

PRACE
FILOLOGICZNE
LITERATUROZNAWSTWO

PRACE FILOLOGICZNE

ZAŁOŻONE W R. 1884 PRZEZ ADAMA ANTONIEGO KRYŃSKIEGO

ROCZNIK WYDZIAŁU POLONISTYKI UNIwersYTETU WARSZAWSKIEGO

PRACE
FILOLOGICZNE
LITERATUROZNAWSTWO

numer 10 (13)

Agony



WARSZAWA 2020

SKRÓT TYTUŁU CZASOPISMA: PFLIT

Rada Naukowa

Krystyna Bartol (Instytut Filologii Klasycznej, Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, Polska)
Maria Delaperrière (Instytut Narodowy Języków i Kultur Orientalnych (INALCO), Paryż, Francja)
Wojciech Klemm-Wesołowski (Uniwersytet Hamburgski, Niemcy)
Heinrich Olschowsky (Uniwersytet Humboldtów w Berlinie, Niemcy)
Paweł Rodak (Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, Polska)

Redakcja

Igor Barkowski – Zastępca Sekretarza Redakcji
Bartłomiej Czarski – Redaktor tematyczny: filologia klasyczna
Joanna Goszczyńska – Redaktor tematyczna: slawistyka
Ewa Hoffmann-Piotrowska – Redaktor Naczelna
Ewa Ihnatowicz – Redaktor tematyczna: historia literatury XIX wieku
Urszula Kowalczyk – Zastępczyni Redaktor Naczelnej
Damian W. Makuch – Sekretarz Redakcji
Alina Molisak – Redaktor tematyczna: historia literatury XX i XXI wieku
Witold Sadowski – Redaktor tematyczny: teoria literatury
Paweł Stępień – Redaktor tematyczny: historia literatury średniowiecza
Marta Wojtkowska-Maksymik – Redaktor tematyczna: historia literatury nowożytnej

Redaktorzy naukowcy części I numeru, *Pojedynek wieszczów*:

Andrzej Fabianowski, Ewa Hoffmann-Piotrowska

Adres redakcji

Instytut Literatury Polskiej
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego
Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa
tel./fax +48 22 552 10 20; e-mail: pflit@uw.edu.pl
strona internetowa: <https://www.journals.polon.uw.edu.pl/index.php/pfl>

Projekt okładki i stron tytułowych

Jan Pietkiewicz

Redaktor prowadzący

Dorota Dziedzic

Redaktor

Mateusz Tokarski

Opracowanie indeksu osób

Mateusz Tokarski

ISSN 2084-6045

e-ISSN 2658-2503

© Copyright by Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2020
© Copyright by Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2020

Edycja papierowa jest wersją pierwotną czasopisma.

Instytucja finansująca

Uniwersytet Warszawski

Wydawca

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego
00-497 Warszawa, ul. Nowy Świat 4; wuw@uw.edu.pl
Dział Handlowy: tel. +48 22 553 13 33; e-mail: dz.handlowy@uw.edu.pl
Księgarnia internetowa: www.wuw.pl

Skład i łamanie

Małgorzata Kula

SPIS TREŚCI

| | |
|---------------------------------|-----------|
| Agony. Od Redakcji | 13 |
|---------------------------------|-----------|

POJEDYNEK WIESZCZÓW

| | |
|--|----|
| LESZEK ZWIERZYŃSKI, Wizja mistyczna – wizja poetycka. Sploty późnej poezji Mickiewicza i Słowackiego | 17 |
|--|----|

| | |
|---|----|
| EWA HOFFMANN-PIOTROWSKA, Adam Mickiewicz – domniemany czytelnik dramatu <i>Ksiądz Marek</i> Słowackiego | 35 |
|---|----|

| | |
|--|----|
| MICHAŁ KUZIAK, <i>Anhelli</i> Słowackiego – efekt lektury mickiewiczzo-logicznej | 51 |
|--|----|

| | |
|---|----|
| ANNA RZEPNIEWSKA, „Matka Boska w śmiech parschła”. Agon ukryty? ... | 67 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| BERNADETTA KUCZERA-CHACHULSKA, Mickiewicz–Słowacki. Estetyczna wartość opozycji | 83 |
|---|----|

| | |
|--|----|
| MAGDALENA BĄK, Nienawidzę i Kocham. Miejsce Mickiewicza i rola autorytetu w korespondencji Słowackiego | 95 |
|--|----|

| | |
|--|-----|
| EWA SZCZĘGLACKA-PAWŁOWSKA, Agon i arcydzieło. [<i>Pan Baron</i>] Adama Mickiewicza wobec „pokusy poetyckiej à la Słowacki” | 107 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| OLAF KRYSOWSKI, Dlaczego Słowacki „pisał Mickiewiczem”? O genezyjskim przesłaniu fragmentu epickiego [<i>Konrad Wallenrod</i>] | 123 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| KAROL SAMSEL, „Bo wajdelotom powiem – że na ciele jesteś kosmaty”. Dekonstrukcja mitów Mickiewiczowskich w [<i>Wallenrodzie</i>] Słowackiego ... | 137 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| MAŁGORZATA SOKALSKA, U stóp pomników. Kantaty okolicznościowe ku czci Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego | 151 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| URSZULA MAKOWSKA, Ananas vs jabłko, czyli sława popularna wieszczów | 171 |
| JERZY FIEĆKO, Mickiewicz ukryty za Słowackim? Nota o trój-antagonizmie wieszczów w <i>Psalmie żalu</i> Krasieńskiego | 191 |
| GRAŻYNA HALKIEWICZ-SOJAK, Strona Słowackiego? Norwid wobec tradycji wieszczów | 213 |
| AGONY, SPORY, ANTAGONIZMY... | |
| JAN WAWRZYNIEC CZARNECKI, Muzycznoliteracki agon tożsamości: <i>Konrad Wallenrod</i> | 227 |
| ANNA SOBIECKA, Spory literackie Michała Bałuckiego | 243 |
| ELŻBIETA FLIS-CZERNAK, Potęgowanie agonu, czyli o literackim starciu Józefa Albina Herbaczewskiego z Tadeuszem Micińskim | 261 |
| MARTA TOMCZOK, Nieagonistyczny charakter polskich studiów o literaturze Zagłady | 277 |
| DOMINIKA RUSZKIEWICZ, <i>The Flying of Dumbar and Kennedie</i> as an Inverted Litany: The Scottish Perspective on a Poetic Agon | 293 |
| ANNA GAWARECKA, Tak samo, tylko lepiej? Jana Křesadly potyczki literackie | 307 |
| EWA WRÓBLEWSKA-TROCHIMIUK, Między agonem a antagonizmem. Chorwackie koncepcje idei polityki | 321 |
| ELVIRA GRÖZINGER, War and Peace: The Theme of Conflict in Modern Hebrew Literature of the Last Seventy Years | 337 |
| POŻYTKI FILOLOGICZNE | |
| MARTA WOJTKOWSKA-MAKSYMİK, O locie z wieży. Historia Poggia Braccioliniego o kardynale Bordeaux i szalbierzu oraz opowieść <i>O księdzu, co złe wino miał</i> z <i>Facecyi polskich</i> | 355 |

| | |
|---|-----|
| JAN POTKAŃSKI, Prekursorzy Rymkiewicza | 369 |
| EWA KOSOWSKA, Wybrane aspekty recepcji twórczości Henryka Sienkiewicza na Śląsku. Rekonesans | 385 |
| JOANNA ZAJKOWSKA, „Negocjowanie znaczeń” – Gomulicki tłumaczy Niekrasowa | 399 |
| INDEKS OSÓB | 415 |

CONTENTS

| | |
|----------------------------------|----|
| Agons. Introduction | 13 |
|----------------------------------|----|

THE DUEL BETWEEN THE BARDS

| | |
|--|----|
| LESZEK ZWIERZYŃSKI, Mystical Vision – Poetical Vision. Entanglements of the Late Poetry of Mickiewicz and Słowacki | 17 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| EWA HOFFMANN-PIOTROWSKA, Adam Mickiewicz – The Presumed Reader of Słowacki’s Drama <i>Książd Marek</i> [<i>Father Marek</i>] | 35 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| MICHAŁ KUZIĄK, Słowacki’s <i>Anhelli</i> [<i>Anhelli</i>] – The Effect of Mickiewicz-Inspired Readings | 51 |
|--|----|

| | |
|---|----|
| ANNA RZEPNIEWSKA, “Our Lady burst out laughing”. A Hidden Agon? ... | 67 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| BERNADETTA KUCZERA-CHACHULSKA, Mickiewicz–Słowacki. The Aesthetic Value of Opposition | 83 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| MAGDALENA BAŁ, I Hate and I Love. The Place of Mickiewicz and the Role of Authority in Słowacki’s Letters | 95 |
|---|----|

| | |
|---|-----|
| EWA SZCZEGŁACKA-PAWŁOWSKA, Agon and a Masterpiece. Adam Mickiewicz’s Poem [“Pan Baron”] [“Mr Baron”] as an Example of a “Poetic Temptation à la Słowacki” | 107 |
|---|-----|

| | |
|--|-----|
| OLAF KRYSOWSKI, Why Was Słowacki “Writing after Mickiewicz”? About a Genesian Message of the Epic Fragment [<i>Konrad Wallenrod</i>] [<i>Konrad Wallenrod</i>] | 123 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| KAROL SAMSEL, “Or I will tell the wajdelots – of your shag-haired body”. Deconstruction of Mickiewiczian Myths in Słowacki’s [<i>Wallenrod</i>] [<i>Wallenrod</i>] | 137 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| MAŁGORZATA SOKALSKA, At the Feet of Monuments. Commemorative Cantatas Celebrating Adam Mickiewicz and Juliusz Słowacki | 151 |
| URSZULA MAKOWSKA, Pineapple vs Apple, or the Popular Fame of the Bards | 171 |
| JERZY FIEĆKO, Mickiewicz Hidden behind Słowacki? A Note about Tri-Antagonism between the Bards in Krasiński's <i>Psalm żalu</i> [<i>Psalm of Sorrow</i>] | 191 |
| GRAŻYNA HALKIEWICZ-SOJAK, On the Side of Słowacki? Norwid's Attitude to the Tradition of the Bards | 213 |
| AGONS, DISPUTES, ANTAGONISMS... | |
| JAN WAWRZYNIEC CZARNECKI, Adam Mickiewicz's <i>Konrad Wallenrod</i> [<i>Konrad Wallenrod</i>]: A Musicoliterary Agon of Identities | 227 |
| ANNA SOBIECKA, Michał Bałucki's Literary Disputes | 243 |
| ELŻBIETA FLIS-CZERNAK, Intensifying the Agon: A Comment on the Confrontation between Józef Albin Herbaczewski and Tadeusz Miciński | 261 |
| MARTA TOMCZOK, Non-Agonistic Character of Polish Studies of Holocaust Literature | 277 |
| DOMINIKA RUSZKIEWICZ, <i>The Flyting of Dumbar and Kennedie</i> as an Inverted Litany: The Scottish Perspective on a Poetic Agon | 293 |
| ANNA GAWARECKA, The Same Way but Better? Literary Disputes of Jan Křesadlo | 307 |
| EWA WRÓBLEWSKA-TROCHIMIUK, Between Agon and Antagonism. Croatian Concepts of the Idea of Politics | 321 |
| ELVIRA GRÖZINGER, War and Peace: The Theme of Conflict in Modern Hebrew Literature of the Last Seventy Years | 337 |

PHILOLOGY IN USE

| | |
|--|-----|
| MARTA WOJTKOWSKA-MAKSYMİK, Flight from the Tower. The Story about the Cardinal of Bordeaux and the Fraudster by Poggio Bracciolini and the Tale “O księdzu, co złe wino miał” [“About the Priest Who Had Bad Wine”] from <i>Facecye polskie</i> [<i>Polish Facetiae</i>] | 355 |
| JAN POTKAŃSKI, Rymkiewicz’s Predecessors | 369 |
| EWA KOSOWSKA, Reception of Henryk Sienkiewicz’s Works in Upper Silesia. A Reconnaissance | 385 |
| JOANNA ZAJKOWSKA, “Negotiating Meanings” – Gomulicki Translates Nekrasov | 399 |
| INDEX | 415 |

OD REDAKCJI

Dla filologa „agon” to przede wszystkim część komedii staroattyckiej, w której dwójka postaci (protagonista i antagonistą) wiecie spór kluczowy dla warstwy ideowej sztuki. Znaczeniowa pojemność i niezwykła operacyjność pojęcia sprawiły jednak, że w kulturze agon objął kilka powiązanych ze sobą pól semantycznych i dziś funkcjonuje nie tylko jako synonim zawodów, rywalizacji czy konkursu, lecz także jako konkretny termin w ramach teorii gier (np. Rogera Caillois) czy teorii walki (m.in. Tadeusza Kotarbińskiego).

W kolejnym numerze naszego rocznika zaprosiliśmy do namysłu nad agonem literackim. Wydaje się bowiem, że relacje pomiędzy epokami, prądami, a przede wszystkim między pokoleniami i poszczególnymi autorami ujmuje się często w kategoriach antagonistycznych. Nasi autorzy przyglądają się tej tendencji i pytają zarówno o jej teoretyczne podstawy, jak i kanon pisarskich pojedynków, który organizuje naszą wyobraźnię. Jak pokazują zgromadzone w roczniku artykuły, spojrzenie na literaturę różnych narodowości przez pryzmat agonu problematyzuje podstawowe dla filologa zagadnienia, takie jak sposób przyswajania i odrzucania „wpływu”, kształtowanie się pisarskiej indywidualności, dialog z tradycją i współczesnością, ciągłości i zerwania w procesie historyczno-literackim, kryteria oceny dzieł sztuki, formowanie się badawczych legend i stereotypów czy kulisy życia literackiego.

Szczególne miejsce w numerze zajęły artykuły poświęcone wyjątkowemu w polskiej kulturze pojedynkowi wieszczów. Od opublikowania monografii Manfreda Kridla *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza* (wyd. 1925) upłynęło wiele lat, ale mimo dystansu badaczy do tego szczególnego ujęcia relacji poetów wydaje się, że dzieje polskiego romantyzmu postrzegamy wciąż w kategoriach kontrowersji, agonów, zatargów osobistych i estetycznych poszczególnych twórców. W dużej mierze taki ogląd pierwszej połowy XIX wieku zawdzięczamy utrwalonemu w kulturze (także popularnej) wizerunkowi wzajemnej niechęci Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego. Wydaje się jednak, że w związku ze współczesną dynamiką widzenia romantyzmu antagonizm wieszczów domaga się nowych ujęć, reinterpretacji, dopowiedzeń.

Temat numeru otwierają więc artykuły dotyczące romantycznego sporu, ale dopełniają go teksty poszukujące ponadindywidualnych praw agonu literackiego oraz konkretne studia przypadków z różnych epok i przestrzeni kulturowych. Sądzymy, że wszystkie te propozycje badawcze dostarczają odpowiedzi na pytanie o atrakcyjność literaturoznawstwa kompetytywnego, a przynajmniej prowokują pytania o sens i znaczenie prowadzonych w kulturze pojedynków.

Ewa Hoffmann-Piotrowska, Damian W. Makuch

**POJEDYNEK
WIESZCZÓW**

WIZJA MISTYCZNA – WIZJA POETYCKA. SPLOTY PÓŹNEJ POEZJI MICKIEWICZA I SŁOWACKIEGO*

Mystical Vision – Poetical Vision.
Entanglements of the Late Poetry of Mickiewicz and Słowacki

LESZEK ZWIERZYŃSKI
Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska
E-mail: leszek.zwierzynski@us.edu.pl
ORCID: 0000-0002-6157-7589

Abstract

The article is an attempt to describe a model of mystical poetry in Polish Romanticism. The analysis begins with a look at the image of the mystical vision in Adam Mickiewicz's poem – "Widzenie" ["The Vision"]. Next, the importance of the Lausanne poems, with their transcendent poetic forms that show the otherness of the mystical being, is presented. Afterwards, a description of how Słowacki develops these poetic forms in the genesis poetry is provided. Słowacki created a set of exceptional poetic techniques that present many aspects of the transcendent world. The most unusual, apophatic phenomena of Słowacki's poetry were also examined. It has been shown how these late poetic forms lead poetic cognition outside of Being and into the space of the Divine Pre-Ground. These turn out to be close to the mysticism of Böhme and Eckhart.

Keywords: Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, mysticism, imagination, epiphany

Streszczenie

Szkic opisuje model mistycznej poezji polskiego romantyzmu. Analizy rozpoczęto od obrazu wizji mistycznej w *Widzeniu* Mickiewicza. Ukazano dalej znaczenie Liryków lozańskich, w których zostały stworzone transcendentne formy poetyckie oddające inność Bytu mistycznego. Następnie opisano, jak Słowacki rozwija te formy w poezji genezyjskiej, tworząc zespół technik poetyckich ujmujących różne aspekty świata transcendentnego. Zbadano w szkicu także najbardziej niezwykłe, apofatyczne zjawiska poezji Słowackiego wyprowadzające poetyckie poznanie poza Byt, w przestrzeń Boskiego Pra-gruntu bliskiego mistryce Böhmeo i Mistrza Eckharta.

Słowa kluczowe: Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, mistyka, wyobrażenia, epifania

* Publikacja artykułu dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski.

1.

Inność? Niewątpliwie tak, choć da się wskazać także liczne podobieństwa. Upraszczające są jednak wszelkie biegunowe próby ujmowania poezji Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego. Niegdyś miało to sens wstępnego, binarnego uporządkowania; dziś taka biegunowość raczej zniekształca to, co wydarzało się w poezji romantycznej. W niniejszym tekście chcę zająć się tylko jedną sferą ich twórczości – poezją mistyczną jako poetyckim doświadczeniem Boga (sakralności) i wypracowywaniem poetyckich form z tym związanych.

W sferze tej podstawowe jest zanurzenie późnej poezji Mickiewicza i Słowackiego w tradycji mistycznej, w różnych jej postaciach i odgałęzieniach. Obaj czerpali z Biblii i tradycji chrześcijańskiej, szczególnie mistycznej – zarówno zachodniej (mystycy nadreńscy, mistyka hiszpańska), jak i wschodniej (zakorzenie Mickiewicza w obrzędowości kościoła wschodniego, unickiego, czy kontakty Słowackiego, poprzez dziadków, z Ławrą w Poczajowie). U obu dostrzec można także ślady (i zapisy) lektur mistyki heterodoksyjnej (Jakob Böhme, Angelus Silesius, Louis-Claude Saint-Martin, Emanuel Swedenborg), żydowskiej kabały, gnozy, tradycji hermetycznej, alchemii, a w pismach Słowackiego także myśli hinduskiej.

Wiemy, że obaj poeci mieli osobiste doświadczenie wizji mistycznej, czego ślady mamy nie tylko w ich poezji, lecz także w korespondencji. Ważne dla odczytania mistycznej poetyki są również ich pisma filozoficzne, szczególnie *Jacob Boehme* – niezwykle ciekawe Mickiewiczowskie odczytanie (interpretacja) mistyki zgorzeleckiego mistyka – a także *Księga zgodności* – własne, Mickiewiczowe ujęcie mistycznego modelu Bytu. Istotnym zapleczem są również pisma filozoficzno-teologiczne Słowackiego; wreszcie *Genezis z Ducha*.

Tych źródeł mistycznej poezji romantycznych poetów jest oczywiście więcej i, mimo że w ostatnich latach wiele z nich zostało rzetelnie zbadanych i opisanych¹, zapewne czeka nas jeszcze niejedno odkrycie. W niniejszym tekście jednak chcę zbadać to, jaką jednostkową, poetycką wizję świata mistycznego stworzyli

¹ Z dawniejszych prac wymienić trzeba monografie Kleinera o obu poetach (J. Kleiner, *Mickiewicz*, Lublin 1948, t. 1–2; J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, oprac. J. Starnawski, Kraków 1999, t. 1–4), a także książkę Jana Gwalberta Pawlikowskiego *Mistyka Słowackiego* (Kraków 2008) i Zdzisława Kepińskiego *Mickiewicz hermetyczny* (Warszawa 1980). Warto również wspomnieć inne klasyczne książki: *Słowacki mistyczny*, red. M. Janion, M. Żmigrodzka, Warszawa 1981; Cz. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna*, Warszawa 1981; W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1982; J. Tomkowski, *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej*, Warszawa 1984; M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992; A. Kowalczykowska, *Słowacki*, Warszawa 1994; I. Opacki, „*W środku niebokrega*”. *Poezja romantycznych przełomów*, Katowice 1995; L. Nawarecka, *Mistyczny sens mitu w „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego*, Katowice 2010; *Słowacki mistyczny – rewizje po latach*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2010; E. Hoffmann-Piotrowska, „*Święte awantury...*”: *orto- i heterodoksje Adama Mickiewicza*, Warszawa 2014.

Mickiewicz, a potem Słowacki, jakie formy poetyckie w celu jej skryształizowania wypracowali, a także to, jak wygląda splatanie się tego ich działania w ujęciu bardziej całościowym (diachronicznym i synchronicznym).

2.

Próbe oglądu tak określonej romantycznej mistyki rozpocznę od Mickiewicza. W centrum jego mistycznej poezji sytuuje się *Widzenie* – najważniejsza chyba i najbardziej rozwinięta wizja, bezpośrednio uobecniająca jego doświadczenie mistyczne². Oczywiście przejawy mistycznego oglądu widoczne są już we wcześniejszej twórczości. W III części *Dziadów* wyobraźniowo i językowo bliska *Widzeniu* jest Wielka Improwizacja³, ale najważniejsze uobecnienie doświadczenia mistycznego stanowi *Widzenie Ewy*⁴. Jest ono oniryczną wizją osobowego spotkania z Bogiem, któremu towarzyszy cały zespół istotnych rysów: inicjalny paradoks (czyste niebo–deszcz); przemienione kwiaty sfruwające i otaczające śniącą, mnożące się w widzeniu; wyraźne jest także rozszerzanie się przestrzeni i przeżywanie przez Ewę świętej błogości. Podstawowym zdarzeniem są mistyczne zaślubiny Ewy z Chrystusem⁵ i jej przejście przez tunel przemiany stworzony przez Anielski wianek. Towarzyszą temu obrazy światła, zaplatania, rozkwitania, a dopełnia końcowe utożsamienie z Chrystusem⁶.

Widzenie ukazuje doświadczenie mistyczne podobne, lecz o wiele bardziej dramatyczne, ekspresyjne i intensywne⁷. Chyba najbardziej intensywne w poezji Mickiewicza. Faza wstępna (w. 1–10) to nagła przemiana zainicjowana impulsem z zewnątrz („Dźwięk mię uderzył”), po którym następuje potrojony obraz zrzucenia ziemskich „skorup”: „pryśnięcie” ciała zerwanego „anioła podmuchem”, obudzenie „ze snu strasznego” i zrzucenie „łupin przeszłych uczynków”. Zostaje „ziarno duszy nagie” – coś, co dalej będzie się przemieniać, rozwijać, ale w swym kształcie jest twarde, spoiste, nie wyobrażające żadnego

² Podstawą analizowanych utworów Mickiewicza jest wydanie: A. Mickiewicz, *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe, Warszawa 1993–2004.

³ Pisano o *Widzeniu* jako o nowej, spełnionej Wielkiej Improwizacji (M. Piwińska, op. cit.). Nowe, interesujące ujęcie Wielkiej Improwizacji w kontekście liryki Mickiewicza znajdziemy też w artykule K. Ziemby, *Wielka Improwizacja w świetle liryków Mickiewicza z rękopisów III części „Dziadów”*, „Pamiętnik Literacki” 2016, z. 4. Vide też D. Seweryn, *O poezji mistycznej*, w: *Mickiewicz mistyczny*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2005, s. 87–103.

⁴ O *Widzeniu Ewy* i innych odsłonach Mickiewiczowej wizji pisał L. Zwierzyński, *Fenomenologia snu: wyobrażenia oniryczne w poezji Mickiewicza*, w: *Mickiewicz. Sen i widzenie*, red. Z. Majchrowski, W. Owczarski, Gdańsk 2000.

⁵ Jako pierwszy tak je odczytał chyba Z. Kępiński (op. cit.).

⁶ Obrazy te bliskie są wizjom św. Teresy z Avila.

⁷ O *Widzeniu* traktują m.in. teksty ze wspomnianej już książki *Mickiewicz mistyczny*: M. Cieśla-Korytowska, *Co mnie dziwi w „Widzeniu” Mickiewicza*; J. Fiečko, „*Druga przestrzeń*” według Mickiewicza. *Kilka uwag o „Widzeniu”*.

świata wewnątrz. Efektem – uzyskanie duchowego widzenia, ukazane tu w obrazie przenikającego wodę promienia będącego ramą⁸ głównej części *Widzenia* – lotu w świecie transcendentnym⁹. Wypełniają ją cztery sekwencje epifanii światła, które rozpoczyna morze błogiej światłości płynące „z środka, jak ze źródła z Boga”. To spotkanie z Boskością przemienia „Ja” w byt świetlisty, upodabniający się do Boga. Niezwykłe jest tu bezpośrednie doświadczenie owej świetlistej Boskości i kolejnych faz własnej przemiany, skumulowanej w obrazach przebóstwienia (w. 40–46).

Obrazy te, mimo swej intensywności i indywidualnego konturu, mieszczą się właściwie w tradycji mistyki „ortodoksyjnej”: biblijne symbole z Apokalipsy św. Jana, wizje św. Teresy z Avila i św. Jana od Krzyża. Finałowe wyobrażenia przebóstwienia bliskie są *teosis* mistyki wschodniochrześcijańskiej¹⁰. A Böhme? Mamy przecież Mickiewiczowski tekst będący interpretacją i poetycką postacią mistycznej wizji mistrza ze Zgorzelca. Obrazy środkowej części *Widzenia* („ja” jako promienia biegnącego obok promienia Boskiego, świetlistych epifanii) bliskie są obrazom tekstu o Böhmem; być może teksty mistyka były inspiracją dla utworu Mickiewicza. Nie ma jednak w Mickiewiczowym „manifestie mistycznym” podstawowego dla Böhme’go wyobrażenia mrocznej Bezdni, pra-boskiej otchłani Boskości, z której wszystko wypływa. Teksty mistyków zapewne pomagały poecie stworzyć język mistycznej poetyki (innej już niż w *Dziadach*), ale *Widzenie* wyraźnie nie jest ilustracją tej czy innej teologii mistycznej, lecz własną poetycką wizją, indywidualnym wyobrażeniem przeżycia transcendencji¹¹.

W *Widzeniu*, oprócz olśniewających obrazów Bytu transcendentnego i przebóstwienia „ja”, stworzone zostały dwa koncepty transgresyjnej podmiotowości: niezwykle scalenie podmiotu i przedmiotu¹² („i światłem i źrenicą byłem razem”, w. 22–23), a także przekroczenie normalnej przestrzenności – bycie środkiem i „razem na okręgu koła” (w. 29–39). Jako pomysł jest to fascynujące. Ale Mickiewicz informuje nas tylko o tym (prezentuje koncept!), nie stwarza jednak obrazów (symboli) ani form tekstowych wyrażających to naocznie. Tym bardziej nie stwarza naocznych efektów zaistnienia takiej transpodmiotowości

⁸ Ta wizja mrocznej wody rozświetlanej promieniem stanowi także swoisty obraz przejścia (przestrzenny i czasowy) do świata transcendentnego.

⁹ Stanowi on w wierszu ciągłość ze światem ziemskim.

¹⁰ Vide P. Evdokimov, *Prawosławie*, tłum. ks. J. Klinger, Warszawa 1986, s. 33–37, 223–228.

¹¹ To chyba dotyczy także składników alchemicznych, hermetycznych czy kabalistycznych mających zapewne swój udział w całości, ale przetworzonych indywidualnie przez Mickiewicza i włączonych w całość.

¹² Analizuje to szczegółowo Magdalena Saganiak (*Człowiek i doświadczenie wewnętrzne. Późna twórczość Mickiewicza i Słowackiego*, Warszawa 2009). Postrzegam to nieco inaczej: światło jest w *Widzeniu* postacią istnienia świata transcendentnego, a więc w koncepcie tym podmiot scala się ze światłem boskim, który jest tu przedmiotem widzenia, co likwiduje podział na przedmiot i podmiot.

i przemienionego widzenia. To uczyni dopiero w Lirykach lozańskich¹³, pozornie nie tak efektownych i ekspresyjnych, docierających jednak w stwarzaniu postaci transcendentnej bytowości (podmiotu i świata) dalej i głębiej. Poeta dokonuje tego przez wypracowanie transcendentnych postaci istnienia, poznanie i nowych form tekstowych je wyrażających. Wymagało to zabiegu, który systemowo i radykalnie zastosuje później w poezji genezyjskiej Słowacki¹⁴. Ale to Mickiewicz pierwszy dostrzegł, że aby takie transcendentne formy stworzyć, trzeba najpierw pociąć olśniewający strumień boskiego bytu na cząstki i z tych okruchów złożyć wszystko na nowo – według zupełnie nowego, transcendentnego wzorca¹⁵. U podstaw wspomnianego zabiegu tkwi doświadczenie tego, że inny jest stan skupienia świata transcendentnego i naszego świata codziennego bytowania, nie da się więc w prosty sposób przekopiować świata boskiego na zwykłe ziemskie obrazy, ziemską ciągłość. W *Widzeniu* ciągłość obrazu jest ciągłością opowiadania podmiotu-bohatera zachowującą w swojej narracji ludzkie postrzeganie bytu, co nie oddaje samą strukturą ujęcia rzeczywistej natury bytu boskiego.

Aby wyrazić przemienione „ja” i transcendentną postać Bytu na poziomie rzeczywistego istnienia, trzeba sprawić, by uczestniczyła w tym cała forma utworu wraz z wyrastającą z niego postacią podmiotu – nie tylko obrazem „ja” wewnątrz świata utworu, lecz także podmiotowością obejmującą utwór, fundującą go. W wierszu *Ach, już i w rodzicielskim domu* „posiekanie” tekstu – rozszczepienie bytu i form tekstowych (opowieści) – jest diagnozą – służy odsłonięciu, ukazaniu negatywnej postaci bytu podmiotu (i chyba bytu ludzkiego w ogóle)¹⁶. Mickiewicz rozwija takie poetyckie czynienie w liryku *Gdy tu mój trup*. Tu poeta ukazuje rozerwanie siebie na „ja” zewnętrzne i wewnętrzne. To zewnętrzne („trup”) wykazuje w wierszu przejawy człowieka żyjącego („gada”, „zagłada”), komunikacji z innymi; ustanawia też centrum tego świata („w pośrodku was zasiada”). Ale nie może przejść do wewnętrznego kręgu „ja” (duszy), bo tej w człowieku zewnętrznym, w tak nakreślonym jego istnieniu, nie ma. Dusza jest

¹³ O Lirykach lozańskich napisano już wiele studiów. Podstawowe zbiera antologia Mariana Stali (*Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu. Antologia*, oprac. M. Stala, Kraków 1998). Po niej ukazało się jednak szereg ważnych studiów – samego Mariana Stali, a także Mariana Maciejewskiego, Jacka Brzozowskiego, Michała Masłowskiego, Aleksandra Nawareckiego, Ewy Hoffmann-Piotrowskiej.

¹⁴ Fragmentaryczność i jej rola w kreowaniu i rozumieniu świata romantycznego była wielokrotnie zauważana i opisywana, ale w późnym romantyzmie uzyskuje inną postać i inną funkcję.

¹⁵ Oczywiście Słowacki nie znał Liryków lozańskich, więc nową formę musiał wypracować samodzielnie. Były wprawdzie jakieś rozmowy, nauki pisania, których w czasach Koła Sprawy Bożej Mickiewicz udzielał, ale zasadę cięcia tekstu i bytu Słowacki niezależnie wypracowywał już w asocjacyjnym modelu poematu dygresyjnego.

¹⁶ W liryku tym oprócz obrazu poszarpanego bytu jest także perspektywa tego, który to widzi, a zza niej jeszcze oblicze Anioła.

„w ten czas” gdzie indziej („daleka, ach daleka”)¹⁷. „Ja” rozdzielone jest na dwie części. Ale rwie się także rytm wewnątrz dystychów, szczególnie w ujęciu stanu duszy („narzeka, ach narzeka”). Gdyby odczytać tylko tę strofę, rysowałby się wtedy zdecydowanie negatywny obraz zdestruowanego „ja”, którego dusza „błąka się”.

Dopiero w drugiej strofie – w świecie wewnętrznym (myśli, serce) – znaleziony zostaje ratunek: pozytywne zaistnienie bytu i bliskich. Nie sugeruję, iż ukazany w następnych strofach świat „Tam” istnieje jako świat wewnętrzny (pamięć, wyobrażenia), lecz to, że „Tam” da się dotrzeć tylko przez świat wewnętrzny¹⁸. Ten inny świat stworzony zostaje w utworze przez metafory zaczeplone we wnętrzu („ojczyzna myśli”, „serca rodzeństwo”), ale jako metafory przekraczają ową wewnętrzność. W zwykłym („ciągłym”) języku „Tam” nie jest dostępne. Przejście do świata „Tam” dokonuje się na początku trzeciej strofy gwałtownym przeskokiem (jedyna przerzutnia w wierszu). Po transgresyjnym „Uciekam” następuje pierwszy, szkicowy i statyczny jeszcze obraz „Tam” („siedzę pod jodłami”). Kolejne obrazy bytowania „ja” to nie tylko przejaw opisanej już wcześniej perspektywy odwróconej¹⁹ (czas cofa się – najpierw podmiot jest mężczyzną, potem młodzieńcem, wreszcie dzieckiem), lecz także coraz mocniejszego zanurzenia się w rzeczywistości „Tam” – pojawiają się zmysłowe doznania trawy (bujna, wonna). Dynamiczne wyobrażenie z czwartego wersu („pędzę”) antycypuje ruch „Jej” (niezwykłej, kobiecej, transcendentnej bytowości)²⁰, wypełniający strofę czwartą, stanowiącą niejako przedłużenie strofy trzeciej²¹.

Strofa czwarta w całości mówi już o „Tam” i o „Niej”. „Ja” zanurzone w głębi „Tam” (las) jest tu tylko punktem widzenia, obserwatorem dziania się „Jej”. Najważniejsze teraz staje się to, „jaka” jest ta kraina i jakie są kolejne obrazy „Jej”. Centrum – dynamiczne – stanowi „Ona”, w czterech różnych postaciach i w czterech różnych przestrzeniach istniejących tu jakby jednocześnie, obok siebie. Te cztery przestrzenie, przejaw „pocięcia” ciągłości, sklejane zostają

¹⁷ Uwyraźnione jest to postacią rymów – w strofie tej jako jedynej dostrzegamy rymy parzyste, oddzielające obie części strofy i obie części „ja”.

¹⁸ Jest to zgodne z modelem podmiotu i świata romantycznego, który u progu romantyzmu wykreował Rousseau. Vide Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przekład zbiorowy, Warszawa 2001.

¹⁹ Zjawisko perspektywy odwróconej w ikonach i w ogóle w kulturze opisał Borys Uspienski (*Przekaz obrazu w malarstwie ikon*, w: *Semiotyka kultury*, oprac. E. Janus, M. R. Mayenowa, Warszawa 1977). Vide też P. Evdokimov, op. cit.

²⁰ To określenie i znakomitą interpretację tego niezwykłego istnienia Mickiewiczowej poezji znaleźć możemy w artykule Jacka Łukasiewicza „Ona” liryczne w poezji Mickiewicza (w: *Mickiewicz w Gdańsku. Rok 2005*, Gdańsk 2006).

²¹ Wers trzynasty (czwarta strofa) związany jest z wersem dwunastym (i całą trzecią strofą) anaforą „Tam”, a ponieważ dwunasty wers nie kończy się kropką, obie strofy tworzą razem jedno długie zdanie.

w nowe całości. Tworzą klasyczny, przestrzenny model odwróconej perspektywy – „Ona” lecąc ku nim oddala się, co widoczne szczególnie w ostatnim wersie („I ku nam z gór jako jutrzienka świeci”). Ale tekst (powtórzenia, anafory, zgęszczenia) tworzy gęstą sieć wiążącą wszystko w bardziej skomplikowaną całość. Dlatego podstawowe wydaje się słowo „jak”, które przemieniane zostaje w kolejnych wersach. W pierwszym wersie „Ona” opuszcza rzeczywistość ludzką (gank domu) i w następnych wersach zanurza się (kąpie się) w rzeczywistości „Tam”. Przemiany „Jej” i Bytu określa w istotnym stopniu owo „jak”, które najpierw (wersy pierwszy i drugi) oznacza sposób istnienia, postać ruchu, zaś w trzecim wersie przesuwają się w inne znaczenie – porównanie dwóch przestrzeni dookreślające rodzaj „Jej” ruchu, ale prawem ciągłości, po poprzednich wersach dalej odczytywać możemy je jako określenie postaci bycia. W wersie ostatnim, związanym z poprzednimi anaforą i powtórzeniem, pojawia się wieloznaczne „jako” – porównanie, ale wskazujące także „Jej” funkcję w świecie („jako jutrzienka świeci”). „Świeci” jest własnym atrybutem „Jej”, a „ku nam” określa tu już nie ruch, lecz kierunek emanacji światła. Anaforyczne „i” pełni zaś rolę nie tyle diachronicznego następstwa, ile mnożenia hipostaz „Jej”, synchronicznie dokładanych do obrazu z pierwszego dystychu.

Wspomniane wcześniej „Uciekam” ma jeszcze dodatkowe znaczenie – jest czynnością dokonywaną teraz, co dookreśla także sens frazy „Uciec z duszą na liście” z najkrótszego lozańskiego liryku. Nie musi ono oznaczać niewykonalnego pragnienia, lecz powtórzoną i radykalizowaną czynność dziejącą się we wcześniejszym liryku²². Podobnie końcowe „płynąć, płynąć i płynąć” z *Nad wodą wielką i czystą* (poprzedzane przecież dokonywaną tu równie niemożliwą zwierciadlaną czynnością – „odbijam”)²³ jest śladem przechodzenia do innego, wiecznego porządku z jego nowym, równoległym ładem. Dążenie „pociętego” bytu do porządku równoległego, synchronicznego zakodowane jest we wszystkich lozańskich lirykach podobnie jak ruch transgresji. Najważniejsze jednak jest rzeczywiste stworzenie (przeczuwanego i nazwanego już w *Widzeniu*) transgresyjnego bycia i poznawania – jednocześnie „widzę dokoła”, „wszystko wiernie odbijam” i „pomijam”. Wewnątrz tej ontologicznej, symbolicznej przemiany przekształcony zostaje porządek metaforyczny bytu w metonimiczny – tekstu.

Jeżeli spróbować syntetycznie ująć model poezji Mickiewicza i zarazem to, co wydarza się w Lirykach lozańskich, to trzeba wskazać trzy figury skupiające ją na trzech poziomach. Na poziomie mitopoetyckim organizuje ową poezję, jako wyobrażenie centralne, mit ikaryjski, który jednak już w *Panu Tadeuszu*

²² W drugim wersie liryku *Uciec z duszą na liście* znajdujemy już tylko akordy bytowe: „Tam, domku i gniazdeczka”.

²³ Odbijanie to w liryku tym atrybut wieczystej wody, a więc przemiana podmiotu w byt wieczny rozpoczyna się jako czynność dokonująca się już w piątej strofie *Nad wodą wielką i czystą*.

(Epilog) został przekształcony z figury upadku w figurę lotu kolistego, ocalającego, przemieniającego²⁴. Najwyraźniej i najdoskonalej figura ta krystalizuje się w późnym liryku *Wszuchać się w szum wód*²⁵, ale jest także, w sposób bardziej immanentny, obecna w Lirykach lozańskich. Tu także ruch przyjmuje postać kolistą: najwyraźniej w *Polaty się tży*, ale także w *Nad wodą wielką i czystą*, gdzie jednak wiąże się to bezpośrednio z drugim poziomem – wyobraźni poetyckiej. W Lirykach lozańskich z podstawowego modelu Mickiewiczowej poezji (centrum skupiające całość, czemu odpowiada linearny ruch metamorfozy) powstaje układ zdecentralizowany, wielopunktowy, otwarty, a w wariacie linearnego przebiegu – wielostrumienny. Na poziomie poetyki wiąże się z tym nowa postać tekstu i obrazu, którego podstawową właściwość stanowią opisane powyżej „pocięcie”, przerywanie fizycznej ciągłości, a także tworzenie figur tekstowych (kwadrat, koło) ujmujących tę nową Bytowość w postać płaszczyznową, przestrzenną. Czyni to nowa gramatyka w *Nad wodą wielką i czystą* oraz w liryku *Gdy tu mój trup* i związane z nią urealnienie metafory²⁶.

3.

Słowacki, podejmując w 1842 roku dzieło tworzenia-opisywania prawdziwego, transcendentnego oblicza Bytu, czyni to jeszcze radykalniej niż Mickiewicz. Destrukcji fizycznej postaci świata towarzyszy rozbitcie tekstu (mocniejsze niż proste pocięcie) i analogiczny, zdestruowany kształt obrazu poetyckiego. Można to dostrzec w wielu lirykach, a także dramatach i w *Królu-Duchu*. Wyraziście przejawia się to w liryku *Przez Furie jestem targan ja, Orfeusz*²⁷.

²⁴ Figura ikaryjskiego upadku pojawia się w IV cz. *Dziadów*, w *Sonetach krymskich* (jako mit klamrowy), w III cz. *Dziadów* (w tejże części – w Widzeniu Ewy – zaczyna się przemiana figury na kolistą, pozytywną). O tym wszystkim piszę w tekście *Mitopoetyckie wyobrażenie ikaryjskie* (w: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski*, red. M. Kalinowska, B. Paprocka-Podlasiak, Toruń 2003).

²⁵ Figura ta jest także obecna w *Słowach Panny*.

²⁶ Te zjawiska dokładniej opisuję w tekście „*Ja*” i projekty egzystencji w *Lirykach lozańskich Mickiewicza* (w: *Liryka Mickiewicza. Uczucia. Świadectwa. Ekspresje*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2018).

²⁷ Bardzo precyzyjne i interesujące obserwacje i uwagi na temat tekstu tego wiersza poczynił w prywatnym liście (Tarnowskie Góry, 23 września 2019 r.) prof. Marek Piechota: „Na karcie 99r *Raptularza* jest wyraźny tekst (pierwsze wersy od góry po prawej stronie). Rękopis wygląda tak, że w wyrażeniu z pierwszej linijki (ja Orfeusz – traktuję, że jest to nadpisanie): jak Perseusz litera **k** w słówku **jak** i cały **Perseusz** są przekreślone przez poetę grubiej zaciętym piórem lub po prostu to efekt mocniejszego przyciśnięcia pióra. Zostało więc z tego pierwszego wersu ja (zamiast jak) i został nadpisany Orfeusz. Zatem widzisz, że w rękopisie Słowacki tylko nadpisał imię Orfeusz, Troszyński dodał **ja**, które Słowackiemu w rękopisie pozostało po skreśleniu litery **k** w słówku **jak**”. W związku z przywołaniem mitu, a także elementami obrazów, oczywiste jest, że podmiotem-bohaterem musi być Orfeusz, ale to początkowe zapisanie „Perseusz” wskazuje, że być może rola Perseusza w liryku jest istotniejsza niż niewinny element porównania.

Podmiot-bohater jest tu Orfeuszem w ostatniej, granicznej fazie żywota – momencie rozerwania własnej bytowości przez istoty mityczne²⁸. Pocięta na segmenty jest zarówno fabuła utworu (każdy segment ma inny modus bytowy), jak i tekstowość ją wyrażająca (coraz mocniejsze rwanie tekstu na strzępy). W zakończeniu wiersza, w apostrofie do Jędz (Mojr), to pokawałkowanie tekstu wydaje się szczególnie radykalne. A nić życia podmiotu-Orfeusza sklejana jest z materii jego egzystencji: łez, targań, bólu i wewnętrznego, epileptycznego ruchu ciała, którego obraz w swym rozedrganiu wyraża inną całość. To wszystko razem stwarza genezyjski model obrazu poetyckiego – wybuch i destrukcję, radykalny skok w inność, po którym następuje sklejanie owej inności w zupełnie nową postać (tu jest nią owa niezwykła, nie-cielesna „nić żywota”)²⁹.

Rozbicie, destrukcja są radykalne i wszechobjemujące, gdyż stanowią centralne zdarzenie genezyjskiego stwarzania i istnienia Bytu, u podstaw którego tkwi mit kosmogoniczny. Mit ten (jako wyobrażenie mitopoetyckie) obecny jest w całej niemal poezji genezyjskiej: w *Genezis z Ducha*, w *Poemacie o tajemnicach genezyjskich*, w dramatach i w *Królu-Duchu*.

Następstwem i konkretną realizacją wspomnianego wyżej gwałtownego skoku, u którego podstaw tkwi mit kosmogoniczny, są poszczególne techniki ujmowania genezyjskiej, transcendentnej postaci Bytu³⁰. Z najważniejszych technik (oprócz prostej przemiany Bytu rozbitego i sklejonego transcendentnie³¹) istotne wydaje się stworzenie sposobów modelowania synchronicznej postaci czasu (*Anioł ognisty – mój anioł lewy*, a także *Samuel Zborowski*³²) i równoważne temu symultaniczne funkcjonowanie przestrzeni (*Gdy noc głęboka...*). Ważne (i radykalne!) są także rozziwy gramatyczne, jeszcze mocniej wyrywające rzeczywistość genezyjską ze zwykłej przestrzeni świata (*I ujrzałem te bahwany...*, a także w *Agezylauszu*). Dodajmy narastającą rolę rytmu w ujmowaniu transcendentnego sposobu bytowania (cała grupa liryków) oraz genezyjską płynność materii tekstu i obrazu, także ewokującą sakralną bytowość. Wreszcie wspomnijmy naoczne ujmowanie bytu niewidzialnego i obrazy wieloistne. Tu wkraczamy już bezpośrednio w krąg epifanii i teofanii genezyjskich.

²⁸ W micie Orfeusz rozrywany jest przez Dionizyjskie miłośnice Menady, w wierszu – przez Furie.

²⁹ Taka gwałtowna genezyjska przemiana i jej skokowe wyobrażenie (obecne w wielu wierszach Słowackiego) zostały modelowo ukazane w liryku *Patrz nad grotą*.

³⁰ Opisałem je szczegółowo w książce *Egzystencja i eschatologia. Genezyjska wyobraźnia Słowackiego* (Katowice 2008), a także w szkicu „Ja” poetyckie Słowackiego – próba ujęcia konstelacyjnego (w: *Zanikanie i istnienie niepełne. W labiryntach współczesnej podmiotowości*, red. A. Dębska-Kossakowska, P. Paszek, L. Zwierzyński, Katowice 2013).

³¹ Towarzyszy temu fragmentaryzacja tekstu.

³² Pisze o tym Włodzimierz Szturc (*Semafora w mistycznym tekście Słowackiego*, w: *Juliusz Słowacki. Wyobraźnia i egzystencja*, red. M. Kuziak, Słupsk 2002, s. 253–259).

Niewątpliwie istotowo genezyjskimi epifaniami są obrazy tronu Boga na ziemi i cherubinów stających się wschodem słońca w dwóch znanych lirykach³³. Te dwie teofanie mają pewien aspekt wspólny – prowadzą do granicy niewyraźności. Rozpędzają, rozkręcają spiralę ruchu i obrazu, a w momencie szczytowym – przerywają granice i przeskakują w niewyobrażalne, co stwarza w obu lirykach epifanię transcendencji. Obie teofanie, apofatyczne w istocie (Bóg wyrażany jest tylko pośrednio jako Niewyraźny), prowadzą już do centralnych, genezyjskich teofanii Słowackiego. Najbardziej znaną zawiera wiersz *Zachwycenie*, wielokrotnie już analizowany³⁴. Dlatego zacznę od drugiego liryku, *O! Boże ojców naszych*, który stanowi mniej przetworzony i uporządkowany zapis doświadczenia mistycznego poety (utrwalonego jak wiadomo również w listach)³⁵. W wierszu tym dostrzec można nie tylko okrucy i drzazgi tekstowe (radzykalniejsze niż w innych wierszach), lecz także wspomniany już „rozryw gramatyczny”.

Pierwsze dwa wersy, jeszcze regularne i linearne w przebiegu, przedzielone na cztery części, to podmiotowy zwrot do Boga i Jego adoracja („chwała Tobie [...] od Twojego sługi”). Dalsze dwa wersy to już pełny repertuar przyginania języka do Niewyraźnego, co zmienia trochę nawet wersy poprzednie, gdyż słowa „Orlicy z ognia, która mnie porwała” gramatycznie jakby kontynuują słowa „od Twojego sługi”, choć stanowią odrębny układ składniowy i semantyczny powiązany z wersem czwartym, najbardziej szalonym i „zwichrowanym” językowo – „Ogni widzialnych z pierza upadaniu”³⁶. Dodatkowo z wersem czwartym związany jest przerzutnią wers piąty. W werse czwartym jednak „Chwała” nie jest od kogoś, lecz Czyjaś – świętość, boskość epifanii ogniowej „z pierza upadaniu”³⁷. Mały korkociąg lekturowy dla czytelnika. Dostrzegamy tu dwoistą strukturę gramatyczną, otwartą w dwie strony, bowiem dalsza część wiersza piątego mówi znów o hołdzie oddawanym Komuś. Jeżeli czytać tę pierwszą strofę jako całość, to dostrzec można, że gramatyka – owo normalne użycie słów – a potem „wygięcie” języka

³³ Analizuję oba szczegółowiej w L. Zwierzyński, *Egzystencja i eschatologia...*

³⁴ Vide J. Brzozowski, „*Zachwycenie*” – uwagi o poetyce wiersza, w: idem, *Odczytywanie romantyków i notatki o Mickiewiczu, Malczewskim i Słowackim*, Kraków 2002, s. 226–236; W. Szturc, *Semafora w mistycznym tekście...*; E. Hoffmann-Piotrowska, *Słowacki wobec zachodnio-europejskiej mistyki*, w: eadem, „*W ustach jest otwór duszy...*”: *Szkice o romantykach i mistykach*, Warszawa 2012. W kontekście relacji liryki mistycznej Słowackiego względem tradycji mistycznej vide J. Tomkowski, op. cit.

³⁵ Podstawą analizowanej liryki Słowackiego jest oczywiście edycja: J. Słowacki, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Poznań 2005.

³⁶ Jest to wers opuszczany w większości wydań, ale jak słusznie stwierdzili Jacek Brzozowski i Zbigniew Przychodniak, wydawcy *Nowego wydania krytycznego*, jest on nieusuwalny ze względu na zrymowanie z wersem szóstym.

³⁷ Pomijam tu wykorzystanie w tej teofanii obrazu mitycznego „orła porwijącego Ganimeda”. Jest to ważne dla całości, wiadomo bowiem, że obraz Boga-Orlicy pojawia się również niezależnie od mitu greckiego w psalmach biblijnych. Dostrzec też można, że dzięki sformułowaniu „z pierza upadaniu” chwała bezpośrednio i jakby materialnie wywodzi się z owego boskiego pierza.

i wreszcie powrót do zwykłego wzorca składniowego (i semantycznego) tworzą razem gramatyczny okrąg³⁸, ustanawiając niezwykle, językowe wyrażenie Boskości. Dodajmy, że w następnej strofie podobny „boski okrąg” tworzony jest przez obraz poetycki samej teofanii: Boskiego orła zlatującego na „ja”, przykrywającego je skrzydłami, ogniem, szelestem. Powstaje okrąg – tunel przejścia podmiotu i boska, wewnętrzna cisza, podobnie jak w liryku *Panie o którym na niebiosach słyszę*, najgłębiej, istotowo wyrażająca Boskość Najwyższego. Liryk kończy trzecia, nieskończona, dwuwersowa strofa, w której Bóg przyjmuje jako Swą teofanię „twarz z ognia”, a więc rys ludzki i transcendentny, choć daje tę twarz swojemu gniewowi – czyste *mysterium tremendum*, święta groza³⁹.

Podobne obrazy teofaniczne (śląd tego samego mistycznego doświadczenia) zawiera najbardziej znany teofaniczny wiersz Słowackiego – *Zachwycenie*. Tu jednak owo niezwykle, momentalne, ponadczasowe w istocie doświadczenie rozciągnięte zostało w sznurek regularnych dystychów. Ten porządek – niezwykła rytmiczno-obrazowo-stroficzna szkatułka – wyraźnie stanowi przejaw autorskiego konstruowania, zewnętrznego względem samego mistycznego doświadczenia. Wiersz zaczyna się jakby od środka (od „Bo”), od obrazów oddających postać zjawienia się Boga („napaść”) i teofanicznych jej przejawów znanych z liryku poprzedniego i Biblii. Po trzecim dystychu, uobecniającym „teraz” podmiotu-bohatera (płomieniste łoże)⁴⁰, następuje centralna sekwencja wiersza (dystychy 4–9), w której pojawiają się dalej okruchy obrazów spotkania „ja” z Bogiem, ale wypełnia ją zasadniczo przeżycie mistycznej grozy – *mysterium tremendum* – lęku bliskiego doświadczenia śmierci, a także wyobrażenia destrukcji będącej następstwem tego przeżycia. To przejście przez śmierć i destrukcję prowadzi „ja” do ostatnich trzech dwuwersów, w których logiką paradoksów oddane zostaje czyste przeżycie mistyczne – złączenie z Bogiem. Jak już niegdyś wskazywałem, owo mistyczne zjednoczenie nie likwiduje tu odrębności „ja”⁴¹.

Każdy dystych z osobna oddaje konkretny aspekt Spotkania, ale razem w sznurku sprawiają one wrażenie jakiegoś racjonalnego, retorycznego pogadywania. Trochę sztuczne. Jednak jest przecież jeszcze wszechobejmujący rytm, który niby tworzy porządek szkatułki, ale transcenduje ją i przekształca w coś zupełnie innego.

³⁸ Okrąg jako figurę sakralną wyrażającą boskość analizuje szczegółowo G. Poulet, *Metamorfozy czasu*, wyb. J. Błoński, M. Głowiński, tłum. D. Eska i in., Warszawa 1977. Jako obraz gniazdowy poezji genezyjskiej analizuję okrąg w książce *Egzystencja i eschatologia...*, s. 38–50.

³⁹ To oczywiście terminy Rudolfa Otto opisujące epifanię sacrum. Vide R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, Wrocław 1993.

⁴⁰ Tu widać jak mimo regularności treść doświadczenia tworzy niespodziewane, gęste sploty. Bo przecież to zarówno realne łoże, łoże Pascala i łoże z biblijnej *Pieśni nad pieśniami*. Włodzimierz Szturc w swej precyzyjnej analizie tego utworu dodaje konkret drzewny z podróży do Ziemi Świętej. Vide W. Szturc, *Semafora...*

⁴¹ L. Zwierzyński, *Egzystencja i eschatologia...*

Tworzy on tunel przejścia dla podmiotu, z drugiej zaś strony kreuje owo dziwne wirowanie okruchów mistycznych – „ja”, zataczając kolejne kręgi, tańczy tu z Bogiem święty, mistyczny taniec. Nie tylko semantycznie, lecz także cieleśnie wyraża to niezwykle doświadczenie spotkania z Bogiem⁴².

Oprócz *Zachwycenia*⁴³ można wskazać cały zespół wierszy wyrażających rytmem transcendentne (lub mityczne) bytowanie, którego niezwykle kształtem jest właśnie taniec: *Wielcyśmy byli i śmieszniśmy byli* (mesjańska radość przenikająca rzeczywistość, wyrywająca ze zwykłego czasu i przestrzeni); mityczne porwanie i transcendentne bytowanie Persefony w *Córce Cerery*; wreszcie liryk *Nie używałem leków i lekarzy*, w którym podmiot, po mitycznej walce z żywiołami, przemienia się, a jego nową postacią jest szalony, lecz regularny ruch żywiołów – dionizyjski taniec.

Musi oczywiście paść pytanie o duchową podstawę tych wierszy. Nie wiem, czy łatwo będzie ją odnaleźć w dostępnych źródłach (listy, dzienniki, teksty filozoficzno-religijne poety). Powinniśmy takie poszukiwania podjąć. Na razie, tylko tytułem hipotezy, można wskazać trzy potencjalne konteksty. Pierwszy to biograficzny ślad: w dzieciństwie mały Julek lubił tańczyć, intensywnie wirować z córkami swego Ojczyma, co niezwykle go upajało. Dziecięca predyspozycja, podatność na rytm. Następne dwie hipotezy wskazują na istotne tradycje duchowe. Jedna dotyczy duchowości wschodniochrześcijańskiej, znanej Słowackiemu dzięki dziadkom – wspólnym odwiedzinom w ławrze prawosławnej w Poczałowiu. Ostatnia odnosi się do lektur duchowych lat trzydziestych i czterdziestych oraz spotkaniu ze wschodem chrześcijańskim w podróży na wschód. Czy poznał tę tradycję na tyle, by znać hezychazm? – duchowość, modlitwę Jezusową opartą w istocie na jogicznym rytmie oddechu⁴⁴; mistykę bliską wschodowi. Św. Grzegorz Palamas opisując modlitwę regulowaną wdechem i wydechem wskazuje ruch okrężny kolisty, jaki taka modlitwa, wchodząc w serce modlącego i dążąc do Boga, przyjmuje⁴⁵.

Te mistyczne hipotezy mają oczywiście oparcie w Biblii, szczególnie w Psalmach, gdzie Boga czci się nie tylko śpiewem, lecz także tańcem. Przed Arką Przymierza tańczył król Dawid. Wprawdzie w tradycji chrześcijaństwa zachodniego liturgiczność taka nie miała realizacji, ukonkretnienia, ale na ziemiach

⁴² O powstawaniu analogicznego tunelu mistycznego w *Królu-Duchu* pisze Lucyna Nawarecka (*Mistyczny sens mitu...*).

⁴³ Trzeci liryk mistyczny, tj. *Takiego ludów w sobie przerażenia*, wypełnia tunel budowany z obrazów i rymów prowadzący ku spotkaniu z Bogiem, który jednak potrafi przenikać ściany. Tu także odkrywamy mocne przeżycie świętej bojaźni. Od momentu wydania *Raptularza* mamy jeszcze jeden niezwykle wiersz teofaniczny Słowackiego – *Wtenczas mię zdjęła wiekuista trwoga...* Różni się on nieco od większości wierszy genezyjskich (szczególnie tych epifanicznych, symbolicznych). Zbudowany jest z dużych płaszczyzn obrazowych i jakby wyjątkowo statycznych symboli. Nieco w swym ujęciu przypomina *Objawienie Trójcy Świętej* El Greca.

⁴⁴ Vide P. Evdokimov, op. cit.; *Filokalia. Teksty o modlitwie serca*, tłum. i oprac. ks. J. Naumowicz, Kraków 1998, s. 222–224.

⁴⁵ Ibidem, s. 268–270.

wschodnich Rzeczypospolitej rozwinęła się przecież niezwykła postać mistyki żydowskiej – chasydyzm⁴⁶. W chasydyzmie, ludowej kontynuacji żydowskiej tradycji mistycznej, ruchu zapoczątkowanym przez świętego proroka Baal Szem Towa, oprócz instytucji cadyków i związanej z nimi paradoksalnej nauki, najbardziej charakterystycznym elementem – wewnętrznym i zewnętrznym – był modlitewny, rytmiczny duchowy taniec, wprawiający uczestników w ekstazę. Krąg chasydów tańczących w mistycznym uniesieniu. Czy Słowacki – bezpośrednio lub pośrednio – zetknął się z tą niezwykłą mistyczną praktyką? To wyjaśniałoby charakter niektórych jego świętych i rytmicznych liryków. Dopóki nie znajdziemy realnych śladów, musi pozostać to jednak tylko niepewną hipotezę.

We wspomnianym już wierszu *Nie używałem leków i lekarzy*, w wyobrażeniu żywiołów, ich szalonego ruchu tanecznego stanowiącego nowe, przemienione oblicze podmiotu, pojawia się jakby ślad dalszego przejścia (tunelu przejścia) – obraz „bałwana zimnego i szalonego”, znak śmierci i tej drogi, która rozpoczyna się poza nią, prowadząc jeszcze głębiej.

Radykalny tunel prowadzący jeszcze głębiej dostrzec można w liryku *Jest najsmutniejsza godzina na ziemi*. Obraz świata tworzy wyłaniająca się z morza kula – kosmiczna, mityczna, sakralna. Odczytuję to jako epifanię Najświętszej Panny (a w Niej – Boskości), dokonującą się w postaci otwierających się kolejnych przestrzeni (kul)⁴⁷. W dodatku objawiający się tu Jej byt jest w istocie dwoisty: w księżycu zawiera się solarność, w Maryi – Chrystus. Z sakralno-mitycznego wnętrza Najświętszej Panny wyłania się świat ludzki, rozwijający się, aż odsłoni ludzkie wnętrze. Sakralna dwoistość Kosmicznej Panny zostaje w drugiej strofie rozrysowana, rozdzielona na dwie wyraźnie odmienne strony (szeregi): Chrystusową, aktywną (misterium wschodu Słońca Wieczności), i Maryjną, refleksyjną, smutną, bo dostrzegającą pasyjny kres tego wschodu. Te dwie strony zostają w ostatnich dwóch niezwykłych wersach wydestylowane i przemienione w obraz mityczny, trochę już abstrakcyjny, w postaci dwóch półkolistych obrazów ruchu: „Nocy nachylonej ku nowemu dniowi” i „Fali, wznoszącej na wiatr szybę szklaną”⁴⁸. Dwie połowy okręgu tworzą razem tunel prowadzący do głębi radykalnej, do Boskości przed Zrodzeniem Syna Bożego. To ów niewyraźny, nieprzedstawialny Pra-grunt, Bezdeń, niestworzony Fundament wszystkich skryzalizowanych (i wcielonych) postaci Bóstwa.

⁴⁶ M. Buber, *Opowieści chasydów*, tłum. P. Hertz, Poznań 1996; G. Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, tłum. I. Kania, wstęp M. Galas, Warszawa 1997.

⁴⁷ Epifaniczny charakter obrazu podkreśla dokonujące się tu wyrwanie ze zwykłego czasu i przestrzeni, a także ze zwykłej arystotelesowskiej ontologii. Dokładną analizę tego wiersza znaleźć można w: L. Zwierzyński, *Egzystencja i eschatologia...*, s. 63–69.

⁴⁸ Podobny obraz powstającej kuli kosmicznej dostrzec można także w innych utworach romantycznych, np. w *Świtezii*. Vide A. Seweryn, *Pomiędzy światami. Studia z literatury oświecenia i romantyzmu*, Lublin 2017, s. 129–153.

Na to, że ta interpretacja końcowego, dziwnego (jak ostatnia część II sonaty Chopina) obrazu analizowanego liryku nie jest czymś dowolnym i przypadkowym, wskazuje znane wyobrażenie „Pajęczyny”, pojawiające się w poezji Słowackiego kilkakrotnie:

A oto – jak miesiąca krąg – i Dyjanny mara,
 Pajęcza siatka stara i pyłem okryta
 U mojego sufitu – w izbie ubogiej wisiła...
 W niej utkwiły me oczy... a szara i słońca promykiem
 Złota sieć...⁴⁹

Ten centralny obraz genezyjski, o podobnej mityczno-kosmiczno-sakralnej strukturze jak w liryku *Jest najsmutniejsza godzina na ziemi*, odsłania bezpośrednio Nicość jako symbol niewyraźnej głębi Bóstwa⁵⁰. Tu już niewątpliwie stajemy wobec poetyckiego i sakralnego wyobrażenia Bóstwa, które bliskie jest obrazom mistyków nadreńskich (Mistrz Eckhart!), a także wyobrażeniom z mistycznych traktatów Böhme: „Jest zatem w Bogu najpierw mrok nieskończony i starcie bezładne nieprzebranej masy żywiołów”. Tak wyklada mistyczną naukę Szewca ze Zgorzelca Adam Mickiewicz⁵¹. Oczywiście byłoby dobrze odnaleźć ślady lektur tych mistyków w pismach czy listach Słowackiego⁵², lecz oczywiście jest, że ślady Boskiego Pra-mroku, Bezgruntu są obecne w apofatycznych, genezyjskich obrazach Słowackiego⁵³. Odnaleźć je można także w zakończeniu *Samuela Zborowskiego*, gdzie kolejne osoby – także Chrystus – znikają z transcendentnego, Boskiego Sądu i przechodzą do Nicości, trwając w niej dalej osobowo. Te właśnie apofatyczne obrazy są swoistym punktem dojścia i chyba najwyższym osiągnięciem naszej romantycznej mistyki – tego, co Mickiewicz zainicjował w *Widzeniu*.

4.

Jak w synchronicznym ujęciu prezentują się te dwie niezwykle mistyczno-poetyckie wizje Mickiewicza i Słowackiego? W obu dostrzec można dążność do niezwyklej krystalizacji życia (Bytu) transcendentnego w specyficzne figury

⁴⁹ J. Słowacki, *Próby poematu filozoficznego* VII, w: idem, op. cit., t. 15, s. 113.

⁵⁰ Pisał o tym R. Przybylski, *Rozhukany koń*, Warszawa 1999.

⁵¹ A. Mickiewicz, *Jacob Boehme*, w: idem, op. cit., t. 13. Podobne mistyczne obrazy dostrzec można bezpośrednio w dziełach samego Böhme. Vide J. Böhme, *Sześć punktów teozoficznych*, tłum., przedmowa i przypisy Ś. F. Nowicki, Warszawa 2013.

⁵² Na razie – jak stwierdza Małgorzata Burta – bardzo kompetentna badaczka Jakuba Böhme i naszych romantyków – takich bezpośrednich śladów niestety brak (M. Burta, *Boehmizm Słowackiego*, w: *Słowacki mistyczny. Rewizje po latach...*).

⁵³ Inny ślad tej mistycznej głębi stanowią opisane przeze mnie niegdyś obrazy dolnej drogi eschatologicznej w lirykach i *Królu-Duchu*; vide L. Zwierzyński, *Egzystencja i eschatologia...*

oparte na znanych z tradycji kształtach geometrycznych, ale przekształconych w coś nowego. W szczegółach u każdego z poetów kształtują się one nieco inaczej, splatają się jednak w figury o podobnym charakterze i sensie.

Słowacki rozwija (w sensie historycznoliterackim – nie zna ich przecież) mickiewiczowe kształty mistyczne: odwróconej perspektywie (czasowej i przestrzennej) odpowiada w poezji genezyjskiej czasowa synchronia i przestrzenna symultaniczność. Podczas gdy w Lirykach lozańskich równoległość geometryczna stanowi zasadę istnienia Bytu zdecentralizowanego i punkt dojścia przemian ontologicznych (*Nad wodą wielką i czystą, Gdy tu mój trup*), to w lirykach genezyjskich odpowiadają temu szkatułkowe dystychy *Zachwycenia*. Lozańskie kształty mocniej wnikają w transcendentność, ale dystychy w *Zachwyceniu* są przekraczane rytmem i ruchem tańca prowadzącego do mistycznego zjednoczenia. Inna „równoległość” Słowackiego to równoległe, lecz absolutnie nieregularne segmenty (okruchy, drzazgi) w liryku *Przez Furie jestem targan ja, Orfeusz*. Jednak w wierszach genezyjskich kształty mocniej się splatają i rozgałęziają wewnątrz obrazu, stwarzając też ostatecznie ową transgresyjną, nie-bytową nić. Mickiewiczowe fragmenty i kształty są niewątpliwie bardziej spoiste, regularne, mają też twardsze krawędzie – wieczyścieją parmenidejsko. Genezyjskie utwory przenika zaś dynamika metamorfozy i transgresji.

Widać to, gdy zestawimy wiersz *Polaty się ły* – gdzie z kryształowej klatki równoległych form egzystencji wydobywa się na zewnątrz „ja” symboliczne, przyjmując niezwykłą postać łyż (nadal jednak materialnych i spoistych) – z analogicznym obrazem figury kolistej w liryku *Najpiękniejszy, najświętszy Boga tron...* – którą tworzy dynamiczne, wirujące słońce. Podobny obraz kolisty dostrzec można w *Widzeniu*, choć ma tu, jak wskazywałem, nieco inną naturę – jest obrazem transcendencji, lecz nie ma transcendentnej formy wyrażenia. Ciekawszy jest Mickiewiczowski ruch spiralny w głąb, będący zarazem niezwykłą formą transcendencji, w liryku *Wysłuchać się w szum wód*. Ale ruch jest tu inny niż w poezji genezyjskiej – bardziej materialny, intensywny, wykrawający w bycie wyraźny kontur. Ta intensywność ontologiczna świata transcendentnego, wykraczająca poza codzienną realność (a jednocześnie oparta na jej formach!), zastygająca w wieczystą Bytowość, jest niewątpliwie wielkim osiągnięciem późnej Mickiewiczowej poezji. Ale jednocześnie takie substancjalne ujmowanie Bytu uniemożliwiało Mickiewiczowi stworzenie obrazu rozgałęzionego, wieloistnego, scalającego odrębne metafizycznie sfery Bytu; udało się to natomiast Słowackiemu osiągnąć w liryku *Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają*, a także (jeszcze radykalniej!) w dwoistym obrazie boskości w wierszu *Jest najsmutniejsza godzina na ziemi*. Tu też rysuje się wskazana wcześniej trudna, dolna droga Słowackiego do transcendencji, do Boskiego, niestworzonego Pra-gruntu, świętej Bezdni. Jeżeli zestawić apofatyczną Pajęczynę Słowackiego z lirykiem *Polaty się ły*, gdzie Mickiewicz

dokonuje czynu symbolicznego – wyjścia z klatki życia, pozostając jednak dalej w Bycie, choć sakralnym (Izy) – to dostrzec można, że Słowacki dotarł dalej, przenika bowiem w Pajęczynie w głąb Nicości i w Bezdeń mistyczną, wykraczając apofatyicznie poza sferę jakiegokolwiek Bytu.

Otrzymaliśmy w polskim późnym romantyzmie niezwykle dar: spłoty dwóch genialnych poezji, które niepowstrzymanie rozwijają się coraz dalej w Niepoznawalne, Niewidzialne i Niewyraźalne.

Bibliografia

- Böhme, Jakob, *Sześć punktów teozoficznych*, tłum., przedmowa i przyp. Ś. F. Nowicki, Warszawa 2013.
- Brzozowski, Jacek, „Zachwycenie” – uwagi o poetyce wiersza, w: idem, *Odczytywanie romantyków. Szkice i notatki o Mickiewiczu, Malczewskim i Słowackim*, Kraków 2002.
- Buber, Martin, *Opowieści chasydów*, tłum. P. Hertz, Poznań 1996.
- Burta, Małgorzata, *Bohemizm Słowackiego*, w: *Słowacki mistyczny. Rewizje po latach*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2010.
- Cieśla-Korytowska, Maria, *Co mnie dziwi w „Widzeniu” Mickiewicza*, w: *Mickiewicz mistyczny*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2005.
- Evdokimov, Paul, *Prawosławie*, tłum. ks. J. Klinger, Warszawa 1986.
- Fiećko, Jerzy, „Druga przestrzeń” według Mickiewicza. Kilka uwag o „Widzeniu”, w: *Mickiewicz mistyczny*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2005.
- Filokalia. Teksty o modlitwie serca*, tłum. i oprac. ks. J. Naumowicz, Kraków 1998.
- Grabowski, Wiesław, *Sprawy obrazowania w liryce Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 17.
- Hoffmann-Piotrowska, Ewa, *Słowacki wobec zachodnioeuropejskiej mistyki*, w: eadem, „*W ustach jest otwór duszy...*”: *Szkice o romantykach i mistykach*, Warszawa 2012.
- Hoffmann-Piotrowska, Ewa, „*Święte awantury...*”: *orto- i heterodoksje Adama Mickiewicza*, Warszawa 2014.
- Kępiński, Zdzisław, *Mickiewicz hermetyczny*, Warszawa 1980.
- Kleiner, Juliusz, *Mickiewicz*, Lublin 1948, t. 1–2.
- Kleiner, Juliusz, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, wstęp J. Starnawski, Kraków 1999, t. 1–4.
- Kotliński, Andrzej, *Mistrz czerwonego rymu. Słowacki*, Warszawa 2000.
- Kowalczykowska, Alina, *Słowacki*, Warszawa 1994.
- Liryka Mickiewicza. Uczucia. Świadcstwa. Ekspresje*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2018.
- Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu. Antologia*, oprac. M. Stala, Kraków 1998.
- Łukasiewicz, Jacek, „*Ona*” liryczne w poezji Mickiewicza, w: *Mickiewicz w Gdańsku. Rok 2005. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej na 150-lecie śmierci poety*, red. J. Bachórz, B. Oleksowicz, Gdańsk 2006.

- Mickiewicz, Adam, *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe, Warszawa 1993–2004.
- Mickiewicz mistyczny, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2005.
- Nawarecka, Lucyna, *Mistyczny sens mitu w „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego*, Katowice 2010.
- Nawarecki, Aleksander, *Mały Mickiewicz. Studia Mikrologiczne*, Katowice 2003.
- Opacki, Ireneusz, *„W środku niebokrega”. Poezja romantycznych przełomów*, Katowice 1995.
- Otto, Rudolf, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, Wrocław 1993.
- Pawlikowski, Jan Gwalbert, *Mistyka Słowackiego*, Kraków 2008.
- Piwińska, Marta, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992.
- Poulet, Georges, *Metamorfozy czasu*, wyb. J. Błoński, M. Głowiński, tłum. D. Eska i in., Warszawa 1977.
- Przybylski, Ryszard, *Rozhukany koń*, Warszawa 1999.
- Saganiak, Magdalena, *Człowiek i doświadczenie wewnętrzne. Późna twórczość Mickiewicza i Słowackiego*, Warszawa 2009.
- Scholem, Gerschom, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, tłum. I. Kania, wstęp M. Galas, Warszawa 1997.
- Seweryn, Agata, *Pomiędzy światami. Studia z literatury oświecenia i romantyzmu*, Lublin 2017.
- Słowacki, Juliusz, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Poznań 2005.
- Słowacki mistyczny*, red. M. Janion, M. Żmigrodzka, Warszawa 1981.
- Słowacki mistyczny. Rewizje po latach*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2010.
- Szczeglacka-Pawłowska, Ewa, *Romantyzm „brulionowy”*, Warszawa 2015.
- Szturc, Włodzimierz, *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*, Bydgoszcz 1997.
- Szturc, Włodzimierz, *Semafora w mistycznym tekście Słowackiego*, w: *Juliusz Słowacki. Wyobrażenia i egzystencja*, red. M. Kuziak, Słupsk 2002.
- Taylor, Charles, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przekład zbiorowy, Warszawa 2001.
- Tomkowski, Jan, *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej*, Warszawa 1984.
- Uspienski, Borys, *Przekaz obrazu w malarstwie ikon*, w: *Semiotyka kultury*, oprac. E. Janus, M. R. Mayenowa, Warszawa 1977.
- Weintraub, Wiktor, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1982.
- Zgorzelski, Czesław, *Liryka w pełni romantyczna*, Warszawa 1981.
- Ziemia, Kwiryna, *Wielka Improwizacja w świetle liryków Mickiewicza z rękopisów III części „Dziadów”, „Pamiętnik Literacki” 2016, z. 4.*
- Zwierzyński, Leszek, *Fenomenologia snu: wyobrażenia oniryczne w poezji Mickiewicza*, w: *Mickiewicz. Sen i widzenie*, red. Z. Majchrowski, W. Owczarski, Gdańsk 2000.
- Zwierzyński, Leszek, *Mitopoetyckie wyobrażenie ikaryjskie*, w: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski*, red. M. Kalinowska, B. Paprocka-Podlasiak, Toruń 2003.

Zwierzyński, Leszek, *Egzystencja i eschatologia. Genezyjska wyobraźnia Słowackiego*, Katowice 2008.

Zwierzyński, Leszek, „Ja” poetyckie Słowackiego – próba ujęcia konstelacyjnego, w: *Zanikanie i istnienie niepełne. W labiryntach współczesnej podmiotowości*, red. A. Dębska-Kossakowska, P. Paszek, L. Zwierzyński, Katowice 2013.

Zwierzyński, Leszek, „Ja” i projekty egzystencji w *Lirykach lozańskich Mickiewicza*, w: *Liryka Mickiewicza. Uczucia. Świadczenia. Ekspresje*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2018.

LESZEK ZWIERZYŃSKI, dr hab. nauk humanistycznych, prof. Uniwersytetu Śląskiego w Zakładzie Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej, uczeń prof. Ireneusza Opackiego. Zajmuje się szczególnie poezją romantyczną, lecz także nowszą (Leśmian, Herbert). Jego perspektywę badawczą kształtuje hermeneutyka i sztuka interpretacji, skupia się także intensywnie na wyobraźni poetyckiej, rozszerzając jej możliwości na kolejne przestrzenie (obraz, symbolika, mit, lecz także podmiot, etyka, geopoetyka, ekologia). Ostatnio podjął próbę wypracowania nowej koncepcji historycznoliterackiej interpretacji, której część (*Odwrócenie perspektywy – próba innego modelu historii literatury*) ukazała się w książce „Ja” w przestrzeniach aksjologicznych (2007). Autor wielu studiów o poezji romantycznej, w tym trzech książek monograficznych: *Wyobraźnia akwaticzna Mickiewicza* (1998), *Egzystencja i eschatologia. Genezyjska wyobraźnia Słowackiego* (2008), *Metamorfozy świata w poezji Juliusza Słowackiego* (2003). Współredaktor trzech innych książek: *Granica w literaturze* (2004), *Zanikanie i istnienie niepełne. W labiryntach romantycznej i współczesnej podmiotowości* (2013), „Ja” w przestrzeniach aksjologicznych. *Z problematyki podmiotowości w literaturze XIX–XXI wieku* (2017). Wieloletni opiekun Studenckiego Koła Naukowego Antropologii Literatury przy INKSI UŚ. Najważniejsze (oprócz Domu rodzinnego) przestrzenie bytowania: Góry, park Fazaniec w Bytomiu i – muzyka. Cisza.

ADAM MICKIEWICZ – DOMNIEMANY CZYTELNIK DRAMATU *KSIĄDZ MAREK* SŁOWACKIEGO*

Adam Mickiewicz – The Presumed Reader
of Słowacki's Drama *Ksiądz Marek* [*Father Marek*]

EWA HOFFMANN-PIOTROWSKA
Uniwersytet Warszawski
E-mail: ewa.pio5@wp.pl
ORCID: 0000-0002-0214-0862

Abstract

The article focuses on the issues of aesthetic concepts and their creative realisations in the forties, after the so-called Towian breakthrough, in the dramas of the author of *Balladyna* [*Balladyna*]. From this perspective, the figure of Mickiewicz seems to be intriguing – he appears as a supposed recipient of Słowacki's late work, including the drama *Ksiądz Marek* [*Father Marek*], which is considered to be the work most influenced by Towianist ideas. Starting from attempts to reconstruct the alleged reading of Słowacki's text by Mickiewicz, I repeat the question about the professor's silence at the Collège de France about the work of Słowacki – especially that written in the late forties, which should be well-known to Mickiewicz. I ask this question in the context of an intriguing fact of Mickiewicz's silence about his own work during his Paris lectures.

Keywords: Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Towianism, romantic drama, romantic aesthetics, poets' agon

Streszczenie

Artykuł koncentruje się na problematyce koncepcji estetycznych i ich twórczych realizacji w latach czterdziestych XIX wieku, po tzw. przełomie towianistycznym, w dramatach autora *Balladyny*. Z tej perspektywy intrygująca wydaje się figura Mickiewicza – domniemanego odbiorcy późnej twórczości Słowackiego, w tym dramatu pt. *Ksiądz Marek*, uznawanego za najbardziej towianistyczne dzieło poety. Wychodząc od próby odtworzenia domniemanej lektury tekstu Słowackiego przez Mickiewicza, ponawiam w tekście pytanie o milczenie profesora w Collège de France na temat twórczości Słowackiego – zwłaszcza tej późnej, z lat czterdziestych, która powinna być bliska Mickiewiczowi. Zadaję je w kontekście intrygującego faktu przemilczenia przez autora *Dziadów* własnej twórczości w prelekcjach paryskich.

Słowa kluczowe: Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, towianizm, dramat romantyczny, estetyka romantyczna, agon poetów

* Publikacja artykułu dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski.

1.

Głównym zadaniem historyka literatury nie jest tworzenie historii alternatywnych albo prawdopodobnych. A jednak czasem takie dociekania wydają się intelektualnie ciekawe. Z tej perspektywy intrygująca wydaje się figura Mickiewicza – domniemanego odbiorcy późnej twórczości Słowackiego, a zwłaszcza tych jego utworów, które za życia poetów ujrzały światło dzienne i trudno sobie wyobrazić, by nie dotarły do rąk Pierwszego Urzędu w Kole Sprawy Bożej. Jeśli bowiem cokolwiek mogło autora *Dziadów* zaintrygować w dorobku Słowackiego, to właśnie twórczość z okresu, kiedy to dwaj poeci po raz pierwszy istotnie się do siebie zbliżyli (pomijam tu ambiwalentną braterską relację nawiązaną po uczcie grudniowej 1840 roku, która zakończyła się nieszczególnie udanie¹). Tak naprawdę bowiem dopiero w Kole Sprawy Bożej romantyczni twórcy nawiązali ze sobą osobisty dialog, jakkolwiek był on niezmiernie trudny, naznaczony cierpieniem bezpośredniego kontaktu, nowej agonicznej relacji związanej z wewnętrznym bojem pokory i pychy. Jakby na to nie patrzeć, to Towiański zbliżył obu poetów² – nawet jeśli przyjmiemy za Martą Piwińską, że wcale Mistrz nie był tak ważny w biografiami twórców i spełnił w ich życiu jedynie rolę ideowego pretekstu czy zwornika projektowanej przez nich wewnętrznej przemiany. Słowa Mickiewicza, że jego konwersja była podsumowaniem całego wcześniejszego życia, wszystkich minionych prac duchowych, są tu świadectwem znaczącym³.

Trudno jednak zaprzeczyć temu, że Towiański zbliżył poetów w sensie ideowym. Stał się zwińczeniem ich wewnętrznych przemian, o czym wielokrotnie i w różnych formach ekspresji powiadamiali otoczenie. Jakkolwiek ich relacja wobec Mistrza (wykładanej przez niego nauki, a także rozmaitych relacji w Kole Sprawy Bożej) była dynamiczna, żaden z nich ostatecznie nie wyparł się litewskiego proroka, a doświadczenie Towiańskiego w biografiami obu poetów było

¹ Wyraziste świadectwo urażonej dumy Słowackiego w związku z uczcą u Januskiewicza znajdujemy w króciutkim liście poety do Z. Krasieńskiego z końca lutego 1841 r., kiedy to zaczynało być o niej głośno w emigracyjnej prasie: „Weźmy się za ręce i zrzućmy z Parnasu tego pijanego barda litewskiego” – pisał o Mickiewiczu autor *Balladyny*; *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, t. 1, Wrocław 1962–1963, s. 446. Vide A. Witkowska, *Jak Słowacki pisał Mickiewicza*, w: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje symposium. Warszawa 10–11 grudnia 1979*, red. M. Janion, M. Żmigrodzka, Warszawa 1981, s. 267.

² M. Kuziak, *Lęk przed wpływem: w stronę późnej twórczości Słowackiego. Szkic zagadnienia*, w: *Słowacki mistyczny. Rewizje po latach*, red. E. Hoffmann-Piotrowska, A. Fabianowski, Warszawa 2012, s. 194. O tym, że poeci „teraz zbliżyli się i dobrze im jest...” pisał Słowacki matce w liście z 24 września 1842 r.; *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. 1, s. 495.

³ Cf. list A. Mickiewicza do J. Skrzyneckiego z 23 marca 1842 r.; A. Mickiewicz, *Dziela*, red. Z. J. Nowak, Z. Stefanowska, Cz. Zgorzelski, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 15, Warszawa 1993–2005, s. 55. Wszystkie cytaty z dzieł Mickiewicza podaje za tym wydaniem i opatruję w dalszych przypisach skrótami „WR”, cyfrą rzymską podając tom, arabską numer strony: WR, XV, s. 55.

pod pewnymi względami podobne. Poprzedzała je (mówiąc w wielkim skrócie) stopniowa acz dynamiczna metanoja związana z negatywną refleksją na temat współczesnej poetom cywilizacji i literatury, której obraz współtworzyli, ale która na pewnym etapie ich życiowej drogi (u Mickiewicza szybciej i radykalniej) zaczęła ich uwierać. Znakiem najwyrazistszym rewizji własnej wizji romantyzmu i własnych dokonań twórczych będą w przypadku Mickiewicza refleksje wykładane już w połowie lat trzydziestych w listach do piszących przyjaciół (zwłaszcza Hieronima Kajsiwicza). Takim wyrazistym symptomem przemiany są także liryki lozańskie, którymi, jak zauważył Marian Stala, poeta pytał o własny romantyzm⁴, o jego sens i znaczenie, poddając jednocześnie swoją twórczość znaczącej autorewizji. W sferze koncepcji antropologicznych Mickiewicz pożegnał się z romantycznym bohaterem o rysach byronowskich czy prometejskich nieco wcześniej, bo już *Dziadami* i *Panem Tadeuszem*. Miejsce buntu zajęła w nowej parenezie pokora i uległość wobec Absolutu. Znacząca, niejako wręcz symboliczna, jest w tym kontekście postać umierającego na kartach arcyepoematu Soplicy-Robaka, którego zastąpić ma tytułowy pan Tadeusz⁵. Jakkolwiek trudno nam się pogodzić z tym, że to on jest z woli Mickiewicza bohaterem właściwym epopei, podobnie jak nieco wcześniej był nim książd Piotr, to Tadeusz daje świadectwo tego, jak Mickiewicz pojmował nowego człowieka od połowy lat trzydziestych⁶.

W twórczości Słowackiego także doszło w latach trzydziestych do przesilenia, może jeszcze radykalniejszego niż w przypadku autora *Dziadów*. Rację ma w związku z tym Jarosław Marek Rymkiewicz, pisząc, że podczas tworzenia *Beniowskiego* „duch romantyzmu stał się sobie obcy”, poemat zaś jest świadectwem kryzysu języka poezji romantycznej, a więc i całej romantycznej kultury⁷. Ale Słowacki, wchodząc w szeroko pojmowany kryzys „ja”, szukał **czegoś**, na czym mógłby osadzić swoje istnienie na nowo, zwłaszcza że już wcześniej, podczas podróży na Wschód, do chrześcijańskiej Tebaidy, jak o tym mówił, przeżył wewnętrzną przemianę. Być może choć raz wtedy przemknęła mu przez głowę myśl, że w istocie jego poezje są pięknym kościołem bez Boga i należy

⁴ M. Stala, *Kłopoty z lozańskimi wierszami Mickiewicza*, w: *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu*, antologia, oprac. M. Stala, Kraków 1998, s. 19.

⁵ Vide E. Hoffmann-Piotrowska, *Dlaczego Tadeusz? Jeszcze o bohaterze ze strony tytułowej arcyepoematu*, w: „*Pan Tadeusz*”. *Poemat – postacie – recepcja*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2018, s. 259–270.

⁶ Cf. nowsze interpretacje tytułowego bohatera arcyepoematu: J. Brzozowski, *Pan Tadeusz – bohater rzetelnie tytułowy*, w: „*Pan Tadeusz*” i jego dziedzictwo. *Poemat*, red. B. Dopart, F. Ziejka, Kraków 1999; M. Piechota, *Od „Szlachcica” do „Pana Tadeusza”. O wariantach tytułu arcyepoematu Adama Mickiewicza i ich konsekwencjach interpretacyjnych*, w: idem, *Od tytułu do „Epilogu”. Studia i szkice o „Panu Tadeuszu”*, Katowice 2000.

⁷ J. M. Rymkiewicz, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, Warszawa 1989, s. 38. Vide także S. Treugutt, „*Beniowski*”. *Kryzys indywidualizmu romantycznego* (Warszawa 1964), który chyba najwcześniej sformułował taką tezę wobec poematu.

zrobić coś, by w nim Bóg zamieszkał⁸; że poeta wtedy wypełnia swoją misję, gdy wskazuje „zjadaczom chleba” bardzo konkretnie i całym sobą drogę do świętości i wewnętrznego przeanielenia. Napisany na przełomie lat 1839/1840 wiersz, z którego pochodzą te parafrazy, jest już znakiem (w sferze frazeologii i odmienionego języka) zwiastującym późniejszą, towianistyczną przemianę. Wymagałoby to oczywiście odrębnej refleksji, ale podmiot mówiący znanego powszechnie liryku jest już człowiekiem nowym, poniekąd chrystusowym, wysoko waloryzującym cierpienie, traktującym życie jako wędrówkę ku innemu wymiarowi egzystencji:

Kto drugi... tak bez świata oklasków się zgodzi
 Iść... taką obojętność, jak ja, mieć dla świata,
 Być sternikiem duchami napelnionej łodzi,
 I tak cicho odlecieć – jak duch, gdy odlata?⁹

Wersy te mogłoby równie dobrze nakreślić przecież pióro brata Juliusza, a jego podmiot świadomy własnej misji zbawczej zapowiada kreację „ja” z liryku *Tak mi, Boże, dopomóż*, będącego poetyckim świadectwem spotkania z Mistrzem Andrzejem. Chcę w tym miejscu zaznaczyć, że towianistyczna konwersja, która wedle autokreacyjnej legendy odbyła się u Słowackiego w sposób raptowny, momentalny i całościowy, poprzedzona była długotrwałą i medytacyjną wręcz refleksją nad sobą i swoim powołaniem¹⁰. I na pewno nie była gwałtowna. Podobnie rzecz miała się w przypadku Mickiewicza, który dawał wyrazistsze, także poprzez zakorzenienie w emigracyjnej wspólnotcie, znaki dynamicznej przemiany, wypowiadając się nie tylko piórem, ale poprzez akty społeczne. Myślę tu choćby o Związku Braci Zjednoczonych i innych jeszcze kontynuacjach tej idei, w których poeta miał twórczy udział.

2.

Potem nastąpiło spotkanie z Towiańskim – Mickiewicza 30 lipca 1841 roku i Słowackiego nieomal rok później, 12 lipca 1842 roku. I w jednej, i drugiej sytuacji nie znamy treści rozmowy proroka z adeptami, a w przypadku autora *Kordiana* nie wiemy nawet, gdzie się ona odbyła. Wiadomo, że Słowacki rozmawiał

⁸ Do takiej refleksji skłania sam Słowacki. W liście z 18 stycznia/końca lutego 1848 r. adresowanym do matki, którą zaniepokoiła odmiana stylu i treści utworów syna po jego akcesie do Koła Sprawy Bożej, nawiązywał on do słów Mickiewicza o kościele bez Boga będących komentarzem na temat pierwszych tomików poezji Słowackiego; vide *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. 2, s. 77.

⁹ J. Słowacki, *Testament mój*, w: *Wiersze*, oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Wrocław 2013, s. 241.

¹⁰ O medytacyjnych aspektach w twórczości i biografii poety pisała M. Kulesza w pracy *Słowacki medytacyjny. Późny etap życia i twórczości Juliusza Słowackiego w świetle medytacji*, Lublin 2017.

z Towiańskim dwukrotnie: 12 i 16 lipca, a Ludwik Nabelak zanotował lakonicznie, że „Julek mówił z nim sam na sam”¹¹, zapewne tłumacząc się także, dlaczego w VII pieśni *Beniowskiego* jeszcze „bezbożnie” ironizował na temat litewskiego proroka. Ale, być może, tym więcej jego konwersja miała dla Mistrza szczególne znaczenie. Natomiast, podobnie jak w przypadku Mickiewicza, widywanie się Słowackiego z Towiańskim było sporadyczne – co prawda po wydaleniu proroka z Francji Brat Adam obcował z nim jeszcze wiele lat korespondencyjnie, ale jak sam przyznawał wielokrotnie, co innego było widzieć Mistrza, a co innego czytać jego pisma¹². Tymczasem Słowacki w Kole Sprawy Bożej obcował przede wszystkim z Mickiewiczem. Ten zaś zapewne, poza nauką Towiańskiego, wykladał mu także swoją wizję poety i poezji, którą jeszcze kilka lat wcześniej wyjaśnił w liście do Hieronima Kajsiewicza¹³. W koncepcji tej najistotniejsza była myśl o koherencji życia i tworzenia, którą Mickiewicz nakreślił w słowach „Żyj i działaj tak, jak piszesz”¹⁴, oraz idea, wedle której „trzeba być świętym, żeby być poetą”¹⁵. Aby innych przeanielać – to mniej więcej wynikało z tych słów – trzeba nosić w sobie zarodek świętości. Można by postawić odważną tezę, że Słowacki, który uczęszczał na lekcje Mickiewicza w Collège de France, wstąpił do Koła Sprawy Bożej, by dowiedzieć się więcej o sobie jako twórcy. Mickiewicz w prelekcjach był bowiem głosicielem nowej koncepcji literatury będącej odpowiedzią na przeżywany przez poetę od połowy lat trzydziestych kryzys romantycznej sztuki i poetyckiego powołania. Stawał się jej teoretykiem czy nawet programotwórcą. Wysoka poprzeczka stawiana przez profesora-wykładowcę poetom nowej epoki samego Mickiewicza paraliżowała (to może tłumaczyć jego poetyckie publiczne milczenie od połowy lat trzydziestych)¹⁶, ale Słowackiemu – przeciwnie – dawała impuls do twórczego działania¹⁷. Autor *Księdza Marka*, analizując projekty literackie Mickiewicza, być może nieco zuchwale pomyślał, że uda mu się sprostać ujętej w nich parenezie przemienionego poety¹⁸.

¹¹ Cit. per J. M. Rymkiewicz, op. cit., s. 67.

¹² Cf. komentarz na ten temat w mojej książce *Mickiewicz-towiańczyk. Studium myśli*, Warszawa 2004, s. 128–129.

¹³ Vide także list do H. Kajsiewicza z 31 października 1834 r.; WR, XV, s. 285.

¹⁴ Vide list A. Mickiewicza do M. Fuller z 3 lipca 1847 r.; WR, XVI, s. 453.

¹⁵ List do H. Kajsiewicza z 31 października 1834 r.; WR, XV, s. 285.

¹⁶ Problem tzw. niemocy twórczej Mickiewicza po napisaniu *Pana Tadeusza* był przedmiotem rozlicznych domysłów historyków literatury. Zebrałam je w artykule *O „milczeniu” Mickiewicza-towiańczyka*, „Przegląd Humanistyczny” 2004, R. 48, nr 2.

¹⁷ Rzadko przy tym pamiętamy, że po napisaniu gorliwego liryku *Tak mi, Boże, dopomóż*, u jego autora także nastąpił dość długi okres zatamowania ekspresji twórczej (trwający od lipca 1842 r. przez mniej więcej rok), jeśli oczywiście przyjmujemy, że w tym czasie nie powstał np. *Fantazy*.

¹⁸ Poeta daje wyraz rozterkom związanym z wymaganiami nowej twórczości z ducha, pięknej formy z duchową treścią np. w liście do Z. Krasińskiego z 14 grudnia 1842 r.; vide *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. 1, s. 502–504.

Marta Piwińska spekulowała na temat tego, jak Słowacki mógł słuchać słynnej XVI lekcji Mickiewicza o dramacie słowiańskim z 4 kwietnia 1843 roku¹⁹. Ale Słowacki, być może zainspirowany wcześniejszymi wypowiedziami wykładowcy o literaturze, postanowił zbliżyć się do Mickiewicza. Szansą na to było przystanie do Koła Sprawy Bożej, gdzie, to zapewne Słowacki już wiedział z emigracyjnych plotek, Wieszcza Adam dawał jeszcze prelekcje dla wtajemniczonych. Mógł przypuszczać, że także o literaturze. Na pewno po przystąpieniu do Sprawy autor *Balladyny* słuchał Mickiewicza w Kole szczególnie uważnie, zawsze zresztą był wrażliwy na jego myśl. W Kole pierwszy raz tak naprawdę miał sposobność rozmawiać z nim dłużej, częściej i bezpośrednio, a może nawet dyskutować o sprawach dla niego (dla nich) istotnych: o wizji jednostki, relacji Człowieka i Boga oraz miejscu, które w tym wszystkim zajmowała twórczość poetycka. Trudno bowiem uwierzyć, aby tego tematu obaj poeci nie poruszali. I być może – choć to teza dość ryzykowna – to właśnie kontakt z Mickiewiczem – z tym, co mówił towiańczykom na spotkaniach, a także słowo, które głosił z katedry w Collège de France – wpłynął na kształt mistycznych, a potem genezyjskich, przekonań Słowackiego. Również na wizję nowej poezji i wieszczą nowej epoki, której to roli Mickiewicz jednak nigdy w Słowackim nie odnalazł, a przynajmniej nigdy tego publicznie nie przyznał. A przecież z tego, co mówił wówczas Mickiewicz i co Słowacki głosił (w listach, w poezji, w dramatach), wynikało, że myśleli o sprawach fundamentalnych podobnie. I nawet później, w latach czterdziestych, gdy brat Juliusz opuścił Koło towiańczyków, już po napisaniu przewrotnego i intrygującego zarazem wiersza *Mój Adamito* (którego jednak nigdy za życia nie udostępnił), podstawy światopoglądu obu poetów były nieomal tożsame. Ujmując rzecz w dużym skrócie, łączyła ich wizja człowieka jako ucieleśnionego ducha; zbliżała wizja podmiotu jako instrumentu Bożego działania, którego podstawowym zadaniem jest odkrycie wobec siebie Bożego powołania, a potem wypełnianie woli Stwórcy poprzez działanie w świecie. Wspólnym rysem tych poetyckich antropologii była też wysoka waloryzacja cierpienia – istotnego komponentu drogi do zbawienia człowieka. Wzorcem osobowym dla obu stawał się Chrystus i obaj (Mickiewicz w wykładach, pismach towianistycznych i listach, a Słowacki przede wszystkim w dramatach) starali się przekazać ideę *imitatio Christi* jako fundament egzystencjalnej paranezy. I wreszcie połączył ich głód realnego cudu, przekonanie o tym, że Bóg w sposób supranaturalny objawia się w historii tak jednostkowej, jak i wspólnotowej, że mirabilia działały się i dziać się będą w świecie jako widomy znak Bożej obecności.

¹⁹ M. Piwińska, *Słowacki słucha Lekcji szesnastej*, w: eadem, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 51–70.

Właśnie w prelekcjach paryskich poeta-profesor wiele razy dawał znać, że interesują go cuda. Tęsknił do realnej, widomej obecności Boga w doczesnym świecie. Dlatego też w wykładanej napoleońskiej parenezie głosił apologię cesarza jako człowieka cudu. Także wielkość Towiańskiego mierzona była przez Brata Adama deklarowaną przez Mistrza umiejętnością czynienia cudów – jak mówił Mickiewicz – „nawet materialnych”²⁰. W IV wykładzie ostatniego kursu z 16 stycznia 1844 roku natchniony wykładowca zarzucał współczesnym urzędnikom Kościoła:

Kaznodziejstwo katolickie [...] nie śmie już mówić o tych przedziwnych mężach, co to jednym słowem uzdrawiali, co tyle razy na oczach ludzi unosili się w powietrze, suchą nogą przebywali rzeki, stąpali po morzu. Ten Kościół, którego byt jest cudem, wystrzega się mówić o cudach: księży nie śmieją już mówić o nich publicznie. A jednak będzie on uratowany mimo nich i wbrew nim [...]: będzie uratowany cudem²¹.

Mickiewicz szukał więc znamion niezwyklej obecności Boga w historii, szukał ich też w Kościele. A że Bóg, jak mówił, interweniuje w świecie, zawsze musi działać przez medium ludzkie, obiera więc gorliwego, namiętnego w działaniu i wierze człowieka, którego wspiera w sposób nadprzyrodzony. Takim objawem cudu dokonanego przez wstawiennictwo gorliwego człowieka – ks. Augustyna Kordeckiego – jest obrona Jasnej Góry, której historię przedstawił w jednej z prelekcji poeta-profesor. Człowiekiem cudu był też dla Mickiewicza ks. Marek Jandołowicz – bohater konfederacji barskiej, ale i utworów Słowackiego. I Kordecki, i ks. Marek, i Napoleon byli dla profesora-towiańczyka ludźmi namacalnego cudu historycznego, podobnie jak admirowana przez wykładowcę Joanna d’Arc, której irracjonalne z perspektywy militarnej zwycięstwo miało być dobitnym przykładem interwencji Boga w historię. Poetę przyciągały w tym czasie i inne znaki z nieba: wizje Jasnowidzącej z Prevost, stygmaty Katarzyny Emmerich i krwawiące hostie z Tilly czczone przez sektę Vintrasa, które świadczyć miały przeciwko skostnieniu i martwej (bo bez wiary w cuda właśnie) wierze Kościoła.

Kategoria cudu wielokrotnie przywoływana w wykładach paryskich, których Słowacki był bardzo uważnym odbiorcą²², była przez Mickiewicza różnie rozumiana. Głównie interpretował ją jako probierz prawdy, znak łączności z krainą

²⁰ Vide E. Hoffmann-Piotrowska, *Mickiewicz-towiańczyk...*, s. 130.

²¹ WR, XI, s. 48. Według relacji Jana Koźmiana wyrażonej w liście do Stanisława Koźmiana Mickiewicz ostro skrytykował Słowackiego za literackie sportretowanie ks. Jandołowicza w wykładzie z 22 lutego 1842 roku. Profesor „Powstał mocno na Polaków, co bez wiary w sercu porywają się na kreślenie wielkich religijnych figur jak Ks[iędz] Marka, po swojemu im promieniami głowę wieńcząc”; cit. per *Księga życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, wsp. S. Makowski, Z. Sudolski, Wrocław 1960, s. 413. Vide na ten temat M. Piechota, *Pojedyunki Słowackiego z Mickiewiczem*, w: idem, *Chcesz ty, jak widzę, być dawnym Polakiem...*. *Studia i szkice o twórczości Słowackiego*, Katowice 2005, s. 24.

²² O Słowackim jako słuchaczu wykładów Mickiewicza pisała m.in. M. Piwińska we wspomnianej już książce *Juliusz Słowacki od duchów*; vide zwłaszcza s. 51–70.

wyższą, znak sprzeciwu lub aprobaty Boga dla działań człowieka – ale też *signum* autentyczności powołania poetyckiego. Mianowicie Mickiewicz, projektując epokę poezji przyszłej, przemienionej i kapłańskiej, mówił w V wykładzie IV kursu, że wówczas

nie będzie wolno już mówić w imię natchnienia boskiego, jeśli się go istotnie nie dozna, że za człowieka bez czci uważać będą tego, kto będzie opowiadał, jak to bywa dzisiaj, o aniołach, szatanach i tajemnicach natury, jeśli ich nie widział w duchu²³.

Dalej Mickiewicz przywołuje zdanie Saint-Martina, „że nie należałoby pisać wierszy, zanim nie spełni się cudu”²⁴. Znaczy to chyba tyle, że poeta sam musiałby mieć zdolność czynienia mirabiliów, by być wiarygodnym w słowie. Autor *Dziadów* w Kole towiańczyków wielokrotnie mówił nie tylko o potencji cudotwórczej w Mistrzu, ale i w każdym przejętym żywą wiarą towiańczyku, co słyszał przecież nie raz na zebraniach sekty Słowacki. Mickiewicz sam przyznawał się też do (zwerbalizowanych potem w prozie poetyckiej) doznań mistycznych, kontaktów onirycznych z Chrystusem i Marią Panną. Goszczyński notował relacje Mickiewicza z pobytu w krainie wyższej: „Byłem tam – powiadał – dotknąłem się go nagą duszą”²⁵. Cud był więc mu nieodmiennie potrzebny i realizował się w jego życiu. Na pewno uobecnił się też w egzystencji Słowackiego (takim cudem było dla poety już samo spotkanie z Towiańskim, owocujące rzekomo całościową metanoją, potwierdzoną lirykiem *Tak mi, Boże, dopomóż...*). Cudami znaczył też powstające w 1843 roku dzieła poetyckie, w tym najbardziej, jeśli tak można rzec, towianistyczno-mickiewiczowskie dramaty: *Ksiądz Marek* i *Księżę Niezłomny*, które Mickiewicz zapewne znał, choć nie mamy na to niezbitych dowodów. I jeśli ten je przeczytał, nie mógłby już powtórzyć opinii o Słowackim sprzed lat, że buduje swoimi poezjami kościół bez Boga.

3.

Wyobraźmy sobie więc bez uprzedzeń Mickiewicza pochylonego nad tekstem dramatu Słowackiego o ulubionym bohaterze autora *Dziadów* – księdzu Jandolołowiczu – i prześledźmy tryb jego lektury. Lektury czynionej przez szczególnego czytelnika – mistyka i nauczyciela, który przez wiele miesięcy na zebraniach Koła i podczas prywatnych „schadzek bratnich” wyjaśniał bratu Juliuszowi istotę poezji nowej epoki i zadania przemienionego wieszczu Sprawy Bożej. Mickiewicz czytał i, jak sądzę, sprawdzał, czy się brat Juliusz na wieszczu Sprawy nadaje, czy głęboko uwewnętrzniał nową wiarę...

²³ WR, XI, s. 52.

²⁴ Wykład V z IV kursu z 23 stycznia 1844 r.; ibidem, s. 52–53.

²⁵ Vide S. Goszczyński, notatka z 23 listopada 1843 r., w: idem, *Dziennik Sprawy Bożej*, oprac. Z. Sudolski, wsp. W. Kordaczuk, M. M. Matusiak, t. 1, Warszawa 1984, s. 204.

W dramacie zobaczył na pewno bliskie sobie idee: i tę ogólną, traktującą Bar jako polskie Betlejem, ale i te związane z wykładaną i interpretowaną samodzielnie braciom myśl Mistrza Andrzeja. Docenić musiał i kreację Marka – niezłomnego księdza dysponującego siłą czynienia cudów materialnych i darem proroctwa – i rolę Judyty, wcielającej przecież w dużym stopniu w życie naukę Towiańskiego o Izraelu. A także atak na Kościół urzędowy skupiony w osobie przełożonego karmelitów, ale i żydowskiego Rabina. I wreszcie samą ideę Chrystusa wyrażoną przez Judytę w prezentowanej przez nią koncepcji Chrystusa, tak bliską wizerunkowi *Ecce Homo* nowej epoki, którą najdobitniej Mickiewicz wyłożył w XIII wykładzie ostatniego kursu prelekcji²⁶. A była to idea Boga, który

Nie wisił na łące,
Nie pił octu i piołunów,
ale był Bogiem silnym uderzającym „pośród dwunastu piorunów”²⁷.

Mickiewicz jeszcze o wcześniejszej kreacji ks. Marka, która wyszła spod pióra Słowackiego w *Beniowskim*, mówił źle i jeszcze przed wstąpieniem poety w poczet braci Sprawy Bożej piorunował z katedry:

Są pisarze, co wyszydząc szlachetną ideę, której ów człowiek był apostołem i męczennikiem, śmieją się jeszcze poświęcać poematy na jego pochwałę. Ten rodzaj pochwał jest bardziej świętokradzki niż potępienie, jakie na męża tak sławnego rzucali już współcześni. Tacy pisarze niechaj się obawiają, aby ich nie policzono pomiędzy faryzeuszów²⁸.

I tak naprawdę w słowach tych pokazywał przyszłemu bratu Juliuszowi konkretnie, że nie jest w odpowiednim tonie, by „dać świadectwo prawdzie”. Mówił do niego jak Brat Wieszczy do jednego z współwyznawców w towianistycznej wierze, że dopuścił się rozleniwienia ducha i że do prawdziwej przemiany, która się już przecież wówczas w Słowackim zaczęła (jej świadectwem był właśnie *Beniowski*), droga mu jeszcze daleka. To miała być prywatna lekcja dla przyszłego Brata Juliusza wprowadzona w obręb publicznego wykładu²⁹, reprimenda duchowa, jakich często udzielano sobie w Kole towiańczyków.

Co jednak szczególnie zrazić mogło Mickiewicza do późniejszego dramatu pisanego przez Słowackiego-towiańczyka? Zwłaszcza że jak dowodzi Marta Piwińska,

²⁶ Vide WR, XI, s. 174.

²⁷ J. Słowacki, *Ksiądz Marek*, w: idem, *Dzieła*, oprac. E. Sawrymowicz, t. 11, Wrocław 1959, s. 54–55.

²⁸ WR, IX, s. 206.

²⁹ W liście do B. Zaleskiego z 24 lutego 1842 r. Mickiewicz komentował: „Ostatnia moja lekcja wielu rozgniewała; mówiąc o Marku i tych, co go chwala w romansach, dodałem: »Bogdajby nie byli podobnie do faryzeuszów, którzy zmarłym prorokom groby budowali, a żywych kamienowali«. Stąd hałas”; WR, XV, s. 44.

Słowacki na nowo zajął się postacią karmelity, „dlatego że mówił o tym Mickiewicz”³⁰ w wykładach. Badaczka podkreśla też, nie bez racji przecież, że „W *Księdzu Marku* słyhać język i pojęcia wyniesione z Koła”³¹. Słyszał je zapewne również Mickiewicz. Ale właśnie były to język i pojęcia, pod którymi natchniony profesor nie wyczuwał autorstwa przemienionego ducha. Sądzę, że wykładowcę zrazić mogła nade wszystko forma dramatu – estetyka wcielona w postać tytułowego bohatera, o którym przecież Kleiner pisał nieomal z ambiwalencją, jakby sam był rzecznikiem Mickiewicza-towiańczyka: „[...] ks. Marek, chociaż tak prześląknięty tchnieniem towianizmu, tak z towianizmu wyrosły, przecież organicznie wiąże się z poprzednią twórczością poety”³². To znaczy z tą twórczością, którą Mickiewicz odrzucał i której nawet sam Słowacki w pewnym sensie się wypierał. Ale akt zrywania „wszelkich związków z duchem piękności na świecie”³³ trwał u Słowackiego kilka lat.

Dlatego też Kleiner mógł zarzucać Słowackiemu w dramacie zbyt „eruptywne piętno” szalonych obrazów, nagromadzenie scen wyjątkowych, straszliwych, a także przejawiskową teatralność cudów ks. Marka, które „włączają się do dramatu niezbyt szczęśliwie dobrane”³⁴. Tymczasem te, których domagał się od dramatu nowej epoki Mickiewicz w lekcji XVI, nie miały być wysnute z tradycji ludowej czy nawet Calderonowskiej³⁵, ale z wnętrza, z życia poety, choć bardzo trudno dookreślić, co tak naprawdę miałyby to oznaczać. Barokowy teatr nadmiaru obcy był estetyce Mickiewicza (deklaratywnie Słowackiemu też), który od lat trzydziestych szukał formy prostej i pojemnej. „Mickiewicz dał jasną i jednoznaczną interpretację konfederacji. Słowacki bardzo zawiął”³⁶ – pisze Piwińska. Dlatego nie wydaje się, choć tak sądzi badaczka, że Słowackiemu udało się zrealizować *Księdzem Markiem* przepis na dramat nowej epoki wyłożony przez Mickiewicza w słynnej lekcji XVI. Choć sam autor dramatu w autokomentarzu wymieniał *Księdza Marka* jako utwór, gdzie są „pioruny poezji” czyniącej czytelnika „silnym i podobnym spokojnemu aniołowi”³⁷, niepokoiła go

³⁰ M. Piwińska, *Historia przez znaki: „Ksiądz Marek”*, w: eadem, *Juliusz Słowacki od duchów*, s. 201.

³¹ Ibidem, s. 58.

³² J. Kleiner, *Słowacki. Dzieje twórczości*, wstęp i oprac. J. Starnawski, t. 4, Kraków 1999, s. 92.

³³ Vide J. Słowacki, list do matki z 19 lipca 1845 r.; *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. 2, s. 93.

³⁴ Ibidem, s. 110.

³⁵ Nawiązuję tu do rozważań M. Piwińskiej, która, wskazując na odmiennność *Księdza Marka* na tle dorobku Słowackiego, zaznacza, że poeta przestał czerpać z rezerwuaru tradycji ludowej, sięgając z kolei do tej Calderonowskiej, barokowej właśnie; M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, s. 68.

³⁶ Ibidem, s. 200.

³⁷ List do matki z końca lutego 1845 r.; *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. 2, s. 80.

forma utworu – w tym konstrukcja samej postaci tytułowej. Dlatego w liście do autora *Irydiona* pisał:

Obrałem Księdza, – a sama nędza zewnętrzna w wykonaniu świadczy, żem w szaleństwie pisał. – Jak kochanek, który w bezsennej nocy list pełny dziwów i wulkanów napisze, a rankiem sam się dziwi wczorajszej głupocie, podobnie ja, aż po napisaniu dramatu obaczyłem i wątpliwość dzieła, i boleśniejsze jeszcze różne zeń prosto wylatujące strzały – które wszakże – Bóg mi świadkiem! Nie w twórczości godzinie ani przed tą świętą chwilą ze mnie wypadły³⁸.

Zapewne więc postać karmelity przedstawiona w kontekście hucznej oprawy scenicznej wydawała się Mickiewiczowi niestosowna. W ten oto sposób „Nie doceniając postaci księdza Marka – pisze Magdalena Bąk, komentując jeszcze Mickiewiczowską krytykę *Beniowskiego* – obnaża zatem Słowacki po raz kolejny swoją poetycką słabość: ten, który dba jedynie o formę, wrażliwy na wyszukane, erudycyjne piękno, na prawdę natchnioną, pozbawioną takiej oprawy i pozorowego blasku, musi pozostać ślepy”³⁹. Ale ten komentarz, odnoszący się do przełomowego poematu Słowackiego, zapewne za trafny mógłby uznać Mickiewicz w odwołaniu do dramatu *Ksiądz Marek*. Gdyby oczywiście odniósł się do niego w którejś z prelekcji, czego jednak nie zrobił... Sam Słowacki tymczasem we wspomnianym liście do Krasińskiego z 12 stycznia 1846 roku wyrażał ambiwalentne emocje związane z dramatem. „Po napisaniu więc aż, ale przed wydrukowaniem – pisał – obaczyłem się na dwóch rozstajnych drogach – ducha i ciała”⁴⁰. Słowacki miał zatem świadomość niedostatku formy dramatu przy równoczesnym przekonaniu o sile jego idei.

A Mickiewicz-towiańczyk wiele miejsca poświęcał w wykładach właśnie sprawie formy, kunsztu artystycznego omawianych dzieł. Z wypowiedzi tych wynika jasno (także z doboru literackich egzemplifikacji), że nie jakość estetyczna decydowała o wartości poezji zgodnie z wyznawaną zasadą, że „prawda jest wyższa nad formę”. W dodatku, jak przekonywał z katedry, „ani kształt, ani materiał nie zależą od samowoli artysty. [...] wszystko to powinno odpowiadać istocie przedstawionego ducha”⁴¹. Piękna forma dowodzi często maskowania niedostatku głębi wewnętrznej autora i jego dzieła. „To, co podziwiamy u Greków – przekonywał profesor – ten wdzięk i doskonały umiar formy, wynika właśnie z ich niedostatku duchowego”⁴². Kunszt formalny, ową „doskonałość ziemską”, osiągnęli Grecy wtedy, dowodził Mickiewicz, gdy „nie szukano już niczego ponad ziemią”⁴³.

³⁸ List do Z. Krasińskiego z 12 stycznia 1846 r.; ibidem, s. 108.

³⁹ M. Bąk, *Twórczy lęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*, Katowice 2013, s. 400.

⁴⁰ List do Z. Krasińskiego z 12 stycznia 1846 r.; *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, s. 108.

⁴¹ A. Mickiewicz, wykład VI; *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*, w: WR, XI, s. 66.

⁴² WR, XI, s. 214.

⁴³ Ibidem.

„Jest godne uwagi – potwierdza Władysław Mickiewicz – że pozbawione wszelkich poetyckich zalet wiersze Pana Andrzeja [Towiańskiego] w niczym nie zachwiały czci Adama dla niego [...]”, który „wytworność stylu miał za rzecz podrzędną”. Podobnie zachwycał się teozofem Saint-Martinem, którego rymy „są arcy-prozaiczne”⁴⁴. Dodać jednak trzeba, że Mickiewicz-towiańczyk nie stracił tym samym wrażliwości na piękno języka ani świadomości oddziaływania estetycznego na odbiorcę⁴⁵. Zdawał sobie sprawę, na co narażeni są odbiorcy tekstów Mistrza pozbawionych wszelkich zalet poetyckich, dlatego, jak wiadomo, zanim przekazał pisma proroka braciom, poddawał je stylistycznej korekcie⁴⁶. Natomiast wśród wielu kryteriów oceny dzieła literackiego, które możemy odtworzyć z wykładów, najistotniejszy był związek utworu z życiem duchowym twórcy. Nie chodzi tu o obecność pierwiastka nadprzyrodzonego w postaci fantastyki czy cudów, ale o wyczuwalny przez odbiorcę (choć nie do końca wiadomo jak) autentyczny związek autora z sacrum. A tego w *Księdzu Marku* Mickiewicz chyba nie odnalazł, bo też nigdzie publicznie nie docenił w nim towianistycznych idei, którym przecież sam hołdował i które wykladał braciom w Kole.

Fragment wypowiedzi poety o *Księdzu Marku* z *Beniowskiego* służyć może za egzemplifikację sposobu uprawiania krytyki przez profesora-towiańczyka. Widziana w takiej optyce może być ona zatem najdłuższą i najbardziej wyrazistą oceną działalności twórczej Słowackiego (jeszcze pre-towiańczyka) dokonaną przez Mickiewicza w duchu nowej wiary. Słowacki – to najważniejsze w tej wypowiedzi – nie osiągnął odpowiedniego tonu, by pisać tak, jak się żyje. Ale, jak się wydaje, nie osiągnął go także później, kiedy stał się już bratem Juliuszem. I jeśli Słowacki taką krytyczną wypowiedź poety połączył jeszcze z innymi głosami Mickiewicza (wyrażanymi potem wprost do niego w Kole, w listach kierowanych do braci przez Pierwszy Urząd Sprawy, ale i w publicznych wykładach) o nowym poecie i nowej poezji, to wiele mógł zrozumieć o sobie i własnej dotychczasowej twórczości. Przede wszystkim, jak słusznie zauważył już Józef Tretiak⁴⁷, Słowacki odczuł słowa wypowiedziane na temat *Beniowskiego* bez wątpienia boleśnie, ale przyjął je pewnie w duchu rodzącej się w nim powoli pokory. Kilka miesięcy później odczytywał krytykę z katedry jako wyraz „docisku Bożego”. Dlatego, jak się wydaje, jako towiańczyk próbował rewidować i korygować postać tytułowego bohatera i wrócił do postaci karmelity w dramacie *Ksiądz Marek* i potem w VI pieśni *Beniowskiego*. Można by więc przewrotnie powiedzieć, że przestroga wyrażona przez Mickiewicza publicznie (nie wszyscy wszak

⁴⁴ Wł. Mickiewicz, *Żywoć Adama Mickiewicza*, t. 3, Poznań 1890–1895, s. 115.

⁴⁵ E. Hoffmann-Piotrowska, *Mickiewicz-towiańczyk...*, s. 250.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ J. Tretiak, *Juliusz Słowacki. Historia ducha poety i jej odbicie w poezji. 1809–1842*, t. 1, Lwów 1904, s. 464–465.

wiedzieli, do kogo się ona odnosi) była rodzajem nobilitacji brata Słowackiego przez daną mu lekcję pokory rozumianej w duchu towianistycznym w dość szczególny sposób. Choć gdy autor *Beniowskiego* słuchał jej po raz pierwszy, jeszcze towiańczykiem nie był. Pamiętajmy też, że nie powstrzymała ona późniejszego akcesu poety do Koła towiańczyków. Był to więc dla niego wnikliwy i chyba zaaprobowany przykład literackiej krytyki z ducha, którą mógł prawdziwie uwewnętrznić po 12 lipca 1842 roku, kiedy to przystąpił do Sprawy.

4.

W tym miejscu trzeba choć na chwilę jeszcze odnieść się do milczenia Mickiewicza z katedry Kolegium Paryskiego o utworach Słowackiego – w tym także o uznawanym za najbardziej towianistyczny dramacie o karmelicie z Baru. To milczenie trzeba rozpatrywać także wobec milczenia Mickiewicza o własnych utworach. Poza bezimiennym wspomnieniem *Dziadów* poeta-profesor także nie mówi w prelekcjach o sobie, będąc jednocześnie świadomym własnej wielkości i roli fundatora romantycznego przełomu. Poeta zresztą rzadko kiedy powoływał się na własne doświadczenie, nawet kiedy wspominał wydarzenia historyczne, których był świadkiem lub uczestnikiem. Do wyjątku należą doświadczenia lekturowe Mickiewicza, i to zarówno dzieł literackich, jak i historycznych oraz filozoficznych czy też swoiście pojmowana lektura biografii, do których czytania poeta się przyznaje. Mickiewicz nie wspomina natomiast o *Balladach i romansach*, *Konradzie Wallenrodzie*, własnych lirykach i poematach zapewne dlatego, że jest już pełen dystansu wobec swojej twórczości. Ocenia ją surowo, jako nierealizującą wizji literatury prorockiej i natchnionej, której podporządkował rytm prelekcji. „Wlepiwszy oczy w proroków biblijnych – pisze o ojcu Władysław Mickiewicz – Adam własne utwory uważał za przestarzałe”⁴⁸.

Gdybym mógł wycofać z obiegu trzy czwarte pism moich – notował słowa poety Hieronim N. Bońkowski – byłbym bardzo szczęśliwy; bo tylko pisma i poezje wysnute z ducha Chrystusowego mają wartość rzeczywistą. Reszta zaś to marzenia i złudzenia, za które na tamtym świecie odpokutować trzeba⁴⁹.

Sądzę, że nie chodziło więc o zwykłą pokorę i kłopot Mickiewicza z mówieniem o sobie samym. W dużej mierze jego własna twórczość (poza *Dziadami*, których idee wykladał, gdy mówił w prelekcjach o *Nie-Boskiej komedii*) nie realizowała założeń nowej poezji. Na tej podstawie możemy więc zaproponować – choć to twierdzenie dość ryzykowne, ale nie bez podstaw tu wyłożone – że Mickiewicz także w swojej dawnej poezji zobaczył jeśli nie nawet kościół bez Boga,

⁴⁸ Wł. Mickiewicz, op. cit., t. 3, s. 146.

⁴⁹ Notatki H. N. Bońkowskiego z rozmów z poetą z 1844 r.; A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, oprac. S. Pigoń, „Wydanie Sejmowe”, t. 16, Warszawa 1933, s. 468.

to budowany na chwiejnych fundamentach⁵⁰. Teraz, kiedy w myśli towianistycznej taką opokę odnalazł, szukał bezskutecznie nowej estetyki, w której mógłby ją wyrazić. Profesor-towiańczyk nie mówił więc w wykładach o twórczości przemienionego Słowackiego, ale nie mówił też o sobie. I to być może z podobnych względów, choć niedorzecznością byłoby oczywiście sądzić, że kiedykolwiek zrównałby swoje pisanie z pisanem autora *Kordiana*. Jak trafnie zauważa Włodzimierz Szturc, „obydwaj [poeci] znali swoją wartość [ale] i odrębność kosmosów [...]”⁵¹. A ta odrębność w latach czterdziestych mniej już (jeśli w ogóle!) dotyczyła idei, ile raczej estetyki, sposobu wyrazu i źródeł poezji. Czemu jednak Mickiewicz w takim razie mówił, i to całkiem sporo, o innych twórcach polskich i obcych, znacznie bardziej dalekich od bożego natchnienia i koncepcji nowej estetyki? Sądzę, że dlatego, iż między latem 1842 roku, gdy Słowacki wstąpił do Koła, a jesienią roku następnego, gdy złożył swoje *veto duchowe*, a nawet potem, był dla Mickiewicza przede wszystkim bratem w towianistycznej wierze, którego obowiązywały ostre reguły wspólnoty wyznawczej. Także wyznaczonych przez Brata Wieszcza zasad tworzenia w nowym duchu. Mickiewicz powtarzał wszak w różnych miejscach, powołując się na Saint-Martina, że „sztuka jest niczym innym jak wizją [...] odtworzeniem wizji”⁵². Jest „robotą duchów i sprawą duchów”⁵³, a działalność artystyczna ma wymiar sakralny. „Opiewać – definiował Mickiewicz z katedry – znaczy nie co innego, jak objawiać myśl Bożą”⁵⁴. Zatem pomiędzy poetą a prorokiem istnieje jedna, wspólna miara, a tylko kontakt realny z krainą wyższą warunkuje autentyczną ekspresję twórczą. Tymczasem, zapewne wedle Mickiewicza, *Ksiądz Marek* dowodził, że Słowacki nie mówił jeszcze prawdziwie w imię natchnienia boskiego, lecz dalej korzystał z własnej imaginacji. A Towiański przecież, jak skrzętnie zapisywał w notatach z rozmów z nim Mickiewicz, podawał, że „nie wolno mówić tylko to, co już przebiliśmy przez ciało, wcieliśmy, zrealizowaliśmy”⁵⁵.

Wizje i cuda wprowadzone do dramatu *Ksiądz Marek* były więc tylko poetyckie, osadzone w barokowej tradycji, ale nie prorockie. Pochodziły z literackiego czy kulturowego imaginarium, lecz nie z boskiego natchnienia. Choć, jak pisał

⁵⁰ Słowacki zresztą podobnie formułował ostre sądy pod adresem swoich dotychczasowych prac literackich. 25 grudnia 1848 roku pisał do Wojciecha Stattlera: „a jednak mam tę wiarę i ufność pewną – że praca moja żywa – lepsza jest niż praca moja umarła – która już w foremkach się swoich glinianych pokazała i nazywa się poezją moją”; *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. 2, s. 229. Nawiasem mówiąc, idea „czynu przeciw księgom” wywodzi się wprost z ducha Mickiewicza.

⁵¹ W. Szturc, *Słowacki – Mickiewicz. Mickiewicz – Goethe*, w: idem, *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Kraków 2001, s. 66.

⁵² WR, XI, s. 65.

⁵³ Ibidem, s. 63.

⁵⁴ WR, X, s. 30.

⁵⁵ „Notaty z rozmów z Towiańskim” z autografu Mickiewicza, wrzesień 1843 r.; A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, oprac. S. Pigoń, „Wydanie Sejmowe”, t. 11, Warszawa 1920, s. 194.

Krzysztof Rutkowski, może w istocie Towiański „przyspieszył u Mickiewicza dojrzewaną nową koncepcję literatury”⁵⁶, podobnie jak u Słowackiego, *Ksiądz Marek* nie zasługiwał według Mickiewicza – towianistycznego krytyka – na miano dramatu Sprawy Bożej tak, jak my to dziś często odczytujemy. Nie zasługiwał, by o nim mówić z paryskiej katedry.

Ale Mickiewicz – na pewno żarliwy krytyk poczynań artystycznych brata Juliusza – nie mógł mu też wystawić przed oczy własnych dokonań poetyckich stanowiących wzór realizacji poezji nowej. Będąc ostrym krytykiem twórczości Słowackiego (także poprzez znaczące milczenie o niej), nie oszczędzał samego siebie. Był przekonany (mimo imputowanej mu wielokrotnie pychy), że nie dorósł, nie dojrzał duchowo na tyle, by podjąć znów wysiłek tworzenia – a przynajmniej by ogłosić go publicznie – choć przecież paryska katedra wydawała się do tego miejscem szczególnie powołanym. Dlatego pozostał wielkim teoretykiem, programotwórcą poezji nowych czasów, ale nie jej realizatorem.

Bibliografia

- Bąk, Magdalena, *Twórczy lęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*, Katowice 2013.
- Brzozowski, Jacek, *Pan Tadeusz – bohater rzetelnie tytułowy*, w: „*Pan Tadeusz*” i jego dziedzictwo. *Poemat*, red. B. Dopart, F. Ziejka, Kraków 1999.
- Goszczyński, Seweryn, *Dziennik Sprawy Bożej*, oprac. Z. Sudolski, wsp. W. Kordaczuk, M. M. Matusiak, t. 1, Warszawa 1984.
- Hoffmann-Piotrowska, Ewa, *Mickiewicz-towiańczyk. Studium myśli*, Warszawa 2004.
- Hoffmann-Piotrowska, Ewa, *O „milczeniu” Mickiewicza-towiańczyka*, „Przegląd Humanistyczny” 2004, R. 48, nr 2.
- Hoffmann-Piotrowska, Ewa, *Dlaczego Tadeusz? Jeszcze o bohaterze ze strony tytułowej arcyepoematu*, w: „*Pan Tadeusz*”. *Poemat – postacie – recepcja*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2018.
- Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1962–1963, t. 1–2.
- Kleiner, Juliusz, *Słowacki. Dzieje twórczości*, wstęp i oprac. J. Starnawski, t. 4, Kraków 1999.
- Księga życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, wsp. S. Makowski, Z. Sudolski, Wrocław 1960.
- Kulesza, Monika, *Słowacki medytacyjny. Późny etap życia i twórczości Juliusza Słowackiego w świetle medytacji*, Lublin 2017.
- Kuziak, Michał, *Lęk przed wpływem: w stronę późnej twórczości Słowackiego. Szkic zagadnienia*, w: *Słowacki mistyczny. Rewizje po latach*, red. E. Hoffmann-Piotrowska, A. Fabianowski, Warszawa 2012.

⁵⁶ K. Rutkowski, *Mickiewicza pojmowanie literatury. Uwagi o dwóch założeniach nie napisanej monografii*, w: *Z dziejów polskiej nauki o literaturze*, red. H. Markiewicz, G. Matuszek, t. 2, Kraków 1988, s. 10.

- Mickiewicz, Adam, *Dzieła wszystkie*, oprac. S. Pigoń, „Wydanie Sejmowe”, t. 11, Warszawa 1920.
- Mickiewicz, Adam, *Dzieła wszystkie*, oprac. S. Pigoń, „Wydanie Sejmowe”, t. 16, Warszawa 1933.
- Mickiewicz, Adam, *Dzieła*, red. Z. J. Nowak, Z. Stefanowska, Cz. Zgorzelski, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, Warszawa 1993–2005, t. 1–17.
- Mickiewicz, Władysław, *Żywoł Adama Mickiewicza*, t. 3, Poznań 1890–1895.
- Piechota, Marek, *Od „Szlachcica” do „Pana Tadeusza”. O wariantach tytułu arcyepoematu Adama Mickiewicza i ich konsekwencjach interpretacyjnych*, w: idem, *Od tytułu do „Epilogu”. Studia i szkice o „Panu Tadeuszu”*, Katowice 2000.
- Piechota, Marek, *Pojedynki Słowackiego z Mickiewiczem*, w: idem, *„Chcesz ty, jak widzę, być dawnym Polakiem...”*. Studia i szkice o twórczości Słowackiego, Katowice 2005.
- Piwińska, Marta, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992.
- Rutkowski, Krzysztof, *Mickiewicza pojmowanie literatury. Uwagi o dwóch założeniach nie napisanej monografii*, w: *Z dziejów polskiej nauki o literaturze*, red. H. Markiewicz, G. Matuszek, t. 2, Kraków 1988.
- Rymkiewicz, Jarosław Marek, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, Warszawa 1989.
- Słowacki, Juliusz, *Dzieła*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1959.
- Słowacki, Juliusz, *Wiersze*, oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Wrocław 2013.
- Sosnowska, Danuta, *Seweryn Goszczyński. Biografia duchowa*, Wrocław 2000.
- Stala, Marian, *Kłopoty z lozańskimi wierszami Mickiewicza*, w: *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu. Antologia*, oprac. M. Stala, Kraków 1998.
- Szturc, Włodzimierz, *Słowacki – Mickiewicz. Mickiewicz – Goethe*, w: idem, *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Kraków 2001.
- Tretiak, Józef, *Juliusz Słowacki. Historia ducha poety i jej odbicie w poezji. 1809–1842*, t. 1, Lwów 1904.
- Treugutt, Stefan, *„Beniowski”. Kryzys indywidualizmu romantycznego*, Warszawa 1964.
- Witkowska, Alina, *Jak Słowacki pisał Mickiewicza*, w: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje symposium. Warszawa 10–11 grudnia 1979*, red. M. Janion, M. Żmigrodzka, Warszawa 1981.

EWA HOFFMANN-PIOTROWSKA, adiunkt w Zakładzie Literatury Romantyzmu Uniwersytetu Warszawskiego. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół dojrzałej twórczości polskich romantyków oraz historii idei i religijności w literaturze i kulturze romantycznej. Autorka książek: *Mickiewicz-towiańczyk. Studium myśli* (2004), *W ustach jest otwór duszy... Szkice o romantykach i mistykach* (2012), *„Święte awantury”. Orto- i heterodoksje Adama Mickiewicza* (2014). Opublikowała także korespondencję ks. J. Twardowskiego „*Otulona dobrocią*”. *99 listów księdza Jana Twardowskiego do „wnuczki” Maryli i jej zapiski z dziennika* (2007).

ANHELLI SŁOWACKIEGO – EFEKT LEKTURY MICKIEWICZO-LOGICZNEJ*

Słowacki's *Anhelli* [*Anhelli*] – The Effect of Mickiewicz-Inspired Readings

MICHAŁ KUZIAK
Uniwersytet Warszawski, Polska
E-mail: michalkuziak@wp.pl
ORCID: 0000-0002-7926-5268

Abstract

The article is devoted to reading Juliusz Słowacki's *Anhelli* [*Anhelli*] in the perspective of the "antagonism between the bards". It illustrates the influence of the interpretation of Mickiewicz's messianic work on the reading of the poem written by the younger poet.

Keywords: Juliusz Słowacki, Adam Mickiewicz, romanticism, hermeneutics, history of literature, antagonism between the bards

Streszczenie

Artykuł jest poświęcony lekturze *Anhellego* Juliusza Słowackiego w perspektywie „antagonizmu wieszczów”. Ukazany zostaje wpływ interpretacji mesjanistycznego dzieła Mickiewicza na odczytanie poematu młodszego poety.

Słowa kluczowe: Juliusz Słowacki, Adam Mickiewicz, romantyzm, hermeneutyka, historia literatury, antagonizm wieszczów

Moje uwagi dotyczą lektury *Anhellego* w kontekście relacji Juliusza Słowackiego z Adamem Mickiewiczem – jego wpływu na młodszego poeetę. Sprawa zdaje się oczywista. Wiemy o tym zjawisku od czasu prac krytyków wytykających Słowackiemu wtórność, później piszących o jego „bluszczowatości” i w końcu o „antagonizmie wieszczów” czy ostatnio „lęku przed wpływem”¹. W owym antagonizmie

* Publikacja artykułu dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski.

¹ Pojęcie „bluszczowatości” – celne, choć u badacza funkcjonujące jako pejoratywne – wprowadził Stanisław Tarnowski w recenzji monografii na temat Słowackiego pióra A. Małeckiego; S. Tarnowski, *Profesora Małeckiego „Juliusz Słowacki”*, „Przegląd Polski” 1867, R. 2, t. 4, s. 28.

postrzegam wszak coś więcej niż spór dwóch żyjących w tym samym czasie poetów, roszczenie młodszego z nich do bycia uznanym, jego pragnienie sławy, a nawet konfrontację światopoglądową. Antagonizm ten to bez wątpienia fundamentalna kwestia polskiej kultury, spór jej dwóch paradygmatów, które można określić jako „ustanawiający” i „krytyczny”². Tym bardziej więc warto przyrzeć się recepcji utworów Słowackiego w kontekście Mickiewiczowskim, zwłaszcza że ta najczęściej zarówno coś ujawnia, jak i zasłania. Można oczywiście zauważyć, że tak jest w przypadku każdej interpretacji, niemniej zasłona powstająca w mickiewiczizo-logicznych lekturach autora *Samuela Zborowskiego* jest specyficzna.

Wybieram *Anhellego* (myślę, że równie dobrze w grę może wchodzić *Kordian*, choć ciekawostką jest, że poemat ten został wspomniany przez Mickiewicza publicznie³), gdyż to ważny i zarazem skomplikowany przypadek. Przyjęta przez Słowackiego poetyka wyraźnie odnosi się do Mickiewiczowskich *Ksiąg pielgrzymstwa polskiego*. Jednocześnie, jak sądzę, mesjanizm ich autora w szczególności i fatalny sposób zaciążył nad lekturą *Anhellego*, nie pozwalając odczytać wpisanej weń odmiennej wizji poetyckiej. Poemat Słowackiego sytuuje się ponadto na pograniczu dwóch faz jego twórczości: poprzedza dzieło genezyjskie – a także, podkreślam, poprzedza pierwszą część *Beniowskiego* – ale też powstał po podróży poety na wschód, w związku z czym został rozpoznany jako świadectwo mającej dokonać się w jej trakcie religijnej przemiany twórcy⁴.

Moim celem nie jest przeprowadzenie całościowego przeglądu stanu badań. Wybieram propozycje klasyczne i wpływowo, dawne i najnowsze. Wiele w związku z interesującą mnie tu kwestią zrobiła w swoim znakomitym artykule Ewa Łubieniewska⁵. Moje konkluzje zmierzają jednak w innym kierunku niż jej. Warto dodać, że zanim za poemat zabrali się badacze, krytyka najczęściej traktowała go jako utwór piękny, choć niezrozumiały i pesymistyczny. Sytuowano przy tym

Z ujęciem takim polemizował już m.in. K. Górski, *Słowacki jako poeta aluzji literackiej*, w: *Z historii i teorii literatury*, Warszawa 1964.

² Oczywiście, w okresie genezyjskim Słowacki przechodzi na stronę paradygmatu ustanawiającego.

³ W prelekcjach paryskich, w ich II kursie, Mickiewicz, zajmując się konfederacją barską, mówi o popularności ks. Marka we współczesnej literaturze; z krytyką spotyka się ujęcie tej postaci w *Beniowskim*; o *Anhellim* wykładowca mówi wprost w wykładzie poświęconym polskiemu i słowiańskiemu doświadczeniu Syberii: „W każdym dziele tegoczesnej literatury polskiej znajduje się wzmianka o Sybirze; są świetne utwory obrazujące cierpienia Polaków; jest nawet utwór Słowackiego, którego akcja rozgrywa się na Sybirze”; *Literatura słowiańska*, w: *Dziela*, red. J. Krzyżanowski, Wydanie Jubileuszowe, t. 10, Warszawa 1955, s. 285.

⁴ Vide np. R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982 (wstęp do antologii został opatrzony przez badacza znamienym tytułem *Pielgrzymka do Króla-Ducha*).

⁵ Vide E. Łubieniewska, *Sen i przebudzenie Anhellego*, „Ruch Literacki” 2000, z. 6.

Anhellego częściej w pobliżu *Irydiona* Krasieńskiego niż *Ksiąg...*⁶. Konstatacja dotycząca kłopotów z rozumieniem dzieła, co zauważyła Łubieniewska⁷, miała długo powracać w badaniach. Być może dlatego też interpretatorzy najczęściej nie tyle problematyzowali poemat, ile go opowiadali, jakby pragnąc rozjaśnić to, co miał zaciemnić Słowacki.

1. Manfred Kridl

Kridl, dostrzegając już w *Kordianie* zapowiedzi *Anhellego*, tytułując poświęcony poematowi Słowackiego rozdział swojej książki „*Anhelli*” a „*Księgi pielgrzymstwa polskiego*”, przyjmuje, oprócz tytułowej relacji, dwa podstawowe założenia wywodu. Po pierwsze, życie poety rozwija się linearnie (to częsty schemat monografistyki międzywojnia), stając się dojrzewaniem, uświadamianiem sobie swojej drogi. Pojawiające się w wywodzie autora metafory „pogłębiania się duszy” czy „tężenia mocy twórczej”⁸ przypominają późniejsze Kleinerowskie ujęcie drogi twórczej Mickiewicza⁹. Kridl zresztą używa tego języka także wtedy, kiedy pisze o *Księgach...* Ta zbieżność metaforyzacji – jak również wydobywanych z tekstów problemów – ma sugerować, że Słowacki podąża szlakiem, który przemierzył wcześniej jego poprzednik: pomiędzy *Konradem Wallenrodem*, Wielką Improwizacją a *Księgami narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*. Dojrzewanie jest procesem teleologicznym – ukazywanym jako twórcza krystalizacja – wiodącym do przyjęcia misji narodowej, zrozumienia mocy ducha, jego panowania nad materią i szczególnej moralności związanej z odkryciem sensu cierpienia. Znacząca w tym procesie miała być podróż na wschód poety i wpływ Krasieńskiego (jego wiary w piękno). Dawny egotysta, „indywidualista” (w cudzysłowie!) odkrywa świat i jego transcendentny sens, ekonomię ofiary. Staje się skromny, cichy, smutny innym smutkiem niż dotychczas, smutkiem chrystusowym!

Po drugie, tekst literacki jest ekspresją duszy poety, przebiegających w niej procesów – czy też przestrzenią rozwiązywania osobistych problemów. Dlatego też refleksja (czy może lepiej by powiedzieć – spekulacja) biograficzna staje się ważnym narzędziem hermeneutycznym. Wzmianka poety o chrystusowym obliczu bohatera jego poematu (Kridl przywołuje tylko jeden poświęcony temu list – do matki, zgadzający się z intencją interpretacyjną badacza, pomija natomiast list do Kornela Ujejskiego, do czego jeszcze powrócę) ma korespondować

⁶ Vide świadectwa zebrane w tomie *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826–1862)*, zbiór i oprac. B. Zakrzewski, K. Pecold, A. Ciemnoczołowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963.

⁷ Vide E. Łubieniewska, op. cit., s. 625.

⁸ M. Kridl, *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*, Warszawa 1925, s. 148.

⁹ Piszę o tym więcej w artykule *Mickiewicz Kleinera*, w: *Siła komentarza. Romantyzmy literaturoznawców*, red. J. Borowczyk, W. Hamerski, P. Śniedziewski, Poznań 2011.

z przeżyciem, którym stało się dla Słowackiego ujrzenie Grobu Pańskiego w trakcie podróży na wschód. Tezę o tekście jako ekspresji twórcy ma potwierdzać jego wyznanie z listu do Januszkiewicza, w którym wspomina, że poemat zawiera wyidealizowany obraz jego samego, oraz wzmianka z *Kilku słów odpowiedzi na artykuł Pana Z. K.*, gdzie mowa jest o duszy Anhellego jako duszy autora.

Założenie tożsamości Słowackiego i bohatera pozwala Kridlowi traktować Anhellego jako poetę (badacz przyznaje przy tym, że w tekście nic na to nie wskazuje... ale, jak dodaje, przy takim rozpoznaniu wyjaśnia się sens utworu!, a ten przecież „jest umyślnie pełny mglistości, tajemniczości, niedomówień i symbolów”¹⁰), wyodrębnionego ze wspólnoty i obciążonego posłannictwem – właśnie jako poeta: „synonimem życia i cierpienia będzie twórczość poetycka”¹¹. Dzięki owej misji poetyckiej wykuje się przyszłość, naród stanie do boju, a poezja będzie wyrazem jego sił, apelem do walki, czynem. Kridl powiada, że w ten sposób spełni się program trzeciej osoby z Prologu *Kordiana*. Ale to także, dodam, spełnienie wizji Mickiewicza, choć badacz zaznacza, że czyn przez obu poetów jest rozumiany różnie. Dla Słowackiego ważna jest wartość poetyckiego piękna (w stwierdzeniu tym, jak sądzę, pobrzmiewa zdanie Brzozowskiego o autorze *Balladyny*¹²); dla Mickiewicza – działalność w otaczającym świecie. Autor *Pana Tadeusza* ma przy tym, zdaniem badacza, w sposób naturalny w sobie to wszystko, co Słowacki dopiero wypracowuje (myśl ta zdaje się argumentem dla czytelników przyjmujących metodę Harolda Blooma). Może więc usunąć swoje „ja” z własnych tekstów (*Księgi...*). Słowacki inaczej: wpisuje siebie w swoją poezję, usiłuje własne idee – bardziej własne niż w przypadku wielkiego poprzednika – narzucić narodowi (zdaniem badacza, nawiązującego do deklaracji Szamana pragnącego wtajemniczyć Anhellego w mądrość dawnych Polaków, poeta czerpie je z przeszłości narodu).

Kridl formułuje, by zaraz ją odrzucić, możliwość zakwestionowania w poemacie sensu ofiary, utwierdzając swoją lekturę taką asercją:

Tak tedy jest i musi być w *Anhellim*, jako poemacie, jako całokształcie ta pewność i wiara w skuteczność cierpień. Dowodem tego niezbitym jest scena końcowa, gdzie pomiędzy śmiercią Anhellego a zjawieniem się rycerza zachodzi ścisły, przez poetę samego podkreślony związek¹³.

Badacz, jak wspomniałem, wierzy deklaracjom Szamana (wybór młodego bohatera na odkupicielską ofiarę, zapewnienie o jej spełnieniu się), ale też formułuje

¹⁰ Ibidem, s. 158.

¹¹ Ibidem, s. 159.

¹² Vide S. Brzozowski, *Filozofia romantyzmu polskiego*, w: *Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości. W walce o światopogląd*, wstęp A. Walicki, Warszawa 1973, s. 388.

¹³ M. Kridl, op. cit., s. 155.

zastrzeżenie, od razu jednak je pomniejszając. Jak powiada: pewność co do sensu ofiary ma Słowacki (!), wiedzą o niej Szaman, aniołowie, Eloie – Anhellemu ta pewność nie jest dana; nic wszakże w poemacie nie wskazuje na to, by sens ofiary mógł być zakwestionowany...

W centrum rozważań Kridla znajduje się, łącząca *Anhellego* i *Księgi...*, kwestia emigracji. Badacz zaczyna od odmiennego, motywowanego osobistym doświadczeniem stosunku do niej obu poetów. W ten sposób ważny w polskiej kulturze podział na nurt krytyczny i nurt apologetyczny został sprowadzony do reakcji psychologicznej. Słowacki, odrzucony przez emigrację, miał do niej stosunek radykalnie krytyczny, nie uznawał emigrantów za „duszę narodu polskiego”¹⁴. W *Anhellim* ukazał ich jako jedynie wygnańców, w sposób pesymistyczny, eksponując wady (to „czerep rubaszny” uciskający anielską duszę¹⁵), choć też „pewną wielkość”¹⁶ i współczując – to trochę wygląda na łagodzące wymowę utworu bronienie poety przed nim samym. Mickiewicz natomiast zajął stanowisko „ciepłe, wychowawcze, kojące”¹⁷. W *Księgach...* jednak, jak zauważa badacz, ma ono charakter performatywny – poeta wytwarza wspólnotę połączonego misją pielgrzymstwa. Kridl stwierdza, że Mickiewicz również musiał widzieć wady emigracji, ale wybrał inny, umacniający, projekt pedagogiczny. Emigranci w świetle *Księg...* mają wrócić do ojczyzny; w świetle *Anhellego* – możliwe to będzie dopiero w przyszłości. Pokolenie ukazane w poemacie, jak się zdaje, musi zginąć, przeżywane zło czyni je złym.

Przyjmując ideę ofiary jako podstawę przesłania Słowackiego, Kridl zakłada, że to śmierć Anhellego skutkuje zjawieniem się rycerza zapowiadającego rewolucję. Dodaje przy tym, że takim rozwiązaniem poeta zbliża się do przesłania Mickiewicza: „Różnemi więc drogami dochodzą obaj poeci do tego samego rezultatu, a raczej należałoby powiedzieć, że Słowacki dochodzi do tego samego rezultatu, co Mickiewicz. Ale ta różność dróg jest głęboka i zasadnicza, i nie da się w żaden sposób uzgodnić”¹⁸. W swoim podsumowaniu badacz chwali rozpoznanie emigracji przez Słowackiego, które bliskie jest wiedzy współczesnej (Kridlowi i, dodam, zwłaszcza nam...¹⁹), ale mniej fortunne niż *Księgi...* dla samej emigracji, gdyż skazuje ją na „bezczyność i rozpacz”²⁰. Słowacki – podkreśla autor – nie uległ utopijnym ideom Mickiewicza o roli emigracji. Miał, jak pamiętamy, stworzyć własną utopię: zbawczej roli poezji.

¹⁴ Ibidem, s. 165.

¹⁵ Vide ibidem, s. 172.

¹⁶ Ibidem, s. 170.

¹⁷ Ibidem, s. 164.

¹⁸ Ibidem, s. 173.

¹⁹ Vide A. Witkowska, *Cześć i skandale. O emigracyjnym doświadczeniu Polaków*, Gdańsk 1997.

²⁰ M. Kridl, op. cit., s. 174.

2. Kleiner–Ujejski

Chcę tu omówić jeszcze dwa opracowania z czasów bliskich Kridlowi. Nie będę ich omawiał szczegółowo, nie zwracam też uwagi na chronologię (punkt wyjścia rozdziału książki Kridla to artykuł z 1913 roku, wypadaloby więc pierwszeństwo pod tym względem przyznać właśnie jemu); skupiam się na sensie przypisywanym poematowi.

U Juliusza Kleinera – przywołuję tu tylko jego monografię na temat Słowackiego (podobny komentarz znajduje się we wstępie do opracowanej przez badacza edycji *Anhellego*²¹) – jako główny klucz do interpretacji poematu pojawia się kontekst religijny i splecione z nim utwory. Badacz, podobnie jak Kridl, formułuje tezę biograficzną: *Anhelli* powstaje po doświadczeniu przez poetę modlitwy przy Grobie Pańskim; jest również świadectwem przemiany poety (*Anhelli* to jego chrystusowy ideał!). Bohater poematu ma złożyć ofiarę, przeżywa inicjację, a Szaman to kapłan (i to on dysponuje w tekście świadomością idei Słowackiego!, choć, jak czytamy zarazem – nieco gubiąc się – sam poeta to bardziej inicjowany niż inicjujący). Kleiner widzi, że to jednak specyficzna ofiara – nie zwykle męczeństwo, a „bezgraniczne wchłanianie smutków własnych i obcych, potem osamotnienie, którego nie rozjaśnia nawet nadzieja, wreszcie śmierć przed dniem, w którym pełnić się poczną jego [Anhellego – M. K.] ideały i okaże się wartość jego życia”²². Badacz wierzy deklaracjom Szamana wypowiedzianym w związku z młodym bohaterem i traktuje go jako odkupiciela rozpoznającego swą anielskość, która ma go zaszcześcić przeciw złu świata (niewiedza dotycząca sensu własnych doświadczeń wzmaga przy tym cierpienie bohatera). Pod koniec wywodu pojawia się swego rodzaju romantyczny szantaż hermeneutyczny: „Lecz kto poemat odczuje, ten zrozumie, że dopiero dzięki Anhellemu zjawić się może rycerz z wieścią o zwycięstwach”²³. Czucie i wiara mówią silniej niż lektura tekstu. Dodam, że nie wszyscy badacze widzą ten związek...

Wszystko to w bogatej oprawie komparatystycznej, zachwycającej erudycją, ale tyle ułatwiająca czytanie tekstu, ile je utrudniająca. Inna rzecz, że Kleiner nie zawsze wykorzystuje wskazane przez siebie tropy intertekstualne. Jest tak, jak sędzę, zwłaszcza w przypadku przywołania *Eloi* Alfreda de Vigny. A przecież tytułowa bohaterka jego poematu, która „litość i miłość czuje dla szatana i skutkiem tego traci niebo”²⁴, może stanowić ważną sugestię interpretacyjną, wyeksponowaną zresztą przez samego Słowackiego. U badacza motyw ten pojawia się

²¹ Vide J. Słowacki, *Anhelli*, oprac. J. Kleiner, Lwów 1922.

²² J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 2: *Od „Balladyny” do „Lilli Wenedy”*, Lwów–Warszawa–Kraków 1925, s. 165.

²³ *Ibidem*, s. 190.

²⁴ *Ibidem*, s. 181.

wszakże jedynie jako element rekonstrukcji fabuły, ewentualnie jako dowód na religijną wymowę tekstu, „ideę pośmiertnego ukojenia”²⁵. Do kwestii tej jeszcze powrócę.

Obok przeżycia religijnego i kontemplacyjności (to wątki o charakterze indywidualistycznym) Kleiner eksponuje pojawienie się w poemacie zagadnienia narodowego i otaczającej je sfery idei – pisze zwłaszcza o rycerzu z zakończenia utworu oraz o zapowiedzi walki oddającej „silne wzmożenie patriotyzmu”²⁶. Jak zauważa badacz, Słowacki ukazuje społeczeństwo, które nie dorosło do idei religijnej, które parodiuje ofiarę Chrystusa i przez swoje zwyrodnienie zasługuje na wyrok potępienia. Kleiner uruchamia kontekst Mickiewiczowski, pokazując, jak Słowacki apoteozie emigracji z *Ksiąg...* przeciwstawia jej krytykę. Inspirując się pesymistycznym schematem tragedii wypracowanym przez Krasińskiego, poeta miał pokazać, że współczesne pokolenie, będąc słabym, jest skazane na zaturę; dodał wszakże pozornie nieorganiczne zakończenie w postaci optymistycznej wizji zjawienia się rycerza rewolucji. Miał zarazem dojść do idei mesjanicznej (mesjanizmu jednostkowego, a nawet indywidualistycznego, lecz, jak czytamy, ponadosobistego...), ukazać cierpienie jako zapowiedź przyszłego czynu. Jak się okazuje, Anhelli dokonuje odkupienia, nie wiedząc o tym. Kleiner różnicuje *Księgi...* i *Anhellego*: „Bohaterska etyka Mickiewicza była przecież i prostsza i zrozumialsza. I wskazówki, jakie dawały »Księgi«, były bardziej dostosowane do duszy społeczeństwa, praktyczniejsze”²⁷. Mickiewicz, powiada badacz, podnosi na duchu, Słowacki może prowadzić do melancholii będącej „kamieniem topiących się”. Młodszy poeta pojął jednak misję emigracji, którą okazuje się przechowanie wartości dla przyszłych pokoleń. A zatem – to już ja dopowiadam – jest inny, ale i podobny do swojego poprzednika.

Z kolei Józef Ujejski, we wstępie do wydania *Anhellego* w serii Biblioteka Narodowa, kładzie szczególny nacisk na problematykę narodową (u Kleinera jednak dominuje problematyka religijna, choć oczywiście spleciona z egzystencjalną i narodową)²⁸. Źródłem inspiracji miał być w tej materii dla Słowackiego m.in. Mickiewicz. Autor *Kordiana* odnalazł dzięki niej rozumienie poezji i swojego losu, nadał sens cierpieniu. I w tym przypadku uwaga interpretatora zostaje skupiona na krytyce wspólnoty przez Słowackiego, ale też badacz niejako broni poetę przed nim samym – co, jak już mogliśmy obserwować, nie jest rzadkością w przypadku lektur *Anhellego* – pisząc o charakteryzującym go przyływie poczucia „braterstwa niedoli współczesnej”²⁹, o litości, współczuciu, smutku płynącym

²⁵ Ibidem, s. 189.

²⁶ Ibidem, s. 170.

²⁷ Ibidem, s. 193.

²⁸ Ujejski jest także autorem rozprawy *Główne idee w „Anhellim” Słowackiego*, Kraków 1916.

²⁹ J. Ujejski, *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Anhelli*, Kraków 1923 (BN-I-7), s. V.

z rozpoznania przywar świata emigrantów. Perspektywa różni poetę od tej przyjętej przez Mickiewicza w *Księgach*...

Ujejski obserwuje wzrost tendencji religijnych w twórczości Słowackiego. Zdaniem badacza poeta zmierza ku perspektywie pocieszenia (czytamy o litości Chrystusa względem narodu; Eloë to pocieszycielka dająca nadzieję!, łączy się Ujejskiemu z Ludwiką Śniadecką; akcentuję tu ponownie kwestię bohaterki, by powrócić do niej na końcu swoich rozważań). Nadziei, że dzisiejsze cierpienia zostaną przyjęte przez Boga jako ekspiacja i zaowocują w przyszłości odrodzeniem narodu. W *Anhellim* Słowacki ma kontynuować zawarte w *Kordianie* rozpoznania krytyczne, ale jednocześnie znajduje właśnie nadzieję. Ponadto – wracamy do lektury biograficznej – „Stanął też na stosie ofiarnym swego poematu osobiście jako główny bohater”³⁰ (uciekając przy tym w sfery anielskie...).

Sprawa odrodzenia, zauważa Ujejski, nie jest jednak jasna, pozostaje w sferze potencjalności, o czym świadczy „może” rzucone do bohatera przez anioła. Badacz odczytuje z zakończenia tekstu wizję wojny powszechnej ludów z despotyzmem, co przypomina poglądy Mickiewicza z lat trzydziestych, znów podkreślając wszakże polemiczną wobec *Ksiąg*... niewiarę poety w misję emigracji. Słowacki „odpowiada na orędzie Mickiewicza do emigracji o tem, jaką być powinna, opowieścią o niej takiej, jaką jest [...] i zamiast królestwa bożego na ziemi przepowiada im, że się nawzajem pozjadają”³¹. Agon z Mickiewiczem nie jest jednak, zdaniem Ujejskiego, głównym celem w poemacie, jak miało to być w *Kordianie*. Tym celem staje się ukazanie stanu duchowego narodu; przeciwstawienie swoich poglądów poprzednikowi okazuje się mimowolne... Zauważmy na marginesie, jak niezwykle jest ten hermeneutyczny wgląd w umysł twórcy. A także jak te, wydawać by się mogło spójne, wywody tętnią skrywaną energią sprzeczności.

3. Bąk–Kiślak

Zacznę od późniejszej z wybranych propozycji, tj. od fragmentu książki Magdaleny Bąk. Podjęta przez badaczkę problematyka antagonizmu poetów siłą rzeczy nakazuje czytać *Anhellego* w kontekście Mickiewiczowskim. Bąk pozostaje blisko rozważań Kridla, operując wszakże czasem współczesnym sobie językiem Blooma, w związku z czym zakłada wyjście poety poza fazę *kenosis* i demonizacji³².

³⁰ Ibidem, s. XIV.

³¹ Ibidem, s. XIII.

³² H. Bloom pisze o *kenosis*: „jest starciem rewizyjnym, w którym silny poeta »wypiera się« sam siebie, dokonuje »samopustoszenia« w *stosunku do prekursora*. Ten akt »pustoszenia« to wyzwalająca nieciągłość, umożliwiająca powstanie wiersza, który nie mógłby powstać w wyniku powtórzenia pragnącego odtworzyć natchnienie prekursora. »Odczynianie« siły prekursora w *sobie* służy »izolacji« własnej postawy od postawy prekursora, a zarazem ocala późnego poetę

Zdaniem badaczki poemat to początek formułowania przez Słowackiego programu pozytywnego, który mógłby przeciwstawić Mickiewiczowi. Ma to miejsce po okresie krytyki, widocznej także w utworze, skierowanej pod adresem emigracji, a spowodowanej rozczarowaniem polską wspólnotą.

W centrum tego programu znajduje się idea ofiary, ważna dla życia narodu. To wszakże ofiara jednostki, ostatniego sprawiedliwego, realizująca się inaczej niż u Mickiewicza, choć owa jednostkowość przypomina autorce do pewnego stopnia III cz. *Dziadów*. Kłopotliwa okazuje się jednak kwestia efektu ofiary. Jak zauważa Bąk, „Odrodzenia tego [narodu – M. K.] tekst Słowackiego wprost nie obiecuje, ale też go nie wyklucza”!³³ Ponadto bohater nie jest świadomy sensu ofiary, co może stanowić element próby, jak w przypadku Hioba (autorka przywołuje w związku z tym ponownie III cz. *Dziadów*, ale w dramacie, jak zauważa, pojawiają się znaki ofiarnego sensu wydarzeń). Moc obietnicy nadziei zawartej w *Anhellim* zostaje więc wyraźnie osłabiona. Ale też, jak się okazuje, poemat, znów do pewnego stopnia, zapowiada rewelację genezyjską.

Akcentuję tę perspektywę „do pewnego stopnia”, gdyż w związku z tą kwestią, jak i z wieloma innymi, co trzeba docenić, badaczka stara się być ostrożna. Stawianiu mocnych i ryzykownych tez towarzyszą w przywołanym tu rozdziale książki płatanie tropów, świadomość subtelnego skomplikowania omawianych zagadnień oraz wątpliwości związane z proponowaną interpretacją. Autorka ulega jednak pokusie przyjęcia teleologiczności logiki rozwojowej dzieła poety, dzięki czemu każdy jego kolejny tekst jest odczytywany jako zbliżenie do myśli genezyjskiej.

