Nr indeksu 337412
PL ISSN 0867-0633

teksty DRUGIE

MICKIEWICZ I WSPÓŁCZESNOŚĆ

z treści:

Bernadetta Kuczera-Chachulska
Uwagi o kształcie gatunkowym IV części „Dziadów"
Maria Prussak
Kto napisał „Odę do młodości"?
Maria Zielińska
Puszkin i Mickiewicz wobec wolnościowych zrywów swoich rówieśników
Stefan Chwin
Romantyzm i poszukiwanie „trzeciej drogi"
Aleksandr W. Lipatow
Mickiewicz i Puszkin: Portret na tle historiografii i historiozofii

Cena 10.00 PLN

5

(53) 1998

„Teksty Drugie" są kontynuacją dwumiesięcznika **„Teksty"**
wydawanego w latach 1972-1981 i zawieszonego w stanie wojennym

Redaguje Kolegium:
Ryszard Nycz (redaktor naczelny)
Anna Nasiłowska (zastępca redaktora naczelnego)
Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski,
Zdzisław Łapiński, Adam Makowski,
Marta Zielińska

Joanna Łuczyńska (sekretarz redakcji)

Stale współpracują:
Edward Balcerzan, Stanisław Barańczak,
Jan Błoński, Tomasz Burek,
Michał Głowiński, Czesław Hernas,
Janusz Sławiński

Adres redakcji:
00-330 Warszawa, Nowy Świat 72
Pałac Staszica, pokój 1
Tel.: 828 32 06

Numer zrealizowano przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury i Sztuki

Skład i korekta komputerowa:
Zdzisław Popławski

Korekta:
Teresa Winek

Łamanie i korekta szpaltowa
na podstawie gwarantowanego przez Redakcję zapisu komputerowego
Wydawnictwo IBL PAN
Helena Dziurnikowska i Krystyna Petryk

Druk i oprawa
Drukarnia Wydawnictw Naukowych S.A.
Łódź, ul. Żwirki 2

Nr indeksu 337412
PL ISSN 0867-0633

teksty DRUGIE 5 1998
Dwumiesięcznik Instytutu Badań Literackich PAN
TEORIA LITERATURY KRYTYKA INTERPRETACJA

Mickiewicz bliski i daleki

Nasz numer Mickiewiczowski – jubileuszowy – jest z dwóch powodów nietypowy. Po pierwsze dlatego, że oddaliśmy głos pisarzom, którzy zgodzili się odpowiedzieć na ankietę, zatytułowaną Mickiewicz i ja. *Prośbę skierowaliśmy do około 100 osób. Drukujemy wszystkie nadesłane listy. Po drugie, zamieściliśmy fragment nagrodzonej pracy uczennicy – laureatki Konkursu Mickiewiczowskiego. Finał tego konkursu odbył się w maju w IBL PAN, a polegał na ustnej obronie nadesłanego wcześniej opracowania tematu, wybranego spośród kilku podanych przez organizatorów zagadnień.*

Zarówno w jednym, jak i w drugim wypadku chodziło nam przede wszystkim o pokazanie wartościowych materiałów, dokumentujących miejsce Mickiewicza w świadomości współczesnych elit intelektualnych – tych już uznanych, i tych najmłodszych. Wnioski nasuwające się po lekturze owych materiałów nie budzą zdziwienia. Twórczość i biografia Mickiewicza żywo interesuje badaczy naukowych, czego pośrednim dowodem okazał się bardzo wysoki poziom zwycięzców Konkursu Mickiewiczowskiego, doskonale zorientowanych w literaturze przedmiotu. Mickiewiczolodzy zatem nie muszą się bać braku następców. Dla pisa-

rzy natomiast Mickiewicz nie jest już tym, czym był dla ich kolegów po piórze przed stu laty, gdy po raz pierwszy obchodzono tę ważną dla Polaków rocznicę. Nie muszą bezpośrednio mierzyć się z jego dziełem w swojej twórczości, jak Orzeszkowa, Sienkiewicz czy Wyspiański, ponieważ należy on już do historii i tradycji, oddzielony grubą warstwą napisanych przez te sto lat utworów literackich i naukowych.
Czyż nie wygląda to na paradoks, że im bardziej oddala się dzieło i osoba wieszcza od aktualnych trendów literackich, tym bliższe stają się one badaczom? Wszak znamy coraz więcej dokumentów, świadectw, coraz wnikliwiej się im przyglądamy – innymi słowy nasz obraz życia i twórczości Mickiewicza wypełnia się coraz to większą ilością szczegółów. W literaturze natomiast dzieje się coś zupełnie odwrotnego: spuścizna poety odsuwa się i rozmywa w następujących po sobie kolejno literackich formach.
Który Mickiewicz jest prawdziwszy i ważniejszy – ten pisarzy, istniejący dziś enigmatycznie, ale naturalnie w polskim języku, w polskiej świadomości i podświadomości, we wspomnieniach z dzieciństwa, w utworach późniejszych pokoleń, a nawet w stereotypowych sądach o nim i jego twórczości – czy też ten badaczy, opisany wszechstronnie i tak dokładnie, jak to tylko możliwe?
Sam poeta, gdyby go o to spytać, wybrałby prawdopodobnie pierwszy wariant, za ideał bowiem sukcesu literackiego uznawał oderwanie się tekstu od autora, wejście do anonimowego obiegu. Swojej biografii i twórczości też by nam raczej wystarczająco nie objaśnił, jeśli pamiętać, jak odpowiadał tym, co chcieli poznać tajemnicę liczby czterdzieści i cztery.
Ilekroć czytam słowa wiersza Szymborskiej Dnia 16 maja 1973 roku*:*

Jedna z tych wielu dat,
które nie mówią mi już nic.

Dokąd w tym dniu chodziłam,
co robiłam – nie wiem

– myślę o benedyktyńskim trudzie autorek Kroniki życia i twórczości Adama Mickiewicza. *Które z tamtych dat Mickiewiczowi niczego by nie powiedziały, a które – ważne dla niego – pozostały dziś białą plamą? Nie oznacza to jednak, że praca kilku generacji interpretatorów i historyków literatury nie ma swojej wagi. Nie da się oddzielić dzieła Mic-*

kiewicza od tego, co o nim pisano już od momentu debiutu. To wszystko składa się na tradycję, z której czerpią zarówno pisarze, jak i badacze – choć każdy inaczej. Geniusz sam dla siebie bywa tajemnicą, a tajemnica musi obrastać w komentarze.

Czy dziś jednak, gdy mamy już niepodległość, a sam Mickiewicz od dawna składa się na naszą narodową tożsamość – niezależnie od tego, co się o nim mówi – czy dziś zatem jego miejsce jest wyłącznie w polskim Panteonie? Innymi słowy, czy do pomyślenia jest, żeby dziś ktoś bezinteresownie, wyłącznie dla siebie i własnej przyjemności zechciał poznać wszystkie dzieła poety, zapragnął wszystkiego się o nim dowiedzieć? Wiadomo, że młodzi ludzie, dla których każdy zastany tekst literacki jest w jakimś sensie nowością, najchętniej czytają to, czego nie ma w szkole, czego się nie „przerabia". Tam szukają swoich idoli. Mickiewicz mało ma zatem szans, by dotrzeć do czytelnika w stanie nieskażonym, pozwalającym odnaleźć w jego poezji to, czego potrzebuje współczesny młody człowiek. Wieszcz-patriota skutecznie przesłania całą resztę, wcale niemałą. A przecież pierwszą rzeczą, o której należałoby mówić, to nonkonformizm poety, nie mający sobie równego wśród polskich pisarzy i nie tylko pisarzy. Nie bał się Mickiewicz narazić literackiemu establishmentowi, plotąc „duby smalone" w balladach, nie bał się potem publicznie ogłosić historii nie zakończonego jeszcze romansu z żoną Puttkamera, nie bał się w Rosji biesiadować z Moskalami, nie bał się przestać pisać u szczytu swojej poetyckiej sławy, nie bał się demokratów ani księży, ani patriotycznej opinii, nie bał się biedy i utraty intratnej posady profesora, mimo choroby żony i licznej gromadki dzieci na karku, nawet wojennych przygód się nie bał w wieku, gdy inni siedzą już przy kominku i w otoczeniu wnuków rozpamiętują z zadowoleniem swoje życie. Przekraczał Mickiewicz wszystkie obyczajowe, społeczne, patriotyczne i religijne zakazy – które i dziś niełatwo jest przekroczyć osobie publicznej. Nie sztuka sprzeciwiać się wrogowi, to narażanie się „swoim" wymaga heroizmu.

Czy jednak szkoła, z zasady będąca instytucją wyrabiającą postawy konformistyczne, może w ten sposób prezentować naszego największego poetę? Nie czynią tego nawet badacze, zajęci sprawami bardziej szczegółowymi i fachowymi, a jeśli czynią, to raczej przedstawiając Mickiewicza jako ofiarę małostkowych i zawistnych współczesnych. Tymczasem poeta nigdy nie użalał się nad sobą z takich powodów, choć nieobca mu była gorycz porażki i duchowego osamotnienia. Wszystko

jednak, co robił, robił z własnego wolnego wyboru, przekonany o swojej racji i pod tym względem można go nazwać człowiekiem szczęśliwym. Trudne to szczęście, bo najtrudniej przecież uniezależnić się od osobistej wygody i korzyści, ale warte rozważenia w dzisiejszych czasach, gdy wolność Polski wielu uczyniła niewolnikami przyziemnych namiętności.

Marta Zielińska

Szkice

Bernadetta Kuczera-Chachulska

Uwagi o kształcie gatunkowym IV części *Dziadów*

IV cz. *Dziadów* uchodzi, nie bez przyczyn, za tekst krytycznie oswojony. Praktyka szkolna na przykład, a co za tym idzie, świadomość potoczna żongluje karykaturalnymi często przeróbkami akademickich syntez, powołując do życia m.in. obszerne ustalenia Kleinera[1], próby określenia statusu ontologicznego głównego bohatera (za znakomitym studium Z. Stefanowskiej[2]). Wydaje się często, że jedyną drogą do odświeżenia sposobu obecności tego dzieła w świadomości literackiej jest uwspółcześniona rekonstrukcja warstwy znaczeń, uruchomienie nowych kontekstów (patrz np.: R. Przybylski *Słowo i milczenie Bohatera Polaków. Studium o „Dziadach"*[3]), które pozwoliłyby zwielokrotnić efekt hermeneutycznych wysiłków. Ale, jak arcytrafnie mówi Opacki – „poezja jest dziedziną wyobraźni ścisłej, [...]

[1] J. Kleiner *Mickiewicz*, Lublin 1948, t. 1, s. 381-416.

[2] Z. Stefanowska *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1976, s. 26-42.

[3] R. Przybylski *Słowo i milczenie Bohatera Polaków. Studium o „Dziadach"*, Warszawa 1993.

nie możemy [...] mówić o dowolności widzenia poety-deformatora"[4], nawet w sytuacji, kiedy przedstawiony świat jest pulsującym strumieniem rwanej myśli, przemieszanej z emocją. Nawet w przypadku bohatera uparcie podporządkowującego się własnym uczuciom czy, jak chcą niektórzy, szalonego.

W dalszym ciągu, jak się zdaje, obowiązuje w punkcie wyjścia do opisu wewnętrznej organizacji tekstu IV cz. *Dziadów* sąd Kleinera:

> [...] największą nowością poetyki *Dziadów* było zerwanie z postulatem jednolitych, logicznie powiązanych łańcuchów treściowych. Jak ballada i powieść byronowska luźno stawia obok siebie momenty akcji, tak Mickiewicz w liryce Gustawa, wyzyskując typ anormalny myślenia u szaleńca, luźno stawiał obok siebie treści psychiczne. Przelewając poemat wspomnień w formę dramatyczną, dał motywom luźność asocjacyj, z jaką wyłaniają się treści nabrzmiałe uczuciem w rozpędzie napięcia duchowego lub w swobodzie zadumy, lub w przebłyskach psychozy.[5]

Historię literatury, tym bardziej historię poezji, rozumiem nie jako odsłanianie błędów we wcześniejszych czytaniach tekstów i rewizjonistyczną polemikę z nimi, ale kontynuację tych treści, które są po prostu rezultatem „estetycznej empirii", obcowania z tekstem prowadzącego do jednoznacznych i niewątpliwych ustaleń. Taka lektura monografii Kleinera, pozwalająca „wziąć w nawias" metodologiczne nieprzystosowanie badacza do wymogów współczesności, stwarza możliwość owocnego, tj. pogłębiającego i rozjaśniającego rzecz dialogu.

Przywołany fragment dotyczący IV cz. *Dziadów* zawiera sąd: po pierwsze – o braku jednolitych, „logicznych" wyznaczników integralności tekstu; po drugie – o tym, że osnowa poematu ma charakter wspomnień; po trzecie – że poemat przelewa się w formę dramatyczną. Czy możliwe jest, a jeśli tak to na ile, uściślenie i modyfikacja tych ustaleń, niezwykle przecież ważkich dla zrozumienia wewnętrznej organizacji tekstu?

Przyjrzyjmy się problemowi wspomnieniowości, tym bardziej że na marginesach różnych wypowiedzi ta sprawa odżywa, ale najczęściej bywa odsłaniana jako motyw, widziana od zewnątrz. Kleiner również podobnie konstatuje wspomnieniowość utworu: przeszłość jest tematem, mieści się w planie fabularnym. I. Opacki w rozprawie o „pamiątkach" pisze przede wszystkim o romantycznej obsesji pragnienia zobiektywizowanych utrwaleń[6], Zgorzelski w szkicu o Mickiewiczow-

[4] I. Opacki *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*, Warszawa 1972, s. 7.

[5] Tamże, s. 416.

[6] I. Opacki *Pomnik i wiersz*, w: tenże *Poezja romantycznych przełomów.*

skiej krainie pamiątek w zasadzie ogranicza się do rekonstrukcji wyobraźni poety[7], ujawniającej się w skłonnościach do pewnego sposobu obrazowania; a przecież w *Dziadach* cz. IV mamy do czynienia przede wszystkim ze zjawiskiem przymusowej kontemplacji przeszłości i jego lirycznymi implikacjami. Ta kontemplacja jest punktem wyjściowym, „iskrą tylko", dającą początek „organicznemu" rozrostowi poematu i w ten sposób stanowi o jedności strukturalnej całych *Dziadów* wileńsko-kowieńskich, zwłaszcza jeśli uwzględnimy uwerturowy charakter *Upiora*.

IV cz. *Dziadów* posiada dwa poziomy fabularne: pierwszy, rozpisany jako dramat w sytuację spotkania Księdza i Pustelnika, ich dyskusję i sceniczną gestykulację, i drugi, wewnętrzny, centralny poziom uaktualnionej przeszłości, która istnieje tutaj nie na prostym planie retrospektywnym, tylko przede wszystkim żywo aktualnym i aktualizującym się; sytuacje minione rozwijają się w pełnym otwarciu na przyszłość, choć mówiący zna ich finał, kształt i kres – stąd wynika napięcie i dramatyzm całości. Sytuacja jest nieco skomplikowana; jeśli traktujemy cz. IV jako utwór dramatyczny, to uaktualniający i progresywny charakter wspomnień wygasza charakterystyczną dla dramatu „wielopunktowość" tworzoną przez osobowe „centra", dzięki którym jest możliwe zaistnienie dialogu, niezbywalnego elementu dramatu; jeśli zaś potraktujemy tekst jako poemat czy po prostu dzieło liryczne, to formalnie obecne rozpisanie na role ujawni chyba swój pretekstowy charakter. Okaże się, że to nie poemat przelewa się w dramat, a forma dramatyczna jak zbyteczna skorupa pęknie i odsłoni czysty liryczny fakt. „Inicjujący" charakter wspomnieniowości da się pojąć w pełni jedynie w świetle założeń o lirycznym charakterze utworu.

Spójrzmy na „przewrotność" Mickiewicza, który napisze *Dziady. Poema*, by za moment w myśl reguł dramatopisarskich opatrzyć tekst didaskaliami i rozpisaniem na role. Jaką mistyfikacją jest ta pomoc dla inscenizatora, łatwo zauważyć. Cytuję tekst poboczny od strony pierwszej: „zmieszany", „powolnie i smutnie", „łagodnie z uśmiechem", „poufale", „z żalem", nieco dalej: „z pomieszaniem i smutnie sam do siebie", „z obłąkaniem", „z uśmiechem", „z roztargnieniem i nieuwagą", „z wymuszoną wesołością", „mocno", „z ironią", „po pauzie zwolna", „z coraz większym pomieszaniem", „z największym pomieszaniem", „poru-

[7] Cz. Zgorzelski *Kraina pamiątek*, w: tenże *Zarysy i szkice literackie*, Warszawa 1988.

szony i zdziwiony", „ze wzgardą". Przytłaczająca większość didaskaliów odnosi się do s p o s o b u mówienia i obecności głównego bohatera, jest budowaniem ekspresji osoby i sugestywności lirycznej, czyli uczestniczy w konstruowaniu poetyckiej siły wyrazu. W takiej sytuacji dochodzi do rozszerzenia ram strukturalnych wypowiedzi lirycznej, o którym pisze Zgorzelski, że nie byłoby możliwe w romantyzmie, „gdyby nie nastąpiło ostrzejsze zarysowanie zindywidualizowanej osobowości w niepowtarzalnym układzie sytuacyjnym"[8]. „Ostrzejsze zarysowanie zindywidualizowanej osobowości" w tym tekście jest natomiast pochodną ponownego zaistnienia przeszłości, doprowadzającego do autentycznej, aktualnie obecnej ekspresji sposobu wewnętrznego doznawania i reagowania podmiotu mówiącego.

Rzeczywistość, która dzięki wspomnieniu istnieje na nowo, nie jest ani p r o j e k c j ą, ani k r e a c j ą, jest samoistnym przywołaniem realnej rzeczywistości, tj. tej, która faktycznie zaistniała w przeszłości. Samorzutność zaś stała się możliwa dzięki sile uczucia, dla którego czas nie ma znaczenia.

Żywa pamięć, rozumiana nie tylko jako motyw, ale swego rodzaju dominanta, stojąca na przecięciu linii znaczeń i kompozycyjnych, jest czynnikiem i n t e g r u j ą c y m całość utworu.

Pozornie dramatyczny charakter IV cz. *Dziadów* nie ulega wątpliwości[9], ale przyjmuje się powszechnie, że dialog w tym utworze pozwala z pełną sugestią wyrazić bujny, romantyczny indywidualizm w pojedynku z myślą życiowo rozsądną, o proweniencji oświeceniowej. Brak podstaw, by twierdzić, że tak nie jest, istnieją natomiast przesłanki, by dopowiedzieć, że takie odczytanie funkcji dialogu w utworze jest nieco powierzchowne. Bowiem obserwacje stylu poetyckiego wskazują tutaj przede wszystkim na jego jednorodność. Ksiądz i Pustelnik mówią zasadniczo tak samo lub bardzo podobnie, chociaż na inne tematy, chociaż ich myślenie zdaje się biec w osobne rejony. Jednorodność stylistyczna poematu jest obserwacją dość oczywistą, zwłaszcza jeśli zestawi się utwór z II cz. *Dziadów*. Opada tutaj sztafaż ludowości, zanika polifonia

---

[8] Tamże, s. 21.

[9] Zarówno Kleiner, Borowy, jak i Zgorzelski akcentują supremację liryczności w IV cz. *Dziadów*, ale jej miejsce i stosunek do dialogowości utworu nie został szerzej opisany (J. Kleiner, *Mickiewicz*; W. Borowy *O poezji Mickiewicza*, Lublin 1958, t. 1, s. 103-133; Cz. Zgorzelski *Człowiek w twórczości Mickiewicza*, w: tenże *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, Warszawa 1976, s. 130).

sytuacji i osób. Spotkanie zaś Księdza i Pustelnika, jeśli zaakcentujemy liryczny status całości, może odsłonić inny niż dramatyczny wymiar rozpisania zdań na dwie role. Podczas uważniejszej lektury poematu może okazać się również, że ci dwaj bohaterowie nie myślą wcale tak odrębnie, a sylwetka Księdza towarzyszy bohaterowi jako forma drugiego „ja", dzięki niej możliwe jest przedstawienie „schizofrenicznego" starcia racji, rozpisanie obecnego poniżej progu świadomości dialogu wewnętrznego. Zwróćmy uwagę, Gustaw nawet w obrębie wyznaczonego przez autora „swojego głosu" ma skłonność do dialogowania z samym sobą, ale podstawą tego dialogowania jest wyrazista i „zmaterializowana" w słowie kontemplacja przeszłości. O takiej sytuacji pisze E. Steiger, że jest podstawowym wyznacznikiem liryczności[10]. Ksiądz nie neguje romantycznego maksymalizmu, Ksiądz również współczuje, stara się pojąć sytuację nieszczęśnika.

O nieszczęśliwy zapaleńcze młody!
W żalach, które tak mocno zraniona pieśń jąka,
Że nie jesteś zbrodniarzem, odkrywam dowody;
I że piękność, za którą twój rozum się błąka,
Nie z samej tylko powabna urody.
Jak z zapałem kochałeś, tak naśladuj godnie
Myślenia i uczucia niebieskiej istoty.
Zbrodniarz ją kochający wróciłby do cnoty,
A ty, niby cnotliwy, puszczasz się na zbrodnie!
Jakakolwiek przeszkoda tutaj was rozdwoi:
Idą ku sobie gwiazdy, choć je mgły zaciemnią,
Mgła zniknie, gwiazda z gwiazdą na wieki się spoi,
Łańcuchy tu wiążące prysną razem z ziemią,
A tam nad ziemią znowu poznają się swoi,
I namiętność choć zbytnią Pan Bóg wam przebaczy.[11]
[podkreśl. B. K.-Ch., w. 520-534]

---

[10] Wielu badaczy (np. J. Kleiner *Mickiewicz*, t. 1, s. 402 i 412; W. Borowy *O poezji Mickiewicza*, t. 1, s. 119), opisując IV cz. *Dziadów*, posługuje się formułą monodramu, który zakłada specyficzną dialogowość w obrębie jednego podmiotu mówiącego, ale ta nie stanowi przecież, w przypadku Gustawa, najgłębszej zasady organizującej jego wypowiedzi. Nie jest nią „odbijanie" myśli i sądów w obrębie tego samego podmiotu przeżywającego, lecz wyprowadzanie ich z głębin „ja", ze wspomnienia, na podobieństwo sytuacji w wierszach lirycznych. O takiej roli wspomnieniowości w liryce pisze E. Steiger w rozdziale *Lirischer Still: Erinnerung*, w: tenże *Grundbegriffe der Poetik*, Zurich 1946, s. 13-85.

[11] A. Mickiewicz *Dzieła*, Wydanie Jubileuszowe, t. 3, Warszawa 1955, s. 39-95. Wszystkie cytaty z IV cz. *Dziadów* pochodzą z tego wydania.

Osłupiały Pustelnik słyszy w tym momencie artykulację własnych przekonań. Kogoś, kto tak rozumie i wyraża najskrytsze przekonania bohatera, nie można nazwać ideologicznym przeciwnikiem, nawet jeżeli później ów potencjalny przeciwnik oniemieje ze zdumienia wobec głosu z kantorka; wszak bywa, że nie rozumiemy samych siebie. Ale Ksiądz nie tylko bywa „wewnątrz" Pustelnika. Ksiądz również mówi:

I na cóż nam te zdrady, spowiedź i podstępy?
Chociaż się dziwnym kłębkiem twoja żałość gmatwa,
Lecz czyj wzrok na b i e g c z u c i a n i e j e s t c a ł k i e m t ę p y,
Temu do wywikłania tajemnica łatwa.
[podkreśl. B. K.-Ch., w. 572]

Więc jak to? Mickiewicz swoje podstawowe epistemologiczne rozpoznanie wkłada w usta ideologicznego przeciwnika bohatera, który ma demonstrować romantyczny indywidualizm? Ksiądz wyraźnie odnajduje przestrzeń tożsamości z narratorem w balladzie *Romantyczność*: to czucie decyduje o głębi i skuteczności poznania. Ksiądz również jest zwolennikiem maksymalistycznie rozumianej miłości. To on każe Gustawowi „naśladować" wybrankę i droga ta ma ostatecznie doprowadzić do miejsca wspólnego przebywania, chociaż już na innym poziomie i w innym świecie. Ksiądz chce znaleźć wyjście z fatalnego położenia, podczas gdy Gustaw zatrzymał się gdzieś z tyłu.
Rozmowę z Księdzem można po części zobaczyć jako bohatera rozmowę z sobą[12] również dlatego, że unicki duchowny nie przypadkiem jest tym, kto ukształtował świadomość Pustelnika, kto poniekąd stworzył miniony, w przeszłości istniejący rzeczywiście typ mentalny. Rozmowa z Księdzem staje się więc r o z m o w ą z s o b ą m i n i o n y m: istniejąca odrębnie na planie dramatycznym postać Księdza wzmaga tutaj, i taka jest jej niemal wyłączna rola, siłę liryczną tekstu. Duchowny może pełnić rolę zmistyfikowanego drugiego „ja" Gustawa, ponieważ kiedyś „kochał go jak syna". Uczył go czytać nie tylko w „pięknych księgach", ale i w „pięknym przyrodzeniu", co minimalizuje „winę" Księdza, bo czytanie w przyrodzeniu jest po prostu którymś z kolejnych etapów osobowego dojrzewania.

[12] Ta uwaga sytuuje się komplementarnie do spostrzeżeń D. Seweryna i M. Zielińskiej, że droga Mickiewicza-liryka, ujawniająca się również w postaci Gustawa, jest drogą do samopoznania (D. Seweryn *O wyobraźni lirycznej Mickiewicza*, Warszawa 1996, s. 5; M. Zielińska *Opowieść o Gustawie i Maryli, czyli Teatr, życie i literatura*, Warszawa 1989, s. 254).

W tym utworze wszystkie postaci zamieszane w wewnętrzną tragedię bohatera odsłaniają się na drodze do wspólnego, albo przynajmniej zbliżonego pola tożsamości. Ksiądz i Gustaw mogą się spotkać, bo kiedyś łączyły ich wspólne myśli i uczucia, tragiczne zaś wydarzenie, przekraczające ramy świata przyrodzonego, określa dyskursywne manewry, zmierzające, co prawda, tymczasem beznadziejnie, ale do odnalezienia obszarów osobowego jednoczenia się gdzie indziej. Godzina przestrogi z prośbą o przywrócenie Dziadów jest błaganiem o możliwość pobycia w bliskości z żyjącymi na ziemi dla tych, którzy odeszli, więc również dla Gustawa i wybranki. Godzina przestrogi jest ściśle powiązana z „prywatnymi" interesami bohatera. To on ustawicznie stanowi osobowe centrum utworu, a niemal każdy strukturalnie wyodrębniony dialog daje się logicznie zamknąć w obrębie promieniowania silnego indywiduum lub zepchnąć na margines znaczeniowo nieistotny. Problem zauważony przez R. Przybylskiego, że osobowość Gustawa w tekście nie istnieje, że jest to jedynie widmo kogoś, kto jako rzeczywisty Gustaw pojawia się w III cz. *Dziadów*[13], nie jest właściwie ważny dla artystycznego i estetycznego kształtu IV części. Natomiast nie ulega wątpliwości, że podmiot mówiący tutaj i tylko on, „zatrzymany przez wspomnienie" i „żyjący we wspomnieniu", decyduje o spójności wewnętrznej tekstu, jego zasadniczej, stylistycznej jednorodności. Tę określa, idąc „od zewnątrz", upodobnienie do rozmowy, obecność kolokwializmów, pytań, wykrzyknień, zbliżenie (często ostre i gwałtowne) szczegółu, konkretu, drobiazgu, modelowanie dystansu do rzeczywistości przedstawionej. Siła ekspresji nie wynika tutaj z jakości typowych dla dramatu; „dzianie się" wyraziście należy tu do spraw mało znaczących, drugorzędnych, a ciężkość gatunkową utworu wyznacza przede wszystkim sposób rozwijania lirycznej refleksji, mającej swoje źródło w jedynym podmiocie mówiącym i odwołującej się do stanu szczęśliwego życia w przeszłości. Nawet dialog z samym sobą jest czymś wtórnym.

W takiej sytuacji postać Księdza pełni rolę, jak już powiedziano, wzmacniającą i rozszerzającą możliwości liryki. Jest echem myśli bohatera, choć na pozór jako zupełnie odrębne centrum osobowe zdaje się oponować, przeczyć, tłumaczyć. Zakres tematyczny dyskursu wyznacza t y l k o Gustaw i fakt ten ma znaczenie większe niż prosta kon-

[13] R. Przybylski, *Słowo i milczenie...*, s. 54.

statacja, że należy on do oczywistych wyróżników monodramu. Bezdialogowe „zatrzymanie" na przeszłości jest tu głębsze i istotniejsze niż dialogowość.

Są więc *Dziady* cz. IV realizacją poematu lirycznego, a żywioł liryczny zespolony jest nierozdzielnie ze wspomnieniem. Jest możliwy dzięki wspomnieniu. Pisze o nim również R. Przybylski[14], ale umieszczając je jakby w perspektywie poziomej, nie dociera do źródłowego punktu jego obecności, decydującego o sposobie rozrastania się i emanowania liryczności, świadczącej o autorskim zmyśle poety-liryka, a nie konstruktora scenarzysty. Tekst liryczny jest takim tworem językowym, który odsłania konkretną osobowość (jako centralną postać mówiącą), a ta konkretność ujawnia się przede wszystkim dzięki ujawnianiu świata jednostkowej reakcji emocjonalnej, aksjologicznej, podbudowanej na żywo uchwytnym doświadczeniu. Właściwie tylko dla liryki charakterystyczne jest takie zbliżenie przestrzeni między mówiącym a odbiorcą, że ten pierwszy staje się personalnie obecnym współuczestnikiem w byciu, nawet jeśli tekst dotyczy jakiegoś marginalnego problemu.

To współuczestnictwo łączy się ściśle z uniwersalizmem doświadczeń zawartych w utworze; taki uniwersalizm zaś jest możliwy dzięki uruchomieniu tożsamych dla podmiotu mówiącego i odbiorcy pól elementarnych emocji, wrażeń i egzystencjalnych przeświadczeń[15]. Podmiot mówiący w liryce pojawia się w wyrazistej i dotykalnej konkretności jednostkowej obecności w świecie, a w realizującym się wymiarze fazowości dzieła (wedle terminologii Ingardena) obserwujemy proces stopniowego odsłaniania się jego wewnętrznej konstytucji. Odbiorca zostaje wprowadzony w wewnętrzny świat mówiącego; proces „zaraźliwości" idei poprzedza stan „wchłonięcia" przez ujawniony w tekście świat wewnętrzny. Przestrzeń wypowiedzi lirycznej staje się wspólnym miejscem teraźniejszości mówiącego i czytelnika.

W przypadku IV cz. *Dziadów* realizujących wzorcowo omawiane sytuacje, wyjątkowo klarownie uwidocznia się udział wspomnieniowości w rezonansie lirycznym tekstu. Patrząc w ten sposób dostrzegamy troistą perspektywę możliwą do wyznaczenia z jednego punktu „aktualnie

[14] Tamże, s. 80, 81.

[15] Por. uwagi dotyczące liryczności, w: D. Zamącińska *Historyk poezji wobec „liryki lat ostatnich"*, w: tejże *Słynne – nieznane. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, Lublin 1985, s. 48.

dziejącego się", tworzoną przez: a) odniesienie do podmiotu żywo obecnego w czasie minionym (taka obecność jest w tekście aktualizowana), b) podmiot aktualnie wspominający i c) czytelnika, zdecydowanie przekraczającego i zostawiającego daleko za sobą granicę obiektywnego obserwatora wydarzeń. Podmiot „dawny", obecny i odbiorca znajdują ostatecznie j e d n o tożsame, emocjonalne pole, choć dochodzą do niego jakby z różnych stron. Specyficzna „równorzędność" w odniesieniu aktualnie mówiącego i odbiorcy wynika stąd, iż dla obu przeszłość uaktualnia się we wspomnieniu. Siła ekspresji nie realizowałaby się z taką mocą, gdyby nie celowy, projektowany przez mówiącego, proces detalicznej rekonstrukcji przeszłości. Dla obu w realizującym się tekście przeszłość zaistniała raz jeszcze i zaistniała z niezwykłą siłą żywości, wyrazistości i aktualnej prawdy. Husserl, zastanawiając się nad stopniami jasności odtwarzania tego, co minęło, pisze:

> Specyficzne *modi* żywości i martwoty, jasności i niejasności uobecnienia nie należą do tego, co uobecnione, albo też należą doń tylko ze względu na „jak" uobecnienia, należą one [natomiast] do a k t u a l n e g o p r z e ż y c i a u o b e c n i e n i a.[16]
>
> [podkreśl. B. K.-Ch.]

Tak więc siła przeżycia przeszłości, siła pragnienia jej zatrzymania w rozciągającej się kropli chwili na wieczność jest wprost i bezpośrednio związana ze wspominaną detalicznością zaistnienia tego, co minęło, porażającym realizmem psychologicznym wreszcie.

Konstatacje, dotyczące romantycznego realizmu psychologicznego, pojawiają się w pracach dotyczących epoki, częściej w opracowaniach „zbliżonych" do samego tekstu artystycznego (Borowy, Zgorzelski, Maciejewski, Opacki); w rozprawach bardziej zadomowionych w gąszczu romantycznych idei akcent położony jest raczej na urojeniach, fantazmatach, tym, co odbiega od uniwersalizującego doświadczenia. Samo postawienie problemu realizmu psychologicznego w romantyzmie zaciera (niebezpiecznie?) ostrość granic epoki, a jej odrębność ujawni raczej w intensywności, aniżeli odmienności widzenia. Ostatnia obserwacja dotycząca *Dziadów* cz. IV każe ten realizm przeżyć zdecydowanie wyeksponować, i to jako prawidłowość nierozdzielnie zwią-

[16] E. Husserl *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, przeł. i przypisami opatrzył J. Sidorek, tłumaczenie przejrzał i wstępem poprzedził A. Półtawski, Warszawa 1991, s. 73.

zaną z tym, co dla romantyzmu najbardziej typowe – siłą uczucia i potęgą przeżyć.
Epicka ostrość szczegółu przywoływanej przeszłości jest możliwa tylko dlatego, że dla mówiącego prawdziwie – znaczy maksymalnie wiele, a wypielęgnowany z namiętnością detal „na oczach odbiorcy" włącza tego ostatniego czynnie i faktycznie w „akcję uczuć". Ich ogrom i siła współistnieje tutaj z czułym skupieniem na każdym rekwizycie przeszłości. Jasność widzenia jest zależna od siły pragnienia widzenia, jest więc zależna od potencjału emocjonalnego bohatera. Otwiera i umożliwia zaistnienie metafory „opowiadającej" i jednocześnie sięgającej rdzenia odmienności indywidualnej tego, kto mówi, ujawniającej się w określonym kolorycie emocjonalnym. Żywioł epicki decyduje tu o zaistnieniu i sile liryzmu.
Nie chodzi w tym wypadku o powtórzenie tezy znanej skądinąd, że liryzm realizowany jest u Mickiewicza poprzez struktury epickie, ale wydobycie i oświetlenie sposobu zaistnienia w tym utworze przeszłości, która uwalnia ekspresję poprzez najbardziej typowe, a nawet pospolite sytuacje narracyjne[17]. To, co było, musi zostać opowiedziane, dla siebie również, nie tylko dla słuchaczy i widzów.
Jeden z istotniejszych wspomnieniowych fragmentów rozpoczyna się w czasie przeszłym:

Niedawno odwiedzałem dom nieboszczki matki
Ledwie go poznać mogłem! już ledwie ostatki!
[w. 772-773]

Taka sytuacja ma charakter wyłącznie ramowy, bo w kolejnych wersach wydarzenia rozgrywają się raz jeszcze, oczywiście już w czasie teraźniejszym:

Na rynek siostry, bracia wybiegają mali,
„Gustaw! Gustaw!" wołają, pojazd zatrzymali:
Lecą nazad, gościńca wziąwszy po pierogu;
Mama z błogosławieństwem czeka mię na progu;
[w. 782-785]

W tym fragmencie (również zaczynającym się od słów: „Słuchaj, powiem coś jeszcze...") dochodzi do scalenia trzech fragmentów czasu,

[17] Pisze o tym m.in. W. Borowy w przywoływanym fragmencie.

kolejno jakby wkładanych w siebie; trzykrotne „teraz" zlewa się w j e d n o. Gustaw wspomina przyjazd do rodzinnego domu, przyjazny rozgwar wtedy, gdy błądzi samotnie wśród ruin domostwa, kiedy „pustka, noc, cichość, ani żywej duszy", a o tym właśnie mówi w listopadowy wieczór, w obecności Księdza. Wydarzenie najbardziej odległe przedstawione jest w czasie teraźniejszym, nieco późniejsze względem niego również w czasie teraźniejszym, by jedno i drugie – nie w jakimś uporządkowaniu, lecz przemieszaniu – zaistniało raz jeszcze t e r a z. Oczywiście, taka konfiguracja tłumaczy się całkowicie naturalnymi prawidłowościami psychicznymi, ale dzięki zestawieniu, a raczej nałożeniu na siebie różnych chwil, odmiennie nacechowanych uczuciem i skontaminowanych z najbardziej aktualną sytuacją, dochodzi do powstania nowej, niezwykle ekspansywnej lirycznej jakości.

Wspomnienie, jego wewnętrzna logika, wyznacza również kompozycyjny kształt całego utworu. Burza emocji, wyrazista i zrozumiała w planie realiów psychologicznych, rozwarstwia się w trzech godzinach: miłości, rozpaczy i przestrogi. Łańcuszek trzech godzin bierze swój początek w przestrzeni wspomnień. Dzięki wspomnieniu miłość naocznie i autentycznie zaistniała w określonej strukturalnie „godzinie", jej obecność w takiej naoczności i w takim autentyzmie zdeterminowała siłę kolejnej „godziny". Godzina miłości i rozpaczy współistnieje w tekście na zasadzie antynomicznej, jak dzień i noc, obecność i brak, istnienie i nieistnienie. Punktem granicznym między tymi rzeczywistościami jest oczywiście świadomość, przeraźliwa wiedza o tym, że coś było lub k t o ś b y ł, ale przestało lub p r z e s t a ł dla tej świadomości istnieć. Niezwykła ciężkość tej wiedzy jest możliwa dzięki wspomnieniu uobecniającemu przeszłość. Heraklit mówi o braku ostrej granicy między np. dniem i nocą, w naturze zjawiska przechodzą w jakościowo inne stopniowo. W *Dziadach* cz. IV dzięki pamięci dochodzi do takiego „uszeregowania" miłości i jej utraty, że ta druga ujawnia się jako natychmiastowa otchłań, jako wielkie n i c. Intensywność bólu w zetknięciu z n i c jest tym potężniejsza, im mocniej pamięć utrzymuje c o ś. Spod pióra Mickiewicza wypłynął niezwykle przekonywający rysunek sytuacji tragicznej; nie zderzenie się dwóch różnych wartości, a całkowita utrata jedynej, połączona z niemożnością usunięcia tego braku z pamięci. O identycznej sytuacji mówi poeta gdzie indziej:

Lecz ten u mnie ze wszystkich nieszczęśliwszy ludzi,
Kto nie kocha, że kochał, zapomnieć nie zdoła".[18]
[*Rezygnacja*]

Gwałtowne odczucie braku ujawnia wagę tego, co istniało w przeszłości. Godzina przestrogi natomiast staje się próbą obrony takiej żywej formuły, która zapewni chociaż namiastkę stanu istniejącego kiedyś i powtórzonego w „godzinie miłości". A że formuła pochodzi ze zwyczajów i obyczajów „niskich", to akurat w tej części *Dziadów* nie jest specjalnie ważne. Istotne jest natomiast to, że romantyczne poszukiwania ludowości zyskały sobie motywację w wymiarze indywidualnych zmagań z losem, w wymiarze całościowo zdeterminowanym przez jednostkowe uczucie: „pragnę, byś tu była". Tam, gdzie Byron na krańcu rozpaczy odnajdywał zemstę i potępieńczą rozpacz, Mickiewicz w ludowych obrządkach znalazł sposób na ponowne zaistnienie „w bliskości" czy po prostu pobycie „w bliskości". Stąd: „przywróć nam Dziady"[19].

Osobnego akcentu wymaga właśnie kwestia ludowości u Mickiewicza, która pojawia się nie tylko w obrębie poszukiwań skutecznych sposobów na zgłębienie tajemnicy istnienia, nie tylko w ramach poszukiwania archeologii narodowej, a może przede wszystkim jako *antidotum* na osobiste nieszczęście.

Jeśli uwzględnić hierarchię wartości osoby mówiącej w IV cz. *Dziadów*, to na szczycie tej drabiny stanie moment „bycia w bliskości" z tą, którą bohater w planie ziemskim utracił, ale w porządku ponadczasowym może odzyskać: we wspomnieniu, w obrządku Dziadów. Samobójstwo i inne modne w epoce gesty zostają tutaj przezwyciężone. Obrzęd Dziadów staje się konkretyzacją wspomnienia usankcjonowaną jego wspólnotowym charakterem. Charakterystyczne, że wybujały indywidualizm Mickiewicza, sugestywnie realizujący się w rozmaitych poetyckich obrazach, powracał zawsze w obszary wspólnoty (albo nigdy do końca jej nie opuszczał). Dynamika, konfliktowy sposób obecności bohatera być może dlatego posiadają znamię potężnego autentyzmu, iż wpisana jest tutaj również świadomość niemożności innego – poza ludzką wspólnotą – egzystowania[20].

---

[18] A. Mickiewicz *Wybór poezyj*, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1997, BN I 66, t. 2.

[19] To emocjonalne nacechowanie ludowego obrządku wyraziście odsłonił S. Pigoń w: *Formowanie „Dziadów" części drugiej. Rekonstrukcja genetyczna*, Warszawa 1967.

[20] O „figurach przywrócenia więzi i pojednania ze światem" pisze również D. Seweryn w przywoływanej już pracy, s. 47.

Nieszczęsny powrotnik z zaświatów mówi:

Gdy ona wspomni, westchnie i łezkę wyleje,
Zbliżam się do usteczek, biały włos rozwieję,
Zmieszam się z odetchnieniem i przeniknę ciebie,
I jestem w niebie!
[w. 1268-1271]

Wspomnienie działa niczym zaklęcie i inkantacje Guślarza: powoduje zbliżenie rozłączonych przez śmierć.
Obrzęd Dziadów w kontekście całości utworu rozumiemy jako specjalną formę budzenia pamięci, takiego wspominania, które jest szczególnie intensywne, które również dzięki sile pragnienia powoduje u o b e c n i e n i e tego, kto odszedł. W ten sposób chyba daje się do końca zrozumieć niemal jednoczesne mówienie Gustawa o utracie najbliższej osoby i prośbę o „powrót Dziadów". Godzina przestrogi jest przezwyciężeniem rozpaczy, ostatecznym i radykalnym przejściem w wymiar ponadczasowy, w którym możliwa jest wieczna jedność. W wersie:

Gdyby z twych oczu ziemskie opadło nakrycie,[21]
[w. 1200]

mówi św. Paweł w hymnie o miłości o widzeniu przez mgłę, niejasnym, i perspektywie zobaczenia wyrazistego. Nie próbuję w żaden sposób zestawiać tych dwu tekstów; drogi Gustawa są jeszcze przedziwnie kręte, choć intuicja miłości podkreśla jej sens uwieczniający i otwierający na perspektywę nieskończoną.
Kategoria uobecniającego wspomnienia nadaje również wyrazistą spójność cyklowi wileńsko-kowieńskiemu, poczynając od ballady rozpoczynającej II część. Dość przywołać takie fragmenty *Upiora*:

Patrz, duch nadziei życie mu nadaje,
Gwiazda pamięci promyków użycza,
Umarły wraca na młodości kraje
Szukać lubego oblicza.
[w. 5-8]

[21] „Teraz widzimy jakby w zwierciadle, niejasno; wtedy zaś [zobaczymy] twarzą w twarz", 1 Kor 13, 12. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* w przekładzie z języków oryginalnych, opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, Poznań-Warszawa 1980.

albo:

Ujrzeć ją znowu, poznać się, rozłączyć;
I com ucierpiał, to cierpieć co roku,
I jakem skończył, zakończyć.
[w. 38-40]

Motyw zejścia do ludzi, by „pobyć blisko", zdominował cały tekst[22]. Taki jest cel i sens powrotu upiora. Pragnienie zaś jest możliwe w całej swojej sile, ponieważ pamięć zachowała moment naocznej bliskości. Część II jest ilustracją powrotu bliskich, „pobyciem z nimi przez chwilę", „świętem pamiątek", które powróci po rozegraniu się indywidualnej tragedii pamięci w IV części, by tak pogłębione i dopełnione zamknęło cykl.
Niekoniecznie więc tajemnicza zjawa pojawiająca się pod koniec II części, nie reagująca na prośby, zaklęcia i inkantacje łączy cykl wileńsko-kowieński, równie wyrazistą spójność, a może nawet większą, nadają mu treści niesione przez *Upiora*.
Zawartość wstępnej ballady uruchamia przestrzeń pamięci, prawdziwie łączącą tych, którzy odeszli, i tych, którzy jeszcze pozostali; pamięć zaś jest możliwa dzięki sile uczucia i odwrotnie, również uczucie warunkująca.
W takiej przestrzeni rozmywa się ostrość granic czasowych i wyrazista jedność kompozycyjna staje się czymś analogicznym do dróg i ścieżek bohaterów cyklu, którzy ponad życiem i śmiercią, społecznym odrzuceniem i samobójstwem, dzięki sile pamięci i uczucia zmierzają ku tożsamym obszarom. Obrządek Dziadów pozwolił na artystyczne wcielenie tęsknoty za ponownym spotkaniem; „ucieleśnił" również przeświadczenie, że w wymiarze nieskończonym takie spotkanie jest możliwe. Absolutnie poza kwestią, czy Mickiewicz wierzył w duchy, czy nie.
Również wbrew indywidualistycznym interpretacjom tego utworu warto zauważyć, że zostało tu wpisane konieczne pole tożsamości między jednostką wybitnie czującą a wspólnotą naiwnie czujących. Tu i tam jest to po prostu intensywne „czucie". Dlatego w poemacie mówi się o powrocie Dziadów.

[22] Jest to coś więcej niż (jak chce Borowy w cytowanej już pracy) podobieństwo nastroju *Upiora* i IV części.

[...] Tam, u Wszechmocnego tronu,
Kiedy nasz żywot ścisłe odważają szale
Tam większym jest ciężarem ł z a jednego sługi,
Którą szczerze wyleje nad tobą u zgonu,
Niż kłamliwe po drukach rozgłaszane żale,
[podkreśl. B. K.-Ch., w. 1172-1176]

Dziady są funkcją szczerego uczucia na tej samej zasadzie, na jakiej uobecniana przeszłość jest efektem trwającej namiętności Gustawa. Trwającej dzięki p a m i ę c i, ponad ziemskimi i cielesnymi przypadkami, jakie zdarzają się bohaterowi. Wysiłki zmierzające do obezwładnienia pamięci kończą się zaskakującą dla samego bohatera konstatacją:

Ach, wzdycham! czegoż wzdycham? ha! westchnąłem za nią,
Nie! nie mogę zapomnieć o niej i umarły.
[w. 1102-1103]

Również w ironicznej piosence o stopniowo zapominającej dziewczynie Gustaw zaśpiewa:

Pamięć nie w naszej mocy
[w. 913]

Należy więc pamięć do porządku wyższego i wiecznego.
Pisałam już o wspólnym polu doznań osoby mówiącej i czytelnika, również o bohaterach (uczestnikach) IV cz. *Dziadów*, którzy zmierzają w kierunku tożsamego wymiaru istnienia. Podkreślałam, że „liryczna mentalność" osoby mówiącej determinuje sposób jawienia się innych postaci. Postać Księdza daje się interpretować jako *alter ego* Gustawa, a nawet jeśli nie do końca, to wydaje się, że pod wpływem uruchomionego pola doznań Pustelnika (z przeszłości) Ksiądz coraz mocniej w to pole przechodzi. W ostatnim dialogu rozminie się z Gustawem zupełnie, chociaż faktycznie – podobnie jak on – jest przeświadczony o konieczności pomocy dla tych, którzy odeszli:

Pamiętam, że z dziatkami odprawiałeś modły,
Któreś za dusze zmarłe ofiarował Bogu.
[w. 1159-1160]

Niemożność natychmiastowego porozumienia będzie wynikała z aktualnego tempa przeżyć, ich intensyfikacji i odmiennego pola obserwacyjnego.

Po ostatnim „argumencie" Gustawa Ksiądz milknie, ale pozostaje obecny, można więc wnioskować, że bardziej sugestywne niż upiorne monologowanie bohatera będzie oddziaływać na niego, podobnie jak na czytelnika, zaraźliwie, przyciągająco. Najbardziej podatne na sugestię – dzieci – wciągnięte w wibrowanie uobecniającego przypomnienia, jako pierwsze będą demonstrować jednomyślność i jednoczucie z bohaterem. Najpierw w piosence o niewiernej dziewczynie, na zasadzie echa, powtarzać będą każdą frazę wyśpiewaną przez Pustelnika, w puencie zaś powtórzą dokładnie każde jego słowo:

Bo słuchajmy i zważmy u siebie,
Że według Bożego rozkazu:
Kto za życia choć raz był w niebie,
Ten po śmierci nie trafi od razu!
[w. 1282-1285]

Siła wyrazu Gustawa jest tu zdecydowanie nadrzędna i jedyna. Ulegają jej w sposób najbardziej „czysty" dzieci.
Zamknięcie poematu dobitnie integruje linię tego, co indywidualne, z linią „zbiorowego". Strofka wyśpiewana przez Gustawa jako esencja wcześniejszych przeżyć i ich dystansowania z perspektywy pozagrobowej zostanie powtórzona przez „chór" i nawet nie znajdziemy tu dookreślenia „chór dzieci" – jak wcześniej. A jeśli po prostu „chór", to pojawiają się natychmiast w polu interpretacyjnym konteksty uniwersalizujące, konteksty takich tendencji literackich, które miały pretensje do obiektywizacji świata. Indywidualne doświadczenie głębokie jest przez poetę ściągnięte do rangi uniwersalnego twierdzenia. A jednostkowe doświadczenie mogło dostarczyć takich treści poznawczych, ponieważ rozegrało się powtórnie – w przestrzeni pamięci. Na nic się tu nie przyda twierdzenie Kleinera o sztuczności zakończenia IV cz. *Dziadów*[23].
Proces zbliżania się i w końcu zetknięcia ścieżek przeżyć „uczestników" IV części w jakiś sposób dotyczy jeszcze sprawczyni nieszczęścia. Przestrzeń pamięci uwidacznia jej miejsce w poemacie i perypetie. Obszerne fragmenty poświęcone są uwyraźnieniu pierwotnej jedności:

[23] J. Kleiner, *Mickiewicz*, s. 407.

Jednakowa nam gwiazda świeciła w powiciu,
Równi, choć różnych zdarzeń wykształceni ciekiem,
Postawą sobie bliscy, jednostajni wiekiem.
Ten sam powab we wszystkim, toż samo niechcenie,
Też same w myślach składnie i w czuciach płomienie.
Gdy nas wszędzie tożsamość łączy niedościgła,
Bóg osnuł przyszłe więzy,
[w. 953-959]

Po tym dopiero fragmencie pojawia się najcięższa obelga (K o b i e t o ! p u c h u m a r n y!), a pomysł na dokonanie zemsty zmieniony zostaje w ostatniej chwili:

Precz to żelazo!

(chowa)

niech ją własna pamięć goni,
[w. 1004]

Jedynie ktoś, kto w taki sposób doświadczył pamięci, wie, że będzie ona najsroższym wymiarem kary.
Nieco dalej, już w godzinie przestrogi, Gustaw powie:

zmieszam się z odetchnieniem i przeniknę ciebie,
I jestem w niebie!
[w. 1270-1271]

Analogicznie do kierunku całości: jest blisko, przenika.
Kwestia pamięci połączona z całościowym oglądem *Dziadów* wileńsko-kowieńskich oświetla nieco również status bytowy bohatera i jego najmocniejszy gest, który wprowadza w osłupienie świadka; przebicie się sztyletem. Wszak w *Upiorze* zostało powiedziane:

Ujrzeć ją znowu, poznać się, rozłączyć;
I com ucierpiał, to cierpieć co roku,
I jakem skończył, zakończyć
[w. 38-40]

IV część realizuje tę straszną zapowiedź, wymarzoną w *Upiorze*, jest kolejną „powtórką z pamięci", doznaniami odnawianymi dzięki pamięci. Ale bez słów taka powtórka byłaby niemożliwa, o czym najlepiej wie Ryszard Przybylski. Warto więc może przyjrzeć się organizacji ję-

zyka tych fragmentów wypowiedzi, które najbardziej dotykalnie mają charakter wspomnieniowy. Chodzi przede wszystkim o obejrzenie sposobu, w jaki Gustaw dzięki słowu wywołuje proces „przyciągania" słuchaczy i świadków. Dwa zwłaszcza fragmenty, o których już pisałam, są szczególnie przejmujące w swojej wspomnieniowości; jeden zaczynający się od słów: „Niedawno odwiedzałem dom nieboszczki matki" (w. 772) i drugi: „Słuchaj, powiem coś jeszcze... Byłem i w ogrodzie..." (w. 866). Charakterystyczne „wspomnienie we wspomnieniu" w dużym stopniu sugestywnie naznacza tekst. W pierwszym fragmencie sceneria wspominanej rzeczywistości ma charakter „cmentarny" („Jak na smętarzu w północ, milczenie dokoła"). Na tle tej ciszy pojawia się kolejne, głębsze wspomnienie, tym razem „akustycznie pełne", wrzaskliwe („Mama z błogosławieństwem czeka mię na progu;/ Wrzask spółuczniów, przyjaciół ledwo nie zagłuszy!..."). Warstwa wyglądów (termin Ingardena) wypełniona jest przede wszystkim jakościami słuchowymi: milczenie, okrzyki powitalne, szczekanie i wycie psa, stukot złodzieja rąbiącego podłogę, płacz, krzyk widziadła-niani. W obrazowaniu dominuje ruch: powrót do domu, wybieganie braci, powitalna krzątanina, błąkanie się po ruinach, plądrowanie ruin przez złodziei i drastyczna akcja przeprowadzona przez wspominającego, spotkanie niani i rozmowa z nią. Sugestia powstaje na skutek uobecnienia wydarzeń w ich unaoczniającym ruchu. Wydarzenia, osoby i rzeczy osadzone są w ramie żałującej, współczującej lub nienawidzącej perspektywy podmiotu mówiącego. Te trzy czynniki (akustyka, ruch, emocja) łączą się z faktem, że tekst niby bardzo epicki, przywołujący konkretny, osobny wycinek przeszłości, jest zorganizowany wokół osi metafory, a w dużym stopniu pozbawiony osi metonimii (używam pojęć wypracowanych przez Jakobsona[24]). Brak tu metonimicznego zagęszczenia, indywidualizującego obraz detalu. Mówi się o jakiejś pustce, jakiejś ruderze, jakimś ruchu, braciach, czeladzi, jakichś złodziejach. Jednocześnie wiadomo, że chodzi o jedyną, niepowtarzalną sytuację z życia Gustawa.

Podobnie w drugim fragmencie. Poeta nie przywołuje szczegółu charakterystycznego dla danego miejsca. Plastyczny opis sytuacji nie po-

[24] R. Jakobson *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych*, przeł. L. Zawadowski, w: tenże *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, wybór, redakcja naukowa i wstęp M.R. Mayenowa, Warszawa 1989, t. 1, s. 150-176.

siada większego znaczenia. Określenie jest typowe, ogólne („pod tęż porę", „tenże bladawy księżyc", „kroplista rosa"). W efekcie powstaje iluzja aktualnego, naocznego dziania się. Fakt użycia zaimków wskazujących (ten, tenże) nie wyjaśnia tu niczego do końca, natomiast bez wątpienia jest jednym z czynników wzmagających ostre widzenie przeszłości, jej ponowne zaistnienie. Iluzję aktualnego dziania się tego, co było w przeszłości, wprowadza ruch, najmocniej tam, gdzie został nacechowany słuchowo:

Podchodzę ku altance, jakiś szmer u wniścia,
To ona?... Nie, to wietrzyk zżółkłe strząsał liścia
[w. 876-877]

Czyjś oddech, szmer liścia; detal słuchowy sprawia, że sytuacja staje się aktualna. Takie odgłosy wymagają również pewnego „napięcia słuchu", są stłumione i niepozorne, potęgują wrażenie ciszy, która stając się tłem zdarzeń, wzmaga jakby siłę koncentracji wspominającego i osób wprowadzanych w świat miniony. Ale jakości słuchowe, poetyckie symptomy ruchu, zaimki w roli „pomostów", wszystko to jest dostępne przez pryzmat jedynej, organizującej potok kreacji psychiki podmiotu mówiącego, który charakteryzuje siebie poprzez „czynne" wydobycie zachowań z przeszłości („Słucham, oglądam wkoło, próżno wzrok się błąka"), symbol („Tenże sam listek, listka mojego połowa") i metaforę:

Malegom tylko ujrzał nad sobą pająka,
Z listka wisząc, u słabej kołysał się nici,
Ja i on równie słabo do świata przybici!
[w. 883-885]

Bodajże jedyne wyróżniające się porównanie dotyczące wyłącznie bohatera. „Równie słabo": nic, w żadnym z wymiarów rzeczywistości do końca, mocno nie wiąże, a wszędzie istnieją miejsca, o które można „zaczepić" – taka jest natura pamięci, „przyczepna", kleista, tym bardziej, im jej zawartość jest mniej obojętna dla bohatera. Mentalność osoby mówiącej implikuje metaforę „przenikającą", jakby łączącą wszystkie czasy.

Sumując: minione przywołuje się tutaj głównie poprzez użycie czasowników w pierwszej osobie czasu teraźniejszego, najczęściej niedokonanych, decydujących o naocznym zaistnieniu wydarzeń z przeszłości;

iluzję realizmu scenerii osiąga poeta poprzez zbliżenia ogólne (jakiś mech zarasta, jakiś piołun, jakieś ostu zioła). Większe fragmenty wspomnieniowe zdominowane są przez oś metafory – wyraźne piętno przeżywania osobowości panującej nad światem kolejnych przedstawień, nie tylko go rejestrującej.

A osobowość ta, bez względu na to, jaki byłby jej status, jest obecna dzięki wspominaniu i we wspomnieniu. Jak już powiedziałam, przy uważnym wejrzeniu w dialog między Księdzem a Gustawem doświadczamy, jako wnikliwi czytelnicy, zacierania się wyrazistych granic między osobami bohaterów. Obserwujemy natomiast jakby potężniejące wyznanie Gustawa, co wzmacnia przeświadczenie o lirycznej naturze tekstu. Dramatyczna przeszłość jest w nim dostępna jedynie poprzez organizującą potok kreacji psychikę bohatera, rozmawiającego z sobą minionym.

Zjawisko dobywania czasu przeszłego przez żywo obecną świadomość osoby mówiącej jest istotnym wyznacznikiem elegijności, nawet jeżeli manifestacja krańcowych rejestrów pulsowania uczuć i obrazy z pogranicza frenezji nie pozwolą na jednoznaczne zastosowanie tej kategorii do opisu utworu.

Istnieje jeszcze jeden znaczący argument na elegijny charakter IV cz. *Dziadów*, łączący się jednocześnie z sensownością autorskiego podziału utworu na trzy fragmenty czasowe; często przez historyków literatury kwestionowany z estetycznego punktu widzenia lub bagatelizowany.

Elegia, jak mówią słowniki[25] i Michał Głowiński w znakomitym szkicu o elegiach autobiograficznych Leśmiana, „wprowadza silnie uwydatnione przeciwstawienie: dawniej – dzisiaj"[26]. Sytuacją wyjściową wielu elegijnych dumań jest aktualizująca się w obrazowaniu żywa świadomość utraty miejsca, kogoś bliskiego, dotkliwa zmiana czasowej perspektywy. A takie doświadczenie stoi u podstaw rozwoju lirycznego IV części (jeśli pojmujemy rozwój linearnie).

Najwyraźniej elegijna godzina miłości, nostalgiczne zatrzymanie się osoby mówiącej w świecie utraconym, dogłębne, przechodzące granice

---

[25] Hasło *Elegia*, w: *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1988; H. Piotrowska *Elegia*, hasło, w: *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, pod red. T. Kostkiewiczowej, Wrocław 1991; M. Grzędzielska *Elegia*, w: *Słownik literatury polskiej XIX w.*, pod red. M. Bachorza i A. Kowalczykowej, Wrocław 1991.

[26] M. Głowiński *Elegie autobiograficzne Leśmiana*, w: *Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji*, praca zbiorowa pod red. J. Sławińskiego i J. Święcha, Wrocław 1979, s. 133.

iluzji przenikanie przez Gustawa tego, co minęło, wywołuje racjonalnie i psychologicznie już teraz uzasadnioną rozpacz; godzinę rozpaczy. Powiedziałam już wcześniej o takim układzie psychicznych „progów" i uwarunkowań rozwoju akcji lirycznej, że nadają one niektórym fragmentom piętno specyficznego tragizmu. Tragiczne u Mickiewicza bardzo często splata się z sytuacją elegijną. Z niej zostaje wyprowadzone albo ostatecznie w niej się rozpływa. Pojawiająca się w godzinie przestrogi perspektywa możliwego połączenia bohaterów wyrównuje jakby „ton" całości – wprowadza typ elegijnego ukojenia, charakteryzującego się „lirycznym zintelektualizowaniem", czy po prostu odnalezieniem jakiejś, prowizorycznej nawet, furtki, wyprowadzającej z dokuczliwego stanu, nawet jeśli tą furtką miałby być sam proces wspominania. W godzinie przestrogi widzimy mglistą, ale realną perspektywę połączenia, gdy tymczasem mówiący zatrzymuje się jakby wewnątrz tego, co przeżył, i utwierdza się w przekonaniu o metafizycznych wymiarach miłosnego związku dwojga dusz.

Bez wątpienia dramatyczna i retoryczna skorupa IV cz. *Dziadów* przysłania wewnętrzny układ zawartości warstwy znaczeń. Dopiero pod powierzchnią ułożoną na kształt dramatu odnajdujemy szkielet sytuacji elegijnej: coś minęło i strata uświadomiona sobie poprzez pryzmat ciągle przesuwającego się czasu, domaga się podmiotowego zaistnienia w nowym układzie sytuacyjnym. Można by też mówić w tym miejscu o jakimś apogeum elegijności, przesileniu zjawisk, które o elegijności decydują, aż do przeobrażenia w czynniki przeczące takiej fakturze gatunkowej: krańcowość uczuć, nerwowość, rozpacz.

Ale w *Dziadach* cz. IV widoczne są również elementy, które bezpośrednio wprowadzają odbiorcę w doznania właściwe dla percepcji elegii. O nich wspomina Zgorzelski, kiedy opisuje liryczność przenikającą również całość IV cz. *Dziadów*, a obecną w „egzaltacji miłosnej i wspomnieniach elegijnych"[27].

Jak już zaznaczyłam, we fragmentach wspomnieniowych jedyną wyrazistą metaforą odnoszącą się do podmiotu mówiącego jest pająk: stworzenie to najchętniej przebywa w miejscach pokrytych kurzem, dawno nie sprzątanych, pozbawionych śladów aktywności człowieka. Opuszczone kąty, niedostępne zakamarki, ruiny, przestrzenie najczęściej

[27] Cz. Zgorzelski *Liryczność poezji romantycznej*, w: tenże *Zarysy i szkice literackie*, Warszawa 1988, s. 12.

martwe dla ludzi sprzyjają pająkom. Pająki pojawiają się tam, gdzie zamarł ludzki czas. Oczywiście, zdajemy sobie sprawę z możliwości, jakimi dysponuje psychologia głębi w odczytywaniu takich i podobnych obrazów poetyckich, ale idziemy w nieco odmiennym kierunku. Osoba mówiąca jako pająk to również bohater na zgliszczach, tak go odczytujemy abstrahując od kontekstów, które mogą frapować kogoś zajmującego się psychologią procesu twórczego czy psychoanalizą. Bohater to ktoś zamotany w pajęczynę wspomnień albo sam tę pajęczynę z samobójczą rozpaczą, ale i uwodzącą nostalgią – jak w elegii – tkający.

