzone zostało to przywłaszczenie sobie autorstwa przez Stahla. T. Wolsza (*„To, co widziałem, przekracza swą grozą najśmielsze fantazje". Wojenne i powojenne losy Polaków wizytujących Katyń w 1943 roku*. Warszawa 2015, s. 102) pisał: „kpt. Zdzisław Stahl raczej sporadycznie zabierał głos w sprawie zbrodni, natomiast wykazywał aktywność organizacyjną. W roku 1947 z prawie gotowym już maszynopisem pracy na temat Katynia, przygotowanym przez Józefa Mackiewicza, wyjechał do Wielkiej Brytanii. Tu przygotował ostateczną wersję książki, z przedmową gen. Władysława Andersa. W pierwszym wydaniu *Zbrodni katyńskiej w świetle dokumentów* został umieszczony ważny tekst Józefa Mackiewicza".

6 J. Mackiewicz, B. Toporska, P. Janowski, *Listy*. Londyn 2017.

7 Z. S. Siemaszko, *Józef Mackiewicz – listy, opracowania, wspomnienia*. Lublin 2009.

Mackiewiczami (bo i Toporska zabiera tu głos) a Witem Tarnawskim, z zawodu lekarzem, z zamiłowania zaś tłumaczem Josepha Conrada, pisarzem i krytykiem literackim, autorem wielu esejów w prasie emigracyjnej[8]. Mackiewiczowie rozpoczęli korespondencję z Tarnawskim tuż po debiucie powieściopisarskim autora *Buntu rojstów* w 1955 roku i prowadzili ją z przerwami aż do lat osiemdziesiątych XX wieku. Już w jednym z pierwszych listów możemy dowiedzieć się o interesujących aspektach genezy *Drogi donikąd* (1955). Mackiewicz wspomina w nim, że jej pierwotna wersja była gotowa zimą 1945 i zaproponowana została wówczas Wydziałowi Propagandy i Kultury przy 2 Korpusie Polskim w Rzymie, ale ją odrzucono. Ostateczny kształt, jak wynika z relacji pisarza, powieść przybrała w latach 1948–1949.

Jeszcze bardziej pasjonujące od podobnych pojedynczych informacji są w tej wymianie korespondencji polemiki na temat języka prozy Mackiewicza. W którymś z listów Tarnawski zwraca uwagę na częste błędy językowe w jego powieściach, na co ten od razu prosi o konkretne przykłady, ponieważ jest to dla niego jako twórcy sprawa nie tylko niezwykle istotna, ale wręcz fundamentalna. W efekcie w którymś z kolejnych listów Tarnawskiego otrzymujemy spory katalog zastrzeżeń wobec języka wilnianina.

Zerknijmy na dwa z takich drobiazgów, obrazują one bowiem dobrze, jak głęboko przemyślane miał autor *Kontry* językowe detale swoich powieści. Na zarzut krytyka, że błędne jest zdanie: „Ledwo odsunął bramę na uliczkę" (z fabuły *Nie trzeba głośno mówić*), w którym według niego orzeczenie powinno brzmieć: „otworzył" lub „uchylił", Mackiewicz odpowiada:

> Konkretnie słuszna uwaga. Ale ja widzę inaczej: u nas bramy (wrota) od uliczki do zagrody chłopskiej były z poziomych żerdzi, na luźnych zawiasach, z łyka kory, i takimż zamknięciu przerzuconym przez słup przeciwległy. W s p a r t e c i ę ż a r e m o z i e m i ę. Nie można je było ani „otworzyć", ani „uchylić", a właśnie tylko „odsunąć", tzn. „sunąć" je po piasku, śniegu *etc.*, często z oporem i ciężko. Tak też się mówiło: „odsuń bramę"... Słowem, ja widzę ten ruch, te ślady, które żłobią poprzecznymi żerdziami *etc.*, *etc.* [s. 203]

I przykład drugi. Na wytknięcie przez Tarnawskiego błędu gramatycznego w sformułowaniu: „Razem z brzękiem poleciałych szyb", Mackiewicz deklaruje:

> Ja w tym wypadku nie przytrzymuję się gramatyki, a – powiedziałbym: „wizualnej fonetyki rzeczy". Mówi się np.: od wybuchu wyleciały wszystkie szyby (w mieście). – Błąd? Nie wydaje mi się. Wypadły, jest za mało, za gnuśnie. Szyby istotnie lecą, bo wypadają płaszczyznami w powietrze. A więc: od wybuchu szyby poleciały. Tak? I to jest obraz. Nie wypadły (sflaczałe) z góry na dół. A teraz: brzęk wydają szyby podwójnie: najpierw pękają z brzękiem, później lecą i rozbijają się na ziemi z brzękiem. Tu jest pewne skojarzenie obrazów i dźwięków. Mnie się wydawało, że ujęcie w słowach: „poleciałe szyby", będzie komunikatywne dla tej obrazowej syntezy. [s. 204]

W tych wyjaśnieniach (a przykładów takich kluczowych dla warsztatu pisarskiego sporów w omawianej korespondencji znajdziemy więcej) odsłania się cała istota podejścia Mackiewicza do słowa. Jest on pisarzem, który tworzy z autopsji, ufając swoim nakarmionym empirią zmysłom. To nic innego jak sztandarowe dla niego postawienie na prawdę w literaturze, ale tu widoczne w językowym drobiazgu.

---

8 Zob. książkę W. T a r n a w s k i e g o *Od Gombrowicza do Mackiewicza* (Londyn 1980), zbierającą najważniejsze jego szkice krytycznoliterackie.

A z innej strony patrząc – stanowi to doskonałą ilustrację patriotyzmu pejzażu, którego Mackiewicz był wielkim zwolennikiem. Autor *Drogi donikąd* stara się zawsze pisać adekwatnie do konkretnego miejsca wydarzeń i panującego tam obyczaju językowego (o tym zapewne m.in. myśleli przytaczani tu Zabłoccy, kiedy wspominali o unieśmiertelnieniu pod piórem Mackiewicza ziem i ludzi Wielkiego Księstwa Litewskiego). Kluczowe w tym kontekście wydaje się zacytowane przed chwilą wyznanie pisarza: „ale ja widzę inaczej", ponieważ odsłania ono obrazowy, wizyjny sposób jego patrzenia na rzeczywistość. Z takim spojrzeniem (czy szerzej: zmysłowym odbiorem świata) idzie w parze język, nawet jeśli trzeba dla obrazu niejednokrotnie nagiąć gramatykę. Innymi słowy, klasyczna *licentia poetica*! Pozwala to znacznie lepiej zrozumieć tendencje wydawców *Dzieł* Mackiewicza, aby jak najmniej ingerować w oryginalny język jego prozy.