Opozycja Mickiewicz–Słowacki rysuje się badaczce nie tyle jako odmiennność optymizmu i pesymizmu, ile jako „różnica polegająca na odmiennym postrzeganiu sensu i istoty prawdziwego poświęcenia”³⁴, cierpienia, a także historii, przeszłości, teraźniejszości i przyszłości narodu. Mickiewicz ma przywiązywać szczególną wagę do przyszłości, Słowacki do teraźniejszości. To tak w skrócie. Dodam tylko, że Bąk, i to słusznie, polemizuje z Kridlem piszącym o utopii poezji w *Anhellim*.

Niezwykle interesująco wygląda interpretacja (znów, podobnie jak ta przywołana wyżej, przeprowadzona trybem rekonstrukcji fabuły poematu!) Elżbiety Kiślak. Choć kontekst Mickiewiczowski nie zostaje w tym przypadku uruchomiony wprost, pojawia się jednak wykreowany przez starszego poetę topos Syberii.

przed staniem się tabu w sobie i dla siebie samego”; o demonizacji: „Zwracając się przeciwko Wzniosłości prekursora, nowy silny przechodzi fazę *demonizacji* – Kontrwzniosłości, która ma sugerować *względna słabość prekursora*”; *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 128 i n.; s. 141.

³³ M. Bąk, *Twórca lęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*, Katowice 2013, s. 250.

³⁴ Ibidem, s. 257.

Badaczka, czytając uważnie poemat, zwraca uwagę na wszystkie jego bluźniercze aspekty (można je wyłowić także u cytowanych wcześniej autorów, są przez nich wszakże najczęściej rozbrajane, podobnie zresztą zdarza się postępować autorce); jak stwierdza: „Nawet cudowne wydarzenia karykaturują tu historię świętą”³⁵. Autorka opisuje pozbawiony głosu Boga świat na opak poematu, klęskę ludzi przeżywających zło i cierpienie, obumieranie życia.

To wszystko nie przeszkadza jednak Kiślak w spointowaniu swojego wywodu rozpoznaniem w *Anhellim* idei ofiary, wszak przy stwierdzeniu, że „ulubione swego czasu dziecko twórcy nie przystosowuje się bez kłopotów do wzorca lektury w perspektywie mesjanicznej, który na wiele lat zdominował recepcję *Anhellego*”³⁶. Badaczka zauważa, że Szaman ma pojednać wygnańców ze śmiercią, nauczyć ich umierania, ale też przynosi „ewangelię zmartwychwstania, równie trudną, bo nadzieja wskrzeszenia dotyczy przede wszystkim narodu, jego przyszlých pokoleń”³⁷. Anhelli jest prowadzony przez Szamana drogą śmierci, która okazuje się ratunkiem przed okropieństwami życia; nie jest przy tym czymś ostatecznym, ale to, co po niej – jak zresztą i w pozostałych utworach poety sprzed 1841 roku – pozostaje tajemnicą. Szaman ma wprowadzać teologię cierpienia, które, świadomie przyjęte jako próba, nadaje sens życiu.

Zatrzymajmy się jeszcze przy kwestii ofiary. Kiślak powiada: „Anhelli nie naśladuje krzyża Chrystusowego i nie poświęca na mękę ciała, lecz osiąga granicę wyrzeczenia się wieczności, życia post mortem – spełnia ofiarę duszy; ekstremalne poświęcenie jest patetyczną demonstracją niezmiernego bólu i równie wielkiego zmęczenia”³⁸. Przywołana zostaje zgoda bohatera na śmierć ostateczną, śmierć duszy (zapytam, czy to jednak nie jest grzech śmiertelny na gruncie katolicyzmu? – tak komentują to zresztą aniołowie w poemacie), a także marzenie o nowych, innych narodzinach. I pointa wywodu autorki: „Znaki na niebie i ziemi wskazują, że ten oślanający się tajemnicą Bóg ceni sobie najwyżej indywidualistów; dlatego samozatrącanie samotnie cierpiącego – jak Chrystus – człowieka wystarczy za ekspiację narodową”³⁹. Końcówka utworu okazuje się według Kiślak utrzymana pod znakiem mesjanizmu ofiary (ofiara jest jednak ofiarą Chrystusową...). Badaczka przeskakuje przy tym do kwestii zmartwychwstania z wiersza *I wstał Anhelli z grobu...* Widać tu udrękę hermeneutki – pojawiającą się także u innych autorów – usiłującej ocalić ideę ofiary i jej skuteczności przed tekstem Słowackiego, konsekwentnie dekonstrukcyjnie suplementującym taką intencję.

³⁵ E. Kiślak, *Car-trup i Król-Duch. Rosja w twórczości Słowackiego*, Warszawa 1991, s. 139.

³⁶ Ibidem, s. 138.

³⁷ Ibidem, s. 140 i n.

³⁸ Ibidem, s. 146.

³⁹ Ibidem, s. 148.

4. Łubieniewska–Lyszczyna

Radykalna zmiana (acz, jak to często radykalne zmiany, nawiązująca do wątków pojawiających się we wcześniejszych badaniach – bądź korespondująca z nimi; myślę zwłaszcza o krótkim wstępie Stanisława Makowskiego do wydania *Anhellego*⁴⁰) widoczna jest w artykułach Ewy Łubieniewskiej i Jacka Lyszczyny, które składają w całość zawarte w *Anhellim* wątki przeczące lekturze mesjanicznej.

Jak już wspomniałem, badaczka czyni to, mierząc się z dotychczasowymi odczytaniem poematu, dostrzegając w nich tryumf logiki mesjanistycznej (innej niż Mickiewiczowska, ale ostatecznie, jak mogliśmy to też obserwować, niesprzecznej z nią; nawet przyjęty przez Słowackiego w myśleniu o Polsce i Polakach podział na „czerep rubaszny” i „duszę anielską” okazuje się, jak zauważa Łubieniewska, przypominać podział z III cz. *Dziadów* na „skorupę” i „ławę” narodu) i nie dając nań zgody. Autorka zachęca do głębszych, a przede wszystkim bazujących na tekście i ujawniających jego pęknięcia, odczytań *Anhellego*⁴¹.

Badaczka konstatuje, że nic w historii bohatera nie potwierdza jej ujęcia w kategoriach ofiary, zaś wątki narodowe i rewolucyjne jakoby powiązane z losem *Anhellego* to inwencje czytelnicze. Swoją wywód Łubieniewska pointuje, powołując się na anonimowego autora wstępu do francuskiej edycji poematu: „Prosty schemat utworu Słowackiego obnaża [...] »polski syndrom« – lub – bardziej ogólnie: syndrom narodu zdruzgotanego przez historię, który w zbiorowych fantazmatach szuka poza nią punktów oparcia”⁴².

Lyszczyna zauważa konieczność (związaną z ostantacyjną intertekstualnością dzieła) uruchomienia Mickiewiczowskiego kontekstu przy lekturze *Anhellego*; tradycyjnie akcentuje opozycyjność ujęć Słowackiego w stosunku do jego poprzednika – zwłaszcza w związku z myśleniem o emigracji (ukazanej w sposób krytyczny, bliski nieopublikowanemu przez Mickiewicza *Epilogowi Pana Tadeusza*) i o mesjanizmie narodowym (badacz zwraca uwagę na parodię mesjanistycznej ofiary w wykonaniu skazańców). Badacz pisze:

Tylko że ofiara Szamana, który opuścił swój lud, aby służyć sprawie wygnańców, poszła na marne, a *Anhelli* umiera, nie mogąc w żaden sposób przysłużyć się swym współbraciom. Przed śmiercią dowiaduje się od dwóch przybyłych młodzieńców – aniołów: „Przyszlśmy ci zwiastować, że bracia twoi pomarli jedząc trupy i będąc wściekli od krwi ludzkiej; a ty jesteś ostatni” [...]. I tak w pewien sposób zamyka się krąg historii, otwarty legendarną wizytą dwóch anielskich gości w chacie Piasta⁴³.

⁴⁰ Vide S. Makowski, *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Anhelli*, Warszawa 1997.

⁴¹ Vide E. Łubieniewska, op. cit., s. 626.

⁴² Ibidem, s. 642.

⁴³ J. Lyszczyna, „*Anhelli*” *genezyjski*, „Postscriptum Polonistyczne” 2009, nr 2, s. 42.

Osobną sprawą – nie rozwijam jej tutaj, pojawiła się już wyżej w rozważaniach Bąk i Kiślak – jest wątek zapowiedzi twórczości genezyjskiej w *Anhellim*. Jest on wyjątkowo mocno zaznaczony przez Lyszczyńkę, oczywiście w związku z wierszem *I wstał Anhelli z grobu...*⁴⁴. Bez wątplenia trudno odmówić słuszności intuicji badacza wpisującego poemat w horyzont refleksji o konieczności zniszczenia formy. Kłopotliwe jest jednak umieszczanie go w kontekście genezyjskim, z odniesieniem do idei przemiany – tej przecież w poemacie nie ma. Sądzę, że celnie problem skomentowała Łubieniewska, pisząc o Słowackim jako poecie podobnych rozwiązań poetyckich i myślowych pojawiających się tak w jego wczesnej, jak i późnej twórczości, stanowiących wszakże w różnym czasie wehikuł odmiennych znaczeń. Dodam, że wspomniana myśl o zniszczeniu formy, sugerująca teleologiczny charakter rozwoju dzieła autora *Anhellego*, może odnosić się tak do języka (destruowanego m.in. w poetyce romantycznej ironii, czego przykładem może być *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*), jak i do mitów i koncepcji antropologicznych, co ma miejsce w interesującym mnie tu poemacie.

5. I co teraz?

Bez wątplenia, o czym zbyt łatwo zapominamy, trzeba i warto czytać to, co pisali nasi poprzednicy czytający teksty, które my czytamy. Lektura taka okazuje się fascynującą przygodą, zwłaszcza jeśli zapytamy nie tylko o to, co i jak pisali, ale też – po co pisali, co kształtowało ich, jak by to powiedzieli hermeneuci, horyzont oczekiwań czytelniczych? W przypadku odczytań *Anhellego* znakomicie widać dominację tego, co Homi Bhabha określił mianem pedagogiki narodu: narracji, która eliminuje heterogeniczne suplementy, zmierza do spójności w opowiadaniu o narodzie, jego wartościach, misji⁴⁵. To po pierwsze.

Oczywiście, lektura *Anhellego* bez kontekstu Mickiewiczowskiego jest lekturą zubażającą sensy poematu. Zarazem jednak, zwróćmy uwagę, w dotychczasowych odczytaniach kontekst ten najczęściej (przykładów takiego postępowania jest więcej niż przywołane przeze mnie), pomimo dostrzeżenia polemiki Słowackiego z Mickiewiczem, dość szczelnie zakreślał horyzont rozumienia poematu młodszego poety, ograniczając jego znaczenia. Słowacki okazywał się przy tym Mickiewiczem, tyle że niejako drugiego gatunku, młodszym, wtórnym, nie tak doskonałym⁴⁶. To po drugie.

⁴⁴ Podobne ujęcie znajdziemy już u M. Zdziechowskiego w poświęconym *Anhellemu* fragmencie książki *Wizja Krasieńskiego. Ze studiów nad literaturą i filozofią polską*, Kraków–Warszawa 1912, s. 149 i nn.

⁴⁵ Vide H. Bhabha, *Miejsca kultury*, tłum. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010, s. 153.

⁴⁶ Szczególnie wyraźne zaakcentowanie odrębności twórczej Słowackiego pojawiło się w rozprawie M. Janion, „*Tak będzie pisała kiedyś Polska*”, w: *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984.

Podobnie bezsporne jest to, jak przekonuje choćby hermeneutyka, że rozumienie dzieła dokonuje się w perspektywie jakiejś zakładanej całości; ale też – ma/może być procesem negatywnym, zmieniającym czytelnika. Ponadto w grę mogą wchodzić różne całości, no i mamy procedury dekonstrukcyjne, chroniące przed dominacją którejkolwiek z nich. Możemy uwzględniać w lekturze wpisane w tekst mechanizmy suplementacyjne, np. performatykę, o której pisał Bhabha, przeciwstawiając ją pedagogice narodu⁴⁷. To po trzecie.

I jeszcze sam *Anelli*. Przemawia do mnie stwierdzenie Lyszczyny o charakteryzującej Słowackiego intencji niszczenia form, by odkryć inne formy bądź to, co znajduje się poza nimi. Przed drugą częścią *Beniowskiego* nie pojawiają się jednak takie odkrycia. Świat, podejrzewany o brak sensu, pozostaje w niejasności. Powtarza się u poety w różnych wariantach loteria Filona z *Balladyny*:

Pójdę... i stanę na leśnym rozdrożu.
Jeżeli jaka jaszczurka zielona
Pobiegnie w prawo, to w grobie się marzy...
Jeśli na lewo... to człowiek – nic – kona
I nie śni...⁴⁸

Pojawiające się w *Anellim* gesty bluźniercze – dostrzeżone przez badaczy (choć nie przez wszystkich wykorzystane interpretacyjnie) – kwestionujące fortunność ofiary i parodiujące ryt mesjanistyczny wypadałoby potraktować jako fragment wspomnianej strategii destrukcji form. Manifestuje się w ten sposób także sprzeciw wobec Mickiewiczowskiej ekonomii cierpienia⁴⁹. W takim duchu Słowacki pisał do Kornela Ujejskiego w pominiętym przez Kridla liście, odpowiadając na propozycję poety dokończenia *Anhellego*, w którym bohater miałby się obudzić i podjąć walkę: „lecz proszę – lękaj się tego głosu rozpaczy, który w tym dziełku słyhać, takiego jęku nikt nie wydał – rozpacz Byrona jest dzieckiem w porównaniu rozpaczy Anhellego – bo w *Anellim* jest rozpacz niby Chrystusa”⁵⁰.

⁴⁷ Vide H. Bhabha, op. cit.

⁴⁸ J. Słowacki, *Balladyna*, w: *Dzieła*, t. 7: *Dramaty*, red. J. Krzyżanowski, Wrocław 1952, s. 102 i n.

⁴⁹ Piszę o tym szerzej w artykule *Juliusz Słowacki w kręgu wczesnoromantycznej filozofii egzystencji. O antropologii muzycznej w dziele poety*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 3. Ostatnio taka perspektywa wyraźnie ujawniła się w artykule M. Siedleckiego, *Metamorfozy mesjanizmu w „Anellim” Juliusza Słowackiego*, w: *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. 3: *Metamorphosis*, red. J. Ławski, A. Janicka, Ł. Zabielski, Białystok 2014–2015, s. 479 i nn.

⁵⁰ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, t. 2, Wrocław 1963, s. 232. Być może we fragmencie tym pobrzmiewa ślad recepcji utworu Jean Paula *Mowa wypowiedziana przez umarłego Chrystusa ze szczytu kosmicznego gmachu o tym, że nie ma Boga*.

Powrócić wypada jeszcze, zgodnie z zapowiedzią, do *Eloi de Vigny* i Słowackiego. Badacze najczęściej niejako rozbajali wpisany w jej postać potencjał kwestionowania umocowanej w religii moralności, eksponując melancholijne piękno anielicy. Otóż u francuskiego romantyka – jako anioł stworzony z łyż Chrystusa, współczujący cierpiącemu Lucyferowi – jest ona znakiem nie tylko pocieszenia. Miłość Eloie do upadłego, smutnego i czarującego anioła może zostać zinterpretowana także jako sprzeciw wobec boskiej ekonomii cierpienia; jako znak przekonania, że ma ono charakter jedynie destrukcyjny, a nie zbawczy. Eloie chciała pojednać Boga z Szatanem, uległa jednak jego czarowi i wybrała piekło⁵¹.

Jeśli więc w poemacie Słowackiego miałyby pojawić się myśl o odkupieniu (podkreślę owo „jeśli”), to – poza logiką ofiary – raczej w ramach logiki wybaczącej miłości. Eloie to zresztą nie pierwszy u tego poety anioł pytający o sens Bożych wyroków. Przypomnę tu kwestię Archanioła kończącą Przygotowanie *Kordiana*:

„Boże! Boże! Boże!
Skrzydeł pióry otarłem o ziemię,
Krwawa była – widziałem! widziałem!
Za grzechy ojców w groby kładące się plemię,
Lud konał... gwiazda gasła... za gwiazdą leciałem –
Lud konał...
Czas, byś go podniósł, Boże, lub gromem dokonał.
A jeśli Twoja dłoń ich nie ocali,
Spraw, by krwi więcej niżli łez wylali...
Zmiłuj się nad nimi, Panie!”
A Bóg rzekł: „Wola moja się stanie...”⁵²

Nie trzeba dodawać, że scena ta – przywołująca na myśl początek Widzenia ks. Piotra z III cz. *Dziadów* Mickiewicza (monolog bohatera zostaje jednak przerwany w związku z jego zrozumieniem konieczności dziejących się zdarzeń) – jest znakiem zapytania postawionym także nad mesjanizmem starszego poety.

Bibliografia

- Bąk, Magdalena, *Twórczy lęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*, Katowice 2013.
- Bénichou, Paul, *Le sacre de l'écrivain*, w: *Romantismes français I*, Paris 2004.
- Bhabha, Homi, *Miejsca kultury*, tłum. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010.

⁵¹ Vide P. Bénichou, *Le sacre de l'écrivain*, w: *Romantismes français I*, Paris 2004, s. 335 i nn.

⁵² J. Słowacki, *Kordian*, w: *Dziela*, t. 6: *Dramaty*, red. J. Krzyżanowski, Wrocław 1952, s. 178.

- Bloom, Harold, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.
- Brzozowski, Stanisław, *Filozofia romantyzmu polskiego*, w: *Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości. W walce o światopogląd*, wstęp A. Walicki, Warszawa 1973.
- Górski, Konrad, *Słowacki jako poeta aluzji literackiej*, w: *Z historii i teorii literatury*, Warszawa 1964.
- Janion, Maria, „*Tak będzie pisała kiedyś Polska*”, w: *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984.
- Kiślak, Elżbieta, *Car-trup i Król-Duch. Rosja w twórczości Słowackiego*, Warszawa 1991.
- Kleiner, Juliusz, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 2: *Od „Balladyny” do „Lilli Wenedy”*, Lwów–Warszawa–Kraków 1925.
- Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, t. 2, Wrocław 1963.
- Kridl, Manfred, *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*, Warszawa 1925.
- Kuziak, Michał, *Juliusz Słowacki w kręgu wczesnoromantycznej filozofii egzystencji. O antropologii muzycznej w dziele poety*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 3.
- Kuziak, Michał, *Mickiewicz Kleinera*, w: *Siła komentarza. Romantyzmy literaturoznawców*, red. J. Borowczyk, W. Hamerski, P. Śniedziwski, Poznań 2011.
- Lyszczyna, Jacek, „*Anhelli*” genezyjski, „Postscriptum Polonistyczne” 2009, nr 2.
- Łubieniewska, Ewa, *Sen i przebudzenie Anhellego*, „Ruch Literacki” 2000, z. 6.
- Makowski, Stanisław, *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Anhelli*, Warszawa 1997.
- Mickiewicz, Adam, *Literatura słowiańska*, w: *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, Wydanie Jubileuszowe, t. 10, Warszawa 1955.
- Przybylski, Ryszard, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982.
- Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826–1862)*, zbiór i oprac. B. Zakrzewski, K. Pecold, A. Ciemnoczołowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963.
- Siedlecki, Michał, *Metamorfozy mesjanizmu w „Anhellim” Juliusza Słowackiego*, w: *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. 3: *Metamorphosis*, red. J. Ławski, A. Janicka, Ł. Zabielski, Białystok 2014–2015.
- Słowacki, Juliusz, *Anhelli*, oprac. J. Kleiner, Lwów 1922.
- Słowacki, Juliusz, *Balladyna*, w: *Dzieła*, t. 7: *Dramaty*, red. J. Krzyżanowski, Wrocław 1952.
- Słowacki, Juliusz, *Kordian*, w: *Dzieła*, t. 4: *Dramaty*, red. J. Krzyżanowski, Wrocław 1952.
- Tarnowski, Stanisław, *Profesora Małeckiego „Juliusz Słowacki”*, „Przegląd Polski” 1867, R. 2, t. 4.
- Ujejski, Józef, *Główne idee w „Anhellim” Słowackiego*, Kraków 1916.
- Ujejski, Józef, *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Anhelli*, Kraków 1923.
- Witkowska, Alina, *Cześć i skandale. O emigracyjnym doświadczeniu Polaków*, Gdańsk 1997.
- Zdziechowski, Marian, *Wizja Krasińskiego. Ze studiów nad literaturą i filozofią polską*, Kraków–Warszawa 1912.

MICHAŁ KUZIĄK, prof. dr hab., profesor w Zakładzie Komparatystyki Instytutu Literatury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim. Autor książek poświęconych Mickiewiczowi (m.in. *Inny Mickiewicz*, 2013) i Słowackiemu (*Fragments o Słowackim*, 2001), romantyzmowi warszawskiemu (*Pejzaż myśli. Esej o Warszawie Chopina i jednym z początków polskiej nowoczesności*, w druku), retoryce (*Jak mówić, rozmawiać, przemawiać?*, kolejne wydania od 2005), a także ponad stu artykułów dotyczących literatury romantycznej i współczesnej oraz teorii literatury i komparatystyki literackiej. Redaktor wielu książek zbiorowych. W kadencji 2015–2019/2020–2024 członek Komitetu Nauk o Literaturze Polskiej Akademii Nauk.

„MATKA BOSKA W ŚMIECH PARSCHŁA”. AGON UKRYTY?*

“Our Lady burst out laughing”. A Hidden Agon?

ANNA RZEPNIEWSKA

Uniwersytet Warszawski, Polska

E-mail: anna.rzepniewska@student.uw.edu.pl

ORCID: 0000-0002-5520-9413

Abstract

In the poem under discussion, [“Nie to człek duchowny, podług Zana słów...”] [“Ney he is a spiritual man, according to Zan’s words”] by Juliusz Słowacki, the name and surname of Adam Mickiewicz is not mentioned; nevertheless, subtle references indicate that the work may be an ironic statement about him. The article situates it in relation to other references to Mickiewicz in Słowacki’s works and reveals the layers of references to art, under which one can look for a hidden antagonism between the artists. The analysis stems from the conviction that Słowacki used the paintings of Our Lady of Częstochowa and Raphael’s Madonna in a polemical manner. The juxtaposition of two religious attitudes towards these objects could serve to show the differences between him and Mickiewicz in their approach to art and poetry.

Keywords: agon, painting, Our Lady, Madonna, Raphael, religiosity

Streszczenie

W wierszu [*Nie to człek duchowny, podług Zana słów...*] Juliusza Słowackiego nie pada imię ani nazwisko Adama Mickiewicza, niemniej subtelne nawiązania wskazują, że utwór może być ironiczną wypowiedzią na jego temat. Artykuł sytuuje ją na tle innych odniesień do Mickiewicza w twórczości Słowackiego i odsłania warstwę nawiązań do sztuki, pod którymi można się doszukiwać ukrytego agonu między twórcami. Analiza wyrasta z przekonania, że Słowacki posłużył się obrazami Matki Boskiej Częstochowskiej i Madonny Rafaela w sposób polemiczny. Zestawienie dwóch postaw religijności wobec tych obiektów mogło mu służyć do ukazania różnic między nim a Mickiewiczem w podejściu do sztuki i do twórczości poetyckiej.

Słowa kluczowe: agon, obraz, Matka Boska, Madonna, Rafael, religijność

* Publikacja artykułu dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski.

„Gdzież więc ten człowiek, [...] / [...] co się Bogiem ze mną mierzył?”¹ – pyta Juliusz Słowacki w *Beniowskim*. Te rozważania będą dotyczyły wiersza, w którym Słowacki z kolei mierzy się z Mickiewiczem, i to nie Bogiem, tylko Matką Boską. I nie Matką Boską, tylko jej wizerunkami. Nie z Mickiewiczem, tylko z jego otoczeniem. A właściwie nie z otoczeniem, tylko ze słowami tego otoczenia. Są to wszystko warstwy, pod którymi można się spodziewać ukrytego agonu z tytułu tego szkicu. Tych warstw, jak widać, jest wiele i nawet nie wiadomo, czy to, co się pod nimi odnajdzie, będzie można nazwać agonem, skoro według Aliny Witkowskiej „kategorie badawcze określające niegdyś materię sporu są bezużyteczne w konfrontacji z mistycznym Słowackim”². Michał Kuziak jej stanowisko niuansuje – zauważa, że w tym okresie twórczości poety wciąż zdarzają się „mocne starcia agoniczne”³. Właśnie z powodu nierozstrzygalności tej kwestii tytuł artykułu jest pytaniem. Do udzielenia na nie odpowiedzi może przybliżyć interpretacja wspomnianego wiersza:

Nie to człek duchowny, podług Zana słów,
Który swoją myślą tak wysoko strzela,
Że się nad Madon[n]ą dziwi Rafaela;
Lecz o tym człowieku, że duchowny, mów,
Który chory, chromy, po stracone zdrowie
Pełźnie do obrazu Panny w Częstochowie
I wraca zdrów⁴.

A jako że te rozważania mają służyć odkryciu ukrytego agonu, na początku należało go jeszcze bardziej przykryć – słowami cytowanymi w tytule: „Matka Boska w śmiech parszła, gdyś Hymn pisał dawny”⁵, skierowanymi w 1832 roku pod adresem Słowackiego. Okazuje się, że wojowanie Matką Boską jest nie tak rzadkie i nie tak bluźniercze, skoro robił to już ceniony przez Mickiewicza Stefan Garczyński. Stefania Skwarczyńska zauważa, że w porównaniu

¹ J. Słowacki, *Beniowski. Poema. Pięć pierwszych pieśni*, oprac. J. Kleiner, w: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 5, Wrocław 1954, s. 136.

² A. Witkowska, *Jak Słowacki pisał Mickiewicza*, w: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum. Warszawa 10–11 grudnia 1979*, red. M. Janion, M. Żmigrodzka, Warszawa 1981, s. 267.

³ M. Kuziak, *Lęk przed wpływem: w stronę późnej twórczości Słowackiego. Szkic zagadnienia*, w: *Słowacki mistyczny. Rewizje po latach*, red. E. Hoffmann-Piotrowska, A. Fabianowski, Warszawa 2012, s. 194.

⁴ J. Słowacki, [*Dziennik z lat 1847–1849*], oprac. J. Brzozowski, K. Szumska, Wrocław 2012, s. 178.

⁵ Cit. per S. Skwarczyńska, *Stefan Garczyński – Juliusz Słowacki (U podstaw „poetyki listopadowej”)*, w: eadem, *Pomiędzy historią a teorią literatury*, Warszawa 1975, s. 73. Cf. M. Nesteruk, *O co Słowacki spierał się z Mickiewiczem?*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1999, nr 34, s. 114.

z tym wersem Mickiewiczowska formuła „kościół bez Boga” rzeczywiście może się wydawać komplementem⁶.

Dwie Matki Boskie

Czy z tak ostrym, ironicznym, pamfletowym tekstem można zestawiać utwór Słowackiego z 1848 roku? Czy da się takie odczytanie pogodzić z wyglądającym na wewnętrznie sprzeczne stanowiskiem Witkowskiej, że mimo „pisania Mickiewicza” w okresie genezyjskim, w czym jego „osobistość [...], jego dusza, jego »ja« odgrywały [...] minimalną rolę”⁷, Słowacki „rozmyśla o nim jako o człowieku”, co widać w prywatnych zapiskach w *Raptularzu* czy [*Dzienniku z lat 1847–1849*]?⁸ Czy przytoczony wpis z [*Dziennika*...] to prosty zapis takich rozmyślań? A może jednak jest on ironiczny i da się w nim doszukać konfrontacji wyjątkowo osobistych postaw?

Jeśli za bardziej prawdopodobną uznać drugą ewentualność, to okazuje się niezwykle ciekawe, że Słowacki konfrontowane postawy przedstawia pod postacią obrazów: jednego ze sfery sztuk plastycznych, drugiego – literackiego. Odpowiadałoby to strategii, którą opisuje Włodzimierz Szturc: „Mickiewicz był zbyt wielki, by można go było ogarnąć. Słowacki musiał wytworzyć jakąś hipostazę swojego przeciwnika [...]. Nie mógł bowiem pisać bez perspektywy negatywnej. [...] aby zinterpretować Mickiewicza, musiał go w sobie niejako uprzedmiotwić”⁹. W cytowanym wierszu poeta uprzedmiotawia też samego siebie. Charakter osoby jest w nim określony przez jej nastawienie do konkretnego wizerunku, a chyba nawet przez wybór wizerunku, wobec którego prezentuje ona postawę religijności. Pierwszy z obrazów – Madonnę Rafaela (chyba *Sykstyńską*) – można łączyć ze Słowackim: ze względu na liczne nawiązania do tego malarza w twórczości poety, a nawet porównywanie się (utożsamianie się?) z nim¹⁰. Drugi – Matkę Boską

⁶ S. Skwarczyńska, op. cit., s. 72. Badaczka wcześniej wypowiedziała się na ten temat znacznie obszerniej. Cf. eadem, *Z literackiej historii Mickiewiczowskiego obrazu retorycznego „kościół bez Boga”*, w: eadem, *W kręgu wielkich romantyków polskich*, Warszawa 1966.

⁷ A. Witkowska, op. cit., s. 276.

⁸ Ibidem, s. 268.

⁹ W. Szturc, *Słowacki – Mickiewicz. Mickiewicz – Goethe*, w: idem, *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Kraków 2001, s. 64–65.

¹⁰ Jako ilustrację można przywołać znane słowa z listu: „Malarstwo mię zatrudnia – chciałbym w tych płótnach światło wyrazić, więcej niż kolorowość natury. – Światło, z którym w oczach Rafael w oczach zaczynał”. Ten fragment zestawia się często z notatką: „Myślałem o różnych żywotach, które ja przechodzić musiałem w dzieciństwie: pierwszy mój żywot był księdza, drugi ryccerza, trzeci naturalisty, czwarty malarza – potem miłość objęła to wszystko i strawiła w ogniu swoim...”. Może się to wydać uwagą banalną, ale mowa tu o żywocie malarza, nie Rafaela, dlatego należy zachować ostrożność, gdy chodzi o zagadnienie utożsamiania się poety z mistrzem z Urbino; J. Słowacki, list do matki z 14 grudnia 1846 r., w: *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, t. 2, Wrocław 1963, s. 144; J. Słowacki, [*Notatki luźne*], oprac. W. Floryan, J. Kleiner, w: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 15, Wrocław 1955, s. 490.

Częstochowską – można skojarzyć z Mickiewiczem, dlatego że ta część liryku jest jawnym nawiązaniem do początkowych słów *Pana Tadeusza*. Za powiązaniem tej części z autorem epepei świadczy też umieszczenie w niej nazwiska Zana – najprawdopodobniej Stefana, który był młodszym bratem Tomasza oraz gorliwym towarzyszykiem¹¹. To bardzo czytelna aluzja, która chyba wystarczy, skoro prowadzenie sporu z Mickiewiczem z pominięciem jego nazwiska zdarzało się Słowackiemu już wcześniej, na co wskazuje choćby Marek Piechota¹².

Wyrażenie „podług Zana słów” można ponadto skojarzyć z raptularzowymi formułami „Adam mówił” czy „Powiada, że”, o których Kuziak pisze: „Zdanie prekursora okazuje się w tym przypadku punktem wyjścia zdania własnego, poddane zostaje przy tym daleko idącej parafrazie”¹³. I rzeczywiście w parafrazie *Inwokacji* Słowacki wstawił czasownik „pełźnie” bardzo świadomie, po dwukrotnym przekreśleniu wyrazu „idzie”. Zrezygnował również ze zdania „chcąc odzyskać zdrowie” (tak właśnie wyglądającego w rękopisie), dzięki czemu ostateczna redakcja brzmi: „po stracone zdrowie”¹⁴. Osoba charakteryzowana przez obraz Matki Boskiej Częstochowskiej udaje się do niego z prośbą o powrót do zdrowia, a nie po to, by za odzyskane zdrowie podziękować, jak to się dzieje w *Inwokacji*. Co więcej – pełźnie **po** stracone zdrowie. Ważny jest tu ten przyimek – wskazuje na jakąś pewność, postawę niemal roszczeniową. Druga osoba charakteryzowana w wierszu szuka w obrazie Matki Boskiej osobistej korzyści, podczas gdy pierwsza, nad Madonną Rafaela, **się dziwi** – podziwia ją, zachwyca się nią, wznosi ku niej (czy dzięki niej) swoje myśli i przenosi się do innego wymiaru.

To zestawienie ostre, uproszczone i tendencyjne. Ale może da się je zobaczyć jako reakcję – zawołowaną, subtelną jak milczenie autora *Pana Tadeusza* wobec Słowackiego. Byłaby to jednak reakcja nie na milczenie, lecz na słowa, bo gdy Mickiewicz milczał, mówili jego przyjaciele – na pewno dużo ostrzej, niż on sam by tego chciał (co eksponuje Szturc: „Obydwaj znali swoją wartość i odrębność kosmosów. To, co najbardziej niskie pochodziło z emigracyjnych małodusznych plotek”¹⁵). Chociaż zastosowanie do tej relacji mają także słowa Marka Piechoty na temat pojedynku na improwizacji: Mickiewicz nie był bierny¹⁶.

¹¹ J. Słowacki, *Wiersze*, wstęp i oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Wrocław 2013, s. 589. Krzysztof Rutkowski relacjonuje: „W początkach kwietnia [1834 roku – A. R.] Mickiewicz przeprowadził się do Hôtel de France przy rue de Seine numer 59, by doglądać korekt *Pana Tadeusza* [...]. W Hôtel de France mieszkali już Bogdan Jański i Stefan Zan, którzy pomagali Mickiewiczowi w korektach”; K. Rutkowski, *Paryskie adresy Mickiewicza*, <http://nplp.pl/artukul/paryskie-adresy-mickiewicza/> (d.d. 27.09.2019).

¹² M. Piechota, *Pojedynki Słowackiego z Mickiewiczem*, w: idem, „*Chcesz ty, jak widzę, być dawnym Polakiem*”. *Studia i szkice o twórczości Słowackiego*, Katowice 2005, s. 25.

¹³ M. Kuziak, op. cit., s. 194.

¹⁴ Ibidem, s. 101.

¹⁵ W. Szturc, op. cit., s. 66.

¹⁶ M. Piechota, op. cit., s. 38.

Oczywiście przypuszczalne stanowisko Zana z tego utworu nie musi być tożsame ze stanowiskiem Mickiewicza, ale skoro jesteśmy dziś skłonni uznać na przykład Garczyńskiego za sobowtóra Mickiewicza, bez uwzględnienia „rzeczywistej szpary w pozornie monolitycznym stanowisku ideowym Mickiewicza i Garczyńskiego”¹⁷ – to co w tym dziwnego, że podobną perspektywę mógł mieć Słowacki? Poeta nie był przecież świadomy niuansów, dostępnych czytelnikom nieraz dopiero po latach, a docierający do niego przekaz był zapewne zniekształcony¹⁸. Badacze do dziś zresztą piszą (nie tu oceniać, czy słusznie) o „bezdziejnie niskim poziomie intelektualnym części emigracji”¹⁹ i „pomocy wielu »życzliwych« z otoczenia Mickiewicza”²⁰, a także o tym, że opinie Słowackiego były „uzależnione od zmiennej towarzyskiej aury emigracji”²¹.

Malarstwo, czyli poezja

Alina Kowalczykowa pisze, że „Wizerunki Madonny cieszyły się szczególnymi względami Słowackiego”, po czym wymienia Matkę Boską Pocięjowską, Matkę Boską Kamieniecką i Matkę Boską Berdyczowską. „Nie ma wśród nich Ostrobramskiej – może dlatego, że jest ona bez Syna (a może z tego względu, że była to Madonna Mickiewicza?)”²² – zauważa. Chciałoby się skomentować, że nie tylko Matki Boskiej Ostrobramskiej brakuje w pismach Słowackiego i nie tylko do Matki Boskiej Ostrobramskiej odwołuje się Mickiewicz, czego sztafardowy przykład można znaleźć w przywoływanej tu już *Inwokacji*²³.

¹⁷ „Przywykliśmy przecież widzieć Garczyńskiego w takim zdeterminowaniu jego przyjaźnią z Mickiewiczem, że zarysowuje się on w swych orientacjach ideowych i w swych poglądach na poezję niemal jako sobowtór wielkiego przyjaciela, a że znamy z jednej strony negatywny stosunek Mickiewicza do poezji Słowackiego, z drugiej podjętą przez Słowackiego – począwszy od *Kordiana* – wielką jego dyskusję ideową z Mickiewiczem, nie dopuszczamy myśli, by mogła to nie być automatycznie także dyskusja z Garczyńskim”; S. Skwarczyńska, op. cit., s. 69.

¹⁸ Tym bardziej że pamflet Garczyńskiego, którego fragment jest cytowany w tytule artykułu, „powstałby w czasie pobytu Mickiewicza w Dreźnie, a więc chyba – zważywszy zażyłość obu poetów – nie bez jego wiedzy, a może nie bez omówień w ówczesnych rozmowach obu przyjaciół osoby Słowackiego i jego twórczości”; S. Skwarczyńska, op. cit., s. 72.

¹⁹ W. Szturc, op. cit., s. 63.

²⁰ M. Piechota, op. cit., s. 22.

²¹ W. Szturc, op. cit., s. 53.

²² A. Kowalczykowa, *Słowacki*, Warszawa 1999, s. 237.

²³ „Maryjność” jest w pewnym sensie znakiem rozpoznawczym Mickiewicza. Na marginesie warto zapytać, czy podobnej cechy nie można by poszukać również u Słowackiego. Wydaje się to ciekawym tematem badawczym, a na pewno jest zagadnieniem nierozpoznanym. Hans Belting *Madonnę Sykstyńską* – ze względu na jej bogatą recepcję w Niemczech – nazwał Madonną Niemców: „Madonna der Deutschen”. Z podobnych powodów można by się zastanowić nie nad tym, czy i którą Madonnę należałoby nazwać Madonną Polaków, ale nad tym, czy Madonna Rafaela (a może inna?) jest Madonną Słowackiego; cf. R. Kasperowicz, *Figury zbawienia? Idea „religii sztuki” w wybranych koncepcjach artystycznych XIX stulecia*, Lublin 2010, s. 73.

Kowalczykowa pisze też, że młodszy poeta na wizerunki Matki z Synem „narzucał swobodne znaczenia dodatkowe, osobiste; odczytywał w nich, wprowadzał do sfery sacrum, odbicie więzów łączących panią Bécu i Juliusza”²⁴. Przez analogię można powiedzieć, że w przywołanym zapisku z dziennika narzucił swobodne znaczenia – oczywiście inne – nie tylko dwóm wizerunkom Matki Boskiej, lecz także parafrazowanemu fragmentowi *Pana Tadeusza*. Dokonał niezbyt wiernego przeniesienia, niemal przekładu tekstu. Odebrał głos Mickiewiczowi, by przez przywołanie jego osoby móc wyrazić jakiś pogląd. Skoro zatem Mickiewicz został uciszony przez Słowackiego, warto pozwolić mu się wypowiedzieć teraz. Jego refleksje na temat sztuki, przede wszystkim religijnej, okażą się kluczowe dla tych rozważań.

Wiesław Juszczak konsekwentnie dowodzi, że nic, co leży poza sferą religii, nie może mieć sakralnego charakteru. To się tyczy również sztuki, która ze swojej istoty do religii nie należy²⁵. Badacz nie decyduje się na użycie w stosunku do niej rzeczownika „desakralizacja”, woli pisać o sekularyzacji²⁶. Jak mógłby się do tego odnieść Adam Mickiewicz? Poeta w artykule *O nowoczesnym malarstwie religijnym niemieckim* z 1835 roku opisuje proces chyba właśnie desakralizacji sztuki, a diametralną zmianę relacji między nią a religią sytuuje na początku wieku XVI. Najpierw

Malarze wyszli tłumnie z klasztorów i bractw, przenieśli swoje pracownie do pałaców papieskich, kardynalskich i książęcych; i sztuka poczęła stawać się świecka²⁷.

Później

[...] artyści musieli opuścić świątynię. Rozproszeni po świecie, jedni z nich błądzili po polach i lasach, przypatrując się naturze martwej i naśladowując ją (krajobraz); inni ustawiali sztalugi na placach publicznych i targowiskach i pracowali dla rozrywki bogatych mieszczan i kramarzy (szkoła flamandzka). Niektórzy z nich, we Francji, byli na żołądnie u dworaków i zalotnych dam i pełnili przy nich zawód niegodny, coś między wodzirejem zabaw dworskich a dekoratorem²⁸.

²⁴ A. Kowalczykowa, *Słowacki*, s. 237.

²⁵ W. Juszczak, „*Mistyczna sztuka*”? w: *Mickiewicz mistyczny*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2005, s. 64–65. „Czy istnieje zatem mistyczna sztuka? Gdybyśmy się ograniczyli do powierzchniowego obserwowania rozpowszechnionych językowych praktyk, trudno by było przeczyć. Mówi się o takiej sztuce. [...] Częste użycie owego przymiotnika zdaje się być raczej wyrazem potrzeb właśnie niż odzwierciedleniem stanu faktycznych dokonań”; *ibidem*, s. 59. Cf. wcześniejszą wersję tego tekstu: W. Juszczak, *Czy istnieje sztuka mistyczna?*, w: *idem, Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, Warszawa 1995.

²⁶ W. Juszczak, „*Mistyczna sztuka*”? s. 66.

²⁷ A. Mickiewicz, *O nowoczesnym malarstwie religijnym niemieckim*, w: *idem, Dzieła*, t. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, Wydanie Rocznicowe, Warszawa 1997, s. 276.

²⁸ *Ibidem*, s. 278.

Przyczyny pierwszej przemiany Mickiewicz widzi w fascynacji antykiem, której ulegli również zwierzchnicy Kościoła, pragnący dorównać w sztuce chrześcijańskiej starożytnym. Druga ma swoje źródła w reformacji. Efekt tych procesów poeta nazywa „ostatecznym stopniem upadku malarstwa”²⁹. Co się tyczy Rafaela: Mickiewicz przyznaje, że w jego dziełach sztuka osiągnęła szczyt doskonałości, przy czym poeta opatruje to zdanie komentarzem: „zdawało się”. Stwierdza, że „Arcydzieła tego wielkiego mistrza uchodzą za wzory malarstwa chrześcijańskiego”³⁰, ale właśnie – uchodzą. Alina Kowalczykowa w takim ujęciu widzi echa panującego stereotypu: Mickiewicz traktuje malarstwo włoskie jako najpełniejsze odbicie idei chrześcijańskich, idealizuje i wymyśla sztukę nieśmiertelną, do której musi tylko dodać „sygnujące” ją nazwisko artysty. Badaczka uznaje wzmianki o Rafaelu za konwencjonalne uwagi dodane do oryginalnej oceny dawnego malarstwa włoskiego³¹. Chyba trudno przyjąć jej punkt widzenia. Jest tak nie tylko z powodu podkreślonych wcześniej wtrąceń Mickiewicza, świadczących o jego powątpiewaniu, lecz także dlatego, że nie całe dawne malarstwo włoskie poeta afirmuje, a jedynie to sprzed Rafaela (potem zresztą docenia na przykład *Sąd Ostateczny* Michała Anioła). Oceny Mickiewicza są więc jak najbardziej przemyślane i niepowierzchowe.

Najważniejsze jednak w tych rozważaniach o dziejach sztuki jest ich odniesienie do poezji i poety. Choć według Manfreda Kridla Słowacki i Mickiewicz spirali się o koncepcję Boga, Magdalena Bąk zaznacza, że istotą ich sporu był charakter poezji³². Tak samo gdy mowa o sztukach plastycznych w ujęciu Mickiewicza, nie sposób uciec od pytania o poetę i poezję. Nieustannie zestawia on obraz ze słowem i pytanie o dzieło zmienia się u niego w pytanie o artystę i rangę moralną sztuki.

W opinii Mickiewicza malarstwo włoskie zachowało uduchowiony charakter do czasów Leona X. Artyści nie wykonywali wtedy rzemiosła, lecz pełnili czynności kapłańskie, natchnienie do tworzenia czerpali z modlitwy, a tematy – z Ewangelii. Ten pogląd w odniesieniu do poezji został odzwierciedlony w liście poety do Hieronima Kajsiwicza datowanym na rok 1834: „Mnie się zdaje, że wrócą czasy takie, że trzeba będzie być świętym, żeby być poetą”³³. Mickiewicz pisze o powszechności jednego, prawdziwego rodzaju sztuki – oczywiście sztuki

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem, s. 275.

³¹ A. Kowalczykowa, *Rafael, czyli o stylu romantycznym*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1/2, s. 206.

³² M. Bąk, *Twórczy lęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*, Katowice 2013, s. 396.

³³ A. Mickiewicz, list do Hieronima Kajsiwicza z 31 października [1834 r.], w: idem, *Dzieła*, t. 15: *Listy. Część druga. 1830–1841*, Wydanie Rocznicowe, Warszawa 2003, s. 285. Cf. E. Hoffmann-Piotrowska, *Mickiewicz-towiańczyk. Studium myśli*, Warszawa 2004, s. 237.

religijnej, w której łonie powstawały obrazy kultowe, „kopie wizerunku autentycznego i prawdziwego”³⁴. Bardzo ważna w optyce poety jest ocena ludu, który takiej sztuce ufał, niebiańskie istoty przez nią przedstawiane przyjmował jako rzeczywiste, uznawał objawienia i wierzył, że właśnie na ich podstawie tworzone są dzieła sztuki, które z tego powodu i dzięki uwrażliwieniu religijnemu czcił na równi z Bogiem i świętymi³⁵. Z tym koresponduje pogląd Mickiewicza wyrażony w kursie czwartym wykładów o literaturze słowiańskiej – o sztuce, która „jest pewnego rodzaju wywoływaniem duchów, [...] czynnością tajemniczą i świętą”³⁶.

Sztuka jest niczym innym, jak wizją; artyści są ludźmi posiadającymi, często bezwiednie, dar doznawania wizyj. Niewątpliwie! I gdybyśmy tego daru w nich nie przypuszczali, jakżebyśmy uwierzyli, że oblicza bohaterów i świętych, które nam pokazują w swych pracowniach, przynależą istotnie duchom wielkich osobistości znikłych z ziemi przed wiekami³⁷

– kontynuuje poeta. I dodaje wątek nici łączącej sztukę z niebem³⁸.

Sztuka według Mickiewicza „przedstawia duchy pojedynczych osób”, a w procesie tworzenia „ani kształt, ani materiał nie zależą od samowoli artysty. [...] wszystko to powinno odpowiadać istocie przedstawionego ducha”³⁹. Można powiedzieć, przy użyciu określeń stosowanych przez Hansa Beltinga w książce *Obraz i kult*, że Mickiewicz ceni jedynie obrazy religijne uznawane za siedzibę świętego, a nie te będące ekspresją sztuki⁴⁰. Wydaje się, że jego rozumienie obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej może być takie jak w cytowanym przez niego pamiętniku księdza Kordeckiego: to Królowa, która za sprawą wizerunku „mieszka pośród nas”⁴¹. Stąd blisko do zagadnień teologii ikony, o której Paul Evdokimov pisze: „dla Wschodu **ikona jest jednym z sakramentów**, dokładniej rzecz biorąc – sakramentem osobowej obecności”, i dalej: „Ikona świadczy o obecności świętego, wyraża jego posługę wstawiennictwa i komunii”⁴².

³⁴ A. Mickiewicz, *O nowoczesnym malarstwie...*, s. 274–275.

³⁵ Ibidem, s. 275.

³⁶ A. Mickiewicz, *Wykład VI*, w: idem, *Dzieła*, t. 11: *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*, Wydanie Rocznikowe, Warszawa 1998, s. 64.

³⁷ Ibidem, s. 65.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem, s. 66.

⁴⁰ H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2010, s. 523.

⁴¹ A. Mickiewicz, *Wykład IV*, w: idem, *Dzieła*, t. 9: *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, Wydanie Rocznikowe, Warszawa 1997, s. 60.

⁴² P. Evdokimov, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 1999, s. 156.

Kwestia perspektywy

„Najwięksi twórcy sztuki – stylu *il naturale* – byli nie tylko ludźmi hojnie obdarowanymi przez naturę, ale przede wszystkim ludźmi niezmiernie pracowitymi”⁴³ – pisze Zygmunt Ważbiński, rekonstruujący pogląd Giorgia Vasariego, pierwszego biografa Rafaela. Vasari w sylwetce malarza szczególnie uwypukla znaczenie ciężkiej pracy w dążeniu do osiągnięcia dojrzałego, późnego stylu. Według Vasariego tylko tak ciężko pracujący artysta, dążący do ciągłego doskonalenia swojego talentu, może zostać geniuszem – *virtuoso*⁴⁴. Tymczasem Mickiewicz nawet w doskonałości malarstwa Rafaela dostrzega pewną ambiwalencję, ponieważ została ona osiągnięta w wyniku współzawodnictwa⁴⁵ – przez Vasariego traktowanego jako chwalebne samodoskonalenie na podstawie analizy sposobu pracy innych artystów⁴⁶.

Według Mickiewicza zmiana stylu Rafaela miała również przyczyny zewnętrzne, leżące w procesie prowadzącym do zeświecczenia sztuki. Duch chrześcijański został z niej wyparty przez wpływy antyczne, a dokładnie „ducha pogańskiego”, gdy „podziw dla pomników starożytnych [...] stał się modą, myślą opętaną czasu”⁴⁷. To również przez to Rafael zmienił styl malowania – w odczuciu Mickiewicza na gorszy, już nienapełniony czystym i pogodnym duchem⁴⁸. „Niewątpliwie udoskonalili on stronę techniczną malarstwa; stworzył obrazy dyszące życiem i prawdą, nieomal dotykalne, ale o prawdzie coraz więcej zmaterializowanej. Jego Madonny nabrały wyrazu Fornariny, a apostołowie – filozofów greckich”⁴⁹ – pisze poeta. A w prelekcjach paryskich stwierdza: „Aby zamaskować brak natchnienia, tworzy się teorie i systematy”⁵⁰.

Po zeświecczeniu sztuki, wciąż przecież tworzonej jako religijna, bo na zlecenie hierarchów Kościoła, nastąpiła druga klęska – spowodowana reformacją. Wtedy to według Mickiewicza artyści musieli opuścić świątynie i udać się do

⁴³ Z. Ważbiński, *Wstęp*, w: *Vasari i nowożytna historiografia sztuki. Antologia*, wstęp, komentarze i tłum. idem, Wrocław 1975, s. 62.

⁴⁴ Ibidem, s. 62–63.

⁴⁵ A. Mickiewicz, *O nowoczesnym malarstwie...*, s. 275.

⁴⁶ Cf. G. Vasari, *Żywoć Rafaela z Urbino, malarza i architekta*, w: idem, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, wybór, tłum. i oprac. K. Estreicher, Warszawa 1989, s. 405.

⁴⁷ A. Mickiewicz, *O nowoczesnym malarstwie...*, s. 276.

⁴⁸ Ibidem, s. 277.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ A. Mickiewicz, *Wykład VI*, s. 69. Warto zaznaczyć, że taka wizja Rafaela jako twórcy teorii artystycznych świadczy o trwałości jego legendy. Anthony Blunt nieco prowokacyjnie zauważa, że tak jak każdą teologiczną doktrynę można poprzeć cytatem ze św. Augustyna, tak każdą teorię estetyczną można zilustrować odniesieniem do Rafaela – zawsze wystarczy po prostu przywołać jeden z elementów jego obrazu, stworzonego przez Vasariego, a przechowywanego w legendzie; A. Blunt, *The Legend of Raphael in Italy and France*, „Italian Studies” 1958, nr 13, z. 1, s. 2.

niegodnej pracy, jak ewangeliczny syn marnotrawny, by skończyć w „domach rozpusty”⁵¹. Co interesujące, Hans Belting również właśnie w reformacji dostrzega moment przełomowy w historii sztuki⁵². O ile jednak w ujęciu Mickiewicza jej skutkiem była gwałtowna degeneracja sztuki⁵³, o tyle Belting wartościuje ten przełom pozytywnie – jako początek rozwoju. W optyce badacza jest to w ogóle początek epoki obrazu. Mimo że refleksja nad przewrotem spowodowanym przez reformację znajduje się w rozdziale zatytułowanym *Obraz i religia. Kryzys obrazu u progu nowożytności*, to zamyka przecież książkę o *Historii obrazu przed epoką sztuki* – czyli otwiera pole do badań nad epoką sztuki właśnie i nad rolą, jaką odgrywa w niej obraz. Odmieniony obraz zaczyna wymagać podejścia hermeneutycznego, do tej pory zarezerwowanego dla dzieła literackiego, ponieważ samo opowiadanie o nim przestaje być wystarczające. Badacz podsumowuje: „Obrazy znajdują swoje miejsce w świątyni sztuki, a swój prawdziwy czas w jej dziejach. Obraz chce być teraz pojmowany nie tylko jako poemat o tym, co przedstawia, lecz także jako przyczynek do rozwoju sztuki”⁵⁴.

Belting – tak jak Mickiewicz – skupia się na sztuce religijnej, ale uderzające jest to, jak bardzo różnią się od siebie ich spojrzenia. Mickiewicz zdaje się patrzeć na malarstwo religijne jednowymiarowo, dostrzegać tylko jedną jego funkcję, i jak gdyby zamykać je na możliwości jakiegokolwiek przemyślanego doskonalenia formalnego. „Chcąc ożywić sztukę z powrotem, oni, miasto wskrzesić jej ducha, brali się tylko do kłecenia jej formy”⁵⁵ – napisze o akademikach. O współczesnym sobie malarstwie będzie z kolei wyrokował: „Sztuka zatraciła ponownie swą myśl macierzystą, swój dogmat rodzajny, stała się igraszką mody”⁵⁶. Mickiewiczowi zależy na pewnej stałości w sztuce, ale co ma być według niego owym „dogmatem rodzajnym”?

Otóż należy malować to, co się widzi, i nie zniekształcać tego w dążeniu do osiągnięcia jak najdoskonalszej formy. Sztuka była autentycznie religijna, dopóki była prawdziwa, czyli bazowała na realnym doświadczeniu, widzeniu świętej istoty. Po licznych przewrotach artystycznych lud, który w optyce Mickiewicza jest sędzią wartości obrazów, stracił zaufanie do nowych przedstawień religijnych, ponieważ dostrzegł w nich „sceny dziwne i niezrozumiałe, postacie pogańskie i barbarzyńskie, nie rozpoznawał tam swej ewangelii”⁵⁷. Lud, według Mickiewicza, rozpoznał w tych dziełach ich prawdziwy charakter –

⁵¹ Ibidem, s. 278.

⁵² Mickiewicz bardzo krytycznie odnosi się do reformacji również w *Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego* i w wykładach.

⁵³ A. Mickiewicz, *Wykład VI*, s. 280.

⁵⁴ H. Belting, op. cit., s. 524.

⁵⁵ A. Mickiewicz, *O nowoczesnym malarstwie...*, s. 279.

⁵⁶ Ibidem, s. 281.

⁵⁷ Ibidem, s. 279.

uznał je za przedmioty handlu i sprzęty domowe, jak gdyby ostatecznie pozbawione ducha chrześcijańskiego w momencie, w którym zyskały funkcje materialne czy użytkowe⁵⁸.

„Obrazy dwojakiego rodzaju”

Mickiewicz dość przenikliwie diagnozuje kierunek zmiany, która zaszła w postrzeganiu malarstwa religijnego wraz z reformacją. Wydaje się jednak, że jego myślenie jest wciąż bardzo jednowymiarowe, niepluralistyczne, radykalne, począwszy od spojrzenia na sam ruch reformacji. Gdy Marcin Luter wypowiadał się na temat ikonoklazmu, dowodził, że „istnieją obrazy dwojakiego rodzaju”, a Bóg w Starym Testamencie zakazał wykonywania tylko tych kultowych. Luter przekonywał, że jedynie te należy usunąć lub sprawić, by utraciły one swoją funkcję. Szczególnie przenikliwie i nowocześnie wręcz brzmi jego konstatacja, że to od widza zależy, co robi on z obrazem, a nie od samego obrazu⁵⁹. To widz decyduje o funkcji dzieła. Nie jest ona ani w dziele zawarta, ani niezmienna, jak można by wnioskować z artykułu Mickiewicza. Luter wykazuje się tu dużą wrażliwością, dostrzega pewne subtelności, których zdaje się nie uwzględniać Mickiewicz, a które można skojarzyć ze Słowackim.

„Obrazy dwojakiego rodzaju”, choć nieco inaczej rozumiane niż w argumentacji Lutera, Belting uznaje za znamię wczesnej nowożytności. „Werdykt potępiający obrazy w kościołach nie dotyczy powstających kolekcji” – pisze badacz. „Tu obrazy, które utraciły swe funkcje w kościele, otrzymują nowe zadania natury reprezentacyjnej”⁶⁰. W istocie od tego momentu teologowie i znawcy sztuki tracą szansę na porozumienie – w wypowiedziach o tych samych obiektach zaczynają mówić o obiektach różnych. „Jedni pozbawiają obraz starego typu aury sakralnej, drudzy poszukują definicji sztuki, która stapiałaby się w jedno z nowym pojmowaniem obrazu w ogóle”⁶¹. Co istotne, granica nie przebiega tu między obrazami religijnymi a obrazami świeckimi – chodzi raczej o oddzielenie dawnego sposobu pojmowania obrazu od nowego.

Sztuka na początku XVI wieku przestaje być już fenomenem religijnym – stwierdza Belting. Zanika obiektywne, ogólne pojęcie obrazu, dzięki czemu otwierają się drogi do tego, by określać go za pomocą nowych, estetycznych kategorii, w kontekście reguł sztuki. To w tym czasie temat religijny staje się owocem inwencji artysty. Obrazy artystyczne i nieartystyczne zaczynają istnieć obok siebie jako zwrócone do różnych odbiorców⁶².

⁵⁸ Ibidem, s. 280.

⁵⁹ H. Belting, op. cit., s. 523.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ibidem, s. 524.

Belting jako obrazy nieartystyczne ma na myśli między innymi te, „które pozbawione były wszelkich ambicji artystycznych, ale za to nosiły znamiona pewnego mitu” i z tego powodu sławni artyści tworzyli dla nich kosztowne oprawy⁶³. Opisywany przez Mickiewicza bliżej nieokreślony lud „Przejrzał złe dążenia sztuki i zaczął mieć ją w poważaniu”, nie reagował na dzieła Carraccich czy Guercina. Jednocześnie „Wielbił niegdyś Madonny starego Cimabuego, [...] przyklękał w zachwycie przed Madonnami Giotta”⁶⁴. Ta obserwacja, a raczej chyba domysł, staje się jakby ilustracją naukowych wniosków Beltinga, który dowodzi, że obrazami kultowymi – a także, można dodać, cudownymi – pozostawały lub stały się obrazy uprzywilejowane, w tym kontekście pochodzące z dawnych epok, sprzed epoki sztuki. Według ustaleń badacza działało tu wrażenie obcości wywoływane przez te dawne dzieła w kontraście ze współczesnymi upodobaniami⁶⁵. A za takie przecież da się uznać Madonny malowane w okresie trecenta.

Tymczasem we Włoszech po reformacji sytuacja skomplikowała się jeszcze bardziej. Obrazy zyskały „dwojakie oblicze” – pozostały w kościołach, zatem ich charakter zaczął zależeć od tego, czy postrzega się je akurat jako siedzibę świętego czy ekspresję sztuki. We Włoszech wobec tego u wrót nowożytności rozpoczęto poszukiwania nie jasnego rozdziału, lecz syntezy. Także w Kościele katolickim obraz religijny przeszedł przemianę w dzieło sztuki⁶⁶. Tę sytuację Mickiewicz również w prelekcjach skomentuje:

Nie potępiamy sztuki; tworzyć wielkie arcydzieła, zakładać wielkie instytucje – to sposób służenia religii, służenia sprawie Bożej; ale to pewna, że dotychczas wszystkie ludy dopuszczały się w sztuce i w instytucjach politycznych przemieszania, dorzucając do natchnień boskich twory, które były jeno natchnieniem ich ja; przykład tego dała Grecja. Uderzającym przykładem są również Włochy; jest to kraj przepelniony kościołami i świętymi obrazami, ale jego mieszkańcy nie są bynajmniej najpobożniejszym na świecie ludem⁶⁷.

Znaczy to tyle, że artyści po przełomie nie mogą sprościć roli świętych, których sztuka jest w stanie przemieniać wewnętrznie odbiorców⁶⁸. Przystają przypominać twórców ikon, które mają wyzwać „nie emocję, lecz zmysł mistyczny”⁶⁹.

⁶³ Ibidem, s. 554.

⁶⁴ A. Mickiewicz, *O nowoczesnym malarstwie...*, s. 279.

⁶⁵ H. Belting, op. cit., s. 552.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ A. Mickiewicz, *Wykład XII*, w: idem, *Dzieła*, t. 10: *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*, Wydanie Rocznicowe, Warszawa 1998, s. 153.

⁶⁸ Cf. E. Hoffmann-Piotrowska, op. cit., s. 237.

⁶⁹ P. Evdokimov, op. cit., s. 157.

Podsumowanie

Na podstawie powyższych rozważań można zaryzykować stwierdzenie, że w liryku Słowackiego „skonfrontowane” ze sobą zostały obraz kultowy sprzed epoki obrazu i obraz, którego sposób odbioru został ukształtowany już po przełomie zarysowanym przez Beltinga.

Co z tego wynika? Liryk Słowackiego na podstawowym poziomie wydaje się uderzeniem w to, co Kridl nazywa „prostą, dobroduszną religijnością”⁷⁰, naturą „głęboko moralną i religijną”⁷¹, może w „sekcjarstwo” (co do którego jednak badacz zastrzega, że istniało tylko w otoczeniu starszego poety, a nie dotyczyło jego samego)⁷². Autor podważa pretensje Mickiewicza do zajmowania miejsca szczególnego – przywódcy duchowego i reprezentanta lub założyciela, czy też strażnika, szkoły religijnej⁷³. Ten wiersz można chyba zaliczyć do grupy utworów, o których Witkowska pisze: „krąg kampanii Słowackiego o swoją osobność, odrębność, o zrzucenie duchowego dyktatu grupy bądź jednostkowego innych, czytają: fałszywych, rewelatorów. Taki Mickiewicz jest częścią problemu, skądinąd ważnego, poeta-mystyk wobec sekty pozornie mistycznej”⁷⁴. Ale na głębszym poziomie to też zderzenie dwóch różnych sposobów rozumienia sztuki, korzystania z tej sztuki i dalej – rozumienia poezji: jej pochodzenia i funkcji.

„Jeżeli twórczość literacka powinna być, jak niegdyś w »wielkich epokach twórczych«, jednocześnie »religią i polityką, siłą i czynem«, to zrozumiałe jest pomijanie przez Mickiewicza jej funkcji estetycznych”⁷⁵ – pisze Ewa Hoffmann-Piotrowska i dalej podaje, jakie dzieła Mickiewicza uznał za „prawdziwe utwory literackie”. Można stwierdzić – a przecież są do tego podstawy – że wśród prawdziwych dzieł malarskich *Madonna Sykstyńska* by się nie znalazła. Nie spełniałaby funkcji przewodniczki człowieka na drodze doskonalenia wewnętrznego, a co za tym idzie – nie prowadziłyby do Boga⁷⁶. Strzelanie myślą wysoko i dziwienie się nad Madonną Rafaela nie mogłoby zostać przez Mickiewicza uznane za przeżycie katarskie, za żywą reakcję prowadzącą do autentycznej przemiany odbiorcy⁷⁷. W liryku Słowackiego można odczytać sugestię, że doświadczenie duchowe osoby wybierającej inny rodzaj przeżycia i afirmującej inny rodzaj sztuki zostałyby przez Mickiewicza, a na pewno przez jego środowisko,

⁷⁰ M. Kridl, *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*, Warszawa 1925, s. 6.

⁷¹ Ibidem, s. 11.

⁷² Ibidem, s. 58.

⁷³ Cf. M. Bąk, op. cit., s. 360.

⁷⁴ A. Witkowska, op. cit., s. 268.

⁷⁵ E. Hoffmann-Piotrowska, op. cit., s. 254.

⁷⁶ Cf. ibidem, s. 273.

⁷⁷ Cf. ibidem, s. 265.

nie tyle potępione, ile – co nawet gorsze – uznane za niebyłe. Madonna Rafaela nie może unosić ducha⁷⁸.

Tak jak w kontekście ataku Garczyńskiego Skwarczyńska zaznacza, że Słowacki ambitnie zaproponował uzupełnienie czy poszerzenie „poetyki listopadowej”⁷⁹, tak samo tu można uznać, że proponuje on rozszerzenie kategorii przeżycia i kategorii tworzenia.

A to, że kwestia syntezy dwóch funkcji dzieła sztuki u Rafaela jest możliwa, że próbowano przedstawiać to zagadnienie już nawet w romantyzmie (niemieckim, w którym legenda o powstaniu Madonny Rafaela jest uderzająco podobna do tej o powstaniu Matki Boskiej Częstochowskiej⁸⁰), że być może w swoim dziele Rafael zespolił objawienie z obrazem, umieścił w nim samo objawienie – to już temat na osobne rozważania. Wtedy mogłoby się okazać, że wieszczowie mieli do siebie znacznie bliżej, niż przypuszczali sami, a na pewno – ich otoczenie.

Bibliografia

- Bąk, Magdalena, *Twórczy lęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*, Katowice 2013.
- Belting, Hans, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2010.
- Blunt, Anthony, *The Legend of Raphael in Italy and France*, „Italian Studies” 1958, nr 13, z. 1.
- Evdokimov, Paul, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 1999.
- Hoffmann-Piotrowska, Ewa, *Mickiewicz-towiańczyk. Studium myśli*, Warszawa 2004.
- Juszczak, Wiesław, *Czy istnieje sztuka mistyczna?*, w: idem, *Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, Warszawa 1995.
- Juszczak, Wiesław, „Mistyczna sztuka”?, w: idem, *Mickiewicz mistyczny*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2005.
- Kasperowicz, Ryszard, *Figury zbawienia? Idea „religii sztuki” w wybranych koncepcjach artystycznych XIX stulecia*, Lublin 2010.
- Kowalczykowa, Alina, *Rafaël, czyli o stylu romantycznym*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1/2.

⁷⁸ Można to objaśnić słowami Evdokimova, znowu zbliżonymi do stanowiska Mickiewicza: „Dzieło sztuki po to istnieje, by na nie patrzeć, ono zachwyca duszę; wzruszające i wzbudające podziw wówczas, gdy osiągnie szczyty, dzieło sztuki nie spełnia funkcji liturgicznej”; P. Evdokimov, op. cit., s. 157. O ile jednak to zdanie doskonale oddaje znaczenie i funkcję ikony w ortodoksji, o tyle w świetle zarysowanej problematyki historycznoartystycznej takie podejście do duchowości zachodniej wydaje się znacznie ograniczające.

⁷⁹ S. Skwarczyńska, op. cit., s. 80–81. Pojęcie wprowadzone przez badaczkę.

⁸⁰ Rafaël przypomina w nich św. Łukasza, który jest czczony jako pierwszy ikonograf i patron ikonografów również w Kościele prawosławnym; cf. P. Evdokimov, op. cit., s. 155.

- Kowalczykowa, Alina, *Słowacki*, Warszawa 1999.
- Kridl, Manfred, *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*, Warszawa 1925.
- Kuziak, Michał, *Lęk przed wpływem: w stronę późnej twórczości Słowackiego. Szkic zagadnienia*, w: *Słowacki mistyczny. Rewizje po latach*, red. E. Hoffmann-Piotrowska, A. Fabianowski, Warszawa 2012.
- Mickiewicz, Adam, *O nowoczesnym malarstwie religijnym niemieckim*, w: idem, *Dziela*, t. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, Wydanie Rocznicowe, Warszawa 1997.
- Mickiewicz, Adam, *Wykład IV*, w: idem, *Dziela*, t. 9: *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, Wydanie Rocznicowe, Warszawa 1997.
- Mickiewicz, Adam, *Wykład VI*, w: idem, *Dziela*, t. 11: *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*, Wydanie Rocznicowe, Warszawa 1998.
- Mickiewicz, Adam, *Wykład XII*, w: idem, *Dziela*, t. 10: *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*, Wydanie Rocznicowe, Warszawa 1998.
- Mickiewicz, Adam, list do Hieronima Kajsiewicza z 31 października [1834 r.], w: idem, *Dziela*, t. 15: *Listy. Część druga. 1830–1841*, Wydanie Rocznicowe, Warszawa 2003.
- Nesteruk, Małgorzata, *O co Słowacki spierał się z Mickiewiczem?*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1999, nr 34.
- Piechota, Marek, *Pojedynki Słowackiego z Mickiewiczem*, w: idem, „*Chcesz ty, jak widzę, być dawnym Polakiem*”. *Studia i szkice o twórczości Słowackiego*, Katowice 2005.
- Rutkowski, Krzysztof, *Paryskie adresy Mickiewicza*, <http://nplp.pl/arttykul/paryskie-adresy-mickiewicza/> (d.d. 27.09.2019).
- Skwarczyńska, Stefania, *Stefan Garczyński – Juliusz Słowacki (U podstaw „poetyki listopadowej”)*, w: eadem, *Pomiędzy historią a teorią literatury*, Warszawa 1975.
- Słowacki, Juliusz, *Beniowski. Poema. Pięć pierwszych pieśni*, oprac. J. Kleiner, w: J. Słowacki, *Dziela wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 5, Wrocław 1954.
- Słowacki, Juliusz, *[Notatki luźne]*, oprac. W. Floryan, J. Kleiner, w: J. Słowacki, *Dziela wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 15, Wrocław 1955.
- Słowacki, Juliusz, list do matki z 14 grudnia 1846 r., w: *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, t. 2, Wrocław 1963.
- Słowacki, Juliusz, *[Dziennik z lat 1847–1849]*, oprac. J. Brzozowski, K. Szumska, Wrocław 2012.
- Słowacki, Juliusz, *Wiersze*, wstęp i oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Wrocław 2013.
- Szturc, Włodzimierz, *Słowacki – Mickiewicz. Mickiewicz – Goethe*, w: idem, *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Kraków 2001.
- Vasari, Giorgio, *Żywot Rafaela z Urbino, malarza i architekta*, w: idem, *Żywoty najślawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, wybór, tłum. i oprac. K. Estreicher, Warszawa 1989.
- Ważbiński, Zygmunt, *Wstęp*, w: *Vasari i nowożytna historiografia sztuki. Antologia*, wstęp, komentarze i tłum. Z. Ważbiński, Wrocław 1975.
- Witkowska, Alina, *Jak Słowacki pisał Mickiewicza*, w: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum. Warszawa 10–11 grudnia 1979*, red. M. Janion, M. Żmigrodzka, Warszawa 1981.

ANNA RZEPNIEWSKA, doktorantka w Zakładzie Literatury Romantyzmu Instytutu Literatury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim; absolwentka filologii polskiej, historii sztuki i dwuetapowych studiów podyplomowych z zakresu redakcji językowej tekstu. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat statusu materii w tzw. późnej twórczości Juliusza Słowackiego i przewodniczy Kołu Naukowemu im. Juliusza Słowackiego. Pod jej redakcją ukazała się monografia wieloautorska pt. *Młody wiek XIX?* (2019).

MICKIEWICZ–SŁOWACKI. ESTETYCZNA WARTOŚĆ OPOZYCJI*

Mickiewicz–Słowacki. The Aesthetic Value of Opposition

BERNADETTA KUCZERA-CHACHULSKA
Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Polska
E-mail: bernchach@gmail.com
ORCID: 0000-0002-1817-9083

Abstract

The romantic opposition Mickiewicz–Słowacki is seen here in the perspective of aesthetics as it is understood by Roman Ingarden; the reception of the biography of the authors is transferred to the area of creativity. The stereotype of the conflict between Mickiewicz and Słowacki has been perpetuated in the history of the reception of Polish Romanticism. However, if you see this era as characterised by the coexistence of great creative personalities, the “oppositonality” of the poets will change its character. Especially the “last” poetry of Mickiewicz and Słowacki, while raising very similar issues, is realised in extremely different forms of imagination. The “oppositonality” between the poets is revealed as a complementarity that significantly defines Polish Romanticism.

Keywords: opposition, creativity, stereotype, conflict, complementarity

Streszczenie

W niniejszej pracy romantyczna opozycja Mickiewicz–Słowacki widziana jest w perspektywie estetyki w rozumieniu Romana Ingardena; recepcja biografii autorów przeniesiona zostaje na obszar ich twórczości. W dziejach recepcji polskiego romantyzmu utrwalił się stereotyp konfliktu między Mickiewiczem a Słowackim. Jeśli jednak spojrzymy na tę epokę jako współistnienie wielkich twórczych osobowości, wówczas „opozycyjność” poetów zmieni swój charakter. Zwłaszcza „ostatnia” poezja Mickiewicza i Słowackiego, podnosząca bardzo zbliżone kwestie, realizuje się w krańcowo odmiennych formach wyobraźniowych. „Opozycyjność” poetów odsłania się jako komplementarność znacząco definiująca polski romantyzm.

Słowa kluczowe: opozycja, twórczość, stereotyp, konflikt, komplementarność

* Publikacja artykułu dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski.

1.

Siła polskiego romantyzmu przejawia się również w tym, że między dziełem sztuki słowa a odbiorcą krystalizuje się szczególnie wyrazista przestrzeń kształtowania się pola obecności przedmiotu estetycznego; zatem ta, która zaczyna istnieć między czytelnikiem a samym artystycznym tekstem w rezultacie działań konkretyzacyjnych. Roman Ingarden (aparaturę pojęciową czerpię od niego) sprawę rozumienia przedmiotu estetycznego budował w wymiarze podstawowym jako pole istniejące między „promieniującym” na czytelnika dziełem a samym odbiorcą, uruchamiającym siły konkretyzacyjne¹.

Wydaje się, że w odniesieniu do romantyzmu polskiego te jednostkowe relacje (dzieło–odbiorca estetyczny) można rozszerzyć, ponieważ zauważamy również przestrzeń jakiegoś jednego (wyrazistego, mocnego) przedmiotu estetycznego, który jest **rezultatem odbioru dzieła przez zbiorowość**. Nie chcę w tym momencie wchodzić w roztrząsania, czy jest to jakby suma wszystkich odbiorów konkretnego utworu, czy używając formuły zbiorowości wchodzę na grunt języka nieco zmetaforyzowanego. Zakładam, że znajduję się między jednym a drugim znaczeniem.

Dla przykładu przypomnę np. problem liryki lozańskiej, której rozumienie jako cyklu ukształtowało się przeciwieństwo w procesie długofalowego odbioru², nie mającego nic wspólnego z projektem Mickiewicza-autora. Cykliczność tej grupy wierszy poza wszystkim (poza literalną kwestią genologiczną) ma charakter estetyczny.

Zatem formułując temat *Mickiewicz–Słowacki. Estetyczna wartość opozycji*, myślę o sytuacji w jakiś sposób analogicznej (w miarę możliwości poza biografiami, chociaż pełna destylacja „biograficzności” w tym wypadku jest, co oczywiste, niemożliwa). Jeśli Dorota Siwicka pisze, że „wzajemne stosunki Mickiewicza i Juliusza Słowackiego zawsze budziły tak wielkie emocje, że stały się niemal odrębnym problemem historycznoliterackim”, to rozumiemy, że ów problem historycznoliteracki stał się gruntem dla zaistnienia jakiegoś epicentrum estetycznego³.

Natomiast można przywołać sąd Danuty Zamaćńskiej – prosty i dość oczywisty – unieważniający nieco refleksję nad „prądowym”, „nurtowym” romantyzmem i wskazujący na jeszcze jedną możliwość generalizacji problemu:

¹ Vide np. R. Ingarden, *O estetyce fenomenologicznej*, w: *Wybór pism estetycznych*, wstęp i oprac. A. Tyszczyk, Kraków 2005, s. 10.

² Vide B. Kuczera-Chachulska, *Liryki lozańskie – cykl zamknięty? Kilka uwag o podmiotowych źródłach jedności ostatnich wierszy Mickiewicza*, w: *Od Kochanowskiego do Mickiewicza. Szkice o polskim cyklu poetyckim*, red. eadem, Warszawa 2004, zwł. s. 219–221.

³ D. Siwicka, *Słowacki Juliusz* [hasło], w: J. M. Rymkiewicz et al., *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 495.

Poezja romantyczna, liryka romantyczna zamyka się dla mnie w trzech sposobach jej uprawiania, w trzech propozycjach czy przesłaniach pochodzących od Mickiewicza, Słowackiego, Norwida. Rozumiem, że są to przesłania tak różne, tak autorskie, tak **osobowe**, że właściwie nie uprawniają nas do posługiwania się terminem „poezja romantyczna”⁴.

Jeśli przyjąć takie widzenie problemu, okaże się, że relacje między tymi poszczególnymi, potężnymi twórczościami, odbijające się w odbiorze romantyzmu polskiego jako całości (celowo nie używam słowa recepcja, ponieważ chodzi tu o coś zdecydowanie więcej niż recepcja; o estetyczną aurę istniejącą i umocowującą się w świadomości zbiorowej), tworzą jakiś wyrazisty układ, system.

Wykluczam tymczasem Norwida, ponieważ po wielu przeprowadzonych analizach dochodzę do wniosku, że ten poeta w dość zasadniczym stopniu wchodzi w pole tożsamości z Mickiewiczem; ogromne, pojawiające się na pierwszych lekturowych etapach rozbieżności, są rezultatem Norwidowego „przesunięcia się” w czasie. Ten skrót myślowo-dokumentacyjny zostawiam na marginesie, by móc wreszcie powiedzieć, że poezja polskiego romantyzmu zamyka się w dwóch „sposobach jej uprawiania”, w dwóch „propozycjach czy przesłaniach pochodzących od Mickiewicza i Słowackiego”, a „antagonizm wieszczów” był – być może w różnych sensach i na różnych poziomach – rezultatem konkretnej artystycznej realizacji. Dzieło sztuki – jak twierdzi dwudziestowieczny francuski estetyk Mikel Dufrenne, przekraczając intuicyjność dotychczasowych mniemań – jest specjalnym lustrem osobowości artysty, nową jej konstrukcją (specjalną rekonstrukcją)⁵. Dufrenne mówi o pojedynczym (modelowym) dziele sztuki, tu – dla potrzeb mojego wywodu – usiłuję wyprowadzić pojęcie czegoś w rodzaju ogólnego wizerunku konkretyzacyjnego, który byłby z jednej strony „wrażeniową” pamięcią polskiego romantyzmu, z drugiej natomiast czymś, co pojawia się na gruncie całościowo rozumianego języka poezji tych autorów, obojętne czy w *Królu-Duchu*, czy w postrzępionych kawałkach małych form poetyckich.

2.

Zatem: abstrahując od perypetii biograficznych obu autorów – gdzie i kiedy się spotkali, co o sobie mówili, cezury względnych porozumień etc. Biorę natomiast pod uwagę twórczość Mickiewicza jako rodzaj – rodzaje impulsów dla Słowackiego. Sądzę jednak, że **siatka sporządzona przez Harolda Blooma**⁶

⁴ D. Zamaćńska, *Słynne-nieznane. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, Lublin 1985, s. 11.

⁵ Vide M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris 1953; E. Basara-Lipiec, *Arcydzieło. Teoria i rzeczywistość*, Warszawa 1997, s. 47; M. Gołaszewska, *Estetyka współczesności*, Kraków 2001, s. 228–223 (tu zdanie: „Konkretna postać dzieła sztuki podobna jest do oblicza człowieka...”, s. 222).

⁶ H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Gdańsk 2002.

może być tu pomocna tylko do pewnego momentu rozumienia literackiego dzieła, za którym rozpościera się jego artystyczna specyficzność, wymykająca się typologii. Problem „antagonizmu” (opozycyjności) Mickiewicza i Słowackiego interesuje mnie dopiero za tą granicą, chociaż rzeczywiście to wszystko, co znajduje się przed nią (i co w tej chwili pomijam) – w jakiś sposób i również – stanowi grunt dla zasadniczego dla mnie problemu.

Wiemy przecież, że zarówno przemiany w recepcji obu poetów (stosunek Baczyńskiego do Słowackiego, wcześniej – Młodej Polski; sugestia Zgorzelskiego, że Słowackiego poezja jest „w pełni romantyczna”⁷ etc.), jak i obecne w nauce o literaturze obrazy epoki utrwalają zdecydowaną odrębność poetów, ich opozycję właśnie.

Przywołana już Zamaćńska w *Słynnych-nieznanych* (gdzie granice refleksji nad artystycznym wymiarem tekstów romantyków zostają jednak przekroczone) w sposób chyba najbardziej spójny i przekonujący – wprost i pośrednio – wkracza na teren różnicowania estetycznego poetów. Mickiewicz zobaczony został przez nią w perspektywie uniwersalizującej recepcji tożsamościowej wspólnoty z poetami dwudziestowiecznymi; tym, co łączy ich z romantykiem, jest sposób widzenia własnej przeszłości; przeszłość zaś jako swoiste miejsce poetyckiego zatrzymania. Słowacki natomiast, wyizolowany z jakiegokolwiek niemal wspólnoty doświadczenia z innymi, sytuuje się – istnieje pokusa powiedzenia – **na przeciwległym biegunie**, w miejscu wolnym od skrępowania przez tę rzeczywistość, której – jako ludzie – doświadczamy wszyscy. Przywołuję kilka zdań Zamaćńskiej:

Mimo niewątpliwych zachęt do lektury Słowackiego [...] czytelnik [...] odczuwa jakiś opór, trudność kontaktu. Wie, że język to giętki, ale nie może rozpoznać, o czym myślała ta głowa... (różne moje uwagi o reakcjach czytelnika nie są dowolnym fantazjowaniem – przez dwadzieścia lat prowadzę ćwiczenia ze studentami na materiale poezji [...] i w tej kwestii mam bardzo dotykalne oznaki – w postaci decyzji uczestników zajęć wyboru tekstu raczej Mickiewicza, raczej Norwida – niż Słowackiego)⁸.

Albo, nadal w odniesieniu do Słowackiego:

Prezentacja elitarnego, niezwykłego „ja” jest jedyną w literaturze polskiej [...] manifestacją osobowości „naiwnie poetyckiej”. Przestał dla tego człowieka istnieć problem zrozumienia u innych. Czują słuchacz czy nieczują – to wszystko jedno, nie ma tu w ogóle problemu odbiorcy (niech nas nie zwodzą wielokrotne zwroty do „nas”: „daję wam”). Mówię do świata, niebios, ptaków, gwiazd, pastereczki, umarłej Pani de Saint Marcel, tak jak mówię do siebie – bo muszę mówić, ale nie boli mię, że ktoś nie słyszy, nie przychodzi mi to w ogóle na myśl. Jest to osoba samowystarczalna! Kiedy czytamy – możemy być zdumieni, zafascynowani,

⁷ Vide Cz. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna*, Warszawa 1981; vide zwł. rozdział *Liryka w pełni romantyczna*, s. 167–174.

⁸ D. Zamaćńska, op. cit., s. 53.

przerażeni, ale nie możemy powiedzieć, że to o nas. Na dobrą sprawę nie mamy więc tu do czynienia z liryką (brak możliwości uogólnienia), tylko z prezentacją wewnętrznego świata człowieka – jedyne, niepowtarzalne Juliusza Słowackiego⁹.

Jeśli Zgorzelski powie o poecie „liryka w pełni romantyczna”, właściwie ma na uwadze to samo, co Zamącińska; różnica wynika z pewnej odmienności rozumienia pojęcia liryki i pozostawania w większym stopniu po stronie artystyczności języka poety, niekoniecznie – estetyczności.

Mówi Zamącińska, odnosząc się do wierszy późnych Słowackiego:

Pragnienie i konieczność zapisu swojego rozpoznania struktury świata w przestrzeni i czasie – reszta jakby mimochodem. Słowacki używał do zapisywania swojej mowy wewnętrznej języka skonwencjonalizowanego – rytmizowanego, rymowanego, stroficznego – a mamy wrażenie, że była to właśnie największa „naturalność” [...]. Wydaje się, że wszystkie pojęcia używane do opisu liryki Słowackiego nie honorują istnienia jej Podmiotu. To, co dla odbiorcy jest konwencjonalne i nienaturalne: mówienie wierszem na przykład, dla tego właśnie Podmiotu było zwykłością, jedynym sposobem obiektywizowania samotności¹⁰.

Zatem: rzeczywiście i tu – w estetycznej przestrzeni obecności – „na słońcach swych przeciwnych bogi”? Te różnice, **sygnalizowane** właściwie, bez ambicji wyczerpania problemu, wskazują na dużą rozpiętość mapy romantyzmu polskiego, wzmocnioną niewątpliwą siłą „objawiających się” osobowości twórczych. Ta rozpiętość ustawicznie się gruntowała w toku estetycznej i nieestetycznej recepcji poetów przez kolejne pokolenia, nawet jeśli wyrażana była innymi słowami, ujmowana w odmienne siatki pojęciowe.

3.

Marta Piwińska w szkicu „*I ziarno duszy nagie pozostało...*”, podejmując wątek późnej twórczości Mickiewicza i Słowackiego, stawia dość oczywistą tezę, że „Mickiewicz staje się w okresie późnym bardziej Mickiewiczem, Słowacki bardziej Słowackim...”¹¹.

Niewątpliwie w późnym okresie twórczości obu poetów dochodzi do zagęszczenia cech charakterystycznych ich stylu wypowiedzi, jak również ściśle z nim połączonej ekspozycji postaw. Marta Piwińska – podkreślając np. zbliżone u obu autorów obrazy mówiące o „wyjściu z ciała” w kierunku duchowej przemiany prowadzącej ku perspektywie nadprzyrodzoności, wieczności i „nagim ziarnie duszy” – przekonuje o pewnym podobieństwie poetów na ostatnim etapie lirycznej

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem, s. 54.

¹¹ M. Piwińska, „*I ziarno duszy nagie pozostało...*”: *późne wiersze Mickiewicza w świetle twórczości genezyjskiej Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1, s. 139; vide również M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992.

twórczości. Czyżby tym samym unieważnione zostały obserwacje Zamącińskiej? Czy ostatni etap pisarstwa Mickiewicza i Słowackiego stał się miejscem swobodnego ujednoczenia romantyzmu, w którym mocne opozycje artystyczne i za nimi idące estetyczne, właściwe wcześniejszemu pisarstwu obu poetów, zaczęły wygasać?

Przywołuję jeden z najbardziej znanych wierszy Słowackiego, który szczególnie mocno utrwalił się w recepcji jego późnej twórczości, również ze względu na artystyczną jakość:

Gdy noc głęboka wszystko uśpi i oniemi,
 Ja ku niebu podniosłszy ducha i słuchanie,
 Z rękami wzniesionymi – na słońca spotkanie
 Lecę – bym był oświecon ogniami złotymi.

Pode mną noc i smutek – albo sen na ziemi,
 A tam już gdzieś nad Polską świeci zorzy pręga
 I chłopek swoje woły do pługą zaprzęga,
 Modli się. – Ja się modlę z niemi i nad niemi...

Tysiące gwiazd nade mną na błękitach świeci,
 Czasem ta, w którą oczy głęboko utopię,
 Zerwie się i do Polski jak anioł poleci;
 Wtenczas we mnie ta wiara – co w litewskim chłopie,
 Że modlitwa w niebiosach tak jak anioł kopie,
 A czasem ziarno ducha wrzuci – i zanieci¹².

Jak ostatni wers wskazuje, w orbicie dogłębnych zainteresowań późnego Słowackiego pojawia się, podobnie jak u Mickiewicza, **ziarno ducha / ziarno duszy**. Odnosząc je („ziarno duszy”) do Mickiewicza, myślę o całej drodze poety, ewolucji najgłębszych sensów tej liryki; procesie „wydobycia ziarna”¹³. W toku biograficzno-twórczych przeobrażeń wyzwalał się poeta z „przywiązań” do wartości ziemskich, by w fazie powstawania wierszy lozańskich stanąć na „drugim brzegu”¹⁴. Sam proces widoczny jest w zasadniczym, wewnętrznym nurcie przemian poety, uchwyconym doskonale np. przez Mariana Maciejewskiego w hermeneutycznym zbliżeniu Mickiewiczowskiego czasu i jego etapów w szkicu *Mickiewiczowskie „czucia wieczności”*. *Czas i przestrzeń w liryce lozańskiej*¹⁵. W jego podsumowaniu uczony pisze:

¹² J. Słowacki, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. 565. Wiersz został napisany ok. 1848 roku.

¹³ Nie przywołuję oczywiście bajki Goreckiego z *Dziadów* cz. III, ponieważ znajduje się na osobnym nieco terenie obserwacji.

¹⁴ Vide M. Maciejewski, *Przesłanie z „drugiego brzegu”*. *Mickiewicza liryka lat ostatnich*, w: idem, *Wrzucony do bytu otchłani. Liryka lozańska i jej konteksty*, posłowie B. Kuczera-Chachulska, Lublin 2012, s. 107–135.

¹⁵ Ibidem, s. 35–107.

A może nawet jest tak, że poeta oba zabiegi metaforyzacyjne: przemianę czasu w przestrzeń i przestrzeni w czas wprowadza po to, by wywalczyć **nowy czas i nową przestrzeń kontemplacji** [podkr. – B. K-Ch.], a za to, że pozostały ślady tej walki – o których mówiono w dwóch pierwszych rozdziałach – można być tylko poecie wdzięcznym¹⁶.

Walka, o której mówi Maciejewski, to bolesne wyzwalenie się z czasu ziemskiego, mające swoje poznawcze ekwiwalenty np. w opisach drogi mistycznej św. Jana od Krzyża. Ta droga prowadzi przecież do „ziarna”, którym jest przestrzeń wyzwolonego z ziemskich przywiązań obcowania z tym, co nadprzyrodzone, wieczne, z Bogiem. Taki jest kierunek Mickiewiczowskiego dojrzewania, jego odcisniętej w poezji drogi. Oczywiście, Mickiewiczowskie rekwizyty ziarna „dosłownego” czy nocy jako miejsca rodzenia się tego, co duchowe (np. w *Rozmowie wieczornej*), pojawiają się wcześniej w rozmaitych artystycznych konfiguracjach, ale jego właściwy, choć niekoniecznie dosłowny, sens ostatecznie organizuje i wypukla znaczenia późnej i ostatniej poezji Mickiewicza.

Tu pozostajemy również w rejonach polskiego romantyzmu¹⁷, które dawno już temu zobaczył Opacki jako drugą fazę tego nurtu, mocno nacechowaną ujednociającą spirytualizacją¹⁸. W przypadku Mickiewicza i Słowackiego dostrzegamy zbliżenie poetów na przykład w obrazie i obecności „ziarna ducha”, zupełnie inaczej przez obu poetów „skonfigurowanego”. U Słowackiego widzimy jakąś liryczną opowieść. Podmiot czynności twórczych **patrzy – kreuje, jego osobowość pozostaje w pewien sposób ukryta**. U Mickiewicza cała dynamika przedstawiania, np. w *Widzeniu* (wierszu należącym do późnej twórczości poety), zmierza do odsłonięcia tego „ziarna”, które pozostaje „na dnie duszy” mówiącego.

Dźwięk mnie uderzył – nagle moje ciało
 Jak ów kwiat polny, otoczone puchem,
 Prysło, zerwane anioła podmuchem,
 I ziarno duszy nagie pozostało¹⁹.

Wrażenie zapadania się jakby w głąb siebie i odnajdywania tego, co najważniejsze, jest bardzo charakterystyczne dla Mickiewicza. Natomiast podmiot kreacji Słowackiego, jego wyobraźnia, kieruje się na zewnątrz, we wszechświat,

¹⁶ Ibidem, s. 106.

¹⁷ Najpełniejsza i najznakomitsza analiza tego wiersza: Cz. Zgorzelski, *Liryka ostatniego etapu*, w: *Liryka w pełni romantyczna*, s. 174–178.

¹⁸ Vide cały szkic Ireneusza Opackiego (ze szczególnym uwzględnieniem ostatnich jego fragmentów), *Słowackiego równania z jedną niewiadomą*, w: idem, *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*, Wrocław 1972.

¹⁹ A. Mickiewicz, *Widzenie*, w: idem, *Wiersze*, oprac. Cz. Zgorzelski, Wydanie Rocznicowe, Warszawa 1993, s. 407. Wiersz został napisany w latach 1835–1836.

kosmos. W *Widzeniu* – dalszej jego części – pojawia się jeszcze, między innymi, motyw: „duchowicie czarni, aniołowie biali”; ślad Mickiewiczowskiego sumienia, które w ogóle w liryce późnej tego poety ma swoje znaczące miejsce i jest najważniejszym elementem „walki o nowy czas i nową przestrzeń kontemplacji”. U Słowackiego możliwe zbliżenia tej kwestii pojawią się najczęściej z pewnego dystansu (w *Sumnieniu* z 1836 roku poeta przedstawi zawrotny obraz działającego sumienia, ale czytelnik ma wrażenie, że ważniejsza jest kreacja „ruchu” sumienia, aniżeli konkretne sumienie człowieka – podmiotu mówiącego). U Mickiewicza „wewnętrzne”, wydobywane jakby dopiero, wyprowadzane na zewnątrz sumienie jest warunkiem wyłuskania „ziarna”, z nim łączą się np. lozańskie motywy wody, tak znakomicie już opisane²⁰.

W wierszu Słowackiego: noc, wzniesione ręce, ogień złoty, smutek obejmujący mistyczną jedność z chłopkiem zaprzęgającym woły, ale również cień tęskniącej myśli kreatora tego kosmicznego obrazu – i lot. Mamy – jako czytelnicy – wrażenie, że świat Słowackiego **emanuje w przestrzeń** i zdobywa ją niejako, by spotkać Największego Kreatora, chociaż spotyka Go bez wątpienia i również we wspólnocie aktu modlitewnego, natomiast pierwszym i najmocniejszym wrażeniem odbiorczym jest właśnie ruch „na zewnątrz” i siła lirycznego powiększania przestrzeni, wzniesienia wizji, ogromnego obrazu kreacji. Zgorzelski pisze o tym utworze:

Rozproszenie i skupienie rządzą także rozwojem wypowiedzi: świat i „ja” splatają się i przeplatają we wszystkich cząstkach wiersza. [...] Centralną pozycję podmiotu podkreślono w niej kilkakrotnie; od początku do końca nie schodzi on z uwagi: pierwsza strofa rozwija się w kategoriach zbieżności czasowej („Gdy... Ja...”), następne dwie oznaczają dokładnie stosunki przestrzenne: **„p o d e m n ą”** – w strofie drugiej **„n a d e m n ą”** – w strofie trzeciej, czemu – jakby rymem – odpowiada początek strofy ostatniej, łącząc w dwu słowach **oba, czasowe i przestrzenne, wymiary stosunków: Wtenczas we mnie...**

Podobnie – w zakresie spraw, które kształtują sferę zdarzeń. W stałej kolejności: wpierw świat, potem – „ja”. W strofie pierwszej: **wpierw – „noc”, potem – „leć”**. W strofie drugiej – tak samo: **wpierw – „noc i smutek – albo sen na ziemi” i zorza nad Polską, i chłopek, który woły zaprzęga...**, a potem – „ja się modłę z niemi i **nad** niemi...” Trzecia strofa – podobnie: **wpierw – „tysiące gwiazd”, a potem – ta z nich, w której „oczy głęboko utopię...”** [...] Jego [Słowackiego – B. K.-Ch.] widzenie świata w tym ostatnim etapie nie zna granic swej perspektywy. Poprzednio zamykało się najczęściej horyzontem zwykłego spojrzenia, obserwator stąpał po ziemi, widoki, które wzrokiem swym obejmował, bywały rzeczywiste obrazami kraju i przestworzy nad nim zawieszonych. **Teraz wszystko zaczyna rozszerzać swe sugestie znaczeniowe [...] świat zaludniony bywa gwiazdami i „słońc mrowiem”, a człowiek unosić się umie swobodnie w przestworza i stamtąd, z pozycji gwiazd, spoglądać na ziemię**²¹ (podkr. – B. K.-Ch.).

²⁰ Vide M. Maciejewski, *Wrzucony do bytu otchłani...*, s. 54–55.

²¹ Cz. Zgorzelski, op. cit., s. 175–177.

Podmiot połączony jest w jakiś „planowy” sposób z zewnętrżnością, dzięki niej istnieje i dzięki niej się wyraża. „Ja” wypełnione jest nie introspektywną refleksją (czy refleksją moralną), ale siłą sprawczą kreacji i emanacji w świat zewnętrzny; ten świat staje się impulsem wewnętrznych poruszeń w podmiocie. Charakterystyczna jest różnica między finalizacją odpowiednich fragmentów u obu poetów: Słowacki – „ziarno ducha wrzuci i zanieci”, Mickiewicz – „i ziarno ducha nagie pozostało”. U Słowackiego ruch, działanie, w drugim fragmencie pozorna bierność, sygnująca „drogę do środka”.

Wiersze Mickiewicza, nieco wbrew ustaleniom Marty Piwińskiej, dostarczają odmiennych obserwacji. Pamiętamy twórczość lozańską poety i inne wiersze z późnego okresu... Przywoływany już tekst *Widzenia* rozpoczyna się od słów „**Dźwięk mię uderzył**”, inny, późniejszy – „**Wśluchać się** w szum wód głuchych...” – **słyszenie kieruje „do wewnątrz”**. O ile kreatorskie gesty Słowackiego, związane z doznaniem wzrokowym, podporządkowane są ruchowi odśrodkowemu (albo – **takie właśnie mają największe artystyczne znaczenie**), w przypadku Mickiewicza bywa na odwrót: **słyszenie, jakości słuchowe kierują do wewnątrz, do środka...**

Ten Mickiewiczowski kierunek znakomicie współgra z ustaleniami pani de Staël, pojawiającymi się na progu romantyzmu, która pisze: „współcześni przyjęli z chrześcijańskiej skruchy nawyk ustawicznego zagłębiania się w siebie”²².

Jeśli weźmiemy pod uwagę *Nad wodą wielką, Polały się łzy, Ach, już i w rodzicielskim domu*, z niedużym tylko ryzykiem można stwierdzić, że Mickiewicz **nie konstruuje obrazu, on – ten obraz – jakby wydobywa się „samorzutnie” z wnętrza poety, z wewnętrznej pracy jego pamięci, sumienia...**; to, jakby pozostawanie w słuchaniu, wiąże go z „domkiem własnego ducha”, w którym spotyka się z tym, co wieczne...²³

Mickiewicz nie mówi w przywołanych tekstach: modlitwa, Bóg, ponieważ jest – wiersz i on w wierszu – samym aktem głębokiej kontemplacji²⁴; zatem sam podmiot i jego sytuacja są rodzajem modlitwy; kontemplując czas, wchodzi poeta w przestrzeń bezpośredniego dotknięcia Boga; a to, że zaistniało uświadomienie i przekroczenie własnych win, dyktowanych przez sumienie, w mocny sposób urealnia porządek duchowy, w którym ów podmiot pozostaje.

²² A. L. G. de Staël Holstein, *O literaturze rozważanej w powiązaniu z instytucjami społecznymi*, tłum. A. Jakubiszyn-Tatarkiewicz, w: *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy francuskich, niemieckojęzycznych i angielskich 1674–1810*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1997, s. 438.

²³ Vide M. Maciejewski, „*Domek mego ducha*”, w: *Mickiewicz mistyczny*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2005.

²⁴ Piszę o tym w rozdziale *Postowie. Poezja i kontemplacja*, w: M. Maciejewski, *Wrzucony do bytu otchłani*, s. 157–175.

Wymienione trzy wiersze lozańskie nie są kreacjami obrazu, wypływają z kontemplatywnego stanu ducha, z introspekcji przesiąkniętej indywidualną pamięcią obejmującą całość życiowego doświadczenia... Introspektywne właśnie „cofanie się w siebie”, pochłonięte żywiołem sumienia i doznawania stanu przejścia na drugi brzeg, decyduje o charakterze poetyki tych wierszy.

Charakterystyczna jest dla nich jakaś cisza, cisza wokół, wyrwanie z biegu i kontekstów życia, podczas kiedy Słowacki cały czas zanurzony jest jakby w biegu rzeczy, zdaje się na ten bieg wpływać – w profecji, w ojczyźnie, w wielkim „my” i jego zbiorowym sumieniu.

Mówiąc najogólniej, zatem i ostatnia faza twórczości lirycznej obu poetów dostarcza dowodów na krańcowo odmienne podejście do „ziarna duszy”, obecnego wówczas zarówno u Mickiewicza, jak i Słowackiego.

Czy zatem opozycja? Raczej **wielka komplementarność, w znaczący sposób definiująca polski romantyzm**. Trudniej byłoby nam ją zrozumieć, gdyby nie biograficzny „antagonizm wieszczów”, pączkujący przez dziesięciolecia w estetycznym odbiorze i oczywiście – historycznoliterackiej konstytucji.

Bibliografia

- Basara-Lipiec, Eugenia, *Arcydzieło. Teoria i rzeczywistość*, Warszawa 1997.
- Bloom, Harold, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Gdańsk 2002.
- Dufrenne, Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris 1953.
- Gołaszewska, Maria, *Estetyka współczesności*, Kraków 2001.
- Ingarden, Roman, *O estetyce fenomenologicznej*, w: idem, *Wybór pism estetycznych*, wstęp i oprac. A. Tyszczyk, Kraków 2005.
- Kuczera-Chachulska, Bernadetta, *Liryki lozańskie – cykl zamknięty? Kilka uwag o podmiotowych źródłach jedności ostatnich wierszy Mickiewicza*, w: *Od Kochanowskiego do Mickiewicza. Szkice o polskim cyklu poetyckim*, red. eadem, Warszawa 2004.
- Maciejewski, Marian, „Domek mego ducha”, w: *Mickiewicz mistyczny*, red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska, Warszawa 2005.
- Maciejewski, Marian, *Przesłanie z „drugiego brzegu”. Mickiewicza liryka lat ostatnich*, w: idem, *Wrzucony do bytu otchłani. Liryka lozańska i jej konteksty*, postłowie B. Kuczera-Chachulska, Lublin 2012.
- Mickiewicz, Adam, *Wiersze*, oprac. Cz. Zgorzelski, Wydanie Rocznicowe, Warszawa 1993.
- Opacki, Ireneusz, *Słowackiego równania z jedną niewiadomą*, w: idem, *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*, Wrocław 1972.
- Piwińska, Marta, „I ziarno duszy nagie pozostało...”: *późne wiersze Mickiewicza w świetle twórczości genezyjskiej Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1987, nr 78, z. 1.
- Piwińska, Marta, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992.

- Siwicka, Dorota, *Słowacki Juliusz* [hasło], w: J. M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001.
- Słowacki, Juliusz, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Poznań 2005.
- Staël Holstein, Anne Louise Germaine de, *O literaturze rozważanej w powiązaniu z instytucjami społecznymi*, tłum. A. Jakubiszyn-Tatarkiewicz, w: *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy francuskich, niemieckojęzycznych i angielskich 1674–1810*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1997.
- Zamącińska, Danuta, *Słynne-nieznane. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, Lublin 1985.
- Zgorzelski, Czesław, *Liryka w pełni romantyczna*, Warszawa 1981.

BERNADETTA KUCZERA-CHACHULSKA, prof. nauk humanistycznych (prof. zw. Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, pracownik naukowy Instytutu Badań Literackich Państwowej Akademii Nauk). Autorka prac o literaturze polskiego romantyzmu (Mickiewicz, Norwid) i o poetach XX w., a także z obszaru estetyki i metodologii. Kierownik Katedry Badań nad Romantyzmem i Twórczością Cypriana Norwida, jak również Zakładu Aksjologii i Estetyki Literackiej na Wydziale Nauk Humanistycznych UKSW. Redaktor naczelny „Colloquiów Litterariów”. Opublikowała ostatnio: *Z estetyki nieskończoności. Szkice o polskiej poezji (nie tylko) XX wieku* (2009), *Procent od kontemplacji* (2016), *Cyprian Norwid. Estetyka teologiczna* (2018). Drugi obszar jej pisarstwa stanowią teksty poetyckie (w większości miniatury liryczne), do tej pory opublikowane w zbiorach: *Aneks* (2005), *Gałązka z Dukli* (2009), *Fragmenty* (2009), *Hiob i inne figury* (2013), *Jeszcze bardziej na pewno* (2015), *Jeszcze bardziej od nowa* (2018).

NIENAWIDZĘ I KOCHAM.
MIEJSCE MICKIEWICZA I ROLA AUTORYTETU
W KORESPONDENCJI SŁOWACKIEGO*

I Hate and I Love. The Place of Mickiewicz and the Role of Authority
in Słowacki's Letters

MAGDALENA BAŃK
Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska
E-mail: magdalena.bak@us.edu.pl
ORCID: 0000-0002-9189-8850

Abstract

The aim of the article is to analyse references to Adam Mickiewicz that appear in Juliusz Słowacki's letters. Ambivalent character of these references proves that complicated relationship between the two poets can be analysed through Harold Bloom's "anxiety of influence" theory. In this article, however, letters referring to Mickiewicz are being analysed in a broader context – as an example of how Słowacki struggled with literary authority as such.

Keywords: Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, anxiety of influence, authority, letters

Streszczenie

Celem artykułu jest analiza wzmianek na temat Adama Mickiewicza pojawiających się w korespondencji Juliusza Słowackiego. Ich ambiwalentny charakter potwierdzać może przypuszczenie, że skomplikowana relacja pomiędzy poetami da się analizować za pomocą teorii „lęku przed wpływem” Harolda Blooma. W niniejszym szkicu fragmenty korespondencji dotyczące Mickiewicza analizowane są jednak w szerszym kontekście zmagania Słowackiego z problemem autorytetów w dziedzinie literatury.

Słowa kluczowe: Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, lęk przed wpływem, autorytet, korespondencja

* Publikacja artykułu dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski.

Postać i twórczość Adama Mickiewicza przywoływane są w listach Juliusza Słowackiego dość często¹. Wbrew obiegowej opinii na temat antagonizmu wieszczów – utrwalonej w tradycji polonistycznej za sprawą książki Manfreda Kridla² – nie są to ani wyłącznie, ani nawet przeważnie wzmianki negatywne czy krytyczne. Obok sądów niechętnych czy otwarcie wrogich pojawiają się tu bowiem również wyrazy uznania i autentycznego zachwytu nad dziełami Mickiewicza. Ta ambiwalencja odczuć towarzyszących młodszemu poecie w relacjach z wielkim prekursorem posłużyła mi niegdyś jako jeden z argumentów na poparcie tezy, że w skomplikowanych związkach pomiędzy dwoma największymi poetami polskiego romantyzmu przydatna może być koncepcja „lęku przed wpływem” Harolda Blooma, w której ów podwójnie nacechowany stosunek młodszego poety, podporządkowany formule *odi et amo*, jest nieunikniony³. W szkicu niniejszym chciałabym przyrzeć się raz jeszcze temu problemowi, aczkolwiek z nieco innej perspektywy, pytając tym razem o postać Mickiewicza jako autorytetu w kontekście stosunku Słowackiego do autorytetów literackich w ogóle.

Za punkt wyjścia niech raz jeszcze posłużą słowa Blooma, który, tworząc swoją koncepcję rozwoju literatury jako ciągłego zmagania się poetów młodszych z wpływem wielkich poprzedników, pisze wprost: „Żaden wiersz nie ma swych źródeł, żaden nie jest po prostu aluzją do innego wiersza. Wiersze piszą ludzie, nie anonimowe Potęgi. Im silniejszy człowiek, tym większy resentyment – i tym bardziej zuchwały *clinamen*”⁴.

Mickiewicz był bez wątpienia silną osobowością poetycką i tak musiał być postrzegany przez współczesnych sobie poetów. Dla słabych był po prostu wzorem do naśladowania, dla mocnych – w rodzaju Słowackiego – istotnym punktem odniesienia. Wiadomo, że w początkowym okresie „[...] młodemu Juliuszowi bardzo zależało na opinii ustalonego już autorytetu w dziedzinie nowej, romantycznej poezji [...]”⁵, a takim był bez wątpienia Mickiewicz. Sam stosunek do Mickiewicza jako autorytetu od początku budzić może jednak wątpliwości. Z jednej strony wszak w liście do Odyńca z 21 maja 1829 roku poleca Słowacki

¹ Dotyczy to zresztą nie tylko korespondencji młodszego wieszca. Jak zauważa Marek Piechota: „Jeśli kiedyś powstanie słownik języka Juliusza Słowackiego (choć nadzieje na to maleją z upływem każdego dziesiątka lat), hasło »Mickiewicz« z pewnością będzie należało do obszerniejszych”; *Pojedynki Słowackiego z Mickiewiczem*, w: M. Piechota, „Chcesz ty, jak widzę, być dawnym Polakiem”. *Studia i szkice o twórczości Słowackiego*, Katowice 2005, s. 25.

² M. Kridl, *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*, Kraków 1925.

³ M. Bąk, *Twórczy lęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*, Katowice 2013, s. 25–40.

⁴ H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 87–88.

⁵ M. Piechota, op. cit., s. 22.

uwadze Mickiewicza swą powieść poetycką, upraszając, aby „[...] raczył choć kilka słów własnoręcznie o niej napisać”⁶. Z drugiej zaś strony z listu wysłanego w czerwcu tego samego roku wynika nie tylko, że odczuwa młodszy poeta satysfakcję na wieść, iż Aleksandra Bécu i Ludwika Śniadecka wyżej oceniły tłumaczenie *Szanfarego* autorstwa Ludwika Spitznagla niż Mickiewicza, ale też że pracy wieszczą nie cenili wysoko, skoro pisał: „Szanfary w tego ostatniego tłumaczeniu stracił moc zupełnie, a nawet przybrał jakąś odrazy pełną postać”⁷. Trudno nie dostrzec tu istotnej sprzeczności: Słowacki doprasza się opinii na temat swojego dzieła od autora, którego negatywnie w tym czasie recenzuje. Czy zatem owe zabiegi o uzyskanie pisemnej opinii wieszczą nie są raczej poddyktowane względami praktycznymi? – akceptacja Mickiewicza jest potrzebna nie tyle samemu Słowackiemu, co jego otoczeniu, przyzwyczajonemu do tego, że wieszcz „stwarza i unicestwia poetów”. Być może istotny jest tutaj również fakt, że opiniujący dokonania innych twórców Mickiewicz występuje nie tyle w roli wybitnego autora, co – specyficznego wprawdzie, ale jednak – krytyka, a ta „profesja” w oczach romantyków z definicji nie cieszyła się uznaniem⁸.

Z korespondencji Słowackiego wynika, że autor *Kordiana* miał problem z akceptacją autorytetów w dziedzinie literatury i nie dotyczyło to przecież wyłącznie Mickiewicza. O dużo mniej „zagrożającym” mu, bo reprezentującym jednak inną „epokę Poezji”, Niemcewicz⁹ pisał wprawdzie jako o „patriarsze literatury naszej, pod którego cień, jak pod cień królewskiego dębu w Anglii, my, małe i może ostatnie latorośle wycieńczonej nieszczęściami ziemi, garniemy się”¹⁰. Z drugiej jednak strony samą wizytę u Niemcewicza w Ursynowie w liście do matki opisywał z dużym dystansem: „[...] zaczął rozmowę o Wilnie rąbiącym tonem Jana Śniadeckiego. O źle! Pomyślałem sobie, na toż przyjechałem tutaj, żebym mu potakiwał”¹¹. Słowacki najwyraźniej nie jest gotowy na przyjmowanie pouczeń, już raczej wyrazów uznania, bo na ocieplenie wizerunku starego poety

⁶ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, t. 1, Wrocław 1962, s. 37.

⁷ *Ibidem*, s. 41.

⁸ Jak pisze Mirosław Strzyżewski, romantycy „W spadku po epoce poprzedniej odziedziczyli przekonanie o godności poety, dodali od siebie romantyczny imperatyw wolności twórczej, niezależność sądu i poczucie szczególnej misji w procesie tworzenia poezji narodowej, co nie mogło ich przyjaźnie usposabiać do choćby najłagodniejszych wystąpień krytycznych, dotyczących ich – romantycznych poetów służących narodowej sprawie – twórczości”; M. Strzyżewski, *Juliusza Słowackiego pojedynek z krytyką (strona poety)*, w: *Słowacki współczesnych i potomnych*, red. J. Borowczyk, Z. Przychodniak, Poznań 2000, s. 177.

⁹ Można by się tu posłużyć określeniem Malczewskiego, który widział w imieniu pisarza bliski sercu, ale jednak „zabytek”. O stosunku Malczewskiego do autorytetu Niemcewicza pisze E. Dąbrowicz (*Galeria ojców. Autorytet publiczny w literaturze polskiej lat 1800–1861*, Białystok 2009, s. 346–347).

¹⁰ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, s. 112.

¹¹ *Ibidem*, s. 55.

wpłyne dopiero pozytywne przyjęcie przez niego *Mindowego* i sformułowany potem komplement pod adresem jego autora: „Cieszę się, iż przed śmiercią widzę, że jeszcze zostanie w Polsce poeta, co ma tak wielki talent – i duch obywatelski utrzyma”¹². Słowacki nie chce się od starego mistrza niczego nauczyć. Po raz kolejny jego uznanie jest ważne chyba nie dlatego, że stanowi potwierdzenie dla samego poety, ale dlatego, że legitymizować może jego talent przed innymi¹³. O tym, że taką legitymizację – w epoce wyraźnie zauważalną, stąd tak szczególna pozycja Mickiewicza jako „krytyka i recenzenta” poetów romantycznych¹⁴ – uważał jednak Słowacki za szkodliwą, świadczyć może inny fragment z korespondencji poety poświęcony sztambuchom. Pisząc o Korze Pinnard, poeta relacjonuje:

Muszę się przyznać Mamie, że darowałem jej prześliczny sztambuch – dziwiłem się, że jej siostry nic w nim nie napisały, i dowiedziałem się, że w Paryżu nie znają sztambuchów, tak jak u nas dla przyjaciół poświęconych – starają się tylko o napisy ludzi sławnych, imię w świecie mających. [...] Jak to doskonale maluje próżność Francuzów – ten brak czucia nawet w kobietach. Ponieważ u tych panien mam opinią niepospolitego poety, którą winienem kilku bywającym w ich domu Polakom, stąd silnie napierały się, abym co napisał po polsku w sztambuchu – w kilka dni odniosłem im sztambuch, ale z wierszami francuskimi. Nie mogły panienki same zgadnąć, czy te wiersze są dobre lub nie – dopióro kiedy je pokazały jednemu z francuskich poetów, gdy ten je pochwalił, i bardzo pochwalił, więc i panny tysiąc komplementów, tysiąc ekstazy z powodu wierszy powiedziały mi...¹⁵

Marzący przecież o sławie poeta w bardzo krytycznym tonie wypowiada się tutaj o uznaniu zbudowanym wyłącznie na cudzych opiniach. Ludzie „imię w świecie mający” to właśnie ci, o których ktoś znaczący dobrze powiedział, a sądu takiego nikt już samodzielnie nie weryfikuje. I choć w opisywanym przez Słowackiego przypadku mechanizm ten zadziałał na jego korzyść, drobny żart spleatany pannom Pinnard, które zanim ucieszą się z francuskich wierszy polskiego poety, muszą zasięgnąć opinii „specjalisty”, dowodzi dystansu i ironii, z jakimi podchodził Słowacki do owej „sankcji autorytetu”.

Słowacki kochał literaturę i wspaniale się nią inspirował, ale – jak się zdaje – nie do końca potrzebował uznawać autorytet stojących za nią twórców. O tym, jak sobie z tym radził, poucza też fragment poświęcony Wiktorowi Hugo, o którym wyraża się krytycznie w jednym z listów: „Wcale z jego postawy geniuszu

¹² Ibidem, s. 56.

¹³ Przypadek Niemcewicz jest tu być może o tyle znaczący, że, jak dowodzi w swej rozprawie Elżbieta Dąbrowicz, Mickiewicz miał zająć jego miejsce jako głównego autorytetu: „Począwszy od *Konrada Wallenroda* podjął rolę, która przedtem była domeną autora *Śpiewów historycznych*”; E. Dąbrowicz, op. cit., s. 434.

¹⁴ M. Zielińska, *Mickiewicz i naśladowcy*, Warszawa 1984, s. 137.

¹⁵ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, s. 136.

nie widać – patapuf zupełny; w życiu prywatnym ma żonę, dzieci troje, a to wcale nie na rękę dla romantycznej poezji”¹⁶. Złośliwość to, oczywiście, w świetle romantycznych poglądów całkowicie zrozumiała, ale tym, co zwraca uwagę w cytowanym sądzie, jest jego umieszczenie w bezpośrednim sąsiedztwie wzmianki na temat Lamertine’a, którego – jak pisze Słowacki – „klasycy francuscy uważają [...] za pierwszego poetę, co mnie nieskończenie gniewa”, i obszernego fragmentu poświęconego „ślicznemu romansowi” *Bravo* Coopera. Widać tu pewną prawidłowość: o twórcach, którzy zostali uznani za wielkich i dystynkję tę przyjmuje się bezrefleksyjnie, bez samodzielnego zmierzenia się z ich dziełami, wypowiada się Słowacki lakonicznie i niechętnie. Tym, co robi na nim natomiast wielkie wrażenie, jest po prostu piękny tekst, poddany oceniającej, ale samodzielnej lekturze. Przywołany fragment z korespondencji Słowackiego jest o tyle znaczący, że autor *Kordiana* stosuje w nim, jak się zdaje, strategię, którą z powodzeniem stosował będzie w swoich listach także wobec Mickiewicza. Wyraźnie mianowicie oddziela osobę wieszczą (będącego człowiekiem „imię w świecie mającym” i na mocy powtarzanej bez potrzeby jakiegokolwiek osobistej weryfikacji zbiorowej opinii uznanym za Pierwszego Poetę) od jego twórczości, a raczej poszczególnych tekstów, które poddaje wnikliwej lekturze.

Nie sposób nie zauważyć, że w korespondencji autora *Kordiana* znalazło się wiele złośliwości pod adresem Mickiewicza. Często nie są one zbyt wielkiej wagi¹⁷: a to że chustkę miał źle zawiązaną i go służący wzięli za lokaja¹⁸ lub z panienkami konwersować nie potrafi, więc za druk swoich dzieł musi płacić więcej niż Słowacki¹⁹. Złośliwie komentuje też młodszy poeta portret Mickiewicza, który ozdobił poznańską edycję jego poezji, pisząc, że „Mickiewicz na portrecie do bociana podobny”²⁰. Wszystkie tego typu komentarze zdają się pełnić podobną funkcję, co cytowany wcześniej sąd o Wiktorze Hugo: pokazują postać Mickiewicza w sposób krytyczny, ukazują jego wady, drobne ludzkie słabości, które korygują obraz wielkiego romantycznego autorytetu. W większości bowiem są to właśnie tego typu drobne złośliwości pomniejszające, obrażające, chciałoby się powiedzieć „uczłowieczające” Mickiewicza, który – jak Hugo – staje się w ujęciu Słowackiego po prostu autorem tekstów i wcale na pierwszy rzut oka „geniuszu po nim nie widać”.

¹⁶ Ibidem, s. 87.

¹⁷ Włodzimierz Szturc jest skłonny przypisywać tym ironiczno-krytycznym sądom większe znaczenie: „Na pewno jednak przebija z nich szczególna niechęć, przyoblekająca często szatę ironii lub humoru, będącego znakiem dominacji nad rywalem”; W. Szturc, *Słowacki – Mickiewicz. Mickiewicz – Goethe*, w: idem, *Archipelag wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Kraków 2001, s. 53.

¹⁸ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, s. 128.

¹⁹ Ibidem, s. 98.

²⁰ Ibidem, s. 114.

Zdarzają się oczywiście również zarzuty o poważniejszym ciężarze gatunkowym. Najpoważniejszy z nich to słynne „Nienawidzę go!” z listu do matki z 30 listopada 1833 roku. Pamiętając jednak, w jakim kontekście padają te słowa i jakiego osobistego wzburzenia doświadczonego pod wpływem lektury *Dziadów* cz. III są efektem, nie należy przeceniać ich znaczenia. W gruncie rzeczy one także dowodzą, iż postrzegał Słowacki Mickiewicza jako człowieka pełnego wad, czasem małostkowego, z czym – mając w pamięci choćby dowodzenia Marka Piechoty pokazującego jak niedelikatnie obszedł się w *Dziadach* autor nie tylko z Augustem Bécu, ale też z panią Salomeą²¹ – nie sposób całkiem się nie zgodzić²².

Na zupełnie innych prawach funkcjonują w korespondencji Słowackiego odniesienia do konkretnych tekstów starszego poety. Tutaj bardzo często ujawniony zostaje autentyczny zachwyt nad dokonaniem starego mistrza. Dzieje się tak zarówno we fragmentach o charakterze recenzującym, jak i wszędzie tam, gdzie teksty Mickiewiczowskie przywoływane są (czy to bezpośrednio, czy to domyślnie) dla wyrażenia poglądów i nastrojów piszącego. W każdym przypadku istotne jest jednak osobiste przeżycie tekstu. Opisując Eustachemu Januszkiewiczowi swoją reakcję na lekturę *Pana Tadeusza*, wyznaje na przykład Słowacki:

Słusznie [...] strofowałeś mię, Eustaszk, za to, że nie czytałem *Pana Tadeusza*. Kilka miesięcy temu miałem przyjemny dzień życia, pożerając te dwa tomy historii szlacheckiej... Gdybym był szedł za pierwszym popędem serca, wsiałbym w dylizans i pojechałbym prosto do Paryża, aby ścisnąć za rękę Mickiewicza; ale potem, jak zwyczajnie, pomyślałem o tym i o owym i – zostałem jak zawsze samotny w mojej Genewie. [...] Przeczytanie *Pana Tadeusza* sprawiło, że zrobiłem autodafę z mojej pierwszej tragedii²³.

Słusznie strofuje Eustaszek nie dlatego, że *Pana Tadeusza* czytają wszyscy, więc przeczytać go należy, ale dlatego, że jest to tekst, który zachwycił Słowackiego i wywołał w nim gwałtowne, spontaniczne reakcje. W liście do matki (z 18 grudnia 1834 roku), w którym również bardzo pochlebnie zrecenzował Słowacki ten poemat, fragment opisujący uroki historii szlacheckiej sąsiaduje

²¹ M. Piechota, op. cit., s. 32.

²² Podobny mechanizm da się zauważyć w przypadku innej znanej, otwarcie wrogiej wypowiedzi Słowackiego na temat Mickiewicza, a mianowicie słynnego zdania z niezachowanego listu poety do Krasińskiego: „Weźmy się za ręce i zrzućmy z Parnasu tego pijanego barda litewskiego”; *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, s. 446. Odnosi się ono do uczyty u Januszkiewicza i pochodzi najprawdopodobniej z okresu, kiedy wydarzenie to zdążyło już wywołać nieprzychylny Słowackiemu reakcje. Na negatywne emocje wobec Mickiewicza wpływ zatem ponownie mają konkretne wydarzenia, które młodszy poeta miał prawo postrzegać jako krzywdzące dla siebie.

²³ *Ibidem*, s. 286.

z opisem życia, jakie wie dzie Mickiewicz u boku młodej, ładnej żony, w otoczeniu przyjaciół, którzy „[...] bawią go – a on ciągnąc dymy z cybucha słucha i uśmiecha się. Co za sprzeczność z moimi samotnymi wieczorami!”²⁴. Znów oddzielona tu została osoba autora od jego dzieła – o ile tekst budzi zachwyt, o tyle do jego twórcy odnosi się Słowacki z dystansem. Opis życia, jakie wie dzie Mickiewicz (nie bardzo zresztą realistyczny), nie jest może szczególnie krytyczny czy złośliwy, ale niewątpliwie zmierza do zdekonstruowania, czy przynajmniej zakwestionowania, legendy romantycznego wieszca: spokojny żywot w małym, ciasnym domku z legendą taką nie licuje. Samotny Słowacki, którego Bóg skazał na „smutną wędrówkę życia”, wydaje się na tym tle znacznie lepiej realizować wzorzec epoki²⁵.

Oczywiście nieporównanie ciekawsze są te miejsca w korespondencji, w których młodszy poeta nie recenzuje dokonań wieszca, ale przywołuje fragmenty jego tekstów dla zobrazowania własnych przeżyć czy refleksji. Przybierać to może formę bezpośrednich cytatów – na przykład z *Konrada Wallenroda*, kiedy poeta pisze do matki (w czerwcu 1836 roku): „Takie jest życie moje – niech go (jak powiada Adam) słuchacz w duszy swej dośpiewa”²⁶, lub gdy (w kwietniu 1838 roku, z Florencji) komentuje swą skomplikowaną relację z Englantyną: „[...] ale ja się ociągam z tą chwilą, w której będę musiał, jak mówi Konrad Wallenrod, »I przepraszać za wszystko, co ucierpiała dla niego«”²⁷. Oczywiście, tekst Mickiewicza jest tutaj użyty w sposób ewokujący pewne napięcie pomiędzy sensem oryginalnym a nowym kontekstem. Widać to może szczególnie w drugim przypadku, bo perypetie uczuciowe i ucieczki Słowackiego z trudem tylko dają się porównać z przypominaną Mickiewiczowskim cytatem przejmującą sceną swoistego „pożegnania” Alfa Waltera z Aldoną, którą wkrótce bohater porzuci i skaże na cierpienie w imię szczęścia ukochanej ojczyzny. Jest to jednak ponad wszelką wątpliwość potwierdzenie znaczenia, jakie Słowacki przywiązywał do tekstów Adama.

Widać to jeszcze wyraźniej tam, gdzie nie pojawia się cytat bezpośredni, a jedynie odwołanie do jakiegoś obrazu czy metafory wyczytanej w dziele wieszca i powtórzonej w liście (a zatem nawet nie we własnym utworze, ale w osobistej wypowiedzi skierowanej do bliskich osób). Słynne Mickiewiczowskie

²⁴ Ibidem, s. 275.

²⁵ Nie uwzględniam w tym szkicu wszystkich, także tych sformułowanych poza korespondencją, wypowiedzi odnoszących się do *Pana Tadeusza*, a ukazujących wielkie zróżnicowanie emocji towarzyszących młodszemu poecie przy lekturze arcyepoematu. Ich punkty graniczne symbolicznie wyznaczać by mógł entuzjastyczny sąd zawarty w VIII pieśni *Beniowskiego* z jednej strony, a ironiczno-krytyczne sformułowanie o „wieprzowatości życia wiejskiego” wyrażone w *Raptularzu* z drugiej; J. Słowacki, *Raptularz 1843–1849*, oprac. M. Troszyński, Warszawa 1996, s. 143.

²⁶ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, s. 331.

²⁷ Ibidem, s. 393.

„W takiej ciszy! – tak ucho natężam ciekawie, / Że słyshałbym głos z Litwy. – Jedźmy, nikt nie woła!”²⁸ powraca w przepięknych obrazach przesyłanych matce z Genewy: „Nie uwierzcie, ile ten obraz ma smutku i myśli. Szum jeziora zaledwo słyseć się daje – cicho – cicho – i słyshałbym głos Wasz, gdybyście mnie wołali. Tu wszystko cichą przybiera barwę – nawet wspomnienia wielkich ludzi są wspomnieniami cichego życia”²⁹. Wszystko jak u Mickiewicza: sytuacja wygnańca, który – mimo piękna otaczającego go krajobrazu – wspomina odległy dom i do niego tęskni, a znaczące „słyshałbym głos Wasz, gdybyście mnie wołali” motywowane jest eksponowaniem hiperbolizowanej w całym tym obrazie ciszy. Musiał być Słowacki bardzo przywiązany do tej Mickiewiczowskiej myśli i postrzegać swoją genewską egzystencję przez jej pryzmat, skoro jeszcze rok później pisał do matki: „Wist, czytanie i dumanie zapełniają wszystkie godziny mego życia i mogę powiedzieć, że taka cisza koło mnie, że słyshałbym głos od Was...”³⁰.

Innym Mickiewiczowskim obrazem o podobnej sile oddziaływania musiała być lampa pamięci opisana sugestywnie w *Konradzie Wallenrodzie*³¹. W pieśni Wajdeloty pojawia się obraz znużenia, zamknięcia, z którego ucieczką jest tylko owa porównana do lampy pamięć mająca w sobie włókna marzeń. Wiernie odtwarza ten obraz Słowacki w liście do matki podpisanym imieniem Zofii, w Paryżu w 1839 roku, gdzie, opowiadając o własnym „życiu snami zajęтым”, tworzy poeta następujące porównanie: „Nie jestem ja podobna do tej lampy, która w szejne-katarynce siedzi i przez różnokolorowe szkła rzuca kilka błędnych promyków? Dopóki więc jaki szczur łojem zwabiony nie zgryzie tego, co świeci

²⁸ A. Mickiewicz, *Wiersze*, w: idem, *Dziela*, oprac. W. Borowy, E. Sawrymowicz, t. 1, Warszawa 1955, s. 259. Warto może na marginesie wspomnieć także fragment listu, w którym relacjonuje Słowacki swoje spotkanie z Odyńcem w Dreźnie, pisząc: „Ha, myślę sobie, Odyniec musi być w Europie – wchodzę na pewno i za pierwszym rzutem oka postrzegam naszego poetę, który mi zaraz na moje zapytanie: »To Czatyrdach?«... odpowiedział »Aa!«... i nie przez jedno tylko »Aa!« wyraził niepospolite zadziwienie”; *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, s. 62. Cytuję tekst za wydaniem korespondencji w opracowaniu E. Sawrymowicza, w wydaniu L. Méyeta z 1899 roku pisownia jest inna: „To Czatyrdah?”; vide *Listy Juliusza Słowackiego*, z autografów poety wyd. po raz pierwszy L. Méyet, t. 1, Lwów 1899, s. 38. Ta piękna scena zawierająca cytat z sonetu *Widok gór ze stepów Kozłowa* stanowić może nie tylko przykład tego, jak wykorzystywał Słowacki twórczość Mickiewicza do wyrażenia własnych odczuć czy przeżyć, ale dowodzi wręcz tego, że twórczość ta była akceptowanym przez młodszego poetę kodem, za pomocą którego porozumiewał się z przedstawicielami swojego pokolenia.

²⁹ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, s. 181.

³⁰ *Ibidem*, s. 228.

³¹ „Pamięć naówczas, jak lampa z kryształu / Ubrana pędzlem w malowne obrazy, / Chociaż ją zaćmi pył i liczne skazy / Jeżeli świecznik postawisz w jej serce, / Jeszcze świeżością barwy zńęci oczy, / Jeszcze na ścianach pałacu roztoczy / Kraśne, acz nieco przyćmione kobierce”; A. Mickiewicz, *Powieści poetyckie*, w: idem, *Dziela*, oprac. L. Płoszewski, K. Górski, t. 2, Warszawa 1955, s. 102.

w mojej latarce, nie zgaszą mnie ćmy ani komary”³². Nie tylko obraz jest analogiczny, ale też jego wymowa: to, co świeci w latarce, nie da się zdławić i zgasić, a ciągle powoływać będzie do życia czarujące obrazy. Wizerunek nie tak wierny, ale bez wątpienia zawierający w sobie nawiązanie do owego obrazu lampy pamięci, szkicował też Słowacki w liście z Florencji, kiedy to o swoim wspomnieniu o Europie, snutym z perspektywy niedawnego pobytu w Libanie, pisał: „Tam tak dziwne i lekkie jest życie, że mi teraz Europa ciemną się wydaje. Poczerniały domy, zgęstniało powietrze, na zwierciadło marzeń ktoś chuchnął i zamglił szkło”³³. Przykłady takich głębokich nawiązań do twórczości Mickiewicza w korespondencji Słowackiego można oczywiście mnożyć³⁴.

Jarosław Marek Rymkiewicz, analizując skomplikowany stosunek Słowackiego do Mickiewicza, stwierdził, że ten pierwszy „[...] nie potrafił dostrzec w nim [Mickiewiczu – M. B.] ojca, bo nie nadawał się na syna. Zbyt już się wysoko cenił, by komukolwiek się podporządkować [...]”³⁵. Lektura korespondencji Słowackiego skłania raczej do innego wniosku. Młodszy poeta miał, jak się zdaje, problem z akceptacją autorytetu nie tylko Mickiewicza, ale wszystkich tych, którym „wyrobiono imię na świecie”, a sankcja ta zwalniała rzesze czytelników z czytania ich wierszy ze zrozumieniem³⁶. Wydaje się, że właśnie przeciwko temu (nieco na przekór romantycznej teorii i praktyce) występował Słowacki. I nie z przesadnej dumy, a raczej z irytacji wywoływanej „stadnością” pojawiającą się tam, gdzie potrzebna jest „osobność”. Być może dlatego w tych fragmentach listów, gdzie zdarza mu się wprost przyznawać Adamowi miejsce wyznaczone mu przez współczesnych, zawsze pobrzmiwa lekka ironia.

³² J. Słowacki, *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, w: J. Słowacki, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, Wrocław 1949, s. 360.

³³ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, s. 378.

³⁴ Warto w tym miejscu zaznaczyć, że w okresie genezyjskim aluzje czy cytaty z tekstów Mickiewicza służyć będą nieco innym celom – staną się elementem eksplikacji mistycznej filozofii Słowackiego. Kiedy bowiem w liście do matki z 10 grudnia 1845 roku parafrazuje poeta słynną metaforę z Wielkiej Improwizacji: „Ja i miliony ukochamy Cię i nie opuścimy nigdy, między sobą nigdy bać się nie będziemy o krótkie rozłączenie cielesne...” (*Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, t. 2, Wrocław 1963, s. 105), widać tu wyraźnie, że choć fraza ta odnosi się do zupełnie innych kwestii niż słynny monolog Konrada, Słowacki docenia (nieznana samemu Mickiewiczowi) trafność tego sformułowania, tak dobrze oddającego specyfikę genezyjskiego systemu i egzystencji duchów, ową zasadę jedności w wielości. Obecność tego typu nawiązań do Mickiewiczowskich tekstów, także na tym etapie życia młodszego poety, potwierdza jednak ich znaczenie (osobiste właśnie, a nie instytucjonalne) dla autora *Kordiana*.

³⁵ J. M. Rymkiewicz, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, Warszawa 1989, s. 22.

³⁶ Przy czym określenie to nie jest bynajmniej tożsame z typem lektury emocjonalnej, identyfikującej czytelnika z jedynie słusznym światopoglądem tworzonym przez wieszczą, będącej podstawą do tworzenia romantycznych mitów, czyli z tym typem lektury, który opisała i przeanalizowała M. Zielińska, op. cit., s. 180–183.

Trudno jej nie usłyszeć w liście pisanym do Ignacego Domeyki z Genewy: „Miło mi było, żeś mi kilka słów napisał – i dziękuję ci za nie – odebraliśmy wiadomość – o wypadkach, o których wiedzieć musisz – że Garczyński umarł – a Mickiewicz tylko co się nie utopił – szczęściem jednak Bóg nam zachował naszego pierwszego poetę”³⁷.

Wypadek, o którym tu mowa, jest dość tajemniczy, ale komentarz Słowackiego, utrzymany w liczbie mnogiej i odnoszący się do wspólnoty sądów wyższego rzędu, do której – a uprawnia do tego spostrzeżenia lektura całej korespondencji – młody poeta raczej nie należał, zdradza dystans i swoistą nienaturalność. Kiedy Słowacki tłumaczy się matce z niemocy twórczej, która go ogarnęła we Włoszech, również powołuje się na Mickiewicza, pisząc:

Mój starszy i wielki Pierwszy, bawiący tu dawniej, przez lat kilka nic nie napisał i dopiero przybywszy między błędne żurawie zaczął śpiewać i rymy łać obficie. Z tego wnoszę, że imaginacji potrzebne jest ojczyste, a przynajmniej zbliżające się do ojczystego powietrze – potrzebna jest także atmosfera napełniona westchnieniami ludzi czujących i oświeconych [...]³⁸.

Zastosowana tu nomenklatura brzmi Bloomowsko, ale wymowa fragmentu jest dość znacząca. Nie ma tu może złośliwości pod adresem Mickiewicza, ale zauważmy, że znów poeta ten (postrzegany jako człowiek w oderwaniu od konkretnego dzieła, które stworzył) potraktowany został jak ktoś, kto geniuszem tylko bywa, pisząc czasem wielkie teksty. Określenie „mój starszy i wielki Pierwszy” brzmi tutaj ironicznie poprzez kontekst, w którym zostało przywołane. Rzecz by można, że kiedy Słowacki wreszcie powołuje się wprost na autorytet Mickiewicza, robi to nie po to, aby uzasadnić wielkość własnej twórczości, lecz by usprawiedliwić jej brak.

Być może ten brak potrzeby wspierania się na cudzym autorytecie (zastąpiony u Słowackiego tak genialnie intertekstualnym „wspieraniem” się na cudzym tekście) wynikał po części z rozpowszechnionego w romantyzmie przekonania o wyższości geniuszy naturalnych nad wyuczonymi³⁹ (autorytety potrzebne wszak były jedynie tym drugim). Jest to na pewno bardziej satysfakcjonujący (bo weryfikowalny estetycznie, a nie czysto psychologicznie⁴⁰) wniosek niż podejrzenie, że poczucie wyższości młodszego poety nie pozwoliło mu zaakceptować

³⁷ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. 1, s. 214.

³⁸ *Ibidem*, s. 389.

³⁹ M. H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, tłum. M. Fedewicz, Gdańsk 2003, s. 206. Jest to rozróżnienie wyostrzone, choć nie wymyślone, przez Josepha Addisona, spopularyzowane w dobie romantyzmu, a zakładające, że geniusze naturalni nie poddają się naśladowaniu, w przeciwieństwie do wyuczonych, którzy na drogę doskonałości poetyckiej mogą wstąpić jedynie poznając rygory i prawa sztuki.

⁴⁰ Vide uwagi o rywalizacji między poetami w książce A. Całek *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki. Psychobiografia naukowa*, Kraków 2012.

Wielkiego Pierwszego. Najbardziej prawdopodobne wydaje mi się jednak założenie, że Słowacki, który nie miał problemu z uznaniem „autorytetu” tekstu, uznaniem opartym na indywidualnej lekturze, na samodzielnej i twórczej z tym tekstem interakcji, źle znosił autorytet geniusza będący jedynie powtarzaniem obiegowych opinii, bez prawa do jednostkowej, samodzielnej czy oryginalnej ich interpretacji.

Bibliografia

- Abrams, Meyer Howard, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, tłum. M. Fedewicz, Gdańsk 2003.
- Bąk, Magdalena, *Twórczy łęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*, Katowice 2013.
- Bloom, Harold, *Łęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.
- Całek, Anita, *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki. Psychobiografia naukowa*, Kraków 2012.
- Dąbrowicz, Elżbieta, *Galeria ojców. Autorytet publiczny w literaturze polskiej lat 1800–1861*, Białystok 2009.
- Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1962–1963, t. 1–2.
- Kridl, Manfred, *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*, Kraków 1925.
- Listy Juliusza Słowackiego*, z autografów poety wyd. po raz pierwszy L. Méyet, t. 1, Lwów 1899.
- Mickiewicz, Adam, *Powieści poetyckie*, w: idem, *Dzieła*, oprac. L. Płoszewski, K. Górski, t. 2, Warszawa 1955.
- Mickiewicz, Adam, *Wiersze*, w: idem, *Dzieła*, oprac. W. Borowy, E. Sawrymowicz, t. 1, Warszawa 1955.
- Piechota, Marek, *Pojedynki Słowackiego z Mickiewiczem*, w: idem, „*Chcesz ty, jak widzę, być dawnym Polakiem*”. *Studia i szkice o twórczości Słowackiego*, Katowice 2005.
- Rymkiewicz, Jarosław Marek, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, Warszawa 1989.
- Słowacki, Juliusz, *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, w: J. Słowacki, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, Wrocław 1949.
- Słowacki, Juliusz, *Raptularz 1843–1849*, oprac. M. Troszyński, Warszawa 1996.
- Strzyżewski, Mirosław, *Juliusza Słowackiego pojedynek z krytyką (strona poety)*, w: *Słowacki współczesnych i potomnych*, red. J. Borowczyk, Z. Przychodniak, Poznań 2000.
- Szturc, Włodzimierz, *Słowacki – Mickiewicz. Mickiewicz – Goethe*, w: idem, *Archipelag wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Kraków 2001.
- Zielińska, Marta, *Mickiewicz i naśladowcy*, Warszawa 1984.

MAGDALENA BĄK, dr hab. nauk humanistycznych, profesor Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, zatrudniona w Instytucie Literaturoznawstwa UŚ. Jej zainteresowania badawcze skupiają się wokół literatury romantyzmu, podróżopisarstwa XIX w., motywów australijskich w literaturze polskiej oraz polsko-portugalskich relacji kulturowych. Jest autorką książek: *Mickiewicz jako erudyta (w okresie wileńsko-kowieńskim i rosyjskim)* (2004); *Twórczy lęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach* (2013); *Gdzie diabeł (tasmański) mówi dobranoc. Wizerunek Australii w literaturze polskiej* (2014); *Camões i smak sardynek. Polskie dziewiętnastowieczne relacje z podróży do Portugalii* (2019). Jest też współautorką (wraz z Lidią Romaniszyn-Ziomek) pracy pt. „*Gdzie ziemia się kończy, a morze zaczyna*”. *Szkice polsko-portugalskie* (2016).

AGON I ARCYDZIEŁO.
[*PAN BARON*] ADAMA MICKIEWICZA
WOBEC „POKUSY POETYCKIEJ À LA SŁOWACKI”*

Agon and a Masterpiece. Adam Mickiewicz’s Poem [“Pan Baron”] [“Mr Baron”]
as an Example of a “Poetic Temptation à la Słowacki”

EWA SZCZĘGLACKA-PAWŁOWSKA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Polska

E-mail: e.szczeglacka@uksw.edu.pl

ORCID: 0000-0001-8051-384X

Abstract

The paper presents the possibilities of interpreting an unfinished poem of Adam Mickiewicz, [“Pan Baron”] [“Mr Baron”], in the light of the main theme of this work, which is the agon as a struggle and contest between artists. An important evidence of this competition is a passage from Mickiewicz’s letter to Józef Bogdan Zaleski testifying to Mickiewicz’s interest in the poetic art of Juliusz Słowacki. Consequently, the study is an attempt to interpret [“Mr Baron”] as a piece based on a sophisticated artistic concept that situates itself close to the category of romantic irony.

Keywords: Adam Mickiewicz, [“Pan Baron”] [“Mr Baron”] poem, Juliusz Słowacki, antagonism between Adam Mickiewicz and Juliusz Słowacki

Streszczenie

W artykule podjęte są kwestie dotyczące możliwych interpretacji niedokończonego poematu Adama Mickiewicza [*Pan Baron*] w świetle głównego motywu (tematu) tej pracy, tj. agonu jako sytuacji współzawodnictwa artystów. Drugim tropem badawczym są ujawnione w korespondencji Adama Mickiewicza z Józefem Bogdanem Zaleskim słowa, które mogłyby świadczyć o zainteresowaniu autora *Dziadów* sztuką poetycką Juliusza Słowackiego. Studium jest próbą interpretacji [*Pana Barona*] jako utworu opartego na wyrafinowanym koncepcie artystycznym, który sytuuje się w pewnej bliskości do kategorii ironii romantycznej.

Słowa kluczowe: Adam Mickiewicz, [*Pan Baron*], Juliusz Słowacki, antagonizm wieszczów

* Publikacja artykułu dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski.

Agon, czyli spotkanie

Słowo „agon” wywodzi się ze świątecznych obrzędów starożytnych odprawianych ku czci herosa lub bóstwa, w których konkursy poetyckie i muzyczne stanowiły integralną część obchodów. Spotkanie poetów – Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego – podczas uroczystej kolacji zorganizowanej 25 grudnia 1840 roku przez Eustachego Januskiewicza z okazji imienin autora *Pana Tadeusza* zajmuje istotne miejsce w dyskusjach badaczy na temat antagonizmu wieszczów. Z tego bożonarodzeniowego spotkania wyłania się jeden z największych i najlepiej utrwalonych w polskiej świadomości kulturowej mitów agonu poetów. Podczas literackiego wieczoru (a raczej artystycznego, ponieważ czynny udział wzięli w nim różni inni polscy artyści) Słowacki i Mickiewicz wykonywali improwizacje poetyckie. Wystąpienia obu twórców przybrały charakter współzawodnictwa, a zakończyły się przyznaniem zwycięstwa Mickiewiczowi. Zaplanowano także wręczenie pucharu autorowi *Dziadów*. Uczta, która miała jednoczyć polskie środowisko emigracyjne, podzieliła słuchaczy i rzuciła cień na dalsze (i tak już wtedy napięte) relacje między poetami¹.

Agon jest głównym tematem utworu Mickiewicza tytułowanego [*Pan Baron*]. Poeta przedstawił w nim sytuację artystycznego „współzawodnictwa” w humorystyczny, nie pozbawiony lekkiej ironii sposób. Istotą agonu stała się walka na improwizacje wykonane z dymu tytoniowego, a jej uwieńczeniem było arcydzieło zasnuwające przestrzeń pałacu, w którym ów konkurs miał miejsce. Wyrafinowane, ruchome konstelacje tworzone przez tytułowego Barona i towarzyszącego mu Hofrata² siłą przekazu poetyckiego Mickiewicza wprawiają czytelnika w niepozbawiony uśmiechu podziw. Odbiorca z łatwością poddaje się iluzji stworzonego przez poetę świata i mocy wykreowanego obrazu. Nie ma wątpliwości co do rangi i niezwykłości wykonanych przez mistrzów-fajkarzy dzieł z dymu tytoniowego, ale przede wszystkim co do mistrzostwa frazy poetyckiej organizującej świat tekstu.

¹ Vide M. Kridl, *Antagonizm wieszczów: rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*, Warszawa 1925; Z. Makowiecka, *Mickiewicz w Collège de France. Październik 1840 – maj 1844*, Warszawa 1968, s. 48–54; M. Bąk, *Twórczy lęk Słowackiego: antagonizm wieszczów po latach*, Katowice 2013 (zawiera bogatą bibliografię).

² Imiona głównych bohaterów (pisane wielkimi literami) są znaczące. Stanowią część konceptu uruchamiającego komiczny wymiar utworu. Odnoszą się one bowiem do statusu społecznego postaci: z jednej strony Baron, który zamierza poślubić Księżną i już w pełni korzysta z dobrodziejstw książęcego dworu, z drugiej – Hofrat, którego imię odnosi się do nazwy radcy dworu, urzędnika pruskiego. Jeden z Recenzentów niniejszego tekstu zwrócił uwagę – za co w tym miejscu bardzo dziękuję – że sam pomysł Mickiewicza odsłaniający marzenia urzędnika pruskiego „wydaje się humorystyczny”. Recenzent przywołał w tym miejscu fragment VII księgi *Pana Tadeusza* (w. 48–49), w której udzielający rady Bartek zwany Prusak opowiada o insurekcji w Poznaniu 1806 roku: „kiedy przeszli Francuzi przez Wartę”, Poznańczanie „Nuż landratom tłuc w karki, z hofratów drzeć schaby, / A herów oficerów łowić na harcaby”. Za to przywołanie również Recenzentowi artykułu bardzo dziękuję.

Autor jest w pełni mocy twórczych, odsłania w utworze bardzo silną osobowość oraz świadomość tekstu, frazy lirycznej i tradycji literackiej. Głównym bohaterem utworu staje się zatem sam twórca – „podmiot czynności artystycznych”. Utwór posiada swój liryczny wymiar właśnie ze względu na podmiotowy charakter wypowiedzi poety, który jest w sytuacji aktu twórczego.

Baron i Hofrat w ciszy obserwują wyłaniający się z dymu w komnacie pałacowej kosmos utworzony z dynamiki figur geometrycznych wprawianych w ruch siłą wydychanego powietrza. Rywalizacja między nimi jest tak samo ważna, jak każdy element stworzonego przez poetę pojedynku. Czytelnik zaś staje się swego rodzaju obserwatorem procesu twórczego oraz improwizacji samego Mickiewicza, jego kunsztu poetyckiego, realizowanego *ad hoc* konceptu, tzn. utrwalonego w słowach i frazach poetyckich zadziwiającego pomysłu opisu walki na efekty, figury i obrazy z dymu tytoniowego. Czytelnik nie ma wątpliwości, że owa nietypowa rywalizacja odnosi się do mocy wyobraźni i siły słowa poetyckiego. Fajkarze na oczach widza stają się artystami, gdyż ich pojedynek posiada wymiar twórczy, jest swego rodzaju walką na dzieła sztuki. Nie przypadkiem pada w tekście słowo „arcydzieło”. Mistrzostwo materii poetyckiej kieruje uwagę na samego autora (Mickiewicza) – głównego bohatera utworu, którego stanowisko wobec materii tekstowej wydaje się bliskie ironii romantycznej.

„Pokusa poetycka à la Słowacki”

Na plan pierwszy [*Pana Barona*] wysuwa się nowa, nietypowa dla twórczości Mickiewicza jakość estetyczna, wyrażona w koncepcie, która polega na zastosowaniu stylu improwizowanego oraz różnych konwencji i tradycji literackich. Technika, którą wykorzystał autor w utworze brulionowym, przypomina stanowisko ironiczne Juliusza Słowackiego, choć Mickiewicz zrealizował je – co należy podkreślić – na swój własny, indywidualny i osobliwy sposób. W tym miejscu warto przywołać fragment korespondencyjnej dyskusji prowadzonej przez Mickiewicza z Józefem Bogdanem Zaleskim. W liście z 19 czerwca 1841 roku przyjaciel kierował do autora *Pana Tadeusza* następujące słowa:

Czytałem też tu nieco uważniej *Beniowskiego*. [...] Skoro nastaną wakacje, weź no się w skok do pióra. Panowie młodszy poeci obrali sobie na muzy złość i pychę, my przytulmy się bardziej ku miłości i pokorze, a obaczmy, kto wygra? Kto i zarsze, i roznośniejsze dźwięki wydobędzie dla narodu, któremu wcale dziś nie do śmiechu? **Wojna bogów!** [...] Liczę sobie za dobrą kreskę, zem cię ongi **odstręczał od pokusy poetyckiej à la Słowacki**. Mnie samego o mało nie namówił Gurowski [...]. A wyręczył oto nas obydwóch autor *Beniowskiego* [...] ³ (podkr. – E. Sz.-P.).

³ J. B. Zaleski, list do A. Mickiewicza z 19 czerwca 1841 r., w: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826–1862)*, zbiór i oprac. B. Zakrzewski, K. Pecold, A. Ciemnoczołowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 149.

Określenie: „wojna bogów” oddaje ówczesną atmosferę panującą wokół obu poetów. Czy Mickiewicz miał podobny pomysł do tego, który zrealizował Słowacki w *Balladynie*, a później także w *Beniowskim*? Nie ma pewności, że znał te utwory, nie można jednak tego wykluczyć. Mowa tu z pewnością o zastosowaniu w [*Panu Baronie*] swego rodzaju dialogu z tekstami i tradycją literacką (tak charakterystycznego dla ironii romantycznej), dzięki czemu powstała nowa jakość estetyczna. Autor stawał się główną instancją i jednocześnie najważniejszym bohaterem romantycznego tekstu. „Pokusa poetycka *à la* Słowacki” istniała zatem w Mickiewiczu, skoro Zaleski musiał od niej poetę „odstręczać”. Być może z tego właśnie powodu odpowiedź, jakiej udzielił Mickiewicz, brzmi wymijająco i niejednoznacznie:

Chybabym gdzie głęboko na wsi zasiadł, tobym może co wydumał. Nie masz tedy na ten raz spółubiegaczów prócz Słowackiego. Dobrze i święcie powiedziałaś, że nam trzeba tulić się ku miłości i pokorze. Gdyby i nieboszczyk Byron był między nami, pewnie by nas zbudował pokorą⁴.

List Zaleskiego świadczyłby o tym, że musiała mieć miejsce jakaś dyskusja pomiędzy nim a Mickiewiczem na temat Słowackiego – dyskusja, w której Mickiewicz zajął stanowisko raczej niepozbawione uznania, i to pomimo tonacji ironicznej (świadczyłby o tym słowa: „Nie masz tedy na ten raz spółubiegaczów prócz Słowackiego”). Czy „pokusa poetycka” okazała się silniejsza? Jeśli tak, to częściowo zrealizowana została w [*Panu Baronie*]. Czy można spojrzeć na ten utwór jako osobliwą reakcję na sztukę poetycką Słowackiego? Nie da się na to pytanie z pełnym przekonaniem odpowiedzieć twierdząco, jest to jedynie hipoteza, może nawet pokusa interpretacyjna, która przybliżałaby do tajemnicy brulionowego tekstu Mickiewicza. Nie można ustalić, że utwór był wprost nawiązaniem do poetyki Słowackiego. Uznać go należy za nową, choć poniekąd analogiczną propozycję, która z pewnością pozostawała w związku z wcześniejszą twórczością Mickiewicza (mam tu na myśli jamby, wczesne poematy komiczne, np. *Kartoflę*, *Panią Anielę* i *Warcaby*, utwory utrzymane w tonacji humorystycznej) oraz z jego licznymi lekturami; poeta był bowiem wybitnym czytelnikiem, co potwierdzają wykłady paryskie. Jeśli pojawiła się kiedykolwiek pokusa poetycka „*à la* Słowacki”, to Mickiewicz zrealizował ją na swój własny sposób. Poza wszystkim, sformułowanie „pokusa poetycka *»à la* Słowacki*«*” świadczy także o tym, że młodszy poeta wypracował sobie swój własny, indywidualny i powszechnie rozpoznawalny styl pisania. [*Pan Baron*] jest dziełem o sztuce improwizacji, zostało ono skomponowane z kunsztem poetyckim i artystycznym obrobieniem, w nawiązaniu do tradycji literackiej. Jest to technika podobna do tej,

⁴ Ibidem, s. 150.

którą zastosowano w *Beniowskim*. Zaryzykuję stwierdzenie, że Mickiewicz znał sztukę poetycką Słowackiego, a [*Pana Barona*] odczytać można jako swego rodzaju dialog ze wspomnianym poematem dygresyjnym, a może nawet jest on swego rodzaju odpowiedzią na improwizacyjny styl *Beniowskiego* (i scenę walki na improwizację). A zatem linie rozwoju sztuki poetyckiej Mickiewicza i jego dzieł są niezwykle rozgałęzione.

Finezyjny **koncept** [*Pana Barona*] oparty na kontrastach i grze zaskoczeń można uznać z jednej strony za oryginalny i osobliwy wyraz zainteresowania nowoczesnymi rozwiązaniami w literaturze romantycznej (stosował je Słowacki), do których Mickiewicz zwykle (tzn. w twórczości oficjalnej i publikowanej za życia) przejawiał stosunek sceptyczny, z drugiej jako swego rodzaju kontynuację, rozpoczętą już w twórczości jambicznej i młodzieńczej, tradycji utworów zabarwionych komicznie.

[*Pan Baron*] – dzieło jeszcze nieodkryte

Mickiewicz roztaczał wokół siebie zapach kawy i dymu tytoniowego. Był fajczarzem. Jego córka (Maria Gorecka) wspominała, że lubił palić fajkę w samotności i w towarzystwie, a gdy wchodziła do gabinetu ojca (np. gdy mieszkali w Paryżu przy rue de la Santé 42), w kłębach dymu nie mogła dostrzec postaci wewnątrz pomieszczenia. Pisała:

Co wieczór zbierało się kilka osób, ojciec zawsze fajkę palił na długim cybuchu, a kto tylko przyszedł cygaro lub papirosa zapalał i tworzyła się tak gęsta atmosfera dymu, że kiedy przychodziłam nalewać herbatę, nieraz zaczekać przy drzwiach parę chwil musiałam, nim zdołałam rozeznąć co się w tej mgłę działo⁵.

[*Pan Baron*] powstał najprawdopodobniej w okresie polozańskim, być może w sąsiedztwie innego dziełka – [*Królewny Lali*]. O [*Panu Baronie*] jest niewiele wzmianek w historii literatury. We współczesnych badaniach upomniała się o te utwory Maria Prussak w studium *Poezja i dym*:

Monografiści przeważnie nie brali tych wierszy pod uwagę. Interpretatorzy na ogół sobie z nimi nie radzą, z całą pewnością nie radzą sobie z tą ich częścią, w której nie ma powagi liryków osobistych. Często [...] szuka się kluczy interpretacyjnych daleko poza tekstem. **Mickiewiczowską zabawę** [podkr. – E. Sz.-P.] wtlacza się w jakiś gotowy model, zgodnie z którym dałoby się ją sensownie (tzn. serio) odczytać⁶.

⁵ *Wspomnienia o Adamie Mickiewiczu opowiedziane najmłodszemu bratu przez Marię Gorecką*, Warszawa 1875, s. 32–33.

⁶ M. Prussak, *Poezja i dym*, „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 4, s. 59.

Badaczka przywołała spostrzeżenie Zofii Szmydtowej⁷ dotyczące wirtuozerii niedokończonego poematu Adama Mickiewicza tytułowanego [*Królewna Lala*]⁸, pochodzącego być może z tego samego okresu co [*Pan Baron*], i za taki właśnie „popis wirtuozerii” uznała omawiany w niniejszym artykule utwór. Wyraziła to w słowach: „Właśnie taki Mickiewicz wyłania mi się z późnych brulionów – wirtuoz, który ćwiczy, żeby nie wypaść z wprawy, który nie może nie rymować”⁹. Prussak skłoniła się ku datowaniu utworu na lata pięćdziesiąte. W edycjach domniemany czas powstania tekstu określa się szerokimi nawiasami chronologicznymi: 1832–1855¹⁰. Władysław Mickiewicz datował utwór na lata 1850–1854. Wydaje się, choć to tylko kolejne przypuszczenia, że [*Pan Baron*] mógł powstać raczej we wczesnych latach czterdziestych, podczas rozlicznych lektur przyswajanych i opracowywanych do wykładów paryskich.

[*Pana Barona*] uznać należy za osobliwe dzieło Mickiewicza, nieporównywalne – mimo wszystko – z wcześniejszymi (publikowanymi przez poetę) tekstami, za dzieło oryginalne, „mickiewiczowskie” i „niemickiewiczowskie” jednocześnie, oparte na wyrafinowanym koncepcie. Utwór domaga się powagi odczytania i podjęcia prób zrozumienia owego konceptu. Maria Prussak omówiła literaturę przedmiotu poświęconą [*Panu Baronowi*], scharakteryzowała także stan badań w przywoływanym już studium pt. *Poezja i dym*, zawierającym również niezwykle ważne rozpoznania dotyczące zapisu brulionowego i wszelkich problemów edytorskich związanych z tym utworem. Odczytywany w edycji, czyli w „zredagowanej” już formie, tekst [*Pana Barona*] wydaje się uporządkowany. Jak pisze Maria Prussak: „O sposobie uporządkowania decyduje [...] wywiedziona z przyjętych z góry założeń, kategoria spójności”¹¹. Brulionowy [*Pan Baron*] – co udowodniła uczona – nie ma tak wyraźnych znamion spójności. Autorka w sposób polemiczny odniosła się do tezy Juliusza Kleinera, że utwór mógł stanowić dalszy ciąg *Pana Tadeusza*¹², oraz do ustaleń Konrada Górskiego,

⁷ Vide Z. Szmydtowa, *Czynniki gawędowe w twórczości Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1948, nr 38, s. 306.

⁸ Na temat [*Królewny Lali*] pisałam w artykułach: *Barwa komiczna [Królewny Lali] Adama Mickiewicza. Od baśni Apulejusza z Madaury o Amorze i Psyche do Duszeńki Ippolita F. Bogdanowicza*, „Napis” 2018, nr 2, s. 25–41; *Wyrafinowany koncept. O miejscu [Królewny Lali] Adama Mickiewicza w historii literatury*, „Roczniki Humanistyczne” 2019, t. LXVII, nr 1, s. 95–106.

⁹ M. Prussak, op. cit., s. 59.

¹⁰ Vide Cz. Zgorzelski, *Uwagi edytorskie*, w: A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, red. K. Górski, t. 1: *Wiersze 1829–1855*, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1981, s. 349–353.

¹¹ M. Prussak, op. cit., s. 61.

¹² J. Kleiner, *Satyra i humor w wierszach pisanych po „Panu Tadeuszu”*, w: *Studia inedita*, oprac. J. Starnawski, Lublin 1964. Kleiner dostrzegał związek [*Pana Barona*] i *Zimy miejskiej*, ale powinowactwa między utworami są jedynie powierzchowne. Utwór późny Mickiewicza wyrasta z innej poetyki i oparty jest na oryginalnym, osobliwym na tle twórczości Mickiewicza konceptie.

który odnajdował w dziele Mickiewicza treści przywołujące „Pielgrzyma Polskiego”¹³. Badaczka dość sceptycznie przyjęła także opinie Wiktora Weintrauba, między innymi słowa: „Pozostała po Mickiewiczu jako poetyckie dziedzictwo wieku kłęski garść brulionowych liryków. Są wśród nich rzeczy o wstrząsającej wymowie poetyckiej. I pozostało kilka fragmentów, takich jak *Królewna Lala* czy *Pan Baron*, **zawstydzająco słabych** [podkr. – E. Sz.-P.]”¹⁴.