Najbardziej przejmujące w IV cz. *Dziadów* pozostają fragmenty nostalgiczno-wspomnieniowe, spokojne w przenikliwości odsłaniania czasu przeszłego. Jak w znanym fragmencie:

Niedawno odwiedzałem dom nieboszczki matki,
Ledwie go poznać mogłem!, już ledwie ostatki!
Kędy spojrzysz – rudera, pustka i zniszczenie!
Z płotów koły, z posadzek wyjęto kamienie,
Dziedziniec mech zarasta, piołun, ostu zioła,
Jak na smętarzu w północ, milczenie dokoła!
[w. 772-777]

Tu zostaje określona rama dla kolejnych przypomnień: cmentarna cisza, północ, ruiny – jak w motywach elegijnych z końca XVIII i początku XIX wieku, sięgających do *Nocy* Younga. Jeśli Zgorzelski, opisując IV cz. *Dziadów*, mówi przede wszystkim o sile żywiołu lirycznego, to niechybnie ów żywioł najfortunniej realizuje się we fragmentach bezpośrednio poprzedzających swoim kształtem i rozwiązaniami artystycznymi wiersze elegijne drugiego skrzydła twórczości okresu rosyjskiego. Są to fragmenty kończące się frazami w rodzaju:

Ach! więc wszystko minęło?
[w. 817]

albo:

Dzisiaj po latach tylu, po takiej przemianie,
Na miejscach najszczęśliwszych, w najsmutniejszym stanie
Gdybyś wziął martwy kamień, z którym igra dziecię,
A potem do Ojczyzny wróciwszy z daleka
Ten sam kamień, dla tegoż samego człowieka,

Co nim kiedyś jak dziecko igrał przy piastunie,
Dziś dla starca zmarłego dał pod głowę w trunie;
Gdyby z tego kamienia gorzka łza nie ciekła,
Księże, kamień bez sądu rzuć prosto do piekła!
[w. 853-861]

Na ten nostalgiczny potok słów Ksiądz odpowiada:

O! łza ta nie jest gorzka, gdy w obecne troski
Przypomnianego szczęścia miesza nektar boski;
Czułość ją u ludzkiego wylewa ołtarza
Gorzką truciznę sączą tylko łzy zbrodniarza.
[w. 862-865]

Ksiądz, co łatwo tutaj znów zauważyć, nie jest oponentem Gustawa, jest jego echem, pozwalającym sobie jedynie na delikatną modyfikację myśli bohatera; a uzupełnia ją w ten sposób, że wprowadzane przez niego nowe znaczenia mogłyby doskonale zmieścić się w obrębie rozmowy Gustawa z samym sobą; na marginesie: potwierdza się więc teza, którą postawiłam już wcześniej: dialog, często pozorowany, znajduje się na usługach liryczności, a w przedstawianym przykładzie nawet więcej – elegijności, ponieważ to Ksiądz-echo niweluje ostatni, zgrzytliwy wers wypływający z ust Gustawa i mówi o „boskim nektarze przypominanego szczęścia", aktualizującym się w „obecnych troskach". Ksiądz „podnosi" atmosferę z końca wypowiedzi o jeden ton, nie ripostując, a kontynuując głośno myśli bohatera, zatrzymuje jakby na chwilę Gustawa szybko zbliżającego się do niszczycielskiej rozpaczy. Ksiądz uczestniczy więc w tworzeniu elegijnego „centrum". I rzeczywiście, po tym krótkim wejściu Księdza następuje jeden z najpiękniejszych fragmentów IV części; w tym samym duchu, w tej samej tonacji stylistycznej co wypowiedź wcześniejsza (głos Księdza o „łzach gorzkich" i „nektarze przypomnianego szczęścia") – nie riposta:

Słuchaj, powiem coś jeszcze... Byłem i w ogrodzie,
Pod tęż porę, w jesieni, przy wieczornym chłodzie,
Też same cieniowane chmurami niebiosa,
Tenże bladawy księżyc i kroplista rosa,
[w. 866-869)]

Pojawiające się tutaj zaimki wskazujące otwierają wzmagające się uczucie pragnienia nałożenia dwóch czasów; poprzez identyfikację

miejsc i rzeczy po jakieś paramistyczne wprowadzenie świadomości we wszechobecną powietrzną przestrzeń („Ona wczora tym samym oddychała tchnieniem"). Wszystko, również wszechobejmujące powietrze, służy tu wyrażeniu dążenia do jedności osób i jedności czasu. Charakterystyczna dla elegii jednopłaszczyznowość i jednoczesność wydarzeń, osiągalna dzięki usilnie pracującej świadomości podmiotu mówiącego, w IV części *Dziadów* jest niezwykle wyrazista. To w elegii i elegijnych fragmentach Mickiewicza wyraża się typowa dla poety cecha emocjonalnej „wierności" ludziom i wydarzeniom, zjednoczonych i „objętych" z kontemplacyjną siłą na jednym lirycznym „planie".
Pod koniec omawianego fragmentu pojawia się listek:

Oparłem się o drzewo, wtem na końcu ławki
Widzę bukiety, trawkę, listek pośród trawki,
Tenże sam listek, listka mojego polowa
[w. 886-888]

Podobnie jak figura pająka, wyodrębniona poprzez odniesienie jej do osoby mówiącej, tak i listek, niosący ciężar symbolu, zostaje jakby wyizolowany w toku obrazowania, ukierunkowany na charakterystykę bohatera: tym razem w minionym czasie pochłaniającej go jedności z wybranką. Motyw listka, bardziej lub mniej wyizolowanego w lirycznym rozwoju poszczególnych tekstów można odnaleźć u Mickiewicza w paru miejscach. Charakterystyczne, że wszędzie tam posiada zbliżone pole znaczeniowe. Tak wygląda poetycki kontekst w *Nowym Roku* (tekście napisanym w 1823 roku):

O! przyjaciele, jakże jesteście szczęśliwi!
Jako w palmie Armidy wszyscy żyjąc społem,
Jedna zaklęta dusza całe drzewo żywi,
Choć każdy l i s t e k zda się oddzielnym żywiołem:[28]
[podkreśl. B. K.-Ch.]

Listek znów odnosi się do pojedynczej osoby, ale w konfiguracji zmierzającej do ekspresji możliwości zaistnienia więzi, jedności interpersonalnej. Taki stan jawi się jako kojąca perspektywa, rodzaj wysublimowanej, duchowej Arkadii. Podobnie dzieje się u schyłku twórczości. Poeta napisze:

[28] A. Mickiewicz *Nowy Rok*, w: *Wybór poezyj*, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1977, BN I 66, t. 1.

Uciec z duszą na listek

– albo na „liście", jak chcą ostatni krytycy tekstu[29]. Modyfikacja w zasadzie nie narusza obranego pola interpretacyjnego. „Listek" z *Dziadów* znajduje się we fragmencie kończącym tę część, która realizuje elegijność wprost, pierwszoplanowo, poprzez charakterystyczną instrumentację, sposób kształtowania ekspresji: uobecnia uczucie dzięki wspomnieniu. W symbolicznym „listku", rozdartym na dwie połowy, kulminuje niemożliwe do spełnienia w warunkach ziemskich pragnienie ponownej jedności; przypomnienie ma służyć utrwalającej powtórce bycia jednym. Analogicznie do przedstawianego czasu, który w niezwykłej „energetyczności" uczucia, miniony i teraźniejszy, nałożył się na siebie i zintegrował w jednym punkcie świadomości. Ta, nie znajdując nic poza sobą, odcisnęła się w lirycznym, elegijnym kształcie.

[29] Por. A. Mickiewicz *Wybór poezyj*, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1986, BN I 66, t. 2 z wydaniem tegoż: Wrocław 1997, BN I 66, t. 2.

Maria Prussak

Kto napisał *Odę do młodości*?

To nie jest ani kiepski żart, ani tania prowokacja. Gdyby Konrad Górski, idąc śladami Józefa Kallenbacha, przeforsował swoją koncepcję, o której pisał w artykule *Historia tekstu „Ody do młodości" i próba jego ustalenia*[1], i gdyby w krytycznym wydaniu pierwszego tomu *Dzieł wszystkich* (Wrocław 1971) jako tekst główny znalazła się jego rekonstrukcja tego wiersza, odpowiedź mogłaby rzeczywiście być prowokacyjna. Brzmiałaby wówczas – Konrad Górski. Sama taka możliwość uświadamia jednak, jak zawikłany jest splot problemów związanych z tekstem *Ody* i jak niełatwo tu o ostateczne rozstrzygnięcia. Choć w ostatnich latach drobiazgowo zajmowali się nim najwybitniejsi znawcy mickiewiczowskiej filologii – Pigoń, Górski i Zgorzelski. Choć zebrali, opublikowali i omówili historię wszystkich dokumentów, które mogłyby wnieść jakieś nowe fakty. Choć zestawili wszystkie odmiany uznanych, przynajmniej w jakimś stopniu za wiarygodne, przekazów z epoki i próbowali ustalić powiązania między nimi, formułować wnioski i hipotezy.

Nie ma powodu referować szczegółowo ich ustaleń i sposobu argumentacji, są powszechnie dostępne, aczkolwiek, jak się zdaje, mało uważnie

[1] Przedruk w tomie: K. Górski *Mickiewicz, artyzm i język*, Warszawa 1977.

czytane. Polemiczne wobec siebie, czasem w sposób wielce ukryty i wyrafinowany, są też przykładem głębokich różnic w podejściu do tekstologii. A *Oda do młodości* jest tu ciągle atrakcyjnym przedmiotem dociekań. Dalej, rzecz jasna, będę się odwoływać do ich twierdzeń, tylko postaram się spojrzeć na nie nieco inaczej, żeby wydobyć takie ogniwa, które wciąż zmuszają również czytelnika, nie tylko edytora, do wyboru własnej opcji. Chyba już nie ma co liczyć na możliwość pojawienia się jakichś nowych dowodów w tej sprawie. Dobrze natomiast przypominać sobie, że ten na pozór do ostatka wyinterpretowany i zesłany do szkolnych czytanek utwór, ciągle wymaga aktywnej lektury.

Stawiając pytanie, kto napisał *Odę do młodości*, chcę więc prowadzić moje dociekania trochę w innym kierunku niż klasyczne problemy tekstologii. Wydaje mi się, że naprawdę trzeba zastanawiać się nad tym, kim był Mickiewicz, który pisał *Odę do młodości* w wersji upowszechnianej jako obowiązująca lektura szkolna[2]. A przynajmniej uświadamiać sobie, że czasem filologia okazuje się bezradna i nie da się tego jednoznacznie stwierdzić, co nie jest bez znaczenia dla zrozumienia całości. Może więc pytanie, nad którym się zastanawiam, powinno brzmieć prościej – kiedy powstała *Oda do młodości*. Nie zamierzam tu jednak wracać do dziewiętnastowiecznych dyskusji na ten temat, wówczas usprawiedliwionych brakiem dostępu do dokumentów podstawowych dla rozwikłania takich wątpliwości. Rozstrzygniętych z grubsza w 1872 roku, kiedy Albert Gąsiorowski rozpoznał zwrotkę *Ody* w IV części *Dziadów* i na tej podstawie stwierdził, że wiersz musiał powstać przed rokiem 1823. Datę napisania pierwszej wersji, zatytułowanej wówczas najprawdopodobniej *Do młodości* (tytuł w autografie jest uszkodzony, zachowało się tylko „...ości"), ostatecznie ustalił Stanisław Pigoń po ujawnieniu i przeanalizowaniu materiałów Archiwum Filomatów: „między 14 a 17 grudnia s. s. 1820 r. Ściślejszej daty dziennej bodaj już nie uzyskamy"[3]. Ścisłość i tak wydaje się imponująca, nie tej daty jednak dotyczą moje wahania.

Żeby je sprecyzować, trzeba przypomnieć podstawowe fakty. Wiersz, zatrzymany przez cenzurę, nie wszedł do pierwszego tomiku *Poezji*,

[2] To pewnie zresztą odrębny temat, którego nie sprawdziłam dokładnie – ile wersji *Ody do młodości* pojawiło się w podręcznikach szkolnych.

[3] S. Pigoń *Zielone lata „Ody do młodości"*, w zbiorze: *Drzewiej i wczoraj. Wśród zagadnień kultury i literatury*, Kraków 1966, s. 226. Tu, na stronie 235, dokładny przebieg rozumowania, z którego wynikła rekonstrukcja tytułu.

krążył natomiast w licznych rękopiśmiennych odpisach. Najprawdopodobniej na podstawie któregoś z tych odpisów, bez kontroli i bez wiedzy autora, w czwartym tomie antologii poezji polskiej *Polihymnia czyli piękności utworów tegoczesnych*, wydanej przez Jana Juliana Szczepańskiego we Lwowie w 1827 roku, ukazał się pierwodruk, już pod tytułem *Oda do młodości*. Większość zniekształceń w tekście pierwodruku Konrad Górski przypisuje samowoli redaktora przerabiającego Mickiewicza według własnego gustu. Nie sposób oczywiście znaleźć tu rozstrzygających dowodów. Warto jednak pamiętać, że jeden z programowych wierszy polskiego romantyzmu pierwsze pokolenie czytelników poznawało w wersji nieautoryzowanej. Również bez udziału autora publikowano utwór w poznańskim i paryskim wydaniach zbiorowych oraz w licznych drukach powstańczych. Sam Mickiewicz wrócił do tekstu tego wiersza dopiero wtedy, kiedy opracował go od nowa dla zbiorowego wydania paryskiego z 1838 roku. I jest to jego pierwsza autoryzowana publikacja, różna od ogłaszanych dotychczas wersji. Problem więc nieco się komplikuje. Można by skwitować go następującym stwierdzeniem – w ostatecznym kształcie *Oda do młodości* powstała w 1838 roku, wyszła spod ręki dojrzałego mężczyzny, świetnie panującego nad warsztatem poetyckim. Kogoś zupełnie innego niż kowieński nauczyciel z 1820 roku. Znów nie chodzi o paradoks, tylko o dokładne rozważenie faktów i wyciągnięcie z nich wniosków. A w tej materii różnice między filologami są zasadnicze – spór toczy się wokół tego, jaki status przyznać odmieniającym pierwotne brzmienie i pierwotny sens wiersza poprawkom autora.

Udział Mickiewicza w paryskiej edycji z 1838 roku byłby argumentem rozstrzygającym, gdyby na początku tego stulecia nie pojawiły się dokumenty rękopiśmienne. Przede wszystkim dziś już uszkodzony autograf, zawierający czystopis wersji najwcześniejszej, najpewniej tej, która powstała między 14 a 17 grudnia starego stylu 1820 roku i wówczas Mickiewicz uznał wiersz w tej postaci za ukończony, oraz kopia innej wersji, późniejszej, wpisana przez Onufrego Pietraszkiewicza, najprawdopodobniej na przełomie lat 1823 i 1824, do zeszyciku zawierającego zbiór wierszy patriotycznych, zatytułowana wciąż jeszcze *Do młodości*. Jak z dużą dozą prawdopodobieństwa argumentują badacze, ta kopia utrwaliła tekst przeznaczony do pierwszego tomiku poezji. Oba te rękopisy przynoszą różne warianty wiersza, znów z dużą dozą prawdopodobieństwa przypuszcza się, że odzwierciedlają one kolejne stadia

jego powstawania. Dzieli je cała przepaść poetyckiego doświadczenia autora – chropawy, niezręczny rytm, nieporadne sformułowania autografu zastąpiły płynna forma rytmiczna i znacznie większa precyzja wyrazu w kopii Pietraszkiewicza. Co można stwierdzić zestawiając np. wersy 39-43, gdzie autograf wydaje się zaledwie pierwszym szkicem opracowanego dopiero później tematu. W autografie:

Razem, razem przyjaciele!
Choć na skałę droga śliska,
Choć los sprzeczny i własna słabość broni wchodu,
Los na oślep razy ciska
A ze słabością uczmy łamać się za młodu.

W kopii Pietraszkiewicza:

Razem, razem, przyjaciele
Choć droga stroma i śliska,
Gwałt i słabość broni wchodu:
Gwałt niech się gwałtem odciska,
A ze słabością uczmy łamać się za młodu.

Oba rękopisy stanowią dziś rodzaj filologicznej pułapki, skłaniają bowiem uczonych – od Kallenbacha do Górskiego – do rekonstruowania hipotetycznej wersji tekstu, najbliższej intencjom autora, jak precyzował Górski „w okresie, gdy dzieło tworzył i wiedział, co i jak chce w nim powiedzieć"[4]. Taka postawa musi jednak budzić sceptycyzm. Na czym filolog opierał swoją pewność, że po kilkudziesięciu lub nawet stu kilkudziesięciu latach zdoła rozpoznać intencje autora lepiej, niż znał je on sam w chwili, kiedy poprawiał wiersz przygotowując go do druku? Filolog, który pracując nad wierszami Mickiewicza z czasów młodości, sam też nie jest już dwudziestolatkiem. Argument odwołujący się do literackiego gustu edytora jako dowodu większej autentyczności poszczególnych wariantów jest nie do utrzymania. Nawet wówczas, jeśli wspiera go wywód interpretacyjny, który miałby wykazać większą spójność tekstu wcześniejszego[5]. Nie da się również obronić jako metody edytorskiej rekonstrukcji hipotetycznie bardziej poprawnej wersji

[4] K. Górski *Mickiewicz, artyzm i język*, s. 26.

[5] Zob. np. hipotetyczne rozważania Pigonia na temat możliwej rekonstrukcji uszkodzonych części autografu. Pigoń jest jednak ostrożny i nie wychodzi poza poziom hipotezy, nie ingeruje w tekst autora.

tekstu niż ta, za którą stoi świadectwo autora. Wersji – to znaczy również spójności poszczególnych wariantów, w których nie można zastępować jednych wierszy drugimi.

Jak podaje Czesław Zgorzelski, Kallenbach opublikował swoją rekonstrukcję jako tekst główny w wydaniu dzieł z 1911 roku, następnie przedrukował ją w zawierających wiersze Mickiewicza tomikach Biblioteki Narodowej (aż do edycji IV z 1949 roku) i w Skarbnicy Klasyków Polskich z 1922[6]. Te jego poczynania ironicznie skwitował Pigoń drukując w 1964 roku podobiznę autografu. Adresował jednak swoje uwagi, jak się zdaje, do Konrada Górskiego, który w 1961 wystąpił z nową propozycją rekonstrukcji, prawda, że lepiej filologicznie udokumentowaną, opartą jednak przede wszystkim na arbitralnych decyzjach edytora. Poczynania wydawców od czasu pierwodruku pozwalają więc postawić też i taką tezę – *Oda do młodości* miewała wielu autorów i dobrze byłoby przed przystąpieniem do lektury upewnić się, czyj tekst bierzemy do ręki.

Przytoczone na początku – w odpowiedzi na pytanie o czas powstania wiersza – proste twierdzenie Pigonia komplikuje się. Teraz powinno brzmieć: pierwsza wersja *Ody do młodości*, znana wówczas jeszcze pod tytułem *Do młodości*, powstała między 14 a 17 grudnia starego stylu 1820 r. I trzeba rozwijać je dalej. Bardzo długo w postaci odpisów i nieautoryzowanych druków funkcjonował nieustalony ostatecznie tekst, dostosowywany przez kopistów i wydawców do własnych gustów estetycznych i potrzeb ideowych. Pierwsze przekłady powstawały na podstawie tych zniekształconych wersji i to one stawały się manifestem młodych romantyków w innych krajach. Szczególnego materiału mogłyby tu dostarczyć druki powstańcze i dzieje ich oddziaływania – na przykład w zakończeniu *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego ostatni wers *Ody* pojawia się w nie pochodzącej od Mickiewicza wersji, wspólnej dla wszystkich wariantów drukowanych przed 1838 rokiem: „Za tobą zbawienia słońce!". (Inaczej było w rękopisach, ale one nie wchodziły tu w grę). Co znaczy, że Wyspiański znał tradycję tekstu i wiedział, co wybiera w zgodzie z prawdą historyczną[7].

---

[6] Cz. Zgorzelski *Uwagi edytorskie*, w A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie. Wiersze*, vol. 1, Wrocław 1971, s. 281-282.

[7] Inaczej niż np. autorki książki *Romantyzm i historia*, które pisząc o spiskującej młodzieży cytują wers 56 *Ody do młodości* w redakcji z roku 1838 – zob. M. Janion, M. Żmogrodzka *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 339.

Oda do młodości kształtowała się więc w rezultacie przez lat osiemnaście, jakie minęły od powstania pierwszej rękopiśmiennej wersji do czasu pierwszej autoryzowanej publikacji. Długo, niemal jak pieśń gminna, żyła życiem samodzielnym, poza kontrolą autora. Kształtowali ją różni redaktorzy, w 1838 Mickiewicz usuwał obce naleciałości i poprawiał wersy, które wydały mu się przebrzmiałe lub nie dość precyzyjne. Z uwagą starał się o poprawne brzmienie tekstu, skoro do wydrukowanego tomu dołączył *errata* prostujące dwa istotne, jego zdaniem, błędy. Nie ma powodu, by podejrzliwie traktować jego starania i lekceważyć wprowadzone tu poprawki mówiąc o przypadku i brakach pamięci. I tu można odwrócić podstawowy argument Konrada Górskiego, który swoje decyzje edytorskie uzasadniał tym, że Mickiewicz poprawiał tekst *Ody* w czasie, gdy była już ona dla niego utworem martwym. Poprawiał bowiem jeden z najpopularniejszych swoich wierszy, rozpowszechniony w postaci po wielekroć zniekształconej, w czasie, kiedy nie był już on tak żywy dla czytelników. Poeta był jednak świadomy siły jego oddziaływania. Można by więc przypuszczać, że tym bardziej zależało mu na utrwaleniu precyzyjnego kształtu dzieła tak sławnego. I choć autor pozostawił ostateczną wersję utworu, nie na jego decyzji kończy się historia tego wiersza. Bo w wieku dwudziestym, w wydaniach popularnych, długo funkcjonował tekst jeszcze inny, zrekonstruowany przez współczesnego wydawcę.

I to jest tylko pierwsza część odpowiedzi na tytułowe pytanie, bo nadal nie rozwiązuje ona wszystkich wątpliwości. W pracy samego Mickiewicza nad *Odą do młodości* można wyodrębnić kilka faz, choć tylko jej początek i koniec mają bezpośrednią sankcję autorską. Pozostałe zaświadczone są pośrednio przez rękopiśmienne kopie zapisane obcą ręką, w tym tylko jedna – kopia Pietraszkiewicza jest w pełni wiarygodna, oraz przez nieautoryzowane druki. Można wykazać pomiędzy nimi wszystkimi kilkadziesiąt różnic, niektóre bardzo znaczące. Wszystkie one pozwalają Zgorzelskiemu na ostrożne sformułowanie wniosku, że tekst *Ody do młodości* kształtował się w czterech etapach. Przedostatni, najsłabiej zaświadczony, przypadający mniej więcej na połowę lat dwudziestych, rysuje się najmniej wyraziście. Wykres skomplikowanych wzajemnych zależności poszczególnych wersji przedstawił Zgorzelski w aparacie krytycznym do pierwszego tomu *Dzieł wszystkich*. Jego subtelny wywód można pewnie jeszcze uzupełnić dodatkowym argumentem, że za różnice tekstów odpowiadają nie tylko ci, którzy je przepi-

sywali i redagowali. Być może trochę tu namieszał sam autor, który wpisując własne wiersze do albumów nie zawsze trzymał się jakiejś kanonicznej wersji i sam wprowadzał drobne odmiany. Co raczej mogłoby świadczyć o tym, że wciąż były one dla niego żywe, a nie o tym, że zawiodła go pamięć. Gdyby chodziło o drobne odmiany, nie byłoby nad czym się zastanawiać, znalazłyby się one jako warianty tekstu w aparacie krytycznym porządnego wydania wiersza. Jednak różnice między poszczególnymi wersjami są tak duże i znaczące, że do dziś stanowią problem dla edytora i dla czytelnika.

Stanowiłyby, bo do świadomości potocznej nie docierają rozterki i ustalenia filologów. Potoczna świadomość czytelników, nawet wykształconych, odwołuje się do historii literatury wpisującej dzieła w porządek biografii autora. Utwór poetycki ma dla niej jakąś jedną kanoniczną postać. I w tej świadomości pewnikiem jest przekonanie o *Odzie* jako młodzieńczym hymnie pełnym energii witalnej, przekonanie wyrażone choćby przez Kleinera: „*Oda* była najwyższym słowem, które wyrosło z atmosfery filomackiej, z roli, jaka w kształtowaniu Mickiewicza przypadała przyjaźni".[8] To przekonanie utrwala przyjęty przez wydawców chronologiczny porządek utworów. Wszystko więc układałoby się w logiczną całość, gdyby nie to, że chronologii twórczości nie da się sprowadzić do określonego momentu w czasie. Przekonanie, że *Oda* powstała jako wyraz młodzieńczej pasji autora, zaciążyło również i na filologicznych dociekaniach i na stosunku wydawców do wersji tekstu z 1838 roku. Traktowany jest on bowiem jako wariant niezupełnie wartościowy, poprawiany z pamięci przez pisarza, dla którego był to już wówczas wiersz martwy. Ponieważ w wydaniach poezji Mickiewicza umieszcza się ten wiersz na początku zbioru pod ustaloną przez Pigonia datą 1820, sytuacja jest paradoksalna. Umieszcza się tam bowiem niemal pod przymusem (skoro nie istnieje inny druk autoryzowany), jako tekst podstawowy, wiersz w brzmieniu z roku 1838. Że nie jest to dla edytorów decyzja oczywista, widać ze sposobu, w jaki usiłują ją złagodzić. Najbardziej radykalne były tu próby rekonstrukcji tekstu bliższego dacie powstania. Ale i mniej radykalny Czesław Zgorzelski waha się podejmując decyzję. W rezultacie w pierwszym tomie *Dzieł wszystkich* w tekście głównym znalazły się dwie wersje – ta z kopii Pietraszkiewicza, zatytułowana *Do młodości* i opa-

[8] J. Kleiner *Mickiewicz*, t. I, *Dzieje Gustawa*, Lublin 1995, s. 232.

trzona odrębnym komentarzem edytorskim, i ta z roku 1838 już pod utrwalonym ostatecznie tytułem, obie jednak pod datą 1820. W aparacie krytycznym wydawca dodatkowo podał wersję Konrada Górskiego. W wydaniu rocznicowym *Dzieł* w tekście głównym jest już tylko wariant z r. 1838, ale w aparacie krytycznym wersje autografu i kopii Pietraszkiewicza.

Pytanie – który Mickiewicz napisał *Odę do młodości* – nie jest więc tak bardzo nonsensowne. Od odpowiedzi zależy stosunek do odmian tekstu, jakie pojawiły się w 1838 roku, a więc to, jak serio potraktujemy narzuconą przez autora konieczność innego jego rozumienia. I właśnie z tą koniecznością żaden wydawca *Ody* nie chciał się pogodzić. Jak skrupulatnie wyliczył Zgorzelski, różnic, które wystąpiły tu po raz pierwszy jest siedem. Trzeba jednak pamiętać i o poprzednich etapach kształtowania wiersza. Zmiany polegały bowiem konsekwentnie na tonowaniu radykalizmu utworu. Na ich podstawie można śledzić, jak młodość, bohaterka ody, stopniowo odsuwa się w przeszłość, weryfikowana innym doświadczeniem. Poczynając od dwu dość istotnych różnic wprowadzonych w najmniej wyodrębnionym etapie przedostatnim, znajdujących się już w rękopiśmiennej kopii sporządzonej przez nieznanego przepisywacza, zachowanej również w Archiwum Filomatów i potwierdzonych przez Mickiewicza w wersji autoryzowanej. Chodzi o wiersze 28 i 38. Pierwszy z nich w autografie i w kopii Pietraszkiewicza brzmi „Młodości, dla mnie nektar żywota" (w autografie inna interpunkcja), w wersji zmienionej: „Młodości! Tobie nektar żywota"; w drugim zmienił się czas, z „Da innym szczebel do sławy grodu" w kopii Pietraszkiewicza na „Dał innym szczebel do sławy grodu" (w autografie zupełnie inna wersja późniejszych wierszy 36-38). Podmiot liryczny poprawionego wiersza nie utożsamia się już więc z jego młodzieńczym bohaterem.

Toteż wersja ostateczna dalej łagodzi radykalizm i optymizm młodości. Ograniczę się do zmian najbardziej wyrazistych. W wersie 1 konkretną sytuację jaką wprowadzał zaimek wskazujący miejsce zastąpiło uogólnienie. „Bez serc, bez ducha, to szkieletów ludy"; miało pierwotnie postać: „Tu bez serc, tu bez ducha, tu szkieletów ludy!". W wersie 52 zamiast pierwotnego zwrotu „zgodnymi łańcuchy" użył Mickiewicz słabszego w wymowie wyrażenia „spólnymi łańcuchy" co, jak się wydaje, koresponduje ze zmianą wprowadzoną w wersie 71, gdzie zamiast kategorycznego twierdzenia „A przyjaźń w wieczne utwierdzi spojnie"

pojawiło się mniej stanowcze: „A przyjaźń w wieczne skojarzy spojnie". I w końcu najdalej idąca zmiana, która spotkała się z gwałtownym protestem Górskiego. Twierdził on: „jest to albo omyłka zecerska, albo bezmyślność korektora drukarskiego, w każdym razie trudno przypuścić, żeby rzecz wyszła od Mickiewicza"[9]. Przypuścić jednak trzeba, nie istnieją bowiem żadne przesłanki, które pozwalałyby sądzić inaczej. Chodzi o wers 56, gdzie dotychczasową wersję „Dalej z posad, bryło świata" zastąpiło zdanie odwrócone – „Dalej bryło z posad świata". I odwróceniu uległ również sens – już nie świat cały chce autor przestawiać na nowe tory, tylko ciężką, zgnuśniałą, opleśniałą bryłę ludzkiej rzeczywistości. To już nie kosmiczna rewolucja młodości, tylko przemiana społeczeństw. Przystępując do edycji i lektury nie można więc uchylać się od odpowiedzi na pytanie – kto napisał *Odę do młodości*. Od niej zależy decyzja, który tekst czytamy i jak go zrozumiemy.

[9] K. Górski *Mickiewicz, artyzm i język*, s. 31.

Marta Zielińska

Puszkin i Mickiewicz wobec wolnościowych zrywów swoich rówieśników

O wzajemnych stosunkach między Puszkinem i Mickiewiczem napisano wiele – zarówno o ich przyjaźni, jak i o politycznych i literackich polemikach. Dotąd wszakże nie wyjaśniono dostatecznie, na czym polegał bardzo szczególny, nieporównywalny z niczym charakter tego związku dwóch największych poetów romantycznej słowiańszczyzny. Aby spróbować przybliżyć się do wyświetlenia tej kwestii, należałoby – moim zdaniem – zadać pomocnicze pytanie, którego dotąd bezpośrednio nie zadawano, a mianowicie: czy postawa Puszkina wobec buntu dekabrystów miała jakiś wpływ na to, że Mickiewicz nie wziął udziału w powstaniu listopadowym?

Kiedy Adam Mickiewicz przybył do Rosji jesienią 1824, sytuacja obu poetów wyglądała podobnie. Obaj zesłani za „nieprawomyślne" wiersze (z tym że Puszkin miał ich więcej na swoim koncie i bardziej były rozpowszechnione w odpisach), już sławni – choć jeszcze przed największymi sukcesami – w pełnym rozkwicie talentu. Obaj też sposobem bycia i tematyką niektórych utworów przekraczali ascetyczne moralne granice wyznaczone przez ich konspirujących przyjaciół. Mickie-

wicz bardzo wiele o Puszkinie się dowiedział, zanim doszło do bezpośredniego z nim spotkania jesienią 1826 roku, gdyż od przyjazdu do Petersburga przez prawie dwa lata poruszał się po świeżych jego śladach: podróżował podobnym szlakiem na południe i przebywał z ludźmi, którzy dobrze go znali. Podobieństwo ich wygnańczego losu było wyraźne i nasz poeta musiał sobie z tego zdawać sprawę.

Bunt i klęska dekabrystów, aresztowania i śledztwo, wreszcie okrutne wyroki stały się dla liberalnych środowisk Rosji wielkim szokiem. Solidaryzowano się powszechnie ze skazanymi, ale tych, co ocaleli z pogromu, nie traktowano jako małodusznych odstępców od sprawy wolności. Bierność podczas ruchu, który trwał tak krótko, nie mogła być oceniana w kategoriach etycznych. Podobnie zresztą nie potępiano obszernych zeznań podczas śledztwa. W roku 1826 wielu wierzyło jeszcze, że młody cesarz Mikołaj, mimo zademonstrowanej surowości, przeprowadzi reformy. Przyjazd Puszkina do Moskwy, którego feldjeger dostarczył prosto z wiejskiego zesłania przed oblicze cara, potwierdzał te nadzieje.

Mickiewicz był świadkiem triumfalnego powitania, jakie czytająca publiczność starej stolicy zgotowała powracającemu wieszczowi rosyjskiemu. Wkrótce osobiście go poznał i jak można wnioskować z późniejszych wypowiedzi[1], stał się powiernikiem nie tylko artystycznych, lecz i moralnych rozterek duchowego przywódcy rosyjskiego narodu. Aby zrozumieć, na czym one polegały, przypomnijmy tu krótko historię „nieudziału" Puszkina w wydarzeniach 14 grudnia.

Puszkin, jak wiadomo, nie należał do dekabrystów w żadnej fazie organizacyjnej tego związku, choć obracał się w środowisku ludzi zaangażowanych w konspirację – zarówno w Petersburgu, jak i na Południu. Wiersze jego dobrze służyły rozszerzaniu liberalnych nastrojów (znaleziono je potem w papierach wielu dekabrystów), on sam wszakże był zbyt widoczny, zbyt znany, zbyt nieobliczalny, pod policyjnym nadzorem – więc dopuszczenie go do tajemnicy mogło nieść pewne ryzyko. Miał wystarczająco dużo własnych kłopotów z władzami. Jednakże w styczniu 1825, gdy Puszczyn odwiedził Michajłowskoje, doszło do wyjawienia sekretu Puszkinowi. Co więcej, licealny przyjaciel przywiózł z Petersburga serdeczny list od Rylejewa, zapoczątkowujący ich lite-

[1] Np. w lekcji 28 kursu II (7 VI 1842) przytacza Mickiewicz opinie Puszkina o carze, których rosyjski poeta nie ośmielał się wypowiadać przed swoimi rodakami.

racką korespondencję i współpracę z „Polarną Gwiazdą". Z relacji Puszczyna wynika, że poeta przyjął spokojnie i ze zrozumieniem fakt odsunięcia go od spisku[2]. Po co jednak Puszczyn w ogóle odkrył mu tę tajemnicę? Tylko dlatego, by niczego nie taić przed serdecznym szkolnym druhem, rozczulony spotkaniem? Czy też raczej po to, by wybadać możliwości udziału Puszkina w ruchu – gdyby przyszło co do czego, np. w wypadku śmierci władcy? Późniejszy triumfalny powrót Puszkina do Moskwy świadczy, iż jego obecność podczas planowanego buntu miałaby znaczenie dla oficerów – czytelników Puszkinowskich liberalnych wierszy.

Wiadomość o śmierci Aleksandra I dotarła do Michajłowskiego 1 grudnia i przyprawiła poetę o silny niepokój. Najpierw próbował dowiedzieć się, czy nowina jest prawdziwa, potem postanowił wyruszyć do stolicy. Napisał antydatowany bilet podróżny na imię pańszczyźnianego służącego, podrabiając pismo i podpis Osipowej – sąsiadki z pobliskiego majątku Trigorskoje – lecz opatrzył go własną pieczęcią. Wyjechał razem z ogrodnikiem i po dwudziestu wiorstach wrócił, zdenerwowany niepomyślnymi znakami na drodze (zając, pop). Pomiędzy 4 i 6 grudnia pisał do Pletniowa o nadziei na zmianę swego położenia. W tym mniej więcej czasie – według świadectwa Lorera – dostał list od Puszczyna, w którym ten wyrażał chęć spotkania się z nim w Petersburgu. Między 10 a 11 grudnia poeta ponownie próbował wyjechać, lecz znów wrócił[3]. Gdyby wówczas kontynuował podróż, trafiłby do stolicy w przeddzień wydarzeń na placu Senackim, a że zamierzał udać się prosto do Rylejewa – znalazłby się razem z tymi, co nazajutrz przewodzili buntowi. 13 i 14 grudnia pisał Puszkin *Grafa Nulina*, gdzie w parodystyczny sposób zaprzeczył idei szekspirowskiego poematu *Lukrecja*[4], głoszącej, że jednostkowy wypadek może poruszyć łańcuch przyczyn i zmienić bieg dziejów. Później zanotował Puszkin: „*Graf Nulin* pisan 13 i 14 diekabria. Bywajut strannyje zbliżenia".

W styczniu dotarła do Michajłowskiego wiadomość o buncie i aresztowaniach. Puszkin, choć nie znalazł się w Petersburgu na placu, miał powody do obaw, które w tymże miesiącu wyliczył szczegółowo Żu-

[2] Por.: I.I. Puszczyn *Notatki o Puszkinie*, w: *Puszkin we wspomnieniach swoich współczesnych*, tłum. I. Tuwim i J. Stawiński, Warszawa 1955, s. 94-95.

[3] Wydarzenia tego miesiąca omówił szczegółowo A.M. Gordin *Puszkin w Michajłowskom*, Leningrad 1989, s. 299-304.

[4] Tamże, s. 295-297.

kowskiemu (list z 20 I 1826). Znał wielu dekabrystów, pisał podburzające wiersze, na południu należał do masońskiej loży Owidiusz (przez którą – jak twierdził poeta – car zlikwidował wszystkie loże), oficjalnie oskarżono go o ateizm. W dodatku, jak się okazało, brat Puszkina był 14 grudnia zamieszany w bunt. Swój rachunek sumienia wysłał Puszkin Żukowskiemu, by ten w pełni świadomie rozważył szanse uwolnienia poety z zesłania. Prośbę taką do Mikołaja napisał, nie wiedząc jeszcze nic o egzekucji pięciu dekabrystów. Potem było już za późno na odwołanie i feldjeger zawiózł Puszkina do Moskwy przed oblicze władcy, który wspaniałomyślnie darował mu winy i wziął pod swoją opiekę.
Zachowanie Puszkina w pierwszej połowie grudnia 1825 pozwala przypuszczać, że nie chodziło tu wyłącznie o pragnienie szybkiego uwolnienia się ze znienawidzonego zesłania, lecz również chyba o wypełnienie jakiegoś zobowiązania – do którego poeta nie był całkowicie przekonany – stąd może zamiast wyjazdu pojawił się *Graf Nulin*. Czy wystąpienie dekabrystów (o którym poeta nie mógł wtedy wiedzieć, jaką przybierze formę) też uważał za takie jednostkowe zdarzenie, nie mogące zmienić koniecznego biegu dziejów? Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na takie pytanie.
Entuzjazm, z jakim witano Puszkina w Moskwie, szybko przygasł. Mało kto rozumiał skomplikowane meandry jego historycznej myśli, godzącej obok siebie takie wiersze, jak *Wo głubinie sibirskich rud* i *Stance*. Niewielu też orientowało się w jego zawikłanych stosunkach z carem i konfliktach z carską kancelarią. Zaczęły się plotki, oskarżenia o zdradę wolnościowych ideałów i ideałów romantycznej poezji – które czytelnicy rozumieli dość wąsko[5].
Mickiewicz był wówczas bliskim świadkiem owego tragicznego rozchodzenia się rosyjskiego wieszcza z opinią publiczności. Obracał się wśród jego przyjaciół, ale też i wśród osób mu niechętnych, jak bracia Polewojowie. Bardzo jest prawdopodobne, że dwaj wielcy poeci rozmawiali szczerze sam na sam, bez świadków. Fakt, że Mickiewicz przetłumaczył w 1828 roku *Przypomnienie* Puszkina, jest tu również znaczący[6]. Pewne dowody na to można też znaleźć w *Ustępie* III cz. *Dziadów* i w wykładach paryskich.

[5] Pisze na ten temat J.W. Niemirowskij w artykule *Diekabrist ili sierwilist?*, w: *Liegiendy i mity o Puszkinie*, pod red. M.N. Wirołajniena, Sankt-Petersburg 1995.

[6] Pisze o tym W. Woroszylski w książce *Kto zabił Puszkina*, Warszawa 1983, s. 391: „Nie jest to [...] po prostu piękny i smutny liryk; odczytywać go należy chyba w kontek-

Dla nas w tej chwili jednak ważniejsze pozostaje pytanie, jaki obraz Puszkina wywiózł Mickiewicz z Rosji w 1829 roku? Nie mógł to być jeszcze ten wizerunek, który przedstawił po śmierci poety w piśmie „Le Globe", a potem w *Prelekcjach*. Myślę, że wówczas najbardziej obchodziła Mickiewicza kwestia tragicznej sprzeczności pomiędzy racją artysty, a racją czytelników, oczekujących nadziei i pocieszenia. Wierność wobec siebie kosztowała utratę popularności. Być może, pisząc *Konrada Wallenroda* miał Mickiewicz w pamięci nie tylko moralny konflikt dekabrystów, oficerów-spiskowców, ale i Puszkina, „łudzącego despotę".

Kiedy w grudniu 1830 roku dotarła do Rzymu wiadomość o wybuchu rewolucji w Warszawie, Mickiewicz podróżował już przeszło półtora roku po Europie. Nie wydaje się – jak tego chcą niektórzy autorzy – by ta nowina była dlań kompletnym zaskoczeniem. Wszak już latem 1829 roku, przejeżdżając przez Berlin, spotkał się z poznańskimi studentami, związanymi z konspiracją[7], a potem miał długo przy sobie Odyńca, zorientowanego dobrze w nastrojach warszawskich. Przewidział wreszcie wybuch rewolucji lipcowej we Francji i prawdopodobnie właśnie po tym fakcie powstał wiersz *Do Matki Polki*[8]. Przyjęło się go traktować jako okrutne proroctwo, dokładnie spełnione w dobie Paskiewiczowskich represji. W momencie jednak, gdy Mickiewicz to pisał, Polacy nie mieli jeszcze – poza nielicznymi wyjątkami – takich doświadczeń. W Królestwie były wszak pozory konstytucji, patriotów uniewinnił Sąd Sejmowy, szubienice zaś przeznaczano w powszechnej świadomości dla zdrajców polskiego narodu. Poeta wpisał w los młodego Polaka-patrioty doświadczenie dekabrystów. To oni zaznali lochów, tajnych sądów, łańcuchów, taczek, szubienicy i wreszcie milczenia, którym przez wiele lat oficjalnie otaczano ich historię. Warto też podkreślić, że pomimo obecności w wierszu symboliki krzyża, mowa jest o męczeństwie bez zmartwychpowstania. W kontekście III cz. *Dziadów* to fakt znaczący.

ście rozterek Puszkina związanych z upadkiem dekabryzmu, losami uczestniczących w ruchu przyjaciół i goryczą własnego odsunięcia na margines dramatu. Mickiewicz, wybierając ten właśnie wiersz do tłumaczenia, nie mógł nie rozumieć, o co w nim chodzi".

[7] Por.: J. Maciejewski *Mickiewicza wielkopolskie drogi*, Poznań 1972, s. 61 i n.

[8] Wszystkie informacje, związane z okolicznościami powstania tego wiersza, znaleźć można w: A. Mickiewicz *Dzieła wszystkie*, t. 1, cz. 3. pod red. Cz. Zgorzelskiego, Wrocław 1981, s. 111-113.

Gdyby chcieć określić stan świadomości Mickiewicza w przededniu powstania na podstawie tego utworu, chyba należałoby powiedzieć, że spodziewał się wybuchu, ale widział raczej czarny scenariusz wydarzeń, czyli szybkie zdławienie buntu z konsekwencjami przypominającymi klęskę dekabrystów.

Kiedy Mickiewicz rozstawał się z Odyńcem w październiku 1830 roku i wyruszał do Rzymu, gdzie miała go zastać wiadomość o powstaniu, napisał przyjacielowi: „Do zobaczenia się w Litwie"[9]. Słowa te wyszły spod pióra niedawnego autora wiersza *Do Matki Polki*. Można na tej podstawie przypuszczać, że niezależnie od niedobrych przeczuć, nie przewidywał on pozostania przez resztę życia za granicą, gdyż wieszcz narodowy powinien być wśród swoich.

W Rzymie nadeszła do niego wieść o rewolucji w Warszawie. Przyjaciel Mickiewicza – Garczyński – natychmiast prawie zebrał się w drogę, poeta natomiast zwlekał, wynajdując różne przeszkody. Sądzę, że jedną z przyczyn tej zwłoki, tego wahania – była pamięć o historii Puszkina, a zwłaszcza o tym, jak witała go – cudem ocalonego- zgnębiona represjami Rosja. Gdyby ruch w Warszawie upadł szybko, powrót Mickiewicza (przecież legalnie wojażującego) byłby możliwy i potrzebny. (Przypomnijmy, że nawet po klęsce 1831 roku aż do ogłoszenia III cz. *Dziadów* dzieła poety ukazywały się w Królestwie i nie obejmował go zakaz cenzury)[10].

Nie przewidział jednak Mickiewicz, iż powstanie przekształci się w wielomiesięczną wojnę polsko-rosyjską, a skończy wielką falą emigracji, entuzjastycznie witaną w Niemczech i we Francji. Ze swojej pomyłki w rachubie, a zwłaszcza z niefortunnej analogii między buntującymi się Polakami i Rosjanami (co widać w wierszu *Do Matki Polki*) zdał sobie sprawę dopiero w Wielkopolsce wśród rozgorączkowanych wydarzeniami rodaków i powstańców uchodzących przez pruską granicę. Napisze potem o tym w *Reducie Ordona*, retorycznie zwracając się do cara: „Warszawa jedna twojej mocy się urąga...".

Szok roku 1831 był decydującym impulsem w powstaniu III cz. *Dziadów*, którą Mickiewicz ukończył wiosną 1832 w Dreźnie, dokąd trafił wraz z falą uchodźców, zdecydowany dzielić los emigranta. Oczywiście na treść utworu złożyły się doświadczenia wcześniejsze: wileńskie,

---

9 W. Mickiewicz *Żywot Adama Mickiewicza*, Poznań 1931, t. 2, s. 136.

10 Por.: A. Kowalczykowa *Warszawa romantyczna*, Warszawa 1987, s. 141-142.

rosyjskie, rzymskie – niemniej nie one przesądziły o jego charakterze i wymowie. Trudno w tym miejscu o szczegółową analizę, podkreślmy więc tylko dwie najważniejsze sprawy. Po pierwsze, pokazana jest w *Dziadach* wyjątkowość polskiego narodu i jego krwawej ofiary – nienadaremnej. Po drugie, zakwestionowane tu zostało znaczenie poety i poezji w takiej formie, w jakiej rozumie je główny bohater – Konrad. Wieszcz wcale nie „wie lepiej", gdyż pycha przesłania mu prawdę dostępną tylko pokornym. Dlatego w zamykającym dramat *Ustępie* Pielgrzym (w którym domyślamy się Konrada) – przypatrując się Rosji – nie wypowie już żadnego słowa. Pod pomnikiem Piotra Wielkiego zaś prorokuje – lecz czy prawdziwie? – „wieszcz ruskiego narodu". Polski wieszcz tylko słucha. Rozpatrując III cz. *Dziadów* z tego punktu widzenia, mamy podstawy, by stwierdzić, że zawiera się w niej również polemika z Puszkinem, dla którego poezja i jej moc była najwyższą wartością. Pogląd ten podzielał długo także Mickiewicz.

W okresie pracy nad *Dziadami* Mickiewicz znał już broszurę *Na zdobycie Warszawy*, zawierającą antypolskie wiersze Żukowskiego i Puszkina. Były one dodatkowym argumentem na to, że „poetycki rozum" może najszlachetniejszego człowieka zwieść na manowce.

Podsumowując, powiedzieć chyba można, że przykład Puszkina – największego rosyjskiego poety, którego talent Mickiewicz w pełni doceniał – wpłynął w jakimś stopniu na jego postawę w pierwszych miesiącach powstania, a w konsekwencji spowodował krytyczne przewartościowanie roli poezji romantycznej, pozbawionej innej niż indywidualizm twórcy sankcji. Do sprawy tej jeszcze powrócimy, na razie zaś zajmijmy się znów Puszkinem.

Wieść o powstaniu w Warszawie dotarła doń zaraz po 5 grudnia (starego stylu, a więc po 17), czyli niespełna trzy tygodnie po wybuchu, kiedy wrócił z Bołdina, wioząc do Moskwy literacki plon słynnej jesieni. Przeczytał przesłane mu przez panią Chitrowo gazety francuskie, o czym zaraz doniósł jej w liście z 9 grudnia:

> Wieść o powstaniu w Polsce bardzo mną poruszyła. Nasi starzy wrogowie zostaną więc zniszczeni i tym sposobem nic się nie ostanie z dzieła Aleksandra, gdyż nie zgadzało się ono z prawdziwie rosyjskim interesem. [...] Miłość ojczyzny, do jakiej zdolna jest polska dusza, zawsze miała coś ponurego. Proszę spojrzeć na ich poetę Mickiewicza.[11]

[11] A.S. Puszkin *Polnoje sobranije soczinienij w diesiati tomach, Pisma*, t. 10, Leningrad 1979, s. 253, tłum. M.Z.

21 stycznia kontynuował te myśli w kolejnym liście:

Sprawę Polski łatwo rozstrzygnąć. Ocalić ją może tylko cud, ale cudów nie ma. [...] Jedynie konwulsyjna i powszechna egzaltacja mogłaby ofiarować Polakom jakąś szansę. Młodzi mają więc rację, ale przewagę nad nimi wezmą umiarkowani i będziemy mieli gubernię warszawską, co należało zrobić 33 lata temu. Ze wszystkich Polaków obchodzi mnie jeden tylko Mickiewicz. Na początku rewolty był w Rzymie, boję się, czy nie przyjechał aby do Warszawy asystować przy ostatnich chwilach swojej ojczyzny.[12]

Listy te budzą zastanowienie. Dowodzą na przykład, że Puszkin bardzo się interesował Mickiewiczem, skoro miał o nim tak świeże i dokładne wiadomości. Czy rzeczywiście jednak martwił się, by polski poeta nie oglądał z bliska klęski swojej ojczyzny? Czy też życzył mu po prostu, by ten uniknął „wmieszania się" do ruchu, by pozostał ponad rozgrywającymi się wydarzeniami, podobnie jak wcześniej on sam? Trudno przesądzić. Jeszcze więcej pytań budzi ocena powstania, demonstrowana zresztą – i to z wielką emocją – również w innych listach Puszkina. Zrozumiałe u autora *Borysa Godunowa* może być sformułowanie „starzy wrogowie", czy obawa przed europejską interwencją. Przenikliwa jest ocena szans Polaków, których uratować może tylko entuzjazm młodych. Dziwi jedno – dlaczego Królestwo Kongresowe – twór Aleksandra – uważał Puszkin za przeciwny interesom Rosji. Przecież dekabrystom również zależało na konstytucji.

W koncepcje historyczne Puszkina teraz wnikać nie będziemy ani w przyczyny takiej, a nie innej oceny naszego powstania. Rozważano to zresztą nieraz, nie rozstrzygając, czy więcej tu było „łudzenia despoty", czy autentycznych przekonań. Prawda leży zapewne pośrodku. My zaś postawmy jedną jeszcze hipotezę dotąd (o ile wiem) nie eksponowaną, a właściwie pytanie: czy gwałtowne wypowiedzi Puszkina o polskim powstaniu nie niosły gdzieś w głębokim podtekście także krytyki wystąpienia dekabrystów? Z psychologicznego punktu widzenia jest to do pomyślenia. Oficjalnie nie wolno było o dekabrystach mówić, nieoficjalnie nie wypadało mówić źle. Stąd potrzeba tematu zastępczego, pokrewnego zresztą: wszak i polscy powstańcy do tradycji dekabrystów nawiązali, gdy urządzili w Warszawie uroczysty symboliczny pogrzeb pięciu powieszonych bohaterów grudnia, demonstrując w ten sposób wspólnotę wolnościowych aspiracji.

---

[12] Cyt za: W. Woroszylski *Kto zabił Puszkina*, s. 372.

Oczywiście hipoteza ta wymagałaby szczegółowych badań, by zyskać naukowe prawo bytu. Tu nie ma na to miejsca. Należy jednak dopowiedzieć, że pewną analogię psychologiczną odnajdziemy u Mickiewicza w wykładach paryskich, gdzie szczegółowo i z uczuciem omawia on ruch dekabrystów oraz miejsce w nim Puszkina, natomiast o powstaniu listopadowym prawie nie wspomina. Także więc nasuwa się przypuszczenie, że temat dekabryzmu – skądinąd ważny i potrzebny – został tak szeroko i wnikliwie potraktowany jakby w zastępstwie. Powstanie listopadowe było dla Mickiewicza wielką psychologiczną barierą i chyba ona również uniemożliwiła mu kontynuację *Dziadów* i *Pana Tadeusza* – mimo podejmowanych kilkakrotnie prób.

Tymczasem powróćmy do Puszkina. Latem 1833 S. Sobolewski wrócił z zagranicy i przywiózł mu IV tom *Poezji* Mickiewicza, zawierający III cz. *Dziadów*. Przy tej okazji przyjaciele musieli rozmawiać o polskim poecie. To przecież właśnie Sobolewski znajdował się w Rzymie przy Mickiewiczu w krytycznym okresie zimą 1831 roku, a potem podróżował z nim przez Włochy w kierunku walczącej Polski. Mówiąc ściśle, razem spędzili wtedy przeszło trzy miesiące. Był zatem Sobolewski naocznym świadkiem najtragiczniejszych chwil w życiu polskiego wieszcza – nieporównywalnie trudniejszych niż te, które Puszkin przeżywał w grudniu 1825 w Michajłowskiem. Spisując wspomnienia 35 lat później twierdził Sobolewski, że Mickiewicz nie wierzył w zwycięstwo powstania.

Sobolewskiemu wyznawał – pisze Władysław Mickiewicz – że jako poeta narodowy musi trzymać z ruchem, a ruchowi nie dowierza. W nastroju jego moralnym leżał główny powód zachowania się i ociągania. Dotąd w ważnych chwilach błyskawica oświetlała mu widnokrąg, spostrzegał drogę przed sobą i wskazywał ją drugim. Ciemności w tym razie rozproszyć nie mógł, ani pieśnią zachęcić rodaków do zwycięstwa, bo jak zmora dusząca gniotły mu serce złowrogie przeczucia.[13]

Trudno dziś ocenić, czy sceptycyzm Mickiewicza był wtedy aż tak silny. Ważny jest tu inny fakt, a mianowicie, że to właśnie jego pozycja narodowego poety utrudniała mu podjęcie decyzji o wyjeździe. I ten temat zapewne najbardziej interesował Puszkina, słuchającego relacji Sobolewskiego. Przyjaciele wkrótce się rozstali i Puszkin, po podróży związanej ze zbieraniem materiałów do historii Pugaczowa, osiadł

[13] W. Mickiewicz *Żywot...*, s. 146-147.

w Bołdinie, licząc na plon kolejnej jesieni. Wtedy uważnie przeczytał *Dziady* i ta lektura stała się decydującym impulsem w krystalizacji pomysłu *Jeźdźca miedzianego*. Pisano dużo o śladach Mickiewicza w tym poemacie i o Puszkinowskiej polemice literackiej z tezami *Ustępu*. Nie trzeba więc tego powtarzać. Spróbujmy odpowiedzieć raczej na pytanie, co takiego znalazł Puszkin w *Dziadach*, dlaczego właśnie to dzieło twórczo go odblokowało i powrócił do motywów z nie dokończonego *Jezierskiego?* Nie sądzę, by była to wyłącznie odmienna wizja Petersburga i odmienne rozumienie rosyjskiej racji stanu, ukazane potem symbolicznie przez Puszkina w postaci Piotra Wielkiego. Ważniejszą rzeczą był raczej fakt, że *Dziady*, odwołujące się do wcześniejszych doświadczeń Mickiewicza – nie związanych bezpośrednio z powstaniem – jednak mówiły przede wszystkim o powstaniu, rachowały się z narodową klęską i z klęską samego autora. Puszkin próbował wcześniej wplatać temat dekabrystów do swoich utworów, lecz porzucał z różnych przyczyn te projekty. W *Jeźdźcu* dopiero udało się taką podwójność wykreować: nie prostą alegorię, ale tajemnicze, symboliczne przenikanie się różnych znaczeń. Myślę, że dokładna analiza porównawcza całości III cz. *Dziadów*, a nie tylko *Ustępu*, z poematem Puszkina czeka na swego autora. Weźmy choćby głównych protagonistów. Konrad, opętany rozpaczą i własną pychą wygraża Bogu i porównuje go do cara, Eugeniusz – skromny co prawda, lecz równie oszalały z rozpaczy – wygraża carskiemu bożkowi na kamiennym koniu. Takich punktów wyjścia do płodnych rozważań znalazłoby się więcej.

Tu pora na podsumowanie i to propozycji raczej niż ostatecznych wniosków. Starałam się pokazać, iż w stosunkach Mickiewicza i Puszkina nadrzędną, najważniejszą dla nich obu sprawą był fakt, że są pierwszymi poetami swoich narodów, a ta pozycja nakładała na nich szczególne obowiązki. Do pewnego momentu drogi obu wieszczów przebiegały podobnie. Jednakowo wierzyli w wielką moc poezji, a zarazem we własną wyższość i w swą społeczną rolę, która nie musi pokrywać się z oczekiwaniami publiczności. Puszkin pozostał wierny temu przekonaniu do końca, Mickiewicz natomiast doszedł do wniosku, że prawda poezji wypływająca z najszlachetniejszych nawet uczuć jednostki może być zgubna i fałszywa – czego sam doświadczył, gdy walczącej Polsce miał do zaoferowania ponure przepowiednie z wiersza *Do Matki Polki* (*nb.* wydrukowanego w Krakowie jeszcze podczas trwania walk, w sierpniu 1831). Jeśli popatrzymy pod tym kątem na

III cz. *Dziadów*, odnajdziemy tam wpisany zamysł późniejszego zamilknięcia poety i krytycznej samooceny wielu swoich dzieł. W zamykającym całość dramatu wierszu *Do przyjaciół Moskali* zawiera się również bezpośrednia aluzja nie tylko do autorów broszury *Na wzięcie Warszawy*, ale wprost do Puszkinowskiego rozumienia roli poety – tak jak ją przedstawił w *Proroku*. Puszkin pisał:

Prorocze! Wstań! I źrzyj! I twórz!
Niech wola ma się w tobie zbudzi!
I na obszarach ziem i mórz
Przepalaj słowem serca ludzi.
[tłum. J.Tuwim][14]

Na te słowa odpowiadał Mickiewicz:

Teraz na świat wylewam ten kielich trucizny
Żrąca jest i paląca mojej gorycz mowy,
Gorycz wyssana ze krwi i z łez mej ojczyzny,
Niech żre i pali, nie was, lecz wasze okowy.[15]

Jak z tego widać, przykład Puszkina i dyskusja z jego poglądami dotyczącymi roli artysty, wpłynęła na wykrystalizowanie się Mickiewiczowskiej filozofii czynu, robienia poezji działaniem. Może to świadczyć również o tym, że nasz wieszcz bardzo wysoko cenił Puszkina, gdyż odrzucając jego koncepcję poezji – odrzucić musiał poezję w ogóle. Taki właśnie wniosek nasuwa się po lekturze wypowiedzi Mickiewicza o Puszkinie, wygłoszonej z katedry paryskiej:

...i on, i publiczność mieli słuszność. Publiczność odstępowała go nie przez zazdrość ani przez gniew, ale dlatego, że już w nim nie znajdowała żadnego oparcia, a chciała w swym ulubionym poecie mieć przewodnika sumienia [...]
A Puszkin nie wiedział już, co odrzec publiczności; Puszkin sam był w głębokiej rozpaczy, naokół siebie widział powszechną nicość. [...] należało postąpić krok naprzód, a Puszkin już nie miał na to siły. Jego ostatnie dzieła tchną smutkiem.[16]

W przypadku Mickiewicza tym krokiem naprzód był wybór czynu zamiast słowa.

---

[14] Cyt za: W. Woroszylski *Kto zabił Puszkina*, s. 267.

[15] A. Mickiewicz *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe, t. 3, Warszawa 1995, s. 308.

[16] A. Mickiewicz *Literatura słowiańska*, kurs II, w: *Dzieła*, Wyd. Narodowe, t. 10, Warszawa 1952, s. 343-344.

Elżbieta Zarych

Fantastyka w utworach E.T.A. Hoffmanna

Ernest Teodor Amadeusz Hoffmann (1776-1822), uznawany jednogłośnie za twórcę fantastyki romantycznej, jest znany i ceniony na świecie, zwłaszcza w Niemczech i we Francji, gdzie literatura dotycząca jego dzieł jest obszerna i różnorodna. W Polsce Hoffmann znany jest głównie jako twórca *Dziadka do orzechów*, niewiele jego utworów zostało przetłumaczonych, mało jest też opracowań krytycznych. Ogólnie, najwięcej prac dotyczy jego biografii, związków życia i twórczości pisarza, uznawanego za prekursora nowoczesnej psychoanalizy i psychiatrii, oraz motywów występujących w jego utworach. W opracowaniach pojawia się nawet pojęcie „hoffmannizm", którego nie używa się jednak jednoznacznie, określając nim różnego rodzaju zapożyczenia z utworów Hoffmanna: sposób i rodzaj przedstawianych postaci (głównie mieszczan – filistrów, marzycieli i szaleńców), nastrój niesamowitości i grozy, zderzenie realnego z cudownym itd. W niniejszym tekście na podstawie całej twórczości literackiej Hoffmanna staram się pokazać, jak wygląda świat fantastyki przedstawiony w jego utworach, jakie elementy go tworzą, które powtarzają się najczęściej, które są dla niego typowe. Śledzę momenty, w których pisarz powraca do pewnych sytuacji i przedmiotów oraz postaci, aby odnaleźć pewne prawidłowości rządzące światem fantastyki Hoffmanna i opisać go, a także ukazać podtekst filozoficzny towarzyszący pojawianiu się

świata fantastycznego. Próbuję odpowiedzieć na pytanie, z jakich elementów i dlaczego jest budowana tak powszechnie naśladowana „fantastyka w stylu Hoffmanna" (parafrazując tytuł zbioru jego opowiadań *Phantasiestücke in Callots Manier*).

Pojęcie fantastyki

Dla potrzeb pracy postaram się uporządkować terminologię dotyczącą utworów nierealistycznych i określić pojęcie fantastyki, aby w oparciu o nie wyznaczyć analizowany materiał i zagadnienia. Podstawowym rozróżnieniem, na jakie należy zwrócić uwagę, jest rozróżnienie między pojęciami: „fantastyczność" i „fantastyka", które często są używane wymiennie, głównie w potocznym znaczeniu. Porządkując opinie badaczy należy stwierdzić, że istnieje między nimi różnica. Fantastyczność to wszelkie odejście od realistyczności, a więc świat utworu ukształtowany według reguł baśniowości (fantastyczności cudownej), czy *science-fiction* (fantastyczności naukowej). Do fantastycznych zalicza się wszystkie utwory, w których występują niespotykane przestrzenie, czas, odmienne prawa, postacie i zjawiska; do fantastyki tylko te, których świat zbudowany jest zarówno z elementów fantastycznych, jak i realistycznych.

Cechy fantastyki badacze określają przez odróżnienie jej sposobu konstruowania świata od świata baśni, *science-fiction* i realistycznego, zwracając uwagę na odmienne wykorzystanie w nich podobnych czy identycznych elementów. Świat fantastyki jest oparty na porządku realistycznym, w który wchodzą elementy fantastycznego i rozbijają jego wewnętrzną harmonię – twierdzi Roger Caillois, a za nim m.in. Marek Wydmuch, Andrzej Zgorzelski i wielu innych. Jest to więc świat wewnętrznie niespójny, odmiennie niż jednolite światy: realistyczny (racjonalizm i logika), baśni (cudowność) i *science-fiction* (nauka przyszłości oparta na współczesnej). Porządek realistyczny i porządek fantastyczny stale się ze sobą ścierają, walcząc o uznanie. Tzvetan Todorov zwraca uwagę na jeszcze jedną, jego zdaniem, najważniejszą cechę fantastyki: istnieją obok siebie dwie interpretacje: cudowna i racjonalna, ale żadna z nich nie dominuje, nie można uznać cudowności, ale nie można jej też wytłumaczyć jako sen, halucynację czy chorobę psychiczną. W *science-fiction* porządek jest empiryczny, ale „przedłużony

o kilkaset lat". To, co dziwne i nie spotykane, można zawsze wyjaśnić naukowo. W baśni także nie ma rzeczy nadzwyczajnych, niemożliwych, tu wszystko ma wytłumaczenie magiczne, cudowne[1]. Świat fantastyki nie jest światem pierwotnej harmonii, jak świat baśniowy, w którym rządzą wiara i magia, ale światem cywilizacji, w którym mogą one istnieć obok rozumu i zmysłów. Odkrycia i wynalazki zmieniły stosunek człowieka do rzeczy nadprzyrodzonych, choć wiara w nie zupełnie nie zgasła[2]. Cywilizacja, osiągnięcia techniczne, koncepcje racjonalistyczne walczą z możliwością cudu, starają się go dociec, zbadać, ale on wymyka się im, triumfuje, lecz tylko chwilowo. Jeżeli zdarza się coś, co wykracza poza rozum i doświadczenie, najpierw szuka się wytłumaczenia racjonalnego i tylko ewentualnie nadzmysłowego. Fantastyka nie pozwala na żadną pewność, wprowadza ciągłe uczucie niepewności, niedopowiedzenie, półmrok[3]. Bohaterowie nieustannie dociekają prawdy o świecie, poznają go i wyjaśniają od nowa, dlatego badacze wiążą często fantastykę z problemem poznania.