W tym dziale literackim są też ważne dialogi Mackiewicza z pisarzami o pisarzach, jak choćby wymiana listów z Czesławem Miłoszem. Autor *Doliny Issy* bardzo szanował swojego krajana, ale nie mógł zrozumieć jego zaciekłości w ocenie ludzi, zwłaszcza byłych komunistów. Myśląc zapewne także o sobie, argumentował, że człowiek to nie krowa i jest w stanie zmienić swoje poglądy. I tu symptomatyczna odpowiedź Mackiewicza, której szczerość mogą potwierdzić wszyscy ci, co znali go osobiście:

> Jest to […] „zaciekłość" – jak Pan mówi – ale jedynie zaciekłość w obronie wolnej myśli. I – wydaje mi się – że jest usprawiedliwiona. Nigdy jednak zaciekłość w stosunku do ludzi i ludzkich motywów ich działania. Pod tym względem wydaje mi się, że jestem – jak by to powiedzieć: bardziej „ludzkim" od Pana… Bo pisze Pan: „Nie jestem zwolennikiem wszechprzebaczania i wszechtolerancji…" A dla mnie ten problem w ogóle nie istnieje. Mnie chodzi tylko o ustalenie pewnych faktów, o stwierdzenie pewnej (słusznej czy niesłusznej) prawdy obiektywnej. [s. 445]

W ich korespondencji ciekawie też wybrzmiewa i znajduje swój ciąg dalszy polemika z Witoldem Gombrowiczem, którego Miłosz uwielbiał, a Mackiewicz – delikatnie mówiąc – nie znosił. Wydaje mi się, że sedna tej awersji dotyka w jednym z listów późniejszy noblista:

> Pana polemika z Gombrowiczem mało mnie obeszła. To różne światy, linie, które nie mogą się przeciąć. Jeśli zawsze opowiadałem się za Gombrowiczem, nie znaczy to, że muszę odbierać Panu co Panu należne za pasję ujawniania prawdy. [s. 440]

Dużo światła na tę niechęć pisarza nie tylko do Gombrowicza, ale i do całej prozy awangardowej (a w sztuce do abstrakcji) rzuca także jeden z listów Toporskiej do Tarnawskiego. Żona Mackiewicza wspomina:

> Bardzo często bywały u nas w domu kłótnie literackie, gdy nie mogłam pojąć, jak Józef może odmawiać talentu Gombrowiczowi, czy Straszewiczowi, uważać Kafkę za niezgułę itp. On mi natomiast zarzucał snobizm na Butora np. Wiedziałam, że nie pochodzi to z zawiści zawodowej, gdyż ma wielu ulubionych pisarzy, nawet – moim zdaniem – przecenianych. Poznałam go zresztą w tych dawnych redakcyjnych czasach, kiedy to wyróżniał się tak rzadkim w tych sferach koleżeństwem, zawsze pierwszy do pochwał, zawsze wybraniający czyjś słaby artykuł. [s. 186]

Następnie zaś Toporska dodaje, że zorientowała się, w czym rzecz, gdy wpadła na myśl następującą:

> Van Gogh musiał uważać Cézanne'a za pacykarza i *vice versa*, gdyż inaczej Cézanne malowałby jak van Gogh, a van Gogh jak Cézanne. Talenty, wielkie talenty, malują czy piszą nie jak potrafią, ale jak uważają, że należy pisać czy malować. Stąd brak tolerancji dla innych technik czy stylów. [s. 186]

Co ciekawe, Miłosz w ostatnim ze swych listów, reagując z entuzjazmem na zbiór *Fakty, przyroda i ludzie* (1984), zapowiada – analogicznie jak wcześniej Zabłocka – renesans i koniunkturę na pisanie w stylu autora *Kontry*:

> Wydaje mi się, że weszliśmy w okres wielkich przewartościowań literatury polskiej XX wieku, zwłaszcza tam wszędzie, gdzie chodzi o prawdomówność. A że Pan był zawsze pisarzem prawdomównym, miejsce Pana będzie coraz wyższe. A ta obecna książka znajdzie się wśród kilku najwyższych pozycji prozy. [s. 452–453]

I nawet jeśli ta diagnoza do dziś pozostaje jeszcze proroctwem nie całkiem spełnionym, nie traci nic ze swej przenikliwości.

Na koniec tego wątku literackiego (najobszerniej reprezentowanego w tomie) dodam jeszcze, że bardzo symptomatyczne są też preferencje Mackiewicza jako jurora Nagrody „Wiadomości". Wiele o nim samym i jego gustach pisarsko-czytelniczych mówi nominowanie do wyróżnień takich choćby książek spod znaku „patriotyzmu pejzażu" jak w 1969 roku *Atlantyda* Andrzeja Chciuka, a rok później *Twarde żywobycie Jury Odcesty* Pawła Łyska. O pierwszej z nich Mackiewicz powiedział:

> Dla mnie była to lektura ciekawa głównie ze względu na możliwość konfrontacji z moim rdzennym krajem: litewsko-białorusko-polskim; rosyjsko-żydowsko-tatarsko-karaimskim itd., itd. Podobieństwa i różnice, od strony zwykłego życia przed r. 1939. Chciuk ujął to doskonale w drobiazgach, ilustrując pomieszanie tamtych języków, wytwarzających swoistą gwarę. Podobnie było u nas. [s. 499]

Analogicznie wyraził się o dziele Łyska, podkreślając dodatkowo walory językowe oraz swoisty realizm tej prozy:

> Jest to, moim zdaniem, bardzo szczególna książka. Bardzo oryginalna, wbrew pierwszym pozorom: opisu kraju, zwyczajów, pieśni, folkloru; pisana właściwie w tamtejszej gwarze. Pod tym względem stanowi niewątpliwy dokument dużej wartości. Ale poza tym dokumentarnym znaczeniem, jest w niej coś niezwykłego, coś nowego. Sądzę, że – połączenie elementów literackich czy bodaj nigdy w literaturze nie łączonych. Zaczyna się bowiem nieomal jak w wodewilu: ludzie rozmawiając odśpiewują sobie piosenkami. I oto ten pozornie folklorystyczny wodewil przechodzi – nie tracąc ani przecinka ze swego stylu – w najbardziej realistyczne życie, „żywobycie", jakim bywa nie tylko tam, ale wszędzie, w całej swej brutalności. I znów: bez uciekania się do farb, którymi zazwyczaj tę brutalność się maluje. [s. 503]

Na marginesie: jaki interesujący pomysł na rozprawę porównawczą o trzech wersjach patriotyzmu pejzażu – litewskiej, ukraińskiej i beskidzkiej, wszystkich zakorzenionych w tradycjach dawnej Rzeczypospolitej.