Wydaje się, że w badaniach istnieje ciągle niezgłębiony problem recepcji utworów humorystycznych Mickiewicza, nie tylko tych późnych, ale także juveniliów. Patrycja Krasowska w artykule pod wymownym tytułem *Humor niechciany*¹⁵ zwracała uwagę na ten aspekt badań nad twórczością nieopublikowaną przez Mickiewicza za życia. Humor nie mieścił się w spójnej wizji poety-wieszczka narodowego, autora liryków religijnych i głębokiej myśli mesjanistycznej.

O [Pana Barona] – brulionowe dzieło Mickiewicza – należy się upominać¹⁶. Nie jest to w żadnym razie utwór „zawstydzająco słaby”, raczej niedoczytany i podobnie jak [*Królewna Lala*] nierozpoznany. Z jakich powodów? To pytanie jest bardzo ważne. Z jednej strony pewną trudność sprawiała badaczom brulionowość tych tekstów – to utwory publikowane pośmiertnie (*opus posthumos*), niedokończone, fragmentaryczne, urywkowe¹⁷. Z drugiej strony – na co wskazała Prussak – odbiegają one od powagi późnych liryków Mickiewicza.

Trzeba jednak wspomnieć o jeszcze innych aspektach, wydaje mi się, że kluczowych w przypadku tego tekstu. Oba utwory (zarówno wspomniana [*Królewna Lala*], jak i [*Pan Baron*]) mają w sobie brzmienie zadziwiająco oryginalne, świeże, nowatorskie, niespotykane nigdzie indziej w twórczości Mickiewicza. Trudno określić i nazwać tę oryginalność w inny sposób, aniżeli odwołując się do kategorii konceptu, którego realizacja (w tych konkretnie przypadkach) polegałaby na zastosowaniu dość osobliwego dla autora języka poetyckiego, a przede wszystkim na sprzecznościach, zestawieniach nieuzgodnionych ze sobą

¹³ K. Górski, *Wstęp*, w: *Suplement*, w zb.: *Słownik języka Adama Mickiewicza*, red. K. Górski, S. Hrabec, t. 11, Wrocław 1983, s. 289–290.

¹⁴ W. Weintraub, *Poeta i prorok: rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1998, s. 106. Swój krytyczny stosunek do materii poetyckiej [*Pana Barona*] badacz ten ujawnił także w innym studium: W. Weintraub, *Dwóch baronów: Mickiewiczowski „Pan Baron” i baron d’Eskstein*, w: *Mickiewicz – mistyczny polityk i inne studia o poecie*, wybór i oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1998. Na marginesie trzeba dodać, że nie sposób zgodzić się z opinią: „Byłby zatem [*Pan Baron*] zapisem »niepróżnującego próżnowania«, meandrów weny pisarskiej przeskakującej z tematu na temat, brulionem trzech zaczętych i nie doprowadzonych do końca wierszy”; ibidem, s. 139.

¹⁵ Vide P. Krasowska, *Humor niechciany. Wczesna twórczość Mickiewicza w ujęciu dawnych badaczy*, „Pamiętnik Literacki” 2009, z. 1, s. 27–47.

¹⁶ Na temat specyfiki twórczości publikowanej pośmiertnie pisałam w książce *Romantyzm „brulionowy”*, Warszawa 2015.

¹⁷ M. Prussak omówiła potknięcia edytorskie i trudności w ustaleniu kształtu tekstu; vide M. Prussak, op. cit.

jakości estetycznych, takich jak **wzniosłość i prostota, powaga i komizm, realizm i cudowność**. Tego rodzaju zestawienia doprowadzone są w obu tekstach do jakiejś nieznaney dotąd granicy i mimo że obecne były już we wcześniejszej twórczości Mickiewicza (*Zima miejska, Pan Tadeusz*), to nigdy w takim natężeniu, z taką intensywnością, jak w dwóch niedokończonych poematach. Zestawianie [*Pana Barona*] z *Panem Tadeuszem* pozwala na nowo odkryć talent i niezwykle płynną frazę poety, ale omawiany utwór (z całą pewnością późniejszy od historii szlacheckiej) przekracza zasady i rozwiązania poetyckie zastosowane w *Panu Tadeuszu*, a tym bardziej np. w *Zimie miejskiej*. Bliskie są one natomiast [*Królewnie Lali*]. Na ten problem zwrócił uwagę również Wiktor Weintraub. Polemizując z tezami interpretacyjnymi Juliusza Kleinera, badacz stwierdził: „[*Pan Baron*] ma wspólną z *Panem Tadeuszem* fakturę trzynastozgłoskowca, ale jakże daleka jest jego aura od Mickiewiczowskiego arcypoematu”¹⁸.

Maria Prussak podjęła zagadnienie walorów artystycznych [*Pana Barona*], określiła także ową innowację poetycką, która w tym utworze tak wyraźnie pobrzmiwa:

Nieadekwatne do formy wiersza *serio* lektur Kleinera i Górskiego bierze się po części z nadmiernego edytorskiego uporządkowania brulionu, zacierającego wyraźną zabawę słowami i nawiązanie do **dawnych sternowskich inspiracji** [podkr. – E. Sz.-P.], których istotą była fragmentaryczność kompozycji, przeskakiwanie z tematu na temat. Fragmentaryczność, nie chaos skojarzeń¹⁹.

Na czytelnika brulionowych, niedokończonych dziełek Mickiewicza czeka sieć zaskoczeń nie mniej ważnych i intensywnych niż te, które stosował Juliusz Słowacki, tworząc wymakający się wszelkim konwencjom obraz rzeczywistości literackiej, a tym samym pozaliterackiej. Wspomniane już sprzeczności stały się źródłem swego rodzaju napięć w świecie przedstawionym utworu, odsłoniły świadomego siebie twórcę, a co za tym idzie, przywołały pewne strategie charakterystyczne dla ironii romantycznej. Przede wszystkim **poeta jest absolutnym twórcą świata przedstawionego**, tworzy, łamiąc pewne znane już konwencje i zasady poetyckie, podejmuje dialog z tradycją literacką na poziomie świata przedstawionego i poetyki. Stosuje grę zaskoczeń, wprowadza znaczące innowacje do własnego stylu poetyckiego i dotychczasowego myślenia o zasadach funkcjonowania stworzonej w dziele „rzeczywistości”, parodiuje czasem sam siebie, mówi różnymi stylami literackimi. Zdaje się, że w [*Królewnie Lali*] i w [*Panu Baronie*] Mickiewicz prowadzi także dialog z samym sobą na poziomie koncepcji poetyckich oraz estetycznych. Zastosowane przez poetę sprzeczności, zaskakujące

¹⁸ W. Weintraub, *Dwóch baronów...*, s. 134.

¹⁹ M. Prussak, op. cit., s. 60.

zestawienia oraz rozwiązania motywów i wątków akcji sprawiają, że [Pan Baron], pomimo wszystkich nośników realizmu, nie jest tekstem, który można by określić jako realistyczny. Nie jest satyrą na kosmopolityzm czy sybarytyzm, których wcieleniem miałyby być główny bohater. Zbyt złożony jest sens tego utworu, potęgująca tę złożoność miejsca niedookreślone przez poetę, fragmentaryzm, wspomniana dialogiczność i polifoniczność tekstu. **Głównym bohaterem owego dzieła jest jego twórca – poeta**, który przekracza stanowisko narratora, a tym samym wchodzi w rolę tajemniczej osoby lirycznej posługującej się niezwykle kunsztownym językiem poetyckim i mającej we władaniu ów mieniący się różnymi barwami, niedookreślony w swym charakterze świat przedstawiony.

Koncept oparty na zderzeniach spolaryzowanych jakości estetycznych (*serio* i *buffo*, wzniosłości i komizmu) daje wrażenie metafizyczności tego tekstu, czyli wyraźnego przekroczenia realizmu zdarzeń, wprowadza elementy cudowności, baśniowości oraz nieokreśloności.

Agon na improwizacje

Tematem utworu jest **sytuacja agonu**, walka dwóch milczących postaci – Barona i Hofrata – na **improwizacje z dymu tytoniowego**. Walka odbywa się bez słów, nawet powitanie obu bohaterów jest nieme. Niedokończony poemat jest swego rodzaju celebracją ciszy, natchnienia i szczegółu – najmniejszego nawet detalu świata, dzięki któremu posiada on (ten świat) znamiona cudowności o proveniencjach wręcz baśniowych. Właściwy agon rozpoczyna się wraz z przybyciem Hofrata. Walka na zjawiska z dymu tytoniowego posiada nie niższą temperaturę niż zawody toczące się między Mickiewiczem i Słowackim na uczcie u Eustachego Januskiewicza, nie niższą niż walka bogów z pieśni V *Beniowskiego*²⁰. Nie wzory z dymu tytoniowego, choć z pewnością zasługują na uwagę, ale tkanka poetycka, jakość i oryginalność wiersza odpowiadającego w pełni podjętej tematyce, styl improwizowany, elementy ironii oraz ornamentacyjność czynią [Pana Barona] dziełem osobliwym na tle twórczości Mickiewicza.

W pieśni IV *Beniowskiego*, w cytowanym już fragmencie, można zaobserwować ciekawe połączenie sytuacji palenia fajki i marzenia:

[...] Muza mdleć zaczyna –
Dajcie mi bursztyn i róże i wina!

²⁰ Vide J. Słowacki, *Beniowski. Poema*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 1996 (Biblioteka Narodowa, seria I, nr 13/14, Pieśń V). Na marginesie należy podkreślić, że motyw walki na dym tytoniowy jest obecny w IX pieśni *Beniowskiego* (Mickiewicz oczywiście nie mógł znać tego fragmentu). Warto wspomnieć utwór Tomasza Zana pt. *Do fai*, w którym występuje motyw walki na tytoń, choć w zupełnie innej odsłonie: „Utworzymy sektę nową / Niech ten kapłanem w niej będzie, / Kto się czuje z mocną głową / Sto faj wypalić w obrzędzie”; T. Zan, *Do fai*, w: *Miscellanea z lat 1800–1850*, red. Cz. Zgorzelski, „Archiwum Literackie” 1963, nr 7, s. 17.

Kłębami dymu niechaj się otoczę;
Niech o młodości pomarzę pół senny.
 Czuję, jak pachną kochanki warkocze,
 Widzę, jaki ma w oczach blask promienny;
 Czuję znów **smutki tęskne i prorocze,**
 Wtoruje mi znów szumiąc liść jesienny.
 Na próżno serce truciznami poim!...
 Kochanko pierwszych dni! – znów jestem twoim.
 (*Beniowski*, Pieśń IV, w. 471–480; podkr. – E. Sz.-P.)²¹

Podobne połączenie dymu i marzenia pojawia się w [*Panu Baronie*]:

Siedzą tedy i palą; a dwaj **przyjaciele,**
 Gdy się zejdą i gdy są oba **marzyciele,**
 Mogą razem przemyśleć i przegadać wiele,
 Nie siląc się na słowa; **i też myśl, co w gwarze**
Głósów grzmi, może równie przemawiać i w parze.
 ([*Pan Baron*], w. 138–134; podkr. – E. Sz.-P.)²²

Myśl, którą przekazują sobie marzyciele, brzmi i przemawia „w parze”. Pełnia milczenia zdaje się mieć większe znaczenie, daje bowiem możliwość wzajemnego spotkania na innym poziomie porozumienia.

Juliusz Kleiner pisał:

Wyczelowanym dialogiem dymów puszcanych Mickiewicz bajecznie scharakteryzował pustkę wewnętrzną, próżniacze zleniwienie duchowe sybarytów. Uczynił to bez jakiegokolwiek zaznaczenia intencji satyrycznej, bez śladu ironii czy choćby uśmiechu – z obiektywizmem skrajnym epika-realisty, z pozorami dzielenia zachwyty sztukmistrzów fajki. Zresztą – wielbicielem fajki był i sam poeta, mógł więc z własnych doświadczeń czerpać przy kreśleniu obrazów. Urządził zaś po prostu **popis wirtuozowski** [podkr. – E. Sz.-P.] opisujący popisy obu przyjaciół – współzawodników²³.

Trudno zgodzić się z opinią Kleinera, że bohaterowie doświadczają pustki wewnętrznej. Scena ma inny wymiar, wyraża zachwyt, radość tworzenia i atmosferę niezwykłego spotkania. Badacz przywołał sceny z *Pana Tadeusza* oraz z *Ustępu Dziadów* części III, po czym stwierdził, że poeta „z nie mniejszym mistrzostwem potrafi oddać grę dymów tytoniowych”. Podkreślić raz jeszcze należy, że dominację nad opowieścią o zawodach na dym tytoniowy zdobywa

²¹ J. Słowacki, op. cit.

²² Wszystkie cytaty z [*Pana Barona*] podane za: A. Mickiewicz, *Dziela*, red. Z. J. Nowak, Z. Stefanowska, Cz. Zgorzelski, t. 2 oprac. W. Floryan, przy wsp. K. Górskiego i Cz. Zgorzelskiego, Warszawa 1994.

²³ J. Kleiner, op. cit., s. 303.

osoba podmiotu mówiącego – tzn. poeta, w którym inspiracje wyzwoliły natchnienie. Określenie bohaterów jako marzycieli wprowadza do utworu nową nutę i tonację, ranga owego spotkania Barona i Hofrata zostaje dowartościowana, dopełniona. Marzenie i milczenie pozwalają zbliżyć się do osobowości bohaterów, do jakości ich spotkania, z którego wyłania się spektakularne przedstawienie niosące przyjaciom porozumienie, radość i swego rodzaju szczęście. Jeśli weźmie się pod uwagę jakość i sens wypowiedzi poetyckiej, to tematem ich swego rodzaju rozmowy staje się sztuka i tworzenie improwizowane, radość oraz zachwyty.

Hofrat zaczął dąć szybko i dym rączo ciskał,
 Który szerząc się w górze jak wodotrysk pryskał.
 Naprzeciw Baron, z usty wszecz rozciągniętymi,
 Jak gdyby ze skalistej rozpadliny dymi
 Fałą poziomą; ta wnet w pół izby zawisa
 I nad głowami jako obłok się kołysa.
 Zdziwiło to Hofrata; cybuch spuścił na dół
 I czystym z płuc ciągnionym powietrzem się nadał;
 Potem z taką je siłą dmuchnął w dymu środek,
 Że go rozbił i zrobił w nim jasny obwodek,
 Przez który odkryło się nieco dno sufitu,
 Jak nad rozstępującą się mgłą krąg błękitu.
 ([*Pan Baron*], w. 129–140)

Tworzone z dymu tytoniowego konstelacje opisywane są przez poetę w odniesieniu do krajobrazów powietrznych, które gwałtownie i dynamicznie zmieniają się na oczach widza: wodotrysk, skalista rozpadlina, fala, obłok, krąg błękitu. Nic nie jest tu trwałe, wszystko znajduje się w procesie przemian, przekształceń. Opisywane jest z kosmicznym wręcz rozmachem, co znajduje odbicie w skontrastowanych rymach: „dno sufitu”–„krąg błękitu”. Poeta wyraźnie realizuje koncept. To pokaz aerodynamicznej geometrii, architektury pejzażowej utkanej z dymu. Istotne znaczenie ma również sposób wydobywania dymu. Słychać w tym utworze pewne charakterystyczne dla Mickiewicza konstrukcje muzyczne (koncert Wojskiego, muzyka wieczoru z *Pana Tadeusza*), ale także zupełnie nowe brzmienia, chociażby w konstrukcji rymów i tworzeniu sprzecznych (tzn. niezgodzonych ze sobą) zestawień. Kleiner – odnosząc się do „uporządkowanego” charakteru walki – pisał: „Porównania między sobą łączą się logiką wewnętrzną: wodotryskowi odpowiada dym ze skalistej rozpadliny, obłok nasuwa myśl o kręgu nieba, kula-dynia kojarzy się z kulą bilardową”²⁴. Kleiner zbyt pośpiesznie relacjonuje akcję, pomija artyzm i kunszt szczegółowych

²⁴ J. Kleiner, op. cit., s. 305.

obrazów [*Pana Barona*]. Kula-dynia nie tyle kojarzy się z kulą bilardową, ile jest jej przeciwieństwem (walka na „kule” – to jeden z elementów pojedynku, a tym samym jedno z komicznych nawiązań do sztuki walki jako takiej).

Krajobrazy z dymu, przetransponowane na nową (pełną kontrastów i zaskoczeń), niespotykaną dotąd w sztuce Mickiewicza technikę, korespondują z ornamentacyjną częścią pierwszą poematu. Konceptualne i niezwykle oryginalne „obrobienie” konwencji pejzażowej odsłania strategię bliskie estetyce ironii. Struktura przedstawienia mieści w sobie specyfikę zastosowanych środków, wizualnych zestawień obrazów dwóch żywiołów: wody i powietrza. Badacze często zaliczają [*Pana Barona*] w obręb Mickiewiczowskiego komizmu, jednakże – z całą pewnością – utwór ten przekracza strategie komiczne. Koncept, na którym oparty jest poemat, dzięki wzniosłości zawiera w sobie tonację *serio*, a poprzez dialog z innymi konwencjami i „strategiami” literackimi – także tonację *buffo*.

Z zadymionego pomieszczenia, na zasadzie wiernie realizowanego konceptu, wyłaniają się pejzaże oraz szczególnego rodzaju opowieść. W utworze wprost mówi się o sztuce i o widowni, która staje się świadkiem naprzemiennych improwizacji obu artystów.

Taką przygotowawszy **dla swych sztuk widownię**, [podkr. – E. Sz.-P.]
 Pochwycił znowu cybuch, pociągnął gwałtownie
 I cały przepędziwszy dym przez ust naczynie,
 Puścił z nich jedną kulę, wielką jako dynię,
 Podniosła się wspaniale i środkiem obłoku
 Dążyła do sufitu. A wtem Baron z boku
 Wystrzelił ku niej bańkę małego rozmiaru,
 Lecz kręcącą się szybko jak kula bilaru;
 Ta dopędza wnet banię, swym obwodu brzegiem
 Trąca ją, aż obiedwie wstecznym poszły biegiem.
 ([*Pan Baron*], w. 141–150)

Spektakl powstaje na oczach bohaterów, a zjawiska następują wbrew zasadom grawitacji, mechaniki i fizyki (np. dyfuzji). Kula-dynia i kula-bilard zderzają się, ale każda z nich „własnym poszła biegiem”. Łatwo zauważyć zbliżoną do *Pana Tadeusza* frazę, niepowtarzalną jakość humoru, ale zestawienia w tekście przeciwstawnych jakości – mały–wielki, lekki–ciężki, duży–mały, powszedni–wzniosły, prosty–skomplikowany – przywołują sztukę poetycką „à la Słowacki” (np. *Beniowski*). W osobliwej walce na improwizacji z dymu w bezpośredni sposób ujawnia się energia twórcza oraz szczególnie rodzaj radości tworzenia. Jest bowiem w tych wersach podniosły nastrój połączony z wynikającym z całej sytuacji komizmem, ale także – jeśli chodzi o podmiot mówiący – z natchnieniem. Autorem „tekstowej” (poetyckiej) improwizacji jest bowiem sam Mickiewicz. Słowa i obrazy rodzą się w jakimś niezwykłym porządku.

Spektakl z dymu tytoniowego wyrastający ze spotkania dwóch milczących marzycieli nabiera – dzięki połączeniu humoru i wzniosłości, palenia tytoni i sytuacji tworzenia – charakteru spektakularnego wydarzenia:

Cichym uśmiechem Hofrat dał pochwałę sztuce,
 A tymczasem gotował i cybuch, i płuce.
 Na koniec rozwarł usta: widno, jak w ich głębi
 Dym długo gromadzony warzy się i kłębi,
 I przy brzegach ust krążąc, ciasno je obwieńcza;
 Aż się zerwał i wyszedł na świat w kształt obręcza.
 Kręcąc się przed obliczem Barona zawiesza
 I już się ma rozplynać, gdy Hofrat pośpiesza
 Podeprzeć go obręczom drugim, mniejszym nieco,
 Za którym drugi, piąty, dziesiąty wciąż lecą.
 Z obręczy wnet tworzy się postać ostrokręga,
 Który końcem gardzieli Hofrata dosięga,
 A podstawę wprost przeciw Baronowi szerzy.
Wzdrygnął się Baron, zdumiał, ledwie oczom wierzy,
Żeby ktoś w Niemczech zdołał wydać arcydzieło,
Które by u fajkarzy chińskich poklask wzięło; [podkr. – E. Sz.-P.]
 Chce godnie odpowiedzieć [i wnet] jednym tchnieniem
 Ów ostrokrąg opędza takim ostrokręgiem.
 [Tu się rękopis urywa]

O złożoności całego konceptu tego poematu świadczy bardzo mocny akcent położony na słowo „arcydzieło” we fragmencie powyżej cytowanym. Po tym jak Hofrat stworzył z dymu ostrokrąg, który miał wierzchołkiem w czeluści ust, a okrągłą podstawę gdzieś wprost, tzn. naprzeciwko Barona, zwycięstwo zostało przyznane sztuce Hofrata. Ironicznie brzmi jednak fraza mówiąca o tym, że najbardziej Barona zdumiał fakt, iż w Niemczech mogło powstać arcydzieło. Podwójność znaczenia tych słów uruchamia się niejako automatycznie. Temat sztuki został wysunięty na miejsce pierwsze. Baronowi nieprawdopodobieństwem wydaje się niemieckie arcydzieło. Trudno oprzeć się wrażeniu, że jest to głos odautorski (wątek autotematyczny jest bardzo ważny dla strategii ironicznych). Ze względu na „dialogiczny”, polifoniczny charakter utworu zdanie to odnosi się do refleksji o naturze estetycznej. Jest to aluzja do literatury i estetyki niemieckiej, zapewne współczesnej, na gruncie której narodziła się ironia. Odzwierciedla ona raczej zdystansowany stosunek samego Mickiewicza do arcydzieł współczesnej mu literatury niemieckiej, pomimo to poeta stosuje w [Panu Baronie] chwyt dla niej charakterystyczne, z niepozbanionym poczuciem humoru zaangażowaniem.

Koncept i świat literacki

[*Pan Baron*] niesłusznie został wypchnięty z centrum uwagi historyków literatury. Zdaniem Weintrauba mógł mieć na to wpływ fakt, że utwór pozostał „niedoprowadzony do końca i [jest] kompozycyjnie nieskładny”²⁵. Trudno się z tym stwierdzeniem zgodzić. Poemat uznać należy za pokaz wirtuozerii Mickiewicza, ale widać w nim także poszukiwania innych niż dotychczasowe środków wyrazu i stylu, a nawet sposobu myślenia o tekście. Mickiewicz ulega w nim tzw. stylowi romantycznemu i nic nie jest w tym utworze przypadkowe: fragmentaryczność (brak jednolitej narracji), zerwane wątki, niedopowiedzenia, niedokończenie, zderzenia stylów, tematów i jakości estetycznych, realizacja wyrafinowanego konceptu, wreszcie osobliwa struktura podmiotu mówiącego, który będąc narratorem, kieruje uwagę czytelnika na samego siebie. Podmiot stoi w centrum dzieła jako twórca, artysta, który w mistrzowski sposób opanował techniki poetyckie i znalazł się w takim momencie twórczości, że śmiało mógł podjąć własny (osobisty, brulionowy) dialog z pisarstwem i wypracowanymi dotychczas technikami.

Agon, walka na improwizacje, odbywa się na dwóch płaszczyznach: świata przedstawionego (Baron–Hofrat) i świata tekstowego (autor). Bohaterem świata tekstowego, jeśli można posłużyć się takim określeniem, jest poeta, który przekracza rolę narratora. Jego władza nad szeroko pojętą rzeczywistością jest zbliżona do władzy gospodarza poematów Juliusza Słowackiego. Mimo wartkiej akcji, której rangi nie sposób przecenić, to właśnie autorski podmiot (podobnie jak w poematach romantycznych autora *Beniowskiego*) jest postacią w [*Panu Baronie*] najważniejszą.

Bibliografia

- Bąk, Magdalena, *Twórczy lęk Słowackiego: antagonizm wieszczów po latach*, Katowice 2013.
- Górski, Konrad, *Wstęp*, w: *Suplement*, w zb.: *Słownik języka Adama Mickiewicza*, red. K. Górski, S. Hrabec, t. 11, Wrocław 1983.
- Kleiner, Juliusz, *Satyra i humor w wierszach pisanych po „Panu Tadeuszu”*, w: *Studia inedita*, oprac. J. Starnawski, Lublin 1964.
- Krasowska, Patrycja, *Humor niechciany. Wczesna twórczość Mickiewicza w ujęciu dawnych badaczy*, „Pamiętnik Literacki” 2009, z. 1.
- Kridl, Manfred, *Antagonizm wieszczów: rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*, Warszawa 1925.
- Makowiecka, Zofia, *Mickiewicz w Collège de France. Październik 1840 – maj 1844*, Warszawa 1968.

²⁵ W. Weintraub, *Dwóch baronów...*, s. 133.

- Mickiewicz, Adam, *Dzieła*, red. Z. J. Nowak, Z. Stefanowska, Cz. Zgorzelski, t. 2 oprac. W. Floryan, przy wsp. K. Górskiego i Cz. Zgorzelskiego, Warszawa 1994.
- Prussak, Maria, *Poezja i dym*, „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 4.
- Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826–1862)*, zbiór oprac. B. Zakrzewski, K. Pecold, A. Ciemnoczołowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963.
- Słowacki, Juliusz, *Beniowski. Poema*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 1996.
- Szczeglacka-Pawłowska, Ewa, *Romantyzm „brulionowy”*, Warszawa 2015.
- Szczeglacka-Pawłowska, Ewa, *Barwa komiczna [Królowy Lali] Adama Mickiewicza. Od baśni Apulejusza z Madaury o Amorze i Psyche do „Duszeńki” Ippolita F. Bogdanowicza*, „Napis” 2018, nr 2.
- Szczeglacka-Pawłowska, Ewa, *Wyrafinowany koncept. O miejscu [Królowy Lali] Adama Mickiewicza w historii literatury*, „Roczniki Humanistyczne” 2019, t. LXVII, nr 1.
- Szmydtowa, Zofia, *Czynniki gawędowe w twórczości Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1948, nr 38.
- Weintraub, Wiktor, *Dwóch baronów: Mickiewiczowski „Pan Baron” i baron d’Eskstein, w: Mickiewicz – mistyczny polityk i inne studia o poecie*, wybór i oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1998.
- Weintraub, Wiktor, *Poeta i prorok: rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1998.
- Wspomnienia o Adamie Mickiewiczu (opowiedziane najmłodszemu bratu) Marii Goreckiej*, Kraków 1875.
- Zan, Tomasz, *Do fai*, w: *Miscellanea z lat 1800–1850*, red. Cz. Zgorzelski, „Archiwum Literackie” 1963, nr 7.
- Zgorzelski, Czesław, *Uwagi edytorskie*, w: A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, red. K. Górski, t. 1: *Wiersze 1829–1855*, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1981.

EWA SZCZĘGLACKA-PAWŁOWSKA, dr hab., prof. Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Autorka monografii: *Romantyczny homo legens. Zygmunt Krasiński jako czytelnik polskich poetów* (2003) oraz *Romantyzm „brulionowy”* (2015). Współredaktorka naukowa książek: *Zygmunt Krasiński. Pytania o twórczość* (2005), *Juliusz Słowacki – interpretacje i reinterpretacje* (2011). Zainteresowania naukowe: historia literatury polskiej XIX w. (romantyzm), w szczególności liryka oraz dokumenty intymne epoki, utwory nieopublikowane za życia autorów (romantyzm „brulionowy”), historia poezji.

DLACZEGO SŁOWACKI „PISAŁ MICKIEWICZEM”?
O GENEZYJSKIM PRZESŁANIU FRAGMENTU EPICKIEGO
[KONRAD WALLENROD]*

Why Was Słowacki “Writing after Mickiewicz”?
About a Genesian Message of the Epic Fragment [*Konrad Wallenrod*]
[*Konrad Wallenrod*]

OLAF KRYSOWSKI
Uniwersytet Warszawski, Polska
E-mail: o.krysowski@uw.edu.pl
ORCID: 0000-0001-7778-856X

Abstract

In his epic paraphrase of *Konrad Wallenrod* [*Konrad Wallenrod*], Słowacki did not polemise with Mickiewicz’s poem. He rather discovered and explained the genesian sense of its content. It’s hard to call this “rewriting Mickiewicz”, as it has been described by Alina Witkowska. One can rather interpret it as creating a genesian narrative using the content and style of Mickiewicz’s works. In the second half of the 1840s, the author of *Dziady* [*Forefathers’ Eve*], *Konrad Wallenrod* [*Konrad Wallenrod*], and *Pan Tadeusz* [*Sir Thaddeus*] stopped interesting Słowacki as an individual of extraordinary worldview, imagination, and talent. He became instead one of many significant, homeric voices of the “spirit of the world”, spirit of the history. However, in his genesian narrative Słowacki used not only Mickiewicz’s texts, but also those of his own. Moreover, he used works of other masters in whom he recognised signs of prophetism: Homer, Dante, Ariosto, Shakespeare, Calderon, etc. In the epic fragment [*Konrad Wallenrod*] [*Konrad Wallenrod*], he presented a collective vision of Lithuanian bards – midair knights, who foretell ground-breaking events that were to happen in Lithuania. This vision is an evidence that the prophetic song, as a revelation of secrets of God or the spirit of history, does not belong to only one singer. On the contrary, reading and explaining the revealed truths is a collective task.

Keywords: prophetism, vision, spirit, bard, knight, Wallenrod, Lithuania

* Publikacja artykułu dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski.

Streszczenie

Słowacki, parafrazując *Konrada Wallenroda*, nie polemizował z tym utworem, lecz odkrywał i tłumaczył genezyjski sens zawartego w nim przekazu. Trudno to nazwać „pisanie Mickiewicza”, jak określiła osobliwą praktykę twórczą poety Alina Witkowska. Można mówić raczej o „pisaniu Mickiewiczem” – tworzeniu narracji genezyjskiej treścią i stylem jego dzieł. W drugiej połowie lat czterdziestych autor *Dziadów*, *Konrada Wallenroda* i *Pana Tadeusza* przestał interesować Słowackiego jako jednostka wyróżniająca się określonym światopoglądem, wyobraźnią, talentem. Stał się dla niego jednym z głosów – doniosłych, homeryckich – za pośrednictwem których przemawia „duch świata”, duch dziejów. Nie tylko jednak „Mickiewiczem” pisał poeta opowieść genezyjską, lecz także utworami własnymi. Pisał ją również dziełami innych mistrzów: Homera, Dantego, Ariosta, Szekspira, Calderona i in., w których dostrzegał oznaki profetyzmu. W epickim urywku [*Konrad Wallenrod*] wspólna, zbiorowa wizja wajdelotów, tj. obraz napowietrznych rycerzy – zwiastunów przełomowych zdarzeń mających w przyszłości rozegrać się na Litwie – dowodzi, że pieśń jako objawienie tajników działania Boga czy duchów w historii nie jest własnością jednego śpiewaka, że odczytywanie i tłumaczenie prawd objawionych jest zadaniem kolektywnym.

Słowa kluczowe: profetyzm, wizja, duch, wajdelota, rycerz, Wallenrod, Litwa

Zainteresowanie Słowackiego *Konradem Wallenrodem* Mickiewicza zbiegło się w czasie z początkiem drogi wydawniczej tego poematu. Jego ukazanie się w Petersburgu 21 lutego 1828 roku poprzedziły zapisy prenumeratorskie, w których poeta uczestniczył. Tomik trafił więc do Krzemieńca bardzo szybko, bo przed 14 marca, a jako pierwsza w rodzinie relację z jego lektury złożyła Antoniemu Edwardowi Odyńcowi Salomea Bécu, której towarzyszyła w odczytywaniu utworu bratowa, przyrodnia siostra Juliusza, Hersylia Januszewska z domu Bécu. W liście datowanym na 14 marca czytamy:

H[ersylka] – stoi przy mnie, czyta, co ja piszę, i dokłada [...], że Mickiewicz zawsze Mickiewiczem [...], że pomiędzy tysiącem piękności musi zawsze tyleż niepiękności wmieścić, co nas zawsze gniewało i gniewa. To brak delikatności czy smaku, który ja bym mu chciała koniecznie dodać do jego geniuszu, do jego imaginacji, a wtenczas mielibyśmy swojego Byrona. Cały układ tego poematu nie bardzo mi się podoba, ale po szczegółach wiele miejsc, wiele wierszy sprawiedliwą mi rozkosz robiły [...]¹.

Autorka opinii usiłuje równoważyć zalety stylu poetyckiego Mickiewicza jego wadami, a następnie wadom tym przypisać wartość kreatywną. Gniewa ją „brak delikatności czy smaku”, układ poematu też „nie bardzo” się podoba, lecz w chwiejnej, na przemian subtelnej i szorstkiej „piękności” utworu dostrzega geniusz polskiego Byrona. Co ciekawe, bardzo podobny, ambiwalentny

¹ *W kręgu bliskich poety. Listy rodziny Juliusza Słowackiego*, oprac. S. Makowski, Z. Sudolski, red. E. Sawymowicz, Warszawa 1960, s. 298.

charakter mają komentarze, które Słowacki wpisał do egzemplarza (nie wiadomo czy tego samego) petersburskiego wydania *Konrada Wallenroda*. Powstały one najwcześniej podczas jego pierwszego pobytu w Paryżu w 1831 roku². Epitety, którymi poeta posłużył się do określenia poszczególnych fragmentów utworu, wyrażają z jednej strony entuzjazm („bardzo ładne”, „ładne”, „piękne, świeże”, „śliczne”, „pyszne”), z drugiej – niesmak i rozczarowanie („pospolite”, „dziwna myśl”, „nadto sentymentalne”, „bez gramatyki”, „śmieszne”, „niepotrzebne” – XV, 494–497)³. Nad pochwałami (dwanaście) przeważają sądy krytyczne (siedemnaście).

Jak wiadomo, glosy te nie są jedynym świadectwem zainteresowania Słowackiego poematem Mickiewicza. Ironiczny dystans do wallenrodyzmu ujawnił się w narracji II pieśni *Beniowskiego*. Postawa tego typu została ukazana jako synonim zdrady i zdrajców m.in. w odniesieniu do przywołanych postaci: regimentarza Tadeusza Dzieduszyckiego z okresu konfederacji barskiej, generała powstania listopadowego Jana Krukowieckiego czy Adama Gurowskiego, demokracji, jednego z działaczy powstania 1830 roku, który na emigracji zmienił poglądy i insurekcję potępił:

Ów Dzieduszycki był to Regimentarz
 Podolski, wielki wróg Konfederacji
 [...]
 Przypomnę tylko, że ten paliwoda
 Zdradą na obóz napadł i wycinał,
 Czego mu potem była wielka szkoda,
 Bowiem go czekał stryżek lub pugiwał.
 Nie znano jeszcze wówczas Walenroda,
 I kończył jak pies, kto zdradą zaczynał
 [...]
 Dziś zdrajcom łatwiej – jeśli ich pod lodem
 Car nie utopi – łatwiej ujść latarni.
 Krukowiecki jest miasta Walenrodem,
 Demokratycznym jest Gurowski. – Czarni,

² Komentarze te po raz pierwszy ogłosił Piotr Chmielowski w „Tygodniku Ilustrowanym” w roku 1894. Datę ich powstania określił na podstawie wzmianki Słowackiego o francuskojęzycznym tłumaczeniu poematu. Jak wyjaśniał, „[...] pisane być mogły dopiero po r. 1830-ym, gdyż w jednym miejscu mowa o przekładzie *Konrada Wallenroda* na język francuski, a pierwsze jego tłumaczenia ukazały się właśnie dopiero w r. 1830-ym i mogły być dla Słowackiego dostępne dopiero po przyjeździe do Paryża w r. 1831-ym. Jeden przekład wyszedł spod pióra Feliksa Miaskowskiego i Gustawa Fulgencjusza Oliviera [...], drugi zaś był dokonany przez Bourgauda de Maret, a zjawiał się w druku bezimiennie”; P. Chmielowski, *Co sądził Słowacki o „Konradzie Wallenrodzie”*, „Tygodnik Ilustrowany” 1894, nr 27, s. 6 (uwspółcześnienie pisowni – O. K.).

³ Pisma Słowackiego, z wyjątkiem *Raptularza 1843–1849*, cytuję za: J. Słowacki, *Dziela wszystkie*, red. J. Kleiner, Wrocław 1952–1976, t. 1–17. W sąsiedztwie przytaczanych fragmentów podaję numery tomów (cyframi rzymskimi) i stron.

Lecz obu wielka myśl była powodem,
 Oba chcą Polski, aby ujść bezkarni
 [...]
 Walenrodyczość czyli Walenrodyzm
 Ten wiele zrobił dobrego – najwięcej!
 Wprowadził pewny do zdrady metodyzm,
 Z jednego zrobił zdrajców sto tysięcy.
 (V, 79)

Wątek wallenrodyczny poeta wykorzystał ponadto w dwóch próbach dramatycznych: niedokończonym utworze datowanym na rok 1841 i nazwanym przez edytorów [*Wallenrodem*] oraz tekście rozproszonym w zapiskach *Raptularza*, który wydawcy opatrzyli tytułem [*Walter Stadion*] i którego powstanie – m.in. ze względu na sąsiedztwo w rękopisie wiersza *Do pastereczki siedzącej na druidów kamieniach w Pornic nad oceanem* – zostało określone na rok 1844. Oba teksty koncentrują uwagę nie tylko na korespondującej z bohaterem Mickiewicza postaci Wallenroda/Waltera Stadiona, jej uwewnętrznionych konfliktach psychologiczno-etycznych, ale też na polemicznych wobec Mickiewiczowskiej wizji historii obrazach zdrad i intryg obyczajowo-politycznych wśród konkurujących ze sobą książąt litewskich w drugiej połowie XIV wieku.

Mimo iż we fragmentach [*Waltera Stadiona*] wyraźnie dochodzi do głosu myśl genezyjska⁴, a główny bohater ukazany jest jako duch wiodący, rycerz-widmo chcący rozdzierać „księgi losów” i decydować o przyszłości Litwy, nie w nich Słowacki najpełniej wyraził mistyczno-profetyczny potencjał tematu poruszonego w Mickiewiczowskim pierwowzorze, ale w epickim urywku zatytułowanym przez wydawców (dla odróżnienia od pozostałych) [*Konrad Wallenrod*]. Tekst – w autografie zaplamiony krwią poety, swoistym znakiem ostatnich lat jego twórczości, w których dawała o sobie znać coraz częściej choroba płucna⁵ – wysuwa na pierwszy plan wątek obecny, lecz nie eksponowany w poprzednich nawiązaniach do powieści poetyckiej Mickiewicza. W zachowanej części poematu (dziewięćdziesiąt trzy wiersze), która, jak dowiódł Władysław Floryan, pierwotnie była dłuższa – przy wersji dwudziestym drugim ocalałego fragmentu Słowacki zapisał bowiem liczbę „100” – wiodącym bohaterem nie jest,

⁴ Przymiotnika „genezyjski” używam jako określenia idei początku, rozwoju i celów finalnych bytu, wyłożonej przez Słowackiego najpełniej w *Genezis z Ducha*, nie zaś w sensie tradycyjnym, jako oznaczenia sposobu powstania świata i człowieka przedstawianego w mitach lub Biblii (*Księga Rodzaju*).

⁵ Według Kleinera powstał on w końcu roku 1846, wówczas bowiem poeta zaczął zajmować się kontynuacją lub przetwarzaniem dzieł Mickiewicza. Argument ten nie jest jednak rozstrzygający, ponieważ prace te Słowacki kontynuował jeszcze w latach 1847–1848. Cf. *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, wsp. S. Makowski, Z. Sudolski, Wrocław 1960, s. 536.

jak w pozostałych przypadkach, kontrowersyjny w swej postawie Wallenrod/Walter Stadion. Do rangi postaci najważniejszych, otwierających projektowany utwór, urastają Halban i towarzyszący mu wajdeloci, wśród nich stary Żyrmunas i młody chłopiec, „dudarz z Lidy” (XIII2, 207). Słowacki rozpoczął więc genezyjską transformację poematu Mickiewicza od wskazania wagi przekazywanej wiedzy o duchowej naturze świata, od podkreślenia roli wieszczania i figury wieszca. Jakie mogły być przyczyny takiego zamierzenia artystycznego i jakie przesłanie mogłoby z niego wynikać?

Niejednakowe były pobudki, które kazały Słowackiemu w różnych okresach wracać do postaci Wallenroda. Alina Witkowska wskazała, że „w dramacie historycznym z 1841 r. tę intencję można chyba określić jako wielostronną polemikę z moralną zasadą zdrady i z Mickiewiczowską wizją średniowiecznej Litwy”⁶. Polemika ta łączyłaby się w pewnym stopniu z wymową fragmentu II pieśni *Beniowskiego*. Walter Stadion zaś, postać z urywków dramatycznych z 1844 roku, według badaczki, mógł zostać pomyślany „jako rycerz niezłomny, bezgranicznie ofiarny, który wszakże misji nie dopełnił”, gdyż była ona skażona inspiracją Halbana, będącego może „wcieleniem Szatana, jak Pamfilus w dramacie o Beniowskim”⁷. Omawiane sekwencje [*Waltera Stadiona*] nie są zresztą wolne od ironii. W groteskowym portrecie Jagiełły nietrudno dostrzec karykaturę Mickiewicza-towiańczyka, podobnego

[...] do szczura
 W spróchniałym ulu... w którym... kiedy cicho
 Na świecie... słycać jego zęb gryzący,
 A kiedy burza... i huk... to on spiący
 Zda się i martwy... głupstwem albo pychą
 Nadęty... niby Bogiem zachłyśniony⁸.
 (XII2, 238)

W epickim urywku [*Konrada Wallenroda*] na próżno by szukać tego typu kontekstów polemicznych czy ironicznych, które notabene pojawiają się również w tworzonych przez poetę fragmentach innych utworów Mickiewicza – *Dziadów* czy *Pana Tadeusza*. Nie wiadomo, jak miała potoczyć się fabuła [*Konrada Wallenroda*]. Nie sposób dociec, czy Słowacki w jakikolwiek sposób ją planował, czy też kreował na bieżąco, w natchnieniu. Wiadomo natomiast, że rozpoczął utwór od wizji poety i poezji, która mogłaby nadać wyższy, genezyjski sens nie tylko kwestionowanej wcześniej w dramacie [*Wallenrod*] kontrowersyjnej

⁶ A. Witkowska, *Jak Słowacki pisał Mickiewicza*, w: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje symposium, Warszawa 10–11 grudnia 1979*, red. M. Janion, M. Żmigrodzka, Warszawa 1981, s. 271.

⁷ Ibidem, s. 272–273.

⁸ Cf. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 4, Kraków 1999, s. 229–230.

moralnie misji głównego bohatera, lecz także uznanej za zwodniczą postawie lirnika, która ją zainspirowała⁹.

Co charakterystyczne, w zachowanej początkowej partii poematu nie ma mowy o Wallenrodzie. Problem moralnej oceny zdrady tu nie wybrzmiewa. Narracja koncentruje się wokół zagadnień o bardziej ogólnym znaczeniu, takich jak historia Litwy, w której objawiają się działania duchów doskonalących się w świecie formy. Nie one jednak wysuwają się na plan pierwszy, ale wiedza o nich, owa „widząca wiara” (XIV, 64), o którą modlił się podmiot *Genesis* z *Ducha*, a którą obdarzone mogą być tylko jednostki wyjątkowe – poeci mający zdolność odczytywania znaków, odgadywania tajemnic bytu. Takim wzrokiem mistycznym posługują się przedstawieni we fragmencie pieśniarzewajdeloci. Figura wajdeloty zresztą została w [*Konradzie Wallenrodzie*] Słowackiego zwielokrotniona, pomnożona w stosunku do pierwowzoru. Ujawnia się ona w różnych pokoleniach ludu litewskiego: w postaci dziecięcia – „dudarza z Lidy” – ale też Żyrmunasa i sędziwych śpiewaków, którzy, „choć starzy, słuchają dzieciny” (XIII2, 208). Figura ta łączy więc cechy dziecięcej czystości, niewinności i prostoduszności, a jednocześnie starczej mądrości, roztropności, nabytego z wiekiem doświadczenia.

Pieśniarz-wieszcz, którego w poprzednich nawiązaniach do wątku wallenrodycznego poeta ukazywał jako uosobienie zdrady, amoralności, manipulacji ludzkim sumieniem, stał się w tym późnym, genezyjskim fragmencie bohaterem nie tylko pozytywnym, lecz także najważniejszym. Lirnicy bowiem w poemacie, inspirując się wzajemnie pieśniami:

[...] myśli puszczać sokołe
 Na wszystkie strony świata... bo w ich łonie siedzi
 Duch świata pełny niby tajemnej spowiedzi;
 O faraonach gada z tyjarą na głowie,
 Gada jasno... Choć imion wyraźnie nie powie...
 Dość... że wewnętrzną jakąś błyskawicą cudu
 Pokaże króla, wiarę zmarłą – i twarz ludu...
 A starce to zjawienie witają ze łzami,
 Jak gdyby w tych umarłych ludziach – żyli sami...
 (XIII2, 208)

⁹ Tytułowa postać dramatu Słowackiego [*Wallenrod*] mówi o Halbanie, że jest to „filozof stary, co prowadzi / Za nos narody... i mnie jako frygę / Kręci...” (XV, 337). Maria Janion słusznie zwróciła uwagę, że „Halban, inspirator zdrady i zbrodni, nie ma jednak w utworze Słowackiego tego cząstkowego, ograniczonego choćby autorytetu moralnego ani kompetencji wieszczych, w jakie wyposażył go Mickiewicz. Nie przemawia za jego racjami świętość tradycji ani ból patriotyczny. Nie powołuje się na moralne prawa zemsty, jak to czyni wajdelota Mickiewiczowski, nie broni zasad etosu pogańskiego; reprezentuje w istocie postawę amoralną, a działa jak zręczny manipulator”; M. Janion, *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*, Warszawa 1990, s. 670.

Słowacki wyeksponował zatem postaci wędrownych dziadów-poetów jako wielkie starożytne duchy mające wgląd w tajemnice genezyjskie, przypominające sobie przeszłość i wieszczące przyszłość świata, w tym także Litwy. Nie przeciwstawił się jednak Mickiewiczowskiej koncepcji poety i poezji. Przeciwnie, rozwinął ją i zinterpretował zgodnie z ideą genezyjską. Uczynił to być może dlatego, że w pieśni wajdeloty traktującej wieść gminną jako „arkę przymierza / Między dawnymi i młodszymi laty”, w której „lud składa broń swego rycerza, / Swych myśli przędzę i swych uczuć kwiaty”¹⁰, zaczął dostrzegać przekaz nie tyle autora czy bohatera, ile przemawiającego przezeń genezyjskiego „ducha”. Ujrzał w niej objawienie misji poety-pieśniarza, rewelatora praw rządzących bytem. „Bo w ich [wajdelotów – O. K.] łonie siedzi / Duch świata” – wyjaśnia narrator poematu. Duch ten ma pamięć dawnych królewskich wcieleń, „umarłych ludzi”, starożytnych wierzeń, lecz jednocześnie przeczuwa przyszłość i głosem Halbana prorokuje, że:

Litwa [...] ostatni raz narodem wstanie
I duchy się zobaczą w dwóch duchach obrońcach,
A potem się rozlecą – po gwiazdach i słońcach
Po dawne wiary swojej jasne tajemnice...
(XIII2, 208)

Mickiewiczowską kreację postaci Halbana Słowacki wysoko ocenił już w latach trzydziestych, gdy na marginesie tekstu *Konrada Wallenroda*, w głosie poświęconej *Powieści Wajdeloty*, zapisał: „W całej powieści jest wielkość Homera” (XV, 497). Ta właśnie „homeryckość” zyskuje szczególny wyraz w mityczno-profetycznym tonie wypowiedzi bohatera poematu, który wieszcy losy Litwy i zapowiada wielkie czyny narodu, w tym zjawienie się „dwóch duchów obrońców”, w perspektywie historycznej przywodzących na myśl postaci stryjecznych braci, książąt Władysława Jagiełły i Witolda. Proroczy charakter opowieści Halbana łączy się z jednej strony z kontekstem mistycznym, z drugiej – obrzędowym. Poeta nadał jego wypowiedzi zarówno cechy wizjonerskie, charakterystyczne dla ezoterycznych, hermetycznych przekazów mistyków – takich jak Böhme czy Swedenborg – jak i wieszczb litewskich kapłanów-guślarzy w rodzaju celebransa obrzędu dziadów z dramatu Mickiewicza. W treść [*Konrada Wallenroda*] wpisana jest zresztą genezyjska interpretacja tego obrzędu. Jak stwierdza wajdelota, duchy litewskie, oddzielone już od ciał, „się rozlecą [...] / Po dawne wiary swojej jasne tajemnice” – „I zawezwane w cerkwi na tajemne mia[no] / Wszystkie jak dziś jesteśmy kołem, zmartwychwstaną” (XIII2, 208). Można powiedzieć,

¹⁰ A. Mickiewicz, *Dziela*, red. Z. J. Nowak, Z. Stefanowska, Cz. Zgorzelski, t. 2: *Poematy*, oprac. W. Floryan, wsp. K. Górski, Cz. Zgorzelski, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, Warszawa 1994, s. 101.

że w ten sposób Słowacki nie tylko połączył wątek Wallenroda z dziadami, ale też tym ostatnim wyznaczył rolę rezurekcyjną, odnawiającą w genezyjskim postępie duchów. Duchy miałyby zostać przywołane do cerkwi tajemnym imieniem zapisanym przez starych lirników „na drzewie” (XIII2, 208), obudzone być może do życia w nowych formach, do uczestnictwa w zapowiadanej tajemniczej misji narodu, gdy nadejdzie ku temu odpowiedni czas.

Proroctwu Halbana wtórują wizje Żyrmunasa i młodego dudarza z Lidy. Pierwszemu, mądrymu „jako apostoły” – „Każda z myśli nad Niemna przyśnio-nych wybrzeżem, / Wyleciała [...] z głowy mężem i rycerzem...” (XIII2, 207). Drugi opisuje:

[...] widy
 Zjawione nad jeziorem... w które Litwin wierzy –
 Jakieś girlandy złotych – powietrznych rycerzy
 Leciały po niebiosach jak jaskółek stada.
 On je widział – o zbrojach niebieskich powiada,
 Mówi, jakie ubiory mieli nieznanome,
 Konie jasne jak słońce... a jak dym znikome,
 Tarcze srebrne i złote... i miecze w płomieniach
 Widział... i rozmiłował się duchem w widzeniach.
 (XIII2, 207–208)

Sny i fantasmagorie wajdelotów są zatem zbieżne. Każdy ma przeświadczenie, że w świecie ducha, w tym najważniejszym świecie, bo przecież wedle genezyjskiego credo „wszystko przez Ducha i dla Ducha stworzone jest, a nic dla cielesnego celu nie istnieje” (XIV, 64), Litwa odegra znaczącą rolę. Jej „powietrznych rycerzy” – te niby duchy herosów z dawnej, Homerowej epopei, które „gdzieś lecą, na nowo brać cierpiące ciała” – „pędzi [...] Bóg” (XIII2, 208), by swoją ofiarą przyspieszyli postęp historii, dali początek przemianie prowadzącej ku celowi finalnemu – zbawieniu¹¹. Widzenie jest zatem jedno – wspólne dla wszystkich bardów. Każdy z nich tylko inaczej o nim opowiada, w inną pieśń je układa.

Można by to uznać za znamienne przesłanie nieukończonego poematu Słowackiego. Wskazuje ono, że rolą poezji jest przekazywanie jednej tylko istotnej wiedzy – o duchu, jego działaniu w formie i eschatologicznym celu, do którego zmierza. Ponieważ wiedza ta udziela się wyłącznie jednostkom szczególnie wrażliwym, kapłanom słowa, i trafia do nich często niezależnie od ich woli, za pośrednictwem doświadczeń mistycznych – snów, wizji, iluminacji – zadaniem poety

¹¹ Jan Tomkowski zwrócił uwagę, że Bóg w tym fragmencie jest przedstawiony jako konieczność „zmuszająca” duchy do działania. Vide J. Tomkowski, *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej*, Warszawa 1984, s. 218.

przestaje być „kreowanie”. Staje się on przekazicielem, wieszczem, rewelatorem prawdy istniejącej obiektywnie, autonomicznie wobec jego umysłu czy wyobraźni. Zgodnie z tym mechanizmem przestaje mieć znaczenie, kto tę prawdę wypowiada: Żyrmunas, młody dudarz z Lidy czy Halban. Istotne jest to, że przemawia ona przez śpiewaka natchnionego „wiarą widzącą” czy „duchem świata”.

W tym osobliwym obrazie poety i poezji dochodzą do głosu dwa charakterystyczne konteksty intertekstualne: homerycki, przywołany przez Słowackiego we wspomnianej notatce do *Konrada Wallenroda*, i mickiewiczowski, związany z geografiami literacką Litwy¹². Pierwszy daje o sobie znać m.in. w opisie rycerzy wyposażonych w „zbroje niebieskie”, „ubiory [...] nieznanym”, „konie jasne jak słońce”, „tarcze srebrne i złote... i miecze w płomieniach”. Militaria te przywodzą na myśl kunsztowny ekwipunek wojenny bohaterów *Iliady* (Hefajstos użył srebra i złota do wykonania tarczy Achillesa; Nestor porównywał białe konie Rezusa do promieni słońca; zbroje obu bohaterów eposu były określane jako boskie, niebiańskie)¹³. Mogą one symbolizować starożytny, szlachecki rodowód duchów mających obudzić się do działania na Litwie. Mickiewiczowski kontekst myślenia o poetach i poezji koncentruje się natomiast w utworze Słowackiego wokół postaci wajdelotów, głoszonych przez nich proroctw oraz ich związku z topografią ziem litewsko-białoruskich. Imię „Żyrmunas” łączy bohatera epickiego fragmentu z miejscowością Żyrmuny, położoną ok. 80 kilometrów na południe od Wilna (obecnie Białoruś). 17 kilometrów dalej w stronę Nowogródka leży miasto Lida, z którego wywodzi się młody dudarz. Widzenia wajdeloci miewają nad wodami litewskich jezior i rzek. Szczególną rolę Słowacki przypisał Niemnowi, biegnącemu na południe od Lidy. Nad jego brzegiem rodzą się prorocze myśli Halbana. Wszystkie te miejsca usytuowane są na „wielkim trakcie, którym jeżdżono dawniej z Nowogródka do Wilna”¹⁴. Przestrzeń doświadczenia wizji, tj. łączności z genezyjskim światem duchów, pokrywa się zatem z okolicą doskonale znaną Mickiewiczowi, oswojoną przezeń w latach młodości spędzonej w dużej mierze w rozjazdach między rodzinną miejscowością a wileńskim ośrodkiem akademickim.

¹² Konteksty homerycki i mickiewiczowski, rzecz jasna, można traktować jako fragment większej przestrzeni intertekstualnej, którą stanowiła dla Słowackiego tradycja epicka ze wszystkimi jej odmianami – dantejską, ariostyczną, bajroniczną etc.

¹³ Cf. Homer, *Iliada*, p. XVIII, w. 315 i nn.; p. X, w. 466–468; p. X, w. 370–372 (w uwagach odnoszę się do tłumaczenia Franciszka Ksawerego Dmochowskiego: Homer, *Iliada*, tłum. F. K. Dmochowski, oprac. T. Sinko, Wrocław 2004). Tekst *Iliady* Słowacki znał nie tylko z przekładu Dmochowskiego (pierwodruk: Warszawa 1800–1801, t. 1–3). W latach 1846–1847 on sam tłumaczył fragmenty tego poematu. Uzbrojenie napowietrznych rycerzy można też kojarzyć z zainteresowaniem autora Biblią oraz malarskimi przedstawieniami walki św. Jerzego i Michała Archanioła ze smokiem.

¹⁴ L. Podhorski-Okołów, *Realia Mickiewiczowskie*, Warszawa 1999, s. 193.

Postaci wajdelotów, w powiązaniu z literackimi aluzjami do Homera czy Mickiewicza, symbolizują rewelatorską misję, którą ma do spełnienia artysta w genezyjskim świecie Słowackiego. Twórca jako jednostka przestaje się w nim liczyć, znaczenie natomiast zyskuje przekazywana przezeń prawda objawiona. Jej świadectwo, jak wskazuje omawiany urywek [*Konrada Wallenroda*], można znaleźć m.in. w poezji Mickiewicza, która w swym całokształcie okazuje się zwierciadłem nie tyle wyobraźni autora, ile rzeczywistości istniejącej poza nią. Słowacki, parafrazując utwór Mickiewicza, nie polemizował z nim, lecz odkrywał i tłumaczył genezyjski sens zawartego w nim przekazu. Trudno to nazwać „pisanem Mickiewicza”¹⁵, jak określiła osobliwą praktykę twórczą poety Alina Witkowska. Można mówić raczej o „pisanu Mickiewiczem” – tworzeniu narracji genezyjskiej treścią i stylem jego dzieł. Wygląda na to, że w drugiej połowie lat czterdziestych autor *Konrada Wallenroda* stał się dla niego jednym z głosów – doniosłych, homeryckich – za pośrednictwem których przemawia „duch świata”, duch dziejów¹⁶. Witkowska zauważyła, że po przełomie mistycznym „osobistość Mickiewicza, jego dusza, jego »ja«”¹⁷ niewiele już obchodziły poetę. I rzeczywiście, relacje między pisarzami zasadzające się na stosunkach osobistych, stosunkach twórczości, wpływach literackich, polemice, walce, które skrupulatnie analizował Manfred Kridl¹⁸, w pewnym momencie przestały mieć znaczenie. Nie pisał więc Słowacki Mickiewicza, bo nie zależało mu na nim jako jednostce autonomicznej, głoszącej subiektywnie wypracowaną, indywidualną ideę. Widział w nim jednego z przekazicieli wiedzy ezoterycznej, objawionej, uniwersalnej. Ważny był zatem przekaz duchowy, który wyczytał z jego utworów i który mógł wykorzystać we własnej misji głoszenia nauki o genezie i celu istnienia świata.

Homer, dudarz z Lidy, Halban, Żyrmunas, starzy wajdeloci, guślarz odprawiający obrzęd dziadów czy Mickiewicz – wszystkie te postaci zlewają się u Słowackiego w jeden typ, w jedną figurę. To – używając słów poety z *Kazania na dzień Wniebowstąpienia Boskiego* – ludzie „dotknięci Duchem” (XV, 266), jak Apostołowie powołani do głoszenia nauki Chrystusa. Kontekst ten pobrzmiewa

¹⁵ A. Witkowska, op. cit., s. 276.

¹⁶ W *Raptularzu* Słowacki wyjaśniał: „Poeci są wielkimi odgrzebywaczami słów duchów – bo je mają podszeptane... a słowa te do rymu użyte mają potęgę rewelacyjną, to jest dzwonią jakimś tajnym wspomnieniem w każdym duchu. Mickiewicza cała potęga w tym rewelatorstwie słów – Czasem malarz przechodzący na poetę jest w słowach rewelatorem kolorytu... Dant – Wiktor Hugo... – Muzyk na poetę przeszedłszy znajduje rewelatorskie wyrazy dźwięku. – Aż pójdą wyżej... ja sam przez rewelatorstwo muzyki w Żmii i pierwszych płodach – malarstwa w Beniowskim przeszedłem, wchodzę Ks. Markiem w rewelatorstwo Boskości Ducha”; J. Słowacki, *Raptularz 1843–1849*, oprac. M. Troszyński, Warszawa 1996, s. 108–109.

¹⁷ A. Witkowska, op. cit., s. 276.

¹⁸ Vide M. Kridl, *Antagonizm wieszczów*, Warszawa 1925, s. 653.

zresztą w tle epickiego urywku [*Konrada Wallenroda*]. W jednej z odnotowanych przez Floryana zaniechanych redakcji tekstu czytamy:

[...] Halban wstaje, człowiek najstraszniejszej wiary,
Bo zna Chrystusa, a krzyż podparł temi mary
Ognistemi, które się w myśli wieszczą roją,
Zamki jakieś rycerską napełniają wonią,
Miłość dają
(XIII2, 210)

W tym zarzuconym fragmencie proroctwo genezyjskie łączy się z chrześcijańską ideą ofiary, ukazując Halbana z jednej strony jako pieśniarza-wizjonera „rojącego” sny o rycerskiej potędze Litwy, z drugiej – jako „człowieka najstraszniejszej wiary” w ekspiacyjną, odradzającą wartość krzyża w walce ducha z formą.

Skoro zaś mowa o apostołstwie prawdy i o różnych głosach, które tę prawdę wypowiadają, trzeba zwrócić uwagę na kształt powstającego w takich okolicznościach tekstu. Przybiera on niejednokrotnie charakter polifoniczny. Staje się literackim wielogłosem, w którym komunikaty Słowackiego i Mickiewicza splatają się ze sobą lub nawet Słowacki wchodzi w dialog z własnymi utworami. Przywodzi to na myśl Bachtinowską koncepcję wypowiedzi nastawionej na „cudze” (lub inne) słowo¹⁹. Wystarczy przypomnieć fragmenty tekstów, z których zatytułowaniem, klasyfikacją i edycją filologowie mieli najwięcej kłopotów, a które były przez nich określane jako [*Próba złączenia poematu o tajemnicach genezyjskich z „Dziadami”*] czy [*Łączenie poematu o tajemnicach genezyjskich z „Królem-Duchem”*]²⁰. Z *Królem-Duchem* akurat wchodzi w dialog także [*Konrad Wallenrod*]. Pomysł wywoływania zdarzeń myślą, a także tworzenia się historii w snach i widzeniach, jest w pewnym sensie motorem fabuły tego poematu. Bohater pierwszego rapsodu, Popiel, zwraca uwagę, że to, o czym pomyśli lub co mu się przyśni, natychmiast się spełnia:

Przypadłem w zamek jeden nadwiślany,
Który zastałem cały już w purpurze –
Że trupy swoje wyrzezane chował.
Duch mój przede mną tam był – i mordował.
[...]
Jam wrzeszczał: „Kto tu prędjéj niż me chęci?
Niż myśli moje? kto srożej zajadły
Na krew Swityna niż ja, wpaść w pokoje?
Kto tu wypełnił jak Bóg – myśli moje?”

¹⁹ Cf. M. Bachtin, *Słowo w powieści*, w: idem, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 82–277.

²⁰ Cf. J. Słowacki, *Dziela wszystkie*, t. 15, Wrocław 1955.

Duchowi memu to przypisać muszę,
Bo ziemia nie ma takich rozbójników!
(VII, 181)

To samo dzieje się ze snami i widzeniami w dalszych częściach *Króla-Ducha*²¹, ale też w [*Konradzie Wallenrodzie*], gdy Żyrmunas stwierdza:

Częstom zauważał,
Że com ja w puszczy wyśnił – to Bóg zaraz stwarzał...
[...]
Nie troskam się więc o nic... bo przez niesłychaną
Ducha mego potęgę – chcę – a wojska wstaną;
Zażądam... a podniosę potęgę Litwinów,
Bo mój sen każdy wstaje... jako wojsko czynów.
(XIII2, 207)

Słowacki pisał więc opowieść genezyjską nie tylko Mickiewiczem, jego tekstami, lecz także utworami własnymi. Pisał ją również dziełami innych poetów: Homera, Dantego, Ariosta, Szekspira, Calderona i in., a nawet malarzy (Rafael), w których dostrzegał oznaki profetyzmu. Można by powiedzieć, że technikę tworzenia w taki sposób opanował doskonale już w latach trzydziestych, że jak niejednokrotnie dowodzili badacze, przybierała ona różne postaci, od tzw. bluszczowatości, przez ironiczną aluzję, aż po twórcze, interpretacyjne tłumaczenia całych tekstów (*Książę niezłomny*). Należałoby jednak zastrzec, iż nigdy nie nabrała ona tak ważnego i głębokiego sensu, jak wówczas, gdy zaczęła służyć apostołstwu prawdy, wieszczoniu genezyjskich tajemnic bytu. W epickim urywku [*Konrada Wallenroda*] wspólna, zbiorowa wizja wajdelotów, którą stanowił obraz napowietrznych rycerzy – zwiastunów przełomowych zdarzeń mających w przyszłości rozegrać się na Litwie²² – dowodzi, że pieśń jako objawienie tajników działania Boga czy duchów w historii nie jest własnością jednego śpiewaka, że odczytywanie i tłumaczenie, by użyć określenia Marty Piwińskiej, „księgi świata”²³ jest zadaniem kolektywnym. Ten aspekt myślenia o poetach i poezji można dostrzec

²¹ Na przykład we śnie Dobrawny z IV pieśni rapsodu III.

²² Kazimierz Wyka zwrócił uwagę na przekreśloną redakcję fragmentu [*Konrada Wallenroda*], w której Halban mówi o misji dziejowej narodu litewskiego: „O moi bracia, starzy wajdeloci, / Świat ten jest do ogromnej podobien stokroci: / W środku zaś myśl litewska gore jako słońce. / Ta myśl jest we mnie... cała weszła mi do łona, / Boga użyje za moc, ludy za ramiona; / Jeszcze mała, w ludowych śpiąca tajemnicach, / A jednak już we słońcach walczy i księżyczach...” (XIII2, 211). Zdaniem badacza stanowi ona „poetycką transpozycję tych fragmentów filozoficznych (*O idei polskiej, Idee narodów*), w których pod piórem Słowackiego, całkowicie na wzór ewangelii św. Jana, misje narodów otrzymują skończenie idealistyczny wykład”; K. Wyka, *W kręgu „Genezis z Ducha”*, „Pamiętnik Literacki” 1955, nr 4, s. 346.

²³ M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 119.

także we własnej praktyce pisarskiej Słowackiego, który – jak nigdy wcześniej – rezygnując z wszelkiej osobistości, odcinając się od tego, co wiązałyby się z jego indywidualnym stosunkiem do Mickiewicza, próbował uczynić wybrane wątki *Dziadów*, *Wallenroda* czy *Pana Tadeusza* (krytykowanego przecież w *Raptularzu* za „wieprzowatość”²⁴, oddalenie od spraw ducha) częścią uniwersalnej, polifonicznej narracji genezyjskiej. Uznał je za ważne, bo dostrzegł w nich profetyczne znaki odkrywające treści, których znaczenia autor nie starał się odpowiednio odczytać. Jeżeli więc cokolwiek pozwoliło poecie uwolnić się od dialogu z Mickiewiczem jako niezależnym podmiotem literackim i światopoglądowym, mogła to być unieważniająca ów dialog, zamykająca dyskusje i spory prawda nadrzędna.

Bibliografia

- Bachtin, Michał, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982.
- Bąk, Magdalena, *Twórczy łęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*, Katowice 2013.
- Chmielowski, Piotr, *Co sądził Słowacki o „Konradzie Wallenrodzie”*, „Tygodnik Ilustrowany” 1894, nr 27.
- Homer, *Iliada*, tłum. F. K. Dmochowski, oprac. T. Sinko, Wrocław 2004.
- Janion, Maria, *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*, Warszawa 1990.
- Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, wsp. S. Makowski, Z. Sudolski, Wrocław 1960.
- Kleiner, Juliusz, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, Kraków 1999, t. 1–4.
- Kridl, Manfred, *Antagonizm wieszczów*, Warszawa 1925.
- Makowski, Stanisław, „Pan Tadeusz” Juliusza Słowackiego, „Poezja” 1984, nr 11–12.
- Mickiewicz, Adam, *Dzieła*, red. Z. J. Nowak, Z. Stefanowska, Cz. Zgorzelski, t. 2: *Poematy*, oprac. W. Floryan, wsp. K. Górski, Cz. Zgorzelski, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, Warszawa 1994.
- Piwińska, Marta, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992.
- Podhorski-Okolów, Leonard, *Realia Mickiewiczowskie*, Warszawa 1999.
- Słowacki, Juliusz, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, Wrocław 1952–1976, t. 1–17.
- Słowacki, Juliusz, *Raptularz 1843–1849*, oprac. M. Troszyński, Warszawa 1996.
- Tomkowski, Jan, *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej*, Warszawa 1984.

²⁴ Magdalena Bąk zauważa, że „Można w owej krytyce »wieprzowatości życia wiejskiego« widzieć niechęć do zbytnej »materialności« poematu, a zatem być może właśnie do zbytniego skupienia się na opisie owej dotykanej i percypowalnej zmysłami rzeczywistości. Wydaje się jednak, że uwaga o »wieprzowatości życia« dotyczy przede wszystkim idei nadrzędnej poematu – krytykowałby tu Słowacki prawdopodobnie sposób postrzegania historii przez Mickiewicza [...]”. Badaczka stwierdza także, iż „To niezbyt eleganckie określenie przełożone na język genezyjski oznaczałoby zapewne zleniwienie ducha. Istnienie Polaków w historii wymagało zmycia owego grzechu”; M. Bąk, *Twórczy łęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*, Katowice 2013, s. 323, 297. Cf. S. Makowski, „Pan Tadeusz” Juliusza Słowackiego, „Poezja” 1984, nr 11–12, s. 75.

Witkowska, Alina, *Jak Słowacki pisał Mickiewicza*, w: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum, Warszawa 10–11 grudnia 1979*, red. M. Janion, M. Żmigrodzka, Warszawa 1981.

W kręgu bliskich poety. Listy rodziny Juliusza Słowackiego, oprac. S. Makowski, Z. Sudolski, red. E. Sawrymowicz, Warszawa 1960.

Wyka, Kazimierz, *W kręgu „Genezis z Ducha”*, „Pamiętnik Literacki” 1955, nr 4.

OLAF KRYSOWSKI, dr hab., profesor Uniwersytetu Warszawskiego, zajmuje się historią literatury oraz komparatystyką. Jego zainteresowania koncentrują się wokół twórczości Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego. Obejmują związki literatury z różnymi tradycjami kulturowymi, przede wszystkim tymi, które rozwijały się na tzw. obszarach kresowych dawnej Rzeczypospolitej, a także relacje między poezją i malarstwem, słowem i obrazem. Jest autorem książek: *„Słońce ogromnych kręgi...” Malarskie inspiracje Słowackiego* (2002), *Tradycja bizantyjska w twórczości Mickiewicza* (2009), *Pogranicza romantyzmu – romantyzm pogranicza* (2016) oraz licznych artykułów ogłaszanych w książkach i czasopismach, a także redaktorem prac zbiorowych: *Religie i religijność w literaturze i kulturze romantyzmu* (2008), *Śladami romantyków* (2010), *Tradycje bizantyjskie. Romantyzm i inne epoki* (2014), *Romantyzm warszawski 1815–1864* (2016), *Życie codzienne romantyków* (2017).

„BO WAJDELOTOM POWIEM –
ŻE NA CIELE JESTEŚ KOSMATY”.
DEKONSTRUKCJA MITÓW MICKIEWICZOWSKICH
W [WALLENRODZIE] SŁOWACKIEGO*

“Or I will tell the wajdelots – of your shag-haired body”.
Deconstruction of Mickiewiczian Myths in Słowacki’s [*Wallenrod*] [*Wallenrod*]

KAROL SAMSEL
Uniwersytet Warszawski, Polska
E-mail: lewks@wp.pl
ORCID: 0000-0002-2047-4508

Abstract

Author of the article aims to show the sophisticated intertextuality of Juliusz Słowacki’s unfinished drama [*Wallenrod*] [*Wallenrod*]. Firstly, he exposes the anti-Marivauvian line of [*Wallenrod*]’s reading as well as emphasises Słowacki’s game with Boccaccio’s *Decameron*. Secondly, he changes the supposed date of writing the drama – from 1841 to the later years – because of the genesian symbols present in [*Wallenrod*]. Thirdly, at last, he confronts the previous research locating the text primarily in the context of Słowacki’s juvenile works and Shakespearean intertextuality. Meanwhile – a new type of multi-intertextual rereading of [*Wallenrod*] should illustrate that for Słowacki even the textuality of the drama happened to be an instrument supporting the deconstruction of Mickiewicz’s original.

Keywords: antagonism between the bards, Juliusz Słowacki, Adam Mickiewicz, *Konrad Wallenrod* [*Konrad Wallenrod*]

Streszczenie

Autor artykułu stawia sobie za zadanie ukazanie skomplikowanej intertekstualności niedokończonego dramatu [*Wallenrod*] Juliusza Słowackiego. Po pierwsze, wskazuje na anty-marivaux’owską linię czytania utworu, a także wypukla grę Słowackiego z *Dekameronem* Boccaccia. Po drugie, przesuwą datę powstania tekstu z 1841 roku na lata późniejsze – ze względu na obecną w [*Wallenrodzie*] symbolikę genezyjską. Po trzecie wreszcie, rozlicza się z dotychczasowym stanem badań sytuującym utwór przede wszystkim w świetle młodzieńczej twórczości Słowackiego

* Publikacja artykułu dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski.

oraz intertekstualności szekspirowskiej. Nowy typ – multiintekstualnego – odczytywania [*Wallenroda*] ma tymczasem unaocznic, że nawet tekstowość utworu jest dla Słowackiego instrumentem wspomagającym dekonstrukcję Mickiewiczowskiego pierwowzoru.

Słowa kluczowe: antagonizm wieszczów, Juliusz Słowacki, Adam Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*

1.

Niewiele niestety wiemy (niewiele też możemy się dowiedzieć) na temat nieukończonego nigdy przez Słowackiego fragmentu dramatycznego zatytułowanego przez jego badaczy [*Wallenrod*]. Katalog rozmaitych niepewności oraz wieloznaczności zacząć należałoby zapewne od wskazania na brak wiedzy o dacie powstania utworu. Eugeniusz Sawrymowicz w *Kalendarzu życia i twórczości Juliusza Słowackiego* wzmiankuje jedynie o tym, że [*Wallenrod*] odnaleziony został na tylnych kartach pieśni dalszych *Beniowskiego* (VI–X), a więc prawdopodobnie powstawał w końcowych miesiącach 1841 roku¹.

Wątpliwości co do tego rodzaju datacji wzbudza jednakże kilka dosyć niespodziewanych aspektów [*Wallenroda*]. Po pierwsze – obecna tu metaforyka zbliżona jest do genezyjskiej, ale należy do innego zgoła rodzaju niż, dla przykładu, ta dyskretnie ujawniana (już) w finale V pieśni *Beniowskiego*, gdzie skupia się ona wokół najbardziej fundamentalnych motywów wiary genezyjskiej:

[...] wierzę,
 Że ludy płyną jak łańcuch zurawi,
 W postęp... że z kości rodzą się rycerze²

Albo (na ukraińskich polach)

Szarańcza tęcze kirowe rozwinie,
 Girlanda mogił gdzieś idzie i ginie –³

W [*Wallenrodzie*] genezyjski schemat obrazowania nasuwa już skojarzenia z dojrzałą topiką okresu tłumaczenia przez Słowackiego *Księcia Niezłomnego* – gdyż bohater mówi o sobie:

WALLENROD:

Jestem – jako struś, wywiedziony z jaja
 Słońca promieniem – słońce mam za ojca⁴.

¹ *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, wsp. S. Makowski, Z. Sudolski, Wrocław 1960, s. 404–405.

² J. Słowacki, *Beniowski*, w: idem, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. 3: *Poematy*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1959, s. 115.

³ *Ibidem*, s. 116.

⁴ J. Słowacki, [*Wallenrod*]. [*Dramat*], w: idem, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. 8: *Dramaty*, oprac. W. Hahn, Wrocław 1959, s. 314.

Natomiast w jego rozmowie z Jagiełłą ujawnia się charakterystyczny calderonowski topos odważania wykupywanych zwłok złotem lub srebrem:

WALLENROD:

[...] Knechtów, których mi zabiją,
Każesz przeważać z końmi i rynsztunkiem,
A potem srebra dasz na wagę trupa...⁵

Metaforyka lunarna z kolei, tak istotna m.in. w *Śnie srebrnym Salomei*, ujawnia się przede wszystkim w kłótniach małżeńskich Olgierdowiczów. Rozsierdzona Anna chce przyprawić Witołdowi „rogi miesięczne” oraz nazywa go „srebrnym mężem”⁶. Jagiełło, wspominając starcie z Kiejstutem, przypomina sobie jego oczy jak „dwie gwiazdy krwawe... [...] / W moim utkwione sercu”⁷. Oczy Kiejstuta nie będą już co prawda tematem dalszych roztrząsań, jakkolwiek charakterystycznie wyodrębnione w ten sposób ewokują skojarzenia z genezyjską reinterpretacją zmysłu wzroku, brawurowo przeprowadzoną przez Słowackiego w *Fantazym*, na co zwrócił uwagę Tadeusz Peiper w klasycznym studium *Oczy czarne czy niebieskie ma Dianna?*⁸.

Aksena, bezpowrotnie straciwszy zabitego przez Kiejstuta Wojdyłę, w somnambulicznym widzeniu na wileńskim zamku roi sobie, że „wabi” uciętą głowę wielkiego księcia litewskiego („szklanne oczy / I krwią zwalane siwe, długie włosy...”⁹), a następnie karmi ją – jak wronę. To znów styl epatowania makabrą oraz motywami tanatycznymi bliskimi zarówno *Snowi srebrnemu...*, jak i *Samuelowi Zborowskiemu*. Uczynienie Akseny zaś po trosze wileńską Ksenią, wileńską lady Makbet, a po trosze – wileńską Judytą, nasuwa na myśl *Księdza Marka* jako istotny składnik narastającej orbity odniesień [*Wallenroda*] Słowackiego.

O tym, jak monumentalny mógł okazać się projekt, z którego pozostał jedynie dramatyczny fragment, świadczy również rozbudowana intertekstualność [*Wallenroda*] – widoczna zwłaszcza w jego partiach komediowych. Tylko na pozór mówienie o komizmie tego tekstu mogłoby zdawać się niełatwe. Ujawnia się on w charakterystycznej scenie „wojny małżeńskiej” – rozgrywającej się między Kiejstutem i jego żoną, Birutą, oraz (nade wszystko) Witołdem i jego małżonką, Anną – która stylizowana jest jak gdyby przeciw Pierre’owi

⁵ Ibidem, s. 324.

⁶ Ibidem, s. 318–319.

⁷ Ibidem, s. 323.

⁸ T. Peiper, *Oczy czarne czy niebieskie ma Dianna?*, „Odrodzenie” 1946, nr 37. Warto przypomnieć o tym, że studium to jeszcze w tym samym roku spotkało się z polemiką ze strony Mieczysława Ingłota (w mojej opinii – nieprzekonującą); M. Ingłot, *Zabawa w oczy*, „Kuźnica” 1946, nr 9.

⁹ J. Słowacki, [*Wallenrod*]. [*Dramat*], s. 335.

de Marivaux¹⁰. Ta kluczowa w obrębie pierwszego aktu scena – przerysowana, śmiała w epatowaniu językiem erotycznym i kipiąca od werbalnej przemocy – ma za zadanie ukazać dwór Olgierdowiczów jako wulgarny, litewski przaścianek, jeśli już nie nawet – „zagrodę” dla zmysłów.

Jeden z najwyrazistszych w utworze sygnałów intertekstualnych należy w tej scenie do Witołda, a dotyczy rzutkiej i charakternej Anny. Otóż Witołd mówi Giovannim Boccacciem, a dokładnie nowelą *Sokół*, co więcej – powtarzając fabułę najbardziej znanego fragmentu *Dekameronu*, czyni siebie litewskim Federigiem degli Alberighi:

Dwa dni – sokoła mego najstarszego,
Który już siedział na łaskawym chlebie,
Kazała upiec i dać na wieszczkę!
Pytam: Co taki twardy ptak? – a ona:
Mężu, to kura! – patrzę – a ta kura
Na szyi pierścień ma żelazny – ścierwo...
A jużem udo zjadł...¹¹

Wydaje się, że z tak silnym międzytekstowym sygnałem konkurować może wyłącznie znak nie tylko uobecniający intertekst Mickiewiczowski, ale wręcz – poprzez intertekstualne upostaciowanie – go dekonstruujący. Należy podkreślić, że w [*Wallenrodzie*] bez trudu taki znajdziemy, co może wskazywać na rozległość i ambicję projektu całego niezrealizowanego utworu. Mam na myśli kłopotliwą postać młodzietkiego Alfa usługującego Olgierdowiczom, a zwłaszcza Kiejstutowi. Dlaczego aż kłopotliwą? Albowiem – to po pierwsze – chłopiec służy na dworze litewskim ze specyficznym odium: jest bowiem, jak ujmuje Kiejstut, „bękartem tego zdrajcy haniebnego Waltera Stadiona”¹², ergo bękartem Wallenroda.

¹⁰ Chodzi o prawdopodobną tutaj, cyniczną (i inteligentną) grę Słowackiego z konwencją tzw. komizmu *à la marivaudage*. „Gra się więc »komedia miłości«, sympatyczna, bo oparta nie na wyrachowaniu materialnym, ale na podkładzie uczucia, niemniej jednak ryzykowna nieco, na szczęście kończąca się pomyślnie, czasem dzięki przypadkowi, czasem dzięki trafnym posunięciom partnera [...] czy dzięki pomysłom jego służącego. W ten sposób rozwijające się sytuacje są najczęściej mało zróżnicowane, albo raczej zróżnicowane w sposób subtelny, bo i akcja w danym wypadku musi być bardzo delikatna. Nic też dziwnego, że Wolter mógł powiedzieć o Marivaux, iż »autor ten waży musze jaja na pajęczęj wadze«, a specyficzny ten system i rodzaj komizmu nazwano *marivaudage*. W całości biorąc, komedia Marivaux daje nam wnikliwy obraz wewnętrznych przeżyć miłosnych w sercach w gruncie rzeczy wrażliwych, pragnących głębszego uczucia i może dlatego takich ostrożnych, lecz przez zbytnią ostrożność popadających w sytuacje budzące wesołość”; B. Kielski, „*Śluby panińskie*” jako ogniwo w rozwoju „komedii miłości” (*Molière – Marivaux – Fredro – Musset*), „Pamiętnik Literacki” 1957, z. 3/4, s. 51. Vide także na temat dystansu *Balladyny* wobec wzorca *à la marivaudage* studium: W. Kubacki, *Słowacki – Zabłocki*, „Pamiętnik Literacki” 1964, nr 1, s. 10.

¹¹ J. Słowacki, [*Wallenrod*]. [*Dramat*], s. 320.

¹² Ibidem, s. 327.

Po drugie – rzecz komplikuje się w warstwie symbolicznej utworu, bo także Wallenrod Słowackiego widzi w sobie bękartą, co – jak już wskazywałem – poniekąd może czynić go posłannikiem „myśli słonecznej” poety:

Czy ja mam ojca? – Wszak jestem bękartem!
 Natura nie ma żadnych praw nade mną.
 Jestem – jako struś, wywieziony z jaja
 Słońca promieniem – słońce mam za ojca¹³.

Jeżeli zatem *quasi*-komediową kulminacją aktu pierwszego była tzw. „wojna małżeńska” w Trokach, kulminacją aktu drugiego jest już – co niezwykle wymowne – spotkanie dwóch bękartów, starszego i młodszego, Wallenroda-Waltera Stadionia oraz Alfa, które zdecydowanie pozostawione zostaje w zawieszeniu, bez puenty. Co bowiem z tego, że Wallenrod po ojcowsku wyrzeka: „Zniknął... – jestże to sen? Widziałem syna, / A każde jego słowo było mieczem...”¹⁴. Mimo to Alf znika, nie poznając go. Tymczasem Witold wskazał już dawno na naznaczenie losu młodzieńca: „Krew, którą dał mi Kiejstut – rubinowa – / Krew, którą jemu dał... [...] / To kalinowy sok”¹⁵. „Ród i jego życie / Ciągłą kradzieżą jest”¹⁶ – dopowiada w końcu Witold i w takiej roli ostatecznie pojawia się nieustannie u Słowackiego Wallenrod – wyprawiający się na Litwę i z Litwinami pertraktujący, ale wciąż trwający w swojej nieudolnej misji jak złodziej naznaczony jakimś (czy właśnie bękartim?) stygmatem, nie mogący za żadną cenę i w żadnych okolicznościach „odprowadzić” swojej zdobyczy do siebie.

Intertekstualność wzmaga się jednak nie wtedy, gdy przyglądamy się agonowi dwóch bękartów – Wallenroda i jego syna, Alfa – lecz wówczas, gdy widzimy Alfa jako członka świty Kiejstuta, przeważnie w niezwykle dwuznacznych sytuacjach. „Czy myślisz, żeby się znalazł jeszcze w Litwie jaki człowiek, który by / chciał skonać na moim stosie [...]?”¹⁷ – zapytuje Kiejstutowicza jego zrezygnowany ojciec. Zupełnie nieoczekiwanie młodzieniec odpowiada: „spaliłbym się!”, „spalę się na stosie twoim, ale ojca mego nie nazywaj zdrajcą...”¹⁸. I trudno tutaj doprawdy określić, czy obrona ojca przez Alfa wynika z jego siły charakteru, czy (po prostu) załęknięcia? Młodzieniec pyta w końcu z naiwnym, niemalże zabobonnym zatroskaniem: „jeśli się spalę, czy będą o mnie śpiewać wajdeloci?”¹⁹.

¹³ Ibidem, s. 314. Vide przyp. 4.

¹⁴ Ibidem, s. 349.

¹⁵ Ibidem, s. 340.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem, s. 326.

¹⁸ Ibidem, s. 327.

¹⁹ Ibidem. Wajdeloci funkcjonują na Litwie Słowackiego poniekąd jako „nadzór”, wręcz jako „policja opowieści”. Ich słowem się szantażuje, jak pokazuje przykład Anny, a ich zapomnienia się lęka, jak wskazuje przykład Alfa.

Jeżeli (*cum grano salis*) przyjmiemy, że dokonuje się w tym miejscu gra z tematami Mickiewiczowskiej *Grażyny*, zmuszeni będziemy uznać, że dwuznaczny dialog Kiejstuta z Alfem pomnaża wyłącznie problemy: miejsce na stosie ma, krótko mówiąc, zająć ktoś, kto nie tylko jest ksiązęciem pacholkiem czy paziem, ale wydaje się również (tak, tak) i księcia eunuchem, osobistą własnością. Podejrzenia interpretatora wzbudza przede wszystkim czułość, jaką wielki książę litewski okazuje Alfowi. Jest ona niepokojąca, nawet jeżeli uwzględnilibyśmy fakt, że Alf jest właściwie wnukiem wielkiego księcia litewskiego:

KIEJSTUT:

Dziwne te psiątko... Zalewa mi oczy
Przezroczytymi łzami... Chodź... daj mi ust.
Różane twe usta – tchną mi życiem,
A twarz mi dawne czasy przypomina –
Dziś mi innego znajdź, Witoldzie, giermka!
Niechaj to dziecko żyje... lata długie...

ALF:

Dlaczegoż ty mię chcesz odprawić, książę?
Czym źle ci służył?

KIEJSTUT:

Cicho, małe szczenię!²⁰

Powróćmy jednak jeszcze na chwilę do „wojny małżeńskiej” Olgierdowiczów z pierwszego aktu, pamiętając wszelako, że akt trzeci [*Wallenroda*] – poza wyimkiem sceny pierwszej (monologiem Jagiełły) – właściwie nie istnieje. Genezyjsko nacechowany komizm kłótni Kiejstuta, Biruty, Witolda, a także Anny kierować może bowiem myśl interpretatorów [*Wallenroda*] w stronę *Fantazego*, co zdaje się tropem uzasadnionym oraz umotywowanym. Nie jest bowiem *Fantazy* tylko „pierwszą komedią kresową”, jak utrzymywali niegdyś Mieczysław Inglot oraz Roman Taborski²¹. To także nietypowo zrealizowana – właściwie w charakterze precedensu w skali całej twórczości Słowackiego – współcześnie dziejąca się „komedia genezyjska”²².

²⁰ Ibidem, s. 328.

²¹ Określenie to w pierwój pojawia się w książce Taborskiego o Apollonie Nałęcz-Korzeniowskim, a następnie – powraca w przywołaniu w recenzji Ingłota. R. Taborski, *Apollonia Korzeniowski. Ostatni dramaturg romantyczny*, Wrocław 1957, s. 55–56; M. Inglot, *Ewa Łubieniewska, „Fantazy” Juliusza Słowackiego, czyli komedia na opak wywrócona* [recenzja], „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 2, s. 376.

²² Vide m.in. E. Łubieniewska, *Mistyczny chrzest i ofiara „z rozumu i śmiechu”*, w: eadem, „*Fantazy*” Juliusza Słowackiego, czyli komedia na opak wywrócona, Wrocław 1985, s. 197–213.

Ten nietypowy gatunek²³ wydaje się odzywać w scenie pierwszej [*Wallenroda*], która zapowiada być może właśnie tak rzadko spotykany w realizacjach oraz reprezentacjach komizm genezyjski. Mając w pamięci wyłącznie *Fantazygo*, nietrudno orzec, że jest to komizm przemocy. Jak pisze Ewa Graczyk w ważnym w tym wymiarze studium pt. *Fantazy, przestrzeń pożądania*, utwór Słowackiego to istny „teatr wyszydzenia odmieńców”, a do tego jeszcze – „niezwykły teatr obmowy”²⁴. Dlatego właśnie „w *Fantazym* ciągle widzimy postacie, które jak widzowie komedii, śmieją się i wyśmiewają z innych bohaterów”²⁵. Tak jak w [*Wallenrodzie*] nareszcie, tak też w *Fantazym* śmiech jest drogą seksualnej stygmatyzacji:

Jej talia

Jest do połowy syrenia... połowa
Bez kości – sprężyn... samą siłą skrętu
Idąca naprzód – zresztą w oczach cała...²⁶

– powiada złośliwie o Idalii Dafnicki *Fantazy*. Gdy jednak pochwyli z całą siłą koncept, orzeknie bez zastanowienia, że jest jak: „Dwie czarne plamy atramentu / Na prześcieradle białem...” i ostro natychmiast dopowie, że:

Kto prześcieradło to sztyletem zbroczy,
Popęlni... wielką poezję... z osobą,
Która by dała dziś dziesięć lat życia
Za jaką scenę głodną i tragiczną²⁷.

Zdaniem Graczyk, specyficzna komedia Słowackiego, kresowa i genezyjska zarazem, podąża wiernie tropem Shakespeare’owskich eksperymentów dialogowych obecnych w *Poskromieniu złośnicy*²⁸. To znamienne, że ten sam erudytyjny trop zawiera [*Wallenrod*], tak jakby Słowacki chciał zarazem przekaz Mickiewicza o Litwie wulgaryzować i... globalizować. Na zaczepne, mężowskie pytanie, „czy Kiejstut – dobrze kochał ruski miesiąc?...”, Biruta odpowiada bez zastanowienia:

²³ Ażeby mówić uprawnienie o istnieniu komizmu genezyjskiego, należy rozstrzygnąć, w jaki sposób mógłby się on krzyżować z mistyką genezyjską Słowackiego, tj. jak możliwy jest w synkretycznym-religijnym uniwersum *Genesis z Duchą* humor, śmiech, traf, igraszka losu, zrządzenie przypadku, loteryjność etc.

²⁴ E. Graczyk, *Fantazy, przestrzeń pożądania*, w: *Geografia Słowackiego*, red. D. Siwicka, M. Zielińska, Warszawa 2012, s. 328.

²⁵ Ibidem, s. 320.

²⁶ J. Słowacki, *Fantazy*, w: idem, *Dziela*, red. J. Krzyżanowski, t. 8, s. 215.

²⁷ Ibidem.

²⁸ E. Graczyk, op. cit., s. 320. W swojej interpretacji *Poskromienia złośnicy* Graczyk kieruje się wykładnią zaproponowaną przez Małgorzatę Sugierę w tomie *Inny Szekspir* (Kraków 2008).

Drapałam ciebie wtenczas pazurami,
 Biłam jak słowik – skrzydełkiem gadzinę,
 Jak wąż skakałam do oczów... Mój stary,
 Jeśli to miód był... to pewno niesłodki!

Na to zniesmaczony mężczyzna, nie pozostając jej dłużny i zgodnie z wzorcami komizmu wojny małżeńskiej, doradza Witoldowi:

KIEJSTUT:

[...] Bij swoją Rusinkę,
 Bo nadto wielka dobroć psuje żony...²⁹

W tym punkcie ciężar tematu przeniesiony zostaje na „parę młodszą”, a komizm ulega zdecydowanej dynamizacji, niemalże *à la buffo*. Witold wyzywa Annę od „wiedźm” i wypomina jej „spławianie Alfa” („Aby zobaczyć, czy Litwin z natury / [Pł]ywa po wodzie, czy zaś idzie na dno...”³⁰). Anna odgraża się nieomal jak romantyczna, komediowa metresa: „Nosek o nossek – uderz, twój się stłucze...” albo:

[...] dam szcztukę w hełm, obalę z koniem...
 Zawinę ciebie w pieluchy jak dziecko
 I gdzie powieszę na haku...³¹

Wreszcie grozi mężowi pieśniarzami: „Bo wajdelotom powiem – że na ciele / Jesteś kosmaty [...]”³². Przypomina to wszystko (do złudzenia – wydaje mi się) osobliwą strategię pisarską obraną przez Słowackiego w *Fantazym* – tę właśnie, którą pozwoliłem sobie określić mianem strategii pisania genezyjskiej komedii przemocy³³. Opierając się zatem w tej mierze na badaniach przesuwających czas powstania *Fantazego* z 1841 roku na rok 1844, może warto zastanowić się nad podobnym (choć może nie aż tak dalekim, bo trzyletnim) przesunięciem czasu pisania przez Słowackiego fragmentu dramatycznego [*Wallenrod*] oraz przybliżyć ten urywek do urywku fragmentu epiki genezyjskiej [*Konrad Wallenrod*]³⁴.

W przeciwieństwie jednak do genezyjskiego [*Konrada Wallenroda*], [*Wallenrod*] dramatyczny jest dziełem zakrojonym całościowo, syntetycznie. Nie był ani nie jest

²⁹ J. Słowacki, [*Wallenrod*]. [*Dramat*], s. 318.

³⁰ Ibidem, s. 319–320.

³¹ Ibidem, s. 319.

³² Ibidem.

³³ Vide przyp. 24, a także jego kontekst w studium.

³⁴ Nawiązuję do studium Olafa Kryśowskiego, publikowanego w niniejszym numerze pisma, pt. *O genezyjskim przesłaniu fragmentu epickiego [Konrad Wallenrod] Juliusza Słowackiego*.

elementem agonu wieszczów – ani jawnego, ani ukrytego – stanowi raczej dzieło autorskie, zapośredniczone przez pierwowzór, chociaż w nim nie zanurzone, owszem, zmediatyzowane przez nie, ale bynajmniej nie obejmowalne. Sąd, który przedstawię w tej chwili, może oczywiście wydać się kontrowersyjnym, jednak analogonem [Wallenroda] pod względem skali projektu i przez wzgląd na podobne piętno niedokończenia i urwania zdaje mi się *Horsztyński*. Nawet jeśli bowiem pomyślimy o [Wallenrodzie] jedynie jako o tekście o niespełnionym rozmachu, do rozmachu *Horsztyńskiego* nieznacznie zaledwie zbliżonym, a tym samym „utraconym” pod względem siły przekazu dla czytelników, okaże się, że dramat zachowa pomimo wszystko nie tylko swą autonomię, lecz także wysoką rangę artystyczną. [Wallenrod] jest bowiem i dramatem wielokontekstualnym, i wielointekstualnym, i wieloautotekstualnym³⁵. A przynajmniej takie sprawia wrażenie po lekturze dwóch pierwszych aktów. Bez wątplenia tekst ten w świetnej, a także przekonującej pracy Magdaleny Bąk pt. *Twórca łęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach* mógłby zajmować miejsce Jana Bieleckiego, któremu autorka poświęciła większość swoich rozważań dotyczących kompleksu Wallenroda u Słowackiego³⁶.

Czy zatem tzw. agon wieszczów jest kategorią osłabiającą badanie intertekstualności tekstów Słowackiego? – unifikującą utwory poety, który zamiast eskalowania opozycji woli wybierać modelowanie twórczych kontrapozycji, a więc grę nie tylko fasadowym u niego Mickiewiczem, lecz także – wznoszenie całej erudycyjnej architektury pierwszego, drugiego czy trzeciego tła: Boccacciów, Szekspirów, Calderonów, a wreszcie – *crème de la crème*, rzecz jasna – swoich własnych tekstów? Warto oczywiście zadawać pytania, dlaczego Wallenrod Słowackiego przebywa „w Malborgu” z Halbanem, guślarzem zbiegłym z Trok³⁷, i matką-ksienią, która przepadła z Litwy całkowicie bez wieści, upozorowawszy własną śmierć przez powieszenie³⁸. Z pewnością nie należy także przekazu [Wallenroda] symplifikować, co uczyniła m.in. Anna Kurska, kiedy w studium *Litewskie zamki Słowackiego* stwierdziła, jakoby „zamek trocki z ponurego olbrzyma w *Hugonie*

³⁵ Pod pojęciem wieloautotekstualności Słowackiego (multiautotekstualności, poliautotekstualności Słowackiego) rozumiem cały zestaw strategii służących autorowi *Króla-Ducha* w odwoływaniu się do 1) własnych dzieł literackich, 2) narzędzi ich tworzenia i opracowywania, 3) autorskich sposobów wytwarzania autofikcji specyficznych światów tekstowych poety. W [Wallenrodzie] pole multiautotekstualności wyznaczać mogłyby (w przedstawionym przeze mnie ujęciu) m.in. *Fantazy, Horsztyński, Mindowe, Beniowski, Sen srebrny Salomei, Samuel Zborowski*.

³⁶ M. Bąk, *Kompleks „Wallenroda”*, w: eadem, *Twórca łęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*, Katowice 2013, s. 130–157.

³⁷ Guślarzem, który u Słowackiego jest równocześnie – franciszkaninem (sic!). „WALLEN-ROD: O! męska Hekate!... / Widać w nim zawsze starego guślarza, / Choć został mnichem – świętego Franciszka...”; J. Słowacki, [Wallenrod]. [Dramat], s. 316.

³⁸ „Matka jego z rozpaczki powiesiła się była przed mymi oknami na starej sośnie... lecz pastuch przechodząc rano, odciął powróż i cucią ją... potem zniknęła...”; ibidem, s. 327.

przemienił się w *Wallenrodzie* w ciepły dom”³⁹. Bardzo trudno jest mi z tym ujęciem się zgodzić, wynika to zresztą ze wszystkiego, co dotychczas o Olgierdowiczach w [*Wallenrodzie*] powiedziałem.

Zadaniami badaczy „antagonizmu wieszczów po latach”, reasumując, jest zatem i lektura *close reading* parafraz Słowackiego z Mickiewicza, i dyskusja nad często nazbyt generalizującymi sędziami literaturoznawców o nich. Jest wszelako jeszcze jedno fundamentalne w mojej opinii zadanie, na które pragnąłbym w zakończeniu niniejszego studium położyć nacisk. Chodzi mi o czytanie od-Mickiewiczowskich parafraz Słowackiego – multiintertekstualnie. Mówiąc obrazowo – dążyć należałoby do lektury tego, co od-Mickiewiczowskie poza Mickiewiczem, a jednakże – *in toto*. Jest to zadanie być może najmniej nasuwające się na myśl, ale najbardziej odsłaniające profil estetyczno-intelektualny Słowackiego jako nowoczesnego już *implicite* komentatora tekstu Mickiewiczowskiego, komentującego taki tekst immanentnie, tzn. z wnętrza własnego, wieloaspektowego oraz niejednoznacznego utworu-parafrazy. Znajdziemy tu Słowackiego, który nie jest ani typowym agonistą, ani antagonistą.

2.

Słownik wileński, podając najbardziej charakterystyczne dla pierwszej połowy wieku XIX znaczenia przymiotnika „kosmaty”, wskazuje, że „kosmatość”, czyli „okrycie włosami”, to „włochatość” i „kudłatość”⁴⁰. Nie mówi jednak wyłącznie o „kosmatych nogach” i „rękach” czy byciu „kosmatym jak niedźwiedź”, lecz także o „kosmatości towarów” takich jak „futra”, „kosmatych liściach” oraz „łodygach”⁴¹. Na pozór oczywista sytuacja z pewnych względów nabiera cech nieoczywistości, bo – chociaż został wyraźnie wskazany kontekst użycia leksemu: chodzi o męską „kosmatość na ciele” – trudno mimo wszystko pozbyć się wrażenia pewnej „znaczeniowej migotliwości” całej komunikacji⁴². Gdy natomiast sięgniemy do *Shakespeare’s Words. A Glossary and Language Companion*, okaże się, że przymiotnikiem „shag-haired” posłużył się syn Macduffa,

³⁹ A. Kurska, *Litewskie zamki Słowackiego*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2003, nr 6, s. 157.

⁴⁰ *Kosmaty* [hasło], w: *Edycja elektroniczna „Słownika wileńskiego”*, kierownik projektu M. B. Majewska, <https://eswil.ijp.pan.pl/index.php> (d.d. 26.03.2019) (strona 531. w wydaniu papierowym).

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Analogiczną sytuację napotkamy w *Trzy po trzy*, gdy narrator Fredrowski przyzna, że bawi się swoim opowiadaniem jak „dziecko wolantem”; A. Fredro, *Trzy po trzy*, oprac. K. Czajkowska, w: A. Fredro, *Pisma wszystkie. Proza*, oprac. K. Czajkowska, S. Pigoń, wstęp K. Wyka, t. 13, Warszawa 1969, s. 73. Oczywiście – chodzi (jedynie!) o korkową piłkę do gry z powtykanymi do środka piórami, nie sposób jednak zapomnieć o tym, że pisarz, by określić cechy swojej narracji, posługuje się homonimem. Wolant to i lekki powóz, i lekka, staropolska suknia, i tej sukni – pojedyncza falbana.

przemawiając do złoczyńcy mordującego jego ojca („thou shag-haired villain!”). Podobnie zwróci się Makbet do swoich morderców, porównując ich do kosmatych islandzkich psów, tym razem używając określenia gatunkowego zwierząt tego rodzaju: „shough” („Shoughs, water-rugs, and demi-wolves are clept / All by the name of dogs”)⁴³. Słowackiego „kosmaty” jest zatem nie tylko leksemem homonimicznym, słowem kameleonowo-kalamburowym, lecz także określeniem obciążonym potencjalną szekspirowską intertekstualnością, reprezentującą przede wszystkim uniwersum *Makbeta*.

Tym tropem podążył w 1910 roku w swoich *Badaniach źródłowych nad twórczością Słowackiego* Stanisław Windakiewicz, zaskakująco stwierdzając, że [*Wallenrod*] to przede wszystkim kontynuacja gry szekspiryzmem zapoczątkowanej przez Słowackiego *Balladyną* – „zabawy w Szekspira”, jak określi ją Wiktor Weintraub ponad pół wieku później⁴⁴. Intrygi na litewskim dworze Kiejstuta są w opinii badacza wariantami intryg na angielskim dworze królewskim Jana bez Ziemi, zaś transfer motywów, chwytów i struktur dialogowych obecny jest nade wszystko w schematach dialogowych, które to towarzyszą u Słowackiego partiom Litwinek. Jednakże Windakiewicz postępuje dość dwuznacznie – sugeruje pewną reminiscencję, a jednocześnie ją zastrzega:

Kłótniwa znów i rubaszna królowa angielska Eleonora, jak niemniej zawzięta nieprzyjaciółka króla francuskiego Filipa, Konstancya Bretańska – przywodzą mimo woli na pamięć Birutę, Annę i Axenę z dworu Kiejstuta i Jagiełły w *Konradzie Wallenrodzie* [Windakiewiczowi chodzi o [*Wallenroda*] – K. S.]. Czy którakolwiek z tych postaci wzięła się w głowie Słowackiego z pobudek szekspiryjskich, orzec stanowczo trudno⁴⁵.

Niezależnie od wątpliwości, w tekście pojawiają się kolejne sugestie dla wyszukanego szekspiryzmu [*Wallenroda*]. Szekspirowski wreszcie okazuje się również szczególnie nas tutaj interesujący sposób indagowania Anny. Szantażowanie „kosmatego” Witolda wajdelotami to wybieg, który prowokująca bohaterka Słowackiego mogła (w przekonaniu Windakiewicza) przejąć od Falstafa z *Henryka IV*:

Falstaf kilka razy grozi następcy tronu, że go oczerni za pomocą ballad, które rozpuści wśród ludu: „And I have not ballads made on you all and sung to filthy tunes”. Toż zapowiada Anna Witoldowi: „Bo wajdelotom powiem, że na ciele / Jesteś kosmaty – będą w pieśniach śmiać się”⁴⁶.

⁴³ *Shag-haired; Shough* [hasła], w: *Shakespeare's Words. A Glossary and Language Companion*, ed. by D. Crystal, B. Crystal, preface S. Wells, London 2002, s. 372, 377.

⁴⁴ W. Weintraub, „*Balladyna*”, czyli *zabawa w Szekspira*, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 4, s. 45–89.

⁴⁵ S. Windakiewicz, *Studia nad Szekspirem*, w: idem, *Badania źródłowe nad twórczością Słowackiego*, Kraków 1910, s. 204–205.

⁴⁶ Ibidem, s. 211. Vide także przyp. 19.

Dostrzeżenie w [*Wallenrodzie*] erudycyjnego „dramatu ponadszekspirowskiego”⁴⁷, w Litwie Słowackiego zaś – ziemi szekspirowskiej z rysami Anglii henrykowskiej, a także Anglii Jana bez Ziemi – problematyzuje postawioną przeze mnie hipotezę o genezyjskiej proveniencji utworu poety. Sądy Windakiewicza w istocie przekonują, i to podobnie jak opinie Alfreda Birkenmayera z tego samego okresu wykazujące „dalekie reminiscencye [w utworze – K. S.] *Mindowego*”⁴⁸. Jeżeli zatem „życie rodzinne litewskich książąt ze wszystkimi jego jasnymi i ciemnymi stronami”⁴⁹ jest mieszaniną *Króla Jana*, *Henryka IV* oraz *Mindowego*, może by warto wrócić do ustalonego sądu badaczy o 1841 roku jako dacie powstania utworu?

Cóż, być może tak, a być może nie i może cenniejszą dla nas okaże się perspektywa Słowackiego panintertekstualnego, w którym „intertekstualności” lat trzydziestych oraz czterdziestych stapiają się w jedną całość, nie wyłączając z niej oczywiście – egzemplifikowanej przez młodzieńczego *Mindowego* – autotekstualności. Nader tu znamienne, że skomplikowanej intertekstualności [*Wallenroda*] nie doceniał w ogóle (w głośnym aż po dzień dzisiejszy *Antagonizmie wieszczów. Rzeczy o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*) Manfred Kridl⁵⁰. Znamienne jest również, że wnikliwi (a nieoczekiwani) czytelnicy tego dramatu – tacy, jak Alfred Birkenmayer – nie dostrzegali w [*Wallenrodzie*] transgresji poza sfery tabu: nie widzieli na dworze Kiejstuta eunucha ani bękartą, a jego zadeklarowaną wobec pana ofiarę czytali wyłącznie w kluczu *Grażyny*⁵¹. Niedokończony dramat Słowackiego z pewnością kryje zresztą jeszcze bardzo wiele zagadek. Nie wszystkie niestety da się z racji jego „mozaikowości” i „brulionowości” rozwiązać. Część z nich wszelako z pewnością pozostaje do dzisiaj wrażliwa na lekturę *close* i *distant reading*, a także (*last, but not least*)... ostrożną hermeneutykę podejrzliwości.

⁴⁷ Określenie Stanisława Cywińskiego odniesione do dramaturgii Norwida: S. Cywiński, „*Kleopatra*” Norwida jako dramat ponadszekspirowski, „Przegląd Współczesny” 1933, nr 135/136.

⁴⁸ A. Birkenmayer, „*Wallenrod*” Słowackiego a Mickiewicza, „Z Chyrowa: Deo, Patriae, Amicitiae” 1910, nr 2, s. 82.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ostatni w tomie sąd Kridla o tekście ma zaświadczać jedynie o tym, że „fragmenty dramatu są ciekawe dla zestawień z utworem Mickiewicza, ale same przez się nie przedstawiają większej wartości ideowej ani artystycznej”; M. Kridl, *Dramat o Wallenrodzie*, w: idem, *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*, Warszawa 1925, s. 197.

⁵¹ A. Birkenmayer, „*Wallenrod*” Słowackiego a Mickiewicza (*Dokończenie*), „Z Chyrowa: Deo, Patriae, Amicitiae” 1910, nr 3, s. 127. Podobnie – co znów wydaje mi się bardzo znamienne – żaden z interpretatorów tekstu nie zwraca uwagi na samobójczą prowokację matki Wallenroda przypominaną Alfowi przez Kiejstuta. Vide przyp. 38.

Bibliografia

- Bąk, Magdalena, *Kompleks „Wallenroda”*, w: eadem, *Twórczy lęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*, Katowice 2013.
- Birkenmayer, Alfred, „Wallenrod” *Słowackiego a Mickiewicza*, „Z Chyrowa: Deo, Patriae, Amicitiae” 1910, nr 2–3.
- Cywiński, Stanisław, „Kleopatra” *Norwida jako dramat ponadszekspirowski*, „Przegląd Współczesny” 1933, nr 135/136.
- Fredro, Aleksander, *Trzy po trzy*, oprac. K. Czajkowska, w: A. Fredro, *Pisma wszystkie. Proza*, oprac. K. Czajkowska, S. Pigoń, wstęp K. Wyka, t. 13, Warszawa 1969.
- Graczyk, Ewa, *Fantazy, przestrzeń pożądania*, w: *Geografia Słowackiego*, red. D. Siwicka, M. Zielińska, Warszawa 2012.
- Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, wsp. S. Makowski, Z. Sudolski, Wrocław 1960.
- Kielski, Bolesław, „Śluby panięskie” jako ogniwo w rozwoju „komedii miłości” (Molière – Marivaux – Fredro – Musset), „Pamiętnik Literacki” 1957, z. 3/4.
- Kosmaty* [hasło], w: *Edycja elektroniczna „Słownika wileńskiego”*, kierownik projektu M. B. Majewska, <https://eswil.ijp.pan.pl/index.php> (d.d. 26.03.2019).
- Kridl, Manfred, *Dramat o Wallenrodzie*, w: idem, *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*, Warszawa 1925.
- Kubacki, Waclaw, *Słowacki – Zabłocki*, „Pamiętnik Literacki” 1964, nr 1.
- Kurska, Anna, *Litewskie zamki Słowackiego*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2003, nr 6.
- Inglot, Mieczysław, *Zabawa w oczy*, „Kuźnica” 1946, nr 9.
- Inglot, Mieczysław, *Ewa Łubieniewska, „Fantazy” Juliusza Słowackiego, czyli komedia na opak wywrócona* [recenzja], „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 2.
- Łubieniewska, Ewa, *Mistyczny chrzest i ofiara „z rozumu i śmiechu”*, w: eadem, „Fantazy” *Juliusza Słowackiego, czyli komedia na opak wywrócona*, Wrocław 1985.
- Peiper, Tadeusz, *Oczy czarne czy niebieskie ma Dianna?*, „Odrodzenie” 1946, nr 37.
- Shag-haired; Shough* [hasła], w: *Shakespeare’s Words. A Glossary and Language Companion*, ed. by D. Crystal, B. Crystal, preface S. Wells, London 2002.
- Słowacki, Juliusz, *Beniowski*, w: idem, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. 3: *Poematy*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1959.
- Słowacki, Juliusz, *Fantazy*, w: idem, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. 8: *Dramaty*, oprac. W. Hahn, Wrocław 1959.
- Słowacki, Juliusz, *[Wallenrod]. [Dramat]*, w: idem, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. 8: *Dramaty*, oprac. W. Hahn, Wrocław 1959.
- Sugiera, Małgorzata, *Inny Szekspir*, Kraków 2008.
- Taborski, Roman, *Apollo Korzeniowski. Ostatni dramatopisarz romantyczny*, Wrocław 1957.
- Weintraub, Wiktor, „Balladyna”, czyli *zabawa w Szekspira*, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 4.
- Windakiewicz, Stanisław, *Studia nad Szekspirem*, w: idem, *Badania źródłowe nad twórczością Słowackiego*, Kraków 1910.

KAROL SAMSEL, urodzony w 1986 r., dr hab., historyk literatury, poeta, filozof. Adiunkt w Instytucie Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Kierownik Pracowni Historii Dramatu 1864–1939 przy ILP UW. Współredagował tomy prac poświęcone Norwidowi, Fredrze, a także poetom-studentom podziemnego Uniwersytetu Warszawskiego: *Hieroglifem zapisane. Cyprian Norwid* (2012), *Uniwersalność komizmu. Aleksander Fredro w dwieście dwudziestą rocznicę urodzin* (2015) i *Poeci-studenci podziemnego Uniwersytetu Warszawskiego wobec romantyzmu* (2018). Publikował swoje teksty w „Pracach Filologicznych. Literaturoznawstwo”, „Studiach Norwidianach” oraz w „Yearbook of Conrad Studies (Poland)”. Członek Polskiego Towarzystwa Conradowskiego, badacz życia i twórczości Wandy Karczewskiej. Autor monografii *Norwid – Conrad. Epika w perspektywie modernizmu* (2015) oraz *Inwalida intencji. Studia o Norwidzie* (2017). Zajmuje się polsko-romantyczną intertekstualnością pisarstwa Josepha Conrada.

U STÓP POMNIKÓW.
KANTATY OKOLICZNOŚCIOWE KU CZCI
ADAMA MICKIEWICZA I JULIUSZA SŁOWACKIEGO*

At the Feet of Monuments.

Commemorative Cantatas Celebrating Adam Mickiewicz and Juliusz Słowacki

MAŁGORZATA SOKALSKA

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Polska

E-mail: malgorzata.sokalska@uj.edu.pl

ORCID: 0000-0002-2896-9468

Abstract

Monuments erected in honour of poets and cantatas dedicated to them are connected by the community dimension of the cult which they manifest. In the monuments erected from the mid-nineteenth century and onwards to commemorate Mickiewicz and Słowacki, we can observe a particular difference in the perception of both poets. The first is presented as a poet-prophet from the very beginning, the second receives such attributes only with time (at the end of the twentieth century). A similar phenomenon can be seen in cantatas' libretti often composed and performed on the occasion of the unveiling of the monuments dedicated to the bards. Compositions in honour of Mickiewicz are quantitatively more numerous and more accurately define his status as a poet-prophet, whereas Słowacki is deified in this genre rather as a poet, master of words.

Keywords: cantata libretto, commemorative creation, monument, cult of poets

Streszczenie

Pomniki ku czci wieszczów i dedykowane im kantaty łączy wspólnotowy wymiar kultu, którego są przejawem. Fundowane od połowy XIX wieku pomniki Mickiewicza i Słowackiego pozwalają zauważyć szczególną różnicę w postrzeganiu obu twórców. Pierwszy od początku postaciowany jest jako wieszcz-prorok, drugi dopiero z czasem (pod koniec XX wieku) otrzymuje takie atrybuty. Podobne zjawisko zauważyć można w librettach kantat komponowanych i wykonywanych często z okazji odsłonięcia pomników dedykowanych wieszczom. Kantaty ku czci Mickiewicza są ilościowo obfitsze i dokładniej określają jego status jako wieszca. Słowacki z kolei w większym stopniu opiewany jest w tym gatunku jako poeta, mistrz słowa.

Słowa kluczowe: libretto kantaty, twórczość okolicznościowa, pomnik, kult wieszczów

* Publikacja artykułu dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski.

Wstęp

Badanie dedykowanej wybitnym artystom twórczości, także tej okolicznościowej, jest znanym nie od dziś sposobem poznania historycznie zmienionych fenomenów, jakimi są recepcja twórczości, budowanie sądów na temat postaci artystów oraz kształtowanie stereotypowych opinii o ich roli w kulturze, a niekiedy i w życiu narodu. Zwłaszcza w przypadku Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego korpus dostępnych materiałów jest ogromny. Z tego bogactwa wybieram dwa reprezentatywne przykłady – pomniki i zwłaszcza libretta kantat – oraz skupiam się głównie na okresie kulminacyjnym różnych form kultu, przypadającym na przełom wieków, a więc w okolicach setnej rocznicy urodzin obu poetów.

Wskazane formy upamiętniania wieszczów, choć tak różne z racji użycia odmiennego tworzywa – przestrzennej bryły w pierwszym oraz słowno-muzycznej syntezy w drugim przypadku – w rzeczywistości jednak łączą istotne podobieństwa. Podstawowym z nich jest wymiar zbiorowy ich funkcjonowania. Zarówno w przypadku wkomponowanego w przestrzeń publiczną pomnika, jak i wykonywanej chóralnie kantaty – właśnie aspekt zbiorowy w decydujący sposób wpływa na to, jaki kształt przybierze dzieło dedykowane poecie. Kantaty okolicznościowe łączyły się z pomnikami również na płaszczyźnie organizacyjnej, jako że ich wykonywanie było jednym z niezbywalnych elementów scenariusza uroczystości upamiętniających wieszczów, w tym odślaniania kolejnych pomników. Przy tym kantat, o których będzie mowa w dalszych rozważaniach¹, nie należy mylić z wielkimi formami wokalnymi muzyki XVIII i XIX wieku komponowanymi przez Johanna Sebastiana Bacha czy Stanisława Moniuszkę. W drugiej połowie wieku dochodzi bowiem do wyraźnego przesunięcia pozycji kantaty z kanonu estetycznego ku funkcjom społecznym. Jak zauważa Irena Poniatowska, w epoce tej

Duża grupa utworów typu kantatowego sytuuje się na granicy twórczości artystycznej i funkcjonalnej, profesjonalnej i amatorskiej. Przewija się w nich tematyka rocznicowa, hołdownicza, patriotyczna i ludowa. Kantata była więc na usługach idei narodowości, upamiętniania historii, ważnych dla kraju i dla społeczeństwa wydarzeń. Jej przesłanie patriotyczno-dydaktyczne dominowało nad ambicjami artystycznymi².

¹ Szerzej charakteryzowałam popularność kantaty okolicznościowej dedykowanej wybitnym jednostkom w studium „*Słońcem nam twoja pieśń zajaśniała*”. *Kantaty ku czci wielkich mężów (a pisarzy zwłaszcza)*, w: *Kantata – oratorium – pasja. Odmiany form literacko-muzycznych w kulturze XVIII i XIX wieku*, red. A. Borkowska-Rychlewska, E. Nowicka, Poznań 2019, s. 99–121.

² I. Poniatowska, *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku*, w: *Historia muzyki polskiej*, t. 5: *Romantyzm*, cz. 2A, red. S. Sutkowski, Warszawa 2010, s. 198.

Analizując wybrane koncepcje monumentów Mickiewicza i Słowackiego oraz teksty kantat im dedykowanych, można lepiej zrozumieć, w jaki sposób postrzegali obu wieszczów autorzy i odbiorcy twórczości okolicznościowej, czego po wieszczach oczekiwano i czy antagonizm wieszczów wyrażał się również w postawie pochwalnej przyjmowanej wobec obu poetów przez zbiorowość.

U stóp pomników

Wystarczy nawet pobieżny przegląd materiału, by dostrzec znaczące różnice ilościowe i jakościowe w dziedzinie rzeźby pomnikowej Mickiewicza i Słowackiego. Liczba pomników Adama wielokrotnie przewyższa liczbę monumentów Juliusza; pomniki tego pierwszego powstawały nie tylko wcześniej (pierwszy z nich ustawiono już w 1859 roku w Poznaniu), ale okazalsze były też ich założenia, a odwołując się do kryteriów fizycznie obiektywnych, są one po prostu większe. Pierwszy polski pomnik Słowackiego powstał dopiero w 1899 roku w wielkopolskim Miłosławiu. Kolekcja Mickiewiczów na cokołach liczyła wówczas już kilka egzemplarzy, w tym najsłynniejsze i symboliczne kompozycje krakowską i warszawską, odsłonięte w roku 1898; dopełniający tej triady pomnik lwowski odsłonięto nieco później, w roku 1904³.

Zdumiewająca jest różnica rangi miejscowości, w których upamiętniano obu wieszczów. Trudno porównywać urokliwy park angielski i prywatną rezydencję w Miłosławiu z reprezentacyjnymi placami i ulicami dawnych stolic i ośrodków polskiego życia pod trzema zaborami. Pomnikowi Mickiewiczze częstokroć stawali się punktami orientującymi topografię miast. Decyzję o prywatnej lokalizacji pierwszego pomnika Słowackiego narzucił czynnik polityczny – zakaz władz pruskich, niechętnych umieszczaniu w przestrzeni publicznej widomych znaków polskiej kultury⁴. Jednak to nie zaborcy zdecydowali o tym, by nie przedstawić Juliusza w wieszczej pozie, którą wypracowano w tym czasie i doprowadzono do perfekcji w monumentach Adama. Trudno przecież nie rozpoznać powtarzającego się – w realizacjach pomnikowych z Przemyśla (1891), Rzeszowa (1892), Tarnopola (1895), Krakowa, Warszawy, Stanisławowa (1898), Złoczowa (1899), a nawet Wieliczki (1903) – charakterystycznego wizerunku pełnifigurowej postaci wieszca, który znamy z dagerotypów: w wieku dojrzałym, statycznego, w postawie stojącej, z ręką przyciśniętą do serca, niekiedy dzierżącego atrybuty w postaci pióra i książki, ubranego w surdut, na który zarzucony ma płaszcz z peleryną.

³ Zdjęcia zdecydowanej większości pomników wymienionych i omówionych w tym tekście można znaleźć w bogato ilustrowanych pozycjach z serii „A to Polska właśnie”: J. Łukasiewicz, *Mickiewicz*, Wrocław 1996 oraz A. Kowalczykowa, *Juliusz Słowacki*, Wrocław 2003.

⁴ „Kameralne usytuowanie pomnika Słowackiego w prywatnym parku pałacowym w Miłosławiu, to wynik decyzji władz pruskich, które nie pozwoliły wnieść pomnika na miejscu publicznie eksponowanym”; B. Zakrzewski, *Z albumu Kościelskich. Pomnik Słowackiego w Miłosławiu*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1979–1980, R. XIV–XV, s. 146.

Obok książki i pióra to ten ostatni detal jest najbardziej symbolicznym wyróżnikiem posągowych Adamów, jako że, będąc zarazem elementem realistycznego dziewiętnastowiecznego stroju męskiego, wykorzystywany był do uzyskania fantastycznego efektu opadających fałd nadających odzieniu formę *quasi*-togi, płaszcza proroków i patriarchów. Zresztą poeta nie zawsze trzyma w ręce książkę, jak to jest w Krakowie, Stanisławowie czy Rzeszowie; równie często jest to zwój – jak w Przemyślu lub Tarnopolu – a więc już konkretnie przymiot proroków starotestamentowych.

Do pewnego stopnia podobieństwo pomnikowych Mickiewiczów jest wynikiem seryjnego ich projektowania przez tych samych artystów⁵. Wśród pomników panowała jednak nieco większa różnorodność, niż mogłoby się wydawać na podstawie przytoczonych przykładów, stawiano bowiem poecie również popiersia lub cokoły z medalionami. A jednak wyraźnie można stwierdzić w tej epoce wykrystalizowanie się ikonicznego wyobrażenia pomnikowego Mickiewicza, a nawet da się prześledzić przyczyny, które po części były za to odpowiedzialne.

Poważniejsze inicjatywy pomnikowe przełomu wieków opierały się na zbiorowym, społecznym wysiłku organizacyjnym i finansowym, częstokroć też projekty wyłaniane były w procedurze konkursowej. Dokumentacja owych konkursów pozwala dziś rekonstruować sposób myślenia o pomniku, nie tylko jako o elemencie estetycznym i komponencie planu urbanistycznego, ale także jako wyrazie koncepcji ideowej, upostaciowaniu zbiorowych sądów na temat upamiętnionej postaci. Dlatego na przykład od uczestników konkursu krakowskiego, w wyniku którego na Rynku Głównym stanął znany dziś pomnik, żądano, by ich projekty utrzymane były w stylu renesansowym, którego regularność i symetria z jednej strony wykazywały pokrewieństwo z upodobaniami estetycznymi pozytywizmu⁶, ale z drugiej zachęcały do wysnuwania daleko posuniętych symbolicznych interpretacji. Karol Matuszewski twierdził na przykład, że „widok linii prostych wiąże się z wrażeniem powagi, energii, surowości, odzywającej się echem w sercu człowieka i budzącej w nim uczucie wielkości, majestatyczności lub grozy”⁷. Linie prostopadła i horyzontalna otwierać z kolei miały na takie wartości jak wieczność, stałość i niezmienność, a w perspektywie estetycznej także wzniosłość. Jak pouczał Matuszewski, „W szeregu istot żyjących, sam tylko człowiek budową ciała przypomina linię prostopadłą. Z wszystkich postaw, jakie on przybrać może,

⁵ Projekt Tomasza Dykasa został wykorzystany w Przemyślu, Złoczowie i Tarnopolu; pomniki ze Stanisławowa, Tarnowa i Wieliczki łączy autorstwo lwowsko-krakowskiego artysty Tadeusza Błotnickiego.

⁶ Cf. D. Kaczmarzyk, *Sprawa pomników Adama Mickiewicza*, „Ochrona Zabytków” 1956, t. 9, nr. 1–2(32–33), s. 94.

⁷ K. Matuszewski, *Projekt pomnika Mickiewicza wobec środków i zadań sztuki monumentalnej*, „Biblioteka Warszawska” 1883, R. 43, t. 2, s. 265.

jedna tylko postawa stojąca w zupełności odpowiada téj linii i dlatego wyłącznie nadaje się do wyrażenia energii i wzniosłości”⁸. Nie dziw, że wszystkie projekty ukazujące Mickiewicza w jakiegokolwiek innej postawie, poza stojącą, Matuszewski uznawał za chybione i z założenia błędne. Komisja konkursowa generalnie była zgodna w swoich odczuciach artystycznych z oczekiwaniami recenzenta, skoro w wymaganiach dla uczestników stały m.in. takie postulaty, by pomnik był „»samoistnym z dominującą postacią Adama Mickiewicza jako narodowego wieszczka«, a »układ pomnika powinien odpowiadać warunkom monumentalności, tak w części figuralnej, jak i architektonicznej«”⁹. Najodleglejszy może od Mickiewiczowskiej sztampy pomnik lwowski również powstał pod dyktando jasno określonych celów: „Pomnik dla Niego ma być kolumną... Tym kształtem czci się zwykle bohaterów, wojowników, albo zaznacza się wielkie fakta dziejowe”¹⁰.

Jakie pobudki, w kontekście powyższych przykładów, stały za projektem pierwszego pomnika Słowackiego? Miłoślawski monument składa się z wizerunku głowy poety z twarzą poważną, wręcz zasepioną; wyobrażono go w wieku dojrzałym. Rzeźba ustawiona została na czworobocznej kolumnie około czterometrowej wysokości, zaś istotnym uzupełnieniem kompozycji jest pełnofigurowe ujęcie młodej dziewczyny siedzącej u podnóża kolumny i wspierającej się o nią¹¹. Koncepcja tej figury, do której pozowała Katarzyna Kościelska, była osobistym pomysłem jej ojca, fundatora monumentu, który w ten sposób chciał oddać hołd tradycji rodzinnej, związanej ze Słowackim nicią prywatnych wspomnień. Matką Kościelskiego była wszak Józefa z Wodzińskich, siostra Marii Wodzińskiej, dawniej muzy poety. Za pośrednictwem obu pań tradycja osobistego kontaktu ze Słowackim, a przy okazji także Chopinem, pozostawała żywa wśród młodszego pokolenia Kościelskich.

Dopełnieniem kompozycji pomnika Słowackiego jest okalająca kolumnę balustrada, przypominająca nieco ławkę i nadająca całości charakter zbliżony

⁸ Ibidem, s. 267.

⁹ Cit. per W. Okoń, *O krakowskim pomniku Adama Mickiewicza raz jeszcze*, „Quart” 2006, nr 1, s. 21.

¹⁰ Przemówienie Adama Krechowieckiego na zakończenie działania komitetu jubileuszowego i ogłaszające powstanie komitetu pomnika. Cit. per *Rok Mickiewiczowski. Księga pamiątkowa wydana staraniem Kółka Mickiewiczowskiego we Lwowie, cz. 2: Kronika Mickiewiczowska 1898*, oprac. A. Bieńkowski, Lwów 1899, s. 41.

¹¹ Opis prasowy tej kompozycji brzmi: „[...] wysoka kolumna z głową poety na szczycie. Podobieństwo rysów, doskonale przez artystę jest uchwycone. U stóp kolumny ujrzeliśmy dziewczę urocze, zadumane i zasłuchane niejako w boskie tony lutni wieszczka. Dziewczę siedzi na balustradzie, otaczającej kolumnę z dwóch stron, a zakończonej z jednej strony zniczem złocistym, a z drugiej strony urną. Całość wykonana z marmuru styryjskiego, szlachetnością głowy poety i postaci dziewczęcia, podniosłe robi wrażenie i prawdziwy zaszczyt przynosi artyście”; *Odstąpienie pomnika Juliusza Słowackiego w Miłoślawiu*, „Dziennik Poznański” 1899, nr 213, s. 2.

do małej architektury ogrodowej. Porównanie założenia tego pomnika z opartym na zbliżonej koncepcji monumentem Mickiewicza dłuta Antoniego Popiela, odsłoniętym w 1906 roku w Parku Zdrojowym w Krynicy-Zdroju, pozwala snuć domysły o znaczącej różnicy w postrzeganiu obu poetów. Wykonane z brązu popiersie Adama przedstawia jego twarz w ujęciu identycznym jak na pełnopostaciowych statuach, drobiazgowo oddany jest też fragment typowego dla niego stroju – inaczej niż w przypadku miłosławskiego Juliusza, który ukazany jest z klasycznie obnażoną szyją, bez odzieży, a przez to wydaje się wyrwany z kontekstu swojej historyczności. Pod kolumną z Mickiewiczowskim bustem także znajduje się postać dziewczęca, ale jej stojąca postawa i ludowy (jakoby litewski) strój, każący zwyczajowo nazywać ją Zosią, czyni z niej postać uzależnioną od wieszczki: jest jego kreacją, lub ewentualnie alegorią litewskiej muzy, czczącej poetę z modlitewnie złożonymi rękoma. Tymczasem pierwszego pomnikowego Słowackiego ukazano jako poetę intymnego słuchania – prywatnego i jednostkowego kontaktu nawiązywanego z tymi, którzy odczuwają wobec niego nic osobistego przywiązania. Nie przypomina wieszczki ani proroka.

Historia kolejnych pomników Słowackiego to dzieje obiektów planowanych i ostatecznie niezrealizowanych lub koncepcji zniszczonych, ale nie tam, gdzie je pierwotnie lokalizowano, nie w czasie, którego ducha uosabiały, i wreszcie nie tak, jak to zaplanowali ich twórcy. Pomnikowe lekceważenie Słowackiego widać szczególnie mocno w Krakowie, gdzie feta z okazji setnej rocznicy jego urodzin miała zwieńczyć się wielkim pochodem i wmurowaniem kamienia węgielnego pod przyszły pomnik. Do manifestacji nie doszło, kamienia nie wmurowano, pomnik nie powstał, a komitet organizacyjny jubileuszu

Wobec braku poparcia ze strony powołanych do tego czynników, wobec szczupłości grona zajmującego się sprawą pochodu, wobec braku koniecznej jedności w łonie tegoż grona i krótkości czasu, komitet nie chcąc brać na siebie odpowiedzialności za nieudanie się pochodu w rozmiarach, które by odpowiadały chwale Wieszczki, oświadcza niniejszym z ubolewaniem, że powierzone sobie mandaty składa¹².

Również we Lwowie, pomimo położenia w 1909 roku kamienia węgielnego, starania o budowę pomnika nie przyniosły rezultatów. Pomnik poznański postawiony został dopiero w 1923 roku w parku (obecnie Park Marcinkowskiego) jako kopia części pomnika z Miłosławia (kolumna z bustem).

Najbardziej może oryginalnym wizerunkiem pomnikowym Juliusza jest monument wrocławski z 1984 roku, wykonany według projektu Wacława Szymanowskiego. Modernistyczny z ducha posąg ukazuje Słowackiego zamyślnego,

¹² *Jubileusz Słowackiego*, „Naprzód” 1909, nr 288, s. 2; cit. per K. K. Daszyk, *Między holdem uwielbienia a programowym dystansem. O krakowskich obchodach setnej rocznicy urodzin Juliusza Słowackiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne” 2010, s. 118.

wspierającego czoło o dłoń w geście zadumy. Poeta przyobleczony jest w płaszcz, który jednak ani nie fałduje się w Mickiewiczowską togę, ani nawet nie powiewa targany natchnieniem jak na łażenkowskim Chopinie, nieprzypadkowo zresztą podobnym z twarzy do pomnikowego Słowackiego. Ten sposób jego ujęcia jest dziedzictwem adaptacji, której poddano wariant oryginalny znany z płasko-rzeźby w krzemienieckim kościele św. Stanisława. W kompozycji tej Słowacki jest tylko jedną z postaci, góruje nad nim figura rycerza z opuszczoną przyłbicą i skrzydłami. Podobnie jak Zosia u stóp Mickiewicza w Krynicy-Zdroju, rycerz pełni tu dwojaką funkcję: jest aluzją do dzieł poety i alegorią tworzenia, nadając tej wizji wymiar apoteozy. Powiększony do nadnaturalnych rozmiarów i pozbawiony współtowarzysza, Juliusz osadzony został na stosownym cokole i umieszczony – czy to dzieło przypadku? – na terenach zielonych Wrocławia w pobliżu Promenady Staromiejskiej. Wkomponowany w zieleń, jest to Słowacki niby monumentalny – zważywszy na rozmiary pomnika – a jednak tę wielkość równoważy intymny gest zadumy, w jakiej został ujęty poeta – z opuszczonym wzrokiem i pogrążony w kontemplacji.

Konsekwentnie rozwijająca się współcześnie sieć pomników Słowackiego pozwala zauważyć znamienne prawidłowości: monumenty stają się coraz większe i nabierają wieszczego rozmachu. Taki charakter ma popiersie z Lublina (Kazimierz Stasz, 1999), wyróżniające się symbolicznym elementem w postaci proroczo rozwianej peleryny płaszcz. Nieudolnie naśladuje Mickiewiczowską pozę wieszczka pomnik rzeszowski (2002), ale pomimo artystycznego fiaska trudno w nim przeoczyć ewidentne nawiązania do sztampowej pozy (ręki na sercu) i prorockiego rekwizytu (zwój). Najbardziej wieszczy charakter ma realizacja warszawska (2001), stojąca na Placu Bankowym monumentalna figura nagiego, muskularnego tytana odzianego w monstrualnych rozmiarów pofałdowany płaszcz, tym razem bez wątpienia należący do wieszczka. Posąg ten, przygotowany według przeznaczonego dla Lwowa projektu Edwarda Wittiga, znajduje się, co zdaje się w dwójnasób symboliczne, nie w półprywatnej, parkowej lokalizacji – jak zdecydowana większość pozostałych Słowackich – ale w miejscu posiadającym konotacje biograficzne, w otoczeniu miejskiej architektury, z której monumentalnymi i klasycyzującymi założeniami harmonizuje ciężki i majestatyczny cokół, podniesiony dodatkowo okalającymi go schodami. Jest też Słowacki-tytan następcą na tym miejscu innego pomnika-znaku – wizerunku Feliksa Dzierżyńskiego. Zachęca to do spuentowania zauważalnego i konsekwentnego na przestrzeni stu lat rozwoju twórczości pomnikowej dedykowanej autorowi *Kordiana* wizją jego symbolicznego zwycięstwa – jako wieszczka i przewodnika (wyzwolonego) narodu. Inaczej niż Mickiewicz, do roli tej jednak Słowacki musiał w oczach swoich rodaków dorosnąć.

Celebracje i kantaty

Teżę o stopniowym nadawaniu wizerunkom Słowackiego rangi wieszczka warto zweryfikować i sięgnąć po wiadomości na temat niegdysiejszych obchodów ku jego czci, organizowanych równolegle z pierwszymi inicjatywami pomnikowymi.

Relacjonując w „Przeglądzie Polskim” przebieg krakowskich uroczystości z 1909 roku, Antoni Balicki utyskiwał na zbyt ograny program teatralny (dobrze publiczności krakowskiej znany dramat *Złota Czaszka*); za bardziej udane uznał górnolotną przemowę Lucjana Rydla oraz Apoteozę pomysłu Ludomira Benedyktowicza, w której „u stóp biustu [Słowackiego – przyp. M. S.] po całej scenie stały lub siedziały porozrzucane gustownie postacie z utworów Słowackiego, między nimi sam poeta”. Poszczególne figury, budząc się ze snu, „wypowiadały najcharakterystyczniejsze o sobie ustępy”, sam zaś poeta recytował *Testament mój*¹³. Za prawdziwie skandaliczne jednak uznał krytyk milczenie przedstawicieli współczesnego parnasu. „Nikt się do swego nie chciał przyznać Mistrza, nikt nie uczył jego chwały [...]. Nikt nie zdobył się nawet na wierszyk *ad hoc* napisany [...]”, a wszak „lepiej było do stóp jego z piosenką pospieszyć”¹⁴. Balicki przypomniał niedawne obchody jubileuszowe, na przykład Uniwersytetu Jagiellońskiego, w czasie których „spieszyli śpiewacy ze swoją lutnią”¹⁵. W programach tej uroczystości¹⁶ nietrudno natrafić na wzmianki o kilku skomponowanych z jej okazji kantatach¹⁷. Najwyraźniej zatem Balickiemu brakowało w obchodach urodzin Słowackiego tej właśnie formy poetycko-muzycznej pochwały: kantaty.

Trop ów wydaje się tym słuszniejszy, gdy spojrzymy na przebieg ceremonii pomnikowej w Miłostawiu, podczas której odśpiewano specjalnie skomponowaną kantatę do słów Józefa Kościelskiego z muzyką Zygmunta Noskowskiego.

¹³ A. E. Balicki, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1909, R. 44, t. 174, s. 239–240.

¹⁴ Ibidem, s. 240, 241.

¹⁵ Ibidem, s. 241.

¹⁶ Szczegóły programu tej uroczystości i wykonywanych wówczas kantat vide *Księga pamiątkowa pięćsetletniego jubileuszu odnowienia Uniwersytetu Jagiellońskiego 1400–1900*, Kraków 1901.

¹⁷ Wśród kantat znajdowały się utwory mniej znanych twórców – np. Michała Świerzyńskiego *Kantata ku uczczeniu pięćsetletniej rocznicy założenia Uniwersytetu Jagiellońskiego na chóry męskie z towarzyszeniem orkiestry*, muz. M. Świerzyński, sł. J. Świerzyński, [s.l., ca 1900]; inc. „Rozgłosem chwały dziś Alma Mater brzmi” – ale było i dzieło Władysława Żeleńskiego ze słowami Deotymy *Gloria tibi Alma Mater. Kantata uroczysta*, muz. W. Żeleński, sł. [Deotyma], [s.l., ca 1900]; inc. „Boga Rodzico? Dziewico?”. Żeleński był także autorem kantaty z okazji otwarcia budynku Collegium Novum UJ; *Kantata uroczysta na chór męski, 2 trąbki, 4 waltornie, 4 puzony i kotły [...] wykonana po raz pierwszy przy uroczystości otwarcia gmachu Wszechnicy Jagiellońskiej dnia 13. czerwca 1887*, muz. W. Żeleński, sł. L. German, [Kraków, ca 1887]; inc. „W odwiecznej walce z potęgą ciemności”. Szerzej na ten temat piszę w artykule *Topografie kantaty okolicznościowej*, [w druku].

Kościelski zadbał o to¹⁸, by uroczystość Słowackiego nie ustępowała najlepszym modelom tego typu gali¹⁹, wypracowanym – nie inaczej – w czasie jubileuszy Mickiewicza. „Kościelski, nawiązując jakby do niedawnych uroczystości odsłonięcia pomnika Mickiewicza w Warszawie (1898), zaprasza do Miłosławia wielu zasłużonych dla sprawy owego pomnika, przede wszystkim Sienkiewicza (który prowadził pod pomnik Mickiewicza jego córkę – Marię Gorecką), a także dra Karola Benniego”²⁰. Śpiewanie kantaty było uznawane za nieodłączny element takiej uroczystości. Jej tekst został opublikowany w relacji prasowej z tego wydarzenia²¹ oraz w antologii poezji ku czci Słowackiego²².

Całe libretto Kościelskiego opiera się na metaforyce związanej z pojęciem języka. Koncept ów w pełni zarysowuje już pierwsza zwrotka:

Krew, która do serca zbiega,
To język, narodu skarb.
Bicie, co zeń się rozlega,
To pieśń, stróż, świadek i karb²³.

Dla autora libretta język polski to czynnik odpowiedzialny za życie organizmu narodowego²⁴; aby jednak był w stanie pełnić swoje funkcje, musi mieć stosowny rytm i harmonię. Te zaś, jak wyjaśnia ciąg dalszy wiersza, zawdzięcza czczonemu poecie, który był zdolny nadać narodowej niedoli poetycki wymiar.

Śpiewanie kantat ku czci Słowackiego było wręcz zalecane jako element obchodów rocznicowych masowo organizowanych w 1909 roku. Publikując propozycje scenariuszy okolicznościowych, poznańska „Czytelnia Ludowa” przekonywała, że

Wszystkie prawie nasze miasteczka posiadają towarzystwa śpiewacze, które z pewnością chętnie wykonają kantatę jubileuszową. Odpowiedni, a zarazem łatwy do wykonania i piękny

¹⁸ Starania Kościelskiego miały podłoże także natury osobistej, ponieważ w scenariuszu uroczystości „ujawniają się jakby konkurencyjne ambicje teścia Blocha [Kościelskiego, ojca jego żony, Marii Bloch – przyp. M. S.], najzawziętszego antagonisty na niwie działalności finansowej i społecznej Leopolda Kronenberga, rzecznika uroczystości warszawskiej”; B. Zakrzewski, op. cit., s. 146.

¹⁹ Szczegółowy opis uroczystości zawierają ówczesne gazety, m.in. „Wielkopolanin” 1899, R. 17, nr 213, s. 1. Również przywoływana już relacja z „Dziennika Poznańskiego” zawiera informacje o obecnych gościach, których liczba i autorytet służyły podniesieniu rangi wydarzenia. Cf. *Odsłonięcie pomnika...*, s. 2.

²⁰ B. Zakrzewski, op. cit., s. 146.

²¹ *Odsłonięcie pomnika...*, s. 2.

²² J. Kościelski, *Kantata ku czci Słowackiego*, w: *Juliusz Słowacki w poezji polskiej (antologia poetycka)*, red. W. Hahn, Lwów 1910, s. 65.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Można dopatrywać się w tym chwycie subtelnej aluzji do koncepcji języka-pomnika, wyrażonej w strofach II pieśni *Beniowskiego*, którą cytuję w podsumowaniu niniejszej rozprawy.

utwór wydał Gall: *Jemu co jak płomienny słup: kantata ku czci Juliusza Słowackiego* do słów Stanisława Rossowskiego na chór mieszany z towarzyszeniem fortepianu (Kraków. S. A. Krzyżanowski)²⁵.

Dopuszczano także możliwość wykonania kantat o innej tematyce, byle odpowiednio podniosłych nastrojem, a nawet sięgnięcie po dzieło tego samego kompozytora zatytułowane *Kantata Mickiewiczowska na chór mieszany i mężczyźni z towarzyszeniem fortepianu (na odsłonięcie pomnika Adama Mickiewicza we Lwowie)*²⁶.

Jawne przyzwolenie, ba, nawet zachęta do substytucji Adama przez Juliusza w dedykacji utworu pozwala poczynić kilka ważnych spostrzeżeń. Po pierwsze, że wykonywanie kantat naprawdę traktowano jako obligatoryjny element obchodów „ku czci”; lepiej było dopasować pieśń o innej tematyce, niż uchybić obowiązkowi, zaś awans Słowackiego na pozycję wieszczki wymagał, by fetowano go równie uroczyście jak Mickiewicza. Po drugie, dzieł dedykowanych Słowackiemu było zdecydowanie mniej niż tych ku czci Mickiewicza²⁷. Oprócz przywołanych kantat Kościelskiego i Galla istnieją jeszcze poświęcone Słowackiemu dzieła Edmunda Urbanka do tekstu Mikołaja Rybowskiego²⁸, Tadeusza Höflingera do słów Zofii Grabińskiej²⁹ oraz Mariana Signio z librettem Edmunda Gergowicza³⁰. Ponadto w antologii *Juliusz Słowacki w poezji polskiej* zamieszczono libretta kantat B. Ł. (inc. „Sto lat minęło”) i Leontyny Kosińskiej (inc. „Cześć i chwała Ci”)³¹. W latach dwudziestych z okazji sprowadzenia zwłok poety do Polski skomponował utwór tego gatunku Feliks Rybicki³².

Kantaty Mickiewiczowskie powstawały nieco wcześniej, bo już na początku lat dziewięćdziesiątych XIX wieku, a także ich liczba jest dużo wyższa. Oprócz

²⁵ *Rok Juliusza Słowackiego*, „Czytelnia Ludowa” 1909, R. 4, z. 4, s. 84.

²⁶ *Ibidem*, s. 85.

²⁷ Szerzej omawiam wszystkie kantaty mickiewiczowskie w tekście *Adam Mickiewicz i drugie życie kantaty*, w: *Mickiewiczowskie konteksty*, red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2019.

²⁸ *Kantata ku czci Juliusza Słowackiego, na chór dwugłosowy żeński z tow. fortepianu lub harmonium*, muz. E. Urbanek, sł. M. Rybowski, Lwów [1909]; inc. „Chlubo nasza, Wieszczu miły!”.

²⁹ *Kantata ku czci Juliusza Słowackiego, na chór męski z towarzyszeniem harmonium lub fortepianu (ad libitum)*, muz. T. Höflinger, sł. Z. Grabińska, Lwów [1909]. Informację o tym utworze zawiera W. Hahn, *Bibliografia o Juliuszu Słowackim za r. 1909*, „Pamiętnik Literacki” 1909, R. 8, z. 1–4, s. 427.

³⁰ *Kantata ku czci Juliusza Słowackiego, na chór mieszany lub dwugłosowy żeński z towarzyszeniem harmonium lub fortepianu*, muz. M. Signio, sł. E. Gergowicz, Lwów [ca 1909]; inc. „Sławy Twej pełna Ojczyzna cała”.

³¹ *Juliusz Słowacki w poezji...*, s. 233–234, 237–238. Przy wierszu Kosińskiej znajduje się adnotacja o tym, że posiadał on opracowanie muzyczne samej autorki.

³² *Kantata na sprowadzenie zwłok Juliusza Słowackiego, na 3 głosy równe a capp.*, muz. F. Rybicki, sł. [M. Hemar], Warszawa [1922–1924]; inc. „Na morzu mew girlanda szara”. Dane autora słów podają katalogi BN, na stronie 2 druku widnieje adnotacja „słowa Haema”.

utworów z tekstem i muzyką (Bolesława Dembińskiego³³, Jana Czubskiego do słów Henryka Stroki³⁴, Michała Świerzyńskiego do słów Jana Świerzyńskiego³⁵, Feliksa Walczyńskiego do słów Ignacego Nowickiego³⁶, Mariana Signio do słów Stanisława Rossowskiego³⁷, Edmunda Urbanka do słów Ignacego Nowickiego³⁸, Jana Galla do słów Marii Konopnickiej³⁹, Stanisława Niewiadomskiego do słów Kazimierza Tetmajera⁴⁰, Zygmunta Noskowskiego do słów Lucjana Rydla⁴¹ oraz Bolesława Wallek-Walewskiego do słów Rossowskiego⁴²) dysponujemy jeszcze czterema librettami kantat (Konstantego Marii Górskiego inc. „Od Niemna, od Niemna głos wstaje i płynie”, Lucjana Rydla inc. „Zerwijcie, zerwijcie zasłonę!...”, Jana Kasprowicza inc. „W prastarym grodzie, w stolicy królów” i Karola Łepkowskiego inc. „Pod królewskimi śpiąca szkarłatny”), które wyróżniono w konkursie krakowskiego komitetu budowy pomnika i opublikowano jako wiersze na łamach „Czasu” w 1893 roku⁴³. Część z nich wykorzystana została potem w opracowaniach muzycznych – przez wspomnianego już Noskowskiego oraz Michała Świerzyńskiego⁴⁴.

³³ *Cieniom Wieszcza! Kantata na głosy męskie* op. 88, muz. B. Dembiński, sł. nieznane, nakładem B. J. Zalewskiego, [Chicago, ca 1925]; inc. „Gdy gaśnie gwiazda na niebie”. Kantata po raz pierwszy wydana została w 1890 r. nakładem J. K. Zupańskiego w Poznaniu.

³⁴ *Kantata wykonana podczas odsłonięcia pomnika Adama Mickiewicza w Rzeszowie, dnia 26. Listopada 1892 roku, śpiew na cztery głosy męskie*, muz. J. Czubski, sł. H. Stroka, Rzeszów 1892; inc. „Chwałę wieszczowi niech głosi pieśń”.

³⁵ *Ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Adama Mickiewicza. Kantata w łatwym układzie na solo i chóry unisono z towarzyszeniem fortepianu lub kwartetu smyczkowego*, muz. M. Świerzyński, sł. J. Świerzyński, Kraków 1898; inc. „Sto lat już mija”.

³⁶ *Kantata Cieniom Adama Mickiewicza, na głos z towarzyszeniem harmonium*, muz. ks. F. Walczyński, sł. I. Nowicki, [s.l., ca 1915]; inc. „W polskiej ziemi głosy płyną”.

³⁷ *Kantata ku czci Adama Mickiewicza, na chór jednogłosowy, dwugłosowy, mieszany lub męski*, muz. M. Signio, sł. S. Rossowski, wyd. 2, nakł. Gubrynowicza i Schmidta, Lwów [ca 1898]; inc. „Słońcem nam twoja pieśń zajaśniała”.

³⁸ *W setną rocznicę urodzin Adama Mickiewicza. Kantata. Układ na 1, 2 lub 3 głosy z towarzyszeniem harmonium lub fortepianu*, muz. E. Urbanek, sł. I. Nowicki, [s.l., ca 1898]; inc. „W uroczysty dla nas czas”.

³⁹ Tekst kantaty na chór męski lub mieszany o inc. „O, cześć! O, cześć i uwielbienie” zawiera *Rok Mickiewiczowski. Księga pamiątkowa...*, s. 40–41.

⁴⁰ *Pod Kolumną Wieszcza, op. 25, na chór męski z towarzyszeniem instrumentów dętych lub a capella*, muz. S. Niewiadomski, sł. K. Tetmajer, Lwów 1898; inc. „Wieszczu, niechaj nas słucha duch wielki Twój”.

⁴¹ *Zadźwięcz pieśni! Kantata na chór męski i orkiestrę dętą*, muz. Z. Noskowski, sł. L. Rydel, BJ Rkp. 1937, nr 33; inc. „Zerwijcie, zerwijcie zasłonę!”

⁴² *Kantata ku czci Adama Mickiewicza, na chór mieszany z towarzyszeniem orkiestry smyczkowej lub bez*, muz. B. Wallek-Walewski, sł. S. Rossowski, Kraków 1949; inc. „Słońcem nam Twoja pieśń zajaśniała”. Wydanie zawiera informację, że kantata powstała w 1901 roku i utrzymana była w tonacji D-dur (podniesionej na wygodniejszą do śpiewania F-dur); vide ibidem, s. 15.

⁴³ *Kantaty Mickiewiczowskie*, „Czas” 1893, nr 74, s. 2.

⁴⁴ *Kantata na uroczystość odsłonięcia pomnika wieszcza A. Mickiewicza*, muz. godło „Niemen” [M. Świerzyński, sł. K. Łepkowski, [s.l., ca 1900]; inc. „Pod królewskimi śpiąca szkarłatny”.

Trzecim wreszcie wnioskiem płynącym z faktu, że dopuszczano zamianę Adama na Juliusza, by nie uchybić obowiązkowi wykonywania kantaty „ku czci”, jest to, że libretta tych okolicznościowych utworów charakteryzowały się znacznym stopniem uogólnienia. Cechą wspólną właściwie wszystkich wymienionych wyżej utworów jest ich wzniosły i zarazem sztopowy charakter. Libretta zawierają mnóstwo wspólnych elementów, takich jak tryb rozkazujący, użycie podmiotu zbiorowego, wykrzyknień. Wiele fraz brzmi tak, że z powodzeniem można byłoby je wyjąć z libretta jednej kantaty i umieścić bez szkody dla ogólnego sensu w innym. Niektóre z tekstów zorganizowane są wokół jakiegoś obrazu poetyckiego, jak na przykład przywołana wcześniej metafora języka w kantacie Kościelskiego ku czci Słowackiego, czy też bardzo chętnie wykorzystywana w kantatach dla Mickiewicza topika pomnikowa, odwołująca się do realnych okoliczności, w jakich utwór miał być odśpiewany⁴⁵. Kantaty dla Adama i te dla Juliusza w dużej mierze są podobne w swojej poetyce, metaforyce, a zwłaszcza rytmie i rymie – te ostatnie są bardzo uproszczone, co jest pochodną muzycznego przeznaczenia do wykonania chóralnego, i to zwykle półprofesjonalnego. Z tego samego zresztą wynika mało ambitna warstwa muzyczna dzieł⁴⁶.

Możliwe do wskazania zwłaszcza w kantatach ku czci Mickiewicza uogólnienia znaczeniowe prowadzą do wniosku, że faktycznym obiektem pochwały w tych wierszach nie była indywidualność i niepowtarzalność poety, ale rola, w jakiej chcieli go widzieć twórcy, wykonawcy i słuchacze biorący udział w zbiorowych celebrowaniach. Rolą tą zaś była wyraźnie już sformalizowana w tej epoce funkcja wieszczca, poety-proroka, którego znaczenie rozpatrywać należy w perspektywie społecznej, nie artystycznej.

Czytelny i bezpośredni przekaz zawarty w librettach kantat okolicznościowych pozwala z dużym prawdopodobieństwem rekonstruować ówczesnie rozumiany zakres kompetencji wieszczca. Do owych wieszczych prerogatyw należało: budzenie, podtrzymywanie i jednoczenie narodowego ducha, także w zakresie porozumienia ponadstanowego⁴⁷; dawanie świadectwa idei, której poeta służył swoimi czynami (a zwłaszcza cierpieniem) i twórczością, a która trwa wśród jego czcicieli⁴⁸;

⁴⁵ Cf. M. Sokalska, *Adam Mickiewicz i drugie życie...*, s. 285–287.

⁴⁶ Cf. charakterystyka wybranych kantat okolicznościowych w: M. Sokalska, „*Słońcem nam twoja pieśń zajaśniała*”...

⁴⁷ „Tu bratnią sobie podajmy dłoń [...] Od fal Bałtyku po szczyty gór, / Niech zgodnych głosów zanuci chór” (*Kantata wykonana [...] w Rzeszowie...*, s. 4); „Dziś uroczysty dzień Cię [Polsko – przyp. M. S.] jednoczy” (*Kantata ku czci Adama Mickiewicza*, s. 1); „Zbratany w jedno lud, / To pieśni Twojej cud” (M. Konopnicka, [*Słowa do kantaty ku czci Mickiewicza*], s. 40); „W bratniej zgodzie i miłości / Pójdziem pełni wytrwałości / W życia Twego ślad” (*W setną rocznicę urodzin...*, s. 3).

⁴⁸ „Ty kochałeś duszą całą / świętą Matkę Twą. / Tyś ozdoba jej i chwałą. / Pieśń jej niośłeś swą! / [...] Tyś za świętą cierpiał sprawę [...]” (*Cieniom Adama Mickiewicza*, s. 2–3); „Kto za swój naród cierpiał boleśniej / Niżli Ty [...]?” (*Kantata ku czci Adama Mickiewicza*, s. 1);

bycie źródłem pokrzepienia, nadziei i mądrości⁴⁹; bycie strażnikiem, gwarantem i przewodnikiem egzystencji zniewolonego narodu⁵⁰; prorokowanie rychłego odzyskania niepodległości⁵¹. To właśnie z librett dedykowanych Mickiewiczowi odtworzyć można repertuar wieszczych funkcji, żadna z kantat ku jego czci nie jest bowiem wolna od wizji poety w tej roli. Frekwencja słowa „wieszcz” w tych tekstach jest zaś nierównie wyższa od jego nieśmiałej obecności w kantatach ku czci Słowackiego. Nie bywa nazywany Mickiewicz poetą, zamiast lub obok wieszca stosowana bywa metonimia „mistrz”; jego twórczość natomiast rozmywa się w wieloznacznym pojęciu „pieśni”. Świadomość tego, że istnieją jeszcze inni poeci aspirujący do rangi wieszca, skłania autorów librett do podkreślania nadrzędnej pozycji Mickiewicza, jak w kantacie ze słowami Rossowskiego „Czcij Go i kochaj nad wszystkie wieszce”⁵² lub w kantacie do słów Świerzyńskiego „moc tajemnicza / [...] Polsce wydała na świat Mickiewicza / [...] wieszca ponad wieszce”⁵³.

W kantatach ku czci Słowackiego jego wieszce prerogatywy najwyraźniej przedstawił Edmund Gergowicz, w którego tekście spersonifikowana Polska zostaje wezwana – „Wstąp na wyżyny wieszca naszego, / Co pragnął szczęścia ludu Twojego”⁵⁴, ale zarazem to libretto jest chyba najsłabszym i najbardziej szablonowym spośród wszystkich temu poecie dedykowanych. Nawet w *Kantacie na sprowadzenie zwłok Juliusza Słowackiego* został on tylko jeden raz nazwany wieszczem: „czeka rozmodlony lud / Na wieszca u wawelskich bram”⁵⁵.

„On, / Co wyśpiewał polską sławę, / Czary polskich łąk i pól / I dusz polskich bóle krwawe: / [...] polskiej pieśni Król!” (L. Rydel, *Kantata*, s. 2); „I wśród hetmanów postawia lud, / Tego, co berło pieśni miał w ręce, / Co huf ku wielkiej przyszłości wiódł!” (J. Kasprzewicz, *Kantata*, s. 2).

⁴⁹ „Pieśnią uczcijmy za pieśń pociechy / Co nam osładza tęsknoty ból!” (*Ku uczczeniu setnej rocznicy...*, s. 3); „Błogosławiona / Pieśń, co sieje w narodzie żywota nasiona” (M. Konopnicka, [*Słowa do kantaty ku czci Mickiewicza*], s. 41); „Jeśli bogowie na tę ziemię schodzą / To tylko w wieszczów natchnionej postaci. / [...] Wieszcz żyje z nami, bo duch jego pieśni / Ogniem i hartem krzepi w niewoli” (*Cieniom wieszca!*, s. 3, 5); „Do niskiej chaty biednego sioła, / Gdzie dola ludu ciemna, / Oświaty z sobą sprowadź anioła” (K. Łepkowski, *Kantata*, s. 2).

⁵⁰ „Starł z narodu wiekową pleśń [...] on rozprószył wątpienia noc, / Czas prześladowań przetrwać dał moc!” (*Kantata wykonana [...] w Rzeszowie...*, s. 4); „O Polsko! Szlakiem natchnienia Jego / Niech Twe uczucia i myśli biegą. / W Nim siła władcy, wzrok przewodnika, / Co lepszą przyszłość Tobie odmyka” (*Kantata ku czci Adama Mickiewicza*, s. 1); „Ogniomym nas słupem wodziła na boje / [...] Nad ziemią wątpienia, gdzie wałą się krzyże / Pieśń czuwa, jest wierna i mężną” (K. M. Górski, *Kantata*, s. 2); „Mistrzu ślubuję Tobie na pług i miecz, / Że pierwej legniem w grobie, nim krok ustąpię wstecz” (*Pod Kolumną Wieszca*, s. 10).