W baśni świat oparty jest na założonej przyczynowości, niejako materialności cudownego. Niesamowite, cudowne wydarzenia powoduje zawsze coś określonego: czarodziejska woda, zaklęcie itp. W fantastyce przyczyny wydarzeń nadprzyrodzonych nie zawsze posiadają wytłumaczenie. W baśni, gdy człowiek nie wejdzie do chatki czarownicy, nie zje zaklętego pokarmu itp., nic mu nie grozi. W świecie fantastyki człowiek nie wierzy w nadprzyrodzone, nie zważa na miejsca i pory, które są jego domeną[4], i sposoby obrony, stąd często staje bezradny

---

[1] Por.: *Fantastyka*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Wrocław 1991, s. 259; R. Caillois *Od baśni do science-fiction*, w: *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa 1967, s. 37-39; R. Caillois *Definicja fantastyki*, „Twórczość" 1958 nr 10; M. Wydmuch *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa 1975, s. 38-39; A. Zgorzelski *Fantastyka. Utopia. Science-fiction*, Warszawa 1980, od s. 28; W. Ostrowski *The Fantastik and the Realistik in Literature*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1966/1967, t. 9, z. 1, s. 72; S. Lem *Fantastyka i futurologia*, t. 1, Kraków 1970, s. 65-70.

[2] K. Irzykowski *Fantastyka*, „Maski" 1918 nr 32/33, s. 636 i tenże: *Fantastyka z powodu książki S. Grabińskiego „Na wzgórzu róż"*, w: *Pisma krytyczno-literackie*, Kraków 1975, s. 560.

[3] T. Todorov *Introduction à la literature fantastique*, Paris 1970; W. Hilsbecker *O fantazji*, w: *Tragizm, absurd, paradoks*, Warszawa 1972, s. 143.

[4] Por.: T. Sinko *Świat baśni*, „Maski" 1918 nr 7/8; R. Caillois *Od baśni do science-fiction*, s. 32; S. Lem *Fantastyka i futurologia*, s. 73; S. Lem *Tzvetana Todorova teoria literatury*, w: *Rozprawy i szkice*, Kraków 1975, s. 67.

w obliczu pozarozumowego i zmaga się nie tylko z ewentualnym zagrożeniem, ale i z sobą samym, aby w to uwierzyć. Psychologizowanie, pokazywanie wnętrza człowieka to kolejna cecha fantastyki. Istotne jest owo badanie duszy ludzkiej, gdyż niedocieczone może pochodzić zarówno z zewnątrz, jak i z wnętrza człowieka[5]. Badacze przeprowadzają rozróżnienie między „fantastyką zewnętrzną" i „fantastyką wewnętrzną": zewnętrzna opiera się na konkretnych postaciach fantastycznych pojawiających się bezpośrednio w utworze, zaś w wewnętrznej fantastyczne objawia się nie bezpośrednio, ale przez ludzkie wnętrze, wydarzenia lub zjawiska, których nie da się jednoznacznie nazwać i określić[6]. Sugerują one istnienie wyższego porządku rzeczy, wprowadzają niepewność poznawczą i przekonanie, że świat jest terenem działania jakichś nadprzyrodzonych sił, właśnie wewnętrznych, tj. ukrytych pod powierzchnią zjawisk.

Tło utworów Hoffmanna

Hoffmann często wprowadza do swoich utworów historyczne wydarzenia i postacie, przez co uprawdopodobnia tworzone tło realistyczne. Przedstawia jednak własną wersję wydarzeń i ich interpretację. Szuka przyczyn zachowań i zdarzeń, niejednokrotnie fantastycznych. Obserwujemy wydarzenia z XIII-XIV-wiecznych Włoch w *Doży i dogaressie*, odnalezienie górnika w kopalni w Falun w 1720 roku, turniej poetycki z XII wieku opisany w *Der Kampf der Sänger*[7], postacie Ludwika XIV, kawalera Glucka, Antoniego van Leuvenhoecka, dożę Martina Falieriego i in. Akcja utworów rozgrywa się w świecie realistycznym, w konkretnym miejscu i czasie. Są to głównie wielkie miasta niemieckie[8]: Frankfurt, Berlin, Wartburg, Drezno, ale także Fa-

[5] Z. Irzyk *O literaturze fantastycznej*, „Współczesność" 1957 nr 7, s. 2.

[6] Por.: A. Hutnikiewicz *Jeszcze w sprawie fantastyki*, „Tygodnik Powszechny" 1950 nr 38, s. 5. Odwołuje się on do podziału Stefana Grabińskiego w tekście *O twórczości fantastycznej*, którego tylko fragment ukazał się we „Lwowskich Wiadomościach Muzycznych i Literackich" 1928 nr 10.

[7] Por.: *Einleitung des Herausgebers*, w: *Hoffmanns Werke*, Bd. 2, Leipzig, wyd. bez daty, s. 1-2, a także wstępy do niemieckich wydań dzieł Hoffmanna.

[8] M. Janion *Larvatus prodeo*, w: *Gałernicy wrażliwości*, Gdańsk 1981, s. 150. Cecha ta w połączeniu z cudownymi wydarzeniami została uznana przez autorkę za charakterystyczną dla Hoffmanna i nazwana „hoffmannizmem".

lun, Paryż, Rzym czy posiadłości wiejskie nad Morzem Bałtyckim. Czas jest także określony na XVIII-XIX wiek. Hoffmann nawet jeżeli umieszcza akcję utworów w wiekach wcześniejszych, to i tak pokazuje świat z perspektywy czasów sobie współczesnych, ich wiedzy i osiągnięć.

Czasy, w których rozgrywa się akcja utworów Hoffmanna, to czasy oświecone. Autor z wielką dokładnością odtwarza codzienne życie w Berlinie, Dreźnie itd., w konkretnych miejscach: spacer aleją Unter den Linden czy Königstrasse, zwiedzanie Tiergarten, spotkanie w winiarni na Alexanderplatz. Pokazane jest jednostajne, ale bezpieczne życie mieszczan: krawców, złotników, zegarmistrzów, lekarzy i innych urzędników w służbie książąt (Hoffmann, przedstawiając to rozumne i ułożone życie oraz sposób myślenia oświeconych obywateli, często posługuje się ironią, groteską, żartem)[9]. Na każdy temat istnieje więc określony pogląd: człowiek, zwierzęta, choroby, sen, miłość, a nawet sposoby zachowania duchów. Nie wierzy się tak naprawdę w rzeczy zaziemskie, bo społeczeństwo jest oświecone. Magia jest także oświecona – wszystko to sztuczki magiczne (co dokładnie wyjaśnia Wiegleb w swojej *Magii naturalnej*)[10], ale jest to miła rozrywka. Wszystko jest znormalizowane i ustalone, mechanizm świata przypomina zegar, nie istnieje przypadek, jak mówi Ludwik we *Współzależności rzeczy*. To, co niesamowite, można po prostu racjonalnie wytłumaczyć: podskakujący człowiek to na pewno baletmistrz, kuglarz lub też zegarmistrz, który wynalazł maszynę do latania, a dziwne zjawiska – to wynik przywidzenia, snu albo choroby, którą można wyleczyć spacerami i puszczaniem krwi. Ceni się wiedzę (naprawdę lub dlatego, że jest to w modzie) i dlatego temu, kto jest wykształcony, wiele się wybacza, np. archiwariusz Lindhorst jest może dziwny, ale ma bibliotekę i pracownię chemiczną.

Człowiek oświecony wykorzystuje najnowsze wynalazki (mikroskopy, lunety), buduje obserwatoria astronomiczne, mechaniczne zabawki, udoskonala zegary. Staje się najważniejszy, podporządkowuje sobie

---

[9] Pisarz często pokazuje ograniczonych profesorów, można mówić nawet o motywie profesora, por.: H. Fritz *Verdinglichung als kollektiver Verblendungszusammenhang E.T.A. Hoffmann „Klein Saches"*, w: *Instrumentale Vernunft als Gegenstand von Literatur*, München 1982, s. 58-60.

[10] Por.: E.T.A. Hoffmann *Wybór narzeczonej*, w *Bracia Serafiońscy*, Warszawa 1962, s. 455.

świat, który zna dokładnie i rozumie w nim każdy mechanizm. Tworzy sobie świat bezpieczny, zrozumiały, działający według praw przyczynowo-skutkowych, świat sztucznej harmonii. Wizja takiego świata jest jedynie wymysłem ludzkim i pobożnym pragnieniem, rzeczywistość jest o wiele bardziej skomplikowana. Resztki wiary w cuda, które przetrwały na „użytek domowy", plotki o czarownicach i czarodziejach to pozostałości po dawnym świecie początku – pierwotnej, baśniowej harmonii.

Według Hoffmanna baśń jest początkiem, naturalnym sposobem istnienia świata[11], który się zdegenerował. Baśń jest początkiem historii *Mistrza Pchły*, *Dziadka do orzechów*, *Księżniczki Brambilli*, *Das fremde Kind*, *Zacheuszka* i wielu innych utworów. Upadek świata i powstanie cywilizacji związane są z nadmiernym wyeksponowaniem się człowieka, z jego przemianami wewnętrznymi i zmianami, jakie zaprowadził w świecie. Świat był podobny do cudownego ogrodu, w którym działy się różne cuda, „a każdy człowiek, zachwytem i radością przejęty, był dobry i wesoły". Ten istniejący w dawnych czasach świat nie dawał przewagi człowiekowi, lecz jedno z miejsc w harmonijnym układzie obok czarownic, wróżek, smoków, czarodziejskich kwiatów, drzew itd. Możliwe były przemiany w zwierzęta, latanie, czary, nieśmiertelność, a człowiek rozumiał mowę zwierząt i roślin, żył w raju[12]. Stracił to wszystko, gdy zechciał panować i sam stanowić, co jest dobre, a co złe, co jest prawdą; może to był ten grzech, o którym często wspomina Hoffmann[13]. We *Fragmencie żywota trzech przyjaciół* pisze on:

> Za dawnych czasów mieliśmy wiarę nabożną i prostą, uznawaliśmy zaświat, ale obok niego również i słabość własnych zmysłów, potem przyszło oświecenie, które tak oświeciło wszystko, że z samej świetlistości człowiek nie widział nic.[14]

---

[11] A. Béquin *Creation et destinée*, Paris 1973, s. 112.

[12] H. Fritz mówi o harmonijnym świecie np. *Zacheuszka* jako raju, bukolika złotego wieku, *Verdinglichung...*, s. 64, a H. Meixner – o idylli dzieciństwa: *Romantischer Figuralismus*, Frankfurt am Main 1971, s. 159-161. Fantastyka Hoffmanna rodzi się z nostalgii za rajem utraconym; por.: wypowiedzi W. Scotta ze wstępu do dzieł Hoffmanna, wyd. w latach 1830-1832, a także P. Toutain *Au pays de chimère: deux voyageurs, enthousiastes E.T.A. Hoffmann et Gérard de Nerval*, „Cahiers Gérard de Nerval", Multhouse 1990 nr 13, s. 13.

[13] Por. np.: E.T.A. Hoffmann *Kota Mruczysława poglądy na życie*, Warszawa 1962, s. 393 oraz: *Księżniczka Brambilla. Opowieści*, Warszawa 1962, s. 200.

[14] E.T.A. Hoffmann *Fragment żywota trzech przyjaciół*, w: *Bracia Serafionscy*, s. 122.

Oczy ludzkie oślepły na prawdę, widziały już tylko to, co chciały widzieć, lecz cuda dziać się nie przestały. Mimo rządów rozumu ludzie poszukują w otaczającym ich świecie śladów cudowności, ale, co ciekawe, tylko zła. W postaciach dziwnych i odmiennych widzą czyhające na ich zgubę demony, diabły i często mylą się w ocenie, uważając np. grającego karła za potwora, czy radcę Krespla i jego córkę za czarownika i jego ofiarę. Świat został wytrącony z harmonii, mowa przyrody przestała być zrozumiała, a ludzie zapomnieli o istnieniu krainy baśni. Jej ślady, które przetrwały, zauważają jeszcze ci, którzy zachowali czystość serca, miłość, wiarę oraz nie utracili kontaktu z naturą i rzeczami zaziemskimi[15]: dzieci (*Dziadek do orzechów*, *Das Fremde Kind*), poetyczni młodzieńcy i panny: Giglio i Giacinta (*Księżniczka Brambilla*), Baltazar (*Zacheuszek*), Anzelmus (*Złoty garnek*), Peregrynus (*Mistrz Pchła*) i inni. O istnieniu rzeczy i zjawisk pozarozumowych wiedzą także mędrcy-czarodzieje (często krewni i opiekunowie, np. ojciec Drosselmeier czy Mistrz Abraham) oraz czarownice-nianie. Wszystkie te postacie interpretują wydarzenia w sposób cudowny, nadprzyrodzony. Mieszczanie, których także dotyka „fantastyczne", jak np. rodzina z *Piaskuna*, radca Walter Lütken z *Der Teufel in Berlin*, Erazm Spikher czy sekretarz Tusmann nie rozumieją go. Nie rozumieją oni ani własnego wnętrza, ani sił, które rządzą światem i nimi, choć nie chcą się do tego przyznać i dlatego stają się zabawkami w rękach postaci fantastycznych, które przybywają, aby zniszczyć pewność, że świat jest uporządkowany i racjonalnie zrozumiały; prawom rozumu przeciwstawić przypadkowość.

W związku z występowaniem w utworach Hoffmanna zarówno ludzi wierzących w istnienie pozarozumowego, jak i wątpiących w nie, wszystko ma dwie interpretacje: rozumową i pozarozumową, powierzchniową i głęboko ukrytą, byt wydaje się rozdarty. W *Mistrzu Pchle* Hoffmann pisze:

W jaki sposób potrafisz podzielić na cudowne i niecudowne zjawiska naszego bytu, którym to bytem właściwie sami jesteśmy, gdyż zarówno my zjawiska, jak i one nas na przemian warunkują. Jeśli dziwi cię coś dlatego, że dotąd nigdy cię jeszcze nie spotkało, czy dlatego, że nie potrafisz dostrzec związku pomiędzy przyczyną a skutkiem, świadczy to jedynie o naturalnej, chorobliwej, nabytej tępocie twego spojrzenia, co twym możliwościom pojmowania przeszkadza. [...] Najzabawniejsze w tym wszystkim jest to, że sam oto chcesz

[15] Por.: E.T.A. Hoffmann *Złoty garnek*, w: *Opowiadania*, Warszawa 1977, s. 165.

podzielić siebie na dwie części, z których jedna uznaje tak zwane cuda i chętnie w nie wierzy, druga natomiast wielce się zdumiewa owym uznaniem i wiarą.[16]

Podwójna interpretacja wydarzeń zostaje przeprowadzona u Hoffmanna równolegle. Dla silniejszego podkreślenia opozycji, ważnej dla istnienia świata fantastyki, niemal w każdym utworze występują pary przyjaciół, narzeczonych itp., w których jedno jest poetą – dostrzega cuda[17], drugie – człowiekiem oświecenia, np. w *Piaskunie* jest to Nataniel i Klara, a w *Zacheuszku* – Baltazar i Fabian. Często występuje także układ – dzieci i rodzice (*Das fremde Kind*, *Dziadek do orzechów*, *Magnetyzer*) lub racjonalną interpretację podsuwa otoczenie: rodzina, znajomi, mieszkańcy miasta. Przestrzeń jest dla nich zupełnie zwyczajna, las i morze jest tym, co wszyscy znają, domy – zwykłymi domami, a wszystko, co niesamowite, to tylko wymysł chorej wyobraźni, sen, halucynacja lub choroba psychiczna. Występuje ciągła niepewność, czy cuda naprawdę się zdarzają, czy jest to tylko złudzenie. Obie interpretacje walczą ze sobą i choć faworyzowana jest cudowna, nie jest pewne, czy tym razem nie są to po prostu dziwnie ubrani i zachowujący się ludzie lub sztuczki, dzięki którym chcą wydać się innym niesamowitymi albo oryginalnymi. Zresztą i same postacie fantastyczne ośmieszają nadprzyrodzone interpretacje: Lindhorst mówi, że jest tylko archiwariuszem, a jego córka zwyczajną dziewczyną, Drosselmeier – że jest tajnym radcą i zegarmistrzem, Alpanus – lekarzem, a portier ma tylko trochę ptasią twarz. Nie wiadomo, gdzie zaczyna się złudzenie, a co jest rzeczywistością. Niesamowite zjawiska mogą się okazać sztuczkami magicznymi czy teatralnymi[18], a te zwyczajne – nadprzyrodzonym.

Świat fantastyczny: przestrzeń, czas, prawa

Światu realistycznemu przeciwstawiony jest fantastyczny, który u Hoffmanna jest tylko pozostałością po minionej baśni.

[16] E.T.A. Hoffmann *Mistrz Pchła. Opowieści*, tamże, s. 423.

[17] Być poetą u Hoffmanna to nie tylko tworzyć, ale przede wszystkim posiadać „poetyckie" spojrzenie na świat, dostrzegać cudowność, odczuwać tajemnicę świata i tęsknotę za utraconym światem początku.

[18] Por.: E.T.A. Hoffmann *Kota Mruczysława...*, s. 32-34. Jak zauważa S. Burkot (*Bohater w polskiej powieści doby romantyzmu*, w: *Studia romantyczne*, Wrocław 1973, s. 203-204), Hoffmann nigdy nie prowadzi do racjonalnego wyjaśnienia wszystkich niezwykłych wydarzeń.

Przestrzeń baśniowa przeniosła się w dalekie krainy, odległe w przestrzeni, jak Dżinnistan, lub w przestrzeni i czasie, jak Urdargarten – kraina dobrobytu i szczęścia. Nie wiadomo, czy wydarzenia miały miejsce w pradawnych czasach w innej krainie, czy niedawno gdzieś w świecie ludzkim. Żyją przecież uczestnicy tych wydarzeń, a ciąg dalszy rozgrywa się na naszych oczach w Rzymie, Frankfurcie, Berlinie. Wydaje się, że kraje baśniowe znajdują się gdzieś na Dalekim Wschodzie lub mają z nim coś wspólnego. W *Złotym garnku* Lindhorst posiada na wschodnich rękopisach zapisane tajemne teksty, doktor Alpanus ubiera się w chiński strój, Dapsul wędrował po Indiach i Chinach, a na orzechu Krakatuku są chińskie litery.

Przestrzeń świata fantastyki to nie tylko te odległe, baśniowe kraje, ukryte gdzieś w świecie ludzkim nieznane miasta i lasy[19], ale przede wszystkim te znane, gdzie człowiek nie podejrzewa istnienia czegoś nieracjonalnego. W oświeconych miastach znajdują się przestrzenie mniejsze – „wewnętrzne morza", jak nazywa je Gusdorf[20]. Są to głównie domy zamieszkiwane przez pozornie zwyczajnych mieszczan, lecz ich wnętrza kryją w sobie dziwne rzeczy, np. w domu archiwariusza Lindhorsta ze *Złotego garnka*, w pałacu Pistoia (*Księżniczka Brambilla*) i w dworku Alpanusa (*Zacheuszek*) pełno jest zapachów, dźwięków, obrazów z przeszłości lub z innych miejsc, złotego światła niewiadomego pochodzenia, drogocennych kamieni: marmurów, porfiru, złota. Każda z tych wewnętrznych przestrzeni jest pozostałością po baśniowym raju-ogrodzie, reliktem minionej harmonii. W domach lub w ogrodach przy nich pojawiają się przedziwne rośliny i zwierzęta: u Lindhorsta są to m.in. złotobrązowe palmy o szmaragdowych liściach, wychodzące wprost ze ścian, i ptaki, które mówią; w pałacu Pistoia – strusie i jakieś dziwne ptaki, mnóstwo zwierząt i robaków kłębi się w domach Leuwenhoecka i pani Rauerin. Najwspanialszy jest jednak park przy dworku Alpanusa, gdzie żaby zamieniają się w starą kobietę i ogrodnika, a na trawniku pasą się jednorożce[21]. Wszędzie pojawia się to, co drogocenne, rzadkie, oryginalne lub wręcz niespotykane. Przestrzenie te są niesamowite, barwne (głównie kolory błękitu, złota i czerwieni), wszystko w nich żyje, rusza się, przemienia, nie zna

[19] Jak uważa M. Piwińska: *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 131.

[20] G. Gusdorf *Le romantisme II*, Paris 1993, s. 132.

[21] Por. teksty E.T.A. Hoffmanna: *Zacheuszek*, s. 75-76, 96; *Złoty garnek*, s. 134-136, 141-160; *Księżniczka Brambilla*, s. 242-254 i *Mistrz Pchła*, s. 335-336.

ograniczeń, jak przed wiekami. Stanowią doskonałe połączenie bogactwa i Natury.

„Wewnętrzne morza" to nie tylko domy, które mają podwójny status: baśniowy i realistyczny. W *Dziadku do orzechów* sytuacja jest nieco odmienna, tu jednocześnie istnieją dwa światy: realistyczny – mieszkanie radcy Stahlbauma i fantastyczny – królestwo myszy pod podłogą salonu oraz państwo zabawek i słodyczy w szafie na ubrania. Kraj zabawek znajduje się jakby w czwartym wymiarze, który otwiera się za ścianą[22]. Z chwilą pojawienia się postaci z dalekich, cudownych krain nawet zwyczajna przestrzeń, która nie jest ich stałą siedzibą w świecie ludzkim, staje się baśniowa. Giacinta, bohaterka *Księżniczki Brambilli*, opowiada, że gdy pojawia się książę, jej zwyczajny pokoik zamienia się w piękną salę o marmurowych ścianach, dywanach przetykanych złotem, pełnym hebanu i kości słoniowej. Niekiedy znikają nawet ściany i, jak w *Dziadku do orzechów*, przestrzeń się rozszerza – pokoik staje się rajem, po którym lata ona na skrzydłach motylich i widzi wszystkie wspaniałości ziemi i nieba[23].

Człowiek nie jest w stanie dostrzec ukrytych, nieprzebranych bogactw otaczającego go świata. Zwyczajny las może kryć w sobie tysiące znaków[24]: dziwne kwiaty, które mogą budować ściany pałacu, motyle, kryształy, muszle tęczowe, złote chrabąszcze, tworzące sklepienie pałacu, i strumień – srebrne kolumny. Morze – zaślubiony żywioł może okazać się kryształową powierzchnią ziemi, przez którą widać królową podziemia. Wśród pól i lasów wznoszą się tajemnicze wieże Dapsula, barona R. i innych astronomów-czarodziejów. Przyroda, żywioły, miasta, przedmioty – wszystko kryje w sobie jakąś tajemnicę[25].

Czas także nie jest jednorodny, oprócz czasu akcji utworów – „zewnętrznego", istnieje czas „wewnętrzny"[26]. Dla postaci fantastycznych czas ludzki wydaje się nie mieć znaczenia: Lindhorst nosi żałobę po

---

22 E.T.A. Hoffmann *Dziadek do orzechów*, w: *Bracia Serafionscy*, s. 176-177, 218 i n.

23 E.T.A. Hoffmann *Księżniczka Brambilla*, s. 269-270.

24 Por.: Sainte-Beuve *Hoffmann Contes nocturnes*, w: *Premiers Lundis Oeuvres*, Bibliothéque de la Pléiade, t. 1, s. 383-384.

25 Por. teksty E.T.A. Hoffmanna: *Das fremde Kind*, w: *Serapionbrüder*, Bd. II *Sämtliche Werke*, Leipzig, wyd. bez daty, s. 229-231; *Die Bergwerke zu Falun*, w: *Hoffmanns Werke*, Bd. II, tamże, s. 322, 342 i *Doża i dogaressa*, w: *Bracia Serafionscy*, s. 297-298.

26 Zob.: Fr.G. Tretter *Die Frage nach der Wirklichkeit bei E.T.A. Hoffmann*, München 1961, s. 33.

ojcu, bo umarł on tylko trzysta osiemdziesiąt pięć lat temu, a Elis Fröbom w kopalni zostaje młody, jakby czas się zatrzymał. Przestrzeń posiada dziwne luki, w których czas nie płynie, jak np. w kopalni w Falun, lub w których rzeczy dzieją się szybciej niż normalnie: rośliny rozkwitają w mgnieniu oka i pną się z prędkością naruszającą prawa przyrody. Czas jest bardzo ważny dla pojawiania się postaci fantastycznych, ponieważ istnieją dni, w które wzmaga się ich działanie i zdarzają się rzeczy, których nie można wytłumaczyć tylko racjonalnie. Są to głównie: Wigilia (*Mistrz Pchła*, *Dziadek do orzechów*), noc sylwestrowa (*Przygody w noc sylwestrową*), dzień świętego Jana (*Die Bergwerke zu Falun*), Wniebowstąpienie (*Złoty garnek*) itd. W niektóre dni uruchamiają się siły dobra, a w niektóre zła. Wigilia i Boże Narodzenie są czasem radości, powrotu do dzieciństwa – harmonii, cudowności; natomiast koniec roku jest czasem, w którym wzmaga się działanie szatana[27]. Występuje tu także charakterystyczne dla utworów Hoffmanna przemieszanie porządku baśni i religii. Święta chrześcijańskie są porą uruchamiania mocy pogańskich i baśniowych, ujawniania się postaci z obu tych porządków. Czas ujawniania się postaci fantastycznych związany jest z układem słońca i innych gwiazd, planet, księżyca. Rzeczy tajemne dzieją się bardzo często podczas zrównania dnia z nocą, np. w *Der Kampf der Sänger*, *Die Bergwerke zu Falun*, *Magnetyzerze*, *Złotym garnku*. U Hoffmanna noc jest szczególną porą dla ujawniania się świata fantastycznego – podobnie jak w całej literaturze romantycznej. Nocą magnetyzerzy, czarownice i czarownicy uprawiają swoje praktyki, chodzą na rozstaje, czerpią siły z księżyca, nocami gra się w karty, zbrodniarze, diabły, duchy i wampiry krążą po ulicach. Wydaje się, że jest to związane nie tylko z układem gwiazd i księżyca, ale i z samym zjawiskiem ciemności, ponieważ ciemność wprowadza stary porządek świata. Człowiek traci swoją pozycję władcy i przekonanie o wszechwiedzy, gdyż noc uświadamia mu jego niedoskonałość – wielu rzeczy nie widzi, wielu nie jest pewien, gra świateł w ciemności niesie z sobą różne złudzenia i budzi lęk. Daje to przewagę postaciom fantastycznym, które nie są ograniczone przez zmysły, przez prawa fizyczne i przyrodzone. Szczególnym czasem jest także karnawał, gdy człowiek zagubiony wśród masek nie odróżnia przebrania od prawdy, sztuczki od cudu.

[27] E.T.A. Hoffmann *Przygody w noc sylwestrową*, w: *Opowiadania*, Warszawa 1977, s. 204.

Istnieją także określone godziny ulubione przez istoty fantastyczne. Jest to oczywiście północ, np. we *Fragmencie z żywota trzech przyjaciół* czy w *Dziadku do orzechów*, ale też dziewiąta wieczorem. O tej porze z niezwykłą punktualnością zjawia się duch w *Eine Spukgeschichte* i Coppelius w *Piaskunie*.

Świat fantastyczny jest światem żywym i myślącym: ożywają przedmioty, drzewa, kwiaty, strumień, a zwierzęta posiadają duszę i umysł. Postacie fantastyczne przewyższają nawet człowieka swymi umiejętnościami: potrafią latać, czarować, przemieniać się w różne istoty itp. Prawa rządzące światem fantastycznym przekraczają prawa fizyczne i przyrodzone, naruszają zawsze któreś z tych praw[28]. I tak na przykład: przemiany ludzi w zwierzęta, rośliny, przedmioty są przełamaniem prawa posiadania jednego ciała, a powtórne życie lub nieśmiertelność – prawa jednego, ograniczonego życia, kończącego się śmiercią. Występowanie duchów to rozdzielenie właściwości ciał, które zakłada ich natura, zaś brak u człowieka cienia lub odbicia w lustrze to naruszenie prawa fizycznego, które głosi, że jest to możliwe tylko w przypadku ciała idealnie przezroczystego, przez które przechodzi całe światło itd.

Nie ma w świecie fantastycznym rzeczy i zjawisk bez znaczenia, wszystko coś znaczy (często ma także moc magiczną): kamienie szlachetne, pierścienie, poncz, zwierciadło, kwiaty, księgi. Świat jest wielkim szyfrem, znakiem do odczytania. W wyglądzie, kształtach i kolorach kwiatów i motyli zachowały się resztki cudowności, ale nie każdy potrafi odczytać znaki natury żywej i myślącej. Pod powierzchnią zjawisk istnieje tajemnica, ukryte drugie dno świata, które niekiedy się uaktywnia. Niektóre postacie fantastyczne, te zamieszkujące cudowne skrawki świata, ukazują się człowiekowi cieleśnie; tworzą one świat fantastyki „zewnętrznej". Inne, głównie złe, działają bezcieleśnie jako siły lub przez wnętrze ludzkie; tworzą świat fantastyki „wewnętrznej".

Postacie świata fantastycznego. Fantastyka „zewnętrzna"

Hoffmann przedstawia w swoich utworach różnego rodzaju postacie: historyczne, baśniowe, pochodzące z wierzeń ludo-

[28] Por.: R. Caillois *Od baśni do science-fiction*, s. 52.

wych, religii itp. Postacie historyczne wprowadza nie tylko po to, aby podkreślić tło realistyczne utworu. Pokazuje je jako postacie fantastyczne, aby przedstawić własną, fantastyczną wersję wydarzeń. Wprowadza także postacie fantastyczne pochodzące z innych utworów: Piotra Schlemihla z *Przedziwnej historii Piotra Schlemihla* Adalberta Chamisso[29] i psa Berganzę z *Rozmowy dwóch psów* Miguela de Cervantesa[30]. Hoffmann przedstawia dalsze losy tych postaci tuż po zakończeniu wydarzeń opisanych w wymienionych utworach. Schlemihl występuje w *Przygodach nocy sylwestrowej* jako postać, którą spotkał podobny los jak Erazma Spikhera. Jego pojawienie się wzmacnia fantastyczną interpretację wydarzeń, potwierdza możliwość ingerencji złych sił w życie człowieka i utratę przez człowieka tego, co wydaje się nierozdzielnie z nim związane: cienia i odbicia. Pies-filozof po ucieczce ze Szpitala Zmartwychwstania, którą kończy się utwór Cervantesa, pojawia się w utworze Hoffmanna *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* i przeżywa nowe niesamowite przygody. Hoffmann traktuje „fantastyczność" jak teren wspólny literatury, gdzie postacie fantastyczne mogą przechodzić z jednego utworu do drugiego i spotykać się ze sobą. Powoduje to uprawdopodobnienie możliwości istnienia sytuacji niesamowitych, podkreśla ciągłość praw rządzących światem fantastycznym, np. przez podobieństwo losów bohaterów literackich[31].

Oczywiście nie każde użycie nazwy postaci fantastycznej czy powołanie się na nią jako na sprawcę czynności jest równoznaczne z jej wystąpieniem w świecie przedstawionym, często jest to tylko metafora. Bohaterowie utworów Hoffmanna powołują się najczęściej na diabła jako na sprawcę niesamowitych, dziwnych wydarzeń. Nazywają też innych aniołami, diabłami, wróżkami ze względu na wygląd, jakąś cechę charakteru, zachowanie itp.: piękną dziewczynę nazywają aniołem, starą, brzydką kobietę – czarownicą, a mężczyznę – diabłem lub czarownikiem, według schematu: to, co ładne, jest dobre, a to, co brzydkie – złe. Wygląd postaci jest jednak ważny, ponieważ ukryte moce przy-

[29] Por.: tekst w: *Niemiecka nowela romantyczna*, Kraków 1975 oraz G. Koziełek *Wstęp*, s. LXXVI-LXXIX.

[30] Por.: tekst w: *Nowele przykładne*, t. 2, Kraków 1976.

[31] Hoffmann często przedstawia opowiadania w układzie szkatułkowym, w opowiadanej historii pojawiają się inne, związane tematycznie. Są one dla siebie potwierdzeniem możliwości zaistnienia tej sytuacji, postaci itp. w świecie.

bierają niekiedy postać człowieka i wówczas zdradzają swoją prawdziwą naturę właśnie przez wygląd (doktor – diabeł, wróżka Rosabelverde itp.). Postacie fantastyczne przypominają typy baśniowe. Hoffmann nie łączy różnych cech wyglądu tworząc zamierzoną postać, ale posługuje się całościowymi wyobrażeniami, opierając się także na schemacie: piękno i harmonia w wyglądzie dobrych, brzydota i karykaturalność w złych.

Świat utworów Hoffmanna zamieszkują różnego rodzaju postacie fantastyczne, podobne, ze względu na różne cechy, do ludzi. Żywioły (ziemię, powietrze, wodę i ogień) zamieszkują istoty duchowe – gnomy, sylfy, nimfy i salamandry, które mają różne charaktery, różne pochodzenie i zajęcia, decydujące o hierarchii w ich „społeczeństwie". Istnieją również wróżki, pokrzyki, smoki, diabły i anioły, dziwne postacie w stylu Callota[32]. Zwyczajne z pozoru myszy mają swoje rozumnie rządzone królestwo, podobnie pchły, żuki, pająki i inne owady, a nawet rośliny. Pies Berganza[33], kot Mruczysław, małpa Milo zachowują się jak ludzie: tworzą, filozofują, uczą się, śpiewają. Wszystkie żyjące istoty mogą wchodzić między sobą w związki, możliwe jest więc istnienie dzieci sylfidy i człowieka (*Królewska narzeczona*), salamandra i węża, węża i człowieka, człowieka i lilii (*Złoty garnek*), a nawet pióra smoczego i buraka. W zwyczajnej rodzinie może urodzić się potworek podobny do diabła[34]. Tajemnicze postacie mogą przybierać dowolną postać: salamander może ukryć się na dnie wazy, w fajce, może być sępem, krzakiem lilii, człowiekiem; córka smoczego pióra i buraka – imbrykiem, kołatką, piecem, przekupką; papuga, struś, żaba, bażant, oset itp. – człowiekiem. Świat jest w ciągłym ruchu, nic nie jest stałe, postacie jak w kalejdoskopie ciągle się przemieniają i nie wiadomo, kto jest kim.

Profesorom ze świata realistycznego, z których często żartuje, przeciwstawia Hoffmann wtajemniczonych ze świata fantastycznego, jak np. Alpanus, Drosselmeier, Dapsul, mistrz Abraham, Coppelius, Swam-

---

[32] L.H. Görgens *Die Haustiere des Kapellmeister. Untersuchung zum Phantastischen im literarischen Werk E.T.A. Hoffmanns*, Tübingen 1985, s. 30-31.

[33] Por.: E.T.A. Hoffmann *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*, w: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, oraz utwory: *Kreisleriana*, t. 3, i *Kota Mruczysława poglądy na życie*.

[34] Por. teksty Hoffmanna: *Mistrz Pchła* oraz *Der Teufel in Berlin*, w: *Serapionbrüder*, Bd. 2, s. 14.

merdamm[35], Teobald i wielu innych. Znają oni złożoność świata i umieją tę wiedzę wykorzystać dla własnych celów lub żeby pomóc człowiekowi. Nie wiadomo, czy są to zwykli ludzie badający naturę, jak baron R. z *Ordynacji*, czarodzieje, czy też inne postacie fantastyczne. Są ściśle związani ze środowiskiem, w którym żyją: Drosselmeier jest chrzestnym dzieci radcy sanitarnego, mistrz Abraham – nauczycielem Jana Kreislera, Leonard – opiekunem malarza Edwarda, Swammerdamm – sąsiadem z kamienicy itd., a kobiety to głównie nianie. Ponieważ są inni, zaskakują lub budzą lęk, podejrzewa się ich o tajemne związki z diabłem, określając w ten sposób wszelkie złe moce. Niekiedy znajdujemy jednak potwierdzenie diabelskości przez atrybuty, wspomnienie paktu z diabłem, wygląd, zachowanie. Ze złymi mocami związani są na pewno doktorzy: Dapertutto z *Przygód w noc sylwestrową*, Trabacchio z *Ignaza Dennera* i doktor z *Diablich eliksirów*. Może sami są diabłami. Wszyscy trzej przyrządzają tajemne eliksiry, które szkodzą ludziom. Trabacchio sporządza „Aqua Toffana", którą potrafi uzależnić człowieka od siebie, podobny w skutkach eliksir posiada Dapertutto i doktor, który kusi Francesca tak samo, jak diabeł świętego Antoniego – eliksirem. Związani z ciemnymi mocami są także magnetyzerzy: Alban i major z *Magnetyzera*, major z *Elementargeist* i graf z *Der unheimliche Gast*, a także demoniczne kobiety: Giulietta, żona Francesca, Eufemia i Aurora. Dążą oni do podporządkowania sobie ludzi, starają się zawładnąć duchową istotą i zrobić z człowieka powolną im lalkę. Zastanawiające jest podobieństwo mężczyzn pozostających w kontakcie ze złymi mocami: chuda, wysoka postać, płonące spojrzenie, często płaszcz czerwony lub fioletowy, pod którym ukrywają np. wspomniane już eliksiry. Także coś zgoła dziwnego – jakby była to jedna i ta sama osoba, która przybiera wciąż nowe wcielenia; sygnalizują to sami bohaterowie.

Cudowne przestrzenie o podwójnym statusie zamieszkują postacie prowadzące podwójne życie. Uważani są przez ludzi za członków oświeconego społeczeństwa, podczas gdy tak naprawdę pochodzą z baśni, a wśród ludzi przebywają ze względu na jakąś pokutę, misję lub są ostatnimi ze świata sprzed cywilizacji. Doktor Alpanus jest czarodzie-

[35] Mędrcy-czarodzieje posiadają księgi żywe, w odróżnieniu od profesorów. Są one „żywe" nie tylko ze względu na treść, ale ożywają naprawdę, np. księga z *Zacheuszka*, w której ożywają miedzioryty, czy samospisująca się księga z *Diablich eliksirów*.

jem, panna Rosenschon – wróżką Rosabelverde, archiwariusz Lindhorst – salamandrem, a piastunka Elżbieta (występująca także jako pani Rauerin) – czarownicą. Z ich wyglądu, atrybutów i zachowania można odczytać ich prawdziwą istotę: wróżka otacza się niesamowitymi różami i jest wiecznie młoda, Alpanus jeździ powozem ciągnionym przez jednorożce, a Lindhorst otacza się znakami ognia: przypomina niekiedy płomienisty krzak lilii, potrafi palcami rozpalić ogień, a płomienie z jego pierścienia splatają się w cudowne zwierciadło[36]. Mimo to nie zostają oni rozpoznani, a jedynie są uważani za dziwaków.

Wiele postaci z utworów Hoffmanna, z pozoru zwyczajnych mieszczan, pochodzi z baśniowych krajów, np. bakałarz Tinte jest królem gnomów, Giacinta Soardi – księżniczką Brambillą i jednocześnie księżniczką Mystylis z Urdargarten, ojciec chrzestny Drosselmeier był zegarmistrzem na dworze ojca Pirlipaty, kramarz Celionatti to książę Pistoia, potomek baśniowego rodu itp., nawet kot Mruczysław pochodzi z rodu Kota w Butach. Większość z nich ma świadomość, kim jest naprawdę, są jednak tacy, którzy nie znają swego prawdziwego „ja". Bohaterowie *Mistrza Pchły* wiodą zwyczajne życie we Frankfurcie do momentu, gdy w ręce Peregrynusa dostaje się przypadkiem król pcheł. Od tej pory życie ich staje się coraz bardziej dziwne, aż wreszcie sytuacja we Frankfurcie staje się powtórzeniem sytuacji z baśni, z której pochodzą. Wtedy uświadamiają sobie swoje prawdziwe pochodzenie, Pepusch przez miłość do Dortje, będącą powtórzeniem jego miłości jako ostu do Gamaheh, a Peregrynus – król Sekakis ma proroczy sen, gdy sprawdza się horoskop i cudowny diament zaczyna działać. Pepusch i Peregrynus nie są przykładami zwyczajnej dla postaci baśniowych przemiany w człowieka, ale raczej wcielenia, metempsychozy. Ich rodzice byli zwyczajnymi mieszczanami i nic nie wskazywało na to, że w ich ciele ukryta jest postać ze świata pierwotnej harmonii, czy też że oni sami są tymi postaciami w kolejnym wcieleniu. Prawdę o człowieku ukrywają też nazwiska i imiona: baletmistrz Lagenie to oczywiście geniusz, monsieur Pijawka jest rzeczywiście pijawką, a Alina – królową Gollkondy.

Bliska tym postaciom jest grupa osób dawno zmarłych, pochodzących z minionych epok. Są oni uznani za zmarłych, lecz albo udali tylko śmierć, gdyż tak naprawdę są nieśmiertelni, albo ożyli ponownie, albo

[36] E.T.A. Hoffmann *Złoty garnek*, s. 124, 142, 160-168.

też przyjęli kolejne wcielenie. Nie można tego jednoznacznie wyjaśnić, ale jedno jest pewne – wygrali oni ze śmiercią. Są to postacie historyczne: Leuwenhoeck jest owym słynnym Antonim van Leuwenhoeckiem, wyrabiającym mikroskopy, który umarł w 1725 roku (w tekstach pojawiają się dokładne daty), a jednocześnie uczniem XII-wiecznego rabina Izaaka Ben Harravada, zaś lokator Peregrynusa, stary pan Swammer, jest znanym przyrodnikiem Johannem Swammerdammem, zmarłym w 1680 roku[37]; nazwiska tych bohaterów *Mistrza Pchły* także sugerują, kim są w rzeczywistości. W opowiadaniu *Wybór narzeczonej* występują dawno zmarłe postacie z wieku XVI: spalony na stosie w 1572 r. za czarodziejskie sztuczki i związek z diabłem Żyd Lippold (który pojawia się jako Żyd Manasses) i żyjący także w tym czasie na dworze elektora złotnik Leonard Turnhauser (tu opiekun malarza Edmunda)[38]. Postacią historyczną, od dawna nieżyjącą, jest też spotkany przez Entuzjastę na ulicach Berlina kawaler Gluck, kompozytor z XIII wieku, pokutujący za zdradzenie rzeczy świętych[39]. Pokutuje też malarz z *Diablich eliksirów*, który pokrył malowidłami XVII-wieczny kościół w Świętej Lipce, a malarstwa uczył się jeszcze u Leonarda da Vinci[40]. Historyczne pochodzenie wszystkich tych postaci jest albo wprost sugerowane w tekście, np. górnik Zorbern zginął w kopalni w Falun w 1687 r., około sto lat przed akcją opowiadania *Die Bergwerke zu Falun*, albo pojawiające się w utworach postacie są na tyle znane, że czytelnik sam jest w stanie określić czas ich życia, lub też, jak wspomniany już malarz, robią coś, co sugeruje, że nie są zwyczajnymi ludźmi, np. przechodzą przez ściany.

Hoffmann rzadko wprowadza do swoich utworów postacie z powieści grozy: duchy, upiory i wampiry. Dobry duch pojawia się we *Fragmencie z życia trzech przyjaciół*, a także w powieści *Kota Mruczysława poglądy na życie*, zaś zły – w *Eine Spukgeschichte*. Duchy dobre opiekują się członkami swoich rodzin, a gdy nie są już potrzebne, znikają pozostawiając uczucie błogości i elektrycznego ciepła. Zły duch kobiety, uznany za zapowiedź nieszczęścia, budzi przerażenie i niepokój i sprowadza na rodzinę, której się pokazuje, śmierć i chorobę psychiczną. Groźny jest także upiór – służący Daniel z *Ordynacji* i wampir – żona

[37] E.T.A. Hoffmann *Mistrz Pchła*, s. 338-339, 379, 440-441.

[38] E.T.A. Hoffmann *Wybór narzeczonej*, w: *Bracia Serafiońscy*, s. 384-385, 393-402.

[39] E.T.A. Hoffmann *Kawaler Gluck*, w: *Opowieści fantastyczne*, Warszawa 1959.

[40] E.T.A. Hoffmann *Diable eliksiry*, Warszawa 1962, s. 128, 189-190, 250, 289-294.

grafa Hipolita z *Der Vampyr*[41]. Odmienność budzi lęk, zwłaszcza fizyczna, zauważa Seweryna Wysłouch w artykule *Anatomia widma*. Najważniejsze jest ciało, jest ono znakiem zwyczajności. Coś, co nie ma zwyczajnego ciała, co nie zachowuje się zgodnie z ograniczeniami i nakazami, jakie mu ono niesie, powoduje niepokój i grozę. Między wampirem a człowiekiem toczy się nieustanna walka o ciało, zaś duchy i widma posiadają tylko pozór ciała – niematerialność, niewidzialność, brak potrzeby snu i jedzenia lub jedzenie tego, co człowiekowi jest wstrętne (w przypadku wampirów)[42]. Przerażają duchy, ale też automaty, czysty duch i czysta materia, to, co przychodzi z irracjonalnych ciemności, i twór rąk ludzkich. Obie kategorie tworów są niepełne, brakuje im drugiego składnika – ciała lub duszy, jest w nich coś niezrozumiałego, odmiennego od tego, co istnieje w człowieku.

Grupę czystej materii reprezentują u Hoffmanna zabawki mechaniczne. Są inne niż przyjazne, wesołe i naturalne zabawki tradycyjne, które żyją w *Dziadku do orzechów*, mają swoje królestwo, bawią się, pracują i walczą z myszami[43]. Mechanizmy są niedostępne, nienaturalne, obce. Ten twór człowieka, rezultat działania jego rozumu i technicznych umiejętności, jest niezrozumiały i groźny. Zabawki w *Das fremde Kind* straszą dzieci i celują do nich. Przerażają, bo stają się zbyt podobne do ludzi: wyrzucone zabawki nazywają siebie „ukształconymi ludźmi"[44]. Sztuczny człowiek[45] – lalka wydaje się podobna do ożywionego trupa, wygląda i porusza się jak człowiek, ale nie ma duszy. Podobna jest do upiora, człowieka opanowanego przez magnetyzera, czegoś spoza granicy śmierci. Są to obrazy *lebendigen Todes* lub *toten Lebens*. Nataniel z *Piaskuna* zakochuje się w sztucznej kobiecie – Olimpii i miłość ta doprowadza go do śmierci[46]. Ludwig z *Die Automate* uważa, że przez mechanicznego Turka przemawiają jakieś obce, zewnętrzne siły, które pokazują przyszłość i przepowiadają godzinę śmierci. Widzi w nim coś

---

[41] Por.: utwory E.T.A. Hoffmanna *Ordynacja*, w: *Opowieści fantastyczne*, s. 299-303, 366-375 oraz *Der Vampyr*, w: *Serapionbrüder*, Bd. 4, s. 185-188.

[42] S. Wysłouch *Anatomia widma*, „Teksty" 1977 nr 2, s. 136-138; por. także: M. Wydmuch *Gra ze strachem*, tamże, s. 80-89.

[43] E.T.A. Hoffmann *Dziadek do orzechów*, s. 165-167, 176-184, 217-230.

[44] E.T.A. Hoffmann *Das fremde Kind*, s. 215-217, 247-249.

[45] Por.: M. Heller, J. Życiński *Wszechświat – maszyna czy myśl?*, Kraków 1988, s. 125-145.

[46] E.T.A. Hoffmann *Piaskun*, w: *Opowieści fantastyczne*, s. 257 i n.

więcej niż tylko mistrzowską robotę mechanika i akustyka. Podobnie muzyka wykonywana przez grające automaty porusza w człowieku ukryte myśli i budzi strach[47].

W świecie fantastyki Hoffmanna, zamieszkiwanym przez postacie baśniowe, duchy, wampiry, upiory, diabły i czarownice pojawiają się też postacie świętych. Pisarz podobnie traktuje świat baśni i religii, uważa, że obydwa istniały kiedyś, przed oświeceniem, zaś teraz człowiek nie wierzy już ani w postacie baśniowe, ani w świętych. W *Kota Mruczysława...* Hoffmann pisze:

W dawnych czasach historie o świętych wnikały w życie człowieka, stanowiły jeden z warunków jego życia [...] Dzisiaj owe historie są czymś bardzo dalekim [...] Teraźniejszość jest zbyt przyziemna, by nie tworzyć szkaradnej sprzeczności z owymi pobożnymi legendami, że nikt nie jest w stanie wyobrazić sobie, by owe cuda zdarzały się wśród nas.[48]

Tak samo jednak jak pojawiają się w jego utworach postacie z minionego świata baśni, pojawiają się i święci. W *Diablich eliksirach* kobiety przemawiające do Francesca są aniołami, pielgrzym jest świętym Józefem, a towarzyszący mu chłopiec – dzieciątkiem Jezus. Święci, którzy pokazują się także w proroczych snach, przynoszą znaki od Boga, prawdy ukryte, które wymagają rozszyfrowania.

Fantastyka „wewnętrzna"

Człowiek pragnie zobaczyć coś z innego świata, co nie potrzebuje ciała, aby się objawić i woli wszystko, nawet to, co najbardziej przerażające, od nieuchwytnego i niezrozumiałego – twierdzi Hoffmann w powieści *Kota Mruczysława...*[49]. Ludzie oślepieni rozumem nie dostrzegają prawdziwych niebezpieczeństw, choć ciągle ich szukają, ale najczęściej mylą się w diagnozie. Wszędzie widzą działanie diabła, używają jego imienia także metaforycznie, tam, gdzie on jednak jest, nie dostrzegają go. Diabeł istnieje, ale się nie ujawnia, jego obecność widać przez czyny i złe moce drzemiące we wnętrzu ludzkim. W dawnych czasach kusił człowieka w widzialnej postaci, dziś przeszedł do jego wnętrza, aby tym łatwiej oddziaływać na niego, pisze w *Diablich eliksirach*. W trakcie rozwoju cywilizacji ludzie przestali

[47] E.T.A. Hoffmann *Die Automate*, w: *Serapionbrüder*, s. 77-80, 91-94.
[48] E.T.A. Hoffmann *Kota Mruczysława...*, s. 396.
[49] Tamże, s. 194.

wierzyć w cuda i w opętanie, coraz częściej tłumaczą odmienny wygląd i zachowanie chorobą. Hoffmann nie przedstawia jednak szaleństwa, zbrodni, hazardu i różnych namiętności jako racjonalnie wytłumaczonych zmian w psychice czy choroby ciała. Tłumaczenie tych zjawisk za pomocą medycyny, psychoanalizy, psychiatrii jest tłumaczeniem z perspektywy XX wieku[50]. W omawianych utworach jest to wynik działania dziwnych, niepojętych sił[51], które czają się w człowieku. Często jakiś grzech, zbytnia ufność w siebie, niepohamowana żądza sprawia, że zło może się objawić, a człowiek staje się nie rozwiązaną zagadką. Istnieje także pewne zdeterminowanie losu i charakteru człowieka, np. przez urodzenie pod złą gwiazdą (jak ma to miejsce w przypadku Rene Cardillaca z *Panny de Scudéry* i kawalera Menar ze *Spielerglück*), zapatrzenie matki (Cardillac i Peregrynus), dziwne wydarzenia w dzieciństwie[52].

Cardillac zabija z żądzy odzyskania klejnotów i każde zabójstwo przynosi mu ulgę. Szatan popycha go do zabijania, a on nie może mu się oprzeć, choć próbuje. Dla przebłagania za grzechy robi koronę dla Marii do kościoła, nie kończy jednak pracy, gdyż złe mocy wygrywają w nim. Hektor, Cyprian i Medard także zostali opanowani namiętnością zabijania. Zamach na życie innego człowieka rozbudził w nich demoniczne moce. Zagrożeniem jest również namiętność miłosna, żądza, która jest diabelską pokusą, inna niż miłość święta wypływająca z wnętrza człowieka. To, co złe, przychodzi z zewnątrz i wprowadza obce elementy do duszy ludzkiej. Szaleństwo jest także wyrazem objawiających się niekontrolowanych mocy, czegoś niezrozumiałego i obcego, co czai się we wnętrzu. Fantastyczność w psychologii jest uznawana za charakterystyczną cechę twórczości Hoffmanna i określana mianem „hoffmannizmu".

Gra w karty także nie jest zwykłą rozrywką. Los, który był uwzględniony w mechanizmie gry, okazuje się czymś więcej – nieznaną siłą determinującą wolę grającego. Medard z *Diablich eliksirów* gra i ciągle wy-

---

[50] Por. np.: G. Köhler *Narzissmus. Übersinnliche Phänomene und Kindheitstrauma im Werk E.T.A. Hoffmanns*, Frankfurt am Main 1971.

[51] C. Skołuda (*O fantastyce w literaturze*, „Pamiętnik Literacki" 1960 z. 3, s. 195) mówi o demonizacji zjawisk, zauważa tę cechę u Hoffmanna także Z. Irzyk *O literaturze fantastycznej*, s. 2.

[52] Por. utwory Hoffmanna: *Spielerglück*, w: *Hoffmanns Werke*, Bd. 2, s. 360, 376 oraz *Panna de Scudéry*, w: *Bracia Serafionscy*, s. 524-531.

grywa, aż w końcu uświadamia sobie, że to nie działa on, lecz nieznana potęga, a on sam jest tylko narzędziem w jej ręku. Ciągła wygrana nie jest zwykłym szczęściem, ale pokusą do złego. Człowiek odważa się na zmaganie z „tajemniczą mocą, co jaśniejąc wychodzi z ciemności i zwabia nas, niby zwodnicze mamidło, by nas pochwycić i zmiażdżyć szyderczo". Medard uświadamia to sobie w porę i wycofuje się, gdy jeszcze wygrywa. Nie udaje się to jednak kawalerowi Menar i Francesco Bertui – postaciom ze *Spielerglück*. Biorą oni początkowe wygrane za stałe szczęście i gra rozciąga nad nimi swój czar; wpadają w pazury demonów. Tracą przez to człowieczeństwo, wszystko podporządkowują grze: pożyczają, żebrzą, kłamią, Bertua sprzedaje dom, a Menar nawet żonę. Gdy wejdzie się we władanie demona gry, nie ma już ucieczki, Bertua mimo iż nie grał od wielu lat, w chwili śmierci drżącymi rękami wykonuje jeszcze ruch tasowania kart; diabeł upomina się o swoje[53].

Ukryty mechanizm świata często pobudza do działania sztuka[54], zwłaszcza muzyka. Muzyka i muzyczność wyraża istotę świata, przedstawia jego dzieje i sposób istnienia – twierdzi Hoffmann w swoich utworach: pierwotną harmonię (jak harmonię dźwięków) grzech ludzki, jak fałszywy ton, zburzył i wprowadził ciemny porządek. Próbą powrotu jest dostrajanie się do duszy świata. Osnowa duszy świata jest muzyczna, podobnie jak osnowa duszy ludzkiej, gdyż kiedyś stanowiły jedność. Dlatego też świat fantastyczny, pierwotny, kontaktuje się z człowiekiem przez dźwięki i odwrotnie – człowiek przez nie może kontaktować się z duszą świata. Wydaje się, że sztuka musi spełniać trzy główne warunki, aby obudzić ukryty mechanizm świata: musi to być sztuka żywa, gdyż tylko wtedy może obudzić świat fantastyczny, który jest światem żywym; musi dążyć do jedności sztuk oraz do harmonii układu, formy i dźwięku. Najwyższą sztuką jest muzyka, prowadząca w mroczne otchłanie duszy i w zagadkę świata, w którym „obudzona" fantastyczność albo przynosi wybawienie, albo prowadzi do zguby[55]. Muzyka u Hoffmanna oddziałuje

---

[53] E.T.A. Hoffmann *Diable eliksiry*, s. 167-168. H. Meixner (*Romantischer Figuralismus*, s. 218) tłumaczy to zjawisko psychologicznie – uważa, że walka gracza toczy się wewnątrz, a nie z zewnętrzną siłą, z czym się nie zgadzam.

[54] M. Piwińska *Juliusz Słowacki od duchów*, s. 131.

[55] R. Wellek *Romantyzm niemiecki i angielski*, w: *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*, Warszawa 1979, s. 310-311. Por. także: E.T.A. Hoffmann *Beethovens Instrumentalmusik*, w: *Musikalische Novellen und Aufsätze*, Leipzig 1933.

na człowieka podobnie jak magnetyzm i spełnia w fantastyce taką rolę jak zaklęcia czy cudowne przedmioty w baśni. Grający na skrzypcach, fortepianie, gitarze czy lutni staje się magnetyzerem wywierającym wpływ na słuchacza. Baronowa Serafina z *Ordynacji* przeżywa przez muzykę i śpiew Teodora chwile najwyższego uniesienia, ale i popada w chorobę. Teodor nieświadomie staje się czarownikiem, który może opanować duszę[56]. Antonia z *Radcy Krespla* także jest chora, a przyczyną nie jest, stwierdzona przez lekarza, choroba piersiowa, lecz muzyka – jej cudowny śpiew wysysa z niej życie[57].

Czarodziejski śpiew Antonii czy Lauretty porusza wnętrza słuchaczy, rozbudza muzykę martwego już ducha ludzkiego[58]. Muzyka nie jest zwyczajnym przeżyciem estetycznym, ale kosmicznym żywiołem wciągającym człowieka, i cudownym królestwem, gdzie mieszkają niebiańskie czary dźwięków. *Don Juan* Mozarta jest przeżyciem grozy i rewelacją konkretnej tajemnicy, realnym przywołaniem przybysza z „tamtej strony". Taka przygoda może mieć nieodwracalne skutki, można nie powrócić między żywych, jak dzieje się to z aktorką grającą Donnę Annę[59]. Utwór muzyczny jest rzeczywistą przygodą duszy, a warsztat muzyczny (np. kontrapunkty) to szyfr świata. W duszach słuchających muzyki kapelmistrza Kreislera i Teodora powstają obrazy pachnących kwiatów, rosy, śpiewających słowików, takie jak w cudownych, rajskich przestrzeniach[60]. Kraina muzyki materializuje się w pokoju Glucka: nad organami pojawia się tajemnicze oko, wszędzie wiją się dźwięki-promienie, Ton i Kwinta ukazują się jako dwa kolosy w lśniących zbrojach, zaś Tercja jako młodzian[61].

W dźwiękach kryją się dziwne zjawiska, muzyka może budzić dziwne uczucia, wywoływać wizje, leczyć, powodować chorobę, a nawet śmierć. Można stracić też głos, jak Bettina i Julia w *Das Sanctus*, gdy „coś" uzna, że popełniło się grzech; w ich przypadku było to opuszczenie kościoła podczas śpiewania *Sanctus*[62]. Podział na muzykę świętą

---

56 E.T.A. Hoffmann *Ordynacja*, s. 145.

57 E.T.A. Hoffmann *Radca Krespel*, w: *Bracia Serafiońscy*, s. 17-25, 33-38.

58 E.T.A. Hoffmann *Fermata*, w s. 46.

59 Por.: L.H. Görgens *Die Haustiere...*, s. 26 i A. Einstein *Muzyka w epoce romantyzmu*, Warszawa 1965, s. 116.

60 Por. utwory Hoffmanna: *Kota Mruczysława...*, s. 112, 135, 156 i *Fermata*, s. 46.

61 E.T.A. Hoffmann *Kawaler Gluck*, s. 18-20.

62 E.T.A. Hoffmann *Das Sanctus*, w: *Nachtstücke*, Bd. 3 S.W., s. 119-129.

i diabelską nie jest związany z tematem utworu, ale zależy od tego, z jakiego źródła pochodzi. Pieśń, która pochodzi z wnętrza ludzkiego, z serca, z tej rozpaczliwej tęsknoty za harmonią, budzi w wykonującym ją i w słuchaczach siły dobra, zdejmuje nawet zły czar z ludzi, jak stało się to w przypadku Matyldy z *Der Kampf der Sänger*. Z zewnątrz pochodzi pieśń diabelska, mroczna, silna, budząca grozę i myśli o śmierci. Tę pieśń, głos diabła, można niekiedy usłyszeć w powietrzu, przydarzyło się to Dagobertowi i Maurycemu z *Der unheimliche Gast* i Ferdynandowi z *Die Automate*. Tak gra i śpiewa tylko ten, kto utracił zdolność patrzenia na świat oczami dziecka, kto oddał się we władanie złych sił[63]. Muzyki tej uczy diabeł i diabelscy posłańcy, jak Nasias w *Der Kampf der Sänger*, lub coś nieokreślonego, jak w *Das Sanctus*. Jest ona inna niż ta tkwiąca w naturze i w człowieku, brzmi doskonale, ale sztucznie[64]. Odkąd Heinrich von Ofterdingen stał się uczniem Nasiasa, liczy na palcach dźwięki i sylaby, gra pięknie, ale zbyt doskonale. Nie jest to muzyka ludzka, słychać w niej mechaniczność, a nie geniusz. Taką muzykę wykonują też zabawki mechaniczne, np. automaty z opowiadania *Die Automate* (grający na flecie, kobieta z klawikordem), a także grające zegary. Hoffmann przedstawia muzykę jako fantastyczną siłę, która oddziałuje na duszę ludzką jak baśniowe zaklęcia: potrafi zaczarować, leczyć i uśmiercać, przenosić do pierwotnej krainy lub materializować tę krainę na ziemi. Jest ona najwyższą wartością pojmowaną w kategoriach etycznych, a nie estetycznych – może być dobra lub zła, a grzech wobec niej trzeba odpokutować.

Fantastyka wiąże się u Hoffmanna z myślą filozoficzną – przekonaniem o upadku świata, w wyniku którego powstał świat współczesnej cywilizacji. Tło realistyczne zarysowane jest bardzo wyraźnie, akcja umieszczona w konkretnym miejscu i czasie, najczęściej w XVIII-wiecznych Niemczech (ale także we Włoszech czy w Polsce), w rzeczywiście istniejących miastach. Autor wykorzystuje wydarzenia historyczne, które kryją w sobie jakąś tajemnicę, są niejasne, przerażające lub po prostu dziwne i przedstawia je na swój sposób, wprowadzając do faktów fantastyczność. Świat fantastyki w utworach Hoffmanna wzbogacony jest wiedzą z różnych dziedzin: filozofii, literatury, sztuki

[63] Por. utwory: *Der Kampf der Sänger*, w: *Serapionbrüder II*, Bd. 7 S.W., s. 26, 52-53 i *Der unheimliche Gast*, Bd. 8, s. 93-94.

[64] E.T.A. Hoffmann *Die Automate*, s. 81-84, 95-96.

(głównie malarstwa i muzyki), fizyki itd. Jest to typowe dla Hoffmanna – pisarza, malarza, muzyka i bardzo wykształconego członka społeczeństwa oświeceniowego, zafascynowanego jednocześnie myślą romantyczną. Charakterystyczne dla twórczości Hoffmanna są miejsca i postacie, które istnieją w dwu płaszczyznach: realistycznej i fantastycznej, głównie żywi-zmarli (zawsze są to postacie historyczne), a także postacie: doktor-diabeł, niania-czarownica i mechaniczne zabawki. Świat fantastyczny złożony jest ze wszystkiego co żywe, rozumne, drogie i oryginalne, stanowi połączenie bogactwa i Natury. Oryginalności szuka pisarz na Wschodzie, którym fascynowali się wszyscy romantycy; jest to zgodne z duchem epoki. Ta dziwność, niesamowitość i oryginalność przechodzi niekiedy w groteskowość. Łączy ją z fantastyką idea obcości świata, zawodności orientacji w świecie, niepewności poznania. Hoffmann, jak wielu innych romantyków, ale z właściwym sobie humorem i ironią, krytykuje wiarę w poznanie rozumowe ludzi oświeconych, zwłaszcza profesorów-przyrodników i typowych mieszczan. Pokazuje dobre i złe siły i postacie fantastyczne, które wbrew rozumowi pojawiają się w świecie cywilizacji. Pokazuje także skomplikowaną naturę człowieka, który tak naprawdę nie zna świata i własnego wnętrza i dlatego boi się tego, co może przyjść z zewnątrz, i tego, co w nim drzemie – tajemnicy ukrytej w naturze. Fantastyczne wytłumaczenia zjawisk tkwiących w świecie i w człowieku, ich złożoności i niesamowitości są typowe dla jego twórczości. Są one związane z przekonaniem o powstaniu, po upadku, „drugiego dna" świata. Ujawnia się ono o określonych porach, głównie nocą i w święta: Wigilię, noc sylwestrową itp. Ukryty mechanizm świata pobudza także do działania muzyka, którą Hoffmann uważa za najwyższą sztukę, język, którym porozumiewa się świat fantastyczny z człowiekiem, i współczesną formę baśniowego czaru. Fantastyka Hoffmanna oparta jest nie tylko na baśni, ale, co dla niej typowe, na owym nieuchwytnym i nie nazwanym. Jak powiedział Balzak: „Hoffmann jest poetą tego, co wygląda, jakby nie istniało, a co przecież żyje". Bardzo ważna jest dla niego etyka, rozróżnienie między dobrem a złem. Podział na to, co dobre, i na to, co złe, pokrywa się z podziałem na wewnętrzne i zewnętrzne, ludzkie i sztuczne, genialne i mechaniczne. Występuje on zarówno przy charakterystyce postaci (dobre są zwyczajne zabawki, ludzie, którzy szukają prawdy, natchnienia, muzyki itd. w sobie, źli – poddający się światu), jak i w sztuce (dobra pochodzi z ludzkiego wnętrza, jest dzie-

łem geniuszu, wsłuchiwania się w muzykę ducha ludzkiego, zła – przychodząca z zewnątrz, jest wykonywana mechanicznie). Bardzo ważna dla Hoffmanna jest sztuka, niemal w każdym jego utworze występuje jakiś artysta: malarz, muzyk, poeta, ale także artysta-fryzjer, artysta-kaznodzieja itp. Wszyscy ci ludzie sztuki dążą do stworzenia arcydzieł, oddania czegoś nieuchwytnego, co powoduje niekiedy ich szaleństwo. Zauważają oni świat fantastyczny, kontaktują się z nim, podobnie jak dzieci, ich „dzieciństwo" jest powtórzeniem „dzieciństwa" ludzkości i świata.