Antropologia literatury, czyli filozofia

Na koniec tego tyleż omówienia, ile zaproszenia oraz zachęcenia do lektury *Wielkiej niewiadomej* wróćmy do szkicu tytułowego z tego różnorodnego i bardzo zajmującego tomu 35 *Dzieł* Mackiewicza. Okładkowa enigma, czyli literatura (niewiadoma, bo nigdy nie sposób przewidzieć ani jej powodzenia wśród krytyków, ani jej koniunktury na rynku czytelniczym), to dla autora *Drogi donikąd* przede wszystkim bezcenna dostarczycielka wiedzy o człowieku. Nie zastąpią jej najlepsze nawet badania pochodzące z różnych dyscyplin naukowych. Pisarz uważa w tym kontekście, że zmarnowane zostało wielkie dziedzictwo drugiej wojny światowej, rozumianej jako seria sytuacji granicznych, w których ujawniły się nieznane dotąd pokłady natury ludzkiej:

Obserwowaliśmy niezwykłe spotęgowanie ludzkich namiętności i ludzkich cech w ogóle. Bo to, co w potocznej mowie nazywa się często: „nieludzkim", jest w istocie najbardziej ludzkim. [s. 516]

Doświadczenie to, pocięte na wersje narodowe i utylitarne, nie zostało odpowiednio wykorzystane i w sukurs temu powinna przyjść właśnie literatura. Mackiewicz stwierdza:

Otóż tę ogromną lukę, lukę wiedzy o życiu ludzkim, ma wypełniać literatura. Jak głosi piękny slogan: jest to jej właściwym powołaniem. W ten sposób literatura jest niby teorią tego, co my wszyscy przeżywamy w praktyce. [s. 517]

Karmi się ona zawsze realnym doświadczeniem i powołana jest do jak najbardziej wiernego zobrazowania wszystkich aspektów związanych z człowieczym przeżywaniem rzeczywistości. Wydaje się, że jeśli Mackiewicz zajmuje w świetle tej literackiej antropologii XX wieku miejsce niezwykle ważne, to dlatego, że ma, jak to określa jeden z odbiorców jego prozy, „urzekającą zdolność wywoływania w czytelniku postaci i obrazów – dar ewokacji" (s. 314)[9]. Obrazy te zaś nie tylko pozwalają lepiej zbliżyć się do prawdy historycznej, ale przede wszystkim pogłębiają wiedzę o ludziach. I tą mocną konkluzją, lecz także z wielkim żalem, muszę ze względu na ograniczone ramy wypowiedzi recenzyjnej przerwać mój wywód, choć tematów do poruszenia na kanwie *Wielkiej niewiadomej* pozostaje naprawdę sporo.

Zupełnie już jednak na koniec taki w stylu Mackiewicza smaczek. Autor *Kontry*, dziękując za przesłany z PRL przez Siemaszkę prezent w postaci żubrówki, odpisuje: „Gdy go otwarłem, wypadła z trawy filigranowa »boża krówka«, jeszcze żyjąca. Widocznie tą drogą »wybrała wolność«..." (s. 275).

Abstract

ADAM FITAS John Paul II Catholic University of Lublin
ORCID: 0000-0002-2523-0924

A GREAT UNKNOWN, SO WHAT?

The paper offers a problem discussion of a published in 2022 volume 35 of Józef Mackiewicz's *Dzieła* (*Works*) that includes the writer's correspondence with various figures and unpublished to this day and hardly known journalistic texts. The author of the article points at three vital threads in the book, namely historical, literary, and philosophical. The first one is linked with the role that the writer performed in unravelling and describing the Katyn Massacre, the second refers to Mackiewicz's artistic workshop, and the third relates to the function that the writer attributed to literature.

9 Opinia ta wyszła spod pióra dyplomaty M. Sokolnickiego, w latach 1936–1945 ambasadora Polski w Turcji, a następnie m.in. wykładowcy Uniwersytetu Ankarskiego. Karsov bardzo fortunnie przytacza w przypisie większy fragment jego listu do Mackiewicza wysłanego z Ankary w 1955 roku po lekturze (wspólne z żoną) *Drogi donikąd*. Warto go tu zacytować (s. 313, przypis 121): „Czytając – słysząc – widzi się miasto, przechodnie domy i podwórza, zaułki, osiedla, moczary i przede wszystkim drogi. Wreszcie ludzi, i lepsze od nich – życie ptaków. Bardzo jesteśmy wdzięczni za tę książkę i za daną w niej wizję. Rozważania na tej drodze donikąd poruszyły wiele zagadnień, stanowiących ciągły przedmiot moich przemyśleń i potwierdziły dla mnie tezę, jaką kiedyś sformułowałem o »kryzysie człowieka«, czy może kryzysie cywilizacyjnym. Czyżby więc Europa z jej dwutysiącletnią cywilizacją przestała mieć »siłę wstępną« i rozpadała się pod samym dotknięciem gwałtu? czyżby bolszewizm nie był tedy jedynie symptomem głębszego załamania we współczesnym człowieku?"

DOI: 10.18.318/pl.2024.3.18

MATEUSZ ANTONIUK Uniwersytet Jagielloński, Kraków

POCHWAŁA „KANONU W WERSJACH"

Paweł Bem, DYNAMIKA WARIANTU. MIŁOSZ TEKSTOLOGICZNIE. (Recenzenci: Stanisław Bereś, Katarzyna Kuczyńska-Koschany, Aleksander Wirpsza). (Indeks: Andrzej Piotr Lesiakowski). Warszawa 2017. Instytut Badań Literackich PAN – Wydawnictwo, ss. 318. „Filologia XXI".

W tomie *Nieobjęta ziemia* Czesław Miłosz zamieścił sentencję będącą zapisem marzenia o idealnie skonstruowanej, perfekcyjnie skrystalizowanej i – nade wszystko – trwałej formule tekstowej:

> Zamieszkać w zdaniu, które byłoby jak wykute z metalu. Skąd takie pragnienie? Nie żeby kogoś zachwycić. Nie żeby utrwalić imię w pamięci potomnych. Nienazwana potrzeba ładu, rytmu, formy, które to trzy słowa obracamy przeciwko chaosowi i nicości[1].

Upragnionego (a można by powiedzieć: fetyszyzowanego) „zdania" (frazy, wersu, passusu) autor *Nieobjętej ziemi* poszukiwał ze znaczną intensywnością, tyleż kreatywnie, co mozolnie. Świadectwem – brulionowe autografy, zwłaszcza autografy wierszy, pełne skreśleń, zamazań, dopisków w interliniach i na marginesach, a także charakterystycznych *doodles*, czyli rysunków towarzyszących tekstotwórczemu wysiłkowi. Ale ów tekstotwórczy wysiłek Miłosza nie kończył się wraz ze skierowaniem wiersza do druku – znakomicie pokazał to Paweł Bem w książce *Dynamika wariantu*. Studium Bema poświęcone zostało w całości temu, co działo się z tekstami Miłoszowych wierszy wtedy, gdy opuściwszy zakrytą strefę brulionów, wędrowały przez szpalty prasowe oraz stronice tomów i antologii. Poeta, marzący o permanentnej rezydencji w „zdaniu wykutym z metalu", zaskakująco często „przekuwał" kontury swoich raz już do druku podanych wersów, zmieniając tekst (czasem nieznacznie, czasem bardziej radykalnie) w kolejnych edycjach – taki wniosek wyłania się z *Dynamiki wariantu*. Cenię tę książkę i „samą w sobie", i jako przejaw – wyraźnej we współczesnym literaturoznawstwie polonistycznym – fascynacji procesem twórczym, dynamiką tekstu, jego rozmaicie pojmowaną płynnością i mobilnością. Choć książka nie jest już wydawniczą nowością (ukazała się w roku 2017), wracam do niej w trybie recenzenckiego komentarza.