⁵¹ „Mickiewicz woła / Już błysły zorze, wnet upadnie wróg!” (*Kantata wykonana [...] w Rzeszowie...*, s. 4); „Kto wśród czarnej zawieruchy, / Wśród zametu kłęs i burz / Wznosi serca, krzepi duchy / I wskazuje blaski zórz” (L. Rydel, *Kantata*, s. 2); „Jak Anioł Sądu, tak się kołysze / Nad mogiłami Adama pieśń, / Ażeby przerwać cmentarną ciszę, / Życiem rozeprzeć grobową cieśń” (J. Kasprzewicz, *Kantata*, s. 2).

⁵² *Kantata ku czci Adama Mickiewicza*, s. 1.

⁵³ *Ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Adama Mickiewicza*, s. 2.

⁵⁴ *Ku czci Juliusza Słowackiego*, s. 1.

⁵⁵ *Kantata na sprowadzenie zwłok Juliusza Słowackiego*, s. 2.

Ciekawe zjawisko zauważyć można w libretcie kantaty Leontyny Kosińskiej, która, nie używając nazwy „wieszcz”, określa Słowackiego wielokrotnie mistrzem i próbuje poetycko definiować jego funkcję: „Tyś był dla nas archaniołem, / Męczennikiem, apostołem”⁵⁶. W libretcie Rossowskiego z kolei na określenie zbliżone do wieszcza, ale przecież z nim nietożsamy, zaadaptowany został pożyczony od samego Słowackiego Król-Duch. „Król Duch harfę unosi wysoko, / [...] Słuchajcie! pobudka płynie: / Król Duch, gra!”⁵⁷. W kantacie B. Ł. nie ma już nawet takich „wieszczych” sygnałów, za to poeta zostaje wyróżniony spośród innych poetyckich duchów jako „ten srebrnopióry, / Rozanielony, tęczyowy”, „Pielgrzym w srebrnej bieli”⁵⁸. W tym samym libretcie znajduje się motyw, który uznać można za znaczeniowy wyróżnik kantat ku czci Słowackiego – analogiczny do wizerunku wieszcza forsowanego w przypadku kantat ku czci Mickiewicza. Oto Słowacki w wizji librecisty ukrywającego się pod inicjałami „B. Ł.” „Z brudnych dróg życia rwie nas do góry / Czarodziejskimi słowy”⁵⁹, tym zaś, co pragnie uzyskać, będzie cud „rozanielenia” zniewolonego narodu budzonego z martwych przez poetę-maga. Jeśli w niektórych kantatach Mickiewiczowskich wskazać można słabe i spłycone, ale jednak rozpoznawalne odniesienia do mesjanizmu poety⁶⁰, to kantaty ku czci Słowackiego znacznie wyraźniej odbijają ideowe i poetyckie okrucy jego koncepcji genezyjskiej. Podmiot zbiorowy cytowanego utworu pyta:

Jakichże, jakich, duchu nasz wielki,
Wysiłków nam potrzeba,
By się w anioła zmienić mógł wszelki
Powszedni „zjadacz chleba?...”⁶¹

Z kolei w kantacie Rossowskiego wspólnota zostaje wezwana do aktywnego współdziałania w święcie poety i zaangażowania się w jego wizję wędrówki ku doskonaleniu:

Rozweselcie Króla Ducha oko,
Niech naród jak on zapłonie!

⁵⁶ L. Kosińska, *Słowa do kantaty ułożonej na cześć Juliusza Słowackiego*, s. 237.

⁵⁷ S. Rossowski, *Jemu, co jak płomienny słup*, s. 235.

⁵⁸ B. Ł., *Słowa do kantaty*, s. 233, 234.

⁵⁹ Ibidem, s. 233.

⁶⁰ Mesjanizm ów wydaje się przede wszystkim ograniczony do oczekiwania nadejścia prorokowanego zbawiciela narodu – w tej roli obsadzany jest Mickiewicz (jako duch, pomnik, idea przyświecająca zniewolonym). Motywem, który zachęca do takich interpretacji, jest przede wszystkim opozycja życia i śmierci oraz obopólne oczekiwanie na zmartwychwstanie: powołanego do dzieła przez naród Mickiewicza i narodu ożywionego mocą wieszcza. Cf. M. Sokalska, *Adam Mickiewicz i drugie życie...*, s. 288–290.

⁶¹ B. Ł., *Słowa do kantaty*, s. 234.

Bo w ogniach droga ku wyżynie,
W ogniach zdobycie nowego dnia⁶².

Tym, co wyróżnia kantaty dla Słowackiego – jako wspólna kilku librettom tendencja – jest zdecydowane waloryzowanie sztuki słowa poety. Mickiewicz zdawkowo bywał w kantatach nazywany „Królem ojczystej pieśni”, jego pieśń „słońcem jaśnieje” (u Rossowskiego), to „pieśni polskiej Król” (u Rydla i dosłownie tak samo u Nowickiego/Walczyńskiego), poeta dzierżył w ręce „berło pieśni” (u Kasprowicza), jego pieśń dała narodowi „żywota nasiona” (według Konopnickiej), a także zadomowiła się „w sercach ludu” (u Nowickiego/Urbanka), „bucha, radośniej od słońca”, niegdyś „wodziła na boje”, dziś „czuwa, jest wierną i mężną” (w wizji Górskiego), „spłotła wianem dwory i strzechy” (według Świerzyńskiego), jest „z serca wzięta” i przekazuje „rzewną miłość” dla ojczyzny (u Nowickiego/Walczyńskiego). Wszystkie przytoczone określenia tyczą znowu funkcji pełnionych przez twórczość Mickiewicza, ale nie odnoszą się do artystycznej doniosłości i doskonałości jego dzieł. Tymczasem o Słowackim w kantatach możemy się dowiedzieć na przykład, że

W potędze twoich słów
jest jakiś dziwny czar,
Stepowych kwiatów gwar,
Nadludzka jakaś moc,
jakiś cudowne zaklęcie,
[...]
I świta jasny dzień,
Dzień zmartwychwstania...
Potęgą twoich słów
Mów do nas, mów!⁶³

Leontyna Kosińska widzi moc języka poezji Juliusza jeszcze barwniej, posiłkując się metaforyką, która żywo przypomina język samego poety.

Słowa w perły mogłeś zmienić,
W tęczę barwną je przemienić,
W słońca blaski, w wód kaskady
I w bezmierne gwiazd miryady,
Lub w straszliwe płacze, jęki,
W zgrzyt piekielny, srogie męki⁶⁴.

⁶² S. Rossowski, *Jemu, co jak płomienny słup*, s. 235.

⁶³ B. Ł., *Słowa do kantaty*, s. 234.

⁶⁴ L. Kosińska, *Słowa do kantaty ułożonej na cześć Juliusza Słowackiego*, s. 237–238.

Podsumowanie

Różnice w postrzeganiu obu twórców – wieszczka Adama i poety Juliusza – które wyłaniają się z librett okolicznościowych kantat oraz oglądu ich pomników, trudno uznać za przypadkowe, nawet jeśli wpływ na ostateczny kształt obu grup dzieł miały rozmaite czynniki losowe. Materiał ten jasno dowodzi, że koncepcja równorzędności wieszczów ma wtórny charakter. Awans Słowackiego na pomnikowego wieszczka dokonał się dopiero we współczesnych realizacjach i to właśnie pomniki z przełomu tysiącleci dokumentują ostateczną akceptację przeświadczenia o jego przynależności do panteonu poetów-proroków, przewodników narodowych.

Z innej strony patrząc, analiza pomników i kantat ukazuje wieszczka Adama już pod koniec XIX wieku jako monumentalnego, ale zreifikowanego tytana, króla pieśniarzy, tyle że pozbawionego indywidualności twórczej, ograniczonego do pełnienia swojej funkcji wobec obciążającego go własnym nieszczęściem i cierpieniem narodu. Wokół poety Juliusza pozostaje przestrzeń zachęcająca do bardziej intymnego kontaktu, a jego rewolucyjne pomysły genezyjskie okazują się udomowione i zaakceptowane. Przede wszystkim jednak Słowacki-czarodziej słowa nie traci – nawet w skłonnej do pustosławia kantacie okolicznościowej – swoistości i odrębności od innych poetów.

Do pewnego stopnia i Mickiewicz, i Słowacki trafnie przewidzieli wskazane wyżej aspekty swojego pośmiertnego kultu. Pierwszy skomentował losy przyszłej sławy żartobliwą strofą *Exegi munimentum*: „Świeci się pomnik mój nad szklany Puław dach, / Przetrwa Kościuszki grób i Paców w Wilnie gmach”⁶⁵. Przeczuł, że będzie to kult pomnikowy i powszechny, aczkolwiek prowincjonalny („od ponarskich gór i bliźnich Kowna wód [...] aż za Prypeci bród”), charakteryzować się będzie masowością oraz społeczno-politycznym kontekstem („mimo carskich grózb, na złość strażnikom cel”), do którego ograniczony zostanie akt lektury.

Inaczej widziałby swój pośmiertny pomnik Słowacki, skoro w pieśni II *Beniowskiego* dywagował o języku jako jego substytucie:

[...] gdyby się słowa
Mogły stać nagle indywiduami,
Gdyby Ojczyzną był język i mowa:
Posąg by mój stał, stworzony głoskami,
Z napisem *patri patriae* [...] ⁶⁶.

⁶⁵ A. Mickiewicz, *Exegi munimentum aere perennius... Z Horacjusza*, w: idem, *Dzieła*, t. 1: *Wiersze*, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 374–375.

⁶⁶ J. Słowacki, *Beniowski*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 5, Wrocław 1954, s. 76.

Pierwszy kąpił z masowego kultu, jakby przeczuwając, że stanie się Mickiewiczem uprzedmiotowionym, pomnikiem, okładką bez treści. Drugi zdaje się w większym stopniu ufał w możliwość ocalenia, prawdziwego upamiętnienia przez słowo.

Bibliografia

- Balicki, Antoni Euzebiusz, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1909, R. 44, t. 174.
- Daszyk, Krzysztof Karol, *Między hołdem uwielbienia a programowym dystansem. O krakowskich obchodach setnej rocznicy urodzin Juliusza Słowackiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne” 2010, nr 137.
- Hahn, Wiktor, *Bibliografia o Juliuszu Słowackim za r. 1909*, „Pamiętnik Literacki” 1909, R. 8, z. 1–4.
- Jubileusz Słowackiego*, „Naprzód” 1909, nr 288.
- Kaczmarzyk, Dariusz, *Sprawa pomników Adama Mickiewicza*, „Ochrona Zabytków” 1956, t. 9, nr 1–2(32–33).
- Kantaty Mickiewiczowskie*, „Czas” 1893, nr 74.
- Kowalczykowa, Alina, *Juliusz Słowacki*, Wrocław 2003.
- Księga pamiątkowa pięćsetletniego jubileuszu odnowienia Uniwersytetu Jagiellońskiego 1400–1900*, Kraków 1901.
- Łukasiewicz, Jacek, *Mickiewicz*, Wrocław 1996.
- Matuszewski, Karol, *Projekt pomnika Mickiewicza wobec środków i zadań sztuki monumentalnej*, „Biblioteka Warszawska” 1883, R. 43, t. 2.
- Mickiewicz, Adam, *Exegi munimentum aere perennius... Z Horacjusza*, w: idem, *Dzieła*, oprac. Cz. Zgorzelski, t. 1: *Wiersze*, Warszawa 1993.
- Odstąpienie pomnika Juliusza Słowackiego w Miłostawiu*, „Dziennik Poznański” 1899, nr 213.
- Okoń, Waldemar, *O krakowskim pomniku Adama Mickiewicza raz jeszcze*, „Quart” 2006, nr 1.
- Poniatowska, Irena, *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku*, w: *Historia muzyki polskiej*, t. 5: *Romantyzm*, cz. 2A, red. S. Sutkowski, Warszawa 2010.
- Rok Juliusza Słowackiego*, „Czytelnia Ludowa” 1909, R. 4, z. 4.
- Rok Mickiewiczowski. Księga pamiątkowa wydana staraniem Kółka Mickiewiczowskiego we Lwowie*, cz. 2: *Kronika Mickiewiczowska 1898*, oprac. A. Bieńkowski, Lwów 1899.
- Słowacki, Juliusz, *Beniowski*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 5, Wrocław 1954.
- Sokalska, Małgorzata, „*Słońcem nam twoja pieśń zajaśniała*”. *Kantaty ku czci wielkich mężów (a pisarzy zwłaszcza)*, w: *Kantata – oratorium – pasja. Odmiany form literacko-muzycznych w kulturze XVIII i XIX wieku*, red. A. Borkowska-Rychlewska, E. Nowicka, Poznań 2019.
- Sokalska, Małgorzata, *Adam Mickiewicz i drugie życie kantaty*, w: *Mickiewiczowskie konteksty*, red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2019.
- Sokalska, Małgorzata, *Topografie kantaty okolicznościowej*, [w druku].

„Wielkopolanin” 1899, R. 17, nr 213.

Zakrzewski, Bogdan, *Z albumu Kościelskich. Pomnik Słowackiego w Miłostawiu*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1979–1980, R. XIV–XV.

Bibliografia – kantaty

B. Ł., *Słowa do kantaty*, w: *Juliusz Słowacki w poezji polskiej (antologia poetycka)*, red. W. Hahn, Lwów 1910.

Cieniom Wieszcza! Kantata na głosy męskie op. 88, muz. B. Dembiński, sł. niezbrane, [Chicago, ca 1925]; inc. „Gdy gaśnie gwiazda na niebie”.

Gloria tibi Alma Mater. Kantata uroczysta, muz. W. Żeleński, sł. [Deotyma], [s.l., ca 1900]; inc. „Boga Rodzico? Dziewico?”.

Górski, Konstancy Maria, *Kantata*, „Czas” 1893, nr 74.

Kantata Cieniom Adama Mickiewicza, na głos z towarzyszeniem harmonium, muz. ks. F. Walczyński, sł. I. Nowicki, [s.l., ca 1915]; inc. „W polskiej ziemi głosy płyną”.

Kantata ku czci Adama Mickiewicza, na chór jednogłosowy, dwugłosowy, mieszany lub męski, muz. M. Signio, sł. S. Rossowski, wyd. 2, nakł. Gubrynowicza i Schmidta, Lwów [ca 1898]; inc. „Słońcem nam twoja pieśń zajaśniała”.

Kantata ku czci Adama Mickiewicza, na chór mieszany z towarzyszeniem orkiestry smyczkowej lub bez, muz. B. Wallek-Walewski, sł. S. Rossowski, Kraków 1949; inc. „Słońcem nam Twoja pieśń zajaśniała”.

Kantata ku czci Juliusza Słowackiego, na chór dwugłosowy żeński z tow. fortepianu lub harmonium, muz. E. Urbanek, sł. M. Rybowski, Lwów [1909]; inc. „Chlubno nasza, Wieszczu miły!”.

Kantata ku czci Juliusza Słowackiego, na chór męski z towarzyszeniem harmonium lub fortepianu (ad libitum), muz. T. Höflinger, sł. Z. Grabińska, Lwów [1909].

Kantata ku czci Juliusza Słowackiego, na chór mieszany lub dwugłosowy żeński z towarzyszeniem harmonium lub fortepianu, muz. M. Signio, sł. E. Gergowicz, Lwów [ca 1909]; inc. „Sławy Twej pełna Ojczyzna cała”.

Kantata ku uczczeniu pięćsetletniej rocznicy założenia Uniwersytetu Jagiellońskiego na chóry męskie z towarzyszeniem orkiestry, muz. M. Świerzyński, sł. J. Świerzyński, [s.l., ca 1900]; inc. „Rozgłosem chwały dziś Alma Mater brzmi”.

Kantata na sprowadzenie zwłok Juliusza Słowackiego, na 3 głosy równe a capp., muz. F. Rybicki, sł. [M. Hemar], Warszawa [1922–1924]; inc. „Na morzu mew girlanda szara”.

Kantata na uroczystość odsłonięcia pomnika wieszczka A. Mickiewicza, muz. godło „Niemien” [M. Świerzyński], sł. K. Łepkowski, [s.l., ca 1900]; inc. „Pod królewskimi śpiąca szkarłatą”.

Kantata uroczysta na chór męski, 2 trąbki, 4 waltornie, 4 puzony i kotły [...] wykonana po raz pierwszy przy uroczystości otwarcia gmachu Wszechnicy Jagiellońskiej dnia 13. czerwca 1887, muz. W. Żeleński, sł. L. German, [Kraków, ca 1887]; inc. „W odwiecznej walce z potęgą ciemności”.

Kantata wykonana podczas odsłonięcia pomnika Adama Mickiewicza w Rzeszowie, dnia 26. Listopada 1892 roku, śpiew na cztery głosy męskie, muz. J. Czubski, sł. H. Stroka, Rzeszów 1892; inc. „Chwałę wieszczowi niech głosi pieśń”.

- Kasprowicz, Jan, *Kantata*, „Czas” 1893, nr 74.
- Konopnicka, Maria, [*Słowa do kantaty ku czci Mickiewicza*], w: *Rok Mickiewiczowski. Księga pamiątkowa wydana staraniem Kółka Mickiewiczowskiego we Lwowie, cz. 2: Kronika Mickiewiczowska 1898*, oprac. A. Bieńkowski, Lwów 1899.
- Kosińska, Leontyna, *Słowa do kantaty ułożonej na cześć Juliusza Słowackiego*, w: *Juliusz Słowacki w poezji polskiej (antologia poetycka)*, red. W. Hahn, Lwów 1910.
- Kościński, Józef, *Kantata ku czci Słowackiego*, w: *Juliusz Słowacki w poezji polskiej (antologia poetycka)*, red. W. Hahn, Lwów 1910.
- Ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Adama Mickiewicza. Kantata w łatwym układzie na solo i chóry unisono z towarzyszeniem fortepianu lub kwartetu smyczkowego*, muz. M. Świerzyński, sł. J. Świerzyński, Kraków 1898; inc. „Sto lat już mija”.
- Łepkowski, Karol, *Kantata*, „Czas” 1893, nr 74.
- Pod Kolumną Wieszczą, op. 25, na chór męski z towarzyszeniem instrumentów dętych lub a capella*, muz. S. Niewiadomski, sł. K. Tetmajer, Lwów 1898; inc. „Wieszczu, niechaj nas słucha duch wielki Twój”.
- Rydel, Lucjan, *Kantata*, „Czas” 1893, nr 74.
- W setną rocznicę urodzin Adama Mickiewicza. Kantata. Układ na 1, 2 lub 3 głosy z towarzyszeniem harmonium lub fortepianu*, muz. E. Urbanek, sł. I. Nowicki, [s.l., ca 1898]; inc. „W uroczysty dla nas czas”.
- Zadźwięz pieśni! Kantata na chór męski i orkiestrę dętą*, muz. Z. Noskowski, sł. L. Rydel, BJ Rkp. 1937, nr 33; inc. „Zerwijcie, zerwijcie zasłonę!”.

MAŁGORZATA SOKALSKA, dr hab., adiunkt w Katedrze Komparatystyki Literackiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego; autorka książek: *O inspiracjach operowych w „Irydionie” Zygmunta Krasińskiego* (2004), *Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz – Krasiński – Słowacki* (2009), *Wagnerowska mozaika. Wagner i wagneryzm w kulturze* (2018); redaktorka monografii naukowych: *Wokół Krasińskiego* (2012), *Opera w kulturze* (2016); specjalizuje się w badaniu związków literatury i muzyki, gatunków synkretycznych – opery, pieśni – a także biografii kompozytorów i recepcji ich postaci oraz muzyki w tekstach kultury.

ANANAS VS JABŁKO, CZYLI SŁAWA POPULARNA WIESZCZÓW*

Pineapple vs Apple, or the Popular Fame of the Bards

URSZULA MAKOWSKA

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Polska

E-mail: u.makowska@wp.pl

ORCID: 0000-0002-3732-5680

Abstract

The article presents various representations of the antagonism between Adam Mickiewicz and Juliusz Słowacki in popular culture. It considers selected examples taken from the nineteenth, twentieth, and twenty-first centuries, including vintage postcards, anniversary memorabilia, contemporary novelty items, product names, as well as internet memes and other types of user-generated content on social media. Both historical and modern debates concerning the relative status of the two poets are discussed. The notion of the “antagonism between the bards” is shown to be a persistent stereotype that shapes the image of Mickiewicz and Słowacki in popular perception.

Keywords: antagonism between the bards, Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, popular culture, Romanticism in popular culture

Streszczenie

Artykuł prezentuje różne przejawy obecności „antagonizmu wieszczów” – Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego – w kulturze popularnej. Uwzględnione zostały wybrane przykłady z XIX, XX i XXI wieku, między innymi dawne pocztówki, pamiątki związane z jubileuszami obu twórców, współczesne gadżety, nazewnictwo produktów przemysłowych, obrazkowe memy internetowe i inne rodzaje twórczości dotyczącej romantycznych poetów pojawiające się w mediach społecznościowych. Autorka odwołuje się do sporów prowadzonych dawniej i obecnie w publikacjach prasowych i w Internecie. Pokazuje w ten sposób trwałość pojęcia „antagonizm wieszczów” jako stereotypu kształtującego wizerunki Mickiewicza i Słowackiego w masowym odbiorze.

Słowa kluczowe: antagonizm wieszczów, Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, kultura popularna, romantyzm w kulturze popularnej

* Publikacja artykułu dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski.

„Ja bardzo lubię sławę popularną” – pisał Juliusz Słowacki w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*, a później wyobrażał sobie „chłopka bogatego [...] – za sto lat”, który czyta *Balladynę*, *Lillę Wenedę*, *Mazepę* oraz dramaty specjalnie dla niego pisane: *Sen srebrny Salomei*, *Księdza Marka* i *Księcia Niezłomnego*. Oczekiwana przez Adama Mickiewicza pociecha z książek błądzących „pod strzechy” również była marzeniem o sławie popularnej. Dziś już wiemy, że inna nie istnieje.

Dawniej sława opierała się na powodzeniu literatury i jej rozpowszechnieniu. Dopiero po tym przychodziło uznanie dla talentu twórcy i rozgłos jego imienia. W ostatnich latach zmieniły się przejawy, skala i nośniki tej sławy, a jej ceną okazało się przeniesienie uwagi z dzieła na osobę autora. Boyowska walka z brązownictwem przerodziła się w poszukiwanie sensacji w życiorysach wieszczów albo, z niedostatku takich epizodów, w kreowanie skandali na podstawie najwątlejszych i często błędnie interpretowanych przesłanek. W edukacji szkolnej (i „polonistycznym folklorze”) odbywa się to w imię uatrakcyjnienia romantycznych lektur i przyciągnięcia uwagi uczniów¹.

Media masowe rzadko promują samą literaturę. „Są najwyżej zainteresowane autorem, i to w równym stopniu jak uczestnikiem talk show”². Dlatego właśnie w obszarze kultury popularnej³ dokonana się petryfikacja pojęcia „antagonizm wieszczów”, rozumianego jako wzajemna wrogość i walka o miejsce na podium, bez opcji remisu. Nie przykłada się wagi do źródeł historycznych (ani ich wiarygodności) dotyczących spotkań obu poetów, nieistotny okazuje się przedmiot sporu – „o wszystko, czyli o poezję”⁴. Liczy się rozgrywka, w której stają przeciw sobie już nie poeci, ale ich zwolennicy, niczym kibice sportowych drużyn.

¹ Zjawisko to skomentował Tadeusz Różewicz w cyklu wierszy *Portrety z zeszytów szkolnych*, który „ma urok tragifarsy: w pierwszym momencie śmieszny, po uważnym przeczytaniu – przeraża”; B. Szargot, *Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński w oczach Tadeusza Różewicza*, w: *Mickiewicz, Słowacki, Krasiński. Romantyczne uwarunkowania i współczesne konteksty*, red. E. Owczarz, J. Smulski, Łowicz 2001, s. 42.

² P. Dunin-Wąsowicz, *Co tu się stało z literaturą*, „Lampa” 2004, nr 8, s. 20; cit. per I. Adamczewska, *Pisarz w mediach masowych, czyli autentyczność jako literacki chwyt (auto)promocyjny*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 301.

³ Określenia „kultura popularna” używam w szerokim sensie, zwracając uwagę na sferę codzienności i zjawiska powstające spontanicznie; nie zajmuję się piosenką poetycką czy kabaretową, zbliżającą się do „kultury wysokiej”; cf. np. M. Bodusz, *Juliusz Słowacki – poeta popularny*, w: *Juliusz Słowacki w kontekstach kulturowych dawnych i współczesnych*, red. E. Dąbrowska, I. Jokiel, Opole 2012, s. 269–279. Kultura popularna coraz częściej bywa eksplorowana pod kątem recepcji wielkiej literatury (vide rozprawy w tomie *Romantyzm w kulturze popularnej*, red. D. Dąbrowska, M. Litwin, Szczecin 2016), ale przejawy tej recepcji są trudne do precyzyjnego skatalogowania, toteż prezentowany przeze mnie wybór przykładów ma charakter przygodny.

⁴ M. Nesteruk, *O co Słowacki spierał się z Mickiewiczem?*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1999, t. 34, s. 111.

Wzorzec taki kształtowali już współcześni Mickiewicza i Słowackiego, a potem pierwsi badacze ich twórczości, którzy wprawdzie zaczęli od porównywania dzieł wieszczów, lecz kończyli często wytknięciem słabego charakteru, pychy i próżności młodszemu z poetów⁵. W *Brązownikach* (1930) Tadeusz Boy-Żeleński pisał:

[...] los tak spletał dzieje duchowe Mickiewicza i Słowackiego, że odlewanie olimpijskiego posągu jednego z nich odbywało się kosztem drugiego. Już za życia Mickiewicz zaciążył na Słowackim, można powiedzieć, całą wagą brązu; zaciążył też na nim i po śmierci. Aby wywyżżyć – i osłonić – Mickiewicza, stworzono ów obraz Słowackiego jako małego, zarozumiałego i zawistnego rywala, niejako negatyw Mickiewicza, satelitę jego geniuszu. Taki wizerunek długo pokutował; i dziś jeszcze coś z niego straszy czasami⁶.

Ten sam autor, wspominając naukę szkolną, przyznaje, że pedagodzy aprobowali pogląd o podrzędnej pozycji Słowackiego, którego traktowano – z racji niedokończenia wielu dzieł – niczym niesumiennego ucznia. W tej atmosferze był „po trosze ten sam stosunek, co na emigracji paryskiej: Mickiewicz zabrał dla siebie całe miejsce, wszystko powietrze do oddychania”⁷.

Pokolenie Boya wystąpiło przeciwko temu porządkowi (nie dyskredytując przy tym ani wielkości poezji Mickiewicza, ani jego zasług). Była to konfrontacja starego, zastanego (kultu Mickiewicza) z tym, co nowe i rewolucyjne (kult Słowackiego, nasilający się wraz ze wzrostem popularności jego późnych pism). „Antagonizm wieszczów” nie odgrywał tu decydującej roli, lecz ożywał w obliczu teraźniejszości powtarzającej historyczną konfigurację. „Co się tyczy słynnego na tle emigracji zatargu Słowackiego z Mickiewiczem – przypominał w 1922 roku Ferdynand Hoesick, komentując tekst Zygmunta Wasilewskiego – zatargu, który dla Tretiaka przy pisaniu monografii o Słowackim był jakby punktem wyjścia w postaci analogii i kontrastu, to, zdaniem Wasilewskiego, usprawiedliwia autora żywa ciągłość zatargu obu poetów, trwająca w dalszym ciągu i dzisiaj w naszych umysłach”⁸.

Takie polemiki toczyły się nie tylko w gronie akademickim i prasie naukowej, ale przenosiły się na łamy dzienników czy pism ilustrowanych i wpływały na powstawanie stereotypów. „Antagonizm” stał się w tym obiegu podstawową (często jedyną) właściwością wieszczów i modelowym odniesieniem dla konfliktów

⁵ Przegląd wypowiedzi i stanowisk: M. Bąk, *Twórczy lęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*, Katowice 2013, s. 14–25; K. K. Daszyk, „*Niech wróci mogiła...*”. *Ideowo-polityczne spory o wawelski grób dla Juliusza Słowackiego*, Kraków 2010, passim.

⁶ T. Boy-Żeleński, *Brązownicy*, Warszawa [1930], s. 18.

⁷ T. Boy-Żeleński, *Trochę anegdoty*, „Kurier Poranny” 1927, nr 189.

⁸ F. Hoesick, *Spór o Słowackiego*, „Kurier Warszawski” 1922, nr 104, s. 10. Hoesick wraca do sprawy w związku z opublikowaniem artykułu Z. Wasilewskiego pod takim samym tytułem w jego zbiorze pt. *Mickiewicz i Słowacki* (Warszawa 1922).

w środowisku artystycznym; odwołał się do niego na przykład Marian Trzebiński, pisząc o rzekomej niechęci między Matejką a Grottgerem: „były to »dwa na słońcach swych przeciwnych Bogi«, jak niegdyś Mickiewicz i Słowacki”⁹.

Monika Żeromska odnotowała anegdoty z okresu międzywojennego poświęcające żywe zaangażowanie osób ze swojego środowiska w spór o pierwszeństwo wieszczów. Niemal stuletnia Bronisława Pauli, która przez lata mieszkała w Paryżu, mówiła ponoć: „Jules Słowacki to był uroczy chłopiec, elegancki, świetnie wychowany, obyty w towarzystwie, znał języki. Ale Mickiewicz? Przyszedł do nas kiedyś w pierwszy dzień Wielkiej Nocy, w surducie poplamionym, cały zasypany tabaką i [...], pewna jestem, że czuć go było alkoholem”¹⁰. Kiedy indziej, poznana przez autorkę w Rzymie starsza pani nazwiskiem Joyce, wielbiicielka Mickiewicza, która znała jego dzieła wyłącznie z tłumaczeń, wyraziła się „z pobłażliwym uśmiechem”: „Ce pauvre Jules Słowacki, un poète, j’admets, de talent, mais quelle comparaison avec Adam. Et puis cette jalousie [...] envers Adam, vraiment mortelle”¹¹. Nawet dyskusje prowadzone „na wysokim poziomie” często osuwały się w niższe rejony, jak podczas spotkania dwu wytwornych dam, w swoim czasie dość znanych literatek – Herminii Naglerowej i Marii Morozowicz-Szczepkowskiej (zwanej Marą): „każda z nich broniła swojego bohatera w sposób subtelny i uczony, cytując krytyków literatury i historyków, przytaczając fragmenty dowodzące wielkości i przewagi swojego ukochanego poety”. Ale po jakimś czasie ataki „stawały się ostrzejsze i bardziej osobiste, z analizy twórczości przechodziły na analizę osób i ich poczyniń. Aż wreszcie pani Mara, zerwawszy się z krzesła, krzyknęła: »Wiesz, moja Herminio, kto on był, twój Mickiewicz? Dziwkarz«. Na co błada pani Herminia odpowiedziała lodowato: »Lepszy dziwkarz niż impotent«”¹².

Wypowiedzi zbliżone do ostatnich fraz przytoczonego dialogu, choć na ogół wulgarniejsze, dominują dziś na portalach internetowych czy w mediach społecznościowych, które wykreowały nowe wcielenia obu poetów. Twórcami większości memów¹³ są, jak łatwo się domyślić, uczniowie. Tytuły wymienianych utworów – *Dziady*, *Pan Tadeusz*, *Sonety krymskie*, *Kordian* i *Balladyna* – pochodzą bowiem

⁹ M. Trzebiński, *Pamiętnik malarza*, oprac. M. Masłowski, Wrocław 1958, s. 46.

¹⁰ M. Żeromska, *Wspomnienia*, Warszawa 1993, s. 87. „Ten biedny Juliusz Słowacki, poeta, przyznaję, utalentowany, ale cóż za porównanie z Adamem. I jeszcze ta zazdrość [...] wobec Adama, doprawdy nie do zniesienia” (tłum. – U. M.).

¹¹ Ibidem, s. 279.

¹² Ibidem, s. 174.

¹³ Pojęcia „mem” używam w jego potocznym znaczeniu (internetowy obrazek z tekstem), zdomowionym już w polszczyźnie, ale odległym od znaczenia pierwotnego, sformułowanego przez Richarda Dawkinsa (jednostka dziedziczenia kulturowego). Cf. M. Juza, *Memy internetowe – tworzenie, rozpowszechnianie, znaczenie społeczne*, „Studia Medioznawcze” 2013, nr 4; J. Sroka, *Obrazkowe memy internetowe*, Warszawa 2014.

z listy szkolnych lektur. W najbogatszej serii memów (z czarnym tłem, tzw. demotywatory) występują one jednak jako ryczałtowe nazwy bez treści. Poetów reprezentują ich twarze lub popiersia (najczęściej wykorzystuje się dagerotyp Mickiewicza z 1842 roku i imaginacyjny portret Słowackiego pędzla Juliusza Zuberera), często z dodanymi ciemnymi okularami. Jediną cechą przeciwników jest wzajemna nienawiść, wyrażana w nieskomplikowanych rymowankach, na ogół obscenicznych¹⁴. Ciemne okulary i język przypisywany wieszczom mają ich uwspółcześniać, a jednocześnie rozśmieszać ową nieprzystawalnością, choć zważywszy powielanie tego samego schematu, efekt szybko traci na wartości. Do wyjątków należą nieco ambitniejsze pomysły, jak np. trawestacja *Stepów akernańskich*¹⁵ czy komentarze typu: „Juliusz. Poeta niby polski, a jednak Słowacki” lub „Nie ma Mickiewicza i nie ma Miłosa? Całe szczęście”.



¹⁴ <https://kwejk.pl/przeglądaj/2530007/0/slowacki-vs-mickiewicz.html>; <https://www.facebook.com/WojnaNaDissy>; <https://demotywatory.pl/4596653/Wielki-internetowy-konflikt--Mickiewicz-vs-Slowacki-staje-sie-hitem-polskiego-internetu>; <https://www.wykop.pl/tag/slowacki/>; <http://strefabeki.pl/img.php?id=7681> (d.d. 10.02.2019).

¹⁵ Mem opublikowany przez uczestnika o nicku cristiano90 w 2015 r. na Facebooku (wątek: Team Mickiewicz) został potem skasowany (dostępny 27.12.2018).

Na drugi nurt, rozwijający się pod hasłem „Słowackiewicz”, składają się rysunki i opowiadania o pojednaniu poetów, którego kontynuacją bądź prologiem jest homoerotyczny związek, opisywany z detalami, zwłaszcza w aspekcie fizycznym. Przykładem są opublikowane na stronie Wattpad utwory *Prowadź mnie w swój mrok*, *Chwila jak płomień*, *Jedwabny chłopiec*, *La Herbe à Chat* i inne¹⁶. Fabuła tych tekstów omija lub redukuje sceny, w których poeci zajmowaliby się pisaniem. Ich życie wypełnia niemal bez reszty erotyka i oddawanie się nałogom (wódka Mickiewicza i opium Słowackiego)¹⁷, czasem spotkania rodzinne i towarzyskie, spacer, pojedynki. Do nurtu „Słowackiewicz” należą też liczne rysunki. Oprócz wizerunków całujących się czy obejmujących wieszczów mamy ich podwójne portrety w wiankach i kwiatkach. W zbliżonej konwencji, z akcentem na konfekcyjną elegancję, została także zaprojektowana wizualna strona gry fabularnej – „Trzech wieszczów” (!)¹⁸. Dodany tu do kompletu romantycznej trójcy Zygmunt Krasieński pojawia się także w wielu fabułach spod znaku „Słowackiewicz”.

Wspomniane zjawiska nie wyczerpują, rzecz jasna, wszystkich wariantów obecności poetów w spontanicznie kształtowanym obszarze Internetu. Jednak to one dominują i poświadczają postrzeganie wieszczów jako pary – bądź wrogów, bądź kochanków (którzy na ogół do końca pozostają konkurentami). Niezmiennie też wątek poświęcony jednemu wieszczowi natychmiast obrasta komentarzami przywołującymi drugiego. O obecności Słowackiego i Mickiewicza na popularnych wśród młodzieży stronach internetowych napisał w roku 2016 na łamach „Silva Rerum” Marcin Demianiuk¹⁹, zwracając uwagę na gasnącą już wówczas internetową modę na romantyzm. Jej początek Demianiuk wiąże z produkcjami Grupy Filmowej Darwin, która w 2015 roku zamieściła w serwisie YouTube żartobliwe filmiki; spośród nich największą popularnością (prawie 2 miliony wyświetleń) cieszył się *Słowacki vs Mickiewicz* z serii „Wielkie konflikty”²⁰.

¹⁶ <https://www.wattpad.com/>. Mimo licznych archaizmów, wprowadzanych w najdziwniejszych kontekstach, i mimo specyficznej stylistyki, żadne z opowiadań nie jest parodią ani pastiszem. Spośród utworów z tej serii chyba jedynie *Przygody Julka i Adasia* napisane są z dystansem, a ich osnowę stanowią przygody literackie.

¹⁷ Wynika stąd, że *Szataniol* Jana Zielińskiego (2000, 2009), pisany zresztą z myślą o młodzieży i dla rozbudzenia jej ciekawości przewrotnie manipulujący prawdopodobnymi i nieprawdopodobnymi supozycjami, odniósł, niestety, prawdziwy czytelniczy sukces, stając się ważniejszym źródłem (zafałszowanej) wiedzy o Słowackim niż pisma samego poety.

¹⁸ <https://www.behance.net/gallery/52101139/Trzech-Wieszcz-RPG>.

¹⁹ M. Demianiuk, *O prym nad romantyzmem... (na marginesie egzaminu z HPL)*, „Silva Rerum. Pismo warsztatowe IPS UW” 2016, nr 6, <http://silvarerum.ips.uw.edu.pl/2016/06/romantyzm-na-marginesie-egzaminu-z-hpl/> (d.d. 10.12.2018).

²⁰ Diagnoza autora okazała się przedwczesna. Temat nie jest już tak popularny jak cztery lata temu, ale wciąż pojawiają się nowe wpisy i nowe filmy Grupy Filmowej Darwin, jak np. *Mickiewicz vs Słowacki 2*, z 10 lutego 2019 r., który przez dwa miesiące obejrzało prawie 650 tysięcy interautów, zamieszczając ponad 2 tysiące komentarzy.

Niedługo potem powstał na Facebooku fanpage „Mickiewicz vs Słowacki”, lajkowany przez ponad 36 tysięcy użytkowników. Jego kontynuacją był fanpage „Odwieczna walka Juliusza Słowackiego z Adamem Mickiewiczem”. Zorganizowany w jego ramach wirtualny sylwester u Słowackiego zgromadził ponad 7,5 tysiąca gości, a obserwowało go prawie 18 tysięcy osób; analogiczną imprezę u Mickiewicza odwiedziło odpowiednio 5,5 tysiąca i 11 tysięcy fanów.

Słowacki i Mickiewicz trafiają oczywiście także na strony edukacyjne czy popularnonaukowe (albo paranaukowe). Stają się przedmiotem zażartych sporów, jak na przykład na forum Historycy.org w latach 2009 i 2010²¹. W pierwszej z dyskusji jedynie dwóch uczestników dało dowód dogłębnej znajomości dzieł obu twórców, natomiast w drugiej argumenty merytoryczne nie grały większej roli, bo liczyły się głosy oddane w plebiscycie: „Który z nich był wybitniejszy?”. Mickiewicz zdobył w nim 28 głosów, a Słowacki 24.

Tego rodzaju konkursy odbywały się już ponad sto lat wcześniej. W wielkiej ankiecie ogłoszonej przez „Kurier Warszawski” w roku 1899 na najwybitniejsze osiągnięcia Polaków w XIX wieku przyznawano głosy w rozmaitych kategoriach²². W dziedzinie poezji Mickiewicz dostał 312 głosów, a Słowacki tylko 96; wśród ich dzieł poetyckich na czele stanął *Pan Tadeusz* (232 głosy), za nim kolejno: *Dziady*, *W Szwajcarii*, *Król-Duch*, *Irydion*, *Konrad Wallenrod* i *Ojciec zadżumionych*. W konkurencji „dramat” przejął prowadzenie Słowacki – 66 głosami zwyciężył *Mazepa*, na drugim miejscu znalazła się *Lilla Weneda*, a na trzecim *Balladyna*; po *Irydionie* uplasował się *Kordian*, a dopiero za nim *Dziady*²³. Uczestnikami ankiety byli wybitni naukowcy, literaci, artyści²⁴. Ich wybory nie odzwierciedlały faktycznej popularności poszczególnych twórców i dzieł, choć oczywiście mogły wpływać na opinie czytelników. Skądinąd przeciętnego odbiorcę na pewno bardziej interesował sam wynik plebiscytu niż towarzyszące mu komentarze, zawierające skrótowe analizy zwycięskich utworów.

Dwadzieścia parę lat później Karol Irzykowski pisał: „Publiczność pała namiętnością sądu. Kto większy: Słowacki czy Mickiewicz, Kaden czy Nałkowska – to są dla niej pytania ważniejsze od wnikania w miąższ dzieł. [...] Literatura staje się placem wyścigów końskich, gdzie każdy stawia na swego

²¹ Vide tematy: „Mickiewicz czy Słowacki, który wieszcz większym geniuszem?” (wątek: „Sztuka romantyczna”, <http://www.historycy.org/index.php?showtopic=56713>, d.d. 28.03.2019) oraz „Słowacki czy Mickiewicz” (wątek: „Polska w niewoli ogólnie”, <http://www.historycy.org/index.php?showtopic=67623>, d.d. 28.03.2019).

²² *Konkurs stulecia*, „Kurier Warszawski” 1900, nr 1.

²³ W *Przypisku* do artykułu *Konkurs stulecia* redakcja „Kuriera Warszawskiego” przedstawiła typowania niektórych uczestników ankiety; niemal wszyscy na pierwszym miejscu stawiali *Pana Tadeusza*; ibidem, s. 16. Nie podano żadnego z nazwisk osób głosujących na *Króla-Ducha* lub *Kordiana*.

²⁴ Wśród uczestników ankiety nie było prawie ludzi młodych; średnia wieku wynosiła 60 lat.

faworyta”²⁵. Sława popularna oznaczała więc udział w zawodach, co w przypadku „antagonizmu wieszczów” przynosiło redukcję problemów i pytań do kwestii rywalizacji, a w dalszej kolejności prowadziło do ustalenia hierarchii.

Obowiązujący przez lata porządek – z triumfującym Mickiewiczem – przedstawił w 1867 roku Stanisław Tarnowski w sugestywnym obrazie „romantycznej trójcy”,

na którym w górze unosi się postać jedna i jedyna w nieopisanej światłości, niżej, na ziemi, grupa pełna zalet i piękności, ale ziemska, pośrodku, wzniesiona nad ziemią a poniżej owej niedostępnej glorii, dwie postacie natchnione i promieniejące niezwykłą u ludzi jasnością. Podobnie, jeżeli się nie mylimy, grupują się nasi poeci, a z tych dwóch środkowych postaci jedną jest Zygmunt Krasiński, drugą [...] Słowacki²⁶.

Ten model realizowała (niezbyt dokładnie, bo skracając dystans między „postacią jedyną” a pozostałymi) koncepcja grupy rzeźbiarskiej projektu Wiktora Brodzkiego z około 1868 roku. Wysunięty wówczas postulat pomnika trzech wieszczów²⁷ nie spotkał się z szerszym poparciem²⁸. W rozgrywce na pomniki (należące do „kultury wysokiej” jako dzieła artystów, ale kształtujące ikonosferę kultury masowej) Mickiewicz zdecydowanie zdystansował Słowackiego –

²⁵ K. Irzykowski, *Godność krytyki* [1929], w: idem, *Słoń wśród porcelany*, Warszawa 1934, s. 215–216.

²⁶ S. Tarnowski, *Profesora Małeckiego „Juliusz Słowacki”*. (*Dokończenie*), „Przegląd Polski” 1867, t. 2, z. 6, s. 429. Jednak, jak zauważył Jerzy Starnawski, w obrazie dziewiętnastowiecznej literatury Tarnowskiego czuje się „zamiast trójcy wieszczów dwie pary: Mickiewicz i Krasiński idą w pierwszej parze, Słowacki i Malczewski w drugiej”; idem, *O Stanisławie Tarnowskim jako historyku literatury polskiej słów kilka (Głos w dyskusji)*, w: *Stanisław Tarnowski 1837–1917. Materiały z Posiedzenia Naukowego PAU w dniu 14 listopada 1997 r.*, Kraków 1999, s. 68.

²⁷ W. S. W. [W. S. Wilczyński], *Kilka słów od wydawcy do autora; Odezwa do Polek*, w: *Karola Libelta rozprawy o odwadze cywilnej, miłości ojczyzny, wychowaniu ludów. Na rzecz pomnika dla Adama Mickiewicza, Zygmunta Krasińskiego i Juliusza Słowackiego...*, Kraków 1869, s. VIII, XVIII. Szerzej na ten temat pisze m.in. P. Szubert, *Pomniki Adama Mickiewicza. Zarys problematyki*, „Blok-Notes Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza” 1983, [nr] 8. Vide też idem, *Pomnik Adama Mickiewicza w Krakowie – idea i realizacja*, w: *Dzieła czy kicz*, red. E. Grabska, T. S. Jaroszewski, Warszawa 1981; *Posągi i ludzie. Antologia tekstów o rzeźbie 1815–1889*, oprac. A. Melbechowska-Luty, P. Szubert, t. 1, cz. 1–2, Warszawa 1993; W. Okoń, *O krakowskim pomniku Adama Mickiewicza raz jeszcze*, „Quart” 2006, nr 1.

²⁸ Do kompozycji pomnika nawiązał Czesław Jankowski w apoteozie *Bohdan Zaleski ku duchom bratnim* („Kłosy” 1886, nr 1090, s. 312–313). Wzór „romantycznej trójcy” pojawiać się będzie w innych pracach, np. w projekcie tablicy (plakiety) Teofila Lenartowicza (model w gipsie w kolekcji medali w Bibliotece Polskiej w Paryżu), ilustracji w książce J. Chociszewskiego *Dzieje narodu polskiego. Dodatek historyczny lat ostatnich i Dodatek o Polakach w Ameryce* (Chicago 1903, s. 249) czy w winiecie telegramu Towarzystwa Czytelni Ludowych w Poznaniu autorstwa Franciszka Tatuli z ok. 1928 r. Vide też H. Markiewicz, *Rodowód i losy mitu trzech wieszczów*, w: idem, *Świadomość literatury. Rozprawy i szkice*, Warszawa 1985; U. Makowska, „*Romantyczna trójca na dawniej pocztówce*”, w: *Mity, legendy, historie*, red. A. Kisielewska, A. Kisielewski, Białystok 2016.

oprócz monumentów stawianych kolejno w Poznaniu, Warszawie, Krakowie oraz we Lwowie niemal każde miasto i miasteczko, zwłaszcza w Galicji, uczciło „pierwszego wieszca” statua lub popiersiem. Co więcej, w wystąpieniach domagających się pomnika dla „drugiego wieszca” argumentem było nie tylko przekonanie, że ten zasługuje na upamiętnienie, lecz także fakt, że Mickiewiczowi wzniesiono już pomniki, a jego wizerunek uznano za ostatecznie uformowany²⁹.

Zresztą zamiysł pochowania Słowackiego na Wawelu, kiełkujący od końca XIX wieku, nie powstałyby zapewne, gdyby nie złożono tam zwłok Mickiewicza. Jednak nie wszyscy admiratorzy „drugiego wieszca” chcieli, by leżał „obok trupów w koronach i trupa w siermiedze, i tego trupa, co był wielki”³⁰. Inni uważali, że właśnie „obok zwłok Mickiewicza spocząć winna trumna Słowackiego, na znak pojednania tych dwóch królewskich duchów”³¹. Rozmai- cie też interpretowano – jako triumf, poniżenie lub znaczący zbieg okolicz- ności – przewiezienie zwłok Słowackiego w 1927 roku na statku „Adam Mickie- wicz”, choć przecież była w tym zdarzeniu pewna prawidłowość: wcześniejsze akcje związane z uczczeniem poety firmowane były przez instytucje noszące imię Mickiewicza (Czytelnia Akademicka w Krakowie, Towarzystwo Literac- kie we Lwowie).

Wielokrotnie podkreślany problem „spóźnienia” Słowackiego, młodszego o jedenaście lat od Mickiewicza, które automatycznie stawiało go na przegranej pozycji, przekładał się na porządek sławy popularnej. Można odnieść wrażenie, że cały impet pragnień społeczeństwa polskiego do złożenia hołdu i upamięt- nienia poezji narodowej wyczerpał się w kulcie Mickiewicza, podsycanym już u zarania przez przyjaciół, a potem również przez syna poety. Pamiątki po nim przeistaczały się w relikwie, których seryjnie fabrykowane substytuty, dostępne dla każdego, mnożono z okazji przeniesienia zwłok na Wawel³².

Niebagatelną rolę odegrała tu znacznie bogatsza niż w przypadku Słowac- kiego baza ikonograficzna. Twórcy pomników, żywych obrazów, malowanych i rysowanych apoteoz, a także niezliczonych przedmiotów sprzedawanych z okazji jubileuszy bądź odsłonięcia tego czy innego monumentu, mieli do dyspozycji około trzydziestu oryginalnych portretów Mickiewicza, z których część wykonana

²⁹ A. Ch. [A. Chołowiecki], *Juliusz Słowacki. Portret w rzeźbie Wacława Szymanowskiego*, w: *Słowacki 1809–1849. Album sztuki polskiej i obcej*, Warszawa 1909, s. nłb. 1; vide też np. F. Hoesick, *Odsłonięcie pomnika Słowackiego w Miłostawiu*, „Kraj” 1899, nr 37, s. 142.

³⁰ J. Żuławski, „Trzeci”, „Młodość” 1899, nr 6, s. 145; „trup w siermiedze” to oczywiście Kościuszkowski, a trup tego „co był wielki” – Mickiewicz; vide też K. K. Daszyk, op. cit.

³¹ List W. Lutosławskiego z 25 grudnia 1905 r. do Komitetu Akademickiego Sprowadzenia Zwłok Juliusza Słowackiego do Kraju; *Z listów otrzymanych przez Komitet Akademicki*, zestawił S. Pigoń, w: *Miscellanea z pogranicza XIX i XX wieku*, Wrocław 1964, s. 432.

³² S. Rosiek, *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, Gdańsk 1997, s. 18–23; idem, *Mickiewicz (po śmierci). Studia nekrograficzne*, Gdańsk 2013, s. 187–224.

była od razu z myślą o powieleniu – w rycinach, fotografii i rzeźbie³³. Za życia poety wydawano też jego dzieła z ilustracjami, które, choć niewykorzystywane raczej bezpośrednio w produkcji pamiątkowych gadżetów, mogły modelować obrazy powstające w ramach kultury popularnej. A właśnie one – w większym stopniu niż słowa – stają się dla masowych odbiorców nośnikami i przetrwalnikami sensu (okrojonego i uproszczonego). Utwory Słowackiego ilustrowano znacznie później i rzadziej. Do szerszego obiegu trafiły zaledwie dwa jego portrety (spośród sześciu wykonanych *ad vivum*), które w rozmaity sposób (i z różnym powodzeniem) transponowano na pocztówkach, afiszach i przedmiotach upamiętniających jego jubileusze czy wawelski pogrzeb³⁴. Tego rodzaju bibelotów (nie mających prawie pierwowzorów ideowych w postaci autentycznych „relikwii”) nie wyprodukowano w aż tylu odmianach, jak w przypadku pamiątek Mickiewiczowskich, które trafiły nawet do jego muzeum, stworzonego w gmachu Biblioteki Polskiej w Paryżu przez syna poety. W jednej z gablotek znalazły się obiekty „dotyczące obchodów Mickiewiczowskich, przede wszystkim odsłonięcia pomnika w Warszawie. Przedmioty te [...] rażą niestety brakiem smaku estetycznego, jaki przemysłowcy nasi przy ozdabianiu różnych kalendarzy, popielniczek itp. drobnostek zdradzili”³⁵. Również w Muzeum Literatury w Warszawie zgromadzono kolekcję takich pamiątek, „jak wisiorki, spinki, wazoniki, plakietki, zegarki z podobiznami wieszczka. [...] Figurki stawiane na stole czy biurku to salonowe pomniki, pozbawione co prawda cech monumentalnych, lecz pełne narodowej treści”³⁶.

Oprócz wymienionych eksponatów w skład tej konstelacji weszły przedmioty dużo dziwniejsze: papierosy, cygara, zapalniczki czy mydło, których opakowania zdobiła podobizna wieszczka. „Dzięki swej niebywałej popularności przeniknął on nasze życie codzienne – pisała Maria Czapska – aż do zupełnego i tragicznego spowszechnienia na pudełkach od zapalek, kałamarzach i guzikach. Każdy tradycyjny i zasiedziały dom polski mógłby od biedy urządzić małą wystawę Mickiewiczowską”³⁷. Portrety Słowackiego znalazły się tylko

³³ Portrety graficzne Mickiewicza w pierwodrukach jego pism omawia M. Komza, *Mickiewicz ilustrowany*, Wrocław 1987, s. 13–23; vide też L. Méyet, *Wizerunki Mickiewicza*, Lwów [1888]; idem, *Wizerunki A. Mickiewicza. Uzupełnienie*, Lwów 1889.

³⁴ Z tej okazji wydano znaczek Poczty Polskiej; filatelistyczne mickiewicziana pojawiły się w Polsce, nie licząc znaczka efemerycznej Litwy Środkowej, dopiero po II wojnie światowej; vide J. Czarnik, *Wszystkie (czyżby?) znaczki świata z Adamem Mickiewiczem*, Dolnośląska Biblioteka Publiczna im. T. Mikulskiego we Wrocławiu, <https://www.wbp.wroc.pl/wbp/index.php/pl/katalogi-przegląd/2494-znaczki> (d.d. 25.04.2019).

³⁵ S., *Muzeum Mickiewiczowskie w Paryżu*, „Goniec Polski” 1903, nr 5, s. 80.

³⁶ P. Szubert, *Pomniki...*, s. 220; tego typu obiekty znajdują się również w Muzeum Adama Mickiewicza w Śmiełowie i w innych kolekcjach, także prywatnych.

³⁷ M. Czapska, *O „łzy potęgi drugiej” (Wystawa mickiewiczowska w Bibliotece Narodowej)*, „Pion” 1935, nr 7, s. 5.

na kilku kalendarzach, nalepkach okiennych, papierze listowym, na pamiątkowych żetonach, przypinkach czy medalikach i na spinkach do mankietów. W 1909 roku można było kupić we Lwowie talerze z okolicznościowym motywem, a w Krakowie biust poety ze specjalnej masy (oferowany w magazynie papierniczym A. Zembrzyckiego) oraz „torty Słowackiego”, które reklamowała firma cukiernicza Adama Piaseckiego³⁸.

Zachowały się papierki po karmelkach z wizerunkiem Mickiewicza, które produkowała moskiewska wytwórnia C. Siou & Cie. i warszawska Parowa Fabryka Cukierków H. F. Flatt (działająca od 1887 roku). Zakład Rucker i Spółka ze Lwowa wprowadził (prawdopodobnie między rokiem 1905 a 1908) do swojej oferty „cukierki narodowe” z podobiznami pisarzy. Cukierek z Mickiewiczem miał smak jabłka, a ze Słowackim ananasa. Czy taki podział był przypadkowy? W *Słowniku wileńskim* (1861) przerośnięte znaczenie słowa „ananas” obejmuje „przysmaczki kosztowne”, ale już *Słownik warszawski* (1900) poszerza je, podając także pod hasłem „ananas”: „ptaszek, ziółko, sztuczka”. Natomiast słowo „jabłko”, jakkolwiek bogate w sensy symboliczne, nie ma w obu słownikach znaczeń przerośniętych (oprócz jabłka królewskiego i nazw anatomicznych); poza tym uchodziło za owoc zwykły, swojski, zwłaszcza w zestawieniu z ananasm³⁹.



³⁸ W. Hahn, *Bibliografia o Juliuszu Słowackim za rok 1909*, Lwów 1916, s. 71–78. Inset „Torty Słowackiego Adama Piaseckiego” zamieściła m.in. „Nowa Reforma” 1909, nr 498, s. 4.

³⁹ Notabene w *Panu Tadeuszu* tylko raz pojawiają się jabłka, a w dodatku sztuczne, bo stanowiące element niezwykłego serwisu Wojskiego.

Niezależnie od tego, czy fabrykant cukierków tendencyjnie dobrał owoce do postaci „narodowych”, czy też zdecydował o tym zbieg okoliczności (bo jak inaczej tłumaczyć poziomkowy smak cukierka przysługujący Sienkiewiczowi?), to jego pomysł należałoby rozpatrywać na tle innych obiektów, w których hierarchia wieszczów nie została jednoznacznie zdefiniowana. Zaliczyć do nich można wydany około 1900 roku przez Salon Malarzy Polskich w Krakowie komplet kart pocztowych z widokami Lwowa, ozdobionych medalionami wybitnych Polaków, czy zaprojektowany przez Józefa Ryszkiewicza dla wydawnictwa A.C.H. zespół całopostaciowych wyobrażeń poetów, którym towarzyszą bohaterowie bądź motywy z ich utworów oraz krótki cytat. Podobnie neutralny charakter miały „telegramy narodowe” z około 1926 roku i serie znaczków pocztowych z lat po II wojnie światowej⁴⁰.

W rozmaitych „pocztach” czy „panteonach” polskich pisarzy wydawanych na pocztówkach, rycinach lub albumikach, w których podobizny wszystkich postaci podlegały kompozycyjnemu ujednoczeniu, dokonywano na ogół wyraźnej waloryzacji w podpisie. Tylko Mickiewiczowi przysługiwał epitet „największego”; Słowacki mógł być najwyżej „jednym z najznakomitszych” lub „wielkim”⁴¹. Zdarzało się również, że problem hierarchii wieszczów bywał rozwiązywany kompozycyjnie: „największy” znajdował się w centrum lub na szczycie struktury *tableau* albo – jak w alegorycznym obrazie *Polonia* Jana Styki z 1891 roku⁴², spopularyzowanym w niezliczonych reprodukcjach – pełnił rolę przywódcy pozostałych twórców.

Do wyjątków należy odmienny porządek. W „panteonie polskim” z 1898 roku najwyższe miejsce zajmuje Zygmunt Krasiński⁴³, a litografowana kartka z tego samego okresu ukazuje *poètes polonais* w następującej kolejności: Krasicki, Słowacki, Mickiewicz, Zaleski, Niemcewicz⁴⁴. Równie rzadko prezentowano wieszczów obok siebie. Przykładem może być pocztówka poświęcona Leonowi Borowskiemu⁴⁵ czy kartki świąteczne: noworoczna, z popiersiami poetów unoszącymi się

⁴⁰ Telegramy wydała firma S. & A. Bogaczyk w Lesznie; serie znaczków pocztowych z portretami Mickiewicza i Słowackiego to: „Sławni Polacy” (proj. M. Wątorski) 1949; „Wielcy Polacy” (proj. A. Heidrich) 1962; „Arcydzieła dramaturgii polskiej” (proj. S. Małecki) 1978.

⁴¹ Np. seria kart „Wielcy i sławni ludzie Polski” z 1898 r.; trzy połączone pocztówki „Poczet pisarzy polskich” wydane ok. 1917 r. przez Salon Malarzy Polskich w Krakowie (zob. U. Makowska, op. cit.); *Album pisarzy polskich*, zbiór i oprac. S. Demby, ilustr. H. Piątkowski, Warszawa [1898].

⁴² Obraz namalowany z okazji rocznicy uchwalenia Konstytucji 3 maja, wisiał w lwowskim ratuszu; obecnie w Muzeum Narodowym we Wrocławiu.

⁴³ „*Kalendarz dla Polaków i Polek*”, poświęcony jubileuszowi Adama Mickiewicza, red. A. Orłowski, Warszawa 1898; reklama składu oleodruków H. Piórnika i L. Zwayera na s. 56 (egzemplarz reklamowanego *tableau*, z datą 1896, znajduje się w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie).

⁴⁴ Kartka wydana ok. 1901 r. nakładem A. Rosego w Poznaniu; vide U. Makowska, op. cit.

⁴⁵ Pocztówka „Ich profesor”, Edycja Sulimy w Wilnie, 1909.

nad Polską, i wielkanocna, z portretami na pisankach⁴⁶. Do tej samej kategorii można zaliczyć plakietę Wincentego Trojanowskiego, który usytuował profile trzech romantyków na jednym poziomie⁴⁷.

Popularne przedstawienia wieszczów różniły się kontekstami. Mickiewicz bywa prezentowany nie tylko jako autor dzieł literackich. W seriach kart pocztowych z wyobrażeniami obu twórców symbolizuje „miłość ojczyzny” (a Słowacki „fantazję”); gdzie indziej określony jest jako „największy poeta polski i wieszcz narodu, szerzyciel wzniosłych idei, którym sam pozostał wierny do śmierci”, podczas gdy Słowacki to „natura wrażliwa, marzycielska, czarodziejski mistrz słowa, wskazywał narodowi drogę do prawdy i dobra”⁴⁸. Podobizna Mickiewicza z odpowiednim cytatem pełniła funkcje dydaktyczne (np. pocztówka projektu Piotra Stachewicza *Hasło wieszca* z postacią poety wskazującego rozwinięty na szarfię cytat z *Grażyny*: „Spólna moc tylko zdoła nas ocalić”⁴⁹), a fragmenty jego utworów znajdowały zastosowanie na pocztówkach o charakterze religijno-patriotycznym (np. seria *Wiara, Nadzieja, Miłość*, z cytatami z *Dziadów*, wydana w kilku nakładach między rokiem 1905 a 1918). Mickiewicz występuje niekiedy w towarzystwie Kościuszki⁵⁰ i innych bohaterów narodowych. Choć i Słowackiemu z czasem zaczęto przypisywać przywództwo duchowe Polaków⁵¹, to takie stanowisko nie znalazło odbicia w kulturze popularnej. Dla niej wykładnią był kanon, jaki przedstawiała broszurabroniąca decyzji kardynała Puzyny w sprawie wawelskiego pochówku poety:

Słowackiemu brak było tej olbrzymiej wiedzy i panowania nad sobą, jakie posiadał Mickiewicz, i [...] utwory swe dostosowywał do siebie, swej wygórowanej żądzy sławy lub zadraśniętej dumy. [...] Mickiewicz otworzył poezji polskiej nowe drogi, wskazał nowe cele, wskazał, jak za Ojczyznę poświęcić się należy, jak ją kochać, przez nią i za nią cierpieć i jak żyć dla niej. On był nauczycielem narodu, troskliwym jego pocieszycielem w chwilach wielkiej niedoli [...]. Przodownikiem takim i takim przedstawicielem narodu Słowacki nie był. – Był wprawdzie człowiekiem wielkim, genialnym, [...] nie miał jednak tego wielkiego serca

⁴⁶ Vide U. Makowska, op. cit. W innych pocztówkach z pisankami bywa jednak zaznaczana hierarchia, np. w kartce z wyobrażeniem „romantycznej trójcy”, której towarzyszy Maria Konopnicka, Mickiewicz zajmuje miejsce na największym jajku usytuowanym u samej góry.

⁴⁷ Plakietą z przełomu XIX i XX w. (?), brązowy odlew m.in. w Lwowskiej Galerii Sztuki.

⁴⁸ Seria pocztówek zaprojektowana przez Józefę Chudzikowską, seria z apoteozami artystów Adama Setkowicza z 1912 r.; wspomniane komentarze pojawiają się w edycji z okresu międzywojennego; vide U. Makowska, op. cit.

⁴⁹ Nakład Księgarni J. Czerneckiego w Krakowie, ok. 1915–1920.

⁵⁰ Przykładem mogą być niektóre pocztówki, *tableaux* z „wielkimi Polakami”, „pamiętki z Krakowa” produkowane przez Filipa Eilego, znaczek pocztowy Litwy Środkowej o wartości 20 marek z 1921 r.

⁵¹ M.in. w pismach T. Micińskiego, J. Żuławskiego czy, szczególnie, w publikacji M. Sokolnickiego *Juliusz Słowacki wychowawcą narodowym* (Kraków 1909).

i tego wzniosłego charakteru oraz tej miłości do swoich współziomków, które by go stawiały na piedestale cnót niedoścignionych⁵².

Koncepcja złożenia prochów Słowackiego w wawelskiej krypcie, forsowana energicznie z okazji jubileuszu w 1909 roku, zaktualizowała mit „antagonizmu wieszczów” i wzmocniła polaryzację stanowisk ich stronników⁵³. Utrwalona konfiguracja była niemożliwa do przezwyciężenia, a postawy koncyliacyjne wyrażały się w formułach niemal humorystycznych. Lucjan Rydel, przywołując opinię Macieja Szukiewicza, który odrzucił projekt wawelski z racji „antagonizmu obu poetów”, przyznał, że zestawienie dwu trumien „byłoby niedelikatnym” i zaproponował bezceremonialnie: „Przy Mickiewiczu i Słowackim pochować należy Krasińskiego; ten trzeci byłby strojem w rozstroju”⁵⁴. Z kolei Bolesławowi A. Baranowskiemu, galicyjskiemu pedagogowi i publicyście, marzyła się zmiana przeszłości: „wolelibyśmy – stwierdzał – aby ten spór był się zakończył harmonijnym akordem, podaniem sobie rąk do wspólnego przewodnictwa; abyśmy mogli postawić im obu taki wspaniały pomnik, jaki wystawili Niemcy Goethemu i Schillerowi w Weimarze”⁵⁵.

Dopiero tradycjonalistyczny nurt poezji z czasów II wojny światowej przyniósł „manifestację ugody”: „w obliczu zagłady poezja pragnęła upamiętniać tylko to, co konstytuuje polską tożsamość i jedność, powoływać się jednocześnie na postaci i słowa obu wieszczów”⁵⁶. W powojennej Polsce imię Mickiewicza nadano – jak dawniej – większej liczbie instytucji, szkół lub ulic niż imię Słowackiego, częściej też spotykamy Grażyny niż Kordianów i Anhellich, ale w niektórych dziedzinach życia codziennego proporcje kształtują się nieco inaczej. Wprawdzie do wódki o nazwie Soplica, wytwarzanej od 1891 roku w Gnieźnie, dołączył ponad sto lat później Pan Tadeusz, a łódzki Dom Mody przybrał w 1958 roku bardzo stosowne miano Telimeny, to jednak również imiona bohaterek i bohaterów Słowackiego zaczęto wykorzystywać jako nazwy przemysłowe. Oprócz Poznańskiej Fabryki Czekolady „Goplana” (nazwanej tak w 1912 roku) znajdziemy dziś pod tym mianem także serwis do kawy, karnisz do firanek czy nawet baterię zlewozmywakową. Zakłady Łucznik od lat

⁵² G., *Ks. Kardynał Puzyra i Juliusz Słowacki*, [Kraków] 1909 (Biblioteka „Polskiego Związku Narodowego”, nr 8), s. 5, 8, 9.

⁵³ K. K. Daszyk, op. cit.; L. Kamiński, *Romantyzm a ideologia. Główne ugrupowania polityczne Drugiej Rzeczypospolitej wobec tradycji romantycznej*, Wrocław 1980, s. 15–40.

⁵⁴ *Wiec w sprawie sprowadzenia zwłok Słowackiego*, „Nowa Reforma” 1909, nr 155, s. 1.

⁵⁵ B. A. Baranowski, *Uczczenie pamięci autora „Anhellego” (Przemówienie podczas uroczystości odsłonięcia tablicy pamiątkowej, poświęconej Juliuszowi Słowackiemu w sali „Dому Polskiego” w Czerniowcach dnia 28 listopada 1909)*, Czerniowce 1909 (odb. z „Gazety Polskiej”), s. 7; vide też S. Cywiński, *O wspólny pomnik Mickiewicza i Słowackiego w Wilnie*, Wilno 1934 (odb. z „Dziennika Wileńskiego”).

⁵⁶ E. Balcerzan, *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Toruń 2013, s. 266.

produkują maszynę do szycia Balladyna, a jedna z firm nazwała tak model czapeczki dla dziewczynek (miejmy nadzieję, że przeznaczony tylko dla jedy-naczek). Można kupić pończochy samonośne Ellenai oraz liczne przedmioty o nazwie Kordian – krzesła, kanapy, komody, swetry czy piżamy⁵⁷. Prototypem statków pasażerskich typu SZ-600 z Gdańskiej Stoczni Rzecznej była w 1961 roku Lilla Weneda; potem zmontowano Rożę Wenedę, a w następnych latach Alineę, Balladynę, Ellenai, Laure i Judytę oraz trzy statki „mickiewiczowskie” – Aldonę, Grażynę i Marylę.

Nie wydaje się, aby stoczni zależało na pogodzeniu wieszczów. Nie wszyscy pasażerowie zastanawiali się zapewne nad rodowodem nazw jednostek, które zresztą nie odegrały większej roli w kształtowaniu kultury popularnej. Jej specyfika, z predylekcją do czarno-białych podziałów, i tak wyklucza konsensus; trudno sobie wyobrazić kibicowanie dwu rywalizującym ze sobą drużynom. Jednak i tu zdarzały się wyjątki, jak wspomniane świąteczne kartki pocztowe z wizerunkami obu wieszczów. Ale właśnie pocztówki wyróżnia specjalny status – były przeznaczone do rozprzestrzeniania, a wpisana korespondencja mogła komentować umieszczone na obrazkach treści, dopełniać je albo im zaprzeczać. W tym sensie pocztówki niejako wyprzedzały możliwości Internetu. Osobliwy efekt takich działań przynosi kartka z serii zaprojektowanej około 1911 roku przez Michała Ichnowskiego⁵⁸. Jej awers przedstawia profil Mickiewicza i mający w tle krzyż; obrazkowi towarzyszy ostatnia strofa *Rozmowy wieczornej*. Natomiast korespondencja na rewersie ogranicza się, wyjąwszy podpis „Twoja Kasia”, do czterech wersów z VIII części *Lambra* – z lekko zmienioną interpunkcją i ze znaczącym przekształceniem: „przyszłość moja” zamiast pierwotnego „twoja”. W ten sposób powstał nowy wiersz spółki autorskiej Mickiewicz i Słowacki:

Gdy mię spokojnym zowią dzieci świata,
 Burzliwą duszę kryję przed ich okiem,
 I obojętna duma, jak mgły szata,
 Wewnętrzne pioruny pozłaca obłokiem;
 I tylko w nocy – cicho – na Twe łono
 Wylewam burzę, we łzy roztopioną.
 A potem długim rozpamiętywaniem
 Jak żar piekielny rozpali się w łonie,
 I potem, potem – cała przyszłość moja
 Stanie się długim i ciężkim konaniem.

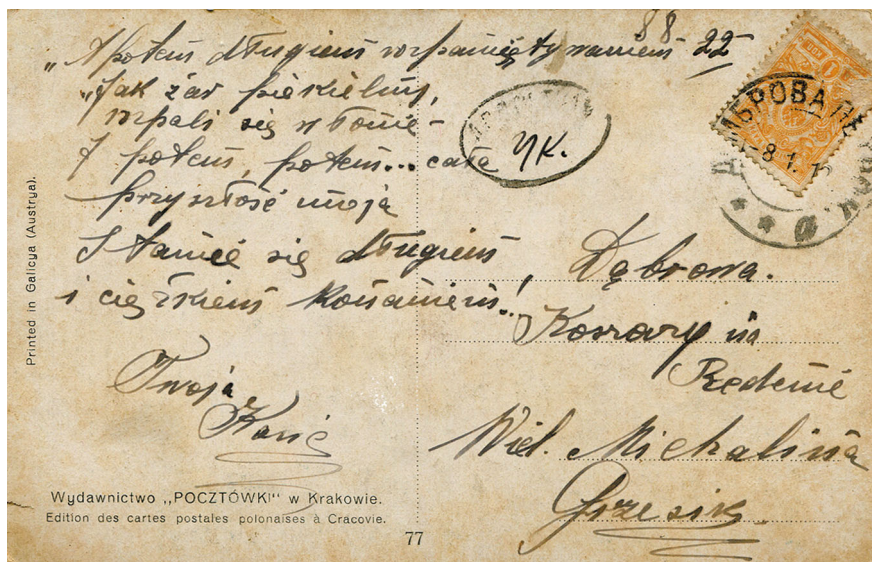
⁵⁷ W tego typu nazwach rzadziej występują antroponimy mickiewiczowskie, chociaż imieniem Telimena ochrzczono model biustonosza i akrylową wannę.

⁵⁸ Na serię opublikowaną nakładem Wydawnictwa „Pocztówki” w Krakowie składały się co najmniej cztery karty z wizerunkiem Mickiewicza i cytatem.



Gdy mnie spokojnym zowią dzieci świata,
 burzliwą wiatrę kruję przed sobą okiem,
 i burzę w oczach mam, i szał i szaleństwo
 Wnetrze poronu poszła obloktem;
 I tylko w nocu cicho na Twe łono
 Wylewam burzę we łzy roztopioną.

M. Ichnowski.
 A. Mickiewicz.



We współczesnej kulturze popularnej harmonijne pogodzenie wieszczów dokonało się chyba tylko w projekcie nadruku na koszulkę autorstwa Michała Buksy. Poeci ukazani w popiersiu lekko zwracają się ku sobie; mają identyczne kapelusze typu fedora i ciemne okulary; u dołu znajduje się podpis „Bracia wieszczą”⁵⁹. Całość stanowi aluzję do kultowej komedii muzycznej *Blues Brothers*

⁵⁹ Dziękuję Panu Michałowi Buksie za wyrażenie zgody na reprodukcję jego projektu.

Johna Landisa z 1980 roku, pełnej intertekstualnych odniesień i prowokującej kolejnej⁶⁰. Znajomość fabuły filmu upewnia, że mimo żartu zawartego w graficznym pomysle chodzi o braterstwo prawdziwe, pełne miłości i pozwalające na wspólną twórczość. Jednak trudno sobie wyobrazić, aby wieszczący bracia pisali cokolwiek innego niż bluesowe czy rockowe przeboje. Może tylko jako antagoniści mogą zachować swój własny język?



Bibliografia

- A. Ch. [Antoni Chołoniewski], *Juliusz Słowacki. Portret w rzeźbie Wacława Szymanowskiego*, w: *Słowacki 1809–1849. Album Sztuki polskiej i obcej*, Warszawa 1909.
- Adamczewska, Izabella, *Pisarz w mediach masowych, czyli autentyzm jako literacki chwyt (auto)promocyjny*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6.
- Album pisarzy polskich*, zbiór i oprac. S. Demby, ilustr. H. Piątkowski, Warszawa [1898].
- Balcerzan, Edward, *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Toruń 2013.
- Baranowski, Bolesław Adam, *Uczczenie pamięci autora „Anhellego” (Przemówienie podczas uroczystości odsłonięcia tablicy pamiątkowej, poświęconej Juliuszowi Słowackiemu w sali „Domu Polskiego” w Czerniowcach dnia 28 listopada 1909)*, Czerniowce 1909 (odb. z „Gazety Polskiej”).
- Bąk, Magdalena, *Twórczy łęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*, Katowice 2013.

⁶⁰ Większość projektów odnoszących się do Mickiewicza i Słowackiego nadruków na rozmaite gadzety jest dziełem profesjonalistów; charakteryzuje je nie tylko wysoki poziom wzornictwa, ale i inteligentny dowcip, zasadzający się na aluzji do bohaterów popkultury (np. nadruk „Wściekle wieszczę i Norwid jeszcze” nawiązuje do filmu Quentina Tarantino *Wściekle psy*, a „Zabójczy Mickiewicz” do postaci komiksowego superbohatera Wolverine z grupy X-Men, który pojawia się również w serialach, filmach fabularnych i grach komputerowych).

- Bodusz, Marek, *Juliusz Słowacki – poeta popularny*, w: *Juliusz Słowacki w kontekstach kulturowych dawnych i współczesnych*, red. E. Dąbrowska, I. Jokiel, Opole 2012.
- Chociszewski, Józef, *Dzieje narodu polskiego. Dodatek historyczny lat ostatnich i Dodatek o Polakach w Ameryce*, Chicago 1903.
- Cywiński, Stanisław, *O wspólny pomnik Mickiewicza i Słowackiego w Wilnie*, Wilno 1934 (odb. z „Dziennika Wileńskiego”).
- Czapska, Maria, *O „tży potęgi drugiej” (Wystawa mickiewiczowska w Bibliotece Narodowej)*, „Pion” 1935, nr 7.
- Czarnik, Jacek, *Wszystkie (czyżby?) znaczki świata z Adamem Mickiewiczem*, <https://www.wbp.wroc.pl/wbp/index.php/pl/katalogi-przeglad/2494-znaczki> (d.d. 25.06.2019).
- Daszyk, Krzysztof Karol, *„Nich wróci mogiła...”*. *Ideowo-polityczne spory o wawelski grób dla Juliusza Słowackiego*, Kraków 2010.
- Demianiuk, Marcin, *O prym nad romantyzmem... (na marginesie egzaminu z HPL)*, „Silva Rerum. Pismo warsztatowe Instytutu Polonistyki Stosowanej UW” 2016, nr 6, <http://silvarerum.ips.uw.edu.pl/2016/06/romantyzm-na-marginesie-egzaminu-z-hlp/> (d.d. 10.12.2018).
- Dunin-Wąsowicz, Paweł, *Co tu się stało z literaturą*, „Lampa” 2004, nr 8.
- G., *Ks. Kardynał Puzyna i Juliusz Słowacki*, [Kraków] 1909.
- Hahn, Wiktor, *Bibliografia o Juliuszu Słowackim za rok 1909*, Lwów 1916.
- Hoesick, Ferdynand, *Odświeżenie pomnika Słowackiego w Miłostawiu*, „Kraj” 1899, nr 37.
- Hoesick, Ferdynand, *Spór o Słowackiego*, „Kurier Warszawski” 1922, nr 104.
- Irzykowski, Karol, *Godność krytyki* [1929], w: idem, *Słoń wśród porcelany*, Warszawa 1934.
- Juza, Marta, *Memy internetowe – tworzenie, rozpowszechnianie, znaczenie społeczne*, „Studia Medioznawcze” 2013, nr 4.
- Kamiński, Leszek, *Romantyzm a ideologia. Główne ugrupowania polityczne Drugiej Rzeczypospolitej wobec tradycji romantycznej*, Wrocław 1980.
- Komza, Małgorzata, *Mickiewicz ilustrowany*, Wrocław 1987.
- Konkurs stulecia*, „Kurier Warszawski” 1900, nr 1.
- Makowska, Urszula, *„Romantyczna trójca” na dawnej pocztówce*, w: *Mity, legendy, historie*, red. A. Kisielewska, A. Kisielewski, Białystok 2016.
- Markiewicz, Henryk, *Rodowód i losy mitu trzech wieszczów*, w: idem, *Świadomość literatury. Rozprawy i szkice*, Warszawa 1985.
- Méyet, Ludwik, *Wizerunki Mickiewicza*, Lwów [1888].
- Méyet, Ludwik, *Wizerunki A. Mickiewicza. Uzupełnienie*, Lwów 1889.
- Nesteruk, Małgorzata, *O co Słowacki spierał się z Mickiewiczem?*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1999, nr 34.
- Okoń, Waldemar, *O krakowskim pomniku Adama Mickiewicza raz jeszcze*, „Quart” 2006, nr 1.
- Posągi i ludzie. Antologia tekstów o rzeźbie 1815–1889*, oprac. A. Melbechowska-Luty, P. Szubert, t. 1, cz. 1–2, Warszawa 1993.
- Rosiek, Stanisław, *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, Gdańsk 1997.
- Rosiek, Stanisław, *Mickiewicz (po śmierci). Studia nekrograficzne*, Gdańsk 2013.
- S., *Muzeum Mickiewiczowskie w Paryżu*, „Goniec Polski” 1903, nr 5.
- Sokolnicki, Michał, *Juliusz Słowacki wychowawcą narodowym*, Kraków 1909.

- Sroka, Jakub, *Obrazkowe memy internetowe*, Warszawa 2014.
- Starnawski, Jerzy, *O Stanisławie Tarnowskim jako historyku literatury polskiej słów kilka (Głos w dyskusji)*, w: *Stanisław Tarnowski 1837–1917. Materiały z Posiedzenia Naukowego PAU w dniu 14 listopada 1997 r.*, Kraków 1999.
- Szargot, Barbara, *Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński w oczach Tadeusza Różewicza*, w: *Mickiewicz, Słowacki, Krasiński. Romantyczne uwarunkowania i współczesne konteksty*, red. E. Owczarz, J. Smulski, Łowicz 2001.
- Szubert, Piotr, *Pomnik Adama Mickiewicza w Krakowie – idea i realizacja*, w: *Dzieła czy kicze*, red. E. Grabska, T. S. Jaroszewski, Warszawa 1981.
- Szubert, Piotr, *Pomniki Adama Mickiewicza. Zarys problematyki*, „Blok-Notes Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza” 1983, [nr] 8.
- Tarnowski, Stanisław, *Profesora Małeckiego „Juliusz Słowacki”*. (*Dokończenie*), „Przegląd Polski” 1867, t. 2, z. 6.
- Trzebiński, Marian, *Pamiętnik malarza*, oprac. M. Masłowski, Wrocław 1958.
- Wasilewski, Zygmunt, *Mickiewicz i Słowacki*, Warszawa 1922.
- Wiec w sprawie sprowadzenia zwłok Słowackiego*, „Nowa Reforma” 1909, nr 155.
- W. S. W. [Wilczyński, Włodzimierz Stanisław], *Kilka słów od wydawcy do autora; Odezwa do Polek*, w: *Karola Libelta rozprawy o odwadze cywilnej, miłości ojczyzny, wychowaniu ludów. Na rzecz pomnika dla Adama Mickiewicza, Zygmunta Krasińskiego i Juliusza Słowackiego...*, Kraków 1869.
- Zieliński, Jan, *SzatAnioł*, Warszawa 2009.
- Z listów otrzymanych przez Komitet Akademicki*, zestawił S. Pigoń, w: *Miscellanea z pogranicza XIX i XX wieku*, Wrocław 1964 („Archiwum Literackie”, t. 8).
- Żeleński Boy, Tadeusz, *Brązownicy*, Warszawa [1930].
- Żeleński Boy, Tadeusz, *Trochę anegdoty* [„Kurier Poranny” 1927, nr 189], w: idem, *O Mickiewiczu*, Warszawa 1949.
- Żeromska, Monika, *Wspomnienia*, Warszawa 1993.
- Żuławski, Jerzy, „Trzeci”, „Młodość” 1899, nr 6.

URSZULA MAKOWSKA, historyk sztuki. Pracuje w zespole autorsko-redakcyjnym *Słownika artystów polskich i obcych w Polsce działających...* w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk; od 1994 r. współpracuje jako autor haseł z *Allgemeines Künstlerlexikon*. Zajmuje się sztuką polską XIX i pierwszej połowy XX w., kierując uwagę zwłaszcza na jej relacje z literaturą. Publikuje artykuły o twórczości rysunkowej pisarzy i wizualnej interpretacji utworów literackich, głównie Juliusza Słowackiego, w tomach pokonferencyjnych i czasopismach („Konteksty”, „Teksty Drugie”, „Ikonotheka”, „Pamiętnik Sztuk Pięknych”. „Schulz/Forum”). Interesuje się także związkami sztuki z innymi dziedzinami (medycyna, folklor, teatr) oraz kulturą popularną jako obszarem recepcji wielkich dzieł (malarstwo, literatura, muzyka).

MICKIEWICZ UKRYTY ZA SŁOWACKIM?
NOTA O TRÓJ-ANTAGONIZMIE WIESZCZÓW
W *PSALMIE ŻALU* KRASIŃSKIEGO*

Mickiewicz Hidden behind Słowacki?
A Note about Tri-Antagonism between the Bards
in Krasiński's *Psalm żalu* [*Psalm of Sorrow*]

JERZY FIEĆKO

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska

E-mail: fiecko@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0002-3678-7189

Abstract

The author, describing ideological polemics conducted between three most important Polish Romantic poets, modifies the notion of the “antagonism between the bards” (typically reserved for the dispute between Słowacki and Mickiewicz) by proposing the concept of “tri-antagonism”. The matter is explained on the example of an analysis of conceptual senses (political, religious, historiosophical) inscribed in *Psalm żalu* [*Psalm of Sorrow*], a work by Krasiński from the period of the Spring of Nations (1848), which was commonly and rightly interpreted as Krasiński's (an opponent of revolution) last word in a dispute with Słowacki (who proclaimed the idea of the “Spirit – the Eternal Revolutionary”). The author puts forward a thesis that Mickiewicz – with whom Krasiński led a dramatic dispute in Rome in 1848 over the Spring of Nations and the direction of the actions of the Polish community – is also the hidden negative hero of the work. Krasiński referred to this dispute in detail and in a very subjective way in letters to people close to him (including his lover, Delfina Potocka, and the philosopher August Cieszkowski). The author of this article shows that the arguments used by Krasiński in his polemic have been repeated in the *Psalm of Sorrow* and that in the negative portrait of the revolutionary “we” he included the features and thoughts attributed in those letters to Mickiewicz. Thus, the author argues, the dispute between Mickiewicz and Krasiński in 1848 should be regarded as a key element in the genesis of the analysed work.

Keywords: antagonism between the bards, romantics and revolution, Spring of Nations, Adam Mickiewicz, Zygmunt Krasiński, Juliusz Słowacki

* Publikacja artykułu dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski.

Streszczenie

Autor, opisując polemiki ideowe prowadzone przez trzech najważniejszych polskich poetów romantycznych, modyfikuje pojęcie „antagonizmu wieszczów” (zarezerwowane zasadniczo dla sporu Słowackiego z Mickiewiczem), proponując koncepcję „trój-antagonizmu”. Rzec objaśniona jest na przykładzie analizy sensów myślowych (polityczno-religijno-historiozoficznych) wpisanych w *Psalm żalu*, utwór Krasińskiego z okresu Wiosny Ludów (1848), który powszechnie i słusznie interpretowano jako ostatnie słowo Krasińskiego (przeciwnika rewolucji) w sporze ze Słowackim (głoszącym ideę „Ducha – Wiecznego rewolucjonisty”). Autor stawia tezę, że ukrytym bohaterem negatywnym utworu jest także Mickiewicz, z którym Krasiński wiodł w Rzymie w 1848 roku dramatyczny spór o Wiosnę Ludów i kierunek działania polskiej wspólnoty. Spór ten Krasiński referował szczegółowo i w sposób bardzo subiektywny w listach do bliskich mu osób (m.in. kochanki Delfiny Potockiej i filozofa Augusta Cieszkowskiego). Autor dowodzi, że argumenty użyte przez Krasińskiego w tej polemice powtórzone zostały w *Psalmie żalu* oraz że w negatywny portret rewolucyjnego „my” włączył cechy i myśli przypisane w tychże listach Mickiewiczowi. Tym samym, dowodzi autor, spór Mickiewicza i Krasińskiego z 1848 roku uznać należy za kluczowy element genezy tego utworu.

Słowa kluczowe: antagonizm wieszczów, romantycy i rewolucja, Wiosna Ludów, Adam Mickiewicz, Zygmunt Krasiński, Juliusz Słowacki

1.

Adama Mickiewicza w *Psalmie żalu* Bezimienny wieszcz w sposób bezpośredni nie przywołał; otwarcie ostrze polemiki skierował ku Słowackiemu (choć i jego nazwisko tam nie pada). Na tej też konfrontacji badacze dotąd skupiali swoją uwagę. Nie ulega jednak dla mnie wątpliwości, że geneza tego utworu związana jest także z dramatycznym starciem między Krasińskim i Mickiewiczem, jakie miało miejsce w Rzymie w marcu i kwietniu 1848 roku. Dlatego też uzasadnione są pytania: czy echo tego wydarzenia odbija się w najważniejszej w okresie Wiosny Ludów poetycko-ideowej deklaracji psalmisty? czy może jest to także próba poetyckiej odpowiedzi Mickiewiczowi, której sens rozumieli nieliczni świadkowie ich burzliwych dyskusji? czy to Mickiewicz jest drugim głównym (choć ukrytym dla postronnych odbiorców), po Słowackim, polemicznym adresatem tego utworu, a dzieło to stanowiło próbę zwycięskiego (w mniemaniu autora i jego zwolenników) zamknięcia trój-antagonistycznego agonu wieszczów?

Zwrotu „trój-antagonizm” używam nieprzypadkowo, bowiem niezależnie od wzajemnych fascynacji, przyjaźni i szczególnego rodzaju miłości („bom go kochał”, napisze Krasiński na wieść o śmierci Mickiewicza w liście do Cieszkowskiego¹)

¹ Do Cieszkowskiego 6 grudnia 1855 roku Krasiński napisał pamiętne słowa: „Arcysmutna wiadomość! Głazem grobowym przycisnęła mi serce, bom go kochał – i ducha, bo to był choć pęknięty może, ale zawszeż wielki, olbrzymi filar wśród podtrzymujących, rzadkich już i pękniętych wszystkich, nasze sklepienie”; Z. Krasiński, *Listy do Augusta Cieszkowskiego, Edwarda Jaroszyńskiego, Bronisława Trentowskiego*, oprac. Z. Sudolski, t. 1, Warszawa 1988, s. 704.

łączących te osoby, każdy z każdym zarazem wchodził w zasadniczy i długotrwały spór ideowy i te spory, o fundamentalne kwestie dla ówczesnej (i dzisiejszej) polskiej tożsamości, pomiędzy tymi intelektualistami uznać trzeba za jedno z najważniejszych wydarzeń w obszarze polskiej myśli tamtego czasu. Dzieje i sensy tych polemik – z osobna: Mickiewicza ze Słowackim, Słowackiego z Krasińskim, wreszcie Krasińskiego z Mickiewiczem – w tradycji badawczej rozpatrzono już dość gruntownie i nie ma powodu², by je tu szczegółowo powtarzać, chciałbym jednak dopisać przyczynek do jednego z finalnych gestów w tej, jak niektórzy określają konflikt wieszczów z 1848 roku, „gigantomachii”³. Chodzi mi o ukryty we wspomnianym tekście, z polemiczną intencją nakreślony, atak na Mickiewicza, który wpisany został po części w konterfekt samego Słowackiego i przede wszystkim w zbiorowe ujęcie rewolucjonistów; atak, którego obecności domyślać się mógł wówczas wąski krąg odbiorców: świadkowie rzymskich potyczek obu adwersarzy (m.in. Eliza Krasińska, Stanisław Małachowski, Cyprian Norwid), odbiorcy listów hrabiego z 1848 roku, w których opisywał swoje pojedynki z Mickiewiczem (m.in. Delfina Potocka, August Cieszkowski, Konstanty Gaszyński, Adam Sołtan) oraz sam Mickiewicz. By zarys tej batalii w psalmie zobaczyć, trzeba wyłuskać z systemu oskarżeń adresowanych do Słowackiego i rewolucyjnego świata te, które Krasiński z pewnością wcześniej, w pierwszej połowie tego roku, skierował wprost do Mickiewicza (dowodem – jedyny list autora *Irydiona* do starszego wieszca z lipca 1848 roku, któremu

² W badaniach nad polemikami romantyków szczególne znaczenie, jako dzieło swoiście założycielskie, ma oczywiście monografia Manfreda Kridla pt. *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza* (Warszawa 1925), w której obu polemistów autor przedstawił jako władców „nad państwem ducha polskiego” i zarazem spór ten uznał za najważniejszy spośród wszystkich sporów polskich romantyków. Znakomite analizy konfliktu Słowackiego z Krasińskim zawierają m.in. studia Z. Sudolskiego (*Słowacki w oczach Krasińskiego. Z dziejów wzajemnych kontaktów*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1979/1980, s. 123–137), A. Kowalczykowej (*Słowacki*, Warszawa 1994, s. 417–425), M. Janion (*Dialektyka historii w polemice między Słowackim i Krasińskim*, w: eadem, *Prace wybrane*, red. M. Czermińska, t. 2, Kraków 2000, s. 298–363) czy E. Szczegłackiej (*Romantyczny homo legens. Zygmunt Krasiński jako czytelnik polskich poetów*, Warszawa 2003). Ostatnia książka spośród tu wymienionych zawiera także wiele ważnych spostrzeżeń na temat związków Mickiewicz–Krasiński; polemiki między tymi dwoma pisarzami opisywali m.in. J. Kleiner (*Zygmunt Krasiński. Dzieje myśli*, Lwów 1912), J. Kallenbach (*Towianizm na tle historycznym*, Kraków 1924), W. Weintraub (*Mickiewicz–Bakunin*, „Kultura Paryska” 1949, nr 8), E. Bienkowska (*Rzym 1848*, „Znak” 1974, nr 10), Z. Sudolski (m.in. *Zygmunt Krasiński*, Warszawa 1974), A. Kubale (*Dramat bólu istnienia w listach Zygmunta Krasińskiego*, Gdańsk 1997), A. Witkowska (*Mickiewicz. Słowo i czyn*, wyd. 4 zmienione, Warszawa 1998), G. Tomaszewska (*Mickiewicz – Krasiński. O wyobraźni utopijnej i katastroficznej*, Gdańsk 2001). Relacji między tymi pisarzami poświęciłem monografię *Krasiński przeciw Mickiewiczowi. Najważniejszy spór romantyków* (Poznań 2011). Tam po raz pierwszy wzmiankowałem o inspiracyjnym znaczeniu polemiki rzymskiej dla genezy *Psalmu żalu*.

³ Vide W. Karpiński, *Dalekie i bliskie*, „Twórczość” 1976, nr 5, s. 135–139.

tu poświęcić trzeba będzie trochę uwagi) lub skierował prawdopodobnie, o czym wiadomo z jego własnych relacji epistolarnych do innych adresatów, relacji, których stopnia prawdopodobności precyzyjnie oszacować się nie da. Powtarzając owe zarzuty w *Psalmie żalu* liczył zapewne, że Mickiewicz polemiczny przekaz zrozumie i swój ukryty portret zobaczy.

2.

Krasiński w prozatorskiej przedmowie jako główną przyczynę napisania *Psalmu żalu* w 1848 roku wskazał potrzebę odpowiedzi na utwór jeszcze nieopublikowany, który znał z odpisu (czy spodziewał się, że tekst ten niebawem zostanie ogłoszony bez zgody autora, nie wiadomo) – mowa oczywiście o *Odpowiedzi na „Psalmy przyszłości” Spirydionowi Prawdzickiemu*. Tekst ten został napisany przez Słowackiego przed rabacją galicyjską i zawiera błyskotliwą polemikę z psalmowym cyklem Krasińskiego, wydanym w Paryżu w 1845 roku. Zastanawia dwuznaczność całej sytuacji: oto czytelnik wymowę nieznanego szerszemu ogółowi tekstu Słowackiego (który nie zostaje zresztą wymieniony z nazwiska) poznawał z omówienia polemisty w owym wstępie. Omówienie to jest co prawda dość rzetelne i docenia wartość poetycką utworu⁴, ale przecież jednocześnie streszcza jego przesłanie w sposób, który ułatwiał w samym psalmie rozprawę z ideami nieznanego dzieła. Można nabrać podejrzeń, czy ten jawny chwyt polemiczny nie był swego rodzaju pretekstem (i kamuflażem) do podjęcia polemiki szerszej, kierowanej ku innym, dużo bardziej aktywnym politycznie w dobie Wiosny Ludów personom aniżeli poeta, o którym Krasiński nie tak dawno po lekturze I rapsodu *Króla-Ducha* wydał osąd, że zabrnął tak bardzo w mistyczne zawilości, że popadł w myślową sprzeczność i śmieszność⁵. I którego od dawna nie traktował jako równoprawnego partnera w publicznym dyskursie.

⁴ „Ta pieśń w rękopiśmie, jedna z przedziwności języka polskiego, brzmiąca cudownymi wdziękami, a głębokiego mistycyzmu piętnem naznaczona, wyobrazicielką niektórych dążeń i myśli, krążących po widnokręgach umysłowych Epoki naszej”; Z. Krasiński, *Dzieła literackie*, oprac. P. Hertz, t. 1, Warszawa 1973, s. 227.

⁵ „Czytałem wczoraj *Króla-Ducha*” – pisał Krasiński do Delfiny Potockiej 10–11 lutego 1847 r. – „wolałbym był logikę Hegłowską, jaśniejszą, choć nic na ziemi zawilej i niezrozumiałej napisanego nie masz, jednak twierdząc, że zrozumiała. A to strach, na 500 strofach, jeśliś zrozumiał 20, to już wiele, i nie śmiałybym ręczyć. Są słowa ślicznie brzmiące, są obrazy ślicznie pojęte, które nie mogą wypłynąć na wierzch i w oczy cię uderzyć. Dopiero musisz rozumem je rozbierać, zupełnie tak samo, jako logikę filozoficzną, łamać łeb, aż boli! Biedny Słow[acki]. Kilka zaś strof prześlicznych, przepysznych, ale reszta bez związku, początku, końca, ciągu. Czasem jakby pijany pisał, to znów jakby wariat, to znów jakby kpiarz z czytelnika, który same brał wyrazy na oslepi i kalejdoskopicznie je rzucał, a co wypadło, wydrukował. Zgłota nic, a nic nie zrozumiałem, żadnego szczegółu, myśl ogólną tylko metempsychozy pojąłem”; Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, oprac. Z. Sudolski, t. 3, Warszawa 1975, s. 262.

Relacja Krasiński–Słowacki w tradycji badawczej opisywana była wielokrotnie i dość powszechnie przyjmuje się, że weszła ona w fazę krytyczną w połowie lat czterdziestych, choć moim zdaniem hrabia zaczął mocno dystansować się wobec Słowackiego już wcześniej, po lekturze *Beniowskiego* w 1841 roku⁶. Krasiński na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych przeprowadził kampanię na rzecz uznania w Słowackim wybitnego artysty, w ramach której wykorzystywał listy do przyjaciół (niewątpliwie przeznaczone też do towarzyskiego kolportażu), a przede wszystkim opublikował w poznańskim „Tygodniku Literackim” głośny esej pt. *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, w którym przypisał mu rolę „siły odśrodkowej” polskiej literatury, mistrza stylu i języka stanowiącego konieczne dopełnienie dla Mickiewicza („siły dośrodkowej”). Jednocześnie w listach do Słowackiego (a także w samym eseju) próbował skłonić starszego poetę do wypracowania spójnej myśli, klarownego projektu filozoficzno-historiozoficznego, bez której być wieszczem w pełnym znaczeniu nie można⁷. Lektura poematu dygresyjnego uświadomiła Krasińskiemu, że niepowodzeniem zakończyła się jego próba wymuszenia na Słowackim zwrotu w stronę poezji, która zespałaby styl i myśl wedle reguł bliskich jego własnym wyobrażeniom, bez skrywania się za zasłoną romantycznej ironii. Od tego czasu datuje się coraz większa rezerwa w jego kontaktach ze Słowackim. Krasiński bowiem od początku ich relację starał się oprzeć wyłącznie na podstawie intelektualnej, jako przyjaźń pisarzy, nie widział natomiast w Juliuszu kandydata do tego typu męskiej przyjaźni, jaką praktykował z Gaszyńskim, Małachowskim, Sołtanem czy Cieszkowskim, którym powierzał sprawy najbardziej intymne i osobiste. Słowackiego tuż po poznaniu w 1836 roku hrabia uznał za człowieka naznaczonego niezwykłą wyobraźnią, ale życiowo i psychologicznie niedojrzałego i osądu tego bodaj nigdy nie zmienił⁸. W 1843 roku Słowacki podjął epistolarną próbę przyciągnięcia Krasińskiego

⁶ Szerzej uzasadniłem tę tezę w szkicu pt. *Słowacki według Krasińskiego*, w: *Jaki Słowacki? Studia i szkice w dwusetną rocznicę urodzin poety*, red. E. Grzęda, M. Ursel, Wrocław 2012, s. 231–242.

⁷ Przykład tego rodzaju namów zawiera choćby list Krasińskiego z 23 lutego 1840 r., w którym pisał do Słowackiego: „Każdy wielki poeta jest niejako i **objawicielem**, tj., że nieobjawione wyrывa z szarej przestrzeni przedstworzenia i przenosi w jaśń świetlaną stworzenia i rzeczywistości. [...] Gdybym miał i ja nareszcie jedną Ci uwagę uczynić, to jedną tylko bym uczynił – granit rzuć pod Twoje tęcze! Tęcza, gdy łukiem się zakala po niebie, winna stopy śliczne oprzeć na podstawie granitowej”; Z. Krasiński, *Listy do różnych adresatów*, oprac. Z. Sudolski, t. 1, Warszawa 1991, s. 444, 446–447.

⁸ Pierwszą charakterystykę Słowackiego sporządził Krasiński w liście do Gaszyńskiego z 20 listopada 1836 r.: „Dziwny to kontrast w tym człowieku: awanturniczy wyobraźnią, tchórz zaś nerwami i całym ciałem. [...] Tę uwagę o Julku schowaj dla siebie. Ogadywać bym go nie chciał, tak jak bym w żadnym przypadku także i liczyć na niego nie chciał. Z tymi istotami obchodzić się trzeba jak z morzem, jak z elektrycznością: zważać ich objawienia i dziwić się im, jeśli silne, żadnej zaś nadziei ni rachuby na nich nie pokładać”; Z. Krasiński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1971, s. 136.

do towianizmu, ale autor *Irydiona* miał na temat tego ruchu już wyrobione zdanie i dość stanowczo uchylił się od dłuższej dyskusji na temat tej kwestii⁹ (choć towianizmem jako specyficzną myślą religijną był żywo zainteresowany i przez pewien czas uważał, że są w niej oryginalne pierwiastki – wniesione przez Mickiewicza, w którym widział właściwego twórcę „doktryny”). Dwa lata później Słowacki napisał *Odpowiedź na „Psalmy przyszłości”*, która zawiera radykalną polemikę polityczno-historiozoficzną z konserwatywno-mesjanistyczną, z ducha solidarystyczną i etnocentryczną („Jeden tylko, jeden cud: / Z Szlachtą polską – polski Lud” – kluczowy passus z *Psalmu miłości*), antyrewolucyjną wreszcie myślą psalmów Krasieńskiego. Niektórzy badacze w polemice Słowackiego widzieli niekonsekwencję w tym, że z jednej strony wykpiwał lęk przed rewolucją i rozbiciem wspólnoty narodowej jako fałszywy fantazmat „syna szlacheckiego”, a z drugiej wieścił nieuchronność i konieczność wielkich kataklizmów dziejowych jako czynnik zgodny z wolą Opatrzności, eksponował „mękę ciał” jako konieczny element wielkiego procesu dziejowego. Rację ma jednak Maria Janion, która w precyzyjnym rozbiorze tego sporu słusznie zauważyła, że Słowacki błędu Krasieńskiego

nie upatrywał w przewidywaniu, że kataklizm społeczny obali stary ład. Akcent padał na co innego. Słowacki dostrzegał napiętnowania godne tchórzostwo przede wszystkim w samym zanegowaniu przez Krasieńskiego postępowego znaczenia epok burzących, w niedocenieniu roli gniewnego ludu jako narzędzia wyższego mechanizmu świata. Oszczercstwem w rozumieniu Słowackiego było mówienie o „rzezi” i „mordzie”, było szukanie analogii wśród powszechnie wówczas oszkalowanych przywódców Rewolucji Francuskiej dla tego, co on uważał za „wdarcie się Ducha”, za gwarancję Królestwa Bożego, choćby przynieść miało „ludów zatracenie”¹⁰.

Krasieński zresztą bezbłędnie zrozumiał, że centralny punkt wywodu Słowackiego znajduje się w strofie mówiącej o Duchu dziejów jako „Wiecznym Rewolucjonście”¹¹, w polemice jednak nie omieszczał wykorzystać faktu, że rabacja podała mu argument potwierdzający zasadność lęków przed żywiołem ludowej zemsty, co w jego rozumieniu rozstrzygało kwestię, który z polemistów lepiej rozumie istotę ducha dziejów.

⁹ Znakomitą analizę różnic religijno-historiozoficznych ujawnionych w korespondencji Krasieńskiego i Słowackiego z 1843 roku zawiera cytowane wcześniej studium Marii Janion.

¹⁰ M. Janion, op. cit., s. 346.

¹¹ Chodzi przede wszystkim o następujący fragment: „Więc się bój – bo *Duch* się wdziera, / Już podnosi góry, wieże. / »*Słaby*«, mówisz, »*rzeź wybiera*« – / A czy wiesz, co on wybierze?... / Może ludów zatracenie – / Może nam przyniesie w dłoni / Komet wichry i płomień, / W których drży król – matka roni – / Działa, wozy, hufce, konie / Ogień pali – ziemia chłonie... / A nikt z ruin nie korzysta, / Jeno wszczynający ruch, / Wieczny Rewolucjonista, / Pod męką ciał – leżący *Duch*”; J. Słowacki, *Dziela wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 7, Wrocław 1952, s. 264. Krasieński we wstępie do *Psalmu żalu* właśnie na fragment głoszący ideę Ducha – Wiecznego Rewolucjonisty położył mocny akcent.

Bezpośrednia polemika ze Słowackim wypełnia przede wszystkim pierwszą część *Psalmu żalu* i stanowi dowód nie byle jakich umiejętności Krasieńskiego w sztuce argumentacji, w której zresztą nie stronił od używania chwytów rodem z erystyki (ataki *ad personam*, które pojawiły się też w *Odpowiedzi* Słowackiego, bo taki charakter miały zarzut tchórzostwa i sugestia, że za konserwatywną ideologią skrywa się wygodna przynależność do uprzywilejowanej warstwy). Krasieński, odwołując się do posądzenia o tchórzostwo, na początku wywodu przyznał, że czuje lęk przed rewolucją, ale nie jako arystokrata i „syn szlachecki”, lecz jako prawy Polak przywiązany do tradycji rycerskiej, który wie, że krwawy konflikt społeczny rozkłada narodową wspólnotę i niszczy jej duszę. Odparowawszy ten zarzut, uderzył hrabia w profetyczne kompetencje Słowackiego, w krótkim a spektakularnym akapicie wiążąc ocenę rabacji (z dodatkiem stereotypów na temat niemieckiej podstępności i żydowskiej wrogości do szlachty i polskości) z krytyką lewicy emigracyjnej („wersalskie dzieci”) i ośmieszeniem duchowości (i osobowości) adwersarza – a więc kwestie niekoniecznie w sposób naturalny korespondujące ze sobą:

Więc gdy padać miały trupy
 Twych nieszczęsnych braci –
 Gdy z nich mieli zdzierać łupy
 Chłopi – Żydzi – kaci –
 Kiedy ziarno, siane w śmieci
 Od wersalskich dzieci,
 Zdradą miało zejść niemiecką –
 Więc i ty, jak dziecko,
 W bańce własnych siedząc marzeń,
 Nie przeczułeś zdarzeń?¹²

W ujęciu Krasieńskiego niezdolność konkurenta do przewidzenia domowego rozlewu krwi była nie tylko przejawem i świadectwem braku profetycznych (i politycznych) zdolności, ale przede wszystkim oznaczała kompromitację historiozoficznej projekcji Ducha dziejów jako kreatora procesu wymagającego gwałtownych rewolucji oraz cierpień jednostek i narodowych wspólnot. Tego rodzaju myślenie – ostrzegał – czyni z Julinicza (pod takim imieniem wprowadził Słowackiego, jako opętanego wieszczka rewolucji, w obręb niedokończony I części *Nie-Boskiej komedii*) proroka niechrześcijańskiego, bez mała zdrajcę Boga (bo lekceważącego Jego oczywiste nakazy) i narzędzie zła, spadkobiercę zbrodni Attyli, Inkwizycji i Robespierre’a, wreszcie mimowolnego sojusznika caryzmu, który europejski zamęt rewolucyjny wykorzystuje do narzucenia światu swojej dominacji. Innymi słowy – przypiął Słowackiemu

¹² Z. Krasieński, *Dzieła literackie*, t. 1, s. 231.

etykiety, którymi w tamtych latach oznaczał wszystkich swoich niekonserwatywnie zorientowanych oponentów, zwolenników rewolucji w szczególności, a więc Henryka Kamieńskiego, zaś w 1848 roku m.in. Karola Libelta i przede wszystkim – Mickiewicza.

Zarazem strategię diabolizacji Słowackiego przełamał ironią ośmieszenia, przypisując mu niedojrzałość, oderwanie od dziejów, zanurzenie w świecie historiozoficznych fantazji, w którym gloryfikując przemoc i zbrodnię jako Boże narzędzia, jednym gestem rzuca się narody i warstwy społeczne na zaturę. Przywołując obraz dziecka siedzącego w „bańce własnych marzeń” (dziecka marzącego), zręcznie i złośliwie wykorzystał motyw zakodowany we wczesnej twórczości Słowackiego, zwłaszcza w *Kordianie*, gdzie był on znakiem pogrążenia w niemocy, w fantazmatach blokujących możliwość działania w realnym świecie. Zabieg „zdziecinnienia” Słowackiego posłużył zresztą zdjęciu z niego ciężaru winy za rabację. Tę Krasieński przypisał siłom mającym realny wpływ na ideologię i politykę, czyli pospołu lewicy emigracyjnej oraz austriackiemu zaborcy. Chwył ten jednocześnie otwierał możliwość zaproszenia polemisty do kręgu idei i postaw w rozumieniu Krasieńskiego prawdziwie dojrzałych i zgodnych z dziejotwórczą intencją Opatrzności. Nie było w tej ofercie elementów nowych – powtórzył jedynie idee zapisane już we wcześniejszych częściach psalmowego cyklu oraz w *Przedświcie*, włącznie z hasłami o nieprzedawnionym depozycie szlacheckiego przywództwa (w kontrze do tezy o duchowej i politycznej śmierci szlachty, ogłoszonej w *Odpowiedzi*), o konieczności przemiany („przeanielenia”) duszy Ludu (zamiast podsuwania mu obrazów krwawych przemian, które pojmie jako wezwanie do zemsty), potrzebie ponadstanowej jedności oraz wyrzeczenia się rewolucyjnej przemocy w obrębie macierzystej wspólnoty. Profetyzmowi rewolucyjnemu przeciwstawił prorocstwo miłości i pojednania, a wizji Ducha – Wiecznego Rewolucjonisty obraz Ducha Bożego działającego ewolucyjnie, który „płynie – a nie skacze”, „wschodzi – a nie spada”. Za Janion można powtórzyć, że „postępowi przez krew” przeciwstawił „organicyzyczny rozwój”¹³.

Zabieg „zdziecinnienia” Słowackiego narzuca jeszcze jedną sugestię: że prowadzony w dalszych partiach psalmu bardzo serio spór ze światem rewolucji już nie do Słowackiego był adresowany, nie jego dotyczył, ale innych, aktywniej zanurzonych w działania i lepiej uosabiających owo rewolucyjne „my”, rewolucyjnego bohatera zbiorowego, do którego zwłaszcza w trzeciej części będzie przemawiał z gniewem, jakby ciągnąc dalej jakiś pozatekstowy dialog filozoficzny i polityczny zarazem¹⁴. Dla Krasieńskiego w 1848 roku uosobieniem biesa

¹³ M. Janion, op. cit., s. 359.

¹⁴ Obszerny opis politycznych poglądów Krasieńskiego zawiera rozprawa Andrzeja Fabianowskiego pt. *Mysł polityczna Zygmunta Krasieńskiego* (Ciechanów 1991).

rewolucji stał się rzymski Mickiewicz, a w listach ich ówczesną konfrontację przedstawiał jako starcie Henryka i Pankracego, dwóch rzeczywiście przewodnich duchów rozdartej wspólnoty¹⁵.

3.

System „mickiewiczowskich” aluzji, czytelnych dla wąskiego grona wtajemniczonych, odnaleźć można już w pierwszej partii *Psalmu żalu*, zdominowanej przez bezpośredni spór ze Słowackim. Krasieński określa w nim Słowackiego (choć nie wymienia jego nazwiska, więc otwiera pole domysłów) mianem „wieszczu starego” („Ależ, wieszczu – boś ty wiary / Dni zaprzyszłych – tyś wieszcz stary!”), co poprzez kontekst, naciągając sensy, zrozumieć można tak, iż owa starość wynika z ideowego przypisania się przeciwnika do odwiecznej rodziny politycznych zbrodniarzy, krwawych tyranów, symbolicznie reprezentowanych tu przez imiona Attyli i Robespierre’a. Ale zwrot „tyś wieszcz stary” prowokuje także pytanie o przynależność pokoleniową atakowanego, a w polskiej przestrzeni kulturowej w owym czasie takie miano naturalną koleją rzeczy wywoływało skojarzenia z Mickiewiczem, najstarszym spośród poetów wpisywanych w rodzącą się wtedy konstelację „trzech wieszczów”¹⁶. Co więcej, w listach z 1848 roku Krasieński, portretując pięćdziesięcioletniego Mickiewicza, przywoływał wątek starości (mającej emanować z jego sylwetki), który w opisie sceny ich rzymskiego pożegnania powiązał właśnie z tropem „zdziecinnienia” – wtedy takie zestawienie przetestował po raz pierwszy: „Ścisnął mnie do zaduszenia. Wyglądał na człowieka zupełnie przełamane go. Mówiłem mu jeszcze, by się miłością, nienawiści nie krzewił. »Masz święte prawo tak mówić« – odrzekł i jeszcze ścisnął mnie bardziej, jak dziecko, jak półobłąkaniec, jak starzec rozbity”¹⁷. Także poglądy i postawę rzymskiego adwersarza, zwłaszcza w listach do Potockiej i Cieszkowskiego, chętnie zestawiał ze spuścizną dawnych tyranów, przywołując figury „Dżengis-chana”, carów moskiewskich (w tym Iwana Groźnego i Piotra I) oraz rewolucyjnej Konwencji, czyli obracał się w kręgu tych samych skojarzeń historycznych, które uruchomił w *Psalmie żalu* (Attyla, Robespierre, Inkwizycja, Iwan Groźny).

Strategia polemiki z polskimi zwolennikami rewolucji w części trzeciej psalmu zawiera linię wyводу nasyconą paradoksami i zręcznymi manipulacjami

¹⁵ O rzymskim sporze Mickiewicza i Krasieńskiego cenne spostrzeżenia odnaleźć można m.in. w studiach W. Weintrauba (op. cit.), E. Bieńkowskiej (op. cit.), A. Kubale („Z nadziei moich wygnany błąkam się i tulam” czyli o rzymskich wydarzeniach 1848 roku, w: eadem, *Dramat bólu istnienia...*, s. 130–140), E. Szczegłackiej (1848. *Mickiewicz i rewolucja w świetle listów*, w: eadem, *Romantyczny homo legens*, s. 118–144).

¹⁶ Dzieje kształtowania się mitu „trzech wieszczów” precyzyjnie zrekonstruował Henryk Markiewicz (*Rodowód i losy mitu trzech wieszczów*, w: *Świadomość literatury. Rozprawy i szkice*, Warszawa 1985, s. 180–224).

¹⁷ Z. Krasieński, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 3, s. 805 (list z 10 kwietnia 1848 r.).

charakterystycznymi wszakże dla ówczesnego stylu myślenia Krasińskiego – stylu, do którego także odwołał się w trakcie sporów rzymskich ze „starym wieszczem”. Najmłodszy z wieszczów przede wszystkim powiązał idee rewolucyjne z caryzmem (mongolizmem), na równi traktując je jako zdradę wobec boskiego Ducha dziejów – jako świadomy zamiar cofania historii wstecz – a także postawił tezę, że istnieje nieuchronny związek pomiędzy ideą braterstwa w teorii i mordem, zbrodnią w rewolucyjnej praktyce:

– Ze świętości Duch jednolit –
 Ni mongolskich biczy,
 Ni czerwonych Rzeczpospolit
 W swe cuda nie wliczy!
 Wolna tylko ludzka wola,
 Gdy zła i nieszczera,
 Taki tor obiera
 I nim ziemskie brudzi pola!
 Bo tak wolna, że aż zdolna
 Drogi Boże same
 Przepiekielnić w zguby jamę!
 Bo tak wolna, że aż zdolna
 W imieniu braterstwa
 Rozsiewać morderstwa –
 W imieniu nadziei
 Świat wytrącić z swych kolei,
 By bez wstępnych sił,
 Ześlizgnął się po wiekach w ty!¹⁸.

Każdy zatem – dowodził wieszcz konserwatywny – kto wzywa do rewolucji, choćby moralnie wzniosłej i czystej, odwołując się przy tym do religii chrześcijańskiej i osoby Chrystusa, w głębi ducha nosi znamię pychy, a stając się fałszywym prorokiem, zdrajcą ludzkości i ojczyzny, musi być (jest) gotów na rolę najpierw „kata dusz”, a potem „kata ciał”:

Powtarzacie: „Chryste! Chryste!”
 A nie macie w sercu Jego –
 Jakżeż Ducha wam świętego
 Przejąć dobro wiekuiste?
 Z was się kaźden nad odłogiem
 Własnej próżni wspina Bogiem
 Na paluszkach wzdętej pychy! –
 I tak wy zwierzęciejecie. –
 Bo kto sam się bóstwi w świecie,

¹⁸ Z. Krasiński, *Dzieła literackie*, t. 1, s. 240.

Ten na odwrót swego szału
Odczłowiecza się pomału –
[...]
Lub też dziki – sępny – chory –
Miasto widzeń – widzieć zmyły,
Miasto natchnień – czuć wściekliznę
Będzie – zmaści wiary, dzieje,
Człowieczeństwo i ojczyznę,
Zwątp rozpaczy i nadzieję!
Wtedy wśród błędów swych pędu
Wezwie drugich do obłądu –
Za każdym się krokiem
Przenazwie prorokiem –
Zbawicielem – Bożym Bratem:
I dusz wielu będzie katem!
Aż, nie wątpiąc, że się zbożył,
Że, jak Boga stwórcą znał,
Tak się stwórcą sam tu stworzył,
Coraz pełniejszy własnych chwał,
Pocznie wierzyć jadowicie,
Że mu sługą – ludzkie życie:
Stanie się i katem ciał!¹⁹

Trudno nie postawić pytania, czyj portret personalny w owo zbiorowe, rewolucyjne „wy” włożył Krasieński. Słowackiego? Cechy samoubóstwienia, wiary w prorockie powołanie i pewność zrozumienia Boga mógł Krasieński przypisać Słowackiemu; tak mniej więcej interpretował I rapsod *Króla-Ducha* i, szerzej, jego przeobrażenia duchowe w latach czterdziestych, w czym widział szkodliwy wpływ towianizmu. Ale nie tylko o Słowackim wyrażał wtedy takie opinie, a właściwie o Słowackim w listach wypowiadał się bardzo rzadko. I nie do Słowackiego pasuje teza o „skatowaniu” wielu dusz oraz wypracowaniu pozycji, z której, odwołując się do własnych idei religijnych, można przystąpić do roli „kata ciał”. Tak w 1848 roku Krasieński postrzegał Mickiewicza – jako innowatora religijnego (przybył do Rzymu, by bronić przed papieżem towianistycznej idei) i jako człowieka niepodległościowo-rewolucyjnego czynu, twórcę Legionu i autora *Składu zasad*, gorącego zwolennika „czerwonego sztandaru” i „czerwonych Rzeczpospolit”. To prawda – nie tylko Mickiewicz w tamtym czasie łączył w działaniu idee niepodległościowe, religijne i rewolucyjne. Spośród najbardziej znanych wskazać można choćby Giuseppe Mazziniego (z którym w 1848 roku we Włoszech twórca Legionu współpracował). Jednak wszystkie wymienione w tym fragmencie psalmu elementy portretu rewolucjonisty wcześniej przypisał w licznych listach właśnie i tylko „panu Adamowi”.

¹⁹ Ibidem, t. 1, s. 241–242.

W przypisie przytaczam obszerną partię jedynego spośród znanych nam listów Krasieńskiego do Mickiewicza jako świadectwo krytyki adresowanej wprost do starszego wieszcz²⁰. Pominę tu sprawę skrajnej jednostronności widocznej w opisie czerwcowego powstania paryskiego, a właściwie buntu robotniczego, który był efektem załamania społecznej polityki rządu republikańskiego (22 czerwca Zgromadzenie ogłosiło decyzję o rozwiązaniu warsztatów narodowych, następnego dnia stanęły barykady) i przyniósł blisko 5 tysięcy ofiar, w ogromnej większości po stronie powstańców (wielu z nich rozstrzelano już po stłumieniu buntu). Pominę też zabieg przekłamywania faktów – arcybiskup Denis Affre, sympatyk Republiki, szanowany przez lud paryski, zginął nie z rąk buntowników, ale od zabłąkanej „kuli rządowej”²¹. Z perspektywy psalmu znaczenie ma wyrażone w tym liście, ugruntowane przeświadczenie Krasieńskiego, że Mickiewicz był i pozostał zwolennikiem krwawej rewolucji (owego „czerwonego

²⁰ Krasieński napisał ten list 1 lipca 1848 roku w Paryżu, tuż po brutalnym stłumieniu przez wojska generała Louisa Cavaignaca trzydniowej rewolucji paryskiej (23–26 czerwca 1848), w trakcie której śmierć poniósł (od kuli wojsk rządowych) arcybiskup Paryża Denis Auguste Affre, w chwili gdy na barykadzie namawiał republikańskich powstańców do zaniechania walki. Mickiewicz do Paryża wrócił już po tych wypadkach, 10 lipca: „Kiedyś nie wiedział wprzód, teraz po dniach czerwcowych dowiedziałeś się, Adamie, czego wyobrazicielem sztandar czerwony, za którym tak tęskniłeś w marcu. Raczej, zdaje się, nie chciałeś wiedzieć. Dziś chcesz, nie chcesz, musisz. Sam albowiem ten sztandar rzecz swoją wypowiedział swymi napisami światu, sam wystąpił przez czyn, rzucił się do mordu, łupieży, wszeteczeństwa, pragnął zniesienia nie onych rzeczy, co przemijalne i przemieniane, ale onych, co wiekuiste, tak na planecie tym, jak po wszystkich światach. Błuznił bożym prawom, arcybiskupa zamordował. [...] Kwasem siarczanym, zatrutymi kulami, kłamstwem i zdradą, od piekła zapożyczonymi sposoby darł się – a do czego? Do rozkoszy episyerów, do zbytków, które przeklina, póki ich nie osiągnie. Takie dzieje czerwonego sztandaru, o którym takeś się ze mną sprzeczał. Upamiętaj się, człowiecze, i już nigdy nie powtarzaj, że takie czasy dziś i że Bóg samych łotrów dobiera do sprawy swojej. Takich czasów nigdy na świecie ni było, ni będzie. Bóg nie dobiera łotrów do sprawy swojej. Takich czasów nigdy na świecie ni było, ni będzie. Bóg nie dobiera łotrów do dzieł swoich, ale tak piękny, że choć łotry wmieszają się w sprawę ludzkości, on z ich szkaradzeństw jeszcze umie piękność jakąś wiekuistą wyratować, taki dobry i miłosierny, że choć łotry zwyciężą dnia pewnego, zwycięstwo samo ich gubi i zabija, a dobroć wiekuista w wyższe jeszcze okręgi świat porywa. Nie z łotrami trzyma więc Bóg, ale z ludzkością, którą stworzył przeciw łotrom, którzy się odstworzyli. Taka jest prawda, Adamie, mówiłem Ci ja w Rzymie. Teraz koniecznie uczułem sumienie na mnie wołające, bym Ci ją powtórzył. Podziękuj Bogu, żeś tu się nie znalazł podczas tych dni, bo byłbyś duszę swą aż na samo dno piekła stracił. Opatrzność i dane Ci od niej natchnienie wyratowały Cię. Podziemia Cię paryskie schwyć i wyzionać ze siebie jako jedną z iskier swych nie zdołały, choć taki miał być los Twój. Dziękuj, dziękuj Bogu, byłbyś Polskę w sobie odzacił, a nad zacność nic wyższego, a szaleł mniemać, że może być świętość i sprawa Boża bez zacności. Wygraj mi pieśń bez dźwięków! Bóg Cię prowadź i błogosław, Bóg strzeż ducha Twego”; Z. Krasieński, *Listy do różnych adresatów*, t. 2, s. 207–208.

²¹ J. Baszkiewicz, *Historia Francji*, Wrocław 1999, s. 442. O wydarzeniach paryskich vide m.in. J. Dautry, *Historia rewolucji i kontrrewolucji we Francji w latach 1848–1851*, Warszawa 1950; F. de Luna, *The French Republic under Cavaignac, 1848*, Princeton N.J. 1969; A. Liebfeld, *Napoleon III*, Warszawa 1979.

sztandaru”), dlatego hrabia założył, że w Paryżu w czasie czerwcowego buntu stary wieszcz niechybnie znalazłby się na barykadach, co – w rozumieniu hrabiego – zniszczyłoby jego więź z polskością „zaczną” (co z kolei znaczyło: z polskością odrzucającą ideę radykalnego czynu niepodległościowo-społecznego). Krasieński przypisał polemiście zamiar wciągania „łotrów” (Krasieński zapewne miał na myśli nie tyle przestępców i zbrodniarzy, co po prostu ludzi z nizin społecznych) w tryby rewolucji, podczas gdy Mickiewicz uważał, że lud – wielkie zbiorowości społeczne – powinien być zaangażowany w sposób podmiotowy w procesy dziejotwórcze i powinien uzyskać pełnię praw politycznych (czego świadectwem jest *Skład zasad*). Krasieński był w owym czasie tej idei, w swojej istocie republikańskiej i demokratycznej, stanowczo przeciwny. Znamienne jest, że hrabia nie dopytywał tu o losy formowanego na ziemi włoskiej Legionu, niepodległościowej przeciw siły zbrojnej, w którego organizowanie i wspieranie Mickiewicz zaangażował wszystkie siły i dla którego zabiegał też o poparcie ze strony generała Louisa Cavaignaca, dyktatora i sprawcy pogromu czerwcowego, ale z punktu widzenia poety – przede wszystkim faktycznego lidera francuskiej polityki. Nie dopytywał nie tylko dlatego, że nie był zwolennikiem tego przedsięwzięcia (choć potajemnie wyłożył na Legion sporą sumę), ale z tego powodu, że Mickiewicz w jego wyobraźni zrósł się z „czerwonym sztandarem”, chciał więc zrobić wszystko, by wieszcz wracający z Włoch do niespokojnego, podminowanego społecznymi konfliktami Paryża nie wszedł w bliskie związki z „paryskimi podziemiami” (w rzeczywistości po czerwcowej klęsce radykalna lewica przeżywała głęboki kryzys i w pewnym stopniu musiała zejść do podziemia, choć zachowała przyczółki w Zgromadzeniu). W III części *Psalmu żalu* rewolucjoniści, wyznawcy „czerwonego sztandaru”, sięgają terror, używają „łotrów” i takimi się stają, sięgając po nieczne środki („Kule strute – kwas siarczany – / Ludożercze bronie”), takie właśnie, o jakich mowa w tym liście. Wiele innych cech przypisanych Mickiewiczowi w listach z okresu Wiosny Ludów przeniknęło do psalmowej polemiki. Należy omówić tu kilka przykładów.

Najpierw aspekt religijny, czyli zarzuty fałszywego powoływania się na imię i spuściznę Chrystusa („Powtarzacie „Chryste! Chryste! / A nie macie w sercu Jego”), wchodzenia w rolę proroka (fałszywego) – „Bożego Brata”, który stał się „katem dusz”. Ten wątek ma ścisły związek z ówczesną krytyką towianizmu i Mickiewicza-towiańczyka. Krasieński, który w latach wcześniejszych nie bez zainteresowania śledził losy tego środowiska, a zwłaszcza z uwagą rozpatrywał wykuwaną w tym kręgu „doktrynę” religijną²², w roku 1848 niezwykle zaostrzył swój krytycyzm – dokonał wręcz swoistej „demonizacji” towianizmu, przypisując

²² Cf. m.in. A. Kowalczykowa, *Poglądy filozoficzne Zygmunta Krasieńskiego*, w: *Polska myśl filozoficzna i społeczna*, red. A. Walicki, t. 1, Warszawa 1973 (zwł. s. 328–330).

mu, oczywiście błędnie, rozległe wpływy w europejskim świecie podziemnym. Krasieński od dawna przyjmował za pewnik, że w towianistycznym światku mają miejsce praktyki przypominające duchowy terror (stąd metafora „kata dusz”), a po spotkaniu z Mickiewiczem w Rzymie uznał, że ten wykorzystuje „mongolski pierwiastek w objawianiu Bożych prawd”, że stał się „Iwanem Groźnym w Nowej Jerozolimie”. „Chce świętych w szeregu stojących na kształt żołdatów, chce świętych musztry wyuczonych, chce świętych kierowanych przez sierżantów, oficerów, pułkowników. Śni mu się metoda moskiewska, a w Nowej Jerozolimie!”²³ Dlatego zapewne wskazanie w *Składzie zasad* etyki chrześcijańskiej jako fundamentu moralnego przyszłej Polski (przy jednoczesnym równouprawnieniu wszystkich religii) autor *Irydiona* potraktował jako gest fałszywy, jako swego rodzaju zasłonę dla celów w swojej istocie terrorystycznych, rozbijających wspólnotę.

Kwestia druga, z poprzednią ściśle związana: gotowość do popełniania zbrodni (mordów, nowej rabacji) w imię idei braterstwa, czyli przejścia od roli „kata dusz” do roli „kata ciała”, czemu służy skłócanie i dzielenie Polaków. Tego rodzaju supozycji pod adresem Mickiewicza w listach rzymskich (zwłaszcza do Potockiej) odnaleźć można wiele – pojawiają się w opisach od pierwszego do ostatniego ich spotkania. Już 14 lutego Krasieński pisał: „Dziwny duch, taki twardy, taki rewolucjonista w gruncie, a taki despota na powierzchni, taki Konwencją i Piotrem W[ielk]im przepojon, taki sam niewolnik, a taki tyran”²⁴. A w końcu marca, gdy opisywał niebywałą aktywność publiczną Mickiewicza w kręgach polskim i włoskim, dodawał komentarze takiego rodzaju: „Najdziksza z potęg przebywa w tym człowieku; zbiera młodych, nic nie wiedzących a poczciwych, zbiera służących, kucharzy, pochlebia im i przeciąga pod władzę swoją. Chce włądać, chce carować!”²⁵. I w następnym dniu: „niezawodnie nigdy nic piekielniejszego nie znał na ziemi od tego człowieka. Dżengis i Pankracy w nim zharmonizowani. Wszystko zniszczyć i obalić, i swoje postawić – oto popęd, który w nim wiecznie żyw”²⁶. Hrabia podejrzewał, że Legion tworzy Mickiewicz po to, by w Polsce rozpalic rewolucję, szukać odrodzenia narodu przez wewnętrzną wojnę.

Ten człowiek ma się w głębi serca i ducha za **kata** posłanego z góry, aby karać świat. Wszystko, co August pojmuje miłosiernie i kryształowo, on pojmuje krwawo, mistycznie, obrzydliwie [...]. Jest opętanie w tym wszystkim, bo jest chytryść, fałsz, podstęp, kłamstwo wieczne, okrucieństwo, a przy tym niesłychana potęga, jednak na imię Chrystus zawsze ócz spuszczenie i tchórzostwo moralne, jak u czartów. To Pankracowie wszystko. [...] Co tu się dzieje w duchach ludzkich, nie wyobrazisz sobie; wszyscy Polacy się kłóca, rozbrat i miecz przyniósł im Mickiewicz!²⁷

²³ Z. Krasieński, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 3, s. 659 (list z 14 lutego 1848 r.).

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem, s. 767 (list z 27–28 marca 1848 r.).

²⁶ Ibidem, s. 770 (list z 29–30 marca 1848 r.).

²⁷ Ibidem, s. 776–777 (list z 31 marca 1848 r.).

Skład zasad zakwestionował Krasieński nie z powodu (jak twierdził) idei tam wyłożonych, ale z racji przekonania, że to projekt niemożliwy do realizacji bez wielkiego konfliktu, że manifest ten, może i szlachetny w intencjach, stać się musi zarzewiem narodowego dramatu, dziejowego piekła.

Manifest swój przyniósł p. Ad[am] wczoraj z 15 punktów, które jako słowa są niebem na ziemi, a jako **czyn** mogłyby się przekreślić w piekło na ziemi; między innymi obywatelstwa wszystkie prawa nadane kobietom, każda rodzina chłopska gruntem uposażona własnym, każda gmina gruntem gminnym, wspólnym. Polska dłoń podaje Rusowi i Czechowi, i całej Słowiańszczyźnie. Ewangelia staje się prawem politycznym i społecznym Polski, na pomoc każdemu chrześcijańskiemu ludowi uciśniętemu Polska zawždy bieży, słowem – jakbyś *Przedświt* zamieniła w kodeks. Powtarzam – jako słowa na papierze to niebo, jako wykonanie może być piekłem, to zależy od wykonania! Pod tym wszystkim coś leży, jest jakaś krętanina²⁸.

Owo „coś”, to skrywany plan zniszczenia szlachty, o czym jeszcze będzie mowa.

Grzech pychy i wybuchy nienawistnych emocji („Miasto natchnień – czuć wściekliwość”) – te czynniki także wielokrotnie wpisywane były w Mickiewiczowski portret. Widać je w cytatach przywołanych powyżej, a przykłady można by zwielokrotnić. Tu przytoczone zostaną dwa tylko, na zasadzie części za całość. W liście do Delfiny, już po rzymskim pożegnaniu z wyruszającym na front włosko-austriacki twórcą Legionu, nakreślił Krasieński obraz „najniebezpieczniejszego z ludzi”:

Niezawodnie w gruncie ten ryczący czasem tygrys ma serce pełne niepewności. Pycha je nadyma, a źdźbło słomy napotkane na drodze obala, w godzinę znów pycha podnosi i nadzieja, że Towiański posłannikiem z góry, aż znów w kwadrans przychodzi mu do myśli, że on się czartowi oddał i że zaginie duszą w piekło. Z takich żywołów złożony ten człowiek i on **szczerze** jest najprzewrotniejszym i stąd też najniebezpieczniejszym z ludzi²⁹.

A w liście do Adama Sołtana, pisany w końcu lipca 1848 roku, hrabia starszego przyjaciela już nie tylko „zmoskalił”, jak czynił to z upodobaniem w epistołach do Delfiny, ale wręcz „spiekielnił”:

[...] szatańska postać koło mnie w owych dniach była. Towiańszczyzny wyobraziciel, a tow[iański]zna niczym innym, jeno R[zeczpospo]litą Czerwoną, odzianą w mistycyzmu barwy. I ta postać (imiennik Twój, Adam, Improwizacji autor, dawny kochanek nasz) rozkładała mi swymi kłamstwami i ohydny okrucieństwem, i szalami wnętrzości³⁰.

²⁸ Ibidem, s. 791–792 (list z 5 kwietnia 1848 r.).

²⁹ Ibidem, s. 805 (list z 10 kwietnia 1848 r.).

³⁰ Z. Krasieński, *Listy do Adama Sołtana*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1970, s. 537 (list z 28 lipca 1848 r.).

I wreszcie sprawa szczególnie drażliwa – podjęta tylko w jednym liście do Potockiej – kwestia anihilacji polskości i wyniszczenia szlachty. W celu unaocznienia tego zagadnienia warto najpierw przytoczyć szczególnie mocny i zarazem tajemniczo niedopowiedziany *passus* z psalmu:

Tu Sybiry mroźne
 I Iwany Groźne –
 A po drugiej stronie
 Klubowe tyrany,
 Kule strute – kwas siarczany –
 Ludożercze bronie!
 Boże! zmiłuj się nad wami!
 Między dwiema szkaradami
 Wstać ma Polska kojarznicą!
 Dwóch barbarzyństw – ma być spojem –
 I to zwiecie – **Tajemnicą** –
 To – wieków pokojem!
 W jedno zło jedyne
 Wszetecznym poswatem
 Siostrę gilotynę
 Ślubić z knutem bratem!
 Rozdeptać kościoły,
 Pomieszać plemiona,
 Sumienia anioły
 Wygnać z ludzi łona!
 I mieć Polskę – tego **dziela**
 Czarną spełnicielką!
 W krew truciznę jej łać wszelką,
 By **sprawy** się jęła!³¹

Czy którykolwiek polski obóz polityczny lub znany i aktywny polityk (ideolog) w realiach 1848 roku głosił takie hasła? – skojarzenia tyranii rewolucyjnej z caryzmem, terronu powszechnego z domyślnym wygubieniem szlachty (gilotyna i knut), wreszcie zniszczenia chrześcijaństwa i „pomieszania plemion”, czyli likwidacji narodowości. Nawet z broszury Henryka Kamieńskiego, która sprowokowała hrabiego do napisania pierwszego cyklu *Psalmów przyszłości*, takiego stopu radykalnych idei wydobyć się nie da. Otóż poglądy dokładnie tego rodzaju, wedle Krasińskiego, miał w jego salonie rzymskim wygłosić (a właściwie wykrzyzczyć) Mickiewicz, i to przy świadkach (Elizie Krasińskiej, Małachowskim, Norwidzie) – tu trzeba przytoczyć dłuższy cytat z listu – słynnego, wielokrotnie komentowanego – do Potockiej, pisanego przez dwie doby, 20 i 21 marca 1848 roku:

³¹ Z. Krasiński, *Dziela literackie*, t. 1, s. 244.

Polski nie będzie już. Połączą się Czechy, Moskale, Polacy. Wszystko spłynie w jedność plemienia. Narodowości zginą, stopią się. Zachodnia, łańciska ogłada, przeciwśłowiańska, przekłętą. Rzymski język, rzymska literatura, podobno że i kościół, odrzuconymi, tym samym i wszelki, który przeszłości polskiej chowa tradycję, odrzuconym jest. Szlachta polska to najeźdźcy, to plemię Lezgów przybyłe z Kaukazu – przed wiekami ujarzmiło chłopą Słowianina. Dziś ono plemię obce, ona szlachta musi się rozsypać, zaginać, zniknąć. Chłop słowiański rozumniejszy w swojej ciemności, niż wszystkie filozofy i wszystkie kościoły świata. Wszelka przeszłość herezją, wszelka tradycja, jeśli nie pogańska, grzechem. Imię **Polska** nawet skazane na śmierć i zagubę. Będzie tylko Słowiańszczyzna. Może to gorzkim, ale taka wola Boża, takie objawienie jej. Gorzkie przecież ojczyźnie było i chrześcijaństwo! a kto zwyciężył? Otóż teraz drugie, a zesilnione podwójnie chrześcijaństwo objawia się światu. Słowian obiera swymi wyczynnikami. Szlachta, w której tkwi podanie ojczyzny i stosunek z Zachodem, musi, musi wykorzeniona być. Wszystko, co tylko było, musi przestać być. Chłopi i nad nimi duchy towiańczyków w hierarchii jakiejś magicznej, teokratycznej – oto przyszłość świata, oto zbawienie, oto życie!³²

Przez pryzmat tej wypowiedzi, przypisanej Mickiewiczowi, wywód z zacytowanego powyżej fragmentu psalmu staje się jednoznacznie jasny, pozwala nadać ostateczny sens takim zwrotom jak: „rozdeptać kościoły” („kościół [...] odrzuconym jest”, czyli usunięcie duchowieństwa katolickiego z przestrzeni wspólnoty?), „pomieszać plemiona” (czyli roztopić Polskę w Słowiańszczyźnie, „wszystko spłynie w jedność plemienia”) czy „i to zwiecie Tajemnicą” (hierarchia mistyczno-teokratyczna, złożona z ludu i towianistycznej władzy, a więc po wygubieniu szlachty, co objaśnia metaforę „ślubienia” gilotyny z knutem, metody rewolucyjnej z caryzmem). Mickiewicz miał te słowa wypowiedzieć podczas zapalczącej polemiki, „wśród niepowstrzymanego rozwścieklenia się na szlachtę” (dalej pisze Krasiński: „Poczułem Pankracego, ale hr. Henryk zachował spokój i tym spokojem, a godnością i przestrogą poważną, rozbił wściekłość przeciwnika”³³). Z punktu widzenia genezy *Psalmu żalu* drugorzędne znaczenie ma fakt, czy Krasiński w tym liście napisał prawdę i dokładnie odtworzył słowa Mickiewicza – w co można wątpić, bowiem żaden ze świadków (poza hrabią) tak sensacyjnej wypowiedzi twórcy Legionu nie zapisał na gorąco (a zachowały się z tego czasu listy Krasińskiej i Norwida), ani też nie przywołał po latach. Nie nawiązał też do niej w żaden sposób sam Krasiński w lipcowej epistole do Mickiewicza (liście rozrachunkowym przecież), ani później w korespondencji choćby z Małachowskim-świadkiem czy Cieszkowskim, przed którym nie miał tajemnic³⁴. Tego rodzaju poglądów nie wypowiedział Mickiewicz w żadnej innej

³² Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 3, s. 753–754.

³³ Ibidem, s. 754.

³⁴ Szczegółowo sprawę (nie)prawdopodobieństwa takiej wypowiedzi Mickiewicza rozpatrywałem w książce pt. *Rosja Krasińskiego. Rzecz o nieprzejednaniu*, w rozdziale „Zmoskalenie” *Adama Wokół rzymskiego sporu Krasińskiego i Mickiewicza* (Poznań 2005).

zanotowanej deklaracji publicznej w owym czasie, a *Skład zasad* zaprzecza prawie każdemu zdaniu z tej relacji. Powątpiewał w jej rzetelność Stanisław Pigoń³⁵, o konsekwentnym demonizowaniu i wykoślawianiu poglądów Mickiewicza pisali m.in. Alina Witkowska i Zbigniew Sudolski³⁶. Jedynie Wiktor Weintraub przyjął, że Krasiński wiernie powtórzył tu słowa Mickiewicza, ale zarazem zaznaczył, że była to swego rodzaju prowokacja ze strony podenerwowanego wieszacza, który w ferworze polemiki miał posłużyć się poglądami Bakunina wyrażonymi w *Odezwie do Słowian* (znanej też Krasińskiemu, można więc równie dobrze uznać, że to Krasiński poglądy Bakunina włożył w usta Mickiewiczowi)³⁷. Niewątpliwie w tej wypowiedzi zbiegły się w jeden węzeł prawie wszystkie lęki i obsesje polityczne, które w pierwszym roku Wiosny Ludów żywił Krasiński. Składały się na nie wizje rozchwiania Polski i Europy przez społeczne rewolty, które wykorzysta do podboju kontynentu Rosja (widziana wtedy jako apokaliptyczna Bestia; małą Bestią, pomocnikiem wielkiej, stał się wtedy dla niego towianizm), wizje mordu szlachty przez lud, zlania się narodów w jeden barbarzyński byt, wreszcie zniszczenia chrześcijaństwa. Ważne z punktu widzenia genezy *Psalmu żalu* jest to, iż taki zbiór radykalnych deklaracji hrabia przypisał właśnie Mickiewiczowi (czyli chciał widzieć w nim reprezentanta takiego stylu myślenia, a przynajmniej chciał, by w takiej „pozie” ujrzała go Potocka) i potem, bez imiennego oznaczenia, powtórzył w psalmie jako projekcję głosu polskiego „my”/„ja” rewolucyjnego. I to tak spreparowanemu rewolucyjnemu Mickiewiczowi-biesowi przeciwstawił finalne przesłanie o Polsce – „Bogumile”, która „wzgardziła” „Czerwonym sztandarem / I moskiewskim carem”³⁸, przesłanie,

³⁵ Pisał Pigoń w komentarzu do tej relacji: „Może zachodzić wątpliwość, czy Krasiński nie pomieszał tu autentycznych wypowiedzi Mickiewicza z pojęciami, jakie w egzageracji swojej urobił sobie o programie społecznym towianizmu”; *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, zbiór i oprac. S. Pigoń, Warszawa 1958, s. 548.

³⁶ Sudolski trafnie zauważył: „Im większą aktywność polityczną przejawiał wówczas Mickiewicz, tym w świadomości Krasińskiego zacierała się coraz bardziej zdolność do obiektywnej oceny jego poglądów i działalności”; *Krasiński. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1997, s. 426. Z kolei Witkowska stawiała tezę, że „Krasiński na swój sposób deformował Mickiewicza. Jego styl pisania o ludziach mu światopoglądowo niemyłych jest podobny i czyni ich podobnymi do siebie”; A. Witkowska, op. cit., s. 263. Do ostatniej uwagi wypada jednak dodać, że w 1848 r. żaden inny portret epistolograficzny nie był równie zradykalizowany, jak ten przedstawiający Mickiewicza.

³⁷ Dowodził Weintraub: „w ogniu walki, Mickiewicz uderzył w Krasińskiego najstraszniejszą ideologią polityczną, jaką znał: ideologią polityczną Bakunina. [...] Okazuje się więc, że ta światoburcza, panslawistyczna tyrada Mickiewicza była wyrazem nie tyle jego poglądów, co stanu emocjonalnego. Posłużył się ideami Bakunina, bo poprzez nie mógł dać wyraz oburzeniu na Krasińskiego, jego konserwatyzm, obawy, brak wiary w rewolucję”; W. Weintraub, *Mickiewicz – Bakunin*, „Kultura Paryska” 1949, nr 8, s. 45–46.

³⁸ Finalny manifest Krasińskiego miał jednoznaczny, tyleż wizyjno-idealistyczny, co i publicystyczny charakter i w niewielkim stopniu respektował ówczesne polityczno-dziejowe realia: „– Zwiesz się: – Bogumiła – / Czerwonym sztandarem / I moskiewskim carem / Zarówno wzgardziła! / Od dwóch tych zatrącieli / Tak czarno w Europie! / Wśród nawaliń – na potopie /

które miało być (także) powtórzeniem wezwania z ich ostatniej rzymskiej rozmowy, „by siał miłość, nienawiści nie krzewił”³⁹.

Jedna rzecz zatem wydaje się dowiedziona: bliskie pokrewieństwo argumentów (a w wielu przypadkach tożsamość) używanych w sporze z Mickiewiczem w 1848 roku i w antyrewolucyjnych tyradach zapisanych w psalmie wskazuje, że to w trakcie rzymskich debat Krasieński dopracował system zarzutów wobec zwolenników europejskich ruchów wolnościowo-rewolucyjnych oraz zbiór idei historiozoficzno-politycznych, poprzez które w tym tekście opisze położenie Polski i świata w dobie Wiosny Ludów. A to spostrzeżenie pozwala na przyjęcie założenia o wpisaniu kryptoportretu Mickiewicza, postrzeganego jako sojusznik „czerwonego sztandaru”, w porządek świata przedstawionego *Psalmu żalu*.

4.

Edward Balcerzan napisał w *Kręgach wtajemniczenia*, odnosząc się do ścierania się różnych obiegów recepcyjnych dzieła literackiego, które są wynikiem nierówno rozłożonych wśród odbiorców możliwości rozumienia treści i sensów zawartych w utworze, iż „Bilet wstępu do kręgu wtajemniczonych – wyróżnia”⁴⁰. Kręgi wtajemniczenia w rozpoznawanie mechanizmu aluzji personalno-światopoglądowych zakodowanych w *Psalmie żalu* wyróżnić można kilka i to autor największy miał wpływ na ich ustanawianie. Najszerszy zbiór odbiorców winien był zrozumieć generalną zasadę portretowania świata rewolucji i sposób prowadzenia z nim polemiki oraz ideę niepokalanej Polski jako zbawicielki świata w czasach rewolucyjnej smuty (a że wyłożył tę ideę w sposób nieskomplikowany, mógł liczyć na rozległy rezonans). Krąg węższy, ale całkiem liczny, składał się z czytelników znających *Odpowiedź na „Psalm przyszości”* (z bezpośredniej lektury krążących odpisów lub ze słyszenia – dla tych drugich Krasieński we wstępie do *Psalmu żalu* dokonał streszczenia *Odpowiedzi*, bez wymieniając nazwiska twórcy). Ów krąg miał zrozumieć niuanse sporu o istotę Ducha dziejów ze Słowackim. W obręb najwęższego kręgu, najbardziej elitarnego, wchodziły osoby w 1848 roku najbliższe związane z Krasieńskim lub też bardzo dobrze orientujące się w realiach polskich sporów w początkach Wiosny Ludów. Do grona tego zaliczał się też sam Mickiewicz i ci z kręgu jego znajomych, którym zechciał

Jedna świecisz w bieli! [...] Idź, o Polsko – idź, Aniele / W promienistym ciebie! / Świat nie poznał ciebie z lica – / Świat cię zabił – aż na mękę / Sam jest wzięty – a ty rękę / Dasz mu – jego męczennica! / Idź, o Polsko – idź, Aniele / W promienistym ciebie! / W tobie Ludzkość przechowana! / Ponad złości i nad szały, / Ponad hańby i nad kały – / Tyś niepokalana!”; Z. Krasieński, *Dzieła literackie*, t. 1, s. 248.

³⁹ Z. Krasieński, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 3, s. 805.

⁴⁰ E. Balcerzan, *Kręgi wtajemniczenia*, „Teksty” 1978, nr 4, s. 6; tytułowemu zjawisku autor poświęcił znakomitą monografię; vide E. Balcerzan, *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik, badacz, tłumacz, pisarz*, Kraków 1982.

objaśnić swoje miejsce w świecie przedstawionym poematu (jeśli takowi byli). Tacy czytelnicy z systemu aluzji mogli wyłuskać ukrytą batalię z „wieszczem starym”, dojrzeć w *Psalmie żalu* próbę definitywnego zamknięcia owej „rzymskiej gigantomachii”, a nawet pomyślnego dla siebie rozstrzygnięcia trój-antagonizmu wieszczów. Dzięki takiemu rozwiązaniu sporu projekcja historiozoficzna Krasieńskiego i ukryte za nią idealistyczno-konserwatywna wizja narodu (oparta na porządku etnocentrycznym) oraz antyrewolucyjna koncepcja politycznego nieangażowania się w burzliwe wydarzenia europejskie byłyby ostatnim słowem w tej trój-polemice. Nie ulega wątpliwości, że sporu z Mickiewiczem w opisie genezy *Psalmu żalu* pomijać nie można.

Bibliografia

- Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, zbiór i oprac. S. Pigoń, Warszawa 1958.
- Balcerzan, Edward, *Kręgi wtajemniczenia*, „Teksty” 1978, nr 4.
- Balcerzan, Edward, *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik, badacz, tłumacz, pisarz*, Kraków 1982.
- Baszkiewicz, Jan, *Historia Francji*, Wrocław 1999.
- Bieńkowska, Ewa, *Rzym 1848*, „Znak” 1974, nr 10.
- Dautry, Jean, *Historia rewolucji i kontrrewolucji we Francji w latach 1848–1851*, Warszawa 1950.
- Fabianowski, Andrzej, *Myśl polityczna Zygmunta Krasieńskiego*, Ciechanów 1991.
- Fiećko, Jerzy, „Zmoskalenie” *Adama. Wokół rzymskiego sporu Krasieńskiego i Mickiewicza*, w: idem, *Rosja Krasieńskiego. Rzecz o nieprzejednaniu*, Poznań 2005.
- Fiećko, Jerzy, *Krasieński przeciw Mickiewiczowi. Najważniejszy spór romantyków*, Poznań 2011.
- Fiećko, Jerzy, *Słowacki według Krasieńskiego*, w: *Jaki Słowacki? Studia i szkice w dwusetną rocznicę urodzin poety*, red. E. Grzęda, M. Ursel, Wrocław 2012.
- Janion, Maria, *Dialektyka historii w polemice między Słowackim i Krasieńskim*, w: eadem, *Prace wybrane*, red. M. Czermińska, t. 2, Kraków 2000.
- Kallenbach, Józef, *Towianizm na tle historycznym*, Kraków 1924.
- Karpiński, Wojciech, *Dalekie i bliskie*, „Twórczość” 1976, nr 5.
- Kleiner, Juliusz, *Zygmunt Krasieński. Dzieje myśli*, Lwów 1912, t. 1–2.
- Kowalczykowa, Alina, *Poglądy filozoficzne Zygmunta Krasieńskiego*, w: *Polska myśl filozoficzna i społeczna*, red. A. Walicki, t. 1, Warszawa 1973.
- Kowalczykowa, Alina, *Słowacki*, Warszawa 1994.
- Krasieński, Zygmunt, *Listy do Adama Sołtana*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1970.
- Krasieński, Zygmunt, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1971.
- Krasieński, Zygmunt, *Dzieła literackie*, oprac. P. Hertz, Warszawa 1973, t. 1–3.
- Krasieński, Zygmunt, *Listy do Delfiny Potockiej*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1975, t. 1–3.
- Krasieński, Zygmunt, *Listy do Augusta Cieszkowskiego, Edwarda Jaroszyńskiego, Bronisława Trentowskiego*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1988, t. 1–2.

- Krasiński, Zygmunt, *Listy do różnych adresatów*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1991, t. 1–2.
- Kridl, Manfred, *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*, Warszawa 1925.
- Kubale, Anna, *Dramat bólu istnienia w listach Zygmunta Krasińskiego*, Gdańsk 1997.
- Liebfeld, Alfred, *Napoleon III*, Warszawa 1979.
- Luna, Frederick de, *The French Republic under Cavaignac, 1848*, Princeton N.J. 1969.
- Markiewicz, Henryk, *Rodowód i losy mitu trzech wieszczów*, w: idem, *Świadomość literatury. Rozprawy i szkice*, Warszawa 1985.
- Mickiewicz, Adam, *Dzieła. Wydanie rocznicowe*, t. 12: *Legion Polski. Trybuna Ludów*, red. S. Kieniewicz, Warszawa 1997.
- Mickiewicz, Adam, *Dzieła. Wydanie rocznicowe*, t. 16: *Listy. Część trzecia 1842–1848*, red. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska, Warszawa 2004.
- Mickiewicz, Adam, *Dzieła. Wydanie rocznicowe*, t. 17: *Listy. Część trzecia 1849–1855*, red. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska, Warszawa 2005.
- Słowacki, Juliusz, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 7, Wrocław 1952.
- Słowacki, Juliusz, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, red. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Poznań 2005.
- Sudolski, Zbigniew, *Zygmunt Krasiński*, Warszawa 1974.
- Sudolski, Zbigniew, *Słowacki w oczach Krasińskiego. Z dziejów wzajemnych kontaktów*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1979/1980.
- Sudolski, Zbigniew, *Krasiński wobec roku 1848*, w: *Romantycy i rewolucja*, red. A. Kowalczykowa, Wrocław 1980.
- Sudolski, Zbigniew, *Krasiński. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1997.
- Szczeglacka, Ewa, *Romantyczny homo legens. Zygmunt Krasiński jako czytelnik polskich poetów*, Warszawa 2003.
- Tomaszewska, Grażyna, *Mickiewicz – Krasiński. O wyobraźni utopijnej i katastroficznej*, Gdańsk 2001.
- Weintraub, Wiktor, *Mickiewicz–Bakunin*, „Kultura Paryska” 1949, nr 8.
- Witkowska, Alina, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, wyd. 4 zmienione, Warszawa 1998.

JERZY FIEĆKO, urodzony w 1960 r., prof. dr hab., historyk literatury w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Adama Mickiewicza, autor pięciu monografii: *Rosja, Polska i misja zesłańców. Syberyjska twórczość Agatona Gillera* (1997); *Rosja Krasińskiego. Rzecz o nieprzejednaniu* (2005); *Krasiński przeciw Mickiewiczowi. Najważniejszy spór romantyków* (2011); *Katastrofizm, ateizm i inne obrachunki. Szkice o ideach polskich romantyków* (2015); *Romantycy i polityka. Szkice historyczno-literackie* (2016). Redaktor i współredaktor dziewięciu książek naukowych. Opublikował ponad 130 rozpraw i artykułów (poświęconych głównie literaturze XIX w.) w książkach zbiorowych i periodykach naukowych.

STRONA SŁOWACKIEGO? NORWID WOBEC TRADYCJI WIESZCZÓW*

On the Side of Słowacki? Norwid's Attitude to the Tradition of the Bards

GRAŻYNA HALKIEWICZ-SOJAK
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Polska
E-mail: grahas@umk.pl, grahas1@op.pl
ORCID: 0000-0003-4622-7529

Abstract

The subject of the article is an attempt to answer the question whether and why Cyprian Norwid chose Juliusz Słowacki's variant from among the attitudes of Romantic poets. Why did he accuse Mickiewicz and Krasiński of a historiosophical lie, while finding the truth in Słowacki's work? Such opinions were formulated in Norwid's series of lectures titled *O Juliuszu Słowackim* [*About Juliusz Słowacki*], especially in his interpretation of *Anhelli* [*Anhelli*] included there. Semantic analysis of fragments of the lectures about Słowacki allow us to indicate in conclusion the aesthetic, existential, and historiosophical reasons for such a choice.

Keywords: Cyprian Norwid, lectures *O Juliuszu Słowackim* [*About Juliusz Słowacki*], *Anhelli* [*Anhelli*], romantic concepts of poet and poetry, Adam Mickiewicz, Zygmunt Krasiński, truth and lies in polish romantic poetry, philosophy of history

Streszczenie

Tematem artykułu jest próba odpowiedzi na pytanie, czy i dlaczego spośród wzorów postaw romantycznych poetów Norwid wybrał wariant Juliusza Słowackiego. Dlaczego Mickiewiczowi i Krasińskiemu zarzucił historiozoficzne kłamstwo, a u Słowackiego odnalazł prawdę? Takie opinie zostały sformułowane w Norwidowskich odczytach *O Juliuszu Słowackim*, przede wszystkim w zawartej tam interpretacji *Anhellego*. Semantyczna analiza fragmentów lekcji o Słowackim pozwoliła wskazać w konkluzji estetyczne, egzystencjalne i historiozoficzne powody takiego wyboru.

Słowa kluczowe: Cyprian Norwid, odczyty *O Juliuszu Słowackim*, *Anhelli*, Adam Mickiewicz, Zygmunt Krasiński, romantyczne koncepcje poezji i poety, prawda i kłamstwo w poezji romantycznej, historiozofia

* Publikacja artykułu dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski.

1.

W narodzie bez publicznego bytu, w publiczności bez własnych form, w społeczeństwie ch c e n i a iskierkowate, ale chęci stałej nie mającym – podobają się Opatrzności, że trzech postawiła poetów sybilicznym natchnionych duchem, a przeto obejmujących prawdy wieszczce w fenomenologiczny form całokształt: Mickiewiczowi było dano, że Mojżeszowy język gniewu narodowego lwiał nasrozył grzywą, jakby bój trwał; Zygmunt Krasiński tegoż czasu sejmowy, senatorski, publiczny słowa majestat tak uprawiał, jakby za dni wielkich Rzeczypospolitej – i kłamali obydwaj: Mickiewicz ów gniew narodowy, Zygmunt życie – kłamali jak niańki dzieciom chorym, powieściami bezsenne króćąc noce, albo jak korybantowie starożytni w miedziane uderzając tarcze, aby Saturn, płacz dziecka usłyszawszy, całej przyszłości w nim nie pożar!¹

W tym semantycznie gęstym i złożonym zdaniu, zaczerpniętym z szóstej lekcji Cypriana Norwida *O Juliuszu Słowackim*, każdy fragment skłania do pytań lub komentarza próbującego rozjaśnić splot refleksji prelegenta. W cytacie można wyróżnić aż trzy wątki przedstawione w formie kategorycznych konstatacji. Pierwszy z nich dotyczy sytuacji narodu i kondycji społeczeństwa polskiego w połowie XIX wieku. O ile stwierdzenie, że naród pozbawiony państwa nie ma pełni „publicznego bytu” jest truizmem, a opinie o słomianym zapale Polaków w realizacji społecznych zadań można uznać za celne², o tyle konstatacja wskazująca na brak „własnych form” nie wydaje się całkiem jasna. Prelegent sugeruje, że własnych form brakuje „publiczności”, co może wskazywać na brak kryteriów oceny dzieł sztuki, ale równie dobrze – na niedostatek, nieugruntowanie artystycznych wzorów i idei, z czego wynika dezorientacja odbiorców. Kontekst społeczno-polityczny zarysowany w punkcie wyjścia tej myśli podsuwa jednak i taką możliwość, że chodzi tutaj o instytucjonalne formy życia publicznego. A może o jedno i o drugie?

Bez rozstrzygnięcia powyższej kwestii mówca wprowadza następną myśl – o interwencji w ten stan rzeczy Opatrzności, która zesłała narodowi pogrążonemu w stanie kryzysu trzech natchnionych poetów „obejmujących prawdy wieszczce w fenomenologiczny form całokształt”. To sformułowanie po części wyjaśnia niejasności związane z zakresem znaczeniowym „form”: jeżeli mają one obejmować całokształt, to wiążą się zapewne i ze sferą sztuki, i ze sferą polityki. Wcześniejsze rozważania o roli i zadaniach dziewiętnastowiecznych poetów, zawarte w lekcji drugiej i trzeciej, podsuwają właśnie takie szerokie rozumienie

¹ C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim, Lekcja VI*, w: idem, *Pisma wszystkie*, oprac. J. W. Gomulicki, t. 4: *Proza I*, Warszawa 1971–1976, s. 459.