Aby odpowiedzieć na pytanie o kształt fantastyki „w stylu Hoffmanna", tak powszechnie naśladowanej przez twórców romantycznych, np. Gogola, Sztyrmera, a także późniejszych, należałoby przeprowadzić także badania nad stylem jego utworów, groteską, ironią, humorem, specyficznym sposobem narracji itp. Jednak, ze względu na obszerność zagadnienia, wymagałoby to rozwinięcia w osobnej pracy.

Stefan Chwin

Romantyzm i poszukiwanie „trzeciej drogi"

Jan Nepomucen Miller uważał, że właściwie cały Mickiewicz jest w stanie wesprzeć budowę nowej cywilizacji Polski otwartej na przemiany XX wieku, ponieważ jest pisarzem wyzbytym tradycjonalizmu, zaściankowości, wrażliwym na wartości uniwersalne tak w sensie etycznym, jak politycznym. Z jednym wszakże wyjątkiem: *Pana Tadeusza*. W imię uniwersalizmu i nowoczesności radził więc pozbyć się tego utworu, produktu chorej polskiej duszy, bezmyślnej i bezrozumnej, kontemplującej bierne trwanie przy dobrej kuchni, stole i wiejskim zagonie.

[Alina Witkowska *Jaki jesteś dziś, Mickiewiczu?*,
„Gazeta Wyborcza" z 27 stycznia 1998 roku]

Poszukiwacze „trzeciej drogi"

Co do jednego – jak się wydaje – panuje dziś milcząca zgoda: nie był to – by posłużyć się terminologią Gombrowicza – pisarz pierwszorzędny, i choć zyskał pewien rozgłos w latach dwudziestych i trzydziestych swoim atakiem na Mickiewicza, mało kto skłonny jest dzisiaj uznać go za krytyka tej miary, co Brzozowski czy Irzykowski. Miejsce, jakie pisarstwu krytycznemu Jana Nepomucena Millera wyznacza historia literatury XX wieku, jest raczej peryferyjne i nawet to, że jako jeden z pierwszych polskich pisarzy został przez peerelowski

sąd skazany za głoszenie nieprawomyślnych poglądów, nie zmieniło jego pozycji w oczach polskich czytelników i badaczy, którzy – przyznajmy – niewiele chcieli i nadal niewiele chcą o nim myśleć i pisać[1]. A jednak sprawa Millera – może właśnie dzięki tej drugorzędności tak wyrazista – warta jest uwagi. Szukanie „trzeciej drogi" pośród ostro spolaryzowanych ideologii i programów politycznych stanowiło od paru dziesięcioleci (i stanowi – jak się wydaje – nadal) *constans* inteligenckich dążeń, dlatego pytania, przed którymi stanął Miller w latach dwudziestych i trzydziestych, wbrew pozorom wcale nie utraciły swojego znaczenia, choć może się wydawać, że epoka, w której zostały postawione, należy już do bezpowrotnej przeszłości. Drogi, jakimi podążała myśl owego nieortodoksyjnego socjalisty, *outsidera* lewicy, marzącego o ludzkiej wspólnocie pracy i sprawiedliwości, mogą się bowiem dzisiaj wydać dobrze znane niejednemu spośród tych, którzy odrzucając komunizm, równocześnie nie są w stanie uwierzyć w kulturotwórczą moc „wilczego" kapitalizmu i polityczną wydolność sejmokracji.

Ile razy dawało o sobie znać poczucie kryzysu demokracji parlamentarnej, tyle razy inteligencka myśl zwracała się ku „trzeciej drodze". Nie tylko Miller czuł w latach dwudziestych i trzydziestych, że ani demokracja liberalna, oparta na indywidualistycznym kanonie praw człowieka, ani radziecki czy niemiecki totalizm, którym owe prawa człowieka były nienawistne, nie są w stanie poradzić sobie z nędzą i społeczną niesprawiedliwością. Myśląc o „trzeciej drodze", szukano zatem alternatywy zarówno dla, jak wówczas mówiono, systemu demoliberalnego, jak i dla totalitarnych kolektywizmów, których zbrodniczość odsłaniała się stopniowo przed narodami Europy. Sąd Millera nad polskim romantyzmem takie miał właśnie tło i podłoże, bo to z tych właśnie poszukiwań „trzeciej drogi" wyłoniły się zręby uniwersalizmu, z którego Miller czerpał – rozstrzygające w jego mniemaniu – argumenty w sporze z wielkimi romantykami, szczególnie z Mickiewiczem.

---

[1] Pod pseudonimem Stanisław Niemira Miller opublikował w londyńskich „Wiadomościach" kilka artykułów, co stało się powodem represji ze strony władz komunistycznych. Zob.: *Panem et circenses zamiast wolnych wyborów*, „Wiadomości" 1962 nr 15, *Literatura z bliska kierowana*, „Wiadomości 1963 nr 907-908, *Twórcza cenzura i oskalpowana sztuka; Uaktywnienie lewicy intelektualnej w kraju*, "Wiadomości" 1964 nr 37.

Układy odniesienia, czyli problem ideologicznej „inkantacji"

Wszelką zatem analizę twórczości Millera lepiej zaczynać od uniwersalizmu na sprawie filomatów kończąc, a nie odwrotnie, choć taki porządek – od analizy Millerowskich sporów z polonistyczną legendą filomatów do analizy uniwersalizmu – może podsunąć chronologia tekstów[2]. Miller uprawiał krytykę ideologiczną o złożonych odniesieniach światopoglądowych, z pewnością próżne byłoby sprowadzanie jego pisarstwa krytycznego do polemiki czysto politycznej, niemniej nie można zapominać o tym, jak istotną rolę racje ideowo-polityczne – a więc przekonanie o silnym wpływie idei literackich na rzeczywistość społeczną – odgrywały w jego wartościowaniu zjawisk kultury Dwudziestolecia. Najpierw więc była wizja „uniwersalizmu", której Miller starał się nadać charakter poważnej koncepcji filozoficzno-moralnej, a dopiero potem Millerowska krytyka romantyzmu, choć pozornie dopiero w zbiorze *Na gruzach Grenady* Miller tę koncepcję sformułował najpełniej.

Analiza pojęć uniwersalizmu nie należy jednak ani do zajęć łatwych, ani bezpiecznych, bo myśl Millera nie była myślą spójną i z pewnością nie miała charakteru systemowego, choć poprzez liczne nawroty motywów może się systemową wydawać. Królestwo myśli Millera było królestwem nieostrych pojęć, których ogólnikowość była czasem prawdziwie obezwładniająca.

Czym bowiem był naprawdę uniwersalizm Millera? Można się tego dowiedzieć dwojako. Skoro nieostrość pojęciowa stanowiła cechę kon-

---

[2] Zob.: *Przezwyciężenie filomatyzmu przez Mickiewicza*, „Przegląd Warszawski" 1923 nr 23; *Od indywidualizmu do uniwersalizmu*, „Przegląd Warszawski" 1923 nr 26; *U źródeł uniwersalizmu w poezji polskiej – Mickiewicz, Wyspiański*, „Przegląd Warszawski" 1923 nr 38; *Uniwersalizm w twórczości Młodej Polski – J. Kasprowicz, L. Staff, B. Leśmian, S. Żeromski, J. Kaden-Bandrowski*, „Przegląd Warszawski" 1924 nr 39; *W obronie uniwersalizmu. Dość maniactwa romantycznego. Odprawa wstępna ustalająca fakty, które nie wymagają odpowiedzi*, „Wiadomości Literackie" 1925 nr 20; *Wywiad z obrońcą uniwersalizmu*, „Wiadomości Literackie" 1925 nr 24; *Z powodu artykułu Manfreda Kridla. W obronie uniwersalizmu*, „Przegląd Warszawski" 1925 nr 45; *Jeszcze w obronie uniwersalizmu*, „Wiadomości Literackie" 1926 nr 34; *W obronie uniwersalizmu. Odpowiedź prof. L. Jaworskiemu*, „Wiadomości Literackie" 1928 nr 12; *Co to jest uniwersalizm*, „Wiadomości Literackie" 1928 nr 188; *W.L. Jaworski a uniwersalizm*, „Wiadomości Literackie" 1930 nr 32.

stytutywną jego myśli, należałoby ów uniwersalizm analizować jako grę różnic – rzutując idee Millera na tło nurtów czy programów pokrewnych.

Po pierwsze więc: wiele z tego, co Miller napisał, było odległym refleksem nietzscheanizmu i właściwie jego teksty krytyczne – także te poświęcone romantyzmowi – powinno się czytać przede wszystkim w porządku polskiej recepcji Nietzschego, bo podzwanianie twardej frazy niemieckiego filozofa (i frazy Brzozowskiego) nietrudno w jego stylu usłyszeć, choć w dyskursie Millera fraza ta została publicystycznie zaostrzona. W tle antymickiewiczowskich filipik Millera odnajdujemy kluczowe pojęcia nietzscheanizmu, którym Brzozowski i Wyspiański nadali specyficzną polską barwę[3]. Czyn, praca, wola, rozwój, zdrowie, pełnia życia, stwarzanie, myśl, trud, walka życiowa – z drugiej zaś strony – błogość idylli, wywczasy, sybarytyzm, próżniacze życie, bezwład, sen, sjesta, siwizna, choroba, wytchnienie – wszystko to były przeciwieństwa o nietzscheańskim rodowodzie, niemniej sens, jakiego nabrały w wywodach Millera, trzeba bliżej objaśnić właśnie poprzez porównawczą analizę, która ujawniłaby, z jakim to splątaniem ideowych wątków mamy tu do czynienia.

Bo gdybyż to tylko nietzscheańskie parantele (zabarwione pogłosami „brzozowszczyzny") określały Millerowski uniwersalizm! Aby uchwycić, czym był ów uniwersalizm, trzeba także rzucić okiem na kontynuacje Millerowskiej myśli – rozwinięcia i modyfikacje, w których pewne jej cechy zostały wyraźnie spotęgowane. Miller miał bowiem swoich „uczniów" – tak należałoby chyba nazwać przede wszystkim poetów grupy „Sztuki i Narodu", szczególnie Andrzeja Trzebińskiego, w którego uniwersalizmie niektóre przynajmniej Millerowskie idee wyraźnie doszły do głosu. Jeśli jednak przyjrzymy się owym rozwinięciom, okaże się, jak niesłuszne byłoby sprowadzanie Millerowskiego uniwersa-

[3] W 1925 roku wartość Mickiewiczowskiej poezji Miller mierzył Nietzscheańsko pojętym kryterium „pełni życia". Wiersz *Do matki Polki* – pisał – jest w wolnej Polsce „potwornością", Mickiewicz bowiem – ów wampir zapuszczający kły w „duszę narodu" – zarażając Polaków obsesją zemsty, zwrócił ich przeciw idei pełnej samorealizacji. Zob.: *Mickiewicz w świetle niepodległości*, „Wiadomości Literackie" 1925 nr 3. Legendę filomatów Miller zwalczał m.in. poprzez nietzscheańską stylizację obrazu młodego Mickiewicza, którego potężną postać przeciwstawiał „małym" racjonalistom z litewsko-studenckiego partykularza. Zob.: *Przezwyciężenie filomatyzmu przez Mickiewicza*, „Przegląd Warszawski" 1923 nr 23.

lizmu do programu wyłącznie estetyczno-filozoficznego (walka o nową literaturę i nowego człowieka tocząca się w sferze sztuki), był bowiem dla Millera uniwersalizm nie tylko ideową podstawą sporów z romantycznym dziedzictwem w sztuce polskiej, lecz i polityczno-moralną wizją drogi, jaką powinno podążać polskie społeczeństwo, wizją, którą Miller budował w starciach zarówno z przeciwnikami artystycznymi, jak i politycznymi antagonistami, z czego dobrze zdawali sobie sprawę w równym stopniu jego polemiści z lat dwudziestych i trzydziestych czy jego „uczniowie" z lat okupacji, jak powojenni cenzorzy, nadzwyczaj bacznie prześwietlający jego przedwojenną i powojenną twórczość.

Przypadek Millera dlatego wydaje się tak ważny, że obrazuje w sposób szczególnie wyrazisty to odgałęzienie myśli inteligenckiej dwudziestego wieku, która szukając „trzeciej drogi" zabrnęła w mglistą ideologiczną „inkantację" – szczególny styl budowania myśli – w której mieszały się zadziwiająco idee nie tylko odległe, lecz nawet sprzeczne, z czego powstawała mieszanina i osobliwa, i czasem – jak się wydaje – moralnie dość dwuznaczna. I u Millera, i u Bojarskiego czy Trzebińskiego (pisał o tym Miłosz w *Ogrodzie nauk*) doszło do osobliwej „mglistej" kontaminacji nietzscheanizmu, heroicznej wizji działania kolektywnego, płomiennych idei rewolucji oraz idei chrześcijańsko-narodowych, choć grupa pisarzy „Sztuki i Narodu", którzy nawiązali do uniwersalizmu Millera, była na prawicy, a Miller – jak sam chciał siebie widzieć – na lewicy. Miller marzył o chrześcijaństwie rewolucyjnym, chciał jednak złączyć nie tylko socjalizm z duchem encykliki Leona XIII *Rerum novarum*; swoje lewicowe fascynacje łączył także ze stanowczą odrazą wobec bezpłodnego „demoliberalizmu", cały zaś ten wybuchowy melanż zaostrzał jeszcze płomienną frazą Nietzschego[4]. To właśnie ten konglomerat idei, w którym nietzscheanizm został złączony z natchnionym, niechętnym komunistycznej Rosji socjalizmem, wątki zaś chrześcijańskiego modernizmu występowały obok utopijnej wizji wszechludzkiej wspólnoty pracy jako wspólnoty „wszechmiłości", został przez Millera przeciwstawiony polskiemu romantyzmowi jako polskiej kulturze wyczerpania. Wszystkie wypady Millera przeciw politycznemu i kulturalnemu „uwiądowi" PPS – bar-

[4] Zob.: *Katolicyzm i socjalizm*, „Sygnały" 1937 nr 33; *Renesans katolicki a rozwój społeczny*, „Wiadomości Literackie" 1937 nr 691.

dzo ostre, choć z partią tą Miller wyraźnie sympatyzował[5] – były momentami uderzająco podobne do nietzscheańskich wypadów Berenta przeciw duchowej mizerii socjalistów z roku 1905 (słynna broszura *Idea w ruchu rewolucyjnym* z 1906 roku). Lecz owe Millerowskie wezwania, by myśl socjalistyczna zaczerpnęła także z uniwersum wartości chrześcijańskich, właśnie dzięki komponencie nietzscheańskiej, chwilami pobrzmiewały niemal tak jak... endeckie apele o wzmocnienie narodowej twardości Polaka, choć przez publicystów narodowych Miller był bardzo gwałtownie tępiony...[6].

Sprawa Millera pokazuje, jak mgliste w światopoglądzie polskiej inteligencji szukającej „trzeciej drogi" bywały granice między lewicowym i prawicowym wołaniem o „czyn", a także jak lewicowa czułość dla uciśnionych, złączona z wysokim marzeniem chrześcijańskiego modernizmu o „upodmiotowieniu" mas, łatwo przechodziła w surową sympatię dla władzy autorytarnej i fascynację kolektywną „wolą mocy". Szukając w myśli Millera „naczelnej tendencji", należy zatem uważnie tropić sprzeczności tej myśli, była to bowiem myśl nadzwyczaj rozwichrzona, chociaż w swojej polemicznej agresywności niezmiennie zachowywała uniwersalistyczny impet. Miało to też swoje źródła w stylu, w jakim Miller pisał.

Antagoniści Millera w sporach o romantyzm wyczuli natychmiast nie tylko jego „obcość" polityczno-ideową, lecz także odmienność jego upodobań artystycznych oraz „obcość" jego języka, którego – jak wyznawał choćby Bohdan Suchodolski – z racji nieprecyzyjności i rozchwiania pojęć po prostu nie rozumiano. Tłem konfliktu Millera z obrońcami *Pana Tadeusza* były bowiem nie tylko napięcia polityczno-ideologiczne Dwudziestolecia, lecz także napięcia między nurtami estetycznymi w kulturze tego okresu, napięcia, które dalekim echem promieniowały i na życie literackie, i na akademicką polonistykę, wpływały więc pośrednio także na to, w jaki sposób Chrzanowski, Kleiner czy Szweykowski czytali Millerowskie teksty o Mickiewiczu.

---

5 Zob.: *Uwiąd kulturalny PPS*, „Wiadomości Literackie" 1925 nr 31.

6 Zob.: Z. Wasilewski *Rozbrajanie duchowe narodu*, „Przegląd Wszechpolski" 1924 nr 11; tegoż: *Propaganda epimeteizmu*, „Przegląd Wszechpolski" 1925 nr 3; S. Pieńkowski *Pajace Judy*, „Myśl Narodowa" 1925 nr 9; tegoż: *Hurrademokratyzm*, „Myśl Narodowa" 1925 nr 6; W.J.C. *Mickiewicz o Żydach w „Panu Tadeuszu"*, „Myśl Narodowa" 1925 nr 9.

Kto nie cierpiał ekspresjonizmu, nie mógł też spokojnie doczytać do końca *Zarazy w Grenadzie*. W swoich tekstach Miller charakteryzował ludzkość jako „stalową" wspólnotę rewolucji i pracy, która podporządkowuje sobie twardym czynem Ziemię i ustanawia gniewnym działaniem społeczną sprawiedliwość – ta patetyczna wizja, wzięta od Brzozowskiego, łączyła się u Millera z żądaniem, by artyści „organizowali" uniwersalistyczną świadomość jednostki, wprzęgając ją w mistyczny krąg zbiorowego działania – wszystko to wyraźnie przypominało „kosmiczne" obrazy ludzkiego losu, kreowane przez niemiecki ekspresjonizm (a także przez ekspresjonizm „Zdroju") i oczywiście kłóciło się z tą wizją życia społecznego, jaką aprobował choćby Kleiner. W sporze o Mickiewicza, który wybuchł po ukazaniu się tekstów Millera, zderzyło się zatem nie tylko kilka sprzecznych systemów wartości, lecz i kilka dyskursów, kilka sprzecznych brzmień, dlatego temperatura polemik była tak wysoka. Ekspresjonistyczna, zabarwiona pierwiastkami nietzscheanizmu, wizja ludzkiej pracy, targanej rozpaczą, trwogą i ekstazą zbiorowego tworzenia, którą Miller rysował w *Zarazie w Grenadzie* i w tekstach publikowanych w prasie, była jego przeciwnikom obca (czy nawet nienawistna) także ze względów estetycznych: właśnie jako nadmiernie ekspresjonistyczna i właśnie na to ekspresjonistyczne rozwichrzenie Millera reagowano często alergicznie. Na przykład Stanisław Łempicki ekspresjonistyczne ataki Millera na *Pana Tadeusza* starał się „zgasić" kojącymi mistycyzmami rodem z późnego Krasińskiego, w takim właśnie romantyczno-mistycznym języku kreśląc przeciw Millerowi uduchowiony obraz Mickiewiczowskiej Zosi[7].

Kto wie, czy doszłoby do całej awantury o *Pana Tadeusza*, gdyby Miller wybrał w sporze ze swoimi antagonistami mniej „energetyczny" język (nawet zachowując tę samą argumentację). Uderzając w Mickiewicza wybrał jednak język „ostrego" ekspresjonizmu, charakteryzujący się agresywną „energetycznością", czym zaciekawił czytelników „Wiadomości Literackich", ale i – czemu trudno się dziwić – zirytował utytułowanych akademików, których uniwersytecki dyskurs bardzo daleko

[7] Oto określenia, jakimi Łempicki charakteryzował Zosię w polemice z Millerem: „kryształowa czystość źródlanej wody", „nieuchwytna woń pierwszych kwiatów wiosennych pachnących chłodem śniegu i ciepłem słońca", „kolory tęczy odbite w zwiewnym zwierciadle bańki mydlanej", „promienne koła świętych obrazków i lekkie, chłodne smugi księżycowe, róże poranka w białości wyniosłej lilii wodnej". Zob.: S. Łempicki *O „Panu Tadeuszu". W stulecie ukazania się poematu*, Lwów 1934, s. 68.

odbiegał od jego sposobu pisania. Myśli Millera nie da się oddzielić od stylu Millera i bez analizy tego stylu zrozumieć. Jest to nierzadko do karykaturalnej postaci posunięty ekspresjonistyczny styl wzięty z Żeromskiego i Brzozowskiego, połączony na dodatek z nietzscheańskim patosem „ekspansji woli" – ale to wcale nie wszystkie jego składniki! Wystarczy jeden przykład:

[...] pod grozą zatraty – pisał Miller – musimy kultywować w sobie nieustraszoną odwagę spojrzenia w oczy burzy dookolnej, niezmrużania powiek przed najpotworniejszym obrazem matki grzechu – ziemi, by ją poskromić, opanować nie we śnie i w marzeniu, lecz w rzeczywistości, by ją rzucić sobie do nóg, związaną powrósłem z jej zmierzwionych kudłów.[8]

Dlaczego Miller pisał (i mówił?) w taki sposób, takim stylem, taką melodią zdania, taką frazą, wdając się w dość wątpliwe metafory, więcej: dlaczego musiał tak pisać (bo z tego stylu długo nie był w stanie się wyplątać!) – to pytanie dotyczy samej istoty jego światopoglądu. Analiza Millerowskiej myśli nie da się oddzielić od problemu stylistycznej frenezji jego wystąpień.
Ale uniwersalizm Millera określały nie tylko filiacje z nietzscheanizmem i ekspresjonizmem. Apoteoza życia „gromadnego", „współjedni" (to pojęcie, którym Miller tak chętnie szafował, warte jest osobnych rozważań) nie u jednego przecież Millera występowała. Miller często postulował „uspołecznienie form sztuki", wzywał do nadania jej charakteru „gromadnego". Te z pozoru jasne pojęcia odsyłają natychmiast do co najmniej kilku układów odniesienia – nie tylko więc do idei Proletkultu (którego teoretycy także wołali o „uspołecznienie" sztuki, unosząc się zachwytem nad wspólnym pisaniem powieści przez anonimowy kolektyw pisarzy), lecz i do unanimizmu J. Romainsa, E. Duhamela i Ch. Vitraca, a także do populizmu L. Lemmonniera, a więc do idei „duszy tłumu". Wszystkie te zjawiska z oddalenia na Millera wpływały, nie chodzi jednak o rysowanie jakiejś genealogicznej wpływologii, tylko o uchwycenie różnic między podobnie brzmiącymi hasłami, różnic, na tle których ujawniłyby się indywidualne znaczenia Millerowskich pojęć.

---

[8] *W obronie uniwersalizmu. Dość maniactwa romantycznego*, „Wiadomości Literackie" 1925 nr 20.

Praca „globowa" kontra *Pan Tadeusz*

Trzeba sprecyzować przede wszystkim znaczenia pojęcia „pracy", które stanowiło jeden z kamieni węgielnych Millerowskiego antyromantyzmu. Miller nie tylko podkreślał „kosmiczny" charakter ludzkiej pracy, obrazom działalności wytwórczej człowieka starał się nadawać także ton surowej, agresywnej perswazyjności. Powiedzieć: że to z Brzozowskiego – to za mało. Walcząc z Mickiewiczem, Miller korzystał nie tylko z języka swego mistrza, lecz i z rozmaitych innych źródeł, także na przykład z pism... późnego Słowackiego, którego światotwórcza frenezja wyraźnie przemawiała mu do wyobraźni. Kto bada postawę Millera wobec dziedzictwa romantycznego w polskiej kulturze, musi zbadać mechanizm tego zawłaszczania jednego romantyka przeciw innemu romantykowi. Miller zaczynał od rozprawy z Mickiewiczem, ale logika jego wywodów nieuchronnie wiodła ku apoteozie *Króla Ducha* i do takiej apoteozy rzeczywiście doszło, co musiało się skończyć – i skończyło się – moralnie dwuznacznymi, jak myślę, akcentami w jego płomiennych wystąpieniach.
Etyce romantyzmu Miller przeciwstawił heroiczną etykę pracy. Ale pracę – i tu wyraźnie zaostrzał idee Brzozowskiego – definiował w sposób szczególny: jako ludzką aktywność w sytuacji ostatecznej, a więc jako walkę ludzkiego gatunku o przetrwanie we wszechświecie, więcej: jako formę walki gatunku ze śmiercią. Ważny to moment w jego myśleniu: tak zarysowana eschatologiczna perspektywa filozofii pracy, dostarczająca nadzwyczaj „mocnych" argumentów polemicznych, pozwalała na zaostrzenie tonu. I Miller ten ton chętnie zaostrzał. Jego wywody zbliżały się więc czasem do tonacji moralnego szantażu. Rysując obraz ludzkiej pracy, Miller roztaczał przed czytelnikami grozę „sytuacji ostatecznej", w jakiej żyje ludzkość, co właściwie eliminowało możliwość jakiejkolwiek dyskusji z jego postulatami estetyczno-moralnymi. Skoro bowiem zbiorowa praca gatunku dokonuje się zawsze na granicy życia i śmierci, skoro jest obroną gatunku przed zagładą – a tak właśnie przedstawiał Miller „kosmiczną" sytuację ludzkiego rodzaju – człowiek musi wyleczyć się z romantycznych „mazgajstw". Tylko bowiem ucząc się rozkoszy „organizacyjnej zależności", a więc unicestwiając w sobie romantyczny indywidualizm, ludzkość (czy naród) ma szansę przetrwania w kosmosie.

Surowa wizja pracy jako czynu kosmicznego w sytuacji ostatecznej, którą Miller przeciwstawił romantyzmowi, pozwalała mu zlekceważyć nawet sprawę tak istotną, jak sprawa „ucisku" klasowego w „procesie wytwarzania", choć Miller, jako socjalista, powinien być właśnie na tę sprawę szczególnie wyczulony! Skoro bowiem, jak czytamy w jego publicystyce, celem wszelkiej aktywności człowieka jest „władza nad bytem", w nieustępliwym dążeniu do „opanowania" bytu człowiek z żelazną konsekwencją powinien przestrzegać surowej dyscypliny pracy wytwórczej w każdym, najbardziej nawet niesprawiedliwym ustroju. Cierpienia robotnika, widziane z takiej „globowej" perspektywy, właściwie traciły znaczenie, choć oczywiście – i Miller nie zapominał o tym – należało nad nimi ubolewać. W imię wzmożenia produkcyjnego wysiłku, dzięki któremu ludzkość ma szansę przetrwania, trzeba odsunąć – oczywiście, jak Miller sugerował, tylko chwilowo! – na bok wszelkie moralne skrupuły, bo owo eschatologiczne „globowe" dążenie do „opanowania" bytu musi być realizowane nawet w warunkach klasowego wyzysku. Ważniejsza jest walka gatunku z naturą – pryncypia społecznej sprawiedliwości można w „sytuacji ostatecznej" zawiesić. „Przed człowiekiem – pisał Miller – stoją zagadnienia dziejowe i kosmiczne nierównie poważniejsze od krzywdy robotnika, wynikającej z niewłaściwego podziału wytworów jego pracy".

Szczęście czy ucisk tej czy owej warstwy w procesie wytwarzania jest oczywiście w danym okresie czasu rzeczą względnie ważną, absolutnie jednak – na tle kosmicznych celów koordynacji świata – rzeczą niemal błahą.

Kosmiczne cele koordynacji świata... Nowa sztuka – wołał Miller – ma „zapłodnić człowieka kosmicznym imperializmem" dążenia do zapanowania nad... „ziemią, światem i wszechświatem". W latach dwudziestych kosmiczno-zdobywcza pasja Millera nie znała właściwie granic, stąd chyba właśnie brało się to lekceważenie dla – tymczasowych w jego pojęciu – cierpień człowieka-wytwórcy, pracującego w warunkach kapitalistycznego wyzysku. Bo prawdziwym celem naszych dążeń – wywodził Miller – nie jest w istocie zbudowanie lepszego, wygodniejszego czy sprawiedliwszego ustroju. Zbudowanie takiego ustroju to zaledwie jeden tylko z etapów na drodze do całkowitego zapanowania człowieka nad przyrodą. Stąd dość zadziwiające zdanie w jednym z tekstów Millera: „Na trupach tysięcy niewolników

wzniesiono jednak piramidy, na trupach milionów robotników [...] wzniesiono stupiętrowe miasta...[9] "Jednak!" Ów patos „kosmicznego imperializmu", którego frazą Miller chciał porazić Mickiewicza-eskapistę (i miłośników *Pana Tadeusza*), popychał go czasem w śmieszność. Człowiek – głosił płomiennie Miller – powinien dążyć bowiem nawet do „koordynacji wiatrów"[10]. Brzozowski miał mimo wszystko jednak więcej wyczucia...

Ale budując przeciwko Mickiewiczowi ów „kosmiczny" obraz pracy, a więc uderzając w romantyzm, Miller czynił to czasem właśnie w języku romantycznym! Bo skądże, jak nie z mistycznego Słowackiego, brały się w jego tekstach owe „globowe i kosmiczne wysiłki człowieka pracującego"? Wizja pracy jako „globowej" walki gatunku ludzkiego o przetrwanie na Ziemi, którą Miller chciał zdruzgotać gmach duchowej pogody *Pana Tadeusza* i unicestwić „szlachecko-ziemiańską" tradycję polskiego lenistwa, owo dwuznaczne – jak twierdził – gloryfikowane przez Mickiewicza piękno polskich „wywczasów", ta wizja korzystała wyraźnie z toposów romantycznej frenezji. Konflikt ideowy, do jakiego doszło w sporze o Mickiewicza między Millerem a antagonistami, był więc nie tylko sporem ideowo-etycznym, lecz także konfliktem estetycznych wizji życia, które Miller i jego przeciwnicy budowali w radykalnie różnych językach symbolicznych. Mickiewiczowskiemu pięknu polskich „wywczasów", które to piękno apoteozowała narodowa epopeja, Miller przeciwstawił kosmiczną wizję „piękna celowego wysiłku"; było to groźne piękno „sytuacji ostatecznej", piękno energetyzmu bez granic, piękno surowej twardości człowieka-wytwórcy, który staje naprzeciw śmierci z kielnią i młotem w ręku, piękno więc bolesnej ekstazy zbiorowego wytwarzania. I właśnie tym „stalowym" pięknem kosmicznej pracy Miller starał się w swojej publicystyce „przelicytować" (także w stylu!) piękno Mickiewiczowskiego dzieła – tak przedstawiała się technika Millerowskiej walki z romantycznym dziedzictwem, którą warto uważnie zbadać.

---

[9] *Na gruzach Grenady. Studium krytyczne*, Warszawa 1933, s. 85.

[10] „Bohaterski" lotnik Lindbergh jest tylko – pisał Miller – „szczęśliwą igraszką nieskoordynowanych przez wolę ludzką wiatrów" – zob.: *Poezja pracy a poezja proletariacka*, „Wiadomości Literackie" 1928 nr 19.

„Imperializm" i „libido dominandi"

Zacząć trzeba wszakże od analizy Millerowskiego pojęcia „imperializmu", bo choć w pracach o Millerze słowo to zwykle nie pada, bądź pojawia się tylko z rzadka i jakby na marginesie wywodów, sam Miller posługiwał się nim wielokrotnie i to z wyraźnym upodobaniem. Do pojęcia „imperializmu" (obok pojęcia „uniwersalizmu") był bowiem bardzo przywiązany i nie wyrzekł się go nawet wtedy, gdy Lenin napisał, że imperializm to najwyższe stadium kapitalizmu. Problem przemocy jako tematu i jako motywu retorycznego w publicystyce Millera, ściśle powiązany z kwestią Millerowskiego „imperializmu", stanowi bardzo istotne zagadnienie dla zrozumienia całokształtu jego myśli – także dla zrozumienia jego stosunku do romantyzmu – i nie jest żadną kwestią marginesową.

W 1938 roku, w szkicu *„Libido dominandi" klasy i narodu*, Miller wyraźnie napisał, że jego „imperializm" wyrasta z Nietzscheańskiej woli mocy, choć on sam wolałby ową wolę mocy za Seillerem nazwać raczej „libido dominandi". Ale w nietzscheańskich wywodach o imperializmie, zwróconych przeciw polskiemu romantyzmowi, pojawiały się też zastanawiające tony społecznego darwinizmu, których obecność komplikowała obraz Millerowskiej myśli[11]. Miller, sympatyzując z pepeesowskim socjalizmem, bardzo zdecydowanie odrzucał ideologię endecji, niemniej w jego tekstach odnajdujemy raz po raz świadectwa wyraźnej fascynacji na przykład mitem piastowskim, mitem miecza Bolesława Chrobrego, a więc mitem, który był, jak wiadomo, przedmiotem fascynacji wielu młodych endeków.

Warto ów szkic o *libido dominandi* uważnie przeczytać. Imperializm – wywodził w nim Miller – to cecha absolutu, to znaczy życia, bo życie dąży nieustannie do ekspansji, rozrostu, „jest ślepe i nienasycone w swoim pędzie i rozmachu, irracjonalne w porywach, imperialistyczne, władcze i zaborcze". Ale taką samą cechą – podkreślał Miller – charakteryzują się także ludzkie wspólnoty, bo i one w naturalny sposób dążą do dominacji i ekspansji. Zwycięża ta wspólnota, która ma najpotężniejszą wolę mocy. Indywidualistyczną „wolę mocy" z pism Nietzschego Miller, zresztą zgodnie z duchem epoki, w swoich rozważaniach przeobrażał w „wolę mocy" kolektywną. To właśnie zbiorowa

[11] Zob.: *„Libido dominandi" klasy i narodu*, „Wiadomości Literackie" 1938 nr 48.

wola mocy miała być, wedle niego, źródłem naturalnego imperializmu grup społecznych. Dawna Polska – taki dawał Miller przykład owej naturalnej tendencji, określającej życie społeczeństw – w zgodzie z prawami życia poprzez imperialistyczną ekspansję doprowadziła do unii z Litwą, skutecznie wzmacniając swoją potęgę.

Łączyło się to z aktualnymi wydarzeniami. W latach trzydziestych Miller dostrzegł, że ideologia socjalistyczna o wydźwięku internacjonalnym przegrywa – i w Polsce, i w Niemczech – w konfrontacji z nacjonalizmem (dowodzić tego miały sukcesy ruchu narodowo-radykalnego w Polsce, w Niemczech zaś sukcesy nazistów), uznał tedy, że ideę rewolucji socjalistycznej należy związać z kategorią narodu – kategorią, na którą miały dotąd monopol ruchy prawicowe – bo tylko w ten sposób – zbliżając „naród", „socjalizm" i „rewolucję" – można wyrwać masy spod wpływów prawicy. Właśnie hasło narodowej walki z „kolonialnym" wyzyskiem Polski przez zachodnich właścicieli miało w intencjach Millera skonsolidować polskie społeczeństwo wokół niekomunistycznej lewicy. Trzeba bowiem dążyć – wywodził Miller – do stworzenia „uklasowionego narodu", który na mocy prawa *libido dominandi* dążyć będzie do poddania sobie innych narodów. Tylko bowiem w ten sposób walka klasowa – ściśle związana z walką o niepodległość – stanie się skuteczną walką zarówno o przeobrażenie systemu ekonomicznego, jak i o biologiczne przetrwanie narodu w świecie politycznych drapieżców – a tak właśnie, jako domenę politycznych drapieżców, z którymi Polska będzie miała wcześniej czy później do czynienia, widział Miller Europę lat trzydziestych. Nic zatem dziwnego, że z tej perspektywy podziwiał polityczną skuteczność Włoch, Niemiec i ZSRR, państw, w których owo uniwersalne *libido dominandi* objawiało się najdobitniej. Tak więc, aby socjalizm mógł zwyciężyć – przekonywał Miller – ruch ten powinien stać się ruchem narodowym i odwoływać się do „imperializmu narodowego", łącząc „wolę mocy" klasy z „wolą mocy" narodu. I tego właśnie połączenia Miller domagał się od cierpiącej na „uwiąd kulturalny" Polskiej Partii Socjalistycznej.

Jak zaś to wszystko się miało do spraw literackich? Owa fascynacja twardą, energetyczną etyką „imperializmu" prowadziła Millera do osobliwych odkryć. Nawet w *Laurze olimpijskim* Wierzyńskiego Miller odnalazł „imperialne" treści, skamandrycki tom wierszy o sportowcach uznając za radykalne antidotum na romantyczną chorobę polskiego ducha. Metafory medyczne w wywodzie Millera warte są

uważnego zbadania, nie były one bowiem żadnymi retorycznymi tylko ozdobnikami, lecz budowały samą strukturę jego myśli. Nigdzie chyba wyraźniej niż tu, w szkicu o sportowych wierszach jednego ze skamandrytów, romantyzm nie został przez Millera z równą stanowczością utożsamiony z chorobą i fizycznym kalectwem, a więc z obrazami ciała niezdolnego do sprostania surowym wymogom twardej walki o biologiczne przetrwanie. Apoteozie „dychawicznych piersi", „łamag", „koślawców" i „paralitycznych marzycieli", która miała być, wedle niego, typowa dla literatury romantycznej i modernistycznej, przeciwstawił Miller kreowaną przez Wierzyńskiego wizję ludzi „rekordowych", wspaniale umięśnionych mistrzów międzynarodowego sportu. W ten sposób pozytywnym przeciwieństwem bohatera romantycznego stawał się... słynny bokser Dempsey. Czym jest bowiem z „imperialnej" perspektywy sport? Oto Millerowska definicja: „celowa koordynacja rzeczywistości w kierunku wytkniętym przez człowieka kosmicznego", kierującego się „światoburczą wolą"[12]. Czyn wielkiego sportowca ma więc zatem zasięg równie „kosmiczny" jak praca. Właśnie tytaniczne „ukosmicznienie" mistrzów olimpijskich było wedle Millera najwyższą zasługą Wierzyńskiego, bowiem w ten sposób poeta wyraził swój „uniwersalistyczny stosunek do życia", radykalnie przeciwstawiając się rzekomo typowej dla romantyków skłonności do ciasnego regionalizmu. Naprzeciw romantycznego panteonu – a więc Mickiewicza, księdza Robaka i Zosi – w symbolicznej przestrzeni tekstów Millera stanął zatem zdobywca bieguna, Amundsen.

Ale sport zachwycał Millera nie tylko dlatego, że spotężniał w jednostce „kosmiczną" wolę mocy, zachwycał go także dlatego, że stanowił fizyczne przygotowanie człowieka do politycznej i militarnej ekspansji! Chwaląc *Laur olimpijski*, oburzał się Miller, że Polska w XVI wieku... „zrezygnowała ze wspaniałej polityki zaborczej pierwszych Piastów", z polityki imperialnej w stylu Corteza, Pizarra i Jermaka i że nadszedł już czas, by wznowić dawne dążenia imperialistyczne, których zapowiedzią są... właśnie wiersze skamandryty, sławiące olimpiadę w Amsterdamie. To właśnie – wywodził Miller – chorobliwa nadwrażliwość romantyków stępiła imponujące ostrze dawnego polskiego ducha, tłumiąc w imię pacyfizmu i mistycznej wszechmiłości zdrową polską wolę dominowania nad sąsiadami. Brak ekspansji to śmierć –

[12] *O władzę nad światem*, „Wiadomości Literackie" 1927 nr 23.

wołał Miller – mając na myśli niezbędne polityczne działania polskiego państwa, do których sport przygotowywał ciało i duszę.

Kultura klęski. *Pan Tadeusz* i Pyć

Skąd to wszystko?

I czy rzeczywiście Miller – krytyk romantyzmu był zamaskowanym nietzscheańskim ideologiem imperialistycznej ekspansji, pasjonatem kolektywnej „woli mocy" i wyzbytym skrupułów społeczno-narodowym darwinistą?

Nie takie to proste.

Obsesją tej linii myślenia polskiej inteligencji, w której odnajdujemy twórczość Millera, była słabość – słabość i bezsilność Polaka, słabość i bezsilność robotnika, której źródeł – za Wyspiańskim – Miller szukał w romantyzmie, przede wszystkim w egotyzmie romantycznej duszy, która – jak wywodził – rzekomo odwróciła się od świata, tracąc twardą wolę czynu. Romantyzm to była dla Millera kultura słabości i klęski. Jej przeciwieństwem miała być polska i robotnicza moc. Z pewnością wszystko to wiodło do imperialnych fantazji w stylu publicystyki grupy „Sztuki i Narodu", fantazji, które zwracając się przeciw polskiej bezsilności, były w istocie – podobnie jak twórczość Millera – rozpaczliwym tej bezsilności wyrazem. Niemniej powyższe konstatacje, jakkolwiek znajdują potwierdzenie w wielu Millerowskich tekstach, nie dają prawdziwego obrazu całej twórczości Millera, nie uwzględniają bowiem tych komponentów jego światopoglądu, które łagodziły ową twardą obsesję mocy i bezsiły.

To jednak, jak w swoich książkach Miller rysował obraz romantyzmu, było w dużym stopniu efektem jego przywiązania właśnie do owej „imperialistycznej" optyki, która oczywiście na początku nie była tak wyraźna, ale jej zapowiedzi pojawiały się już w pierwszych utworach autora *Zarazy w Grenadzie*. Kierunek myśli Millera przez wiele lat nadawały dwie kluczowe metafory wzięte od Nietzschego i Brzozowskiego: metafora militarna życia oraz erotyczna metafora pracy jako zbiorowego „gwałtu" na wrogiej człowiekowi naturze i właśnie ten splot wyobrażeń projektował wizję przeciwnika, wizję romantyzmu, z którym Miller walczył. Millerowska myśl wykazywała wyraźną predylekcję do „stalowych" fan-

tazmatów, a także do obrazów „zapładniania" i zbiorowego „wibrowania". Krytyka tematyczna miałaby tu pole do popisu. Artysta – pisał Miller – powinien „wykuć stalowy miecz zwycięskiej woli", „stalowej woli" zbiorowej, praca bowiem jest „heroiczną walką" na „bojowej linii frontu, walczącego o rozrost istnienia", codzienna działalność wytwórcza zaś to bohaterstwo równie wielkie jak bohaterstwo żołnierzy spod Termopil i Verdun. Z drugiej strony w twórczości Millera stale dochodziła do głosu fascynacja „pięknem wzajemnego zapładniania się przy pracy twórczej w zbiorowości [...] w wibracji ustokrotnionej potęgi gromadnej"[13]. „Pracując dokonywamy gwałtu nad oporem materii" – pisał Miller w szkicu *Jednostka i zbiorowość*. „Stalowa wola" i erotycznie „wibrujący" żywioł pracującej zbiorowości, ekstatyczna wspólnota produkcji jako wspólnota „wszechmiłości", natura jako „bezkształtne mrowie pulsującego bytu", które trzeba ujarzmić – obrazowanie tego typu pojawia się w wielu Millerowskich tekstach.

Jeśli pamiętać o tym wszystkim, wcale nie najmniej ważne okaże się pytanie, dlaczego i jakimi drogami, zaczynając w „Ponowie" od chrześcijańskiego marzenia o beskidzkiej „komunie duchowej", doszedł Miller do osobliwej apoteozy wysokiego rangą funkcjonariusza tajnych służb – chodzi o majora Pycia z *Generała Barcza*[14]. I nie da się tej sprawy skwitować kilkoma zdaniami. Stosunek Millera do romantyzmu wyrażał się także poprzez wybór postaci i tekstów, które Miller uznał za pozytywne przeciwstawienia idei romantycznych. Należałoby się uważnie przyjrzeć temu antyromantycznemu panteonowi osób i tekstów. W Pyciu Miller ujrzał „organizującą zasadę bytu" – już samo to określenie, odniesione do tajnego funkcjonariusza, powinno zastanowić badacza. Tajny funkcjonariusz jako „organizująca zasada bytu"? Miller ujrzał w Pyciu najgłębsze przeciwieństwo romantycznego indywidualizmu: oto wspaniały – bezimienny, pracujący w cieniu – twórca „geometrycznego ładu", „stalowych ram" państwa, w które należało ująć polskie życie, ale jak Miller doszedł do tej apoteozy, zaczynając w epoce „Czartaka" od zachwytów nad bezimiennością pieśni pastuszków beskidzkich i fascynując się poetycką anonimowością greckich mitów? To właśnie należy zbadać. Z tej perspektywy sprawa Millerow-

[13] *U źródeł wyschniętej wiernej rzeki*, „Wiadomości Literackie" 1925 nr 51.

[14] Zob.: *J. Kaden-Bandrowski. Generał Barcz. Powieść*, „Wiadomości Literackie" 1924 z 29 VII.

skiego stosunku do Piłsudskiego nie jest wcale kwestią marginesową. Aby bowiem rozpoznać postawę Millera wobec dziedzictwa romantycznego, trzeba zrekonstruować podstawowe toposy jego wyobraźni polemicznej – chodzi przede wszystkim o to, w jaki sposób Miller budował zmitologizowany, syntetyczny obraz człowieka romantycznego i – kontrastowy wobec tej wizji – obraz człowieka wyzwolonego z romantycznych miazmatów – a wtedy sprawa Piłsudskiego okaże się nie do wyminięcia.

Antyromantyczne wypady Millera łączyły się bowiem z jego sympatią dla ideologii państwowotwórczej, zresztą sympatię taką możemy dostrzec i u innego outsidera lewicy – antyromantycznego Peipera[15]. Właśnie ta państwowotwórcza optyka outsidera lewicy określała postawę Millera wobec Piłsudskiego.

Już w 1921 roku Miller skierował do ministerstwa kultury zadziwiający manifest *O twórczość bezimienną i komunę duchową*, w którym proponował, by „lotne wystawy przed karczmami" i „wędrowne kapele" stymulowały „zbiorową twórczość" Polaków[16]. Radził też, by Polskę śpiącą w „popiele uśpień długowiecznych" budzić za pomocą ulotek, które mieli zrzucać z samolotów – jak planował – urzędnicy ministerstwa. Futurystyczny żart w skandalizująco-awangardowym stylu ducha czasów? Miller nie anarchizował nigdy. Znamienne: w 1925 roku z całego romantyzmu ocalał właściwie tylko *Króla Ducha* („tytaniczna koncepcja"), a więc wizję twardego, autorytarnego twórcy polskiej państwowości, co zresztą nie przeszkadzało mu drwić z „kultu romantycznego despoty duchowego", wieszcza panującego słowem nad zbiorowością, bo co jednak władca polityczny, to nie artysta. Marzyła się Millerowi skuteczna, nietzscheańska, twarda Polska, jej symbol odnajdywał właśnie w „tytanicznej" postaci bohatera mistycznego eposu Słowackiego. Bo Król Duch to nie był Polak bezsilny, „człowiek poczciwy" apoteozowany przez Mickiewicza w narodowej epopei. W swoim pamflecie na *Pana Tadeusza* – i tu dotykamy raz jeszcze problemu metaforyki przemocy w języku Millera – Miller swobodnie przechodził od realiów

---

[15] Rzecz ciekawa, że Miller nie dostrzegł w Peiperze sojusznika, choć przecież państwowotwórcza idea antyromantycznego rygoru, formułowana w *Nowych ustach*, mogła mu się wydać bliska. Peipera miał za spóźnionego dekadenta, gardzącego motłochem. Zob.: *Zwiotczałe usta*, „Wiadomości Literackie" 1926 nr 10.

[16] Zob.: „Ponowa" 1921 nr 1.

wieku XIX do realiów wieku XX, bez żadnych skrupułów charakteryzując Mickiewicza jako wroga postępu technicznego, tego postępu technicznego, dzięki któremu ekspansywne państwa zachodnie potrafiły zbudować swoją materialną potęgę. Akcesoria przemocy w antyromantycznej argumentacji Millera – to bardzo istotna kwestia. Kult poczciwej swojskości, sugerowanie wyższości noża Wojskiego nad rewolwerem systemu Browninga, litewskiej taradajki nad aeroplanem, szabli szlacheckiej nad gazami trującymi Niemców – tak wedle Millera przedstawiała się w wieku XX ideologiczna wymowa *Pana Tadeusza* i dlatego dzieło to należało wykluczyć z kanonu edukacyjnego polskiej młodzieży[17].

Co innego mistyczne okrucieństwo *Króla Ducha*. Miller sugerował, że zamiast szlacheckiej szabli, apoteozowanej przez Mickiewicza w narodowej epopei, państwo polskie powinno postarać się o własną broń chemiczną, tak jak to zdążyli już zrobić Niemcy. Z jednej więc strony *Pan Tadeusz*, z drugiej polski iperyt – takie to właśnie „nowoczesne" przeciwieństwo romantycznego dziedzictwa rysował Miller w uniwersalistycznej przestrzeni swoich tekstów. W 1926 roku, po przewrocie majowym, *Król Duch* stał się dla Millera (który uznał Słowackiego za poetę walczącego proletariatu) apoteozą władcy kierującego się „nienawiścią do niższych form życia" i monumentalnym symbolem lucyferycznego kultu walki. Wcześniej, zafascynowany ideami chrześcijańskiego komunionizmu, teraz Miller odrzucił „bezpłciową miłość chrześcijańską" i „demokratyczne ślicznostki", przyznając Królowi Duchowi prawo do bezwzględnego formowania wyższych form narodowego bytu, choć równocześnie dodawał: Piłsudski – tak, ale tylko pod warunkiem, że przewrót majowy nie przerodzi się w zwykłą indywidualistyczną dyktaturę, lecz wzmoże „imperialistyczne" siły polskiej zbiorowości, dynamizując walkę „człowieka kosmicznego" o władztwo nad światem. „Tyrania" Piłsudskiego – znów pojawiała się metaforyka wojenno-erotyczna „zapładniania" i „wibrowania" – miała „zapładniać" wzajemnie obie strony: wodza i polskie społeczeństwo do „rozrostu" woli mocy. Ale obecny „Król Duch" budził obawy, czy sprosta temu zadaniu, więc Miller się wahał...[18].

---

[17] Zob.: *W obronie uniwersalizmu. Dość maniactwa romantycznego*, „Wiadomości Literackie" 1925 nr 20.

[18] Zob.: *Słowacki a racja chwili*, „Wiadomości Literackie" 1927 nr 26.

Toposy wyobraźni polemicznej

Nie powinno zatem dziwić, że w 1927 roku Miller otwarcie wyznał: „Apoteozując majora Pycia i stalowe ramy rzeczywistości, nie mogę być chyba liberałem"[19]. I rzeczywiście, swojej kampanii antyromantycznej nie prowadził ze stanowiska demokratyczno-liberalnego.

Odbiło się to na jego sposobach polemizowania z romantyzmem, co powinno być uważnie zanalizowane. Miller w swoim starciu z romantycznymi miazmatami odwołał się do dwóch strategii: pierwszą była biologiczno-medyczna deprecjacja osobowości romantycznej, drugą deprecjacja klasowej wymowy romantycznych dzieł. Nie da się oddzielić myśli Millera od jego strategii krytycznych. Obrazy człowieka romantycznego, jakie rysował w swoich tekstach, były pełne jadowitego szyderstwa. Nie tylko więc „obłęd w oczach, zbakierowana krawatka i pomięta koszula", pasożyt, leń – ten portret romantyka Miller zaostrzał też określeniami z zakresu seksualnej perwersji. Pisał więc: „Konrad upaja się rozpustnie i lubieżnie świadomością własnej wszechwładzy" (podkr. S. Ch.). Wspominał też o „onanii mistycznej anachorety" romantycznego... Romantyzm jawił się Millerowi jako rodzaj zboczenia. Człowiek romantyczny, którego obraz wyłaniał się z jego tekstów, to rozpustny „nieuspołeczniony" maniak, lubieżny onanista o rozwibrowanej wyobraźni, który, tracąc kontakt z rzeczywistością, pogrążył się w sybarytyzmie i duchowej bezwolności.

Tak rysowało się jedno skrzydło polemicznej wyobraźni Millera. Bo obrazowi człowieka romantycznego przeciwstawiony został syntetyczny portret „uniwersalisty". Portret ten opierał się na kilku toposach – ich wyobraźniowym fundamentem była przede wszystkim „stal" i praca fizyczna. Millerowski uniwersalista to zatem: „kowal" – trzeźwy, mężny, heroiczny – biorący „w cęgi" „możliwie największy kawał" rzeczywistości, „architekt", „budownik życia", „robotnik", „budownik" z granatem i kielnią w ręku, dążący do „ujednienia bytu, do ujęcia świata w płyty w zwartej geometrycznej konstrukcji" (ująć świat w płyty!), ale też sportowiec czy nawet ujeżdżacz koni (stara się prze-

[19] *Odprawa krytykom na S.*, „Wiadomości Literackie" 1927 nr 31.

cież – jak pisał Miller – „osiodłać" byt)[20]. Obok jednak tej „stalowej" metaforyki istotne było także to, że Miller umieszczał uniwersalistę po stronie kosmicznego Erosa, oczywiście Erosa zdrowego, dynamicznego, który nie miał nic wspólnego z „miękką" onanistyczną perwersyjnością romantyków. To trwała cecha Millerowskiej wyobraźni: łączenie w metaforyce wojny i pracy z kosmicznym Erosem, poruszającym świat i ludzkość, co przybierało czasem formy groteskowe. Już zresztą w pierwszym numerze „Czartaka" z 1922 roku w patetycznym manifeście Miller, „ślubując życiu" oraz wzywając „WIELKIEJ PRACY BRACTWO", ilustrował swoje pragnienia poematem *Piast (hymn phalliczny)*, w którym kosmiczny Eros tryskał „z gwiezdnej spermy pod młotem kowala" (s. 7).

To właśnie te kierunkowe toposy polemicznej wyobraźni, które należałoby uważnie zanalizować, kierowały Millerowskim budowaniem antyromantycznego panteonu, nadając mu szczególną „uniwersalistyczną" barwę. Przeciwstawienia, które Miller rysował, bywały miażdżąco radykalne.

Po jednej więc stronie „starczy, fałszywie pogodny, ślamazarny i tkliwy" ton *Pana Tadeusza* i utopijne rojenia Krasińskiego-idealisty – po drugiej Żeromski, twardy pozytywista z *Przedwiośnia*, który z indywidualisty (utopia społeczna mająca być realizowana przez Barykę-wynalazcę) staje się uniwersalistą (Cezary schodzi z wyżyn swojego szlacheckiego indywidualizmu i włącza się w pracę dziejową zbiorowości)[21].

Po jednej stronie *Pan Tadeusz* jako „poemat folgi", napisany po upadku powstania, dzieło polskiego eskapizmu i zwątpienia w polską siłę, „sen wypoczynkowy" dla przegranych, zakłamujący prawdę historyczną o rozmiarach polskiej klęski, apoteoza szlacheckiego „próżniactwa", „dygresja liryczna" Mickiewicza, „niepoprawnego indywidualisty"[22] – po drugiej: kult pracy gromadnej i gromadnej mocy w *Chłopach* Reymonta[23].

Po jednej stronie romantyczny charyzmat ofiarników – Sułkowskiego, Judyma, Czarowica, „arystokratycznych zbawców motłochu", wycho-

[20] *Co to jest uniwersalizm?*, „Wiadomości Literackie" 1927 nr 32.

[21] *„Przedwiośnie" z perspektywy „Przedświtu"*, „Wiadomości Literackie" 1925 nr 38.

[22] *Geniusz rasy polskiej na wakacjach w Dobrzynie*, „Wiadomości Literackie" 1927 nr 5.

[23] *Reymont jako poeta pracy*, „Wiadomości Literackie" 1925 nr 7.

wanych na „Mickiewiczowskim prometeizmie" – po drugiej: apoteoza „bezimiennego działacza" zjednoczonego z masami[24].
Po jednej stronie Krasiński – mistyczny utopista, po drugiej – twardy realista-Wielopolski (choć Wielopolskiego Miller raz miał za „arystokratycznego filantropa"-indywidualistę, raz za trzeźwego „budownika" materialnej mocy narodu).
Po jednej stronie prometejscy inteligenci z PPS-u, uczniowie Konrada, zbawiający proletariat bez pomocy proletariatu – po drugiej: proletariat tworzący „bezimiennie"[25].
Po jednej stronie subiektywne rozwichrzenie modernistów – po drugiej: surowa, wewnętrznie zorganizowana „epicka przedmiotowość" Struga[26].
Po jednej stronie „Boży spokój" Kasprowicza, fatalne dziedzictwo romantycznego kwietyzmu ślamazarnej psychiki polskiej, słabość „folgi", błogostan rezygnacji, „naiwna aprobata ubóstwa"[27] – po drugiej: twardy rygor „stalowych ram", w które Barcz i Pyć ujmują chaos polskiego ducha.
Dopiero analiza struktury tych przeciwstawień ujawnić może ukryte wiązania uniwersalistycznego światopoglądu Millera-krytyka.
Drugą strategią polemiczną, do której odwołał się Miller w swoich sporach z romantyzmem, było demaskowanie wymowy klasowej dzieł romantycznych. Kryterium klasowości stosował Miller z surowym rygoryzmem i czynił to nie tylko wobec pisarzy romantycznych, lecz i wobec interpretatorów romantycznej literatury (np. Pigonia), wychodząc z założenia, że skoro sztuka (dotyczyło to w jego pojęciu także literaturoznawstwa) od XVI wieku stała się narzędziem dominacji szlachty w polskim życiu (narzędziem tej dominacji – wywodził Miller – jest także podstępne piękno *Trędowatej*, któremu ulegają dusze polskich robotnic[28]) – należy zdemaskować ukryty klasowy wydźwięk tekstów romantycznych – postulat ten czasem zbliżał wywody Millera do ideologicznych fantazji Proletkultu. Dwuznacznej wymowie *Pana Tadeusza* Miller przeciwstawił zatem zdrowe zwiastuny „kultury włościań-

[24] *U źródeł wyschniętej wiernej rzeki*, „Wiadomości Literackie" 1925 nr 51.
[25] *Za was – bez was. Replika Ignacemu Daszyńskiemu i Janowi Hemplowi*, „Wiadomości Literackie" 1925 nr 52.
[26] *O właściwe podejście do Struga*, „Wiadomości Literackie" 1938 nr 10.
[27] *Wieczność, spokój, ubóstwo*, „Wiadomości Literackie" 1926 nr 43.
[28] *Na gruzach Grenady*, s. 23.

sko-robotniczej", które ze szlachecką mentalnością – jego zdaniem – nie miały już nic wspólnego: Broniewski, Przyboś, Słobodnik, Stande, Stern, Wandurski, Zegadłowicz – i sam Miller. Na twórcę zaś „epopei robotniczej w stylu *Chłopów*" został pasowany Kaden-Bandrowski. Klasowej interpretacji *Pana Tadeusza* w artykułach Pigonia Miller przeciwstawił poprawne klasowo dzieła współczesnej lewicy: *Słowo o Jakubie Szeli* Jasieńskiego, *Kumac* Wojciecha Skuzy i *Kordiana i chama* Kruczkowskiego[29].

Różne antyromantyzmy, różne uniwersalizmy

W świetle tych faktów trzeba zatem nader ostrożnie rysować analogie między Millerem a innymi krytykami romantyzmu w literaturze polskiej XX wieku, przede wszystkim analogie między Millerem a Gombrowiczem, choć takie analogie – analogie między pamfletami na *Pana Tadeusza* w *Zarazie w Grenadzie* i w *Trans-Atlantyku* – zdają się same nasuwać. Więcej bowiem tych pisarzy dzieliło, niż łączyło, chociaż obaj drwili z Mickiewiczowskiego arcydzieła. W latach dwudziestych i trzydziestych Miller uprawiał ideologiczną krytykę romantyzmu, opartą na antyindywidualistycznym micie „kosmicznego imperializmu". Gombrowicz nie miał nic wspólnego z takim myśleniem: jeśli odrzucał romantyzm, to właśnie z perspektywy egzystencjalnej, czerpiąc przy tym z zupełnie innej – bo właśnie indywidualistycznej – aksjologii i symboliki. Nic nie łączyło go z Millerowskim uniwersalizmem. Inna też była ironia, z jaką podchodził w *Trans-Atlantyku* do *Pana Tadeusza*. Przekorny sarmatyzm Gombrowicza był przeciwieństwem antyszlacheckiej fobii, która ponosiła Millera w antyromantycznych filipikach. Także niechęć Millera do epoki saskiej nie miała nic wspólnego z osobliwą obroną saskiej Sarmacji w Gombrowiczowskim *Dzienniku* (pisał o tej obronie Jan Błoński)[30]. Za impetem polemicznym Millera kryły się lewicowe stereotypy antyszlacheckie, które Gombrowiczowi były kompletnie ob-

[29] *W walce o nową kulturę polską*, „Wiadomości Literackie" 1926 nr 18.

[30] Zob.: J. Błoński *Sarmatyzm u Gombrowicza*, w: *Tradycje szlacheckie w kulturze polskiej*, pod. red. Z. Stefanowskiej, Warszawa 1976, s. 137-153.

ce. Polemiki wokół *Trans-Atlantyku* wcale nie przypominały dyskusji wokół *Pana Tadeusza*, wywołanej przez Millera, zarzucano bowiem Gombrowiczowi nie to, że zbezcześcił narodową epopeję, lecz to, że jako „dezerter" zszedł ze szlaku wielkiej emigracji, równocześnie bezczelnie pchając się na miejsce Mickiewicza w narodowym panteonie. No i przede wszystkim Gombrowicz nigdy nie posłużyłby się wiązką takich określeń jak „próżniaczy tryb życia szlachty", „czyn", „heroizm pracy i walki", w których to określeniach Miller znajdował wyraźne upodobanie. To właśnie były antypody Gombrowiczowskiego myślenia. I jeśli nawet Miller i Gombrowicz pisali przeciw narodowej epopei – u każdego z nich znaczyło to coś zupełnie innego. Poza tym – co wcale nie najmniej ważne – jeśli Miller tępił romantyzm jako perwersję, Gombrowicz przeciwnie: właśnie perwersję przeciwstawił romantyzmowi (wystarczy przypomnieć, jaką rolę odgrywają motywy homoseksualne w *Trans-Atlantyku*![31].

Model Millerowskiej krytyki *Pana Tadeusza* odbiegał zatem bardzo daleko od antymickiewiczowskich wypadów Gombrowicza. Miller właściwie zarzucał narodowej epopei, że nie jest dość bojowa i lewicowa, oczywiście Gombrowiczowi nigdy by coś takiego do głowy nie przyszło. *Pan Tadeusz* był dla niego właśnie zbyt bojowy, zbyt tyrtejski, zbyt moralnie twardy, równie twardy i bojowy jak tyrtejskie *Dziady*. Przy czym – to prawda – w jednym punkcie Miller z Gombrowiczem się zgadzali, a mianowicie w sugestii, że Mickiewicz napisał dzieło kompensacyjne, które miało po klęsce powstania listopadowego odgrodzić Polaków od rzeczywistości i zamknąć ich w świecie szlacheckiej ułudy.

---

[31] Zob. mój wstęp do *Trans-Atlantyku*, Kraków 1997, Wydawnictwo Literackie, a także moje artykuły: *„Trans-Atlantyk" wobec „Pana Tadeusza"*, „Pamiętnik Literacki" 1975 nr 4, *Gombrowicz-Sarmata kontestujący*, „Ruch Literacki" 1975 nr 4.

Elżbieta Kislak

Druga emigracja Czesława Miłosza*

Miłosz długi cykl wędrówek z państwa do państwa i z kontynentu na kontynent rozpoczął już w wieku lat dziesięciu, kiedy opuścił rodzinny dworek, który znalazł się w granicach nowo powstałego państwa litewskiego, i zamieszkał w polskim Wilnie. Natomiast jako swoją pierwszą emigrację traktował zawsze wyjazd z Wilna do Warszawy, na dwa i pół roku przed wybuchem drugiej wojny światowej. W napisanym wtedy wierszu: *W mojej ojczyźnie, do której nie wrócę* – dobitnie podkreślił obcość, jaką przybysz z krainy pagórków i jezior, z narodowościowego tygla kresów wschodnich, odczuwał wśród monotonnego krajobrazu równin Mazowsza, w centrum Polski i polskości. Miłosz wcześnie zresztą zaczął łączyć kondycję emigranta z powołaniem poety i więcej jeszcze: wygnanie wcześnie zaczęło oznaczać dla niego wielkość. W mieście jego młodości celebrowano bowiem wciąż mit dwóch emigracyjnych wieszczów, Mickiewicza i Słowackiego, którzy także spędzili lata młodzieńcze w Wilnie. Uwielbienie, jakie od dzieciństwa Miłosz żywił dla autora *Ballad i romansów*, prawdziwa *Wahlverfandschaft*, powinowactwo z wyboru, oparte – według klasyfi-

* Tekst wygłoszony na sesji zorganizowanej przez Uniwersytet w Bremie: *Adam Mickiewicz: Emigration und aktuelle Bedeutung* (19-21 czerwca 1998).

kacji Goethego – na podobieństwach, nie na własnościach przeciwstawnych, każe go zresztą podejrzewać o naiwne pragnienie utożsamienia się z ideałem, a Mickiewicz swoje życie dojrzałe przeżył daleko od ojczyzny.