W niewielkim uproszczeniu powiedzieć można, że *Dynamika wariantu* opiera się na jednej operacji badawczej: kolacjonowaniu. Pierwodrukowa wersja wiersza (czyli, najczęściej, jego publikacja na łamach prasowych) zestawiana jest z drukiem w tomiku, ten zaś z drukami w kolejnych, potomikowych, kontrolowanych przez autora wydaniach (przeważnie są to rozmaite „wiersze zebrane"). Utwory poddawane takiemu oglądowi rozmieszczone zostały wzdłuż osi czasu, w kolejności chronologicznej. Najpierw zatem przyglądamy się lirykom drukowanym w latach trzydziestych ubiegłego stulecia w takich periodykach jak „Żagary", „Kwadryga", „Pion" bądź „Skamander", sprawdzamy, co działo się z ich tekstami, gdy stawały się składnikami tomów *Poemat o czasie zastygłym* (1933) lub *Trzy zimy* (1936), usta-

[1] Cz. Miłosz, *** (*Zamieszkać w zdaniu...*). W: *Dzieła zebrane*. T. 4: *Wiersze*. Kraków 2004, s. 139.

lamy, czy (i jak) zmieniały się w edycjach późniejszych. Następnie uwaga badawcza przesuwa się na tekstotwórczość okresu wojenno-okupacyjnego. Bema interesują teraz utwory ogłaszane po raz pierwszy w ramach podziemnego życia literackiego – w zbiorze *Wiersze* (1940, pod pseudonimem Jan Syruć) czy w antologii *Pieśń niepodległa. Poezja polska czasu wojny* (1942) – i poddawane modyfikacjom w swych, już powojennych, inkarnacjach: w prasie, w tomie *Ocalenie* (1945), wreszcie w książkach późniejszych. Przedwojennemu oraz wojennemu etapowi biografii twórczej Miłosza zasadniczo odpowiada pierwsza część książki, zatytułowana *Przez katastrofy*. Część druga, opatrzona tytułem *Forma bardziej problematyczna*, dotyczy już poezji okresu emigracyjnego. Pierwodruki wierszy, które interesują tutaj Bema, pojawiają się najczęściej na łamach „Kultury". I znów wraca pytanie: na ile stabilny, na ile zaś labilny okazywał się tekst transferowany z paryskiego miesięcznika do tomów *Światło dzienne* (1953), *Król Popiel i inne wiersze* (1962), *Gucio zaczarowany* (1965), *Miasto bez imienia* (1969), *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974), *Hymn o Perle* (1982) czy *Nieobjęta ziemia* (1984).

Dlaczego Bem kończy swój przegląd na *Nieobjętej ziemi*, dlaczego nie dociera do *Kronik* (1987), ostatniego Miłoszowego tomu lat osiemdziesiątych, przede wszystkim zaś – dlaczego tekstologiczne śledztwo nie obejmuje poetyckiego dzieła Miłosza po roku 1989? Dlaczego książka nie ma części trzeciej, poświęconej temu, co działo się z wierszami Miłosza w „przejściu" między pierwodrukami, np. w „Zeszytach Literackich", „Tygodniku Powszechnym" czy „Kwartalniku Artystycznym", a inkluzją do tomów *Dalsze okolice* (1991), *Na brzegu rzeki* (1994), *To* (2000), *Druga przestrzeń* (2002)? Z książki wyłania się uzasadnienie owego cięcia narracyjnego, uzasadnienie, jak myślę, satysfakcjonujące. Po pierwsze: pole oglądu obramowane juweniliami z jednej strony i wierszami z początku lat osiemdziesiątych ze strony drugiej jest już wystarczająco szerokie (i wystarczająco zróżnicowane wewnętrznie). Po wtóre: ostatnie piętnastolecie aktywności twórczej Miłosza ma inną dynamikę oraz inne uwarunkowania socjologiczne i biograficzne. Po trzecie: w tym finalnym okresie Miłoszowa praktyka przetwarzania opublikowanych wierszy nie ustaje wprawdzie całkowicie, ale traci na intensywności (choć, oczywiście, nie zanika tekstotwórcza inwencja).

Tak zatem przedstawia się zakres operacyjny książki Bema. W języku francuskiej krytyki genetycznej (do której Bem odwołuje się w teoretyczno-metodologicznym wstępie) można powiedzieć, że jest to rozprawa poświęcona dynamice wiersza w „fazie wydawniczej"[2]. Korzystając z terminologii amerykańskich tekstologów i edytorów (także sygnalizowanej we wstępie jako punkt odniesienia), moglibyśmy z kolei stwierdzić, że Bem jest historykiem „płynnego tekstu" w zakresie „zmiany autorskiej"[3] lub, bardziej metaforycznie, badaczem „tekstowych reinkarnacji"[4]. Do

---

[2] Zob. P.-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*. Przeł. F. Kwiatek, M. Prussak. Warszawa 2015, s. 81–85.

[3] Zob. J. Bryant, *Płynny tekst. Teoria zmienności tekstów i edytorstwa w dobie książki i ekranu*. Przeł. Ł. Cybulski. Warszawa 2020, s. 170–174.

[4] Zob. G. Bornstein, *Yeats and Textual Reincarnation. „When You Are Old" and „September 1913"*. W zb.: *The Iconic Page in Manuscript, Print, and Digital Culture*. Ed. G. Bornstein, T. Tinkle. Ann Arbor, Mich., 2001, s. 223–248.

prepublikacyjnych dziejów wiersza sięga rozprawa Bema rzadko i tylko na zasadzie ekskursu, dygresji, kontekstu. To ograniczenie przyjęte bardzo świadomie. Po prostu: *Dynamika wariantu* miała być – i jest – książką o grze wiersza na scenie druku, o mobilności tekstu „pod ołowianej litery urzędem".

Taki był badawczy zamiar, taka jest badawcza realizacja. Co ważnego, co ciekawego udało się dzięki niej powiedzieć?