² Ten wątek pojawił się w pisarstwie Norwida u schyłku lat czterdziestych, np. w *Pieśni społecznej* czy rapsodzie *Niewola*, a piękną poetycką formę przybierze kilka lat po wygłoszeniu odczytów *O Słowackim* – w metaforze „różańca bez nici” z *Rzeczy o wolności słowa*.

„całokształtu form”. Norwid uznał, że wzór romantycznej postawy poetyckiej stworzył Byron, który włączając się do walki o grecką niepodległość, wskazał drogę jej ewolucji od słowa do czynu politycznego. Dzięki temu „pojawił się fenomen najważniejszy, jaki jest w wieku XIX, to jest, w całej Europie: w Irlandii, w Węgrzech i we Francji, postawiono l u d z i s ł o w a na czele rzeczy dziejących się [...]”³. Prelegent odczytuje tę powtarzającą się sytuację jako znak czasu i stąd jego uszanowanie dla Lamartine’a, Mickiewicza, Kossutha, O’Connella obowiązujące nawet wtedy, gdy sygnalizuje swoją krytyczną rezerwę wobec ich konkretnych wyborów ideowych i politycznych⁴.

U źródeł tworzenia i porządkowania polskich form zbiorowego istnienia pojawiło się także powołanie poetów, którzy otrzymali z Bożej inspiracji „prawdy wieszce”. W tej myśli wykładowcy wyraża się arcyromantyczne rozumienie roli poety, prezentowane jednak już spoza romantycznej perspektywy. W różnych miejscach odczytów Norwid zaznacza, że minioną epoką była wielka, ale jest już zamknięta, co skłania do postawienia pytania: Czy trzej posłani do Polski i „natchnieni sybilicznym duchem” poeci wywiązali się z powierzonej im misji? Odpowiedź na to pytanie wprowadza trzeci, konkluzyjny wątek zawarty w inicjalnym cytacie. Prelegent stwierdza, że dwaj z nich nie wypełnili swojego posłannictwa do końca, bo „kłamali”. Warstwy semantyczne tej konstatacji są interpretacyjnym wyzwaniem. Ustalmy więc najpierw to, co uchwytnie na znaczeniowej powierzchni i względnie oczywiste. Mianowicie – kłamstwo wieszczów wynikało z nieuwzględnienia nowych okoliczności dziejowych: mówili do narodu, którego forma i status, sugerowane lub zakładane w poetyckich pieśniach, już nie istniały, a oni bądź tego nie dostrzegli, bądź zobaczyli, ale starali się swoje rozpoznanie ukryć przed odbiorcami. Można się domyślać, które utwory i cechy poezji Mickiewicza wskazywał prelegent, mówiąc o fałszywie brzmiącym „Mojżeszowym języku gniewu”: oskarżał tyrtejskie pierwiastki i ich ideowe implikacje w dorobku pierwszego wieszca, ideę zemsty z *Konrada Wallenroda* i ballady *Alpuhara*, z *Reduty Ordon* i improwizacji Konrada w III części *Dziadów*, a zapewne także – polityczne projekty zarysowane w *Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego*, rozwinięte później w prelekcjach paryskich o literaturze słowiańskiej oraz w osobistych wyborach wiodących Mickiewicza do Rzymu w 1848 roku i do Konstancji w roku 1855. Norwid pośrednio kwestionował przywódcze aspiracje Mickiewicza. W przypadku Krasińskiego „sejmowy słowa majestat” mógł się odnosić i do fragmentów III i IV części *Nie-Boskiej komedii*, i do politycznych

³ C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim...*, s. 424.

⁴ „[...] z ludzi tych O’Connell sam tylko może ma moje osobiste sympatie”; ibidem. Szerzej na temat relacji słowa i czynu w postawach romantycznych poetów pisałam w: G. Halkiewicz-Sojak, *Byron w twórczości Norwida*, Toruń 1994.

memoriałów pisarza⁵. Z pozoru wydawać się może, że Norwid znajduje okoliczności łagodzące, które usprawiedliwiają minięcie się poprzedników z prawdą czasu. Podkreśla wszak konsolacyjny charakter i walor ich sztuki; dzieli się przypuszczeniem, że te cechy pomagały przetrwać narodowi i niepodległościowej idei. Sugestywnie, chociaż ambiwalentnie, podkreślają to użyte w porównaniu motywy nianiek i korybantów. Ich dwuznaczność budzi jednak wątpliwość, czy na pewno mamy tutaj do czynienia z usprawiedliwieniem. A może raczej – z sugestią ironicznego dysonansu? Rola niani wobec małego dziecka kojarzy się z pozytywną aurą emocjonalną: z ciepłem, bezpieczeństwem, spokojem, ale użyta w Norwidowskim porównaniu w odniesieniu do relacji między wieszczem a narodem odsłania nieadekwatność, spoza której wychyla się sytuacyjny fałsz. Jeszcze bardziej złożona symbolika wiąże się z motywem korybantów, chroniących niemowlę przed pożarciem przez Saturna. Autor odwołuje się tutaj do funkcji korybantów jako hałaśliwych i wojowniczych sług Rei, która powierzyła im ochronę nowonarodzonego Zeusa, bo zagrażał mu własny ojciec – Kronos, władca czasu⁶. Zgiełk, jaki muzykanci czynili wokół dziecka, miał zagłuszać jego płacz, chroniąc tym samym przed niebezpieczeństwem pożarcia przez czas. Ironię tego porównania dodatkowo wzmacnia dawne potoczne znaczenie słowa „korybant”, synonimiczne wobec określeń „hulaka” czy „utrącajusz”. Zatem to, co pozornie usprawiedliwia „kłamstwa” poetów, w efekcie potęguje wymowę oskarżenia o grzech ignorowania signum temporis i „niewczesność” planowanych czynów.

Zesłanych Polsce wieszczów było trzech, ale przywołany cytat pomija tego trzeciego – skądinąd tytułowego bohatera prelekcji; kryje się w tym mocna sugestia, że tylko on nie kłamał i wypełnił powierzoną misję do końca. Jeżeli wskazane przez Norwida źródło kłamstwa zostało powyżej trafnie rozpoznane, to znaczy, że prawdomówność Słowackiego wynikała z trafnego rozpoznawania przez niego czynników determinujących sytuację Polaków oraz z odwagi dzielenia się tym rozpoznaniem. Sprawdźmy tę hipotezę w świetle Norwidowskich interpretacji poezji Słowackiego i sugestii, że tylko on w pełni sprostał prawdzie, do głoszenia której został powołany.

⁵ Krasieński wspierał u schyłku życia polskie dążenia do niepodległości, pisząc memoriały do hrabiego Montalamberta, Lamartine’a, papieża Piusa IX, Napoleona III; vide Z. Krasieński, *Memoriały polityczne*, tłum. z franc. St. Tarnowski, Siedlce 1987.

⁶ Z zawilej tradycji mitologicznej Norwid wydobywa ten jeden epizod. Korybanci bywali utożsamiani z kreteńskimi kuretami, Rea – z frygijską Kybele, a rzymskim (choć niezupełnie zwierciadlanym) odpowiednikiem greckiego Kronosa był Saturn; vide *Mały słownik kultury antycznej*, red. L. Winniczuk, Warszawa 1962.

2.

Geneza pomysłu lekcji o Słowackim wiązała się ze sprzeciwem Norwida wobec jednostronnego kultu Mickiewicza. Bezpośrednim impulsem okazały się zaś mickiewiczowskie wykłady Juliana Klaczki, zainaugurowane 21 stycznia 1858 roku, w drugą rocznicę paryskiego pogrzebu autora *Dziadów*. Po pierwszej prelekcji tego krytyka i publicysty Norwid powziął myśl wygłoszenia trzech odczytów o Słowackim jako autorze *Anhellego* i o Krasińskim jako autorze *Trzech myśli pozostałych po śp. Henryku Ligenzie*. O swoim zamiarze poinformował Klaczkę, precyzując, że chciałby rozpocząć swoje wykłady wówczas, gdy przedmówca będzie w połowie wygłaszanego właśnie mickiewiczowskiego cyklu⁷. Świadczy to pośrednio o zamiarze nawiązania do interpretacji Klaczki, a może i o zamiśle stworzenia razem z nim paryskiego dwugłosu, wybrzmiewającego jak uroczyste podzwonne dla wielkiej polskiej poezji romantycznej⁸. Klaczko życzliwie odniósł się do Norwidowskiego pomysłu, udzielając organizacyjnych informacji i sugerując, by Norwid rozpoczął swoje wykłady jak najszybciej. W odpowiedzi poeta pisał:

Szanowny Doktorze –

Szlachetnie sobie postąpiłeś proponując, abym nie odwlekał. – Ja dlatego od połowy kursów Twych chciałem zacząć 3 moje posiedzenia, aby wtedy dopiero, kiedy całość swej myśli mieć będziesz, tym osobniejszym stanąć i z tym większym dla wolności uszanowaniem⁹

– i dosyć energicznie przystąpił do realizacji powziętego zamiaru. W liście do Delfiny Potockiej z 31 stycznia dawał do zrozumienia, że liczy na wsparcie swojej inicjatywy przez środowisko emigracyjnego „Salonu”:

⁷ J. Klaczko wygłosił osiem wykładów w siedzibie Towarzystwa Historyczno-Literackiego na Quai Malaquais; odbywały się one w czwartki: 21 stycznia, 11, 18 i 25 lutego, 4, 11, 18 i 24 marca 1858 roku. Cieszyły się sporą popularnością; słuchaczami byli między innymi: Eliza i Zygmunt Krasińscy, Walerian Kalinka, Leonard Niedźwiecki, Feliks Wrotnowski, Władysław Zamojski. Wykłady nie zostały spisane przez prelegenta (posługiwał się on konspektem i improwizował), nie zostały też wydane. Fragmentaryczne informacje o ich treści można znaleźć w korespondencji z epoki; vide S. Tarnowski, *Julian Klaczko*, t. 1, Kraków 1909; Z. Trojanowiczowa, *Ostatni spór romantyczny. Cyprian Norwid – Julian Klaczko*, Warszawa 1981. Liczne wzmianki o ich tematyce zawierają pozostające w rękopisie *Pamiętnik* Feliksa Wrotnowskiego oraz *Raportarz* Leonarda Niedźwieckiego.

⁸ Tę hipotezę osłabia nieco to, że mimo zarezerwowania przez Klaczkę biletu wstępu dla Norwida, poeta nie skorzystał z niego, zasłaniając się słabym słuchem i prosząc o przekazanie tej wejściówki Walentemu Zakrzewskiemu: „[...] nie zawsze dobrze słuch mi służy, a że Zakrzewski mię oto zastępuje, **byłoby mi oto przyjemnie** mój bilet jemu oddać” – pisał w liście do Klaczki; vide C. Norwid, *Dzieła wszystkie*, t. 11: *Listy 2 (1855–1861)*, oprac. J. Rudnicka, Lublin–Warszawa 2016, s. 205. Norwid znał więc zapewne treść wykładów z relacji i być może – notatek Zakrzewskiego.

⁹ Ibidem.

Pani,

Mniemając, iż myśl od-publicznienia języka Ojców naszych, zaszęgo w *prywatę* i *apokaliptyczność* – w dwa ekstremy tylko – obchodzi przez to samo zacny ogół polski i chrześcijański – donoszę:

Że zniósłszy się z doktorem Klaczko i otrzymawszy współuznanie Jego, przedsięwzięłem i ja mieć trzy posiedzenia o estetyce narodowej za pomocą dwóch arcydzieł dwóch poetów: Słowackiego i Ligenzy.

I napisałem przeto do senatora prefekta, *donosząc* władzy miejscowej, iż ta jest moja myśl¹⁰.

Nie znamy odpowiedzi prefekta na prośbę o udzielenie oficjalnej zgody na zorganizowanie wykładów; najprawdopodobniej była ona odmowna, a może Norwid nie zdołał po prostu zgromadzić funduszy na wynajem sali. W każdym razie do wygłoszenia odczytów nie doszło ani w 1858, ani w następnym roku. Dopiero 7 kwietnia 1860 roku – w Wielką Sobotę, w siedzibie Czytelni Polskiej – prelegent mógł rozpocząć swoją opowieść o roli poezji w dziejach cywilizacji i o miejscu Juliusza Słowackiego na tak szeroko naszkicowanym tle¹¹. Można przypuszczać, że swoim pomysłem krystalizującym się przez ponad dwa lata pozostał Norwid wierny, bowiem zarówno namysł nad słowem publicznym i prywatnym, jak i szczególna uwaga poświęcona *Anhellemu* i ostatniej z trzech *Myśli Ligenzy* – wątki sygnalizowane w cytowanych listach do Klaczki i do Potockiej – znalazły rozwinięcie w *Lekcjach o Słowackim*.

3.

Odczyty wpisują się w kilka nurtów tematycznych przewijających się przez całą twórczość Norwida:

1. w refleksję „o estetyce narodowej”¹², w której istotne miejsce zajmuje polemika z poglądami Juliana Klaczki;
2. w obronę własnej sztuki, zwłaszcza sztuki słowa, przed zarzutem ciemności;
3. w próby określania swojej osobności wobec dziedzictwa polskiej poezji wieszczej, zwłaszcza wobec wzoru mickiewiczowskiego.

Na tle takiego kręgu refleksji Słowacki – jako bohater Norwidowskiego myślenia – okazuje się postacią dosyć skomplikowaną. Z jednej strony jego poezja jest istotnym obszarem dziedzictwa romantycznego, od którego wpływu Norwid chce się zdystansować, z drugiej – autor *Beniowskiego* to mocny sojusznik i w polemice z Klaczką, i w przewyżnianiu wzoru Mickiewicza, bo i Słowacki całe życie się z nim mierzył. W rezultacie, w autokreacji prelegenta, wizerunek Słowackiego zbliża się do roli *alter ego* wykładowcy; Norwid, mówiąc o Słowackim, mówi także (a może – przede wszystkim) o sobie jako artyście niezrozumianym

¹⁰ Ibidem, s. 207.

¹¹ Norwid wygłosił sześć prelekcji w koleje soboty – od 7 kwietnia do 12 maja 1860 roku.

¹² Sformułowanie z cytowanego wyżej listu do Potockiej.

przez współczesność, niedocenionym, oskarżanym o ciemność słowa. Taką interpretację postawy mówcy najmocniej, spośród piszących o *Odczytach*, akcentował Józef F. Fert¹³. Odnotowując entuzjastyczne zainteresowanie słuchaczy i późniejszą dezorientację odbiorców oraz milczenie krytyków, gdy prelekcje po roku (w lipcu 1861) ukazały się drukiem, pisał on, że „nie zauważyli oni tego, że wykłady o Słowackim były w istocie deklaracją programową samego Norwida, że bez obawy o fałsz można było – *per analogiam* – pod imię Juliusza podstawić Cypriana i wszystko stałoby się o wiele jaśniejsze, niż się stało”¹⁴. Interpretatorzy prelekcji podkreślali i wcześniej ten aspekt, wskazując na kontekst żywej recepcji Słowackiego w pokoleniu rówieśników Norwida i na taką lekturę tej poezji, która pozwalała wyjść poza dominację Mickiewicza¹⁵. Norwid nie był zatem szczególnie oryginalny w wyborze bohatera prelekcji, ale argumenty uzasadniające ten wybór są niepowtarzalne i ściśle związane z własną, oryginalną koncepcją poezji.

Koncepcja ta odznacza się maksymalizmem i jest nie do zrealizowania. Poeta dostrzega to i wie, że może jedynie zbliżyć się do celu, ale nie osiągnie go w pełni. W jego zamyśle poezja miała z jednej strony – odsłaniać ukryty wymiar cywilizacyjnych procesów, z drugiej – unaocznic niepokój ludzkiego serca konfrontowanego z przerażającą rozległością czasu i przestrzeni i poszukującego punktów orientacyjnych. Artysta szukał sposobów połączenia wymiaru historiozoficznego z egzystencjalnym, uzgodnienia doświadczeń i uczuć człowieka-pielgrzyma z perspektywą czasu historycznego i wiecznością. Wierzył, że profetyczny aspekt poezji umożliwi podjęcie takiego zadania. Podobne napięcie i dążenie odnalazł u Słowackiego i zapewne dlatego jego utwory stały się w *Odczytach* ważnymi ogniwami dwóch parabolicznych przybliżeń porządkujących tę rozległą refleksję. Pierwsze z nich oparte jest na przestrzennym obrazie dwóch biegunów metaforyzujących początek i kres narodowych historii postrzeganych w świetle ich moralnej waloryzacji.

Cywilizacja każda, nawet u ludów starożytnych, miała dwa bieguny: punkt wyjścia i punkt zmierzchu swego. U ludu wybranego punkt wyjścia – to Jeruzalem z Syjonem, a im odpowiada Samaria, gdzie punkt zmierzchu promienia wychodzącego z Syjonu. Tam już lwy pożerały ludzi, ludzi, od których nawet wody napić się było zdrożnością¹⁶.

¹³ J. F. Fert, *Nad-Słowacki czyli Norwid jako wielbiciel, krytyk i komentator Juliusza Słowackiego*, „Ethos” 2009, t. 22, nr 3–4, s. 117–127.

¹⁴ Ibidem, s. 124.

¹⁵ M. Straszewska, *Norwid o Słowackim*, w: *Nowe studia o Norwidzie*, red. J. W. Gomulicki, J. Z. Jakubowski, Warszawa 1961; *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego*, wybór i oprac. B. Zakrzewski, K. Pecold, A. Ciemnoczołowski, Wrocław 1963.

¹⁶ C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim (Lekcja IV)*, s. 435.

Nieco dalej, widząc w takim porządkowaniu geograficznej przestrzeni prawo uniwersalne i nazywając je „archistrategią dziejów”, prelegent mnożył przykłady:

I tak: dla Ameryki ujemnymi biegunami będą Murzyni, dla Anglii – Irlandia, dla trzech mocarstw – Polska, dla Rzeczypospolitej Polskiej, w pewnym okresie jej dziejów – Zaporoska Sicz, dla Niemiec – emigracje niemieckie do Ameryki, dla Francji – własne rewolucje. Wszędzie mamy *a* i *z*, *W* i *A*¹⁷.

Norwid uznał tę swoją koncepcję za „przewodnik podręczny wartości moralnej tych cywilizacji”¹⁸, ale mimo dydaktycznej leksyki zastrzegając, że *archistrategia* nie przynależy do nauki, lecz jest domeną poezji („pieśnią żywą zostać ona powinna...”¹⁹). Perspektywa historiozoficzna Norwida przylega do refleksji romantycznej i jej postulatu chrystianizacji polityki, czy szerzej – relacji społecznych. Wizja ta splata się z myślą i pieśnią poprzedników tym ściślej, że to poetów romantycznych uznaje Norwid za wyrazicieli początku i zmierzchu „polskiej cywilizacji”, której punktem wyjścia („źródłiskiem”) jest Rzym katakumb i pierwszych chrześcijan oraz przesłanie przyniesione stamtąd u zarania dziejów do chaty Piasta-Kołodzieja przez tajemniczych pielgrzymów. Jako „biegun ujemny” i jego najbardziej wyraziste miejsce wskazuje poeta Syberię. Zdaniem Norwida najlepiej ten cywilizacyjny moralny wiatr uchwycili w swoich utworach Krasiński jako autor *Legendy*²⁰ i Słowacki jako autor *Anhellego*. Kulminacyjnym punktem utworu Krasińskiego jest wizja rozsypującej się w gruzy rzymskiej Bazyliki św. Piotra, w której do końca trzyma straż u papieskiego tronu, sprowadzony przez Anioła, orszak polskiej szlachty i razem z papieżem ginie pod kamieniami rozsypującego się Kościoła. W wizji Krasińskiego zbiegają się katastrofa i motyw paruzji, świat przedstawiony staje się kurtyną zasłaniającą bliską już apokaliptyczną przemianę. Norwid objaśnia, że Krasiński „mówi o sercu narodu w obliczu dogmatycznej całego chrześcijaństwa sprawy”²¹, ale jednocześnie zaznacza, że *Legenda* jako wizja wymaga dopełnienia, bo rzymskie prorocstwo odsłania sytuację, w której „ogólność właśnie indywiduum chłonie”²². Aspekt historiozoficzny trzeba dopełnić egzystencjalnym, *Legendę – Anhellim*. Norwid dostrzega w utworze Słowackiego akcent padający na ontyczny prymat osoby i jej duchowości i odczytuje postać tytułowego bohatera jako „personifikację serca ludzkiego wobec tragedii historii”²³. Dlatego skupia uwagę na ostatnim rozdziale *Anhellego*

¹⁷ Ibidem, s. 436.

¹⁸ Ibidem, s. 435.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ *Legenda* jest trzecią częścią tryptyku Krasińskiego pt. *Trzy myśli Ligenzy*, ale Norwid, pisząc o niej, używa tytułu *Wigilia Bożego Narodzenia*, akcentując w ten sposób czas zdarzeń w utworze.

²¹ C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim...*, s. 441.

²² Ibidem, s. 438.

²³ Ibidem, s. 441.

i scenie, w której Eloë nie pozwala ognistemu rycerzowi symbolizującemu rewolucyjny czyn budzić umarłego. I puentuje: „Eloë **uradowała się** [podkr. – G. H.-S.], że serce człowieka nie nadużyte – jest to prawdziwa kobieta chrześcijańska!...”²⁴.

Powrócę w tym kontekście do wieloznaczności kłamstwa zarzucanego i Mickiewiczowi, i Krasińskiemu. Dotykamy tutaj problemu nieprawdy wynikającej z redukcji osoby do jej funkcji we wspólnocie. Norwid już w rapsodzie pt. *Niewola* uznawał harmonię wolności indywidualnej i społecznej za warunek realizacji wolności; akcentował to w poetyckich wersach, a w autorskim przypisie dopowiadał: „W tym polskim, w tym słowiańskim wolności pojęciu wolność pojedyncza i społeczna (a więc postęp pojedynczy i społeczny) tak się wzajem warunkują, iż nie można stanowczo rzeczy tych dzielić, nie rozdzieliwszy ciała z duszą, czyli pierwej śmierci nie zadawszy”²⁵. Tę postulowaną harmonię znajdował u autora *Anhellego* i było to jedną z ważnych przesłanek, by w konflikcie wieszczów stanąć po stronie Słowackiego.

W *Lekcji V*, w której przedmiotem interpretacji prelegenta są dwa niedokończone poematy: *Beniowski* i *Król-Duch*, bogactwo refleksji porządkuje druga metafora, której chcę tutaj poświęcić uwagę. Ma ona rodowód wikiański²⁶, na co wskazuje dwojake rozumienie epopei: jako gatunku literackiego i jako pewnego stadium procesu historycznego. Na to podwójne znaczenie Norwid nakłada jeszcze jedną warstwę semantyczną – związaną ze światłem, z czasem i z przestrzenią. Brzmi to dosyć skomplikowanie, zobaczymy więc, jak autor objaśnia ten swój koncept:

Gdybym miał otworzyć zdanie moje o epopei, wtedy co do epopei chrześcijańskiej postąpiłbym tak, jak gdyby wszystkie pejzaże, jakie kiedykolwiek malowano, przyszło w całość ułożyć. Można by zaś tego dokazać pod czterema warunkami światła: wschodu, zachodu, północy i południa, je ustawivszy²⁷.

Pomysł okazuje się całkiem precyzyjny, gdy autor wypełnia koncepcję przykładami. Za kwintesencją wschodu – poranka chrześcijańskiej, europejskiej cywilizacji – uznaje *Jerozolimę wyzwoloną* Torquata Tassa i głównego bohatera eposu: Godfryda. Na przeciwległym, zachodnim krańcu umieszcza *Don Kichota* Cervantesa, charakteryzując go jako jedną z najsmutniejszych postaci literackich, „opętańca rzeczy przeszłych” żyjącego urojeniami rycerskiej świetności. Tytułowy bohater Cervantesa jest dla Norwida przeciwieństwem Godfryda i zarazem symbolem zmierzchu dziejowej epopei chrześcijańskiego Zachodu. Oś południe–północ reprezentują polskie poematy: Mickiewiczowski *Pan Tadeusz* – realistycznie

²⁴ Ibidem.

²⁵ C. Norwid, *Niewola*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 4: *Poematy 2*, oprac. S. Sawicki, P. Chlebowski, Lublin 2011, s. 58.

²⁶ Cf. G. Vico, *Nauka nowa*, tłum. J. Jakubowicz, Warszawa 1866; vide także E. Feliksiak, *Norwid i Vico*, „Przegląd Humanistyczny” 1968, z. 3.

²⁷ C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim...*, s. 454.

unaoczniający południowy, sielski „moment wczasu i wypocznienia”, uznany za „trzecią epopeję w toku chrześcijańskiego życia”²⁸ – oraz północny, ciemny i niedokończony *Król-Duch* Słowackiego. I ten ostatni utwór wydaje się Norwid cenić najwyżej – jako epopeję, która wchodzi w ciemność, by nazwać nienazwane, by przełożyć na słowa niejasne profetyczne intuicje. Pochwała twórczego wysiłku autora ciemnego eposu jest pośrednią obroną własnej drogi twórczej prelegenta, już od dziesięciolecia oskarżanego o ciemność stylu. To kolejny powód, by odnaleźć swoje miejsce po stronie Słowackiego.

4.

Z *Odczytów* wyłania się Norwidowska hierarchia utworów Słowackiego. Na jej szczycie znajdują się *Król-Duch* i przede wszystkim *Anhelli*. Dotychczasowe odpowiedzi na pytanie o to, dlaczego Norwid widzi w tym ostatnim poemacie kluczowe arcydzieło, są cząstkowe. Można je wzbogacić o kolejne interpretacyjne hipotezy, które przybliżają nas do zrozumienia Norwidowskiej lektury utworu, chociaż nie wyczerpią tej kwestii. Zawsze pozostanie niewyjaśnialny margines tajemnicy przeżycia estetycznego i duchowego odbiorcy. Jedną z hipotez dotyczących kierunku Norwidowskiego czytania poematu zasugerowała mi lektura wczesnej pracy René Girarda pt. *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*²⁹. Autor, wychodząc od refleksji nad *Don Kichotem* i zmierzając ku antropologicznej analizie dziewiętnastowiecznych powieści, odsłania „iluzje romantycznego humanizmu”³⁰, wskazując na to, że źródłem romantycznych pragnień i emocji nie jest autonomiczny podmiot, lecz najczęściej wzór, idol, który staje się przedmiotem naśladowania i stylizacji. Girard upatruje w tym genezę fałszu ukrytego za romantycznym indywidualizmem, zarówno w jego prometejskiej, jak i dandy-sowskiej wersji. W powieściach Stendhala, Flauberta, Dostojewskiego i Prousta analizuje on miejsca demaskujące tę sytuację i dochodzi do wniosku, że antropologiczne kłamstwo najpełniej odsłaniają powieściowe epilogi z motywem śmierci bohatera. Na wybranych przykładach pokazuje Girard „pojednanie jednostki ze światem, człowieka ze świętością. Złożony świat namiętności rozpada się i wraca do prostoty”³¹. Norwid w swoich uwagach o *Anhellim* też poświęca najwięcej uwagi epilogowi, w którym rozgrywa się swoista psychomachia: rycerz chce wskrziesić w duszy zmarłego polityczne namiętności, Eloie natomiast czuwa nad cichym odejściem Anhellego.

²⁸ Ibidem, s. 455.

²⁹ R. Girard, *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, tłum. K. Kot, Warszawa 2001. Tytuł oryginału: *Mensonge romantique et vérité romanesque* (polski tytuł nie oddaje gry słów w języku francuskim).

³⁰ Sformułowanie Jacka Bolewskiego SJ; vide idem, *Mit i prawda kultury. Z inspiracji René Girarda*, Warszawa 2007, s. 33 i n.

³¹ R. Girard, op. cit., s. 315.

Kto ma duszę, niech wstanie! niech żyje! bo jest czas żywota dla ludzi silnych.
Tak mówił rycerz, a Eloë powstawszy znad trupa, rzekła: Rycerzu, nie budź go, bo śpi.
On był przeznaczony na ofiarę, nawet na ofiarę serca. Rycerzu, leć dalej, nie budź go.
[...]
I poleciał ów rycerz ognisty z szumem jakby burzy wielkiej, a Eloë usiadła nad ciałem martwego.
I uradowała się, że serce jego nie obudziło się na głos rycerza i że już spoczywał³².

Śmierć tytułowego bohatera jest zgonem harmonijnie dopełniającym ofiarę życia. Taka postać musiała być bliska Norwidowi na długo przed prelekcjami o Słowackim. Tak przecież kształtował on cichych bohaterów swoich pierwszych dramatów: Zwolona, Wandę, Krakusa; podobny jest też sens wędrówki Quidama, szukającego prawdy i piękna za zasłoną zgiełku antycznego Rzymu i ginącego bez osiągnięcia tego celu. *Anhelli* jest w tym kontekście ogniwem tradycji, do której Norwid świadomie i aprobatywnie nawiązuje. Być może to pokrewieństwo z wyboru dostrzegli słuchacze prelekcji, skoro po ostatnim odczycie podarowali wykładowcy pierwsze wydanie poematu Słowackiego z 1838 roku z dziękczynnym adresem podpisanym przez wielu z nich³³.

5.

Wszystkie wskazane dotychczas powody wyboru przez Norwida raczej tradycji Słowackiego niż Mickiewicza i Krasińskiego wynikały z analogii w postrzeganiu złożoności świata i zadań poezji. Są jednak i takie, które wiążą się z odmiennością obu poetów. Norwid podziwiał skalę językowych możliwości Słowackiego i doceniał jego arcy mistrzostwo w tym zakresie.

Gdyby zatem przyszło całość poetycznej służby Juliusza na tym polu – na polu, mówię, języka – ocenić, zaprawdę, że należałoby z góry wyznać, iż on równego sobie nie ma. Żaden: ani Adam, ani Zygmunt, ani Bohdan, ani sam Jan nawet Kochanowski, nie mieli, tak jak Juliusz, w jednej lirze języków wszystkich wieków, wszystkich, że tak powiem, płci: od języka *Bogarodzicy* do pamfletu, od rycerskiego słowa do dziewczyny, dźwięk słowiczy mającej w swym akcencie. I oto jest jakoby klejnot korony jego [...] ³⁴.

Norwid postrzegał Słowackiego jako poetę, który był wierny prawdzie w jej najważniejszych aspektach: odsłaniał prawdę życia bez przemilczania jej paradoksów i tragicznego napięcia; mierzył się z prawdą polskiej historii, rezygnując z konsolacyjnych gestów; był wierny prawdzie słowa zakorzenionego jednocześnie i w żywym języku, i w tropach transcendencji. Nie powtórzył wprawdzie, jak Byron, Mickiewicz czy Lamartine, drogi romantycznych poetów od słowa

³² J. Słowacki, *Anhelli*, w: idem, *Poematy*, t. 1, oprac. J. Brzozowski, Zb. Przychodniak, Poznań 2009, s. 456–457.

³³ Vide J. F. Fert, op. cit., s. 123.

³⁴ C. Norwid, *Odczyty o Słowackim...*, s. 458.

do politycznego czynu. Ale może właśnie dzięki temu uniknął romantycznego kłamstwa? Tę supozycję trzeba obwarować znakiem zapytania, ponieważ Norwid od odczytu czwartego porzuca otwarty wątek politycznej aktywności poetów i skupia uwagę na kreacji światów przedstawionych Słowackiego.

Bibliografia

- Bolewski, Jacek SJ, *Mit i prawda kultury. Z inspiracji René Girarda*, Warszawa 2007.
- Feliksiak, Elżbieta, *Norwid i Vico*, w: eadem, *Poezja i myśl. Studia o Norwidzie*, Lublin 2001.
- Fert, Józef Franciszek, *Nad-Słowacki czyli Norwid jako wielbiciel, krytyk i komentator Juliusza Słowackiego*, „Ethos” 2009, t. 22, nr 3–4.
- Girard, René, *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, tłum. K. Kot, Warszawa 2001.
- Halkiewicz-Sojak, Grażyna, *Byron w twórczości Norwida*, Toruń 1994.
- Kraśiński, Zygmunt, *Memoriały polityczne*, tłum. z franc. St. Tarnowski, Siedlce 1987.
- Mały słownik kultury antycznej*, red. L. Winniczuk, Warszawa 1962.
- Norwid, Cyprian, *Pisma wszystkie*, oprac. J. W. Gomułicki, t. 3: *Poematy*, t. 6, 7: *Proza*, Warszawa 1971–1976.
- Norwid, Cyprian, *Dzieła wszystkie*, t. 4: *Poematy 2*, oprac. S. Sawicki, P. Chlebowski, Lublin 2011; t. 11: *Listy 2*, oprac. J. Rudnicka, Lublin–Warszawa 2016.
- Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego*, wybór i oprac. B. Zakrzewski, K. Pecold, A. Ciemnoczołowski, Wrocław 1963.
- Słowacki, Juliusz, *Poematy I*, oprac. J. Brzozowski, Zb. Przychodniak, Poznań 2009.
- Straszewska, Maria, *Norwid o Słowackim*, w: *Nowe studia o Norwidzie*, red. J. W. Gomułicki, J. Z. Jakubowski, Warszawa 1961.
- Tarnowski, Stanisław, *Julian Klaczko*, t. 1, Kraków 1909.
- Trojanowiczowa, Zofia, *Ostatni spór romantyczny. Cyprian Norwid – Julian Klaczko*, Warszawa 1981.
- Vico, Giambattista, *Nauka nowa*, tłum. J. Jakubowicz, Warszawa 1866.

GRAŻYNA HALKIEWICZ-SOJAK, prof. dr hab., jest historykiem literatury; związana ze środowiskiem polonistycznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu (W latach 2005–2019 kierowała Zakładem Literatury Polskiej Romantyzmu i Pozytywizmu). Jej prace i publikacje dotyczą przede wszystkim wielkiej poezji romantycznej, zwłaszcza twórczości Cypriana Norwida i Zygmunta Kraśińskiego, a także – problemów komparatystycznych, edytorskich oraz inspiracji romantycznych w poezji dwudziestowiecznej. Badaczka jest autorką czterech książek oraz około stu publikacji w czasopismach naukowych i monografiach zbiorowych. Członkini kolegium redakcyjnego rocznika „Studia Norwidiana” oraz edycji krytycznej *Dzieł wszystkich* Cypriana Norwida.

**AGONY, SPORY,
ANTAGONIZMY...**

MUZYCZNOLITERACKI AGON TOŻSAMOŚCI: *KONRAD WALLENROD**

Adam Mickiewicz's *Konrad Wallenrod* [*Konrad Wallenrod*]:
A Musicoliterary Agon of Identities

JAN WAWRZYNIEC CZARNECKI
Universität zu Köln, Niemcy
E-mail: jan.czarnecki@uni-koeln.de
ORCID: 0000-0002-2884-944X

Abstract

The central scene of Adam Mickiewicz's historic tale *Konrad Wallenrod* [*Konrad Wallenrod*] (canto IV) is, diegetically speaking, a singing contest. Its poetic presentation is deeply anchored in Homeric, Pauline, and Troubadour traditions of agon intended both as musicopoetic rivalry and as spiritual struggle. What is at stake here are identities: Konrad-Alf's national/moral identity on the one hand, and the poem's medial identity (literary/musical) on the other. Walterscottian stylisation used here by Mickiewicz is typically taken to neutralise the text's overt and covert musical genetic self-identifications, which make up for the text's self-presentation as a song to be "sung in the tender reader's soul" (VI, *in fine*). The division of the work into musical numbers, with a variety of genres represented (hymn, different types of song, tale, ballad), is notoriously ignored. Critics take such musical *paratextes* as mere signs of historical convention, taking Mickiewiczian "singing" to be a dead metaphor for "storytelling in verse", sometimes going so far as to misread or misquote the last lines of the source text. The present paper challenges this common anti-musical interpretation, thus shedding new light on Wallenrod's contest ballad "Alpuhara" ["Alpuhara"] and its disturbing musical shape.

Keywords: *Konrad Wallenrod* [*Konrad Wallenrod*], "Alpuhara" ["Alpuhara"] ballad, Adam Mickiewicz, music in literature, agon, singing contest, identity, musicoliterary genre study

* Artykuł powstał w ramach samodzielnego projektu badawczego *Kalliope Slavica. Traditionen der epischen Musik in der Dichtung Adam Mickiewiczs*, realizowanego przez autora na Uniwersytecie w Kolonii. Publikacja artykułu dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski.

Streszczenie

Agon śpiewaczy – topos organizujący centralną scenę *Konrada Wallenroda*, tj. *Ucztę* – stanowi klucz do muzycznoliterackiej interpretacji poematu Mickiewicza. Tradycje homerycka, paulińska i trubadursko-truwerska pozwalają dostrzec w śpiewaczych zmaganiach uczestników turnieju bój, którego stawką jest z jednej strony tożsamość Konrada-Alfa, a z drugiej – tożsamość gatunkowa „pieśni o Aldony losach”. Artykuł problematyzuje przekonanie o czystej konwencjonalności muzycznych sygnałów genologicznych tekstu i pokazuje korzyści z jego zawieszenia w badaniu, co rzuca nowe światło na balladę *Alpuhara*.

Słowa kluczowe: *Konrad Wallenrod*, ballada *Alpuhara*, Adam Mickiewicz, muzyka w literaturze, agon śpiewaczy, tożsamość, genologia muzycznoliteracka

1. Topoi: Agon śpiewaczy i uczta

1.1. Agon

Agon śpiewaczy (*singing contest*) zajmuje centralną i najobszerniejszą scenę *Konrada Wallenroda*¹, powieści poetyckiej, która – podobnie jak *Grażyna* – jest tekstem projektującym czytelnika jako słuchacza pieśni. Dziedzina rywalizacji – tak w Grecji, jak w czasach trubadurów i truwerów – jest w tych zawodach maestia poetycka i muzyczna, orężem – wykonywana przy akompaniamencie chordofonu pieśń². Stający w szranki konkursów śpiewaczych są bohaterami zarówno historii muzyki, jak historii literatury³, a także – jak kitaroda Apollo

¹ „*Uczta* długa nadto; nie moja wina”; Mickiewicz do Antoniego Edwarda Odyńca, list pisany w Petersburgu 28 kwietnia/10 maja 1828 r., WR XIV, s. 471. Wszystkie cytaty z dzieł Mickiewicza – jeśli nie zaznaczam inaczej – podaję za wydaniem: A. Mickiewicz, *Dzieła*, red. Z. J. Nowak et al., Wydanie Rocznicowe, Warszawa 1993–2005, t. 1–17 (=WR). Odniesienia do *Konrada Wallenroda* odsyłają do t. 2 tego wydania pod red. W. Floryana, cyfra rzymska oznacza pieśń, a arabska – wers. Kleiner mówi wręcz – bez krzty przesady – tak: „W tę scenę górującą, w której liryzm uwerturę dawał powadze eposu, tchnął Mickiewicz siłę ogniska, co skupia promienie całości, i potężne życie dramatyczne, czyniąc wydzwiękiem jej i szczytem *Alpuhare*”; J. Kleiner, *Mickiewicz. Dzieje Konrada*, cz. 2, Lublin 1948, s. 110.

² Grecy używali na oznaczenie zawodów różnego typu spokrewnionych słów: „ἀγών”, „ἀγωνισμα”, jak u Pauzanasza. Tenże autor personifikuje Agona jako bóstwo rywalizacji, przy którego posągu ustawia Dionizosa i Orfeusza Traka (Paus. 5.26.3); cf. *Pausaniae Graeciae descriptio*, Lipsiae 1903. Agony, w których śpiewano i grano na kitarze, lirze i aulosie, odbywały się na igrzyskach (cf. słowa Wajdeloty IV, 101) w Olimpii, Sparcie, Atenach (od 776 r. p.n.e.), a także w Delfach, Nemei, Eleusis i na Istmie; cf. E. Rohlf, *Geschichte der Musikwettbewerbe und Musikpreise*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von F. Blume, L. Finscher, Bärenreiter, t. 9: *Sachteil*, Kassel–Basel–New York–Prag 1998, s. 1992 (=MGG). W *Konradzie Wallenrodzie* starożytny ten wątek przybrany jest w historyczną – i znajdującą oparcie w kronikach Strykowskiego i opracowaniu Kotzebuego – szatę turnieju trubadurów.

³ Mam tu na myśli dostojny orszak ajojdów, bardów, minstrelów, trubadurów, truwerów, minnesingerów i meistersingerów, skaldów i skopów, rapsodów i guslarów, a także rodzimych wajdelotów, lirników, kobziarzy i dudziarzy. Łączy on w sobie reprezentantów (skrajnie) różnych stanów społecznych; ramię w ramię z anonimowymi dziadami w orszaku naszym za Orfeuszem, Homerem

i auleta Marsjasz – mitologii. Pausaniasz, opisując mityczne dzieje igrzysk pytyjskich, w których nagrodę otrzymywano za hymn na cześć boga, wspomina Orfeusza i Muzajosa, którzy w ogóle odmówili udziału, oraz Hezjoda, który został zdyskwalifikowany, bo „śpiewowi swemu nie nauczył się akompaniować na kitarze”, w przeciwieństwie do Homera, który to potrafił (Paus. 10.7.3). Sam jednak Hezjod zgoła w innym tonie opowiada o swych przygodach konkursowych; w *Pracach i dniach* chwali się trójnogiem, który zdobył na igrzyskach pogrzebowych Amfidamanta (Hes. Op. 655) i który zresztą po powrocie do domu ofiarował helikońskim Muzom; one wszak nauczyły go śpiewać hymny, których cudowności nie sposób wypowiedzieć (tak Hezjod). Przechwałki te dają asumpt do powstania wielkiej apokryficznej tradycji, wedle której śpiewakiem pokonanym w tym konkursie był Homer. Tradycję tę cementuje anonimowy tekst *Certamen Homeri et Hesiodi* z II wieku n.e. i długi korowód tekstów późniejszych⁴. Od wieku VII n.e. organizowano zawody śpiewaków-poetów w Walii, a od wieku XII turnieje minnesingerów w Niemczech i puys w północnej Francji⁵.

W *Konradzie Wallenrodzie* do agonu dochodzi podczas patronalnego święta, uczyty wydanej przez głowę państwa krzyżackiego (tak jak w Grecji przez basileusa), jest to zatem zarazem igrzysko świeckie i kultyczne, realizacja obu kontekstów tradycyjnych dla archaicznego agonu śpiewaczego. Do boju – na Konradowe zawezwanie „barda albo menestrela” – „różni śpiewacy powstali”⁶. Przebieg pierwszej części konkursu (skwitowanej słowem „łoskot”), podczas której znudzony sędzia zasnął, znamy tylko z lakonicznych wersów wymieniających „Włocha otylego”, który „słowiczymi tony/ Konrada męstwo i pobożność chwali”, oraz trubadura „od brzegów Garony”, który zaśpiewał romans (IV, 30–48). Jest to jakby etap wstępny, gra harcowników przed pojedynkiem zasadniczym. Uczestników tej wstępnej rywalizacji było więcej, żaden jednak nie zyskał aprobaty Wielkiego Mistrza, który – nim zażądał innej pieśni, jak Penelopa od Femiosa na uczcie gachów⁷ – odprawił ich kpinią i „nagrodami pocieszenia”: „trzosem

i Hezjodem postępują średniowieczni rycerze i mieszczanie o słodkich głosach: trubadurzy Bernart de Ventadorn, Bertran de Born, Raimbaut de Vaqueiras; truverzy Adam de la Halle i Ryszard Lwie Serce; minnesingerzy Walther von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach et al.

⁴ Cf. P. Bassino, *The Certamen Homeri et Hesiodi*, ed. by M. Dewar et al., Berlin–Boston 2019.

⁵ Cf. MGG, loc. cit. Świecko-duchowne konfraternie zwane – jak i same konkursy – puys organizowały uroczystości i wydawały uczyty z okazji świąt maryjnych; cf. E. C. Teviotdale, *Puy*, w: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22580> (d.d. 12.11.2019).

⁶ Apoteozy tego toposu w kulturze literackiej i muzycznej romantyzmu dokonały późniejsze dzieła R. Wagnera: *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* (1845) i *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868), daty podaję za MGG, s. 1993.

⁷ Femios śpiewa pieśń ponurą o odwróceniu Greków spod Troi (Od. 1.170), a życzenie Penelopy, by zaśpiewał raczej pieśń sławiącą czyny bohaterskie, stanowi dokładne odwrócenie życzeń sformułowanych przez Konrada. Konradowi po zwycięskim boju nie będzie dany powrót do Itaki. Jak zobaczymy w konkluzji: podeptanie myśli o powrocie będzie kluczową bitwą jego diabolicznego agonu.

ładownym złotem” dla Włocha i niczym – w braku dziewicy, która doceniłaby wytworną *lai* – dla trubadura. Z nimi wszystkimi mierzy się „sędziwy starzec, który u podwojów / między giermkami i paziami siedział” (IV, 61–62). Dwornej muzyce Zachodu przeciwstawiona zostaje „pruska lutnia” i „posepne jęki / niezrozumiałej litewskiej piosenki”. Jego nagrodą będą zrazu szyderstwa: „Paziowie krzyczą świsając w orzechy⁸: / »Oto jest nuta litewskiego śpiewu«” (IV, 132–133). Retoryka agonu jest wyraźna – homeryckie porównanie zestawia występ śpiewaczy z honorową „dogrywką” po przegranym turnieju rycerskim:

Jak zwyciężony rycerz na igrzysku
Zachowa życie, ale **cześć** utracą;
I dni wzgardzone wlekać w pośmiewisku,
Znowu do swego **zwycięzcy** powraca;
I raz ostatni **wyteżając ramię,**
Broń swą pod jego stopami **rozłamie:**

Tak mię ostatnia natchnęła ochota,
Jeszcze do lutni ośmieliłem rękę,
Niech wam ostatni w Litwie wajdelota
Nuci ostatnią litewską piosenkę.
(IV, 102–110; podkr. – J. C.)

O ile pieśni w stylu minstrelskim nie wzbudziły zainteresowania, o tyle ta pieśń jest dla Konrada jak rzucona rękawica; podejmuje wyzwanie i w furii osiąga szczyt, którym jest jego *Alpuhara*. Co jest stawką tego agonu? Bez wątpienia los Konrada, jego decyzja rozumiana jako skutek walki pomiędzy dwiema sprzecznymi ze sobą tożsamościami: człowiekiem zewnętrznym-cieleśnym (krzyżakiem-kochankiem) i człowiekiem wewnętrznym (Litwinem składającym siebie w ofierze całopalnej – razem z duszą – na ołtarzu ojczyzny). Św. Paweł używa słowa „agon” na oznaczenie walki między sprzecznymi dążeniami człowieka „rozdwojonego w sobie”, „bojującego”, jak powie w ślad za nim Sęp Szarzyński⁹, a także na oznaczenie „pięknych zawodów” duchowych („τὸν καλὸν ἀγῶνα ἠγωνίσμααι” – 2 Tm, 4,7, cf. 1 Tm 6,12 etc.). To samo tyczy się Witolda, który pod wpływem pieśni

⁸ Talerz pustych orzechów był nagrodą dla Rixelusa, który stanął w szranki z niemieckim minnesingerem podczas uczty „z okoliczności obioru wielkiego mistrza Winrycha von Kniprode”. Niemca uczczono zaś złotym pucharem – objaśnia Mickiewicz w przypisie historycznym do *Grażyny*; WR II, s. 59–60.

⁹ Oczywiste w moich oczach zakorzenienie agonizmu Sępowego w antropologii teologicznej św. Pawła umknęło uwadze nadzwyczaj skądinąd wytrawnych komentatorów jego sonetu IV, którzy biblijnych źródeł tego „bojowania” i jego tradycji szukają jedynie w księdze Hioba. Cf. M. Sęp Szarzyński, *Poezje zebrane*, red. K. Mrowcewicz et al., Warszawa 2001, s. 145–147. Kontekst Pawłowy w ich komentarzu pojawia się dopiero w odniesieniu do zwrotu „ciemności hetman”, gdzie przywołują Ef 6, 11–12. Na ten „militarystyczny” wątek i jego tradycję („athleta Christi”) wskazywał już J. Błoński, *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*, Kraków 1967, s. 208.

i rozpoznania Halbana (podkreśla to zwłaszcza libretto Antonio Ghislanzoni¹⁰) przeżywa swoją litewską *metanoię*. Na topos agonu śpiewaczego nakłada się więc topos Pawłowego agonu duchowego, walki moralnej z „człowiekiem zewnętrznym”. A że „nie można dwom panom służyć” – podczas agonu na uczcie Konrad-Alf stacza śmiertelny bój o własną tożsamość. Poległ – a śmierć jego antycypuje tu teatralnie deliryczne zamroczenie, sen, w który natychmiast po dokończeniu pieśni zapada. Triumfatem w tym boju jest więc bez wątpienia Halban:

Słuchałem pieśni, zanadto, niestety!...

[...]

Wygrałeś! wojna, tryumf dla poety!

(IV, 614–629)

Osobliwe te zapętlenia stanowią oś całej konstrukcji poematu, w którym pieśń popycha słuchacza do czynu w sensie czynu zbrojnego (czyli **walki**, czyli **agonu**), ale i czynu w sensie śpiewania. Tak jak Konrad na oba śpiewy wajdeloty odpowiada swoją balladą – swoim śpiewaczym *poiein* – tak „czuły słuchacz” ma „w duszy swej dośpiewać pieśń o Aldony losach”. W osobach antagonistów widzimy tu pieśń samą i jej publiczność, której poezja „wlewa w duszę najsroźsze trucizny / Głupią chęć sławy i miłość ojczyzny” (IV, 620–621). I tak jak od czynu zależy tożsamość bohatera (czy będzie żył jako Wielki Mistrz Krzyżacki, głuchy na pieśń wajdeloty, czy upojony jej brzmieniem, wypije truciznę jako wierny swej ojczyźnie Litwin), tak od czynu czytelnika (czy dośpiewa?) zależy tożsamość poematu (czy pozostanie – w zgodzie ze swym „tekstowym” zewnętrzem wyłącznie w domenie literatury, czy też – wierny swemu wewnętrznemu ukształtowaniu zawierającemu muzyczne dyrektywy – ożyje jako pieśń). Pauliński dualizm ciała/zewnątrz i ducha/wnętrza, rozumiany w ścisłej analogii do sensu cielesnego/zewnętrznego i duchowego/wewnętrznego, ma swą dostojną tradycję w alegorii Orygenesesa i ojców Kościoła. U Mickiewicza nie chodzi jednak o „sensy” figuralne, lecz o czyn jako efekt właściwego rozumienia jego pieśni. Tekst domagałby się od czytelników działania – na niwie politycznej jako „przedśpiew Belwederu” – a od czulego słuchacza – interpretacji muzycznej.

1.2. Uczta

W ścisłym zespole z zawodami bardów współwystępuje tu topos śpiewu na uczcie, któremu nieodłącznie towarzyszy wznoszenie pucharów wina. Występuje on tu w postaci odpowiadającej homeryckiemu pierwowzorowi (w kostiumie średniowiecznym). To scena śpiewu na uczcie w obliczu nierozpoznanego (jeszcze) bohatera, któremu pieśń epicka opiewa własne jego losy. Model ten

¹⁰ Do opery *I Lituani* Amilcare Ponchiello (premiera: Mediolan, Teatro alla Scala, 1875).

ustanawia pieśń Demodoka na uczie u Feaków wobec wzruszonego do łez Odysa incognito, który – wstrząśnięty rozpoznaniem własnych losów w słowach pieśni – zakrywa twarz płaszczem (Od. 8, 44–90). Struktura *mise en abyme* – pieśni śpiewanej wewnątrz pieśni, której zasadniczy wątek narracyjny zostaje uzupełniony – tym się różni w *Konradzie Wallenrodzie* od homeryckiego wzorca, że poeta nie ogranicza się do streszczenia głównego wątku pieśni i jej muzycznego oddziaływania na odbiorców, a przytacza ją *in extenso*. Stawia to odbiorcę w nowej sytuacji: musi się on zdecydować na jakąś strategię konkretyzacji.

2. Hipoteza interpretacyjna: czuły słuchacz w duszy swej ma śpiewać

2.1. Mickiewicz śpiewa

[...] gdy piszę wiersz, to przecież śpiewam i gram. Gdybym mógł przekazać również swoje melodie [...], ufam, że znajdę kiedyś duszę podobnie nastrojoną, która wysłyszy melodię ze słów i mi ją zwróci.

(Wilhelm Müller, 8 X 1815)¹¹

Znane i już może nazbyt często cytowane są wypowiedzi i *fiorelli* Mickiewiczowskie, w których poeta nasz wyraża tę samą co autor *Winterreise* nadzieję. Wiadomo też, co zwykle z tymi wyznaniem robimy: wkładamy je co prędzej między romantyczne bajki, przejawy niepowściągniętej muzykomanii, która, nawet jeśli przystoi egzaltowanym poetom, to już na pewno nie – znającym granicę rozsądku krytykom, a tym mniej – słowa wiernie miłującym filologom. Mickiewicz był zapamiętałym wielbicielem muzyki, znał się na niej poniekąd i od jej praktykowania w przyjacielskim kole nie stronił – rzeczy to wiadome¹², choć zdumiewająco rzadko traktowane przez filologów serio. Dla poniższego wywodu, spośród biograficznie poświadczonych praktyk muzycznych poety, najważniejsza jest jego sztuka improwizacji. Mickiewicz robił swymi salonowymi występami furorę. Miały one charakter muzyczny – poeta zwykle śpiewał, w każdym zaś wypadku stanowczo wymagał instrumentalnego akompaniamentu¹³. Często jedną z ulubionych melodii grał mu na flecie – całkiem jak Konradowi

¹¹ Cit. per H. Hryszczyńska, *Wilhelm Müller – zapomniany poeta niezapomnianych pieśni*, w: *Poeci i ich muzyczny rezonans: od Petrarki do Tetmajera; studia*, red. M. Tomaszewski, Kraków 1994, s. 93–102.

¹² Cf. F. German, *Mickiewicz i Mozart*, Katowice 1971; A. Matracka-Kościelny, *Mickiewicz, muzyczność poezji i pieśń polska*, w: *Poeci i ich muzyczny rezonans...*; M. Cieśla-Korytowska, *Mickiewicz a muzyka, muzyka a Mickiewicz*, w: *Mickiewicz w pieśni: na głos i fortepian = in song: for voice and piano*, red. B. Stryżewska, Kraków 1998, s. 8–11. Więcej pozycji przywołuję niżej.

¹³ Cf. Relacja Mikołaja Malinowskiego (z listu do Joachima Lelewela), cit. per S. Pigoń, *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, Warszawa 1958, s. 92. Rolę muzyki w improwizacjach Mickiewicza omawia w osobnym rozdziale J. Skarbowski, „*Taka pieśń jest siła, dzielność, taka pieśń jest nieśmiertelność!*”: *rola muzyki w życiu i twórczości Adama Mickiewicza*, Kraków 2003.

w III cz. *Dziadów* – Frejend. Dla Mickiewicza więc – gdy był w swoim żywiole, gdy nawiedzało go natchnienie – poetyckie *cano* nie było klasycystyczną ozdobą, a po prostu śpiewaniem¹⁴. Co więcej – śpiewaniem „na nutę” często niewyszukaną, która nie miała – jak to sobie wyobrażam – charakteru ekspresji sensów czy emocji tekstu, jak w romantycznej pieśni przekomponowanej i jak w wielu pieśniach pisanych później do słów Mickiewicza, lecz charakter wehikularny i generatywny. Świadcowie tych wydarzeń w relacjach przywołują tu stale kilka ulubionych melodii, na czele z *Laurą i Filonem* oraz Mozartowskimi hitami: arią *Non più andrai* z *Wesela Figara* oraz duetem *La ci darem la mano* i menuetem z *Don Giovanniego*¹⁵. Znana melodia, wygodna, domowa, w bezpiecznym ambitusie, niosła improwizowane słowa, nadając im wzorzec rytmiczny, w kontra-punkcie do którego powstawały finezyjne zjawiska wersyfikacyjnej różnorodności tak typowej dla poetyckiego kunsztu późniejszego autora liryki lozańskiej¹⁶.

Mickiewicz jako filolog klasyczny¹⁷ pojmuje poezję i muzykę grecką jako dwa aspekty jednej sztuki starożytnej, w której były nierozzerwalne, szczególnie w czasach archaicznych. Filologowi w rękę pozostały tylko teksty; muzyka starożytna przepadła¹⁸. Poezie jednak wolno może – na prawach dziedziczenia liry po Orfeuszu – nieco z tej muzyki „dośpiewać” (sic! będzie tu o tym uporczywym słówku Mickiewiczowskim więcej). Mickiewicz przekonany jest o istotowym pokrewieństwie pomiędzy epiką ludową – „pieśnią gminną” – a wielką tradycją homerycką. Choć nie dysponuje wynikami badań terenowych Parry’ego i Lorda¹⁹,

¹⁴ Takież sens ma *cano* Wajdeloty: „Ja śpiewam – zawoła. – / Dawniej Prusakom i Litwie śpiewałem” (IV, 71–71).

¹⁵ „Ulubioną melodią Mickiewicza, podług której układał swoje improwizacje, była nuta do piosnki: *Już miesiąc zeszedł, psy się uśpiły*, albo menuet z Don Juana: te melodie wygrywał na flecie Frejend, ile razy Mickiewicz w kole przyjaciół improwizował”; W. Nehring, *Kurs literatury polskiej dla użytku szkół*, Poznań 1866, s. 110.

¹⁶ Nie ma oczywiście prostego przejścia od improwizacji do poezji, to dwie osobne sztuki, czego słusznie dowodzi Skwarczyńska. Wiedział o tym dobrze Mickiewicz, który surowo zabraniał notowania swoich improwizacji; zbyt wyraźne i intymne są jednak powinowactwa tych dwóch rodzajów natchnienia u autora *Dziadów*, by zbyć je tak kategorycznie, jak czyni to Rymkiewicz. Cf. S. Skwarczyńska, *Istota improwizacji i jej stanowisko w literaturze*, „Pamiętnik Literacki” 1931, s. 185–212; J. M. Rymkiewicz, *Temat Mickiewicza*, w: *Adam Mickiewicz. Wiersze i powieści poetyckie*, red. idem, Warszawa 2004.

¹⁷ W ujmując rzeczowym skrócie dokumentuje ten fakt wstępny rozdział książki A. Stępniewskiej pt. *Mickiewicz w kręgu Homera: struktura epicka „Pana Tadeusza”* (Lublin 1998). Autorka – idąc w ślady Kleinera, Sinki, Chrzanowskiego i Skwarczyńskiej – przytacza szczegółowy program klasycznych studiów Mickiewicza na Uniwersytecie Wileńskim, łącznie z pytaniami egzaminacyjnymi, na które student Mickiewicz odpowiadał po łacinie.

¹⁸ Sytuacja nie zmieniła się wiele na lepsze od czasów Mickiewicza; cf. M. L. West, *Muzyka starożytnej Grecji*, tłum. A. Maciejewska, M. Kaziński, Kraków 2003; J. G. Landels, *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, tłum. M. Kaziński, Kraków 2003.

¹⁹ Vide A. B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, red. G. Godlewski, tłum. P. Majewski, Warszawa 2010.

jego prelekcje paryskie o epice serbskiej, podobnie jak same przypisy do *Grażyny* i *Konrada Wallenroda*, dobitnie o tym świadczą²⁰.

2.2. Konwencja jako *ograne-obstacle* interpretacji muzycznej

Muzycznoliterackie określenia genologiczne w tytułach części (II: hymn [do Ducha św.], pieśń [*Wilija*], III: pieśń z wieży, IV: pieśń i powieść wajdeloty, ballada) należą do *paratexte/péritexte* Genettiańskiego²¹ w pozycji tytułu. Pojawiają się także w samym tekście, który je muzycznie dookreśla: „z hymnu zstąpił do prostej piosenki” (IV, 254). Czy przez ich użycie – połączone z ich jednoznacznie muzycznym rozumieniem w warstwie diegetycznej – nie wpisuje Mickiewicz elementu muzycznego w strukturę swoich poematów poprzez rodzaj wcielenia, instrukcji wymagającej aktualizacji? Oto inna od utartej²² droga lektury poematu: „naiwnie” wziąć serio powyższe określenia i pozostałe wyznaczniki przynależności do tradycji muzyki epickiej. Hipoteza interpretacyjna jest więc prostym zawieszeniem przekonania o czystej konwencjonalności ewidentnych i licznych sygnałów muzycznej tożsamości prezentowanej pieśni; stwarza dodatkową perspektywę lektury estetycznej ponad „oczywistościami” konwencji gatunku w kontekście intelektualnym traktatu Królikowskiego, w którym ostry podział między poezją a muzyką jawi się jako przebrzmiały²³.

Załóżmy więc, że Mickiewicz, grając konwencją walterskottowsko-bajronowskiej kreacji historycznej²⁴, zasłaniając się tomami kronik, stworzył nie tylko „broszurę polityczną” czy niedoścignione studium tragizmu zdrady, ale i muzycznoliteracką

²⁰ Cf. T. Sinko, *Mickiewicz i antyk*, Wrocław–Kraków 1957, s. 489. Mickiewicz mówił też o „koniecznym połączeniu liryki z muzyką” i uważał, że „ułamki tej wzniosłej muzyki zachowane [są] między ludem”; T. Sinko, op. cit., s. 495. Cf. J. Krzyżanowski, *O ludowości Mickiewicza*, w: *Paralele: Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Warszawa 1961, s. 320–349. Krzyżanowski przypomina tu, że dla Mickiewicza Homer był poetą „arcy ludowym”, zaś kreacje typu wajdeloty są wyrazem poszukiwania „rodzimego Homera” na wzór Osjana. To wszystko naturalnie pokłosie poglądów Herdera: „Der größte Sänger der Griechen, Homerus, ist zugleich der größte Volksdichter”; J. G. Herder, *Werke in zehn Bänden*, t. 3, Frankfurt am Main 1990, s. 320. Cit. per J. Billings, *Epic and Tragic Music: The Union of the Arts in the Eighteenth Century*, „Journal of the History of Ideas” 2011, t. 72, nr 1, s. 99–117.

²¹ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982. Krótkie przypomnienie w: M. Roy, *Du titre littéraire et de ses effets de lecture*, „Protée” 2012, t. 36, nr 3, s. 47.

²² Nadzwyczaj kompetentny przegląd interpretacji *Konrada Wallenroda* na przestrzeni niemal dwóch wieków od powstania, począwszy od uwag samego poety przez kolejne pokolenia czytelników (krytyków, filologów, poetów), daje w swym wstępie do tego dzieła S. Chwin; A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, red. S. Chwin, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998. Z. Libera opracował wcześniej poręczny przegląd wypisów i materiałów do lektury kontekstowej poematu: Z. Libera, „*Konrad Wallenrod*” *Adama Mickiewicza*, Warszawa 1966.

²³ Cf. J. F. Królikowski, *Prozodya polska, czyli o śpiewności i miarach języka polskiego z przykładami w nótach muzycznych*, red. J. A. Munk, Poznań 1821, s. 1.

²⁴ Cf. J. Ujejski, *Byronizm i skotyzm w „Konradzie Wallenrodzie”*, w: *Romantycy*, red. Z. Libera, Warszawa 1963, s. 23–54.

etiudę, udaną próbę wszczęcia sztuki dźwięków w tkanę czysto „tekstowego” utworu. „Maska historyczna nie wyczerpuje ukształtowania tej dziwnej struktury” – powiada Kleiner²⁵. Tak jak wykazanie daleko idących zbieżności z rozwiązaniami Scotta nie prowadzi do unieważnienia oryginalności artystycznej sumy pod względem idei (tj. wallenrodyzmu, umownie, dania mu żywego kształtu poetyckiego), tak tutaj konwencjonalność i wtórność muzyczno-literackich ustawień nie unieważnia ich potencjalnie innowacyjnej funkcji artystycznej.

W książce, która zaprzętała umysł Mickiewicza podczas powstawania *Konrada Wallenroda*, Królikowski rozważa problem dwuznaczności poetyckiego „śpiewania”: „Nie wszystko, co poeta nazwał śpiewem, jest nim istotnie [...] ażeby śpiewy były dobrymi, powinien poeta choć w małej części być muzykiem”²⁶. Być może słowa te – rozumiane także w kontekście sporu z klasykami – Mickiewicz potraktował jako wyzwanie dla swego pióra.

Liczne muzyczne wyznaczniki genologiczne²⁷ tekstu są jednak dla nas całkowicie przezrocyste i funkcjonują jako wytarte etykiety konwencji²⁸. Jesteśmy na nie głusi. W „słowniku” walterskotowskiej stylizacji „pieśń” znaczy „wiersz”, „śpiewać” znaczy „pisać”; „minstrel”, „bard”, „śpiewak”, „wajdelota” znaczą – „poeta”. Oślepiąco jaskrawym świadectwem tego procesu jest leksykalizacja jednej z tych „wytartych metafor” z *Konrada Wallenroda*, która okazała się prawdziwie skrzydlata: „dośpiewać [sobie]”:

Taka pieśń moja o Aldony losach
Niechaj ją anioł <muzyki> harmonii²⁹ w niebiosach,
A czuły słuchacz w duszy swej dośpiewa.
(VI, 289–291)

²⁵ J. Kleiner, op. cit., s. 95.

²⁶ J. F. Królikowski, op. cit.

²⁷ Elementy te mogą być rozpatrywane jako szczególna klasa „interpretantów muzycznych” w terminologii Aleksandry Riemann, pod warunkiem, że rozumiane są **już** w perspektywie badań muzyczno-literackich; tutaj istotny jest ich „obiektywny” charakter niezależny od faktu, że zwykle **nie** prowadziły do przyjęcia „muzycznego stylu odbioru”. W tym sensie przedmiotem tego artykułu jest także zbadanie powodów, dla których muzyczne sygnały genologiczne neutralizowane były w odbiorze do tego stopnia, że nie stawały się w odczytaniach (nawet będących dziełem muzyków) muzycznymi interpretantami. Cf. A. Riemann, *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich*, Poznań 2003.

²⁸ Tym różnią się od standardowych metafor wytartych/martwych, że postrzegane są tak nie tyle przez „nadużycie” i „utrata świeżości poznawczej”, ale raczej zostają z miejsca unieważnione jako należące do „słownika kodu konwencji”.

²⁹ W pierwszych wydaniach zamiast „harmonii” jest w tym miejscu „muzyki”, co zauważył J. Kleiner, op. cit., s. 98. Szczegółowo sprawa przedstawia się następująco (autografu pieśni IV nie mamy): „anioł muzyki” jest w pierwodruku; A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod: powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich*, nakładem Autora, K. Kray, Petersburg 1828, s. 88. Powtarza to naturalnie nieautoryzowany przedruk krakowski w drukarni Braci Gieszkowskich z tegoż roku (s. 88). Tak samo jest w wydaniu paryskim z 1829 r. (s. 103). „Anioł harmonii” [sic!]

Otóż *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny* pod redakcją Haliny Zgółkowej wprost (jako drugie znaczenie) podaje następującą definicję czasownika „dośpiewać”: „Zrozumieć coś, pojąć coś, co nie zostało jasno i do końca sformułowane”, i jako przykład tego znaczenia przytacza następujące zdanie: „**Resztę** czuły słuchacz w duszy swej dośpiewa (Adam Mickiewicz)”³⁰ (sic!, podkr. – J. C.). Trudno o bardziej dowodną ilustrację gwałtu na tekście poematu, którego dopuszczano się w ramach utartego, antymuzycznego paradygmatu jego lektury. Uprzedzenie doprowadziło leksykografa do **bardzo znamiennego** przeinaczenia cytowanych słów. Nie żadną przecieź „resztę” (w domyśle: biegu zdarzeń, sytuacji) ma „dośpiewać” czuły słuchacz, lecz właśnie **pieśń**. Leksykalizacja znaczenia, które obecnie SJP PWN kwalifikuje już jako potoczne, lapidarnie definiując je jako „domyślić się dalszego ciągu czegoś”, jest faktem. Powstaje pytanie, czy w cytowanym pierwotnym użyciu tego sformułowania miało ono li tylko charakter metaforyczny (jak twierdzą autorzy SJAM³¹), czy może – wedle naszej hipotezy – literalny.

Muzyczna konwencja powieści poetyckiej jest w świetle tych uwag wyraźnie *organe-obstacle* muzycznej lektury: zarazem stanowi do niej pobudkę, jak i skuteczne znieczulenie. Konwencja wytwarza właściwą jej, przynależną do gatunku – głuchotę. Carolyn Abbate pisze o operowej głuchocie na śpiew – wynikającej właśnie z konwencji. W operze wszak wszyscy śpiewają *de facto*, tj. na scenie, ale tylko czasem **w świecie przedstawionym**. Momenty, w których granica ta jest naruszana, gdy postaci świadome są tego, że właśnie śpiewają, stanowią miejsca szczególnej intensywności działania operowego medium. Warunkiem jednak „codziennego” rozumienia opery jest właśnie neutralizacja śpiewu poprzez konwencję, wzięcie go poza nawias „realności” świata rozgrywanego się na scenie. Odpowiada to przeciwstawieniu śpiewu **noumenalnego** śpiewowi **fenomenalnemu**³². O ile w operze **my, publiczność, słyszymy śpiew**, którego **nie słyszą operis personae**, o tyle w powieści poetyckiej **nie słyszymy żadnego śpiewu**, chociaż **słyszają go** i przeżywają bohaterowie poematu w scenach muzycznych. Nadto: śpiewający głos epickiego narratora jest dla nas fizycznie niesłyszalny, ale rozumiemy, że właśnie jako **głos śpiewający** należy do świata przedstawionego (odwrotnie niż w operze). Okoliczność ta zamiast prowadzić nasze czynności

pojawia się w wydaniu petersburskim z 1829 r. (s. 91). Pierwotne brzmienie ustępu wzmacnia tylko nasz kierunek interpretacyjny. Co więcej, paryskie wydanie Jełowickiego (*Poezje*, t. 2, Paryż 1838, s. 106) wraca do „anioła muzyki”. Także jest w wydaniu Nehringa, które nb. nie notuje „harmonii” wśród odmian tekstu; *Dziela Adama Mickiewicza*, Lwów 1893, s. 179.

³⁰ *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, red. H. Zgółkowa, Poznań 1996, t. 9, s. 190.

³¹ Cf. hasło „dośpiewać” w: *Słownik języka Adama Mickiewicza*, red. K. Górski, S. Hrabec, Wrocław 1971.

³² Cf. C. Abbate, *Unsung voices: opera and musical narrative in the nineteenth century*, Princeton 1991, passim.

czytelnicze do estetycznej konkretyzacji śpiewającego głosu – prowadzi zwykle do efektu wprost przeciwnego, mianowicie do jego przezroczystości estetycznej. Dla Kleinera „motywy historyczne – uczta rycerska, śpiewak [...] nie przekraczają bladej konwencjonalności”, a śpiewane przez Halbana i Konrada pieśni nie dają im nawet „piętna poety”³³ (a co dopiero: śpiewaka!).

W *Konradzie Wallenrodzie* chwyt przemiany czytanego tekstu w słuchaną pieśń epicką stosowany jest na znacznie szerszą skalę niż w *Grażynie* (cf. *Grażyna*, w. 424–430 oraz w. 99–103 w „Epilogu wydawcy”). Dzieje się to poprzez wszczęcie w jego ciąg „numerów muzycznych” śpiewanych w świecie przedstawionym pieśni, które stopniowo odsłaniając i sugerując – „jak w zwierciadle, niejasno” – przeszłe i przyszłe losy bohaterów, liczą zawierający je tekst poematu w ichże własny rząd genologiczny: w rząd pieśni. Tak jednak, jak chwiejne są i niepewne momenty „przejrzania” czy „rozpoznania”, gdy tajemnicza tożsamość Waltera Alfa i wielkiego mistrza krzyżackiego (a także cudzego młodzieńca z *Wili* oraz męża Aldony) staje się dla słuchaczy coraz bardziej niewątpliwa, tak i utożsamienie ciała tekstu napisanego z pieśnią, której głos mamy za zadanie muzycznie usłyszeć, ma charakter migotliwy i rozedrgany. Kluczowa jest wspólnota środków, która buduje z tej „rozedrganej” tożsamości medialnej tekstu³⁴ zdumiewające *pendant* tak samo niepewnej tożsamości protagonisty. Można więc mówić o oscylacji tożsamości głównego bohatera między osobą Konrada i Waltera Alfa (a pod tym nazwiskiem – nieznanego z imienia syna litewskich wielmożów) w paraleli do muzycznoliterackiej oscylacji tożsamości utworu jako pieśni epickiej zawieszanej między bytem literackim a bytem muzycznym. Środkiem utożsamienia jest relacja między *mythosem* śpiewanym w pieśniach wewnątrz utworu a *mythosem* poematu jako całości: niosąc tę samą historię, stają się tymże samym, mianowicie pieśnią. Tekst jawi się jako partytura takiej pieśni epickiej, przeznaczona do śpiewania „w duszy”. Dostrzegamy oczywiście paradoks takiej „partyтуры”: wszak muzyka, którą zawiera, to tradycja oralna; tym bardziej więc jednak sam zapis sprowadza się do charakteru „podpórki”, drugorzędnej notatki, która ożywa dopiero w śpiewaniu; daleko mu do *opus perfectum et absolutum*, co zresztą widoczne jest aż nadto we fragmentarycznym i „nieuporządkowanym” układzie partii tekstu.

Być może pokrewny program szkicuje (choć pesymistycznie) metapoetycki sonet zderzający ze sobą ideę *ut pictura poiesis* z ideą *ut musica poiesis* [*Poezyjo! Gdzie cudny pędzel twojej ręki...*], w którym pióro „zamiast pieśni,

³³ J. Kleiner, op. cit., s. 94, 76.

³⁴ Cf. A. Wnuk, *Polska romantyczna powieść poetycka: wyznaczniki i konteksty gatunkowe*, Warszawa 2014, s. 9–11. Wewnętrzne sprzeczności i rozchwianie tożsamości gatunkowej powieści poetyckiej są opisywane przez autorkę na gruncie gatunków literackich – tutaj model ten rozszerza się na gatunki muzyczne.

znaki niepojęte kreśli: / Muzyczne znaki pieśni... Lecz ta pieśń, niestety, / Nigdy jej miłym głosem nie będzie śpiewana!...³⁵. Umęczony skreśleniami brulion tego niedokończonego i nieogłoszonego przez poetę tekstu, pisanego tuż przed *Konradem Wallenrodem* (1825–1826), jawi się jak ślad po stoczonym przez Mickiewicza zmaganiu zakończonym klęską (poety – to jasne, bo pracę nad sonetem zarzucił – ale czy zatem i poezji?). Trudno nie dosłyszeć wewnętrznego, uporczywego („muzycznego”) asonansu „kręśli / pieśni”, który niebezpiecznie konkuruje z „ważniejszym” (poetyckim) porządkiem rymów łączących oba tercety sonetu: „myśli / kryśli”, „poety / niestety”, „pana / śpiewana”. Dwakroć w skreślonych wersach odcyfrowujemy w miejscu „znaków” – „noty” (sc. nuty): „<Noty, których nikt nigdy grać dla niej [nie będzie]> / <Chybaby nią litewskie ozwały się flety>”³⁶.

O ile u Królikowskiego tymczasowe rozłączenie muzyki i poezji miało prowadzić do przywrócenia jedności w **głośnym** wykonywaniu obu, o tyle u Mickiewicza powstałby inny model estetycznego zespolenia obu pierwiastków. Śpiewać ma bowiem czuły słuchacz „w duszy”, a anioł „w niebiosach” – wyraźnie nie chodzi tu zatem (w każdym razie: nie prymarnie) o „śpiewanie w głos”, lecz o zaangażowanie muzycznej wrażliwości i słuchowej imaginacji do odbioru dzieła; o muzyczną konkretyzację miejsc niedookreślenia jako alternatywę wobec ich estetycznego unieważnienia w duchu „lektury poprzez konwencję”.

3. Ostatni bój: *Alpuhara*

Rozważanie struktury agonu zogniskowanej w IV pieśni *Konrada Wallenroda* doprowadziło nas do miejsca, w którym paść musi pytanie o konkretny kształt muzyczny ballady *Alpuhara* zadysponowany przez tekst poematu. W tym jednak miejscu wypada zawiesić bieg wywodu. Zagadnienie to – choć kluczowe dla pełnego **wysłyszenia** kształtu Konradowego agonu – doniosłością swą przekracza skromne ramy tego szkicu. Teza jednak, na której obronę nie ma tu miejsca, jest taka: „dzikim tonom” Konrada stropiony Halban zmuszony jest akompaniować na „tę nutę dziecinną”, śpiewaną „w dolinie”, na którą Konrad zwykł „zawsze nucić”. To nic innego jak *Laura i Filon*, ulubiona piosenka, którą na flecie na Litwie grywał Mickiewiczowi Antoni Frejend. Jeśli hipoteza ta jest słuszna³⁷, *Alpuhara* byłaby nie tylko prefiguracją czy też pijackim wyznaniem wszem wobec

³⁵ A. Mickiewicz, *Poezye*, t. 1, Kraków 1899, s. 167. Wyjątkowo podaję tekst za tym wydaniem, ze względu na zachowanie zapisu uwypuklającego chwiejny status głoski zanotowanej tu jako „é”, a w WR jako „y”. Cf. WR I, s. 263.

³⁶ Uwagi o tekstach i ich odmiany, vide WR I, s. 559.

³⁷ Szczegółową argumentację, obejmującą także źródłowy przegląd kompozycji muzycznych do tekstu *Alpuhary* przedstawiam w studium pt. *Mickiewiczowska melodia ballady „Alpuhara”: „Laura i Filon”? (w przygotowaniu)*.

(a jednak wciąż bez ujawnienia się!) decyzji o zdradzie, która dokonała się w bohaterze, nie tylko „karykaturą” moralnej ohydy takiej zdrady, antycypującym wyrzutem sumienia czy też dojściem do głosu Konradowego Mr. Hyde’a, ale byłaby też upiornym, brutalnym zdeptaniem niewinnego marzenia o powrocie na Litwę w przeblasku straceńczego jasnowidzenia, po którym natychmiast następuje zamroczenie. Beztroska płynność sielankowej kantyleny *Filona* unieść musiałaby zgrozę naturalistycznych opisów zdradzieckiego pocałunku, konwulsji i śmierci. Jako taka byłaby prefiguracją samobójczej śmierci Konrada, który wyrzeka się wszystkiego, co najdroższe, w tym – o paradoksie! – miłości do Aldony, duszy własnej i własnej ojczyzny – z miłości do Litwy, w paroksyzmie wionącej wampiryczną grozą „patriotycznej frenezji”³⁸. Tym samym dopełniałby się obraz stoczonego tu agonu. Odpowiadając na oba śpiewy wajdeloty tak skonstruowaną balladą, ginąłby Konrad od ciosu zadanego sobie samemu, swoim najgłębszym pragnieniom, a zatem swojej własnej tożsamości. Jednocześnie wszak byłby to ostateczny triumf właśnie jego tożsamości narodowej, triumf prowadzący do unicestwienia jednostki i jej pragnień. Powyższe rozważania, choć dowodzą konieczności lektury muzycznej tekstu Mickiewicza, ograniczają się do warstwy funkcjonalno-symbolicznej takiej lektury. W całościowym opracowaniu konieczne jest ujęcie aspektu estetycznego wskazanego zestawienia tekstu z muzyką.

Uczta to w warstwie sytuacyjnej śpiewaczy turniej, podany w truwersko-trubadurskiej stylizacji i osadzony w homeryckiej tradycji genologicznej eposu. „Szkatułkowe” umieszczenie pieśni w pieśni – powielając chwyt homerycki – włącza w krąg tożsamościowego „rozchwiania”, „niejednoznaczności” właściwych prezentacji poszczególnych bohaterów – samą tożsamość medialną poematu. Agon muzycznoliteracki okazuje się tu figurą i inscenizacją istotnej walki wewnętrznej, która toczy się o tragiczną decyzję tożsamościową rozdwojonego w sobie bohatera. Sprawa rozstrzyga się w ogniu walki na pieśni, w której celnie ugodzony oboma śpiewami wajdeloty Konrad – odpowiada pieśnią samobójczą.

Bibliografia

- Abbate, Carolyn, *Unsung voices: opera and musical narrative in the nineteenth century*, Princeton 1991.
- Bassino, Paola, *The Certamen Homeri et Hesiodi*, ed. by M. Dewar, K. Pollmann, R. Scodel, *Texte und Kommentare. Eine alterumswissenschaftliche Reihe*, Berlin–Boston 2019.
- Billings, Joshua, *Epic and Tragic Music: The Union of the Arts in the Eighteenth Century*, „Journal of the History of Ideas” 2011, t. 72, nr 1.

³⁸ Cf. M. Janion, *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*, Warszawa 1990, s. 158.

- Błoński, Jan, *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*, Kraków 1967.
- Cieśla-Korytowska, Maria, *Mickiewicz a muzyka, muzyka a Mickiewicz*, w: *Mickiewicz w pieśni : na głos i fortepian = in song : for voice and piano*, red. B. Stryżewska, Kraków 1998.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982.
- German, Franciszek, *Mickiewicz i Mozart*, Katowice 1971.
- Herder, Johann Gottfried, *Werke in zehn Bänden*, t. 3, Frankfurt am Main 1990.
- Hryszczyńska, Helena, *Wilhelm Müller – zapomniany poeta niezapomnianych pieśni*, w: *Poeci i ich muzyczny rezonans: od Petrarki do Tetmajera; studia*, red. M. Tomaszewski, Kraków 1994.
- Janion, Maria, *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*, Warszawa 1990.
- Kleiner, Juliusz, *Mickiewicz. Dzieje Konrada*, cz. 2, Lublin 1948.
- Królikowski, Józef Franciszek, *Prozodya polska, czyli o śpiewności i miarach języka polskiego z przykładami w nótach muzycznych*, red. J. A. Munk, Poznań 1821.
- Krzyżanowski, Jan, *O ludowości Mickiewicza*, w: *Paralele: Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Warszawa 1961.
- Landels, John Gray, *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, tłum. M. Kaziński, Kraków 2003.
- Libera, Zdzisław, „Konrad Wallenrod” Adama Mickiewicza, wyd. 1, Warszawa 1966.
- Lord, Albert Bates, *Pieśniarz i jego opowieść*, red. G. Godlewski, tłum. P. Majewski, Warszawa 2010.
- Matracka-Kościelny, Alicja, *Mickiewicz, muzyczność poezji i pieśń polska*, w: *Poeci i ich muzyczny rezonans: od Petrarki do Tetmajera; studia*, red. M. Tomaszewski, Kraków 1994.
- Mickiewicz, Adam, *Konrad Wallenrod: powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich*, nakładem Autora, K. Kray, pierwodruk, Petersburg 1828.
- Mickiewicz, Adam, *Dzieła Adama Mickiewicza*, Lwów 1893.
- Mickiewicz, Adam, *Poezye*, t. 1, Kraków 1899.
- Mickiewicz, Adam, *Konrad Wallenrod*, red. S. Chwin, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998.
- Mickiewicz, Adam, *Dzieła*, red. Z. J. Nowak, M. Prussak, Z. Stefanowska, Cz. Zgorzelski, Wydanie Rocznicowe, Warszawa 1993–2005, t. 1–17.
- Nehring, Władysław, *Kurs literatury polskiej dla użytku szkół*, Poznań 1866.
- Pausanias, *Pausaniae Graeciae descriptio*, Lipsiae 1903, <http://www.perseus.tufts.edu/> (d.d. 30.03.2019).
- Pigoń, Stanisław, *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, wyd. 1, Warszawa 1958.
- Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, red. H. Zgólkowa, wyd. 1, t. 9, Poznań 1996.
- Riemann, Aleksandra, *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich*, Poznań 2003.
- Rohlf, Eckart, *Geschichte der Musikwettbewerb und Musikpreise*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von F. Blume, L. Finscher, t. 9: *Sachteil*, Kassel–Basel–New York–Prag 1998, (=MGG).
- Roy, Max, *Du titre littéraire et de ses effets de lecture*, „Protée” 2012, t. 36, nr 3.
- Rymkiewicz, Jarosław Marek, *Temat Mickiewicza*, w: *Adam Mickiewicz. Wiersze i powieści poetyckie*, red. idem, Warszawa 2004.

- Sęp Szarzyński, Mikołaj, *Poezje zebrane*, red. K. Mrowcewicz, A. Karpiński, R. Grzeško-
wiak, Warszawa 2001.
- Sinko, Tadeusz, *Mickiewicz i antyk*, Wrocław–Kraków 1957.
- Skarbowski, Jerzy, „*Taka pieśń jest siła, dzielność, taka pieśń jest nieśmiertelność!*”: rola
muzyki w życiu i twórczości Adama Mickiewicza, Kraków 2003.
- Skwarczyńska, Stefania, *Istota improwizacji i jej stanowisko w literaturze*, „Pamiętnik
Literacki” 1931.
- Słownik języka Adama Mickiewicza*, red. K. Górski, S. Hrabec, Wrocław 1971.
- Stępniewska, Agnieszka, *Mickiewicz w kręgu Homera: struktura epicka „Pana Tadeusza”*,
red. Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, wyd. 1, Lublin 1998.
- Teviotdale, Elizabeth C., *Puy*, w: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22580> (d.d. 12.11.2019).
- Ujejski, Józef, *Byronizm i skottyzm w „Konradzie Wallenrodzie”*, w: *Romantycy*, red.
Z. Libera, Warszawa 1963.
- West, Martin Litchfield, *Muzyka starożytnej Grecji*, tłum. A. Maciejewska, M. Kaziński,
Kraków 2003.
- Wnuk, Agnieszka, *Polska romantyczna powieść poetycka: wyznaczniki i konteksty gatun-
kowe*, Warszawa 2014.

JAN WAWRZYNIEC CZARNECKI, urodzony w 1989 r. w Warszawie, dr filozofii (Padwa), absolwent MISH Uniwersytetu Warszawskiego i ZPSM II st. im. F. Chopina w Warszawie. Był badaczem wizytującym na uniwersytetach w Edynburgu i Lille. Wykłada język i literaturę polską oraz *Word and Music Studies* na Uniwersytecie w Kolonii.

SPORY LITERACKIE MICHAŁA BAŁUCKIEGO*

Michał Bałucki's Literary Disputes

ANNA SOBIECKA

Akademia Pomorska w Słupsku, Polska

E-mail: anna.sobiecka@apsl.edu.pl

ORCID: 0000-0001-5155-0393

Abstract

The aim of this article is to summarise critical responses of Michał Bałucki, the author of the essay "O różnych modach w literaturze powieściowej" ["About Different Fashions in Literature"] (1894), concerning modernism and the criticism expressed about his own works by the critics of the Young Poland movement. The literary feud takes on the most tragic end possible. As a context for her reflections, the author of this article utilises the category of literary agon, which turns out to be a very illuminating idea when applied to describing the artistic achievements of the last decade of the playwright's life.

Keywords: Michał Bałucki, literary agon, literature of the end of the nineteenth century

Streszczenie

Artykuł charakteryzuje wypowiedzi krytyczne Michała Bałuckiego, autora rozprawy *O różnych modach w literaturze powieściowej* (1894), dotyczące modernizmu oraz wypowiedzi przedstawicieli krytyki młodopolskiej formułowane w stosunku do twórczości Bałuckiego. Spór literacki przybiera najbardziej tragiczne zakończenie z możliwych. Kontekstem rozważań czyni autorka kategorię agonu literackiego, która okazuje się interesująca przy próbie opisu dokonań artystycznych ostatniej dekady życia i twórczości krakowskiego komediopisarza.

Słowa kluczowe: Michał Bałucki, agon literacki, literatura schyłku XIX wieku

* Publikacja artykułu dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski.

Celem niniejszego artykułu stanie się próba przypomnienia sporu literackiego, który zarysował się między poglądami Michała Bałuckiego, uznanego komediopisarza drugiej połowy XIX stulecia, a przedstawicielami krytyki literackiej tego okresu. Praktyka pisarska Bałuckiego wynikała w znacznej mierze ze statyczności jego poglądów na prawidła sztuki scenicznej oraz krytycznej. Autor *Grubych ryb* postrzegał siebie przede wszystkim jako sprawnego dostawcę repertuaru teatralnego, a z drugiej strony jako autora piszącego „sztuki” ku ucieście publiczności¹. Interesujący wydaje się zatem przebieg samego konfliktu, który szczególnie silnie ujawnił się w latach 1892–1901, jak i okoliczności związane z jego przyczynami. Dlatego w artykule zaprezentowane zostaną dwie kwestie: poglądy Bałuckiego formułowane wobec modernistów i literatury skandynawskiej, które w wielu kwestiach będą styczne z głosami przedstawicieli jego pokolenia literackiego, oraz sądy krytyki literackiej drugiej połowy XIX wieku wobec twórczości Bałuckiego. Przy czym należy zauważyć, że w przywoływanych wypowiedziach krytycznych dostrzec można swoisty dwugłos. Bowiem polemicznie o twórczości komediopisarskiej autora *Flirtu* wypowiadać się będą zarówno przedstawiciele krytyki pozytywistycznej, jak i młodopolskiej. Pierwsi, jeszcze w łagodny sposób, zwrócą uwagę na pewnego rodzaju skostnienie formy dramatycznej i powtarzanie przez Bałuckiego utartych, choć sprawdzonych schematów pisarskich, drudzy, już bez ogródek, zarzucą Bałuckiemu anachronizm i wsteczność.

Przez cały okres twórczości literackiej Bałucki wykazywał zainteresowanie nowościami literackimi i stosunkowo wcześniej zetknął się z literaturą skandynawską, od razu wyrażając wobec niej swoją dezaprobatę. Jednoznacznie negatywne, czy wręcz „wrogie”, jak podsumował to Janusz Maciejewski², nastawienie zaowocowało kilkoma wypowiedziami ciekawymi ze względu na formę oraz ujawnione w nich poglądy. Co więcej, owe teksty spowodowały, że autor *Wędrowniej muzy* i *Blagierów* został zdecydowanie odrzucony przez środowisko artystyczne, a zwłaszcza przez krytykę młodopolską. Przyczyny owego odrzucenia Maciejewski wyjaśniał następująco:

Przyczyną podstawową takiego stanu rzeczy był fakt, iż wydarzeniom literackim początku lat sześćdziesiątych zabrakło apologetów, właściwych wszystkim prawie epokom wrzenia

¹ W autoironicznej inskrypcji dedykowanej Ludwikowi Solskiemu, wypisanej na ścianie jego garderoby w Teatrze im. Juliusza Słowackiego, komediopisarz określił się słowami: „M. Bałucki – co pisał sztuki”. Szczególnego rodzaju humor, śmiech czy też wesołość sztuk Bałuckiego, a tym samym ich predyspozycję sceniczną wynikającą z konserwatyzmu gatunkowego farsy i komedii „dobrze skrojonej”, Dobrochna Ratajczakowa łączy z biedermeierowskimi aspektami twórczości autora *Domu otwartego*. Vide D. Ratajczakowa, *Nie do obrony?*, w: *Świat Michała Bałuckiego*, red. T. Budrewicz, Kraków 2002, s. 149–187.

² Vide J. Maciejewski, *Przedburzowcy. Z problematyki przełomu między romantyzmem a pozytywizmem*, Kraków 1971, s. 383.

literackiego, zabrakło legendy literackiej. [...] Wyjątków było niewiele. Należał do nich np. Michał Bałucki, który do końca zachował wierność ideałom swojej młodości i nawet starał się stworzyć coś w rodzaju legendy literackiej okresu, a przynajmniej ówczesnego środowiska krakowskiego. Ale osamotniony autor *Grubych ryb* nie zdołał legendy, którą zaczął budować pod koniec życia, wprowadzić w świadomość historycznoliteracką³.

O przełomowym charakterze roku 1892 w twórczości dramatycznej Bałuckiego pisałam szerzej w pracy *Bałucki na scenie 1867–1901*⁴, wykazując, że jego komediopisarstwo lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku postrzegane było przez krytykę coraz częściej jako przejaw „scenicznego anachronizmu”⁵, czy wręcz „odnowionego antyku, którego może i odnawiać nie było warto”⁶. Skalę zjawiska, jak i stopniowe narastanie negatywnych ocen pokazuje dokonana w wyżej wspomnianej pracy analiza recepcji krytycznej całego dorobku komediowego autora *Flirtu*. Nie zmienia to jednak faktu, że rok 1892 stanowi w tej obserwacji datę graniczną, kończy bowiem okres sukcesów scenicznych Bałuckiego. Od tego momentu w recenzjach stopniowo zanika nuta pobłażliwości, czy też wyrozumiałości, dla „błędów” popełnianych przez autora, do głosu dochodzi okrutna szczerłość, a nawet wrogość. O ile krytycy reprezentujący tendencje pozytywistyczne pozostają wobec twórczości Bałuckiego bardziej wyrozumiali, o tyle reprezentanci krytyki młodopolskiej przystępują do otwartego ataku na osobę i twórczość krakowskiego autora. Częściowo proces ten związany będzie ze zmianami pokoleniowymi oraz estetycznymi dokonującymi się na gruncie krytyki literackiej drugiej połowy XIX wieku. Na polemiczny charakter samych wypowiedzi krytycznych, połączony z cechami osobowości, co w przypadku Bałuckiego może stanowić wyraz zarówno jego indywidualnego stylu, jak i uwarunkowań charakterologicznych, nakładać się będzie już typowo młodopolskie myślenie antynomiami⁷. Uzasadnione wydaje się więc przypomnienie racji obu stron analizowanego tu literackiego sporu. W grupie utworów, które posłużą zilustrowaniu tezy artykułu, znajdują się wybrane teksty ostatniego dziesięciolecia twórczości Bałuckiego: jego publicystyka, komedie oraz powieść *Pamiętnik Munia* (1900). Kontrapunktem dla rozważań staną się opinie i recenzje przedstawicieli krytyki drugiej połowy XIX wieku.

³ Ibidem, s. 10–11.

⁴ Vide A. Sobiecka, *Bałucki na scenie 1867–1901*, Słupsk 2007, s. 29–32. W pracy podaje szczegółowy indeks wystawień sztuk Bałuckiego dla udokumentowania tezy o dużej popularności autora *Grubych ryb* w teatrze polskim drugiej połowy XIX wieku.

⁵ St. [Stanisław Grudziński], *Teatr*, „Gazeta Narodowa” 1886, nr 238, s. 3.

⁶ *** [Adam Krechowicki], *Z teatru*, „Gazeta Lwowska” 1886, nr 238, s. 4.

⁷ Vide A. Czabanowska-Wróbel, *Krytyka literacka w Młodej Polsce*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Bachórz et al., Toruń–Warszawa 2016, s. 646.

Bałucki o literaturze modernistycznej

Na tle wszechstronnej działalności publicystycznej autora *Wędrowniej muzy* interesująco prezentują się jego późne studia krytyczne, w których odnajdujemy sądy zogniskowane wokół literatury skandynawskiej. Poznajemy w nich Bałuckiego jako wnikliwego obserwatora współczesnej mu literatury i teatru. Co nie bez znaczenia, pisarz z niezwykłą intuicją wyczuwał przemiany dokonujące się na gruncie estetyki końca XIX stulecia. Przemian tych nie akceptował, czemu dawał wyraz w rozprawach krytycznych. Zarazem wypowiedzi polemiczne Bałuckiego stopniowo zaostrzały spór między nim a krytyką literacką drugiej połowy XIX wieku. Charakterystyka wypowiedzi Bałuckiego pozwoli na zarysowanie tła toczącego się sporu. Pierwszą wzmiankę o „literaturze pachnącej karbolem, pleśnią i brudami” odnajdujemy w liście do Wincentego Rapackiego z marca 1892 roku. Wyrażając swój krytyczny stosunek wobec nowych prądów w literaturze, to właśnie ich pojawieniem się Bałucki tłumaczył swoje ostatnie niepowodzenia. Jednocześnie wyrażał przekonanie o wyczerpaniu się możliwości literatury dawnego typu:

Masz rację, że mało teraz piszę i drukuję; nie tyle temu winno lenistwo i ciężkie myśli, ile nastrój wewnętrzny. Nie mogę pogodzić się z nowym kierunkiem, co powiał jak dzuma na nas ze Skandynawii i stworzył literaturę pachnącą karbolem i pleśnią więzienną, i brudami – a dawne powiastki wydają mi się za małe wobec prądów nurtujących warstwy społeczne⁸.

W grupie analiz krytycznych przypomnienia wymagają dwa teksty pochodzące z okresu, gdy tendencje naturalistyczne i wczesne modernistyczne zaczynały przenikać do literatury powieściowej oraz dramatu, a także do praktyki teatralnej, co potwierdzają zmiany dokonujące się w repertuarze teatralnym scen krakowskich⁹. Zapatrywania Bałuckiego najpełniej zdradza artykuł *Sardou czy Ibsen?*, którego autograf datowany jest przez Marka Piekuta na okres dyrekcji krakowskiej Tadeusza Pawlikowskiego (lata 1893–1899) lub dwa pierwsze sezony dyrekcji Józefa Kotarbińskiego (lata 1899–1901)¹⁰. Bałucki wprost zdradza swoje zapatrywania, nie znajdując zrozumienia dla krytyki negatywnie oceniającej publiczność, która „woli wesołego Sardou, niż ponurego Ibsena”¹¹. Pozostaje też wierny poglądom estetycznym dotyczącym funkcji teatru, który „pomimo różnych nazw i celów, jakie usiłowano mu przypisać – jest i pozostanie niczym więcej, jak tylko miejscem rozrywki umysłowej”¹². Dlatego nowości

⁸ *Korespondencja teatralna Michała Bałuckiego*, wybór i oprac. D. Szczęsna, Warszawa 1981, s. 227.

⁹ Vide M. Zacińska, *Repertuar Teatru Miejskiego w Krakowie 1893–1899*, Warszawa 1977.

¹⁰ Vide M. Bałucki, *Sardou czy Ibsen?*, wstęp M. Piekut, „Pamiętnik Teatralny” 1996, nr 1–2, s. 131–132.

¹¹ *Ibidem*, s. 131.

¹² *Ibidem*.

„skandynawskiego półboga” nie mają przyszłości i „powodzenia na scenie”, bowiem – jak uznaje pisarz – „scena potrzebuje pewnych złudzeń, pewnego optymizmu, sztucznego oświetlenia, sztucznych rumieńców, szminki, trykotów i efektów, aby zająć mogła i pociągnąć do siebie”¹³. Istotnym czynnikiem w przemianach dokonujących się w teatrze końca XIX stulecia pozostaje w ocenie Bałuckiego publiczność, gdyż: „ogół publiczności nie zasmakuje nigdy w takich utworach, w których przedstawiają mu życie odarte ze wszelkich złudzeń, wyrócone na nice zademonstrowania wszelkich jego szkaradzieństw”¹⁴. Bałucki nie ma wątpliwości, że publiczność jeszcze długo będzie omijała sztuki Ibsena: „Jaki taki idzie do teatru, żeby się na chwilę oderwać od tych męczarni, zapomnieć o smutnej rzeczywistości, odegnać troskę, a tu tymczasem każą mu patrzeć na te same rzeczy i wrzody społeczne, tylko przez powiększające szkła pesymizmu i spotęgowane fantazją autora”¹⁵. Wiemy, że już wkrótce autor szkicu *Sardou czy Ibsen?* mocno pomylił się w swoich ocenach.

Artykuł Bałuckiego można rozpatrywać w dwóch aspektach. Po pierwsze, jako przejaw strategii obronnej przyjętej przez autora, którego komediopisarstwo, mieszczące się w poetyce „sztuki dobrze zrobionej”, znacząco nie przystawało do zmieniających się tendencji literackich i krytycznych¹⁶. Gabriela Zapolska przemiany te już wkrótce skomentuje słowami o „staniu w miejscu”, a właściwie „cofaniu się”¹⁷. Nie można jednak zapominać, że wypowiedź autora *Flirtu* wpisuje się w głosy części krytyki teatralnej, dla której twórczość Ibsena była synonimem odrzucanego modernizmu, choć nie naturalizmu¹⁸. W zakończeniu artykułu Bałucki stwierdza:

Powtarzam raz jeszcze, że być może, iż Sardou z całym swoim mistrzostwem scenicznym nie jest wart zawiązać rzemyka u ibsenowskich sandałów, jak utrzymują jego czciciele, ale fakt jest,

¹³ Ibidem, s. 132.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Warto w tym miejscu wskazać wybrane sądy przedstawicieli krytyki pozytywistycznej, które pozostają zbieżne z ocenami Bałuckiego. Henryk Struve nazywał modernizm „dziwactwem” formalnym pozbawionym głębszej treści; vide H. Struve, *Anachronizm ducha u obcych i u nas*, „Biblioteka Warszawska” 1899, t. 2. Dla Aleksandra Świętochowskiego niezrozumiałe były „bezsens i zawziętość” nowej sztuki; vide A. Świętochowski, *Liberum veto. Znaczenie ostatniej fali w sztuce*, „Prawda” 1903, nr 43. Zaś Piotr Chmielowski określał modernistów „przeczulonym pokoleniem”, które drażnił wybujałym indywidualizmem; vide P. Chmielowski, *Historia literatury polskiej*, t. 6, Warszawa 1900. Warto jednak odnotować, że przytoczone sądy pochodzą z okresu późniejszego i odnoszą się do przedstawicieli modernizmu polskiego, podczas gdy wypowiedzi Bałuckiego lokują się w okresie wcześniejszym i dotyczą literatury skandynawskiej. Dopiero *Pamiętnik Munia* można odczytywać w kontekście modernizmu polskiego.

¹⁷ Vide G. Zapolska, „Blagierzy” *Michała Bałuckiego*, „Słowo Polskie” 1901, nr 18.

¹⁸ Vide J. Michalik, *Twórczość Ibsena w sądach krytyki polskiej 1875–1906*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 143.

że podczas kiedy ibsenowskie sztuki po kilku przedstawieniach schodzą ze sceny do bibliotek teatralnych dla braku widzów, komedie Sardou tyle lat utrzymują się na scenie z powodzeniem, bogacąc dyrektorów i bawiąc publiczność¹⁹.

W przypadku rozprawy *O różnych modach w literaturze powieściowej*, opublikowanej na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” w 1894 roku, Bałucki powtarza poglądy dotyczące „pesymistycznej literatury skandynawskiej”, zwracając uwagę na jej negatywny wpływ na technikę powieściową²⁰. Na tle zarysowanego kontekstu procesu ewolucji literatury europejskiej – od realizmu, przez naturalizm, po wczesną fazę modernizmu – pisarz przyrównuje nowości „takich Strindbergów i innych” do przemijającej mody literackiej. Diagnoza dotyczy zarówno tematów i motywów obecnych w literaturze, jak również ich wpływu na konstrukcję bohatera i kompozycję powieści. Pisarza najbardziej razi to, że „największe brudy, najpotworniejsze występki i choroby duszy, które dawniej chowały się wstydliwie przed okiem ludzkim, wszystkie męty społeczne wydobywają ci pisarze na światło dzienne i dają im pierwsze miejsce w swoich utworach”²¹. Uwagi Bałuckiego odnoszą się do przemian zachodzących zarówno w technice powieściowej, jak i dramatycznej, dla których naczelną zasadą staje się chęć „odtworzenia życia”:

Autorowie skandynawscy, z małymi bardzo wyjątkami, zrobili z powieści swoich i utworów dramatycznych formalny szpital i kryminał, w których spotykamy się ze wszelkimi chorobami, występkami, z najpotworniejszymi wykoszlawieniami natury ludzkiej – a na usprawiedliwienie tego kierunku powieściowego, tej mody, jeżeli taką obrzydliwość modą nazwać się godzi, mają ci panowie odpowiedź: „My szukamy prawdy, odtwarzamy życie, jak jest; nie chcemy bawić czytelników, ale roztrząsać ich sumienia, nie chcemy tworzyć manekinów, wypchanych tendencjami i zdawkową moralnością, ale ludzi w całej ich nagości i prawdzie”²².

Teoria powieści oraz dramatu sformułowana wedle opisanych wyznaczników ma, zdaniem Bałuckiego, decydujący wpływ na oblicze prozy narracyjnej. O ile pisarz znajduje zrozumienie dla realizmu Émila Zoli, o tyle odrzuca skrajny naturalizm, przejawiający się w próbach odtworzenia w literaturze, z fotograficzną, niemal mikroskopijną dokładnością, „prawdy życia”, zwłaszcza jego negatywnych przejawów. W obliczu przedstawionych argumentów Bałucki opowiada się po stronie literatury tendencyjnej, z wyraźnie określonym programem moralnym, która stawia sobie za cel „uszlachetnienie, podnoszenie ducha, wiarę w ideały, w sprawiedliwość”²³. Takich walorów nie dostrzega we współczesnej

¹⁹ M. Bałucki, *Sardou czy Ibsen?*, s. 132.

²⁰ Vide M. Bałucki, *O różnych modach w literaturze powieściowej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1894, nr 49–51.

²¹ Ibidem, nr 49, s. 360.

²² Ibidem, nr 50, s. 379.

²³ Ibidem, nr 51, s. 403.

powieści, której jedynym zadaniem pozostaje „czysta obserwacja natury i to przeważnie natury chorobliwej, zepsutej. Wszystko, co wstrętne, brudne, wydobywa się na pierwszy plan, wszystkie patologiczne objawy są najpożądanym przedmiotem powieści”²⁴.

Najbardziej krytycznym rozrachunkiem pisarza z modernizmem pozostaje, bez wątpienia, *Pamiętnik Munia*, powieść napisana w 1899 roku i wydana osobno rok później²⁵. Posługując się formą strategii kluczowej, Bałucki kreuje przewrotny obraz artysty końca XIX wieku²⁶. Typowa dla literatury młodopolskiej opozycja artysta–filister przyjmuje w powieści nowy wariant²⁷. Przeważnie bowiem opozycja ta eksponowana była przez autorów młodopolskich. W przypadku *Pamiętnika Munia*, powieści w formie pierwszoosobowych wspomnień głównego bohatera Edmunda Masiupińskiego, mamy do czynienia z sytuacją odwrotną – pisarz reprezentujący poglądy pozytywistyczne wyraża krytyczne opinie wobec nowych tendencji w literaturze i sztuce, kreśląc fikcyjny obraz Krakowa przesiąkniętego programem literatów-dekadentów. Ta powieść z kluczem to tak naprawdę demistyfikująca narracja o kilku postaciach ważnych dla Krakowa schyłku XIX stulecia. Dyzio Nowaczek, artysta niespełniony, morfinista i samobójca, otrzymuje w powieści rysy, z jednej strony, poety Adolfa Nowaczyńskiego, z drugiej – Tadeusza Pawlikowskiego, dyrektora teatru krakowskiego i osoby odpowiedzialnej za przygotowanie prapremiery *Wnętrza* Maurice’a Maeterlincka. Powieściowy mistrz-Henryk, artysta-malarz wielki duchem, mały posturą, wyniszczony zgubnym trybem życia i umieszczony w szpitalu dla obłąkanych, przypomina Stanisława Przybyszewskiego. Modernistyczne i dekadentkie pismo Dyzia, skupiające młodych literatów, to analogia do krakowskiego „Życia”, prowadzonego w tym czasie przez Przybyszewskiego. Opis premiery oryginalnej symfonii dramatycznej *W czarnej nocy* Dyzia nasuwa skojarzenia z premierą *Wnętrza* Maeterlincka²⁸,

²⁴ Ibidem. Podobne opinie zawarte są w felietonie *Teatr dawny a dzisiejszy*. Artykuł przybiera formę wypowiedzi, w której Bałucki-krytyk omawia nowelę Bałuckiego-pisarza drukowaną w „Kurierze Warszawskim”. Jeden z bohaterów felietonu opowiada z nostalgią o „dawnym” teatrze, porównując go z tym „nowym”. Vide M. Bałucki, *Teatr dawny a dzisiejszy*, „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki” 1894, nr 16, s. 2.

²⁵ Powieść drukowana była w 1899 roku w odcinkach we lwowskim „Dzienniku Polskim” (nr 267–340) oraz warszawskim „Kurierze Codziennym” (nr 181–242), wydanie osobne ukazało się w Warszawie rok później.

²⁶ W odrębnym artykule omawiam *Pamiętnik Munia* jako przykład powieści artystowskiej. W niniejszych rozważaniach odwołuję się jedynie do najważniejszych ustaleń; vide A. Sobiecka, „*Pamiętnik Munia*” Michała Bałuckiego. „*O-powieść*” o artyście końca XIX wieku, w: *Z problemów prozy – powieść o artyście*, red. W. Gutowski, E. Owczarz, Toruń 2006, s. 168–185.

²⁷ O młodopolskiej opozycji artysta–filister vide A. Z. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971 oraz J. Zacharska, *Filister w prozie fabularnej Młodej Polski*, Warszawa 1996.

²⁸ Vide M. B. Stykowa, *Legendarna inscenizacja Młodej Polski* („*Wnętrze*” Maurice’a Maeterlincka w reżyserii Tadeusza Pawlikowskiego), w: *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, red. I. Sławińska, M. B. Stykowa, Kraków 1983, s. 309–339.

zaś liczne wypowiedzi obu bohaterów stylizowane są na młodopolskie manifesty publikowane na łamach „Życia”. Nieprzypadkowy w tym kontekście wydaje się również czas powstania powieści. Krytyczne recenzje kolejnych nowości Bałuckiego: *Bajek*, *Ciepłej wdówki*, *Sprawy kobiet*, *Szwaczek*, a wreszcie strajk włoski przygotowany za wiedzą i zgodą Pawlikowskiego przez aktorów krakowskich z racji prapremiery *Wędrownej muzy* (29 października 1898 roku) i niemal całkowity bojkot sztuki²⁹ – wszystko to uzasadnia napisanie powieści-pamfletu, której celem staje się zdemaskowanie pozorów młodopolskiego hasła „sztuka dla sztuki” oraz roli artysty w życiu jednostki i społeczeństwa. Rozrachunek z młodopolską opozycją artysta-filister zyskuje w powieści najważniejszego sprzymierzeńca. Główny bohater utworu – Munio – nigdy nie wygłasza haseł typowych dla modernistów, nie uprawia żadnej ze sztuk, nigdy też nie odczuwa potrzeby stania się prawdziwym artystą. Pozostaje z boku, obserwuje i zdobywa kolejne doświadczenia życiowe, by na koniec dokonać właściwego, zdaniem autora powieści, wyboru. Munio rozstaje się z przyjaciółmi modernistami, kończy studia z dyplomem doktora prawa, spłaca młodzieńczy dług i powraca do rodzinnego domu, do ukochanej Jadwigi, by, jak się wydaje, wieść spokojne życie zniesławionego przez modernistów filistra.

Rozgoryczenie Bałuckiego na „potworności ze Skandynawii”³⁰ trafnie podsumowują też słowa wypowiedziane w jednym z listów adresowanych do Elizy Orzeszkowej, której pisarz wyjaśniał zarzuty krytyki po nieudanej premierze *Bajek* w styczniu 1894 roku:

Ja bo przyznam się Pani, że od tego czasu zgorzkniałem bardzo względem moich niby druhów po piórze, bo zobaczyłem tyle zawiści, osobistych niechęci, że mi to na długo odjęło ochotę do pisania. Potrzebowałem dłuższego czasu na rozmyślanie i zastanowienie się, czy rzeczywiście taką wielką zbrodnię popełniłem napisawszy rzecz z tendencją uczciwą, ale w formie lekkiej i wesołej, czy wobec panującego teraz na scenie i w powieści pesymizmu nie jestem już anachronizmem, czy warto jeszcze psuć papier i pióra na dalsze pisanie. A że nie mogłem sobie jeszcze w zupełności odpowiedzieć na te pytania, dlatego waham się i namyślałem do dzisiaj³¹.

Autor *Pamiętnika Munia* był więc świadomy nieprzystawania własnej twórczości do nowych tendencji obecnych w literaturze i teatrze schyłku XIX stulecia. Co więcej, mając stosunkowo dobre rozeznanie w przemianach zachodzących w najnowszej literaturze polskiej i obcej, nie zawahał się użyć wobec własnej

²⁹ Na temat kontekstów powstania komedii oraz okoliczności jej krakowskiej prapremiery vide A. Sobiecka, *O „Wędrownej muzy” Michała Bałuckiego*, w: *Zapomniany dramat*, red. M. J. Olszewska, K. Ruta-Rutkowska, t. 1, Warszawa 2010, s. 125–136.

³⁰ Vide K. Bartoszewicz, *Michał Bałucki*, Kraków–Warszawa 1902, s. 63.

³¹ E. Orzeszkowa, *Listy*, t. 1: *Dwugłosy*, oprac. J. Ujejski, L. B. Świdorski, Warszawa–Grodno 1937, s. 230.

twórczości określenia „anachroniczna”. Pisał dalej w starym stylu, nie godząc się na zmiany, a swoimi polemicznymi wypowiedziami prowokował. Ta konsekwentna statyczność poglądów oraz praktyki pisarskiej Bałuckiego stała się źródłem konfliktu z krytyką literacką drugiej połowy XIX wieku.

Krytyka o Bałuckim

Począwszy od 1892 roku Bałucki, dotąd autor komedii chętnie grywanych na scenach Krakowa, Warszawy i Lwowa, ulubiony pisarz krakowski, staje się obiektem złośliwości, impertynencji, a także bezpośrednich ataków przedstawicieli krytyki młodopolskiej, choć i krytycy reprezentujący idee pozytywistyczne nie pozostają mu dłużni. Jego twórczość uznaje się za synonim anachronizmu komediopisarskiego odchodzącej epoki. *Bajki* (premiera 1894) porównane zostają przez sprawozdawcę „Biesiady Literackiej” do „lepianki bez stylu żadnego, a z dziurami na wszystkie strony”³², a przez przychylnego dotąd Edwarda Lubowskiego – do „chwilowego omdlenia talentu”³³. Autor sztuki określony zostaje „prostym wyrobnikiem” sceny³⁴. Kolejne utwory – *Ciepła wdówka* (premiera 1895) i *Sprawa kobiet* (premiera 1896) – oceniane są w kontekście „nieodwracalnej” przeszłości. Komедie te nazwane zostają, co prawda, „zręcznymi” obrazkami scenicznymi, ale krytycy zauważają jednocześnie, że nie zadowolają one „wymagań zwolenników poważnego roztrząsania społecznych zagadnień”³⁵. Sztuki, w których aktualność kwestii emancypacyjnych „spóźniona jest o lat wiele”³⁶, skwitowane zostają określeniem, że wszystko to „już było”. Uwagi recenzentów stają się coraz bardziej ironiczne, natarczywe i dosadne. Recenzując *Sprawę kobiet*, Adam Krechowiecki już w pierwszym akapicie napisze: „Nowa komedia p. Bałuckiego! Gdy się tak widziało parę ostatnich, to doprawdy nie ma się wcale ochoty iść na ten wieczór do teatru i gdyby nie obowiązek, zostałyby się raczej w domu”³⁷. Z czasem krytycy dochodzą do wniosku, że od Bałuckiego nie można wymagać więcej, ponieważ „Od autora, który już wrósł w rutynę, nie można żądać zmiany; niech nam pisze jak najwięcej, po dawnemu, to jest tak, abyśmy się uśmieć mogli. [...] Nie odbierajmy Bałuckiemu humoru zbytnimi wymaganiami, bo zamknąwszy mu usta, pozostaniemy bez żadnego pocieszenia”³⁸.

³² Wł. M. [Władysław Maleszewski], *Wieczory teatralne*, „Biesiada Literacka” 1894, nr 3, s. 42.

³³ E. Lubowski, *Przegląd teatralny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1894, nr 3, s. 43.

³⁴ Wł. M. [Władysław Maleszewski], op. cit., s. 42.

³⁵ W. Prokesch, *Sprawa kobiet*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1896, nr 2, s. 19.

³⁶ A. Rajchman, *Przegląd dramatyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1896, nr 23, s. 276.

³⁷ *** [Adam Krechowiecki], *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1896, t. 119, nr 356, s. 476.

³⁸ Wł. M. [Władysław Maleszewski], *Wieczory teatralne*, „Biesiada Literacka” 1897, nr 20, s. 327.

Wraz z premierą *Szwaczek* w 1897 roku recenzenci coraz częściej i chętniej zestawiają najnowsze sztuki Bałuckiego z modernizmem, wykazując ich anachronizm formalny. Ataki przybierają niespotykane wcześniej rozmiary. *Szwaczki* odczytane zostają jako polemika z nowymi prądami artystycznymi głównie za sprawą postaci młodego dramaturga Gwidona, „nowego mesjasza sztuki dramatycznej”, który pisze dramat życiem, a „zamiast banalnych morałów, stawia prawdę bezwzględna – naga, aż do bezwstydu, wstrętną do obrzydliwości”³⁹. Władysław Bogusławski przyrównuje komedię „najnowszą jedynie pod względem chronologicznym” do „satyry na modernizm”, jednak satyry zupełnie chybionej. Choć recenzent docenia walory sceniczne komedii, zadaje pytanie retoryczne, kto tak naprawdę śmieje się w *Szwaczkach*: Bałucki z modernizmu czy modernizm z Bałuckiego⁴⁰. Gabryel Kempner, sprawozdawca „Przeglądu Tygodniowego”, odmawia sztuce miana utworu scenicznego, wytykając przestarzałość techniki. Nie dziwi się, że komedia „polemizująca i wyszydająca nowoczesne kierunki sztuki dramatycznej” tak szybko upada na scenie krakowskiej i lwowskiej⁴¹. Ludwik Szczepański w krakowskim „Życiu” porównuje *Szwaczki* do „szewskiego placka”, czyli rodzaju pieczywa wykonanego „z grubej, szarej mąki, formy krągłej a płaskiej”⁴². Twórczość komediopisarza „podobno obyczajowo-społecznego” nazywa „satyrą z Pipidówki”, w której panuje „ciepła atmosfera filisterstwa”, „apoteoza błogiej banalności”, humor „rdzenny, staropolski”, „komizm gruby i ordynarny [...], z Kleparza, ale szczerzy i komiczny”⁴³.

Krytyka odrzuca również kolejną nowość. Tym razem do recenzentów dołączają aktorzy krakowscy i sam Pawlikowski, którzy wobec *Wędrowniej muzy* (premiery 1898) przeprowadzają niespotykane *votum separatum* w postaci strajku włoskiego⁴⁴. Tekst komedii recytują „na biało”, bez jakiegokolwiek gry scenicznej i próby budowania postaci. Jawnie okazują niechęć oraz lekceważenie wobec utworu i autora, wybuchając od czasu do czasu śmiechem nieprzewidywanym w didaskaliach⁴⁵. Kiedy sztuka upada w Krakowie zaledwie po trzech wznowieniach, wydaje się, że gorzej być już nie może.

Tymczasem Bałucki, jakby na przekór krytykom i okolicznościom zewnętrznym pracuje nie tylko nad paszkwilanckim *Pamiętnikiem Munia*, ale przygotowuje

³⁹ M. Bałucki, *Szwaczki* [rękopis nr 6032], Archiwum Artystyczne i Biblioteka Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, k. 5.

⁴⁰ Vide W. Bogusławski, *Na scenie i na estradzie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1898, nr 19, s. 368.

⁴¹ Vide G. Kempner, *Przegląd teatralny*, „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuki” 1898, nr 18, s. 215.

⁴² Vide L. Szczepański, *Teatr. Szwaczki*, „Życie” 1897, nr 7, s. 9.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Vide A. Grzymała-Siedlecki, *Tadeusz Pawlikowski i jego krakowscy aktorzy*, Kraków 1971, s. 250–252.

⁴⁵ Vide K. Rakowski, *Teatr*, „Życie” 1898, nr 42, s. 552.

i doprowadza do wystawienia dwie kolejne nowości: *Druzbę* (premiera 1899) i *Blagierów* (premiera 1900). Nie można jednak zapomnieć, że w tym czasie zmienia się dyrekcja teatru krakowskiego. Pawlikowski odchodzi i wkrótce obejmuje Teatr Miejski we Lwowie (w 1900 roku); w Krakowie nastają czasy Kotarbińskiego (od początku sezonu 1899/1900), skonfliktowanego z Pawlikowskim z przyczyn osobistych⁴⁶. Krakowscy reprezentanci krytyki młodopolskiej nie pozostawiają złudzeń co do nowych sztuk Bałuckiego. Recenzując *Druzbę*, Władysław Prokesch stwierdza: „Proste i niewyszukane środki naszego autora już nie wystarczają naszej publiczności, metoda, jaką się posługuje zbyt wydaje się prostą, a technika naiwną”⁴⁷. Podobne stanowisko zajmuje Feliks Koneczny, który recenzuje utwór razem z *Podporami społeczeństwa* Henrika Ibsena. Już samo zestawienie tytułów nie wypada na korzyść Bałuckiego⁴⁸. Recenzent „Krytyki” dodaje: „Nawet farsą trudno by nazwać ten zaiste niebywały przejaw twórczości scenicznej. [...] Należy podziwiać cierpliwość... papieru, który przeniósł, że p. Bałucki z zupełnego braku pomysłu i myśli skleił na nim trzy akty”⁴⁹. Szalę goryczy dopełnią recenzje *Blagierów*⁵⁰. „Wiek ma swoje prawa. Nie chce uznać ich nad sobą autor *Grubych ryb* i *Radców pana radcy* i nie wypuszcza pióra z ręki, choć sztuki jego ostatnie daleko pozostają za tym wszystkim, co przed laty postawiło go w rzędzie najpopularniejszych naszych pisarzy scenicznych”⁵¹ – napisze Lucjan Rydel na pierwszej stronie wydania porannego „Czasu”, dzień po krakowskiej prapremierze komedii. Nazwie on utwór przebłyskiem talentu „dziś już niemal całkowicie wyczerpanego”⁵². Jeszcze dalej posunie się Zapolska, stwierdzając: „Kto stoi na miejscu – ten się cofa. Michał Bałucki od lat bardzo wielu stoi na miejscu, powtarza się, rabuje sam siebie”⁵³.

Usprawiedliwiając ataki młodego pokolenia krytyki krakowskiej wymierzone przeciw Bałuckiemu, recenzenci poddają *Blagierów* wnikliwej ocenie w kontekście przemian dokonujących się w literaturze dramatycznej. Opinie odsłaniają mankamenty sztuk autora *Wędrowniej muzy*, który nie uznając nowości w technice komediopisarskiej, nie zamierza niczego zmieniać w swojej twórczości. Dlatego najnowsze komedie przypominają do złudzenia te sprzed lat dwudziestu,

⁴⁶ Vide A. Grzymała-Siedlecki, op. cit., s. 170–193.

⁴⁷ W. Pr. [Władysław Prokesch], *Teatr*, „Nowa Reforma” 1899, nr 243, s. 2–3.

⁴⁸ Vide F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, t. 134, nr 401, s. 365–367.

⁴⁹ (g.) [?], *Przegląd teatralny*, „Krytyka” 1899, nr 8, s. 462.

⁵⁰ Krakowska prapremiera *Blagierów* miała miejsce 1 grudnia 1900 r. Odbyły się zaledwie dwa wznowienia sztuki: 2 i 4 grudnia. Premiera lwowska w reżyserii Tadeusza Pawlikowskiego miała miejsce 9 stycznia 1901 r. (grano pięć razy), a warszawska w reżyserii Romana Żelazowskiego 29 maja 1901 r. (grano dziewięć razy na scenie Teatru Letniego).

⁵¹ L. Rydel, *Z teatru*, „Czas” 1900, nr 295, s. 1.

⁵² Ibidem.

⁵³ G. Zapolska, „Słowo Polskie” 1901, nr 18; cit. per G. Zapolska, *Dzieła wybrane*, t. 16: *Szkice teatralne*, red. T. Weiss, J. Skórnicki, Kraków 1958, s. 167.

czy nawet dwudziestu pięciu. Nie odmawiając Bałuckiemu miana „mistrza swojskiej komedii obyczajowej”, Prokesch podkreśla:

Podczas gdy młode pokolenie piszących dla teatru wprowadza nowe kierunki literackie, rozwija nowe hasła i programy, a pogłębiając zakres twórczości scenicznej w kierunku psychologicznym i ideowym, czyni ze sceny arenę propagandy pewnych doktryn literackich, Bałucki z pobłażliwym uśmiechem stoi na swoim skromnym stanowisku obserwatora-satyryka, który *ridendo castigat mores*⁵⁴.

Podobne zarzuty formułuje Zapolska, dodając, że od Bałuckiego nie można już więcej wymagać, gdyż on z pewnością się nie zmieni i nie wyrwie z obecnego „zastoju”:

Bałucki tylko stoi na miejscu i nie chce wiedzieć choćby, że technika sceniczna poszła naprzód, że przez scenę przeszły już całe szeregi dzieł, które roztrząsnęły duszą i sercem widza. On dalej kręci się po światku głupoty ludzkiej, kręci się jednak już jakby z zażenowaniem za siebie samego, że nic nie umie czy nie chce być głębszym czy poważniejszym⁵⁵.

Prezentując recepcję krytyczną ostatnich sztuk Bałuckiego, warto na koniec przywołać wnioski dwuczęściowego artykułu Józefa Flacha zamieszczonego we lwowskim „Przedświcie”, którego część pierwsza ukazała się jako artykuł poprzedzający premierę *Blagierów* w Teatrze Skarbkowskim, część druga zaś została opublikowana jako recenzja popremierowa „lichej sztuki”⁵⁶. Nieprzypadkowe wydaje się przeświadczenie sprawozdawcy o „upadku” nowości na kilka godzin przed jej premierą: „Dzisiaj na teatralnym pobjowisku będzie nowy trup: *Blagierzy*”⁵⁷. Wynika ono z aktualnej oceny dokonań scenicznych pisarza oraz możliwości jego pióra: „Pisać dziś o p. Bałuckim, to rzecz przykra, ale i pouczająca. Pouczająca zwłaszcza dla autorów i krytyków dramatycznych”⁵⁸. W ocenie Flacha „literatura dramatyczna dawno wykreśliła autora z liczby żyjących”⁵⁹. Recenzję zamyka okrutny komentarz:

Europa cała szła naprzód, p. Bałucki pozostał w tyle, samotny. Pozostał typem pospolitego *bourgeois*, który dziś na szczęście już do przeszłości należy. A pomyśleć, że ten człowiek miał kiedyś talent i gdyby nie niemądry przyjaciele, mógłby być go wykształcić... A wtedy dziś, gdy nie jest jeszcze stary, słyszałby wokoło słowa: pisz dalej! – a tak dziś wszyscy – z jednym wyjątkiem – mówią mu: Przestań pisać!⁶⁰

⁵⁴ W. Pr., [Władysław Prokesch], *Z teatru*, „Nowa Reforma” 1900, nr 277, s. 1.

⁵⁵ G. Zapolska, *Dzieła wybrane*, s. 167.

⁵⁶ J. Flach, „*Blagierzy*”, „Przedświt” 1901, nr 8–9.

⁵⁷ *Ibidem*, nr 8, s. 2.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 1.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 2.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 2.

W zaprezentowanych opiniach niepokoi jeszcze jeden wymiar – krytyczne oceny komedii Bałuckiego i ich teatralnych premier stają się w pewnym momencie jedynie pretekstem do wyrażenia negatywnych ocen wobec samego autora, co już wkrótce spowoduje brzemiennie w skutkach konsekwencje.

Podsumowanie

Prezentując okoliczności sporu Bałuckiego z krytyką literacką drugiej połowy XIX wieku, dochodzimy do kilku wniosków. Przedstawione oceny, mające charakter wybiórczy z racji rozmiarów artykułu, zdają się potwierdzać przełomowy charakter 1892 roku w twórczości autora *Flirtu*⁶¹. Po fali pierwszych dezaprobujących komentarzy, formułowanych jeszcze przez przedstawicieli krytyki pozytywistycznej, Bałucki nie przestaje tworzyć, ale zmienia strategię. Pojawiają się rozprawy analityczne, w których pisarz wyklada swoje racje i opinie dotyczące literatury skandynawskiej oraz przemian zachodzących w literaturze polskiej. Próbuje niejako zrozumieć, czy też oswoić, przeciwnika i na atak odpowiada obroną, choć nie szczędzi w niej słów gorzkich, kierowanych pod adresem „potworności ze Skandynawii” oraz ich rodzimych naśladowców. Należy też pamiętać, że głosy polemiczne samego Bałuckiego odnoszą się do nowości pisanych według wyznaczników poetyki naturalizmu i modernizmu, zaś głosy krytyczne dotyczące jego twórczości obejmują teksty pisane wedle przemijających już prawideł.

Teksty publicystyczne autora rozprawy *O różnych modach w literaturze powieściowej* potwierdzają dobrą orientację pisarza w najnowszych tendencjach literackich oraz estetycznych. Bałucki konsekwentnie odrzuca zmiany i dalej pisze komedie w starym stylu, które, jak okaże się kilka lat później, nie przystają do zwrotu dokonującego się w literaturze polskiej na skutek ekspansji estetyki naturalizmu i modernizmu. Trwanie przy „starym” oraz sprzeciw wobec „nowego” i „obcego”⁶², którego Bałucki tak bardzo się obawia, wywołują drugą falę krytyki. W tym czasie strategia obronna pisarza ewoluuje. Na atak odpowiada atakiem w postaci paszkwilanckiego *Pamiętnika Munia* oraz kolejnych nowości wprowadzonych na scenę teatru krakowskiego w czasie pierwszych lat dyrekcji Józefa Kotarbińskiego. Konfliktogenna postawa Bałuckiego doprowadza do jawnego ataku przedstawicieli krytyki młodopolskiej, którzy w tym czasie nie tylko dochodzą już do głosu, ale także współtworzą obraz krakowskiego czasopiśmiennictwa literackiego: „Życia”, „Chimery” czy „Krytyki”. Apogeum sporu

⁶¹ Wszystkie sądy krytyczne dotyczące ostatnich sztuk Bałuckiego oraz okoliczności związane z ich teatralnymi premierami i wznowieniami vide A. Sobiecka, *Bałucki na scenie*.

⁶² K. Bartoszewicz, op. cit., s. 79–80. Nie można zapominać, że Bartoszewicz był tym, który w okolicznościach „cichego” pogrzebu samobójcy wygłosił nad grobem pisarza pożegnalne przemówienie w imieniu przyjaciół na krakowskim Cmentarzu Rakowickim.

egzemplifikują przywołane recenzje *Drużby* i *Blagierów* autorstwa Lucjana Rydla, Gabrieli Zapolskiej, Feliksa Konecznego, Władysława Prokescha i Józefa Flacha. Odrzucają one i wyrażają niechęć wobec anachronicznej i mocno przestarzałej techniki komediopisarskiej, stając się zarazem przykładem ataku wymierzonego w osobę Bałuckiego, co Kazimierz Bartoszewicz skomentuje słowami:

Krytyka ma prawo sądzić ostro, byle sądziła uczciwie. Uczciwość zaś wymagała, aby pamiętać, że ten, co napisał *Blagierów*, napisał *Radców*, *Grube ryby* i *Dom otwarty*, że położył duże zasługi dla sceny polskiej, że przez lat dwadzieścia kilka rzucał zdrowe ziarno i zdrowy humor przed rzeszami spragnionymi szlachetnej zabawy – więc miał prawo do szacunku i do pobłażliwości. Ale pewna część krytyków, zwłaszcza bardzo młodych, nie chciała o tym pamiętać i traktowała Bałuckiego jak natręta, który wdierał się bezprawnie na deski sceniczne. „Precz stąd! nie zabieraj innym miejsca! jesteś stary, niedołązny” – oto był szlachetny ton pewnego odłamu naszej krytyki. [...] Czepiano się człowieka – płaskimi, cynicznymi dowcipami drwiono nie tylko ze sztuki, ale i z osoby autora⁶³.

Finał sporu literackiego zaskoczy wszystkich i przybierze najbardziej tragiczne zakończenie z możliwych, czego Bartoszewicz nie omieszka podsumować: „I nadeszła chwila wysokiego rozdrażnienia, nadszedł stan niepoczytalny, który mu włożył rewolwer do ręki... Usunął się – ciesząc się panowie krytycy, bo już nie będzie pisał »marnych i głupich« komedii”⁶⁴.

Przedstawione okoliczności sporu Michała Bałuckiego z krytyką literacką drugiej połowy XIX stulecia pokazują nie tylko indywidualne zapatrywania komediopisarza na nowości rodem ze Skandynawii, ale także jego upór w trwaniu przy swoich racjach. Konfliktogenne cechy osobowości pisarza oraz statyczność zarówno poglądów, jak i praktyki pisarskiej autora *Blagierów* i *Drużby* ukazują zarazem nieprzystawalność jego twórczości wobec tendencji schyłku XIX wieku. Dorobek literacki Bałuckiego, wyrastający ze światopoglądu i praktyki pozytywistycznej, bezskutecznie próbuje oprzeć się naporowi modernistycznych nowości. Wydaje się, że pisarz, który opowiada się tak zdecydowanie po stronie utylitarnej literatury tendencyjnej oraz konserwatyzmu gatunkowego komedii „dobrze skrojonej”⁶⁵, potrafi zaakceptować przemiany wynikające z wkraczania

⁶³ Ibidem, s. 40.

⁶⁴ Ibidem, s. 44. Należy odnotować, że Bartoszewicz opisuje znacznie szerzej ostatnie miesiące życia Bałuckiego, wysuwając przypuszczenie o „niepoczytalności” pisarza i jego złym stanie psychicznym; ibidem, s. 31–44. O samym pogrzebie pisarza i jego okolicznościach vide J. Ciechowicz, *Dlaczego Michał Bałucki popełnił samobójstwo?*, „Pamiętnik Teatralny” 1995, nr 3–4, s. 397–410 oraz T. Budrewicz, *Dwa jubileusze i pogrzeb*, w: *Świat Michała Bałuckiego*, red. idem, Kraków 2002, s. 507–533.

⁶⁵ Przekonująco pisała o tym Dobrochna Ratajczakowa w rozprawie *Nie do obrony?*. Termin „sztuka dobrze skrojona” lub też „sztuka dobrze zrobiona” (franc. *la pièce bien faite*) vide P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum., oprac. i uzupełnienia S. Świontek, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 353–354.

do literatury technik realistycznych, ale nie potrafi zrozumieć praktyk właściwych naturalizmowi czy też modernizmowi. Scharakteryzowane okoliczności sporu krakowskiego pisarza z krytyką literacką tego okresu mogą też posłużyć zilustrowaniu innej prawidłowości, którą jedynie sygnalizuję. Biorąc pod uwagę aspekt związany z rozwojem czy też ewolucją samej krytyki literackiej drugiej połowy XIX wieku, dwugłos krytyczny, który zarysowuje się wobec postawy, jak i późnej twórczości Michała Bałuckiego, akcentuje schyłkowy charakter krytyki pozytywistycznej i stopniowe wkraczanie do obiegu literackiego krytyki modernistycznej. Zachowawcze, obiektywne i raczej stonowane osądy reprezentantów krytyki pozytywistycznej zostają wyparte przez aporetyczne polemiki przedstawicieli krytyki młodopolskiej, którzy dowodzą wewnętrznych sprzeczności w dorobku literackim Bałuckiego, a także anachronizmu jego komedio-pisarstwa z lat 1892–1901⁶⁶.

Bibliografia

- *** [Adam Krechowiecki], *Z teatru*, „Gazeta Lwowska” 1886, nr 238.
- *** [Adam Krechowiecki], *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1896, t. 119, nr 356.
- (g.) [?], *Przegląd teatralny*, „Krytyka” 1899, nr 8.
- Bałucki, Michał, *Szwaczki* [rękopis nr 6032], Archiwum Artystyczne i Biblioteka Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, k. 5.
- Bałucki, Michał, *O różnych modach w literaturze powieściowej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1894, nr 49–51.
- Bałucki, Michał, *Teatr dawny a dzisiejszy*, „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki” 1894, nr 16.
- Bałucki, Michał, *Sardou czy Ibsen?*, wstęp M. Piekut, „Pamiętnik Teatralny” 1996, nr 1–2.
- Bartoszewicz, Kazimierz, *Michał Bałucki*, Kraków 1902.
- Bogusławski, Władysław, *Na scenie i na estradzie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1898, nr 19.
- Budrewicz, Tadeusz, *Dwa jubileusze i pogrzeb*, w: *Świat Michała Bałuckiego*, red. idem, Kraków 2002.
- Chmielowski, Piotr, *Historia literatury polskiej*, t. 6, Warszawa 1900.
- Ciechowicz, Jan, *Dlaczego Michał Bałucki popełnił samobójstwo?*, „Pamiętnik Teatralny” 1995, nr 3–4.
- Czabanowska-Wróbel, Anna, *Krytyka literacka w Młodej Polsce*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, Toruń–Warszawa 2016.
- Flach, Józef, „*Blagierzy*”, „Przedświt” 1901, nr 8–9.

⁶⁶ Przemiany te szczegółowo charakteryzują autorki haseł *Słownika polskiej krytyki literackiej 1764–1918*. Vide E. Paczoska, *Krytyka literacka w pozytywizmie*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918...*, s. 635–643 oraz A. Czabanowska-Wróbel, op. cit., s. 644–655.

- Grzymała-Siedlecki, Adam, *Tadeusz Pawlikowski i jego krakowscy aktorzy*, Kraków 1971.
- Kempner, Gabryel, *Przegląd teatralny*, „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuki” 1898, nr 18.
- Koneczny, Feliks, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, t. 134, nr 401.
- Korespondencja teatralna Michała Bałuckiego*, wybór i oprac. D. Szczęsna, Warszawa 1981.
- Lubowski, Edward, *Przegląd teatralny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1894, nr 3.
- Maciejewski, Janusz, *Przedburzowcy. Z problematyki przełomu między romantyzmem a pozytywizmem*, Kraków 1971.
- Makowiecki, Andrzej Zdzisław, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971.
- Michalik, Jan, *Twórczość Ibsena w sądach krytyki polskiej 1875–1906*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971.
- Orzeszkowa, Eliza, *Listy*, t. 1: *Dwugłoso*, oprac. J. Ujejski, L. Brunon Świdorski, Warszawa–Grodno 1937.
- Paczoska, Ewa, *Krytyka literacka w pozytywizmie*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, Toruń–Warszawa 2016.
- Pavis, Patrice, *Słownik terminów teatralnych*, tłum., oprac. i uzupełnia S. Świontek, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998.
- Prokesch, Władysław, *Sprawa kobiet*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1896, nr 2.
- Rajchman, Aleksander, *Przegląd dramatyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1896, nr 23.
- Ratajczakowa, Dobrochna, *Nie do obrony?*, w: *Świat Michała Bałuckiego*, red. T. Budrewicz, Kraków 2002.
- Rydel, Lucjan, *Z teatru*, „Czas” 1900, nr 295.
- Sobiecka, Anna, „Pamiętnik Munia” Michała Bałuckiego. „O-powieść” o artyście końca XIX wieku, w: *Z problemów prozy – powieść o artyście*, red. W. Gutowski, E. Owczarz, Toruń 2006.
- Sobiecka, Anna, *Bałucki na scenie 1867–1901*, Słupsk 2007.
- Sobiecka, Anna, *O „Wędrowną muzie” Michała Bałuckiego*, w: *Zapomniany dramat*, red. M. J. Olszewska, K. Ruta-Rutkowska, t. 1, Warszawa 2010.
- St. [Stanisław Grudziński], *Teatr*, „Gazeta Narodowa” 1886, nr 238.
- Struve, Henryk, *Anachronizm ducha u obcych i u nas*, „Biblioteka Warszawska” 1899, t. 2.
- Stykowa, Maria Barbara, *Legendarna inscenizacja Młodej Polski („Wnętrze” Maurice’a Maeterlincka w reżyserii Tadeusza Pawlikowskiego)*, w: *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, red. I. Sławińska, M. B. Stykowa, Kraków–Wrocław 1983.
- Szczepański, Ludwik, *Teatr. Szwaczki*, „Życie” 1897, nr 7.
- Świętochowski, Aleksander, *Liberum veto. Znaczenie ostatniej fali w sztuce*, „Prawda” 1903, nr 43.
- W. Pr. [Władysław Prokesch], *Teatr*, „Nowa Reforma” 1899, nr 243.
- W. Pr. [Władysław Prokesch], *Z teatru*, „Nowa Reforma” 1900, nr 277.
- Wł. M. [Władysław Maleszewski], *Wieczory teatralne*, „Biesiada Literacka” 1894, nr 3.
- Wł. M. [Władysław Maleszewski], *Wieczory teatralne*, „Biesiada Literacka” 1897, nr 20.

- Zacharska, Jadwiga, *Filister w prozie fabularnej Młodej Polski*, Warszawa 1996.
- Zacińska, Maria, *Repertuar Teatru Miejskiego w Krakowie 1893–1899*, Warszawa 1977.
- Zapolska, Gabriela, „Blagierzy” Michała Bałuckiego, „Słowo Polskie” 1901, nr 18.
- Zapolska, Gabriela, *Dzieła wybrane*, t. 16: *Szkie teatralne*, red. T. Weiss, J. Skórnicki, Kraków 1958.

ANNA SOBIECKA, dr hab., literaturoznawca i teatrolog, prof. Akademii Pomorskiej w Słupsku, autorka monografii poświęconych dramaturgii Michała Bałuckiego: *Michał Bałucki i teatr. Wybrane problemy i aspekty* (2006), *Bałucki na scenie 1867–1901* (2007), oraz monograficznych opracowań związanych z teatrem słupskim: *Dzieje teatru w Słupsku 1945–2008. Zarys historyczno-dokumentacyjny* (2009), *Teatr w Słupsku. Instytucja artystyczna* (2012), *Teatr w Słupsku. Historie (o)powiedziane* (2017). Jej zainteresowania badawcze skupiają się wokół historii teatru oraz dramatu polskiego XIX i XX w., najnowszej polskiej dramaturgii po 1989 r., a także zagadnień związanych z teatrem lokalnym oraz pograniczem badań teatralnych i transkulturowych.

POTĘGOWANIE AGONU, CZYLI O LITERACKIM STARCIU JÓZEFA ALBINA HERBACZEWSKIEGO Z TADEUSZEM MICIŃSKIM*

Intensifying the Agon: A Comment on the Confrontation between
Józef Albin Herbaczewski and Tadeusz Miciński

ELŻBIETA FLIS-CZERNIAK

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Polska

E-mail: flis-czerniak@poczta.umcs.lublin.pl

ORCID: 0000-0003-0332-5460

Abstract

The subject of reflection in this article is one of the most spectacular clashes in the Young Poland arena. The confrontation was initiated by Józef Albin Herbaczewski (Juozapas Albinas Herbačiauskas), a bilingual Lithuanian writer, who in the early twentieth century was connected with the artistic and scientific community of Kraków and was an active journalist writing on the topic of Polish-Lithuanian relations. His adversary was Tadeusz Miciński, a Young Poland poet, playwright, and prose writer, similarly to Herbaczewski committed to the national revival of Poland and Lithuania. The author of the article tries to find an answer to the question why, despite a clear conceptual and ideological affinity, as well as a certain closeness of artistic attitudes and aesthetic choices, the two writers entered into an intense conflict with one another. Unveiling the backstage of the Lithuanian author's adoption of a revisionist stance towards Miciński, the article also refers to Bloom's theory of the "anxiety of influence". The intensification of the agon referred to in the title means both a growing tension in mutual relations, which will translate into subsequent literary skirmishes, and the multi-objectivity of this writers' duel (including the indirect participation of Stanisław Tarnowski).

Keywords: agon, Young Poland, Polish-Lithuanian relations, Józef Albin Herbaczewski, Tadeusz Miciński

Streszczenie

Przedmiotem namysłu badawczego w niniejszym artykule jest jedno z najbardziej spektakularnych starć literackich na arenie Młodej Polski. Zainicjowane ono zostało przez Józefa Albina Herbaczewskiego (Juozapasa Albinasa Herbačiauskasa), młodoliteńskiego pisarza dwujęzycznego,

* Publikacja artykułu dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski.

związanego na początku XX wieku ze środowiskiem artystyczno-naukowym Krakowa i prowadzącego aktywną działalność publicystyczną w kwestii relacji polsko-litewskich. Jego adwersarzem był Tadeusz Miciński, młodopolski poeta, dramaturg i prozaik, podobnie jak Herbaczewski zaangażowany na rzecz odrodzenia narodowego Polski i Litwy. Autorka artykułu próbuje znaleźć odpowiedź na pytanie, dlaczego pomimo czytelnego powinowactwa myślowego i ideowego, a także pewnego zbliżenia postaw artystycznych i wyborów estetycznych, dochodzi pomiędzy obu pisarzami do gwałtownego zwarcia na polu literackim. Odślaniając kulisy przyjęcia przez litewskiego twórcę stanowiska rewizjonistycznego wobec Micińskiego, autorka odwołuje się także do Bloomowskiej teorii „lęku przed wpływem”. Tytułowe potęgowanie agonu oznacza zarówno narastanie napięcia we wzajemnych relacjach, co przełoży się na kolejne akty literackiego starcia, jak i wielopodmiotowość tego pisarskiego pojedynku (m.in. pośredni udział Stanisława Tarnowskiego).

Słowa kluczowe: agon, Młoda Polska, relacje polsko-litewskie, Józef Albin Herbaczewski, Tadeusz Miciński

*Wszyscy ci są widziani w Miltonowskim Cieniu, który
Jest Cherubinem Skrywającym*¹.
William Blake

*Za każdą ideą kroczy Judasz – jako jej cień
tak, jak za Słońcem włóczy się Kometą*².
Józef A. Herbaczewski

*Po co, na co ta paszkwilomania?*³
Józef A. Herbaczewski

Uwagi wstępne

Począwszy od ukazania się artykułu Teresy Wróblewskiej *Recepcja, czyli nieporozumienia i mistyfikacje* utarło się wśród historyków literatury i badaczy twórczości Tadeusza Micińskiego przekonanie, wielokrotnie następnie powielane, iż Józef Albin Herbaczewski (Juozapas Albinas Herbačiauskas) był najzacieklejszym przeciwnikiem ideowym autora *Nietoty*⁴. Wypowiadając taki osąd, wspomina się zazwyczaj o paszkwilanckim sportretowaniu Micińskiego w pismach krytyczno-artystycznych Herbaczewskiego: *I nie wódź nas na pokuszenie* (1911) oraz *Amen. Ironiczna nauka dla umysłowo dojrzałych dzieci* (1913),

¹ W. Blake, *Milton. Poemat w dwóch księgach*, tłum. W. Juszczyk, Kraków 2001, s. 109. Do tego cytatu odwołuje się w swojej pracy H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 74.

² J. A. Herbaczewski, *Amen. Ironiczna nauka dla umysłowo dojrzałych dzieci*, Kraków 1913, s. 1.

³ Ibidem, s. 89.

⁴ Vide T. Wróblewska, *Recepcja, czyli nieporozumienia i mistyfikacje*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1979, s. 9.

a także o odwecie, jaki polski pisarz wziął na swoim adwersarzu. W powieści *Xiądz Faust* (1913) przedstawił on bowiem karykaturalną postać demonicznego szubrawca Albina Hebetki, której nadał wyraźne rysy litewskiego twórcy⁵. Należy też na wstępie zaznaczyć, że kwestia wzajemnych relacji między literatami nie stała się jednak przedmiotem pogłębionych badań. Na podobieństwa, które „rozciągają się na wiele immanentnych cech pisarstwa”⁶ obu artystów, zwrócił jako pierwszy uwagę Radosław Okulicz-Kozaryn na marginesie badań nad powinowactwami wyobraźniowymi Micińskiego i Mikalajusa Konstantinasa Čiurlionisa. W krótkiej adnotacji w jednym z przypisów zauważył mianowicie, że zwanie, do którego doszło między litewskim pisarzem bilingwistycznym a młodopolskim poetą, miało charakter „sporu kompetencyjnego” o to, kto z nich lepiej odczytuje „tajemną księgę Litwy”⁷.

Bardziej szczegółowe rozpoznania dotyczące pokrewieństwa artystycznego spuścizny dramaturgicznej Herbaczewskiego z twórczością autora *Nocy rabinowej* przedstawiła w monografii poświęconej polsko-litewskiemu pisarzowi Vaiva Narušienė:

Od Micińskiego przejął natomiast Herbaczewski tematykę prometejskiego buntu, hierarchiczne, nadludzkie postacie, będące przekaźnikami prawd metafizycznych, a także silne demoniczne kobiety (por. Salome i Bazyliśkę Teofanu). Obaj pisarze wierzyli w moc woli człowieka, która zwycięża wszelki demonizm. Wspólny jest im też filozoficzny synkretyzm i ezoteryzm: ich dramaty są kłębowiskiem literackich fantasmagorii, stworzonych z różnych mitów, religii i magii. Miciński i Herbaczewski bezwzględnie krytykowali wady społeczeństwa, ironicznie dyskutowali z niechętną im krytyką. Dramaty obydwu autorów są przy tym niesceniczne⁸.

Powyższy rejestr nawiązań i powinowactw z pewnością nie jest jeszcze kompletny⁹. Jednak nie o jego uzupełnienie tu chodzi. Do postawienia pytań

⁵ Vide T. Miciński, *Xiądz Faust*, oprac., przypisy i posłowie W. Gutowski, Kraków 2008, s. 345.

⁶ R. Okulicz-Kozaryn, *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha. Twórczość Čiurlionisa wobec Młodej Polski*, Poznań 2007, s. 172.

⁷ Vide ibidem. Sformułowanie „tajemna księga Litwy” pochodzi z książki J. A. Herbaczewskiego pt. *Głos bólu. Sprawa odrodzenia narodowego Litwy w związku ze sprawą wyzwolenia narodowego Polski* (Kraków 1912, s. 126) i nawiązuje do powieści Micińskiego *Nietota. Tajemna księga Tatr* (1910).

⁸ V. Narušienė, *Józef Albin Herbaczewski: pisarz polsko-litewski*, Kraków 2007, s. 149.

⁹ Szczególnie ważnym punktem odniesienia tak pod względem artystycznym, jak ideowym była dla Herbaczewskiego – jak się zdaje – *Noc rabinowa*, publikowana w latach 1903–1904 w warszawskim piśmie „Ateneum”. W dramacie tym, który nazwać można mitologicznym palimpsestem (vide E. Flis-Czeraniak, *Mitologiczna palimpsestowość i trauma słowiańska w dramacie „Noc rabinowa” Tadeusza Micińskiego*, w: *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich*, seria II: *Wokół kultur śródziemnomorskich*, t. 1: *Literatura i słowo*, red. Z. Abramowicz, J. Ławski, Białystok 2009, s. 361–372), ujawniają się nie tylko znamienne cechy poetyki Micińskiego,

prookuje bowiem gwałtowność ataku, z jakim Herbaczewski wystąpił wobec młodopolskiego poety, który – podobnie jak on – sprawę odzyskania niepodległości Polski wiązał z odrodzeniem Litwy i zasadzał na „mistycznych fundamentach” wieszczej literatury romantycznej¹⁰. Lektura broszury Herbaczewskiego *Odrodzenie Litwy wobec idei polskiej* (1905) oraz publicystyczno-artystycznego tomu Micińskiego *Do źródeł duszy polskiej* (1906) nie odsłania żadnych znaczących różnic w ich stanowiskach. Pokazuje natomiast, że obaj znajdowali się pod „urokiem mistycznej kultury polsko-litewskiej”¹¹, pod urokiem idei Mickiewicza. Słowa wypowiedziane w powieści *Xiądz Faust*: „Ale Albina tolerowałem, poniekąd nawet popierałem, wierząc w jego litewski patriotyzm. A już wiadomo, że Polacy kochają Litwę mocno, choć bez wzajemności”¹², można traktować jako osobistą deklarację jej autora, który w ten sposób ujawnił swój stosunek do pierwowzoru postaci Albina Hebetki. Powieściowy wątek ukazuje – jak można sądzić – dynamikę tej relacji widzianej z perspektywy Micińskiego: jego początkowe zainteresowanie poglądami pisarza pragnącego stworzyć „decydujące dzieło o wskrzeszeniu Litwy”¹³ oraz późniejsze, już po publikacji tomu *I nie wódz nas na pokuszenie*, rozpoznanie autora wymienionego wyżej paszkwilanckiego eseju jako kaboty i nikczemnika.

Warto zatem postawić pytanie, jak doszło do tego, że mimo wyraźnego powinowactwa myślowego, ideowego, a także mimo pewnego zbliżenia postaw artystycznych i wyborów estetycznych (oczywiście *toutes proportions gardées*), w roku 1910 Herbaczewski pisze paszkwil krytycznoliteracki, w którym ujawnia się głęboka animozja, podszyta mniej lub bardziej tłumioną agresją wobec autora *Nocy rabinowej*, ale także wobec innych znakomitych twórców młodopolskich nazywanych „skrobipiętami muz Parnasu... paryskiego”¹⁴: Stanisława Wyspiańskiego, Stefana Żeromskiego, Wilhelma Feldmana i Stanisława Brzozowskiego.

takie jak zderzenie różnych tonacji i kategorii estetycznych (*buffo* – *serio*, wzniosłość – groteska itd.), ale odsłania się też węzłowe w twórczości Micińskiego zagadnienie: problemat odrodzenia narodowego Polski (i Litwy) widziany przez pryzmat wieszczej tradycji romantycznej oraz tajemnicy ludzkich przeznaczeń. W kontekście oddziaływania tego utworu odczytywać też trzeba dwa dramaty Herbaczewskiego: polskojęzyczne *Potępienie. Tragedia duszy* (1906) i pisane w języku litewskim *Lietuvos griuvėsių himnas (Hymn ruin litewskich)*, zamieszczone w krakowskim almanachu *Gabija* (1907).

¹⁰ W odczycie *Do źródeł duszy polskiej* wygłoszonym w Zakopanem pod koniec 1903 roku Miciński przekonywał, że posiadamy „własną Ewangelię w utworach mesjanicznych, własną księgę Magii w przyrodzie borów litewskich”; T. Miciński, *Pisma rozproszone*, red. M. Bajko, J. Ławski, t. 1: *Eseje i publicystyka 1896–1908*, wstęp, oprac. i przypisy M. Bajko, W. Gutowski, Białystok 2017, s. 220–221.

¹¹ J. A. Herbaczewski, *Głos bólu...*, s. 11.

¹² T. Miciński, *Xiądz Faust*, s. 59.

¹³ Ibidem.

¹⁴ J. A. Herbaczewski, *Głos bólu...*, s. 202.

Teoria Blooma i walka o „pierwszeństwo w mocy wieszczenia”

Pierwsze wytłumaczenie podpowiada Harold Bloom i jego teoria lęku przed wpływem. Potyczki Herbaczewskiego z Micińskim wpisywałyby się w psychoanalityczny scenariusz romansu rodzinnego, starcia syna z ojcem o Mużę, czyli o „pierwszeństwo w mocy wieszczenia”¹⁵. Paszkwilanka napastliwość wobec Wielkich Prekursorów tak wyraźnie widoczna w tomach *I nie wódź nas na pokuszenie...* oraz *Amen. Ironiczna nauka dla umysłowo dojrziałych dzieci*, doprowadzająca do skarykaturowania Mistrza w akcie samoobrony, miałyby na celu wyparcie się jakichkolwiek związków z poprzednikami. Warto przy tym podkreślić, że – jak zauważa Gabriela Matuszek – „Bloomowski agon pojawia się tylko wtedy, kiedy twórca naprawdę podziwia postać, z którą walczy, i uważa, że bez niej po prostu by go nie byłyby [sic!]”¹⁶. Istotą tego zmagania jest bowiem – zdaniem Agaty Bielik-Robson – „dynamiczne złożenie i krytycyzmu i afirmacji”¹⁷. Afirmatywne podejście Herbaczewskiego do literatury polskiej widoczne jest nie tylko w nieustannym powoływaniu się pisarza na autorytet romantycznych wieszczów, zwłaszcza ideał Mickiewicza. Po latach Herbaczewski odda sprawiedliwość także młodopolskim twórcom, wspominając: „Kształcili mnie żywi najwybitniejsi artyści Polski, znawcy tajemnic ludzkiego ducha, odważni bojownicy za honor sztuki”¹⁸.

Do grona tychże bojowników Herbaczewski zaliczał także siebie, dokonując w rozprawie *Głos bólu* (1912), podejmującej kwestię odrodzenia narodowego Litwy w kontekście sprawy wyzwolenia Polski, takiej autocharakterystyki: „Ja nigdy nie pozowałem na **wielkość narodową**, ani zebrałem uznania lada durnia dziennikarskiego! Oto moja potęga... **Bojownikiem** jestem, a nie narzekającym na obojętność durniów »magiem«”¹⁹. Strategia semantyczna tej wypowiedzi zasadza się na wyraźnie skonstruowanej opozycji: wielkość–małość, wzniosłość–poniżenie, potęga–mierność. Lokalizując własne „ja” po stronie pierwszego szeregu pojęć, autor tych słów zagwarantował swojemu przeciwnikowi rolę miernoty pozującej na wielkość, którą łatwo można zdemistyfikować. Określenie „mag” pozwala nam też bez trudu odszyfrować, kim jest wyimaginowany oponent. Chodzi oczywiście o Tadeusza Micińskiego, który w opublikowanym rok wcześniej tomie *I nie wódź nas na pokuszenie...* został przez Herbaczewskiego uznany za „neo-mistyka” i włączony w poczet „czarnych magów”, „mistycznych

¹⁵ H. Bloom, op. cit., s. 52.

¹⁶ G. Matuszek, *Pierwszy Mistrz i ślad agonu. Brzozowski o Przybyszewskim*, w: eadem, *Maski i demony wczesnego modernizmu*, Kraków 2014, s. 264.

¹⁷ A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 88.

¹⁸ J. A. Herbačiauskas, *Kova prieš Adomo Mickevičiaus genijaus diktatūrą*, „Gaisai” 1930, nr 5, s. 51. Cit. per V. Narušienė, op. cit., s. 28.

¹⁹ J. A. Herbaczewski, *Głos bólu...*, s. 202.

mystyfikatorów” uprawiających „»dyktaturę« w sferze duszy polskiej”²⁰ i nadyających się apostołstwem. Chociaż autor tego tomu wypowiadać się będzie na temat twórczości także innych pisarzy młodopolskich z nie mniejszą zjadliwością, uciekając się do ośmieszających czy wręcz obelżywych inwektyw i insynuacji, to jego stosunek do Micińskiego ma charakter szczególny. Można wręcz powiedzieć, że łączy go z autorem *Nietoty* „przewlekły resentment”²¹. Na arenie literackich zmagani Herbaczewskiego rola głównego agonisty przypadnie bowiem niewątpliwie Micińskiemu. Litewski pisarz będzie go atakował bezpośrednio, imiennie w różnych, niejednokrotnie oryginalnych, formach wypowiedzi paszkwilanckich (np. protokół „wizyjnych prorocत्व” spisany przez „doktora wszechnauk spirytystycznych”, dialog Micińskiego z Mefistofeilesem²²), począwszy od końca roku 1910 aż do roku 1914, tworząc zdeformowany obraz postaci młodopolskiego poety. Na kartach pism Herbaczewskiego z tego okresu znajdziemy też wiele – mniej lub bardziej – czytelnych aluzji do osoby i/bądź twórczości autora *Nocy rabinowej*, które tworzą misterną sieć wewnątrztekstowych i osobowych powiązań.

Harold Bloom uznał, że wpływ poetycki jest formą choroby samoświadomości²³, która wynika z uwikłania podmiotu w dualizm rozgrywający się między – jak to ujęła Magdalena Popiel – „pragnieniem autokreacji niepowtarzalnego indywiduum a przekonaniem o obecności Innego Poety w każdym geście twórczym”²⁴. To wewnętrzne rozdarcie ujawnia się w skłonności do pozycjonowania podmiotów w układach hierarchicznych, do obsadzania ich w rolach nadrzędnej i podrzędnej: mistrz–uczeń, rycerz–giermek, często mniej lub bardziej zmetaforyzowanych, jak np. ma to miejsce w cytacie zamieszczonym w motcie niniejszego artykułu. Słowa z tomu *Amen* (w którym też funkcjonowały jako motto): „Za każdą ideą kroczy **Judasz** – jako jej cień – tak, jak za Słońcem włóczy się Kometa” znakomicie oddają tę dialektykę. Dla początkującego poety, efeba, jak go nazywa Bloom, „pierwszeństwo w mocy wieszczania jest sprawą najwyższej wagi”²⁵. Cherub Skrywający, czyli hipostaza twórczego lęku, zagradza jednak drogę do „raju”. Oślepiający splendor Innego – poetyckiego prekursora – prowokuje artystę do wyobrazeniowej aktywności, której efektem są różne strategie

²⁰ J. A. Herbaczewski, *I nie wódz nas na pokuszenie... Szkicowane wizerunki dusz współcześnie wybitnych na tle myśli dziejowej*, Kraków 1911, s. 139.