Tymczasem po wojnie, kiedy Polacy uciekali z kraju czy też masowo decydowali się nie wracać do nowej Polski, znajdującej się teraz w strefie dominacji stalinowskiego imperium, Miłosz nie chciał emigrować. Nie wybrał wolności, gdy jako pracownik polskiej ambasady w Ameryce znalazł się na Zachodzie w grudniu 1945 roku. Już w drodze na placówkę do Nowego Jorku zaczął prowadzić otwarcie antyemigracyjną politykę – z Anglii nadesłał dla tygodnika „Przekrój" złośliwy portret dowódcy powstania warszawskiego, generała Bora-Komorowskiego. Kąśliwe wypowiedzi w tak zwanej reżymowej prasie polski Londyn będzie długo pamiętał. U Miłosza krytyka emigracyjnych środowisk pełniła w istocie rolę zastępczą, stanowiła przedłużenie przedwojennych i okupacyjnych sporów z inteligencją polską, przeciw której wytaczał szereg oskarżeń – od bezmyślności po nacjonalizm. W zacietrzewieniu pisał wręcz o „nienawiści do tego, czym była Polska przed wojną, do wszystkich owoców – strasznych" (*Miłosz i Wańkowicz w świetle korespondencji*, „Twórczość" 1981 nr 10, s. 99), do rządu londyńskiego, reliktu sanacji, który obciążał odpowiedzialnością za „dwukilometrowy slup dymu nad Warszawą". Idiosynkrazje poety okazały się równie trwałe jak zakonserwowane wśród emigrantów wady Drugiej Rzeczypospolitej, a właściwie znienawidzonej przez niego prawicy.

Niechęć do emigracji, motywacja negatywna, niemało przyczyniła się do tego, że poeta przepracował w dyplomatycznej służbie nowej Polski cztery lata, aż do końca urzędowej kadencji, prowadząc taktyczne gry z nową władzą, z którą bynajmniej się nie identyfikował. W kilka lat później, już jako polityczny uchodźca, tłumaczył, dlaczego nie poprosił o azyl od razu po przyjeździe do Stanów: „nie ukrywam: moim motywem była potężna nienawiść do emigracji «umysłowej», do «Wiadomości», do «Dzienników Żołnierza», *etc. etc.*" (MiW, s. 103), czyli do emigracyjnych pism, które *notabene* z naddatkiem odpłaciły mu zaczepki tą samą monetą niechęci. Diaspora była dla niego piekłem również dlatego, że „była w i e c z n a, to znaczy, że nie wierzyłem w żadne cudowne wyzwolenie przez Zachód, w żadne *restitutio ad integrum*. Albo być z Polską, jaka jest, albo nie zawracać sobie głowy i nie załgiwać się, że się walczy i że się trwa" (MiW, s. 104). Uważał wówczas –

a tę opinię powtórzy jeszcze w roku 1986, w książce *Rok myśliwego* – że „w 1945 roku nie było żadnych danych, które by mogły uzasadnić emigrację jako akt polityczny, chyba że ktoś nie chciał rozumować trzeźwo" (RM, s. 165)[1].

Emigranci, podobnie jak romantycy, wierzyli w cudowną restytucję niepodległej Polski w dawnych granicach i odwrócenie wyroków historii, ogłoszonych w Jałcie. Niezłomni polscy politycy na Zachodzie, konsekwentnie odmawiający uznania pojałtańskich realiów, odwoływali się do tradycji romantycznego patriotyzmu, mówili językiem romantyków. Miłosz pisał z Waszyngtonu do zaprzyjaźnionego z nim małżeństwa filozofów, Ireny i Tadeusza Krońskich (którzy zresztą sami wkrótce uciekną przed życiem emigrantów z Paryża do Warszawy): „Brzydzę się romantyzmem, romantyzm to zaraza, nieszczęśni emigranci są romantyczni w dwustu procentach" (ZPW, s. 277) – to znaczy ślepo, bezkrytycznie przywiązani do przedwojennej Polski i zastygli w rytualnym kulcie ojczyzny.

Osiadły w Nowym Jorku Józef Wittlin, jeden z tych nielicznych emigrantów, z którymi Miłosz w Ameryce znalazł wspólny język, przestrzegał w szkicu *Blaski i nędze wygnania*, że

> emigracja polityczna jest przede wszystkim nieszczęściem. Kto z tego nieszczęścia stwarza sobie religię, nie będzie zbawiony. I daleki od chwały jest ten, kto nie potrafi tego nieszczęścia przezwyciężyć, lecz uważa je za normalną formę bytu, poza którą jest już tylko niebyt.

Literatura polska – i nie tylko polska – zna niejeden przypadek poety, zaczynającego celebrować emigranckość, zamykać się w roli wygnańca i wypierać rzeczywistość ze świadomości, a w końcu rozpływające-

---

[1] Cz. Miłosz *Rok myśliwego*, Kraków 1991 (RM). Inne cytowane utwory Miłosza na podstawie następujących wydań:
Ziemia Ulro, Warszawa 1982 (ZU);
Zaraz po wojnie, Kraków 1998 (ZPW);
Zaczynając od moich ulic, Wrocław 1990 (ZUL);
Wiersze, t. 1-3, Kraków 1993;
Prywatne obowiązki, Olsztyn 1990 (PO);
Dolina Issy, Kraków 1981 (DI);
Rodzinna Europa, Warszawa 1990 (RE);
Szukanie Ojczyzny, Kraków 1992 (SO);
Wypisy z ksiąg użytecznych, Kraków 1994.

go się w nostalgicznej mgle. Los Lechonia, udręczonego niemocą twórczą w Nowym Jorku, był smutną figurą emigranckiej klęski[2], a dla Miłosza stanowił groźne *memento* i jeszcze jeden powód, by żywić niechęć do tradycji romantycznej. Rozpamiętywać przygniatające nieszczęście wygnania współcześni emigranci nauczyli się niewątpliwie od romantyków[3]. W wierszu innego skamandryty, Kazimierza Wierzyńskiego, o incipicie *Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny*, cały świat zmienia się w „ugorną pustkę jałowizny", a utracony kraj, nazwany „ziemią przeznaczoną", utożsamiony z losem, przesłania istnienie „ziemi wybieranej", kraju emigracji. Sam incipit tego utworu najoczywiściej odwołuje się do *Świtezi* Mickiewicza: „Ktokolwiek będziesz w nowogródzkiej stronie...". Tradycja romantyczna nobilitowała doświadczenie współczesnych emigrantów, więc często odwoływano się do niej. Wittlin miał powody, by obawiać się „przebrzmiałych mitów i przebrzmiałych prawideł estetyki narodowej – czyli romantycznego patosu – jakimi kierowały się dawne emigracje w ocenie swoich «wieszczów»" oraz zgubnych skutków wskrzeszania romantycznej mitologii w literaturze i polityce, co „szczególnie dotkliwie dało się we znaki polskiej emigracji w czasie ostatniej wojny"[4].

Miłosz w Ameryce rozważał, rzecz jasna, możliwości życia poza Polską. Pełniąc rolę urzędnika w ambasadzie napisał wiersz antycypujący swoją decyzję, *Portret grecki*: „Rodzinny/ Kraj, dom i urząd publiczny rzuciłem/ Nie żebym szukał zysku albo przygód". Marzył jednak raczej o stałym oddaleniu, zawsze zostawiającym możliwość powrotu, niż o zerwaniu ostatecznym z krajem i z czytelnikami: „W Polsce nic nie mam do roboty, bo nie jestem płaczliwym alkoholikiem, całe życie

---

[2] Zob. książkę W. Wyskiela *Kręgi wygnania. Jan Lechoń na obczyźnie*, Kraków [b.d.]

[3] Zob.: W. Weintraub *Polish Romantic Literature as the Literature of Emigration*, w: *Comparative Literature*, vol. 2, Chapel Hill 1959. O bogatej mitologii wygnania w literaturze światowej wspomina również Wojciech Wyskiel w szkicu *Wprowadzenie do tematu: literatura i emigracja*, w: *Pisarz na obczyźnie*, red. T. Bujnicki i W. Wyskiel, Wrocław 1985, między innymi przytaczając Szekspirowski monolog z *Ryszarda II*, który „stał się wzorem wielu późniejszych lamentów z powodu wydziedziczenia ze wspólnoty językowej" (s. 31). Cytat ten ze sceny trzeciej pierwszego aktu wykorzystuje również Józef Wittlin w swych refleksjach o pisarzu na emigracji.

[4] J. Wittlin *Blaski i nędze wygnania*, w: *Pisma pośmiertne i inne eseje*, oprac. J. Zieliński, Warszawa 1991, s. 321, 327. Szkic ów, z 1957 roku, wygłoszony na zebraniu nowojorskiego Pen Club in Exile – Klubu na Wygnaniu; w wersji angielskiej ogłoszony w „Polish Review", zyskał międzynarodowy oddźwięk.

chciałbym mieszkać za granicą, gdzie czuję się dobrze – no i mogę być bardzo użyteczny" (ZPW, s. 280). Figurę takiego losu mógł ujrzeć w kolejach życia swego słynnego krewnego i mistrza, również emigranta, Oskara Miłosza, który okazał się być bardzo popularny w Chile, o czym Czesław Miłosz donosił w liście Iwaszkiewiczowi: „Jego postać jest tematem najlepszego podobno opowiadania wybitnego prozaika pt. *Poeta narodowy* - historia poety, który jest nie znany we własnym kraju, a właśnie wielki", dodając w tymże liście plotkę z tego samego obszaru geograficznego, o Gabrieli Mistral, chilijskiej poetce, laureatce Nobla z 1945 roku, której „mają za złe, że kocha Chile, ale z daleka, i całe życie siedzi za granicą" (ZPW, s. 149-150).

Legalny przywilej takiego dystansu mogłaby dać praca na kolejnej placówce dyplomatycznej. Jesienią 1950 roku Miłosz, po ukończeniu kadencji w Stanach, przyjechał do kraju na polecenie władz, nie zabierając wszakże ze sobą synka i żony spodziewającej się kolejnego dziecka, co wydawało się zwiększać szansę powrotu na Zachód. Jednak tym razem jedynie z dużym trudem i przy dużym szczęściu udało mu się wydostać z Polski, gdzie już panowała niepodzielnie twarda stalinowska linia rządów, likwidująca dotychczasowy margines swobód także w kulturze. Miłosz mógł już wówczas drukować właściwie tylko przekłady postępowych utworów Chin Ludowych.

Mimo to poeta wybrał gorzką emigracyjną wolność w istocie wbrew sobie. Decyzję ucieczki z paryskiej ambasady w lutym 1951 roku przeżywał niesłychanie dramatycznie. Będzie tłumaczył się przed Melchiorem Wańkowiczem (pisarzem, który *notabene* w końcu zamienił los emigranta na powrót do kraju, gdzie zaznał zarówno faworów władz, jak i procesu za współpracę z radiem „Wolna Europa" i wyroku skazującego go na więzienie): „Zostałem emigrantem niechętnie, dopiero przyduszony tak, że na szachownicy nie było już miejsca na żaden ruch, poza przepisowymi odami, których nigdy nie uprawiałem". Otrzymawszy azyl polityczny we Francji dręczył się samooskarżeniami o zdradę i nieuczciwość, nie tyle wobec pracodawców z urzędu, ile wobec tych, którym nie dano możliwości wyboru, tych, którzy pozostali: „Z tym wszystkim myślę, że urywanie się jest pewnego rodzaju świństwem i nie ma na to rady" (MiW, s. 93).

Bliżsi niż emigranci byli mu ci, którzy zdecydowali się żyć w Polsce, ich praca od podstaw przy odbudowywaniu zrujnowanej ojczyzny, odwołująca się do ideałów polskich pozytywistów po przegranym powsta-

niu 1863 roku, ich doświadczenie historii, powaga ich losu, wymiar intelektualny i ciężar gatunkowy ideologicznych dyskusji, w których stawką było jeśli nie życie, to godność. Emigracja, zdaniem Miłosza, zatrzymała się na „niższej i przezwyciężonej fazie świadomości", zapóźniona intelektualnie i kulturalnie; na domiar złego „upraszczała tragedię tego narodu", miała „fantastyczne" wyobrażenie o przemianach dokonujących się w Polsce oraz ich wadze:

[...] dla swej wygody zapomniała, że w Polsce toczy się walka ideologiczna, że to nieprawda mówić: terror, niewola i propaganda – tak, niewątpliwie terror i niewola, ale ludzi, którzy traktują teologię diamatu poważnie, są już setki tysięcy i z każdym miesiącem jest ich więcej, to robi szkoła, to robi partia, to robią książki, pisma. Poważnie, *pro* i *contra*, ale poważnie.

[MiW, s. 102]

Proces i powagę przemian miała zilustrować pierwsza książka napisana na Zachodzie, czyli *Zniewolony umysł*, książka, w której Miłosz rozliczał się z niedawną przeszłością. Zerwanie bowiem podważało zasadność jego poprzednich wyborów, służby dla nowego państwa, i poeta zaczynał emigracyjny żywot obciążony poczuciem niejednej winy. W *Zniewolonym umyśle* rekonstruował mechanizm poparcia, jakiego komunistycznej władzy udzielali intelektualiści – jak on sam – dalecy od komunizmu. Tłumaczył niepojęte czasem zwroty w życiorysie zafascynowaniem racjonalną filozofią historii, wedle której dzieje podporządkowane są żelaznym prawom postępu, a całe pokolenia stanowią tylko budulec – czy raczej krwawą zaprawę – gmachu utopijnej przyszłości. Świadomość nieuchronności tych praw prowadzi do jedynej racjonalnej decyzji: akceptacji konieczności historycznej. Jego własna decyzja emigrowania widziana na tym tle wydawała się tym bardziej tragiczna – była moralnie uzasadnionym protestem wobec niesprawiedliwości i gwałtów rządów totalitarnych, ale zarazem protestem bez znaczenia, gdyż irracjonalnie przeciwstawiała się przemożnemu prądowi historycznych wydarzeń i rozumnej wizji historii. *Zniewolony umysł*, opis zmory historyzmu u dwudziestowiecznych spadkobierców Hegla, zdobył szerokie uznanie międzynarodowe. Zachłannie czytano ten rozrachunek z postawami polskiej inteligencji również w peerelowskiej Polsce, gdzie był oczywiście zakazany, emigracja zaś przyjęła książkę chłodno, dopatrując się w niej jedynie wysiłków autora, który chce się oczyścić – w równie bałamutny, co wyrafinowany intelektualnie sposób – z niewybaczalnego występku służby dla totalitarnych władz. Utwier-

dziło to Miłosza w jego sądach i konsekwentnej niechęci wobec emigracyjnych antagonistów. Teraz podsyciły ją jeszcze względy osobiste, przysłowiowa litewska pamiętliwość. Środowiska polonijne przywitały go bowiem serią oskarżeń o agenturalność, rewanżując się mu z nawiązką za owe drukowane niegdyś w prasie krajowej kąśliwe, czasem wręcz pamfletowe, acz zgoła nie koniunkturalne, uwagi na temat londyńskiego rządu i wychodźczej społeczności. Z kręgów emigracji został wykluczony, ale chętnie się z tym godził. Bolesnym ciosem było natomiast odrzucenie go przez wymarzoną ojczyznę uchodźców, Amerykę, dokąd odmówiono mu prawa wjazdu, mimo że przebywała tam żona wraz z synkami. Winą za to obarczył skorupkowe sądy rodaków, ich zakulisowe manewry i mściwe donosy. Na dodatek ucieczka z obozu tzw. „państw postępowych" oddalała go również od towarzyskich kręgów paryskich intelektualistów, w których dominowały poglądy zdecydowanie lewicowe.

Pierwszy rok po opuszczeniu Polski był więc dla Miłosza niesłychanie trudny i bolesny, nie tylko jednak z powodu rozłączenia z rodziną. Równie dotkliwie odczuwał inną samotność, brak czytelników. Zakładał, że wśród Polaków poza krajem nie znajdzie zrozumienia: „Kiedy chcę przemawiać moim językiem na emigracji, to jest bełkot i musi brzmieć jak bełkot" (MiW, s. 103). Dotknięty ostracyzmem polonijnej społeczności po obu stronach Atlantyku, pragnął być osobno, jeszcze bardziej zdeterminowany i wyniosły w swym arystokratycznym indywidualizmie niż Gombrowicz. Emigracja znaczyła dla niego radykalne i bolesne odcięcie od publiczności, bezterminową przerwę w powołaniu, zerwanie z dawną tożsamością, autodestrukcję jako poety. W wierszu *Pożegnanie* (drugim utworze pod takim tytułem po wierszu krakowskim z 1945 roku), kryje się prawdziwa rozpacz: „Zgodziłem się wejść w pustkę tą straszliwą bramą...". Jeszcze w *Ziemi Ulro*, napisanej ćwierć wieku później, odcisnął się ślad tamtych przeżyć:

> A mój los, wygnanie, znosiłem źle. Są w wygnaniu dwie przygnębiające właściwości: anonimat i fałszywy pozór. Anonimat, czyli tak jakby zmieniło się nazwisko, przecina, w oczach innych, więź pomiędzy tym, kim byliśmy i kim jesteśmy, zmusza więc do zawiłych zabiegów adaptacyjnych, skoro nie można już powoływać się na żadne osiągnięcia przeszłe, np. na wiersze napisane kiedyś po polsku. Dotkliwe to dla ambicji, ale fałszywy pozór jest jeszcze gorszy. Rozumiem przez to obraz cząstkowy, który powstaje wskutek artykułów o nas w cudzoziemskiej prasie, takich, że „ręce opadają".
>
> [ZU, s. 253]

Dla Zachodu bowiem nie był poetą. Zaistniał wyłącznie jako eseista, autor *Zniewolonego umysłu*, którego opublikowanie było właściwie dopełnieniem straceńczej decyzji, bo zdawało się zamykać ostatecznie drogę powrotu do Polski, a nadto utrwalać jego fałszywą tożsamość antykomunistycznego publicysty. Na języki zachodnie, także i potem, przekładano głównie jego prozę; pierwsza z napisanych wtedy, między rokiem 1952 a 1954, dwóch powieści poety, *Zdobycie władzy*, również ciesząca się sukcesem na międzynarodowym forum, mogła zresztą swym wydźwiękiem podtrzymywać ten niezbyt prawdziwy wizerunek Miłosza jako pisarza politycznego.

Poeta był zmuszony do prozaicznego kompromisu z własnym powołaniem. Świadczy o tym jego pierwsza emigracyjna książka poetycka, wydana w 1953 roku, *Światło dzienne*, która w większości zawiera wiersze napisane w Waszyngtonie, kilka jeszcze w Krakowie, natomiast powstałych już w Paryżu można naliczyć mniej niż dziesięć; zaledwie pięć innych znalazło się w późniejszych wydaniach jako „utwory rozproszone" z tego okresu. W naszkicowanych już w Kalifornii *Notach o wygnaniu* Miłosz wracał niewątpliwie do własnych doświadczeń, kiedy podawał uniwersalny *Wzór* losu emigranta: „Był świadom swego zadania i ludzie czekali na jego słowa, ale zakazano mu mówić. Tam gdzie teraz mieszka, może mówić, ale nikt go nie słucha i, co więcej, zapomniał, co miał do powiedzenia" (ZUL, s. 46). W istocie jego refleksje potwierdzają siłę romantycznego mitu wygnania, a także zdradzają wpływ jego poetyckiej artykulacji, opisu wygnańczej kondycji, który wyszedł spod pióra uwielbianego Mickiewicza w *Prologu* cz. III *Dziadów*; w lekturze Miłosza ta część poematu dramatycznego nie stanowiła nigdy tekstu o martyrologii narodowej, lecz o powołaniu i kondycji poety:

Błąkać się w cudzoziemców, w nieprzyjaciół tłumie,
Ja śpiewak, – i nikt z mojej pieśni nie zrozumie
Nic – oprócz niekształtnego i marnego dźwięku.
Łotry, tej jednej broni z rąk mi nie wydarły,
Ale mi ją zepsuto, przełamano w ręku;
Żywy, zostanę dla mej ojczyzny umarły,
I myśl legnie zamknięta w duszy mojej cieniu,
Jako dyjament w brudnym zawarty kamieniu.
[w. 136-143]

Mickiewiczowski Więzień, przepowiadając własną tułaczkę, roztacza wizję egzystencji upiora, jaką w istocie będzie wiódł na obczyźnie, do

tego stopnia życie poety wydaje się zależne od kraju rodzinnego. Koronkowa sieć metafor wiąże monolog bohatera *Dziadów* z innym utworem Mickiewicza z okresu rosyjskiego, *Morlach w Wenecji*, który emigrację ujmuje wyłącznie jako nieszczęście, wyobcowanie i krańcową samotność: „Wierzyłem głupi, rzuciłem ojczyznę/ I [...] wsiadłem w ten okręt z kamienia". Znaleźć się na emigracji, to znaczy znaleźć się na statku, który nieodwołalnie pójdzie jak kamień na milczące dno morza.

Miłosz na początku emigracyjnej drogi także uległ romantycznej dykcji. W *Pożegnaniu* poddał się znanemu emigracyjnemu rytuałowi tęsknoty za krajem, chociaż powściągliwość uczuć nie pozwoliła mu nazwać po imieniu ojczyzny, ukrytej w lirycznym „ty", które zaklinane jest w uporczywie powtarzanej frazie: „Nie, ja na pewno ciebie nie zapomnę" (II, s. 25). Najpewniejszym bogactwem wygnańca są wspomnienia, jak w lozańskim wierszu Mickiewicza *Gdy tu mój trup*, który rozpoczyna się od deklaracji: „Jest u mnie kraj, ojczyzna myśli mojej...". Miłosz przyznawał się do posiadania włości podobnego rodzaju: „I chmury nad Warszawą moje są..." (*Wiersze*, II, s. 25).

Dwudziestowieczni emigranci, nawiązując do tradycji romantycznej, nie czerpali z niej jedynie wzorów *delectationis morosae* dla swej nostalgii. Emigracja po powstaniu listopadowym zwana była Wielką nie z powodu liczebności, lecz raczej celów, jakie jej przyświecały. To autor Mickiewicz stwierdził, że „Duszą narodu polskiego jest pielgrzymstwo polskie" (*Dzieła*, VI, s. 18), czyniąc przebywających za granicą wygnańców depozytariuszami narodowej świadomości. Jego niezwykła, maksymalistyczna samowiedza własnej emigracyjnej kondycji udzielała się czytelnikom *Ksiąg narodu polskiego* i *Ksiąg pielgrzymstwa polskiego*, które połączone w jednym tytule wskazywały na szczególne posłannictwo Polaków. Przymusowy pobyt na obczyźnie zmieniał się w misję dla kraju, ojczyzna, choćby na razie tylko duchowa, trwała dzięki emigracji, która żyła perspektywą powrotu do Polski.

Miłosza jednak nigdy nie interesował Mickiewicz jako duchowy ojciec polskiej diaspory, podobnie jak inne jego emigracyjne wcielenia – brata w Kole Towiańskiego, profesora, redaktora, polityka. Te zmiany ról rzucają światło na dramat człowieka, porzucającego poetyckie powołanie, tymczasem Miłosz zdaje się upatrywać przyczyny zamilknięcia Mickiewicza w jego podporządkowaniu się sprawom partykularza, utożsamieniu twórczości ze służbą „sprawie polskiej", w jego zaanga-

żowaniu w emigracyjną, polityczną działalność, która sprowadzała się, według niego, tylko do symbolicznych gestów.
Wzorem jego własnej emigracyjnej przyszłości, rysującej się bez amerykańskiej wizy i francuskiej posady niezbyt jasno, mogli stać się Norwid i Conrad:

> Należeli do tych, którzy postanowili dać sobie radę poza narodową, nawet emigracyjną wspólnotą – takich było tysiące, ale niewielu z nich pozostawiło dzieło literackie. Zarówno służba morska Conrada, jak praca rąk, którą zarobkował Norwid, są wyjściem poza „towarzystwo" czy poza kłębowisko komitetów.
>
> [*Norwid*, „Kultura" 1952 nr 12, s. 39-40]

U obydwu pisarzy dostrzegł również bliski własnym poglądom „postępowy konserwatyzm", źródło konfliktu z „konserwatyzmem przywileju", co pozwalało im jednocześnie zachować krytyczny dystans wobec współczesnej im cywilizacji. W krótkim eseju o Norwidzie wyraźnie się klaruje program autora na emigracyjne życie: tylko praca – praca z daleka od emigracyjnych instytucji oraz kół, przedsięwzięta jako lekarstwo na szaleństwo, zagrażające każdemu poecie odciętemu od języka i czytelników, praca połączona po Norwidowsku ze sztuką. Autor broni tu także Conrada, który został pisarzem angielskim, przed wysuwanymi przez Orzeszkową oskarżeniami o dezercję z zagrożonego wynarodowieniem kraju, twierdząc, że realizował on obowiązek „pracy organicznej" na swój własny sposób. Miłosz wiedział już, że wygnanie nie daje od razu herbu szlachectwa, że indygenat trzeba zdobywać w mozolnym trudzie.
Uwielbiany Mickiewicz wydawał mu się teraz złowieszczym przykładem nieuchronnej przemiany wieszcza w dziennikarza. Sam utrzymywał się przecież z pisania na zamówienie. Czas, bezpowrotnie stracony dla poezji wśród codziennych udręk życia na obczyźnie, Miłosz poświęcał również publicystycznemu wyrobnictwu w miesięczniku „Kultura" (nie zawsze nawet podpisując się własnym nazwiskiem); podjął się roli kronikarza wydarzeń kulturalnych i ogłaszał informacyjne sprawozdania, recenzje, omówienia. Od czasu do czasu publikował esej – w kilku wrócił do przedwojennych przyjaźni literackich z poetami Teodorem Bujnickim i Józefem Czechowiczem, a także do amerykańskiej znajomości z anarchicznym intelektualistą, Dwightem Macdonaldem, którego także tłumaczył. Znowu bowiem zajmował się przekładami, tym razem zaniedbując nieco anglosaskich poetów, oddalając się od Szekspira, nad którym praca wydawała mu się szczytem marzeń. Prze-

tłumaczył co prawda fragment antysowieckiej powieści Artura Koestlera *The Age of Longing* (pod tytułem *Szkoła serca*), ale w polu jego – i redaktora „Kultury" – zainteresowań znalazły się przede wszystkim prace o socjologicznym zacięciu, bez sztafażu fabuły; częściowo wyrastały z doświadczeń i obserwacji jeszcze amerykańskich, jak te o kulturze masowej czy wydajności pracy. Czasem tłumaczenie odpowiadało na doraźne zapotrzebowanie – jak po roku 1956 książka o problematyce węgierskiej, wybór niezależnej eseistyki historycznej, gdzie w aneksie znalazły się też wiersze młodych emigrantów z Węgier – a czasem jednak zaspokajało głęboko osobiste potrzeby metafizyczne tłumacza – jak wybór pism Simone Weil, która wykorzenienie człowieka traktowała jako uniwersalny rys egzystencji.

W „Kulturze" Miłosz znalazł nie tylko możliwości publikacji. Jej środowisko stało się dla niego oazą w otaczającym pierścieniu pustki, znalazł tu tymczasowe schronienie i płaszczyznę intelektualnego porozumienia, wspólny język z przyjaciółmi – Zygmuntem Hertzem i Józefem Czapskim. „Kultura" budziła w nim sympatię także i dlatego, że była niechętnie traktowana przez wiele emigracyjnych środowisk, gdzie uchodziła za „pismo Żydów i masonów" (PO, s. 105). Strategia Jerzego Giedroycia wolna była od nacjonalistycznych resentymentów wobec kresów wschodnich, od emigracyjnych złudzeń i nadziei na kolejną wojnę ludów, która Polsce przywróci straconą niepodległość, dalekowzrocznie zwracała się ku przyszłości, nie przeszłości. Rozumiano tu wagę społecznych przemian, zachodzących w Polsce zwanej ludową, a także konieczność – mimo wszelkich przeszkód – nawiązania dialogu z krajowym czytelnikiem. Jednakże poeta starał się nie identyfikować z „Kulturą", pragnął zaznaczyć swe *votum separatum* wobec działalności, z góry, jak sądził, skazanej przez historię na klęskę. Nie wiedział chyba o tym, że redaktorzy „Kultury", wydając pierwsze numery pisma we Włoszech, żywili to samo przekonanie, przynajmniej tak twierdzi jeden z nich, Gustaw Herling-Grudziński. Zapaleńcy z Maisons-Lafitte stanowili według Miłosza kroplę w morzu, którą nieuchronnie pochłonie fala dziejowa: „co do politycznych rzeczy tam, to to jest piana, z której i tak nie zostanie śladu" (MiW, s. 118). Miłosz podzielał zdanie Iwaszkiewicza, któremu działalność Jerzego Giedroycia wydawała się zamknięta w minionej tradycji:

„Cóż za bezbrzeżna naiwność, a raczej głupota. Im się zdaje, że można błam futra schować do szafy i wyciągnąć go po 20 latach i uszyć z niego takie samo jak przedtem futro". Ja też

tak myślałem, co więcej, mówiłem to głośno, kiedy zjawiłem się w Maisons-Lafitte po mojej ucieczce, stąd okropne awantury pomiędzy mną a Giedroyciem.

[ZPW, s. 223]

Znaczenie „Kultury" można było określić dopiero po latach: „To dzisiaj rzutuje się późniejsze wypadki wstecz i przyznaje się sens wytrwaniu na pozycjach straconych..." (RM, s.165).
Konsekwencja przekonań nie wydawała się Miłoszowi wtedy, w latach pięćdziesiątych, cnotą, ale w najlepszym wypadku naiwnym przywiązaniem do szlachetnych frazesów. Kręgi emigracyjne poeta traktował jako getto, odizolowane od rzeczywistości, enklawę zdziecinniałych starców, uwięzionych w wiecznej niedojrzałości, obojętnych na żywotne problemy współczesnego świata:

[...] nie przyłączyłem się do Emigracji, niby wiewiórka w klatce obracającej swój młynek. Emigrant przecież i pisarz emigracyjny? Tak, ale polityka – a wcale za apolitycznego to stwierdzając nie chcę się podawać – była ich klatką, ich zgubą, bo dostarczała im nazw, etykietek, tam gdzie trzeba było o nich zapomnieć i sięgnąć do sprzeczności poważnych.

[*Duże cienie*, „Kultura" 1972 nr 10, s. 31]

Miłosz, kwestionując polityczne znaczenie emigracji, nie mógł łączyć z jej literaturą żadnego posłannictwa. Swój wybór uważał za gest indywidualnego sprzeciwu, trafiający w społeczną próżnię, tym bardziej spektakularny, że odosobniony, jak w cytowanym już wierszu *Pożegnanie*: „Zrobiłem to – bo niechże jeden się odważy".
Skądinąd tkwił wciąż w zaklętym kręgu romantyków: właśnie taki jednostkowy protest niezwykle wysoko ceniła romantyczna hermeneutyka wolności, polscy wieszczowie upatrywali w podobnych aktach kwintesencję historiozoficznej idei, którą wyczytać można z ojczystych dziejów; Słowacki rozwijał tę koncepcję w swoich apologiach *liberum veto*, zaś Mickiewicz wyłożył ją w kursie drugim *Literatury słowiańskiej*. Dla Miłosza emigracja miała sens jedynie w indywidualnym wymiarze egzystencji, zmuszając jednostkę do określenia własnej tożsamości, do odsłonięcia prawdziwego oblicza.
Przezwyciężanie kryzysu poeta zaczął od punktu, jaki większości wychodźców wydaje się jaskrawo oczywisty – od wskazania ojczyzny, swojego miejsca na ziemi. Przeciwstawił nostalgii swoisty kosmopolityzm, rezygnujące z domu zadomowienie w całym świecie i bycie oraz przywileje wędrowca, który traktuje wszystko z pogodnym dystansem, ogląda świat z góry, darząc uważnym, bezinteresownym spojrzeniem

wszystkie rzeczy, jak w wierszu *Mittelbergheim*[5], który stanowi kodę tomu *Światła dziennego* i słusznie uznawany jest za znak przełomu:

Tu i wszędzie
Jest moja ziemia, gdziekolwiek się zwrócę
I w jakimkolwiek usłyszę języku
Piosenkę dziecka, rozmowę kochanków.
Bardziej od innych szczęśliwy, mam wziąć
Spojrzenie, uśmiech, gwiazdę, jedwab zgięty
Na linii kolan. Pogodny, patrzący,
Mam iść górami, w miękkim blasku dnia
Nad wody, miasta, drogi, obyczaje.
[*Mittelbergheim*, I, s. 331]

Program na emigrację rysuje się także w innym wierszu, napisanym nieco później, w innym miasteczku, *Notatnik: Bon nad Lemanem*: „Godzisz się co jest/ Niszczyć i z ruchu podjąć moment wieczny/ Jak blask na wodach czarnej rzeki? Tak" (II, s. 24). Do odrodzenia, ocalenia esencji, prowadzi zgoda na utratę, zniszczenie przeszłości. Utwór ten, nawiązujący wyraźnie do liryków lozańskich, dowodzi, że Miłosz pozostał wierny Mickiewiczowi-poecie. Wzorował się na Mickiewiczowskim projekcie egzystencji – „Mnie płynąć, płynąć i płynąć" z liryku *Nad wodą wielką i czystą*. Ten projekt w refleksji snutej nad tym samym jeziorem odkrywał niezmienność w zmienności, ustanawiał stałe „ja", wydobywając trwanie z samego ruchu. U Miłosza ze świadomością czasu, przemijania stapia się świadomość rzeczywistości, miłosna uwaga zwrócona ku wszystkim rzeczom – obie zawierają się w pamięci[6], która wynagradza poczucie straty.

W innym wierszu lozańskim Mickiewicza, *Gdy tu mój trup*, pamięć wyzwala od rzeczywistości i przenosi się w przeszłość, jednak nie ma stamtąd już drogi powrotu. Pamięć Miłosza uniknęła zamknięcia w emigranckim getcie wspomnień, zmierzając w inną stronę, gdzie

---

[5] Renata Gorczyńska, rozmawiając z poetą, zauważyła, że tytuł tego wiersza, „oczekiwania na dojrzewanie", jest symboliczny: „«Mittelberg» to według niej «w połowie góry»" (G, s. 90) – pragnęła dojrzeć tu symbolikę dantejską: „w połowie drogi żywota naszego". W nazwie alzackiego miasteczka kryje się też *Mittel* - „lekarstwo" – oraz przytulność domowego ogniska, *Heim*.

[6] Rolę pamięci podkreśla w analizie tego wiersza Marian Stała: „Moment ten to nic innego jak zapamiętana, oczyszczona przez dystans chwila pojawienia się przed nami istniejącego przedmiotu, chwila nabierająca koloru wieczności właśnie dlatego, iż należy do przeszłości" (*Chwile pewności*, Kraków 1991, s. 86).

można także znaleźć przyszłość. *Katharsis*, oczyszczenie, przyniosła poecie powieść *Dolina Issy*, która powstała pod wpływem Stanisława Vincenza. Nie bez przyczyny jemu właśnie dedykowany jest ów przełomowy wiersz *Mittelbergheim*.

Vincenz, mędrzec rodem z Galicji, nauczyciel, gawędziarz, wspaniały erudyta, myśliciel i poliglota, osiadł w podalpejskiej wiosce La Combe, z dala od emigracyjnego zgiełku, politycznych iluzji i pasji, od tego, czego Miłosz pragnął ustrzec się za wszelką cenę: „melodramatu, tragikomedii emigrantów, szlochów, zjedzonych przez mole płaszczy wieszczów" (ZU, s. 243). Vincenz „znikąd nie był wygnany", jak ów wędrowiec z wiersza *Mittelbergheim*, obdarzał wszystko wokół miłosną, bezinteresowną uwagą. Autor wielkiej sagi, *Na wysokiej połoninie*, pielęgnował miłość do swojej „małej ojczyzny" w Karpatach wschodnich, „organicznej, [...] zawsze niedużej, grzejącej serce, bliskiej jak własne ciało". On to odsłonił poecie prawdę, że przyszłość można zdobyć jedynie wtedy, kiedy odzyska się przeszłość, przenosząc ją w sferę mitu, ukazał dobrodziejstwo, nie przekleństwo retrospekcji, i nauczył życiodajnej nostalgii, innej niż nostalgia emigrantów, odprawiających bez ustanku misterium utraconego świata w martwych rytuałach. „I tak jak Vincenz całe swoje życie pozostał zakorzeniony w swoich Karpatach, tak ja, w każdym razie moja wyobraźnia, pozostałem wierny Litwie" (*Dialog o Wilnie*). Powieść o dolinie Issy była powrotem do ojczyzny bliższej niż Polska, doliny rzeki Niewiaży, do początku w przestrzeni i w czasie, do konkretnych przeżyć, nie zaś abstrakcyjnego bóstwa, które, jego zdaniem, czcili w nieznośnie sentymentalny sposób emigranci. Przypieczętowała dobroczynny zwrot w twórczości Miłosza, utwierdziła go w poczuciu własnej tożsamości i otworzyła mu świat.

Na opowieść o kraju, startym przez historię z powierzchni ziemi, i o epoce, bezpowrotnie odeszłej w przeszłość, pada blask arcydzieła pamięci, Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*. *Dolina Issy* stanowi jego twórczą hermeneutykę, dokładną realizację wskazówki *Epilogu*: „O tymże dumać na paryskim bruku". Jak w *Panu Tadeuszu*, poeta opisał gospodarstwo i gospodarzenie w szlacheckim dworku. Z fantastycznym bogactwem szczegółów, oddającym „i barwę, i mnogość drobnych przedmiotów", została tu przywołana kultura, która minęła, wiele tu słów o niezrozumiałym znaczeniu, jak w wierszu Miłosza *Elegia na kłopoty z polszczyzną*, desygnatów nieznanych rzeczy, niepojętych czynności, życia, które już odeszło, słowem – zaginionego *modusu* człowieka i natury.

W centrum powieściowej wizji zostało umieszczone dziecko – bohater, dla którego wszystko w spotkaniu z rzeczywistością nabiera wagi odkrycia czy objawienia. W Mickiewiczowskiej epopei dziecięcą niekiedy optykę narracji wyraźnie odsłania autointerpretacja *Epilogu*[7]:

Kraje dzieciństwa, gdzie człowiek po świecie

Biegł jak po łące... [...]
Jakże tam wszystko do nas należało!
Jak pomnim wszystko, co nas otaczało...

Namiętna ciekawość i radość z odkrywania rzeczywistości prowokuje też młodocianego bohatera do pytań o porządek świata, formułowanych z naiwnością barbarzyńcy, jakim jest każde dziecko, ale też z wyrafinowaniem artysty, jaki drzemie w każdym dziecku[8]. W materiał

[7] Bardzo uważnie odczytał *Epilog* amerykański tłumacz (prozą) polskiej narodowej epopei i jej szczery wielbiciel, George Rapall Noyes, który zetknął się z dziełem Mickiewicza w Petersburgu u schyłku dziewiętnastego wieku. Pisał o tym w tekście, opublikowanym w rocznicowej księdze Mickiewiczowskiej – w 150-lecie urodzin – którą wydał uniwersytet Columbia, a którą Miłosz w istocie współredagował podczas swego pobytu w Waszyngtonie. Noyes zafascynował go niezwykłą ekscentrycznością sytuacji czytelniczej i bardzo osobistym stosunkiem do polskiego wieszcza. Poeta nie krył sympatii do nestora amerykańskiej slawistyki, skądinąd założyciela wydziału w Berkeley. Noyes zwrócił uwagę na swoistą naiwność narracji Mickiewicza: „W *Panu Tadeuszu* oczarował mnie najpierw dziecięcy punkt widzenia autora, zmieszany z jego własną świadomością tej dziecięcości". Ujrzał w epopei dzieło ironii – ironiczną idyllę. Rozpoznana przez niego strategia narratora bardzo przypomina strategię liryczną okupacyjnego cyklu *Świat. Poema naiwne. Notabene*, to właśnie Mickiewicz doszedł do wniosku, że „świat lepiej się pojmuje, wyobrażając go jak poema" (*Dzieła wybrane*, XVI, s. 52). Na dokładkę Noyes porównał Mickiewiczowski punkt widzenia z *Centuriami* Thomasa Trahernea, odnajdując w dziele siedemnastowiecznego angielskiego poety analogię wizji *Pana Tadeusza*, przenikniętej niewinnością i naturalnym geniuszem dziecka. *Centurie* Miłosz tłumaczył z angielskiego jeszcze przed wojną – mógł więc odnaleźć u Noyesa odbicie własnych fascynacji, splecionych razem i potwierdzających się wzajemnie, fascynacji poezją, która staje się refleksją metafizyczną.

[8] Kunsztowna naiwność kształtuje również komentarz narracyjny: dystans opowiadającego wobec przedstawionego świata raz powiększa się, raz zanika. Niedoścignym wzorem takiej perspektywy opowiadania są *Ballady i romanse*, zachwycające Miłosza zawsze wyszukaną prostotą, oraz *Pan Tadeusz*, którego narrator, oscylujący między rolą współpowietnika a postawą humorysty, jest mniej skłonny utożsamiać się z opisywanym środowiskiem. Bohaterowie *Doliny Issy* zostali przedstawieni w takiej właśnie tonacji, z wyrozumiałą tolerancją i pobłażliwością. Humor w powieści oznacza to samo co w epopei: akceptację bytu, „ontologiczne otwarcie", zachwyt samym istnieniem rzeczy.

wspomnień z dzieciństwa wpleciona została refleksja teologiczna o naturze stworzenia, o zlu, skazie, grzechu pierworodnym. W swej powieściowej hermeneutyce *Pana Tadeusza* Miłosz podejmuje dyskusję z Mickiewiczowską wizją harmonii stworzenia. Opowiadając własną historię *Genezis* wprowadza temat manichejski, nieuchronnego upadku, skazy natury i jej niewspółmierności ze sferą człowieka. Dziecko otwiera się tu na grozę wtajemniczenia w obecność zła. „Sielskie, anielskie" dzieciństwo Mickiewicza też jest zresztą dwoiste – w tajemniczym *Fragmencie*, jednym z ostatnich tekstów poetyckich, napisał przecież: „Ach, już w rodzicielskim domu byłem złe dziecię...". U Miłosza łańcuch inicjacyjnych przeżyć prowadzi młodocianego bohatera ku dojrzałości, do wyjścia z cudownego kręgu dzieciństwa. Pamięć przemieniła „kraj lat dziecinnych" w raj, ale to raj, który, jak każdy raj, prędzej czy później trzeba człowiekowi opuścić. Kiedy ojczyzna realna staje się „pojęciem z tego zakresu co baśń czy mit" (ZU,s. 91), łatwiej pogodzić się z jej utratą, brakiem możliwości powrotu. Mimo ukrytej polemiczności, *Dolina Issy*, jak *Pan Tadeusz*, to dzieło ocalającej pamięci, pamięci-pocieszycielki, która ustanawia enklawę ładu wśród napierającego chaosu.

W kręgu mitu, nad Issą, wyznacznikiem porządku świata jest nie rytm pór dnia, jak w *Panu Tadeuszu*, lecz równie uniwersalny rytm pór roku i powtarzających się świąt religijnych, zmienność – „obrót" – sezonów: czas inny niż ludzki, ale przez swój ład dający człowiekowi poczucie bezpieczeństwa. W angielskim eseju, napisanym jeszcze w Waszyngtonie do rocznicowej Mickiewiczowskiej księgi, którą przygotowano w 150-lecie urodzin wieszcza, na uniwersytecie Columbia, Miłosz akcentował mitotwórczą siłę *Pana Tadeusza*, napisanego wbrew historii, na przekór historycznemu nieszczęściu. Uderzające jest w tej powieści, że wszystkie objaśnienia dotyczące różnych zapomnianych już czynności gospodarskich podkreślają samowystarczalność mieszkańców – wieś Ginie jest położona jakby na wyspie, niezależna od zewnętrznych wpływów, to w istocie „odcięcie od świata, które ludziom tutejszym nigdy nie przedstawiało się jako dokuczliwe" (DI, s. 7). Zakątek ów znajduje się poza historią, która zwykle wiąże się ze zmianą i z nieszczęściem (a pierwsze zazwyczaj oznacza drugie); wypadki dziejowe toczą się zawsze dawno lub daleko stąd. Kataklizmy dziejów omijają tę okolicę: „Ziemia, po której ślizgały się płozy malowanych na zielono sanek, nie była ziemią wulkaniczną, nie wydobywał się z niej ogień,

nikt tu nie myślał o innych pożarach i potopach właściwych historii człowieka" (DI, s. 286). Historia w dolinie pozostaje w sferze mitu, jest jak skrzynia zakopana przez napoleońskie wojska, przypadkiem znaleziona i porzucona: „Ale dlaczego w takim razie nie wyjęto jej? Nie można było znaleźć jej brzegu, zabrakło czasu i sił. Tłumaczenia pozostawały niejasne" (DI, s. 27). Chociaż w powieści czas historyczny świata przedstawionego można określić ściśle na lata przejściowe po pierwszej wojnie światowej, okres napiętych stosunków między Rzeczpospolitą a powstałym państwem litewskim, czas narracji o przeszłości przeniesiony zostaje często w teraźniejszość, w wieczność *sacrum*. *Dolina Issy* w biografii poety była rodzajem ucieczki od historii, od fascynacji Duchem Dziejów, okrutnych praw rządzących biegiem wydarzeń. Miłoszowi udało się ominąć granice nostalgii i przekształcić historię z rodzinnego Kraju Jezior w uniwersalną przypowieść. Ukryty w niej model świata i człowieczego losu odwołuje się do teologii i antropologii chrześcijaństwa[9]; człowiek, skalany grzechem pierworodnym, skazany na utratę raju, już w momencie narodzin doświadcza wygnania na świat i całe jego życie jest pielgrzymką do utraconej niebieskiej ojczyzny: „W pięknej antyfonie *Salve Regina*, śpiewanej w kościołach katolickich, znajdujemy dwukrotnie słowa: wygnanie i wygnaniec. Autor antyfony nazywa najpierw cały rodzaj ludzki: *exsules, filii Haevae*, a potem ziemski nasz żywot kwalifikuje jako *exilium*"[10]. Emigracja obrazuje więc człowiecze powołanie, kondycję ludzką; wybrać życie na obczyźnie znaczy więc także odważnie podjąć nieuniknione zadanie świadomości.

Miłosz, niesprawiedliwy wobec romantyków, w gruncie rzeczy w swoich poszukiwaniach szedł ich tropem. Epoka romantyzmu odznaczała się też wrażliwością na biblijne motywy wygnania obrazujące stan przyrodzony człowiekowi[11]. Romantycy polscy, mimo że ich emigrację

---

[9] Chrześcijańska myśl religijna spotyka się w swej teologii wygnania z bardziej archaiczną myślą platońską. Plutarch w konsolacyjnej rozprawce *O wygnaniu* konstatuje, iż „wszyscy my jesteśmy na tej ziemi przybyszami, obcymi i wygnańcami. [...] Duszy natomiast, która skądinąd tutaj przybyła, pochodzenie określa [Empedokles] najłagodniejszym terminem «wywędrowanie». A w rzeczy samej ona jest wygnanką i tuła się gnana boskim ustanowieniem i wolą..." (*Moralia*, s. 353).

[10] J. Wittlin *Blaski i nędze wygnania...*, s. 319.

[11] Zob.: H.M. Abrams *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York 1971, s. 194.

zdominowała problematyka polityczna, także uniwersalizowali doświadczenie swojej tułaczki. Mickiewicz, po fiasku wielu doraźnych przedsięwzięć i planów powrotu do odzyskanej ojczyzny, po klęsce nadziei, jakie wiązał z Legionem włoskim i Wiosną Ludów, po rozczarowaniach towianizmem, w roku 1851 napisał w jednym z listów, godząc się z nieodwołalnością własnego wygnania: „Życie jest to rodzaj emigracji, której koniec trudny do przewidzenia i nie od nas zależy" (*Dzieła*, XVI, s. 442). Również Norwid twierdził z naciskiem, że „człowiek jest natury pielgrzymiej" (*Pisma wszystkie*, X, s. 131). Miłosz wolałby szukać inspiracji raczej u mistrza swej młodości, Oskara Miłosza, który „własny los wędrowca" zmienił „w wielką metaforę" (ZU, s. 212), nie bez wpływu romantyków zresztą; był bliski tej metafizycznej tradycji rozumienia wygnania, wypływającej zresztą w takim samym stopniu z Biblii chrześcijańskiej, jak żydowskiej Kabały, wedle której

> Wygnanie przestało być tylko karą za grzechy, a stało się zbawczą misją: Izrael rozproszył się po całym świecie, by uwalniać i przywracać Bogu rozproszone wszędzie iskry boskiego światła i naprawiać w ten sposób skutki nie zawinionej przez człowieka katastrofy.[12]

„Wykorzenienie" jest też jednym ze słów-kluczy światopoglądu Simone Weil, ulubionej myślicielki poety, która łączyła historyczno-społeczną analizę tego powszechnego stanu z wizją stworzenia opuszczonego przez Boga.

Po autoterapeutycznej *Dolinie Issy* Miłosz napisał *Rodzinną Europę*, autobiografię intelektualną. By przezwyciężyć alienację w emigranckim stanie zawieszenia, nawet przy akceptacji swojej wygnańczej egzystencji, potrzebował zakorzenienia – zakotwiczenia wyobraźni w przestrzeni. Książka miała z pewnością drażnić polski partykularz, ukazując szersze horyzonty (podobnie zresztą jak wybór powojennej eseistyki, *Kontynenty*), ale też stanowiła dumną autoafirmację wobec Zachodu, do którego autor wciąż odnosił się z rezerwą. Była kolejną wypowiedzią w nieustającym dialogu z „Tygrysem" Krońskim, który „zaraził" poetę heglizmem. Miłosz pozostał mu wierny przez swoją szkołę historycznego myślenia, swój dyskurs „świadomie odarty z po-

[12] J. Doktór *Posłowie*, w: *Rabbiego Izraela Ben Eliezera zwanego Baal Szem Towem to jest Mistrzem Dobrego Imienia pouczenie o Bogu zestawione z okruchów przez Martina Bubera*, przeł. J. Doktór, Warszawa 1993, s. 51.

romantycznych ozdób" (RE, s. 241), wprowadził jednak optykę nowej historyczności, wyzwolonej ze schematów, skupionej na szczególe, darzącej, za przykładem Vincenza, całą rzeczywistość życzliwą uwagą:

I kiedy na pagórkach St. Emilion, koło miejsca gdzie zaledwie wczoraj stały wille rzymskich urzędników, oglądałem brunatne skiby ziemi w winnicach, próbując sobie wyobrazić wszystkie ręce kiedyś trudzące się tutaj, coś się we mnie odbywało. Takie przemiany w nas są co prawda powolne i na razie przed nami samymi ukryte. Stopniowo jednak przestałem się troszczyć o całą mitologię wygnania, tej strony i tamtej strony. Polska i Dordogne, Litwa i Sabaudia, uliczki Wilna i uliczki Quartier Latin zrastały się w jedno, nie byłem przecie nikim innym niż Grekiem, który przeniósł się z jednego do drugiego miasta. Rodzinna Europa przebywała we mnie ze swoimi górami, lasami i stolicami, i ta mapa uczuciowa przesłaniała zbyt doraźne kłopoty. Po kilku latach dążenia naprzód bez światła znów moja stopa dotknęła gruntu i odzyskałem zdolność życia w teraz, w chwili, a w niej, wyższe nad wszelkie możliwe Apokalipsy, splecione, wzbogacały się wzajemnie przeszłość i przyszłość.

[RE, s. 309-310]

Druga emigracja Miłosza była w istocie jego emigracją ostatnią, potem nastąpiły tylko przeprowadzki. Na światowym kongresie poezji w Montrealu, we wrześniu 1967 roku, poeta patrzył na swoją kondycję z dystansem:

Niemal niemożliwością jest mówić dzisiaj o poezji i nie wspomnieć o wygnaniu. Wygnanie jest losem dzisiejszego poety, niezależnie od tego, czy mieszka on w swoim rodzinnym kraju, czy za granicą, bo prawie zawsze jest on wyrwany z małego swojskiego świata obyczajów i wierzeń, jaki znał w dzieciństwie. Samo w sobie wygnanie nie jest niczym złym ani dobrym, romantyczne i patetyczne gesty byłyby tutaj na nic, doprowadziłyby tylko do fałszu. Wygnanie trzeba po prostu przyjąć i wszystko zależy od tego, jaki zeń robi się użytek. W każdym razie należy odrzucić legendę o niemocy twórczej, jaka ma dotykać poetę, z chwilą kiedy przerwie się więź mistyczna łącząca go z rodzinną ziemią.

[ZUL, s. 373-374]

Wyszedłszy zwycięsko z kryzysów pierwszego, naznaczonego przygnębieniem, emigracyjnego okresu – okresu samookreślenia, zaczął wypracowywać uniwersalną filozofię wygnania. „Nie zawsze wygnanie jest szkołą szaleństwa. Może też być szkołą jasnego i przenikliwego patrzenia na świat" – pisał Józef Wittlin. Ten obowiązek, jego zdaniem, spoczywa przede wszystkim na artystach, zawsze żyjących z poczuciem inności, wyobcowanych ze swego własnego społeczeństwa:

Nikt chyba nie zaprzeczy, że na wiele spraw ziemskiego bytu jedynie artyści, a więc wygnańcy, umieją rzucać właściwe światło, jedynie poeci umieją spojrzeć na *condition*

humaine z odpowiedniego dystansu. Znakomitą perspektywę funduje im utrata ojczyzny. Powiadam: ojczyzny, żeby nie nadużywać tytułu arcydzieła Miltona.[13]

Wiek dwudziesty mnoży świadectwa egzystencji wygnańczej, choć Elias Canetti, od dzieciństwa prowadzący żywot tułaczy, uważał, że: „Dopiero na wygnaniu można zrozumieć, jak ważną część świata już od dawna stanowi świat wygnańców"[14]. Miłosz wyrazi podobną myśl we wstępie do albumu czeskiego fotografika poświęconego różnym twarzom emigracji: „żeby wyrazić egzystencjalną sytuację nowoczesnego człowieka, [artysta] musi żyć na jakimś wygnaniu" (SO, s. 182). W dyskusję poetów włączył się też Josif Brodski, który przybywając do Stanów otrzymał ongiś od Miłosza słowa otuchy, poparte własnym przykładem. Brodski tym szczególnym przywilejom wygnanego artysty, niewątpliwie dziedzictwie romantycznym, przeciwstawił los bezimiennej, milczącej rzeszy emigrantów: „Czy to się pisarzowi podoba, czy nie, gastarbeiterzy i uchodźcy wszelkiej maści zrywają tę orchideę, którą wygnanie wpina pisarzowi w butonierkę. Wykorzenienie i osadzenie w obcej glebie są w tym stuleciu zjawiskiem powszechnym"[15]. Tymczasem Miłosz był wyobcowany wśród wyobcowanych; jego awersja do polskiej emigracji politycznej zaowocowała niechęcią do całej polskiej diaspory, skłonnej często do patriotycznej czułostkowości, rytuałów i frazesów.

W wierszu *Gwiazda Piołun* z *Osobnego zeszytu* znajduje się ironiczne podsumowanie mitu:

Utrata rodzinnych okolic i ojczyzny,
Błądzenie całe życie wśród obcych narodów,
To nawet
Jest tylko romantyczne, czyli do zniesienia.
[III, s. 75]

Miłosz tym bardziej pragnął odrzucić romantyczny mit emigracji, im bardziej jego życiorys upodabniał się niebezpiecznie do romantycznego paradygmatu, w który wpisana była ekspatriacja poety – wielkiego poety. Uznał siłę tego mitu wtedy, kiedy nie musiał się już przed nim

[13] Tamże, s. 321. Gombrowicz, którego polemikę z Cioranem wspomina Wittlin, precyzował, że wyobcowanie artysty jest pochodną, jeśli nie warunkiem, jego wybitności.

[14] E. Canetti *Myśli*, przeł. J. Danecki, Warszawa 1976, s. 26-27.

[15] J. Brodski *Stan zwany wygnaniem, czyli wyrwijmy kotwę z dna*, w: *Pochwała nudy* przekład A. Kołyszko i M. Kłobukowski, Kraków 1996, s. 25.

bronić. Niebawem zresztą liczne powroty do Polski sprawią, że na koniec emigracja zniknie z jego słownika, a późna jego twórczość świadczy o godnym pozazdroszczenia zadomowieniu w całym świecie. Jeden z wierszy *Zenu codziennego* jest właściwie wariacją na temat *Mittelbergheim*:

Ponieważ straciłem
mój kraj rodzinny,
gdziekolwiek pójdę
zmierzam do domu.
[III, s. 385]

W *Wypisach z ksiąg użytecznych* przykładów wygnania dostarczyła poezja starochińska, traktująca ten stan bez emocji: „Czemuż mam moje myśli zwracać ku ojczyźnie? / Tutaj można równie dobrze dokonać żywota" (*Początek lata*, s. 151).

Roztrząsania i rozbiory

Tomasza Augusta Olizarowskiego szansa na dramat narodowy

1. Twórczość Tomasza Augusta Olizarowskiego wydobywana jest od pewnego czasu z zapomnienia, lecz jak to zwykle bywa w sytuacji kontaktu z dziełem mało znanym, ciekawym, choć nie wybitnym, ponawia się jedynie postulaty wydawnicze i poprzestaje na informacjach bibliograficznych, historii recepcji, kontekście pozaliterackim.

Nazwisko Olizarowskiego pojawiało się w badaniach literackich w związku z poetyką „szkoły ukraińskiej" w literaturze polskiej XIX wieku (szczególnie *Bruno* i *Woskresenki* budziły uznanie krytyków i historyków literatury[1]), a także zjawiskami byronizmu, scottyzmu i werteryzmu[2] (dotyczy to przede wszystkim XIX-wiecznej nauki o literaturze). Dramaty Olizarowskiego ujmowane były zwłaszcza jako przejaw szekspiryzmu; nie poświęcano im większej uwagi, gdyż spra-

---

[1] Zob.: W. Budzyński *Kilka uwag o poezji narodowej z powodu nowo wydanych „Woskresenek" Tomasza Augusta Olizarowskiego*, Paryż 1864; S. Zdziarski *Epigonowie tzw. szkoły ukraińskiej w poezji polskiej XIX wieku. Studia porównawczo-literackie*, Warszawa 1901.

[2] Zob.: M. Zdziechowski *Byron i jego wiek. Studia porównawczoliterackie*, t. 2, Kraków 1897; S. Windakiewicz *Walter Scott i lord Byron w odniesieniu do polskiej literatury romantycznej*, Kraków 1914; K. Wojciechowski *Werter w Polsce*, Lwów 1925.

wiały wrażenie nieco dewiacyjnych – czemu trochę bezradnie dawał wyraz Piotr Chmielowski, pisząc o wyobraźni „bogatej, ale wielce rozprężliwej"[3]. Dopiero Tadeusz Sivert (z punktu widzenia historyka teatru) dostrzegł wartości tych utworów[4]. Także jemu głównie należy zawdzięczać przypomnienie Olizarowskiego-poety[5]; sporą rolę odegrała tu też legenda biograficzna: Tomasz August był przyjacielem Norwida, bohaterem jego *Dwóch aureoli*, współtowarzyszem niedoli w paryskim przytułku im. św. Kazimierza. Legenda owa miała swój udział w skażonym niewątpliwie kompleksem Kolumba specjalnym numerze „Poezji", poświęconym liryce i publicystyce Olizarowskiego, które zostały tam ukazane jako wykwit „biednej, romantycznej duszy" (tytuł jednego ze szkiców)[6]; z takich zapewne powodów postać poety stała się przedmiotem natchnienia twórczego Bohdana Drozdowskiego, który przedstawił sylwetkę autora *Rogniedy* w dramacie o Norwidzie, pt. *Bóg na śmieciach*[7], a także niedawno wydał jego poezje w pierwszym dwudziestowiecznym, samodzielnym tomiku (*notabene* niesłusznie przypisując sobie zasługę, że wybór ten powstał z „niebytu")[8].
W tym szkicu Olizarowski interesuje mnie jako autor kontynuacji *Konfederatów barskich* Adama Mickiewicza. Utwór Mickiewicza był często przedmiotem zainteresowań badawczych, m.in. ze względu na brak zakończenia (pozostałe akty zaginęły w którymś z teatrów francuskich), tak więc zrekonstruować jego ciąg dalszy próbowali: Anna Chorowiczowa[9] i Juliusz Kleiner[10], nie wiedząc najprawdopodobniej, że w roku 1864 (wyd. 1867) dokonał tego tłumacz dwóch pierwszych aktów – Olizarowski. Kontynuację dramatu Mickiewicza znał z przeróbki Leliwy, dokonanej na potrzeby teatru krakow-

---

[3] P. Chmielowski *Nasza literatura dramatyczna*, t. 1, Petersburg 1898, s. 406.

[4] Zob.: T. Sivert *O wczesnych dramatach historycznych Tomasza Augusta Olizarowskiego*, „Prace Polonistyczne", seria XLI, 1985.

[5] Zob.: tenże *Olizarowski i jego patriotyczna liryka emigracyjna*, „Prace Polonistyczne", seria XX, 1964.

[6] A. Zieniewicz *Biedna, romantyczna dusza*, „Poezja" 1983 nr 11/12 (numer specjalny, pt. *Zapomniany romantyk, T.A.O.*).

[7] Zob.: „Poezja" 1983 nr 10.

[8] Zob.: T.A. Olizarowski *Śnielki*, „Biblioteka poezji pod redakcją Bohdana Drozdowskiego", Warszawa 1995.

[9] Zob.: A. Chorowiczowa *O „Konfederatach barskich" A. Mickiewicza*, Warszawa 1922, s. 35-49.

[10] Zob.: J. Kleiner *Rekonstrukcja dalszego ciągu „Konfederatów barskich" Mickiewicza*, „Materiały dyskusyjne Komisji Naukowej Obchodu Roku Mickiewicza Polskiej Akademii Nauk", Warszawa 1955.

skiego, Wiktor Hahn[11]. Autograf nie wydanego dotąd utworu (odnotowanego w *Nowym Korbucie*) znajduje się zaś w Bibliotece Polskiej w Paryżu[12]. Informacje na jego temat (treść, stosunek do fragmentu Mickiewicza) podają Tadeusz Sivert i Zygmunt Markiewicz[13].
Wydaje się, że na kontynuację Olizarowskiego warto zwrócić uwagę nie tylko dla zaspokojenia potrzeb mickiewiczologii (oczywiście, nie czas jeszcze – bez pełnej edycji dzieł – na stworzenie nawet zrębów t a o l o g i i – od T.A.O.). Utwór ten uprawomocnia również refleksję nad problemem tekstualnych z a p o ż y c z e ń umożliwiających stworzenie tekstu własnego, nad istotą p r z e k s z t a ł c e ń ideologicznych sugerujących swoiste w y o b r a ż e n i e o poetyce tekstu „wieszczego" oraz duchu mickiewiczowskim. Pragnę zatem spojrzeć na kontynuację *Konfederatów barskich* jako na u t w ó r O l i z a r o w s k i e g o, będący jednostkową próbą zaistnienia w b l a s k a c h i c i e n i a c h c u d z e g o t e k s t u. Znamiennie brzmią w tym kontekście słowa z wiersza samego Olizarowskiego:

Dążąc za Melpomeną w przepaść się dostałem,
Podajże mi kto rękę – z przepaści wołałem;
O mędraki, samoluby, o! bezduszne karły,
Patrzcie, podał mi rękę Mickiewicz umarły.[14]

2. *Dokończenie* Olizarowskiego powstało niemal równocześnie z tłumaczeniem dwóch pierwszych aktów dramatu Mickiewicza (zainicjowanym przez Leonarda Niedźwieckiego[15], opublikowanym rok wcześniej od oryginału francuskiego – w 1866 r.). Informacja ta pozwala postawić hipotezę, że Olizarowski miał wizję całości tekstu, próbował zatem nadać mu charakter integralny, odwołując się do

---

[11] Zob.: W. Hahn *„Konfederaci barscy" Adama Mickiewicza w uzupełnieniu Tomasza Olizarowskiego*, „Pamiętnik Literacki" 1948 r.

[12] [Sygn. 102 t. 1] Korzystam tu z odpisu udostępnionego mi życzliwie przez prof. dra hab. Janusza Maciejewskiego, który planował dwujęzyczne wydanie *Konfederatów barskich* w tłumaczeniu i uzupełnieniu Olizarowskiego. W szkicu tym powołuję się na fragmenty z odpisu tłumaczenia (zestawionego z drukami złoczowskimi – 1903, 1924) oraz kontynuacji, odsyłając w tekście głównym do odpowiednich stron maszynopisu.

[13] Zob.: Z. Markiewicz, T. Sivert *Melpomena polska na paryskim bruku*, Warszawa 1973, s. 53-60.

[14] Cyt. za: S. Duchińska *Tomasz August Olizarowski*, „Biblioteka Warszawska" 1879, t. VI, s. 236.

[15] Por.: L. Płoszewski *Mickiewicz w korespondencji i zapiskach Leonarda Niedźwieckiego*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej" 1958, t. VI, s. 279-285.

wcześniejszych dzieł Mickiewicza. Jest to istotne dla zrozumienia swoistości postępowania translatorskiego Olizarowskiego, który dążył do upodobnienia *Konfederatów barskich* do innych utworów Mickiewicza, podczas gdy tekst ten był z pewnością czymś zupełnie nowym na tle twórczości autora *Dziadów*. Miało to zresztą wpływ na nieporozumienia badawcze wokół *Konfederatów* – traktowanych na ogół zdawkowo jako dokonanie nieco wstydliwe, niewiele znaczące w dorobku Mickiewicza. O „zmarnowaniu tematu barskiego" pisała bardzo słusznie Zofia Stefanowska[16], jednak dopiero Alina Kowalczykowa, eksponując propagandowy cel dramatu (postawienie sprawy polskiej na arenie międzynarodowej), zasugerowała, że klęska literacka i teatralna były do przewidzenia już w chwili świadomego określenia przeznaczenia dzieła[17].