Jeśli miałbym najogólniej określić moją reakcję na studium Bema, użyłbym słowa – „zaskoczenie". Tym, co zaskakuje, jest mianowicie skala tekstologicznej labilności Miłoszowego wiersza. Oczywiście, dociekliwy czytelnik pięciu tomów *Wierszy* w serii *Dzieł zebranych* (wydanych przez „Znak" w latach 2001–2009) zapoznawał się z notami edytorskimi, gdzie podawane były przykłady modyfikacji tekstowych dokonanych z inicjatywy i woli autora (ewentualnie – za jego przyzwoleniem). Ale dopiero książka Bema uzmysławia, że przetwarzanie raz opublikowanych wierszy było praktyką pisarską uprawianą przez Miłosza aż tak intensywnie. Leksykalne substytucje (wymienianie wyrazów), skróty (usuwanie nie tylko słów, lecz także całych strof), zmienianie tytułów, wreszcie (to wątek szczególnie ciekawy!) ekstrakcja tekstów z pierwotnych struktur wyższego rzędu (cykli) i umieszczanie ich w nowym sąsiedztwie – operacje tego rodzaju Miłosz wykonywał często, o wiele częściej, niż skłonna była to dostrzegać miłoszologia. Dopóki nie przeczytałem studium Bema, nie zdawałem sobie sprawy ze skali zjawiska.

Podkreślić trzeba, że książka nie została pomyślana jako wyłącznie tekstologiczny raport mający unaocznić intensywność autorskiej wariantywności. *Dynamika wariantu* to studium o ambicjach hermeneutycznych, powstałe na przecięciu tekstologii i sztuki interpretacji. Bem przekonuje, że zmiany redakcyjno-stylistyczne, jakim podlegały wiersze Miłosza, bywały semantycznie relewantne, że prowadziły do znaczeniowego wzmocnienia, osłabienia lub przesunięcia frazy, strofy, całego tekstu. Istotnie, niektóre z rozpatrywanych kazusów określić można mianem bardzo ciekawych, nawet – spektakularnych. Przywołam teraz jeden z nich:

> Ja, biedny człowiek, siedząc na zimnym krześle, z przyciśniętymi oczami,
> Wzdycham i myślę o gwiaździstym niebie[5],

Tak brzmi fragment *Pieśni obywatela*, będącej jednym z cyklu „głosów biednych ludzi". Ale przecież – przypomina Bem – brzmi tak nie od początku historii wiersza, lecz od pierwszej publikacji powojennej, która miała miejsce w roku 1945, na łamach „Odrodzenia". W oryginalnych *Głosach biednych ludzi* – tych „naprawdę" wojennych, wydanych w podziemiu dwa lata wcześniej – przywoływany dwuwers ma postać:

> Ja, biedny człowiek, siedząc na zimnej desce, z opuszczonemi spodniami,
> Stękam i myślę o gwiaździstym niebie[6].

Monolog w swym najbardziej pierwotnym kształcie zstępuje o wiele głębiej w – powiedzmy to za Michaiłem Bachtinem – „dół materialno-cielesny"[7], ustanawia rów-

---

5 Cz. Miłosz, *Pieśń obywatela*. W: *Dzieła zebrane*, t. 1 (2001), s. 208.

6 J. Syruć (Cz. Miłosz), *Wiersze: Świat. Poema naiwne. – Głosy biednych ludzi*. Reprint. Warszawa 2011, s. 8.

7 M. Bachtin, *Obrazy dołu moralno-cielesnego w powieści Rabelais'go*. W: *Twórczość Franciszka*

nież znacznie silniejszy kontrast między realną, psychofizyczną kondycją podmiotu mówiącego a jego aspiracjami, myślami i wyobrażeniami. Bem przychwycił tutaj niezwykle ciekawy „moment płynnego tekstu" – i opatrzył go trafnym komentarzem. Takich przychwyceń znajdziemy w książce więcej. Np. wówczas, gdy Bem pisze o tekstologicznej historii wiersza *Tak mało* (gdzie wariantywność tekstu okazuje się też wariantywnością podmiotu sylleptycznego) albo gdy zwraca uwagę na zmianę tytułu wiersza *W Sabaudii* na *Notatnik: Bon nad Lemanem* (która to zmiana otwiera możliwość odniesienia do liryków lozańskich).

Nie wszystkie propozycje interpretacyjne zawarte w *Dynamice wariantu* przekonują mnie w równym stopniu, wobec niektórych skłonny jestem oponować. Znów – jeden przykład. Bem zestawia ze sobą różne wersje autorskie wiersza *O młodszym bracie*. W pierwodruku na łamach „Żagarów" (1934) przedostatnia strofa liryku brzmi:

> Mój nauczyciel smutny pogardliwy
> nie wie, że śledzę każdy jego krok.
> Więc może za mną też oczami pływa
> ten co zrozumie pracę moich rąk. [cyt. s. 103; podkreśl. M. A.]

Takie brzmienie zostaje podtrzymane w dwu kolejnych prezentacjach utworu, czyli w tomach *Trzy zimy* (1936) i *Ocalenie* (1945). Już jednak w zbiorze *Wiersze* (1967), wydanym przez londyńską Oficynę Poetów i Malarzy, zdecydował się Miłosz wprowadzić modyfikację:

> Mój nauczyciel smutny pogardliwy
> nie wie, że śledzę każdy jego krok.
> Więc może na mnie czeka już ktoś inny
> ten co zrozumie pracę moich rąk. [cyt. s. 104; podkreśl. M. A.]

Porównawczy wywód Bema daje się streścić następująco:

– w redakcji pierwotnej zaimek „ten" (czwarty, ostatni wers strofy) odnosi się do „smutnego i pogardliwego nauczyciela" (pierwszy wers strofy)

– w redakcji zmienionej *iunctim* między zaimkiem „ten" a rzeczownikiem „nauczyciel" ulega zerwaniu za sprawą określenia „ktoś inny" (dodanego w klauzuli trzeciego wersu strofy)

– w redakcji zmienionej zaimek „ten" wskazuje w stronę nowego, bliżej nieokreślonego aktanta (na pewno jednak nietożsamego z „nauczycielem").

Można więc powiedzieć: wiersz w postaci pierwotnej – utrzymującej się przez 30 lat – głosił, że podmiot liryczny jest obserwowany przez „nauczyciela" (mentora, przewodnika), wiersz w postaci zmodyfikowanej głosi, że podmiot liryczny znajdzie obserwatora w kimś innym niż nauczyciel. A ponieważ (z czym nie sposób polemizować) pod figurą „nauczyciela" zakodowany jest w tym wierszu Jarosław Iwaszkiewicz, pod figurą zaś podmiotu – Czesław Miłosz, dokonana w roku 1967 zmiana tekstowa odzwierciedla, być może (tutaj Bem wchodzi na poziom domysłu i wyraźnie ów hipotetyczny status sądu eksponuje), zmianę psychologiczną, zmianę w relacji między poetami. Mianowicie: Miłosz lat sześćdziesiątych, dotknięty negatywną

Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu. Przeł. A. i A. Goreniowie. Oprac., wstęp S. Balbus. Kraków 1975.

reakcją Iwaszkiewicza na polityczny wybór i „zerwanie z krajem", nie liczy już na to, że w dawnym przyjacielu i pierwszym mistrzu wciąż może mieć uważnego, empatycznego czytelnika.