²¹ Posługuję się tu sformułowaniem S. Pigionia; *Niesamowite spotkania literackie. Tadeusz Miciński – Wincenty Lutosławski*, w: idem, *Miłe życia drobiazgi. Pokłosie*, Warszawa 1964, s. 421.

²² Vide J. A. Herbaczewski, *Neo-mistyka „doczesności”* (z powodu książki p. T. Micińskiego pt. „Walka o Chrystusa”), „Rydwan” 1912, nr 2, s. 51–54.

²³ H. Bloom, op. cit., s. 74.

²⁴ M. Popiel, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2008, s. 38. O Wyspiańskim i Micińskim jako Bohaterach Agonu vide S. Brzozowska, *Od agonu do groteski. Dynamika słowa u Wyspiańskiego i Micińskiego*, w: *Młodopolski witalizm – modernistyczne witalizmy*, red. A. Czabanowska-Wróbel, U. M. Pilch, Kraków 2016, s. 243–254.

²⁵ H. Bloom, op. cit., s. 52.

redukcyjne, „samoobronne karykatury”²⁶ i „perwersyjne” dezinterpretacje prowadzące na przykład do przemieszczenia ról. Kto jest Słońcem, a kto Kometą? – do takiego rewizjonistycznego zamieszania dąży późniejszy poeta – efeb.

Herbaczewski stara się na wiele sposobów zrelatywizować wyjściowy układ ról, który mu ciąży i z którego próbuje się wyzwolić. Symptomatyczne, zdradzające bloomowski syndrom chorobowy „*anxiety of influence*”, są tu słowa z artykułu *Neo-mistyka doczesności*: „Ja, [...] »giermek« maga”. Pisarz, posiłkując się między innymi ironią, nakłada „retoryczną maskę”, by wyprzeć się dręczącej świadomości podlegania wpływowi, by zdezonizować „mistrza”:

Idzie za mną ktoś symboliczniejszy, himalajowo wyższy ode mnie człowiek [...]. Ja, biedny przewrażliwiony człeczyna – „podnózek aryjsko-himalajowo-hiamawatowych Tatr” – „giermek” maga X. z licznymi przydomkami, ja – zuchwały plebejusz *e tutti quanti* – ośmielam się być przekonanym, że można mieć wybitny talent pisania – stenografowania, a jednak nie mieć żadnego talentu **myślenia i czucia!**²⁷

Dążeniu do zdyskredytowania przeciwnika, unieważnienia jego talentu²⁸ i wydarcia mu zwycięstwa²⁹ towarzyszy próba radykalnego zerwania z subiekcją jakiegokolwiek wpływu i sugerowanie artystycznego „niepokalanego poczęcia”. Przedstawiając „wpływologię” uprawianą w naukowych recenzjach, zamieszcza Herbaczewski następującą genealogię literacką: „Mickiewicz zrodził Lutosławskiego, Lutosławski – Wyspiańskiego, Wyspiański – Micińskiego, Miciński – Nalepińskiego, Nalepiński – Brunhildę-Savitri itd.”³⁰. A kto zrodził Herbaczewskiego? – chciałoby się zapytać. Redukcyjne strategie stosowane przez efeba wobec prekursorów – jak zauważa Bloom, badając wpływ poetycki jako „lęk i zbawczą omyłkę”³¹ – są próbą „ponownego sfłodzenia samego siebie, stania się swoim własnym Wielkim Protoplastą”³². Intensywność doświadczenia starcia z podziwianym poprzednikiem daje przyrost energii, prowokuje iluzję artystycznego samostanowienia, niepowtarzalnej autokreacji. Identyfikacja agonistyczna, bo o takiej w przypadku starcia Herbaczewskiego z Micińskim można mówić, zasadzając się na dialektycznym „złożeniu” afirmacji (często wypieranej,

²⁶ Ibidem, s. 75.

²⁷ J. A. Herbaczewski, *Neo-mistyka „doczesności”...*, s. 48–49.

²⁸ Litewski pisarz proponuje, aby zerwać z „głupią **estetyką**, która głosi **serwilistyczny** kult li tylko **talentu** pisarskiego bez względu na jego **wartość moralną**”; J. A. Herbaczewski, *Z ksiąg spowiedzi*, „Rydwani” 1912, nr 7/8, s. 63.

²⁹ Cf. K. Chłędowski, *Paszkwil polski*, „Przewodnik Naukowy i Literacki” 1879, t. 7. Cit. per W. Kaliszewski, K. Maksimowicz, *Paszkwil i pamflet* [hasło], w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, t. 2, Toruń–Warszawa 2016, s. 222.

³⁰ J. A. Herbaczewski, *Amen...*, s. 69.

³¹ H. Bloom, op. cit., s. 112.

³² Ibidem, s. 107.

spychanej w głąb nieświadomości) i krytycyzmu, prowadzi do poczucia „wzrostu mocy”, przypominającego – dodajmy – enuncjacje Nietzschego³³. „Wiem już, że będę tym, czym sam siebie stworzę, a nie tym, czym mnie ludzie zrobią; [...] O co mam walczyć z ludźmi? Najlepszą formą walki jest twórczość!...”³⁴ – obwieści Herbaczewski w jednym ze swoich szkiców domykających to kilkuletnie zwarcie z Micińskim i innymi twórcami młodopolskimi.

Trzeba w tym miejscu podkreślić, że mimo wprost deklarowanego w licznych wypowiedziach krytycznoliterackich stosunku rewizjonistycznego do twórczości Micińskiego, analiza tekstów Herbaczewskiego ujawnia liczne nawiązania do dzieł młodopolskiego poety. Widać je w strukturach frazy, tonacji emfaticzno-kaznodziejskiej przeplatanej z ironicznym-humorystyczną, frazeologii czy w występowaniu pewnych charakterystycznych formuł i motywów tematycznych, takich jak figura Chrystusa Smutkelisa, królowy Litwy/Polonii zaklętej w katakumbach, biblijne *Mane – tekel – fares* czy *eritis sicut dei*, sfinks historii, mit wallenrodyczny itp. Herbaczewski, bezwzględnie atakując Micińskiego, „pisze Micińskim”, nie mogąc się wyzwolić spod wpływu jego dykcji. Odsłania jednocześnie swoją znakomitą orientację w twórczości „maga”:

zapraǳnął być prorokiem, choćby nawet „z łaski Lucyfera” (do którego w ostatnich czasach coraz więcej się umizga). Zaczął „Tannhäuserową” wycieczką „do źródeł duszy polskiej”, w drodze zaawanturował się na pokładzie „Patiomkina” ze Schmidem [Szmidem – E. F.-C.], stracił wiarę do „tych źródeł polskich” (są dlań już zanadto szlacheckie, jezuickie i klerykalne) i do dzisiaj „kończy” **taternickim sportem** w „Tatrach myśli polskiej”, gdzie założył swoje „sanatorium mistyczne”. O „źródłach duszy polskiej” mniemał, że są tylko **karafka**, z której bardzo łatwo można się napić [...]. Swemu rozgoryczeniu do „źródeł polskiej duszy” dał wspaniale ordynarny wyraz w *Nietocie* (wstrętna scena na Wawelu). W Tatrach odnalazł „prawdziwe źródło polskiej magii”, opatentował je i sprzedaje ją „wodę źródlaną” zwłaszcza „kandydatom na magów”... Tą „wodę źródlaną” nawet Chrystus przyjdzie pić... tak, przyjdzie! Niepodobna nie pisać o nim satyry!³⁵

Zdradza się też ze swoją wcześniejszą admiracją, jaką żywił wobec autora *Nocy rabinowej*:

Przed pięciu laty „mystykę” M. ożywiła jakaś dziwna somnambuliczna, seansowa „tęsknota”. Czytając jego utwory, można było czuć się przynajmniej „seansowo wywołanym” jeżeli nie na planecie Venus, to na pewno w pałacu jakiegoś Radzy – można było przynajmniej pogadać „seansowo” z ciekawymi osobami...

Dzisiaj mistyka M. kabalistycznie kręci się dookoła nieszczęsnego Koziego Wierchu w Tatrach, gdyby chmura, marząc o Himalajach (niestety!)³⁶.

³³ Cf. A. Bielik-Robson, *Sześć dni stworzenia. Harolda Blooma mitologia twórczości*, w: H. Bloom, op. cit., s. 229–230.

³⁴ J. A. Herbaczewski, *Amen...*, s. 9.

³⁵ J. A. Herbaczewski, *I nie wódź nas na pokuszenie...*, s. 126.

³⁶ Ibidem, s. 134.

„Trywialne paszkwile”³⁷ i prerogatywy ezoteryczno-religijne

W powyższej wypowiedzi zwracają uwagę powtarzające się słowa, które odsyłają do praktyk spirytystycznych. Według biografów i badaczy twórczości Herbaczewskiego pisarz zainteresowany był różnymi dziedzinami wiedzy ezoterycznej, studiował Kabałę i demonologię, często mówił o swoich kontaktach ze światem duchów, czym zdobył sobie „etykietkę maga i spirytysty”³⁸. Tadeusz Boy-Żeleński wspominał, że wiele razy „poszukiwano go też dla jego sztuki mediumistycznej, dla jego poufałych stosunków z szatanem, którego umiał wywoływać”³⁹. Nauki tajemne – jak podaje Vaiva Narušienė – autor *Sfinksa Litwy* zgłębiał już od wczesnej młodości, ale nasilenie tej „choroby” nastąpiło w latach 1904–1906⁴⁰. Sławą „maga” i „wtajemniczonego” w wiedzę okultystyczną cieszył się też Tadeusz Miciński i niewykluczone, że wspólnie z Herbaczewskim brali udział w bardzo ówczesnie modnych seansach spirytystycznych, chociażby tych, które odbywały się w „salonie ezoterycznym” Stabrowskich przy ulicy Wiejskiej w Warszawie⁴¹.

Sugerują to między innymi słowa listu protestacyjnego przesłanego przez litewskiego pisarza do redakcji „Głosu Narodu” w 1913 roku. Uważając się za „wtajemniczonego”, Herbaczewski pisał:

Niech p. T. Miciński nie robi ze mną seansów spirytystycznych. Jestem bardzo kiepskim **medium**, jak się sam p. Miciński przekonał (tak sądzę). Niech p. Miciński **seansowo** nie wmawia mi choroby. Pan T. Miciński może wywołać „ducha”, który go może zmusić do wygłoszenia słów Fantazego. [...] Z p. T. Micińskim pogadam „mową wtajemniczenia” w książce, która niebawem się ukaze⁴².

Odpowiedzią pisaną w „mowie wtajemniczenia” była książka *Amen. Ironiczna nauka dla umysłowo dojrzałych dzieci*, wydana pod koniec 1913 roku. Sięgając po persyflaż, Herbaczewski sportretował tu autora *W mroku gwiazd* jako „arcykapłana »wtajemniczonych w blagę«”⁴³, maniaka na punkcie osobistej wielkości. Odwołując się do prasowej polemiki z „Głosu Narodu”, a także do konstrukcji bohaterów z *Nietoty* (Mag Litwor i baron de Mango), szyderczo przedstawił

³⁷ Wyrażenie to pochodzi z: J. A. Herbaczewski, *Z ksiąg spowiedzi*, s. 63.

³⁸ V. Narušienė, op. cit., s. 85.

³⁹ T. Boy-Żeleński, *Znasz-li ten kraj?... i inne wspomnienia*, w: idem, *Pisma*, red. H. Markiewicz, t. 2, Warszawa 1956, s. 421.

⁴⁰ V. Narušienė, op. cit., s. 84–85.

⁴¹ Vide R. Okulicz-Kozaryn, op. cit., s. 174–192.

⁴² P. Miciński o p. Hebetce i o p. Herbaczewskim, w: T. Miciński, *Pisma rozproszone*, red. M. Bajko, J. Ławski, wstęp, oprac. i przypisy W. Gutowski, U. M. Pilch, t. 2: *Eseje i publicystyka 1909–1914*, Białystok 2018, s. 676–677. Na polemikę prasową składały się listy nadesłane przez obu autorów do redakcji „Głosu Narodu” w 1913 r. Pierwszy, pisany przez Herbaczewskiego, opublikowany został w numerze 73. Odpowiedź Micińskiego i kolejny list przesłany przez litewskiego pisarza ukazały się w numerze 126. Z tego ostatniego pochodzą cytowane w artykule słowa.

⁴³ J. A. Herbaczewski, *Amen...*, s. 14.

poetę w rozdwojonej postaci: jako p. T. Micińskiego i magika Mistyficińskiego, „świętobliwego mistrza i złego ucznia”⁴⁴, który „wciąż pisze paszkwile na tych, którzy nie chcą być jego przylepińskimi”⁴⁵.

Naszych bohaterów agonu, Herbaczewskiego i Micińskiego, łączyła zatem rywalizacja nie tylko o „pierwszeństwo w mocy wieszczania” na polu literatury, ale także o prerogatywy „tajemne” i religijne. Wiedząc o ezoteryczno-demonologicznych zainteresowaniach autora *Hymnu ruin litewskich*, Miciński mógł się poczuć tym bardziej dotknięty, gdy w reakcji na publikację rozprawy *Walka o Chrystusa* (1911) Herbaczewski z bezwzględny sztyrdystwem pisał:

Azali potrzebujesz lepszej reklamy od tej, jaką ci daje Lucyfer? Takich, jak ty, **demonicznych obrońców** Chrystus nie potrzebuje. Wylecz się z komicznej iluzji, że broniąc Chrystusa robisz Mu zaszczyt [...]. Przystań łasić się do Chrystusa, panie Tadeuszu! Bądź Faustem polskim⁴⁶.

Litewskiemu pisarzowi, przedstawiającemu się jako „wiorny syn Kościoła katolickiego”⁴⁷, autor *Nietoty* zrewanżuje się – jak już sygnalizowałam – karykaturalnym portretem w *Xiędzu Fauście*, ironicznie eksponując diaboliczność tej postaci: „Litwa mogła jeszcze zachować nadzieję, że przez Albina objawi się Antychryst”⁴⁸. Tę demoniczną charakterystykę bohatera dopełniają – dodajmy – oskarżenia o megalomanię i pseudomistycyzm, a zatem zarzuty, które wobec Micińskiego postawił wcześniej litewski twórca.

Pragnąc być – jak zauważył Marcin Bajko – „arbitrem polskości”⁴⁹, Herbaczewski zaatakował z całą bezwzględnością Micińskiego, zarzucając mu mistyfikowanie idei Mickiewicza i parodiowanie twórczości mistycznej, a także uzurpowanie „rządu dusz” nad narodem. Formułował przy tym niewybredne oskarżenia pod jego adresem, nie szczędząc zjadliwych inwektyw:

Za dużo Polska miała i ma „mistycznych” uwodzicieli małoletnich dziewcząt, „erotycznych” wyuzdańców, „magicznych” szarlatanów [...]. Każdy „apostoł” i „mag” polski powinien zacząć **reformę od samego siebie**. [...] Puste gadania Lutosławskiego, że „Polak (*risum teneatis!*) jest ideałem człowieka”, trywialne **paszkwile** Micińskiego (vide jego „mistyczne powieści”) [...] itp. brednie pod wezwaniem „Tajemnicy” [...] – nie zbawią Polski!... [...] **Talent nie usprawiedliwia bandytyzmu moralnego**, choćby nawet pod wezwaniem „Tajemnicy” uprawianego⁵⁰.

⁴⁴ Ibidem, s. 84.

⁴⁵ Ibidem, s. 83.

⁴⁶ J. A. Herbaczewski, *Neo-mistyka „doczesności”...*, s. 53–54.

⁴⁷ J. A. Herbaczewski, *Głos bólu...*, s. 6.

⁴⁸ T. Miciński, *Xiędz Faust*, s. 60.

⁴⁹ M. Bajko, *Z Litwina Polak. O młodopolskiej twórczości Józefa Albina Herbaczewskiego*, w: *idem, Słowacki i spadkobiercy. Studia i szkice*, Białystok 2017, s. 221.

⁵⁰ J. A. Herbaczewski, *Z ksiąg spowiedzi*, s. 62–63.

Śledząc kolejne akty frenetycznego zwania Herbaczewskiego z Micińskim na literackim ringu, można dojść do wniosku, że litewski pisarz – sparafrazujemy tu jego własne słowa – wciąż pisze paszkwile na tych, których nie chce być „przylepińskim”. Nieświadomie obsadza się w ten sposób w roli „złego ucznia”, usiłującego zbiec przed Cherubem Skrywającym. Paszkwil staje się zatem narzędziem walki o własną twórczą autonomię, narzędziem rewizjonistycznego zamieszania, które ma doprowadzić do roszady: wprowadzić giermka w miejsce maga, a Kometę w miejsce Słońca.

Stanisław Tarnowski jako ukryty bohater agonu

„Bloomowski agon” nie wyjaśnia jednak w pełni gwałtownych napaści Herbaczewskiego na ten właśnie krąg młodopolskich twórców w tym, a nie innym czasie, czyli po obchodach 500-lecia bitwy grunwaldzkiej w 1910 roku. Szumnie fetowana w Krakowie rocznica przyniosła pisarzowi nadzieję na osiągnięcie pewnej stabilizacji materialnej po latach ciągłego niedomagania finansowego. Powstała bowiem wtedy idea założenia katedr literatury i historii litewskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim. Chociaż ostatecznie nie zostały one powołane, to Herbaczewski liczył jednak na możliwość zatrudnienia na krakowskiej uczelni⁵¹. Pisał też o tym w tomie publicystycznym *Głos bólu*:

W interesie najlepszej części szlachty litewskiej, serdecznie bolejącej nad fanatycznym zaślepieniem Młodej Litwy, której najwybitniejsi przedstawiciele zdradzają w stosunku do Polski ignorancję, leży kreowanie w Krakowie, w Uniwersytecie Jagiellonów, dwóch najpilniejszych katedr litewskich (języka i literatury oraz historii) oraz utworzenie przy Akademii Umiejętności w Krakowie **funduszu stypendialnego wyłącznie dla Litwinów**, poświęcających się pracy naukowej z zakresu literatury i historii litewskiej⁵².

I dalej:

Czemu ani jeden szlachcic litewski nie odpowiedział czynem na piękne wezwanie („Kurier Wileński” 1910 r.) znanego obywatela, Dowgiły, który na katedrę litewską złożył 1000 rb? Czemu nie spełniono obietnicy, uroczyste złożonej w pamiętnym Roku Grunwaldzkim, że szlachta litewska powiększy fundację ks. Lubomirskich do pół miliona koron?⁵³

Można podejrzewać, że widząc realną perspektywę poprawienia swego statusu społecznego i materialnego, Herbaczewski podjął pewne działania, aby zapewnić sobie przychylność władz uczelni, które – jak wiadomo – związane były ze środowiskiem galicyjskich konserwatystów. Wśród nich zaś czołową pozycję

⁵¹ Vide V. Narušienė, op. cit., s. 81.

⁵² J. A. Herbaczewski, *Głos bólu...*, s. 10–11.

⁵³ Ibidem, s. 12–13. Cf. H. Ilgiewicz, *Obchody grunwaldzkie 1910 roku w prasie wileńskiej*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 2010, z. 3, s. 322–323.

zajmował Stanisław Tarnowski, wieloletni profesor i rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego, a także prezes Akademii Umiejętności w Krakowie.

Otóż trzeba zauważyć, że Herbaczewski wybrał do swego „szkicownika” w 1910 roku te „dusze współcześnie wybitne”, które należały do ścisłego grona największych oponentów Tarnowskiego. Każdy z młodopolskich twórców, których wizerunki znalazły się w tym „elitarnym” gronie, mógł się poszczycić krytycznym wystąpieniem wobec koryfeusza stańczyków. I tak Stefan Żeromski, po spotkaniu z Tarnowskim w Krakowie w 1892 roku, zamieścił w „Głosie” miażdżącą recenzję rozprawy *Z doświadczeń i rozmyślań*, uznając ją za „kapitalny przyczynek do historii obłudy ludzkiej”. Jak podkreślał, trudno jest znaleźć odpowiednie „hańby słowa” na streszczenie tej książki⁵⁴. Stanisław Brzozowski poświęcił przywódcy galicyjskich konserwatystów rozdział w swoim studium *Współczesna krytyka literacka w Polsce* (1907), przedstawiając Tarnowskiego jako ograniczonego intelektualnie arystokratycznego kabotyna, moralizatora należącego do „operetkowego katolicyzmu”. Uznał go wręcz za „jedną z najhumorystyczniejszych postaci, jakie kiedykolwiek bądź ulegały obłudowi »wielkości«”⁵⁵. W tym samym roku, w którym ukazała się rozprawa Brzozowskiego, Wilhelm Feldman wydał szkice literacko-polemiczne zatytułowane *Pomniejszyciele olbrzymów*. Jako jednego z „pomniejszycieli” polskich romantyków ukazał właśnie Tarnowskiego. *Wesele* i *Wyzwolenie* należały zaś do utworów najbardziej inkryminowanych przez przywódcę stańczyków – a zauważmy, że przede wszystkim tym dramatom Herbaczewski nie skąpi krytyki – chociaż nie mamy pewności, czy w postaci Prezesa ze sceny 2. aktu I *Wyzwolenia* Tarnowski siebie rozpoznał⁵⁶. Warto też przypomnieć, że głęboka niechęć krakowskiego profesora do Wyspiańskiego zaowocowała satyrycznym poematem *Czyściec Słowackiego* (1903), parodiującym twórczość modernisty. Autor *Wesela* został tu ukazany jako nieudolny wierszokleta, czerpiący garściami z dzieł wielkiej trójcy romantycznej.

Miciński, podobnie zresztą jak Wyspiański, ucześnieł na zajęcia prowadzone przez Tarnowskiego na Uniwersytecie Jagiellońskim. Już wtedy doszło do skonfliktowania się studenta ze swoim profesorem⁵⁷. Prawdziwe jednak chmury na czołe „mistrza konserwatyzmu”⁵⁸ musiały wzbudzić *Nietota*, w której Miciński

⁵⁴ S. Żeromski, *Odgłosy krakowskie*, „Głos” 1892, nr 11, s. 126.

⁵⁵ S. Brzozowski, *Eseje i studia o literaturze*, wybór, wstęp i oprac. H. Markiewicz, t. 1, Wrocław–Warszawa 1990, s. 553.

⁵⁶ Vide R. Stachura-Lupa, *Poglądy ideowo-estetyczne Stanisława Tarnowskiego*, Kraków 2016, s. 282.

⁵⁷ Vide J. Tynecki, *Inicjacje mistyka. Rzecz o Tadeuszu Micińskim*, Łódź 1976, s. 131, 133, 135.

⁵⁸ Nawiązuję tu do fragmentu listu T. Micińskiego adresowanego do J. Lewandowskiej, w którym pisał: „[...] czytam przed Tarnowskim swój *Pesymizm*. Pierwsza część wzbudziła chmury na czołe mistrza konserwatyzmu, druga może wzbudzić gromy, ale ja się ich nie boję”; *Listy i papiery Tadeusza Micińskiego*, rkps BN, sygn. 7259, k. 56.

sportretował Tarnowskiego jako księcia Zyndrama de Grabie Wrzodobolskiego⁵⁹. Ten fragment powieści ukazał się w „Krytyce” Feldmana w 1909 roku, jeszcze przed publikacją książkową, pod tytułem *Hańba narodu*⁶⁰.

Jak można sądzić, Herbaczewski do tego właśnie fragmentu powieści aluzyjnie nawiązywał w *Głosie bólu*, pisząc:

Cham polski jest głuchy na wołanie sumienia historii. Woli „gdybać” i szperać w śmietniku „hańby” (a jakże! można być sławnym „odkrywając” **hańbę narodu!** [podkr. – E. F.-C.]). Lecz pora już powiedzieć „magom postępu i wolnej myśli”: „Lepiej kiwajcie palcem w bucie albo w nosie własnym dłubcie! Tylko przestańcie pluć na groby męczenników, przestańcie ogłupiać społeczeństwo »postępem« kabaretów paryskich!...”⁶¹.

Nazwisko Stanisława Tarnowskiego zostanie też przywołane wprost przez Herbaczewskiego w polemice, którą zamieścił „Głos Narodu” w 1913 roku. Zarzut „zohydzenia” tej postaci, który postawił Micińskiemu, pojawi się – dodajmy – w kontekście słów o „ordynarnych paszkwilach” z *Nietoty* i *Xiędza Fausta*⁶².

Podsumowując opisane dzieje „paszkwilomanii”, trzeba pamiętać, że to spektakularne starcie na arenie literatury Młodej Polski zainicjował Herbaczewski publikacją tomu *I nie wódź nas na pokuszenie...*, w którym – jak zauważy krytyk – „z isticie tatarską zaciekłością egzorcyzmował współczesną literaturę polską od wszystkich diabłów”⁶³. Micińskiego przedstawił tam jako umizgującego się do Lucyfera mąciociela źródeł duszy polskiej, uzbrojonego w kaduceusz skierowany „przeciwko Bogu i **zdrowemu, czystemu myśleniu!**”⁶⁴. Posługiwanie się kryterium etyczno-religijnym oraz metaforyką zdrowia i dostojeństwa przy ocenie twórczości artystycznej odpowiada wyznacznikom dyskursu krytyczno-badawczego uprawianego przez Stanisława Tarnowskiego⁶⁵, zwanego złośliwie „Dostojnym”⁶⁶ przez krakowskich artystów z kręgu „Zielonego Balonika”,

⁵⁹ Vide S. Pigoń, *Niesamowite spotkanie literackie*, s. 430.

⁶⁰ Przywołany fragment *Nietoty* zawierał też obelżywy *passus*, pominięty w późniejszym wydaniu, przedstawiający Zyndrama jako mężczyznę „pięknego, lecz obrzezanego już na umyśle”; T. Miciński, *Hańba narodu*, „Krytyka” 1909, t. 4, s. 75. W tym samym numerze pisma opublikowany również został list Micińskiego *W sprawie W. Feldmana*, w którym pisarz bardzo krytycznie i w ostrych słowach odniósł się do Tarnowskiego jako autora historii literatury polskiej, nazywając go „tępym, niebezpiecznym inkwizytorem”; T. Miciński, *Pisma rozproszone*, t. 2, s. 686.

⁶¹ J. A. Herbaczewski, *Głos bólu...*, s. 197.

⁶² *List otwarty J. A. Herbaczewskiego*, w: T. Miciński, *Pisma rozproszone*, t. 2, s. 782–783. Cf. P. Miciński o p. *Hebette* i o p. *Herbaczewskim*, „Głos Narodu” 1913, nr 126, s. 674.

⁶³ K. Bereżyński, *Antyindywidualność*, „Głos Narodu” 1914, nr 55, s. 5.

⁶⁴ J. A. Herbaczewski, *I nie wódź nas na pokuszenie...*, s. 142.

⁶⁵ Vide R. Stachura-Lupa, *Między etyką a estetyką. O wartościowaniu w badaniach literackich. Casus Stanisława Tarnowskiego*, w: *Historie literatury polskiej 1864–1914*, red. U. Kowalczyk, Ł. Książek, Warszawa 2017, s. 349–350.

⁶⁶ Vide A. Nowaczyński, *Matpie zwierciadło. Wybór pism satyrycznych*, wybór T. Weiss, t. 1: 1897–1904, Kraków 1974, s. 430.

z którym przed 1910 rokiem związany był też Herbaczewski. Potęgowanie agonu w wymiarze stylistycznym zaowocuje znamienym spiętrzeniem dykcji – jej awers stanowi ton znany z pism Tarnowskiego, rewers zaś wymyślność językowa i skłonność do „mistycyzowania” zdradzające dawne upodobanie do twórczości Micińskiego. Czytając pojawiające się wielokrotnie w wypowiedziach litewskiego pisarza deklaracje, podkreślające jego przywiązanie do Kościoła katolickiego, wartości moralnych i tradycji rycerskich, trudno oprzeć się wrażeniu, że publikacje te mają charakter ekspiacyjny, że mamy tu do czynienia z intencją palinodyczną i żarliwością neofity, który dokonuje rytualnego oczyszczenia, dokumentując, że nie jest skażony modernistycznym „trądem”. Odcina się od swego dawnego środowiska „czcicieli tajemnic” i kabareciarzy z „Zielonego Balonika”, aby być dobrze przyjętym w kręgu konserwatywnych akademików krakowskich. I cel ten osiąga. W 1912 roku zostaje zatrudniony w Uniwersytecie Jagiellońskim jako pierwszy lektor języka litewskiego.

Wejście w agon z czołowymi postaciami polskiego życia literackiego początku XX wieku mogło też być dodatkowo motywowane zarzutami, jakie formułowali przedstawiciele środowisk litewskich, oskarżający Herbaczewskiego o strojenie się w płaszcz polskich modernistów⁶⁷. Chciałoby się powiedzieć, że płaszcz ten od 1910 roku zacznie autora *Głosu bólu* palić jak suknia Dejaniry. Usiłuje więc go zerwać coraz gwałtowniej... aż do sakramentalnego *Amen*.

Bibliografia

- Bajko, Marcin, *Słowacki i spadkobiercy. Studia i szkice*, Białystok 2017.
- Bereżyński, Kazimierz, *Antyindywidualność*, „Głos Narodu” 1914, nr 55.
- Bielik-Robson, Agata, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000.
- Bielik-Robson, Agata, *Sześć dni stworzenia. Harolda Blooma mitologia twórczości*, w: H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.
- Blake, William, *Milton. Poemat w dwóch księgach*, tłum. W. Juszczyk, Kraków 2001.
- Bloom, Harold, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.
- Brzozowska, Sabina, *Od agonu do groteski. Dynamika słowa u Wyspiańskiego i Micińskiego*, w: *Młodopolski witalizm – modernistyczne witalizmy*, red. A. Czabanowska-Wróbel, U. M. Pilch, Kraków 2016.
- Brzozowski, Stanisław, *Eseje i studia o literaturze*, wybór, wstęp i oprac. H. Markiewicz, t. 1, Wrocław–Warszawa 1990.
- Chłędowski, Kazimierz, *Paszkwil polski*, „Przewodnik Naukowy i Literacki” 1879, t. 7.

⁶⁷ Vide V. Narušienė, op. cit., s. 58.

- Flis-Czeraniak, Elżbieta, *Mitologiczna palimpsestowość i trauma słowiańska w dramacie „Noc rabinowa” Tadeusza Micińskiego*, w: *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich*, red. Z. Abramowicz, J. Ławski, seria II: *Wokół kultur śródziemnomorskich*, t. 1: *Literatura i słowo*, Białystok 2009.
- Herbačiauskas, Juozapas Albinas, *Kova prieš Adomo Mickevičiaus genijaus diktatūrą*, „Gaisai” 1930, nr 5.
- Herbaczewski, Józef Albin, *Odrodzenie Litwy wobec idei polskiej*, Kraków 1905.
- Herbaczewski, Józef Albin, *I nie wódz nas na pokuszenie... Szkicowane wizerunki dusz współcześnie wybitnych na tle myśli dziejowej*, Kraków 1911.
- Herbaczewski, Józef Albin, *Głos bólu. Sprawa odrodzenia narodowego Litwy w związku ze sprawą wyzwolenia narodowego Polski*, Kraków 1912.
- Herbaczewski, Józef Albin, *Neo-mistyka „doczesności” (z powodu książki p. T. Micińskiego pt. „Walka o Chrystusa”)*, „Rydwan” 1912, nr 2.
- Herbaczewski, Józef Albin, *Z ksiąg spowiedzi*, „Rydwan” 1912, nr 7/8.
- Herbaczewski, Józef Albin, *Amen. Ironiczna nauka dla umysłowo dojrzałych dzieci*, Kraków 1913.
- Ilgiewicz, Henryka, *Obchody grunwaldzkie 1910 roku w prasie wileńskiej*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 2010, z. 3.
- Kaliszewski, Wojciech, Krystyna Maksimowicz, *Paszkwil i pamflet [hasło]*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, t. 2, Toruń–Warszawa 2016.
- Matuszek, Gabriela, *Maski i demony wczesnego modernizmu*, Kraków 2014.
- Miciński, Tadeusz, [List do J. Lewandowskiej], w: *Listy i papiery Tadeusza Micińskiego*, rkps Biblioteka Narodowa, sygn. 7259, k. 56.
- Miciński, Tadeusz, *Hańba narodu*, „Krytyka” 1909, z. 4.
- Miciński, Tadeusz, *Xiądz Faust*, oprac., przypisy i posłowie W. Gutowski, Kraków 2008.
- Miciński, Tadeusz, *Do źródeł duszy polskiej*, w: idem, *Pisma rozproszone*, red. M. Bajko, J. Ławski, wstęp, oprac. i przypisy M. Bajko, W. Gutowski, t. 1: *Eseje i publicystyka 1896–1908*, Białystok 2017.
- Narušienė, Vaiva, *Józef Albin Herbaczewski: pisarz polsko-litewski*, Kraków 2007.
- Nowaczyński, Adolf, *Małpie zwierciadło. Wybór pism satyrycznych*, t. 1: *1897–1904*, wybór T. Weiss, Kraków 1974.
- Okulicz-Kozaryn, Radosław, *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha. Twórczość Čiurlionisa wobec Młodej Polski*, Poznań 2007.
- Pigoń, Stanisław, *Miłe życia drobiazgi. Pokłosie*, Warszawa 1964.
- P. Miciński o p. Hebetce i o p. Herbaczewskim, „Głos Narodu” 1913, nr 126.
- Popiel, Magdalena, *Wypiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2008.
- Stachura-Lupa, Renata, *Poglądy ideowo-estetyczne Stanisława Tarnowskiego*, Kraków 2016.
- Stachura-Lupa, Renata, *Między etyką a estetyką. O wartościowaniu w badaniach literackich. Casus Stanisława Tarnowskiego*, w: *Historie literatury polskiej 1864–1914*, red. U. Kowalczyk, Ł. Książyk, Warszawa 2017.
- Tynecki, Jerzy, *Inicjacje mistyka. Rzecz o Tadeuszu Micińskim*, Łódź 1976.

Wróblewska, Teresa, *Recepcja, czyli nieporozumienia i mistyfikacje*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1979.

Żeleński, Tadeusz, *Znaszli ten kraj?... i inne wspomnienia*, w: idem, *Pisma*, red. H. Markiewicz, t. 2, Warszawa 1956.

Żeromski, Stefan, *Odgłosy krakowskie*, „Głos” 1892, nr 11.

ELŻBIETA FLIS-CZERNIAK, adiunkt ze stopniem dr hab. w Katedrze Historii Literatury Polskiej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. W prowadzonych badaniach koncentruje się na literaturze przełomu XIX i XX w., rozpatrywanej zwłaszcza w kontekście tradycji romantycznej. Pisała o fantazmatach zbiorowej wyobraźni, fenomenie melancholii i idei czwartego wymiaru. W kręgu jej zainteresowań znajdują się także konteksty filozoficzne literatury oraz zagadnienie korespondencji sztuk. Autorka dwóch monografii: *Syndrom Wallenroda. Z problemów świadomości narodowej i religijnej w twórczości Tadeusza Micińskiego* (2008) i *Błądni rycerze i nauczyciele rozumności. Dialogi z romantyzmem w literaturze polskiej lat 1864–1918* (2015) oraz licznych artykułów i szkiców poświęconych czołowym pisarzom pozytywizmu i Młodej Polski.

NIEAGONISTYCZNY CHARAKTER POLSKICH STUDIÓW O LITERATURZE ZAGŁADY*

Non-Agonistic Character of Polish Studies of Holocaust Literature

MARTA TOMCZOK

Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska

E-mail: marta.tomczok@us.edu.pl

ORCID: 0000-0001-9512-007X

Abstract

The purpose of this article is to rethink the thesis claiming a non-agonistic character of Polish Holocaust Studies. The author, using Chantal Mouffe's agonism theory, outlines the model of agonism and then applies it to literary studies and confronts the concept with affirmative humanism of Ewa Domańska. Non-agonistic structure of Holocaust studies in Poland turns out to be their advantage over studies conducted in Europe and in the world, especially those of post-humanistic variety. Two analysed examples of polemics of writers and literary scholars show that the concept of agon should be re-evaluated because it often leads to the weakening of the subject of science and scientific discourse.

Keywords: agonism, affirmation, Holocaust, polemics, literary studies

Streszczenie

Celem artykułu jest przedyskutowanie tezy o nieagonistycznym charakterze polskich *Holocaust studies* w ich aspekcie literaturoznawczym. Autorka, korzystając z teorii agonizmu Chantal Mouffe, zarysowuje model agonizmu, by następnie odnieść go do literaturoznawstwa i skonfrontować z koncepcją humanistyki afirmatywnej Ewy Domańskiej. Nieagonistyczna struktura studiów nad Holocaustem w Polsce okazuje się ich potencjalną przewagą nad studiami prowadzonymi w Europie i na świecie, zwłaszcza w ich odmianie posthumanistycznej. Dwa przeanalizowane przykłady polemik pisarzy i literaturoznawców pokazują natomiast, że pojęcie agonu powinno ulec przewartościowaniu i krytycznej ocenie jako to, które często prowadzi do osłabienia podmiotu nauki oraz dyskursu naukowego.

Słowa kluczowe: agonizm, afirmacja, Zagłada, polemika, literaturoznawstwo

* Publikacja artykułu dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski.

Teoria agonizmu a literaturoznawstwo o Zagładzie

W ocenie Chantal Mouffe współczesna demokracja liberalna potrzebuje przede wszystkim agonu, a zatem formowania społeczeństwa w oparciu o ściśle rozumianą opozycję „my”–„oni”. Nie chodzi o podtrzymanie sztywnych, binarnych podziałów skutkujących dowartościowaniem większości kosztem mniejszości, ale o rozbudzenie społecznej potrzeby konfliktu. Jego zrozumienie i rozeznanie wymaga od jednostki znalezienia w drugim człowieku nie wroga, lecz przeciwnika, którego idee można niekiedy bezwzględnie zwalczać, respektując jednak zawsze prawo do ich głoszenia.

Polem rozgrywek między oponentami staje się interpretacja rozumiana najszerzej jak to możliwe: jako ocena faktów historycznych, bieżącej polityki, zdarzeń kulturalnych. Zaciekle konkurowanie o hegemonię, a zatem uczynienie własnej interpretacji interpretacją wszystkich, wynika z przyjętych przez Mouffe założeń dotyczących porządku społecznego. „Rzeczy zawsze mogły mieć się inaczej i każdy porządek jest oparty na wykluczeniu innych możliwości. Każdy porządek zawsze stanowi wyraz partykularnej konfiguracji stosunków władzy”¹. Lęk przed ich rekonfiguracją, przekonuje filozofka, nie pozwala teorii liberalnej właściwie się rozwinąć, a co za tym idzie – uznać wagi polityczności. Każda polityczność powstaje wskutek wykluczenia czegoś, nosi więc na sobie ślady dawnej agresji, przemocy czy wykluczenia. Jeśli jednak dobrze rozumiem intencje Mouffe, nie chodzi jej o przekonanie czytelnika do akceptacji mechanizmu wykluczania, ale o uwrażliwienie na fakt, że ustanowienie jednej tożsamości wymaga odrzucenia innej w całości lub w części. Nie przekreśla to jednak możliwości powrotu tego, co wcześniej zostało odrzucone. „Każdy porządek jest zatem podatny na bycie kwestionowanym przez praktyki kontrhegemoniczne, które usiłują dokonać jego dezartykulacji w celu ustanowienia innej formy hegemonii”².

Model agonistyczny przeważa nad innymi modelami myślenia o polityczności ze względu na swoją otwartość wobec afektów. Ważną rolę odgrywa w nim ludzka namiętność nakłaniająca do konkurowania bądź współzawodniczenia z innymi. Co istotne, Mouffe nie zaznacza, iżby wspomniana „łączliwość” agonizmu z afektami niosła ze sobą ryzyko destrukcji samego modelu. Wiele energii wkłada natomiast w to, aby odróżnić agonizm od antagonizmu i przekonać do zasady, że unikanie współzawodnictwa prowadzi do krótkotrwałych konsensusów, które kończą się wzmocnieniem skrajnej hegemonii.

¹ Ch. Mouffe, *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, tłum. B. Szelewa, Warszawa 2015, s. 18.

² Ibidem.

W demokracji pluralistycznej spory co do interpretacji wspólnych zasad etyczno-politycznych są zatem nie tylko uzasadnione, ale wręcz konieczne. [...] Gdy agonistyczna dynamika pluralizmu ulega zahamowaniu ze względu na brak demokratycznych form identyfikacji, namiętności nie znajdują demokratycznego ujścia. Powstaje grunt dla różnych form polityki artykułowanej wokół esencjalistycznych tożsamości typu nacjonalistycznego, religijnego i etycznego, a także dla nasilenia konfrontacji z nienegocjowalnymi wartościami moralnymi, ze wszystkimi manifestacjami przemocy, jakie konfrontacje te mogą ze sobą nieść³.

O ile łatwo zrozumieć konsekwencje odrzucenia modelu agonistycznego w polityce, o tyle trudno pojąć, czym może skutkować podobny gest w przypadku literaturoznawstwa dotyczącego Zagłady⁴. W niniejszym artykule zamierzam przyrzeć się polemikom toczącym się w ostatnich kilkunastu latach wokół publikacji naukowych i literatury wspomnieniowej związanej z Zagładą. Terenem wzmożonej obserwacji będzie współczesne literaturoznawstwo polskie. W moim przekonaniu – które formułuję w postaci tezy – stroni ono od agonizmu, popadając w różnego rodzaju antagonizmy, co skutkuje zachwianiem polityki konsensualności i istnieniem wielu praktyk hegemonicznych. W zbliżony sposób o konsekwencjach pozornego ładu w studiach historycznych pisała Joanna Tokarska-Bakir, twierdząc, że dopóty *Sąsiedzi* Jana Tomasa Grossa nie przeorali społecznej świadomości historyków, dopóki panująca w ich pracach dotyczących Zagłady pozytywistyczna neutralność miała charakter „sadyzmu społecznego”, w rozumieniu Roberta Mertona oznaczającego uformowanie struktur społecznych w taki sposób, aby systematycznie powodowały one u określonych osób ból i cierpienie⁵.

Źródeł nieagonistycznej struktury studiów nad literaturą Holocaustu nie należy wiązać z takimi mechanizmami jak opisany wyżej. Ich bliska relacja ze studiami historycznymi na temat Zagłady, uformowanymi w zasadzie prawie wyłącznie na sporach o tak fundamentalnym znaczeniu jak spór o *Sąsiadów*, powoduje, że trudno nie zapytać o przyczyny zachowania przez literaturoznawstwo pozornej neutralności. Jednym z jej przykładów może być, skłaniająca do wspomnianej konfrontacji, obserwacja publikacji naukowych poświęconych oddziaływaniu polemik prowadzonych wokół pracy Grossa na współczesne narracje literackie o Zagładzie. Skala tego zjawiska nie została dotąd uchwycona ani zadowalająco opisana pomimo pojawienia się pojęcia „narracje pojedwabięskie”,

³ Ibidem, s. 23.

⁴ Wybieram to pole badań jako najbliższe moim zainteresowaniom. Agon interesuje mnie przede wszystkim jako jedna z możliwych wersji tożsamości studiów nad Zagładą, a nie jako kategoria ważna sama w sobie.

⁵ J. Tokarska-Bakir, *Nowa polska szkoła historyczna albo sabat antypolskich czarownic w Paryżu*, https://www.academia.edu/38512291/Nowa_polska_szko%C5%82a_historyczna_albo_sabat_antypolskich_czarownic_w_Pary%C5%BCu (d.d. 16.02.2019).

które miało stanowić okazję do porównania praktyk w obrębie obu dyscyplin⁶. W tym samym czasie spór historyków, publicystów, politologów, socjologów czy filozofów doczekał się kilku niezwykle rzetelnych i pomysłowych analiz⁷.

Nieagonistyczna struktura literaturoznawstwa poświęconego Zagładzie, jak będą starała się pokazać dalej, zachowuje pozory agonistyczności. W rzeczywistości jednak zastępuje nimi zupełnie inne problemy, takie jak brak kompleksowych badań poświęconych estetyce reprezentacji Holokaustu, przesadne przywiązanie do zwrotu etycznego czy niewolniczą wręcz zależność od badań materiałowych. Chcąc dobrze uchwycić istotę problemu, posłużę się dwoma przykładami polemik. Pierwszy pochodzi z 2002 roku i dotyczy publikacji szkicu *Pokolenie Szoa* przez Henryka Grynberga, dyskredytującego m.in. *Czarne sezony* Michała Głowińskiego, a następnie reakcji Jacka Leociaka. Drugi przykład tworzą recenzja polemiczna Danuty Szajnert na temat monografii Pawła Wolskiego *Tadeusz Borowski – Primo Levi. Prze-pisywanie literatury Holocaustu* oraz odpowiedź na nią autora. W obu przypadkach spór zawiązuje się między badaczami a literaturą, a dopiero później pomiędzy samymi badaczami. Rola oponenta zostaje zminimalizowana i sprowadzona do kogoś w rodzaju pośrednika między interpretatorem a tekstem, co powoduje, że model agonizmu zaproponowany przez Mouffe ulega daleko posuniętym modyfikacjom i przypomina raczej sieć niejasnych zależności między wchodzącymi w dialog obiektami niż pojedynk adwersarzy. Widać to przede wszystkim w drugim z przykładów.

Krótkie wprowadzenie

Trudno zrozumieć nieagonistyczny charakter polskich studiów na temat literatury Zagłady bez, chociażby krótkiego, wyjaśnienia roli agonizmu w studiach światowych. Wytlumaczenia wymaga także obserwowany tutaj niedługi odcinek czasowy (lata 2002 i 2016). Dyskusje wokół tego, jak pisać, i czy w ogóle pisać o ludobójstwie Żydów, stanowią najważniejsze źródło długiego i niejednorodnego projektu literaturoznawczego, który stworzono po wojnie. W zasadzie miał on wpływ na każdą pojedynczą twórczość poetycką i prozatorską: od Paula Celana, przez Adolfa Rudnickiego, po Raymonda Federmana. Praktyka literacka pokazuje, że refleksje tego typu były obecne już w literaturze dokumentu osobistego, a nazywanie ich polemikami czy sporami wynika przede wszystkim z potrzeby prowadzenia przez autorów dialogu z samymi sobą i wyjaśnienia wątpliwości co do tego, jak powinno wyglądać bycie pisarzem-świadkiem.

⁶ M. Tomczok, *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura*, Warszawa 2017, s. 268–316.

⁷ P. Dobrosielski, *Spory o Grossa. Polskie problemy z pamięcią o Żydach*, Warszawa 2017; M. Nowicka-Franczak, *Spór o książki Jana Tomaszka Grossa*, Warszawa 2017; P. Forecki, *Po Jedwabnem. Anatomia pamięci funkcjonalnej*, Warszawa 2018.

Najbardziej wpływowy z takich sporów, o zdecydowanie najwyrazistszym profilu i największym rozmachu, spór Theodora W. Adorno z Paulem Celanem, w znacznym stopniu ukształtował literaturę europejską. Według Anity Jarzyny i Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany jego oddźwięk w Polsce był jednak zdecydowanie za słaby i nie rozwinął się w żadną osobną narrację, co poskutkowało reorientacją studiów nad Zagładą w kierunku psychologii zamiast filozofii:

[...] na gruncie polskim nigdy nie odbyła się dyskusja na miarę sporu Paula Celana z Theodorem W. Adorno, sporu, w następstwie którego trwale ustaliła się poznawcza ranga poezji jako równoprawnej partnerki dociekań filozoficznych. Symptomatyczne, że w naszym kręgu językowym recepcja tej debaty przebiegała w innym kierunku niż w humanistyce niemieckojęzycznej i nie poskutkowała metodologicznymi przewartościowaniami. Niewykluczone, że wpływ na powstanie owej luki miała raczej psychologiczna (szkoła Antoniego Kepińskiego i Marii Orwid; badania nad syndromem posttraumatycznym) niż filozoficzna orientacja polskiej pohołokaustowej refleksji humanistycznej w pierwszych latach po drugiej wojnie światowej, a potem konsekwentna polonizacja Zagłady w dyskursie publicznym i edukacji – w kolejnych dekadach. Dopiero lata 80. przynoszą tu zmianę – cezurę stanowią rozmowy Hanny Krall z Markiem Edelmanem⁸.

Przypomnijmy w skrócie przebieg tego sporu. W 1955 roku Adorno zanotował zdanie, że „po Auschwitz pisanie wierszy to barbarzyństwo”⁹. Łączono je, ku niezadowoleniu Celana, z *Todesfuge*. Wyraz temu twórca dał w opowiadaniu *Rozmowa w górach* z 1959 roku, gdzie pośród odwołań do wielu różnych tekstów (m.in. Georga Büchnera czy Friedricha Nietzschego) przywołał także wyobrażenie rozmowy między sobą a autorem *Minima moralia*, która nigdy nie miała miejsca. Podstawą tego wyobrażenia stała się wspólna żydowska tożsamość Adorna i Celana. Jak wyjaśnia John Felstiner:

Podpisując nadbitkę *Gespräch im Gebirg*, Celan wspominał Sils-Maria, „gdzie miałem spotkać się z panem profesorem Adorno, o którym sądziłem, że jest Żydem”. Pisząc to, miał na uwadze, iż Theodor Wiesengrund odrzucił żydowskie nazwisko swego ojca, przyjmując katolicie nazwisko matki, Adorno. Kiedy Adorno i Celan w końcu się spotkali, ten pierwszy powiedział, iż poeta powinien był zostać dłużej w Sils, a wówczas spotkałby „prawdziwego Dużego Żyda, Gershoma Scholema”, którego praca nad przywracaniem żydowskiej tradycji mistycznej zaczynała oddziaływać na Celana¹⁰.

⁸ Fragment jest częścią zaproszenia do piątego numeru rocznika „Narracje o Zagładzie”, który zgodnie z pomysłem obu badaczek będzie poświęcony poezji i Zagładzie i ukaże się w 2019 roku: <http://www.noz.us.edu.pl/planowane-numery/> (d.d. 17.03.2019).

⁹ Zgodnie z ustaleniami Johna Felstinerja, biografą i interpretatora twórczości Celana, słowa pochodzą z *Kulturkritik und Gesellschaft*, napisanych w 1949 roku w USA i opublikowanych jako osobny tekst w 1951 roku. W 1955 roku słowa te stały się częścią wydanej w Berlinie pracy *Prismen*. Vide J. Felstiner, *Paul Celan. Poeta, ocalony, Żyd*, tłum. M. Tomal, M. Tomal, red. P. Paziński, Budapeszt 2010, s. 195.

¹⁰ Ibidem.

Dopiero w latach sześćdziesiątych, gdy Celan porzucił poezję muzyczną (jak sam nazywał wiersze w rodzaju *Fugi śmierci*) i napisał *Aschrei*, Adorno odwołał swój słynny sąd o nieprzystawalności opisu poetyckiego do tragedii wojennej Żydów i w ramach ugody przyznał: „Wieloletnie cierpienie ma takie samo prawo do uzyskania wyrazu, jak torturowani do krzyku, dlatego nie powinno się chyba twierdzić, że po Auschwitz nie mogą powstawać wiersze”¹¹. Jak pisała Kuczyńska-Koschany, za sprawą tego gestu widać, jak filozof ustępuje poecie. Adorno „nie chce dyktować warunków czytania świata po Zagładzie komuś tak wrażliwemu jak Celan, prowadzi spór tak długo, aż widzi, że jego argumenty są słabsze, uczciwie”¹².

Rezonans idei ukształtowanych w tym sporze, a oscylujących między milczeniem i mówieniem, objął w Polsce przede wszystkim obszar problematyki literatury, a nie refleksji metaliterackiej. Jednak zdaniem autorek koncepcji poetyckiego numeru „Narracji o Zagładzie” nie przyczynił się on do powstania sporu o tematyce czy charakterze zbliżonych do tego, który rozgorzał między Adornem a Celanem. Dopiero w wydanych po 1989 roku pracach literaturoznawców takich jak Aleksandra Ubertowska, Bartłomiej Krupa czy Paweł Wolski pojawiły się rozległe nawiązania do wspomnianej polemiki. Uległa ona jednak, zwłaszcza w pracach Krupy i Wolskiego, daleko idącym przekształceniom i została sprowadzona właściwie do rekonstrukcji zmiany stanowiska autora *Prismen* w odniesieniu do możliwości świadczenia przez literaturę o Zagładzie¹³. A dokładniej – do wskazania różnic między poszczególnymi wypowiedziami myśliciela na ten temat. Ze wspomnianych rekonstrukcji zupełnie zniknęło nazwisko Celana, co należy wiązać, po pierwsze, z trudnością odtworzenia opisaną historię ze źródeł niemieckojęzycznych oraz, po drugie i najważniejsze, z jej znikomym znaczeniem dla polskiej refleksji o Zagładzie. Dalekie i spłaszczone echo tej dyskusji wprawdzie nigdy nie przestało rezonować w Polsce, nie przeobraziła się ona jednak w żaden kolejny spór poza przypominaniem ornamentów, a niekiedy wręcz powtarzaniem komunałów.

Jak wynika z pracy Krupy *Opowiedzieć Zagładę...*, literaturoznawstwo polskie znalazło jednak narrację suplementarną. Odtworzenie sporu o pryncypia pisania literatury świadectwa za pomocą odpowiednio skomponowanej opowieści o stanowiskach obrońcy dokumentu, Berela Langa, i zwolennika

¹¹ T. Adorno, *Negative Dialektik. Meditationen zur Metaphysik*, Frankfurt 1966, s. 353. Cit. per J. Felstiner, *Paul Celan. Poeta...*, s. 446.

¹² Z korespondencji prywatnej pochodzącej z 16.03.2019 r. Vide K. Kuczyńska-Koschany, *Wsze poety Żydy. Antytotytarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych*, Poznań 2013, s. 99.

¹³ B. Krupa, *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003)*, Kraków 2013, s. 18.

świadczenia figuralnego, Haydena White'a, stało się uzasadnieniem także i dla wyborów rodzimej humanistyki, szczególnie tej zajmującej się prozą. Znacznie większy wpływ pism White'a niż Adorna, poparty nie tylko licznymi do nich nawiązaniem, ale i całą serią analiz historyków i historyków literatury¹⁴, wynikał zapewne z różnic między trudną, fragmentaryczną i do pewnego stopnia ogólnikową refleksją przedstawiciela „szkoły frankfurckiej” a praktycznym wymiarem nauk White'a, dających się zastosować do analizowania także i polskiej literatury.

Z całą pewnością należy powiedzieć o jeszcze jednej cesze polskiego literaturoznawstwa, usprawiedliwiającej unikanie praktyk agonistycznych. Postawieni wobec faktu, że zbiór polskich narracji o Zagładzie jest najzasobniejszym zbiorem na świecie, badacze prawdopodobnie nigdy nie zwątpili w istotę swoich działań, zajęło ich natomiast tego zbioru poznawanie, porządkowanie i układanie. Dlatego szereg najważniejszych, przekrojowych monografii, na czele z pracami Jacka Leociaka, Sławomira Buryły, Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany, Aleksandry Ubertowskiej, Justyny Kowalskiej-Leder, Anny Mach czy Małgorzaty Wojcik-Dudek, ma w dużej mierze charakter materiałowy i nie skupia się na ideach dalekich od praktyki badawczej tekstu, niezaprzeczalnie dowodzącej, że literatura Zagłady istnieje i należy „coś” z tym faktem zrobić.

Konsekwencją tej sytuacji jest ograniczona ilość polemik literaturoznawczych niepozostawiająca badaczowi agonistyki większego wyboru. W zaproponowanych tutaj przykładach można jednak zobaczyć narracje do pewnego stopnia symboliczne, choć słabo związane z kontekstami społeczno-politycznymi literatury. Pierwsza z polemik dotyczy nie tego, co specyficzne w literaturze o Zagładzie, ale najbardziej typowych właściwości literatury jako takiej: oryginalności i epigoństwa. Druga z dyskusji – przy wszystkich zawiłościach z nią związanych – w zasadzie nie różni się od pierwszej. Także i jej tematem przewodnim są oryginalność badawcza i epigonizm wobec czyichś poglądów. Warto przyrzeć się obu polemikom bliżej po pierwsze po to, aby upewnić się, czy ich tematyka została właściwie określona i w rzeczywistości ma tak elementarny charakter. Druga kwestia, która powinna nas zainteresować, wiąże się z wątkami pobocznymi obu dyskusji. W myśl powziętych tu założeń to właśnie one są ważniejsze od jawnie dyskutowanych problemów.

¹⁴ Cf. trzy antologie artykułów White'a przygotowane przez Ewę Domańską: H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000; H. White, *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Kraków 2009; H. White, *Przeszłość praktyczna*, red. E. Domańska, Kraków 2014; J. Muchowski, *Polityka pisarstwa historycznego*, Warszawa–Toruń 2015.

Przykład pierwszy: polemika między Michałem Głowińskim, Henrykiem Grynbergiem a Jackiem Leociakiem

Za decyzją, aby rozpisać tę dyskusję między trzy, a nie dwa podmioty, które faktycznie brały w niej udział, stoi przekonanie, że w szkicu *Pokolenie Szoa*, ogłoszonym w „Odrze” w 2002 roku, Grynberg potraktował Głowińskiego jako ważnego oponenta. Postanowił jednak ukryć ten wybór za oskarżeniami pisarza o epigonizm, czyniąc z autora *Marcowego gadania* kogoś o mniejszym znaczeniu niż to, które nadane mu zostało w niejawnym wymiarze dyskusji. Głowiński okazał się „winien” zapożyczeń z prozy Idy Fink, Hanny Krall i samego Grynberga. Większość z nich miała jednak charakter często spotykanych w literaturze o Zagładzie wyrażen i zwrotów, za pomocą których świadkowie zwykli opisywać okupacyjną rzeczywistość, pobyt w getcie, ukrywanie się po aryjskiej stronie, szmalcowników itp. Drugi rodzaj „błędów” wskazanych przez Grynberga w *Czarnych sezonach* odnosił się do uwag bohatera-narratora na temat zapomnienia, niepamięci, mechanizmów pamiętania. Zdaniem autora *Ekipy Antygona*, po pierwsze, Głowiński za późno podjął decyzję o notowaniu wspomnień, pozwalając im w większości „ulecieć” i „rozpląnąć się” (co miałyby mieć związek ze wspomnianym epigonizmem). Po drugie, programowo uchylił się on od pisarskiego obowiązku¹⁵ polegającego na zaświadczeniu prawdzie, a nie opowiadaniu o kłopotach z pamięcią. Trzeci rodzaj „błędów”, o których wspomniał Grynberg, czytając prozę Głowińskiego, dotyczy wyjaśnień odautorskich, występujących w niej w nadmiarze (podczas gdy „dobra proza unika [takich – M. T.] wyjaśnień [...], sama się wyjaśnia”¹⁶). Podsumowaniem serii zarzutów pod adresem *Czarnych sezonów* Grynberg uczynił wyznanie:

Rezultatem nie jest jednak autowiwisekcja, lecz opowieść postrzępiona, niezdyscyplinowana, potwierdzająca, że na starość zachowują się w pamięci oderwane fragmenty, które trudno ułożyć w całość. Prawdziwy pisarz umie sobie z tym poradzić (udowodniła to m.in. Ida Fink w swojej opowieści *Podróż*)¹⁷.

Liczne komentarze krytyki potwierdziły, że obserwacja Grynberga, urastająca do rangi zarzutu, doczekała się – wbrew intencjom adwersarza, a nawet niezależnie od nich – szczególnego uznania i pozwoliła postawić tę twórczość m.in. obok prozy Georges’a Pereca, w podobny sposób co Głowiński opisującego rolę niepamiętania w odtwarzaniu rzeczywistości okupacyjnej i żydowskiej tożsamości. Inaczej na tę sytuację zareagował Leociak, który wykazał absurdalność

¹⁵ H. Grynberg, *Pamiętnik*, Warszawa 2011, s. 584–586. Zapiski oznaczone w pamiętniku nazwą „McLean, luty 2002 (patrz „Odra”, 4/2002)” zostały wcześniej opublikowane we fragmentach w miesięczniku „Odra” jako *Pokolenie Szoa*, „Odra” 2002, nr 4, s. 37–49.

¹⁶ H. Grynberg, *Pamiętnik*, s. 586.

¹⁷ Ibidem, s. 588.

stawianych w podobnym tonie zarzutów: „Grynberg dyskredytuje Głowińskiego jako świadka holocaustu. Jakby nie zauważał jego obecności w getcie warszawskim i na Umschlagplatzu. Obecności realnej, a nie wyobrażonej, nie empatycznej jedynie, ale faktycznej”¹⁸. Zdaniem autora *Doświadczenia granicznego* największe zastrzeżenie musi budzić fakt, że Głowiński i Grynberg dzielą doświadczenie Zagłady. Nie można zatem dopuścić do uznania za prawdę insynuacji, jakoby Zagłada była doświadczeniem obu ich dzielącym, a wręcz czymś doświadczeniem indywidualnym, na które jedni świadkowie mają *copyright*, a inni nie¹⁹. Gdyby chciało się przedstawić przedmiot sporu Leociaka z Grynbergiem w języku teorii literatury, należałoby powiedzieć, że autor *Prawdy nieartystycznej* nie rozpoznał wspólnego wszystkim narracjom o Zagładzie źródła, jakim jest topika holokaustowa²⁰. Rzeczywiste obrazy z czasem stają się zleksykalizowanymi i spetryfikowanymi wyobrażeniami należącymi do wspólnego słownika świadków i postświadków (czy raczej, jak napisała Anna Mach, świadków świadectw²¹). Upominanie się o prawa autorskie²² nie ma większego sensu.

Najciekawsza w całym sporze wydaje się odpowiedź Grynberga Leociakowi: „Nie jestem »właścicielem«, ale bodajże najstarszym pod względem stażu polskim pisarzem tej tematyki i zależy mi na utrzymaniu poziomu”²³. *Czarne sezony* Głowińskiego stają się obiektem ataku Grynberga głównie dlatego, że nie trzymają poziomu, są – zdaniem autora *Uchodźców* – słabą artystycznie prozą, pełną pustych fraz i powtórzeń. Nie jest istotne, że są także świadectwem. Od świadectwa Grynberg oczekuje niewiele, może ono być artystycznie mierne, dobra musi być tylko literatura piękna²⁴. Niezależnie od tego, czy przedstawione w ten sposób stanowisko jakkolwiek wiąże się ze sporem Celana z Adornem, warto mieć na uwadze zupełnie co innego niż fakt, że Grynberg jako jeden z nielicznych ocalonych z Zagłady tak wysoko stawia prozę artystyczną. Czyni to tylko dlatego, że znalazł godnego siebie przeciwnika i za sprawą jego, zupełnie odmiennej, literatury buduje swoją agoniczną tożsamość, jak gdyby inaczej nie umiał osiągnąć hegemonii. W akcie „zerwania” z Głowińskim jako prekursorem wyraźnie widać opisany przez Harolda Blooma lęk przed wpływem, a wraz z nim

¹⁸ J. Leociak, *Grynberg niebanalnie o Głowińskim*, „Odra” 2002, nr 4, s. 64.

¹⁹ Ibidem, s. 66.

²⁰ Na temat topiki Zagłady pisał m.in. S. Buryła, *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holocaustu*, Kraków 2016, s. 49–82. Zagadnieniu temu poświęcono także część numeru drugiego „Narracji o Zagładzie” z 2016 r. z artykułami m.in. Sławomira Buryły, Justyny Kowalskiej-Leder, Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany i Pawła Wolskiego.

²¹ A. Mach, *Świadkowie świadectw. Postpamięć Zagłady w polskiej literaturze najnowszej*, Warszawa–Toruń 2016.

²² J. Leociak, *Grynberg...*, s. 66.

²³ H. Grynberg, *Mój krytyk za dużo wyczytał*, „Odra” 2002, nr 6, s. 67.

²⁴ Ibidem.

cały szereg mechanizmów składających się na negocjowanie oryginalności przez poetę odcinającego się od inspirującego go autora²⁵. Agonistyczny błąd polega, zdaniem badacza, na nienawiści do prekursora-przeciwnika²⁶, unikaniu bezpośrednich relacji i wypieraniu wszystkich możliwych związków między inspirującym się i jego źródłem. Agon potrzebny jest Grynbergowi jedynie po to, aby umocnić dominację, która w tej sytuacji objawia całą swoją pozorność, czy wręcz słabość, i zmienia się we własne przeciwieństwo, czyli antagonizm.

Co oznacza omówiony przykład agonizmu dla studiów nad literaturą Zagłady? Po pierwsze uświadamia, że nie jest ona obszarem autonomicznym, lecz rządzi się tymi samymi prawami co wszystkie pozostałe rodzaje literatury. Po drugie pokazuje, że także i tutaj dominuje język recenzenckich ocen, pochopnych zaszeregowień i nietrwałych rozpoznań. Spór między Leociakiem a Grynbergiem, do którego włączony został Głowiński jako autor *Czarnych sezonów*, w istocie przypieczętowanie ważności – budzącej wiele wątpliwości – literatury Zagłady i wspierającego ją literaturoznawstwa. Spierają się ze sobą nie dwaj uczeni, ale uczonej z pisarzem i pisarz z uczonym-pisarzem. Potwierdza to jedynie swobodę panującą wewnątrz dyskursu o Zagładzie, ale i pewną niefrasobliwość całej dyskusji wywołanej skandalicznym, jak napisała Tokarska-Bakir, zachowaniem Grynberga: że trzeba bronić swojego prawa do istnienia przed czymś prawem do pierwszeństwa²⁷.

Przykład drugi: polemika między Danutą Szajnert a Pawłem Wolskim

Drugi z przypadków obejmuje dwa wystąpienia ogłoszone na łamach „Tekstów Drugich” w 2016 roku w następstwie publikacji monografii Wolskiego poświęconej twórczości Tadeusza Borowskiego i Primo Leviego w kontekście literatury Zagłady. Wydrukowana jako pierwsza, wyjątkowo obszerna recenzja łódzkiej badaczki zawiera przede wszystkim rzetelne omówienie wspomnianej książki: przypomina jej główną tezę, założenia, treść poszczególnych rozdziałów, ramy teoretyczne. Są to sprawy elementarne, ale ważne, ponieważ z meandrycznego²⁸ wyводу Wolskiego nie da się ich łatwo wyczytać, co w pewien sposób także irytuje autorkę. Spiera się ona jednak przede wszystkim ze skłonnością Wolskiego do „prze-pisywania” słów badaczy Zagłady i przypisywania im treści oraz

²⁵ H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 57–59.

²⁶ Trzeba pamiętać, że Głowiński jest w tej sytuacji prekursorem „dziwnym”, sam bowiem mógłby traktować literaturę Grynberga jako źródło inspiracji (o ile zwątpi się w insynuację tego ostatniego). Jego „prekursorstwo” i „ojcostwo” to w istocie określenia wpływu na siebie twórczości rówieśniczki (oba pisarze urodzili się w 1934 r.).

²⁷ J. Tokarska-Bakir, *Skandalista Henryk Grynberg*, „ResPublica Nowa” 2003, nr 6, s. 90–101.

²⁸ Określenie to pojawia się także we wspomnianej recenzji. Vide D. Szajnert, *O prze-pisywaniu*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 240.

intencji, których nie zawierają. Oto niektóre z „prze-pisanych” stanowisk: „Próbuje [Wolski – M. T.] nas przekonać, że Alina Molisak włączyła prozę Borowskiego i kilku innych nieżydowskich pisarzy do literatury »mówiącej o Szoa, określe- niu rzadziej jeszcze niż Holocaust łączonym z nieżydowskim doświadczeniem wojny«”²⁹. Albo: „odpowiedzialnymi za [...] własną tezę uczynił [Wolski – M. T.] Lawrence’a Douglasa i Tomasza Majewskiego [...]. Teza ta dotyczyła literackich wzorców »wyrażania niewyraźnego«, z których rzekomo korzystali ocalali zeznający w procesach przeciwko zbrodniarzom [...]. Jednakże artykuły, na które powołał się autor książki, nie dają podstaw do takich wniosków”³⁰.

Bardzo podobną konkluzję można wysnuć z innego przykładu, niewspomnianego przez recenzentkę. Dotyczy on omówienia pracy Michała Januszkiewicza *Horyzonty nihilizmu. Gombrowicz, Borowski, Różewicz*³¹, z której Wolski, po pierwsze, błędnie wyczytuje dialog Borowskiego z tezami prac Romana Ingardena (zawartymi nie, jak podaje autor, w *Prawdzie i etyce dzieła sztuki*, ale w *Studium literackim w Nieborowie*³²). Po wtóre, powtarzając Januszkiewicza, ustawia Borowskiego w opozycji do György Lukacsa, nie porównawszy propozycji interpretacyjnych uczonego ani z oryginałem, ani z innymi, chyba znacznie lepiej znanymi wówczas autorowi *Kamiennego świata* koncepcjami realizmu³³. W wyniku takich działań, jak zauważa Szajnert, monografia szczecińskiego badacza staje się polem różnego rodzaju rzeczywistych i potencjalnych sporów. „Wolski tak konstruuje swój wywód, jakby musiał zmagać się z jakimiś oponentami. Dlaczego zatem nie wskazał żadnego współczesnego badacza, zajmującego się literaturą Zagłady, który kwestionuje literackość świadectw tych dwóch twórców?”³⁴ W przeciwieństwie do Grynberga autor *Wstrętu i Zagłady* wzmacnia siłę podmiotu swojego dyskursu za pomocą całej sieci różnic, których istnienie wykazuje między sobą a innymi podmiotami humanistyki. Owe różnice zaznacza jednak w sposób zniuansowany i subtelny (co inna recenzentka określiła mianem „przenikliwości interpretacyjnej”³⁵). Może to jednak sprawiać wrażenie, jakby w pracy stworzonej wokół dość osobliwego przekonania o istocie literatury Zagłady zabrakło najważniejszego – wskazania autora (autorów) dekonstruowanej tezy.

²⁹ Ibidem, s. 232.

³⁰ Ibidem.

³¹ M. Januszkiewicz, *Horyzonty nihilizmu. Gombrowicz, Borowski, Różewicz*, Poznań 2009.

³² T. Borowski, *Krytyka*, w: idem, *Pisma w czterech tomach*, red. T. Drewnowski, J. Szczęsna, S. Buryła, Kraków 2005, s. 184–210.

³³ P. Wolski, *Tadeusz Borowski – Primo Levi. Przepisywanie literatury Holocaustu*, Warszawa 2013, s. 124–128.

³⁴ Ibidem, s. 239.

³⁵ A. Ubertowska, *Paweł Wolski, Tadeusz Borowski – Primo Levi. Przepisywanie literatury Holocaustu*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013, 362 s., „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2015, nr 11, s. 647.

W swojej odpowiedzi Danucie Szajnert Wolski, zamiast odnieść się do poszczególnych części jej krytyki, przypisuje swojej polemistce argument, który uznaje za najbardziej dotkliwy (zarzut o „prze-pisywanie”).

Nie jest to praktyka zaskakująca, tyle że zamiast, jak de Man, szukać pominięć, przesunąć itp. w czytanim przez siebie tekście, badaczka pomija **własne** w czytaniu tych odczytań pominięcia, przeinaczenia i przesunięcia, fikcjonalizujące (w sensie opowiadania okoliczności prawdopodobnych, a nie nieznanych) porządek mojego wywodu³⁶.

Zdaje się, że zarówno Wolski, jak i Szajnert – która funkcjonuje w jego recenzji w charakterze alegorii czytania literatury jako czytania czyichś komentarzy, opracowań i interpretacji, nie zaś samego tekstu – spotykają się w polemice z bardzo zbliżonymi upodobaniami. Oboje, czego próbuje dowieść autor *Wstępu i Zagłady...*, widzą literaturę *Zagłady* przez pryzmat komentarzy do niej, ale w przeciwieństwie do Wolskiego Szajnert nie ujawnia, że wie, co widzi. Jakie są tego przyczyny? Wydaje się, że Szajnert daje wyraz innemu niezadowoleniu niż to, które przypisuje jej Wolski. Irytuje ją gęsta sieć cytatów i parafraz czyichś stanowisk, którą napotyka w *Tadeuszu Borowskim – Primo-Levim...* Z kolei autor monografii tak właśnie wyobraża sobie pisanie o *Zagładzie*. Własne stanowisko tworzy się – jego zdaniem – w (agonicznej) odpowiedzi na stanowiska cudze. Jest to konsekwencja przyjętego przez Wolskiego założenia o autonomizacji i instytucjonalizacji dyskursu o *Zagładzie*, opierającego się na przekonaniu, że kategorie i pojęcia takie jak niewyraźność, wyjątkowość, kicz holokaustowy czy pornografizacja narracji o *Zagładzie* są charakterystyczne wyłącznie dla tej problematyki. A przecież wcale tak nie jest: wiele z nich ma niestabilizowane znaczenie i wymaga ujęć porządkujących (jak kicz), łączy się z określonymi teoriami (jak postmodernizm w przypadku wyjątkowości i niewyraźności) i często występuje także w odniesieniu do zjawisk innych niż *Zagłada*. To właśnie pole badań, opisane przez Wolskiego także w kolejnej książce za pomocą formuły „pisarstwo *Zagłady* jako naukowa dziedzina”³⁷, a przede wszystkim argumentacja dotycząca wyboru takiego właśnie opisu (w *Tadeuszu Borowskim – Primo Levim...* autor wywodzi ją z konstruktywizmu³⁸), wymagałoby pogłębienia i uszczegółowienia.

Chcąc podsumować drugi przykład agonizmu, należałoby wskazać na zasadnicze podobieństwa łączące go z pierwszym przykładem. Także i tutaj siła indywidualnych przekonań na temat tego, jak można wyobrażać sobie pisanie

³⁶ P. Wolski, *O intencjach, przypisach i przy-pisywaniu (w odpowiedzi Danucie Szajnert)*, „Teksty Drugie” 2016, nr 6, s. 443.

³⁷ P. Wolski, *Wstęp i Zagłada. Nowoczesność Tadeusza Borowskiego*, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2018, s. 18.

³⁸ P. Wolski, *Tadeusz Borowski – Primo Levi...*, s. 322.

o Zagładzie, pochodzi z przekonań zbiorowych. Aby uzasadnić swoją teorię, autor musi wejść z innymi badaczami w drobne, mikrologiczne spory. Podobnie jak wcześniej, efektem takiej taktyki staje się coś wręcz przeciwnego niż prezentacja własnych poglądów. W myśl teorii Mouffe pluralizm, do którego mają prowadzić dyskusje, nie polega na odbieraniu sobie głosu kosztem utrzymania stanu fałszywie pojętej demokracji w nauce. Własny głos powinien być na tyle mocny, aby potrafił prowadzić spory, zmieniać stanowiska, odpierać ataki, ale też rozumieć, że układ sił nie może być stabilny i wręcz wymusza na pozostałych uczestnikach gry zachowania kontrhegemoniczne.

Afirmacja przeciw agonizmowi

We współczesnej myśli zachodniej istnieje nurt badań zmierzający do przezwyciężenia koncepcji opartych na takich kategoriach jak agon czy polemika, które utożsamiane są przede wszystkim ze zmierzchem filozofii postmodernistycznej, skoncentrowanej wokół nieobecności, pustki, melancholii i żaloby. Reprezentująca go Ewa Domańska twierdzi, że ideą przewodnią humanistyki afirmatywnej, o której tu mowa, jest myślenie o przyszłości i czynienie z tego strategii, która ma nie tyle dać możliwość unikania konfrontacji z bieżącą polityką, niezmiennie dopuszczającą możliwość ludobójstw, śmierci i negatywności, ile powinna przynieść nową perspektywę – poruszania się w „kierunku tego, co pozytywne”³⁹.

O ile agon, jak wynika z analizy dwu przykładów, niekoniecznie wzmacnia podmiot dyskursu, częściej prowadząc do pozornej demonstracji siły i okopywania się we własnej słabości⁴⁰, o tyle celem humanistyki afirmatywnej jest właśnie

wzmocnienie podmiotu i wspólnoty (złożonej z ludzkich i nie-ludzkich person). Pojęcie sprawczości i jego odpowiednie rozumienie jest tutaj kluczowe. Podmiot jest w tym projekcie ujmowany jako sprawca, który ma potencjalność, by działać i wprowadzać zmiany. Może nim być zarówno człowiek, jak i zwierzę, roślina lub rzecz⁴¹.

Niezależnie od źródeł europejskiego literaturoznawstwa dotyczącego Zagłady, zrosniętych z kulturą sporu, nieagonistyczny charakter ich polskiej reprezentacji wcale nie musi być wadą. Przeciwnie, powinno się tak je projektować i prowadzić, by szukać odnowienia podstaw europejskiej humanistyki w takich kategoriach

³⁹ Ch. Maser, *Nowa wizja lasu*, tłum. J. P. Listwan, J. Majewski, Bystra k. Bielska Białej 2003, s. 154.

⁴⁰ Co istotne, źródłosłów pojęcia „agon” wiąże się z agonią, umieraniem: K. E. Carr, *What is an agon? Greek philosophy*, „Quatr.us Study Guides” 2017, <https://quatr.us/greeks/agon-greek-philosophy.htm> (d.d. 18.02.2019). Cf. W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem. Część pierwsza od A do M (mi-parti)*, Warszawa 2007, s. 18.

⁴¹ E. Domańska, *Humanistyka afirmatywna: władza i pleć po Butler i Foucaulcie*, „Kultura Współczesna” 2014, nr 4, s. 128.

jak „życie”, „wspólnota” i „współdziałanie”, co może (ale nie musi) skutkować odrodzeniem idei zbiorowych pomysłów i zespołów. Przede wszystkim jednak należałoby wyjść poza granice dosłownie rozumianego postmodernizmu⁴² ku posthumanistyce, która z kolei wymaga rozszerzenia horyzontu badań o wiele innych dyscyplin niż samo literaturoznawstwo. Przykładem „wertykalnie” prowadzonych studiów, zachowujących z jednej strony afirmatywność, a z drugiej dalekich od idei agonu, mogą być prace zrodzone z ducha teorii afektu czy refleksji nad przedmiotem i zwierzętami⁴³. Słowem-kluczem wydaje się w nich nie „agon”, ale „więź” (ang. *bond*). Nie traktowałabym go jako konkurencji dla przedstawionych we wstępie założeń teorii Mouffe. Proponuję w nim widzieć raczej ich przewyciężenie i uzupełnienie. Niedostatki w myśleniu o literaturze Zagłady w kategoriach wspólnoty i więzi muszą bowiem prowadzić do wyłonienia się tradycyjnych i bezużytecznych postaw, takich jak zdobycie dominacji nad innymi (Grynberg), skupienie się na inkluzywnych kategoriach charakterystycznych dla poststrukturalizmu (Wolski) czy autonomizacja i usztywnienie wiedzy.

Agon nie musi zniknąć ze współczesnego słownika pojęć. Powinien jednak, jako kategoria związana z władzą i śmiercią, zostać poddany krytyce, w tym także krytyce genderowej, weryfikującej związek postaw agonicznych z działalnością mężczyzn. Przywrócenie agonu dzisiejszej humanistyce jest jak najbardziej możliwe, chociażby w odniesieniu do zachowań tworzących wspólnotę i edukujących jednostki. To, czego należy unikać, łączy się natomiast z postawami zmierzającymi do supremacji. Agonice konteksty afirmacji warto zachować.

Bibliografia

- Adorno, Theodor, *Negative Dialektik. Meditationen zur Metaphysik*, Frankfurt 1966.
- Bloom, Harold, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.
- Borowski, Tadeusz, *Krytyka*, w: idem, *Pisma w czterech tomach*, red. T. Drewnowski, J. Szczęsna, S. Buryła, Kraków 2005.
- Buryła, Sławomir, *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holokaustu*, Kraków 2016.
- Carr, Karen E., *What is an agon? Greek philosophy*, „Quatr.us Study Guides” 2017, <https://quatr.us/greeks/agon-greek-philosophy.htm> (d.d. 18.02.2019).
- Dobrosielski, Paweł, *Spyry o Grossa. Polskie problemy z pamięcią o Żydach*, Warszawa 2017.
- Domańska, Ewa, *Humanistyka afirmatywna: władza i płeć po Butler i Foucaultie*, „Kultura Współczesna” 2014, nr 4.

⁴² Ibidem, s. 119–122.

⁴³ Chodzi m.in. o artykuły i monografię Jacka Leociaka o śmieciach, Bożeny Shallcross o rzeczach, Agnieszki Daukszy o afektach oraz Anity Jarzyny i Piotra Krupińskiego o zwierzętach.

- Felstiner, John, *Paul Celan. Poeta, ocalony, Żyd*, tłum. M. Tomal, M. Tomal, red. P. Paziński, Budapeszt 2010.
- Forecki, Piotr, *Po Jedwabnem. Anatomia pamięci funkcjonalnej*, Warszawa 2018.
- Grynberg, Henryk, *Mój krytyk za dużo wyczytał*, „Odra” 2002, nr 6.
- Grynberg, Henryk, *Pokolenie Szoa*, „Odra” 2002, nr 4.
- Grynberg, Henryk, *Pamiętnik*, Warszawa 2011.
- Januszkiewicz, Michał, *Horyzonty nihilizmu. Gombrowicz, Borowski, Różewicz*, Poznań 2009.
- Kopaliński, Władysław, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem. Część pierwsza od A do M (mi-parti)*, Warszawa 2007.
- Krupa, Bartłomiej, *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003)*, Kraków 2013.
- Kuczyńska-Koschany, Katarzyna, *Wsje poety Żydy. Antytotalitarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych*, Poznań 2013.
- Leociak, Jacek, *Grynberg niebanalnie o Głowińskim*, „Odra” 2002, nr 4.
- Mach, Anna, *Świadkowie świadectw. Postpamięć Zagłady w polskiej literaturze najnowszej*, Warszawa–Toruń 2016.
- Maser, Chris, *Nowa wizja lasu*, tłum. J. P. Listwan, J. Majewski, Bystra k. Bielska Białej 2003.
- Mouffe, Chantal, *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, tłum. B. Szelewa, Warszawa 2015.
- Muchowski, Jakub, *Polityka pisarstwa historycznego*, Warszawa–Toruń 2015.
- Nowicka-Franczak, Magdalena, *Spór o książki Jana Tomasz Grossa*, Warszawa 2017.
- Szajnert, Danuta, *O prze-pisywaniu*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1.
- Tokarska-Bakir, Joanna, *Skandalista Henryk Grynberg*, „ResPublica Nowa” 2003, nr 6.
- Tokarska-Bakir, Joanna, *Nowa polska szkoła historyczna albo sabat antypolskich czarownic w Paryżu*, https://www.academia.edu/38512291/Nowa_polska_szko%C5%82a_historyczna_albo_sabat_antypolskich_czarownic_w_Pary%C5%BCu (d.d. 16.02.2019).
- Tomczok, Marta, *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura*, Warszawa 2017.
- Ubertowska, Aleksandra, *Paweł Wolski, Tadeusz Borowski – Primo Levi. Przepisywanie literatury Holocaustu*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013, 362 s., „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2015, nr 11.
- White, Hayden, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000.
- White, Hayden, *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Kraków 2009.
- White, Hayden, *Przeszłość praktyczna*, red. E. Domańska, Kraków 2014.
- Wolski, Paweł, *Tadeusz Borowski – Primo Levi. Prze-pisywanie literatury Holocaustu*, Warszawa 2013.
- Wolski, Paweł, *O intencjach, przypisach i przy-pisywaniu (w odpowiedzi Danucie Szajnert)*, „Teksty Drugie” 2016, nr 6.
- Wolski, Paweł, *Wstręt i Zagłada. Nowoczesność Tadeusza Borowskiego*, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2018.

MARTA TOMCZOK, badaczka Zagłady i jej odniesień kulturowych, adiunkt na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego, redaktor naczelna rocznika „Narracje o Zagładzie”. Autorka książek: *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego* (2011), *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012* (2013), *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura* (2017). Artykuły i recenzje publikowała m.in. w „Historyce Studiach Metodologicznych”, „Tekstach Drugich”, „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim”, „Porównaniach”, „Poznańskich Studiach Polonistycznych”, „Poznańskich Studiach Sławistycznych”, „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”, „Zagładzie Żydów. Studiach i Materiałach”. Współpracuje z miesięcznikiem „Nowe Książki”. Interesuje się wpływem nowych metodologii na studia o Zagładzie i innych ludobójstwach, refleksją krytyczną nad estetykami uznanymi za minione (postmodernizm), nowym animizmem oraz historią środowiskową węgla.

THE FLYTING OF DUMBAR AND KENNEDIE
AS AN INVERTED LITANY:
THE SCOTTISH PERSPECTIVE ON A POETIC AGON*

The Flyting of Dumbar and Kennedie jako litania na opak:
szkockie spojrzenie na kwestię poetyckiego agonu

DOMINIKA RUSZKIEWICZ
Akademia Ignatianum w Krakowie, Polska
E-mail: dominika.ruszkiewicz@ignatianum.edu.pl
ORCID: 0000-0001-7809-587X

Streszczenie

Artykuł składa się z dwóch części. W pierwszej, szkocki gatunek pojedynku na słowa (*flyting*), którego głównym celem było upokorzenie przeciwnika, zostaje umiejscowiony w kontekście anglosaskiej tradycji kulturowej i literackiej. Druga część podejmuje stylistyczną analizę utworu pt. *The Flyting of Dumbar and Kennedie*, argumentując, że wykazuje on pokrewieństwo tematyczne z satyrą poetycką, jednocześnie zbliżając się pod względem formy do wiersza litanijnego. *The Flyting* nie tylko wykazuje pewne cechy formalne litanii, lecz podziela także jej obraz świata, z Bogiem jako mediatorem poetyckiego agonu. Widziane z tej perspektywy wrogie wymiany zniewag przedstawione w wierszu nie stanowią zaprzeczenia, a jedynie odwrócenie tradycji litanijnej, co sprawia, że utwór można uznać za przykład litanii na opak.

Słowa kluczowe: pojedynek na słowa, Szkocja, późne średniowiecze, wiersz litanijny, antonomazja, hiperbola

Abstract

This article is composed of two parts. In the first, the Scottish genre of flyting, whose main purpose was to humiliate the opponent, is situated in the context of the Anglo-Saxon cultural and literary tradition. The second offers a stylistic analysis of *The Flyting of Dumbar and Kennedie*, arguing that the poem shows thematic affinity with satiric verse while bearing formal resemblance to litanic verse. *The Flyting* not only displays certain features that are characteristic of the litanic form, but also shares the litanic worldview, with God as the mediator of the poetic agon.

* The publication of this article was subsidised by the University of Warsaw.

Seen from this perspective, the poem's hostile exchanges of insults do not represent a negation, but merely a reversal of the litanic tradition, and *The Flyting* may be seen as an example of an inverted litany.

Keywords: flyting, Scotland, late Middle Ages, litanic verse, antonomasia, hyperbole

The Flyting in its Cultural Context

The Flyting of Dunbar and Kennedie represents a poetic duel between two late medieval Scottish poets: William Dunbar and Walter Kennedy. The poem, in which the contestants take turns to heap insults on each other, shows affinity with various traditions of verbal combat, whether of Greek (the agon tradition),¹ Celtic,² Provençal (the troubadour *sirventes*, *tenso*, and *partimen*),³ or – more recently – American provenance (the infamous “roasting” of public figures),⁴ and may be associated with settings as diverse as the brutal Roman arena⁵ and the pastoral idyllic landscape.⁶ It is perhaps for this reason that *The Flyting* is difficult to classify and interpret and has never been a favourite with the critics. In fact, it has been referred to as “the most repellent poem [...] in any language – a penance to read and write about”.⁷ It is a poem in which Christian values – which formed the basis of Western civilization in the Middle Ages – are turned upside-down, and terms of praise for God and his creation are replaced with those of abuse. And yet, the language used by Dunbar and Kennedy abounds in apostrophes and other rhetorical figures that are characteristic of the Church litanies. My aim is to show that it is because of this extraordinary discrepancy between the form of the poem, modelled as it is upon a litanic enumeration of names, and its content, marked by obscenity and vulgarity, that the poem may be seen as an example of an inverted litany.

¹ Tom Scott, *William Dunbar. A Critical Exposition of The Poems* (Edinburgh/London: Oliver and Boyd, 1966), 175.

² Edwin Morgan, *Crossing the Border: Essays on Scottish Literature* (Manchester: Carcanet, 1990), 26–27.

³ Roderick J. Lyall, *Alexander Montgomerie. Poetry, Politics, and Cultural Change in Jacobean Scotland* (Tempe, Arizona: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2005), 79.

⁴ Dorothy W. Riach, “Walter Kennedy’s Part in *The Flyting of Dunbar and Kennedie*”, in *Scottish Language and Literature, Medieval and Renaissance: Fourth International Conference 1984: Proceedings*, ed. Dietrich Strauss, Horst W. Drescher (Frankfurt am Main/New York: Peter Lang, 1986), 369.

⁵ T. Scott, op. cit., 176–178.

⁶ On the pastoral agon in Theocritus’s *Idyll*, vide Sylwia Wojciechowska, *(Re)Visions of the Pastoral in Selected British and American post-Romantic Fiction* (Kraków: Wydawnictwo WAM, 2017), 28.

⁷ T. Scott, op. cit., 175.

Heroic vs Ludic Flying

In Anglo-Saxon culture verbal duels have a long genealogy. First recorded in Old English, the term “*flitan*” was initially used in two senses: to strive or to dispute.⁸ The earliest specimens of flying to be found in Anglo-Saxon literature include exchanges aimed at testing the truthfulness of the opponent’s words, especially when he was a stranger, whose identity had to be verified and reputation tested.⁹ That was the case of the exchange between Beowulf, a newcomer to Hrothgar’s court, and Unferth, a Danish thane. Provoked by Unferth, the verbal combat centres around the question of whether Beowulf’s good name is firmly grounded in martial achievements or whether it rests solely on empty boasts, i.e. whether there is evidence of him actually performing the deeds that he is so proud of, such as winning the swimming-match with Breca, a sea monster. Responding to Unferth’s challenge, Beowulf stresses the truthfulness of his account – “[...] the truth is as I’ve said: / I had more sea-strength, outstaying Breca’s” (ll. 532–533)¹⁰ – and launches a counterattack at his opponent by stating that Unferth, having killed only his kindred, has no achievements to match his (ll. 587–588). Thus, in terms of its structure, the Beowulf-Unferth exchange follows the three-stage sequence consisting of a Claim, Defence, and Counterclaim, which is typical of debates.¹¹ In terms of its content and function, it belongs to what Ward Parks refers to as “heroic flying”, which often served as a preliminary to a martial attack, such as in the case of the battle between Beowulf and Grendel.¹²

The Flying of Dumbar and Kennedie, by contrast, belongs to “ludic flying”,¹³ a phenomenon which had roots in social history. As argued by Priscilla Bawcutt, “In the later Middle Ages the nouns “*flyte*” and “*flyting*” signified noisy arguments, often taking place in public, and chiefly – or so, it was insinuated – carried on by women”.¹⁴ The frequent occurrence of such noisy, public quarrels on Scottish streets has been recorded in both city documentation and poetry, including Dunbar’s *To the Merchantis of Edinburgh*, which evokes the “cryis of carlingis and debaittis [cries of old women and debates]” (l. 10) as well as “feusum

⁸ Priscilla Bawcutt, “The Art of Flying”, *Scottish Literary Journal*, vol. 10 (1983): 7; E. Morgan, op. cit., 26.

⁹ Cf. Carol J. Clover, “The Germanic Context of The Unferþ Episode”, *Speculum*, vol. 55 (1980): 451.

¹⁰ Cit. per *Beowulf*, trans. Michael Alexander (London: Penguin Books Ltd, 2001).

¹¹ C. J. Clover, op. cit., 452.

¹² Ward Parks, “Flying, Sounding, Debate: Three Verbal Contest Genres”, *Poetics Today*, vol. 7 (1986): 441, 444.

¹³ For the distinction between “heroic” and “ludic” flying, vide *ibidem*, 444–453.

¹⁴ P. Bawcutt 1983, op. cit., 7.

flytingis of defame [foul, defamatory flytings]" (l. 11) that could be heard on the streets of Edinburgh.¹⁵

This is to say that the term "*flyting*" originally referred to a popular and typically Scottish phenomenon, consisting in abusive exchanges of insults, for – as Kurt Wittig notes – it is the Scots that have developed a particularly passionate predilection for argument.¹⁶ Such exchanges were punishable by law and public penance was often ordained. On such occasions, the accused had to beg forgiveness from the victims of their slander, uttering the following words: "False tongue, thou lied".¹⁷ This implies that the ludic insults were not solidly grounded in real life and, therefore, were not customarily intended to be taken in earnest, often having a purely "entertaining" value. Thus, although the term "*flyting*" has by now acquired a generic status,¹⁸ the original context in which it was used was wider than the literary.

The Scottish Protagonists of the Poetic Tournament

The most representative poetic *flytings* of the ludic type were composed in sixteenth-century Scotland and include, among others, *The Flyting of Dunbar and Kennedie* (1508), one of the first poems to be printed in Middle Scots. George Bannatyne, the compiler of the Bannatyne Manuscript, which is the principal source for the poem, places *The Flyting of Dunbar and Kennedie* in a group of "balletis mirry" and introduces the poem in the following words: "The Flyting of Dunbar and Kennedie / here efter followis Iocound and mirrie" (f. 147^r),¹⁹ thereby guiding his readers towards a playful reception of the poetic quarrel,²⁰ a quarrel which extends over five hundred and fifty-two lines, two hundred and forty-eight of which are attributed to Dunbar, while the remaining three hundred and four to Kennedy.

In *The Flyting*, the antagonistic relation between the poets is depicted in terms of a formal tournament, for both opponents are accompanied by their seconds:

¹⁵ All quotations from Dunbar's poems come from Jacqueline A. Tasioulas (ed.), *The Makars. The Poems of Henryson, Dunbar and Douglas* (Edinburgh: Canongate Books, 1999). For translations into modern English provided in brackets, I use notes in *ibidem* and P. Bawcutt (ed.), *William Dunbar. Selected Poems* (London and New York: Longman, 1996).

¹⁶ Kurt Wittig, *The Scottish Tradition in Literature* (Edinburgh: Oliver and Boyd, 1958), 76.

¹⁷ P. Bawcutt 1983, *op. cit.*, 8–9.

¹⁸ Cf. *ibidem*, *op. cit.*, 6–7.

¹⁹ *The Poems of Walter Kennedy*, ed. Nicole Meier (Woodbridge: The Scottish Text Society, 2008), xviii.

²⁰ For more information on Bannatyne's editing procedures, vide William Ramson, "On Bannatyne's Editing", in *Bards and Makars. Scottish Language and Literature: Medieval and Renaissance*, eds. Adam J. Aitken, Matthew P. McDiarmid, Derick S. Thomson (Glasgow: University of Glasgow Press, 1977), 172–183.

Sir John Ross in the case of Dunbar (l. 1) and “my cousing Quintene and my commissar” in the case of Kennedy (l. 34).²¹ Moreover, both poets mention fighting, armour, and battlefield. Before accepting the challenge, Dunbar says: “Thow speiris, dastard, gif I dar with the fecht. [You ask, coward, if I dare fight with you.] / Ye, Dagon dowbart, thairof haif thow no dowl [Yes, idolatrous fool, have no doubt of this]” (ll. 65–66). Positioning himself as a warrior, Dunbar boasts that he will need neither knife, sword, nor axe to fight his opponent; he will use a dog leash instead (ll. 71–72). “Durch, I shall ding thee [Dwarf, I shall hit you]” (l. 395), replies Kennedy, and in the final stanza asks Dunbar to surrender his “spear of war” (l. 545) and “flee the field” (l. 547). The “field” in question might have been the royal court, for the poem contains a reference to winter (l. 118), which is when such courtly entertainments would take place, and a direct address to King James IV (ll. 481–482), in whose presence the flying might have been performed, thereby earning the poets their credentials.²²

In fact, no conclusive evidence exists to confirm that such verbal duels were intended to cause suffering or distress to the opponent, just like no hard feelings of personal hostility towards his poetic adversary could be ascribed to either Dunbar or Kennedy. On the contrary, flying may be “most satisfying between friends” in that “it enables words to be used, and things to be said, that otherwise could not, without bloodshed”.²³ The respect the poets had for each other is attested to in other Scottish works, such as Dunbar’s *Lament for the Makars*, in which the poet refers to “[g]ud maister Walter Kennedy” (l. 89), as well as in David Laing’s “Account of the Contents of the Bannatyne Manuscript”, in which Dunbar appears as Kennedy’s friend.²⁴ It seems, therefore, that the poets decide to engage in a verbal combat purely for its own sake. This is to say that even though the insults are apparently intended to ridicule their opponent’s character flaws and actions, they do not add up to a coherent portrait of either poet. Instead, they reveal some of the social and cultural forces at work in fifteenth-century Scotland which were responsible for a major linguistic shift, as a result of which Middle Scots emerged as the dominant language, replacing the aristocratic French in such areas of life as culture,

²¹ The first 248 lines of the *Flying*, i.e. the whole of Dunbar’s contribution and the beginning of Kennedy’s, are quoted from J. A. Tasioulas, op. cit. For the remaining lines, I resort to “*The Flying of Dunbar and Kennedy* by William Dunbar normalized and glossed by Michael Murphy”, accessed from Clan Strachan Society website (http://www.clanstrachan.org/history/Flying_of_Dunbar_and_Kennedy.pdf).

²² R. J. Lyall notes that Dunbar was granted a pension by James IV around the time in which the poem was composed, which may not be coincidental. Vide R. J. Lyall, op. cit., 79.

²³ K. Wittig, op. cit., 76.

²⁴ D. W. Riach, op. cit., 378.

literature, and government, and degrading the familial Gaelic to the status of a second-class language.²⁵

The animosity between the Scots-speaking and Gaelic-speaking population surfaces on numerous occasions in the poem, especially those where Dunbar mocks Kennedy for his provincial descent and predilection for a lower kind of verse composed in the Gaelic language (ll. 106–112), and where Kennedy defends Gaelic, stating that it should be the true language of every Scotsperson, and blames Dunbar's forefathers for its decline (ll. 345–352). However strongly the poets feel about the Scottish heritage, their biting insults aimed at their opponent's ethnic and linguistic background are not based on facts.²⁶ Thus, while it is true that Kennedy's family came from a Gaelic-speaking part of Scotland, it is certainly unlikely that the poet himself may be taken for the "Iersche brybour baird [Highland vagabond bard]" (l. 49) or "Ersch katherene [Gaelic-speaking robber]" (l. 145), as he is described by Dunbar. In this respect, the poem is not a reliable historical source and should not be treated as "a quarry for precise biographical data".²⁷

The Flyting vs Satiric and Argumentative Verse

Instead of providing verifiable historical referents, *The Flyting* is based on well-established stereotypes that are used in works of social satire and offer a distorted picture of reality. Therefore, it is possible to detect a certain thematic affinity shared by the two genres, for both the flyting and the satire can be defined as verbal assaults carried out by means of stereotypes. The flyting, however, is a more direct, undisguised attack and – even though there are instances of what Tom Scott calls "genuine satire" in *The Flyting* too – its purpose is not to expose and correct the vices of an individual, but rather to "destroy" the object of its attack through personal vilification.²⁸ Therefore, what the flyting shares with the satire is a mere thematic affinity rather than a genuine connection.

The same seems true of the relation between the flyting and those polemical dialogues in which the contesting sides support a specific position through an extended argument. As has already been noted, apart from the linguistic argument mentioned above, there is very little material in *The Flyting of Dunbar and Kennedy* that would qualify as a meaningful discursive exchange. Instead, the poetic adversaries move from one insult to another, creating catalogues

²⁵ For more information on the linguistic situation in late medieval Scotland, vide Jenny Wormald, *Court, Kirk, and Community, Scotland 1470–1625* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1981), 59–63.

²⁶ W. Parks, op. cit., 446–447.

²⁷ P. Bawcutt 1983, op. cit., 21.

²⁸ For more details, vide T. Scott, op. cit., 174–176.

of names, which are the most distinguishing feature of the poem. The poets' preoccupation with the syntactic form further distances *The Flying* from argumentative verse and brings it closer to highly patterned forms of verse, such as the litanic verse.²⁹ The relation between *The Flying* and litanic verse is much less obvious than that between the Scottish poem and satiric verse, or in no respect obvious at all, and yet – as shall be argued below – *The Flying* may be seen as an inverted litany, both in terms of its form and the worldview it promotes.³⁰

The Flying and Litanic Verse

Litanies of titles honouring the saints, most notably the Virgin Mary, were certainly known in Scotland, for – as shown by religious scholars – late medieval Scotland was not indifferent to the general European upsurge in lay spirituality. Coinciding with the period of frequent military invasions and outbreaks of the plague, in Scotland – as in the rest of Europe – this movement may have been fuelled by a concern about the soul's spiritual future, and it manifested itself in the support for the Church institutions, pilgrimages, and the veneration of the saints, such as the Virgin Mary, who was believed to intercede with God for the salvation of mankind. In fact, Mary's intercessory powers were evoked in an act of the Scottish Parliament on 14 March 1541 in the context of benefits they can bring to both individuals and the state, as well as in prayers, such as "The Lang Rosair", "O Clementissime", "Ave Maria Alta Stirps", and "O Intemerata", among others.³¹ It has also been established that wealthy Scots were in the possession of devotional books of either Flemish or French origin, which included litanies too, such as for instance the "Litany of Our Lady".³²

The influence of Marian devotion, as is argued in this paper, extended to poems that have seemingly very little connection to lay piety, such as *The Flying*,

²⁹ The term "litantic verse" has been introduced by Witold Sadowski. Cf. W. Sadowski, *Litania i poezja. Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku [Litany and Poetry. On the Body of Material of Polish Literature from the Eleventh to the Twenty-First Century]* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011), 111–145; W. Sadowski, *European Litantic Verse. A Different Space-Time* (Berlin: Peter Lang, 2018), 23–25.

³⁰ Examples of other inverted litanies have been examined by Katarzyna Dudek, "Our Lady of Controversy: Defamiliarization of the Litantic Verse in English Poetry (1837–1939)", in *Litantic Verse II. Britannia, Germania et Scandinavia*, eds. Witold Sadowski, Magdalena Kowalska, Magdalena M. Kubas (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2016), 118–127; Małgorzata Gorczyńska, "»Krléš! Krléš! Krléš!«: Litany and its Derivatives in Czech Literature to the 1930s", trans. Dominika Ruszkiewicz, in *Litantic Verse I, Origines, Iberia, Slavia et Europa Media*, eds. Witold Sadowski, Magdalena Kowalska, Magdalena M. Kubas (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2016), 295–299; and W. Sadowski, "Polish Litantic Verse until 1939: An Outside Perspective", in *Litantic Verse I*, op. cit., 338–342.

³¹ Audrey-Beth Fitch, *The Search for Salvation. Lay Faith in Scotland, 1480–1560*, ed. Elizabeth Ewan (Edinburgh: John Donald, 2009), 113–150.

³² *Ibidem*, 144.

which is not only based on the syntactic arrangement of text that is characteristic of litanies,³³ but also contains three necessary components of litanic verse³⁴: the ektenial gene, which is responsible for the enumeration of intentions, the chairetismic gene, responsible for laudatory or acclamatory prayers,³⁵ and the polyonymic gene, responsible for long lists of names.³⁶ The combination of genes which is particularly relevant for medieval European literature is the chairetismic-polyonymic pairing, based on the Greek *Akathist Hymn*. It appears most frequently in medieval laudatory poems addressed to the Mother of God, known as “hail lyrics”, but is not restricted to the religious context. In fact, also secular occasional poems, which are composed in praise of a specific individual, often rely on repetitive calls or addresses equivalent to the Latin greetings *ave*, *salve*, *gaude*, or *vale*, as well as on a frequent use of antonomasia.³⁷ It is such poems, structured around a call or an address, that constitute a major part of Dunbar’s works.³⁸

The Flyting of Dunbar and Kennedie is a good illustration of how the chairetismic-polyonymic pair of genes operates within the poem, with the latter being the dominant gene. The potential of the polyonymic gene is realised through debasing antonomastic epithets applied to the two opponents engaged in a verbal fight: Dunbar and Kennedy. The number of insulting names varies from line to line, starting with two: “[s]kaldit skaitbird and commoun skamelar [scabby vulture and common scavenger]” (l. 37); moving to three in the following example: “[i]gnorant elf, aip, owll irregular [ignorant elf, ape, lawless owl]” (l. 36); and ending with as many as four names in the following sequence, among others: “[h]erretyk, lunatyk, purspyk, carlingis pet [heretic, lunatic, pickpocket, old woman’s fart]” (l. 247). It is interesting to note that the density of names increases towards the end of the poem, both in the case of Dunbar’s as well as Kennedy’s parts, until it reaches a poetic climax in their last stanzas, which are reduced to being mere “exercises in name-calling”.³⁹

The chairetismic dimension of the poem is manifested in the use of direct calls to an addressee, which contain either a greeting or the name of the addressee. The salutatory “hail” is used once in Dunbar’s attack on Kennedy (l. 104).

³³ W. Sadowski 2018, op. cit., 20.

³⁴ These components will be referred to as “genes” following the terminology introduced by Witold Sadowski in his *Litania i poezja [Litany and Poetry]*, op. cit., 25–68.

³⁵ W. Sadowski 2018, op. cit., 113–114.

³⁶ *Ibidem*, 136–137.

³⁷ *Ibidem*, 225.

³⁸ Dunbar’s indebtedness to the medieval tradition of Marian lyrics has already been examined in relation to both his courtly and devotional poems. Cf. Dominika Ruszkiewicz, “»Thy name I sall ay nevyne«: Litanic Verse in Fifteenth-Century England and Scotland”, in *Litanic Verse II*, op. cit., 42–47.

³⁹ P. Bawcutt, *Dunbar the Makar* (Oxford: Clarendon Press, 1992), 357.

In other cases, the Marian verbal apostrophe is replaced by an interjection of disgust and disapprobation – “fy”, as in stanza eleven: “Fy, tratour theif, fy, Ganelyon, fy, fy! [Fie, treacherous thief, fie, Ganelon, fie, fie!]” (l. 83). The line quoted above also contains a nominal reference to the addressee, “Ganelyon”, preceded by an antonomasia, “tratour theif”. Such sequences represent a combination of the chairetismic and polyonymic genes. However, unlike the holy names that are repeated in each line of litanic prayers, in the Scottish flying none of the initial nouns gains the status of a central name, with a new name being evoked each time.

The ektenial gene is less frequently used in *The Flying*, for neither of the opponents calls upon God for help or asks his antagonist’s mercy. They are nevertheless challenged to beg mercy or surrender. As Dunbar says to Kennedy: “Cry grace, tykis face, or I the chece and fley [Implore mercy, dog’s face, or I will frighten you off]” (l. 235).

Among other litanic features that the poem exhibits, there is also the use of hyperbole, which in a litanic context serves to underline the unmatched, surpassing quality of the described holy person. In *The Flying*, the same convention – referred to by Ernst Robert Curtius as “the panegyric topoi of outdoing”⁴⁰ – is used for a very different purpose, namely to depict the poets as supreme examples of evil. This is how Dunbar refers to Kennedy: “Thow crop and rute of tratouris tressonable [Thou, the supreme example of treacherous traitors], / The fathir and moder of morthour and mischeif [The father and mother of murder and mischief]” (ll. 73–74).

Thus, even though at the syntactic level *The Flying* resembles a litany, in terms of its theme and style it is a direct inversion of the litanic convention. Instead of rounds of prayer, the poem is based on “successive rounds of combative verse”.⁴¹ Rather than compete to outdo one another in their praise of God, the poets “strive to out-insult each other”.⁴² Their main aim is not to deify, but to humiliate and abuse, which explains why positive antonomasias give way to negative, and laudatory purpose is replaced with imprecatory.

The Silent Presence of God

The inversion of “high” and “low”, however, does not automatically entail the assumption of a radically different worldview, even though the imagery used in the poem is at times truly infernal, especially in those passages in which

⁴⁰ Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trans. Willard Ropes Trask (Princeton: Princeton University Press, 1953), 162.

⁴¹ Elizabeth Evershed, “Flying”, in *The Facts on File Companion to British Poetry Before 1600*, ed. Michelle M. Sauer (New York: Infobase Publishing, 2008), 190.

⁴² *Ibidem*.

the poets refer to their opponent's inhuman, devilish genealogy.⁴³ And yet, the worldview promoted in the poem is not one in which "two kingdoms – for example the kingdom of God and the kingdom of Satan – stand face-to-face with their armed forces".⁴⁴ In fact, even poems as different from the hail lyrics as the flytings may be seen as promoting a God-centred worldview, which bears resemblance to that adopted in the litany, as long as the evil they depict is not meant to be seen as autonomous, but rather "as a starting point for the work which needs to be done in order to bring man closer to God".⁴⁵ This seems to be the case in *The Flyting*, which evokes images of the apocalypse (ll. 9–16), together with pleas for God's mercy, such as "Say »Deo mercy«, or I cry the doun [Say mercy, for God's sake, or I will denounce you]", among others (l. 31). While it may be argued that such words serve to further humiliate a poetic opponent, to whom they are addressed, they also point to God as the ultimate dispenser of justice.

It is through the litanic form, in which the poem is framed, rather than through its semantic content that the divine presence is introduced in *The Flyting*.⁴⁶ Similarly to other litanic poems, also in *The Flyting* God appears as "the indivisible source" of the space-time and "the source of infinite variety".⁴⁷ His silent presence in the poem is manifested at the level of syntax, which is based on the coexistence of elements that are constant and thereby represent God's oneness, and those that are changeable and as such represent the manyness of His creation. The tension between the repeatable and the changeable elements can best be seen in stanzas twenty-one to twenty-five of *The Flyting*, which contain the anaphoric thy-phrase, followed by the various attributes of Kennedy, as listed by Dunbar:

Thy rigbane rattillis and thy ribbis on raw,
 [Your backbone rattles and your ribs in a row,]
 Thy hanchis hirkliis with hukebanis harth and haw,
 [Your haunches crouch together with hip-bones rough and blue,]
 Thy laithly lymis ar lene as ony treis.
 [Your loathly limbs are as lean as twigs.] (ll. 180–182)

⁴³ In Dunbar's concluding stanza, Kennedy is referred to as "feyindis gett [devil's spawn]" (l. 244). Similarly, Dunbar appears as "Lucifer's lad, foul fiend's face infernal, / Sodomite separate from saints celestial" (ll. 252–253).

⁴⁴ W. Sadowski 2018, op. cit., 276.

⁴⁵ Ibidem, 277.

⁴⁶ The litanic worldview forms the underlying "operating system" of the poem and – in contrast to the surface layer of the poem – remains unseen. For a distinction between the semantic scope of the text and the generic worldview, vide W. Sadowski 2018, op. cit., 231.

⁴⁷ W. Sadowski 2018, op. cit., 243.

The repeatable element on the left side of the line represents God as the source of the universe, whereas the changeable elements on its right stand for the many rays that extend from the indivisible source and symbolise the abundance of His universe. To make the lines quoted above more prayer-like, a verbal element could be added before the enumeration of various body parts. In fact, Marian lyrics often employed benedictory formulas, such as “blessed be”, which anticipated the list of Mary’s physical attributes.⁴⁸ In the context of the flying, a more fitting formula would be the maledictory “cursed be”.

The inversion of the benedictory formula does not lead to the negation of the litanic space-time, but merely to a defamiliarization of the litanic pattern.⁴⁹ In other words, both benediction and malediction, even though they tend to be uttered in very different contexts and for different purposes, coexist within the same theocentric universe of litanic poetry. This is because both are based on the belief in the central role of God (cf. Ecclesiasticus 33: 11–12) and the power of our words, to which He listens and in His grace responds. The concept of God’s mercy seems to be as potent in *The Flying* as it is in the litany, for both rest on a belief that invoking God’s name will result in His intervention, an intervention that seems particularly welcome in the case of a quarrel that is not only unresolved,⁵⁰ but also does not make it clear which of the two contestants plays the role of the protagonist and which is the antagonist.

An undisputed although invisible protagonist of the poem is God, who enters the poem by means of the litanic verse in order to reconcile the contending parties and restore peace through the example of His merciful forgiveness. Perhaps we may make one further point and suggest that He is not only a silent witness of the poetic agon, but also its indirect instigator and enabler, for what lies at the root of the quarrel between the two Scottish poets is a desire to demonstrate their mastery over language – one of God’s gifts to man. By using the inexhaustible resources of language, both Dunbar and Kennedy seem to celebrate the abundance of His creation rather than merely their own creative powers, abundance which extends over various geographical and cultural areas, including the Highlands and Lowlands, as well as various languages. It is this playfully celebratory purpose, it seems, that unites both poets and contributes to their common victory in the *agon*.

⁴⁸ Vide, for instance, Walter Kennedy’s praise of the Virgin Mary in his “Ane Ballat of Our Lady”, ll. 51–54, in *The Poems of Walter Kennedy*, op. cit., 14–15.

⁴⁹ For more information on the defamiliarization of the litanic pattern, vide W. Sadowski 2011, op. cit., 272–289.

⁵⁰ Even though some critics, such as Dorothy W. Riach, claim that the poet who has the last word, i.e. Kennedy, is the winner of the poetic agon, a typical Scottish flying ended with an appeal to the audience to pass their judgement on the competitors, which was probably done by means of applause. Vide D. W. Riach, op. cit., 378; E. Morgan, op. cit., 30.

Bibliography

- Bawcutt, Priscilla. "The Art of Flyting". *Scottish Literary Journal*, vol. 10 (1983): 5–24.
- Bawcutt, Priscilla. *Dunbar the Makar*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Bawcutt, Priscilla (ed.). *William Dunbar. Selected Poems*. London/New York: Longman, 1996.
- Beowulf*, trans. Michael Alexander. London: Penguin Books Ltd, 2001.
- Clover, Carol J. "The Germanic Context of The Unferþ Episode". *Speculum*, vol. 55 (1980): 444–468.
- Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*, trans. Willard Ropes Trask. Princeton: Princeton University Press, 1953.
- Dudek, Katarzyna. "Our Lady of Controversy: Defamiliarization of the Litanic Verse in English Poetry (1837–1939)". In *Litanic Verse II. Britannia, Germania et Scandinavia*, eds. Witold Sadowski, Magdalena Kowalska, Magdalena Maria Kubas. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2016, 107–132.
- Evershed, Elizabeth. "Flyting". In *The Facts on File Companion to British Poetry Before 1600*, ed. Michelle M. Sauer. New York: Infobase Publishing, 2008, 190.
- Fitch, Audrey-Beth. *The Search for Salvation. Lay Faith in Scotland, 1480–1560*, ed. Elizabeth Ewan. Edinburgh: John Donald, 2009.
- Gorczyńska, Małgorzata. "»Krlēš! Krlēš! Krlēš!«: Litany and its Derivatives in Czech Literature to the 1930s", trans. Dominika Ruskiewicz. In *Litanic Verse I, Origines, Iberia, Slavia et Europa Media*, eds. Witold Sadowski, Magdalena Kowalska, Magdalena Maria Kubas. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2016, 285–301.
- Lyll, Roderick J. *Alexander Montgomerie. Poetry, Politics, and Cultural Change in Jacobean Scotland*. Tempe, Arizona: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2005.
- Morgan, Edwin. *Crossing the Border: Essays on Scottish Literature*. Manchester: Carcanet, 1990.
- Parks, Ward. "Flyting, Sounding, Debate: Three Verbal Contest Genres". *Poetics Today*, vol. 7 (1986): 439–458.
- Ramson, William. "On Bannatyne's Editing". In *Bards and Makars. Scottish Language and Literature: Medieval and Renaissance*, eds. Adam J. Aitken, Matthew P. McDiarmid, Derick S. Thomson. Glasgow: University of Glasgow Press, 1977, 172–183.
- Riach, Dorothy W. "Walter Kennedy's Part in *The Flyting of Dunbar and Kennedie*". In *Scottish Language and Literature, Medieval and Renaissance: Fourth International Conference 1984: Proceedings*, eds. Dietrich Strauss, Horst W. Drescher. Frankfurt am Main/New York: Peter Lang, 1986, 369–379.
- Ruskiewicz, Dominika. "»Thy name I sall ay nevyne«: Litanic Verse in Fifteenth-Century England and Scotland". In *Litanic Verse II. Britannia, Germania, et Scandinavia*, eds. Witold Sadowski, Magdalena Kowalska, Magdalena Maria Kubas. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2016, 31–50.
- Sadowski, Witold. *Litania i poezja. Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku [Litany and Poetry. On the Body of Material of Polish Literature from the Eleventh to the Twenty-First Century]*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011.

- Sadowski, Witold. "Polish Litanic Verse until 1939: An Outside Perspective". In *Litanic Verse I, Origines, Iberia, Slavia et Europa Media*, eds. Witold Sadowski, Magdalena Kowalska, Magdalena Maria Kubas. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2016, 323–346.
- Sadowski, Witold. *European Litanic Verse. A Different Space-Time*. Berlin: Peter Lang, 2018.
- Scott, Tom. *William Dunbar. A Critical Exposition of The Poems*. Edinburgh/London: Oliver and Boyd, 1966.
- Tasioulas, Jacqueline A. (ed.). *The Makars. The Poems of Henryson, Dunbar and Douglas*. Edinburgh: Canongate Books, 1999.
- The Flyting of Dunbar and Kennedy* by William Dunbar, normalized and glossed by Michael Murphy, accessed from Clan Strachan Society website (http://www.clanstrachan.org/history/Flyting_of_Dunbar_and_Kennedy.pdf).
- The Poems of Walter Kennedy*, ed. Nicole Meier. Woodbridge: The Scottish Text Society, 2008.
- Wittig, Kurt. *The Scottish Tradition in Literature*. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1958.
- Wojciechowska, Sylwia. *(Re)Visions of the Pastoral in Selected British and American post-Romantic Fiction*. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2017.
- Wormald, Jenny. *Court, Kirk, and Community, Scotland 1470–1625*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1981.

DOMINIKA RUSZKIEWICZ is an assistant professor at the Jesuit University Ignatianum in Kraków. Her research interests revolve around English and Scottish medieval literature, especially the poetry of Geoffrey Chaucer, Robert Henryson, and William Dunbar. She is a member of the research team working on the project "Litanic Verse in the Culture of European Regions".

TAK SAMO, TYLKO LEPIEJ? JANA KŘESADLY POTYCZKI LITERACKIE*

The Same Way but Better? Literary Disputes of Jan Křesadlo

ANNA GAWARECKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska

E-mail: gawarecka@gazeta.pl

ORCID: 0000-0002-0930-0064

Abstract

The literary works of Jan Křesadlo, which were “discovered” just after 1989, from the very beginning have caused controversy among the reviewers and readers, and the writer himself was treated as a typical outsider who deliberately decided to function on the periphery of the contemporary Czech culture. His answer to this uncomfortable situation included ceaseless polemics and disputes with the other writers. Most often he used the postmodern narrative strategies based on the intertextual and autotelic means of literary representation. In this way, he aimed at the parodistic ridiculing of his adversaries (first and foremost it was Milan Kundera). Extensive fragments of his works can be read as belonging to the category of “novels with a key”. On the other hand, it is difficult to avoid the impression that his intertextual reliance on the esteemed (in common opinion) authors is caused by the “anxiety of influence” (the term of Harold Bloom) and by a need to overcome these “strong” role models.

Keywords: intertextuality, parody, novel with a key, autotelic literature, anxiety of influence

Streszczenie

„Odkryta” dla szerszego grona czytelników dopiero po 1989 roku twórczość literacka Jana Křesadly od początku budziła kontrowersje wśród czytelników i recenzentów, sam pisarz zaś traktowany był jako typowy outsider, ktoś, kto świadomie skazuje się na vegetację na peryferiach czeskiej kultury współczesnej. Na sytuację tę Křesadlo reagował, nieustannie wdając się w spory i polemiki z innymi prozaikami, używając do tego postmodernistycznych strategii narracyjnych bazujących na eksponowaniu intertekstualnego i autotelicznego charakteru literackiej reprezentacji oraz dążąc do parodystycznego ośmieszenia pisarskiej manieri swych adwersarzy (przede wszystkim Milana Kundery). Obszerne fragmenty jego dzieł odczytywać też można

* Publikacja artykułu dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski.

w kategoriach „powieści z kluczem”. Nie sposób jednak oprzeć się wrażeniu, że eksponowana w jego pisarstwie zależność od bardziej cenionych (w opinii powszechnej) autorów wypływa z opisywanego przez Harolda Blooma „lęku przed wpływem” i ze zrodzonej stąd potrzeby uwolnienia się od zbyt silnie narzucających się wzorców.

Słowa kluczowe: intertekstualność, parodia, powieść z kluczem, autoteliczność, lęk przed wpływem

Odkryłem ostatnio nową metodę pisarską. Biorę na warsztat autora, który mi się wydaje przyglupi i twórczo nieplodny i wyobrażam sobie, jak by pisał, gdyby to umiał lepiej; zastanawiam się, co on próbuje czytelnikowi przekazać, kiedy to tak partaczy i nie wychodzi mu to. I w ten sposób, wie pan, trafiam do zupełnie innych mentalnych światów. I jednocześnie, ponieważ ja to jestem ja, ma to nadal znamiona tego, co moje, a ten jakby obcy wpływ – w zasadzie to nawet nie jest wpływ tylko świadectwo, jak tego autora widzę ja – a nie jak on widzi sam siebie, niech pan zrozumie, on się w tym w ogóle nie ma szansy rozpoznać¹.

Ten szczególny „manifest intertekstualności”, pochodzący z powieści Jana Křesadly pt. *Obětina* (2006), definiuje relacje łączące pisarza z przedstawianą w jego dziele rzeczywistością, zawsze ujmowaną i modelowaną za pośrednictwem „słowa (w Bachtinowskim sensie) cudzego”. Słowo to zaś dodatkowo poddane zostaje zabiegom „zawłaszczenia”, by nie powiedzieć – kradzieży, nieodległej w swych konsekwencjach, nie tylko konstrukcyjnych lecz także etycznych i prawnych, od powszechnie potępianego plagiatu². Ten zaś, aczkolwiek swego czasu przez Gérarda Genette’a „ułaskawiony” i włączony w obręb dozwolonych operacji międzytekstowych, budzi uzasadnione wątpliwości i wymaga opatrzenia go wiązkami usprawiedliwień czy przynajmniej eksplikacji³.

¹ J. Křesadlo, *Obětina. Románový triptych*, Praha 2006, s. 245 (wszystkich tłumaczeń z języka czeskiego dokonała A. Gawarecka). Wiarygodność tej deklaracji potwierdzają zresztą badacze twórczości pisarza. Vide H. Kupcová, *Křesadlovy prózy*, w: *Česká a slovenská literatura dnes*, ed. P. Janáček, Praha–Opava 1997, s. 102–103. W innym miejscu autorka pisze zaś, że „Główną cechą twórczości Jana Křesadly pozostaje polemiczność – skierowana przeciwko sytuacji społecznej (w kraju ojczystym i na emigracji) oraz – przede wszystkim – przeciwko sytuacji we współczesnej (głównie czeskiej) literaturze i jej kanonicznym osiągnięciom. [...] Kolejnym istotnym rysem prozy Křesadly jest gra z metaliterackimi nawiązaniem. Pisarz projektuje w ten sposób szczególny model wypowiedzi o wypowiedziach [...]: wybiera nieudane (jego zdaniem) teksty innych twórców, wyobraża sobie, co miały przedstawiać i poprawia je do tego stopnia, że pierwotnego kształtu wypowiedzi nie rozpoznaje nawet sam autor”; H. Kupcová, H. Vyplelová, *Jan Křesadlo: Obětina*, w: *V souřadnicích volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*, ed. P. Hruška et al., Praha 2008, s. 385–386.

² Cf. E. Laskowska, *Prawne aspekty cytatu z perspektywy instytucji utworu zależnego*, w: *Opus citatum. O cytacie w kulturze*, red. A. Jarmuszkiewicz, J. Tabaszewska, Kraków 2014, s. 163–170.

³ Genette precyzuje swe rozumienie kategorii intertekstualności, definiując ją „jako relacje współobecności, zachodzącą między dwoma bądź wieloma tekstami, to znaczy ejdetycznie, i najczęściej jako rzeczywistą obecność jednego tekstu w drugim. Jej formą najbardziej eksplicytną i literalną jest tradycyjnie praktykowany cytat (w cudzysłowie, z podaniem – lub nie – dokładnej lokalizacji); jej forma mniej eksplicytna i mniej kanoniczna to plagiat (u Lautréamonta na przykład),

Zamieszczenie przywołanej wypowiedzi w fikcyjnym fabularnym świecie osłabia co prawda jej wymiar referencjalny, ale nie eliminuje go całkowicie⁴. Křesadlo przyznaje sobie prawo do stosowania narzędzi kulturowego recyklingu i czerpania z zasobów literackiej tradycji (i osiągnięć współczesnych), licząc na akceptację odbiorców i na uznanie, że owo megalomańskie czy narcystycznie zamanifestowane „lepiej”, znajduje realne potwierdzenie w wysokiej jakości przedkładanych im adaptacji dzieł innych autorów. Włodzimierz Bolecki, komentując Bachtinowski koncept dialogiczności, dochodzi do wniosku, że

cytaty, kryptocytaty, parafrazy, cytaty fikcyjne etc. nie są *ex definitione* słowami cudzymi. To właśnie, czy w danym utworze są traktowane jako obce lub jako własne, to, w jaki sposób między cytatem a mową autorską kształtują się relacje bliskości i oddalenia, w jaki sposób zacieranane są lub ujawniane granice przytaczanych wypowiedzi, to wszystko – i nie tylko to – jest świadectwem dynamiki literackiej w obrębie poszczególnych poetyk, gatunków, szkół, prądów czy epok⁵.

Formacja postmodernistyczna niepomniernie poszerzyła dozwolony obszar sięgania po to, co cudze, Křesadlo zaś skwapliwie skorzystał z atmosfery intertekstualnego permissywizmu, nierzadko traktując dokonywane przez siebie tematyczne i fabularne „pożyczkę”, w których odzywają się echa batalii pisarza z wydawcami czy krytykami, w kategoriach „wrogiego przejęcia”.

W stronę Kundery

Agoniczny wymiar zaprojektowanej w ten sposób strategii kreatywnej motywowany był z jednej strony poczuciem niezrozumienia ze strony owych wydawców i krytyków, którzy nierzadko zarzucali Křesadle (chyba nie do końca słusznie)

który jest zapożyczeniem utajonym, jakkolwiek jeszcze literalnym; jej formą mniej eksplicytną jest aluzja, czyli wypowiedź, której pełne zrozumienie zakłada dostrzeżenie związku pomiędzy nią a innym tekstem, do którego obligatoryjnie odsyła ta czy inna jego modulacja, bez tego nie dająca się rozumieć”; G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014, s. 7–8.

⁴ Ryszard Nycz przypomina za Jonathanem Cullerem, że „wskazanie na pośrednictwo intertekstów może poderwać referencjalność przedstawienia i odsunąć ją ku innym aspektom czy płaszczyznom (w procesie, który zawsze może być kontynuowany). Takie ujęcie stosunku między obu typami relacji może jednak rodzić pewne nieporozumienia. Relacje referencjalne i intertekstualne nie przebiegają przecież wyłącznie w tej samej płaszczyźnie. [...] Skuteczność odniesienia zależy bowiem od zawarcia we własnościach wypowiedzi i w jej kontekście wystarczających dla odbiorcy danych do zidentyfikowania właściwego referentu. [...] Jeśli więc wypowiedź pełni w danym kontekście funkcję referencjalną, to będzie ją pełniła niezależnie od tego, czy sama będzie wyrażeniem fikcyjnym bądź szkatułkowym cytatem z klasycznej literatury”; R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 97–98. Cf. też B. McHale, *Powieść postmodernistyczna*, tłum. M. Płaza, Kraków 2012, s. 41.

⁵ W. Bolecki, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1998, s. 32.

grafomańskie inklinacje, tym samym skazując go na wykluczenie z kanonu literatury czeskiej i na przyjęcie postawy outsidera. Z drugiej strony natomiast agonizm ten skutkowałam proliferacją rozmaitych zabiegów autotelicznych demaskujących antyiluzywny charakter fikcyjnej reprezentacji rzeczywistości. Zmuszało to w efekcie autora *Obětiny* do przekształcenia twórczości w szczególny „poligon doświadczalny”, co rozumiane było przez niego zarówno w sensie wyodrębnienia przestrzeni dla weryfikowania możliwości narracyjnego eksperymentu, jak i uczynienia z pisarstwa narzędzia osobistych sporów, polemik i bezpardonowych niejednokrotnie ataków *ad personam*:

Jedna z jego ulubionych fantazji seksualnych wiązała się z opowieścią o kobiecie zamkniętej w jakiejś gigantycznej toalecie i to z małymi zdeprawowanymi dziećmi, z którymi nie tylko musi nago grać w różne gry, na przykład w niebo-piekiło-raj, ale także na ich oczach korzystać z ubikacji. Dzieci początkowo ją obsługują, intymnego podcierania nie wyłączając, ale w końcu kobietę zabijają. *Quelle delicatessen!* [...] Zapytacie wszak zde gustowani, dlaczego wam o tym piszę i że to nie jest żadna literatura, ale obrzydlistwo. A-a-a-a, towarzysze! Żebyśmy nie trafili kulą w plot! Obrzydliwe się to wam wydaje dlatego tylko, że o tym mówię jakiś pokątny Křesadélko. Tyle że mówię o tym on i zarazem nie on: reprodukuje jedynie historię wielkiej miłości, tak jak inni pomniejsi pisarze, którzy parafrazują dzieła geniuszy – wiele razy od nowa; nieśmiertelne klasyczne opowieści typu *Romeo i Julia*, *Troilus i Cressida*, *Amor i Psyche* i tak dalej... Takie opowieści stanowią majątek całej ludzkości, oczywiście tylko jej cywilizowanej części, do której się zapewne zaliczacie i żadne copyrighty czy plagiaty ich nie dotyczą. Historyjki o nagiej pannie z dziećmiakami w srazcu – to jest, kochani moi, wielka literatura⁶.

Wśród pisarzy, przeciwko którym ataki te są wymierzone, znawcy Křesadlowskiej prozy wymieniają przede wszystkim Milana Kunderę, rzeczywiście kontestowanego w tej prozie w funkcji swoistego antywzorca – uzurpatora uznanego na podstawie fałszywych przesłanek za niekwestionowany autorytet w dziedzinie wytyczania kryteriów powszechnie obowiązującego pola wartości⁷. Nietrudno zresztą odnaleźć w cytowanym fragmencie powieści *Křavex₅ aneb*

⁶ J. Křesadlo, *Křavex₅ aneb Potíže stavu beztíže*, Olomouc 2002, s. 79–80. O posługiwaniu się „bezpiecznymi” tematami kulturowymi Julia Kristeva pisze, co następuje: „Otwarcie ku temu, co generuje sens, znajduje skuteczny motor nie tylko w kompleksach znaczeniowych, ale również w »pobieraniu«, czyli w cytowaniu bez podania źródła. Czerpane z tekstów mitycznych [...], naukowych [...] czy politycznych [...], pobrania pozwalają widzieć generowanie poprzez to potrójne ukierunkowanie, które sprowadzają na stronę trzy sfery determinujące naszą kulturę. Będąc śladami książek już skonsumowanych i przywoływanych w tekście, pobrania jako oznaczane komunikaty jasno ukazują owe punkty obiegu, poprzez które tekst ma nas przeprowadzić”; J. Kristeva, *Séméiotiké. Studia z zakresu semanalizy*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2015, s. 220.

⁷ Cf. L. Machala, *Kunderovské stopy a ohlasy v dílech českých prozaiků*, w: *In Hommage à Milan Kundera/Pocta Milanu Kunderovi. Sborník k 80. spisovatelovým narozeninám*, ed. A. Haman, V. Novotný, Praha 2009, s. 530.

potíže stavu beztíže (2002) bezpośrednio nawiązania do *Księgi śmiechu i zapomnienia* w ironicznym tonie obnażające relatywizm i, by tak rzec, koniunkturalne umotywowanie literackich sądów wartościujących. Sam *Kravex* zaś – w swej dosłownej, najbardziej powierzchownej warstwie stanowiący parodystyczną grę z fabularnymi i konstrukcyjnymi konwencjami twórczości fantastycznonaukowej i antyutopijnej – odczytywany przez pryzmat sieci powiązań z tekstowymi antenatami ujawnia (począwszy od podtytułu dzieła) powinowactwa z *Niežnością lekkością bytu*, poddaną przez autora zabiegom reinterpreacyjnym służącym ośmieszeniu pierwowзору i odebraniu mu rangi dzieła kanonicznego.

Jiří Peňás w opatrzonej znamionym tytułem *Žert a nesnesitelnost Jana Křesadla* recenzji powieści *Rusticalia* (2006) wyraził radość, że

W jubileuszowej ankiecie dziennika „Lidové noviny”, dotyczącej nominacji na książkę roku, pisarz Jiří Kratochvíl głosował na powieści dwóch, jak to określił „wielkich, choć biegunowo różnych, autorów”, Milana Kundery i Jana Křesadly. Dziwniejszego spotkania nie sposób sobie wyobrazić. Chociaż – w zasadzie dlaczego?⁸

Z podobnymi twierdzeniami, a można by ich przytoczyć więcej, zgodzić się wypada jedynie pod warunkiem świadomości zastrzeżeń rodzących się przy tej okazji. Po pierwsze bowiem, Křesadlo, decydując się na wypełnianie Kunderowskich matryc fabularnych nową, „udoskonaloną” treścią, wyraźnie i bez ogródek eksponuje swoją (współ)zależność w stosunku do prze-pisywanych tekstowych pierwowzorów i w efekcie nie unika niebezpieczeństwa zbyt łatwych porównań, pozostawiając ocenę „wyższej” lub „niższej” jakości artystycznej dzieł zespolonych we wspólnocie genezy konstrukcyjnej lekturowym upodobaniom czytelnika. Nie antytetyczność, z uporem akcentowana przez badaczy i recenzentów, ale swoista komplementarność (sugerowana zresztą w Kratochvilowskiej metaforze antypodów) rządzi zatem „sobowótórowymi” czy palimpsestowymi powieściowymi reakcjami Křesadly na bezkrytycznie, jak sądzi, faworyzowane literackie propozycje jego „wielkiego” poprzednika. Potrzeba „ulepszania” pozornie niepodważalnych osiągnięć *explicite* tłumaczona jest ich mankamentami wydobywanymi na jaw dzięki „lekturze podejrzliwej”, których nie potrafią dostrzec odbiorcy nastawieni *a priori* życzliwie. Zabieg ten – bardziej niż oskarżenia o „pornografizację” i spłykanie filozoficznego ładunku Kunderowskich narracji – przywodzi na myśl analizowany przez Harolda Blooma „lęk przed wpływem”, wypływający stąd, zdaniem badacza, że „historia poezji jest nieodróżnialna od wpływu poetyckiego, ponieważ historię tworzą silni poeci nawzajem błędnie odczytując swoje dzieła po to, by oczyścić dla siebie

⁸ J. Peňás, *Žert a nesnesitelnost Jana Křesadla. Recenze: román Rusticalia jako záminka k porovnání dvou protikladů*, „Týden” 2007, nr 2, s. 76.

pole wyobraźni”⁹. Innymi słowy, wszelkie powroty do opracowanych już w literaturze rozwiązań tematycznych czy strukturalnych – zwłaszcza gdy mają na celu nie tyle „niewolnicze naśladowanie” (podążanie śladem), które zresztą zawsze niesie w sobie zabiegi interpretacyjne¹⁰, ile służą polemicznemu odczytaniu na pierwszy rzut oka utrwalonych już sensów – stają się narzędziem przepracowania (Bloom powołuje się przede wszystkim na teorie psychoanalityczne; pisarz zaś, jak wiadomo, był psychiatrą) „traumy zależności” i uwolnienia się od frustracji i skrywanego kompleksu niższości. Przyjęcie takiej perspektywy spojrzenia na Křesadlowskie parodystyczne parafrazy (przypominające opisywaną przez Michała Głowińskiego technikę parodii konstruktywnej czy też wszechogarniającej¹¹) „poważnych” opowieści Kundery polega na przesunięciu ich w stronę najniższych – pornograficznych – pięter literackiej tandety. To zaś pozwala w nieco innym świetle rozpatrywać, niewątpliwie zauważalną w prozie autora *Kravexu* i budzącą niepokój krytyków, nadobecność motywów obscenicznych, seksualnych czy – w głównej mierze – skatologicznych. Jak bowiem dowodzi Bloom, kroczenie po cudzych śladach (a zatem: uleganie wpływom) naraża pisarzy

na potępienie ze strony humanistycznej moralności, ponieważ są, w sposób konieczny, perwersyjni. „W sposób konieczny”, a więc obsesyjnie – tak jakby manifestowali swój przymus powtarzania. Słowo „perwersyjny” znaczy dosłownie: „ten, który zszedł na złą drogę”. Jednak być na dobrej drodze w odniesieniu do myśli prekursora znaczyłoby w ogóle nie dokonać żadnego odchylenia: dlatego też jakakolwiek własna skłonność jest w *odniesieniu do prekursora* perwersją, chyba że kontekst (czyli panująca ortodoksja literacka) pozwala poecie stać się *wcieleniem perwersyjności*¹².

Bliskie satyrycznej demaskacji odczytanie *Nieznośnej lekkości bytu* jako powieści epatującej wątkami erotycznymi i odwołującej się w istocie rzeczy przede wszystkim do najniższych instynktów czytelnika ową dewiacyjność ulegania wpływom do pewnego stopnia metaforyzuje, świadcząc zarazem, co zauważa Helena Kupcová, że kojarzony z transgresyjnością nadmiar obrazów pornograficznych nie musi wcale oznaczać rezygnacji z zabierania głosu w dyskusji na temat etycznych bolączek współczesnego świata¹³.

⁹ H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 49.

¹⁰ Cf. A. Zawadzki, *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2009, s. 204.

¹¹ Cf. M. Głowiński, *Parodia konstruktywna (O „Pornografii”)*, w: idem, *Gombrowicz i nad-literatura*, Kraków 2002, s. 62–64.

¹² H. Bloom, op. cit., s. 126.

¹³ Cf. H. Kupcová, *Křesadlovy prózy*, s. 103. Maciej Świerkocki wiąże zaś ów transgresyjny nadmiar z postmodernistycznym „przymusem” intertekstualnej reprodukcji; M. Świerkocki, *Postmodernizm. Paradygmat nowej kultury*, Łódź 1997, s. 73.

Po drugie – stosowana przez Křesadlę strategia pisarska, polegająca na eksponowaniu intertekstualności oraz manifestowaniu „jawności chwytu” i symulakrycznego charakteru fikcjonalnej reprezentacji rzeczywistości, nie odbiega w swych zasadniczych założeniach od przeświadczenia proklamowanego w meta-literackich refleksjach Kundery, że

Duch powieści jest duchem ciągłości: każde dzieło stanowi odpowiedź na dzieła poprzednie, każde dzieło zawiera całe dotychczasowe doświadczenie powieści. Ale duch naszych czasów wpatruje się w to, co jest teraz, w aktualność do tego stopnia zaborczą i ekspansywną, że wypiera ona z naszego pola widzenia przeszłość i sprowadza czas do jednej, trwającej właśnie chwili. Powieść, zamknięta w tym systemie, nie jest już *dziełem* (rzeczą, której przeznaczeniem jest trwanie i łączenie przeszłości z przyszłością), lecz wydarzeniem aktualnym takim jak wszystkie inne; jest gestem bez jutra. [...] Jeśli jednak przyszłość nie przedstawia w moich oczach wartości, do czego miałbym być przywiązany: do Boga? do ojczyzny? do narodu? do jednostki? Moja odpowiedź w równej mierze jest śmieszna co szczerza: nie jestem przywiązany do niczego – z wyjątkiem wzgardzonego dziedzictwa Cervantesa¹⁴.

Zarówno przewrotny (błuznierczy nawet) ton tej deklaracji, jak i wypływająca z niej nobilitacja (wbrew wszelkim awangardowym utopiom absolutnego nowatorstwa) kontynualnego charakteru twórczości literackiej, w której kolejne osiągnięcia „nadbudowywane” bywają na dorobku „wielkich poprzedników”, korespondują z autotematycznymi uwagami i intertekstualnymi predylekcjami Křesadly. Pisarz ten, podobnie jak Kundera, fascynował się wiekiem XVIII i nie wahał się – w duchu postmodernistycznego eklektyzmu – zaferować czytelnikowi „sade’owską” powieść napisaną jednakże lumírowskim wierszowym metrem (pierwsza część *Obětiny* zatytułowana *Fialový anachoreta*) oraz, lekceważąc zarzuty całkowitej anachroniczności, opublikować zaskakujący poetycki eksperyment *Astronautilía. Hvězdoplavba aneb Malá kosmická odysea* (1995) – ujęty w homerycki heksametr (po grecku!) pastisz eposu heroicznego. Trudno zatem utrzymywać w mocy tezę o „bezproduktywnym” powielaniu Kunderowskich rozwiązań narracyjnych, postrzeganych dodatkowo w kategoriach nowatorskiej kreacji *ex nihilo*, ta bowiem, oglądana przez pryzmat autorskich rozważań, również nie zataja swego kulturowego (intertekstualnego)

¹⁴ M. Kundera, *Sztuka powieści. Esej*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 1998, s. 25, 26. Komentując historycznoliterackie uwagi autora *Žartu*, Eva Le Grand podkreśla, że „W dialogicznej przestrzeni Kunderowskich tekstów wyraźnie zauważyć można semantyczne odniesienia do powieści europejskiej (Kafka, Broch, Musil, Gombrowicz itd.), które zostają do tego stopnia zintegrowane ze strukturą całości, że z nią praktycznie rzecz biorąc spływają w jedno i że w efekcie trudno je odróżnić od głównej autorskiej linii melodycznej. Taka wariantywna praca Kundery z najważniejszymi tematami kultury i literatury europejskiej pozwala odczytywać całe jego powieściowe dzieło, zwłaszcza zaś – *Nieśmiertelność* jako *powieść Europy*, a nawet jako ludyczne prze-pisanie esencji jej kultury”; E. Le Grand, *Kundera aneb paměť touhy*, přel. Z. Hrbata, Olomouc 1998, s. 87.

podglebia, a Křesadlo także w tej dziedzinie okazuje się pojętnym uczniem swego (tak przecież nielubianego) anty-mistrza.

Po trzecie w końcu – przeciwstawienie (antypodyczne) obu pisarzy wiąże się z dyskusją na temat kanonu literatury czeskiej, który, nawet jeśli po 1989 roku, w atmosferze postmodernistycznego rozchwiania wartości, szybko zaczął ulegać widocznej erozji, nadal (nie tyle kanon jako taki, ile sama idea kanoniczności sterująca przeświadczeniem, że w literaturze istnieją osiągnięcia godne utrwale-
nia lub potępienia) określał zestaw kryteriów otwierających drogę ku zdobyciu miejsca w „panteonie klasyków”. Kundera miejsce to zagwarantował sobie praktycznie już w latach sześćdziesiątych, Křesadlo zaś – od początku zmuszony był o nie walczyć. Jak bowiem przypomina Jiří Peňás:

Stawianie obok siebie Kundery i Křesadly wydawać się może „nie na miejscu”. Pierwszy, światowej sławy celebryta, drugi – dziwak znany wyłącznie lokalnie i to tylko wśród tych, którzy się jeszcze literaturą nie przestali interesować. Pierwszy odpowiada wyobrażeniu symbiozy misji i talentu, pogłębiającej się nieustannie podczas całonocnej służby literaturze. Drugi to w zasadzie amator, który obok szeregu innych dokonań (matematyka, psychiatria, filologia, muzykologia etc.) zaczął na starość, gdy już miał na to czas, coś tam pisać, ponieważ w ostatecznym rozrachunku potrafi to tak samo jak inni i to z palcem w nosie. I o ile dzieła pierwszego wypada, też z towarzysko-prestiżowych powodów, znać, zapewniają bowiem repertuar dogodnych tematów dla prowadzenia konwersacji, o tyle o książkach drugiego nie wolno niemal w dobrym towarzystwie nawet przypominać¹⁵.

Recenzent koncentruje tutaj swoją uwagę przede wszystkim wokół osławionej Křesadlowskiej obsceniczności, zapominając, że nierzadko stanowi ona (nie licząc kwestii przełamania tabu) narzędzie parodiowania, również wszak obecnej w prozie Kundery, somatyzacji i seksualizacji rzeczywistości. Inni komentatorzy natomiast przedstawiają pisarzowi listę zarzutów bardziej, by tak rzec, pogłę-
bionych i uderzających w centralne przestrzenie jego koncepcji twórczej. Pavel Janáček na przykład postulował swego czasu, by nie wpuszczać autora *Padlino-
piewców* do świata czeskiej literatury, by po latach, łagodząc nieco swe nieprze-
jednane wcześniej stanowisko, tłumaczyć, że

[Křesadlo] służył wówczas jako przykład postmodernistycznego paradygmatu. Nie chodzi o to, że mu tego, zwłaszcza dziś, wieczny odpoczynek racz mu dać, Panie, tak zwyczajnie, po ludzku, nie życzę. Ale, jak na mój gust, jego narracja była zbyt jałowa. Widziałem w nim pisarza, który poprzez swoje „puste” parodiowanie nie przekazuje niczego istotnego, permanentnie prezentuje sam siebie, siebie, siebie: postać renesansowego, ludowego geniusza-dyletanta, pracowicie klekającego swe dziwaczne światy. [...] Dlatego też, traktując jego twórczość jako pretekst, opublikowałem owo oświadczenie, że problemy sztuki nadal pozostają aktualne, że literacki postmodernizm także ma swoje „górne i dolne piętra”

¹⁵ J. Peňás, *Žert a nesnesitelnost...*, s. 76.

i że nie zamierzam bezkrytycznie chwalić tego, w czym by nawet ślepy i głuchy rozpoznał cechy modnej manieri stylistycznej¹⁶.

Z podobnymi (o)sądami Křesadlo polemizował zażarcie, korzystając ze środków, które oferowała mu postmodernistyczna strategia (maniera?) literackiego ujmowania świata, i za zasłoną (prze)eksponowanego intertekstualizmu przemyślał, sylleptyczne w swej istocie, informacje przeznaczone dla grona „wtajemniczonych”. Te zaś pozwalały odczytywać kolejne dzieła (lub przynajmniej ich obszerne fragmenty) w kategoriach powieści z kluczem i tworzyły swoiste „wysepki referencjalności” w fantasmagoryczno-groteskowym „morzu antyiluzywnej fikcji”¹⁷:

Zarządca Instytutu Wspierania Pisarzy im. Ervína Topolskiego, Daniel Lövenloch albo Lövenloch, pierwotnie i prawidłowo, przedfederacyjnie, Daniel von Lövenloch-Forticula [...] siedział za stołem w swym gabinecie dyrektorskim na czubku kopuły KRAVEXU₅ i melancholijnie spoglądał przez grube kosmiczne okno na matejkę Ziemię [...]. Z centrali muzycznej płynęła ku niemu archaiczna melodia z XX wieku, albowiem Daniel był znawcą pewnego gatunku muzyki z końca epoki pary, tzw. jazzu¹⁸.

Nietrudno w tym portrecie rozpoznać Josefa Škvoreckiego, zwłaszcza że ów Lövenloch prezentowany jest jako autor biograficznej „nieortodoksyjnej” powieści o kompozytorze Anatolu Chlíváku, a prześladuje go z tego powodu (zsyłając na sztuczną planetę Kravex) minister pożarnictwa, Zdeněk Kaloň...¹⁹

¹⁶ Z *odpovědi Pavla Janáčka na otázku, jak se s odstupem času dívá na svou studii nazvanou Proč nepustím Jana Křesadla do literatury*. Cit. per S. Komárek, *Básník bizarnosti. O Janu Křesadlovi*, „Tvar” 2008, nr 20, s. 9. Badacz występuje zatem w imieniu prawa (obowiązku?) twórcy do zaangażowania się w sprawy polityczne, społeczne czy etyczne i, nie dostrzegając u pisarza pełnej powagi refleksji nad współczesnością, oskarża go o epigońskie podążanie za postmodernistycznymi, „semantycznie pustymi” gramami z literacką tradycją. Do podobnych wniosków dochodzi też na przykład Petr Hrtánek, *Rustikální lži, sex a prachy podle Křesadla*, „Host” 2007, R. 23, nr 5, s. 68. W badaniach nad twórczością Křesadly pojawiają się jednak również „zdania odrębne” dostrzegające w autorskich hiperbolizowanych obyczajowych prowokacjach sygnał zaniepokojenia obserwowanym w świecie współczesnym rozkładem tradycyjnych systemów norm i wartości; H. Kupcová, *Křesadlový próžy...*, s. 102.

¹⁷ Cf. J. Prokop, *Literatura z kluczem*, „Teksty” 1977, nr 1, s. 45–46.

¹⁸ J. Křesadlo, *Kravex...*, s. 69–70.

¹⁹ W *Obětinné* repertuar postaci skrywających swe autentyczne pierwowzory za łatwo rozpoznawalnymi pseudonimami prezentuje się szczególnie imponująco. W świecie przedstawionym powieści występują wzmiankowani przez protagonistę, Jindřicha Henry’ego (jednego z dwóch fikcyjnych sobowtórów autora), m.in.: Zbyhoň Rotwailer (Zdeněk Rotrekl), Jakub Thummel (Jakub Deml), Igor Lunát (Ivan M. Jirous), Selenie Rytrová (Sylvie Richterová), Pogon Pumby (Egon Bondy), Iva Rektůrková (Eva Kantůrková), Igor Pudiš (Ivan Diviš) oraz Richard Menturel (Milan Kundera), który „nie poniósł na emigracji żadnej kary, wprost przeciwnie, czerpie ze swych win różne profity, a przy tym, niech mi Bóg wybaczy, przecież ten facet w ogóle nie umie pisać”; J. Křesadlo, *Obětina...*, s. 247.

W stronę Čapka

Nie zawsze jednak relacje zachodzące między realnym wymiarem czeskiego życia literackiego a jego fikcyjnym, zdeformowanym w „krzywym zwierciadle” groteski i plotkarskiej złośliwości powieściowym obrazem równie jednoznacznie poddają się demaskatorskiemu duchowi konwencji *roman à clef*. Nie zawsze też Křesadlo sięga po charakterystyczne dla powieści z kluczem metody szyfrowania czy kamuflowania autentycznych wiadomości po to, by zaatakować swych literackich adwersarzy. Sporadycznie bowiem zdarza się mu (albo: zdarzyło się przynajmniej raz) korzystać z tych metod, by dać wyraz estymy, która w opinii powszechnej otacza „wielkiego poprzednika” i której pisarz nie zamierza dezawuować. Respekt ten nie oznacza jednak rezygnacji z agonicznego podejścia do twórczości owego „mistrza”. Co więcej, w takiej sytuacji agoniczność ta bywa uwypuklana, ponieważ staje się instrumentem równorzędnego (równoprawnego) dialogu, który z jednej strony umożliwia zadeklarowanie własnych „powinowactw z wyboru”, z drugiej strony zaś – lokalizuje te intertekstualne koligacje w sieci tożsamości i różnicowania.

Badacze i recenzenci Křesadlowskiej prozy skupiają się przede wszystkim na sporach i utarczkach autora ze współczesnym mu środowiskiem literackim, któremu nadaje się tutaj atrybuty szczególnego „kłębowiska żmij” zdeterminowanego, by wszelkimi (najczęściej nieetycznymi) metodami wykluczyć pisarza (portretowanego na przykład pod nazwiskami Jindřicha Henry’ego, Rolanda Jakeša czy Homéra Křídly) ze swego grona²⁰. Mniej uwagi natomiast wzbudziła próba „ponownego napisania” *Života a díla skladatele Foltýna* – czyli opublikowany pośmiertnie w 2009 roku metatekstowy komentarz *Jak to bylo s Foltýnem*, stanowiący świadectwo „niekanonicznej” (perwersyjnej, jak by to określił Bloom) lektury Čapkovskiej powieści. Tym razem Křesadlo, używając potocznego zwrotu „trzyma się tekstu”, nie deformuje go i nie przesuwą w przestrzeń groteski lub pornografii kamuflowanej (usprawiedliwianej?) psychoanalityczną wykładnią ludzkiej psychiki, mimo iż takie rozwiązanie leżało niejako „pod ręką”.

²⁰ Jiří Kratochvíl o takim środowisku, być może na podstawie prywatnych doświadczeń, pisze, że „Także tam, gdzie literatura nie służy ideologii i nie czyni się z niej narzędzia instytucjonalnej manipulacji, pozostaje jednak terenem skomplikowanych intryg i machinacji. Profesja pisarza należy do zawodów najbardziej indywidualistycznych, ale posiada zaskakująco szerokie zaplecze, ze spletaną dżunglą rozmaitych relacji i koneksji, w której funkcjonują wszelakie lobby oraz rodzą się powiązania i kliki, mogące się z minuty na minutę rozpaść i odtworzyć natychmiast w nieco innej konfiguracji. I w końcu ma się poczucie, że wszystko, co się nazywa literaturą, istnieje tylko po to, aby umożliwić działanie tego dziwnego prointynganczkiego świata, który wygląda sympatycznie w powieściach Davida Lodge’a, ale stresuje autentycznych twórców, którym chodzi tylko o jedno: znaleźć dla siebie w tym rozgardiaszu spokojny kącik, gdzie by się mogli schować ze swoją kolejną książką”; J. Kratochvíl, *Vyznání příběhovosti*, s. 223.

Nie odbierając Čapkowi statusu szacownego autorytetu, nie przyznaje mu jednak racji, gdyż nie odpowiada mu sposób zaprezentowania i etycznej oceny protagonisty dzieła:

Foltýna? No tak, to panu powiedzieli słusznie. Oczywiście, że się tak nie nazywał. Fakty z jego życia też nie są dokładnie odtworzone – to się tak zresztą robi – ale ja myślę, że ich Čapek dokładnie po prostu nie znał. Proszę pana, on się poruszał w najwyższych ówczesnych kręgach – wśród piątkowców – a do nich ten, nazwijmy go, Foltýn, nigdy się w zasadzie nie dostał. Čapek zapewne słyszał o tej aferze z przedstawieniem *Judity* – sam w tym udziału raczej nie wziął – taka brutalność musiała mu być obca – ale najprawdopodobniej się o tym dowiedział, zakładam, że też dotarły do niego jakieś złośliwości. No – i później się zaczął tym – znaczy się Foltýnem – trochę interesować – a całą resztę już sobie w procesie twórczym wymyślił. Ja już nie pamiętam, kto to napisał, chyba Graham Greene, że dobremu pisarzowi wystarczy przejść pod czyimś oknem i już wie o człowieku wszystko – no, czasami się wydaje, że owszem, ale w przypadku tego Foltýna, to się Čapkowi udało tylko częściowo²¹.

Innymi słowy, Křesadlo dąży w tym specyficznym posłowie do skorygowania wiarygodności oferowanych w powieści Čapka informacji, sugerując tym samym, że *Život a dílo skladatele Foltýna* postrzegać wypada jako *roman à clef*, w którym zawsze

Akt rozszyfrowania, a więc rozumienia głębszych poziomów tekstu, jednocześnie jest aktem rozwarstwienia społecznego i identyfikacji – z elitą. Tekst bowiem stanowi swoistą próbę wtajemniczenia, przynosi ukryte objawienie, ma charakter egzaminu uprawniającego do wstępu do określonych kręgów społecznych. Ten, kto zdał ów egzamin, czuje się jak gdyby nobilitowany, został bowiem wyniesiony ponad ogół poprzestający na znaczeniu powierzchniowym, uzyskał łaskę wtajemniczenia, przywilej wyższej informacji²².

Tyle tylko, że narratorem „naiwnym” – bezkrytycznie powielającym niesprawdzone pogłoski i na ich podstawie rekonstruującym wizerunek artystycznego hochsztaplera – okazuje się autor powieści, rolę tego zaś, kto przekazywane w tekście „dane faktograficzne” weryfikuje, przyjmuje komentator, zobligowany ze względu na uprzednio zdobytą wiedzę do wyprowadzenia czytelnika z błędu²³.

²¹ J. Křesadlo, *Jak to bylo s Foltýnem*, w: K. Čapek, *Život a dílo skladatele Foltýna*, Praha 2009, s. 81.

²² J. Prokop, *Literatura z kluczem*, s. 44.

²³ By zaś sprawę owych relacji między „prawdą” a „zmyśleniem” skomplikować *ad absurdum*, komentator daje odbiorcy do zrozumienia, że jego „rzetelna wiedza” na temat losów Foltýna pochodzi bezpośrednio od Čapka (czy raczej jego ducha): „Ponieważ temu opowiadaczowi czasami przytrafiło się gwarowe słowo [...], kronikarz doszedł do bezsensownie romantycznego wniosku, że pan Skalický był właściwie emanacją samego Autora. Jak z licznych interpretacji wiadomo, K. Č. zafascynowany był możliwością spoglądania na jedną i tę samą rzecz z różnych punktów widzenia, choć z reguły postępował tak, by te punkty widzenia dawały w efekcie jakiś rodzaj prawdy obiektywnej. Można zapewne zaproponować dwie diametralnie różne wykładnie

Nie sposób oczywiście traktować z powagą Křesadlowskich rewelacji, przynależą one bowiem do sfery wielopłaszczyznowej gry, jaką pisarz prowadzi, zamieniając zadania stawiane przed domenami *Dichtung* i *Wahrheit* i obie ostatecznie rozta-piając w magmowatej przestrzeni fikcji, w której wszelkie sygnały referencjalności podlegają zakwestionowaniu, a prawo do swobodnego „wypożyczenia” postaci i przetwarzania cudzych (im bardziej szacownych, tym lepiej) fabuł oraz odwracania towarzyszącej im otoczki aksjologicznej nie oznacza już „szargania świętości”, ponieważ mieści się to we wspólnych i dostępnych dla wszystkich zasobach postmodernistycznego „tekstowego świata”²⁴. O wiele łatwiej natomiast odnaleźć w zainicjowanym w *Jak to było s Foltýnem* (kusi wprost, by dopowiedzieć: „naprawdę”) sporze o „niedoceniony geniusz” skrzywdzonego (nieważne, że nieumyślnie; ignorancja w tym przypadku nie uwalnia od winy) przez Čapka wybitnego kompozytora ślady prywatnych, autorskich resentymentów i wyrównywania rachunków z tymi, którzy w Křesadle nie odkryli autentycznego talentu, skazując go na vegetację na obrzeżach czeskiej literatury:

Wie pan, syty głodnego nie zrozumie. Karel Čapek jest, oczywiście obok Haška, tyle że ten się tego osobiście nie doczekał, nadal naszym najślawniejszym pisarzem. Jeśli chodzi o sukcesy, udawało mu się w życiu absolutnie wszystko. [...] Wie pan, ja już światu i sobie wszystko wybaczyłem – tak jest, jak mi się wydaje, najlepiej – ale gdybym był młodszy i bardziej złośliwy, głosiłbym teorię, że ten Čapek w tym Foltýnie właściwie obnażał pewną częśćkę swej własnej osoby – taki ten blef i komercyjny blichtr, co to ich potrzebował, by zdobyć światową sławę – a to było sprzeczne z jego wewnętrznym twórczym charakterem – więc musiał się z tym jakoś rozprawić. Nieważne już, jak to było, ale trochę bym go pośmiertnie upaprał – za to, że tak po wielkopańsku ryczałtem postąpił z tym biedakiem, Fryckiem²⁵.

Zaszczuty przez prześmiewców Foltýn okazuje się zatem kolejnym fikcyjnym sobowtorem Křesadly, a „wadliwa” ocena jego postawy i twórczości odnosi się do obu „zapoznanych artystów”. I nie ma znaczenia, że jeden z nich istniał w rzeczywistości, drugi zaś – żyje wyłącznie w zmyślnym powieściowym świecie. Zarówno Foltýn, jak i Křesadlo bowiem, funkcjonując w uniwersum kulturowej pamięci, pozostają w niej (choć to jest tylko subiektywne wrażenie pisarza) symbolami niesprawiedliwych wyroków ferowanych przez samozwańczych

jednego ciągu wydarzeń i być może to zamierzał zrobić z tym Foltýnem: wersję pierwszą, w której Foltýn był pozerem i beztalenciem, zdążył jeszcze jakoś tam dokończyć, ale drugiej, że Foltýn był uzdolniony itd., już nie dopisał. I poszukiwał kogoś, kto to za niego dokończy itd. [...] Ale najprawdopodobniej pan Skalický był zwyczajnym emigrantem [...]. A pochodzić z Podkarkonoszy można i bez metafizyki. Ale jeśli tak jest, to być może teraz wiemy, jak to z Foltýnem naprawdę było. Aczkolwiek –”; J. Křesadlo, *Jak to było s Foltýnem*, s. 124.