Olizarowski zdawał się natomiast nie godzić na rażącą wielu odmienność tekstu Mickiewicza, świadczyć o tym może choćby fakt przełożenia tekstu prozatorskiego oryginału francuskiego wierszem białym. Kontynuacja zdecydowanie prowadzi już na trop świadomego homogenizowania *Konfederatów* wobec wcześniejszej twórczości Mickiewicza.

Warto może w tym miejscu poświęcić kilka słów stosunkowi *Dokończenia* do fragmentu Mickiewicza. Kończy się on sceną VII, w której Wojewoda wydaje rozkaz wymordowania wszystkich z otoczenia Generała (łącznie ze swoją córką Karoliną). Dopisane przez Olizarowskiego akty III, IV i V dzieją się w Krakowie i okolicach, usunięta została postać Choisyego, rozbudowane sceny zbiorowe (Olizarowski miał – jak zauważył Sivert – wspaniałe wyczucie teatru i widowiskowości[18]), wprowadzone nieobecne u Mickiewicza postaci fantastyczne – zgodnie z poetyką dramatu romantycznego – Duch Krakusa, Głosy z powietrza, Głosy spoza sceny. Rozwój akcji nawiązywał do przedstawionej w części I wizji sennej Hrabiny, stymulowany był także przeniesieniem akcentu z postaci Pułaskiego na Księdza Marka. Sivert stwierdza, że Olizarowski w *Dokończeniu* wyzyskał ideową potencję dramatu Mickiewicza, lecz negatywnie ocenia rezultat artystyczny:

Retoryczność sztuki, moralizujące tyrady, bezwład psychiczny bohaterów, podporządkowanie się niewolnicze ideom i tendencjom autora osłabiły znacznie cechy realistyczne

---

[16] Z. Stefanowska *Konfederaci barscy w twórczości Mickiewicza*, w: *Przemiany tradycji barskiej. Studia*, pod red. tejże, Kraków 1972, s. 170.

[17] Por.: A. Kowalczykowa *Smutna porażka – „Konfederaci barscy" Adama Mickiewicza*, „Ruch Literacki" 1996 z. 3, s. 291-293.

[18] Por.: T. Sivert *O wczesnych dramatach...*, s. 242.

dramatu i wpłynęły na obniżenie rangi artystycznej *Dokończenia* w stosunku do dwóch aktów Mickiewiczowskich.[19]

Prawdopodobnie artystyczny kształt *Dokończenia* nie wynika tylko z nieudolności Olizarowskiego, jest natomiast wpisany w poetykę kontynuacji, która prowadzi nieuchronnie do połowicznych rozwiązań artystycznych, do asekuracji ideowych, nie przynoszących tekstowi uznania krytyki. Nie jest moim zamiarem udowodnienie rangi artystycznej tego tekstu, chcę natomiast pokazać, jakie szanse i zagrożenia były związane z uwikłaniem w cudzy utwór (należałoby tu *notabene* użyć wielkich liter).

3. Skomplikowana jest kwestia przekształceń ideowych dokonanych w *Dokończeniu*. Tekst Mickiewicza, wbrew potocznym opiniom, nie jest bowiem jednoznaczny, co wynika bezpośrednio z celu propagandowego i próby dotarcia do widowni francuskiej. Przejawia się to w dążeniu do stereotypizacji Polaków i polskości[20]. Szczególny wymiar zyskuje tutaj wprowadzenie takich, nie przynoszących Polakom chluby, wyznaczników polskości, jak tzw. kołtun polski, a poza tym kreowanie obrazu Polski jako kraju ludzi nieokrzesanych, egzotycznych, brawurowych, gotowych oddać życie w imię szczęścia ojczyzny. Ukazani są oni z punktu widzenia francuskiego dowódcy konfederacji – Choisyego, który często daje wyraz swoim ambiwalentnym uczuciom, np. zniecierpliwieniu:

Prawdziwy Polak! Ani się z nim wdawaj
W arytmetykę.
(do Pułaskiego)
[s. 165]

ale też fascynacji:

Zakochany. Tak jest,
Zakochałem się w jednej obłąkanej;
W tej obłąkanej, co się Polska zowie.
[s. 160]

---

19 Z. Markiewicz, T. Sivert *Melpomena polska...*, s. 58.

20 Zob. interesujące uwagi na ten temat Z. Trojanowiczowej: *Dylematy romantycznego patriotyzmu. Uwagi na marginesie „Konfederatów barskich" Mickiewicza*, w: *Nasze pojedynki o romantyzm*, pod red. D. Siwickiej i M. Bieńczyka, Warszawa 1995, s. 152-155.

Tego rodzaju stereotypizacja połączona jest z Norwidowymi *á rebours* oskarżeniami wkładanymi w usta Francuza:

[...] Tak jest, pojedynczo
Każdy z was o l b r z y m; lecz zbiorowie? K a r z e ł
Więcej by zdziałał. [...]
(podkr. moje M.R.) [s. 161]

oraz przekornymi porównaniami z Zachodem:

I jam wierzył w waszą
Cywilizacyję. Tak nią byłem ślepy,
[...]
Ale wypiłem do dna kielich żalu.
Bijąc się w piersi, gdym do kraju wjeżdżał,
I znowu jestem b a r b a r z y ń c ą, jako
Przodkowie nasi.
(słowa Wojewody;
podkr. moje M.R.) [s. 181]

Warto tu zauważyć podobny typ obosiecznej ironii, który wykorzysta później Zbigniew Herbert w tytule zbioru swoich esejów: *Barbarzyńca w ogrodzie*.
Takich podtekstów nie ma w *Dokończeniu* Olizarowskiego, prawdopodobnie nie byłoby ich też w Mickiewiczowskiej wersji dalszego ciągu, na co wskazuje stopniowe eksponowanie wyidealizowanych postaci Pułaskiego i Księdza Marka. Symptomatyczne jest w *Dokończeniu* usunięcie – nawet ze spisu osób – Choisyego, który spełniał wobec innych postaci funkcję lustra. Świat przedstawiony w *Dokończeniu* koncentruje się wokół osoby Księdza Marka. On jest tutaj Wielkim Interpretatorem, ma bezwzględną moc oceniania innych bohaterów, którzy mogą zaistnieć w pełni swojego człowieczeństwa dopiero po konfrontacji z Księdzem Markiem. Szczególnie wyraźnie widać to w przypadku Hrabiny Karoliny – odtrąconej córki Wojewody, potępianej przez otoczenie rozwódki, kochanki rosyjskiego Generała, bohaterki w stylu wallenrodycznym (do tej postaci jeszcze powrócimy), lecz także Pułaski zostaje pełnoprawnym bohaterem narodowym wtedy, gdy uświadomi sobie sens wskazań Księdza Marka:

Tobie nie wolno ani żyć, jak żyją
Ludzie zwyczajni, ni, jak oni, umrzeć.
Ty orłem ludzkim albo lwem jedynie
Możesz bezkarnie śród nas się odzywać.
T o b i e P u ł a s k i m b y ć d o k o ń c a ś w i a t a.
(podkr. moje M.R.) [s. 272]

Trzeba zwrócić uwagę, iż Ksiądz Marek pełni tu także rolę Wielkiego Onomasty (w biblijnym sensie): Pułaski istnieje jako bohater, dlatego że został przez karmelitę (*notabene* uparcie nazywanym we fragmencie Mickiewicza kapucynem) tak określony. Ksiądz Marek, jak można na marginesie zauważyć, przypomina raczej Piotra Skargę niż odrealnionego przez nurt mistyczny „poetę i proroka" konfederacji. Olizarowski skłania się ku rozwiązaniom niedwuznacznym w duchu *Książ narodu polskiego*. Wprowadzone zaś do kontynuacji duchy pełnią funkcję swoistego chóru mesjanistycznego:

Zostanie po was świadectwo żywota,
Świadectwo prawdy, nauka dla świata,
Dla cnót pasieki nowej matka-cnota;
A z nią następność wielka i bogata -
Ale z was samych będą tylko męki,
Skargi, rozpacze, wzdychania i jęki.
[s. 246]

Można zastanowić się, w jakiej mierze tego typu jednoznaczne rozwiązania ideowe, a nawet skłonności fanatyzujące, były w tekście Olizarowskiego spontaniczne. Znano bowiem powszechnie żarliwość religijną poety i jego poglądy mesjanistyczne, ale nie należy zapominać też o wyrazistych inspiracjach Norwidowskich. Ich przejawy odnaleźć można w poemacie *Dydym w piekle* (występuje tu figuratywne nawiązanie do *Quidama*). W nim właśnie pojawia się ironiczny fragment obrazujący dwuznaczność polskości: wstępujący do piekła bohater dociera do bramy z napisem „Polska" – i wysłuchuje diabelskiego wytłumaczenia, do którego komentarz nie pozbawiony jest ironii:

„Idziesz do Piekła, a nie wiesz, że ile
Ziemia narodów, Piekło ma bram tyle.
Kogo zapytasz, każdy tobie powie,
Dlaczego Polską brama ta się zowie."
To powiedziawszy skorszym ruszył chodem,
A jam pomyślał: „gdy prócz antypodów,
Nikt nas nie mieści w rodzinie narodów,
A tośmy jeszcze u Piekła narodem".[1]
(podkr. moje M.R.)

Fragment ten uświadamia, że Olizarowski – rozerwany chyba pomiędzy Mickiewiczowskim a Norwidowskim modelem twórczości – miał szansę na napisanie dramatu narodowego, ukazującego ambiwalencje

[1] „Poezja" 1983 nr 11/12, s. 31.

tradycji polskiej. Szansy owej nie wykorzystał, opowiadając się za, na swój sposób pojętym, na własną miarę skrojonym, modelem Mickiewiczowskim – fragment Olizarowskiego kończy się zatem słowami: „Dzięki Tobie Boże!" [s. 287]. Wydaje się, że właśnie dlatego Olizarowski pogłębił jeszcze klęskę dwóch pierwszych aktów *Konfederatów barskich*.

4. Problematyczny status kontynuacji *Konfederatów barskich* przejawia się także na płaszczyźnie kreowania postaci. Jak wiadomo, dwa pierwsze akty nie należą pod tym względem do największych osiągnięć Mickiewicza. Trafnie zauważa Zofia Stefanowska, że:

> pozostało tylko tyle pola dla starcia poglądów, ile zmieścić się mogło między aktywnym bojownikiem konfederacji (jak Miecznik) a jej lękliwym i skrytym sympatykiem (jak Stary Szlachcic), tyle przestrzeni dla walki wewnętrznej i przemiany bohaterów, ile jest między czysto patriotycznymi a patriotyczno-osobistymi pobudkami akcesu do konfederacji. Pułaski może zmagać się z porywami romansowymi, w duszy Wojewody rozegrać się może walka między dumą rodową a interesem ojczyzny, wszystko jednakże od razu już zamknięte jest w kręgu patriotyzmu barskiego.[22]

Wydaje się, że cechy udanej kreacji artystycznej ma tylko jedna postać, myślę o Hrabinie. Trzeba docenić ten fakt zwłaszcza w kontekście Mickiewiczowskim (w twórczości Mickiewicza niewiele znajdujemy interesujących wizerunków kobiecych), lecz także i Olizarowski nie zmarnował potencjalnej siły tej postaci, czego nie można niestety powiedzieć o sposobie przedstawienia Pułaskiego, który w dwóch pierwszych aktach zwracał uwagę autentyczną żywiołowością wzbudzającą uznanie Piotra Chmielowskiego[23]. *Casus* Hrabiny wymaga zatem dokładniejszego oglądu.

Gdyby odwołać się do zaproponowanej przez Henryka Markiewicza systematyki sposobów istnienia postaci w tekście literackim[24] (oczywiście dostosowanej tutaj do potrzeb dramatu), można byłoby dostrzec istotne przesunięcie: wizerunek Karoliny – w odróżnieniu od zdecydowanie r e d u k c y j n y c h portretów innych bohaterów – zbliża się do strategii r e l a t y w i z u j ą c e j, co w rezultacie implikuje zawsze pożądaną w dziele artystycznym niepewność wiedzy o postaci. W związku z tym powtórzę – nie zamierzam rehabilitować obu tych utworów

---

22 Z. Stefanowska *Konfederaci barscy...*, s. 170.

23 Por.: P. Chmielowski *Adam Mickiewicz*, t. 2, Warszawa 1901, s. 225.

24 Por.: H. Markiewicz *Postać literacka i jej badanie*, w: *Autor. Podmiot literacki. Bohater. Studia*, pod red. A. Martuszewskiej i J. Sławińskiego, Wrocław 1983, s. 91-92.

(posługujących się w dużej mierze poetyką kiczu), jednak, trochę wbrew tradycji badawczej, doceniłabym próbę zbliżenia się do gustów widowni francuskiej – w jednym tylko przypadku. Chodzi mianowicie o wyeksponowanie wątku romansowego. Bez konieczności złożenia tej daniny teatrowi francuskiemu, którą zresztą nie do końca udało się wyeliminować „unarodawiającemu" dramat Olizarowskiemu, nie byłoby, jak można sądzić, postaci Hrabiny w takim wymiarze tekstowym. Karolina ukazana jest wyraźniej niż inni bohaterowie poprzez interakcje. Uwewnętrznieniu ulega jej relacja z ojcem, którego pamięć często wpływa na sposób zachowania bohaterki i jej stosunek do Generała (łatwy do interpretacji w kategoriach freudowskich):

Plan nasz, Generale,
Nie przewidywał tego położenia,
Nie mierzył sił mych... To nad moje siły.
Ni słowa do mnie... Nawet w moją stronę
Oka nie zwrócił... Więcej mnie przeraża
Jego milczenie niż milczenie śmierci.
[s. 207]

Hrabina, oświetlana nieustannie z różnych stron za sprawą innych bohaterów, jest też postacią wallenrodyczną, ale w nieco innym rozumieniu niż Mickiewiczowskie. Olizarowski, realizując ten wątek, tym razem nie odwołał się ściśle do wcześniejszej twórczości Mickiewicza. Już nie konflikt pomiędzy ethosem rycerskim a ethosem spiskowym, lecz walka poczucia obowiązku ze zwykłym ludzkim wstrętem przed zbrodnią leżą u podstaw dylematów moralnych bohaterki, wyrażanych zupełnie bezpośrednio:

Zbrojo! Czy i ty spólnikiem
Jesteś tej z b r o d n i?
(podkr. moje M.R.) [s. 231]

Być może jest to tradycja szkoły ukraińskiej, z którą Olizarowski był długo utożsamiany; tam przecież wojnę sytuuje się w kręgu topiki kryminalnej czy nawet rzeźniczej, nie zaś bohaterskiej.
Ten rodzaj wallenrodyzmu znajduje lepsze uzasadnienie w psychice ludzkiej; Hrabina w wydaniu Olizarowskiego nabiera cech postaci dramatycznej dzięki psychologicznej konkretności wizerunku – nie ma w nim sugestii cierpienia i bólu pojętych abstrakcyjnie w imię bliżej nie określonych wyższych ideałów. Dla bohaterki zawirowanie historyczno-polityczne, w którym uczestniczy, ma sens głęboko ludzki.
„To on! [Pułaski M.R.]... Ach Boże!... Jak tu ich ocalić?" (czyli także Generała M.R.) (s. 276). Hrabina kocha obu mężczyzn – co nie mieści

się w kanonie zachowań patriotycznych. Charakterystyczne, że w przeróbce scenicznej Leliwy (*Dokończenie* miało dwie inscenizacje – w Krakowie 2 XII 1893 i Poznaniu 17 IV 1895) zamieniono zaimek „ich" na „go", aby usunąć tę emocjonalną komplikację[25]. Olizarowski lawiruje tu wyraźnie pomiędzy koncepcją dramatu charakterów a dramatu narodowego, gdyż w niearcydzielnym nurcie literatury polskiej są to najczęściej zjawiska odrębne.
Patetyczna spowiedź Hrabiny, która jest kulminacyjną sceną V aktu, wypada nie dość przekonująco, podobnie zresztą zasugerowana została iluzoryczna akceptacja nowego wcielenia Hrabiny-patriotki. Znamienna jest następująca scena rejestrująca reakcje innych bohaterów na jej gest podania ręki Generałowi:

KSIĄDZ MAREK
E w o! Co czynisz?
PUŁASKI
P o l k o!
ADOLF
K a r o l i n o!
Nasz ojciec gotów z trumny wstać...
[podkr. moje M.R.] [s. 281-282]

Bohaterka zostaje tu pokazana jako konglomerat ról, w które wchodzi w kontaktach z innymi ludźmi. Próbują oni odwołać się do którejś z nich, co potwierdza niepełność wzajemnych relacji. Przytoczona scena godna jest uwagi także z dzisiejszego punktu widzenia, bogatszego o doświadczenia teatru absurdu (porównanie z bohaterem Różewiczowskim, nazywanym raz Jankiem, Kaziem, to znów Henrykiem, Wiktorem lub Zdzisławem pojawić się może raczej na prawach luźnej asocjacji, ale pozwala ono uchwycić obecną w dramacie XIX wieku tendencję do interakcyjnego przedstawiania postaci „obcej" – myślę tu zwłaszcza o dramaturgii Norwida).
Olizarowski w *Dokończeniu* – kreacja Karoliny jest tego dowodem – miał możliwość przedstawienia subtelnego studium mimowolnego udziału człowieka w historii. Instynkt pisarski kłócił się jednak z poczuciem obowiązku wobec Mickiewicza (poświadczonym zresztą później w *Pieśni u grobu Mickiewicza*) i świadomością twórczą pisarza. Truizmem jest stwierdzenie, że próba kontynuacji Mickiewiczowskiego tekstu staje się tu przeszkodą w rozwijaniu własnych możliwości, ale też bez pierwotnej wersji – tej swoistej tekstualnej podpórki – nie byłoby

25 Por.: Z. Markiewicz, T. Sivert *Melpomena polska...*, s. 60.

dla nich szans. Tak właśnie jest w przypadku Olizarowskiego, który kongenialnie podchwytuje niektóre impulsy utworu Mickiewicza. Do tych osiągnięć należy z pewnością scena wymiany zdań między Generałem a Pułaskim:

GENERAŁ
[...] Jesteś moim jeńcem,
Panie Pułaski.
PUŁASKI
Jeńcem twym być może
Trup Pułaskiego, nie Pułaski.
GENERAŁ
Zgoda.
Wybór zostawiam panu Pułaskiemu.
Jak się podoba.
[s. 281]

Owa cyniczna ironia charakteryzująca typ poczucia humoru Generała współbrzmi idealnie z purnonsensowym sarkazmem Senatora z III cz. *Dziadów*[26] (Mickiewicz też zresztą kreował świadomie tę postać na zasadzie analogii do Senatora). Świadczy to bez wątpienia o dobrym słuchu dramaturgicznym Olizarowskiego.

5. Powyższe rozważania koncentrowały się na różnorakim oświetleniu podjętej przez Olizarowskiego próby kontynuacji dzieła Mickiewicza. Można w niej dostrzec wynik dwóch mechanizmów literacko-ideowych. Po pierwsze, byłaby to próba swoistej s z y f r a c j i, polegająca na nadbudowaniu ponad dziełem Mickiewicza własnej koncepcji dramatu o konfederacji barskiej. Zniesiona tutaj została Mickiewiczowska idea tworzenia wizerunku dla widzów z zewnątrz, przyjęto natomiast perspektywę dośrodkową, która prowadzi w stronę ideologicznego zamknięcia w kręgu mesjanizmu. Po drugie, mamy tu do czynienia z mechanizmem d e s z y f r a c j i, związanym z intuicją twórczą pisarza. Zaprezentowane na przykładzie wizerunku Hrabiny dykcja dramaturgiczna i wyczucie sceniczne Olizarowskiego obnażają konflikt pomiędzy dwiema strategiami literackimi, którym umownie mogliby patronować Mickiewicz i Norwid. Tak więc splot mechanizmów szyfracji i deszyfracji uwyraźnia ambiwalentny charakter *Dokończenia*.

---

[26] Por.: A. Mickiewicz *Dziady*, Warszawa 1992, s. 256: «Ksiądz Piotr: „Jestem braciszek." – Senator: „Braciszek czy stryjaszek, skądże to Waszeci / Wiedzieć, co po więzieniach robią cudze dzieci?"».

Tekst Olizarowskiego jest ciekawym świadectwem niezdecydowania kulturowego. Toteż ani Mickiewicz, ani Norwid nie mogą zdominować Olizarowskiego, jego pisarstwo nie jest w stanie nabrać cech wyrazistych. Dlatego właśnie dążyłam do ukazania *Dokończenia* jako sfery literackiej potencjalności, szansy na napisanie dramatu narodowego w konwencji nieco innej niż mickiewiczowska. Szansa owa nie została wykorzystana, ale przecież nie efekt artystyczny jest najważniejszy w przypadku utworów drugorzędnych. Istotny zdaje się natomiast fakt, że dają one także możliwość oglądu tekstu w jego wewnętrznej dynamice. Odwołując się do sformułowania Janusza Sławińskiego, można powiedzieć, że pozwalają na „opis peryferyjnego zwierciadła, w którym przeglądają się centralne dzielnice literatury"[27].
Dokończenie wpisuje się w nurt literacki tworzący legendę konfederacji barskiej[28]. Naturalnie, nie jest ono na tym tle oryginalne. Na uwagę zasługuje natomiast połączenie odrealnionych i abstrakcyjnych elementów mesjanistycznych i konkretnych żywych postaci (postać Karoliny). Chociażby z tego powodu warto kontynuację *Konfederatów barskich* rozpatrywać nie tylko jako przyczynek bibliograficzny do twórczości Mickiewicza.

Magdalena Rudkowska

Historia pewnej szczeliny

Właściwie tylko dwie inscenizacje naszej romantycznej dramaturgii wzbudziły po 1989 roku gorętsze emocje. Premiera pierwszej z nich odbyła się na scenie krakowskiego Starego Teatru.

---

[27] J. Sławiński *Jedno z poruszeń w przedmiocie*, w: *Teksty i teksty*, Warszawa 1991, s. 53.

[28] O jej odmianach i sensach ideowych – zob.: J. Maciejewski *Legenda konfederacji barskiej w literaturze polskiej XIX wieku*, „Prace Polonistyczne" 1986, seria XLIII.

Tekst Olizarowskiego jest ciekawym świadectwem niezdecydowania kulturowego. Toteż ani Mickiewicz, ani Norwid nie mogą zdominować Olizarowskiego, jego pisarstwo nie jest w stanie nabrać cech wyrazistych. Dlatego właśnie dążyłam do ukazania *Dokończenia* jako sfery literackiej potencjalności, szansy na napisanie dramatu narodowego w konwencji nieco innej niż mickiewiczowska. Szansa owa nie została wykorzystana, ale przecież nie efekt artystyczny jest najważniejszy w przypadku utworów drugorzędnych. Istotny zdaje się natomiast fakt, że dają one także możliwość oglądu tekstu w jego wewnętrznej dynamice. Odwołując się do sformułowania Janusza Sławińskiego, można powiedzieć, że pozwalają na „opis peryferyjnego zwierciadła, w którym przeglądają się centralne dzielnice literatury"[27].
Dokończenie wpisuje się w nurt literacki tworzący legendę konfederacji barskiej[28]. Naturalnie, nie jest ono na tym tle oryginalne. Na uwagę zasługuje natomiast połączenie odrealnionych i abstrakcyjnych elementów mesjanistycznych i konkretnych żywych postaci (postać Karoliny). Chociażby z tego powodu warto kontynuację *Konfederatów barskich* rozpatrywać nie tylko jako przyczynek bibliograficzny do twórczości Mickiewicza.

Magdalena Rudkowska

Historia pewnej szczeliny

Właściwie tylko dwie inscenizacje naszej romantycznej dramaturgii wzbudziły po 1989 roku gorętsze emocje. Premiera pierwszej z nich odbyła się na scenie krakowskiego Starego Teatru.

---

[27] J. Sławiński *Jedno z poruszeń w przedmiocie*, w: *Teksty i teksty*, Warszawa 1991, s. 53.

[28] O jej odmianach i sensach ideowych – zob.: J. Maciejewski *Legenda konfederacji barskiej w literaturze polskiej XIX wieku*, „Prace Polonistyczne" 1986, seria XLIII.

Druga powstała na zamówienie Teatru Telewizji. Dzieli je wszystko, z wyjątkiem autora i tytułu. Obydwie powstały bowiem na podstawie Mickiewiczowskich *Dziadów*. Ich twórcami byli Jerzy Grzegorzewski i Jan Englert.
Atakowano owe inscenizacje z równym impetem. O przedstawieniu Grzegorzewskiego, które nosiło znamienny tytuł *Dziady. Dwanaście improwizacji*, pisano, że poddaje tekst Mickiewicza dekonstrukcyjnym zabiegom. Owa „dekonstrukcja" miała polegać na tym, że otwarta konstrukcja dramatu została rozbita ponownie, tak jakby inscenizator raz jeszcze od nowa chciał nadać jej kształt. Tyle że po drodze pogubił większość elementów, a z tego, co zostało, zestawił na scenie rebus zagmatwany jeszcze bardziej niż pierwowzór.
Sens owych zabiegów tłumaczono w ten sposób: *Dziady* muszą dziś raz jeszcze przejść próbę czasu. Niezwykle trudną, ponieważ ich bohater, chociaż „Zawsze był samotny, ale jeszcze nigdy nie był odtrącony". A do tego „Nikt jeszcze nie powiedział mu wprost, że sprawa, o którą walczy, jest jego prywatną sprawą, jego, jak to się dziś ładnie mówi, biznesem". Dziś można się raczej spodziewać takiego stosunku do *Dziadów* niż nadziei, że za ich pomocą uda się rozwikłać którykolwiek z dylematów naszej cudem odzyskanej wolności. Konrad jako „kapłan narodowej sprawy" należy do lamusa postaci „nieadekwatnych" w epoce postmodernistycznej modernizacji.

W przedstawieniu reżyserowanym przez Grzegorzewskiego Konrad pozostał z tyłu. Nie idzie na czele zbuntowanych, lecz stoi osamotniony, nikomu niepotrzebny. Właściwie mógłby przepaść, wszak „każdy w swoją drogę". Dla postronnych jest tylko godnym politowania katatonikiem.

Każda kolejna inscenizacja *Dziadów* musi być dziś testem, co można z nich jeszcze na scenie ocalić, który z Mickiewiczowskich tematów przeciśnie się przez rampę i dotrze do publiczności. Spektakl Grzegorzewskiego był takim eksperymentem, a jego przebieg miał dowieść, że tych ocalałych tematów i motywów jest naprawdę niewiele.

U Grzegorzewskiego z *Dziadów* wyparował moralitet, nie ma w nim sądów ludowej a zarazem boskiej sprawiedliwości, ani moralnej przestrogi. Widmo arystokraty-zdrajcy pojawia się na zasadzie prestidigitatorskiej sztuczki. Pozostałe duchy w obrzędzie nie pojawiają się w ogóle. *Dziady* przestały być też narodowym patriotycznym misterium, w którym męka narodu odbija się w męce Chrystusa. Nie ma prawie śladu scen więziennych, zniknął nawet napis „Gustavus obiit [...] Hic natus est Conradus".

Czym w takim wypadku mogą być współczesne *Dziady*? Tu podawano kilka rozwiązań równoprawnych, bo spektakl Grzegorzewskiego nie dawał żadnych podstaw, aby wysnuć zeń jednolitą interpretację. Rozu-

miano więc przedstawienie w duchu *Liryków lozańskich*, jako spojrzenie za siebie i próbę dojrzałego Konrada pogodzenia się z własną przeszłością. Też jako „próbę pamięci", w której Konrad próbuje scalić okruchy swojego doświadczenia. Albo jako misterium, ewentualnie lekcję wierności samemu sobie, wbrew wszystkiemu i wszystkim, nawet za cenę absolutnej klęski. Pisano też, że Konrad grany w tym przedstawieniu przez Jerzego Radziwiłłowicza, bezradny i zrezygnowany, jest świadectwem naszego narodowego duchowego skarlenia.
Spektakl Jana Englerta zaatakowany został z innej strony. Pisano, że twórcy nie przejęli się sądami humanistów o końcu epoki panowania romantyzmu w duszach Polaków ani zachętami, aby dzieła naszych wieszczów przeczytać na scenie na nowo. Jedyną rewelacją okazała się próba przerobienia obrzędu *Dziadów* w jakiś karaibski albo afrobrazylijski obrzęd opętania.
Zarzucono Englertowi, że za wszelką cenę otwartą strukturę *Dziadów* chciał domknąć, zbudować na niej przejrzystą, realistyczną nieomal romantyczną biografię. Konsekwencją takich zabiegów było to, że w przedstawieniu zabrakło miejsca na walkę diabłów i aniołów o duszę Konrada – całe współistnienie żywych i umarłych, tak istotne dla *Dziadów*, zostało zredukowane albo odrzucone.

Englert całe kosmiczne misterium *Dziadów* redukuje do indywidualnej psychologii, porządkuje i racjonalizuje, radykalnie domykając otwartą przecież formę utworu

– pisano, a bohatera przedstawienia, granego przez Michała Żebrowskiego, oceniano tak:

gra coś w rodzaju „niepokojów wychowanka Konrada", co może jest sposobem przekładania doświadczeń Mickiewicza na doświadczenie współczesnej młodzieży, niemniej oceniałbym to jako przekład wolny.

***

Te dwa przedstawienia ujawniają współczesne dylematy we współżyciu romantycznego dramatu i współczesnego teatru. Z jednej strony obawa przed anachronicznością, która wymusza głęboką reinterpretację i poszukania w tekstach romantyków jakichś nowych scenicznych wartości, i domaga się sprawdzania ich w nowych teatralnych warunkach. Z drugiej przekonanie, że trzeba za wszelką cenę utrzymać dzieła Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego (co ciekawe, nikt nie upomina się o Norwida) w świadomości nowych pokoleń widzów, nawet za cenę myślowych redukcji i uproszczeń. Zresztą rzadko kto dopuszcza do siebie myśl, że dokonuje takich uproszczeń.

Okazuje się, że po stu latach obecności polskiego dramatu romantycznego w polskim teatrze owa obecność wcale nie stała się oczywistością. Pytania, jak to grać, dla kogo, a może przede wszystkim po co, nadal pozostają w mocy. Zresztą wybór odpowiedzi wcale nie oznacza przyłączenia się do jakiegoś kółka Iksów czy Ygreków. W sporze o romantyzm w teatrze biorą udział przede wszystkim młodzi teatralni krytycy i garść znacznie od nich starszych reżyserów. Wszyscy oni jakby nie do końca przekonani są do swoich racji, co zresztą jest tylko odbiciem zamętu panującego w polskim teatrze. Tymczasem filolodzy (w najszerszym tego słowa znaczeniu) jakby przestali chodzić do teatru. Maria Janion na przykład uważa, że świat refleksji nad romantyzmem i teatralna praktyka to dwa osobne światy, a ich wzajemne wpływy są nieznaczne albo żadne. I tak powinno zostać.

Tymczasem od kilkudziesiciu lat trwają, zapoczątkowane przez Zbigniewa Raszewskiego, próby budowania mostów pomiędzy teatrologią i szerzej, życiem teatralnym, a filologią. Raszewski w swoich szkicach dowiódł, że, wbrew obowiązującym opiniom, polscy romantycy nie pisali dla nie istniejącego, acz możliwego teatru przyszłości. Owszem, mieli niezłą orientację w tym, na co pozwalają paryskie sceny, i swoje dramaty dostosowywali do owych warunków. *Balladyna* chociażby gotowa była, aby wtargnąć na deski. A że nie wtargnęła – to już zupełnie inna historia, niewiele mająca wspólnego z jałowymi sporami o „teatralność" i „nieteatralność" polskiej dramaturgii romantycznej. W każdym razie Raszewski dowiódł, w jak dużym stopniu także współczesny teatr kształtował romantyczną literaturę. W związku z tym nie sposób do końca jej zrozumieć bez teatrologicznych kompetencji.

W rozważaniach Raszewskiego odczytać można przekonanie, że nie wolno oddzielać literatury dramatycznej od świata widowisk, a zamykanie się w świecie-bibliotece zuboża nasze spojrzenie zarówno na literaturę, jak i na teatr. Nie tylko zresztą romantyczny. Wydaną właśnie książkę Aliny Kowalczykowej *Dramat i teatr romantyczny* warto czytać jako kolejną próbę mediacji pomiędzy biblioteką i światem widowisk. Jako swoisty historycznoteatralny wstęp do refleksji nad dziejami polskiego dramatu romantycznego, którego bez spotkania z teatrami Paryża czy Londynu zrozumieć się nie da[1].

Zresztą tytuł tej pracy powinien brzmieć raczej „Romantyczny teatr a romantyczny dramat". Jej głównym tematem są bowiem zagmatwane relacje pomiędzy ambicjami romantycznej poezji a realiami sceny.

---

[1] A. Kowalczykowa *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997, IBL PAN.

Dzieje romantyzmu – pisze Alina Kowalczykowa – można ujrzeć jako drogę wyłamywania się ku wolności, ogromnego rozmachu intelektualnego, wielkich nadziei – oraz nieuchronnych klęsk, wynikających z rozbieżności między oczekiwaniami a realnością.

Na scenie ta romantyczna aporia ujawniła się z całą ostrością.

***

Przyjrzyjmy się dwóm *Don Juanom*. Pierwszy był dziełem Byrona, który zakładał, że istnieje niewielkie prawdopodobieństwo, aby pojawiło się ono na scenie (za życia wystawiono mu jeden dramat). Nie dlatego, że współczesny teatr nie był w stanie zapewnić mu odpowiedniej oprawy. Wystawna scenografia, garść efektów, nie „zepsuci" klasycyzmem (jak to było w Paryżu) aktorzy – to wszystko, czego poeta mógł oczekiwać od współczesnych londyńskich scen. Wystarczy, aby przygotować spektakl. Tylko jaki dyrektor Covent Garden czy Drury Lane wpuściłby na scenę te głboko buntownicze i ciemne teksty? Czy przyciągnęłyby one co wieczór trzy tysiące widzów? Ryzyko było zbyt wielkie, aby dać im szansę.
Alina Kowalczykowa pokazuje, jak świat widowisk europejskich metropolii, przez wieki koncesjonowany przez dwór, wyzwala się, różnicuje, ale przede wszystkim komercjalizuje. W tym samym czasie, kiedy kształtuje się romantyczna literatura, powstają teatry-przedsiębiorstwa. Publiczne, z wielkimi, oświetlonymi coraz lepiej, coraz lepiej wyposażonymi widowniami i scenami, zdolnymi do realizowania na scenie najniezwyklejszych fantazji.
Ten teatr pożerał wprost dramaty. Jednak, jak zwykle, ilość nie przechodziła w jakość. Z wyjątkiem epizodu z nastawionym na romantyczne nowości teatrem Renaissance, przeważały w repertuarze dramy i melodramaty utrzymane często w szalenie modnej, romantycznej tylko powierzchownie, konwencji grozy. Albo wielkie widowiska historyczne, które, jak pokazuje Kowalczykowa na przykładzie *Les Polonais* – sztuki o powstaniu listopadowym, mijały się zarówno z historyczną prawdą, jak i z prawdziwą poezją.
Dla takiej, świadomej swego komercyjnego charakteru, sceny *Don Juana* napisał Aleksander Dumas. Niewiele ma on wspólnego z dziełem Byrona. Został przecież przykrojony do gustów paryskiej publiczności. Aby zapewnić melodramatyczne zakończenie, Dumas finał wziął z *Miguela Maniary*. W tej wersji historii uwodziciela z Sewilli bohater nawraca się i dostępuje zbawienia. Tyle że u Dumasa nie pozostało nic z moralitetowej surowości pierwowzoru. Otwierają się grobowce, we wdzięcznym baleciku dookoła don Juana tańczą duszyczki pomordowanych, na scenę zjeżdża ze świetlistym mieczem Anioł Sądu. „Ro-

mantyzm uprawomocnił tandetę i nadał godność artystyczną efekciarstwu" – pisała nie bez racji Marta Piwińska. A przecież gdyby jednak dzieło Byrona trafiło na scenę, musiałoby zostać wystawione w podobnym stylu. Alternatywy przecież nie było.

***

Z książki Aliny Kowalczykowej można by wypisać dziesiątki podobnych równoległych historii. Spośród nich najbardziej interesująca jest opowieść o triumfie i klęsce Wiktora Hugo, jedynego romantyka *sensu stricto*, którego twórczość zawojowała scenę. Jak jednak zauważa Kowalczykowa, Słowacki, który grany wówczas nie był, z trudem bo z trudem, ale wciąż znajduje się w repertuarach wielu teatrów. A gdyby tak ktoś spróbował wystawić dziś *Hernaniego*? Najpierw musiałby go przeczytać.

Historię trzynastoletnich zażyłych i burzliwych zarazem związków Wiktora Hugo z teatrem Alina Kowalczykowa zestawia z ukrytym w dygresjach, nie spełnionym scenicznie losem Juliusza Słowackiego. Pyta: w jaki sposób zachowałby się autor *Fantazego*, gdyby publiczność obnosiła go na rękach, jak Hugo po premierze *Hernaniego*? Czy jak on, starałby się zdyskontować sukces, nawet za cenę coraz głębszych kompromisów z dyrektorami, aktorami, publicznością? Czy przeżyłby podobną klęskę, jak Hugo po premierze *Burgrafów*, gdyby próbował raz jeszcze wcielić na scenie swoje wielkie teatralne projekty?

W gruncie rzeczy to Słowacki miał lepiej. Nie musiał się bać, że teatr zmieni sens jego tekstu. Mógł tworzyć swoje postaci „pod aktorów" nie przejmując się, ze są zbyt skłóceni, aby kiedykolwiek stanęli obok siebie na scenie. Mógł kazać bohaterom wygłaszać monologi w huku piorunów i armat, nie licząc się z tym, że teatralne efekty zagłuszą ich słowa. „Ale jakże to smutne, że nie dane mu było sprawdzenie własnego tekstu w teatrze ani doświadczenie tych satysfakcji, które dawał kontakt z publicznością" – podsumowuje Alina Kowalczykowa. A przecież nawet *Samuel Zborowski* – jak dowodzi w jednym ze szkiców, spełniał wszystkie wymogi sceniczności. Z jednym wyjątkiem: żaden widz nie nadążyłby za lotem myśli poety.

Publiczność jest zresztą kolejnym, chociaż nieco ukrytym bohaterem *Dramatu i teatru romantycznego*. W gruncie rzeczy – bohaterem negatywnym. Bo, jak mówi stara prawda scenicznych praktyków, teatr nigdy nie jest ani lepszy, ani gorszy niż jego publiczność.

Alina Kowalczykowa, analizując kolejne manifesty romantycznych dramatopisarzy, od wstępu Hugo do *Cromwella* aż do autorskiego ko-

mentarza, którym opatrzył nieszczęsnych *Burgrafów*, pokazuje, jak topniały nadzieje związane z publicznością. Od wiary w jej wielką duchową przemianę, wielką przemianę wpuszczonego wreszcie na widownię „ludu", która dokona się za sprawą wielkiego romantycznego teatru, aż do „wizji tępawego tłumu, który szuka w teatrze (lub: któremu się serwuje) wrażeń gwałtownych – i umoralniających".
Klęska i koniec romantycznego teatru to, w ujęciu Kowalczykowej, także początek powstawania wyrwy pomiędzy ambicjami twórców, którzy pisali dla sceny, a ich potencjalnych odbiorców. Dzisiaj obserwujemy ją, kiedy patrzymy na krąg uczestników sporu o romantyzm w teatrze. W gruncie rzeczy wszyscy tkwią na scenie. Po drugiej stronie jest trochę jakby pusto.

***

Zachodnioeuropejskie spojrzenie na związki romantycznego teatru i dramatu jest zasadniczo różne od naszego. Te dwa światy, u nas zwykle opisywane osobno, tam traktowano łącznie. Często wręcz pojęcie romantycznego teatru ogarnia też jego rzeczywisty i potencjalny repertuar. Najważniejsze jest jednak sceniczne współistnienie romantycznego teatralnego stylu i twórczości romantycznych poetów. Konflikt jest tłem.
Alina Kowalczykowa opisuje europejski teatralny romantyzm z punktu widzenia naszych doświadczeń. Dlatego ostrzej rysują się w jej książce rozbieżności, konflikty pomiędzy światem widowisk a poezją, niż elementy harmonii (nawet Goethemu wypomina, że wycinał Szekspirowi z tragedii elementy komiczne). Jednak dzięki takiemu ujęciu ujawniają się przedziwne osobliwości, które być może są gotowymi wskazówkami dla przyszłych badaczy teatru i dramatu romantycznego. Autorka rozważa na przykład rozbieżność pomiędzy obowiązującymi naukowymi poglądami na naturę wszechświata a kosmicznymi i kosmologicznymi wizjami romantycznych poetów-dramatopisarzy. Bo kiedy usiłują nawiązać ze sceny kontakt z Najwyższym, poddają się tradycyjnym schematom scenicznej narracji. Czyżby monolog na górze, nocna spowiedź, bunt w klasztornej celi to był kres wyobraźni? Można myśl Kowalczykowej kontynuować, może nawet trochę na przekór autorce: czy klęską wyobraźni było odwoływanie się do tradycyjnych form teatru religijnego? Po co romantykom było misterium? Czego szukali w „brylantowej i świętości pełnej imaginacji" Calderona? Dlaczego „szekspiryści" stawali się nagle „calderonistami"?
Odpowiedzi na te pytania w *Dramacie i teatrze romantycznym* nie znajdziemy. Bo książka ta więcej otwiera, niż zamyka. Zadaje więcej pytań,

niż udziela ostatecznych odpowiedzi. To jeszcze jedna, być może najważniejsza spośród jej zalet.

Paweł Goźliński

Czas „bruLionu" – „Czas Kultury"

Każdy, kto zna tylko jedną interpretację na przykład zimnej wojny, nie zna w istocie żadnej interpretacji tego zjawiska.
Franklin R. Ankersmit

Chwilowe zawieszenie broni Jarosława Klejnockiego i Jerzego Sosnowskiego oraz *Niebawem spadnie błoto* Rafała Grupińskiego i Izoldy Kiec[1] to książki na pierwszy rzut oka paradoksalne. Obydwie starają się przedstawić przełom w najnowszej literaturze (ok. roku 1989) w formie opowieści objaśniających początek, podczas gdy ich tytuły brzmią nieco „katastroficznie". Być może dlatego, że zostały zaczerpnięte z wierszy „młodych" poetów: *Chwilowe zawieszenie broni w wojnie pokojowej* Romana Dziadkiewicza (ur. 1972) i *Początek* Marcina Świetlickiego (ur. 1961). Wydaje się jednak, że dla autorów monografii mają one szczególne, osobne znaczenie, które należy wziąć „pod mikroskop".
Otóż *Chwilowe zawieszenie broni* ma być w intencjach autorów przerwaniem „doraźnych sporów, polemik i kłótni" (s. 14), trwających od kilku lat wokół skandalizującej działalności „bruLionu" i związanych z nim „młodych" poetów. Krytycy starają się odpowiedzieć na pytanie, dlaczego krakowskie czasopismo tak bulwersowało środowiska starszych twórców oraz w jaki sposób wykorzystywało te konflikty do ce-

[1] J. Klejnocki, J. Sosnowski *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu"*, Warszawa 1996, Wydawnictwo SIC!; R. Grupiński, I. Kiec *Niebawem spadnie błoto – czyli kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej*, Poznań 1997, Obserwator.

niż udziela ostatecznych odpowiedzi. To jeszcze jedna, być może najważniejsza spośród jej zalet.

Paweł Goźliński

Czas „bruLionu" – „Czas Kultury"

Każdy, kto zna tylko jedną interpretację na przykład zimnej wojny, nie zna w istocie żadnej interpretacji tego zjawiska.
Franklin R. Ankersmit

Chwilowe zawieszenie broni Jarosława Klejnockiego i Jerzego Sosnowskiego oraz *Niebawem spadnie błoto* Rafała Grupińskiego i Izoldy Kiec[1] to książki na pierwszy rzut oka paradoksalne. Obydwie starają się przedstawić przełom w najnowszej literaturze (ok. roku 1989) w formie opowieści objaśniających początek, podczas gdy ich tytuły brzmią nieco „katastroficznie". Być może dlatego, że zostały zaczerpnięte z wierszy „młodych" poetów: *Chwilowe zawieszenie broni w wojnie pokojowej* Romana Dziadkiewicza (ur. 1972) i *Początek* Marcina Świetlickiego (ur. 1961). Wydaje się jednak, że dla autorów monografii mają one szczególne, osobne znaczenie, które należy wziąć „pod mikroskop".
Otóż *Chwilowe zawieszenie broni* ma być w intencjach autorów przerwaniem „doraźnych sporów, polemik i kłótni" (s. 14), trwających od kilku lat wokół skandalizującej działalności „bruLionu" i związanych z nim „młodych" poetów. Krytycy starają się odpowiedzieć na pytanie, dlaczego krakowskie czasopismo tak bulwersowało środowiska starszych twórców oraz w jaki sposób wykorzystywało te konflikty do ce-

[1] J. Klejnocki, J. Sosnowski *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu"*, Warszawa 1996, Wydawnictwo SIC!; R. Grupiński, I. Kiec *Niebawem spadnie błoto – czyli kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej*, Poznań 1997, Obserwator.

lów promocyjnych. Wracając zatem do początku, czyli do roku 1986, Klejnocki i Sosnowski próbują pokazać, co istotnie nowego pojawiło się w literaturze polskiej, przy czym widać, że ich „genetyczne" rozważania mają na celu podtrzymanie wiary czytelników w trwałość młodej literatury, jej nie tylko chwilową, ale ponadczasową wartość. Kierunek tych rozważań pozwala nam uchwycić jednocześnie chronologiczną rekonstrukcję mitu i linearną opowieść o nowej formacji literackiej. Przy czym ponure doświadczenia lat osiemdziesiątych autorzy zdają się traktować jako odskocznię dla trzydziestolatków, którzy najwyraźniej zrezygnowali z wielkiego etosu spiskowców. Poza tym tytuł *Chwilowe zawieszenie broni* zakłada również istnienie podskórnego konfliktu na linii krytycy – artyści, którego mechanizmy zostają w książce odsłonięte (w rozdziałach: *W galaktyce Gutenberga* i *Od Arystarcha do Zoila?*).

Natomiast *Niebawem spadnie błoto* można odczytać jako próbę ostrzeżenia. Ostrzeżenia nas przed tym, że nie wszystko w najnowszej literaturze jest najlepsze. Grupiński i Kiec bowiem z niepokojem patrzą w przyszłość i skrupulatnie rozliczają pisarzy z dokonań, starając się wywróżyć, kto przetrwa, a kto zostanie szybko zapomniany. W rezultacie więc tworzą anty-mit, przeciwstawiając się dominującej wersji wydarzeń sygnowanej przez „krakowsko-warszawski salon". Podczas gdy Klejnocki z Sosnowskim piszą, dlaczego warto czytać książki Stasiuka czy też Gretkowskiej, akcentując głównie ich walory, poznańscy krytycy są w swych ocenach mniej wstrzemięźliwi i bez ogródek wytykają twórcom wszelkie niedoskonałości, piętnując bezlitośnie przejawy grafomanii. Jednakże stworzona przez nich mapa najnowszej twórczości, nie ograniczająca się tylko do najmłodszych, dotyczy niemal wyłącznie jednego poznańskiego wydawnictwa. A zatem, tak jak w przypadku *Chwilowego zawieszenia broni*, mamy tu znowu do czynienia z całkiem prywatną historią najnowszej literatury.

Wydaje się, że podstawowa różnica między tymi książkami wynika ze stosunku ich autorów do problemu przyczyny i skutku. Klejnocki i Sosnowski, zgodnie z tradycją nietzscheańską, stawiają na skuteczność i dlatego koncentrują swoje rozważania wokół „bruLionu" – jako przypisywanego trzydziestolatkom „symbolu pokoleniowego" (s. 12). Z kolei Grupiński i Kiec uważają właśnie „Czas Kultury" za pismo, które najbardziej przyczyniło się do promocji najmłodszych pisarzy. Otóż wypada przyznać, że zasługi są tu połowiczne: „bruLion" jako pierwszy nadał specyficzny ton wypowiedziom trzydziestolatków oraz wypromował grupę poetów, natomiast „Czas Kultury" zajął się przede wszystkim wydawaniem i promocją pierwszych powieści, jak np. *Biały kruk* czy *Absolutna amnezja*. Trzeba jednak dodać, że oba tak odmienne

punkty widzenia, jak zaprezentowane przez Klejnockiego i Sosnowskiego oraz Grupińskiego i Kiec, łączy wspólna niechęć do innego periodyku – warszawskiej „Twórczości". Zarówno warszawscy, jak i poznańscy krytycy wyzłośliwiają się na temat serwowanej tam młodej prozy, nie uznając jej za godną najmniejszej uwagi. Możemy więc tylko domyślać się, jak wyglądałoby z kolei spojrzenie na nową literaturę ze stanowiska „Twórczości" i czy niektóre pozycje nie uległyby dewaluacji. Oczywiście, takie gdybanie dotyczy każdego, zaangażowanego w promowanie najnowszej twórczości, czasopisma, jak „FA-art", „Kresy", „Fraza", „Kartki" i in. Nie chcę przez to powiedzieć, że w książce Klejnockiego i Sosnowskiego obecny jest tylko „bruLion", ale nie da się ukryć, że na przykład przesadny zachwyt nad *Numerami* Olgi Tokarczuk w monografii Grupińskiego i Kiec uzasadnia tylko druk tego opowiadania w „Czasie Kultury", ponieważ żadna z powieści tej pisarki nie ukazała się w wydawnictwie „Obserwator".

Istotny wpływ na odmienne wizje młodej literatury, powstałej w latach 1986-1996, miał nie tylko model uprawianej przez autorów krytyki, ale i cele, jakie sobie postawili, tworząc konstrukcje o nazwach f o r m a c j a „b r u L i o n u" oraz l i t e r a t u r a n i e p r z y j e m n a. Przyjrzyjmy się im bliżej.

Jarosław Klejnocki i Jerzy Sosnowski to przede wszystkim kibice młodej literatury (zob. np. *Szalikowcy literatury*, „Gazeta o Książkach" nr 10 z 11 X 95). Ich książka to widoczny kompromis, jaki zawarli ze sobą, mając na względzie tzw. dobro publiczne, czyli zapoznanie nie tylko fachowego czytelnika z dorobkiem, wciąż uchodzących za młodych, twórców (wyjątek stanowi *Protokół rozbieżności*). Jednocześnie jest to ważne świadectwo recepcji współczesnej poezji i prozy. Klejnocki i Sosnowski, poza pewnymi wyjątkami, piszą dosyć aprobująco o twórczości swoich rówieśników, traktując ją jako istotną reakcję na przemiany, jakie się dokonały w naszej rzeczywistości. Jako krytycy, komentujący na bieżąco powstające obecnie książki, pragną być zwolennikami postawy personalistycznej, dla której najważniejsze jest „doświadczenie zetknięcia się ze śladem osoby" (s. 163). Ten personalizm w krytyce ma według nich odpowiadać tendencjom indywidualistycznym w młodej literaturze, do której wszelako należy podchodzić ostrożnie, ponieważ można naruszyć jej, tak cenioną przez najnowszych pisarzy, autonomiczność (s. 157). Wszelako krytyk-personalista może pisać na dwa sposoby: albo w rękawiczkach – jako pielęgniarz, czyli „współodczuwający", albo w rękawicach – jako Brudny Harry, czyli „dowalający". Trzeba przyznać, że czasy pobłażliwości krytycznej dla debiutantów powoli mijają, w miarę jak pojawiają się ich kolejne książki, co zmusi chyba krytyków do bardziej bezwzględnego

rozliczania twórców z nieco słabszych przedsięwzięć artystycznych (jak niektóre propozycje Stasiuka, Filipiak, Świetlickiego czy Barana). Z drugiej strony – nie można powiedzieć, że troskliwi krytycy-pielęgniarze dają się wodzić za nos podopiecznym. Zdają sobie oni doskonale sprawę z tego, że przewrażliwieni na punkcie własnej indywidualności czy też oryginalności poeci chcą za wszelką cenę uniknąć jakiejkolwiek kategoryzacji, i w wywiadach, artykułach oraz wierszach starają się ciągle zmylić swoich promotorów. Klejnocki i Sosnowski zauważają, że ponieważ nie istnieje literacki kabaret trzydziestolatków, jego funkcje zdają się pełnić artystyczne prowokacje, w których pisarze z premedytacją zacierają granice między deklaracją a kpiną.
Jak w *Chwilowym zawieszeniu broni* o doborze materiału do rozważań zadecydowały głównie upodobania krytyków, przekonanych o wartościach nowej formacji literackiej, tak w *Niebawem spadnie błoto* przeważyły względy wydawcy, a nie, jak by się można było spodziewać, wyrafinowany gust mecenasa. W dodatku poznańskich krytyków, znacznie bardziej niż warszawskich, zafascynowała sytuacja polityczna w Polsce i dywagacje na temat przemian ustrojowo-światopoglądowo-mentalnych w tzw. środkowej Europie. Owe dywagacje stanowią klamrę książki obok utyskiwań na, bulwersujący zdaniem autorów, stan krytyki literackiej, która uprawia dychotomiczne myślenie, nie nadąża za nowymi zjawiskami i nie umie rozpoznać postaw młodych twórców, nie potrafi też odróżnić grafomanii od wartościowego dzieła. Stanowisko poznańskich krytyków wobec polskiej rzeczywistości dałoby się określić mianem „drapieżnego liberalizmu", którego głównym celem jest chyba: jątrzyć. Natomiast wobec literatury autorzy pragną zachowywać postawę, opartą na myśleniu zdroworozsądkowym, wyzbytym „rozhuśtanych emocji" (s. 157158). Śmiem jednak twierdzić, że przeważająca część ich książki została napisana właśnie pod wpływem emocji, co zresztą w pełni odpowiada charakterowi najnowszej literatury, określanej tutaj jako e m o c j o n a l n y r e a l i z m. Emocjonalizm krytyków może również odpowiadać indywidualizmowi występującemu w tej twórczości, a pojmowanemu „jako niezłomnie, a przede wszystkim nieskrępowanie ujawniana samoświadomość" (s. 57). Ta samoświadomość zaś pozwala Grupińskiemu i Kiec zajmować trochę „filozoficzne" stanowisko względem literatury, „bliskie postawie stoickiej" (s. 49), którą starają się oni wyrazić poprzez styl wypowiedzi, przypominający młodopolski *overstatement*. Wydaje mi się jednak, że taki ton może brzmieć nieco fałszywie wobec zasadniczej postawy *understatement* (czyli ścichapęku), dominującej w twórczości trzydziestolatków. Wszak według Klejnockiego i Sosnowskiego „typowy przedstawiciel pokolenia «bruLionu» przypomina Ricka z *Casab-*

lanki" (s. 75). Wprawdzie poznańscy krytycy wcale nie zamierzali zajmować się „typowym przedstawicielem pokolenia «bruLionu», ale chyba lepiej zapamiętali następujące zdanie kapitana Rene o Ricku: „pod maską cynika kryje się romantyk". Poniekąd odnoszę wrażenie, że oni również coś ukrywają pod nazwą emocjonalny realizm. Może swoje skłonności do przesadnego krytykanctwa, które niekiedy przeszkadza w odbiorze naprawdę ciekawych fragmentów książki, takich jak szkice poświęcone Świetlickiemu, Koehlerowi czy Stasiukowi – znakomite i niedoścignione we wnikliwej analizie. Na resztę portretów zabrakło jakby autorom oddechu, zrobili je pospiesznie i zbyt grubą kreską, jak fragment poświęcony Oldze Tokarczuk czy Marcinowi Baranowi. Z kolei inni bohaterowie „opowieści o młodej polskiej literaturze" i jej „zwycięstwie" (jak szumnie głosi okładka) zostali potraktowani w „telegraficznym skrócie" – widocznie są mniej ważni.

Jarosław Klejnocki i Jerzy Sosnowski, jak przystało na „warszawskich pozytywistów", napisali swoje *Chwilowe zawieszenie broni* w formie „realistycznej powieści eksperymentalnej", ujmującej bohaterów zbiorowo na tle ważnych przemian społecznych i światopoglądowych (zob.: *Od solidarności do mnogości* czy *Literatura w supermarkecie*) i poukładanej w równo skrojone rozdziały, dosyć efektownie zatytułowane. Co było celem eksperymentu? Sprawdzenie tezy „o swoistości i odmienności artystycznej generacji trzydziestolatków" (s. 11). Chodziło również o takie uspójnienie wizji tej twórczości, aby można ją było śmiało nazywać formacją „bruLionu". Nie należy jednak zapominać, że użyty przez Klejnockiego i Sosnowskiego czas narracji jest czasem przeszłym dokonanym: „Opisaliśmy jakby matecznik, z którego wyłażą teraz po kolei samotnicze niedźwiedzie: niedźwiedź Tokarczuk, niedźwiedź Biedrzycki, niedźwiedź Stasiuk... Ale koszt tego jest taki, że przemilczeliśmy swoistość poszczególnych autorów" (s. 173). Niewątpliwie, kiedy się w taki sposób eksperymentuje, to niechcący dochodzi do zrównania twórczości pisarzy, którzy mieli zostać przedstawieni jako największe nowe indywidualności. Wszelako w zamian otrzymaliśmy jakąś całość, spontanicznie spójny obraz najmłodszej literatury, który może wprawdzie budzić wątpliwości, ale jest bardzo konsekwentny. W przeciwieństwie do chwiejnej w stwierdzeniach książki Rafała Grupińskiego i Izoldy Kiec.

Można powiedzieć, że *Niebawem spadnie błoto* ma konstrukcję polifoniczną, jest to poniekąd „opowieść dialogowa", w której, na oczach często wręcz zdezorientowanego czytelnika, toczy się gładko wymiana sprzecznych, skomplikowanych twierdzeń. Najpierw dowiadujemy się, że najważniejszy dla Myszkowskiego, Barana czy Koehlera jest Mickiewicz, którego językiem pragną oni wyrażać swoje postawy (s. 29-

-30). Potem okazuje się, że w zasadzie „ci, tak zaskakująco liczni, czytelnicy Mickiewicza", nazwani później jego uczniami (s. 30-31), nigdy nie przyznają się razem do żadnego wspólnego patrona (s. 38). Jak widać, najwyraźniej są w tego patrona „wrabiani": „Czyż można wątpić w to, że właśnie Mickiewicz jest największym i najważniejszym antenatem dla nowego pokolenia twórców?" – piszą autorzy monografii (s. 72). Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że w ich książce nazwisko Mickiewicz działa na tej samej zasadzie, co słynny preparat konserwujący, wymyślony przez Philipa Dicka, *ubik*. Otóż Mickiewicz jest tu wszędzie, znajdziemy go nawet w prozie Stasiuka, przywołanego jako autora ballad, bo i tam według krytyków „jest coś z ducha romantyzmu" (s. 132). Wydaje się, że cała opowieść Grupińskiego i Kiec została napisana właśnie w tym duchu – romantycznej zagadki.

Grupiński i Kiec również dostrzegają, tak jak Klejnocki z Sosnowskim, zmianę paradygmatu w najnowszej twórczości z opcji patriotyczno-obywatelskiej na outsidersko-wyzwoleńczą (tu: w sensie gnostyckim), tylko inaczej ją nazywają. Dla nich Świetlicki czy Podsiadło, jako ukryci bohaterowie swoich wierszy, potrafią przede wszystkim nienawidzić, co sprawia, że świadomie, pomimo tej nienawiści, żyją. Ich twórczość zaś ma być reprezentatywna dla „filozofii oparcia" (s. 49): oparcia się światu, oparcia na sobie. Postawę taką Grupiński i Kiec określają jako heroiczną (s. 71), bo „niepodległa nikomu, żadnej doktrynie, ale także niepodległa niwelującej wszelki wysiłek porządkowania kulturze postmodernistycznej" i potrafi „zbudować indywidualny, zakorzeniony wyłącznie w osobistym doświadczeniu i przeżyciu konserwatyzm" (s. 49). Sądzę, że nawet gdyby Świetlicki zgodził się z takim rozpoznaniem (co wydaje się mocno wątpliwe), nie użyłby chyba tutaj słowa k o n s e r w a t y z m. Bardziej mnie przekonuje ostrożność, z jaką Klejnocki i Sosnowski próbują opisać nieśmiertelny konflikt poetów ze światem, którego połowicznym rozwiązaniem może być tylko pisanie, czyli po prostu sztuka (podrozdz. *To przytrafiło się mnie*, s. 61). Natomiast rozpoznanie Grupińskiego i Kiec wydaje mi się cokolwiek chybione, głównie dlatego, że problemy artystów z określeniem się wobec wrogiego świata osadzają oni wewnątrz martwego (przepraszam za słowo) dyskursu. Wszelako dla nich zmartwychwstaje on na prawach wysoce artystowskich, poniekąd chyba obcych Świetlickiemu czy Podsiadle, którzy bezlitośnie wyszydzali tyrtejskość w poezji albo składanie ofiar na ołtarzu sztuki. Grupiński i Kiec jako mecenasi ożywiają więc dawno zmumifikowaną sytuację, w której każdy młody pisarz (nawet Krzysztof Koehler) musi czuć się po prostu sztucznie, ponieważ przypisuje mu się to piętno tradycji, od której „bruLion" pragnął się uwolnić: romantyczny bunt.

Trafniejsza więc wydaje się diagnoza Klejnockiego i Sosnowskiego, którzy dostrzegli w buntowniczej postawie pisarzy związanych z „bruLionem" nie tylko negację dorobku starszych twórców, ale też wyczucie zmiany, moment przełomowy dla naszej kultury. Otóż, według nich, nastąpił rozpad dawnych kodów symbolicznych, dzięki którym poszczególni członkowie społeczeństwa mogli tworzyć wspólnotę (opartą na przykład na etosie „Solidarności"). Dzisiaj to nie jest możliwe, ponieważ brakuje wspólnego wroga i wspólnego języka. Jednakże, jak piszą Klejnocki i Sosnowski, wspólna okazała się sytuacja, w jakiej znaleźli się trzydziestolatkowie. Cechuje ich podobna postawa egzystencjalistyczna, w której najważniejsze jest doświadczenie grozy istnienia, rodzącej się z poczucia wyobcowania i braku oparcia w jakimkolwiek systemie mitycznym (religijnym, politycznym, itp.). „Młodzi" pisarze poszukują więc przede wszystkim sensu, aby oprzeć się potędze chaosu rządzącego światem. Natomiast, zdaniem Grupińskiego i Kiec, w najnowszej literaturze najważniejsza jest rzeczywistość i tylko jej pisarze starają się być wierni, każdy na swój sposób. Punktem wyjścia dla twórców literatury nieprzyjemnej staje się całkiem nieoczekiwanie doświadczenie pokoleniowe: „lata spędzone w peerelowskiej rzeczywistości" (s. 55). To warunkuje specyficzną wrażliwość, a raczej drażliwość, trzydziestolatków i sprawia, że w większości ich bohaterowie nie są entuzjastycznie nastawieni do życia. Jeśli jednak Klejnocki i Sosnowski skłaniali się ku interpretacji „młodej" literatury jako „sposobu wybaczania światu jego zła i chaosu", Grupiński i Kiec zakładają, że chodzi tu raczej o nie wybaczanie tego zła i chaosu. Dlatego też są zdania, że ważny kontekst dla najnowszej literatury stanowi twórczość Mickiewicza oraz opozycja Miłosz – Różewicz, a nie, jak sądzą Klejnocki i Sosnowski, triada: Miłosz, Herbert i Frank O'Hara. Pomniejszają również znaczenie subkultur młodzieżowych, muzyki rockowej i innych amerykańskich poetów, jak Ashbery, którymi niewątpliwie inspirują się opisywani przez nich twórcy. Podczas gdy Klejnocki i Sosnowski starali się wykazać, że w najnowszej literaturze nie ma tak naprawdę zerwania ciągłości, są gry intertekstualne, których nie można ignorować, Grupiński i Kiec akcentują izolację „młodych", nazywając ich buntowniczą postawę „zwielokrotnionym zerwaniem". Zaś za głównego prekursora najnowszej poezji uznają Jana Kaspra, jako że nawet zespół muzyczny założył wcześniej, niż pojawiły się „Świetliki".