Gdyby tak było, istotnie mielibyśmy do czynienia z bardzo gruntownym, znaczeniowym przeformułowaniem starego wiersza. Sądzę jednak, że jest inaczej. Zaimek „ten" w czwartym wersie problematycznej strofy nigdy nie odsyłał do „nauczyciela": ani w wersji londyńskiej z 1967 roku, ani w wersji krajowej z lat 1934, 1936 i 1945. „Ten" to enigmatyczne imię innego poety, młodszego od podmiotu mówiącego, podążającego jego śladem, będącego dla podmiotu tym, kim podmiot był dla „nauczyciela". Toteż uważam, że sens dyskutowanej tutaj strofy był od samego początku nie taki, jak przekonuje Bem i, zasadniczo, stabilny, nie podlegający renegocjacjom w kolejnych edycjach. Mianowicie: nauczyciel nie wie, że jest obserwowany przeze mnie, przez ucznia, być może zatem i ja nie wiem, że dla kogoś (kogo nie znam) jestem (lub będę) nauczycielem. Zmiana zachodząca w edycji londyńskiej stanowi więc zmianę stylistyczno-redakcyjną o stosunkowo niewielkich konsekwencjach semantycznych, nie mającą nic wspólnego z historyczno-polityczno-psychologiczną dynamiką relacji łączącej autora *Trzech zim* i autora *Lata 1932*.

Zgłaszam *votum separatum*, podnoszę wątpliwość, daję próbkę lektury krytycznej i stawiającej opór – ale moja recenzencka konkluzja jest zdecydowanie pozytywna. Najkrócej mógłbym ją ująć tak oto. Książka Bema zasługuje na miano książki bardzo dobrej, cennej i istotnej, gdyż – a to osiągnięcie badawcze dużej miary! – zmienia percepcję Miłoszowego dzieła poetyckiego. Robi to poprzez unaocznienie jego ruchomości i labilności, przede wszystkim tekstologicznej, w konsekwencji – również semantycznej. Literaturoznawstwo poświęciło dotąd poezji Miłosza wiele uwagi, czyniąc to na wiele ciekawych sposobów i osiągając wiele świetnych rezultatów – to stwierdzenie jest truizmem. Jednakże przy tej całej wielorakości, w stopniu nie dość chyba znacznym okazywało się wrażliwe na dynamiczno-przygodną kondycję Miłoszowego wiersza. Wiersza, którego tekstowa substancja podlega zmianom, a zarazem wiersza, który wędruje przez konteksty i konsytuacje[8].

Ostatni akapit książki Bema brzmi:

> Miłosz ostateczny wypiera dziś wszystkich pozostałych Miłoszów. Tymczasem ta poezja, tak jak poezja większości autorów, ma kilka postaci – swą dynamikę kryje także w wariantach. Przy tej randze poezji, przy tej wadze każdy z nich zasługuje na uwagę. Jeżeli potrzebujemy Miłosza „kanonicznego", niech będzie to kanon w wersjach. [s. 286]

Przekonuje mnie wpisana w te słowa zachęta do czytania „Miłosza wariantyw-

---

8 Nie chcę przez to oczywiście powiedzieć, że jest to problematyka w ogóle nie podjęta w studiach nad dziełem Miłosza. Nie twierdzi też tego Bem, który powołuje się m.in. na prace poświęcone historii tekstu wiersza *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*: N. Gross, *Dzieje jednego wiersza*. W: *Poeci i Szoa. Obraz zagłady Żydów w poezji polskiej*. Sosnowiec 1993. – P. Mitzner, *Słowa szukając na Campo di Fiori. Czesław Miłosz wobec kryzysu języka*. „Dialog" 2010, nr 1. – M. Wołk, *Język nasz, język ich. Jeszcze o wariantach tekstowych „Campo di Fiori"*. „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty" z. 1/2 (2011). Z kolei jako przykład studium o społeczno-kulturowym funkcjonowaniu poezji Miłosza wskazać można rozważania S. Chwina (*Miłosz. Interpretacje i świadectwa*. Gdańsk 2012) nad materializacją wiersza *Który skrzywdziłeś* na gdańskim Pomniku Poległych Stoczniowców 1970.

nego". Najnowszą i, jak mniemam, najsilniejszą prezentacją poetyckiego dzieła noblisty są dziś – przywoływane już – 5-tomowe wydanie *Wierszy* w serii *Dzieł zebranych* (zawierające skromny wybór przykładowych „odmian tekstu") oraz – oparte na „pięcioksięgu", choć z nim nietożsame – monumentalne, liczące ponad 1400 stronic *Wiersze wszystkie* (opublikowane w roku 2011, następnie wznawiane z uzupełnieniami). Korzystam z tych edycji, mam do nich zaufanie, wiem, że będą odgrywać istotną i dobrą rolę przez wiele lat. Pamiętam i o tym, że z pięciu tomów *Wierszy* w serii *Dzieł zebranych* aż cztery były pod względem tekstologicznym konsultowane z autorem, który inicjował bądź akceptował szereg rozstrzygnięć redakcyjnych. A więc – by raz jeszcze przywołać cytat z *Nieobjętej ziemi* – ustalał (lub, co najmniej, zatwierdzał) kształt zdań, w których postanowił „zamieszkać". Co stwierdziwszy, podzielam przekonanie Bema, że warto sięgać również do wariantów wcześniejszych, warto wsłuchiwać się także w ich głos.

Czasem nie tyle nawet warto – ile trzeba. Jeśli na ćwiczeniach z historii literatury polskiej 1939–1945 czytamy ze studentami *Głosy biednych ludzi*, jeśli zapraszamy ich do rozmowy o *Pieśni obywatela*, jeśli pokazujemy im ten wiersz jako wiersz wojenny i jeśli komentujemy wraz z nimi wersy: „Ja, biedny człowiek, siedząc na zimnym krześle, z przyciśniętymi oczami, / Wzdycham i myślę o gwiaździstym niebie", zamiast wersów: „Ja, biedny człowiek, siedząc na zimnej desce, z opuszczonemi spodniami, / Stękam i myślę o gwiaździstym niebie", to właściwie pozorujemy lekturę historycznoliteracką. Ale, rzecz jasna, włączanie w pole lektury i interpretacji pełnego spektrum wariantów ma swoje znaczenie nie tylko w ekonomii akademickiej dydaktyki polonistycznej. „Miłosza wariantywnego" warto czytać dla pożytku historycznoliterackiego, warto go też czytać dla pożytku hermeneutycznego. Bem dowiódł tego – moim zdaniem – w sposób rzetelny, kompetentny, przekonujący.