²⁴ Cf. D. Moldanová, *Chvála nekanonických autorů*, w: *Otázky českého kánonu. Hodnoty a hranice. Svět v české literatuře, česká literatura ve světě*, ed. S. Fedrová, Praha 2006, s. 45–46.

²⁵ J. Křesadlo, *Jak to bylo s Foltýnem*, s. 85, 87.

depozytariuszy „wiedzy autorytarnej”, predestynowanej, we własnym oczywiście mniemaniu, do decydowania o tym, kto zasłużył na zajęcie poczesnego miejsca w panteonie kultury czeskiej, a kogo z tej kultury należy wykluczyć.

Bibliografia

- Bloom, Harold, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.
- Bolecki, Włodzimierz, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1998.
- Genette, Gérard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014.
- Głowiński, Michał, *Parodia konstruktywna (O „Pornografii”)*, w: idem, *Gombrowicz i nad-literatura*, Kraków 2002.
- Hrtánek, Petr, *Rustikální lži, sex a prachy podle Křesadla*, „Host” 2007, R. 23, nr 5.
- Komárek, Stanislav, *Básník bizarnosti. O Janu Křesadlovi*, „Tvar” 2008, nr 20.
- Kratochvíl, Jiří, *Vyznání příběhovosti*, Brno 2000.
- Křesadlo, Jan, *Kravex₅ aneb Potíže stavu beztlíže*, Olomouc 2002.
- Křesadlo, Jan, *Obětina. Románový triptych*, Praha 2006.
- Křesadlo, Jan, *Jak to bylo s Foltýnem*, w: K. Čapek, *Život a dílo skladatele Foltýna*, Praha 2009.
- Kristeva, Julia, *Séméiotikè. Studia z zakresu semanalizy*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2015.
- Kundera, Milan, *Sztuka powieści. Esej*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 1998.
- Kupcová, Helena, *Křesadlový prózy*, w: *Česká a slovenská literatura dnes*, ed. P. Janáček, Praha–Opava 1997.
- Kupcová, Helena, Helena Vypelová, *Jan Křesadlo: Obětina*, w: *V souřadnicích volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*, ed. P. Hruška, L. Machala, L. Vodička, J. Zizler, Praha 2008.
- Laskowska, Ewa, *Prawne aspekty cytatu z perspektywy instytucji utworu zależnego*, w: *Opus citatum. O cytacie w kulturze*, red. A. Jarmuszkiewicz, J. Tabaszewska, Kraków 2014.
- Le Grand, Eva, *Kundera aneb paměť touhy*, přel. Z. Hrbata, Olomouc 1998.
- Machala, Lubomír, *Kunderovské stopy a ohlasy v dílech českých prozaiků*, w: *In Hommage à Milan Kundera/Pocta Milanu Kunderovi. Sborník k 80. spisovatelovým narozeninám*, ed. A. Haman, V. Novotný, Praha 2009.
- McHale, Brian, *Powieść postmodernistyczna*, tłum. M. Płaza, Kraków 2012.
- Moldanová, Dobrava, *Chvála nekanonických autorů*, w: *Otázky českého kánonu. Hodnoty a hranice. Svět v české literatuře, česká literatura ve světě*, ed. S. Fedrová, Praha 2006.
- Nycz, Ryszard, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000.
- Peňás, Jiří, *Žert a nesnesitelnost Jana Křesadla. Recenze: román Rusticalia jako záminka k porovnání dvou protikladů*, „Týden” 2007, nr 2.
- Prokop, Jan, *Literatura z kluczem*, „Teksty” 1977, nr 1.
- Świerkocki, Maciej, *Postmodernizm. Paradygmat nowej kultury*, Łódź 1997.
- Zawadzki, Andrzej, *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2009.

ANNA GAWARECKA, dr hab., profesor nadzwyczajny Uniwersytetu Adama Mickiewicza, bohemistka, literaturoznawca, pracownik Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Główne zainteresowania naukowe: czeska literatura i kultura, imaginarium narodowe, modernizm, postmodernizm, procesy umasowienia kultury, geografia kulturowa, intersemiotyczność. Opublikowała dwie monografie: *Margines i centrum. Obecność form kultury popularnej w literaturze czeskiej dwudziestolecia międzywojennego* (2012) i *Wygnańcy ze światów minionych* (2007), oraz kilkadziesiąt artykułów poświęconych literaturze czeskiej XIX, XX i XXI w.

MIEDZY AGONEM A ANTAGONIZMEM. CHORWACKIE KONCEPCJE IDEI POLITYKI*

Between Agon and Antagonism. Croatian Concepts of the Idea of Politics

EWA WRÓBLEWSKA-TROCHIMIUK
Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk, Polska
E-mail: ewa.wroblewska@ispan.waw.pl
ORCID: 0000-0002-1594-3306

Abstract

The aim of the article is to present the idea of politics that has been developing in the modern approach since the Enlightenment in the context of the concepts of agonism and antagonism in the view of the Belgian philosopher Chantal Mouffe. The research material will be constituted by Croatian political writings (mainly from the nineteenth and twentieth centuries), which is the field where the authors have developed local versions of the dominant conceptions of politics, indicating its purpose, scope, and social role in relation to local conditions. Following changes taking place within the concept of politics allows to demonstrate how the idea of political agon and agonistics, understood as an area of fundamental social and cultural conflict, has developed within the Croatian cultural context.

Keywords: agonistics, politics, political agon, Chantal Mouffe, Croatia, political writing

Streszczenie

Celem artykułu jest zaprezentowanie idei polityki rozwijającej się w nowoczesnym ujęciu od czasów oświecenia w kontekście pojęć agonizmu i antagonizmu w ujęciu belgijskiej filozofki Chantal Mouffe. Za materiał badawczy posłuży chorwackie piśmiennictwo polityczne (głównie z XIX i XX wieku), będące polem, na którym autorzy rozwijali rodzime wersje dominujących koncepcji polityki, wskazując jej cel, zakres i rolę społeczną w odniesieniu do lokalnych uwarunkowań. Prześledzenie zmian zachodzących w obrębie idei polityki pozwoli zademonstrować, w jaki sposób na chorwackim gruncie rozwijała się idea agonistyki i agonu politycznego.

Słowa kluczowe: agonistyka, polityka, agon polityczny, Chantal Mouffe, Chorwacja, piśmiennictwo polityczne

* Artykuł powstał w ramach projektu „Wizualne artykulacje oporu politycznego w Chorwacji i Serbii po roku 2000”, nr 2018/31/HS2/03127, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki. Publikacja artykułu dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski.

Idea polityki nie rozwijała się na gruncie kultury chorwackiej w historycznej próżni. Koncepcje rodzące się w kręgach chorwackich intelektualistów i ideologów stanowiły wyraźny oddźwięk i rozwinięcie prądów myślowych w innych, najczęściej zachodnioeuropejskich, ośrodkach politycznych. Za specyfikę tego regionu można jednak uznać mariaż sfery politycznej i literackiej. Chorwaccy działacze polityczni rekrutowali się najczęściej ze środowisk twórczych albo zasilali szeregi chorwackich pisarzy, sprawnie łącząc formację ideologiczną z możliwością komunikacji, którą dawało uczestnictwo w życiu literackim. Sposobów rozumienia idei polityki szukać należy nie tylko w manifestach mężów stanu czy programach partii, ale również w tekstach literackich i publicystyce, które stały się równoprawnym obszarem formułowania poglądów.

W niniejszym artykule zamierzam prześledzić zmiany zachodzące w sposobie rozumienia idei polityki na chorwackim gruncie kulturowym i skonfrontować je z pojęciami agonizmu i antagonizmu w rozumieniu filozofki Chantal Mouffe¹. Za materiał badawczy posłuży chorwackie piśmiennictwo polityczne (głównie z XIX i XX wieku), w którym autorzy rozwijali rodzime wersje dominujących koncepcji polityki, wskazując jej cel, zakres i rolę społeczną w odniesieniu do lokalnych uwarunkowań. Należy zaznaczyć, że Chantal Mouffe wypracowała teorię agonistycznego modelu polityki w kontekście liberalnej i pluralistycznej demokracji, a zatem systemu rządów i sprawowania władzy, który na badanym obszarze w pełni rozwinął się dopiero pod koniec wieku XX. Jednakowoż zjawiska agonizmu i antagonizmu zamierzam traktować jako swoiste modele pełniące funkcję heurystycznych narzędzi, które pozwolą odkryć dynamikę ewolucji idei polityki w kulturze chorwackiej.

Podstawą koncepcji Mouffe jest założenie, że czynnikiem fundującym nowoczesne społeczeństwa są nierozwiązywalne i nieprzewidywalne konflikty wynikające z potrzeby ustanawiania przez różne grupy społeczne hegemonii, czyli porządków społecznych adekwatnych do potrzeb i oczekiwań danej grupy². Wobec każdej hegemonii i ustanawiających ją praktyk społeczeństwa wytwarzają alternatywy polegające na interwencji w dominujący porządek władzy. Interwencje te podyktowane są przekonaniem, że żaden porządek nie jest stanem naturalnym i możliwe jest ustanowienie innego. Agonizm – czy agoniczny model demokracji, jak nazywa go Mouffe – jest więc praktyką kwestionowania istniejącej hegemonii podszytą dążeniem do wykreowania porządku świata dostosowanego do własnych interesów³. Prymarną zasadą agonizmu jest uznanie prawomocności żądań i dążeń politycznych oponentów, co znacząco różni

¹ Ch. Mouffe, *Paradoks demokracji*, tłum. W. Jach et al., Wrocław 2005.

² Ch. Mouffe, *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, tłum. B. Szelewa, Warszawa 2015, s. 17–19.

³ Ibidem, s. 21–24.

ten model polityki od modelu antagonistycznego, w którym nie uznaje się prawomocności żądań oponenta. Agonistyka jest więc polityczną walką o to, by „nasza” interpretacja zyskała hegemonię, ale zakłada szacunek i uznanie prawa innych do takiej samej walki. Grupy pozostające po różnych stronach politycznej barykady są zgodne co do fundamentalnych zasad demokracji, ale – jak pisze Mouffe – „zawsze będzie panowała niezgoda co do znaczenia tych wartości i sposobu ich wprowadzania”⁴. W modelu agonistycznym mamy więc do czynienia z oponentem, natomiast w modelu antagonistycznym na przeciwnym biegunie znajduje się wróg, którego należy – przynajmniej symbolicznie – unicestwić.

Ku definicjom i ich źródłom

Różne sposoby rozumienia polityki ujawniane są w pierwszej kolejności przez najpopularniejsze źródła leksykograficzne. Opublikowany w 1974 roku, a zatem jeszcze w czasie istnienia Jugosławii, *Leksykon Jugosłowiańskiego Zakładu Leksykograficznego* rozróżnia trzy możliwe sposoby rozumienia polityki: jako umiejętność zarządzania wspólnotami ludzkimi, jako całokształt zasad i metod stosowanych w organizacji i rozwoju państwa w odniesieniu do określonych obszarów (np. ekonomicznego), wreszcie jako zbiór środków i działań ukierunkowanych na obronę interesów określonych klas, tj. na zdobycie lub zachowanie władzy⁵. Z kolei wydany dziesięć lat później, więc już po rozpadzie Jugosławii, *Filozofijski rječnik* zawiera dość rozbudowany opis działań na rzecz państwa. Za takowe uważana jest każda czynność ukierunkowana na podtrzymywanie i postęp państwa jako wspólnoty obywateli, obronę konstytucyjnego i prawnego porządku, a także kształtowanie władzy, administracji i instytucji politycznych⁶. W najmłodszym z dostępnych słowników filozoficznych, wydanym w 2000 roku⁷, pojęcie polityki zostało znacząco zawężone. Zdefiniowane zostało tam w pierwszej kolejności jako uczestnictwo w życiu społecznym, następnie zaś jako działanie na rzecz państwa. Jak widać na powyższych przykładach paradoksalnie tylko definicja z 1974 roku wprowadza (choć dopiero na ostatnim miejscu) kategorię konfliktu i sporu. Nowsze definicje zupełnie tę kwestię pomijają, nie traktując polityki jako praktyki hegemonicznej wytwarzającej określony porządek i równoległe do niego istniejące konstrukcje alternatywnych hegemonii. Traktują one politykę jako rodzaj odgórnego

⁴ Ibidem, s. 22–23.

⁵ *Politika* [hasło], w: *Leksikon Jugoslavenskog Leksikografskog Zavoda*, Zagreb 1974.

⁶ *Filozofijski rječnik*, red. V. Filipović, Zagreb 1984, s. 253.

⁷ A. Mišić, *Riječnik filozofijskih pojmova*, Zagreb 2000, s. 207. Jako podstawowych filozofów polityki wymienia się Platona, Arystotelesa, św. Augustyna, św. Tomasza, a także Machiavellego, Thomasa Hobbesa, Johna Locke’a i Geорга Hegla.

zarządzania wspólnotą, pomijając jednocześnie działania oddolne społeczeństw. Źródła takiego rozumienia polityki leżą dużo głębiej, a mianowicie w szesnastowiecznym piśmiennictwie.

Chorwaccy badacze wskazują, że korzenie chorwackiej myśli politycznej sięgają początków wieku XVI, a dokładnie pracy szybenickiego humanisty Ivana Polikarpa Severitana (1472?–1526) pt. *Monoregia* (1522) czy dzieła pt. *La città felice* (1553) autorstwa polihistora, profesora na uniwersytetach w Rzymie i Ferrarze, nauczyciela Giordana Bruna, Frane Petricia (1529–1597)⁸. Przeniknięta jednocześnie duchem arystotelizmu i filozofią chrześcijańską *Monoregia* stanowi poradnik dobrego zarządzania miastem (i państwem), mający służyć potencjalnemu władcy, który postrzegany jest jako moderator politycznej rzeczywistości. Z kolei dzieło Petricia zdradza neoplatońską formację autora, zainfekowaną dodatkowo utopizmem politycznym Tomasza Morusa. Wykazuje ono cechy eutopii, projekcji „dobrego i szczęśliwego miejsca”, do czego pisarz nawiązuje w tytule. Polihistor Petrić jednoznacznie zachęca swoich czytelników, by działając w obszarze polityki, poszukiwali historycznych praw i wzorów. Podkreśla w ten sposób pragmatyczny wymiar polityki, konieczność tworzenia i śledzenia jej zasad oraz reguł. W obu pracach polityka jawi się jednak w sposób typowy dla renesansowych odczytań filozofii antycznej, tj. nie tyle jako cel i wartość sama w sobie, ale jako narzędzie, przy pomocy którego możliwe jest osiągnięcie szczęścia i równowagi. Echa tych koncepcji można więc dostrzec we współczesnych definicjach, przy czym w miejsce kategorii szczęścia podstawione zostają tu pojęcia „postęp” czy „rozwój”. Nieco odmienne rozumienie wyczytać można z kolei z utworów dubrownickiego polihistora i polityka Nikoli Vitova Gučetića, autora dzieła pt. *Dello Stato delle Repubbliche* (1591), stanowiącego komentarz do *Polityki* Arystotelesa⁹. Pozostając pod wpływem arystotelizmu, ale także koncepcji chrześcijańskiej i prac Awerroesa, św. Tomasza z Akwinu, Jeana Bodina oraz Francesco Patrizio, Gučetić definiuje politykę jako praktyczną umiejętność, która z jednej strony dostosowuje się do okoliczności, z drugiej zaś pozwala przystosowywać okoliczności do własnych celów. Mimo że Gučetić wskazuje na boską proveniencję władzy i praw rządzących światem, to jednocześnie podkreśla pragmatyczny i doczesny wymiar polityki¹⁰. Podejście to stanowi istotne *novum* w szesnastowiecznych tekstach politycznych, ponieważ nie jest ani utopistyczną projekcją, ani nie wykazuje eudajmonistycznych inklinacji.

⁸ M. Šišak, *Polikarp, Petrić i Gučetić i pitanje početka hrvatske političke znanosti*, „Politička misao” 1994, nr 3, s. 153–168.

⁹ A. Miloradović, T. Cipek, M. Šišak, *Hrvatska politološka tradicija*, Zagreb 1995, s. 19.

¹⁰ Wśród merkurijszy idei polityki wymienia się także Juraja Križanicia (1618–1683) i jego pracę pt. *Politika ili razgovor ob vladateljstvu* (wydana we fragmentach dopiero w 1947 roku).

Ku nowoczesności

Istotnym źródłem pozwalającym poznać współczesne rozumienie idei polityki są projekty zawarte w pismach politycznych i mowach działaczy zaangażowanych w wiek XIX w ruch iliryski – lokalną wersję romantycznych ruchów odrodzeniowych. Rytm rozwoju nowoczesnej myśli politycznej na ziemiach chorwackich dyktowany był ich aktualną sytuacją w obrębie Monarchii Austro-Węgierskiej, w związku z czym najważniejszymi tematami dysput politycznych były relacje z Austrią i Węgrami, chorwacka autonomia i jej zakres, integracja pozostałych pod różnymi wpływami ziem, przyszłość Bośni i Hercegowiny, a także kwestia relacji z Serbami (tzw. *srpsko pitanje*). Politykę zdominowała myśl narodowa i wynikające z niej wszelkie działania mające na celu utrzymanie *status quo* ziem chorwackich. Każdy z forsowanych scenariuszy politycznych, bez względu na to, czy opowiadano się za utrzymaniem względnej autonomii pod skrzydłami Węgier, czy pod auspicjami Austrii¹¹, pozwala obserwować zjawisko narodzin podmiotowości politycznej społeczeństwa chorwackiego (w modelu narodowym), a co za tym idzie potrzebę określenia tożsamości zbiorowej, poprzedzoną poszukiwaniem i ustalaniem wspólnych wartości. Chorwaccy literaturoznawcy zgodnie podkreślają, że w XIX wieku politykami byli głównie ludzie pióra, duchowieństwo i arystokracja¹², co zapewne nie pozostawało bez wpływu na rozwój przekonania, że to kultura pełni funkcję ewolucyjną i emancypacyjną, w związku z czym jest obszarem ze swej natury politycznym¹³. Polityka staje się wobec tego obszarem zarządzania przestrzenią symboliczną – językiem i kulturą (zarówno materialną, jak i niematerialną) – wychodząc poza doczesność i sięgając sfery aksjologicznej. Reformy kulturalne jako sposób kształtowania i zarządzania nową wspólnotą były istotnym elementem programu ilirystów (np. Ljudevit Gaj), a następnie większości wybitnych jednostek działających w przestrzeni publicznej (np. Josip Juraj Strossmayer, Antun Radić, Franjo Rački). Tożsamość, której formowanie zajmowało dziewiętnastowiecznych chorwackich działaczy, jest zjawiskiem

¹¹ Za pierwszy program polityczny, który wychodził poza regulację stosunków z Wiedniem i Budapesztem, ale stanowił również propozycję polityki wewnętrznej rozumianej jako „budzenie” świadomości narodowej (również wśród kobiet), regulację prawa, walkę o język chorwacki oraz rozwój nauki, uważa się pracę polityka i pisarza Janka Draškovića *Disertacija iliti Razgovor darovan gospodi poklisarom* z 1832 roku. Inspiracją dla jej powstania był traktat *Umowa społeczna* Jana Jakuba Rousseau. Pod wpływem lektury francuskiego filozofa Drašković ufundował swoją koncepcję polityki na hasła „wolność, równość i braterstwo”, opowiadając się za kierunkiem reformistyczno-liberalnym w polityce.

¹² M. Šicel, *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*, Zagreb 1997, s. 49–55; S. Prosperov Novak, *Povijest hrvatske književnosti. Od Bašćanske ploče do danas*, Zagreb 2003, s. 177–200.

¹³ Znaczący wpływ na sposób myślenia o kulturze wśród chorwackiej inteligencji mieli niewątpliwie Johann Gottfried Herder i August Ludwig von Schlözer. Koncepcja Herdera została przeszczeptiona na lokalny grunt dzięki pośrednictwu słowackiemu, a szczególnie osobie Jana Kollára, z którym kontakty utrzymywał przywódca ilirystów Ljudevit Gaj.

relacyjnym, co oznacza, że dla każdego „my” muszą zostać zdefiniowani „oni” lub – jak pisze Mouffe – musi zostać ustanowiona granica między wnętrzem i zewnątrz¹⁴. O ile szesnastowieczne koncepcje opisywały politykę jako dążenie do szczęścia i dobrobytu, a zatem działanie skierowane do wewnątrz, o tyle immanentną częścią programów dziewiętnastowiecznych jest wyraźna obecność różnie definiowanego „konstytutywnego zewnątrz¹⁵”, którego obecność jest przestrzenią potencjalnego agonu i/lub antagonizmu.

W drugiej połowie wieku XIX spór i konflikt stają się wreszcie fundamentem polityki, zarówno tej obejmującej zarządzanie relacjami z zewnątrz, jak i tymi wewnątrz wspólnoty. Sprzyjał temu coraz intensywniej rozwijający się na ziemiach chorwackich pluralizm polityczny. Jednym z najbardziej charakterystycznych programów był radykalny ruch niepodległościowy tzw. prawaszów (*Stranka prava*) pod przywództwem ideologa i pisarza Ante Starčevicia, doskonale sprawdzającego się w politycznych polemikach. Wychodząc od tezy Arystotelesa o jedności polityki i etyki oraz od założenia, że polityka to wiedza, „która uczy zarządzać państwem, innymi słowy – uszczęśliwiać je”¹⁶, Starčević rozumie politykę jako umiejętność utrzymania wspólnoty ludzi (państwo). Podążając za swoją fascynacją ideami rewolucji francuskiej, definiuje on działanie polityczne jako dążenie do suwerenności, kształtowanie umowy społecznej i dbałość o własność prywatną, a pozostając pod wpływem lektury Johna Locke’a, Voltaire’a, Monteskiusza, Jana Jakuba Rousseau i Immanuela Kanta, proponuje liberalno-demokratyczny model polityki. Celem Starčevicia nie jest jednak zinstrumentalizowanie państwa i sprowadzenie go do narzędzia demonstracji siły, a polityki do techniki rządzenia. Ambicje polityka sięgają ponad poziom doraźności: celem jest wypracowanie cnoty (*krjepost*) i dobrobytu (*blagostanje*), a zatem wspólnego szczęścia, które osiągnąć można między innymi na drodze oświecenia. Politykę w tej koncepcji konstytuują więc prawa i narzędzia do osiągnięcia szczęścia przez lud/naród.

Koncepcja Starčevicia jest wyraźnym nawiązaniem zarówno do starożytnej filozofii polityki, jak i jej szesnastowiecznych lokalnych adaptacji. Na uwagę zasługuje *explicit* wyrażony mariaż polityki i etyki, zjawisko nazwane przez Mouffe „moralizowaniem polityki”¹⁷ – w którym działanie polityczne przybiera formę quasi-religijną, odnosząc się do wyższego bezwarunkowego porządku. Jednym z przejawów tego fenomenu może być podstawienie w miejsce wroga lub politycznego oponenta kategorii zła (w opozycji do „my” utożsamianego z dobrem). Celem takiego dualistycznego podziału jest wytrącenie argumentów przemawiających za tym, by uprawiać agoniczną, a zatem uznającą prawo

¹⁴ Ch. Mouffe, *Agonistyka...*, s. 56.

¹⁵ Ibidem, s. 20.

¹⁶ A. Starčević, *Politika*, „Pozor” 1860, nr 6, s. 1.

¹⁷ Ch. Mouffe, *Agonistyka...*, s. 144.

przeciwnika do sporu, politykę z ideologicznym oponentem. Jedynym możliwym działaniem jest więc dążenie do całkowitego wyeliminowania przeciwnika. Starčević ujawnia takie inklinacje w swoim stosunku do Serbów, którym odbierał prawo do uznania za odrębny naród. W jego retoryce obecne były wymyślne i nierzadko zawołowane obelgi, jak choćby „rasa sławoserbiska” – synonim prymitywizmu, niewolniczej mentalności i destrukcyjnej odśrodkowej siły wyhamowującej ewolucję. W świetle teorii Mouffe polityka Starčevicia wydaje się momentem założycielskim dla polityki rozumianej jako obszar sporu. Programowa wściekłość (*notabene* członków partii nazywano *steklišami* – wściekłymi) chorwackiego polityka, a także jego stosunek do konstytuującego chorwacką tożsamość zewnątrz, pozwalają rozpoznać ten model jako antagonistyczny. Inny, w relacjach z którym niemożliwy jest jakikolwiek konsensus, jest nie tyle politycznym oponentem, ile wrogiem, któremu odbiera się fundamentalne prawa. Liczne pisma Starčevicia, mowy, a także rozprawy publikowane w czasopiśmie „Pozor”¹⁸ oceniane są jako znakomite pod względem literackim, ale jednocześnie nieprzebiegające w środkach¹⁹. Polityczne nieprzejednanie Starčevicia stało się nawet przyczyną spektakularnych politycznych konwersji, czego najlepszym przykładem jest rewizja poglądów jednego z przedstawicieli chorwackiego realizmu literackiego, Ksavera Šandora Gjalskiego, który „dokonał literackiego obrachunku ze starčeviciowskim radykalizmem własnej młodości”²⁰. Autor przedstawił Starčevicia w powieści *U noći* (1886) pod postacią zjadliwego demagoga Pavla Bolicia, którego działalność ocenił jako destrukcyjną dla chorwackiej polityki. Zupełnie inaczej widział rolę Starčevicia jeden z najważniejszych chorwackich pisarzy wieku XX, Miroslav Krleža, który pisał o nim, że jest „jedynym temperamentem i jedyną głową, która była w stanie osiągnąć proroczą siłę językowej ekspresji”²¹. Alternatywna dla chorwackiego ekskluzywizmu Starčevicia koncepcja jugosłowiańska (zakładająca zjednoczenie religijne i narodowe Słowian południowych), promowana przez koncyliacyjnego i lojalnego dworowi wiedeńskiemu biskupa Josipa Juraja Strossmayera, wydaje się w tym świetle pozbawiona jakiegokolwiek politycznego żaru. Dali temu dobitnie wyraz pisarz Antun Kovačić, w powieści pt. *U registraturi* (1888) parodiujący Strossmayera w postaci moralnie wątpliwego Mecenasasa, a także Miroslav Krleža, który napisał o nim: „I biskupa Strossa widziałem we mgle, jak baba na rondlu, siedział na cegle”²².

¹⁸ Vide A. Starčević, *Politika*, s. 1; A. Starčević, *Diplomacija*, „Pozor” 1860, nr 17, s. 1; A. Starčević, *Zajednica*, „Pozor” 1860, nr 33, s. 1–2; A. Starčević, *Protivnik i dielnici*, „Pozor” 1860, nr 44, s. 1–2.

¹⁹ J. Rapacka, *Leksykon tradycji chorwackich*, Warszawa 1997, s. 174.

²⁰ *Ibidem*, s. 179.

²¹ M. Krleža, *Predgovor „Podravskim motivima” Krste Hegedušića*, Zagreb 1933.

²² M. Krleža, *Ballady Pietrka Kerempuha*, tłum. A. Dukanović, Warszawa 1983.

Podejmowane środki i stosowana retoryka wskazują, że dziewiętnastowieczni ideolodzy z pewnością rozumieli politykę jako działanie na rzecz uczynienia własnej interpretacji hegemoniczną, choć sami zapewne jej w ten sposób nie definiowali. Nie można jednak pominąć faktu, że polityka w tym czasie jest nadal jeszcze wyłącznie domeną elit. W związku z tym agoniczny model mógł się realizować jedynie w najwyższym segmencie chorwackiego społeczeństwa. Zmiany w tym zakresie miały nastąpić dopiero w kolejnym stuleciu.

Zupełnie inne inspiracje dla formowania idei polityki odczytać można w działalności poety i językoznawcy Ivana Mažurancića (1814–1890), którego uważa się za pierwszego nowoczesnego chorwackiego polityka, skoncentrowanego nie tylko na chorwackiej autonomii, ale także na reformach wewnętrznych. Mažurancić, który swoją aktywność polityczną godził z najwyższymi obowiązkami w ówczesnym państwie, zainfekowany ideami rewolucji francuskiej zreformował administrację, wprowadził niezależne sądownictwo, zlikwidował resztki feudalizmu, wspomógł założenie pierwszego uniwersytetu, wprowadził obowiązkową edukację na poziomie podstawowym, prawo wolności druku i wolności zgromadzeń, rozszerzył również prawo wyborcze. W chorwackiej tradycji politycznej zwykło się uważać go za przedstawiciela liberalizmu oraz wyraźną alternatywę dla postaw Strossmayera i Starčevicia. Swoje poglądy wyraził między innymi w służbowym dokumencie *Manifest narodu chorwacko-slawońskiego (Manifest naroda hrvatsko-slavonskoga, 1848)* oraz w dokumencie *Hrvati Mađarom (1848)*, uważanym za jeden z najznakomitszych w tamtym czasie tekstów pisanych (rytmizowaną) prozą. Nie tylko erudycja Mažurancića, który we wspomnianym tekście artykułuje odrębność Chorwatów i Węgrów, powołując się jednocześnie na ideę braterstwa, ale również dowodzący literackiego wysmakowania styl tego dokumentu oraz jego forma zdradzają stosunek polityka do uprawianej przez niego działalności (list został napisany po chorwacku i węgiersku, co miało zagwarantować, że polityczne postulaty formułowane w Zagrzebiu dotrą do politycznych adwersarzy na Węgrzech). Mažurancić musiał więc zdawać sobie sprawę, że polityka to agon, którego nierozłączną częścią jest nie tylko konflikt, ale także bezpośredni i otwarty dialog z oponentem.

Ku nowym podmiotowościom

Na przełomie wieków XIX i XX doszło do dwóch zasadniczych transformacji, które miały istotny wpływ na formułowanie koncepcji politycznych i idei polityki jako takiej. Historyk Stjepan Matković ocenia, że zmiany te były ściśle związane z zadowoleniem się w tym czasie na obszarze kultury chorwackiej koncepcji modernizacyjnych²³. Kwestia narodowa nie pozostawała z nimi w konflikcie,

²³ S. Matković, *Elementi moderniteta u programima i programatskim spisima hrvatskih političkih stranaka od početka 20. stoljeća do prvoga svjetskog rata*, Zagreb 2006, s. 162–163.

ponieważ w bardziej rozwiniętych częściach Europy to właśnie państwo narodowe stanowiło cechę polityczną nowoczesnej historii. Chorwacka Partia Postępowa (Hrvatska napredna stranka, założona w 1904 roku) głosiła konieczność politycznego rozwoju, afirmując podejście racjonalne i wiedzę naukową oraz opowiadając się za ideami demokratyczno-pluralistycznymi, które wspomagały przejście od agrarnego modelu społeczeństwa do modelu industrialnego. W programie partii zawarto deklarację o odejściu od dotychczasowego historyzmu, który oznaczał nieustanną afirmację „chlubnej przeszłości” i pragnienie jej powrotu, na rzecz realizmu oznaczającego trzeźwe rozumienie terażniejszości i spojrzenie w przyszłość. Drugim czynnikiem determinującym przeobrażenia sposobów myślenia była zmiana pokoleniowa w szeregach partii politycznych, która wpłynęła na poszerzenie ich programów o wolności obywatelskie (m.in. wolność wyrażania poglądów, druku, zgromadzeń, nauki), nienaruszalność cielesną, równość wobec prawa czy prawo do głosowania. Fundamentalną rolę odegrały tu środowiska „postępowców”, a samo pojawienie się pojęcia „postęp” było dowodem wejścia koncepcji modernizacyjnych do polityki. Młodsza generacja sięgała po coraz bardziej radykalne środki działania. Pisarz Vladimir Čerina w tekście *Naša riječ* w czasopiśmie „Val” pisał:

W kwestii narodowej jesteśmy nacjonalistami, a nie szowinistami. Nasza myśl narodowa jest i chorwacka, i serbska, nasza narodowość jest serbsko-chorwacka... Nasz pogląd na świat nie jest dogmatyczny ani religijny, oparty jest na zasadach naukowych. Jako grupa jesteśmy areligijni. Na zewnątrz jesteśmy radykalną opozycją dla całego naszego życia publicznego, wszystkich, którzy nas prowadzą, podejmują decyzje, zarządzają. Naszej sympatii nie ma ani jedna nasza partia polityczna²⁴.

Nowa generacja wchodziła na scenę pod hasłem „nowej polityki”, pragnąc zamienić salonową i dyplomatyczną taktykę „starych” mniej lub bardziej radykalnym działaniem wymierzonym w zupełnie inaczej zdefiniowanego oponenta politycznego. Konflikt, opór, niezgoda i różnica stają się podstawowym wyznacznikiem polityki młodego pokolenia, które wykluczało możliwość jakiegokolwiek konsensusu. Jego miejsce zajęły radykalne gesty, które na planie literackim wyrażały się w awangardowym ikonoklazmie. Nowością tego czasu są także programy pozostawiające na boku kwestię narodową, działające zaś w kontekście konkretnego problemu, co w przyszłości zaowocuje powstaniem nowych podmiotów politycznych, w tym również organizacji i ruchów międzynarodowych. Niezgodą na dotychczasowy sposób zarządzania sprawami państwowymi była na przykład tzw. „polityka »nowego kursu«” uprawiana przez chorwackich i serbskich aktywistów w obawie przed germanizacją Dalmacji (*Drang nach Osten*).

²⁴ V. Čerina, *Naša riječ*, „Val” 1911, nr 1, s. 1.

Przyczyniła się ona do intensywnej współpracy lokalnych działaczy ze środowiskami węgierskimi i włoskimi.

Koniec I wojny światowej w chorwackiej historiografii rozumiany jest jako definitywne zakończenie wieku XIX i charakterystycznej dla niego polityki. Transformację tę najlepiej ilustruje działalność polityczna Stjepana Radicia (1871–1928), który politykę rozumiał jako oddanie głosu ludowi. Upolitycznienie tej warstwy społecznej uważane jest za moment przełomowy, ponieważ oznacza odejście od modelu polityki jako domeny warstw uprzywilejowanych. Radić, który był pierwszym wykształconym chorwackim politologiem (studia ukończył w Paryżu), w tekście *Hrvatski ideali* wyjaśnia, że warunkiem prawdziwej wolności – do której dążyć ma polityka – jest przejście władzy przez lud²⁵. Celem nadrzędnym niezmiennie pozostaje zjednoczenie Chorwatów we własnym państwie i zapewnienie mu jak największej samodzielności. Jednak dążenie do niezależności powinno wiązać się jednocześnie z utworzeniem frontu dla nowej siły politycznej, a następnie przyznanie całemu ludowi jednolitych praw, dostępu do oświaty i jak największego dobrobytu. Postulowane wyłonienie (się) nowego podmiotu politycznego ma więc skutkować zmianą w obrębie idei polityki, która od teraz powinna rozwijać się w kierunku zarządzania prawami człowieka i sprawami społecznymi. Szczególną uwagę Radić poświęcił procesowi demokratyzacji polityki, wykazując się przy tym doskonałą znajomością poglądów Machiavellego, Monteskiusza, Voltaire'a i Rousseau²⁶.

Praktycznym rozwiązaniem towarzyszyła również refleksja naukowa²⁷. Badacze upowszechniali pogląd, że polityka to nie tylko działanie praktyczne (przede wszystkim na rzecz państwa), ale także metarefleksja. Pisarz i tłumacz Josip Andrić (1894–1967) – pozostając pod wpływem czeskich i niemieckich źródeł intelektualnych zgłębianych podczas studiów w Pradze i Innsbrucku – przekonywał w tekście pt. *Politika kao nauka* z 1926 roku, że „nie może orać ten, kto nie miał w rękach nigdy plugu”²⁸. Uczulał on, że polityka oferowana jest narodowi „jak towar na bazarze”, naród zaś zwykle daje się zwieść i podąża

²⁵ S. Radić, *Hrvatski ideali*, „Hrvatska misao” 1897, nr 1, s. 5–6.

²⁶ S. Radić, *Savremena Evropa: ili, Karakteristika evropskih država i naroda*, Zagreb 1905. Na poglądy Radicia wpływały też lektury tekstów Spencera, Durkheima i Smitha.

²⁷ Początek instytucjonalnej formy chorwackiej politologii związany jest ze studiami polityczno-administracyjnymi założonymi w Varaždinie w 1769 roku przez cesarzową Marię Teresę (w 1772 roku przeniesione zostały do Zagrzebia). Celem tak sprofilowanego kierunku studiów było wykształcenie aparatu urzędniczego, który miał stanowić rodzaj asysty przy przeprowadzaniu reform w duchu absolutyzmu oświeconego, a następnie piastować urzędy w zreformowanym organizmie państwowym. Słuchaczami kierunku byli przede wszystkim członkowie rodzin arystokratycznych.

²⁸ J. Andrić, *Politika kao nauka*, w: A. Miloradović, T. Cipek, M. Šišak, *Hrvatska politološka tradicija*, Zagreb 1995, s. 223.

za tym, kto da więcej i taniej. Autor wyróżnia kilka rodzajów polityków: geniuszy i wizjonerów, politycznych dyletantów i agitatorów, którzy wykonują zadania zlecone przez partie, a także zawodowych polityków, którzy czerpią z tej dziedziny działalności korzyści, co Andrić ocenia negatywnie. W jego opinii najgorszy typ przedstawiają politykierzy (*politikastri*), którzy wciąż mówią o polityce, ale w rzeczywistości tylko odtwarzają to, co pisze prasa²⁹. Zdaniem Andricia polityka to działanie kreatywne wykluczające odtwórczość, wymagające talentu. Autor zwraca uwagę na towarzyszące polityce afekty, które mogą jednak być zwodnicze, czego dowodem jest podyktowany sercem chorwacki wybór polityki jugosłowiańskiej (wspólnej z Belgradem), będący wyborem błędnym. Andrić jednoznacznie krytykuje Machiavellego, uważając, że w polityce obowiązują zasady moralne o podłożu chrześcijańskim; odrzuca przekonanie, że moralność narodu i jednostki to dwie rozłączne sfery; uznaje istnienie zasad bezwarunkowych – polityka w modelu idealnym kieruje się zasadą „nie czyni drugiemu, co tobie niemiłe”. Na uwagę zasługuje tu powrót postrzegania polityki jako domeny państwa, a co za tym idzie – całkowite pominięcie interesów poszczególnych grup społecznych. Koncepcja Andricia ignoruje działania oddolne, nie uwzględniając tym samym możliwości polityki agonicznej.

Odmienne podejście prezentuje natomiast prekursor chorwackiej geopolityki, historyk Ivo Pilar (1874–1933), zwracając uwagę na znaczenie położenia geograficznego jako czynnika determinującego politykę. W pracy pt. *Diktat geopolitičkog položaja* (1924), powołując się na przykład Wielkiej Brytanii jako państwa doskonale wykorzystującego swoje położenie geopolityczne, Pilar wyraża opinię, że warunkiem politycznej integralności Chorwatów, której brak wynika ze specyficznego położenia na przecięciu różnych stref wpływów – w tym przede wszystkim Wschodu i Zachodu – jest osiągnięcie społecznej, politycznej, ekonomicznej i kulturalnej wyższości w regionie. Autor uznaje tym samym praktyki hegemoniczne (rozumiane dodatkowo w kluczu deterministycznym – Chorwaci są ze względu na swoje położenie geopolityczne zarówno skazani, jak i predestynowani do przywództwa) za warunek *sine qua non* nowoczesnej polityki.

Z powrotem ku iluzji agonistyki

Po II wojnie światowej i powstaniu Titowskiej Jugosławii politykę w pierwszej kolejności utożsamia się z działaniem Partii Komunistycznej, a następnie decyzjami dotyczącymi spraw wewnętrznych i zagranicznych podejmowanymi przez Josipa Broza Tite. Rozumiano ją jako utrwalanie systemu samorządowego socjalizmu poprzez wpajanie społeczeństwu jego zasad, przekonywanie

²⁹ Ibidem, s. 225.

o konieczności pracy na rzecz rozwoju państwa i rzekomo równego podziału nadwyżki dóbr³⁰. Polityka oznaczała zatem instytucjonalną budowę nowego systemu, w którym tworzono iluzję uczestnictwa obywateli w procesie podejmowania decyzji politycznych. Kulturą polityczną, której kształtowanie było jednym z zasadniczych celów socjalistycznych władz, Zdravko Tomac – chorwacki polityk i pisarz – nazywa wyrażanie przez obywateli swojego zdania, składanie propozycji w kwestii organizacji społecznej, aktywność w rozmaitych instytucjach „niebezpośredniej socjalistycznej demokracji” i w organizacjach społeczno-politycznych, a tym samym wpływanie na rozwiązywanie poszczególnych problemów. Paradoksalnie zatem w jednobiegowym socjalistycznym świecie, w którym polityka nierzadko stanowiła narzędzie opresji, rozwijano – przynajmniej w teorii – ideę polityki partycypacyjnej ufundowanej na modelu agonicznym i tworzono iluzję politycznych sporów. Brak alternatywy wobec dominującego porządku hegemonicznego był jednak doskwierający, a ci, którzy chcieli stawiać opór, aż do końca lat sześćdziesiątych nie znaleźli prawomocnych form ekspresji.

Mimo prób odgórnego łągodzenia konfliktów wewnętrznych chorwacką politykę zajmowała także kwestia relacji chorwacko-serbskich. W perspektywie teorii Mouffe można to interpretować jako element procesu sankcjonowania własnego Innego, konstytutywnego dla własnej tożsamości zewnątrz. Protesty nazwane „chorwacką wiosną” (1971) odbywały się pod hasłem „czyste rachunki” i „sprawiedliwy podział dewiz”, ale w rzeczywistości stanowiły próbę wymknięcia się serbskiemu centralizmowi i oceniane są jako dążenie do narodowej emancypacji podszytej pragnieniem uznania niezależności Chorwatów. Podobnie jak w wieku XIX kwestie polityczne dotyczyły nie tylko spraw administracyjnych i ekonomicznych, ale także statusu języka chorwackiego (*Deklaracija o nazivu i položaju hrvatskog književnog jezika*, 1967). W zagrzebskim środowisku akademickim skupionym wokół czasopisma „Politička misao” podejmowano w tym czasie refleksję nad naturą polityki. Symptomatyczny wydaje się tekst *Inteligencija i politika*, w którym politolog Jovan Mirić wyraził przekonanie, że żaden intelektualista nie może być apolityczny, zwłaszcza w czasie, kiedy polityka została „pierwszą społeczną siłą współczesnego świata”³¹. Mirić – antycypując niejako słynne stwierdzenie Carol Hanisch: „prywatne jest polityczne” – dostrzega fakt, że niemożliwe jest niezaangażowanie w politykę. W sposób szczególny dotyczy to przedstawicieli inteligencji, którzy wyrażają swój stosunek do świata, tworzą rzeczywistość, a tym samym kreują politykę. Zadanie intelektualisty-polityka polega na stałym zmienianiu świata. Polityka jest zjawiskiem dynamicznym,

³⁰ Z. Tomac, *Politička kultura i društveno-političke organizacije*, „Politička misao: časopis za politologiju” 1970, nr 1, s. 13–14.

³¹ J. Mirić, *Inteligencija i politika*, „Politička misao” 1966, nr 1–2, s. 20.

rozgrywającym się w sferze *praxis*, a ponadto nie ma końca, osiągnięcie celu oznacza konieczność wyznaczenia kolejnego³². Działania polityczne nie są więc ukierunkowane na osiągnięcie konsensusu. W koncepcji Miricia czytelne jest przesłanie obecne w refleksji Mouffe – polityka jest niekończącym się agonem, a polityczność to konfrontacja różnych wizji społeczeństwa w sferze publicznej.

Ku nowym sporom

Proklamowanie w 1990 roku niepodległości Chorwacji, które przedstawiano jako realizację „tysiącletniego snu” o własnej państwowości, stanowiło cel chorwackiej polityki od połowy wieku XIX. Oprócz kształtowania się parlamentaryzmu i spraw związanych z państwem, ważną kwestią wchodzącą w obręb chorwackiej polityki było formowanie nowoczesnej tożsamości narodowej. Filozofka i socjolożka Vesna Pusić pisała, że zasadniczy konflikt polityczny w latach dziewięćdziesiątych w Chorwacji nie wynikał z różnic w programach politycznych partii, ale z odmiennych wizji tego, kto i według jakich wartości oraz wzorów ukształtuje chorwacką tożsamość i jej obraz na zewnątrz³³. Niepodległość, która miała być celem samym w sobie, okazała się czasem początku nowych koncepcji polityki. Stała się ona przede wszystkim obszarem – podobnie zresztą jak w wieku XIX – sporów o strategię kreowania obrazu historii, pamięci i tożsamości narodowej. Ostatnie dziesięciolecie wieku XX minęło pod znakiem antagonizmu chorwacko-serbskiego, który przeobraził się w krwawy konflikt. Autorytarny, nacjonalistyczny i konfrontacyjny charakter rządów pierwszego prezydenta niepodległej Chorwacji – Franja Tuđmana – paradoksalnie ukonstytuował jednak agonistyczny model demokracji. Kształtowaniu zbiorowych form identyfikacji towarzyszyły namiętności i afekty stanowiące jego siłę napędową. Tożsamość chorwacką budowano opierając się na uznaniu fundamentalnej różnicy między Chorwatami i Serbami, czego wyrazem była chociażby polityka językowa. Praktyki hegemoniczne nie dotyczyły jednak tylko relacji między zwaśnionymi narodami, ale przede wszystkim odbywały się wewnątrz społeczeństwa chorwackiego. Zaangażowanie w politykę – wyrażane demonstracjami, powstawaniem kolejnych organizacji pozarządowych, poszerzaniem się grupy ekspertów i działaczy komentujących rzeczywistość polityczną – dobitnie pokazuje, że polityka stała się nie tyle obszarem sporu o wartości, ile konfliktu o ich znaczenie i zakres. Potwierdzają to słowa Vlada Gotovaca – największego oponenta Tuđmana, a jednocześnie poety, eseisty i krytyka literackiego – który w jednej ze swoich mów zaznaczył, że polityka nie może kwestionować podstawowych wartości własnej cywilizacji, ponieważ czyniąc to przyczynia się

³² Ibidem, s. 22.

³³ V. Pusić, *Upotreba nacionalizma i politika prepoznavanja*, „Erasmus” 1994, nr 8, s. 2–21.

do destrukcji świata³⁴. Śmierć Tuđmana, która przyniosła kres twardych rządów, przyczyniła się do całkowitego przeobrażenia polityki. Przejęcie władzy w 2000 roku przez ugrupowania lewicowe przyczyniło się znacząco do przeobrażenia dwubiegunowego świata w prawdziwe polityczne pluriwersum cechujące się otwartym współzawodnictwem o sferę polityczną i dominację w niej.

Prześledzenie idei polityki formułowanej przez chorwackich polityków i pisarzy pokazuje, że mimo powszechnego przekonania agon i agoniczność wcale nie są immanentną częścią polityki. Szczególną uwagę zwraca zbieżność zjawisk z okresu odrodzenia narodowego i lat dziewięćdziesiątych XX wieku – podobieństwo w sposobach rozumienia idei polityki i przesunięcie jej do sfery kultury. Nie każda ze wspomnianych koncepcji ustanawia konflikt jako wartość. Wiele z nich zdaje się być projektami utopistycznymi zakładającymi – przynajmniej w teorii – możliwość politycznej zgody. Brak aprobaty dla takiego postrzegania zarządzania przestrzenią wspólną wyraża wstępująca na scenę polityczną na początku wieku XX młoda generacja twórców i działaczy politycznych, której pojawienie się jest ściśle związane z rozkwitem awangardy (zarówno pierwszej, jak i drugiej). Ich rewolucyjny gest, stanowiący jednocześnie swoisty atrybut wszystkich młodych pokoleń, zostanie powtórzony na przełomie wieków XX i XXI. Pielęgnowanie przez środowiska twórcze i zaangażowane idei konfliktu wokół zagadnień społecznych i kulturowych, skutkując negacją mitu racjonalnego konsensusu, wyznaczy tory polityki w nowym stuleciu i – oby na trwałe – wpisze polemikę i opór w chorwacki pejzaż kulturowy.

Bibliografia

- Andrić, Josip, *Politika kao nauka*, w: *Hrvatska politološka tradicija*, red. A. Miloradović, T. Cipek, M. Šišak, Zagreb 1995.
- Čerina, Vladimir, *Naša riječ*, „Val” 1911, nr 1.
- Filozofijski rječnik*, red. V. Filipović, Zagreb 1984.
- Gotovac, Vlado, *Što je rekao Gotovac?*, „Vijenac” 1994, nr 4.
- Krleža, Miroslav, *Predgovor „Podravskim motivima” Krste Hegedušića*, Zagreb 1933.
- Krleža, Miroslav, *Ballady Pietrka Kerempuha*, tłum. A. Dukanović, Warszawa 1983.
- Matković, Stjepan, *Elementi moderniteta u programima i programatskim spisima hrvatskih političkih stranaka od početka 20. stoljeća do prvoga svjetskog rata*, Zagreb 2006.
- Miloradović, Anđelko, Tihomir Cipek, Marinko Šišak, *Hrvatska politološka tradicija*, Zagreb 1995.
- Mirić, Jovan, *Inteligencija i politika*, „Politička misao” 1966, nr 1–2.
- Mišić, Anto, *Riječnik filozofijskih pojmova*, Zagreb 2000.
- Mouffe, Chantal, *Paradoks demokracji*, tłum. W. Jach et al., Wrocław 2005.

³⁴ V. Gotovac, *Što je rekao Gotovac?*, „Vijenac” 1994, nr 4, s. 2.

- Mouffe, Chantal, *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, tłum. B. Szelewa, Warszawa 2015.
- Politika* [hasło], w: *Leksikon Jugoslavenskog Leksikografskog Zavoda*, Zagreb 1974.
- Prosperov Novak, Slobodan, *Povijest hrvatske književnosti. Od Bašćanske ploče do danas*, Zagreb 2003.
- Pusić, Vesna, *Upotreba nacionalizma i politika prepoznavanja*, „Erasmus” 1994, nr 8.
- Radić, Stjepan, *Hrvatski ideali*, „Hrvatska misao” 1897, nr 1.
- Radić, Stjepan, *Savremena Evropa: ili, Karakteristika evropskih država i naroda*, Zagreb 1905.
- Rapacka, Joanna, *Leksykon tradycji chorwackich*, Warszawa 1997.
- Šicel, Miroslav, *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*, Zagreb 1997.
- Šišak, Marinko, *Polikarp, Petrić i Gučetić i pitanje početka hrvatske političke znanosti*, „Politička misao” 1994, nr 3.
- Starčević, Ante, *Politika*, „Pozor” 1860, nr 6.
- Starčević, Ante, *Diplomacija*, „Pozor” 1860, nr 17.
- Starčević, Ante, *Zajednica*, „Pozor” 1860, nr 33.
- Starčević, Ante, *Protivnik i dielnici*, „Pozor” 1860, nr 44.
- Tomac, Zdravko, *Politička kultura i društveno-političke organizacije*, „Politička misao: časopis za politologiju” 1970, nr 1.

EWA WRÓBLEWSKA-TROCHIMIUK, dr nauk humanistycznych w zakresie kulturoznawstwa, slawistka, kroatystka. Adiunkt w Instytucie Slawistyki Polskiej Akademii Nauk. Autorka monografii *Sztuka marginesów. Chorwacki plakat polityczny* (2018). Zajmuje się badaniem sfery wizualnej oraz idei politycznych w kulturach południowosłowiańskich. Aktualnie kieruje projektem dotyczącym wizualnych artykulacji oporu politycznego w Serbii i Chorwacji po 2000 r. (SONATA NCN).

WAR AND PEACE: THE THEME OF CONFLICT IN MODERN HEBREW LITERATURE OF THE LAST SEVENTY YEARS*

Wojna i pokój: motyw konfliktu we współczesnej literaturze hebrajskiej
ostatnich siedemdziesięciu lat

ELVIRA GRÖZINGER
Universität Potsdam, Niemcy
E-mail: e.dr.groezinger@gmail.com

Streszczenie

Współczesna literatura izraelska, począwszy od założenia państwa Izrael w 1948 roku, powstawała i powstaje w cieniu Zagłady. Jest również zdominowana przez tematykę konfliktu politycznego z arabskimi sąsiadami. W tym artykule zostaną zaprezentowane wybrane najważniejsze dzieła różnych gatunków prozy i poezji przedstawiające zawikłania tej skomplikowanej problematyki.

Słowa kluczowe: nowoczesna literatura izraelska, Shoah, konflikt polityczny, proza, poezja

Abstract

Modern Israeli Literature, starting with the foundation of the State of Israel in 1948 and overshadowed by the Shoah, until today is dominated by the theme of the political conflict with the Arab neighbours. In this article, some key works of different genres in prose and poetry depicting this state of affairs will be introduced.

Keywords: modern Israeli literature, Shoah, political conflict, prose, poetry

* The publication of this article was subsidised by the University of Warsaw.

Introduction

The Hebrew Bible is full of stories about two antagonists combating, intriguing, scheming against each other. Some of these narratives have a deadly outcome and some a happy ending. The enmity is the result of the Fall and the expulsion of Adam and Eve from the Garden of Eden. The rivalry of Satan with and his plotting against God leads to a tragic hero's grudge against God for treating him unfairly, like in the case of the pious Job, etc. Above all, the Book of Genesis depicts frequent conflicts within Jewish families. Such is Abraham's split between him and his nephew Lot, who makes the wrong choice to go to Sodom, which almost costs him his life. One can also mention the antagonism of siblings, as for instance when Cain, the older brother, murders the younger, Abel, or the story of young Joseph being sold by his jealous older brothers to Egypt, or the enmity between the twins Jacob and Esau, etc. These oppositions are the mirrors of human nature in the sense carried by the proverb *homo homini lupus...* Finally, the Bible tells a lot about wars between tribes, nations, countries.

Already the Elizabethan tragedy *Samson Agonistes* by John Milton, a closet drama based on the history of Samson in the Biblical Book of Judges (13–16), picked up the topic of a Jew striving against an enemy. Modern Hebrew literature, written in the State of Israel since its founding in 1948, is to a large degree about the enmity of the Arabs towards their Jewish neighbours, and it oscillates between the two poles of war and peace, mirroring the reality of the country in which it emerged – the struggle of the Jews continues and so do its literary representations. The reasons for the enmity are cultural and religious: obedient Moslems don't accept "unbelievers" as equals among themselves except as *Dhimma*, i.e. tolerated tribute-paying members of Abrahamic religions like Christians and Jews. Due to this, the difficulty in establishing a peaceful coexistence has been and remains enormous.

Recalling the genesis of the foundation of the Jewish state, and the role that the Arab countries played in the process, might serve as an introduction to this article. On November 29, 1947, the General Assembly of the UN adopted a resolution regarding the partition of the British Mandate area for Palestine/Eretz Israel. The resolution foresaw the creation of an independent Arab State along with an independent Jewish State, and the city of Jerusalem was placed under the International Trusteeship System. The Jewish side accepted the plan, while the Arabs did not, and instead they intensified their violent hostility towards the Jewish civilian population of approximately 600,000. Following the British withdrawal from the Mandate area on May 14, 1948, the Jewish People's Council under David Ben Gurion proclaimed the establishment of a Jewish State to be known as the State of Israel. Immediately after this proclamation, members of the Arab League such as the neighbouring Egypt, Transjordan,

Syria, Lebanon, and Iraq attacked Israel, populated by newly arrived Holocaust survivors, immigrants from Nazi Europe, and old inhabitants of the former Ottoman Empire. Due to the British restrictions on Jewish immigration to Palestine, several thousands of illegally immigrated Jews had to defend their reborn homeland after 2000 years of exile, with untrained volunteer fighters armed with very few weapons. Victory in this bloody war after 6000 Jews were killed, 1% of the entire population, was a sheer miracle. The result of this first and the following wars of defence, which were initiated by Arab neighbours, was the flight and expulsion of 700,000 Arabs from the territory which is called in the Arab narrative “the Naqba”. On the other side, 900,000 Jews from the Muslim countries were expelled in return.

Israel remains under permanent threat, and Arab-Jewish antagonism is continuously omnipresent in its literature and arts.¹ The different aspects of conflict as a political trope, be they collective or individual, have been at the core of the modern Israeli literature since 1948. The unsolved Arab refugee problem, and the ensuing feeling of guilt among many Israeli writers, led to a controversial interpretation of the country’s history, largely depending upon their political orientation. An inter-Israeli conflict emerged not only between Zionists and so-called post-Zionists and is visible within the Israeli society and in academia. The clash of narratives, not only between Jews and Arabs but also among the opposing political, ethnic, or religious groups within Israel, underlies the everyday life there today and, of course, provides a fertile soil for controversial and intellectual positions among the writers. Interestingly, there is no similar development within the Arab population, who regards itself primarily as history’s permanent victims, while the Jews seek fault on their side. The truth lies somewhere in between, but Cicero’s proverb “*inter armae silent musae*” does not pertain to Israeli literature.

The Warrior-Hero and the Antagonist

A double conflict is depicted in the prose of the controversial writer Yizhar Smilansky, pen name S. Yizhar (Rehovoth, 1916–2006, central Israel). He was a school teacher and later a professor of Hebrew literature and one of the most prominent and influential Israeli authors – even called “The Israeli James Joyce” because of the abundant inner monologues. He was the first writer to deal with the individual moral conflict of the Jewish fighters in the general conflict during the War of Independence (15 May 1948 – March 1949), in which he participated. The ad hoc drafted, largely inexperienced, very young men

¹ Cf. the successful Israeli TV series *Fauda* about undercover elite soldiers’ mission in the West Bank.

and women confronted Arab civilian individuals behind, between, and often at the front lines. Whereas the official historiography presents a clean and righteous war, Yizhar narrates dramatic episodes from behind the curtain and transmits a critical and subjective view of the events.

Yizhar was an ardent Zionist, but a critical one, as an intellectual should be. His monumental novel in two volumes on the War of Independence, *The Days of Ziklag* (published in 1958, ten years after the war),² is considered a masterpiece of modern Hebrew literature and depicts both the strife for the homeland and anti-war humanism. The writer Abraham B. Yehoshua called it “the most instructive interior and sociological study of the spirit of the War of Independence generation”.³ This double conflict is the dramatic theme of Yizhar’s two short stories: “The Prisoner” (“Hashavui”)⁴ and “The Ruins of Hizah” (“Hirbet Hiz’ah”),⁵ which he published soon after the war and which still generate a critical debate. In the first, Israeli soldiers capture an Arab shepherd who is innocently imprisoned after the soldiers steal his flock and beat him up. Some soldiers are depicted here as rough and sadistic perpetrators, the “*soldatesca*” type, who abandon Jewish ethics in which saving human life is an imperative (it is even allowed to trespass God’s commandments in the time of danger or emergency). In the second story, which is about a captured Arab village, now deserted but a future home for Jewish immigrants, there is little ethics, too. This time no Arabs were killed, but the author nevertheless opposed the military action. Yizhar always claimed that his works on the war were purely fictional, and that by depicting this war he wanted to describe merely a universal, not specifically Israeli, dilemma.

Yizhar’s internal conflict, psychomachia, is that between his loyalty to his comrades and the goal of victory on the one hand and the survival of the external conflict on the other. But he asks himself: “What the hell are we doing here?”⁶

² Yizhar Smilansky, *Yemey Ziklag* (Tel Aviv: Zmora Bitan, 1958). Vide also: <https://theuntranslated.wordpress.com/2017/05/21/the-great-untranslated-days-of-ziklag-by-s-yizhar/> (viewed 12.10.2018); Gideon Nevo, “The realism of S. Yizhar’s *Days of Ziklag*”, *Hebrew Studies*, vol. 47 (2006): 299–320.

³ Available at: http://www.ithl.org.il/page_14274 (viewed 13.01.2019). In Israel it is called the “Generation forty-eight”.

⁴ In Y. Smilansky, *Midnight Convoy & other Stories*, with an introduction by Dan Miron, Middlebury College Library, 2007.

⁵ *Sipur Khirbet Khizeh* (Merchaviya: Sifriyat Poalim, 1949); *Siour Hirbet Hit’ah ve-od sheloshah sipurei milkhamah* (Tel Aviv: Zmora Bitan, 1989). English translations: Jerusalem: Ibis, 2008; London: Granta, 2011; New York: Farrar, Straus and Giroux, 2014. The spelling of the Arabic name differs from publication to publication.

⁶ Quoted after the German edition: Y. Smilansky, *Geschichten vom Krieg und Frieden* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997), 97. All translations are mine where no other source is named.

He is the heroic fighter who has to defend himself and his innocent brethren after being attacked by the Arabs but is remorseful for causing the suffering of civilians, a situation inflicted upon him in which there is little place for scruples and hesitations. He criticises some individuals in his unit who act against the military order forbidding “violence and uncontrolled behaviour”⁷ – e.g. when these persons are cruel to camels – but his view of the Arab population is just as critical. He condemns their servility and corruptibility, e.g. when he describes how an Arab woman forces her little morbid daughter dressed in rags to dance in front of the soldiers and offers the child to them for sex. But here the woman errs – Jewish soldiers are diametrically opposed to her fellow Arabs because they never touch children, however coarse they may otherwise be.

Yizhar, Palestine-born, loved the battle according to his colleagues but hated the war, which he considered dirty. However, he insisted that the expulsions were aberrations, not the rule, but nevertheless claimed that a nation which suffered in the exile for so long, like the Jews, should not send other people into exile, not even the enemies. The military censors tried unsuccessfully to forbid “Hirbet Hiz’ah”, and it is still controversially viewed. In his old age, Yizhar continued to warn against future wars.

The Warrior-Antihero

A fitting equivalent to Yizhar’s war prose is the last novel by the Israeli writer Yoram Kaniuk, *1948*, published in 2010, almost sixty years after the war and three years before he died. Kaniuk (1930–2013, born and died in Tel-Aviv) joined the war voluntarily at seventeen after dropping out of high school. He served in the then illegal Jewish commando forces Palmach under later Prime Minister Yitzhak Rabin. Kaniuk wrote down recollections that he claimed to be fictional and described the events of the distant past. But actually, the novel is both a historical narrative and a fiction. Kaniuk was originally trained in the underground marine Palyam, with the aim of smuggling in illegal immigrants, Holocaust survivors, as refugees from the camps for displaced persons in Europe. The heroic history of the ship *Exodus* made him join the illegal activity. The British Mandatory authorities impeded the immigration of Jews to Palestine under the pretext of insufficient economic resources and the lack of infrastructure for their integration by introducing restrictions and quotas. In truth, the British did not want to antagonise the Arabs who rejected the Jewish presence in the area.⁸ But as the small Jewish army needed support,

⁷ Ibidem, 38.

⁸ This was due to one of the numerous *White Papers*, specifically the one from 1939 that was issued by the British Government under Neville Chamberlain under the pressure

Kaniuk fought in the bloody battles on the ground, in the area of the then Arab-besieged Jerusalem, where the majority of Jewish fighters were untrained and lacked weapons. Kaniuk bemoans his young fallen comrades and calls this war a “Children’s crusade”.⁹ The Jewish fighters were neither politically informed about the state of affairs nor ideologically or technically firm in the battle. They were hungry, thirsty, disoriented, and died like flies. Kaniuk – a controversial author like Yizhar¹⁰ – in retrospect views the war that eventually led to the creation of the Jewish state critically. He survived but reproached the commanders leading him and his young comrades into an ambush: “We had lost the best of our generation. There were so many dead in our brigade, and we were merely children, good and bad”.¹¹ His closest comrade and almost a friend was a young enigmatic Russian called Iska. He was twenty, with a merry character, supposedly a partisan who had fought the Germans at Stalingrad, and his philosophy was: “There is no ethics in a war [...] each animal kills another, every man fights for his life, and kills in order to survive. There is no such thing as a moral war”.¹² Iska was soon lethally wounded in Jerusalem, and Kaniuk mourned over him. On the other hand enemies usually remain anonymous to each other, they don’t gain an epic dimension in the eyes of the narrating chroniclers and are not lamented over. Kaniuk, however, does feel pity for some of them, whom he considered innocent.

Kaniuk himself was heavily wounded by a Briton dressed up as an Arab. After the war, he lived for ten years in New York, but after his return he remained a critical “troublemaker”. He remained rebellious, a fighter and an *enfant terrible* all his life, continuing to speak against religion and politicians. His conflict with the state authorities is mirrored in this novel, where he expressed his doubts about whether the history of his country – to which he nevertheless remained faithful – was not the fruit of the sacrifice of the young people fighting

of Haj Amin Eff el Husseini, a friend of Hitler and a radically anti-Jewish Mufti of Jerusalem. This document prevented the rescue of thousands of Jews from Nazi Europe between 1939 and 1945 and was valid until the British departure in May 1948. It limited Jewish immigration to 75.000 persons for five years and was accompanied by restrictions on the rights of Jews to buy Arab land. The Zionists continued to smuggle Jews into the country after the Second World War. This activity was made famous by Leon Uris’ filmed Zionist epos, the novel *Exodus* (1960, with Paul Newman and Eva Marie Saint). The novel is about one of the ships, called “Exodus from Europe 1947”, which was sent back to Europe and its 4515 passengers were interned again in the camps. This became an international affair, but soon after that the British opened the port of Haifa.

⁹ Quoted after the German edition: Yoram Kaniuk, *1948* (Berlin: Aufbau Verlag, 2013), 103.

¹⁰ Depending on the political stand of a reader or critic, he is either being applauded or slammed.

¹¹ *Ibidem*, 106.

¹² *Ibidem*, 105.

for it. With all these doubts haunting him then and later in life, he is an antihero in his own eyes. Kaniuk, too, belongs to the surprisingly large group of internationally known and most prominent Israeli writers.

God and the World against the Jews

Modern Jewish writers, especially those of European origin, could not leave the Shoah (Holocaust) out of their oeuvre. Kaniuk was one of them. Although he was not a survivor himself, his most famous novel, *Adam Resurrected* (1968), relates to this subject. At the time of its publication, it was considered by the critics as one of the most powerful works of Holocaust fiction ever written. Adam Stein, the protagonist, former variety artist, was spared the gas chamber by playing the role of a dog obeying the Nazi-commander of the concentration camp and spends the last years of his life in the 1960s in a mental asylum in the Negev desert. There he tries to help a young boy who fancies himself a dog, and through this overcomes his own trauma. The novel was adapted into a movie with Jeff Goldblum in the lead role in 2008.

The shadow of the Shoah has also dominated the lyrical works of the eminent Israeli poet Nathan Alterman. Born in Warsaw in 1910, he immigrated in 1925 to Israel and lived in Tel-Aviv until his death in 1970. When the news of the atrocities against Jews in Nazi-occupied Europe reached Palestine in 1942, Alterman wrote a sarcastic, bitter poem titled *Of All the Peoples*, in which he reproaches God for having chosen and forsaken his “chosen” people of Israel. Reproaching God for having disappointed his creation is a Biblical topic since Job, and a recurring theme of Jewish literature. Since the Biblical lamentations of Jeremiah, many Jewish poets found this genre appropriate for the sufferings of their people and did this during and after the Shoah as well. His poem was the most famous angry lamentation in Hebrew while the most famous one in Yiddish was by the poetess from Poland, Rajzel Żychlinska (1910–2001), who wrote her famous elegy “And God Hid His Face”, leaving the Heavens “naked and empty”.¹³

When under the gallows our children cried
 We did not hear the world's wrath.
 For of all the peoples you selected us
 For us you loved and sanctified.

¹³ Cf. Elvira Grözinger, “»Polen, Mein Vaterland!...« Das Bild der Heimat in der jiddischen Dichtung”, in *Lesestuden/Lekcja czytania*, eds. Ruth Leiserowitz, Stephan Lehnstaedt, Joanna Nalewajko-Kulikow, Grzegorz Krzywiec (Warszawa: Deutsches Historisches Institut Warschau, 2013), 107; Elvira Groezinger, Rajzel Zychlinski, “Poetical Trajectories in the Shadow of the Holocaust”, in *Women Writers of Yiddish Literature. Critical Essays*, ed. by Rosemary Horowitz (Jefferson NC: McFarland, 2015), 284.

For you selected us of all the peoples
Those of France, Japan and Norway.
And when our children march to the gallows
Smart Jewish kids, they all know
That their blood does not count and say
Mom, turn your eyes the other way.

The iron devoured day and night
And the holy Christian Father in the city of Rome
Did not come out with the icons of Christ
To stand one day in a pogrom.

To stand one day, one single day
Where for years like a lamb
A small
Unknown
Jewish kid
Stands alone.

Great is the worry about sculptures and paintings
Lest those art treasures are destroyed in a raid
But the heads of infants, art treasures they are,
Are smashed to the walls, and crushed on the roads.
Their eyes are begging: Mom don't look and don't see
Us lined lying in long rows on the ground.

We are famous old soldiers
Only short in size, aren't we?
They say with their eyes a few more words
"We know, God of our forefathers
That you selected us of all the kids in the world
That you loved and pampered us more than all others.

That of all the kids in the world us you selected
To be killed at the feet of your throne,
And our blood in small vases you collected
Because no one else would, only you alone.

And you smelled it like flowers
And you wiped it with your scarf
And for it you will charge both the killers
And the silence keepers."¹⁴

¹⁴ Nathan Alterman, "Of All the Peoples", transl. Dan Ben-Amos, *Moment*, vol. 43, no. 3 (May/June 2018): 43.

While Alterman wrote his poem in 1942, when the world was not aware of what was happening to the Jews in occupied Poland, the jeremiads and arguing with God can be found later in many post-Holocaust poems by Jewish writers. Alterman, although highly respected, was just as pugnacious as the two authors mentioned above. He was a sarcastic critic of war and atrocities. In his poem "Learning to kill", written during the Israeli independence war in 1948 and published in his weekly "The Seventh Column" in the daily newspaper *Davar*, he laconically stated: "Learning to kill / is a matter of momentum [...] learning to kill / Is a matter of habit" and accused the Israeli fighters of cruelty towards the enemy.¹⁵ Alterman, a *poeta doctus* and *laureatus*, was a rebel not just against God but a political one as well, opposing the government's policy.

Physical Pain as an Antagonist

The political conflict with the Arabs does not stop at the threshold of a private house or an apartment, like in the semi-biographical novel *The Pain* (*Ke'ev*, 2016)¹⁶ by the prominent female writer Zeruya Shalev, born in 1959, who is a victim of an Arab terror attack. On January 29, 2004, when she was returning to her home in the western part of Jerusalem, after taking her child to kindergarten, a Palestinian suicide bomber blew up a city bus just when she was passing by. It took her four months to recover from her injuries. The novel picks up the traumatic incident and transforms it into a net of physical and emotional feelings. The plot is as follows: ten years after she was seriously injured in a terrorist attack, the pain comes back to torment Iris, the heroine; Eitan, the love of her youth, also comes back into her life while Iris's marriage is in a crisis; her two children have grown up and are almost independent; she herself has become a successful school principal; although their relationship had ended many years before, she was wounded deeper when Eitan left her than by the suicide bomber who blew himself up next to her car; the affair must be kept secret while she tries to fathom whether her love can heal all her pain, and, more essentially, whether in the process she would have to inflict pain on the people who are closest to her.

Her description of the terror attack is striking and penetrating:

It was not even the intensity of the detonation, this almost volcano-like eruption of the explosive, not the nails, the screws, bolts, and nuts mixed with rat poison in order to cause heavier bleedings, which deafened her ears, but a different sound, deeper and worse than

¹⁵ Yuval Ben Ami, "A song was born: The tale of a controversial tune", *+972 Magazine*, October 16, 2012. Available at: <https://www.972mag.com/a-song-was-born-the-tale-of-a-controversial-tune/> (viewed 13.09.2019).

¹⁶ For information about the book and the available translations and editions, vide http://www.ithl.org.il/page_15659 (viewed 15.10.2018).

the explosion, the sound with which dozens of passengers parted from their lives, the laments of the mothers who leave orphans behind, the screams of young girls who will never grow up, cries of children who will never come home, of men who said goodbye to their wives, the moaning of the destroyed extremities, of the skin which was burnt, of the legs which would never walk again [...].¹⁷

Thus, the political conflict, which is always present in the physical pain, now infiltrates her private life and causes a guilt-soaked moral conflict. Shalev's prose is sensual, erotic, and graphic even when depicting Arab terror, which is menacing and overshadows the everyday life of the inhabitants of her country. In her other novels, Shalev has been "writing intimate stories about emotions rather than ideologies, about the war between the sexes rather than a war between the nations",¹⁸ but here the latter intruded in the most brutal way into the intimate relationship. Zeruya Shalev is not a stranger to Polish readers. She visited Warsaw in September 2008, and several of her novels have been translated into Polish, including *The Pain* [*Ból*].¹⁹

The Antagonistic Lovers

Dorit Rabinyan's recent award-winning novel, *All the Rivers* (in Hebrew *Gader Khaya*, 2014, in Polish *Żywopłot*),²⁰ is about an *amour-fou* between a young Israeli woman named Liat, who goes to New York City for a 6-month scholarship, and a young Palestinian Arab painter named Hilmi, who lives there. They have to hide their relationship from Liat's Zionist parents and Hilmi's orthodox Moslem mother. Only Liat's sister and Hilmi's siblings know about them being together.

Rabinyan, a daughter of Persian immigrants, belongs to the now-growing group of acclaimed Israeli writers with oriental roots. Born in 1972, she has introduced the culture of her ancestors to the communities of East and Middle European Jews. Retold by Rabinyan's heroine Liat, the modern variant of Romeo and Juliet's story, the emotional ups and downs of the momentary affair starting in November 2001 are also caused by the mutual distrust of the lovers. Astonishingly, 9/11 plays no role in this context, but the Arab-Israeli

¹⁷ My translation after the German edition: Zeruya Shalev, *Schmerz* (Berlin: Verlag, 2016), 9f.

¹⁸ Available at: <https://jaipurliteraturefestival.org/burdens-of-identity-zeruya-shalev-salma-and-namita-gokhale-in-conversation-with-antara-dev-sen/> (viewed 15.10.2018).

¹⁹ For example, Beata Zatońska, "Czas kryzysu to czas dojrzewania. Rozmowa z Zeruya Shalev", *Lente-magazyn.com*, available at: <https://lente-magazyn.com/czas-kryzysu-to-czas-dojrzewania-rozmowa-z-zeruya-shalev/> (viewed 13.09.2019).

²⁰ Dorit Rabinyan, *All the Rivers* (New York: Penguin Random House, 2017). The book was first called *Borderlife* in English, and was later published in the USA under the new title. Vide also: Ian Fisher, <https://www.nytimes.com/2017/05/03/books/its-complicated-the-path-of-an-israeli-palestinian-love-story.html> (viewed 03.02.2019).

conflict does. “Cut this off quickly”, Liat tells herself after their first night together. “Decide with a heavy but determined heart that it’s better this way, better for both of us. And never see him again”.²¹ This conflict is always present because the two have different, often contrary, perspectives: the Jews start to erect a wall of defence against Arab terror attacks, while the latter regard them as enemies and occupants. This is visible in the scene where Liat watches a video film sent by Hilmi’s brother taken from a high apartment building, showing not only the Ramallah area and the surrounding Jewish settlements but also clearly Israel behind the border of the Green Line, as far as Tel Aviv, with the fine blue of the sea in the background. The short geographic distance between the two cities (Israel is very narrow in this area) shocked her when she saw how distinctly the hostile Arab neighbours could observe and film even the streets of Tel Aviv, presented to them like on a platter. This made her realise once more the permanently lurking warning in the back of her head, the dangerousness of this closeness, and the lack of privacy of Israeli people from men “from the other side”. Guilt ridden, she worries about her vulnerable small country and its inhabitants, her relatives among them. But even this cannot affect their mutual love.

Hilmi, an intelligent and sensitive man, dreams of the sea he missed in the stony desert area of Ramallah, while Liat, having grown up in Tel Aviv with the seaside, is surprised that he cannot swim. They plan to meet someday on the shore in Israel. After her return, he travels to Ramallah to visit his family and be closer to her. They try to stay in contact via cell phone, but the contact does not always work, and ultimately this proves to be fatal. The end of the novel is startling, there is no happy ending, but rather an unexpected one. One day, Hilmi comes illegally by car with his relatives for one day only to Tel Aviv with the aim of meeting Liat. But he cannot reach her by phone. When her phone finally rings, it is not Hilmi but his brother who informs her of Hilmi’s death. However, he did not die as she first thought in her panic and shock, being a victim of the political conflict and shot by Israeli soldiers; no, he drowned in the sea near the shore in Jaffa, in an area where swimming is forbidden. He had Liat’s near-by coast of Tel Aviv just before his eyes.

This fictional novel, dedicated to an obviously Arab man called Hasan Hourani (1973–2003), has led to an internal political conflict between the right- and the left-wing in Israel when the right-wing Israeli Education Ministry announced it has taken Rabinyan’s book off its approved list for high schools, as it depicts the Arab enemies positively. However, teachers can still use it unofficially

²¹ Quoted after the German edition: *Wir sehen uns am Meer* (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2016), 82.

if they wish to. The author defended the figure of Hilmi as an individual and a literary creation against the ban which made international headlines, many of them criticising the government's decision.

The Conflict of Identities

Whereas Rabinyan merely hints at the idiosyncrasy of co-existence in this difficult constellation, one of the few Israeli Arabs who write in Hebrew, Sayed Kashua, has made it into his main topic. Born in 1975 in the town of Tira, in Israel's so-called "Triangle" Arab area existing since 1948, he was then the only Moslem accepted to a renowned boarding school for gifted children in Jerusalem. Later, he studied sociology and philosophy at the Hebrew University in Jerusalem. He gained fame as a provocative weekly columnist for the leftist paper *Ha'arets* and the Jerusalem local weekly *Ha'ir*, as a novelist, and as an author of the popular Israeli satirical TV sitcom *Avoda Aravit* (2007, *Arab Labour*), which includes autobiographical elements like all the rest of his works. The TV show tells the history of a young Arab couple with a little daughter, desperately but unsuccessfully trying to assimilate into the Jewish society, making the clash of civilizations and prejudices on both sides evident. Kashua is ironic and self-ironic, critical of both Jewish and Arab Israelis, but reproaches the first for the lack of tolerance towards the Arabs in their midst. As the Arab countries have no Jewish inhabitants, while their Christian population is being persecuted, the two nations coexist only in the Israeli democracy. The leftist critics and international media thus find fault on the Israeli side only, whereas the Jewish audience adores him, and the Arabs criticize him for having presented them in a negative way and "unfairly". Kashua's prose is, indeed, subversive and he uses humour, exaggeration, and irony as literary devices with the function of a shield. As a satirist, he hopes to amend the society by holding a mirror up to it.

His first novel, *Dancing Arabs* (2002),²² describes the difficulties of an Arab adjusting to Western culture, for instance when the family of his main protagonist, the boy Eyad, takes the meals on the floor, and he has to learn to eat at a table. The alter ego, born in Tira like the author, grows up in a problematic family, as his grandfather was killed in the 1948 war, and his father was jailed for two years before he was married, after he had been accused of blowing up a university cafeteria. The son refuses to become a hero, against his father's wish, who would like him to become a terrorist too. In the early 1980s, his classmate Naomi and Eyad fall in love with each other, but their relationship fails as well

²² The book was originally published in Hebrew (*Aravim Rokdim*) by Keter publishers, Ben Moshav Shemen in 2002, and was translated into English in 2004. Vide also: Danna Harman, <https://www.haaretz.com/life/television/.premium-a-dancing-arab-caught-between-two-worlds-1.5254740> (viewed 12.12.2018).

due to family and social pressure. His attempt to leave his Arab roots and identity behind was in vain, and at the end Eyad says: "I'm a failure anyway".²³ He considers being an "Israeli Arab" as a "humiliation".²⁴

Kashua left Israel with his family after accepting a teaching position in the USA in 2014, and he is now a professor of practice in the Israel Studies program at the University of Illinois at Champaign-Urbana. After his departure abroad, a volume collecting his humorous, widely read weekly columns was published in Israel. In *Native: Dispatches from an Israeli-Palestinian Life*,²⁵ he plays the role of a model representative of a minority. Here, like in his other works, the main theme is the problem of identity of an Arab in the Israeli society. The mixture of lachrymoseness with self-pity and pride about being a VIP in the Jewish country are his literary trademark. In this book, Kashua documents his family life in Israel and draws a self-ironic caricature, which reminds the reader very strongly of Ephraim Kishon, the Hungarian-Jewish Holocaust survivor and a master of satirical glosses in the Israeli daily newspaper *Ma'ariv* in the years 1952–1982. In one of the amusing stories, "Holy work" (published in the mentioned collection), Kashua describes his experience with a cleaning woman. After a desperate search, he finally finds one with the help of a Jewish friend who warns him that this orthodox Jewish-Iraqi woman must never discover for whom she is working because she would never serve an Arab family. Before she arrives in the morning, when his wife and kids are not at home, the author, now called Israel, hides all the things which might betray the secret – family photos, Arab kitsch items, books, etc., – in the wardrobe. He leaves the house and returns on time to pay her for the work, which she accomplished perfectly. The apartment is spotless, but the woman behaves strangely, and he is scared she might have also cleaned in the wardrobe and found the things hidden there. She addresses him in a hilarious scene:

Listen, Israel, just in case this is your name, and you don't need to worry, sweetie, believe me, it is holy work you're doing. My mouth stayed opened as I did not tell her what I am doing. And she ended with: "It is a great honour for me to work for such a man". She took the money and whispered with a twinkle in her eye: "My father was also in the Secret Service".²⁶

²³ Quoted after: Deborah Harris, "Dancing Arabs", *Publishers Weekly*, available at: <https://www.publishersweekly.com/978-0-8021-4126-2> (viewed 12.12.2018).

²⁴ Cf. Faria Rowshan, *Analysing the Arab-Israeli Identity Crisis in the Author Sayed Kashua's "Dancing Arabs" and "Let It Be Morning"*, unpublished MA thesis, Brac University, 2018. Available at: http://dspace.bracu.ac.bd/xmlui/bitstream/handle/10361/10779/16363006_ENH.pdf?sequence=1&isAllowed=y (viewed 12.12.2018).

²⁵ Hebrew 2015, English edition 2017.

²⁶ Quoted after the German edition: Sayed Kashua, *Eingeboren. Mein israelisch-palästinensisches Leben. Kolumnen aus den Jahren 2006–2014* (Berlin: Verlag, 2016), 229.

The journalist Debra Kamin wrote about Kashua: “the greatest living Hebrew writer is Arab”.²⁷ She refers especially to Kashua’s sitcom *Arab Labour* and the conflict of identities depicted there – Arabs versus Jews. The humiliating and oft futile effort to be accepted by the majority and the clash of civilizations are presented by the satirist in a seemingly trivial manner, but in reality it makes up the very basis of the deadly antagonisms in the everyday life which are pervading the modern Israeli literature since its very beginning.

Conclusion

As we can sum up, the spirit of Agon prevails in the modern and contemporary Hebrew literature, of which some samples are presented here, which is a mirror of the troubled religious and ethnic melting pot. Also due to the political situation, in most of the works – both prose and poetry – the tensions depicted are recurring too, building a bridge to the old battles of biblical times, and there are no signs of a positive change in the near future.

Bibliography

- Alterman, Nathan. *Of All the Peoples*, transl. Dan Ben-Amos. *Moment*, vol. 43, no. 3 (May/June 2018): 43.
- Grözinger, Elvira. “»Polen, Mein Vaterland!...« Das Bild der Heimat in der jiddischen Dichtung”. In *Lesestuden/Lekcja czytania*, eds. Ruth Leiserowitz, Stephan Lehnstaedt, Joanna Nalewajko-Kulikow, Grzegorz Krzywiec. Warszawa: Deutsches Historisches Institut Warschau, 2013.
- Groezinger, Elvira, Rajzel Zychlinski. “Poetical Trajectories in the Shadow of the Holocaust”. In *Women Writers of Yiddish Literature. Critical Essays*, ed. by Rosemary Horowitz. Jefferson NC: McFarland, 2015.
- Kaniuk, Yoram. *Adam Resurrected*. New York: Grove Press, 2000 [1968].
- Kaniuk, Yoram. *1948*. Berlin: Aufbau Verlag, 2013.
- Kashua, Sayed. *Aravim Rokdim*. Ben Moshav Shemen: Keter Publishers, 2002.
- Kashua, Sayed. *Eingeboren. Mein israelisch-palästinensisches Leben. Kolumnen aus den Jahren 2006–2014*. Berlin: Verlag, 2016.
- Kashua, Sayed. *Native: Dispatches from an Israeli-Palestinian Life*. New York: Grove Press, 2017.
- Nevo, Gideon. “The realism of S. Yizhar’s *Days of Ziklag*”. *Hebrew Studies*, vol. 47 (2006): 299–320.
- Preminger, Otto (dir.). *Exodus*, prod. Carlyle-Alpina, distr. United Artists. 1960.
- Rabinyan, Dorit. *Wir sehen uns am Meer*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2016.

²⁷ Debra Kamin, “The Greatest Living Hebrew Writer Is Arab”, *The Tower*, June 2013, available at: <http://www.thetower.org/article/the-greatest-living-hebrew-writer-is-an-arab/>.

- Rabinyan, Dorit. *All the Rivers*. New York: Penguin Random House, 2017.
- Rowshan, Faria. *Analysing the Arab-Israeli Identity Crisis in the Author Sayed Kashua's "Dancing Arabs" and "Let It Be Morning"*, unpublished MA thesis. Brac University, 2018.
- Shalev, Zeruya. *Schmerz*. Berlin: Verlag, 2016.
- Shalev, Zeruya. *The Pain*. New York: Penguin Random House, 2019.
- Smilansky, Yizhar. "The Ruins of Hizah". 1949.
- Smilansky, Yizhar. *Yemey Ziklag*. Tel Aviv: Zmora Bitan, 1958.
- Smilansky, Yishar. *Geschichten vom Krieg und Frieden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- Smilansky, Yizhar. "The Prisoner". In *Midnight Convoy & other Stories*, with an introduction by Dan Miron. Middlebury: Middlebury College Library, 2007.
- Uris, Leon. *Exodus*. New York: Doubleday & Company, 1958.
- Zychlinsky, Rajzel. *God Hid His Face: Selected Poems*, transl. Barnett Zumoff, Aaron Kramer, Marek Kanter. Santa Rosa CA: Word & Quill Press, 1997.

Internet sources

- Ben Ami, Yuval, "A song was born: The tale of a controversial tune", *+972 Magazine*, October 16, 2012, <https://www.972mag.com/a-song-was-born-the-tale-of-a-controversial-tune/> (viewed 13.09.2019).
- Fisher, Ian, <https://www.nytimes.com/2017/05/03/books/its-complicated-the-path-of-an-israeli-palestinian-love-story.html> (viewed 03.02.2019).
- Harman, Danna, <https://www.haaretz.com/life/television/.premium-a-dancing-arab-caught-between-two-worlds-1.5254740> (viewed 12.12.2018).
- Harris, Deborah, "Dancing Arabs", *Publishers Weekly*, available at: <https://www.publishersweekly.com/978-0-8021-4126-2> (viewed 12.12.2018).
- Kamin, Debra, "The Greatest Living Hebrew Writer Is Arab", *The Tower*, June 2013, available at: <http://www.thetower.org/article/the-greatest-living-hebrew-writer-is-an-arab/> (viewed 28.01.2020).
- Yehoshua, Abraham B., http://www.ithl.org.il/page_14274 (viewed 13.01.2019).
- Zatońska, Beata, "Czas kryzysu to czas dojrzewania. Rozmowa z Zeruya Shalev", *Lente-magazyn.com*, available at: <https://lente-magazyn.com/czas-kryzysu-to-czas-dojrzewania-rozmowa-z-zeruya-shalev/> (viewed 13.09.2019).

Anonymous Internet sources

- http://www.ithl.org.il/page_15659 (viewed 15.10.2018).
- <https://www.jaipurliteraturefestival.org/burdens-of-identity-zeruya-shalev-salma-and-namita-gokhale-in-conversation-with-antara-dev-sen/> (viewed 15.10.2018).
- <https://www.theuntranslated.wordpress.com/2017/05/21/the-great-untranslated-days-of-ziklag-by-s-yizhar/> (viewed 12.10.2018).

ELVIRA GRÖZINGER, born in 1947 in Poland as a child of Holocaust survivors, she grew up in Israel. She received a B.A. from the Hebrew University of Jerusalem (English and French Literatures, Jewish History, History of Arts). Living since 1967 in Germany, she obtained Translators' Diploma from the University of Heidelberg, then studied German Literature and Jewish Studies in Frankfurt on the Main. She obtained a doctorate in General and Comparative Literature from the Freie Universität Berlin. She worked as lecturer and scientific researcher at universities and academic institutes in Frankfurt, Darmstadt, Potsdam, and Berlin, now retired. Author of 9 books, mainly on Jewish culture and literature in different languages, 220 scholarly articles and book reviews, plus 100 short articles. Latest publications: "Zwischen den Welten. Die polnisch-jüdischen Autoren in den Übertragungen von Karl Dedecius" (in *Oder Übersetzen*, 2018/19), "Le retour des suffragettes?/Die Rückkehr der Suffragetten? Ein Kurzer Essay zur aktuellen Debatte über Frauenrechte und Feminismus" (in *Dogma, Revue de Philosophie et de Sciences Humaines*, 2019).

**POŻYTKI
FILOLOGICZNE**

O LOCIE Z WIEŻY. HISTORIA POGGIA BRACCIOLINIEGO
O KARDYNALE BORDEAUX I SZALBIERZU
ORAZ OPOWIEŚĆ O KSIĘDZU, CO ZŁE WINO MIAŁ
Z FACECYI POLSKICH*

Flight from the Tower. The Story about the Cardinal of Bordeaux
and the Fraudster by Poggio Bracciolini and the Tale
“O księdzu, co złe wino miał” [“About the Priest Who Had Bad Wine”]
from *Facecye polskie* [*Polish Facetiae*]

MARTA WOJTKOWSKA-MAKSYMİK
Uniwersytet Warszawski, Polska
E-mail: m.wojtkowska-maksymik@uw.edu.pl
ORCID: 0000-0002-0226-8014

Abstract

The article concerns one of the anecdotes (II, 28) contained in the anonymous collection *Facecye polskie* [*Polish Facetiae*]. Its aim is, first, to point out the differences between the story about the cardinal of Bordeaux and the fraudster from *Facetiarum liber* (*Confabulationum liber*) by Poggio Bracciolini and the Polish text and, second, to answer the question about the source of modifications that can be found, i.a., in popular anthologies of witty stories referring to the work of Bracciolini and disseminated in Europe in the sixteenth century (mainly *Die geschichte des Pfarers vom Kalenberg* and *Sowizrzal krotochwilny i śmieszny* [*Facetious and Funny Eulenspiegel*]).

Keywords: facetiae, Renaissance, Poggio Bracciolini, translation, Schwankliteratur

Streszczenie

Artykuł dotyczy jednej z anegdot (II, 28) zawartych w anonimowym zbiorze *Facecye polskie*. Celem artykułu jest wskazanie różnic między opowieścią o kardynale Bordeaux i szalbierzu z *Facetiarum liber* (*Confabulationum liber*) Poggia Braccioliniego a polskim tekstem i próba

* Ukończenie prac nad artykułem było możliwe dzięki stypendium przyznanemu przez Fundację Lanckorońskich. Publikacja artykułu dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski.

odpowiedzi na pytanie o źródła modyfikacji, których upatrywać można m.in. w popularnych kolekcjach dowcipnych historii nawiązujących do dzieła Braccioliniego i rozpowszechnionych w Europie XVI wieku (przede wszystkim *Die Geschichte des Pfarrers vom Kalenberg* oraz *Sowiżrzał krotochwilny i śmieszny*).

Słowa kluczowe: facecja, renesans, Poggio Bracciolini, przekład, Schwankliteratur

Wstęp

Powstały prawdopodobnie w drugiej połowie XVI stulecia¹, ale znany w siedemnastowiecznym wydaniu z 1624 roku zbiór *Facecye polskie abo żartowne a trefne powieści biesiadne tak z rozmaitych autorów zebrane, jako też i powieści ludzkiej spisane* zawiera dowcipne historie (183) o różnej tematyce i różnej długości². Zostały one rozmieszczone w sześciu częściach („traktatach”) obejmujących – odpowiednio – „żartowne powieści” (I), teksty „o misterych kusach a fortelach” (II), „apoftegmata abo z rozumu baczne powieści” (III), „trafne przymówki i szyderstwa” (IV), rozważania „o chytrnościach niewieścich” (V) i „o głupich [...], którzy z niedomyśłu co trafnego powiedzieli abo uczynili” (VI). Większość facecji czerpie, na co wskazuje zresztą długi tytuł, ze skarbca literatury powszechnej, znajdują się w nich bowiem nawiązania do utworów Waleriusza Maksymusa (*Factorum et dictorum memorabilium libri novem*), Giovanniego Boccaccia (*Dekameron*), Poggia Braccioliniego (*Facetiarum liber / Confabulationum liber*), Ludovica Domenichiego (*Facetie e motti arguti di alcuni eccellentissimi ingegni e nobilissimi signori*, 1548), Johanna Gasta (*Conviviales sermones*, 1541) oraz Johanna Hulsbuscha (*Silva sermonum iucundissimorum*, 1568), ale także – do arcydzieł renesansowej prozy i poezji w języku polskim. I tu, wśród źródeł wielu „powieści”, wymienić trzeba *Sowiżrzała krotochwilnego*

¹ Kwestii powstania zbioru poświęcone są prace Ludwika Bernackiego (*Recenzja tomu 47 BPP*, „Pamiętnik Literacki” 1903, nr 2, s. 661–665), Aleksandra Brücknera (*Wydawnictwa Rejowe – Facecye Polskie 1624 – Znaczenie Zwierciadła 1568*, „Reformacja w Polsce” 1921, nr 1–4, s. 241–257), Juliana Krzyżanowskiego (*Ludovico Domenichi w „Facecjach polskich”*, w: idem, *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Warszawa 1961, s. 105), Elżbiety Stankiewicz-Kapełuś (*Z zagadnień polskiej facecjonistyki („Figliki” M. Reja – „Facecje polskie”)*, w: *Z badań nad dawną książką. Studia ofiarowane prof. Alodii Kaweckiej-Gryczowej w 85-lecie urodzin*, t. 1, Warszawa 1991, s. 117–145). W pracy Stankiewicz-Kapełuś (op. cit., s. 145), którą uznać trzeba za ostatnie tak obszerne studium dotyczące problemu czasu powstania *Facecji polskich*, pojawia się następująca data: 1568–1585. Dostępne do chwili obecnej wydania omawia Marina Ciccarini (cf. M. Ciccarini, *Z zagadek edytorskich literatury staropolskiej – „Facecje polskie” z XVII wieku*, w: eadem, *Żart, inność, zbawienie. Studia z literatury i kultury polskiej*, tłum. M. Woźniak, Warszawa 2008, s. 90–130).

² Wydanie to stało się podstawą edycji w opracowaniu Aleksandra Brücknera (*Facecye polskie z roku 1624*, Kraków 1903), z którego pochodzą wszystkie zamieszczone w artykule cytaty.

i *śmiesznego* (przed 1540), *Figliki* (1562, 1574)³ Mikołaja Reja i *Dworzanina polskiego* (1566) Łukasza Górnickiego⁴. Każda z facecji została również opatrzona, jak czytamy na karcie tytułowej edycji z 1666 roku, „dla snadniejszego czytelnikowi wyrozumienia”⁵ krótkimi, wierszowanymi sentencjami stanowiącymi rodzaj moralizującego komentarza do dowcipnych historii⁶, które służyć miały wyższym celom dydaktycznym: pouczeniu, przekazaniu wiedzy o tym, co właściwe i godne pochwały lub niestosowne i zasługujące na potępienie.

Trzeba tutaj nadmienić, iż taki sposób lektury facecji, piętnujących z jednej strony ludzkie wady (jak np. głupota, chciwość, skąpstwo, łakomstwo) i pozytywnie ujmujących zalety (jak np. spryt, inteligencja, zdolność do szybkiego dostosowywania się do trudnych sytuacji i niesprzyjających okoliczności), zakładał już przywoływany wyżej Poggio Bracciolini. W obszernym *Confabulationum liber* – zbiorze fundamentalnym dla tradycji nowożytnych antologii facecji⁷ – zawarł on historie bardzo krótkie, przypominające apoftegmaty, i obszerniejsze, zbliżające się do nowel, po to, by ukazać zjawiska powszechnie budzące śmiech, ale i zmuszające do refleksji na temat panujących w świecie reguł (a raczej ich braku ze względu na dominującą nad ludzkim życiem ślepą Fortunę). Włoski humanista wprowadził również na karty swojego dzieła różnorodnych bohaterów: władców świeckich i papieży, wybitnych humanistów, ale także – często mieszczących się na dolnych szczeblach społecznej i majątkowej hierarchii – ubogich prostaczków, wdowy i dojrzałe niewiasty obok młodych dzierbatek, nieuczciwych notariuszy i lichwiarzy... Nie inaczej postąpił autor *Facecji polskich*,

³ Ta, piąta i ostatnia, część *Żwierzyńca* opublikowana została pierwotnie pt. *Opowieści przypadłe, z których się może wiele rzeczy przestrzedz*.

⁴ Szerzej na ten temat vide J. Krzyżanowski, op. cit., s. 104–114; E. Stankiewicz-Kapełuś, op. cit.; M. Ciccarini, *Zachodnie źródła XVII-wiecznych facecji polsko-rosyjskich*, w: eadem, *Zart...*, s. 131–155; J. Miszańska, *Il lettore polacco nelle diverse epoche di fronte al „Decameron”*: *la problematica delle donne*, w: *Boccaccio e la nuova ars narrandi. Atti del Convegno internazionale di studi, Istituto di Filologia Classica, Università di Varsavia, 10–11 ottobre 2013*, a cura di W. Olszaniec, P. Salwa, Warszawa 2015, s. 153–154; M. Wojtkowska-Maksymik, *Alcune tracce del „Decameron” nei „Figliki” di Mikołaj Rej*, w: *Boccaccio...*, s. 159–170.

⁵ Cf. *Facecye albo funfantery dworskie, na sześć części rozdzielone, po polsku napisane, z różnych autorów zebrane, w których się znajdują żartowne a rozkoszne przypowieści, a dla snadniejszego Czytelnikowi wyrozumienia, krótko wierszowymi sentencjami opisane i z poprawą wydrukowane*, Kraków 1666. Ta edycja różni się od wydania z 1624 roku m.in. tytułem.

⁶ Cf. „Starałem się, aby pod każdą przypowieścią była sentencja polska, pokazując to, jako z żartów statku uczyć się mamy”; *Facecye polskie...*, s. 195.

⁷ O wpływie zbioru Braccioliniego vide G. P. Marchi, *Facezie del Quattrocento*, w: *Dizionario critico della letteratura italiana*, dir. da V. Branca, a cura di A. Balduino, M. Pastore Stocchi, M. Pecoraro, t. 2, Torino 1974, s. 55–58; L. Sozzi, *Le „Facezie” e la loro fortuna europea*, w: *Poggio Bracciolini 1380–1980. Nel VI centenario della nascita*, Firenze 1982, s. 235–259; S. Altrock, *Einleitung*, w: eadem, *Gewitzes Erzählen in der Frühen Neuzeit. Heinrich Babels Fazetien und ihre deutsche Übersetzung*, Köln–Weimar–Wien 2009, s. 1–26.

gdzie w opowieściach o rozmaitej długości spotkać można duchownych, ziemskich właścicieli, chłopów, sprytnie lub – przeciwnie – tępe żony, zmyślnych studentów, nauczycieli, przedstawicieli różnych nacji i zawodów (balwierzy, prokuratorów, kucharzy, królewskich błaznów, astrologów, bednarzy, żołnierzy...), co obrazuje powszechność ukazywanych w zbiorze zachowań, przywar bądź cnót.

Facecja *O księdzu, co złe wino miał i jej źródła*

Doskonałym potwierdzeniem powyższych słów jest historia *O księdzu, co złe wino miał* (II, 28)⁸. Zamierzam pokazać, w jaki sposób autor polskiego zbioru nawiązał do tradycji facecji humanistycznej, której początków należy szukać w *Facietiarum liber* Braccioliniego. Bohater interesującej nas anegdoty, chciwy ksiądz z okolic Wiednia, postanowił, korzystając z ludzkiej naiwności, sprzedać zepsute wino. Oto w lipcu („około świętej Małgorzaty”)⁹ rozwiesił w świątyniach w mieście ogłoszenie, iż będzie latał i będzie można ten cud ujrzeć na własne oczy. W wyznaczonym dniu pod kościołem od samego rana gromadził się tłum gapiów z całego Wiednia. Ponieważ słońce grzało coraz mocniej, a pleban zwlekał z wypełnieniem obietnicy, widzom zaczęło doskwierać pragnienie. Kiedy udali się do karczmy, okazało się, iż wino szybko się skończyło. Wówczas szynkarz wysłał ich do duchownego, aby odstąpił im, oczywiście za opłatą, trzymany w spiżarni alkohol. Kiedy nastał wieczór i cały trunek został wyprzedany, ksiądz, „przyprawivszy sobie skrzydła”¹⁰, wszedł na wieżę i

[...] jął do nich w oknie stojąc mówić: „A widaliście kiedy człowieka latającego?” Krzykną wszyscy: „Nie widali”. „Ponieważście nie widali, i mnie też nie ujrzycie: idźcież do domu!”. Jedni księdza łajali, a drudzy się śmiali; inni go latać uczyć chcieli, ale im drogę zamknął do wieże¹¹.

Podobna anegdota znalazła się w *Sowiźrzale krotochwilnym a śmiesznym*, gdzie miast plebana mamy Sowiźrzała pragnącego zadośćuczynić żądaniu jednego z możliwych mieszczan z Magdeburga. Ten bowiem rozkazał dowcipnisiowi, aby coś „nieco dziwnego a krotochwilnego [...] okazał”¹². Wówczas Sowiźrzał

⁸ Numerację facecji podają za wydaniem Brücknera, przy czym cyfry rzymskie oznaczają numer „traktatu”, a arabskie – poszczególnych facecji.

⁹ *Facecye polskie...*, s. 60.

¹⁰ *Ibidem*, s. 60.

¹¹ *Ibidem*, s. 60–61.

¹² *Sowiźrzał krotochwilny a śmieszny. Krytyczna edycja staropolskiego przekładu Ulenspiegla*, wyd. R. Grzeškowiak, E. Kizik, Gdańsk 2005, s. 42 (14. *Historyja, jako Sowiźrzał w Majdeburku z wieże latać chciał, a te, którzy na dziwy przyszli, z śmiechem odprawił*). Dalej jako: *Sowiźrzał*. Szerzej na temat źródeł polskiego tłumaczenia vide H. Kapeliś, „*Sowiźrzał*” w *polskiej tradycji ludowej*, w: *Literatura, komparatystyka, folklor. Księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu*, red. M. Bokszczanin, S. Frybes, E. Jankowski, Warszawa 1968, s. 853–867.

zapowiedział, iż zleci z wieży ratusza, a wdrapawszy się na nią, podniósł ręce i ze śmiechem zwrócił się do mieszkańców:

Mniemałem zaprawdę, żeby w świecie żadnego więcej błazna a szalonego nad mię nie było, i baczę to dobrze, że tu w tym mieście, teraz wszyscy są błazni. Byście wy mnie byli powiedali, żeby który z was latać miał, ja bym temu był nie uwierzył, a wyście się mnie zwieść dali jako błaznowi. Jakom ja miał lecieć, gdym ani gęsią, ani żadnym ptakiem? Też żadnych skrzydeł ani piór nie mam, kromia których trudno latać. Już sami znacie, żeście zblaźnieni¹³.

W opowieści o sowizdrzalskich żartach chodzi nie, jak w historii z *Facecyi polskich*, o potępienie chciwości duchownego, ale przede wszystkim – o wyśmianie ludzkiej naiwności, łatwowierności oraz głupoty, odbijających się w zwierciadle sprytu polskiego Tilla Eulenspiegela. Pod wpływem jego zdrowego rozsądku i zdolności do trzeźwej, a co za tym idzie – słusznej oceny każdej, a zwłaszcza absurdalnej, sytuacji zdarza się, że świadkowie jego „wygłupów” przyznają mu rację i uznają własną bezmyślność:

Ludzie, baczywszy błąd, rozeszli się. Idąc, jedni łajali, a drudzy się z tego śmiali, mówiąc jedni ku drugiemu:

– Toć błazen, ale wždy prawdę żywą powiedział¹⁴.

Źródła obu historii o lataniu z wieży szukać trzeba w *Opowieściach uciesznych* Braccioliniego, gdzie znajduje się wzmianka o krętaczu, który ogłosił, że zleci z jednej z bolońskich wież. Kiedy zeszli się ludzie, kazał im czekać cały dzień w upale i dopiero po zachodzie słońca „pojawił się na szczycie wieży i machał skrzydłami niczym ptak, udając, że zaraz rzuci się w dół”, a następnie „odwrócił się do gawiedzi i pokazał goły zadek”¹⁵. Bracciolini, w przeciwieństwie do nieznanych nam dziś autorów *Sowizrzala* i *Facecyi polskich*, umieszcza powiastkę na szerszym, politycznym i bardzo konkretnym tle związanym z osobą papieża Grzegorza XII. Przed konklawe miał on obiecywać, iż zakończy wielką schizmę oraz – dla uspokojenia sytuacji w Kościele i jeśli zajdzie taka konieczność – ustąpi z urzędu. Kiedy jednak zasmakował władzy, zapomniał o przyrzeczeniu, co skomentował jeden z kardynałów tak poprzez przywołanie przykładu szalbierza z Bolonii, jak i poprzez krótkie podsumowanie całego zdarzenia: „Podobnie nasz papież [...] po tylu głośnych obietnicach pokazał nam w końcu goły tyłek”¹⁶. Bracciolini zatem odślonił przed czytelnikami

¹³ *Sowizrzal*, s. 42.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ P. Bracciolini, *Kardynał Bordeaux i szalbierz*, w: idem, *Opowieści ucieszne*, tłum. I. Grześczak, wstęp M. Wojtkowska-Maksymik, Warszawa 2019, s. 151.

¹⁶ *Ibidem*.

mechanizmy sprawowania władzy i prawdę o zmiennej naturze wszechpotężnych, bezkarnych zwierzchników. Z drugiej strony, zdaje się między wierszami przypominać Poggio, nie byłoby ich, gdyby nie łatwowierność tych, dzięki którym sprawują rządy.

W interesującym nas fragmencie *Facecyi polskich* akcja toczy się jednak w pobliżu Wiednia, jej bohaterem jest duchowny, a jego celem – nieuczciwy postępek, czyli sprzedaż trunku złej jakości. Te elementy anegdoty skłaniają zaś do uważniejszego przyjrzenia się niemieckiemu utworowi pt. *Die Geschichte des Pfarrers vom Kalenberg*. Wydawcy *Sowiżrzała krotochwilnego i śmiesznego*, Radosław Grześkowiak i Edmund Kizik, wskazali ten tekst jako jedno ze źródeł opowieści o lataniu z wieży magdeburgskiego ratusza¹⁷ (obok odpowiedniego fragmentu *Facetiarum liber* Braccioliniego). Zbiór historii o proboszczu z Kahlenbergu zalicza się do tzw. Schwankliteratur powstającej na obszarze Rzeszy Niemieckiej i Austrii od XIII do końca XVI stulecia¹⁸. Dzieło zostało zredagowane prawdopodobnie ok. 1470 roku przez Philippa Frankfurtera (ur. ok. 1445/50, zm. przed 1511)¹⁹. Ten ukrywający się też pod pseudonimem Reimer des Stoffes autor nadał opowieściom o przygodach i figlach księdza wierszowaną formę, podobnie jak uczynił wcześniej Stricker w *Der Pfaffe Amis* (ok. 1230–1240). Utwór Frankfurtera, liczący 2180 wersów i stanowiący także jedno z wcześniejszych świadectw recepcji *Confabulationum liber* Braccioliniego na gruncie literatury niemieckiej, przedstawiał przygody najpierw studenta z Wiednia, a potem duchownego wysłanego przez cesarza Ottona Wesołego na parafię we wsi u stóp góry Kahlenberg (od XVII wieku nazywanej Leopoldsberg). Zresztą cesarz ten oraz biskup Passau byli świadkami albo wręcz uczestnikami przygód plebana, co pozwoliło na osiągnięcie typowego dla Schwankliteratur efektu komicznego powstającego m.in. ze zderzenia różniących się od siebie światów:

¹⁷ Cf. *Sowiżrzała*, s. 43.

¹⁸ Odnosnie do Schwankliteratur cf. (odsyłam jedynie do prac o charakterze syntetycznym): J. G. Boeckh et al., *Geschichte der deutschen Literatur*, Berlin 1961, s. 396–411; G. Albrecht, *Einleitung*, w: *Deutsche Schwänke in einem Band*, Weimar 1963, s. 5–25; H. Rupprich, *Die deutsche Literatur vom Späten Mittelalter bis zum Barock. Erster Teil: Das Ausgehende Mittelalter, Humanismus und Renaissance*, München 1970, s. 106–125. Vide *Schwank*, w: H. Garland, M. Garland, *The Oxford Companion to German Literature*, Oxford–New York 1986, s. 823; N. H. Ott, *Schwank*, w: *Lexicon des Mittelalters*, t. 7, München–Zürich 1995, szp. 1616–1618.

¹⁹ Stan badań nad osobą i twórczością Frankfurtera nie jest obszerny, ale warto wymienić następujące prace: K. Bartsch, *Frankfurter, Philipp*, w: *Allgemeine deutsche Biographie*, t. 7, Leipzig 1878, s. 271–272; H. Maschek, *Pfarrer vom Kalenberg*, w: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexicon*, hrsg. von K. Langosch, t. 3, Berlin 1943, szp. 872–875; *Frankfurter, Philipp*, w: H. Garland, M. Garland, op. cit., s. 246; N. H. Ott, *Pfaffe vom Kahlenberg, der*, w: *Lexicon des Mittelalters*, t. 6, München–Zürich 1993, szp. 1992–1993; E. Wodarz-Eichner, *Narrenweisheit im Priestergewand. Zur Interpretation des spätmittelalterlichen Schwankromans „Die geschicht und histori des pfaffen von Kalenberg”*, München 2007, s. 56–66.

dworu i jego wysokiej kultury z wsią, centrum z peryferiami, bogaczy z biedakami, mędrców z głupcami. Co ciekawe, z bohaterem literackim poematu Frankfurtera badacze łączą osobę księdza Gundackera von Thernberg (ok. 1300–1349) pełniącego obowiązki proboszcza najpierw w Kahlenbergdorf, a następnie w Prigglitz k. Gloggnitz²⁰.

O rozpowszechnienie *Die Geschichte des Pfarrers vom Kalenberg* bardzo szybko zatroszczyli się drukarze; pierwsza edycja ozdobiona drzeworytami ukazała się w 1473 roku, ostatnia – w 1620, a od roku pierwszego do końca pierwszej połowy XVII stulecia *Kahlenbergerbuch* wytłoczono piętnaście razy²¹. Potwierdzeniem popularności dzieła była nie tylko liczba wydań czy powstanie niderlandzkiej i angielskiej wersji przygód wiejskiego klechy²², ale także nawiązania do tekstu. Oprócz wspomnianego już zbioru o przygodach Tilla Eulenspiegela postać księdza z Kahlenbergu pojawiała się – zwykle jako przykład dowcipnego i sprytnego człowieka lub/i niewłaściwie zachowującego się duchownego – m.in. w epigramatach Konrada Celtisa²³ czy facecjach Heinricha Bebela (1508)²⁴.

²⁰ Szerzej na ten temat cf. H. Maschek, *Die Geschichte des Pfarrers vom Kahlenberg*, „Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur” 1936, nr 73, s. 33–46; E. Wodarcz-Eichner, op. cit., s. 126–156. O plebanie z Kahlenbergu jako postaci literackiej cf. E. Schröder, *Pfarrer vom Kalenberg und Neithart Fuchs*, „Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur” 1936, nr 76, s. 49–56.

²¹ Powyższe dane podają za H. Rupprich, op. cit., s. 119; V. Dollmayr, *Einleitung*, w: *Die Geschichte des Pfarrers vom Kalenberg*, hrsg. von V. Dollmayr, Halle a. S. 1906, s. V–XXXIV.

²² Cf. H. Maschek, *Pfarrer...*, szp. 874–875.

²³ Cf. „Jak bardzo byłby mu miły kapłan z Kahlenbergu; / [z tych], których w jednej porze życie hołubiło, / jego grzebie zakon, któremu nazwę nadały lilie / i pole o źródłach styryjskich obfitych w wodę”, tłum. I. Grześczak [„Quam bene iocundus foret huic de Monte sacerdos / Calvo: quos uno tempore vita aluit, / Coenobium hunc sepelit, dederant cui Lilia nomen / Et Campus Stiriis fontibus irriguis”]. Tekst cytuję za wydaniem: *Der Briefwechsel des Konrad Celtis*, ges., hrsg. und erl. H. Rupprich, München 1934.

²⁴ W zbiorze Bebela duchowny przywołany został jako przykład człowieka dowcipnego, często płątającego figle, nierzadko okrutne, innym ludziom. Cf. „Kapłan z Kahlenbergu w Austrii, którego dowcipne i zabawne powiedzonka spisano w kilku książkach, chciał pewnego razu podarować swojemu panu, księciu austriackiemu, ogromną rybę. Odźwierny nie pozwolił mu wejść, zanim tamten nie obiecał mu połowy zapłaty otrzymanej od księcia. Dlatego właśnie dowcipny kapłan, uważając chciwość odźwiernego za wstrętną, nie chciał od księcia przyjąć niczego i o nic nie prosił poza cięgami, które otrzymał bez trudu. A kiedy zasługujący na baty odźwierny nalegał nań, by oddał mu jego część, kapłan zakrzyknął: »Chętnie odstąpię ci trzy czwarte zapłaty, jedną tylko zachowując dla siebie«. I sprawił odźwiernemu solidne łanie”; tłum. I. Grześczak [„Sacerdos caecij montis in Austria, de cuius facete urbaneque dictis integri libelli perscripti sunt, cum semel principi suo duci Austriae donare vellet grandem piscem, non ante admissus est ingredi ab hostiario, quam promitteret ei mediam partem muneris a principe accepti. Quam ob causam sacerdos facetissimus quidem, hominis avaritiam exosam habens nolebat quicquam accipere a domino, nihilque aliud quam verbera expostulans, quae (cognitare) facile obtinuit. Et cum hostiarius pro sua parte caedendus astaret, clamavit ille: ego liberem pono tibi tres muneris partes, reservans mihi unam tantum, et hostiarum efflictim caedi obtinuit”]; H. Bebel, *Facetiae libri tres*, Tubingae, Ulrichus Mirchardus, 1544, s. 40 [*Von dem Pfarrers vom Kalenberg*].

Tytułowego bohatera *Die Geschichte...* wspominał też Sebastian Brant w *Okręcie błaznów* (1494), aczkolwiek „klechę z Kalenberku” zaliczył on do czcicieli nowego świętego – Grobiana, bardzo niebezpiecznych, bo nie tylko nieokrzesanych, lecz żyjących w grzechu i chełpiących się tym faktem:

Ten, kto się tak zacnie nosi,
 Jak klecha z Kalenberku ongi
 Albo jak mnich Ilsan z brodą,
 Myśli: krocę dobrą drogą.
 Niejeden czyni taką szkodę,
 Że gdyby to uświadczył Orest,
 Który w szale stracił zmysły,
 Rzekłby: mądry tak nie czyni,
 Na wsi stał się ślepy może,
 A to stąd, że piją chłopcy²⁵.
 (LXXII, *O grubiańskich błaznach*)

Duchowny z okolic Wiednia pojawił się też w komentarzach Marcina Lutra do Mądrości Syracha. W głosie reformatora do apokryficznej, jego zdaniem, księgi Pisma Świętego, zawartej w wydaniu Biblii z 1545 roku (Wittenberga, Hans Lufft), postać Vicentinusa, proboszcza z Kahlenbergu, zestawiona została z Eulenspiegłem. Obaj bohaterowie stanowią zresztą wyraziste przykłady zachowania piętnowanego w piątym wersecie z dziesiętnastego rozdziału. Radość z popełnianych również przez nich niegodziwości (wyrażana przeciw słowami) została przeciwstawiona nienawiści do wielomówstwa:

Wer sich frewet
 das et schalckheit treiben kan
 der wird verachtet
 Wer aber solche vnnütze Schwetzer hasset
 Der verhütet Schaden²⁶.

Skojarzenia przywołanych wyżej autorów, zarówno pozytywne, jak i negatywne, nie dziwią, ponieważ i o elokwencji plebana, i o jego niegodziwości czytamy w interesującym nas fragmencie *Die Geschichte...* (w. 423–486, il. 1), gdzie znajduje się opowieść o locie z wieży:

²⁵ S. Brant, *Okręt błaznów*, tłum. A. Lam, wstęp W. Dudzik, Pułtusk 2010, s. 185.

²⁶ Korzystałam z transkrypcji tekstu tego wydania dostępnej na: <http://www.zeno.org> (d.d. 12.06.2019). Cf. ten fragment w *Biblii brzeskiej*: „Który się sobie podoba źle żywiąc, godzien jest karania, ale który się przeciwi rozkoszom, zdobi żywot swój. Który zawściąga języka swego, żywie bez trudności, a który nienawidzi wielomówności, mniej ma w sobie złości”; *Biblia brzeska 1563*, red. P. Krolkowski, Clifton–Kraków 2003, s. 108.

Hie stect der pfarrer in dem glockenhauß auff dem thure zu Kalenberg und will uber die Tunaw fliegen und het sich mit pfawenfedern umbhangen und het ein faß mit wein an dem berg gelegt und kam vil volcks, das do den wein außstranck [Tu stoi ksiądz w dzwonnicy na wieży w Kahlenbergu i chce polecieć nad Dunajem, i obwiesił się pawimi piórami, i postawił przy wzgórzu beczkę wina, i było dużo ludzi, którzy tę beczkę wypili]²⁷.



Ilustracja opowieści o plebanie z Kalenbergu z piętnastowiecznego wydania dzieła Frankfurtera (*Des pfaffen geschicht vnd histori vom Kalenberg, Auch von dem aller schonsten ritter Alexander vnnnd von seiner schonen frawe*, Heidelberg 1490, k. a₅r.).

Podróż miała rozpocząć się w Kahlenbergu i zakończyć po drugiej stronie rzeki, w pobliżu Wiednia. Lot oczywiście nie odbył się, ale wieść o nim, rozpowszechniona przez proboszcza, skutecznie przyczyniła się do sprzedaży nieodpornego wina. Kiedy ten cel został osiągnięty, duchowny, obwieszony pawimi piórami, pożegnał wieczorem licznych gapiów i podkreślił, iż nie zwykł fruwać w powietrzu, a do faktu zbycia zepsutego trunku odniósł się w następujący sposób (czyniąc zresztą przy tej okazji prześmiewczą aluzję do Ofiary Eucharystycznej): ponieważ chciałby być kapłanem wszystkich, będzie prosił Boga o to, aby wierni

²⁷ Niejasna jest lokalizacja wieży. W edycji Dollmayra pojawia się dzwonnica (*glockenhauß*), ale wydawca odnotowuje także inne warianty tytułu tej historii, obecne choćby we wczesnych piętnasto-, ale i szesnastowiecznych drukach, w których mowa o wieży zamkowej. Cf. choćby *Des pfaffen geschicht vnd histori vom kalenberg, Auch von dem aller schonsten ritter Alexander vnnnd von seiner schonen frawe*, Heidelberg 1490, k. a₅r. (egz. Bibliothek Otto Schäfer w Schweinfurcie, sygn. OS 0991; druk dostępny na: <https://www.digitale-sammlungen.de/> (d.d. 15.06.2019)).

wypijali więcej jego wina²⁸. Frankfurter wspomina również, jakoby całe zdarzenie odbywać się miało podczas odpustowego jarmarku przy kościele w Kahlenbergu w bardzo gorący dzień. Być może święto to przypadało na dzień patrona parafii, św. Jerzego (23 kwietnia). Chociaż w *Die Geschichte...* nie znajdziemy podsumowania całej historii, to słowa proboszcza można za takowe uznać: chełpi się on własną niegodziwością, stając się nie tylko symbolem inteligentnego dowcipnisa, lecz również, jeśli nie przede wszystkim, na co wskazuje późniejsza recepcja tej postaci, niegodziwego człowieka.

Z krytycznym spojrzeniem na postać księdza mamy też, o czym już była mowa, do czynienia w *Facecyach polskich*, ponieważ polski autor dokonał adaptacji tylko pierwszej części dowcipnej repliki plebana (odnoszącej się do nieumiejętności latania kogokolwiek z wieży i obecnej w tej wersji opowieści zawartej już w zbiorze Braccioliniego), a historię o tym, co zdarzyło się pewnego upalnego dnia w Wiedniu (a nie w Kahlenbergu!), zestawił z jedną z najbardziej znanych anegdot o cesarzu Wespazjanie słynącym ze skąpstwa i chciwości:

Ta przypowieść zwyczaj strofuje dzisiejszych ludzi, którzy dziwnie wymyśli na swe pożytki znajdują, nie dbając czasem na uczciwość, tylko aby było pożytecznie – onego sprośnego cesarza naśladowając, którego gdy syn upominał, aby od kloaki czynszu nie brał, mówiąc mu, że to quaestus szarady – wyjąwszy ociec kilka czerwonych złotych, rzecze: „Synu, ale te pieniądze, choć się od kloak biorą, nie śmierdzą”²⁹.

Skorzarzenie prostego księdza z władcą imperium i przypisywanym mu powiedzeniem *pecunia non olet* wskazywać może na znajomość jeszcze jednego źródła, a mianowicie *Żywotów cesarów* Swetoniusza, w tym dziele bowiem Wespazjan opisany został jako człowiek, który „odznaczał się ciętym dowcipem, chociaż tak błazeńskim i plugawym, że nie cofał się przed sprośnymi wyrazami” i który dowcip ten „okazywał w swych szpetnych interesach, aby różnymi drwinkami osłabić niechęć do siebie i w żart obrócić”³⁰.

²⁸ „Więc zobaczycie tutaj, że ja też nie będę latał; teraz jedźcie do domu w imię Boże i mówcie, że wszyscy byliście tutaj, a Bóg niech wam pozwoli wszystkim na to, że wypijecie mi więcej tego wina, o to będę Boga prosił dla was; bądźcie pewni, że chcę być kapłanem was wszystkich” [„So solt ir es auch sehen hye, / Das ich auch nit wil fliegens pflegn, / Nun fart hyn haim in gottes segn / Und sprecht, ir seit all hie geweßn, Got des laß euch all woll geneßn, / Das ir mir meer außtrinct den wein, / Des wil ich got eur pitter sein, / Des solt ir keinen zweiffel han, / Ich wil sein eur aller caplan”]; *Die Geschichte...*, s. 24, w. 468–476.

²⁹ *Facecy polskie...*, s. 61.

³⁰ Gajusz Swetoniusz Trankwillus, *Żywoty cesarów*, tłum., wstęp i kom. J. Niemirska-Pilszczyńska, przedmowa J. Wolski, Wrocław 1972, s. 428–429. Cf. też anegdotę o rozmowie Wespazjana z synem Tytusem o podatku od uryny (*vectigal urinae*): „Syn Tytus wypomniał mi, że nawet na urynę nałożył podatek. Cesarz przyłożył mi do nosa pieniądze ściągnięte jako pierwsza rata, zapytując, »czy nie razi go zapach?«. Na jego odpowiedź przeczącą rzekł: »A przecież to z uryny«”; *ibidem*, s. 429 [23, 3].

Zakończenie

Zapisana na kartach *Facecyi polskich* anegdota o plebanie, nieuczciwym i chciwym kłamczuchu, który dla pieniędzy nie cofnie się przed niczym, niewątpliwie świadczy o popularności opowieści o locie z wieży zawartej w *Facetiarum liber* Braccioliniego. Ciekawy jest jednak sposób jej opracowania, ponieważ autor (lub/i redaktor) polskiej antologii zmienia miejsce akcji (z Bolonii na Wiedeń) i bohaterów (miast bolończyków i włoskiego oszusta mamy plebana i naiwnych mieszkańców miasta nad Dunajem). Te modyfikacje upodabniają facecję *O księdzu, co złe wino miał* do fragmentu piętnastowiecznego dzieła Frankfurtera, *Die Geschichte des Pfarrers vom Kalenberg*, nawiązującego do *Confabulationum liber* oraz chętnie czytanego i wydawanego w Europie w XVI–XVII stuleciu. Otwarte pozostaje jednak pytanie, czy twórca *Facecyi polskich* znał tekst austriackiego poety bądź – inaczej mówiąc – czy czytał utwór Frankfurtera, wersja polska bowiem pozbawiona jest wielu istotnych szczegółów: od nazwy rzeki i wsi Kahlenberg, przez pojawiające się w historii Frankfurtera pawie pióra oraz przykościelny jarmark, aż po szczegóły samego lotu, podczas którego – co podkreślają wersje niemieckie – duchowny chciał przemieścić się z jednego brzegu Dunaju na drugi. Fragment z *Facecyi polskich* zdaje się koncentrować w zasadzie nie tyle na locie, ile na postaci i postępku księdza, na co wskazuje tytuł facecji i kończące ją zestawienie wiejskiego klechy z rzymskim cesarzem, nieobecne zarówno u Poggia, jak i u Frankfurtera. Miało ono zwracać uwagę na powszechność ludzkiego zepsucia (źli i chciwi są przecież zarówno prostaczkowie, jak i możni tego świata) oraz przypominać, iż mimo upływu czasu ludzka niegodziwość nie przemija i nie zna granic, a z powodu starań o to, co i tak zostanie zniszczone, człowiek przestaje zabiegać o to, co wieczne (fakt ten podkreśla zamykające facecję przysłowie: „Nie darmo mówią Polacy: Dla marnego złota / Dziurawieje cnota”³¹).

Reasumując, historię *O księdzu, co złe wino miał* na tym etapie badań uznać należy za świadectwo (niezbyt wyraziste, o czym wyżej) poczytności poematu Frankfurtera i upowszechnienia się typowych dla tego utworu wątków, zakorzenionych jednak w źródłach starszych, w tym wypadku w *Facetiarum liber* Braccioliniego. Świadectwo to, z pewnością wymagające dalszych i szczegółowych badań, potwierdza jednakowoż, iż dla autora polskiego zbioru istotne były nie tylko źródła włoskie, z antologią Braccioliniego na czele, ale także niemieckie, do *Confabulationum liber* chętnie zresztą nawiązujące³². W sprawie przyczyn obecności podobnych anegdot w różnych tekstach warto zacytować słowa Elżbiety Stankiewicz-Kapeluś, która, tropiąc wzajemne zależności między *Figlikami* Reja a *Facecyami polskimi*, zauważyła:

³¹ *Facecye polskie...*, s. 61.

³² Wskazywał na to już A. Brückner (cf. A. Brückner, *Przedmowa wydawcy*, w: *Facecye polskie*, s. 15–24), a po nim – E. Stankiewicz-Kapeluś (op. cit.).

[...] powtarzanie wzajemnych anegdot [...] na ogół nie jest skutkiem wzajemnego zapożyczenia, świadczy natomiast o zupełnie innym zjawisku, o popularności takich właśnie motywów w XVI wieku i wyznacza rysy pewnego rodzaju mody literackiej. [...] Stąd niektóre anegdoty występują w dwóch, trzech lub czterech prawie współczesnych sobie wersjach³³.

Stankiewicz-Kapełuś przypominała również o wpływie „tradycji ustnej”³⁴ na ostateczny kształt facecji, czego w odniesieniu do opowieści *O księdzu, co złe wino miał* wykluczyć nie można, zwłaszcza mając w pamięci koniec tytułu całego zbioru gromadzącego przecież dowcipy „z rozmaitych autorów zebrane, jako też i powieści ludzkiej spisane”. Trzeba wreszcie zwrócić uwagę na dwie typowe dla nowożytnych facecji cechy, a mianowicie ich uniwersalność i pojemność znaczeniową. Dzięki nim – i tu warto przywołać sąd Juliana Krzyżanowskiego – materia „przywożny, ogólnoeuropejski” opatrywano „plombą czy wprost pieczętką swojskości”³⁵ tak, by czytelnika skutecznie rozbawić i pouczyć. *Docere*, a nie tylko *delectare*, chciał także autor *Facecji polskich*. Może właśnie dlatego „sceneria” większości śmiesznych historii zarysowana była nader ogólnie (zwłaszcza jeśli ich akcja rozgrywała się poza granicami Rzeczypospolitej), bohaterowie zaś pozostawali zwykle anonimowi. Odbiorca mógł ich znać z innych dzieł, zasłyszanych dowcipów; wiedział, czym się zajmują, niekiedy poznawał imię, rzadziej nazwisko, ale dane te nie miały znaczenia, gdyż protagoniści anegdot pojawiali się w nich przede wszystkim po to, aby za ich pośrednictwem można było skrytykować określoną wadę lub – przeciwnie – pochwalić zaletę. Nawiasem mówiąc, to właśnie ludzkie przywary lub cnoty uznać należy za pierwszoplanowych „bohaterów” *Facecji polskich*, których karty ciągle kryją przed badaczami wiele tajemnic.

Bibliografia

- Altrock, Stephanie, *Gewitzes Erzählen in der Frühen Neuzeit. Heinrich Bebels Fazetien und ihre deutsche Übersetzung*, Köln–Weimar–Wien 2009.
- Bartsch, Karl, *Frankfurter, Philipp*, w: *Allgemeine deutsche Biographie*, t. 7, Leipzig 1878.
- Bebel, Heinrich, *Facetiae libri tres*, Tubingae, Ulrichus Morchardus, 1544.
- Bernacki, Ludwik, *Recenzja tomu 47 BPP*, „Pamiętnik Literacki” 1903, nr 2.
- Biblia brzeska 1563*, red. P. Krolikowski, Clifton–Kraków 2003.
- Boeckh, Joachim G., Albrecht Günther, Klaus Böttcher, Klaus Gysi, Paul Günther Krohn, *Geschichte der deutschen Literatur*, Berlin 1961.
- Bracciolini, Poggio, *Opowieści ucieszne*, tłum. I. Grzeźczak, wstęp M. Wojtkowska-Maksymik, Warszawa 2019.
- Brant, Sebastian, *Okręt błaznow*, tłum. A. Lam, wstęp W. Dudzik, Pułtusk 2010.

³³ E. Stankiewicz-Kapełuś, op. cit., s. 143.

³⁴ Ibidem.

³⁵ J. Krzyżanowski, op. cit., s. 104.

- Brückner, Aleksander, *Wydawnictwa Rejowe – Facecye Polskie 1624 – Znaczenie Zwierciadła 1568*, „Reformacja w Polsce” 1921, nr 1–4.
- Ciccarini, Marina, *Żart, inność, zbawienie. Studia z literatury i kultury polskiej*, tłum. M. Woźniak, Warszawa 2008.
- Der Briefwechsel des Konrad Celtis*, ges., hrsg. und erl. H. Rupprich, München 1934.
- Des pfaffen geschicht vnd histori vom Kalenberg, Auch von dem aller schonsten ritter Alexander vnnnd von seiner schonen frawe*, Heidelberg 1490.
- Die Geschichte des Pfarrers vom Kalenberg*, hrsg. von V. Dollmayr, Halle a. S. 1906.
- Facecye albo funfantery dworskie, na sześć części rozdzielone, po polsku napisane, z różnych autorów zebrane, w których się znajdują żartowne a rozkoszne przypowieści, a dla snadniejszego Czytelnikowi wyrozumienia, krótko wierszowymi sentencyami opisane i z poprawą wydrukowane*, Kraków 1666.
- Facecye polskie z roku 1624*, wyd. A. Brückner, Kraków 1903.
- Gajusz Swetoniusz Trankwillus, *Żywoty cesarów*, tłum., wstęp i kom. J. Niemirska-Pilsczyńska, przedmowa J. Wolski, Wrocław 1972.
- Garland, Henry, Mary Garland, *The Oxford Companion to German Literature*, Oxford–New York 1986.
- Günther, Albrecht, *Einleitung*, w: *Deutsche Schwänke in einem Band*, Weimar 1963.
- Kapełuś, Helena, „Sowizrał” w polskiej tradycji ludowej, w: *Literatura, komparatystyka, folklor. Księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu*, red. M. Bokszczyński, S. Frybes, E. Jankowski, Warszawa 1968.
- Krzyżanowski, Julian, *Ludovico Domenichi w „Facecjach polskich”*, w: idem, *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Warszawa 1961.
- Marchi, Gian Paolo, *Facezie del Quattrocento*, w: *Dizionario critico della letteratura italiana*, dir. da V. Branca, a cura di A. Balduino, M. Pastore Stocchi, M. Pecoraro, t. 2, Torino 1974.
- Maschek, Hermann, *Die Geschichte des Pfarrers vom Kahlenberg*, „Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur” 1936, nr 73.
- Maschek, Hermann, *Pfarrer vom Kalenberg*, w: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexicon*, hrsg. von K. Langosch, t. 3, Berlin 1943, szp. 872–875.
- Miszalska, Jadwiga, *Il lettore polacco nelle diverse epoche di fronte al „Decameron”*: *la problematica delle donne*, w: *Boccaccio e la nuova ars narrandi. Atti del Convegno internazionale di studi, Istituto di Filologia Classica, Università di Varsavia, 10–11 ottobre 2013*, a cura di W. Olszaniec, P. Salwa, Warszawa 2015.
- Ott, Norbert H., *Pfaffe vom Kahlenberg, der*, w: *Lexicon des Mittelalters*, t. 4, München–Zürich 1993, szp. 1992–1993.
- Ott, Norbert H., *Schwank*, w: *Lexicon des Mittelalters*, t. 7, München–Zürich 1995, szp. 1616–1618.
- Rupprich, Hans, *Die deutsche Literatur vom Späten Mittelalter bis zum Barock. Erster Teil: Das Ausgehende Mittelalter, Humanismus und Renaissance*, München 1970.
- Schröder, Edward, *Pfarrer vom Kalenberg und Neithart Fuchs*, „Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur” 1936, nr 76.
- Sowizrał krotchwilny a śmieszny. Krytyczna edycja staropolskiego przekładu Ulenspiegla*, wyd. R. Grześkowiak, E. Kizik, Gdańsk 2005.

- Sozzi, Lionello, *Le „Facezie” e la loro fortuna europea*, w: *Poggio Bracciolini 1380–1980. Nel VI centenario della nascita*, Firenze 1982.
- Stankiewicz-Kapeliś, Elżbieta, *Z zagadnień polskiej facecjonistyki („Figliki” M. Reja – „Facecje polskie”)*, w: *Z badań nad dawną książką. Studia ofiarowane prof. Alodii Kaweckiej-Gryczowej w 85-lecie urodzin*, t. 1, Warszawa 1991.
- Wodarz-Eichner, Eva, *Narrenweisheit im Priestergewand. Zur Interpretation des spätmittelalterlichen Schwankromans „Die geschicht und histori des pfaffen von Kalenberg”*, München 2007.
- Wojtkowska-Maksymik, Marta, *Alcune tracce del „Decameron” nei „Figliki” di Mikolaj Rej*, w: *Boccaccio e la nuova ars narrandi. Atti del Convegno internazionale di studi, Istituto di Filologia Classica, Università di Varsavia, 10–11 ottobre 2013*, a cura di W. Olszaniec, P. Salwa, Warszawa 2015.

MARTA WOJTKOWSKA-MAKSYMİK, adiunkt na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka dwóch monografii: *„Gentiluomo cortigiano” i „Dworzanin polski”. Dyskusja o doskonałości człowieka w „Il Libro del Cortigiano” Baldassarra Castiglione i w „Dworzanie polskim” Łukasza Górnickiego* (2007), *Źródła i sposób ujęcia kwestii kobiecej godności w „O ślachtetności a zacności płci niewieściej” Macieja Wirzbięty* (2017), redaktorka naukowa serii „Dawna Literatura Włoska. Studia i Źródła”, tłumaczka (m.in. *Amintasa* T. Tassa, *Wiernego pasterza* G. Guariniego). Jej zainteresowania badawcze obejmują staropolskie przekłady z języka włoskiego, teorię przekładu w XVI–XVII w., recepcję myśli neoplatonickiej w literaturze dawnej oraz polsko-włoskie związki literackie.

PREKURSORZY RYMKIEWICZA*

Rymkiewicz's Predecessors

JAN POTKAŃSKI

Uniwersytet Warszawski, Polska

E-mail: jan2@go2.pl

ORCID: 0000-0002-9332-1940

Abstract

The article describes how the historical essays of Jarosław Marek Rymkiewicz depend on the works of his important predecessors. This dependency is analysed in accordance with Harold Bloom's "anxiety of influence" theory. I bring up well-known sources, such as the works of Maria Janion, less-remembered sources, such as the essays of Jerzy Łojek, as well as sources that may initially come as a surprise, such as the philosophy and biography of Michel Foucault. In interpreting these connections I develop Bloom's psychoanalytical inspirations, but I also problematise them by juxtaposing them with the "schizoanalysis" proposed by Gilles Deleuze and Félix Guattari in *Anti-Oedipus*.

Keywords: Jarosław Marek Rymkiewicz, Michel Foucault, Harold Bloom, psychoanalysis, anxiety of influence

Streszczenie

Artykuł opisuje zależność historycznych esejów Jarosława Marka Rymkiewicza od twórczości znaczących dla pisarza poprzedników, analizowaną zgodnie z Harolda Blooma teorią „lęku przed wpływem”. Obok źródeł oczywistych, takich jak dzieła Marii Janion, wskazane są tu również te słabiej pamiętane, jak eseistyka Jerzego Łojka, a także zaskakujące zrazu, jak filozofia i biografia Michela Foucaulta. Interpretacja tych związków rozwija psychoanalityczne inspiracje Blooma, problematyzując je wszakże zestawieniem ze „schizoanalizą” zaproponowaną w *Anty-Edypie* Gillesa Deleuze’a i Félix Guattariego.

Słowa kluczowe: Jarosław Marek Rymkiewicz, Michel Foucault, Harold Bloom, psychoanaliza, lęk przed wpływem

* Publikacja artykułu dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski.

1.

Spekulując na temat wyglądu tytułowego bohatera, Jarosław Marek Rymkiewicz kwestionuje w *Samuelu Zborowskim* wiarygodność dostępnej ikonografii, proponując w zamian – bez żadnych podstaw źródłowych – wizję konkurencyjną: Samuela z głową i twarzą w pełni ogoloną. Nie objaśnia jej sensu, jawnie łączy jednak ten typ wyglądu z własnym, podkreślając, że sam tak właśnie się goli¹. Tym samym sylleptycznie splata postać bohatera z lustrzanym odbiciem siebie jako autora, co esej historyczny czyni alegorycznie autotematycznym.

Jak rozumieć ten gest? Eseista po części zapewne identyfikuje się ze swoim bohaterem, czując się podobnym do niego nonkonformistą, nie posuwa się jednak do porównania własnych kłopotów z literacko-politycznym salonem i „męczeństwem” (bo tak ujmuje jego śmierć) Samuela. Struktura całego porównania groziłaby zresztą w takim przypadku samoosmieszeniem – skoro wizualne *tertium comparationis* (ogolona czaszka) to tylko fantazja eseisty, zbyt pochlebny dla autora sens moralny takiego zestawienia paralelnie demaskowałby się jako megalomania. Do kogo więc faktycznie mógłby się w tym miejscu porównywać Rymkiewicz, skoro bezpośrednio z pozoru zestawienie ze Zborowskim przy bliższym rozważeniu okazuje się dysonansem domagającym się rozwiązania? Moim zdaniem – do Michela Foucaulta, którego taka właśnie wygolona czaszka trwale zapisała się w ikonografii dwudziestowiecznej humanistyki.

Sama analogia wizualna to oczywiście za mało, żeby uznać francuskiego filozofa za ukryty w wyobrażeniu Zborowskiego właściwy merytorycznie *comparans*. Takie zestawienie wspierają jednak poboczne analogie rozsiane po tekście *Samuela Zborowskiego* i pozostałych książkach z „tetralogii polskiej”. W *Samuelu* Rymkiewicz delektuje się opisami kaźni² – co bardzo przypomina początek *Nadzorować i karać*³. Zacytowana tam przez Foucaulta narracja przedstawia egzekucję królobójcy – a królobójstwo to temat, wokół którego Zborowski ciągle krąży, w odmiennym kontekście podejmując wątek z *Wieszania*. W całej tetralogii (najmocniej jednak w *Kinderszenen* i *Reytanie*)⁴ Rymkiewicz afirmuje patriotyczne szaleństwo, nawet jeśli wiedzie ono do wzniosłej samozagłady. Ta jest jednak postrzegana jako coś lepszego niż polityczny „rozsądek” mierzący zamiary podług sił, który zdaniem poety prowadzi Polaków ku wynarodowieniu. Rymkiewiczowska pochwała szaleństwa odzwierciedla antypsychiatryczne wątki

¹ „Ja, tym samym prawem, którym malarz Matejko domalował mu rozłożystą czarną brodę, zabieram mu brodę, wąsy i każdy włos z głowy, nawet szarawą resztkę włosów, która mogłaby, z boków i z tyłu, otaczać łysinę. Zostawiam gołą czaszkę, gładko wygoloną (jak moja, jak moja!), białą, trochę widmową”; J. M. Rymkiewicz, *Samuel Zborowski*, Warszawa 2010, s. 63.

² Ibidem, s. 9–11, 82–85.

³ M. Foucault, *Nadzorować i karać*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1998, s. 7–9.

⁴ J. M. Rymkiewicz, *Kinderszenen*, Warszawa 2008, s. 185–192; J. M. Rymkiewicz, *Reytan. Upadek Polski*, Warszawa 2013, s. 87–89.

myśli Foucaulta, które filozof rozwija w książkach *Choroba umysłowa a psychologia* i *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*. Rymkiewicz chce, aby w jego eseistyce i poezji represjonowane patriotyczne szaleństwo Polaków doszło do głosu tak samo, jak Foucault chciał do niego dopuścić zniewolonych szaleńców w przedmowie do *Histoire de la folie*. Jednak znamieniem Zborowskiego staje się nie dosłownie rozumiane szaleństwo, lecz porównawczo przywołany przez Foucaulta jego strukturalny odpowiednik w kulturze antycznej – hybris⁵.

Obok analogii z Rymkiewiczem, Foucaulta łączy też coś z samym jego bohaterem – to właśnie, czego Rymkiewiczowi brakuje, mianowicie „męczeństwo”. W mitologii *queer theory* śmierć filozofa na AIDS, przedstawiana jako nie przypadkowa, lecz przeciwnie – świadomie wybrana (przez niezaniechanie ryzykownych kontaktów seksualnych w czasie, gdy niebezpieczeństwo zarażenia HIV było już znane), funkcjonuje właśnie jako rodzaj męczeństwa wyrażającego – mówiąc językiem Lacana z *Etyki psychoanalizy* – wierność swojemu pragnieniu. W przypadku Foucaulta wyraża ono subwersywną seksualność⁶, ale generuje taką samą strukturę jak bardziej konwencjonalnie tragiczne religijne pragnienie Antygony u Lacana, by pochować brata, i pragnienie warszawskich powstańców, by ruszyć na wroga, choćby militarnie straszliwa klęska była nieunikniona. Antygona, Foucault i powstańcy w kluczowym momencie znajdują się „pomiędzy dwiema śmierciami” – w interwale między świadomym narażeniem się na śmierć a faktycznym jej nadejściem – i zgodnie z tezą Lacana jaśnieją w nim nadludzkiem pięknem⁷. Samuel Zborowski u Rymkiewicza przedstawiony jest tak samo – jako „przepych” we wzniosłym czasie pomiędzy rzucającym wyzwania Zamoyskiemu a egzekucją.

Wizualne zestawienie się Rymkiewicza z Foucaultem w *Samuelu Zborowskim* sugeruje, że istnieje jakiś rodzaj personalnej relacji z francuskim pierwowzorem, podobnej trochę do lustrzanej identyfikacji ze wzorcem, którą postuluje Lacan jako kluczowy etap rozwoju osobowości⁸. Moje ujęcie tego stosunku wykracza więc poza standardowe wskazanie analogii materiału literackiego i propozycji filozoficznych, które dla relacji Rymkiewicz–Foucault badali Dorota Wojda⁹,

⁵ M. Foucault, *Przedmowa*, tłum. T. Komendant, w: M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Warszawa 1999, s. 5–14. Co istotne dla zestawienia z Rymkiewiczem, Foucault na koniec zaznacza, że jego praca była „kończona pod wielkim upartym słońcem polskiej wolności” i że „przyjaciele polscy [wiedzą], że coś z ich obecności pozostało na tych stronicach”.

⁶ Np. D. M. Halperin, *Saint Foucault. Towards a Gay Hagiography*, New York 1995.

⁷ Cf. J. Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis 1959–1960*, trans. D. Potter, New York 1992, s. 243–287.

⁸ J. Lacan, *Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcję Ja, w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, tłum. J. W. Aleksandrowicz, „Psychoterapia” 1997, nr 4, s. 5–9.

⁹ Np. D. Wojda, *Rewizje historii i dyskursu kryminologicznego: Kuśniewicz, Terlecki, Rymkiewicz, „Przestrzenie Teorii”* 2011, nr 15, s. 169, 172.

Dominik Chwolik¹⁰ i Olga Masiuk¹¹. Joanna Dembińska-Pawelec zestawia tymczasem Rymkiewicza z Haroldem Bloomem¹², sugerując, że zarówno przedstawiona w *Czym jest klasycyzm?* teoria, jak i opisywane przez Rymkiewicza jako badacza i eseistę relacje między poetami przypominają te omawiane przez autora *Lęku przed wpływem*. Zastanawiając się nad relacją samego Rymkiewicza z prekursorami, Dembińska-Pawelec przywołuje Mickiewicza. W ogólności nie jest to jednak przykład będący w duchu teorii Blooma, skoro autor *Żmutu* darzy wieszczą jawnym kultem, a nie skrycie z nim rywalizuje, pragnąc się od wpływu uwolnić. Bardziej przekonujący w kontekście Blooma wydaje się Gombrowicz, którego poeta sam wskazuje jako tego, z którego wpływem walczył¹³. Niemniej w specyficznym kontekście *Samuela Zborowskiego* i rola Mickiewicza się zmienia, bo Rymkiewicz stawia się poniekąd na miejscu poprzednika w kulcie Samuela, Juliusza Słowackiego¹⁴ – a ten już niewątpliwie z Mickiewiczem rywalizował i może nawet wpisał ten agon w relację Zborowskiego z Zamoyskim w swoim dramacie¹⁵. Takie przesunięcie identyfikacji mogłoby skądinąd tłumaczyć, dlaczego w książce Zamoyski jest antypolskim zbrodniarzem, podczas gdy nieco wcześniej, w wywiadach – wybitnym polskim politykiem¹⁶. Czy ten bardzo heterogeniczny na pierwszy rzut oka zbiór – Mickiewicz, Gombrowicz, Foucault – da się zsyntetyzować w jednolitego prekursora Rymkiewicza (Bloom dopuszcza takie syntezy)¹⁷?

Przewyciężywszy wstępną niechęć, późny Gombrowicz identyfikuje się ze strukturalizmem, do którego zaliczano wtedy Foucaulta; w *Dzienniku* wprost wymienia go jako autora *Les mots et les choses*¹⁸. Mickiewicza z Foucaultem łączy jedno *tertium comparationis* oczywiste: wykłady w Collège de France. Ale z obecnością Mickiewicza w Paryżu rezonuje też praca Foucaulta na Uniwersytecie Warszawskim i potem jego przyjazd do Warszawy z pomocą dla

¹⁰ D. Chwolik, *Rymkiewicz. Dopowiedzenia*, Katowice 2016, s. 120–127.

¹¹ O. Masiuk, *Mickiewiczowski „tekst życia” w eseistyce Jarosława Marka Rymkiewicza. Lektura biografii romantycznego poety w cyklu „Jak bajeczne żurawie”*, <https://depotuw.ceon.pl/handle/item/1937> (d.d. 11.03.2019).

¹² J. Dembińska-Pawelec, *Upiorna wersja tradycji czy romans rodzinny. Rymkiewicz i Bloom – paralela*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2013, nr 1, s. 281–295.

¹³ Ibidem, s. 289.

¹⁴ Cf. A. Czajkowska, *Wpływ bez lęku. Jarosław Marek Rymkiewicz czyta Juliusza Słowackiego*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 2009, R. 2, s. 160–173.

¹⁵ Cf. M. Kuziak, „Samuel Zborowski”. *Rymkiewicz w zwierciadle Słowackiego*, „Ruch Literacki” 2013, nr 4–5, s. 495–516.

¹⁶ J. M. Rymkiewicz, *Rozmowy polskie w latach 1995–2008*, Warszawa 2009, s. 142, 192 (wywiady z lat 2006–2007).

¹⁷ H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 55.

¹⁸ W. Gombrowicz, *Dziennik 1961–1969*, Kraków 2004, s. 231; cf. s. 244–246 (Foucaultowskie pojęcie *episteme*).

represjonowanej „Solidarności” (który stanowi jakby dopełnienie wstrzymanej wyprawy wieszczka ku powstaniu listopadowemu)¹⁹. W standardowym ujęciu ironiczna polskość Gombrowicza przeciwstawia się romantyczno-mesjańskiej Mickiewicza²⁰. Współcześnie pisarz odtworzył niejako tę relację w sporze z Czesławem Miłoszem, wprost na dziedzica wieszczka się stylizującym²¹, a i chyba przez Rymkiewicza przyjętym w tej roli²². Z punktu widzenia lacanizmu ta skomplikowana sieć związków i analogii (metonimii i metafor) reprezentuje przejście od prostego lustrzanego utożsamienia z prekursorem (wizerunkiem wygolonego Foucaulta) do identyfikacji symbolicznej, zapośredniczonej w systemie *signifiants*.

Zebrane w spójne „ciało” znaczące mają one zdaniem Lacana fantazmatycznie tworzyć Wielkiego Innego. Dla Rymkiewicza jego ostateczną postacią jest polski duch jako język (zwłaszcza poetycki) i kultura wzmocnione jakąś mistyczną domieszką. Ten Wielki Inny staje jednak do konfrontacji z innym: Francją i jej kulturą, zarówno filozoficzną, jak i polityczną. Reprezentacją jej polityczno-kulturowej jedności był tradycyjnie monarcha. Tymczasem *Wieszanie* i *Samuel Zborowski* paralelnie podejmują kwestię królobójstwa. Podwojenie tego rodzaju sugeruje, że jest to dla Rymkiewicza kwestia szczególnie istotna. Nie może więc być przypadkiem, że dwakroć wzorem dla Polaków miałyby być królobójstwo francuskie. W *Wieszaniu* jawnie – warszawiacy mieliby powieścić Stanisława Augusta tak, jak paryżanie ścięli Ludwika XVI. W *Samuelu* osobiwiej – Rymkiewicz fantazjuje o zabiciu Henryka Walezego przez jednego z jego polskich poddanych²³, nie wspomina jednak, że faktycznie został on zabity – tyle że jako Henryk III, król Francji – przez francuskiego mnicha. Czytana z perspektywy Lacana historia pokazuje, że zabicie króla bynajmniej nie oznacza wymazania królewskiej suwerenności – raczej przeciwnie, to właśnie te z europejskich państw, które zdobyły się na egzekucję króla (Anglia i Francja), wydają się symbolicznie najbardziej suwerenne. Ojciec (w opisywanej już przez Freuda hiperboli – król) wkracza dla Lacana w rolę symboliczną właśnie jako martwy. Rymkiewicz nie waha się sugerować, że właśnie takiego suwerennego zabójstwa Polakom w historii zabrakło, mimo że stoi to w sprzeczności z paralelnie ponawianymi zapewnieniami, że są oni narodem szczególnie wspaniałym (jest to rodzaj „podwójnego wiązania” w rozumieniu

¹⁹ D. Eribon, *Michel Foucault. Biografia*, tłum. J. Levin, Warszawa 2005, s. 123–127, 369–378.

²⁰ Np. S. Chwin, „*Trans-Atlantyk*” wobec „*Pana Tadeusza*”, „*Pamiętnik Literacki*” 1975, nr 4, s. 97–121.

²¹ Cf. M. Delaperrière, *Dialog Miłosa z Mickiewiczem*, „*Postscriptum Polonistyczne*” 2011, nr 1, s. 233–246.

²² J. Dembińska-Pawelec, *Jarosław Marek Rymkiewicz w cieniu Miłosa*, „*Ruch Literacki*” 2012, nr 2, s. 209–226.

²³ J. M. Rymkiewicz, *Samuel Zborowski*, s. 27–28.

Gregory'ego Batesona – oczekiwanie naśladownictwa i oryginalności jednocześnie, tak samo, jak w modelu Blooma)²⁴. Ta dwuznaczność przeważnie umyka komentatorom, czytającym *Wieszanie* jako proste zalecenie królobójstwa²⁵. Konstytutywną dla Polaków ambiwalencję w tym zakresie *explicite* i obszernie zanalizował jednak Rymkiewicz wcześniej, w *Wielkim księciu*, spekulując, że podchorążowie zarazem chcieli (musieli) i nie chcieli (nie mogli) zabić Konstantego Romanowa²⁶.

Struktura „deficytu” narodowej suwerenności Polaków, która nie zdołała utrwalić się królobójstwem, zdaje się u Rymkiewicza paralelna do rozważań Jana Sowy z *Fantomowego ciała króla* – mimo że Sowa w prosty sposób identyfikuje się z zachodnioeuropejską „normą”, podczas gdy Rymkiewicz próbuje ją zakwestionować (ale też wbrew pozorom nie potrafi jej jednoznacznie odrzucić). Zdaniem Sowy, przedrozbiorowi Polacy byli w strukturalnym Lacanowskim sensie psychotykami, bo nie uwewnętrzni na serio królewskiej suwerenności jako odpowiednika Imienia Ojca w neurotycznej strukturze „normalnej” psychiki – dokonali więc konstytutywnego dla psychozy „wykluczenia”, odmawiając oddania części swojej osobistej wolności na rzecz wspólnotowej suwerenności prawa, a zatem poddania się „kastracji”²⁷. Teoria Rymkiewicza jest w zasadzie podobna, odwraca tylko wartościowanie – to wspaniale, że Polacy obronili całość osobistej wolności w konfrontacji z suwerennością państwa. Czy to znaczy, że afirmowane zwłaszcza w *Kinderszenen* i *Reytanie* „szaleństwo” patriotycznie nastawionych Polaków można utożsamić z psychozą w sensie psychoanalitycznym? Lacana interesowały raczej struktury „wyższe” niż psychoza, opisuje więc wykluczenie Imienia Ojca głównie jako negatywność, co pasuje do krytycznego spojrzenia Sowy, nie pozwala jednak zrozumieć szczegółów afirmacji ze strony Rymkiewicza. Psychozę samą w sobie pomaga zanalizować raczej Melanie Klein, więc to do jej teorii warto w pierwszym rzędzie przyrównać *Samuela Zborowskiego*.

²⁴ Kwestia jednoczesnej polskości i francuskości bądź europejskości insurekcji pojawia się w rozmowie Rymkiewicza z Justyną Sobolewską (2007), rzecz zasadniczo nie wykracza jednak poza prostą konstatację „cudownego” paradoksu; J. M. Rymkiewicz, *Rozmowy polskie...*, s. 169–170.

²⁵ Np. G. Marzec, *Hermeneuta i historia. Jarosław Marek Rymkiewicz w Bakecie*, Warszawa 2012, s. 41–42: „A teza postawiona w *Wieszaniu* jest prosta niczym budowa cepa: gdyby rewolucja w 1794 roku nam się udała, gdybyśmy powiesili króla, Polacy staliby się narodem nowoczesnym – cokolwiek miałyby to znaczyć. Teza ta, w nieco może łagodniejszej formie, zostaje powtórzona w *Samuelu Zborowskim*”.

²⁶ J. M. Rymkiewicz, *Wielki ksiądz. Z dodaniem rozważań o istocie i przymiotach ducha polskiego*, Warszawa 2011, s. 7–33.

²⁷ J. Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków 2011, s. 403–410. Sowę z Rymkiewiczem zestawia Kuziak, op. cit., s. 512.

Zgodnie z modelem Klein²⁸, psychotyczna faza rozwoju osobowości obejmuje dwa podsystemy: pozycję schizoidalno-paranoidalną i depresyjno-maniakalną. Faza schizoidalna według Klein to z jednej strony radykalne rozszczepienie obiektu (matczynej piersi) na dobry i zły aspekt, z drugiej – radykalny atak na obiekt ujęty jako „zły”, prowadzący do krwawej fragmentacji. U Rymkiewicza najwięcej obrazów tego typu jest w *Kinderszenen* – „szaleni” Niemcy powodują rozkawałkowanie swoich polskich ofiar, na co warszawscy powstańcy odpowiadają własnym „szaleństwem”. Wojenna pamięć i wyobraźnia Rymkiewicza znajduje tu ścisły paralelizm w wyobrażeniach Klein i jej pacjentów. Antycypują ten wątek obrazu krwawych walk w Warszawie z *Wieszania*, w tym dionizyjski *sparagmos* młodego Rosjanina²⁹. W *Samuelu Zborowskim* echem tego fantazmatu są sceny kaźni jako rozczłonkowania, wbudowane są one jednak w bardziej złożoną konstrukcję. Wyobrażony atak na wciąż karmiący obiekt matczynej skutkuje, zdaniem Klein, fantazmatem paranoicznym – że karmiąca matczyzna pierś zechce się zemścić. Najprostszą jego realizacją w świecie historycznym jest domniemanie trucieli – że pokarm okaże się zabójczy, jak szkło połknięte przez oszalałego z rozpaczey Reytana³⁰. Rymkiewicz spekuluje o otruciu zarówno Zygmunta Augusta, jak i Stefana Batory (podobnie jak we wcześniejszych esejach księcia Konstantego i prymasa Poniatowskiego)³¹. Konstruuje też jednak bardziej metaforyczne odpowiedniki tej fantazji, według których zagrożeniem dla szlacheckiej złotej wolności miałyby się stać sam importowany (niczym zagraniczna trucizna) elekcyjny władca – tak samo Henryk Walezy, jak chwilę potem Stefan Batory – jak i generalnie wszelka zagraniczna ideologia zagrażająca spójności narodowego imaginarium. Diagramatycznie podobny jest motyw czołgu-pułapki, centralny w *Kinderszenen*. W Foucaultowskiej warstwie Rymkiewiczowskiego fantazmatu zsyntetyzowały się tu może różne etapy życia francuskiego filozofa – dysydenckie idee wsączane polskim *mignons* (powtarzającym *mignons* Henryka Walezego) u schyłku lat pięćdziesiątych, za które Foucault został wydalony z UW, z zarazą, której filozof padł ofiarą u progu lat osiemdziesiątych (Bloom porównuje poetycki wpływ do choroby – skoro zaś rodzi się on w miłości do prekursora i jego muzy, prototypowo musiałyby to być choroba weneryczna: u progu nowożytności zapewne syfilis, który Rymkiewicz imputuje Zygmuntowi Augustowi, na przełomie XX i XXI wieku – właśnie AIDS)³².

²⁸ M. Klein, *Uwagi na temat niektórych mechanizmów schizoidalnych*, tłum. A. Czownicka, w: M. Klein, *Pisma*, t. 3: *Zawiść i wdzięczność*, Gdańsk 2007, s. 1–25.

²⁹ J. M. Rymkiewicz, *Wieszanie*, Warszawa 2007, s. 42–47.

³⁰ J. M. Rymkiewicz, *Reytan...*, s. 229–231, 243–244.

³¹ J. M. Rymkiewicz, *Wieszanie*, s. 157; J. M. Rymkiewicz, *Samuel Zborowski*, s. 164, 238, 264–273; J. M. Rymkiewicz, *Wielki książę...*, s. 199–204.

³² A. Bielik-Robson, *Sześć dni stworzenia. Harolda Blooma mitologia twórczości*, w: H. Bloom, op. cit., s. 209. Cf. S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, tłum. J. Anders, Warszawa 1999.