Termin literatura nieprzyjemna sugeruje, że jest to taka literatura, która powstaje po to, żeby się nie podobać, żeby drażnić i bulwersować. Ale kogo? Historia modernizmu uczy, że drażnienie przez skandal to najlepszy sposób zrobienia artystycznej kariery, czego właś-

nie dokazal „bruLion". Jednakże to, co w opisie taktyki redaktorów „bruLionu" zostało przez Klejnockiego i Sosnowskiego nazwane równoważnością głosów i wielością prawd, u Grupińskiego i Kiec przybrało miano darwinizmu: walki każdego z każdym. Natomiast nie da się ukryć, że właśnie *Niebawem spadnie błoto* to świetna ilustracja idei walki ze wszystkimi, chociażby o imponderabilia. Nie wierzę jednak w to, że młodym pisarzom nie zależy na czytelniku, że chcieliby go tylko obrażać. Wystarczy przyjrzeć się, jak dobrze radzą sobie w mass mediach. Poza tym mam wrażenie, że podtytuł literatura nieprzyjemna odpowiada tylko jednej trzeciej przedstawionej tutaj twórczości, to znaczy grupie *schizmatyków*. Uciekając bowiem przed dychotomiami, których wcale nie unikali Klejnocki i Sosnowski, poznańscy krytycy utracili zdolność precyzji. Wymyślone przez nich nazwy schizmatycy, pielgrzymi i duchobiorcy, razem z dopełnieniami nieprzyjemni, wyniośli i szorstcy, nadawane „młodym" literatom niezależnie od tego, czy uprawiają oni poezję, czy prozę, nie są w ogóle przekonujące. Wydaje się, że odnoszą się tylko do patronów tej triady: Świetlickiego, Koehlera i Stasiuka, a reszta twórców, nie wiadomo na jakiej zasadzie, znalazła się w którejś z tych grup. Z kolei podjęta przez Klejnockiego i Sosnowskiego próba rewizji pojęć używanych w odniesieniu do nowej poezji, takich jak oharyzm czy klasycyzm, okazała się tylko *quasi*-rewizją. Krytycy dodali jedynie narzucającą się już wcześniej trzecią kategorię (tu: neoawangardyzm) i pozostali przy starych nazwach, traktując je zresztą dość umownie. Natomiast w prozie obwieścili triumfalny powrót fabuły, czyli dominację konwencji realistycznej, obok nielicznych przypadków eksperymentatorstwa, aczkolwiek nie do końca radykalnego, czego przykładem twórczość Nataszy Goerke. Jak widać, nie można się tu uwolnić od dychotomii, która jest duszą wszelkiej klasyfikacji. Oczywiście, nie powinno się zbytnio ulegać uproszczeniom, ale czy warto z nimi aż tak walczyć, jak robią to Grupiński i Kiec, tworząc nieprawdopodobne triady?

Z drugiej strony patrząc, może to być sygnał dla krytyki, że jeśli chce się sprostać dzisiejszym oczekiwaniom, należy porzucić myślenie heglowskie i przejść do modniejszego systemu, na przykład jungowskiego, tzn. czwórkowego. Trzeba przyznać, że wtedy przynajmniej znikłby problem niepełnego obrazu, którego triada wcale nie rozstrzyga: *tertium* umacnia przecież antynomię, a jednocześnie odsłania nowe, puste miejsce. Możemy więc sobie tylko wyobrażać, jaka powstałaby monografia na temat najnowszej literatury, gdyby Grupiński i Kiec oraz Klejnocki i Sosnowski napisali ją razem. Ponieważ to się nigdy nie stanie, pragnę na koniec przytoczyć twierdzenie Stefana Themersona: „Są dwa

sposoby widzenia sposobów widzenia świata. Jeden to jeden sposób, a drugi to drugi. I nikt nie wie: czy istnieje gdzieś jeden sposób widzenia obu?".

Maria Cyranowicz

Winterreise

Kluczem do nowej książki Ryszarda Przybylskiego jest fantazmatyczny obraz – scena z dzieciństwa, zimowy wieczór przy kominku:

...słyszę matkę czytającą mi jakąś baśń. Koszmarny mord, ośmieszone cierpienie i spełnianie się losu. Ein Wintermärchen.[1]

Jest wiele baśni, do których można te słowa zastosować, groźnych baśni, w których straszą „otwarte drzwiczki do pieca" (s. 13). Ale można sobie wyobrazić, że była to opowieść Grimmów:

Chwyciła go lodowatą dłonią i zaprowadziła do podziemnej pieczary. Ujrzał tam lekarz tysiące, tysiące świec w nieprzejrzanych szeregach, niektóre z nich były wielkie, inne mniejsze, inne zupełnie małe. Co chwila gasły niektóre, a inne zapalały się, tak iż płomyki drgały ciągle w wiecznej odmianie.
– Oto – rzekła Śmierć – świece życia ludzi. Gdy się świeca zapala, rodzi się człowiek, gdy gaśnie – umiera. Te oto wielkie świece należą do dzieci, średnie do ludzi w sile wieku, maleńkie do starców. Ale zdarza się, że i dzieci albo młodzi ludzie mają maleńkie świeczki.
– Ukaż mi moją świecę – rzekł lekarz, sądząc, że jest ona pewnie dość wielka.
– Ale Śmierć ukazała mu maleńki ogarek, który lada chwila miał zgasnąć, i rzekła:
– Oto twoja świeca![2]

W bajce tej brak jakiejkolwiek nadziei. Na daremne błagania o przedłużenie życia (bohater chciałby teraz być szczęśliwy i poślubić króle-

---

1 R. Przybylski *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 1998.

2 W. i J. Grimm *Kuma Śmierć*, tłum. M. Tarnowski, w: *Baśnie domowe i dziecięce zebrane przez braci Grimm*, Warszawa 1989, t. 1, s. 213.

sposoby widzenia sposobów widzenia świata. Jeden to jeden sposób, a drugi to drugi. I nikt nie wie: czy istnieje gdzieś jeden sposób widzenia obu?".

Maria Cyranowicz

Winterreise

Kluczem do nowej książki Ryszarda Przybylskiego jest fantazmatyczny obraz – scena z dzieciństwa, zimowy wieczór przy kominku:

...słyszę matkę czytającą mi jakąś baśń. Koszmarny mord, ośmieszone cierpienie i spełnianie się losu. Ein Wintermärchen.[1]

Jest wiele baśni, do których można te słowa zastosować, groźnych baśni, w których straszą „otwarte drzwiczki do pieca" (s. 13). Ale można sobie wyobrazić, że była to opowieść Grimmów:

Chwyciła go lodowatą dłonią i zaprowadziła do podziemnej pieczary. Ujrzał tam lekarz tysiące, tysiące świec w nieprzejrzanych szeregach, niektóre z nich były wielkie, inne mniejsze, inne zupełnie małe. Co chwila gasły niektóre, a inne zapalały się, tak iż płomyki drgały ciągle w wiecznej odmianie.
– Oto – rzekła Śmierć – świece życia ludzi. Gdy się świeca zapala, rodzi się człowiek, gdy gaśnie – umiera. Te oto wielkie świece należą do dzieci, średnie do ludzi w sile wieku, maleńkie do starców. Ale zdarza się, że i dzieci albo młodzi ludzie mają maleńkie świeczki.
– Ukaż mi moją świecę – rzekł lekarz, sądząc, że jest ona pewnie dość wielka.
– Ale Śmierć ukazała mu maleńki ogarek, który lada chwila miał zgasnąć, i rzekła:
– Oto twoja świeca![2]

W bajce tej brak jakiejkolwiek nadziei. Na daremne błagania o przedłużenie życia (bohater chciałby teraz być szczęśliwy i poślubić króle-

---

1 R. Przybylski *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 1998.

2 W. i J. Grimm *Kuma Śmierć*, tłum. M. Tarnowski, w: *Baśnie domowe i dziecięce zebrane przez braci Grimm*, Warszawa 1989, t. 1, s. 213.

wnę, co oznacza osiągnięcie upragnionej pełni) Kuma Śmierć odpowiada bezwzględnym i perfidnym przygaszeniem świecy za pomocą nowej, która, jak myślał bohater, dawała mu szansę dalszego życia.

Książka Ryszarda Przybylskiego, *Baśń zimowa*, to spięte klamrą wstępu cztery eseje, które przedstawiają starość w twórczości Michała Anioła, Eliota, Iwaszkiewicza i Różewicza. Nie trzeba pytać, dlaczego autor wybrał tych a nie innych artystów, dlaczego nie późnego Staffa, który zaczyna kruche budowanie od dymu z komina, starego Miłosza, pytającego, czy zobaczymy podszewkę świata, Herberta, z wierszem *Wstyd*, starych chłopców Grochowiaka, Andrzejewskiego z jego upiornymi starcami-geniuszami. Czytelnik musi zaakceptować ten wybór i przyjąć, że esej jest bardzo osobistą medytacją na temat starości i śmierci. To właśnie śmierć jest bohaterką „zimowej baśni" – fabuły opowiadanej przez czwartą porę życia. Nie ma również sensu zasypywać przepaści tego dramatycznego wołania stosem cytatów z przeróżnych *Dziejów starości*, rzucać w nie archetypem Mądrego Starca, motywem starości w literaturze. Warto pozostawić te homilie na Złą Nowinę starości tak, jak one zostały wypowiedziane, i pozwolić im wybrzmieć.

Bezpośredni ton eseju Przybylskiego, ledwo osłonięta cudzymi słowami prawda osobistego doświadczenia, skłania mnie do odpowiedzenia szczerym wyznaniem: Przeczytałam tę książeczkę w jedną noc, długo nie spałam, myślałam o niedawnym umieraniu mojego Ojca. Bo w końcu: co wiem o starości, żeby o niej pisać?

Bohaterowie szkiców Przybylskiego określani są najczęściej: Stary Człowiek, Stary Wędrowiec, Stary Poeta, Stary Rzeźbiarz, Starzec. Te nazwania wskazują jednoznacznie, że starym człowiekiem jest u Przybylskiego wyłącznie Stary Mężczyzna (choćby miał on już za sobą, o czym się również w tekście mówi, doświadczenie swojej fizycznej męskości). Można więc rozpocząć poszukiwanie ukrytej w tym tekście figury Kobiety. Jakie przyjmuje wcielenia? To kolejno: w pierwszym eseju Piękna Karczmarka, *Bella ostessa* z wiersza Michała Anioła, panująca wszechwładnie w swej gospodzie. Za nią, „z kapiącą świecą w ręku" (świeca życia, jak w przytoczonej bajce Grimmów), podąża Michał Anioł. Została ona zrównana przez Ryszarda Przybylskiego z *La Belle Dame sans Merci* i nazwana śmiercią.

W eseju *Stos pokruszonych obrazów* to tajemnicza bezimienna kobieta, do której zwraca się Gerontion, tytułowy bohater poematu Eliota. Według interpretatora: „każda kobieta na podobieństwo Boga jest ukryta, *mulier abscondita*" (s. 64). Dlaczego możliwe są takie sformułowania? Jak daleko może zaprowadzić rozpoczęta we wstępie gra z archetypa-

mi? To znów kobieca personifikacja śmierci – okrutnej bądź łagodnej, ale zawsze niemej. „Przyjdź, o śmierci, siostro spania..."
Jest Ola Watowa pochylająca się nad ciężko chorym Iwaszkiewiczem w odruchu ludzkiej czułości, którym chce zastąpić troskliwy gest niedawno zmarłej żony poety. Są wreszcie salowe z komentarza Różewicza do niejasnego słowa z wiersza *wicher dobijał się do okien...*, który jest przedmiotem interpretacji w czwartym szkicu, zatytułowanym *W celi śmierci*. Zajęte są symbolicznym gromadzeniem ludzkich „brudów", nieczystości. To autorki neologizmu „brudnica dla mężczyzn". O nich czytamy: „nasze kobiety mają niepospolitą wyobraźnię językową" (s. 121). Nie ma już wątpliwości, gdzie się znajdujemy. Mówiąc słowami Schulza: „Jesteśmy na samym dnie, u ciemnych fundamentów, jesteśmy u Matek". Tutaj, u budzących lęk prastarych bogiń, rodzą się, jak wiemy, wszystkie fabuły i bajki.
Teraz możemy powrócić do przywołanego na wstępie osobistego fantazmatu. Matka ukazana została w archetypicznej sytuacji snucia baśniowej opowieści. W zimową noc przy ogniu opowiada dziecku straszną baśń, która wtajemnicza je w grozę świata i daje przeczucia starości. Scena ujawnia ambiwalencję lęku i bezpieczeństwa. Oświetlona przestrzeń dzieciństwa skontrastowana jest z mrokiem nocnego strachu, a matka w kręgu domowego ognia to również *mater tenebrarum*.
Jedyna autorka, która w tekście Przybylskiego samotnie reprezentuje biegun intelektu, to kilkakrotnie przywoływana Hannah Arendt, niemal jak Sofia upostaciowana mądrość. Jest też Wiedza z *Ody żałobnej* Iwaszkiewicza – „cmentarna siostra". Nie ma jego Uranii – bogini i siostry, jak nie ma dramatu samotnej starości Agaty, adresatki listów z opowiadania *Serenite*. Bo też czy ona w ogóle istnieje, skoro w opowiadaniu brak jej listów, a sen bohatera mówił: „Ona mi nigdy nie odpowiada na pytania, ona mi nigdy nic nie odpowiada...".
U Przybylskiego mężczyźni mówią i piszą o swoim doświadczeniu starości. Kobiety milczą, ale gdyby im oddać głos, nie dałyby potwierdzenia wielu imaginacyjnych obrazów stworzonych przez mężczyzn. Stare Kobiety nie godzą się na wyznaczone im role: płaczek, żałobnic, wdów, kobiet cmentarnych. Pytają, jak Achmatowa:

Nie pogrzebani – ja was pochowałam.
Ja wszystkich opłakałam, a kto mnie opłacze?
[przeł. J. Maśliński]

Ich starość to często dramat samotności tych, które pozostają do końca i pomimo wszystko.
Skarga starzejącej się kobiety nigdy nie była niema, począwszy od chińskich poetek sprzed wielu stuleci, które przeraża ich odbicie w lustrze,

do Pawlikowskiej. Stara kobieta przed zwierciadłem to obraz cielesnego przemijania, ostatni etap szeregu metamorfoz. Starzenie się Nałkowskiej, jej samej i jej bohaterek, to obsesyjny temat i dziennika, i powieści na długo przed metrykalną starością. Problem wieku wkracza do późnych dzienników Dąbrowskiej i to, z jakim okrucieństwem opisuje ona starość innych kobiet, choćby Iłłakowiczówny, czy niebezpieczne gry ze starością prowadzone przez rówieśnice, najwięcej mówi o jej własnej starości. Piszące kobiety wiedzą, że ambiwalencja staruszka – starucha ma większą rozpiętość nacechowania emocjonalnego niż opozycja święty starzec – zły staruch. Mogąc wybierać z bogatego repertuaru ról i zachowań, chętnie sięgają po wizerunek niestrudzonej narratorki, starej bajarki zaszywającej swoją opowieścią szczeliny, przez które przegląda nicość. Czasami wybierają wzniosłą ascezę, czasem odsłaniają groteskowe oblicze „starej Baubo". W starości rzadko przychodzi do nich śmierć jako starzec, chyba że starcem tym jest czas.
Słowiańska i łacińska Śmierć jest rodzaju żeńskiego, tak jest w alegoriach i na wizerunkach. Personifikacją śmierci może być także mężczyzna, jak u Greków czy Germanów, i to zarówno pod postacią starego człowieka, jak i chłopca. To właśnie u Iwaszkiewicza śmierć może przyjść „w postaci młodzieńca" (jak księżyc w *Mapie pogody*). Najpełniej symbolika ta została zinterpretowana w książce Przybylskiego *Eros i Tanatos*. Warto więc przypomnieć tylko jeden z ostatnich utworów, opowiadanie *Tano*, z którego u Iwaszkiewicza rozciąga się „widok na nieskończoność, czyli śmierć". W samym *Serenite* młody Diego staje się „aniołem śmierci" i „przewoźnikiem", który wiezie bohatera do wieczności.
W esejach Przybylskiego twórczość i życiowe doświadczenie starości samych autorów są niemal utożsamione. Wyjątkiem jest szkic o poemacie *Gerontion*, w którym trzydziestodwuletni Eliot przemawia głosem starca. Przypadek ten wywołuje sugestie interpretatora, że poeta podejmował, jak aktor, rozmaite role, że przemawiał wieloma głosami, nakładał maski. Tymczasem taki wiek jest właśnie najbardziej uzasadnioną chwilą, w której można zobaczyć przyszły kształt własnej starości. Droga życia to nie linia wznosząca się, ale parabola. Jak pisał Jung:

> to, co dzieje się w tajemnej godzinie południa życia, jest inwersją krzywej linii jego przebiegu, narodzinami śmierci. Życie w drugiej swej połowie to już nie wzlot, rozwój, pomnożenie, nadmiar życia, lecz śmierć, gdyż jego celem jest kres. Nie chcieć szczytu życia to to samo, co nie chcieć jego kresu.[3]

---

[3] C.G. Jung *Rebis czyli kamień filozofów*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1989, s. 275.

Po wejściu na szczyt wzgórza widać już zarys dalszej drogi.
W szkicu *Myślący badyl* Ryszard Przybylski zadaje pytanie, czy *serenitas* starości kiedykolwiek istniała, czy nie jest baśnią opowiadaną przez wchodzących w nią na użytek tych, którzy dopiero mają w nią wstąpić. Co powinien wybrać mędrzec: opowiadanie pocieszających mitów o starości i o śmierci czy prawdę nagiego cierpienia? Co wybrał przywoływany przez Przybylskiego Sokrates – świadome uwolnienie od cierpień starości czy samooszustwo? Jak pisał w swojej *Apoteozie nieoczywistości* Lew Szestow: „Jego dni i godziny są już policzone, a on mówi, mówi i mówi... [...] Oto co znaczy być kochanym i mieć uczniów!" Sokrates Platona do końca naucza, nie może sobie pozwolić na chwilę samotnej rozpaczy. Inaczej bohaterowie szkiców Przybylskiego. Nie muszą nikogo pouczać, nie pragną doścignąć wzoru heroizmu. Są sami ze swoją starością i nocnym lękiem.
Chociaż Iwaszkiewicz z ostatnich wierszy i opowiadań nie daje bezpośredniego pocieszenia, jego odpowiedź na pytanie o sens starości radykalnie różni się od tej z wierszy Różewicza. Późna twórczość Iwaszkiewicza wyraża to, co nieskończone, nie retorycznie, ale w ten sam sposób, jak czyni to muzyka, i zawiera obietnicę jeśli nie zbawienia, to wybawienia. Ta różnica jest jak błąd drukarski, który wkradł się do książki Przybylskiego. Zapiszę więc dla pewności słowami, nie znakiem. Bóg – Pan Nicości to w opowiadaniu Iwaszkiewicza „pierwiastek z minus 1", nie "pierwiastek 1", jak w *Baśni zimowej*.

Starość to powolne zamilknięcie i samotne wejście w kres. Pod koniec życia Amiel zapisał w dzienniku:

> [...] jeżeli liczy się tylko na godziny, a następna noc może być groźbą i niewiadomym, człowiek oczywiście rezygnuje ze sztuki, wiedzy, polityki i zadowala się dialogiem z samym sobą, co jest możliwe aż do końca. Monolog wewnętrzny to jedyna szansa skazanego na śmierć, którego egzekucja się opóźnia. Skupia się tedy w głębi samego siebie.[4]

Powrót w głąb siebie ma coś z pierwszych dziecięcych doznań „ja", przypomina oglądanie w zdziwieniu własnych dłoni, które potem przez wiele lat nie będą wcale zastanawiać.
Piszący o starości wskazują na dwa pozornie sprzeczne doświadczenia: wygasanie uczuć i silne, wręcz sensualne doznania powrotu do przeżyć z młodości. Mają je narratorzy *Snów, Ogrodów* i właśnie *Serenite*. Takie świadectwa z seniliów czy z diarystycznych zapisów można by mnożyć. Przytoczę tylko jeden fragment z dziennika Marii Dąbrow-

---

[4] H. Amiel *Dziennik intymny*, przeł. J. Guze, Warszawa 1997, s. 255.

skiej z 17 VII 1961, kiedy tuż po odnotowaniu zapaści sercowej zapisała obydwa skrajne przeżycia:

Wczoraj miałam tak intensywne ujrzenie Russowa i ekstatycznego doznawania świata w dzieciństwie, że był to istny spazm szczęścia, a wszystko, co potem aż dotąd się dzieje, wydało mi się imitacją życia i świata. [...] Dziś po południu nagle żywy dojmujący smutek. Tak rozpaczliwie smucić się już dawno nie potrafię. To jeszcze także znaczy, że się żyje. Zdolność doznania takiego smutku wydała mi się prawie że szczęściem.[5]

Czasem zostaje jeszcze mniej: gubią się ludzie, wspomnienia, zapisane kiedyś słowa. Przychodzi doświadczenie powolnego odzierania ze wspomnień. W pełni doświadczył tego Józef Czapski, który niestrudzenie gromadził w dzienniku pamiętane jeszcze frazy, motta, jakie towarzyszyły mu przez lata, strzępy wierszy. Zanim przyszło całkowite wygaśnięcie tych przypomnień, stwierdzał:

Co zostaje naprawdę, to „poezja i dobroć". Może tak właśnie jest dobrze, i te moje strzępy słów, które budzą inne i inne skrawki zdań. *Denn das Schone ist nichts als des Schrecklichen Anfang* w wierszu Rilkego, Hofmannsthal z rzuconą w polu konewką, ze szczurami zatrutymi w piwnicach (*Lord Chandos*), i to jego „n i e, już nie będę więcej pisał, nigdy", i śmierć Prousta, papierek na nocnym stoliku zalany lekarstwem z przewróconej buteleczki, w noc jego śmierci, na którym odczytać można było zaledwie nazwisko którejś z drugorzędnych postaci z *A la recherche du temps perdu* [...] i tuż obok ten zły ślepy starzec z Becketta, który każe się prowadzić słudze pod okno, które mu kazał otworzyć, żeby odetchnąć morskim powietrzem i nagle już oddychając z ulgą nagle pyta – Czyś ty n a p r a w d ę to okno otworzył? [...] – te przeżycia zostają przytomne przy tych skrawkach poezji – „chcę, żeby w letni dzień".[6]

W esejach o ewangelii dzieciństwa Ryszard Przybylski cytował świętego Augustyna: „Oto mamy Dziecię, Chrystusa: wzrastajmy razem z Nim" (Sermo 196). Teraz pojawia się cytat z innego kazania, w którym Augustyn mówił o oczekiwaniach właściwych dla każdego wieku i o czekaniu na starość. W nowej książce Przybylskiego brak symbolicznej figury dziecka, niekoniecznie Boskiego Dziecka. W opowiadaniu Iwaszkiewicza jest (zresztą bardzo okrutna) scena krzyżowania się spojrzeń starego człowieka i dziecka, znak końca i początku. Dzieciństwo zjawia się nawet u Różewicza w wierszu *Muzeum zabawek*, w którym „starych artystów dwóch / aktor i poeta" zatrzymuje się na chwilę w pędzie ku wieczności albo nicości.

---

[5] M. Dąbrowska *Dzienniki powojenne*, wybór, wstęp, oprac. T. Drewnowski, t. 4: 1960-1965, Warszawa 1996.

[6] J. Czapski *Dzienniki, wspomnienia, relacje*, oprac. J. Pollakówna, posłowie K.A. Jeleński, Kraków 1986.

Najpełniejsze spotkanie Dziecka i Starca to zrealizowane oczekiwanie Symeona z poematów Eliota i Brodskiego, o których Ryszard Przybylski tak pięknie pisał w swoich *Homiliach na Ewangelię Dzieciństwa.* Symeon odchodzi, bo dane mu było doczekać się na tego, kto nadał sens jego śmierci. Bardzo trudno przeciwstawić sile sugestywnego świadectwa *Baśni zimowej* tekst, dla którego nie mogło być miejsca w tej książce. Po lekturze całego eseju, a zwłaszcza ostatniej jego części, interpretacji utworu Różewicza, brzmi to jak bajka, ale powtórzę mimo wszystko, zwłaszcza że słychać tu echo frazy Mandelsztama. Utwór Brodskiego ukazuje wędrówkę starości jako drogę ku światłu.

On szedł, aby umrzeć, a wkroczył nie w zamęt
uliczny, rękami rozepchnąwszy bramę,
lecz w królestwo śmierci, głuchoniemych cieni.
Szedł w przestrzeń, nie czując pod stopami ziemi.

Usłyszał wyraźnie, że czas dźwięk utracił.
A obraz Dzieciątka z blaskiem w krąg postaci
i puszystej główki, tą śmiertelną drogą
dusza Symeona uniosła przed sobą,

jak ogarek, kiedy noc czerni się mglista.
Blaskiem tym nikomu nie dano dotychczas
rozjaśnić ciemności, skoro iść wypadło.
Droga się rozszerza, jasno płonie światło.[7]

29 IV – 3 V 1998

Anna Czabanowska-Wróbel

[7] J. Brodski *Wiersze i poematy*, przeł. K. Krzyżewska, Kraków 1992, s. 51.

Glosy

Mickiewicz i ja – pisarze o Mickiewiczu

Małgorzata Baranowska

Prywatna historia poezji i poeta[1]

25 I 1998

Pierwszym wierszem Mickiewicza, jaki pamiętam z dzieciństwa, była *Rękawiczka* Schillera. Tak! Babcia moja, wychowana w języku polskim, rumuńskim i niemieckim w Rumunii, w Czerniowcach, w zaborze austriackim, wykształcona na germanistyce w Wiedniu, w powojennej Warszawie recytowała nam, mojemu bratu Tadziowi i mnie, przede wszystkim – *Króla Olch* Goethego, *Rękawiczkę* Schillera i *Bajki* Mickiewicza. Wymieniała ciągle nazwiska tych poetów, a zwłaszcza jednego. Na nim nauczyliśmy się, kogo nazywa się autorem i kogo poetą – to był Adam Mickiewicz. Wiedzieliśmy, że tamci także byli poetami i autorami, a z nimi Mihail Eminescu. I chyba jego słuchaliśmy po rumuńsku. Ale co to było? Chciałabym, żeby to był *Sen*:

---

[1] Nie publikowany fragment większej całości pt. *Prywatna historia poezji*, drukowanej stale w odcinkach w „Twórczości".

Dziwny sen miałem, ale czym jest śnienie?
To tylko wytwór snu, tylko marzenie.
przeł. Anna Kamieńska

Chyba ktoś inny przeczytał nam *O Janku co psom szył buty*. Potem dłuższy czas podświadomie umieszczałam Słowackiego w „przegródce": pisarz dla dzieci, jak pana Brzechwę. Bo jednak to jakieś niepoważne z tymi butami dla psów, a Mickiewicz, jak tajemniczy (bo zawsze po niemiecku) Goethe, naprawdę poważny, nawet w *Bajkach*.

26 I 1998

Rękawiczka, jak na bajkę przystało, przerażała. Tyle, ile trzeba. Wiadomo, że czai się niebezpieczeństwo. Zapewnia to obecność dzikich zwierząt, arena pełna egzotycznych bestii:

Król skinął znowu,
Znowu przemknie się krata,
Szybkimi skoki, chciwy połowu,
Tygrys wylata.
Spoziera z dala
I kłami błyska,
Język wywala, ogonem ciska
I lwa dokoła obiega.
Topiąc wzrok jaszczurczy
Wyje i burczy;
Burcząc na stronie przylega.

Król skinął znowu,
Znowu podwój otwarty,
I z jednego zachowu
Dwa wyskakują lamparty.
[...]

Dzieje się jakaś dramatyczna akcja uczuć, prawdę mówiąc, we wczesnym dzieciństwie, dla nas zagadkowych. Jasny był tylko niesamowity nastrój. Z dreszczu przerażenia wybawiał nas w finale dreszcz suspensu. W każdym razie, kiedy już umieliśmy czytać, staliśmy murem za Emrodem (też bajkowe imię). Ale nie czytywaliśmy *Rękawiczki*, bośmy ją już znali na pamięć. Mówiliśmy ją, napawając się każdą pauzą i każdym zwrotem akcji, zawieszając głos, kiedy tylko skinął król albo kiedy dzikie zwierzę się zatrzymało, i kiedy rękawiczka leci, i kiedy nasz bohater, „Emrod przeskoczył zapory".
Prawdziwą siłę melodramatyczną zostawialiśmy jednak na chwilę, gdy Emrod próbę przechodzi, ale rzuca Martę (rzucając rękawiczkę). Babcia uświadamiała nam, że tu kryją się zasady przyzwoitości i cała kom-

plikacja uczuć wyższych. „Nie będziesz narażał życia bliźniego twego dla kaprysu. Nie będziesz uczuć wystawiał na pokaz. Nie będziesz miłości poddawał idiotycznym próbom". Nie do pojęcia! Mimo naszych szczerych wysiłków. Ale czuliśmy ważność zagadnienia, dramatyzm akcji, a przede wszystkim rytm:

Pani, twych dzięków nie trzeba mi wcale.
To rzekł i poszedł, i więcej nie wrócił.

Nieświadomie zaczęliśmy używać czegoś, co, jak się potem okazało, ma nazwę, mianowicie skrzydlatych słów, bo te dwa wersy zostały już z nami na zawsze i nigdy nie wyszły z użycia.
Nic to, że w słowniku Henryka Markiewicza i Andrzeja Romanowskiego *Skrzydlate słowa* jest tylko jeden z nich: „Pani, twych dzięków nie trzeba mi wcale" *Ballady i romanse* (1822), *Rękawiczka* z Szyllera i objaśnienie – „Przeróbka Friedricha Schillera: Den Dank, Dame, beger ich nicht / Pani, podzięki nie żądam / Handschuh / 1795/". Czyżby Markiewicz i Romanowski nigdy nie używali tego drugiego wersu jako latającego? To też nie do zrozumienia.

28 I 1998

Uczucia wyższe, dzikie zwierzęta – nic bez rytmu, bez muzyki. Trudno jednak zrozumieć, co pierwsze. W poezji to było najdziwniejsze, że wszystko było pierwsze – naraz muzyka i uczucia, zwierzęta i ludzie, fantastyczność i rzeczywistość nie do rozplątania, nawet pauzy i przyspieszenia.

30 I 1998

Po wielu następnych latach Mickiewicza nagle rytm jednego z najlepszych tekstów o poezji, jakie tylko można sobie wyobrazić: *O tym Mickiewiczu, jak go mówię* [1967] Mirona Białoszewskiego. Tłumaczy te zasady, które nam się wydawały w dzieciństwie zupełnie naturalne, czasem tylko porwała nas kataryna, ale Mickiewicz zbył łatwo się nie poddawał, a i rodzina nas ciągle przed nią przestrzegała.
Białoszewski:

Jednakowe długostki są nieraz nie takie jednakowe. Akcentacja gramatyczna przesuwa stopy. Robią się inności. Jak z oberka fokstrot.
A i w idealnej niby to miarce sylabiczno-tonicznej okazuje się zawsze samoregulacja (to dotyczy już nie tylko autora i u mnie). Sylaba sylabie równa. I nie. Spółgłoski mają też swoje trwanie w czasie. I tu ukazuje się nowa możliwość autorska. Dykcyjno-ekspresyjna. A może muzyczno-ruchowa. Ale to nowa góra rozważań.

Nie może, tylko na pewno „muzyczno-ruchowa". Wszystko się zgadzało u Mickiewicza. W dzieciństwie każdy jego tekst dał się tańczyć (i odbijał się w szybach poniemieckiej szafy). Jak to się nadzwyczajnie potwierdziło później, w menuecie z III części *Dziadów*!

31 I 1998

Prawdziwa [...] muzyka wypływa z pierwiastka niematerialnego. Zobaczmy jej wpływ na poezję. Pewien lekarz polski zauważył, że muzyka hamuje obieg krwi, że powściąga systemat krwionośny, a razem wyzwala systemat nerwowy, tj. wprawia w ruch ów systemat, poprzez który pierwiastek niematerialny zespala się z człowiekiem materialnym. To głębokie postrzeżenie może, jak sądzę, rzucić światło na sporo utworów wyższej poezji, których pierwowzorem jest poemat o Saulu. Pamiętamy, że król ten, miotany wściekłością i wyrzutami sumienia, przyzywał harfiarza, by go uciszył, to jest by uśmierzył gwałtowne wzruszenia jego duszy. Tak więc muzyka, działając na ducha poety, poskramia materię, powściąga jej siły zwierzęce, wyzwala pierwiastek niematerialny. Bez tego oddziaływania poezja zawsze trącić będzie materialną częścią jestestwa ludzkiego; potrafi dobrze wyrazić to, co w nim jest zwierzęcego, okrzyki wściekłości, namiętności, potrafi nawet przedrzeźniać wesołość; nigdy jednak nie osiągnie tej spokojnej wielkości, tych wysokich i boskich uniesień, jakie odczuwamy np. w poezji hebrajskiej i w niektórych ułamkach poezji orfickiej, tworzonych widocznie pod tchnieniem muzyki.
Bez muzyki zatem nie masz poezji lirycznej.

Adam Mickiewicz *Literatura słowiańska.*
Wykłady w Collège de France.
Kurs drugi. Rok 1841-1842. Wykład XIII.

2 II 1998

„W świecie prozaicznym mamy do czynienia z widzeniem, w poetyckim – z jasnowidzeniem" Edgar Morin (w artykule Aldo Cazullo z La Stampy, streszczającym dzisiejsze poglądy Morina – *Pogoda dla poezji?*, „Forum" 1997 nr 51/52).
Zapowiada stulecie poezji. Myśli, że świat, jak on sam, wróci do poetów i do poezji, którą zaniedbał.
To się układa ciekawie. Bo jakiego poetę najczęściej czyta Morin? Św. Jana od Krzyża. Czyżby w wieku siedemdziesięciu sześciu lat budował awangardowy przyczółek New Age'u? Dlaczego nie? Nie wiadomo jednak, czy miałoby iść o New Age. Ale na pewno idzie o poezję i to o jej romantyczny wzór, według tradycji francuskiej oczywiście, a więc o romantyzm i jego następcę – surrealizm. I teraz miałoby się rozwinąć coś w tej „irracjonalnej" tradycji. Tak uważa.
Wystarczy jakiś czas pożyć (i to, jak na wiek ludzkości, nie tak znowu długo), a doczeka się człowiek kolejnych nawrotów spirali tradycji.

2 II 1998

Edgar Morin przywołuje przykład Pendereckiego – awangarda plus tradycja.

3 II 1998

Symboliczne drzewo alchemików zmieniło się w arboretum Pendereckiego w drzewo-drzewo. To nie dosyć, bo zasadą dochodzenia przez Pendereckiego do istoty rzeczy staje się sadzenie drzew.

Alchemicy uważali, że doskonalenie siebie musi postępować w parze z regeneracją natury. Sadząc drzewa w Lusławicach, w których znalazłem moją Odysową przystań, Itakę, mam wrażenie oczyszczania się, dochodzenia do istoty samego siebie i do istoty muzyki. Według nauk ezoterycznych, poprzez wniknięcie w naturę można było dotknąć owej *materii prima*, z której alchemicy budowali swoje *Opus Magnum*. Ja również, szukając formy najbardziej skondensowanej i oszczędnej, myślę o takiej syntezie. [...] Wydaje mi się, że tylko poprzez to oczyszczenie, transmutację wszystkiego, co już istniało, można odzyskać prawdziwy i naturalny – uniwersalny język muzyki.

Krzysztof Penderecki *Labirynt czasu. Pięc wykładów na koniec wieku.*

5 II 1998

Artysta żyje niematerialnym, jakąś muzyką sfer, a potem zostaje mnóstwo pamiątek, nuty, rękopisy, płótna, listy, przedmioty. Te pamiątki rodzą następne i następne, chyba że cykl się kończy. Ale czy to może kiedykolwiek dotknąć Mickiewicza?

6 II 1998

Pamiątka pierwsza:

W antykwariacie przy Piwnej, gdzie kiedyś varsaviana, w połowie lat siedemdziesiątych kupowałam parę, wiele pocztówek i wybierając patrzę, a twarz przy różnych znaleziskach w trakcie wybierania trzeba zachować pokerową, widzę, że to nie pocztówka. Widocznie kupione z całym zbiorem i potraktowane tak samo, bo też kartonik. Czasem może się trafić coś bez sensu. Ale miałam pewne przeczucie, które się potem sprawdziło. Podejrzewałam, że wśród pocztówek „wygrałam" bilet. Nie, nie bilet wizytowy. Zupełnie co innego.

Kartonik 15,5 cm na 11,5, ledwie różowy (musiał zmienić przez lata kolor, z czerwonego). Na nim data 12/24. XII. 1898. i pomnik Mickiewicza. Na pierwszym planie na ukos dębowa gałąź. U stóp pomnika sterta liści palmowych. Z tyłu pieczątka fioletowa A.M. Czyli obchodzę właśnie, opisując go, stulecie (brak jeszcze tylko paru miesięcy) pamiątki jeden. Nie ma nic milszego dla historyka literatury niż pamiątka po pisarzu, poza wszelkim podejrzeniem, datowana.

19 grudnia 1898 roku w „Gazecie Policyjnej" ukazało się rozporządzenie Oberpolicmajstra, powtórzone przez wszystkie dzienniki, że przy odsłonięciu pomnika mogą być obecne jedynie osoby, które otrzymały

od Komitetu budowy pomnika bilety. Miały one kolory: biały, niebieski, czerwony i zielony. Przy czym

Podjazd przed pomnik dozwolony jest tylko Krakowskiem-Przedmieściem od strony Nowego-Swiatu i ulicą Królewską od strony Mazowieckiej i tylko osobom posiadającym bilety białe, przyczem stangreci powinni mieć na kapeluszach lub czapkach wydane przez Komitet białe bilety.

Z tego samego rozporządzenia, a przedrukowały je nie tylko gazety, ale też Zygmunt Wasilewski, członek-sekretarz Komitetu budowy, w *Pomniku Mickiewicza w Warszawie 1897-1898* (1899), dowiedziałam się, że gdybym miała ten bilet, jeszcze nie wyblakły – sto lat temu, to przyszlabym pieszo Nowo-Senatorską lub Trębacką, a wyjść by mi dozwolono w stronę Wierzbowej i Nowo-Senatorskiej. Ale sto lat temu ja tego biletu nie miałam.
Oczywiście ruch kołowy w tym rejonie i ruch kolei konnej na Krakwskim-Przedmieściu, od placu Zamkowego do ulicy Królewskiej wstrzymano.
Ciekawy był punkt siódmy tej, jak to nazywa Wasilewski, odezwy p. Oberpolicmajstra:

Przy odsłonięciu pomnika publiczność może stać na trotuarach i na środku ulicy, w miejscach wyznaczonych, nie zajmując jednak trotuaru okalającego skwer, po odsłonięciu zaś pomnika i dni następnych publiczność będzie mogła chodzić Krakowskim-Przedmieściem oraz ulicami przyległemi tylko na trotuarach, nie zatrzymując się i nie schodząc na ulicę.

N i e z a t r z y m u j ą c s i ę.

7 II 1998
Pamiątka druga:

Na perskim jarmarku na Wawrzyszewie w końcu lat siedemdziesiątych pewnego mroźnego poranka chciałam kupić zupełnie co innego, to znaczy zadziwiające pocztówki z oflagu czy stalagu, ale zostały dla kogoś odłożone (do dziś nie wiem dla kogo i bardzo tego żałuję). Kupiłam to, co jako dziwnie znajome dostrzegłam kątem oka. Medalik z końca zeszłego wieku. Srebrny, owalny, zwężający się w ułamku ornamentu ku górze. Na srebrze emalia, w jasnych kolorach zimowego nieba i ten znajomy kształt, którego jeszcze wtedy „w naturze" nie widziałam – pomnik Mickiewicza we Lwowie. To wszystko małe, wysokość 2,5 cm, szerokość w miejscu najszerszym 1,5 cm, mniej więcej w kształcie zwężającej się ku górze, ozdobnie wyciętej malarskiej palety (bez

otworu). A jednak jeszcze napisy: w miejscu najszerszym poziomo *Pomnik Mickiewicza* i u góry, na ukos, *Lwów*.
Miasto, w którym mój pradziadek, Bolesław Adam Baranowski, c.k. radca dworu, wizytator szkolny, walczył na przełomie wieków o wprowadzenie Mickiewicza do szkół.

8 II 1998

Pamiątka trzecia, a właściwie pierwsza, całkowicie i bezapelacyjnie p i e r w s z a:
Wśród nielicznych pamiątek rodzinnych (oczywiście zachowanych poza Lwowem i poza Warszawą) ostał się kajet czarny w jedną linię, brzegi kartek lekko czerwone, szerokość 16 cm, wysokość 19,5 cm. Już na drugiej stronie okładki jest notka o zaproszeniu na obchody mickiewiczowskie. Potem pradziadek napisał odczyt, następnie najwyraźniej wydarł go z zeszytu dla lepszego operowania tekstem i włożył go z powrotem, jak można sądzić, już po wygłoszeniu, co trochę zaszkodziło brzegom kartek. Niestety jednej, jedenastej spośród osiemnastu, na których został napisany ten wykład, brakuje.
Tytuł na pierwszej z wyrwanych kartek: *Stanowisko Mickiewicza w literaturze naszej i znaczenie idei przewodnich dzieł jego dla narodu naszego* (Odczyt miany w Żółkwi dnia 3. Grudnia 1894 na wieczorku Mickiewiczowskim Towarz. Pedagog.). I przytoczę tu tylko początek, ze względu na pewne obliczenia:

Za cztery lata będziemy obchodzili setną rocznicę urodzin Adama Mickiewicza. Już przeszło 70 lat minęło od pierwszego jego wystąpienia; 60 lat temu zamknął właściwie swoje poetyckie działanie wydaniem najznakomitszego swego utworu poetyckiego, *Pana Tadeusza*.
Za rok będzie lat 40, jak śmierć zamknęła mu oczy. Licząc czas jednego pokolenia przeciętnie na lat 33, możemy powiedzieć, że już trzecia generacya narodu naszego wypielęgnowana, wychowana duchowo pod wpływem Mickiewiczowskim, karmiona jego duchem, zstępuje do grobu.

Dalej Bolesław Adam Baranowski mówi o kształcie poezji polskiej kończącego się właśnie stulecia, nadanym jej przez poetę – pogrobowca ojczyzny wolnej. Nie traci przy tym z oczu nadrzędnego celu wprowadzania Mickiewicza w krwiobieg edukacji powszechnej.

Dzisiaj „Macierz Polska" już kilkadziesiąt tysięcy egzemplarzy *Pana Tadeusza* w taniem ludowym wydaniu mogła rozsprzedać. Życzenie Mickiewicza poczyna się tedy spełniać; ale wiemy, że ilość analfabetów w narodzie naszym jeszcze jest tak duża, że ta cyfra rozprzedaży *Pana Tadeusza* jest zaledwie skromną zapowiedzią tego, co być powinno. „Towarzystwo" nasze „Pedagogiczne" pracuje nad ziszczeniem tego życzenia M., ale daleko jeszcze do tego, aby miało spocząć na laurach. Pracujemy w niem, ale miejmy przed

oczyma zawsze to, co powiedział wieszcz w swojej *Improwizacji* w *Dziadach*. Hasłem naszem powinna być miłość, obejmująca wszystkie klasy, wszystkie stany:
Ale ta miłość moja na świecie,
Ta miłość nie na jednym spoczęła człowieku
Jak owad na róży kwiecie:
Nie na jednej rodzinie, nie na jednym wieku.
Ja kocham cały naród! – objąłem w ramiona
Wszystkie przeszłe i przyszłe jego pokolenia,
Przycisnąłem tu do łona,
Jak przyjaciel, kochanek, małżonek, jak ojciec:
Chcę go dźwignąć, uszczęśliwić,
Chcę nim cały świat zadziwić...

Urszula M. Benka

Mam opór z udzieleniem odpowiedzi, bowiem Mickiewicz – odkąd sobie to uświadamiam – wywołuje we mnie wstręt. Składa się na to wiele przyczyn związanych z moim osobistym i artystycznym dramatem. Rymkiewicz w *Żmucie* powiedział, że zrozumienie Mickiewicza jest zawsze samozrozumieniem. Ja ujęłabym to nieco inaczej: nie pojmując samych siebie, uznajemy cudze światy za własne i wierzymy w ich obiektywną rzeczywistość – nasza zaś rzeczywistość wewnętrzna staje się wrogiem tej iluzji.
Również same wizerunki Mickiewicza pogłębiały moje zniecierpliwienie i niesmak. Nie ufałam tej twarzy – martwiącej się o mnie, a ignorującej moje fascynacje, tak jak ongiś ignorowane były fascynacje Słowackiego, Hegla, Norwida, uczucia Celiny z Szymanowskich, córki Marii, brata Franciszka, Marii Puttkamerowej, czy artystyczne możliwości Czechów lub Rosjan. Ja nie wierzę w poetyckie wglądy ludzi głuchych na własne środowisko, gdyż odpychanie tego konkretu tworzy nie fikcje, ale insynuacje, nie symbol, ale pozę. I o ile odbiorca takich namiastek też nie pragnie własnej rzeczywistości, zaczyna się chorobliwie przywiązywać do zastępczych formuł i duchowego – więc i artystycznego też – życia na niby. Obala np. konwencje, ale tylko po to, by zadekretować własne sztance. Nasza niezgoda na wyczuwalne fałsze romantyczności uderzała np. w Kasprowicza, aby potulnie oddawać się dewocji maszyny, masy i miasta, sama zaś Mickiewiczowska zasada autorytarności nie tylko pozostała, ale nadal wspierała się powagą imienia Mickiewicza. Ten antyromantyzm nie dokonał więc czegoś, co nazwałabym introspekcją i nie ochronił nawet przed naiwniutką

oczyma zawsze to, co powiedział wieszcz w swojej *Improwizacji* w *Dziadach*. Hasłem naszem powinna być miłość, obejmująca wszystkie klasy, wszystkie stany:
Ale ta miłość moja na świecie,
Ta miłość nie na jednym spoczęła człowieku
Jak owad na róży kwiecie:
Nie na jednej rodzinie, nie na jednym wieku.
Ja kocham cały naród! – objąłem w ramiona
Wszystkie przeszłe i przyszłe jego pokolenia,
Przycisnąłem tu do łona,
Jak przyjaciel, kochanek, małżonek, jak ojciec:
Chcę go dźwignąć, uszczęśliwić,
Chcę nim cały świat zadziwić...

Urszula M. Benka

Mam opór z udzieleniem odpowiedzi, bowiem Mickiewicz – odkąd sobie to uświadamiam – wywołuje we mnie wstręt. Składa się na to wiele przyczyn związanych z moim osobistym i artystycznym dramatem. Rymkiewicz w *Żmucie* powiedział, że zrozumienie Mickiewicza jest zawsze samozrozumieniem. Ja ujęłabym to nieco inaczej: nie pojmując samych siebie, uznajemy cudze światy za własne i wierzymy w ich obiektywną rzeczywistość – nasza zaś rzeczywistość wewnętrzna staje się wrogiem tej iluzji.
Również same wizerunki Mickiewicza pogłębiały moje zniecierpliwienie i niesmak. Nie ufałam tej twarzy – martwiącej się o mnie, a ignorującej moje fascynacje, tak jak ongiś ignorowane były fascynacje Słowackiego, Hegla, Norwida, uczucia Celiny z Szymanowskich, córki Marii, brata Franciszka, Marii Puttkamerowej, czy artystyczne możliwości Czechów lub Rosjan. Ja nie wierzę w poetyckie wglądy ludzi głuchych na własne środowisko, gdyż odpychanie tego konkretu tworzy nie fikcje, ale insynuacje, nie symbol, ale pozę. I o ile odbiorca takich namiastek też nie pragnie własnej rzeczywistości, zaczyna się chorobliwie przywiązywać do zastępczych formuł i duchowego – więc i artystycznego też – życia na niby. Obala np. konwencje, ale tylko po to, by zadekretować własne sztance. Nasza niezgoda na wyczuwalne fałsze romantyczności uderzała np. w Kasprowicza, aby potulnie oddawać się dewocji maszyny, masy i miasta, sama zaś Mickiewiczowska zasada autorytarności nie tylko pozostała, ale nadal wspierała się powagą imienia Mickiewicza. Ten antyromantyzm nie dokonał więc czegoś, co nazwałabym introspekcją i nie ochronił nawet przed naiwniutką

apoteozą wojny. Magia wielkiej wojny rozwiązującej pęta! Jakże ściśle ta wiara Tadeusza Peipera współgra z permanentnym stanem depresji naszych elit, rozdartych między „wszystko" i „nic", wstydzących się każdego zakorzenienia i konsekwencji filozoficznej, która naprawdę jest po prostu samodyscypliną. Gombrowicz we *Wspomnieniach polskich* pisał, że nie mamy w kulturze tej szczególnej „klasy średniej", stawiającej wobec konkretu dylematów intelektualnych oraz dramatów (przeżyć) kreatorskich. Bo tak jak w społeczeństwie klasa średnia formułuje istniejące problemy oraz rozwiązuje te problemy, tak średnie pasma literackie wyrażają zbiorową rzeczywistość duszy. Polskie elity tchną wrogością i do „średnich poziomów", i do „mierzwy", czyli faktycznie posiadanego fundamentu. Powołują się na najwyższe i na nieweryfikowalne punkty odniesienia: sam Mickiewicz też stanął poza zasięgiem weryfikacji – i poza czytelniczym prawem do weryfikacji. Mickiewicz był i jest wdrażany od dzieciństwa, jak religia, która zabezpiecza się przed ryzykiem swobody wyboru. Mickiewicz wyręcza w cierpieniu i wielkości, ale szczerze wątpię, aby odczuwał je naprawdę, gdyż cofał się przed konkretem psychicznym. Konkretem rzeczywistości emigracyjnej i wolnościowej.

Rozumiem ten stan duszy. Po prostu nie imponuje mi małpowanie postaw narodowowyzwoleńczych przez ludzi biernych lub natrętnie nieskutecznych, i brnących przy tym z jednych uwikłań prosto w następne, spod policyjnego terroru w konwenanse salonów policyjnego państwa, stamtąd zaś w nieszczęśliwe małżeństwo, toksyczne sekty, polityczne demagogie. Tę postawę Erich Fromm określił jako ucieczkę od wolności. Stała się wszakże wzorcem. A inny wzorzec – wallenrodyzm. Który wmusza stosowanie pojęcia zdrady do sytuacji, gdzie naprawdę nie tylko nie wyrażono zgody na narzucany system wartości, ale chodzi o odmowę psychicznego i fizycznego samobójstwa.
Zdrada jest czymś innym. Czym, tego jednak Mickiewicz nie chciał doznawać, więc i wiedzieć. Poeta nie może pozostawać teoretycznym znawcą psychologii swoich bohaterów i ostentacyjnie „nie znać" fragmentów przynależnej im rzeczywistości. Bo czy Wallenrod albo Robak ma coś wspólnego z Judą z Kiriatu Bułhakowa? Z *Trzema wersjami Judasza* Borgesa? Nasz bohater tragiczny zostaje usprawiedliwiony: czynimy to w ten sposób, że przekonujemy samych siebie, że w istocie nie było zła.
W identyczny sposób postępował poeta we własnych wiwisekcjach. I nie inaczej postąpił jego czytelnik, utwierdzający się w przeświadczeniu o iluzoryczności zła. Zło pozostaje na niby – ale tylko w mniemaniu kogoś, kto nie doświadcza jego (ani własnej) rzeczywistości.

Dla mnie polska literatura, w czasach stanisławowskich jeszcze polifoniczna, mająca obok siebie i Karpińskiego, i Trembeckiego, i barszczan, i Kandyda, i de Sade'a, Russa i wojska na smokach latające, z nastaniem Mickiewicza stała się jak literatura rosyjskiego imperium z nastaniem Stalina: jedynie słuszną a głuchą i ślepą na rzeczywistość. Zawistna walka o monopol kulturotwórczy, ignorowanie niewygodnych faktów i natręctwo wyeskalowanych, nieweryfikowalnych kategorii tam, gdzie przydaje się właśnie prozaiczne a trzeźwe stanięcie na ziemi, są owocami stalinizmu – i psychicznego stalinizmu wprowadzonego u nas przez Mickiewicza, obu toksycznych osobowości nieczułych na matki, żony i przywoływanych filozofów.

Ostatnia rzecz: nie uważam Mickiewicza poezji za piękną. Ja piękno odczuwam całościowo, w jego greckim jeszcze kontekście: Sophii i Agape. Bo sztuka ma bardzo mało wspólnego z formalną estetyką, co wykazał już Sokrates u Platona. Estetyka w gruncie rzeczy wyraża naszą głuchą nienawiść do sztuki jako doświadczania tych metaestetycznych horyzontów, jakie uosabiał Apollin podróżujący do Krainy Cienia, Apollin, którego delfickie sanktuarium wzywało do samopoznania z całym ryzykiem, że konstatacje okażą się nieoczekiwane, niewygodne, zmuszające do przewartościowania pewników. Otóż Apollin „rozszarpywał" artystów, co jak Marsjasz naruszali autonomię artystycznej świętej enigmy. Którzy rywalizowali z Bogiem i starali się go wykluczyć, a przynajmniej odsunąć na bok. Ich słuchacze – mówi mit – byli jak Midas, uszy mieli ośle. Wiedzieli o artyzmie dopiero wtedy, w zasadzie, gdy ich poinstruowano. Jak nas, którzy od dziecka pouczani jesteśmy o wielkości Mickiewicza, o jego uroku. Jakby w obawie przed ryzykiem, że spontaniczny odbiór doprowadziłby ku innym wnioskom. I „rozszarpał" polskiego Marsjasza.

Józef Hen

Mickiewicz był młody

Tak się złożyło, że właśnie teraz, w roku mickiewiczowskim, jestem z pewnych przyczyn pochłonięty Boyem-Żeleńskim. Nie mówię tego po to, żeby mieć pretekst do spojrzenia na Mickiewicza poprzez *Brązowników*. Wręcz przeciwnie, wolę odsunąć tę książkę na bok. *Brązowników* czytałem jeszcze w gimnazjum i pamiętam, że było

Dla mnie polska literatura, w czasach stanisławowskich jeszcze polifoniczna, mająca obok siebie i Karpińskiego, i Trembeckiego, i barszczan, i Kandyda, i de Sade'a, Russa i wojska na smokach latające, z nastaniem Mickiewicza stała się jak literatura rosyjskiego imperium z nastaniem Stalina: jedynie słuszną a głuchą i ślepą na rzeczywistość. Zawistna walka o monopol kulturotwórczy, ignorowanie niewygodnych faktów i natręctwo wyeskalowanych, nieweryfikowalnych kategorii tam, gdzie przydaje się właśnie prozaiczne a trzeźwe stanięcie na ziemi, są owocami stalinizmu – i psychicznego stalinizmu wprowadzonego u nas przez Mickiewicza, obu toksycznych osobowości nieczułych na matki, żony i przywoływanych filozofów.

Ostatnia rzecz: nie uważam Mickiewicza poezji za piękną. Ja piękno odczuwam całościowo, w jego greckim jeszcze kontekście: Sophii i Agape. Bo sztuka ma bardzo mało wspólnego z formalną estetyką, co wykazał już Sokrates u Platona. Estetyka w gruncie rzeczy wyraża naszą głuchą nienawiść do sztuki jako doświadczania tych metaestetycznych horyzontów, jakie uosabiał Apollin podróżujący do Krainy Cienia, Apollin, którego delfickie sanktuarium wzywało do samopoznania z całym ryzykiem, że konstatacje okażą się nieoczekiwane, niewygodne, zmuszające do przewartościowania pewników. Otóż Apollin „rozszarpywał" artystów, co jak Marsjasz naruszali autonomię artystycznej świętej enigmy. Którzy rywalizowali z Bogiem i starali się go wykluczyć, a przynajmniej odsunąć na bok. Ich słuchacze – mówi mit – byli jak Midas, uszy mieli ośle. Wiedzieli o artyzmie dopiero wtedy, w zasadzie, gdy ich poinstruowano. Jak nas, którzy od dziecka pouczani jesteśmy o wielkości Mickiewicza, o jego uroku. Jakby w obawie przed ryzykiem, że spontaniczny odbiór doprowadziłby ku innym wnioskom. I „rozszarpał" polskiego Marsjasza.

Józef Hen

Mickiewicz był młody

Tak się złożyło, że właśnie teraz, w roku mickiewiczowskim, jestem z pewnych przyczyn pochłonięty Boyem-Żeleńskim. Nie mówię tego po to, żeby mieć pretekst do spojrzenia na Mickiewicza poprzez *Brązowników*. Wręcz przeciwnie, wolę odsunąć tę książkę na bok. *Brązowników* czytałem jeszcze w gimnazjum i pamiętam, że było

to coś bardzo podniecającego. Książka dla gimnazisty wręcz sensacyjna – zwłaszcza w tej warstwie, którą można nazwać detektywistyczną – ale także dzięki demaskatorstwu, odkrywczości i przekorze. Dzisiaj *Brązownicy* nie są moją ulubioną lekturą. Po pierwsze – i to jest los tego typu książek – przestała być odkryciem. Już wszystko wiadomo. Alina Witkowska i Krzysztof Rutkowski zaszli o wiele dalej w penetracji świata towiańczyków niż mógł (czy chciał) pójść Boy-Żeleński. Po wtóre, mam żal do Boya właśnie o te „detektywistyczne" rozdziały, o to tropienie śladów, czy Mickiewicz umarł otruty. Poniósł go temperament dziennikarski – bo on się uważał za dziennikarza, nie raz to podkreślał, pisząc dla „Kuriera Porannego", i starał się o coś pożywnego dla gazety. Jednak szkic *Mickiewicz a my*, którym poprzedził wydanie Kridlowskie, jest nadal wspaniały, podobnie zresztą jak – zadziwiająco bliski w tonie – odczyt wygłoszony w dwanaście lat później (wszystkiego dwanaście lat!) we Lwowie, z okazji uroczystości mickiewiczowskich. Te dwa teksty spinają klamrą to, co miał nam do powiedzenia „najskromniejszy z ludu czytelników, zarazem namiętny czciciel poety". *Brązownicy* byli w środku.

Więc nie o to spojrzenie idzie. Chcę mówić o odkryciu na nowo wielkiej poezji romantycznej po tym, jak „wybuchła niepodległość", w roku 1918. Już nie musiała ta poezja budzić z uśpienia, wzywać do czynu, już nie musiała oddawać hołdu pomordowanym i zesłanym, hodować polskości, zastępować państwa, wojska narodowego, urzędnika, policjanta i pana starosty. Można już, powiada Boy (w tym samym duchu, co Lechoń i w ogóle skamandryci) słuchać jej bez ściśnięcia serca, bez dawnego uczucia upokorzenia, do którego Boy się przyznaje. „Ach, jak on ślicznie gada, ten Słowacki!" – wykrzykuje recenzując *Kordiana*.

A co myśmy zrobili z Mickiewiczem? „To grafoman!" – usłyszałem ku swojemu zdumieniu (nawet nie zgorszeniu) od pani zaczytującej się Cortazarem i Llosą. Oczywiście, można wytknąć tej pani brak słuchu po prostu, może i brak, mimo ogromnej pewności siebie, głębszej kultury literackiej, ale – jak do tego mogło dojść? I dlaczego pewna odpowiedzialna redaktorka czołowego wydawnictwa – nie z działu literatury polskiej, na szczęście – mogła wyznać, że nigdy nie potrafiła przebrnąć przez *Pana Tadeusza*? Owszem, takie rzeczy można było usłyszeć czasem w szkole od kolegów, ale przecież nie od tych o zainteresowaniach humanistycznych. Nasz „Polak", Ludwik Rath, autor kilku szkiców w „Wiadomościach Literackich" i książki o A.F. Bronikowskim, umiał wzbudzić entuzjazm dla *Ody do młodości*. Nie kazał nam pisać wypracowań *Za co kochamy „Pana Tadeusza"*, co odrobił za wszystkich Ignacy Chrzanowski, ale zaproponował nam rozważenie winy Jacka Soplicy i zastanowienie się, czyja metamorfoza bardziej do

nas przemawia: jego czy Kmicica. Pamiętam, jak odwiedziła szkołę Kazimiera Richterówna z recytacją *Wielkiej Improwizacji*. Ciarki przechodziły przez skórę. Wszyscy czuli, że obcują z czymś porywającym, zatykającym dech. Któżby, słuchając tego, myślał o więzieniu, kajdanach, męczeństwie, wywózkach – nie mieliśmy takich skojarzeń. To była wielka poezja, dramat ludzki, który dotyczył każdego.

Sęk w tym, że Mickiewicz poeta, przynajmniej od roku 1949, gdzieś znika. Był i jest traktowany instrumentalnie. Najpierw jako socjalista, przyjaciel „Moskali" i redaktor „Trybuny Ludów". W pewnym okresie, w interpretacji Gomułki, dla odmiany jako wróg tychże Moskali, nacjonalista i w ogóle przeciwnik sojuszu polsko-radzieckiego. Potem wrócił jako piewca męczeństwa i trochę się nawet w tej pozycji zasiedział. Oczywiście, to wszystko w nim jest i byłoby barbarzyństwem cenzurowanie go, zapominanie o wierszu *Do Matki Polki*, ale sprzeciw budzi jednostronność, naginanie go do intencji politycznych. W młodocianym telewidzu, który dopiero teraz wchodzi w Mickiewicza, a którego agitują (nie waham się użyć tego słowa) ciągnącą się jak przesłuchanie sceną więzienną z *Dziadów*, budzi się opór: ach, to ten nudziarz od martyrologii. Oglądając ostatni spektakl, można było chwilami odnieść wrażenie, że Mickiewicz to taki epigon Trznadla i Rymkiewicza, który pisze teksty dla „Karty" z ramienia Rodziny Katyńskiej. Poezja została stłamszona przez agitkę.

Trzeba przywrócić Polakom Mickiewicza. Przywrócić młodego poetę, który zrewolucjonizował polski wiersz. Przywrócić wspaniałego młodzieńca „wspartego na Judahu skale". Przypomnieć, że po *Dziadach*, po *Księgach pielgrzymstwa* napisał *Pana Tadeusza* – i tym trzydziestopięcioletni poeta zamknął właściwie swój dorobek poetycki. Ten przedwcześnie postarzały emigrant, ojciec sześciorga dzieci, wykładowca, działacz, religiant, mistyk – nie jest już poetą. Młodym czytelnikom musi pozostać obcy.

Pan Tadeusz! Baśnią nazwał tę powieść bodajże Julian Przyboś – i słusznie: ten rzekomy „kraj lat dziecinnych" jest wysnuty z fantazji; nigdy mały Adaś, syn mecenasa z Nowogródka, nie mieszkał w żadnym Soplicowie, dzieciństwo jego nie upłynęło między Gerwazym a Protazym, i właśnie dlatego, dzięki wyobraźni twórczej, która pozwoliła mu powołać do życia wszystkie te tak soczyste postacie, dzięki więc wyobraźni i cudowi języka ta powieść wierszem jest dla wszystkich. Może być dla wszystkich. Baśń o „centrum polszczyzny". Kiedyś były obawy, czy sięgający po literaturę „lud" (zostańmy przy tym określeniu) nie odrzuci dzieła jako czegoś obcego: nie ma w *Panu Tadeuszu* chłopów, z wyjątkiem tych poczciwin z ostatniej księgi, którzy z wdzięcznością przyjmują zamianę pańszczyzny na czynsze. Tak samo Boy-

-Żeleński wyraził obawę, w słynnej recenzji z *Zemsty*, o reakcję wnuków murarza: panowie się swarzą o mur, a kije dostaje murarz. Moglibyśmy dziś Boya uspokoić: nie wiem, jak z wnukami, ale prawnuki murarza nie solidaryzują się ze swoim przodkiem. Identyfikują się raczej z Cześnikiem, Rejentem i Wacławem, nawet z Papkinem – nie z murarzem; nie z tymi, których bito, ale z tymi, którzy bili. Szlachetczyzna stała się praojczyzną Polaków: nie wiem, czy to dobrze, ale to fakt. Z kim się identyfikuje chłopski czytelnik *Ogniem i mieczem*: ze sługą Rzędzianem (zresztą szlachetką), czy z jego panem, Skrzetuskim? Taka jest magia arcydzieł literatury. I to jest nowa szansa *Pana Tadeusza*.

Bo nie jest prawdą, że szansą tą, „obok liryków, cyklów sonetowych porażających poetycką genialnością", jest „wzrastająca uwaga", jaką „będziemy poświęcać Mickiewiczowi publicyście i profesorowi w Collège de France – jak pisze Alina Witkowska. – Nasze myślenie o wspólnej Europie, coraz bardziej przybierające kształty realne, było wszak wielką polityczną utopią Mickiewicza...". Dobrze, było, ale kogo to obchodzi? To jest temat, zgoda, ale dla wąskiej grupy specjalistów, doktorantów, którzy będą czytać sami siebie. Mickiewiczowi, który zarabiał na rodzinę wykładami, zdarzało się mówić rzeczy, które drażniły ludzi o niezamąconym umyśle, Hercena na przykład. Najważniejsze, żeby nie ukatrupić Mickiewicza nową scholastyczną dłubaniną. Jeśli ktoś będzie sięgać do dzieł poety, to nie po to, by się dowiedzieć, co myślał o Unii Europejskiej. Sięgamy do niego, bo to był pierwszy Polak, który tak cudownie pisał, i to zrozumiałym dla wszystkich językiem. Potem było kilku innych, o których możemy się spierać. Ale on był pierwszy – i o to kłótni nie ma.