Omówiona tutaj książka nie jest wydawniczą nowością, ukazała się – jako pozycja znakomitej serii „Filologia XXI" – w roku 2017. Nic jednak nie straciła na aktualności. A może nawet – zyskała? Okoliczność rocznicowa (w 2024 roku mija przecież 20 lat od śmierci autora *Trzech zim* oraz *Drugiej przestrzeni*) skłania do podsumowań recepcji utworów klasyka, ale też do formułowania i rozważania projektów dalszych działań kształtujących ową recepcję. W tym również – czy zwłaszcza – działań wydawniczych. *Dynamika wariantu* to istotny i godny przypomnienia głos w potencjalnej dyskusji o tym, jak można „edytować Miłosza". Zachęca bowiem do inwencyjnego myślenia o praktykach edytorskich, które ułatwiałyby czytelnikowi kontakt z tekstem. Płynnym – mimo że (a raczej: właśnie dlatego że) pozostawionym dla nas przez poetę marzącego o zamieszkaniu „w zdaniu z metalu".

Abstract

MATEUSZ ANTONIUK Jagiellonian University, Cracow
ORCID: 0000-0002-1608-2691

APPROVAL OF "THE CANNON IN VERSIONS"

The paper discusses the composition and the content of Paweł Bem's book *Dynamika wariantu. Miłosz tekstologicznie* (*Dynamics of the Variant. Miłosz Textologically*, 2017). The content matter of this monograph gains high value: the reviewer underlines a skilful connection of textology and interpretation, as well as the inspiring role that the book may play in a discussion on the art of edition.

Pamiętnik Literacki CXV, 2024, z. 3, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2024.3.19

KRZYSZTOF OBREMSKI Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń
ORCID: 0000-0001-6164-9207

„PAMIĘTNIK LITERACKI", CZYLI REDAKCYJNY ARGUMENT INSTYTUCJONALNEJ SIŁY

Konieczne wstępne wyjaśnienie dotyczyć musi tego, czym był i niezmiennie pozostaje „Pamiętnik Literacki". Na nowej stronie internetowej przedstawia się tymi słowami:

> „Pamiętnik Literacki" – kwartalnik naukowy poświęcony historii literatury polskiej oraz zagadnieniom z zakresu krytyki literackiej i teorii literatury – jest najwyżej cenionym i najstarszym czasopismem polonistycznym. Powstał w roku 1902 jako kontynuacja „Pamiętnika Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza" (wychodzącego we Lwowie w latach 1887–1898). […] Od początku roku 2003 publikowany jest przez Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, obecnie we współpracy z Towarzystwem Literackim im. Adama Mickiewicza (od roku 2014).
>
> […]
>
> Wśród współpracowników czasopisma w całym okresie jego istnienia znajdują się najwybitniejsi uczeni kilku generacji – od twórców polonistyki naukowej u schyłku XIX wieku aż po współczesnych luminarzy nauki o literaturze polskiej. Czasopismo otwiera swe łamy nie tylko tekstom najświetniejszych, uznanych już autorów, ale również wartościowym debiutom. Współpracuje także z badaczami zagranicznymi […][1].

Historyk literatury polskiej dzięki każdej publikacji w tym kwartalniku powinien czuć się jak w literaturoznawczym niebie czy też na takim Olimpie. Toteż nic dziwnego, że wciąż jestem z siebie – nie ukrywam – dumny: w „Pamiętniku Literackim" ukazało się 16 artykułów i 2 recenzje mojego autorstwa. Spośród tych artykułów 11 poświęconych było literaturze staropolskiej, 3 polskiemu kultowi Józefa Stalina, 2 wierszom Juliana Przybosia. Dodam – również nieskromnie – że w „Tekstach Drugich" (tzn. w teoretycznoliterackim niebie bądź na takim Olimpie) publikacji mam 15. Tak więc literaturoznawczej sroce spod ogona nie wypadłem. Zarazem nie ukrywam, że zagranicznymi publikacjami nie mogę się chwalić (tylko jedną – wileńską).

O co chodzi mi w tytule niniejszego listu? Otóż w moim przekonaniu „coś jest nie tak". Nie dlatego bynajmniej, że moje dwa niedawne teksty zostały przez Redakcję „Pamiętnika Literackiego" odrzucone. Pragnę podkreślić: rzecz nie w samym odrzuceniu ich. Problem zawiera się gdzie indziej niż w negatywnych decyzjach Redakcji. Gdzie? W jej odmowach przedstawienia mi merytorycznego uzasadnienia.

---

1 *„Pamiętnik Literacki". Historia.* Na stronie: https://pamietnik-literacki.pl/historia (data dostępu: 28 VII 2024).

Odebrawszy wiadomości o nieprzyjęciu moich artykułów, bezzwłocznie poprosiłem Redakcję o przekazanie argumentów przemawiających za takim rozstrzygnięciem. D a r e m n i e. Jak wnioskuję z otrzymanych maili: po prostu Redakcja darzy zaufaniem swoje Recenzentki i swoich Recenzentów. Toteż pozostaje mi przyjąć do wiadomości negatywne decyzje. Instytucjonalny argument siły okazuje się nieprzemożony? Merytoryczne przesłanki – zbyteczne?

Skoro Redakcja odmawia przedstawienia mi zaakceptowanych przez nią recenzenckich argumentów, zaczynam domyślać się przyczyn. Niestety, leżących prawdopodobnie w kwestiach jedynie personalnych. Przypuszczam bowiem, że w odrzuconych tekstach naruszyłem nietykalność trzech a u t o r y t e t ó w.

Pierwszy spośród nieprzyjętych artykułów opatrzyłem tytułem *„Pan Tadeusz" – medium pamięci. Antyziemiański poemat ziemiański* (przekazałem go Redakcji 17 III 2023). Dowiodłem czy też tylko dowodziłem bądź nawet tylko starałem się dowieść, że to dla pokoleń Polek i Polaków narodowe dzieło może być czytane jako zwieńczenie staropolskiej poezji ziemiańskiej (oświeceniowymi pomostami były wiersz Franciszka Karpińskiego *Powrót z Warszawy na wieś* oraz poemat Stanisława Koźmiana *Ziemiaństwo*). Zdołam jedynie domniemywać, które akcenty polemiczne zaszkodziły mojemu tekstowi. Czy zakwestionowanie twierdzenia, że w 1927 roku *Mazurek Dąbrowskiego* stał się narodowym hymnem, ponieważ „pieśń ta grana jest przez kurantowy zegar w Soplicowie i stanowi finał koncertu Jankiela" (tak twierdził Andrzej Waśko[2])? Czy może zaprzeczenie temu, że kogut z księgi trzeciej *Pana Tadeusza* (Zosia i jej gospodarstwo) ma przenośne znaczenie: „światło Chrystusowe, które odnosi zwycięstwo nad potęgą ciemności" (tak przekonywał Jan Tomkowski[3])?