Chociaż w *Samuelu Zborowskim* łatwo rozpoznać logikę fazy schizoidalno-paranoidalnej, nie wydaje się, żeby wyczerpywała ona jego przesłanie. Przedstawiana tam mocarstwowa wspaniałość Polski realizuje raczej ideał maniakalny – niekwestionowanej potęgi. Jednak psychoanaliza uznaje manię za semantycznie wtórną względem depresji – maniak czuje się potężny nie sam z siebie, lecz zaprzeczając słabości i upokorzeniu. Trudno takowe przypisać szesnastowiecznej Rzeczypospolitej, choć można by już personalnie Samuelowi Zborowskiemu jako banicie, który brawurą chciał swojemu wygnańczemu statusowi zaprzeczyć (a zasłużył na wygnanie skutkami agresywnej drażliwości, skądinąd także dla manii charakterystycznej). W strukturę depresyjną łatwo natomiast wpisać główny przedmiot zainteresowania Rymkiewicza – polski romantyzm. Porozbiorowi Polacy utracili swój libidalny obiekt – ojczyznę – i wielu z nich (w tym wieszczowie) zostało zmuszonych do przestrzennego zdystansowania się wobec pozostałego po niej terytorialnego „ciała”³³ (paralelnie do wyobrażeń rekonstruowanych przez Klein). Ich prototypem w imaginacji Rymkiewicza wspieranej przez dramat Słowackiego łatwo mógł zostać wygnaniec Zborowski, walczący z depresyjnym lękiem skuteczniej niż potem Mickiewicz wobec powstania. Cofnięcie się ku czasom potęgi Rzeczypospolitej byłoby zatem samo w sobie figurą manii jako zaprzeczenia rozbiorowej depresji, paralelną do „krzepienia serc” przez Sienkiewicza. Przejście z depresji w manię jako operację raczej na wyobrażeniach niż realiach bezpośrednio – choć chyba wbrew intencjom autora – przedstawiają po dwakroć *Kinderszenen*: najpierw w psychice przyszłych powstańców upokorzenie okupacyjną bezsilnością przekształca się w irracjonalną wiarę w zwycięstwo wbrew wszelkiej militarnej logice, potem paralelnie poeta katastrofalną klęskę uznaje za „duchowe zwycięstwo”, nie troszcząc się o podanie jakichkolwiek argumentów³⁴. Co do skutków brawura w manii nie różni się jednak od depresyjnego samobójstwa z rozpacz, którego próbuje Kościuszko, a dokonuje Reytan.

Kluczowa figura w teorii Klein to wszechpotężna matka, od której niemowlę jest w pełni zależne, ale którą postrzega jako śmiertelne zagrożenie. W świecie *Wieszania* i *Reytana* postacią taką – choć geograficznie odległą w formie typowej dla depresji, ustanawiającej obronny dystans wobec groźnego obiektu – zdaje się Katarzyna II. W *Samuelu Zborowskim* nie ma jednoznacznego odpowiednika, są jednak rozproszone ślady takiego fantazmatu: „czarownice” Zygmunta Augusta, Anna Jagiellonka jako wiekiem i urodzeniem (ale nie faktyczną władzą) dominująca nad Stefanem Batorym, „Pani Krakowska” litująca się nad

³³ O „okropnej depresji” Słowackiego pracującego nad *Anhellim* vide J. M. Rymkiewicz, *Rozmowy polskie...*, s. 96.

³⁴ P. Skwieciński, *Książka na nowe czasy*, w: *Spór o Rymkiewicza*, red. T. Rowiński, Warszawa 2012, s. 157.

zwłokami Samuela, Katarzyna Medycejska jako inicjatorka nocy św. Bartłomieja (Rymkiewicz insynuuje, że syn Katarzyny, Henryk Walezy, analogiczną rzeź protestantów chciał sprowokować w Polsce; zbieżność imion obu potężnych Katarzyn może być istotna z perspektywy mechanizmów nieświadomości). Ani jednak te postaci, ani nawet caryca nie wydają się specjalnie istotne dla Rymkiewicza – zdaje się on wręcz umniejszać ich rolę w stosunku do realiów historycznych. Jego model „szaleństwa” Polaków powtarza więc schemat teorii Gillesa Deleuze’a, który najpierw w szerokim zakresie do Klein nawiązywał (w *Logice sensu*), by następnie (już we współpracy z Félixem Guattarim w *Anty-Edypie*) afirmować „schizola” jako „sierotę” wolnego od podległości matce tak samo, jak od edypalnego prawa ojcowskiego. Rymkiewiczowska psychoza jako absolutna wolność jest więc ostatecznie psychozą typu deleuzjańskiego – wolnością od wpływu obojga rodziców, tak ojca („króla”), jak i matki („królowej”). Nie znaczy to oczywiście, że zależność od takich kryptorodzicielskich instancji w ogóle w świecie Rymkiewicza nie występuje. Traktowana jest tam jednak nie jako normalny aspekt rozwoju osobowości, lecz dewiacja charakteryzująca zdradców (Stanisław August) lub tyranów (Zamoyski) – a zatem, z psychoanalitycznego punktu widzenia, jako perwersja.

Analizując z inspiracji Lacana perwersje w *Prezentacji Sacher-Masocha*, Deleuze opisuje masochizm jako sojusz z matką przeciwko edypalnemu ojcu, który dzięki seksualnym rytuałom ma zostać wymazany z imaginarium, sadyzm zaś symetrycznie – jako absolutyzację ojca anihilującą matkę³⁵. W tym sensie masochistą jest Stanisław August sprzymierzający się z potężniejszą od niego Katarzyną przeciw ojczystemu państwu i prawu, sadystą – Zamoyski dążący do królewskiego absolutyzmu z pogwałceniem „matczynej” troski o życie współobywatela.

Deleuzjański model masochizmu jako matriarchatu kieruje uwagę na kolejną postać z pewnością dla Rymkiewicza istotną – Marię Janion. Jako matriarchalną można interpretować strukturę słynnego gdańskiego seminarium Janion, podobnego w swej kulturowej roli do wykładów Mickiewicza bądź Foucaulta w Collège de France (tudzież do seminarium Lacana). Figurą matriarchatu posługuje się też jednak *explicite* sama Janion, afirmatywnie rozwijając uwagi Białoszewskiego z *Pamiętnika z powstania warszawskiego*³⁶. To istotne dla zestawienia z Rymkiewiczem, skoro „cywilny” Białoszewski z powstania jest przeciwieństwem walecznych powstańców z *Kinderszenen* – być może zatem ten esej Rymkiewicza pozostaje do *Polskiej prozy cywilnej* Janion w takiej samej relacji, co *Reytan* do rozdziału „Patriota-wariat” z *Wobec zła*, których związek wychwycił

³⁵ G. Deleuze, *Masochism. Coldness and Cruelty*, trans. J. McNeill, New York 1989, s. 57–68.

³⁶ M. Janion, *Polska proza cywilna*, „Teksty” 1975, nr 2, s. 13–38 (o matriarchacie: s. 23).

niejeden recenzent³⁷. Z kolei *Przedmowa do transgresji* Foucaulta przetłumaczona na potrzeby seminarium Janion³⁸ wydaje się afirmowanym, a nie polemicznie odwróconym wzorcem *Samuela Zborowskiego* – Samuel dosłownie (ściśle według wzoru, który z Bataille’a wywiódł Foucault) przekracza zamknięte dla siebie jako banity granice, rzucając wyzwanie prawu, którego egzekutorem mianował się Zamoyski.

Sadystą nazywa Rymkiewicz kilkakrotnie Konstantego Romanowa, m.in. w kontekstach sugerujących, że nie chodzi tylko o potoczną hiperbolę brutalnych zachowań, lecz i *stricte* o perwersję seksualną, nawet w wątku o osobliwej „miłości” wielkiego księcia do Polaków, których dręczył, kochając. Choć Rymkiewicz nie posługuje się wprost terminologią psychoanalityczną, jego spekulacje na temat psychiki odkrywają struktury analogiczne do Freudowsko-Lacanowskiego modelu perwersji. Konstanty jest rozdwojony, ma jakby dwie osobowości, niczym dr Jekyll i pan Hyde – co powtarza klasyczny opis rozszczepienia ego perwerta u Freuda³⁹. Ma obsesję ładu i porządku, które próbuje narzucić przemocą, identyfikując się z głosem prawa – doprowadzonego jednak do hiperbolicznego absurdu; jest więc też sadystą w sensie, który szkicuje Lacan w eseju *Kanta Sadem*⁴⁰. Identyfikuje się z zamordowanym ojcem, a jednocześnie łączy z Polakami w nienawiści do babki Katarzyny – a więc realizuje Lacanowski model sadyzmu jako „zwrotu ku ojcu” (*père-version*), rozwinięty przez Deleuze’a jako przeciwieństwo masochistycznego „zwrotu ku matce”, którą sadysta próbuje usunąć ze swego świata – zwłaszcza gdy jest to potężna „matka falliczna” (jak Katarzyna lub Janion) afirmowana przez masochistę. Podobnie sadystyczny jest Zamoyski w *Samuelu Zborowskim*, próbując narzucić polskiej szlachcie obcy jej rygorizm prawa⁴¹.

Te odległe w czasie eseje łączy nie tylko owa psychopolityczna analogia, lecz także sieć innych subtelnych rezonansów. *Samuel Zborowski* „przepisuje” dramat Słowackiego. Tymczasem, kreśląc sylwetkę Konstantego, Rymkiewicz sięga po *Kordiana* i *Poema Piasta Dantyszka*; wielki książę, choć Rosjanin, często wypowiada się w tekście Rymkiewicza po francusku (podobnie skądinąd

³⁷ Np. R. Koziółek, *Latający kret*, <https://opoka.org.pl/biblioteka/P/PK/tp201326-koziolok.html> (d.d. 11.03.2019).

³⁸ M. Foucault, *Przedmowa do transgresji*, tłum. T. Komendant, w: *Osoby*, red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1984, s. 300–321.

³⁹ D. Matuszek, – *Kto ty jesteś? – Mały Hans. Rymkiewiczza Freudem*, „Teksty Drugie” 2015, nr 2, s. 215, 229.

⁴⁰ J. Lacan, *Kanta Sadem*, tłum. T. Komendant, „Twórczość” 1989, nr 8, s. 38–58.

⁴¹ Prefiguracją prawnego sadyzmu Zamoyskiego jako kasztelana krakowskiego zdaje się u Rymkiewicza Hans Frank z *Kinderszenen*, charakteryzowany nie tylko jako rządzący podbitym krajem z Wawelu zbrodniarz, lecz i – w osobnym poświęconym temu rozdziale – wybitny prawnik.

jak Nowosilcow w III części *Dziadów*), może się więc kojarzyć z inną niedoszłą ofiarą polskiego królobójstwa – Henrykiem Walezym. Ogolona głowa łączy w *Samuelu* autora z bohaterem; w *Wielkim księciu* golenie głowy to kara sadysty dla prostytutek i nazbyt porywczego Mochnackiego⁴².

Golenie głowy jako część sadomasochistycznego rytuału seksualnego (Rymkiewicz *explicite* sugeruje taką interpretację „kaźni” prostytutek) i jako własnowolny wyróżnik bezkompromisowego patrioty (sam Rymkiewicz i jego wizja Samuela) to z pozoru – mimo tej samej postaci materialno-zmysłowej – semantycznie zupełnie odmienne znaki. Niedoszłe ogolenie Mochnackiego jakoś je łączy, epizod ten jednak nie znajduje rozwinięcia. Natomiast pisząc *Zborowskiego*, zainspirowany przez Foucaulta Rymkiewicz mógł już także uwzględniać w fantazmatycznym podtekście swojej narracji te wątki legendy filozofa, które eksponują jego praktyki sadomasochistyczne. Dlaczego jednak miałyby je wstecznie skojarzyć z esejem, który powstał, zanim charakter upodobań Foucaulta stał się publicznie wiadomy? Rozważania Janion o de Sadzie i jego francuskiej recepcji mogły się do tego przyczynić, wydają się jednak niewystarczające jako samodzielne źródło⁴³.

W grę może wchodzić rezonans z kolejnym korpusem tekstów niejawnie inspirujących eseistykę Rymkiewicza: z twórczością Jerzego Łojka, trzy lata starszego kolegi z Instytutu Badań Literackich, gatunkowo podobną, charakteryzującą się wykraczającymi nieraz poza dyskurs *stricte* historiograficzny spekulacjami na temat przeszłości – w tym jej wersji alternatywnych. Łojek to autor *Szans powstania listopadowego*, w oczywisty sposób powiązanych z tematyką *Wielkiego księcia* (metaforycznie także z *Kinderszenen*), oraz prac o Konstytucji 3 maja, Stanisławie Augustie i Szczęsnym Potockim, spokrewnionych tematycznie z *Wieszaniem* i *Reytanem*. Podobnie jak Rymkiewicz był żarliwym patriotą – w tym samym okresie prześladowanym za działalność opozycyjną – i podobnie jak Rymkiewicza interesował go drugi biegun takiego zaangażowania: zdrada (Potockiego opisuje podobnie jak potem Rymkiewicz Ponińskiego). Choć obaj zasadniczy przedmiot dociekań sytuują na przełomie XVIII i XIX wieku, obaj też czynią motywowane osobistym przeżyciem wycieczki ku paralelnie tragicznym epizodom II wojny światowej: powstaniu warszawskiemu (Rymkiewicz) i zbrodni katyńskiej (Łojek). Łojek skontra-punktował jednak swoje polskie narracje opowieścią o specyficznym wątku kultury francuskiej – zseksualizowanym libertynizmie – w *Wiek markiza de Sade*⁴⁴.

⁴² J. M. Rymkiewicz, *Wielki książę...*, s. 59–60, 152.

⁴³ M. Janion, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972, s. 329–332, 351–389.

⁴⁴ J. Łojek, *Wiek markiza de Sade. Szkice z historii obyczajów i literatury we Francji XVIII wieku*, Lublin 1975.

Przypuszczam, że fantazmat biczowania prostytutek na rozkaz Konstantego wywodzi się – w bardzo konkretnej postaci – z tego właśnie tomu (Łojek wielokrotnie w całej książce pisze o flagellacji), jej dalszymi powidokami mogą zaś być postać Henryka Walezjusza, który postrzegany był przez polską szlachtę jako psychoseksualnie osobliwy, i kryjąca się za nim inspiracja Foucaultem wraz z jego legendą *queer*.

2.

Konstruując narrację o agonie poetyckiego efeba z prekursorem, Harold Bloom *explicito* powołuje się na Freudowski model edypalny⁴⁵. Model ten zakłada jedność – ojca u Freuda, prekursora u Blooma – nawet jeśli empiryczny materiał konstytuujący fantazmat wywodzi się od kilku postaci; agon musi być pojedynkiem. Relacje Rymkiewicza z poprzednikami trudno tak opisać: rządzi nimi raczej acentryczna sieciowość niż synteza scentralizowanej jedności. Poszczególne mistrzowie i rywale łączą się w tej sieci za pośrednictwem pojedynczych charakterystycznych cech czy osiągnięć – wykładają w Collège de France, golą głowy, mają krzaczaste brwi (jak Konstanty, sam Rymkiewicz i Czesław Miłosz). Jak wspomniałem, po Lacanowsku oznacza to przejście od identyfikacji wyobrażeniowej (jedność wizerunku ciała w lustrze, ego idealne) do symbolicznej (cecha swoista – *trait unaire*, freudowski *einziger Zug* jako ideał ego)⁴⁶. Efekt jest jednak radykalniejszy niż ten postulowany przez Lacana, który zakłada jedność Wielkiego Innego. Przywodzi raczej na myśl dyskusję z psychoanalizą u Deleuze’a i Guattariego, którzy pojedynczego wilka-ojca chcą zastąpić mnogością watahy, a scentralizowaną drzewiastą strukturę z wyrazistym pniem – płaskim i acentrycznym kłęczem⁴⁷. Rymkiewiczowska afirmacja rozmaitych form wolnościowego szaleństwa dopełniałaby Deleuzjańskiego ducha, projektując wolnych od edypalnej opresji scentralizowanej władzy Polaków jako schizoli w rozumieniu *Anty-Edypa*⁴⁸.

Równolegle do słynnej rewizji Freudowskiego przypadku „człowieka od wilków” na początku *Tysiąca plateau* powstała jednak we francuskiej psychoanalizie konkurencyjna reлектura tej klasycznej narracji: *Le Verbier de L’homme aux loups* Nicolasa Abrahama i Márii Török⁴⁹. Autorzy dekodują sny Pankiejewa jako obrazowe i werbalne symbole sceny pierwotnej, jednak nie tej schematycznie wystandaryzowanej, której szukał Freud, lecz empirycznie konkretnej,

⁴⁵ H. Bloom, *Lęk przed wpływem...*, s. 52–55.

⁴⁶ *Unary trait*, <http://cahiers.kingston.ac.uk/concepts/unary-trait.html> (d.d. 12.03.2019).

⁴⁷ G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, red. J. Bednarek, Warszawa 2015, s. 3–45.

⁴⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Anty-Edyp*, tłum. T. Kaszubski, Warszawa 2017.

⁴⁹ N. Abraham, M. Torok, *The Wolf Man’s Magic Word: A Cryptonymy*, trans. N. Rand, Minneapolis 1986.

którą przy tej okazji rekonstruuja. Co mogłoby być pisarską sceną pierwotną Rymkiewicza-histerycznego eseisty? Odpowiedź jest być może po Freudowsku trywialna: historyczne powieści jego ojca, Władysława Rymkiewicza. Na przykład *Romans królewski*: Maria Ludwika Gonzaga (włoskiego rodu, ale *de facto* Francuzka) pragnie (wbrew biernemu oporowi swego męża a polskiego króla, Jana Kazimierza) ustanowić w Rzeczypospolitej silną centralną władzę, przeciwstawioną szlacheckiej „złotej wolności”. Gwarantem jej ciągłości miał być francuski książę na polskim tronie, substytuujący dynastyczne marzenia o dziedzictwie Bizancjum⁵⁰ – a zatem wspólne źródło figur Henryka Walezego i Konstantego Romanowa (już chrzestnym imieniem szykowanego przez babkę Katarzynę na dziedzica Konstantyna Wielkiego, do czego Rymkiewicz-syn kilkakrotnie nawiązuje)... Pierwszoosobowy narrator *Romansu* jest przy tym protegowanym Jana Andrzeja Morsztyna, poety wielokroć przez Rymkiewicza-syna naśladowanego⁵¹, sądzony zaś w warszawskim ratuszu i skazany na śmierć (a realnie na banicję) Hieronim Radziejowski zdaje się literackim pierwowzorem Samuela i osądzonych w tymże ratuszu zdrajców z *Wieszania*.

Bibliografia

- Abraham, Nicolas, Maria Torok, *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*, trans. N. Rand, Minneapolis 1986.
- Bielik-Robson, Agata, *Sześć dni stworzenia. Harolda Blooma mitologia twórczości*, w: H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.
- Bloom, Harold, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.
- Chwin, Stefan, „*Trans-Atlantyk*” wobec „*Pana Tadeusza*”, „Pamiętnik Literacki” 1975, nr 4, s. 97–121.
- Chwolik, Dominik, *Rymkiewicz. Dopowiedzenia*, Katowice 2016.
- Czajkowska, Agnieszka, *Wpływ bez lęku. Jarosław Marek Rymkiewicz czyta Juliusza Słowackiego*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 2009, R. 2, s. 160–173.
- Delaperrière, Maria, *Dialog Miłosa z Mickiewiczem*, „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 1, s. 233–246.
- Deleuze, Gilles, *Masochism. Coldness and Cruelty*, trans. J. McNeill, New York 1989.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari, *Tysiąc plateau*, red. J. Bednarek, przekład zbiorowy, Warszawa 2015.

⁵⁰ W. Rymkiewicz, *Romans królewski*, Łódź 1970.

⁵¹ M. Lisecka, *Jan Andrzej Morsztyn w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, <http://repozytorium.umk.pl/handle/item/1782> (d.d. 11.03.2019).

- Deleuze, Gilles, Félix Guattari, *Anty-Edyp*, tłum. T. Kaszubski, Warszawa 2017.
- Demińska-Pawelec, Joanna, *Jarosław Marek Rymkiewicz w cieniu Miłozza*, „Ruch Literacki” 2012, nr 2, s. 209–226.
- Demińska-Pawelec, Joanna, *Upiorna wersja tradycji czy romans rodzinny. Rymkiewicz i Bloom – paralela*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2013, nr 1, s. 281–295.
- Eribon, Didier, *Michel Foucault. Biografia*, tłum. J. Levin, Warszawa 2005.
- Foucault, Michel, *Przedmowa do transgresji*, tłum. T. Komendant, w: *Osoby*, red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1984, s. 300–321.
- Foucault, Michel, *Nadzorować i karać*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1998.
- Foucault, Michel, *Przedmowa*, tłum. T. Komendant, w: M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Warszawa 1999, s. 5–14.
- Gombrowicz, Witold, *Dziennik 1961–1969*, Kraków 2004.
- Halperin, David M., *Saint Foucault. Towards a Gay Hagiography*, New York 1995.
- Janion, Maria, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972.
- Janion, Maria, *Polska proza cywilna*, „Teksty” 1975, nr 2, s. 13–38.
- Klein, Melanie, *Uwagi na temat niektórych mechanizmów schizoidalnych*, tłum. A. Czownicka, w: M. Klein, *Pisma*, t. 3: *Zawiść i wdzięczność*, Gdańsk 2007, s. 1–25.
- Koziołek, Ryszard, *Latający kret*, <https://opoka.org.pl/biblioteka/P/PK/tp201326-koziolek.html> (d.d. 11.03.2019).
- Kuziak, Michał, „*Samuel Zborowski*”. *Rymkiewicz w zwierciadle Słowackiego*, „Ruch Literacki” 2013, nr 4–5, s. 495–516.
- Lacan, Jacques, *Kanta Sadem*, tłum. T. Komendant, „*Twórczość*” 1989, nr 8, s. 38–58.
- Lacan, Jacques, *The Ethics of Psychoanalysis 1959–1960*, trans. D. Potter, New York 1992.
- Lacan, Jacques, *Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcję Ja, w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, tłum. J. W. Aleksandrowicz, „*Psychoterapia*” 1997, nr 4, s. 5–9.
- Lisecka, Małgorzata, *Jan Andrzej Morsztyn w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, <http://repozytorium.umk.pl/handle/item/1782> (d.d. 11.03.2019).
- Łojek, Jerzy, *Wiek markiza de Sade. Szkice z historii obyczajów i literatury we Francji XVIII wieku*, Lublin 1975.
- Marzec, Grzegorz, *Hermeneuta i historia. Jarosław Marek Rymkiewicz w Bakecie*, Warszawa 2012.
- Masiuk, Olga, *Mickiewiczowski „tekst życia” w eseistyce Jarosława Marka Rymkiewicza. Lektura biografii romantycznego poety w cyklu „Jak bajeczne żurawie”*, Warszawa 2016, <https://depotuw.ceon.pl/handle/item/1937> (d.d. 11.03.2019).
- Matuszek, Dawid, – *Kto ty jesteś? – Mały Hans. Rymkiewiczza Freudem*, „*Teksty Drugie*” 2015, nr 2, s. 215–233.
- Rymkiewicz, Jarosław Marek, *Wieszanie*, Warszawa 2007.
- Rymkiewicz, Jarosław Marek, *Kinderszenen*, Warszawa 2008.
- Rymkiewicz, Jarosław Marek, *Rozmowy polskie w latach 1995–2008*, Warszawa 2009.
- Rymkiewicz, Jarosław Marek, *Samuel Zborowski*, Warszawa 2010.
- Rymkiewicz, Jarosław Marek, *Wielki książę. Z dodaniem rozważań o istocie i przymiotach ducha polskiego*, Warszawa 2011.

- Rymkiewicz, Jarosław Marek, *Reytan. Upadek Polski*, Warszawa 2013.
- Rymkiewicz, Władysław, *Romans królewski*, Łódź 1970.
- Skwieceński, Piotr, *Książka na nowe czasy*, w: *Spór o Rymkiewicza*, red. T. Rowiński, Warszawa 2012, s. 154–161.
- Sontag, Susan, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, tłum. J. Anders, Warszawa 1999.
- Sowa, Jan, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków 2011.
- Unary trait*, <http://cahiers.kingston.ac.uk/concepts/unary-trait.html> (d.d. 12.03.2019).
- Wojda, Dorota, *Rewizje historii i dyskursu kryminologicznego: Kuśniewicz, Terlecki, Rymkiewicz*, „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 15, s. 155–173.

JAN POTKAŃSKI, dr hab., pracownik Zakładu Literatury XX i XXI w. na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, autor książek: *Sobowtór. Różewicz a psychoanaliza Jacquesa Lacana i Melanii Klein* (2004), *Sens nowoczesnego wiersza. Wersyfikacja Białoszewskiego, Przybosa, Miłosza i Herberta* (2004), *Parabazy wpływu. Iwaszkiewicz – Bloom – Lacan* (2008), *Epoka spojrzenia. Literatura i społeczeństwo nowego kapitalizmu* (2014), *Wolność realnego. Kant, Hegel i Deleuze a literatura polska* (2018).

WYBRANE ASPEKTY RECEPCJI TWÓRCZOŚCI HENRYKA SIENKIEWICZA NA ŚLĄSKU. REKONESANS*

Reception of Henryk Sienkiewicz's Works in Upper Silesia. A Reconnaissance

EWA KOSOWSKA

Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska

E-mail: ewa.kosowska@us.edu.pl

ORCID: 0000-0003-4994-1517

Abstract

While exploring the reception of Henryk Sienkiewicz's works in Upper Silesia, the author ponders the following problems: 1) the impact of *Katolik* [*Catholic*], a newspaper written in Polish, on the preparation of recipients to the reading of the novels; 2) the influence of the message contained in the novels (the so called case of von Olszewski's testament); and 3) artistic inspirations and ideological polemics with Sienkiewicz's message (Jan Kupiec from Łąka). The paper argues that the reception of Sienkiewicz's works by individual readers brought up in foreign cultural context can be remoulded not only into symbols of the revival of past familial connections with the motherland but can also become an origin of the fascination with the very phenomenon of national identity restitution.

Keywords: Henryk Sienkiewicz, Jan Kupiec, national culture

Streszczenie

Omawiając recepcję twórczości Henryka Sienkiewicza na Śląsku, autorka podejmuje trzy kwestie: 1) znaczenia polskojęzycznej gazety „Katolik” w przygotowaniu odbiorców do lektury powieści, 2) wpływu przesłania zawartego w powieściach Sienkiewicza (tzw. przypadek testamentu von Olszewskiego) oraz 3) inspiracji artystycznych i polemik ideowych z przesłaniem Sienkiewicza (Jan Kupiec z Łąki). Artykuł pokazuje, że odbiór powieści Sienkiewicza przez pojedynczych czytelników wychowywanych w obcym kontekście kulturowym nie tylko bywa przekształcany w symbole odradzania dawnych rodzinnych związków z ojczyzną, ale i staje się zaczynem fascynacji samym zjawiskiem restytucji świadomości narodowej.

Słowa kluczowe: Henryk Sienkiewicz, Jan Kupiec, kultura narodowa

* Publikacja artykułu dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski.

1. Na Śląsku, czyli gdzie?

Po zakończeniu I wojny światowej przeważająca część Śląska znalazła się w granicach odrodzonego państwa polskiego. Przestały obowiązywać historyczne podziały, które w przeszłości doprowadziły do podziału regionu pomiędzy Prusy i Austrię. Należy pamiętać, że obszar Dolnego oraz część Górnego Śląska weszły w skład państwa pruskiego już na mocy traktatu kończącego tzw. wojny śląskie w latach czterdziestych XVIII wieku (dlatego mówienie o „Śląsku pod zaborem” jest formalnym przekłamaniem). Po roku 1815 wyłoniła została tzw. rejencja opolska, pozostająca w granicach państwa pruskiego do roku 1945. Obejmowała ona znaczną część tzw. Górnego Śląska. Natomiast tereny dawnego Księstwa Cieszyńskiego nazywano Śląskiem austriackim. Śląsk pruski, podobnie jak zagarnięte obszary Wielkopolski, stopniowo germanizowano. Na obszarach wiejskich utrzymanie rodzimej mowy i tradycyjnej obyczajowości było łatwiejsze, bo w niewielkim stopniu wpływało na efekty produkcji rolnej, ale organizacja przemysłu i związana z nią mobilność dużych grup ludzkich wymuszała posługiwanie się językiem, który członkom wieloetnicznego społeczeństwa ułatwiał zarówno codzienną komunikację, jak i kształtowanie nowych nawyków, kompetencji i umiejętności. Wraz z budową nowoczesnego państwa niemieckiego rozwijanego pod rządami Otto von Bismarcka następowała wzmożona unifikacja różnych form życia codziennego; w Prusach, a potem na terenie całej Rzeszy, świadomie tępiiono przejawy językowej i kulturowej odrębności (*Kulturkampf*), co spotykało się z ostrą reakcją Polaków w Królestwie i Austrii¹.

Jednocześnie, istniejący od początków XIX wieku obowiązek szkolny doprowadził do stosunkowo szybkiej likwidacji analfabetyzmu i stworzył przedstawicielom różnych warstw społecznych dostęp do książek i czasopism, w tym także do twórczości Henryka Sienkiewicza. Niewątpliwie część Ślązaków mogła zapoznać się z nią za pośrednictwem tłumaczeń niemieckich². Część czytywała utwory

¹ Godny uwagi w tym kontekście jest stosunek Sienkiewicza do tzw. „kwestii pruskiej”, wielokrotnie omawiany. Cf. m.in. L. Ludorowski, *Obywatelska służba Sienkiewicza*, w: *Studia Sienkiewiczowskie*, t. 1: *Henryk Sienkiewicz. Biografia – Twórczość – Recepcja*, red. L. Ludorowski, H. Ludorowska, Lublin 1998, s. 11–28; M. Kosman, *Wobec carskiej cenzury i pruskiego Drang nach Osten*, w: idem, *Henryka Sienkiewicza wizja Polski wspaniałej. Studia i szkice*, Poznań 1999; L. Ludorowski, *Antypruska publicystyka Henryka Sienkiewicza*, Lublin 1996.

² W tłumaczeniu na niemiecki ukazały się, często wkrótce po wydaniach polskich, *Listy z podróży do Ameryki*, 1876–1878 (jako *Briefe aus Amerika*); *Szkice węglem*, 1880 (*Kohlenzeichnungen*); *Za chlebem*, 1880 (*Ums liebe Brot*); *Latarnik*, 1882 (*Der Leuchtturmwärter*); *Ogniem i mieczem*, 1884 (*Mit Feuer und Schwert*); *Potop*, 1886 (*Sturmflut*); *Pan Wołodyjowski*, 1888 (*Pan Wolodyjowski, der kleine Ritter*); *Bez dogmatu*, 1891 (*Ohne Dogma*); *Listy z Afryki*, 1891–1892 (*Briefe aus Afrika*); *Rodzina Polanieckich*, 1895 (*Familie Polaniecki*); *Quo vadis?*, 1896; *Krzyżacy*, 1900 (*Kreuzritter*); *W pustyni i w puszczy*, 1911 (*Durch Wüste und Wildnis*); *Legiony*, 1917 (*Die Legionen*). Odrębną grupę stanowiły publikowane w czasopiśmie opowiadania:

pisarza w oryginale. Popularność reportaży i powieści uczyniła z Sienkiewicza postać publicznie znaną, co umożliwiło mu z czasem coraz bardziej otwarte zaangażowanie w doraźną pomoc dla głodujących Ślązaków³, w akcje promujące dorobek koryfeusza kultury narodowej i podejmowanie tematów mających wydźwięk antygermanizacyjny⁴. Tak między innymi odczytywano nowelę *Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela*, skądinąd ostrzegającą także przed skutkami rusyfikacji, tak odbierano *Bartka Zwycięzcę*.

Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela, 1879 (*Aus den Erinnerungen eines Posener Lehrers*); *Janko Muzykant*, 1880 (*Janko, der Musikant*); *Bartek Zwycięzca*, 1882 (*Bartel, der Sieger*). Podaję na podstawie: *Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden. Neunzehnte, völlig neu bearbeitete Auflage*, T. 20: *Sci-Sq*, Mannheim 1963, s. 257. Analiza recepcji tych utworów na Śląsku jest niemożliwa w ramach jednego artykułu. Dlatego ograniczam się do *Krzyżaków* i Trylogii.

³ J. Birkenmajer, *Sienkiewicz a Śląsk*, „Zaranie Śląskie” 1934, nr 4. Artykuł ten, który ukazał się także jako odrębny druk w Cieszynie w 1935 r., jest w całości poświęcony rekonstrukcji kolejnych etapów zaangażowania redaktorów i publicystów „Gazety Polskiej”, w tym zwłaszcza Sienkiewicza i Edwarda Leo, w akcję pomocy dla głodujących Ślązaków. Zaraza ziemniaczana i związana z nią klęska głodu, jaka dotknęła Górnego Śląsk w latach 1879–1881, wywołały poruszenie w Królestwie. W „Gazecie Polskiej” ukazały się odezwy nawołujące do pomocy. Niektóre z nich, publikowane anonimowo, J. Birkenmajer na podstawie analizy stylistycznej uznaje za artykuły interwencyjne pióra Sienkiewicza. Uczony przypomina także list Karola Miarki, który w odpowiedzi na akcję dziękował redaktorom „Gazety Polskiej”. List ten opublikowany został 2 grudnia 1879 roku w numerze 270. pisma: „Szanowni Rodacy. Wiadomość, że gazety warszawskie poruszyły myśl o zbieraniu ofiar dla nieszczęśliwych Górno-Szlązaków, czytaliśmy łzawem okiem. Opisać nie mogę wrażenia, jakie ta wiadomość wywołała w całym Górno-Szląsku. Zaprawdę, okropna na Górnym Szląsku panuje nędza, wylewy rzek zniszczyły wszelką nadzieję zniw; nieustanne deszcze na wiosnę i podczas lata zepsuły zboże i jarzyny, w niektórych okolicach nisko położonych ziemniaki zgniły zupełnie, że ich nawet nie dobywano z ziemi, a klęska tym dokuczliwsza, ponieważ lud nasz żywi się przeważnie ziemniakami i kapustą, która się także nie udała. Stagnacja w handlu i przemyśle, brak odbytu żelaza i węgla i z tej przyczyny zarobku pomnażają biedę, groząc głodową śmiercią ubogiemu ludowi, wszystkim zaś warstwom zarazliwymi chorobami, które w latach 1846–1849 trzecią część mieszkańców umorzyły na Górnym Szląsku. Jeżeli kiedy i gdzie bądź pomoc była potrzebną, to zapewne dla Górnego Szląska. Bracia! Ratujcie rodaków, którzy za każdą pomoc czy w pieniądzech czy w odzieży czy w zbożu, mące czy innej żywności, wdzięcznie się modlić będą za łaskawych dobrodziejów, tym więcej, że to pomoc od rodaków. Bóg łaskawy, który nagradza i kubek wody podany pragnącemu, zapewne i wam zapłaci hojnym błogosławieństwem. Upraszamy wszystkie pisma polskie o łaskawe umieszczenie niniejszej odezwy. Dyrektor Zarządu Górno-Szląskiego Towarzystwa Włościan oraz Komitetu głodowego dla Górno Szlązaków – Karol Miarka”.

⁴ W liście do baronowej Berthy von Suttner, zapraszającym do podpisania petycji w sprawie prześladowania Burów, Sienkiewicz pisał: „A jednak odezwy podpisać nie mogę. Nie mogę, albowiem wydaje mi się jakąś niesłychaną ironią, czy też jakimś potwornym bałamuctwem taki kierunek humanitarnych idei i taki stan najszlachetniejszych nawet umysłów, w którym potępia się tak gorąco objawy przemocy pod biegunem południowym i odczuwa się całym sercem nieszczęścia tak odległe, a nie widzi się i nie słyszy o najbliższych i najgłębszych. [...] Oczy wasze błakają się po przestworach Oceanu, i wzrok leci na krańce ziemi, a przecie Poznańskie, Śląsk i Prusy Zachodnie leżą tuż obok Was!”; H. Sienkiewicz, *List do baronowej Suttner*, w: *Pisma Henryka Sienkiewicza, Dwie ląki i inne nowele*, Warszawa 1912, s. 79–80.

2. Znaczenie „Katolika”

Na popularyzację twórczości Sienkiewicza wśród Górnoślązaków mógł mieć wpływ „Katolik”, odkupiony przez Karola Miarę i wydawany po polsku w latach 1869–1931, najpierw w Hucie Królewskiej (Chorzowie), a potem w Bytomiu i Mikołowie⁵. Od 1880 roku pismo wychodziło w ośmiu tysiącach egzemplarzy, w kilka lat później już w nakładzie ponaddziesięcioletnim. Miarka konsekwentnie upominał się w nim o prawo do posługiwania się na Śląsku językiem polskim, między innymi wystosowując w roku 1872 list otwarty w tej sprawie do Bismarcka. Kilkanaście lat później, w roku 1895, Sienkiewicz pisze wnikliwą analizę postawy i sposobów działania niemieckiego kanclerza, akcentując jego pragmatyzm i rolę w zjednoczeniu Niemiec, a jednocześnie wskazując polityczne i moralne konsekwencje stosowania zasady „siła przed prawem”⁶.

3. Sukces *Krzyżaków*

Śława Sienkiewicza niewątpliwie docierała na Śląsk. „Gazeta Opolska”⁷ od roku 1897 (nr 8) do 1900 (nr 86) publikowała *Krzyżaków* w przeróbce Bernarda Miłskiego, gdańskiego księgarza. Sienkiewicz wydał zgodę na adaptację powieści „dla ludu” i ukazała się ona w tej formie na Pomorzu: w „Gazecie Gdańskiej” w latach 1897–1900 (numery 81–88), a także we fragmentach w „Gazecie Ludowej” w Ełku w 1899 roku, w „Gazecie Toruńskiej” w latach 1899–1900 i „Gazecie Grudziądzkiej” w latach 1908 (nr 29) i 1910 (nr 149)⁸. Po lekturze jeden z czytelników nadesłał ze Śląska list do pisarza, opublikowany w „Kurierze Codziennym”:

Byłbym został Niemcem, a i dzieci moje też, a mam ich aż 11, ale ksiądz mi dali pańskie „Krzyżaki”. Dopiero ci zobaczyłem, jak oni nas tumanią. Oho – teraz my wiemy, a i dzieci

⁵ E. Kosowska, *Zagubiony kontekst*, w: *Na obrzeżach polityki*, red. M. Kosman, cz. 1, Poznań 2002, s. 7–14.

⁶ „Wszystko jedno, czy ks. Bismark powiedział lub nie powiedział: »siła przed prawem«. Vox populi przypisuje mu to hasło, widzi w nim niejako treść jego myśli i widzi słusznie, albowiem było ono niewątpliwie duchem i wyrazem całej jego polityki. I zasadę tę nie tylko ks. Bismark przeprowadzał sam, lecz dzięki niesłuchanym powodzeniom ubrał ją w pozory praktycznej prawdy, upowszechnił ją, narzucił ludzkości i obniżył poziom moralny europejskiego życia tak mocno, jak nie uczynił tego nikt od całych stuleci”; *Pisma Henryka Sienkiewicza...*, s. 71.

⁷ Pismo polityczno-społeczne, założone przez Bronisława Koraszewskiego, wydawane w latach 1890–1923 w Opolu. „Gazeta Opolska” miała 14 dodatków, w tym „Rolnik”, „Gość Niedzielny” i „Psikus”.

⁸ H. Kosętko, *O recepcji „Krzyżaków” Henryka Sienkiewicza*, w: *W stulecie „Krzyżaków” Henryka Sienkiewicza*, red. L. Ludorowski, H. Ludorowska, Kielce 2000, s. 316. Jednakże o sprzedawanie *Krzyżaków* w wydaniu gdańskim w Krakowie firma Gebethner i Wolf wytoczyła księgarzowi Franciszkowi Wiśniewskiemu proces zakończony sukcesem pozywających; *Rozprawa o „Krzyżaków” w krakowskim trybunale karnym*, „Czas” 1901, nr 279.

tyż wiedzieć będą: kto my. Więc pokornie kłaniam się Panu i powiem, choć byście kazali w ogień, to pójdę w ogień⁹.

Sukces *Krzyżaków* przyczynił się do próby okazania Sienkiewiczowi bardziej materialnych dowodów wdzięczności. W 1908 roku Alfred von Olszewski¹⁰ sporządził w Genewie testament, w którym spadkobiercą znacznego majątku czynił Sienkiewicza w dowód uznania dla perswazyjnej mocy jego powieści. Pisarz miał wejść w posiadanie legatu wówczas, gdy naturalni spadkobiercy testatora nie wypełniliby warunków przejęcia spadku:

Przeto wolą moją jest by dzieci do roku 30 swego życia złożyły 3 egzaminy: z języka, kultury i historii Polski, przed egzaminatorem wiarygodnym i przeze mnie ustanowionym. Życzeniem moim jest, by córka przyjęła wiarę katolicką. W razie niespełnienia warunków moich postanawiam majątek mój, to jest dobra wsi Warmątowice (287 ha) z dochodem rocznym marek 12927 i drugi majątek, 140 ha z dochodem 5834 marek, nadto pałac w Warmątowicach z parkiem 8 ha, wart milion marek w złocie, zapisać Henrykowi Sienkiewiczowi, nobliście. Żywię nadzieję, że po śmierci mojej, choć część majątku zgromadzonego przez ród Olszewskich na Śląsku powróci nad Wisłę i przyczyni się do odrodzenia narodowego ducha.

Cytowany tekst jest prawdopodobnie tłumaczeniem dużej części niemieckiego oryginału¹¹. Warmątowicki graf zmarł 3 kwietnia 1909 roku. Oryginał jego testamentu nie zachował się¹². Jak zgodnie twierdzą badacze, Sienkiewicz dowiedział się o tym legacie z prasy i nie zamierzał go przejmować wbrew woli naturalnych spadkobierców. Wdowa po von Olszewskim, Gabriela, przekonała go, że ze względu na intelektualną niesprawność syna wypełnienie warunków testamentu jest niemożliwe. Pisarz i jego rodzina oficjalnie zrzekli się prawa do spadku¹³, a uzasadniając tę decyzję Sienkiewicz w liście do adwokata Tadeusza Kraushara pisał: „W żadnym razie nie zagrabiłbym majątku sierot,

⁹ „Kurier Codzienny” 1900, nr 353. Cf. także A. Adamek-Świechowska, „Krzyżacy” i budzenie polskości, „Niedziela Ogólnopolska” 2009, nr 30, s. 33.

¹⁰ Informacje na ten temat są wielokrotnie powtarzane, m.in. „Głos Warszawski” 1909, nr 290; T. Kraushar, *Testament Olszewskiego*, „Kurier Warszawski” 1924, nr 300; A. C., *Testament von Olszewskiego*, „Kurier Warszawski” 1932, nr 314; J. Krzyżanowski, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*, uzupełniła i oprac. M. Bokszczanin, Warszawa 2012, s. 390; Z. Antkowiak, *Legenda warmątowicka. Rzecz o zapisie Alfreda Olszewskiego dla Henryka Sienkiewicza*, Wrocław 1978, passim; J. Szczublewski, *Żywoć Sienkiewicza*, Warszawa 1989, s. 391–392. Na obecność tego wątku w listach pisarza wskazuje Maria Bokszczanin; J. Krzyżanowski, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz...*, s. 313.

¹¹ B. Ratter, *Korzenie von Olszewskiego*, <http://solidarni2010.pl/11497-bozena-ratter-korzenie-von-olszewskiego.html?PHPSESSID=8d19c419652c42b7bf5f685fd6fab085> (d.d. 10.10.2018).

¹² A. Adamek-Świechowska, „Krzyżacy” i budzenie polskości....

¹³ Za poradą prawników zatrzymano 30 000 marek jako depozyt gwarantujący spełnienie przez spadkobierców woli testatora. Suma ta uległa dewaluacji; syn i córka przeznaczyli ją na potrzeby Uniwersytetu Ludowego w Odolanowie. Cf. J. Krzyżanowski, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz...*, s. 312.

gdyż do Polski i polskiej idei nie ciągnie się nikogo groźbą wyzucia z ziemi odziedziczonej po ojcach”¹⁴. W rzeczywistości dzieci najprawdopodobniej nigdy nie dowiedziały się od matki, potomkini pruskiego rodu junkierskiego, o ostatniej woli ich ojca.

4. Znaczenie języka Trylogii

Powieści Sienkiewicza były atrakcyjne nie tylko ze względu na wielowątkowość i wartką akcję. Ceniono je także za walory formalne, w tym uwrażliwienie czytelników na piękno staropolszczyzny. Ta odmianka języka polskiego, praktycznie niemożliwa do przełożenia na inne języki, stała się swoistą podstawą narodowego idiolektu, w którym można było nie tylko wyrazić szeroką skalę rozmaitych uczuć, ale też przekazać przemyślenia historiozoficzne i ideologiczne, dać wyraz postawie krytycznej i odbudowywać/budować poczucie ponadstanowej wspólnoty. Zawikłana barokowa składnia, w jakiej formułowane były sądy odnarratorskie, podszyte ironicznym dystansem do tragicznej rzeczywistości, przysparzała kłopotów nie tylko tłumaczom, ale i cenzorom. Sienkiewicz niczego nie nazywał wprost, a jednocześnie bezpośrednio dotykał problemów, które najżywotniej obchodziły każdego Polaka. Język jego powieści, świadomie archaizowany, a przecież podówczas doskonale rozumiany, uwodził poczuciem swojskości, a na poziomie wyobrażeń ewokowanych przez piękno słowa i prostotę stylu konstruował poczucie więzi i utrwał wartość narodowej wspólnoty. Stał się swoistym kokonem, w którym bezpiecznie dojrzewały nastroje patriotyczne, a zarazem twierdzą, w której można było je chronić przed podejrzliwością cenzury i ewentualną interwencją stróżów ówczesnego ładu. Pisarzowi udało się przekształcić język w bastion polskości, nic więc dziwnego, że chętnie szukali tam azylu Polacy poddawani presji wynarodowienia.

5. Czy Sienkiewicz miał wpływ na twórczość Jana Kupca?

Wypracowany przez pisarza styl stał się przedmiotem naśladowania. Wśród autorów mniej lub bardziej udanych przeróbek i parodii spotykamy zarówno znakomitych satyryków, jak i nieco naiwnych naśladowców, z całą powagą imitujących formę, której tajniki umykały imitatorom. Można by postawić pytanie, do której z tych grup – jeśli w ogóle – należałoby zaliczyć Jana Kupca (1841–1909), pisarza, poetę i działacza oświatowego, urodzonego w Bielsku, a związanego z Łąką koło Pszczyny. Droga życiowa Kupca – z jednej strony po części reprezentatywna dla ówczesnego Ślązaka, z drugiej niebanalna z uwagi na talent, intensywne samokształcenie i instynkt polityczny – mogłaby stać się kanwą

¹⁴ H. Sienkiewicz, *Listy*, oprac., wstęp i przyp. M. Bokszczanin, t. 3, cz. 1: [do Tadeusza Kraushara], Warszawa 2007, s. 301–305; cf. ibidem, [do Sienkiewiczowej Marii z Babskich], s. 414–416.

atrakcyjnej powieści¹⁵. Zainteresowania etnograficzne sprawiły, że nazywano go „chłopskim Kolbergiem” (zbierał pieśni ludowe od 1856 roku). Od lat siedemdziesiątych, po powrocie z wojny francusko-pruskiej, zaczął czytać polskie czasopisma i książki docierające na Śląsk. Z czasem sam publikował, prezentując własną wizję znaczenia ludu śląskiego w dziejach Polski. Nie zachowały się żadne dokumenty wskazujące bezpośrednio na to, że Kupiec czytywał powieści Sienkiewicza. Wydaje się jednak mało prawdopodobne, by ich nie znał, zważywszy na zainteresowanie książką polską, zaangażowanie polityczne i działalność publicystyczną. Próba udowodnienia tej tezy wymagałaby odrębnych, pogłębionych badań. Tutaj, tytułem rekonesansu, chciałabym jedynie odwołać się do kilku tropów sugerujących, iż Sienkiewicz miał w Kupcu uważnego i krytycznego czytelnika.

Chodzi o co najmniej dwa poematy zachowane w spuściźnie poety. Jeden z nich, *Sejmik w Jassach*, był publikowany w „Górnoślązaku”, katowickiej gazecie codziennej, od 26 maja do 14 lipca 1904 roku. Kolejne fragmenty ukazywały się najpierw dwa razy w tygodniu, a z czasem niemal każdego dnia. Niedawno wydano go też w formie książkowej¹⁶. Jassy to niewielkie miasto leżące w dorzeczu Prutu, niegdyś w Mołdawii, a obecnie w północno-wschodniej Rumunii. Tu właśnie Kupiec umieścił akcję swojego utworu. W Jassach zbierają się magnaci polscy niezadowoleni z zapisów Konstytucji 3 maja, która wbrew ich interesom minimalizuje różnice stanowe i godzi w przywileje szlacheckie. Dyskutują więc nad możliwościami jej odrzucenia. Są wśród nich nie tylko magnaci, w tym przyszli targowiczanie¹⁷, ale także mityczny król Popiel, znani z *Potopu* hetmani (Hieronim Radziejowski i Jerzy Lubomirski) oraz poseł z Upity, Władysław Siciński, który pierwszy zerwał sejm polski, korzystając z prawa *liberum veto*. To nadaje utworowi wymiar symboliczny – elity wszystkich epok są odpowiedzialne za zdradę ojczyzny na rzecz interesów partykularnych. W podtekście znajduje się wyraźna sugestia, że jakiegokolwiek heroizowanie takiej postawy jest ze wszech miar nieuzasadnione. Tym samym przesłanie

¹⁵ Cf. W. Nawrocki, *Jan Kupiec – poeta z Łąki*, Katowice 1963.

¹⁶ J. Kupiec, *Sejmik w Jassach*, wstęp i oprac. D. Rott, A. Spyra, Pszczyna 2010. Profesorowi Dariuszowi Rottowi dziękuję w tym miejscu za udostępnienie bibliofilskich wydań faksymiliów poematów Jana Kupca.

¹⁷ [Jan] Suchorzewski, [Kazimierz] Rzewuski, [Ignacy] Massalski, Józef Ankiewicz, Szymon Kossakowski, Ksawery Branicki, Adam Poniński, [Gabriel] Podoski (przeciwnik konfederacji barskiej), [Stanisław Szczęsny] Potocki, Antoni Czetwertyński, [Józef Jakub] Szejnkowski, [Paweł] Hulewicz, [Ignacy] Zagórski, [Faustyn?] Kobyłański, [Józef] Wielhurski, Józef Kossakowski, [Jan?] Złotnicki, Michał Gliński, Dyzma Bończa Tomaszewski. W nawiasach kwadratowych podają imiona rekonstruowane na podstawie źródeł historycznych. Kupiec nie jest tu konsekwentny i niekiedy posługuje się samymi nazwiskami, a niekiedy dodaje imiona. Jednak przywoływany w utworze repertuar nazwisk bardzo dobrze świadczy o erudycji i historycznym wykształceniu autora.

Sejmiku jest oczywistą próbą polemiki z przesłaniem Trylogii. Kupiec, patrząc na dzieje Polski z perspektywy czytanego śląskiego chłopca, boleśnie postrzega marginalizację znaczenia swojego stanu. Doskonale rozumie też, że każda próba demokratyzacji całego społeczeństwa musi być odebrana przez depozytariuszy dotychczasowych przywilejów jako zagrożenie. Ale nie widzi podstaw ani uzasadnień dla obrony dotychczasowego *status quo*. Przeciwnie, stara się udowodnić, że pozbawienie chłopów wpływu na rządy w państwie jest błędem. W tym zakresie jego polemika z postawą Sienkiewicza jest bardzo wyraźna, a przytaczane argumenty charakterystyczne. Gdy jeden z bohaterów *Sejmiku w Jassach*, Szymon Kossakowski, narzeka:

Więc projekt się zmienił w prawo
I nazwano go Ustawą
Lub raczej Konstytucją,
I onej teraz użyją,
By z nas zrobić niewolniki
A chłopca zaś zrobić panem,
Wprowadzić razem z mieszczanem
Na sejmy i sejmiki¹⁸,

w obronie Konstytucji staje jedynie Michał Gliński¹⁹, starając się wytłumaczyć oponentom, że:

[...] nie dzieje się krzywda nikomu,
I nikt też nie jest poszkodowany,
Gdy chłopci razem z szlachtą i pany
Jako rodzina jednego domu,
Tak wszyscy nad tym już będą radzić,
Żeby w ojczyźnie ład zaprowadzić²⁰.

Z takim stanowiskiem ostro polemizuje hetman Ksawery Branicki:

Kniaziu, tak ważną sprawę traktujesz tak z lekka,
Nie zważając, że człowiek różny od człowieka.

¹⁸ J. Kupiec, op. cit., s. 13.

¹⁹ Michał Gliński, książę i marszałek nadworny litewski w latach 1500–1506, rozmaicie przedstawiany w polskiej historiografii, był m.in. bohaterem *Śpiewów historycznych* Juliana Ursyna Niemcewicza oraz dwóch utworów dramatycznych: Franciszka Wężyka (*Gliński. Tragedia w 5 aktach wierszem*) i Franciszka Kubali (*Gliński – dramat historyczny w 4 aktach*). Na to, że był on pierwowzorem bohatera poematu Kupca wskazywałyby m.in. słowa: „Żem zabił Jana Zabrzezińskiego / Do tego także się tu przyznaję” (J. Kupiec, op. cit., s. 65). Utwory te mógł znać Kupiec i na ich podstawie skonstruować postać magnata broniącego Konstytucji 3 maja i interesów chłopskich.

²⁰ J. Kupiec, op. cit., s. 62.

Zważ no tylko, że ten chłop to jak ród króliczy,
 Tak gęsty, że on się na miliony liczy,
 A my, pany i szlachta to tak jak zające
 W mniejszości, bo nas ledwo liczą na tysiące.
 I tak przy kreskowaniu chłopci swym króliczym
 Zwycięzą – pan i szlachcic wyjdą z urny z niczym,
 [...]
 A powiada przysłowie, że nie ma większego
 Na tym świecie tyrana, a w piekle szatana
 Jak chłop, gdy się przypadkiem jakim zmieni w pana²¹.

Na argumenty Glińskiego, który przypomina, że chłopci są ostoją tradycji, że kochają ojczyznę i naród, Józef Kossakowski odpowiada:

Język ojczysty, obyczaj ludowy
 I narodowość to tylko jest szata,
 [...]
 Więc gdy ta szata taka rzecz znikoma,
 To ją porzucić trzeba ze wzgardą;
 [...]
 A porzucić ją tym lepiej im wcześniej:
 Najlepiej wtedy, gdy się jest dzieciakiem,
 Bo się mniej tęskni za tym marnym znakiem;
 W latach późniejszych już to jest boleśniej²².

Magnaci podejmują w Jassach decyzję o zawiązaniu konfederacji targowickiej oraz przygotowują projekt nowej ustawy, która zachowuje *liberum veto*, wolną elekcję i wszystkie przywileje posesjonatów. I za to trafiają do piekła.

6. Spór o historyczne znaczenie szlachty. Między apologią a krytyką

Sejmik w Jassach Kupca ma jasne przesłanie ideologiczne, obecne w tradycji polskiego romantyzmu: chłopci są podstawową siłą narodu, to oni – w przeciwieństwie do szlachty – są depozytariuszami najważniejszych wartości. Dzięki nim mają szanse przetrwać język i obyczaj, będące dla szlachty niewygodnym balastem. Trudno o bardziej wyrafinowaną polemikę z ideologią promowaną przez Sienkiewicza – przeciwko powieści historycznej, gatunkowi podówczas względnie nowemu i budzącemu zastrzeżenia („powieść historyczna w zakresie literatury jest tym samym, czym »prawdziwa kawa figowa« w zakresie handlu”²³),

²¹ Ibidem.

²² Ibidem, s. 11.

²³ H. Sienkiewicz, *O powieści historycznej*, w: *Trylogia Henryka Sienkiewicza. Studia, szkice, polemiki*, oprac. T. Jodełka, Warszawa 1962, s. 238–239. Cytowany fragment dotyczy wypowiedzi Geoga Brandesa (właśc. Geoga Marrisra Cohena), na którego krytykę odpowiadał pisarz.

skierowane zostało ostrze krytyki ubranej w formę trzynasto- i jedenastozgłoskowca, znaną i cenioną od Kochanowskiego do Mickiewicza. W poemacie Kupca magnaci oskarżają się sami – Sienkiewiczowska opowieść o bohaterskich rycarzach w *Sejmiku w Jassach* napotyka na opór świadomego własnej tożsamości chłopca, który bezbłędnie potrafi rozpoznać reguły skomplikowanej gry prywatnych i politycznych interesów.

Żeby zrozumieć to stanowisko, należałoby uwzględnić odmienną tradycję kultury chłopskiej na Śląsku i w Królestwie. Kupiec żyje w Księstwie Pszczyńskim, graniczącym z Księstwem Cieszyńskim (Pszczyne od Cieszyna dzieli około 50 km), w którym od XVI wieku istniał obowiązek szkolny, a więc konieczność elementarnego nauczania wszystkich poddanych. W Cieszyńskim na początku XX wieku biblioteczki chłopskie liczyły po kilkaset woluminów; znane są tzw. zapiśniki chłopskie pochodzące z XVIII wieku, a umiejętność czytania i pisania jest oczywistością²⁴. To tu 9 listopada 1885 roku powołano Macierz Szkolną dla Księstwa Cieszyńskiego, z inicjatywy której do wybuchu I wojny światowej utworzono 71 szkół. Celem tej organizacji, która stała się wzorem dla twórców Polskiej Macierzy Szkolnej (1906), wśród których był także Sienkiewicz, było zachowanie polskości. Ten wzorzec promieniował na bliższą i dalszą okolicę, wytwarzając nawyki nieznane mieszkańcom wsi na innych ziemiach. Z perspektywy wykształconego chłopca, posiadającego świadomość swojej wartości i roli społecznej, marginalizacja tego stanu dokonywana w powieściach historycznych Sienkiewicza musiała budzić sprzeciw. Tymczasem najślawniejszy podówczas powieściopisarz, podobnie jak przeważająca część polskiej inteligencji, nie dostrzegał specyfiki Śląska i nie doceniał różnic kulturowych wynikających z kształtowania się samoświadomości chłopów w odmiennych warunkach. Podczas gdy Żeromski uznawał za wzruszające *curiosum* fakt, że podkieleccy wieśniacy słuchali fragmentów powieści Sienkiewicza odczytywanych przed pocztą, to na Śląsku chłopcy czytali te powieści samodzielnie, chociaż niekiedy w przeróbkach. I potrafili posługiwać się poprawną polszczyzną, bez naleciałości gwarowych. Analizując *Sejmik...* Kupca można odnieść wrażenie, że pisał go jeden z polskich romantyków; słaba przyległość pszczyńskiego poety do stereotypu Ślązaka i chłopca nie pozwala właściwie docenić głębi jego reakcji na propozycję Sienkiewicza. To sugerowałoby, że analiza recepcji Noblisty na Śląsku wymaga zastosowania specjalnych narzędzi; nie wystarczą w tym wypadku dane statystyczne.

²⁴ J. Broda, *Zapiśniki chłopów cieszyńskich*, „Regiony. Kwartalnik Społeczno-Kulturalny” 1978, nr 1.

7. Zależności, zapożyczenia, wzorce stylistyczne

Wyrokiem historii twórczość Sienkiewicza przetrwała w powszechnej świadomości, podczas gdy twórczość Kupca znana jest nielicznym. Zmienić tego faktu nie można i niewiele pomagają tu niszowe badania prowadzone przez wąskie grono literaturoznawców zafascynowanych twórczością „polskiego wieszczą”²⁵ z Pszczyny. W poczet tych pasjonatów należy zaliczyć Walentego Ogrodzińskiego²⁶, Witolda Nawrockiego, a ostatnio dołączyła do nich Katarzyna Bizacka, dzięki której ujrzał światło dzienne rękopis *Historii baranów*, drugiego poematu Kupca, osnutego na kanwie dziejów Polski XVIII wieku²⁷. Na trop potencjalnego wzorca stylistycznego obu poematów wskazała Mirosława Siuciak²⁸, która badając je w aspekcie językowym stwierdza m.in., że Kupiec „może nawet wzorował się na Trylogii H. Sienkiewicza, w której archaizacja wypowiedzi bohaterów powstała w oparciu o XVII-wieczne *Pamiętniki* Jana Chryzostoma Paska”²⁹. Autorka przywołała najbardziej charakterystyczne przykłady stylu, który mógł być oparty na barokowych oryginałach, ale równie dobrze na wypracowanym przez Sienkiewicza uproszczonym wzorcu stylizacyjnym:

Alegoryczne odczytanie [*Historii baranów*] umożliwia język, wykorzystujący – jeszcze bardziej niż *Sejmik w Jassach* – elementy polszczyzny XVIII w. Najbardziej wyraziste aluzje do sejmów szlacheckich wzmocnione są zwrotami adresatywnymi, np., *Panowie bracia! Zacni obory tej obywatela! Wspomnijcie waszmoście [...]*. Zgodnie z zasadami etykiety staropolskiej zwraca się lis do baranów: *Mości panowie! Wielmożni panowie!*, do niedźwiedzi: *Raczie posłuchać wielmożne asany*. Także w bezpośrednich zwrotach do poszczególnych postaci obowiązuje model grzeczności zaczerpnięty z obyczajowości szlacheckiej, np. lis zwraca się do niedźwiedzia *Wielmożny Boruto!*³⁰.

Przykłady te zdają się w dużym stopniu potwierdzać tezę o wpływie pisarstwa Sienkiewicza na styl poematów Kupca. W tym kontekście rodzi się pytanie o realny zakres poczytności nie tylko *Krzyżaków*, ale i Trylogii. Prawdopodobnie na Śląsku Cieszyńskim był on węższy niż w Królestwie, ale niewątpliwie także i tutaj Sienkiewiczowskie powieści historyczne czytane były, i to także w języku oryginału. Jednakże badanie recepcji tych utworów w omawianym rejonie wymaga wypracowania nowych narzędzi badawczych. Na pytanie o wpływ pisarza na sposoby myślenia i odczuwania Ślązaków nie odpowiedzą kwerendy uwzględniające wyłącznie dane bibliograficzne. Mamy tu bowiem do czynienia

²⁵ Napis na grobie Jana Kupca.

²⁶ W. Ogrodziński, *Dzieje piśmiennictwa śląskiego*, Katowice 1965.

²⁷ K. Bizacka, „*Historia baranów*” *Jana Kupca z Łąki*, Pszczyna–Łąka 2009.

²⁸ M. Siuciak, *Język poematów Jana Kupca*, w: *W kręgu języka i kultury ziemi pszczyńskiej*, red. H. Synowiec, M. Siuciak, Katowice–Suszec 2000.

²⁹ Ibidem, s. 64.

³⁰ Ibidem, s. 60–62.

z modelem recepcji, którą można by określić mianem „gniazdowej”. Oznacza to, że spektakularne przykłady znaczenia lektury dla pojedynczych czytelników przekształcane bywają nie tylko w swoiste symbole odradzania dawnych rodzinnych związków z ojczyzną, ale i stają się zaczynem fascynacji samym zjawiskiem restytucji świadomości narodowej i siłą jej oddziaływania. Przypadek von Olszewskiego jest inny niż przypadek górnośląskiego chłopca piszącego do warszawskiej gazety, ale oba poświadczają to samo – utwory Sienkiewicza wydobywają z zapomnienia poczucie narodowej wspólnoty. Natomiast przypadek Kupca pokazuje, że człowiek, który to poczucie odbudowywał w sobie wcześniej, także w oparciu o słowo pisane, który umie docenić piękno polszczyzny i imitować język epoki, może jednocześnie zastosować zapożyczone frazy do zbudowania ideologii alternatywnej, w której koncepcja narodu przybiera szerszą i w istocie bardziej nowoczesną postać. Kupiec rozumie interesy, którymi kierują się elity szlacheckie, i próbuje przeciwstawić im wizję demokracji ponadstanowej. Ale zdaje się nie rozumieć, że jego idea, choć atrakcyjna społecznie, nie jest w równym stopniu fascynująca literacko, godzi bowiem nie tylko w szlacheckie przywiązanie do tradycji, do nabytych praw i przywilejów, ale i w chłopskie wyobrażenia możliwości lepszego losu, bohaterstwa, imperatywu obrony tego, co swoje, i dystansu do osobistej odpowiedzialności za to, co wspólne.

Początek XX wieku stał się widownią ruchów i przemian rewolucyjnych. Jan Kupiec aksjologicznie wpisywał się w ten nurt, ale zdawał się nie pojmować, że podjęta przez niego polemika z Sienkiewiczem mogła być jednocześnie odbierana jako uderzenie w to, co pisarz zdołał odbudować i zespolić siłą swojego talentu. Być może stanowisko Kupca zrozumiałby Gombrowicz, ale ten przyszedł na świat w dwa miesiące po tym, jak „Gazeta Opolska” skończyła drukować *Sejmik w Jassach*. Polskie drogi nie zawsze się krzyżują, a wartościowe i twórcze propozycje nie zawsze trafiają w odpowiednim czasie do właściwego odbiorcy. Dlatego powszechny odzew na indywidualną propozycję jest w naszej kulturze fenomenem bezwzględnie godnym uwagi.

Bibliografia

- A. C., *Testament von Olszewskiego*, „Kurier Warszawski” 1932, nr 314.
Adamek-Świechowska, Adrianna, „Krzyżacy” i budzenie polskości, „Niedziela Ogólnopolska” 2009, nr 30.
Antkowiak, Zygmunt, *Legenda warmiątowska. Rzecz o zapisie Alfreda Olszewskiego dla Henryka Sienkiewicza*, Wrocław 1978.
Birkenmajer, Józef, *Sienkiewicz a Śląsk*, „Zaranie Śląskie” 1934, nr 4.
Bizacka, Katarzyna, „Historia baranów” Jana Kupca z Łąki, Pszczyna–Łąka 2009.

- Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden. Neunzehnte, völlig neu bearbeitete Auflage*, t. 20: *Sci-Sq*, Mannheim 1963.
- Broda, Jan, *Zapiski chłopów cieszyńskich*, „Regiony. Kwartalnik Społeczno-Kulturalny” 1978, nr 1.
- Henryk Sienkiewicz. *Biografia – Twórczość – Recepcja*, red. L. Ludorowski, H. Ludorowska, Lublin 1998.
- Kosętka, Halina, *O recepcji „Krzyżaków” Henryka Sienkiewicza*, w: *W stulecie „Krzyżaków” Henryka Sienkiewicza*, red. L. Ludorowski, H. Ludorowska, Kielce 2000.
- Kosman, Marcei, *Wobec carskiej cenzury i pruskiego Drang nach Osten*, w: idem, *Henryka Sienkiewicza wizja Polski wspaniałej. Studia i szkice*, Poznań 1999.
- Kosowska, Ewa, *Zagubiony kontekst*, w: *Na obrzeżach polityki*, red. M. Kosman, cz. 1, Poznań 2002.
- Kraushar, Tadeusz, *Testament Olszewskiego*, „Kurier Warszawski” 1924, nr 300.
- Krzyżanowski, Julian, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*, uzupełniła i oprac. M. Bokszczanin, Warszawa 2012.
- Kupiec, Jan, *Sejmik w Jassach*, wstęp i oprac. D. Rott, A. Spyra, Pszczyna 2010. [List do Henryka Sienkiewicza], „Kurier Codzienny” 1900, nr 353.
- Ludorowski, Lech, *Antypruska publicystyka Henryka Sienkiewicza*, Lublin 1996.
- Ludorowski, Lech, *Obywatelska służba Sienkiewicza*, w: *Studia Sienkiewiczowskie*, red. L. Ludorowski, H. Ludorowska, t. 1: *Henryk Sienkiewicz. Biografia – Twórczość – Recepcja*, Lublin 1998.
- Miarka, Karol, [List do redaktorów], „Gazeta Polska” 1879, nr 270.
- Nawrocki, Witold, *Jan Kupiec – poeta z Łąki*, Katowice 1963.
- Ogrodziński, Walenty, *Dzieje piśmiennictwa śląskiego*, Katowice 1965.
- Pisma Henryka Sienkiewicza, Dwie łąki i inne nowele*, Warszawa 1912.
- Ratter, Bożena, *Korzenie von Olszewskiego*, <http://solidarni2010.pl/11497-bozena-ratter-korzenie-von-olszewskiego.html?PHPSESSID=8d19c419652c42b7bf5f685fd6fab085> (d.d. 10.10.2018).
- Rozprawa o „Krzyżaków” w krakowskim trybunale karnym*, „Czas” 1901, nr 279.
- Sienkiewicz, Henryk, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. 53: *Sprawy pruskie*, Warszawa 1952.
- Sienkiewicz, Henryk, *O powieści historycznej*, w: *Trylogia Henryka Sienkiewicza. Studia, szkice, polemiki*, oprac. T. Jodełka, Warszawa 1962.
- Sienkiewicz, Henryk, *Listy*, oprac., wstęp i przyp. M. Bokszczanin, t. 3, cz. 1, Warszawa 2007.
- Siuciak, Mirosława, *Język poematów Jana Kupca*, w: *W kręgu języka i kultury ziemi pszczyńskiej*, red. H. Synowiec, M. Siuciak, Katowice–Suszec 2000.
- Szczublewski, Józef, *Żywot Sienkiewicza*, Warszawa 1989.

EWA KOSOWSKA, prof. dr hab., filolog i kulturoznawca; pracuje w Instytucie Nauk o Kulturze na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego. Członek Komitetu Nauk o Kulturze PAN od 2004 r., członek-założyciel Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego (prezes w latach 2013–2018), kierownik Zakładu

Teorii i Historii Kultury w latach 1992–2016. Zajmuje się problemami z obszaru teorii i historii kultury, ze szczególnym uwzględnieniem możliwości wykorzystywania tekstu literackiego w badaniach antropologiczno-kulturowych. Autorka i redaktorka kilkunastu książek oraz licznych artykułów. Opublikowała m.in.: *Postać literacka jako tekst kultury. Rekonstrukcja antropologicznego modelu szlachcianki na podstawie „Potopu” Henryka Sienkiewicza* (1990), *Negocjacje i kompromisy. Antropologia polskości Henryka Sienkiewicza* (2002), *Antropologia literatury* (2003), *Antropologia kultury – antropologia literatury* (red., 2005), *Stąd do Teksasu* (2006), *Antropologia kultury – antropologia literatury. Na tropach koligacji* (red., 2007), *Wstyd w kulturze* (red.; t. 1, 1998; t. 2, 2008), *Eurosarmata. O postawach i wyborach Henryka Sienkiewicza* (2013), *Miłośnicy Melpomeny. Kartki z dziejów Towarzystwa Kultury Teatralnej w Katowicach* (red., 2019).

„NEGOCJOWANIE ZNACZEŃ” – GOMULICKI TŁUMACZY NIEKRASOWA*

“Negotiating Meanings” – Gomulicki Translates Nekrasov

JOANNA ZAJKOWSKA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Polska

E-mail: j.zajkowska@uksw.edu.pl

ORCID: 0000-0002-9567-4598

Abstract

The article discusses the problem of translation as a conflict between the original text and its translation. Using the categories that were worked out in the contemporary translation studies, the author tries to show all the difficulties that appear during the process of interpretation. The main object of interest is a Polish translation of one of the poems of the Russian poet Nekrasov – “Kolej żelazna” [“Railway”], written in 1874. In the article, translation is treated as a process of negotiating meanings between the original text and its translations.

Keywords: poetry of the second half of the nineteenth century, social poetry, Wiktor Gomulicki, Nikolay Nekrasov, translation

Streszczenie

W artykule omówiono problem tłumaczenia jako konfliktu między tekstem źródłowym a przekładem. Korzystając z kategorii wypracowanych we współczesnych badaniach translatorskich, autorka stara się pokazać wszystkie trudności pojawiające się podczas tłumaczenia. Głównym przedmiotem zainteresowania jest polski przekład jednego z wierszy rosyjskiego poety Niekrasowa, *Kolej żelazna*, z 1874 roku. W artykule przekład jest traktowany jako proces negocjacji znaczeń między tekstem źródłowym a jego tłumaczeniami.

Słowa kluczowe: poezja drugiej połowy XIX wieku, poezja społeczna, Wiktor Gomulicki, Mikołaj Niekrasow, tłumaczenie

* Publikacja artykułu dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski.

1.

W jednym z ciekawszych tekstów o tłumaczeniu Paul Ricœur stwierdza:

Fantazmat doskonałego przekładu przejmując jednak owo pospolite marzenie o drugim oryginale. Osiąga swoją szczytową postać w obawie, że przekład ze względu na swoją naturę będzie złym przekładem, niejako z definicji.

Opór stawiany tłumaczeniu przyjmuje wszakże mniej fantazmatyczną postać po rozpoczęciu pracy. Tekst jest usiany połączeniami nieprzekładalności, które czynią z tłumaczenia dramat, a z pragnienia dobrego przekładu – wyzwanie¹.

Wyrażona w zacytowanym fragmencie refleksja uwidacznia agoniczny charakter każdego przekładu: opór, dramat, wyzwanie, które szczególnie intensyfikują się wobec przerażających „połaci nieprzekładalności”. Filozoficzna perspektywa Ricœur’a w pracach traduktologów jest nieco łagodzona, choć jedna z ostatnich rozpraw Edwarda Balcerzana nosi znamieny tytuł: *Tłumaczenie jako „wojna światów”*².

Mimo że powyższe twierdzenia pochodzą od współczesnych teoretyków, chciałabym ich ustalenia odnieść do sytuacji XIX wieku, a konkretnie do tłumaczenia utworu Mikołaja Niekrasowa dokonanego przez polskiego poetę – Wiktora Gomulickiego. Nie jest intencją niniejszego artykułu opisanie metodologicznego podejścia Gomulickiego – nie ma ku temu podstaw materiałowych ani źródeł wyjaśniających decyzje translatorskie. Założyć i przyjąć trzeba, że podejmowanie się przez ówczesnych poetów przekładów z obcych literatur miało charakter tyle epizodyczny, ile osobisty. Decyzja o tłumaczeniu konkretnego utworu literackiego musiała wiązać się z faktem, że jakiś wiersz, mówiąc nieco trywialnie, po prostu się spodobał lub – co również możliwe – korespondował z własnymi artystycznymi poszukiwaniami poety³. Gomulicki przełożył dwa utwory Niekrasowa: poemat *Kolej żelazna*⁴ oraz liryk zatytułowany *W nocy, dnia... miesiąca... (z Niekrasowa)*⁵. Oba ukazały się w tym samym roku – 1874 – czasie najintensywniejszej recepcji rosyjskiego poety w Polsce⁶.

¹ P. Ricœur, *O tłumaczeniu*, w: P. Ricœur, P. Torop, *O tłumaczeniu*, tłum. T. Swoboda, S. Ulaszek, wstęp E. Balcerzan, Gdańsk 2008, s. 34–35.

² Vide E. Balcerzan, *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. *W kręgu translatoologii i komparatystyki*, Poznań 2011.

³ Sytuację recepcji i tłumaczeń poezji Niekrasowa wnikliwie opisał Jan Orłowski; *Niekrasow w Polsce (lata 1856–1914)*, Wrocław 1972.

⁴ W. Gomulicki, *Kolej żelazna (z Niekrasowa)*, „Niwa” 1874, nr 11, s. 714–718. Orłowski zauważa jednocześnie, że publikacja w radykalnej wówczas „Niwie” miła charakter programowej manifestacji. Vide J. Orłowski, op. cit., s. 54.

⁵ W. Gomulicki, *W nocy, dnia... miesiąca... (z Niekrasowa)*, „Opiekun Domowy” 1874, nr 49, s. 386.

⁶ J. Orłowski, op. cit., s. 97 i passim.

Od razu warto zaznaczyć, że dla polskiego tłumacza-poety Wiktora Gomulickiego były to początki drogi twórczej, co, jak się wydaje, nie jest bez znaczenia. Jego debiut poetycki przypada na 1873 rok, kiedy to wydał swój pierwszy tomik poezji. Składał się on głównie z utworów publikowanych na łamach warszawskiej prasy w latach 1868–1871. Niepewność co do jakości prezentowanych utworów, niezyczliwa krytyka i wysokie wymagania samego autora sprawiły, że tomik spotkał los podobny do wydanych wcześniej *Kolorowych obrazków. Kilku powiastek i szkiców* (1868) oraz noweli *Z otchłani* (1870), których nakłady zostały zniszczone przez młodego literata. Kolejny tom poetycki, *Poezje*, opublikowany niemal dziesięć lat później, w 1882 roku, miał już pełną autorską akceptację i ugruntował pozycję poety, przynosząc tak ważne utwory jak *Gdzie piękno?*, „*El mole rachmim...*” czy *Na Kanonii*. Pojawienie się tłumaczeń z Niekrasowa tuż po nieudanym debiucie wydaje się istotne – pokazuje bowiem, że pracując nad własnym warsztatem literackim, poeta terminuje u innych europejskich literatów, głównie współczesnych. Poza Niekrasowem tłumaczy wówczas takich poetów jak Charles Baudelaire⁷, Pierre-Jean de Béranger, Antonio Ghislanzoni, Heinrich Heine, Victor Hugo, Kálmán Lisznyai Damó, Alfred de Musset, Édouard Pailleron, Francesco Petrarca, Mihály Tompa i Sándor Vachott⁸.

W swojej ważnej monografii o recepcji Niekrasowa w Polsce Jan Orłowski dość dużo miejsca poświęcił omówieniu jakości tłumaczeń Gomulickiego, zwłaszcza zaś – *Kolei żelaznej*. Wydaje się jednak, że warto dziś podjąć dialog z poczynionymi niemal czterdzieści lat temu ustaleniami, co zamierzam udowodnić w niniejszym tekście.

2.

Zanim do tego przejdę, zarysuję problematykę interesującego mnie tutaj utworu. *Kolej żelazna* to poetycki zapis podróży świeżo oddaną do użytku trasą kolejową Moskwa–Petersburg odbywanej przez chłopczyka Wanię ze swoim ojcem-generałem i współpasażerem. Wszyscy oni, co ważne dla wymowy utworu, pochodzą z wyższych sfer. Głównym bohaterem utworu jest mały Iwan⁹,

⁷ Wpływ tłumaczeń utworów Baudelaire’a na oryginalną twórczość Gomulickiego i jego praktyki adaptacyjne opisałam w monografii: J. Zajkowska, *Twórczość poetycka Wiktora Gomulickiego wobec tradycji literackiej i współczesności*, Warszawa 2010.

⁸ Wymieniam tylko tych poetów, których tłumaczył w latach siedemdziesiątych i na początku osiemdziesiątych. Pełną listę tłumaczeń Gomulickiego prezentuje bibliografia: *Nowy Korbut. Bibliografia literatury polskiej*, t. 14: *Literatura pozytywizmu i Młodej Polski: hasła osobowe G–Ł*, oprac. zespół pod kier. Z. Szwejkowskiego i J. Maciejewskiego, Warszawa 1973, s. 101–102.

⁹ Imię bohatera nie jest przypadkowe i odwołuje się do poetyki rosyjskiej baśni ludowej „Иванушка-дурачок” („Ivanuška-duračok”) – to określenie naiwnych bohaterów, którzy jednak w procesie inicjacji stają się rozumni i odnoszą życiowy sukces symbolizowany zdobyciem bogactwa bądź poślubieniem królowej.

dla którego wyprawa staje się podróżą inicjacyjną. Niewinne pytanie chłopca, będące przejawem dziecięcej ciekawości, staje się pobudką do ideologicznej rozmowy między jego ojcem a tajemniczym współpasażerem. Ojciec – bogaty, dobrze ubrany jegomość – pytanie syna o to, kto zbudował kolej, zbywa stwierdzeniem, że władza¹⁰. To budzi jednak zastrzeżenia drugiego mężczyzny, który stwierdza, że Wania jest na tyle duży, żeby nie karmić go bajkami. Anonimowy pasażer staje się rewelatorem prawd społecznych – dowodzi chłopcu nie tylko tego, że rzeczywistymi budowniczymi kolei byli chłopci, ale przede wszystkim wskazuje na niewolniczy wymiar ich pracy. Wykorzystywani, oszukiwani przez urzędników i dostawców różnego stopnia, bici, głodzeni i źle opłacani – pracowali przy budowie, ponieważ była to dla nich jedyna forma zarobku. Potulny, nienawykły do buntu chłop pracował ze zgiętym karkiem, poddając się niesprawiedliwościom. Wycieńczająca praca niejednokrotnie kończyła się śmiercią, dlatego pasażer przedstawia swoim towarzyszom odbywanej nocą podróży przerażające wizje ludzkich kości umacniających nasypy kolejowe oraz rzesz trupów majaczących za oknami pędzącego pociągu. Utwór kończy się retorycznym pytaniem skierowanym do generała, ojca Wani: „Czyż to obraz nie wesoły, / Powiedz, jenerale?”¹¹. Zdaniem Orłowskiego, zgadzającego się w tej kwestii z opiniami cytowanego przez niego Seweryna Pollaka, da się zauważyć, że Gomulicki poddał utwór Niekrasowa „znacznym modyfikacjom treściowym i formalnym”¹². Wszelkie zmiany w treści przekładu zmierzały, zdaniem obu wymienionych, do stępienia i złagodzenia buntowniczego charakteru utworu. W tym duchu, konstatuje Orłowski, Gomulicki w drugiej części wiersza opuścił całkowicie trzecią strofę, w której Niekrasow pisał o panującym powszechnie wszechpotężnym „carze-Głodzie”, zmuszającym lud do niewolniczej pracy. Wykorzystywani do układania szyn przy budowie kolei żelaznej robotnicy skarżą się „na grabież, chłostę, nędzę i inne plagi, które znosili w pokorze, ale – pisze Orłowski – nie widzą w swym losie niezmiennych wyroków boskich i beznadziejnej rezygnacji, jaką wkłada im w usta Gomulicki, tłumacząc odnośny fragment [...]: »Bito nas i okradano – / Taka wola boża!«”¹³.

¹⁰ Na tym etapie wywodu zostawiam taką formułę. Kwestię wyjaśniam szczegółowo nieco dalej.

¹¹ Wszystkie cytaty pochodzą z przekładu Wiktora Gomulickiego zamieszczonego w „Niwie” (1874, nr 11, s. 714–718). W kolejnych cytowanych fragmentach podaję numer strony w nawiasach, bezpośrednio po cytacie.

¹² J. Orłowski, op. cit., s. 54. Z dalszego wywodu autora monografii wynika, że zgadza się on w zupełności z tezami cytowanego wielokrotnie Pollaka, sugerującego, że Gomulicki, wbrew intencjom oryginału, zrezygnował z radykalizmu ideowego i „nie sprostął rewolucyjnej, buntowniczej muzie Niekrasowa”. Vide S. Pollak, *Uwagi o poezji rosyjskiej w Polsce. Od romantyków do „Skamandra”*, „Twórczość” 1955, nr 3, s. 122.

¹³ Cf. J. Orłowski, op. cit., s. 55.

Wydaje się jednak, że krytyka dwudziestowiecznego badacza nie do końca jest uzasadniona. W moim przekonaniu, również w oryginale te wersy brzmią z pewnego rodzaju rezygnacją:

Грабили нас грамотеи-десятники,
Секло начальство, давила нужда...
Всё претерпели мы, **божии ратники**,
Мирные дети труда!¹⁴ (podkr. – J. Z.)

Frazę „божих ратниках, / Мирных детях труда” należałoby rozumieć tak, że Bóg zawsze stoi po stronie tych, którzy pracują ciężko, często na skraju wytrzymałości, ale pokornie („мирные”). Poza tym dość wiernie ukazuje Gomulicki okropności rosyjskiego oryginału: „Сментарз людских коści!” (s. 715) („Гроб обрели здесь себе”), „пригоров tłum” (s. 715) („толпа мертвецов”), „Z naszych коści wał!” (s. 715) („А по бокам-то всё косточки русские...”). Posiłkując się przywołanymi przykładami, można postawić tezę, że Gomulicki wcale nie unikał ostrości czy radykalizmu ideowego przekazu utworu.

Podobny zarzut czyni Orłowski wobec frazy o zgiętym do ziemi karku, którego ciemiężony chłop do teraz („и теперь еще: тупо молчит”) jeszcze nie wyprostował. U Gomulickiego czytamy:

A do trudów **tak nawyknał**,
Że zgięty ku ziemi,
I dziś kopie zmarzłą grudę
Rękami drżącymi.
(s. 716; podkr. – J. Z.)

Trwanie w poddańczym stosunku do władzy – reprezentowanej przez różnego stopnia urzędników i nadzorców (dziesiątnik, podriadczyk) – wydaje się wybrzmiewać i w polskim tłumaczeniu. Orłowski słusznie odnotował, że dla zmylenia cenzury „Niekrasow pisał w tym wierszu o przeszłości, o budowie kolei

¹⁴ N. A. Nekrasov, *Železnâ doroga*, w: *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v pâtnadcati tomah*, t. 2: *Stihotvorenijâ 1855–1866 gg.*, Leningrad 1981, s. 169. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Przy kolejnych przywołaniach numer strony podaję w nawiasie. Tłumaczenie podaję za Gomulickim: „Knutem budził nas *dziesiątnik* / Zanim błysła zorza, / Bito nas i okradano – / Taka wola Boża!” (s. 715). Dla porównania zamieszczam tu dwie inne wersje tłumaczenia tego fragmentu. Wersja w tłumaczeniu Leopolda Lewina: „Grabili nas piśmienni dziesiątnicy, / Władza i nędza żarły co się zowie... / Wszystkośmy znieśli – korni wojownicy, / Pracy spokojni synowie.”; M. Niekrasow, *Kolej żelazna*, w: idem, *Utwory wybrane*, tłum. L. Lewin, t. 1, Warszawa 1955, s. 255. Wersja w tłumaczeniu Wiktora Woroszyłskiego: „Skórę z nas zdzierał mądrala-dziesiątnik, / Batog i strach do roboty popędzał... / Wszystko z pokorą zniósł boży cierpiętnik, / Roboczy lud, wieczna nędza!”; M. Niekrasow, *Kolej żelazna*, w: W. Woroszyłski, *Moi Moskale. Wybór przekładów z poezji rosyjskiej od Puszkina do Ratuszyńskiej*, Wrocław 2006, s. 24.

z Petersburga do Moskwy w latach 1842–1851”¹⁵. Zresztą pod wierszem Niekrasowa publikowanym w jego „Sowriemienniku” (1865, nr 10, s. 547–552) widniała fikcyjna data 1855, podczas gdy utwór faktycznie powstał pod koniec 1861 lub na początku 1862 roku¹⁶. Badacz zupełnie jednak pomija inną, ważniejszą z cenzuralnego punktu widzenia kwestię. Poemat poprzedzony jest swoistym mottem, czy raczej epigrafem, wprowadzającym we właściwą akcję poematu. We współczesnej edycji rosyjskiego oryginału czytamy:

Ваня: (в кучерском армячке)
Папаша! кто строил эту дорогу?
Папаша: (в пальто на красной подкладке)
Граф Петр Андреевич Клейнмихель, душенька!
Разговор в вагоне
(s. 168; podkr. – J. Z.)

W wersji Gomulickiego brzmi to:

Jaś: (w futrze)
Proszę tatki, kto wybudował tę kolej?
Tatko: (w paltocie z czerwoną podszewką)
Inżynierowie, moje dziecko!
(*Dialog w wagonie* s. 714; podkr. – J. Z.)

I tu sprawa jest bardzo ciekawa – w polskiej wersji nazwisko grafa Piotra Kleinmichela¹⁷, rosyjskiego ministra transportu, zostało zastąpione rzeczownikiem w liczbie mnogiej: inżynierowie. Nie jest to jednak pomysł polskiego tłumacza. Ponieważ w swojej analizie translacji *Kolei żelaznej* Orłowski zupełnie przemilczał ten wątek, pozwolę sobie na nieco obszerniejsze wyjaśnienia.

Forma z nazwiskiem rosyjskiego grafa-ministra pojawiła się jedynie w pierwodruku prasowym, w redagowanym przez Niekrasowa „Sowriemienniku”; w innych wydawanych za życia poety edycjach, a także wydaniach pośmiertnych, cenzura zamieniła nazwisko na wykrzyknik ojca Wani – „Инженеры,

¹⁵ J. Orłowski, op. cit., s. 55.

¹⁶ Wszystkie informacje edytorskie podaję za: N. A. Nekrasov, op. cit., s. 398–400. Co do daty powstania, w wydawanych za życia poety zbiorach poetyckich pojawiają się alternatywnie: 25 grudnia 1861 lub 2 stycznia 1862.

¹⁷ Piotr Kleinmichel (ros. Pëtr Andreevič Klejnmihel') był ministrem transportu Carskiej Rosji w latach 1842–1855. Uznawany jest za budowniczego Kolei Petersbursko-Moskiewskiej. Jako żołnierz spod Lipska i Borodino związany był z carem Aleksandrem I i jego rodziną, oddając im ważne usługi, a także stając się bliskim powiernikiem kolejnego cara – Mikołaja I. Prace nad budową wspomnianej kolei zostały mu powierzone zapewne po tym, jak wstąpił się odbudową Pałacu Zimowego po pożarze 1837 roku. Wiersz Niekrasowa przywołujący nazwisko ministra w kontekście nadużyć i wykorzystywania chłopów przy budowie kolei był wyraźnym uderzeniem w carską władzę i mechanizmy zarządzania państwem.

душенька!”¹⁸ – co zgodnie ze stanem faktycznym przetłumaczył Gomulicki, opierając się zapewne na edycjach późniejszych niż pierwodruk prasowy – zbiorach wierszy z 1869 lub 1873 roku. Przedstawienie w złym świetle carskiego ministra oraz obnażenie mrocznej strony budowy kolei i jej „ludzkich kosztów” stanowiło podstawę zarzutów rosyjskiej cenzury. Dodatkowym czynnikiem musiała tu być kwestia adresu czytelniczego. Czyniąc głównym bohaterem Waniuszę i opatrując wiersz dedykacją: „Poświęcam dzieciom”, Niekrasow wyraźnie sugerował, że utwór skierowany jest do młodych czytelników, których należy przestać karmić bajkami¹⁹.

Dlatego działania dziewiętnastowiecznego tłumacza były poddane podwójnej instancji cenzorskiej. Polskiemu czytelnikowi przedstawiony został więc tekst dwukrotnie oceniony w Rosji – nie tylko przez zewnętrzną cenzurę urzędową, ale i przez samego poetę. Niekrasow, chcąc pozbawić utwór ostrości wymowy – krytyki nagannych praktyk urzędników wszystkich rang, które autor zapewne obserwował za panowania Aleksandra II – przeniósł datę powstania (i akcji poematu) do epoki rządów Mikołaja I, przypominając lata 1842–1851, faktyczny okres budowy kolei.

Nasz poeta miał więc do translatorskiej dyspozycji utwór już oceniony, w związku z czym nie musiał poddawać go dodatkowej „łagodzącej” obróbce, która tak raziła dwudziestowiecznych komentatorów²⁰. Świadomość, że Niekrasow to poeta piętnujący społeczne nierówności i wszelkie przejawy ucisku najniższych warstw społecznych – chłopca i miejskiej biedoty – była dość powszechna wśród ówczesnych polskich czytelników. Przykładem może być notka o Niekrasowie z „Tygodnika Mód i Powieści” z 1874 roku, w których w kolejnych odcinkach, omawiano dzieło Konstantego Petrowa o literaturze rosyjskiej. W jednej z części pojawiają się uwagi o poezji Niekrasowa:

¹⁸ Informacje pochodzą z not edytorskich i komentarzy do *Kolei żelaznej* – N. A. Nekrasov, op. cit., s. 398–400. W przywołanej tam notatce cenzora Jeleniewa z 1865 roku tak wyjaśnia się zakaz umieszczenia w epigrafie do wiersza nazwiska Kleinmichel: „Chociaż pierwotny sens tego epigrafu w związku z treścią utworu nie zawiera w sobie obrazy dla byłego głównego zarządcy dróg publicznych, jednak niektórzy mogą widzieć w tym inny, ukryty sens; w takim wypadku podobne umieszczanie nazwisk wyższych rangą urzędników państwowych jest w wysokim stopniu nie na miejscu” – tłumaczenie własne. Cenzorskie restrykcje na wiersz nałożono już w 1864 roku, jednak chwilowe, mające miejsce w 1865 roku, czasowe zwolnienie pisma Niekrasowa z cenzury prewencyjnej pozwoliło mu na druk z nazwiskiem grafa Kleinmichela.

¹⁹ Ta prawda zawarta jest zresztą w treści poematu: „Добрый папаша! / К чему в обаянии / Умного Ваню держать? / Вы мне позвольте при лунном сиянии / Правду ему показать” (s. 168–169). U Gomulickiego: „Dobry tato! po co dziecku / Rozpowiadać baśnie? / Pozwól, ja mu w krótkiej chwili / Całą rzecz wyjaśnię.” (s. 714). We współczesnych tłumaczeniach: „Dobry ojczulku! Przecież twoje słowa / Mądrego chłopca tumanią. / Pozwól, że w jasną tę noc księżycową / Odsłoń prawdę przed Wanią” (wersja L. Lewina; cit. per M. Niekrasow, *Utworki wybrane*, s. 79); „Zacny Tatusiu! Dłaczegóż ma w błędzie / Trwać umysł dziecięcia bystry?” (W. Woroszyński, op. cit., s. 23).

²⁰ Cf. przyp. 12.

Pomiędzy lirykami pierwsze miejsce zajmuje Nekrassow, on to lirę rosyjską nową wzbogacił struną, struną realizmu w poezji, z której wyprowadził pełne i silne, zupełnie przedtem nieznanne dźwięki. Wypowiada z całą szczerością, że „w nieszczęść godzinie wstyd jest opiewać piękność dolin, morza, niebios oraz pieszczoty uwielbianej kobiety”. Toteż nie tam szukał tematów do natchnień swoich, [...]. **Współczucie poety dla cierpiących i nieszczęśliwych** objawia się wymownie w wierszach *Poeta i obywatel*, *W szpitalu*, *Nieszczęśliwy*, *Uroczystość młodzieńcza*, *Biedna kobieta i elegantka*, *Pieśń dla Yeremuski*, *Łzy dziecinne*, *Na wsi*, *Muza*. **Gorąca miłość dla najniższych warstw społecznych, zapał i żywe uczucie, dar** przenikania i doskonałego opisywania tajemnic przyrody, oto główne zalety poezji Nekrassowa²¹ (podkr. – J. Z.).

Z tej perspektywy nie dziwi wybór translatorski dokonany przy tłumaczeniu *Kolei żelaznej*. Utrwała on bowiem autorytet Niekrasowa – poety zaangażowanego i wrażliwego na krzywdę i niesprawiedliwość społeczną. Jednak istotną kwestią, która stawała przed polskim poetą tamtego czasu, była sprawa rosyjskich realiów, w kontekście których powstał oryginał poematu.

3.

Współcześni teoretycy przekładu nieustannie podkreślają, że „relacja oryginał–przekład nie jest ścisłą odpowiedniością, a to, co z oryginału należy zachować w tłumaczeniu, jest niejednorodne i często niesprowadzalne do linearnych odpowiedniości”²². Jak słusznie zauważają autorzy cytowanej rozprawy – Katarzyna Majdzik i Daniel Słapek – mamy tu do czynienia raczej z zasadą relacyjności, a nie prostej wymienności.

Balcerzan – wyznaczając w translatoologii sześć stref nieprzekładalności, czyli kłopotliwych z punktu widzenia tłumacza obszarów do interpretacji²³ – wskazuje na istnienie dwóch możliwych do przyjęcia przez tłumacza, dopełniających się strategii substytucji i translokacji:

W istocie bowiem dewiacje teorii nieprzekładalności, eksponujące substytucyjną postać ekwiwalentu, nie wynikają z przesłanek fałszywych, lecz – z jednostronnej, zdogmatyzowanej koncepcji ekwiwalentu. Z reguły eksponuje się jedną tylko stronę ekwiwalentu – substytucję, wymianę znaków. Bagatelizuje się natomiast – traktując jako obcą naturze przekładu – stronę

²¹ *Szkic literatury rosyjskiej z ostatnich lat dwudziestu. (Ustęp z dzieła Konstantego Petrowa pt. *Obraz literatury rosyjskiej*), „Tygodnik Mód i Powieści” 1874, nr 16, s. 8. Wszystkie opinie o Niekrasowie w polskiej prasie od lat pięćdziesiątych do końca XIX wieku kataloguje i wnikliwie omawia wspomniany tu Orłowski (op. cit., s. 97–115), a także M. Jakóbiec (*Niekrasow w oczach Polaków*, „Kwartalnik Instytutu Polsko-Radzieckiego” 1953, nr 5).*

²² K. Majdzik, D. Słapek, *Narzędzia analizy przekładu*, Toruń 2015, s. 9.

²³ Są to kolejno: strefa konstrukcji utworu, strefa chwytu językowego, strefa chwytu graficznego, nieprzekładalność cytatu, nieprzekładalność denotacji oraz nieprzekładalność konotacji. Vide E. Balcerzan, op. cit., s. 142 i passim.

drugą: translokację, czyli przeniesienie w postaci niezmienionej pewnych cech czy składników tekstu wyjściowego do tekstu przekładu. Tymczasem przekład jest grą, nieodzoną kolizją substytucji i translokacji²⁴.

Piszący o kolizji Balcerzan sugeruje, że agonizność jest do pewnego stopnia nieuniknionym elementem przekładu. Majdzik i Słapek piszą raczej o konsensusie i negocjowaniu znaczeń:

Przekład jako byt będący w relacji odnoszenia się do oryginału dowodzi zakwestionowania tezy o nieprzekładalności, ponieważ wybiera z oryginału „ile może” i przeszczepia to na nowy grunt. Przepisując oryginał w nowym kodzie, poszukuje węzłów dostępu do istotnych sensów pierwowzoru. Zatem przekład polega na interpretacji oryginału i negocjowaniu z nim znaczeń. Sensów oryginalnego dzieła literackiego często nie da się oddać za pomocą prostej ekwiwalencji jednostek językowych. Trzeba zatem poszukiwać innych rozwiązań i sięgać poza ograniczenia kodu, którym posługuje się tak autor, jak i tłumacz²⁵.

Zasady takiego wyboru są każdorazowo inne. Mogą być motywowane psychologią procesu translacji, szeroko rozumianymi kompetencjami tłumacza²⁶, lecz także – sytuacją społeczną, historyczną czy geopolityczną. Z perspektywy XX i XXI wieku teoretycy przekładu mówią dość oględnie o funkcjonujących w traduktologii dwóch sprzecznych tendencjach: forenizacji (egzotyzacji), czyli przeniesieniu jak największej ilości elementów oryginalnych do tekstu przekładu (np. zapożyczeń leksykalnych), i domestykacji (udomowieniu), a więc „takim ukształtowaniu przekładu, które zaciera jego obce pochodzenie, np. zastąpienie obco brzmiących nazw własnych polskimi odpowiednikami”²⁷.

Sytuacja ulega większemu skomplikowaniu, gdy przyglądamy się tłumaczeniom w wieku XIX, a przekład Gomulickiego z Niekrasowa wydaje się doskonałym tego przykładem. O ile bowiem tłumacz z zasady zмага się z wieloma czynnikami utrudniającymi translację, o tyle w omawianym przypadku dochodzą do nich dodatkowe elementy. Jednym z nich jest, co oczywiste, urzędowa, prewencyjna cenzura carska. Jednakże na to wszystko nakłada się jeszcze inna instancja należąca do psychologii procesu twórczego – polski poeta „udomawia” lirykę rosyjską – lirykę zaborcy²⁸. Z tej perspektywy przekład nie jest jedynie

²⁴ E. Balcerzan, op. cit., s. 147.

²⁵ K. Majdzik, D. Słapek, op. cit., s. 12.

²⁶ Zjawisko to wnikliwie opisują ważne dla translologii prace Anny Legeżyńskiej (*Tłumacz i jego kompetencje autorskie. Na materiale powojennych tłumaczeń poezji A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa i A. Błoka*, Warszawa 1986 oraz *Tłumacz jako drugi autor*, w: *Polska myśl przekładoznawcza*, red. P. de Bończa Bukowski, M. Heydel, Kraków 2013, s. 239–254).

²⁷ K. Majdzik, D. Słapek, op. cit., s. 166. Balcerzan napisze o nastawieniu przekładu „już to na zacieranie śladów obcości, już to na ich ujawnienie” (op. cit., s. 147).

²⁸ Nie miejsce tu na omawianie kwestii recepcji literatury rosyjskiej w Polsce XIX wieku. Są to zagadnienia już omówione przez badaczy w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku,

chłodnym oscylowaniem między forenizacją a domestykacją, tak bezpiecznie wyrażonym w języku przekładoznawstwa, a okazuje się autentycznym wyzwaniem²⁹.

Orłowski wielokrotnie wspomina, jakby mimochodem, o niechęci polskich odbiorców dziewiętnastowiecznych do wszystkiego, co rosyjskie – szczególnie w latach siedemdziesiątych XIX wieku, gdy świeża jeszcze była pamięć klęski powstania. Jednocześnie ten sam badacz czyni młodemu polskiemu poecie zasadniczy zarzut:

W tłumaczeniu *Kolei żelaznej* Gomulicki nie tylko osłabiał społeczną treść stworzonych przez autora obrazów, lecz **pozbawił również jego utwór wszelkich znamion kolorytu rosyjskiego** [podkr. – J. Z.]. Jak słusznie zauważył Czukowski, *Kolej żelazna* Niekrasowa cała od pierwszego do ostatniego wiersza jest rosyjskim poematem o Rosji, o narodzie rosyjskim³⁰.

Po tej konstatacji krytyk pieczołowicie wylicza wszelkie grzechy poety wobec oryginału, a konkretnie – opuszczenie wszelkich elementów, które mogłyby wskazywać na Rosję jako miejsce akcji utworu. Zresztą tłumacz konsekwentnie pozbywał się słów „Rosja”, „rosyjski”, „rosyjskie”. Trudno odmówić racji Orłowskiemu, który po drobiazgowych analizach podsumowuje:

Przytoczone przykłady wskazują, że Gomulicki konsekwentnie i w sposób zamierzony pomijał wszystko, co w utworze autor powiedział o Rosji, o życiu i traktowaniu jej ludu. Dziś trudno byłoby wyjaśnić, czy wynikało to ze znacznie ostrzejszej cenzury [...], czy też było jeszcze jednym przejawem podchodzenia polskich pisarzy z rezerwą do płodów literatury rosyjskiej. Wydzielone w tekście kursywą i użyte przez tłumacza dwa rusycyzmy językowe („*mużyk*” i „*podradczyk*”) są tylko znikomą rekompensatą za pozbawienie utworu specyficznie rosyjskiego kolorytu, który stanowi jego nieoddzielną część³¹.

Nawet główny dziecięcy bohater – w wersji oryginalnej – Wania, zmienia się u Gomulickiego w Jasia. Jednak odpowiedzi na pytania postawione przez badacza

choć wciąż może domagać się one dalszych ustaleń. Mam tu na myśli liczne prace Mariana Jakóbca, z najważniejszą dla podejmowanego tu tematu monografią *Literatura rosyjska wśród Polaków w okresie pozytywizmu* (Wrocław 1950), Seweryna Pollaka (*Wyprawy za trzy morza. Szkice o literaturze rosyjskiej*, Warszawa 1962), wielokrotnie cytowanego Jana Orłowskiego, rozprawy Edwarda Balcerzana, ale także jedną z nowszych publikacji – Magdaleny Rudkowskiej *Kraszewski wobec Rosji* (Warszawa 2009). Najnowszym, syntetycznym opisem zjawiska jest opracowane przez Annę Sobieską hasło *Literatura rosyjska w polskiej krytyce literackiej* (w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, t. 1, Toruń–Warszawa 2016, s. 781–807).

²⁹ Wyczerpująco o rozumieniu przekładu w XIX wieku pisała ostatnio Elżbieta Skibińska. Vide E. Skibińska, *Przekład*, w: *Słownik polskiej krytyki...*, t. 2, Toruń–Warszawa 2016, s. 411–426.

³⁰ J. Orłowski, op. cit., s. 55–56.

³¹ Ibidem, s. 56.

ponad czterdzieści lat temu pozostają dziś jedynie w sferze supozycji. W przypadku owego „mużyka” i „podradczyka” nie możemy przecież mówić o oporze translatorskim wynikającym z nieprzekładalności denotacyjnej³².

Gomulicki, poza decyzjami czysto translatorskimi (substytucja–translokacja), musiał podejmować decyzje ideowe. Wbrew opinii Orłowskiego i Pollaka nie wydaje mi się, co już sygnalizowałam, żeby polski poeta znacząco złagodził wymowę oryginału. Zachowany zostaje nadrzędny przekaz mówiący o nadużyciach władzy i wyzyskiwaniu robotników, o godność których nie ma się kto upomnieć. Równie mocne, co w oryginale Niekrasowa, są obrazy nędzy i głodu, śmierci i szkieletów stanowiących podwalinę nowoczesnej kolei.

Nieco inaczej, bardziej skomplikowanie, wygląda kwestia rosyjskości, a raczej – jej wyzbywania się, i odpowiedź na pytanie o to, czy była ona świadomą dziewiętnastowieczną strategią translatorską. Zdajemy sobie sprawę, że w ówczesnym uniwersum językowym podbitego narodu słowa „mużyk” i „podradczyk” były na ogół zrozumiałe, szczególnie w zaborze rosyjskim³³, a co więcej funkcjonowały w języku, mowie potocznej (i nie tylko), co potwierdza słownik z epoki³⁴.

Pisane kursywą, pozostawione w tekście przekładu na zasadzie translokacji rosyjskie określenia „mużyk” i „podradczyk” oczywiście sugerują rosyjski obszar językowy. Ich obecność nie stanowiła jednak ani gwarancji „obcości”, ani nie była „rekompensatą rosyjskości”. Nie wynikała także z nieporadności tłumacza. Dlatego chciałabym zaproponować następującą interpretację: gdyby zarzuty dotyczące „kastrowania” wszelkich oznak rosyjskości potraktować nie jako słabości niewprawnego tłumacza, a przekuć w zaletę, można by uznać, że rezygnacja z cech rosyjskiej lokalności nadaje utworowi uniwersalną wymowę. Obciążanie najniższymi kosztami cywilizacyjnego rozwoju to przecież odwieczna zasada panująca w społeczeństwach, co wybrzmiewa w centralnych partiach poematu – tak postrzegane są wielkie dzieła architektury europejskiej przywołane w poemacie: Koloseum czy katedra św. Stefana. Monumentalnie piękne, ale wykonane katorżniczą pracą bezimiennych stają się wiecznotrwałymi pomnikami ich możliwych i próżnych pomysłodawców.

³² Balcerzan wyjaśnia: „Chodzi o szeroki obszar denotacji, czyli odniesienia znaku do rzeczywistości; o nazwy bytów z kręgu cywilizacyjnego, instytucjonalnego, obyczajowego itd.” (op. cit., s. 143).

³³ Ciekawe, że badania nad recepcją Niekrasowa w drugiej połowie XIX wieku wykazują zupełny brak zainteresowania poetą poza zaborze rosyjskim. Vide J. Orłowski, op. cit.

³⁴ Na początku wieku XX *Słownik warszawski* odnotowuje oba interesujące mnie tutaj słowa: „»Mużyk«, a, lm. Mużyki; prosty chłop, gbur; <Ukr. muzyk>”; „»Podradczyk« – dostawca, antreprenier, przedsiębiorca, liwerant; <Ros. podriadčyk>”. Jak widać, w pierwszym przypadku pochodzenie słowa mylnie oznaczono jako ukraińskie; poza tym – odnotowano użycie u Mickiewicza. W drugim przypadku – podano pochodzenie rosyjskie, a dodatkowo przed hasłem pojawia się wykrzyknik oznaczający „wyraz, którego unikać należy”. Vide *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. A. Kryński, W. Niedźwiedzki, t. 2, Warszawa 1900, s. 405.

Wydaje się, że polski przekład w jakiś sposób zrównuje niedolę ciemniejszego ludu rosyjskiego z ciemieniem przez władzę w ogóle. Nieuczciwy „podradczyk” – to przecież człowiek systemu, korzystający z bezkarności; ma się kojarzyć państwowo, administracyjnie; stanowi element represji – co podkreśla tłumacz – właśnie rosyjskiej. Może to jest powodem pozostawienia oryginalnej formy językowej (forenizacja). Ciekawe, że drugie z zachowanych określeń, tj. „mużyk” – w *Słowniku warszawskim* określone jako ukrainizm – wydaje się nie budzić wrogich konotacji. Ma wymowę współczującą – oznacza prostego, udreżonego chłopca pańszczyźnianego³⁵ i różni się semantycznie od rosyjskiego określenie chłopca-rolnika – *kriestijanin*. W tym miejscu nie można nie wspomnieć o rusofilskich poglądach Gomulickiego, który uchodził za „propagatora zbliżenia literatury polskiej i rosyjskiej”³⁶. Literackim przejawem tej postawy wydaje się być dość znane opowiadanie *Soldat*, w którym los prostego żołnierza rosyjskiego, siłą wcielonego do armii i stacjonującego w Priwislinju, pokazany jest z pełnym współczuciem. Bohater zaprzyjaźnia się z polską rodziną, która widzi w nim przede wszystkim człowieka, a nie wrogię żołnierza.

Tak czy inaczej – pozbawiając utwór wyraźnych rysów rosyjskości, polskiemu poecie udało się uzyskać nieco inną (dodatkową?) perspektywę interpretacyjną, na którą jednak, jak mi się wydaje, Niekrasow, zawsze wrażliwy na ciemniejszych i pogardzanych, chętnie by przystał.

4.

Cytowany na początku artykułu Ricoeur szczególną trudność tłumaczenia widział w odniesieniu do poezji, w której każdy element organizacji tekstu poświadcza istnienie „nierozzerwalnej więzi sensu i brzmienia, znaczonego

³⁵ W identycznym kontekście postać ta pojawi się niemal sto lat później w *Szkicach piórkiem* Andrzeja Bobkowskiego: „Bezrobotny kuchcik, ucinający tępyim szczyrykiem głowę De Launaya, nie był zbrodniarzem – on miał dość i inni mieli dość. **Mużyk** rosyjski, rozpruwający brzuch magnata nad Wołgą miał po prostu dość. Nie oni byli zbrodniarzami. Tych Bóg na Sądzie Ostatecznym nie postawi na lewicy i znajdą oni miejsce wśród sprawiedliwych, choć ręce ociekać im będą krwią niewinnych” (podkr. – J. Z.); A. Bobkowski, *Szkice piórkiem*, Warszawa 2007.

³⁶ Vide R. Taborski, *Wiktor Gomulicki – propagator zbliżenia literatury polskiej i rosyjskiej*, „Slavia Orientalis” 1960, nr 1, s. 27. Dodać trzeba, że Gomulicki w późniejszych latach sporo tłumaczył też z Puszkina. Zresztą wśród współczesnych sobie Gomulicki uchodził za rusofila. Kwestie stosunku poety do cenzury i rosyjskości opisał jego syn: J. W. Gomulicki, *Poeta warszawski i cenzura. O poezji „politycznej” Wiktora Gomulickiego. Uwagi i materiały: 1879–1918*, „Rocznik Warszawski” 1993, R. XXIII, s. 77–107. Potwierdza to wspomniana wcześniej Sobieska, pisząc o Gomulickim co następuje: „O taką trzeźwość, przewyżczenie nieufności i dystansu, wyrwanie »zielska plemiennej nienawiści« apelował zarówno w swej działalności publicystycznej, jak i literackiej Wiktor Gomulicki (*W kwestii literackiej*. *List otwarty do redaktora „Kraju”*), „Kraj” 1895, nr 11; opowiadanie *Soldat*, „Czas” 1898, nr 161–162 i 164–171; *Dusza Rosji*, 1916; *Biały Sztandar*, 1907)”; A. Sobieska, op. cit., s. 801.

i znaczącego”³⁷. Dla Orłowskiego problemem była również formalna modyfikacja rosyjskiego oryginału. Odnotowuje on:

Jego [Gomulickiego – J. Z.] skoczny trocheiczny wiersz w niczym nie przypomina płaczliwego tonu utworu Niekrasowa, który nadaje mu daktyliczne metrum i nasycza jęśliwą samogłoską „u”. Widać to najwyraźniej na przykładzie tłumaczenia czwartej zwrotki, która u Niekrasowa [...] uzyskuje brzmienie przejmującego jęku:

„Wsio choroszo pod sijaniem łunnym,
Wsiudu rodimuju Ruś uznaju...
Bystro leczu ja po rielsam czugunnym,
Dumaju dumu swoju...”

Jakże odmienny rytm i nastój wyczuwamy w tej samej strofie, którą Gomulicki tak oto przełożył:

„Księżyc włożył czapkę ryżą,
Mizdrzy się do ziemi –
Ja po relsach pędzę chyżo
Z myślami mojami...”³⁸

Rzeczywiście nie ma w tłumaczeniu „jęśliwej samogłoski” „u”, ale w moim przekonaniu, w wybranym przez badacza fragmencie rytm wiersza bardziej odpowiada rytmowi pędzącego pociągu, dla którego skoczny trochej jest rozwiązaniem idealnym. Poza tym nieco „rozwlekłe” Niekrasowskie wersy z przeciągłym „u” zostają zastąpione przez Gomulickiego nagromadzeniem głoski „ż”: księżyc, włożył, ryżą, mizdrzy, chyżo – co przynosi ciekawy efekt. Wzmacnia to poczucie pędu, ale także typowego dla podróży kolejną zgrzytania kół po żelaznych szynach. W oryginale te szyny są rzeczywiście żelazne – rosyjskie słowo „чугунный”, (żelazny, żeliwny) zawiera „jęśliwy” komponent samogłoski „u”. Gomulicki mógłby wykorzystać brzmieniowo owo żelazo (żeliwo), jednak taki wybór rozbiłby strukturę rytmiczną, która wydawała się dla poety chyba istotniejsza. Stąd pozostawienie dziś nieco archaicznej formy relsy³⁹.

W jednym z Orłowskim zgadzam się zupełnie: „Mimo wszystko, wymienione tu liczne odstępstwa od pierwowzoru nie dyskwalifikują jednak w żadnym wypadku przekładu Gomulickiego”⁴⁰. Dziwnie z tej perspektywy brzmi konstatacja badacza: „*Kolej żelazna* Gomulickiego, rozpatrywana w oderwaniu od rosyjskiego

³⁷ P. Riceur, op. cit., s. 35.

³⁸ J. Orłowski, op. cit., s. 56–57. Vide: „Всё хорошо под сиянием лунным, / Всюду родимую Русь узнаю... / Быстро лечу я по рельсам чугунным, / Думаю душу свою...” (s. 168).

³⁹ *Słownik języka polskiego* Doroszewskiego zaznacza, że jest to anglicyzm, a odnotowując przypadki użycia, co ciekawe, przytacza przykład z *Argonautów* Elizy Orzeszkowej i... powieści *Ciury* Gomulickiego: <http://sjp.pwn.pl/doroszewski/rels> (d.d. 26.11.2019).

⁴⁰ J. Orłowski, op. cit., s. 57. Nie przeszkadza to jednak autorowi powołać się na opinię Pollaka, który działania translatorskie Gomulickiego nazywa „ryzykownym eksperymentem”. Vide S. Pollak, *Wyprawy za trzy morza...*, s. 224–228.

pierwowzoru, jest przecież pod względem literackim zupełnie dobrym wierszem, podobnie jak większość utworów, które wyszły spod pióra tego poety”⁴¹. W moim przekonaniu jest ona nie do obronienia: nie ma potrzeby rozpatrywać tekstu wtórnego (przekładu) w oderwaniu od prymarnego (pierwowzoru). Co więcej, ich porównanie, ogląd i protokół rozbieżności wiele mówi o tłumaczu, a może jeszcze więcej – o kontekście, w którym tekst powstał. Zgadzam się zatem w zupełności z Majdzik i Słapkiem:

Tłumaczenie to **rekontekstualizacja pierwowzoru** [podkr. – J. Z.], lecz także spotkanie dwóch kultur, które umożliwiają wzajemne poznanie. Przełożony tekst pochodzi z innej kultury i ją reprezentuje, zawiera wartości społeczne i estetyczne, które wypracowała źródłowa wspólnota interpretacyjna, i przedstawia je czytelnikowi docelowemu. Odbiorca przekładu może być zaskoczony albo nawet zaskokowany treściami, które mu się przedstawia, albo przeciwnie – dziwić go może bliskość i podobieństwo świata, który nie jest jego macierzystym kontekstem⁴².

Wydaje się, że przykład translacji *Kolei żelaznej* jest taką właśnie rekontekstualizacją pierwowzoru – w moim przekonaniu całkiem udaną.

Na zakończenie chciałabym jeszcze raz podjąć wątek „terminowania” młodego Gomulickiego „u innych poetów”. Co ważne, po nieudanym debiucie poetyckim autor zajmuje się intensywną pracą translatorską, a terminowanie bywa, jak się wydaje, rodzajem agonu – uczeń stara się przewyższyć mistrza. Można założyć, że Gomulickiego czytanie i tłumaczenie Niekrasowa (ale także Bérangera, Hugo czy Coppée’go) miało znaczenie dla rozwoju jego własnej poezji. Programowy wiersz z tomu z 1882 roku zatytułowany *Gdzie piękno?*, w którym dość jeszcze nieśmiało pojawia się pytanie: „O wieszczę! dzieci bogów! czemu z waszej lutni / Rzadko płyną te dźwięki, co są życia echem?”⁴³, w tomie z 1887 zostaje już włączony w pierwszy cykl o znaczącym tytule *Pieśń w służbie świata*. Utwory składające się na ów cykl⁴⁴ stanowią wyraźny ukłon Gomulickiego w kierunku nurtu poezji zaangażowanej⁴⁵, której okazał się całkiem sprawnym twórcą⁴⁶. Agoniczne zmaganie się z tekstem innego poety, jego reinterpretacja i rekontekstualizacja, stało się bazą dla własnej, dojrzałej twórczości.

⁴¹ J. Orłowski, op. cit., s. 57.

⁴² K. Majdzik, D. Słapek, op. cit., s. 165–166.

⁴³ W. Gomulicki, *Poezje*, Warszawa 1887, s. 18.

⁴⁴ Wymieniam tu tylko niektóre: *Dwa głosy*, *Głodnego nakarmić*, *Z padoleu*, *Głos zielonego*, *Z niskich lotów*, *Bez echa*.

⁴⁵ Inne alternatywne pojęcie to „poezja obywatelska” (ros. *Graždanskaâ poèziâ*) – jest to oczywiście odwołanie do najważniejszego programowego wiersza Niekrasowa *Poeta i obywatel* (*Poët i Graždanin*).

⁴⁶ Vide J. Zajkowska, op. cit.

Bibliografia

- Balcerzan, Edward, *Tłumaczenie jako „wojna światów”. W kręgu translatoologii i komparatystyki*, wyd. 3 poprawione i rozszerzone, Poznań 2011.
- Gomulicki, Juliusz Wiktor, *Poeta warszawski i cenzura. O poezji „politycznej” Wiktora Gomulickiego. Uwagi i materiały: 1879–1918*, „Rocznik Warszawski” 1993, R. XXIII.
- Gomulicki, Wiktor, *Kolej żelazna (z Niekrasowa)*, „Niwa” 1874, t. VI.
- Gomulicki, Wiktor, *Poezje*, Warszawa 1887.
- Jakóbiec, Marian, *Literatura rosyjska wśród Polaków w okresie pozytywizmu*, Wrocław 1950.
- Legeżyńska, Anna, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie: na materiale powojennych tłumaczeń poezji A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa i A. Błoka*, Warszawa 1986.
- Legeżyńska, Anna, *Tłumacz jako drugi autor*, w: *Polska myśl przekładoznawcza*, red. P. de Bończa Bukowski, M. Heydel, Kraków 2013.
- Majdzik, Katarzyna, Daniel Słapek, *Narzędzia analizy przekładu*, Toruń 2015.
- Nekrasov, Nikolay Alekseevič, *Železnâ doroga*, w: *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v pâtnadcati tomah*, t. 2: *Stihotvorenâ 1855–1866 gg.*, Leningrad 1981.
- Niekrasow, Mikołaj, *Kolej żelazna*, w: idem, *Utwory wybrane*, tłum. L. Lewin, t. 1, Warszawa 1955.
- Nowy Korbut. Bibliografia literatury polskiej*, t. 14: *Literatura pozytywizmu i Młodej Polski: hasła osobowe G–Ł*, oprac. zespół pod kier. Z. Szweykowskiego i J. Maciejewskiego, Warszawa 1973.
- Orłowski, Jan, *Niekrasow w Polsce (lata 1856–1914)*, Wrocław 1972.
- Pisarska, Alicja, Teresa Tomaszewicz, *Współczesne tendencje przekładoznawcze*, Poznań 1996.
- Pollak, Seweryn, *Uwagi o poezji rosyjskiej w Polsce. Od romantyków do „Skamandra”, „Twórczość” 1955, nr 3.*
- Pollak, Seweryn, *Wyprawy za trzy morza. Szkice o literaturze rosyjskiej*, Warszawa 1962.
- Ricœur, Paul, *O tłumaczeniu*, w: P. Ricœur, P. Torop, *O tłumaczeniu*, tłum. T. Swoboda, S. Ułaszek, wstęp E. Balcerzan, Gdańsk 2008.
- Rudkowska, Magdalena, *Kraszewski wobec Rosji*, Warszawa 2009.
- Skibińska, Elżbieta, *Przekład*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, t. 2, Toruń–Warszawa 2016.
- Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. A. Kryński, W. Niedźwiedzki, t. 2, Warszawa 1900.
- Sobieska, Anna, *Literatura rosyjska w polskiej krytyce literackiej*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, t. 1, Toruń–Warszawa 2016.
- Szkic literatury rosyjskiej z ostatnich lat dwudziestu. (Ustęp z dzieła Konstantego Petrowa pt. Obraz literatury rosyjskiej)*, „Tygodnik Mód i Powieści” 1874, nr 16.
- Taborski, Roman, *Wiktor Gomulicki – propagator zbliżenia literatury polskiej i rosyjskiej*, „Slavia Orientalis” 1960, nr 1.

Woroszyński, Wiktor, *Moi Moskale. Wybór przekładów z poezji rosyjskiej od Puszkina do Ratuszyńskiej*, Wrocław 2006.

Zajkowska, Joanna, *Twórczość poetycka Wiktora Gomułckiego wobec tradycji literackiej i współczesności*, Warszawa 2010.

JOANNA ZAJKOWSKA, dr hab., prof. Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Od 2000 r. zatrudniona w Katedrze Literatury Pozytywizmu UKSW. Zainteresowania: polska i europejska literatura drugiej połowy XIX w., prasa i publicystyka XIX w., literatura dziecięca i młodzieżowa oraz literatura popularna.

INDEKS OSÓB

A

Abbate Carolyn 236
Abraham Nicolas 380
Abramowicz Zofia 263
Abrams Meyer Howard 104
Adamczewska Izabella 173
Adamek-Świechowska Adrianna 389
Adorno Theodor W. 281–282
Affre Denis August 202
Agon, mitol. 228
Aitken Adam J. 296
Aksena, żona Wojdyły 139
Albrecht Günther 360
Aleksander I, car 404
Aleksander II, car 405
Aleksandrowicz Jerzy W. 371
Alexander Michael 295
Alterman Nathan 343–345
Altrock Stephanie 357
Amfidamas, król Chalkis 229
Anders Jarosław 375
Andrić Josip 330, 331
Ankiewicz Józef 391
Anna Jagiellonka 376
Antkowiak Zygmunt 389
Ariosto Ludovico 134
Arouet François-Marie zob. Wolter
Arystoteles 323, 324, 326
Attyła, cesarz 197, 199
Augustyn, św. 75, 323
Awerroes 324

B

B. Ł. 160, 164, 165

Bach Johann Sebastian 152
Bachórz Józef 245, 267, 408
Bachtin Michał 133, 308, 309
Bajko Marcin 264, 270
Bakunin Michaił 208
Balcerzan Edward 184, 209, 400, 406–409
Balduino Armando 357
Balicki Antoni Euzebiusz 158
Bałucki Michał 243–257
Bannatyne George 296, 297
Baranowski Bolesław Adam 184
Barbieri Giovanni Francesco zob. Guercino
Bartoszewicz Kazimierz 250, 255, 256
Basara-Lipiec Eugenia 85
Bassino Paola 229
Baszkiewicz Jan 202
Bataille Georges 378
Batory Stefan 375, 376
Baudelaire Charles 401
Bąk Magdalena 45, 58, 59, 62, 73, 79, 96,
108, 135, 145, 173
Bebel Heinrich 361
Bécu Aleksandra 97
Bécu August 100
Bécu Salomea 100, 124
Bednarek Joanna 380
Belting Hans 71, 74, 76–79
Ben Ami Yuval 345
Ben Gurion David 338
Ben-Amos Dan 345
Benedyktowicz Ludomir 158
Bénichou Paul 64
Béranger Pierre-Jean de 401, 412
Bereżyński Kazimierz 273

- Bernacki Ludwik 356
Beyle Marie-Henri zob. Stendhal
Bhabha Homi 62, 63
Białoszewski Miron 377
Bielik-Robson Agata 59, 85, 96, 262, 265,
268, 286, 312, 372, 375
Bieńczyk Marek 313
Bieńkowska Ewa 193, 199
Bieńkowski Adam 155
Billings Joshua 234
Birkenmajer Józef 387
Birkenmayer Alfred 148
Biruta, żona Kiejstuta 139, 142, 143, 147
Bismarck Otto von 386, 388
Blake William 262
Bloom Harold 54, 58, 85, 96, 104, 262,
265–268, 271, 311, 312, 316, 372, 374,
375, 380
Blume Friedrich 228
Blunt Anthony 75
Błoński Jan 27, 230
Błotnicki Tadeusz 154
Boccaccio Giovanni 140, 145, 356, 357
Bodin Jean 324
Bodusz Marek 172
Boeckh Joachim G. 360
Bogusławski Władysław 252
Böhme Jakob 18, 20, 30, 129
Bokszczanin Maria 358, 389, 390
Bolecki Włodzimierz 309
Bolewski Jacek SJ 222
Bolić Pavao 327
Bondy Egon 315
Bończa Bukowski Piotr de 407
Bończa Tomaszewski Dyzma 391
Bońkowski Jan Nepomucen 47
Borkowska Grażyna 267, 408
Borkowska-Rychlewska Alina 152
Born Bertran de 229
Borowczyk Jerzy 53, 97
Borowski Leon 182
Borowski Tadeusz 280, 286–288
Borowy Waclaw 102
Bouillon Godfryd de 221
Boy zob. Żeleński Boy Tadeusz
Bracciolini Poggio 356, 357–360, 364, 365
Branca Vittore 357
Branicki Ksawery 391, 392
Brant Sebastian 362
Broch Hermann 313
Brodzki Wiktor 178
Brückner Aleksander 356, 358, 365
Bruno Giordano 324
Brzozowska Sabina 266
Brzozowski Jacek 21, 26, 37, 38, 54, 68, 70,
88, 223
Brzozowski Stanisław 264, 272
Buber Martin 29
Budrewicz Tadeusz 244, 256
Buksa Michał 186
Buonarroti Michelangelo zob. Michał
Anioł
Butler Judith 289
Byron George Gordon 63, 110, 124, 215,
223
C
Calderón Pedro de la Barca 44, 134, 139,
145
Calek Anita 104
Čapek Karel 317, 318
Carr Karen E. 289
Carracci Agostino 78
Carracci Annibale 78
Carracci Ludovico 78
Cavaignac Louis 202, 203
Celan Paul 280–282, 285
Celtis Konrad 361
Čerina Vladimír 329
Cervantes Miguel de 221, 313
Chlebowski Piotr 221
Chłędowski Kazimierz 267
Chmielowski Piotr 125, 247
Chociszewski Józef 178
Chołoniewski Antoni 179
Chrzanowski Ignacy 233
Chudzikowska Józefa 183
Chwin Stefan 234, 373

- Chwolik Dominik 372
 Ciccarini Marina 356, 357
 Ciechowicz Jan 256
 Ciemnoczołowski Artur 53, 109, 219
 Cieszkowski August 192, 193, 195, 199, 207
 Cieśla-Korytowska Maria 19, 160, 232
 Cimabue (właśc. Pepo Cenni di) 78
 Cipek Tihomir 324, 330
 Čiurlionis Mikalojus Konstantinas 263
 Clover Carol J. 295
 Cooper Fenimore James 99
 Coppée François 412
 Crystal Ben 147
 Crystal David 147
 Culler Jonathan 309
 Curtius Ernst Robert 301
 Cywiński Stanisław 148, 184
 Czabanowska-Wróbel Anna 245, 257, 266
 Czajkowska Agnieszka 372
 Czajkowska Krystyna 146
 Czapska Maria 180
 Czarnik Jacek 180
 Czermińska Małgorzata 193
 Czetwertyński Antoni 391
 Czownicka Anna 375
 Czubski Jan 161
- D**
- Damó Kálmán Lisznyai 401
 Dante Alighieri 131, 134
 Daszyk Krzysztof Karol 156, 173, 179, 184
 Dauksza Agnieszka 290
 Dautry Jean 202
 Dawkins Richard 174
 Dąbrowicz Elżbieta 97, 98
 Dąbrowska Danuta 172
 Dąbrowska Elżbieta 172
 Delaperrière Maria 373
 Deleuze Gilles 377, 378, 380
 Dembińska-Pawełec Joanna 372, 373
 Dembiński Bolesław 161
 Demby Stefan 182
 Demianiuk Marcin 176
 Deml Jakub 315
- Demodok, mitol. 232
 Deotyma (właśc. Jadwiga Łuszczewska) 158
 Dewar Michael 229
 Dionizos, mitol. 25, 228
 Diviš Ivan 315
 Dmochowski Franciszek Ksawery 131
 Dobrogoszcz Tadeusz 62
 Dobrosielski Paweł 280
 Dollmayr Victor 361, 363
 Domańska Ewa 283, 289
 Domenichi Ludovico 356
 Domeyko Ignacy 104
 Dopart Bogusław 37
 Dostojewski Fiodor 222
 Douglas Gavin 296
 Douglas Lawrence 287
 Drašković Janko 325
 Drescher Horst W. 294
 Ducasse Isidore Lucien zob. Lautréamont
 Dudek Katarzyna 299
 Dudzik Wojciech 362
 Dufrenne Mikel 85
 Dunbar William 294–298, 300–303
 Dunin-Łasowicz Paweł 172
 Durkheim Emil 330
 Dykas Tomasz 154
 Dzieduszycki Tadeusz 125
 Dzierżyński Feliks 157
- E**
- Eckhart Jan (Mistrz) 30
 Eile Filip 183
 Eleonora Akwitańska 147
 Eribon Didier 373
 Eschenbach Wolfram von 229
 Estreicher Karol 75
 Evdokimov Paul 20, 22, 28, 74, 78, 80
 Evershed Elizabeth 301
 Ewan Elizabeth 299
- F**
- Fabianowski Andrzej 18, 19, 24, 36, 37, 68, 72, 91, 198

- Fedewicz Maria 104
Fedrová Stanislava 318
Feldman Wilhelm 264, 272, 273
Feliksiak Elżbieta 221
Femios, mitol. 229
Fert Józef Franciszek 219, 223
Fiećko Jerzy 19
Fink Ida 284
Finscher Ludwig 228
Fitch Audrey-Beth 299
Flach Józef 254, 256
Flaubert Gustaw 222
Floryan Władysław 69, 116, 126, 129, 132, 228
Forecki Piotr 280
Foucault Michel 370–373, 375, 377–380
Frankfurter Philipp 360, 361, 363–365
Fredro Aleksander, hr. 146
Frejend Antoni 233, 238
Freud Sigmund 373, 378, 380, 381
Fuller Margaret 39
- G**
- Gaj Ljudevit 325
Gall Jan 160, 161
Garczyński Stefan 68, 71, 80, 104
Garland Henry 360
Garland Mary 360
Gast Johannes 356
Gaszyński Konstanty 193, 195
Genette Gérard 234, 308, 309
Gergowicz Edmund 160, 163
German Ludomir 158, 168
German Franciszek 232
Ghislanzoni Antonio 231, 401
Giotto di Bondone 78
Girard René 222
Gjalski Ksaver Šandor 327
Gliński Michał 391–393
Głowiński Michał 27, 280, 284–286, 312
Godlewski Grzegorz 233
Goethe Wolfgang 184
Goldblum Jeff 343
Goliński Zbigniew 91
Gołaszewska Maria 85
Gombrowicz Witold 313, 372, 373, 396
Gomulicki Juliusz Wiktor 214, 219, 400–405, 407–412
Gonzaga Maria Ludwika 381
Gorczyńska Małgorzata 299
Gorecki Antoni 88
Gorecka Maria 159
Goszczyński Seweryn 42
Gotovac Vlado 333, 334
Górnicki Łukasz 357
Górski Konrad 52, 102, 112, 113, 114, 116, 129, 236
Górski Konstanty Maria 161, 163, 165
Grabińska Zofia 160
Grabska Elżbieta 178
Graczyk Ewa 143
Grottger Artur 174
Grözinger Elvira 343
Grudziński Stanisław (pseud. St.) 245
Grynberg Henryk 280, 284–287, 290
Grzegorz XII, papież 359
Grześczak Inga 359, 361
Grześkowiak Radosław 358, 360
Grzęda Ewa 195
Grzymała-Siedlecki Adam 252, 253
Guattari Félix 377, 380
Gučetić Nikola Vitov 324
Guercino (właśc. Giovanni Francesco Barbieri) 78
Gurowski Adam 109, 125
Gutowski Wojciech 249, 263, 264, 269
- H**
- Hahn Wiktor 138, 159, 160, 181
Halkiewicz-Sojak Grażyna 215
Halle Adam de la 229
Halperin David M. 371
Haman Aleš 310
Hamerski Wojciech 53
Hanisch Carol 332
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 194, 323
Heidrich Andrzej 182
Heine Heinrich 401

- Herbaczewski Józef Albin (Juozapas Albinas Herbačiauskas) 262–274
Herder Johann Gottfried 234, 325
Hertz Paweł 29, 194
Heydel Magda 407
Hezjod 229
Hiob, bibl. 59, 230
Hobbes Thomas 323
Hoesick Ferdynand 173, 179
Hoffmann-Piotrowska Ewa 18, 19, 21, 24, 26, 36, 37, 41, 46, 68, 72, 73, 78, 79
Höflinger Tadeusz 160
Homer 129–132, 134, 229–234, 239, 313
Horowitz Rosemary 343
Hrabec Stefan 113, 236
Hrbata Zdeněk 313
Hrtánek Petr 315
Hruška Petr 308
Hryszczyńska Helena 232
Hugo Wiktor 98, 99, 132, 401, 412
Hulewicz Paweł 391
Hulsbusch Johann 356
- I**
Ibsen Henrik 246–248, 253
Ichnowski Michał 185
Ilgiewicz Henryka 271
Ingarden Roman 84, 287
Inglot Mieczysław 139, 142
Irzykowski Karol 177, 178
Iwan Groźny, car 199, 204, 206
- J**
Jach Wojciech 322
Jagiello Władysław 127, 129, 139, 142, 147
Jakóbiec Marian 406, 408
Jakubiszyn-Tatarkiewicz Anna 91
Jakubowski Jan Zygmunt 219
Jan bez Ziemi, król 147, 148
Janáček Pavel 314
Jandolowicz Marek, ks. 41, 42
Janicka Anna 63
Janion Maria 18, 36, 62, 68, 127, 128, 193, 196, 198, 239, 377–379
- Jankowski Czesław 178
Januszewska Hersylia z d. Bécu 124
Januszkiewicz Eustachy 36, 54, 100, 108, 115
Januszkiewicz Michał 287
Jański Bogdan 70
Jarmuszkiewicz Anna 308
Jaroszewski Tadeusz S. 178
Jarzyna Anita 281, 290
Jirous Ivan M. 315
Jokiel Irena 172
Joyce James 339
Joyce, pani 174
Juszczak Wiesław 72, 262
Juza Marta 174
- K**
Kaczmarzyk Dariusz 154
Kaden Juliusz 177
Kafka Franz 313
Kajsiewicz Hieronim 37, 39, 73
Kalinka Walerian 217
Kaliszewski Wojciech 267
Kallenbach Józef 193
Kamin Debra 350
Kamiński Leszek 184
Kaniuk Yoram 341–343
Kant Immanuel 326
Kantůrková Eva 315
Kapeluś Helena 358
Karłowicz Jan 409
Karpiński Wojciech 193
Kashua Sayed 348–350
Kasperowicz Ryszard 71
Kasprowicz Jan 161, 163, 165
Kaszubski Tomasz 380
Katarzyna II, caryca 381, 376–378, 381
Katarzyna Medycejska 377
Kaziński Maciej 233
Kleinmichel Piotr 404, 405
Kempner Gabryel 252
Kennedy Walter (Walter Kennedie) 294–298, 300–303
Kepiński Antoni 281

- Kępiński Zdzisław 18, 19
Kiejstut Giedyminowicz 139–144, 147, 148
Kielski Bolesław 140
Kisielewska Alicja 178
Kisielewski Andrzej 178
Kiślak Elżbieta 58–60, 62
Kizik Edmund 358, 360
Klaczko Julian 217, 218
Klein Melanie 374
Kleiner Juliusz 18, 44, 53, 56, 57, 68, 69, 112, 114, 116, 117, 125–127, 166, 193, 196, 228, 233, 235, 237
Kniprode Winrich von 230
Kobyłański [Faustyn?] 391
Kochanowski Jan 223, 394
Kollár Jan 325
Komárek Stanislav 315
Komendant Tadeusz 370, 371, 378
Komza Małgorzata 180
Koneczny Feliks 253, 256
Konopnicka Maria 161–163, 165, 183
Konstancja Bretońska (Konstancya Bretańska) 147
Kordaczuk Maria 42
Kordecki Augustyn, ks. 41, 74
Kosętka Halina 388
Kosińska Leontyna 160, 164, 165
Kosman Marceli 386, 388
Kossakowski Józef 391, 393
Kossakowski Szymon 391, 392
Kossuth Lajos 215
Kostkiewiczowa Teresa 91, 267, 408
Kościelska Józefa z d. Wodzińska 155
Kościelska Katarzyna 155
Kościelski Józef 155, 158–160, 162
Kościszko Tadeusz 166, 179, 183, 376
Kot Katarzyna 222
Kotarbiński Józef 246, 253, 255
Kotarbiński Tadeusz 13
Kotzebue August von 228
Kovačić Antun 327
Kowalczyk Urszula 273
Kowalczykowska Alina 18, 71–73, 115, 153, 193, 203
Kowalska Magdalena 299
Kowalska-Leder Justyna 283, 285
Koziołek Ryszard 378
Kozmian Jan 41
Kozmian Stanisław 41
Krall Hanna 281, 284
Kraśńska Eliza 193
Kraśński Zygmunt 36, 39, 45, 53, 57, 100, 176, 178, 182, 184, 192–210, 214–217, 220, 221, 223
Krasowska Patrycja 113
Kratochvil Jiří 311, 316
Kraushar Tadeusz 389, 390
Krechowiecki Adam (pseud. ***) 155, 245, 251
Křesadlo Jan 308–318
Kridl Manfred 13, 53–56, 58, 59, 73, 79, 96, 108, 132, 148, 193
Kristeva Julia 310
Križanić Juraj 324
Kreža Miroslav 327
Krolikowski Peter 362
Królikowski Józef Franciszek 234, 235
Krukowiecki Jan 125
Krupa Bartłomiej 282
Krupiński Piotr 290
Kryński Adam Antoni 409
Krysowski Olaf 144
Krzywiac Grzegorz 343
Krzyżanowska Zofia 103
Krzyżanowski Julian 52, 63, 64, 138, 143, 234, 356, 357, 366, 389
Książyk Łukasz 273
Kubala Franciszek 392
Kubale Anna 193, 199
Kubas Magdalena Maria 299
Kuczera-Chachulska Bernadetta 84, 88
Kuczyńska-Koschany Katarzyna 281–283, 285
Kulesza Monika 38
Kundera Milan 309–315
Kupcová Helena 308, 312, 315
Kupiec Jan 386–396
Kupis Bogdan 27

Kurska Anna 145, 146
Kuziak Michał 25, 36, 68, 70, 372, 374

L

Lacan Jacques 371, 373, 374, 377, 378, 380
Lam Andrzej 362
Lamartine Alphonse de 215, 216, 223
Landels John Gray 233
Landis John 187
Lang Berel 282
Laskowska Ewa 308
Lautréamont (właśc. Isidore Lucien Ducasse) 308
Le Grand Eva 313
Legeżyńska Anna 407
Lehnstaedt Stephan 343
Leiserowitz Ruth 343
Lelewel Joachim 232
Lenartowicz Teofil 178
Leociak Jacek 280, 283–286, 290
Leon X, papież 73
Levi Primo 286
Levin Jacek 373
Lewandowska Jadwiga 272
Lewin Leopold 403, 405
Libera Zdzisław 234
Liebfeld Alfred 202
Lisecka Małgorzata 381
Listwan Jerzy Paweł 289
Litwin Magdalena 172
Locke John 323, 326
Lodge David 316
Lord Albert Bates 233
Lubowski Edward 251
Ludorowska Halina 386, 388
Ludorowski Lech 386, 388
Lufft Hans 362
Luna Frederick de 202
Luter Marcin 77
Lutosławski Wincenty 179, 267, 270
Lyall Roderick J. 294, 297
Lyszczyna Jacek 61–63

Ł

Ławski Jarosław 63, 263, 264, 269
Łepkowski Karol 161, 163
Łojek Jerzy 379, 380
Łubieniewska Ewa 52, 53, 61, 62, 142
Łukasiewicz Jacek 22, 153
Łuszczewska Jadwiga zob. Deotyma

M

Mach Anna 285
Machala Lubomír 310
Machiavelli Niccolò 323, 330, 331
Maciejewski Janusz 244, 401
Maciejewski Marian 21, 88–91
Maeterlinck Maurice 249
Majdzik Katarzyna 406, 407, 412
Majewska Małgorzata Brygida 146
Majewski Jacek 289
Majewski Paweł 233
Majewski Tomasz 287
Makowiecka Zofia 108
Makowiecki Andrzej Zdzisław 249
Makowska Urszula 178, 182, 183
Makowski Stanisław 41, 61, 124, 126, 135, 138
Maksimowicz Krystyna 267
Malczewski Antoni 97, 178
Maleszewski Władysław (pseud. Wł. M.) 251
Malinowski Mikołaj 232
Małachowski Stanisław 193, 195, 206, 207
Małecki Antoni 51
Małecki Stefan 182
Mara zob. Morozowicz-Szczepkowska
 Maria
Marchi Gian Paolo 357
Maret Bourgaud de 125
Marivaux Pierre de 140
Markiewicz Henryk 49, 269, 178, 199, 272
Marsjasz, mitol. 229
Marzec Grzegorz 374
Maschek Hermann 360, 361
Maser Chris 289
Masiuk Olga 372

- Masłowski Michał 21, 174
Massalski Ignacy 391
Matejko Jan 174, 370
Matković Stjepan 328
Matracka-Kościelny Alicja 232
Matusiak Maria 42
Matuszek Dawid 378
Matuszek Gabriela 265
Matuszewski Karol 154, 155
Mažuranić Ivan 328
McDiarmid Matthew P. 296
McHale Brian 309
McNeill Jean 377
Meier Nicole 296
Melbechowska-Luty Aleksandra 178
Méyet Leopold 102
Méyet Ludwik 180
Miarka Karol 387, 388
Miaskowski Feliks 125
Michalik Jan 247
Michał Anioł (właśc. Michelangelo Buonarroti) 73
Miciński Tadeusz 183, 262–274
Mickiewicz Adam 13, 18–24, 26, 30, 31, 36–49, 51–55, 57–59, 61–64, 68–79, 84–92, 96–104, 108–120, 124–129, 131–135, 140, 143, 145, 146, 148, 152–157, 159–167, 172–185, 187, 192–196, 198, 199, 201–210, 214, 215, 217–219, 221, 223, 227, 228, 230–236, 238, 239, 264, 265, 267, 270, 372, 373, 376, 377, 394, 409
Mickiewicz Władysław 46, 47, 112
Mikołaj I, car 404, 405
Milecki Aleksander 309
Miloradović Anđelko 324, 330
Milton John 338
Miłosz Czesław 175, 373, 380
Mirić Jovan 332, 333
Miron Dan 340
Mochnacki Maurycy 379
Moldanová Dobrava 318
Molisak Alina 287
Moniuszko Stanisław 152
Montalambert Charles René de 216
Monteskiusz (właśc. Charles Louis de Secondat) 326, 330
Morgan Edwin 294, 295, 303
Morozowicz-Szczepkowska Maria (pseud. Mara) 174
Morsztyn Jan Andrzej 381
Morus Tomasz 324
Mouffe Chantal 278, 280, 289, 290, 322, 323, 326, 327, 332, 333
Mozart Wolfgang Amadeusz 233
Mrowcewicz Krzysztof 230
Muchowski Jakub 283
Müller Wilhelm 232
Murphy Michael 297
Musil Robert 313
Musset Alfred de 401
Muzajos, poeta 229
- N**
Naglerowa Herminia 174
Nalepiński Tadeusz 267
Nalewajko-Kulikow Joanna 343
Nałęcz-Korzeniowski Apollo 142
Nałkowska Zofia 177
Napoleon III, cesarz 216
Narušienė Vaiva 263, 265, 269, 271, 274
Nawarecka Lucyna 18, 28
Nawarecki Aleksander 21
Nawrocki Witold 391, 395
Nehring Władysław Ewaryst 233, 236
Nesteruk Małgorzata 68, 172
Niedźwiecki Leonard 217
Niedźwiedzki Władysław 409
Niekrasow Mikołaj (Nikolay Nekrasov) 399–412
Niemcewicz Julian Ursyn 97, 98, 182, 392
Niemirska-Pilszczyńska Janina 364
Niewiadomski Stanisław 161
Norwid Cyprian 85, 86, 93, 148, 187, 193, 206, 207, 214–224
Noskowski Zygmunt 158, 161
Novotný Vladimír 310
Nowaczyński Adolf 249, 273

- Nowak Zbigniew Jerzy 36, 116, 129, 228
Nowicka Elżbieta 152
Nowicka-Franczak Magdalena 280
Nowicki Ignacy 161, 165
Nycz Ryszard 309
- O**
O'Connell Daniel 215
Odyniec Antoni Edward 102
Okoń Waldemar 155, 178
Okulicz-Kozaryn Radosław 263, 269
Olivier Gustaw Fulgencjusz 125
Olszaniec Włodzimierz 357, 367
Olszewska Maria Jolanta 250
Olszewski Alfred von 389, 396
Opacki Ireneusz 18, 89
Orfeusz, mitol. 24, 25, 228, 229, 233
Orłowski Jan 400–404, 406, 408, 409, 411, 412
Orwid Maria 281
Orygenes 231
Orzeszkowa Eliza 250, 411
Otto Rudolf 27
Otton Wesoły, cesarz 360
Owczarz Ewa 172, 249
- P**
Pailleron Édouard 401
Pankiejew Sergiej 380
Parks Ward 295, 298
Parry Milman 233
Pastore Stocchi Manlio 357
Patrizio Francesco 324
Pattey Englantyna 101
Pauli Bronisława 174
Pauzaniusz 229
Pavis Patrice 256
Paweł z Tarsu, apostoł 230
Pawlikowski Jan Gwalbert 18
Pawlikowski Tadeusz 246, 249, 250–253
Pecold Kazimierz 53, 109, 219
Pecoraro Marco 357
Peiper Tadeusz 139
Pelc Jerzy 138
Peñas Jiří 311, 314
Penelopa, mitol. 229
Pepo Cenni di zob. Cimabue
Petrarka Francesco 401
Petrić Frane 324
Petrow Konstatnty 405
Piasecki Adam 181
Piątkowski Henryk 182
Piechota Marek 24, 37, 41, 70, 71, 96, 100
Piekut Marek 246
Pigoń Stanisław 47, 146, 179, 208, 232, 266, 273
Pilar Ivo 331
Pilch Urszula Monika 266, 269
Pinnard Kora 98
Pivińska Marta 18, 19, 36, 40, 41, 43, 44, 87, 91, 134
Platon 323
Płaza Maciej 309
Płoszewski Leon 102
Podhorski-Okołów Leonard 131
Podoski Gabriel 391
Podraza-Kwiatkowska Maria 262
Pollak Seweryn 402, 408, 409, 411
Ponchielli Amilcare 231
Poniatowska Irena 152
Poniatowski Michał 375
Poniatowski Stanisław August 373, 377, 379
Poniński Adam 379, 391
Popiel 133, 391
Popiel Antoni 156
Popiel Magdalena 266
Potocka Delfina 193, 194, 199, 204, 206, 208, 217, 218
Potocki Stanisław Szczęsny 379, 391
Potter Dennis 371
Poulet Georges 27
Prokesch Władysław 251, 253, 254, 256
Prokop Jan 315, 317
Prosperov Novak Slobodan 325
Proust Marcel 222
Prussak Maria 111–114
Przerwa-Tetmajer Kazimierz 161
Przybylski Ryszard 30, 52

- Przybyszewski Stanisław 249
Przychodniak Zbigniew 26, 38, 70, 88, 97, 223
Pusić Vesna 333
Puzyna Jan, kardynał 183
- R**
- Rabin Yitzhak 341
Rabinyan Dorit 346–348
Rački Franjo 325
Radić Antun 325
Radić Stjepan 330
Radziejowski Hieronim 381, 391
Rafael (właśc. Raffaello Santi) 68–71, 73, 75, 79, 80, 134
Rajchman Aleksander 251
Rakowski Konrad 252
Ramson William 296
Rand Nicholas 380
Rapacki Wincenty 246
Ratter Bożena 389
Rej Mikołaj 357, 365
Reytan Tadeusz 375, 376
Riach Dorothy W. 294, 297, 303
Richterová Sylvie 315
Ricœur Paul 400, 410, 411
Riemann Aleksandra 235
Robespierre Maximilien Marie Isidore de 197, 199
Rohlfs Eckart 228
Romanow Konstanty 374, 375, 378, 380, 381
Rosiek Stanisław 179, 378
Rossowski Stanisław 160, 161, 163–165
Rotrekl Zdeněk 315
Rott Dariusz 391
Rousseau Jan Jakub 22, 325, 326, 330
Rowiński Tomasz 376
Rowshan Faria 349
Roy Max 234
Rudkowska Magdalena 267, 408
Rudnicka Jadwiga 217
Rudnicki Adolf 280
Rupprich Hans 360, 361
Ruszkiewicz Dominika 299, 300
Ruta-Rutkowska Krystyna 250
Rutkowski Krzysztof 49, 70
Rybicki Feliks 160
Rybowski Mikołaj 160
Rydel Lucjan 158, 161, 163, 165, 184, 253, 256
Rymkiewicz Jarosław Marek 37, 39, 84, 103, 233, 370–381
Rymkiewicz Władysław 381
Ryszard Lwie Serce, król 229
Ryszkiewicz Józef, ojciec 182
Rzewuski Kazimierz 391
- S**
- Sadowski Witold 299, 300, 302, 303
Saganiak Magdalena 20
Salwa Piotr 357
Santi Raffaello zob. Rafael
Sardou Victorien 246–248
Sauer Michelle M. 301
Sawicki Stefan 221
Sawrymowicz Eugeniusz 26, 41, 43, 63, 69, 97, 102, 103, 124, 126, 138
Schiller Friedrich 184
Schlözer August Ludwig von 325
Scholem Gerschom 29, 281
Schröder Edward 361
Scott Tom 294, 298
Secondat Charles Louis de zob. Monteskusz
Setkiewicz Adam 183
Severitan Ivan Polikarp 324
Seweryn Agata 29
Seweryn Dariusz 19
Sęp-Szarzyński Mikołaj 230
Shakespeare William 124, 134, 143, 145, 147
Shalev Zeruya 345, 346
Shallcross Bożena 290
Šicel Miroslav 325
Siedlecki Michał 63
Sienkiewicz Henryk 159, 182, 376, 386–396
Signio Marian 160, 161
Sinko Tadeusz 131, 233, 234

- Šišak Marinko 330
Siuciak Mirosława 395
Siwicka Dorota 84, 143
Skibińska Elżbieta 408
Skórnicki Janusz 253
Skrzynecki Jan 36
Škvorecký Josef 315
Skwarczyńska Stefania 68, 69, 71, 80, 233
Skweciński Piotr 376
Ślapek Daniel 406, 407, 412
Sławińska Irena 249
Słowacki Juliusz 13, 18, 19, 20, 21, 24–32, 36–49, 51–64, 68–73, 77, 79, 80, 84–92, 96–105, 108–111, 114–116, 118, 120, 124–135, 138–148, 152, 153, 155–160, 162–166, 172–185, 192–199, 201, 209, 216–224, 244, 252, 372, 376, 378
Smilansky Yizhar 339, 340
Smith Adam 330
Smulski Jerzy 172
Sobiecka Anna 245, 249, 250, 255
Sobieska Anna 408, 410
Sobolewska Justyna 374
Sokalska Małgorzata 162, 164
Sokolnicki Michał 183
Sołtan Adam 193, 195, 205
Sontag Susan 375
Sowa Jan 374
Sozzi Lionello 357
Spencer Herbert 330
Spitznagel Ludwik 97
Spyra Aleksander 391
Sroka Jakub 174
St. zob. Grudziński Stanisław
Stachiewicz Piotr 183
Stachura-Lupa Renata 272, 273
Staël-Holstein Anne Louise Germaine de 91
Stala Marian 21, 37
Stankiewicz-Kapelus Elżbieta 356, 357, 365, 366
Starčević Ante 326–328
Starnawski Jerzy 18, 44, 112, 178
Stasz Kazimierz 157
Stattler Wojciech 48
Stefanowska Zofia 113, 116, 129
Stendhal (właśc. Marie-Henri Beyle) 222
Stępniewska Alicja 233
Straszewska Maria 219
Strauss Dietrich 294
Stricker, poeta 360
Stroka Henryk 161
Strossmayer Josip Juraj 325, 327, 328
Stróżyński Tomasz 309, 310
Strykowski Maciej 228
Strzyżewski Mirosław 97, 267, 408
Styka Jan 182
Stykowa Maria Barbara 249
Suchorzewski Jan 391
Sudolski Zbigniew 41, 42, 124, 126, 138, 192, 193, 194, 195, 205, 208
Sugiera Małgorzata 143
Suttner Bertha von 387
Swedenborg Emanuel 18, 129
Swetoniusz Gajusz Trankwillus 364
Swoboda Tomasz 400
Synowiec Helena 395
Szajnert Danuta 280, 286–288
Szargot Barbara 172
Szczeglacka-Pawłowska Ewa 193, 199
Szczepański Ludwik 252
Szczęsna Danuta 246
Szczublewski Józef 389
Szekspir William zob. Shakespeare William
Szelewa Barbara 278, 322
Szymdtowa Zofia 112
Szturc Włodzimierz 25, 26, 27, 48, 69–71, 99
Szubert Piotr 178, 180
Szukiewicz Maciej 184
Szumska Katarzyna 68
Szuster Marcin 59, 85, 96, 262, 286, 312, 372
Szwejkowski Józef Jakub 391
Szymanowski Wacław 156
- Ś
- Śniadecka Ludwika 58, 97
Śniadecki Jan 97
Śniedziwski Piotr 53

Świdorski Ludwik Brunon 250
Świerkocki Maciej 312
Świerzyński Jan 158, 161, 163, 165
Świerzyński Michał 158, 161
Świontek Sławomir 256

T

Tabaszewska Justyna 308
Taborski Roman 142, 410
Tarantino Quentin 187
Tarnowski Stanisław 51, 52, 178, 216, 217,
271–274
Tasioulas Jacqueline A. 296, 297
Tasso Torquato 221
Tatula Franciszek 178
Taylor Charles 22
Teokryt (Theocritus) 294
Teviotdale Elizabeth C. 229
Thernberg Grundaker von 361
Thomson Derick S. 296
Tokarska-Bakir Joanna 279, 286
Tomic Zdravko 332
Tomasz z Akwinu, św. 323, 324
Tomaszewska Grażyna 193
Tomaszewski Mieczysław 232
Tomczok Marta 280
Tomkowski Jan 18, 26, 130
Tomba Mihály 401
Török Mária 380
Torop Peeter 400
Trask Willard Ropes 301
Tretiak Józef 46, 173
Trojanowiczowa Zofia 217
Trojanowski Wincenty 183
Troszyński Marek 24, 101, 132
Trzebiński Marian 174
Tuđman Franjo 333
Tynecki Jerzy 272
Tyszczyk Andrzej 84
Tytus Flawiusz, cesarz 364

U

Ubertowska Aleksandra 282, 283, 287
Ujejski Józef 57, 58, 234, 250

Ujejski Kornel 53, 63
Ułaszek Stanisław 400
Urbanek Edmund 160, 161, 165
Ursel Marian 195
Uspienski Borys 22

V

Vachott Sándor 401
Vaqueiras Raimbaut de 229
Vasari Giorgio 75
Ventadorn Bernart de 229
Vico Giambattista 221
Vogelweide Walther von der 229
Voltaire zob. Wolter
Vyplelová Helena 308

W

Wagner Richard 229
Walczyński Feliks 161, 165
Waleriusz Maksymus 356
Walezy Henryk 373, 375, 377, 379, 381
Walicki Andrzej 54, 203
Wallek-Walewski Bolesław 161
Wasilewski Zygmunt 173
Waza Jan Kazimierz 381
Ważbiński Zygmunt 75
Wątorski Mieczysław 182
Weintraub Wiktor 18, 113, 114, 120, 147,
193, 199, 208
Weiss Tomasz 253, 273
Wells Stanley 147
Wespazjan (Titus Flavius Vespasianus),
cesarz 364
West Martin Litchfield 233
White Hayden 283
Wielhurski Józef 391
Wilczyński Marek 283
Wilczyński Włodzimierz Stanisław 178
Windakiewicz Stanisław 147, 148
Winniczuk Lidia 216
Witkowska Alina 36, 55, 68, 69, 79, 127,
132, 193, 208
Witold Kiejstutowicz 129, 147, 230
Wittig Edward 157

- Wittig Kurt 296, 297
Wł. M. zob. Maleszewski Władysław
Wnuk Agnieszka 237
Wodzińska Maria 155
Wojciechowska Sylwia 294
Wojda Dorota 371
Wojtkowska-Maksymik Marta 357, 359
Wolski Józef 364
Wolski Paweł 280, 282, 285–288, 290
Wolter (właśc. François-Marie Arouet)
140, 326, 330
Wormald Jenny 298
Woroszyński Wiktor 403, 405
Woźniak Monika 356
Wrotnowski Feliks 217
Wyka Kazimierz 134, 146
- Y**
Yehoshua Abraham B. 340
- Z**
Zabielski Łukasz 63
Zacińska Maria 246
Zagórski Ignacy 391
Zakrzewski Bogdan 53, 109, 153, 159, 219
Zakrzewski Walenty Pomian 217
Zaleski Józef Bohdan (Bogdan) 43, 109,
110, 182
Zamącińska Danuta 84–88
Zamoyski Jan 371, 372, 377, 378
Zamoyski Władysław 217
Zan Stefan 68, 70, 71
Zan Tomasz 70, 115
Zapolska Gabriela 247, 253, 254, 256
Zatońska Beata 346
Zatorski Tadeusz 74
Zawadzki Andrzej 312
Zborowski Samuel 370–376
Zdziechowski Marian 62
Zembrzycki A., właściciel magazynu pa-
pierniczego w Krakowie 181
Zgorzelski Czesław 18, 36, 86, 87, 89, 90,
112, 115, 116, 129, 166
Zgółkowa Halina 236
Zielińska Marta 98, 103, 143
Zieliński Jan 176
Ziemba Kwiryna 19
Złotnicki [Jan?] 391
Zola Émile 248
Zuber Juliusz 175
Zwierzynski Leszek 19, 25–27, 29, 30
Zygmunt August 375, 376
- Ż**
Żeleński Boy Tadeusz 173, 269
Żeleński Władysław 158
Żeromska Monika 174
Żeromski Stefan 264, 272, 394
Żmigrodzka Maria 18, 36, 68, 127
Żuławski Jerzy 179, 183
Żurowska Maria 74
Żychlinska Rajzel 343

**Aktualne wytyczne dla autorów znajdują się na stronie internetowej
<https://www.journals.polon.uw.edu.pl/index.php/pfl/about/submissions>**

**Current submission guidelines can be found on the following page
<https://www.journals.polon.uw.edu.pl/index.php/pfl/about/submissions>**