Pierwszemu a u t o r y t e t o w i (Andrzejowi Waśce – Uniwersytet Jagielloński i Akademia Ignatianum) przypisałem turbopatriotyzm. Drugiemu a u t o r y t e t o w i (Janowi Tomkowskiemu – Instytut Badań Literackich PAN) nadinterpretację. Obydwaj poczuliby się dotknięci? Może tak, może nie. Ostatecznie twórcą terminów „turbopatriotyzm" oraz „softpatriotyzm" jest Marcin Napiórkowski (Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego), któremu Prezydent Andrzej Duda z przyczyn pozamerytorycznych wciąż odmawia nadania tytułu profesora, a oddanie tegoż a u t o r y t e t u Prezydentowi nie jest skrywane. Z kolei koguta, postrzeganego jako „światło Chrystusowe, które odnosi zwycięstwo nad potęgą ciemności", sprowadziłem na ziemię i napisałem:

> W badawczym zapatrzeniu w to, co najwyżej, łatwo przejść do porządku nad tym, co naziemne: zasadniczą rolą swoiście społeczną koguta było właśnie deptanie kur – najprawdopodobniej również na (wstydliwie odwracanych?) oczach Zosi.

Tylko tyle i aż tyle?

Drugi spośród odrzuconych tekstów jest zatytułowany *Juliana Przybosia ateistyczny wszechświat przedstawiany* (przekazany Redakcji „Pamiętnika Literackiego" 9 VI 2024). Co mogło być przyczyną tej negatywnej decyzji? Pozostaje mi jedynie przypuszczać: polemika z Michałem Pawłem Markowskim (Uniwersytet Jagielloński oraz Uniwersytet Illinois w Chicago). Bezdyskusyjnie: a u t o r y t e t. I autor

---

2 A. W a ś k o, *„Pan Tadeusz". Media pamięci.* Warszawa 2022, s. 23.

3 J. T o m k o w s k i, *„Pan Tadeusz" – poemat metafizyczny.* Wrocław 2019, s. 15.

twierdzenia: „kto, mówiąc o metafizyce dziś, nie odwołuje się do Heideggera, popełnia przeoczenie niewytłumaczalne”[4]. Te słowa oceniłem krytycznie i napisałem:

> Tak radykalne stanowisko pobrzmiewa tym, jak w 1952 r. oceniono studia historyczne Stanisława Łempickiego. W istocie polityczny podtytuł tomu *Renesans i humanizm w Polsce*, tj. *Materiały do studiów*, wskazuje na to, że zebrane w nim teksty pozostają jedynie czymś tylko pomocniczym dla marksistowskich badaczy przeszłości. Zapewne czymś niezamierzonym przez redaktorów pokonferencyjnej publikacji *Stulecie Przybosia* stało się, że w niej tekst Michała Pawła Markowskiego został poprzedzony innym: Zofii Zarębianki *Objąć wszystko. Horyzont metafizyczny w międzywojennej poezji Juliana Przybosia*. Tamże jedynie Rudolf Otto i „doświadczenie religijne w jego bardzo szerokim i niekonfesyjnym rozumieniu”. Heidegger? Nawet słowem nie został przywołany. To zaś byłoby „przeoczeniem niewytłumaczalnym” Autorki, Recenzentów i Redaktorów?

Taki mój komentarz do słów autorytetu okazał się dla Redakcji nie do przyjęcia? Oczywiście porównanie Kazimierza Budzyka (w Polsce ważnej postaci stalinowskiego literaturoznawstwa) i Michała Pawła Markowskiego jest skrajnie krytyczne, jednak… dorzeczne. Obydwie wypowiedzi, oddzielone ponad półwieczem, łączy ten sam radykalizm postawy badawczej: kto nie myśli tak jak ja czy też jak my, ten… niewybaczalnie błądzi. Tym samym – i to można powiedzieć na własne życzenie – sam siebie sytuuje poza Nauką.

Oczywiście takie domysły dotyczące powodów odrzucenia moich tekstów mogą być jedynie przypuszczeniami, ale skoro Redakcja zataja przede mną swe recenzenckie argumenty, to zostają mi właśnie domniemania, hipotezy czy nawet pomówienia. Zarazem uważam, że jest moim prawem, tak jak jest prawem autora każdego odrzuconego tekstu, zostać rzeczowo poinformowanym o przyczynie czy też przyczynach negatywnej kwalifikacji. Powoływanie się wyłącznie na opinie Recenzentki lub Recenzenta pozostaje argumentem jedynie instytucjonalnym, lecz nie merytorycznym.

W trzecim wydaniu zbioru zasad i wytycznych *Dobre obyczaje w nauce* (Komitet Etyki w Nauce PAN) czytam: „W swojej działalności profesjonalnej pracownik nauki szanuje poglądy autorytetów naukowych, ale wyżej niż autorytety stawia rzeczowe argumenty”[5]. Na podstawie dwóch moich niedawnych autorskich doświadczeń z Redakcją napiszę: ponad trzy autorytety postawiłem swe rzeczowe argumenty, natomiast ona dwukrotnie merytoryczną argumentację zastąpiła swoim instytucjonalnym argumentem siły. To kwartalnikowi Instytutu Badań Literackich PAN oraz Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza nie przystoi.

W *Dobrych obyczajach w nauce* czytam jeszcze i to: „Ocenianie osiągnięć naukowych w zależności od kryteriów personalnych, narodowościowych, rasowych czy światopoglądowych jest niegodne pracownika nauki”[6]. Redakcyjna ochrona autorytetów wbrew moim rzeczowym argumentom przeczy Nauce i sprzyja nieładnym przypuszczeniom: kto kogo przed kim bądź przed czym broni? Jeśli jawna polemika szkodzi autorytetom, to są one wątpliwe oraz anachroniczne.

---

4 M. P. Markowski, *Czy Przyboś jest poetą metafizycznym?* W zb.: *Stulecie Przybosia*. Red. S. Balbus, E. Balcerzan. Poznań 2002, s. 378.

5 *Dobre obyczaje w nauce*. Na stronie: https://ken.pan.pl/images/2001_ZbiorWytycznych.pdf (data dostępu: 28 VII 2024), s. 5.

6 *Ibidem*, s. 5–6.

DOI: 10.18318/pl.2024.3.20

GRAŻYNA BORKOWSKA Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa
ORCID: 0000-0002-6281-4566

ODPOWIEDŹ REDAKTOR NACZELNEJ „PAMIĘTNIKA LITERACKIEGO"

Każda redakcja ma prawo do odmowy druku. W „Pamiętniku Literackim" przyjęliśmy zasadę, której staramy się trzymać: jeśli odrzucamy tekst, nie tłumaczymy i nie uzasadniamy decyzji. W przeciwnym razie trudno byłoby nam kogokolwiek nakłonić do sporządzenia gratis recenzji wyposażonej w uzasadnienie i do wejścia w polemikę z autorem.