Julian Kornhauser

Pośmiertne życie Konrada Wallenroda. Adam Mickiewicz – człowiek. Studium psychologiczne. Zwłoki Mickiewicza. Makiawelizm i imperatyw jawności. Zabijanie Mickiewicza... To tylko niektóre z ostatnich prac o naszym „wieszczu", „Geniuszu", „Mistrzu". I jakże wymowne! Nie są to studia o twórczości, o niej napisano już tyle opasłych tomów, ale o nim samym, za życia i po śmierci. To niesamowite zainteresowanie w ostatnich latach osobą Mickiewicza, jego recepcją, rolą na emigracji i wśród towiańczyków wydaje mi się bardzo

-Żeleński wyraził obawę, w słynnej recenzji z *Zemsty*, o reakcję wnuków murarza: panowie się swarzą o mur, a kije dostaje murarz. Moglibyśmy dziś Boya uspokoić: nie wiem, jak z wnukami, ale prawnuki murarza nie solidaryzują się ze swoim przodkiem. Identyfikują się raczej z Cześnikiem, Rejentem i Wacławem, nawet z Papkinem – nie z murarzem; nie z tymi, których bito, ale z tymi, którzy bili. Szlachetczyzna stała się praojczyzną Polaków: nie wiem, czy to dobrze, ale to fakt. Z kim się identyfikuje chłopski czytelnik *Ogniem i mieczem*: ze sługą Rzędzianem (zresztą szlachetką), czy z jego panem, Skrzetuskim? Taka jest magia arcydzieł literatury. I to jest nowa szansa *Pana Tadeusza*.

Bo nie jest prawdą, że szansą tą, „obok liryków, cyklów sonetowych porażających poetycką genialnością", jest „wzrastająca uwaga", jaką „będziemy poświęcać Mickiewiczowi publicyście i profesorowi w Collège de France – jak pisze Alina Witkowska. – Nasze myślenie o wspólnej Europie, coraz bardziej przybierające kształty realne, było wszak wielką polityczną utopią Mickiewicza...". Dobrze, było, ale kogo to obchodzi? To jest temat, zgoda, ale dla wąskiej grupy specjalistów, doktorantów, którzy będą czytać sami siebie. Mickiewiczowi, który zarabiał na rodzinę wykładami, zdarzało się mówić rzeczy, które drażniły ludzi o niezamąconym umyśle, Hercena na przykład. Najważniejsze, żeby nie ukatrupić Mickiewicza nową scholastyczną dłubaniną. Jeśli ktoś będzie sięgać do dzieł poety, to nie po to, by się dowiedzieć, co myślał o Unii Europejskiej. Sięgamy do niego, bo to był pierwszy Polak, który tak cudownie pisał, i to zrozumiałym dla wszystkich językiem. Potem było kilku innych, o których możemy się spierać. Ale on był pierwszy – i o to kłótni nie ma.

Julian Kornhauser

Pośmiertne życie Konrada Wallenroda. Adam Mickiewicz – człowiek. Studium psychologiczne. Zwłoki Mickiewicza. Makiawelizm i imperatyw jawności. Zabijanie Mickiewicza... To tylko niektóre z ostatnich prac o naszym „wieszczu", „Geniuszu", „Mistrzu". I jakże wymowne! Nie są to studia o twórczości, o niej napisano już tyle opasłych tomów, ale o nim samym, za życia i po śmierci. To niesamowite zainteresowanie w ostatnich latach osobą Mickiewicza, jego recepcją, rolą na emigracji i wśród towiańczyków wydaje mi się bardzo

symptomatyczne. Czyż przyczyn nie należy szukać w chęci, nie zawsze jeszcze do końca uświadomionej, nie tyle może odbrązowienia – to czyniono już wcześniej, z miernymi zresztą skutkami dla społecznego odbioru – ile zracjonalizowania całego dorobku literackiego kanonicznego Romantyka i podkreślenia ważności Osoby, a nie dzieła?
Też tak myślę. Największy romantyk? Zapewne, ale jako Postać – działacz polityczny i filozof, podróżnik i polihistor, profesor i legionista, konspirator i miłośnik kobiet, Ojciec emigracji i ojciec sześciorga dzieci, uduchowiony mesjanista i konsekwentny redaktor, tłumacz-adaptator i słowianofil, wielbiciel Wschodu i wolterianista, a nie Artysta. Talentem poetyckim przerastali go Słowacki, Norwid i Krasiński, także rozległością dzieł. Osobowość miał nieporównanie większą, bogatszą, bardziej rozwichrzoną. Ale ile dzieł napisał naprawdę wielkich? Policzmy: *Sonety krymskie*, kilka ballad (z *Ballad i romansów* i z okresu późniejszego), liryki lozańskie (kilka wierszy), parę wierszy powstańczych, dwie powieści poetyckie (*Konrad Wallenrod* i *Grażyna*, bo już nie *Giaur*), *Dziady* i *Pan Tadeusz*. To wszystko. Reszta to w większości ulotne wiersze okolicznościowe, bajki, adaptacje, napuszone improwizacje, piosenki, wpisy do sztambucha, stylizacje ludowe, dwa niezbyt udane dramaty napisane po francusku, a przede wszystkim publicystyka, wykłady paryskie i krytyka literacka.
Wymienione utwory poetyckie są niewątpliwie arcydziełami, podobnie jak *Dziady* i *Pan Tadeusz*, ale arcydziełami, niestety, skutecznie zinfantylizowanymi przez szkołę. Nic też dziwnego, że tak rzadko sięgamy do nich w latach dojrzałych, złudnie zawierzając tamtym pierwszym interpretacjom. Z poezji Mickiewicza najwyżej ceniłem zawsze *Sonety krymskie*, może dlatego, że jest to cykl perfekcyjnie zakomponowany – pod tym względem nie mogą się z nim równać inne wiersze, łącznie z *Balladami i romansami*, gdzie obok pieśni gminnych znajduje się programowa *Romantyczność*, obok naiwnego *Pierwiosnka* przekład *Rękawiczki* Schillera, obok „bajki" o pani Twardowskiej podzielony na głosy *Kurhanek Maryli*. Od „Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu" (wers ten w szkole był dla mnie magicznym niemal zaklęciem) po „Z których wieku uplotą ozdobę twych skroni" (z *Ajudahu*) sonety, poświęcone „towarzyszom podróży krymskiej", rozwijają się w osiemnastoodcinkowy serial przygodowy: Dniestr, Morze Czarne, zachodnie i południowe wybrzeże Krymu. Cykl, nawiązujący do *Dywanu* Goethego z 1819 roku, pełen orientalnych inkrustacji, nie tylko pozostaje w pamięci dzięki takim skrzydlatym słowom, jak „Hydra pamiątek"; „Jedźmy, nikt nie woła!"; „Wiem, co to być ptakiem", ale przede wszystkim dzięki misternemu, a jednocześnie naturalnemu połączeniu notatek z podróży, bardzo wówczas egzotycznej i tajemniczej, z opisem

własnego stanu ducha („Podobnie na twe serce, o poeto młody! Namiętność często groźne wzburza niepogody"). Widzę w tym autentyzm i głębię przeżycia, czego nie ma w historyjkach balladowo-romansowych ani w takich wierszach, jak *Zaloty* czy *Królewna Lala*, nie mówiąc o bardzo licznych przeróbkach Byrona, La Fontaine'a, Horacego czy Goethego.

Z *Liryków lozańskich* lubię najbardziej *Nad wodą wielką i czystą* oraz *Polały się łzy*. Ostatnia strofa pierwszego liryku z niezapomnianą puentą „Mnie płynąć, płynąć i płynąć" jest rzadkim u Mickiewicza przykładem poetyckiego skrótu, oderwanego od narracyjnej opowieści. Jak wiadomo, Mickiewicz namiętnie fabularyzował, opowiadał, przedstawiał historie. Tak jest nie tylko w powieściach poetyckich i *Panu Tadeuszu* (właściwie też powieści), lecz niemal we wszystkich jego wierszach, poematach, balladach, elegiach, sonetach i romansach, w których roi się od wydarzeń, scen, bohaterów i dialogów, natomiast mało w nich poezji. Niewątpliwie Mickiewicz był jednym z najciekawszych prozaików tamtej epoki, choć i jemu zdarzały się niewiarygodne kiksy w rodzaju: „Tak płaczącej pannie Lali przyszła myśl dzika, / Ażeby pójść wreszcie za mąż choć za kuchcika" (*Królewna Lala*), czy „Rozwałęsana jego w tych dymach się błąka / Samotna i ponura myśl, na kształt pająka" (*Pan Baron*) etc., etc.... Takimi opowiadaniami są utwory z najwcześniejszego okresu (*Mieszko. Książę Nowogródka*, *Pani Aniela*, *Dziewica z Orleanu*, *Kartofla*), ale i z lat czterdziestych (*Żona uparta*, *Pan Baron*, *Królewna Lala*). Nic więc dziwnego, że *Polały się łzy* i *Nad wodą wielką i czystą* czytam jako coś nietypowego i nie skłamanego: z jednej strony jako wyraz osobistej klęski, zapis jednostkowego, niepowtarzalnego doświadczenia, a z drugiej jako metaforę ludzkiego losu.

Ballady i romanse wyraźnie się przeżyły, za godne lektury uważam tylko *Świteź* i *Świteziankę*, bo wpisana w nie tajemnica nadal pociąga czymś dalekim i cudownym, w odróżnieniu od tych wszystkich orientalnych stylizacji w rodzaju *Farysa*, *Almotenabbiego* czy *Szanfarego*, które nie dorównują mistrzowskiemu, o dziesięć lat późniejszemu *Ojcu zadżumionych*. Z okresu emigracyjnego, w którym wierszy powstało już niewiele, poza lirykami z Lozanny, od czasu do czasu czytam *Redutę Ordona*, choć muszę przyznać, że wolę perfekcyjną analizę Kazimierza Wyki od samego utworu, pędzącego w podręczniku do klasy siódmej żywot skarlały i absolutnie niepoetycki. Poruszyłem tu niechcący problem ważny i ciekawy. Jakże ciekawsza dla mnie jest lektura dobrych, odkrywczych tekstów o Mickiewiczu, od samych, dawno poznanych, utworów Mistrza. Wolę czytać i rozkoszować się studiami Marii Janion, Stefana Chwina, Jarosława Marka Rymkiewicza, Aliny

Witkowskiej czy Stanisława Rośka niż sięgać po raz wtóry czy kolejny po tom pierwszy *Dzieł wszystkich* (choć ktoś, kto ma dzieci, nieustannie to musi czynić, ponaglany przez szkolne wymogi).
To oczywiście nie oznacza, że nie lubię sobie przypomnieć ładnej *Niepewności*, przerobionej na piosenkę, bo to w istocie wcale nie romantyczna piosenka („Kiedym dla ciebie tę piosenkę składał"), czy fragmentów, właśnie fragmentów! *Konrada Wallenroda*, zwłaszcza gdy wgryzam się w kolejną książkę o wallenrodyzmie. Ale tak naprawdę Mickiewicz to dla mnie *Dziady*, bo to kwintesencja romantyzmu, na każdym poziomie, literackim i światopoglądowym, a jednocześnie bezsporne osiągnięcie, przede wszystkim poetyckie, naszego Adama. Owe „poema", utwór nawet poprzez swoją niecodzienną strukturę wewnętrzną skomplikowany i bogaty, niejednorodny i uciekający od jednoznacznych interpretacji, to – wraz ze wszystkimi komentarzami, objaśnieniami, wstępami, dedykacjami i *Ustępem* do III części – rzadkiej urody dzieło sylwiczne, kopalnia wiedzy o Litwie, pokoleniu filomatów, polityce rosyjskiej i poglądach samego Mickiewicza „na dzieje męczeńskiej Polski".
Do *Pana Tadeusza* z kolei nie mam przekonania. Tradycja patriotyczna kazała nam czytać „te księgi proste jako ich piosenki", jako relikwiarz narodowy, najwyższej próby epopeję polską, zrodzoną z tragicznej tęsknoty za ojczyzną, gdy w istocie jest to świadoma próba – o czym zresztą autor mówi w *Epilogu* – nawiązania do *Wiesława*, powieści-sielanki Kazimierza Brodzińskiego, którą „czytano nieraz pod lipą na trawie" na początku lat dwudziestych. Mickiewicz jest tu tylko naśladowcą, kontynuatorem, przenosząc realia podkrakowskie na Litwę i idyllę wiejską poszerzając o historię szlachecką. Te księgi rzeczywiście „zbłądziły pod strzechy", ale przecież nie ze względu na swoje nieprzemijające walory artystyczne, tylko dlatego, że posługują się prostotą przekazu o „kraju lat dziecinnych": romansową fabułą, czytelnym przesłaniem, barwnym opisem świata bożego i wcale nie romantycznym umiłowaniem przeszłości. Gombrowicz powiedziałby: powieść dla kucharek i miałby rację: „W końcu sekret kucharski: ryba nie krojona, / U głowy przysmażona, we środku pieczona, / A mająca potrawkę z sosem u ogona". Dzięki tej popularności istnieje u ludu polskiego przekonanie, że – narracyjny w istocie – wiersz *Pana Tadeusza* jest najwyższą, trudną do powtórzenia formą poezji. Takich pomyłek mickiewiczowska tradycja przekazała nam co niemiara!
Coraz bardziej skłaniam się ku tezie, że prawdziwy Mickiewicz to naukowiec i publicysta. Wystarczy przypomnieć sobie takie eseje, jak *Goethe i Bajron*, *O krytykach i recenzentach warszawskich*, *O poezji romantycznej*, czy artykuły z „Pielgrzyma Polskiego" i „Trybuny Lu-

dów", aby dojść do wniosku, że był świetnym krytykiem literackim i polemistą. Jego prace historyczne, jak *Pierwsze wieki historii polskiej* czy *Święty Wojciech*, a przede wszystkim niepowtarzalne *Wykłady lozańskie* i paryskie o literaturze słowiańskiej (1839-1844), mimo wielu błędów i potknięć, charakterystycznych dla tamtej epoki, przynoszą dzieło zwarte, rozpoznane przez mędrca szkiełko i oko. Mickiewicz był zwierzęciem politycznym, świadczy o tym nie tylko zawiązanie Zastępu Polskiego „w celu wrócenia do ojczyzny", ale jego śmiała publicystyka polityczna, łącznie z pismami filozoficzno-religijnymi, które z nią były powiązane („Bez Napoleona byłoby dla nas niepodobieństwem poczuć Mistrza", jak pisał w Kole Sprawy Bożej). Ta zmiana proporcji w recepcji Mickiewicza wydaje mi się konieczna. Inaczej nie zrozumiemy drogi, jaką przebył z Nowogródka do Stambułu.

Urszula Kozioł

O panu Adamie

Ilekroć mówi ktoś o Mickiewiczu, w pamięci zaczyna mi się najpierw kolebać ta jego furtka, ogrodowe drzwiczki puszczone w permanentny już ruch, niczym owe tworzone dla zabawy oczu mobile; a pchnięte w wieczne rozkołysanie tyleż za sprawą biegnącej ogrodniczki-Zosi, co i przez nad wyraz udatne, cudownie umiejscowione dwie średniówki, niczym przez dwa oddechy nabrane w płuco wiersza po piątej – i w ślad za nią zaraz po siódmej średniówce (gdzie zresztą było jej słuszne miejsce, jak przystało na regularny trzynastozgłoskowiec).

Tylko co wyszła – jeszcze – kołyszą się drzwiczki.

Ja to j e s z c z e wprost uwielbiam. Dodatkowy zapis w pamięci: karbidowa lampa, na stole stos podartych, prążkowanych pończoch, które z siostrą cerujemy, czas – jeszcze (tuż?) przed wysiedleniem Zamojszczyzny: matka lub ojciec (obydwoje znakomicie recytowali wiersze, stale prowadzili jakieś przyszkolne teatrzyki w pipidówach), więc przy tym domowym stole czytali na głos, w tym jeszcze czasie w domach na głos czytywało się sobie i dzieciom to czy tamto. Stąd w tytule „Pan Adam", bo (na równi z Janem Kochanowskim) był w moim rodzinnym domu prawie domownikiem.

dów", aby dojść do wniosku, że był świetnym krytykiem literackim i polemistą. Jego prace historyczne, jak *Pierwsze wieki historii polskiej* czy *Święty Wojciech*, a przede wszystkim niepowtarzalne *Wykłady lozańskie* i paryskie o literaturze słowiańskiej (1839-1844), mimo wielu błędów i potknięć, charakterystycznych dla tamtej epoki, przynoszą dzieło zwarte, rozpoznane przez mędrca szkiełko i oko. Mickiewicz był zwierzęciem politycznym, świadczy o tym nie tylko zawiązanie Zastępu Polskiego „w celu wrócenia do ojczyzny", ale jego śmiała publicystyka polityczna, łącznie z pismami filozoficzno-religijnymi, które z nią były powiązane („Bez Napoleona byłoby dla nas niepodobieństwem poczuć Mistrza", jak pisał w Kole Sprawy Bożej). Ta zmiana proporcji w recepcji Mickiewicza wydaje mi się konieczna. Inaczej nie zrozumiemy drogi, jaką przebył z Nowogródka do Stambułu.

Urszula Kozioł

O panu Adamie

Ilekroć mówi ktoś o Mickiewiczu, w pamięci zaczyna mi się najpierw kolebać ta jego furtka, ogrodowe drzwiczki puszczone w permanentny już ruch, niczym owe tworzone dla zabawy oczu mobile; a pchnięte w wieczne rozkołysanie tyleż za sprawą biegnącej ogrodniczki-Zosi, co i przez nad wyraz udatne, cudownie umiejscowione dwie średniówki, niczym przez dwa oddechy nabrane w płuco wiersza po piątej – i w ślad za nią zaraz po siódmej średniówce (gdzie zresztą było jej słuszne miejsce, jak przystało na regularny trzynastozgłoskowiec).

Tylko co wyszła – jeszcze – kołyszą się drzwiczki.

Ja to j e s z c z e wprost uwielbiam. Dodatkowy zapis w pamięci: karbidowa lampa, na stole stos podartych, prążkowanych pończoch, które z siostrą cerujemy, czas – jeszcze (tuż?) przed wysiedleniem Zamojszczyzny: matka lub ojciec (obydwoje znakomicie recytowali wiersze, stale prowadzili jakieś przyszkolne teatrzyki w pipidówach), więc przy tym domowym stole czytali na głos, w tym jeszcze czasie w domach na głos czytywało się sobie i dzieciom to czy tamto. Stąd w tytule „Pan Adam", bo (na równi z Janem Kochanowskim) był w moim rodzinnym domu prawie domownikiem.

Wracając do furtki, do Zosi. No więc cala ta epopeja wryta w pamięć w jakimś przetworzeniu na solidne płótno, niemal obraz olejny wypełniony wyrazistymi, pełnokrwistymi wąsalami machającymi szabelką – a ta Zosia na ich tle, bardziej akwarelka; jej zwiewność, ulotność, ot, złoty pukiel włosów zwinięty w papiloty, ażurowa pończoszka, falbana furkocząca w biegu, kiedy trąca furtkę, która od tak delikatnego potrącenia ani na chwilę już nie potrafi się zatrzymać, kołysząc się j e s z c z e!

Wielorakiej urody strof *Pana Tadeusza* nie podejmę się nawet wyliczyć w tej krótkiej wypowiedzi. Stamtąd w każdym razie dotąd czerpie się pełną piersią oddech polszczyzny w całej jej gamie, w bogactwie, a zarazem czuje się w niej zagarnięty i przyswojony przez Mickiewicza nadal żywy i pulsujący puls mowy czarnoleskiej (i mowy Paska!).

A oba moralitety wyrosłe z surowego, posępnego piękna ludowych wierzeń i przeświadczeń? Mam na myśli *Lilie* choćby i II część *Dziadów*, które rzucają istne czary na wrażliwość i wyobraźnię jakąś nieomal naoczną oscylacją między światem rzeczywistym a zaświatem – jakże uprawdopodobnionym! Przecież to czysta magia, której mimowolnie ulega się pod naporem tych wszystkich zaklęć, zaklinania, no i poezji, oczywiście, zwłaszcza pod naporem poezji, która towarzyszy temu swoistemu odczynianiu złych uroków. Wizjonerstwo i kreacyjna moc poety w jego najlepszych dziełach wprost obezwładnia.

Trzecia część *Dziadów* nabita jak dynamitem siłą patriotycznych uczuć, raną i buntem zarazem, aktywną energią, gotowa niczym bomba wybuchać, ilekroć w kontekście zewnętrznym zderzy się z podstępną przemocą, z dławieniem wolności; jest zdumiewającym świadectwem mocy słowa. Jakże w tego rodzaju sytuacjach słucha się tego, jak wstrząsająco potrafią zabrzmieć wyzbyte patosu i jakiegokolwiek poezjowania proste, wypowiadane ściszonym głosem relacje o cierpieniach więźniów, o ich torturze, o smaku klęski. Kto nie doświadczył tego sam, niechże bodaj sięgnie do świadectw nie tak dawnej przeszłości (choćby do reakcji na *Dziady* w 1968 roku!).

I jest jeszcze jeden Mickiewicz: ten od liryków lozańskich. Majestat tych strof, ich krystaliczność – nie mają sobie równych, są samym stężeniem, stopem liryczności, przejmującą rzeźbą. Są wierszem wymilczanym. Ich prostota jest zarazem kunsztem najwyższej próby. Ich wewnętrzne cierpienie już nie rani, jest otorbione, stężałe, już opanowane przez dojrzałą refleksję kogoś dogłębnie doświadczonego przez los. Przed takimi wierszami chciałoby się chylić czoła. Przed takimi wierszami myślący i czujący człowiek staje jak wryty. I chłonie te wiersze, które przestają być dla niego samymi słowami, a stają się jego światem i jego własnym losem.

Bogusława Latawiec

Mickiewicz udomowiony

Mickiewicz był w naszym domu od zawsze. Tyle tylko że dla mnie nie od razu jako pisarz, raczej daleki krewny żyjący w innym mieście, któryś z ojca przyjaciół: ktoś, o kim się często i ciepło mówiło. O jego małżeństwie, chorej żonie, stosunku do Boga, kłopotach materialnych, kolejnych pracach, dzieciach, synu Władysławie (ojciec go nie lubił).

Był więc czas, gdy wierzyłam, że pewnego dnia pan Adam zadzwoni do naszych drzwi. Powiesi płaszcz w korytarzu, a ojciec poklepie go po ramieniu, tak jak to miał w zwyczaju, witając swoich bliskich, kolegów, uczniów, odwiedzających go po raz pierwszy od czasu wojny, i powie przez ściśnięte wzruszeniem gardło, grubiej niż zawsze:

– Serwus, chłopie.

A potem otwierając drzwi do jadalni krzyknie w wielką przestrzeń nowego mieszkania do Uliny albo Zośki, do kolejnej naszej dziewczyny-gosposi (matka sprowadzała je ze wsi, po czym zapisywała do szkół wieczorowych):

– Piorunem dwie herbaty!

Tak będzie, myślałam niechętnie, bo nie lubiłam t e g o Mickiewicza, jak go w myślach nazywałam, ponieważ zabierał mi ojca, jego czas i troskę. Byłam zazdrosna. Rzadziej się wtedy ze mną bawił, prawie nie rozmawiał. Często wyjeżdżał, „piorunem" zakładał szkoły w województwie, „węszył" po prowincji szukając nauczycieli, ściągał najlepszych z okupacyjnego wygnania, zmagał się z milicją, nieraz z dyrektorami szpitali i wojskiem (wojna się jeszcze nie zakończyła) o gmachy dla nowo otwartych liceów, a potem wszystko to z detalami opowiadał matce.

Zdarzało się wprawdzie, że w trakcie zajadłych dyskusji z którymś ze swoich „witaj-chłopów" sadzał mnie sobie na kolanie i huśtał w rytm własnych zdań, co pomagało mu w myśleniu, ale dobrze wiedziałam, że robił to automatycznie, bez serca. Najczęściej rozmawiał o Mickiewiczu. Akurat zaczął na powrót gromadzić jego dzieła: przedwojenna biblioteka zaginęła (we wrześniu 1939 rodzice musieli opuścić mieszkanie w ciągu dziesięciu minut). Kompletował, jak mówił, materiał do pracy; wyszukiwał, wymieniał, kupował, buszował po magazynach, kościołach, gdzie Niemcy zwalili wiele prywatnych zbiorów.

Z biegiem czasu pozycja Mickiewicza w naszym domu potężniała, a moja malała. Byłam dla rodziców wprawdzie kochanym, ale jedynie – dodatkiem do nowej rzeczywistości, którą z pasją usiłowali uczynić znowu normalną.

Bogusława Latawiec

Mickiewicz udomowiony

Mickiewicz był w naszym domu od zawsze. Tyle tylko że dla mnie nie od razu jako pisarz, raczej daleki krewny żyjący w innym mieście, któryś z ojca przyjaciół: ktoś, o kim się często i ciepło mówiło. O jego małżeństwie, chorej żonie, stosunku do Boga, kłopotach materialnych, kolejnych pracach, dzieciach, synu Władysławie (ojciec go nie lubił).

Był więc czas, gdy wierzyłam, że pewnego dnia pan Adam zadzwoni do naszych drzwi. Powiesi płaszcz w korytarzu, a ojciec poklepie go po ramieniu, tak jak to miał w zwyczaju, witając swoich bliskich, kolegów, uczniów, odwiedzających go po raz pierwszy od czasu wojny, i powie przez ściśnięte wzruszeniem gardło, grubiej niż zawsze:

– Serwus, chłopie.

A potem otwierając drzwi do jadalni krzyknie w wielką przestrzeń nowego mieszkania do Uliny albo Zośki, do kolejnej naszej dziewczyny-gosposi (matka sprowadzała je ze wsi, po czym zapisywała do szkół wieczorowych):

– Piorunem dwie herbaty!

Tak będzie, myślałam niechętnie, bo nie lubiłam t e g o Mickiewicza, jak go w myślach nazywałam, ponieważ zabierał mi ojca, jego czas i troskę. Byłam zazdrosna. Rzadziej się wtedy ze mną bawił, prawie nie rozmawiał. Często wyjeżdżał, „piorunem" zakładał szkoły w województwie, „węszył" po prowincji szukając nauczycieli, ściągał najlepszych z okupacyjnego wygnania, zmagał się z milicją, nieraz z dyrektorami szpitali i wojskiem (wojna się jeszcze nie zakończyła) o gmachy dla nowo otwartych liceów, a potem wszystko to z detalami opowiadał matce.

Zdarzało się wprawdzie, że w trakcie zajadłych dyskusji z którymś ze swoich „witaj-chłopów" sadzał mnie sobie na kolanie i huśtał w rytm własnych zdań, co pomagało mu w myśleniu, ale dobrze wiedziałam, że robił to automatycznie, bez serca. Najczęściej rozmawiał o Mickiewiczu. Akurat zaczął na powrót gromadzić jego dzieła: przedwojenna biblioteka zaginęła (we wrześniu 1939 rodzice musieli opuścić mieszkanie w ciągu dziesięciu minut). Kompletował, jak mówił, materiał do pracy; wyszukiwał, wymieniał, kupował, buszował po magazynach, kościołach, gdzie Niemcy zwalili wiele prywatnych zbiorów.

Z biegiem czasu pozycja Mickiewicza w naszym domu potężniała, a moja malała. Byłam dla rodziców wprawdzie kochanym, ale jedynie – dodatkiem do nowej rzeczywistości, którą z pasją usiłowali uczynić znowu normalną.

Ojciec często stwierdzał: – Najwyższy czas, żeby zaczęli czytać Mickiewicza. – W jego ustach znaczyło to najpierw: czas najwyższy, żeby ruszyły szkoły, później – czas najwyższy, aby ruszyły drukarnie, a na końcu – czas najwyższy otworzyć biblioteki!
Matka coraz częściej prosiła: – Nie hałasuj, bo ojciec siedzi nad Mickiewiczem. – Niezależnie od tego, jak bardzo zmęczony wracał do domu, całe wieczory spędzał w rogu swojego gabinetu, w głębokim fotelu, z nogą na nodze, z notatnikiem w twardej oprawie na kolanach. Pisał monografię poety. Gonił swoje stracone lata. To trwało od mojego dzieciństwa aż do dorosłości, może ze dwadzieścia lat. Zawsze stawiał sobie karkołomne zadania. Tylko całość go interesowała: pochód wieków, kosmos myśli. Ja byłam dla niego w tym okresie jedynie dowodem na to, że nadszedł czas, w którym można wreszcie przestać bać się o dzieci: przeżyły okupację – świetlana przyszłość przed nimi. Przed wojną miał lewicowe poglądy i jak na razie trwał w euforii.
Sama się w końcu, bez pomocy rodziców, zorientowałam, że pana Mickiewicza można spotkać tylko w jego książkach.
Normalny pokój zamieniał się w bibliotekę (choć jeszcze bez regałów), opasłe tomiszcza „walały się" (jak mówiły kolejne gosposie) wszędzie: na podłodze, krzesłach, tapczanie. Niektóre pozakładane, ze świstkami papieru w środku, pokreślone ołówkiem, z notatkami poprzednich właścicieli na marginesach, pachniały kwaśno wilgocią, piwnicami, w których były przechowywane przez okupację. Świat okładek – barwny, pełen złoceń, tytuły ozdobne, druk wklęsły, wypukły, w środku obrazki, ryciny, mapy – dla dziecka wojny był to prawdziwy tajemniczy ogród. Pod nieobecność ojca coraz częściej przesiadywałam w gabinecie i oglądałam książki, wąchałam, wertowałam, czytałam... Jakoś to tolerował. Zazwyczaj wystarczało mu tylko jedno prędkie spojrzenie, aby ocenić, czy układ tomów w pokoju jest taki sam, jakim go zostawił rano (teraz pracował już także przed wyjściem do pracy). Z czasem zaczęłam więc zupełnie jawnie wynosić jego książki do swojego pokoju. Nie protestował.
Któregoś wieczoru – nie pamiętam, czy chodziłam jeszcze do klasy piątej czy już do szóstej, wzięłam do siebie *Pana Tadeusza*. Niewykluczone, że był to okres, w którym nasza polonistka ćwiczyła z nami na auli inscenizację fragmentów *Pana Tadeusza* (grałam Telimenę). I tak oto po raz pierwszy stanęłam oko w oko z panem Adamem. Dokładnie potrafię zrekonstruować porę roku, dnia, pogodę, wszystko, co towarzyszyło temu niezwykłemu spotkaniu. Lśnił późny, jesienny wieczór, padało, latarnie za oknami świeciły podwójnie: w górze i w kałużach, wiało, szyby drgały, krople bębniły po parapetach. Siedziałam z poematem w sypialni, przy zielonej lampie, szklany klosz, od środka biały,

dawał ostre światło w dół i seledynowy półmrok po ścianach. Kochałam tę lampę. W pokoju czułam się jak w lesie. Rodzice rozmawiali głośno za szeroko otwartym, podwójnym skrzydłem drzwi. Przeszkadzali mi, tym bardziej że *Pan Tadeusz* był dla mnie jeszcze za trudny. Wielu słów, sytuacji po prostu nie rozumiałam. Zaczęłam go więc jedynie wertować, przerzucać i gdzieś już pod koniec przeczytałam – raz cicho, drugi raz głośno:

I anioł burzy na kształt niezmiernego słońca
Rozświeci twarz, i znowu okryty całunem
Uciekł w niebo i drzwi chmur zatrzasnął piorunem.

Olśnienie. Tak, tylko takie wysokie, palące słowo przychodzi mi teraz na myśl, gdy próbuję wyrazić to, co wtedy poczułam. Aż musiałam zmrużyć oczy, krew uderzyła mi do głowy... To było jak dotknięcie ust, serca gorącą dłonią. Oglądałam już wtedy kilka wielkich burz, znałam doskonale naprzemienność zjawiska: światło błyskawic i huk gromów. Mickiewiczowski opis połączył się gwałtownie z pamięcią doznania zmysłowego – światło, grzmot.
I tak zostało do dziś, zawsze pisane – swoje i cudze – sprawdzam sobą, swoim widzeniem, usłyszeniem. Od nich zaczyna się dla mnie dziać poezja. Myśl, dźwięk słów, rytm zdań, anegdota, kompozycja – to już druga fala poszukiwań. Zachwyciła mnie prawda tego obrazu i jednocześnie możliwość wyczytania z niego sensu ukrytego, tajemnicy. To oczywiste, myślałam w podnieceniu – błyskawica j e s t twarzą Anioła, oglądamy ją z tak daleka, że nic dziwnego, iż nie możemy dostrzec jej rysów i widzimy tylko blask, i to nie grzmot słyszymy naprawdę, tylko huk zatrzaskiwanych drzwi do nieba – później zostaje już tylko czerń ściany z chmur! Przecież to takie proste! Anioł burzy skojarzył mi się także z moim własnym Aniołem, moim stróżem, do którego modliłam się co rano i wieczór. Tak go sobie właśnie wyobrażałam – płonął niby „niezmierne słońce".
Nie uświadamiałam sobie jeszcze wtedy podwójnego życia każdej metafory, jej magicznej iluzjonistyczności, tego, że porównywane i porównujące nie jest tożsame, że znika jak odbite światło po sekundzie zachwytu i twarz anioła zostaje na powrót tylko pospolitą błyskawicą. Dla mnie owe niezwykłe znaczenia zostały unieruchomione raz na zawsze, jak na rysunku.
I w tej wielkiej radości, że coś się ze mną stało dziwnego, że jestem nagle kimś zupełnie innym niż dotąd, kimś wtajemniczonym, pobiegłam do rodziców. Moje wzburzenie było tak silne, że chociaż znajdowali się w środku jakiejś swojej żarliwej rozmowy – musieli się mną zająć. Z podniecenia nie mogłam nawet porządnie tego fragmentu prze-

czytać. Ojciec pochylił się nad tekstem, a ja po raz pierwszy w życiu użyłam słowa „piękne" w odniesieniu do wiersza.
– Dlaczego tak uważasz? spytał poważnie i dostrzegłam w jego oczach, także po raz pierwszy, zainteresowanie tym, co mówiłam. Byłam dumna. Słuchał mnie jak człowieka dorosłego. Myślę, że od tej chwili zawiązało się między nami tajne przymierze. Dotyczyło poezji i Mickiewicza. Oboje zostaliśmy do końca życia przechwyceni przez wieszcza. Na gwiazdkę dostałam niezwykły prezent, albumowe wydanie *Pana Tadeusza*, jak na możliwości finansowe rodziców bardzo drogie. Dedykacja brzmiała: „Swej jedynej, ukochanej córeczce, gdy zaczęła odczuwać i rozumieć piękno Mickiewiczowskiej poezji". Żaden już inny podarunek nie wzbudził we mnie równie żywiołowej radości. Książka była tak wielka i ciężka, że nie mogłam jej utrzymać w dłoniach.
Przez całe lata najważniejsze pozostały dla mnie w *Panu Tadeuszu* opisy przyrody. Uczłowieczone drzewa, gadające warzywa, stawy jak twarze zakochanych, deszcze wiążące warkoczami niebo z ziemią – cały ten baśniowy, czujący świat wszedł w moje życie, wyobraźnię i został na zawsze.
Trudno przecenić jego wpływ na moje wiersze. Nie o podobieństwa formalne chodzi (nie umiem naśladować, nie kocham stylizacji), nie o sposób patrzenia na naszych braci młodszych, ale o ich ciągłą obecność w moim życiu, uczuciach i myśleniu. Natura znacznie częściej niż kultura zmusza mnie do pisania.
W środku lat stalinowskich ojciec zyskał nagle niespodziewanie więcej czasu dla swoich pasji naukowych. „Wytrzasnęli mnie z hukiem" – powtarzał o końcu swojej kariery kuratoryjnej. Prędko jako absolutnie niemanipulowalny i chorobliwie bezkompromisowy stał się dla nowej władzy niewygodny. Do emerytury uczył w szkołach średnich. W efekcie, o ironio, w mrokach stalinizmu spokojnie sobie studiował tajemnice różokrzyżowców i lóż masońskich, zgłębiał Talmud, analizował okultyzm, wkraczał w tajemnice somnambulizmu, magnetyzmu i seansów spirytystycznych, czytał o diabłach, aniołach, upiorach, badał towiańszczyznę, prześwietlał mesjanizm i różne formy mistyczności. Bez tego wszystkiego razem, twierdził, nie można zrozumieć Mickiewicza[1]. Monografia, którą z heroizmem ukończył po wielu latach (nie

[1] Do przedwojennej pracy Czesława Latawca, na ten m.in. temat, pt. *„Dziady" A. Mickiewicza. Nowe oświetlenie problemów*, Poznań 1929, miał się w wiele lat później odwołać Francuz, Jean-Charles Gille-Maisani w książce *Adam Mickiewicz człowiek. Studium psychologiczne*, która ukazała się w polskim tłumaczeniu w 1987 r., trzy lata po śmierci ojca.

przerwał pracy nad nią nawet, aby zrobić habilitację i przejść na uniwersytet) i podyktował maszynistce, liczyła przeszło dwa tysiące stron. Nie udało się jej wydać drukiem. Leży do dzisiaj w dolnej szufladzie jego szafy bibliotecznej i czeka, aż zdobędę się na odwagę, aby ją przeczytać; wielki stos cieniutkich przebitek maszynowych poprawionych gęsto drobnym i zupełnie nieczytelnym pismem ojca. Mój wyrzut sumienia...

Czasem wydaje mi się, że w tej wielkiej, orzechowej, pachnącej kurzem szufladzie leży nie martwy stos kartek, ale jakiś czekający, niczym w baśni, na ożywienie surrealistyczny stwór o podwójnym sercu, krwiobiegu, tak w wyobraźni splótł mi się, tworząc całość, przedmiot badań z badaczem. I zawsze, przez całe lata, gdy czytałam głośno moim uczniom Wielką Improwizację, słyszałam głos ojca (to było dosłowne słyszenie, w mojej krtani żył puls jego nieżyjącego głosu).

Przez pięć lat studiów dla mnie i dla moich przyjaciół z polonistyki ojciec przygotowywał i wygłaszał co tydzień w naszym mieszkaniu wykłady z historii literatury, od średniowiecza do końca dwudziestolecia międzywojennego. I jemu przede wszystkim zawdzięczaliśmy swoją wiedzę (w drugiej połowie lat pięćdziesiątych poznańska polonistyka dopiero wolno dźwigała się z zapaści).

Wierzę, że tak jak w starych, wielkich szkołach wędrują między ścianami cienie nauczycieli sprzed dziesięcioleci, tak i u nas w domu nadal chodzą w powietrzu słowa ojca i wiersze romantyków (kochał ich najbardziej). I choć pan Mickiewicz nigdy nie zadzwonił do naszych drzwi, wcale by mnie nie zdziwiło, gdybym którejś nocy, w ruchomym od cieni liści mroku, zobaczyła poetę siedzącego w fotelu ojca.

Krystyna Miłobędzka

Słuchałam piosnek

W najwcześniejszych wspomnieniach z dzieciństwa nie umiem oddzielić babki w zapiętej pod szyję czarnej sukni od „nie dbam ja-ka spadnie ka-ra, mi-na Sy-bir czy kaj-da-ny, za-wsze ja wierny pod-da-ny pra-co-wać bę-dę dla ca-ra", tego Sybiru od zwijania włóczki, babki i matki wyprostowanych, nie dotykających plecami oparcia krzeseł od „słowiczku mój, a leć a piej", ojca „uważaj, to Andriolli" od oglądanej książki, tej książki od obrazków za bibułką, bibułki od obrazków, matki piosnek przy fortepianie od babki piosnek przy oknie,

przerwał pracy nad nią nawet, aby zrobić habilitację i przejść na uniwersytet) i podyktował maszynistce, liczyła przeszło dwa tysiące stron. Nie udało się jej wydać drukiem. Leży do dzisiaj w dolnej szufladzie jego szafy bibliotecznej i czeka, aż zdobędę się na odwagę, aby ją przeczytać; wielki stos cieniutkich przebitek maszynowych poprawionych gęsto drobnym i zupełnie nieczytelnym pismem ojca. Mój wyrzut sumienia...

Czasem wydaje mi się, że w tej wielkiej, orzechowej, pachnącej kurzem szufladzie leży nie martwy stos kartek, ale jakiś czekający, niczym w baśni, na ożywienie surrealistyczny stwór o podwójnym sercu, krwiobiegu, tak w wyobraźni splótł mi się, tworząc całość, przedmiot badań z badaczem. I zawsze, przez całe lata, gdy czytałam głośno moim uczniom Wielką Improwizację, słyszałam głos ojca (to było dosłowne słyszenie, w mojej krtani żył puls jego nieżyjącego głosu).

Przez pięć lat studiów dla mnie i dla moich przyjaciół z polonistyki ojciec przygotowywał i wygłaszał co tydzień w naszym mieszkaniu wykłady z historii literatury, od średniowiecza do końca dwudziestolecia międzywojennego. I jemu przede wszystkim zawdzięczaliśmy swoją wiedzę (w drugiej połowie lat pięćdziesiątych poznańska polonistyka dopiero wolno dźwigała się z zapaści).

Wierzę, że tak jak w starych, wielkich szkołach wędrują między ścianami cienie nauczycieli sprzed dziesięcioleci, tak i u nas w domu nadal chodzą w powietrzu słowa ojca i wiersze romantyków (kochał ich najbardziej). I choć pan Mickiewicz nigdy nie zadzwonił do naszych drzwi, wcale by mnie nie zdziwiło, gdybym którejś nocy, w ruchomym od cieni liści mroku, zobaczyła poetę siedzącego w fotelu ojca.

Krystyna Miłobędzka

Słuchałam piosnek

W najwcześniejszych wspomnieniach z dzieciństwa nie umiem oddzielić babki w zapiętej pod szyję czarnej sukni od „nie dbam ja-ka spadnie ka-ra, mi-na Sy-bir czy kaj-da-ny, za-wsze ja wierny pod-da-ny pra-co-wać bę-dę dla ca-ra", tego Sybiru od zwijania włóczki, babki i matki wyprostowanych, nie dotykających plecami oparcia krzeseł od „słowiczku mój, a leć a piej", ojca „uważaj, to Andriolli" od oglądanej książki, tej książki od obrazków za bibułką, bibułki od obrazków, matki piosnek przy fortepianie od babki piosnek przy oknie,

piosnki od piosnki, tej od tamtej – „za ojców, braci kości bielejące" od „skowroneczek śpiewa", „kroczek naprzód kroczek w bok, to jest właśnie lambet łok" od „zemsta, zemsta na wroga", „wstań biały orle, czarne pióra zrzuć" od „znaszli ten kraj", „Wilija naszych strumieni rodzica, dno ma złociste a niebieskie lica... (...i do dna chyl zwiastunkę słodkich chwil?)" od „czy na tamtym świecie ulani będziecie" – śpiewających od tego, co śpiewane, widzianego od słyszanego; tego, co dla mnie śpiewają, od tego, co niechcąco słyszę.

W szkole nauczono mnie oddzielać. Najpierw słyszane od napisanego, potem słowa Mickiewicza od słów nie-Mickiewicza. Pierwszy rozpadł się Zwierz Alpuhary Almanzor z garstką rycerzy. Ten olbrzym ze świecącą grzywą, mieszczący w jednej ręce tylu ludzi, którego historię recytował mi ojciec, w chwili czytania podzielił się na „z wież Alpuhary" zwykłego Almanzora, niewielu rycerzy i balladę Mickiewicza z *Konrada Wallenroda*. Domowe porzekadła „Skąd Litwini wracali", „jedzą, piją, lulki palą" i przysłowie niedźwiedzie znalazły autora, a błąd matki „szlę serdeczne życzenia" okazał się językowym „błędem" Mickiewicza. Piosnki, których słowa napisał, oddzielały się od słów innych piosnek, tekst od tekstu, ale nie od najbliższych mi osób, miejsc, rzeczy. Tak więc dowiedziałam się, że w domu śpiewają Mickiewicza, mówią Mickiewiczem, że, Boże, ile ja od nich, przez nich mam tego w głowie, w uszach! Nie wiem, czy matka i babka wiedziały, kogo śpiewają. Ich Mickiewicz to nie był gust literacki i nie gust muzyczny. To był powszechny „gust patriotyczny" tamtych ludzi żyjących pod zaborami. Ich wspólny przez trzy pokolenia Mickiewicz. Ich życie, nie moje.

Na studiach nauczyłam się oddzielać Mickiewicza od Mickiewicza: bezinteresownego liryka od poety „urodzonych w niewoli, okutych w powiciu". Za późno. Czytane za późno „nad wodą wielką i czystą" i „polały się łzy" nie oddzieliły mnie od Mickiewicza mojej rodziny. Rodziny nie można wybrać, dzieciństwa się nie wybiera. Ani roku urodzenia, ani kraju. Babka też nie wybierała tej broszki z napisem „Boże zbaw Polskę" na zapiętym wojskowym pasie. Co dostała z domu, dała córce. Córka znowu dała córce. Dla siebie wybrałam Słowackiego, olśniona ruchem zapisu, gwałtownością przemiany obrazu w obraz w ledwo paru słowach *Hymnu*.

Czym więc jest tradycja? Czy tradycją jest to, co się dla siebie świadomie wybiera, czy to, co się bierze niechcąco, bez świadomego przyzwolenia? Może tylko wybrane jest tradycją, a tamto „charakterem narodowym"?

Czyje słowa? Czyja melodia? Kto oddzieli pieśni katorżników, które słyszał Mickiewicz, od piosenki Feliksa zapisanej w *Dziadach*? Piosenkę Feliksa od piosenki internowanych z Białołęki? „Nie dbam ja-ka

spadnie ka-ra, a-reszt o-bóz czy wię-zie-nie, za-wsze bę-dę za-szczy-co-ny pra-co-wać mo-gąc dla WRON-y". Kto kiedyś będzie wiedział, kim była WRON-a?
Giną twarze, pokoje, pokolenia, zostaje melodia. „Pieśń uchodzi cało". Nie wzruszają mnie słowa. Wzruszają śpiewający. Babka ze swoim „użyjmy żywota, wszak żyjem tylko raz", rodzice przy patefonie próbujący lambent walk między dwiema Wielkimi Wojnami (nie licząc trzeciej w środku). Mam po nich książki:
Jeszcze Polska nie zginęła! Pieśni patriotyczne i narodowe. Zebrał Franciszek Barański. Wyd. ósme. Nakładu dwudziesty pierwszy tysiąc. Lwów. Nakład i własność Księgarni Polskiej Bernarda Połonieckiego.
Poezje Adama Mickiewicza. Wydanie zupełne w IV tomach. Lwów, Księgarnia K. Łukaszewicza 1888 (Z drukarni „Gazety Narodowej", ul. Kopernika 1. 5).
Od siebie dodaję, niestety, dodaję: *Głosy zza muru. Wiersze i piosenki z obozów dla internowanych (grudzień 81 – listopad 82).* WydawnicTwo, W-wa 1984. (Litera „T" ma solidarnościową chorągiewkę).
Nie mam dobrego głosu, nie śpiewam. Ani syn, ani wnuk nie słyszeli ode mnie tych piosnek. Sami słyszą, mam nadzieję, Mickiewicza inaczej. Nie z tak bliska.

Czesław Miłosz

O Mickiewiczu

Mickiewicz jest prawodawcą języka, w którym piszemy, i należy mu się cześć i wdzięczność wszystkich polskich poetów. Ale myśl jego nasuwa pytanie, czy istnieje granica pomiędzy religią i zabobonem. Jeżeli tak, jakie stąd należy wyciągnąć wnioski?

Stanisław Stabro

Cień Mickiewicza

Życie i twórczość Adama Mickiewicza są dla mnie mitem i archetypem biografii artystycznej oraz procesu tworzenia w takim sensie, jak sformułował ten problem Jean-Charle Gille-Maisani w swojej pracy *Adam Mickiewicz, człowiek. Studium psychologiczne*

spadnie ka-ra, a-reszt o-bóz czy wię-zie-nie, za-wsze bę-dę za-szczy-co-ny pra-co-wać mo-gąc dla WRON-y". Kto kiedyś będzie wiedział, kim była WRON-a?
Giną twarze, pokoje, pokolenia, zostaje melodia. „Pieśń uchodzi cało". Nie wzruszają mnie słowa. Wzruszają śpiewający. Babka ze swoim „użyjmy żywota, wszak żyjem tylko raz", rodzice przy patefonie próbujący lambent walk między dwiema Wielkimi Wojnami (nie licząc trzeciej w środku). Mam po nich książki:
Jeszcze Polska nie zginęła! Pieśni patriotyczne i narodowe. Zebrał Franciszek Barański. Wyd. ósme. Nakładu dwudziesty pierwszy tysiąc. Lwów. Nakład i własność Księgarni Polskiej Bernarda Połonieckiego.
Poezje Adama Mickiewicza. Wydanie zupełne w IV tomach. Lwów, Księgarnia K. Łukaszewicza 1888 (Z drukarni „Gazety Narodowej", ul. Kopernika 1. 5).
Od siebie dodaję, niestety, dodaję: *Głosy zza muru. Wiersze i piosenki z obozów dla internowanych (grudzień 81 – listopad 82).* WydawnicTwo, W-wa 1984. (Litera „T" ma solidarnościową chorągiewkę).
Nie mam dobrego głosu, nie śpiewam. Ani syn, ani wnuk nie słyszeli ode mnie tych piosnek. Sami słyszą, mam nadzieję, Mickiewicza inaczej. Nie z tak bliska.

Czesław Miłosz

O Mickiewiczu

Mickiewicz jest prawodawcą języka, w którym piszemy, i należy mu się cześć i wdzięczność wszystkich polskich poetów. Ale myśl jego nasuwa pytanie, czy istnieje granica pomiędzy religią i zabobonem. Jeżeli tak, jakie stąd należy wyciągnąć wnioski?

Stanisław Stabro

Cień Mickiewicza

Życie i twórczość Adama Mickiewicza są dla mnie mitem i archetypem biografii artystycznej oraz procesu tworzenia w takim sensie, jak sformułował ten problem Jean-Charle Gille-Maisani w swojej pracy *Adam Mickiewicz, człowiek. Studium psychologiczne*

spadnie ka-ra, a-reszt o-bóz czy wię-zie-nie, za-wsze bę-dę za-szczy-co-ny pra-co-wać mo-gąc dla WRON-y". Kto kiedyś będzie wiedział, kim była WRON-a?
Giną twarze, pokoje, pokolenia, zostaje melodia. „Pieśń uchodzi cało". Nie wzruszają mnie słowa. Wzruszają śpiewający. Babka ze swoim „użyjmy żywota, wszak żyjem tylko raz", rodzice przy patefonie próbujący lambent walk między dwiema Wielkimi Wojnami (nie licząc trzeciej w środku). Mam po nich książki:
Jeszcze Polska nie zginęła! Pieśni patriotyczne i narodowe. Zebrał Franciszek Barański. Wyd. ósme. Nakładu dwudziesty pierwszy tysiąc. Lwów. Nakład i własność Księgarni Polskiej Bernarda Połonieckiego.
Poezje Adama Mickiewicza. Wydanie zupełne w IV tomach. Lwów, Księgarnia K. Łukaszewicza 1888 (Z drukarni „Gazety Narodowej", ul. Kopernika 1. 5).
Od siebie dodaję, niestety, dodaję: *Głosy zza muru. Wiersze i piosenki z obozów dla internowanych (grudzień 81 – listopad 82).* WydawnicTwo, W-wa 1984. (Litera „T" ma solidarnościową chorągiewkę).
Nie mam dobrego głosu, nie śpiewam. Ani syn, ani wnuk nie słyszeli ode mnie tych piosnek. Sami słyszą, mam nadzieję, Mickiewicza inaczej. Nie z tak bliska.

Czesław Miłosz

O Mickiewiczu

Mickiewicz jest prawodawcą języka, w którym piszemy, i należy mu się cześć i wdzięczność wszystkich polskich poetów. Ale myśl jego nasuwa pytanie, czy istnieje granica pomiędzy religią i zabobonem. Jeżeli tak, jakie stąd należy wyciągnąć wnioski?

Stanisław Stabro

Cień Mickiewicza

Życie i twórczość Adama Mickiewicza są dla mnie mitem i archetypem biografii artystycznej oraz procesu tworzenia w takim sensie, jak sformułował ten problem Jean-Charle Gille-Maisani w swojej pracy *Adam Mickiewicz, człowiek. Studium psychologiczne*

(polskie wydanie 1987). W niektórych wnioskach książka ta zdaje się już być przestarzała, ale sama próba ujęcia duchowej biografii i, w pewnym sensie, utworów Mickiewicza w kategoriach psychologii głębi spod znaku Adlera i Junga może być na gruncie polskich badań czymś autentycznie inspirującym. Według Gille-Maisaniego każde życie i dzieło (także Adama Mickiewicza) to kwestia indywiduacji, integracji Cienia, obrazu ojca i Animy, dokonanych przez człowieka i pisarza. Tego punktu spojrzenia na Mickiewicza brakowało w dotychczasowej refleksji, nie tylko naukowej, poświęconej pisarzowi. Jest mi ona tym bliższa, że w spojrzeniu na autora *Pana Tadeusza* preferuję osobiście, poniechane w aktualnym literaturoznawstwie, kategorie z umiarem stosowanego i właściwie pojętego biografizmu. W przypadku Mickiewicza są one adekwatne, moim zdaniem, do jego tekstów i w wielu wypadkach rzucają właściwe światło na poszczególne dzieła poety. Ze studium Maisaniego wyłania się obraz dramatycznej osobowości, w jakimś stopniu kalekiej, której generalną cechą był „Brak". Brak umiejętności przystosowania się do otoczenia, trwająca właściwie przez całe życie Mickiewicza niemożność, nieumiejętność zintegrowania przez niego obrazu ojca, co w rezultacie doprowadziło poetę do katastrofy w sferze uczuciowej. Nieszczęściem Mickiewicza była prawdopodobnie doświadczana przez niego nieumiejętność obdarzania uczuciem partnerki miłosnego związku, być może niemożność „kochania", bo darujmy sobie w tym momencie literacki mit Maryli Wereszczakówny, o czym przekonująco pisał już Jarosław Marek Rymkiewicz w *Żmucie*. O tej tragedii świadczy galeria kobiet w życiu wieszcza oraz spora liczba nieudanych, nacechowanych ucieczkową tendencją związków uczuciowych pisarza, z wyjątkiem jednego, jedynego spełnienia w postaci wieloletniego romansu z Ksawerą Deybel, niesłusznie marginalizowaną przez niektórych historyków literatury. Tak odczytana biografia poety przypomina banalną prawdę, że każda wielka twórczość rodzi się z buntu, poczucia krzywdy, nieprzystosowania, cierpienia, i że tego pierwiastka dramatyzmu nie można odrywać od dzieła, szczególnie dziewiętnastowiecznego. Casus Mickiewicza przywraca mi osobiście wiarę w teorię literatury, pojmowanej także jako ekspresja twórczej osobowości w romantycznych kategoriach pojedynku ze światem.

Dzieło autora *Dziadów* jest również archetypem twórczości, mającej zawsze charakter incydentalny. Milczenie Mickiewicza po *Panu Tadeuszu*, okoliczności zaprzestania pisania przez niego poezji są dla mnie kolejnym potwierdzeniem tezy, że „poetą się bywa" a nie „jest", że jakakolwiek twórczość artystyczna ma charakter „skokowy" i jest bezsilna wobec szaleństwa życia oraz przemocy rzeczywistości. W moim odczytaniu Mickiewicza jego twórczość jest świadectwem bezsilności

literatury wobec historii. Odrzucam wywiedzioną z dotychczasowego interpretacyjnego kanonu dzieła wieszcza opozycję pomiędzy słowem i czynem. Równie bezsilne było Słowo, jak i Czyn. Idealizowany przez historię literatury włoski Legion Mickiewicza nie miał przecież żadnego praktycznego znaczenia. Był tylko gestem, który na dobrą sprawę niczego w historii nie zmienił. Podobnie jak „Koło Sprawy Bożej" Towiańskiego i „Koło" z ulicy Saint-Charles samego poety. Poetyckie milczenie Mickiewicza jest dla mnie paradoksalnym punktem szczytowym jego twórczości, jeżeliby posłużyć się skrajnie współczesną teorią estetyczną, mówiącą właśnie o tym, że wszelka sztuka, aby pozostać wierną imperatywowi opisu świata, musi zmierzać do milczenia. W uniwersalny model twórczości wpisana jest bowiem w procesie samopoznania klęska każdej sztuki, która musi dojść na końcu do przekonania, że niemożliwą jest rzeczą ogarnięcie całej rzeczywistości, a nawet znaczącego jej fragmentu. Tak odczytana twórczość Mickiewicza nie ma dla mnie nic wspólnego z pozytywnym, chciałoby się powiedzieć, optymistycznym modelem tyrtejskim, konsolacyjnym czy patriotycznym. Jest poetyckim zapisem klęski człowieka i artysty.

Dlatego najbliższa jest mi liryka autora *Ballad i romansów*, w której znajduję projekt egzystencji. Ale nie ta z okresu filomackiego, filareckiego, z czasów młodości artysty, lecz późniejsza, spod znaku takich utworów jak *Do matki Polki* (1830), *Gęby za lud krzyczące...* (1833), *Stopnie prawd* (1834), *Żal rozrzutnika* (1835), *Snuć miłość* (1839), *Nad wodą wielką i czystą* (1839), *Gdy tu mój trup* (1839), *Polały się łzy...* (1839). Nieprzypadkowo przy tytułach tych wierszy postawiłem daty ich powstania. Począwszy od IV części *Dziadów* z 1822 roku, od owego znaczącego ich fragmentu „Kobieto... puchu marny", ty wietrzna istoto, po wiersze ostatnie, a szczególnie te z cyklu *Zdania i uwagi* i z liryków lozańskich, w dziele Mickiewicza ujawnia się ów projekt „sztuki zmierzającej do milczenia". *Oda do młodości* była w tym kontekście wyjątkiem i zaprzeczeniem procesu, o którym tu powyżej mowa. Początkowy, charakterystyczny dla twórcy optymizm człowieka i artysty ustępował z biegiem lat przekonaniu, że i Historia rzuca swój Cień, że indywidualne doświadczenie przeżywane na różnych piętrach rzeczywistości nie tylko społecznej zwycięża na końcu poezję. W liryce Mickiewicza prześledzić można, prawie w układzie chronologicznym, zaskakujący na tle dotychczasowych interpretacji, rozwijający się z biegiem lat motyw niewiary pisarza w ludzi, w siebie, w historię, niezależnie od tego, że i Napoleon był w pewnym momencie dla poety Bogiem. Swoje wiersze nasycił Mickiewicz, tym sposobem, goryczą Jungowskiej indywiduacji. Stawanie się bohaterem, przeistaczanie się młodzieńca w mężczyznę było, jeśli użyjemy współczesnego języka,

„drogą ku śmierci" persony i sztuki. Na końcu pozostawał jedynie żal „rozrzutnika". Narodowa, patriotyczna interpretacja poezji Mickiewicza ma skłonność do pomijania tych egzystencjalnych, uniwersalnych znaczeń jego liryki, wysuwając na plan pierwszy wspomniane już tutaj pierwiastki tyrtejskie.
Spośród wymienionych powyżej wierszy Mickiewicza dwa szczególnie korespondują z treścią przeżycia generacyjnego mojego pokolenia. To *Gęby za lud krzyczące* i *Stopnie prawd*:

Gęby za lud krzyczące sam lud w końcu znudzą.
I twarze lud bawiące na końcu lud znudzą.
Ręce za lud walczące sam lud poobcina.
Imion miłych ludowi lud pozapomina.
Wszystko przejdzie. Po huku, po szumie, po trudzie
Wezmą dziedzictwo cisi, ciemni, mali ludzie.

Doświadczenie egzystencji stopiło się w tym utworze w całość z niszczącym doświadczeniem historii. Bo doświadczenie to, jak w procesie indywiduacji, wyzbywanie się złudzeń, nadmiernych oczekiwań w stosunku do bliźnich i społeczeństwa, zintegrowanie owego Cienia. Przeżycie i doświadczenie historii może być, według Mickiewicza, tylko pesymistyczne. Nie przygotowuje ona bojownikom o wolność, sprawiedliwość, „o sprawę", nagrody i zadośćuczynienia. Ich udziałem, tym razem z ręki „swoich", stanie się podobna klęska jak bohatera lirycznego *Do matki Polki*. Poeta opisał tu pewne zjawisko uniwersalne z kręgu wszelkich ruchów dążących do zmiany rzeczywistości, powtarzające się niezależnie od epoki i ustroju, ale osobiście widzę w tym utworze również ilustrację porażki mojego „marcowo-solidarnościowego" pokolenia. Przywiązanego do ideałów idealistycznie pojmowanej demokracji, do szczególnej wizji heroicznej historii, wierzącego w nagrodę za dobro i uczciwe postępowanie już „na tej ziemi". Obserwującego, niejednokrotnie ze zdumieniem i przerażeniem, kogo wynosi aktualnie do władzy fala demokratycznych przemian i jak często obecna rzeczywistość odbiega od wizji hołubionej przez nas w naszej z kolei filomacko-filareckiej młodości. I z trudem godzącego się na takie prawidła historii. Konkluzja tego stanu ducha także, okazuje się, należy do Mickiewicza:

Są prawdy, które mędrzec wszystkim ludziom mówi,
Są takie, które zwierza przyjaciołom domu;
Są takie, których odkryć nie może nikomu.

W tego typu utworach Mickiewicza znajduję osobiście historiozoficzny pesymizm, uzasadniający dystans do rzeczywistości, a także w jakimś sensie do własnych ideałów, chociażby najszlachetniejszych.

Oczywiście poeta nie zaczynał od sceptycyzmu. Jego punktem wyjścia była wiara w lud, w ideał ludowej sprawiedliwości, entuzjazm młodości. Cytowany tekst ze *Zdań i uwag* jest już, co naturalne po późniejszych doświadczeniach Mickiewicza, po stronie milczenia. Ale aby nie być nigdy zaskoczonym gorzką puentą *Gąb za lud krzyczących*, według mnie, trzeba zawsze o nauce płynącej ze *Stopni prawd* pamiętać. I o tym, że ta prawda, której bohater liryczny Mickiewicza nie może odkryć nikomu, to porażające świadomość zbiorowości przeczucie nicości, kresu i milczenia, do którego zdążają zgodnie literatura i historia. W historii literatury sam Adam Mickiewicz jest Cieniem, obrazem Ojca, który musi zostać zintegrowany przez naszą zbiorową świadomość. „Sens ponawiania problemu – pisze Alina Witkowska – zapytania: Mickiewicz a my – polega przecież na zmienności nas jako podmiotów historii i życia jako kontekstu dla dorobku kultury. Innymi będąc, w inaczej uformowanym świecie żyjąc, musimy Mickiewiczowi stawiać odmienne pytania, być może takie, jakich nikt do tej pory mu nie stawiał". Jest to cytat dla mojego widzenia Mickiewicza kluczowy. Odbiór dzieła autora *Konrada Wallenroda* w dobie kultury masowej, postmodernizmu, nowej sytuacji komunikacyjnej, jeżeli o mass media chodzi, to, według mnie, zupełnie coś innego niż odczytywanie go w epoce, kiedy Maria Janion i Maria Żmigrodzka pisały swój *Romantyzm i historię*. Myślę, że zarówno życie, jak i dzieło Mickiewicza należy odczytać na nowo, bez pruderii i lęku przed nowymi perspektywami badawczymi. Tak jak próbował to zrobić między innymi Jan Walc w swojej książce *Architekt arki* (1991), nie twierdzę, że bezdyskusyjnej. I niechaj nie prowadzi nas ten imperatyw do tak krańcowo sformułowanych wniosków, jak ten, również autorstwa Aliny Witkowskiej, skądinąd zasłużonej badaczki twórczości Mickiewicza: „Jak mawia się w amerykańskich filmach, «trzymajcie się z daleka» od Mickiewicza. Zwłaszcza w roku jubileuszowym, który wymaga przyzwoitych zachowań. Z brudnymi myślami i w nieświeżej bieliźnie nie przystoi wpychać się na salony duchowego domu wszystkich Polaków".

Janusz Styczeń

Ja i Mickiewicz

Zaproszenie mnie do wzięcia udziału w ankiecie „Ja i Mickiewicz" jest dla mnie nieco kłopotliwe, bowiem Mickiewicz nie należy do bliskich mi poetów. Powiedzenie Krasińskiego: „My z niego

Oczywiście poeta nie zaczynał od sceptycyzmu. Jego punktem wyjścia była wiara w lud, w ideał ludowej sprawiedliwości, entuzjazm młodości. Cytowany tekst ze *Zdań i uwag* jest już, co naturalne po późniejszych doświadczeniach Mickiewicza, po stronie milczenia. Ale aby nie być nigdy zaskoczonym gorzką puentą *Gąb za lud krzyczących*, według mnie, trzeba zawsze o nauce płynącej ze *Stopni prawd* pamiętać. I o tym, że ta prawda, której bohater liryczny Mickiewicza nie może odkryć nikomu, to porażające świadomość zbiorowości przeczucie nicości, kresu i milczenia, do którego zdążają zgodnie literatura i historia. W historii literatury sam Adam Mickiewicz jest Cieniem, obrazem Ojca, który musi zostać zintegrowany przez naszą zbiorową świadomość. „Sens ponawiania problemu – pisze Alina Witkowska – zapytania: Mickiewicz a my – polega przecież na zmienności nas jako podmiotów historii i życia jako kontekstu dla dorobku kultury. Innymi będąc, w inaczej uformowanym świecie żyjąc, musimy Mickiewiczowi stawiać odmienne pytania, być może takie, jakich nikt do tej pory mu nie stawiał". Jest to cytat dla mojego widzenia Mickiewicza kluczowy. Odbiór dzieła autora *Konrada Wallenroda* w dobie kultury masowej, postmodernizmu, nowej sytuacji komunikacyjnej, jeżeli o mass media chodzi, to, według mnie, zupełnie coś innego niż odczytywanie go w epoce, kiedy Maria Janion i Maria Żmigrodzka pisały swój *Romantyzm i historię*. Myślę, że zarówno życie, jak i dzieło Mickiewicza należy odczytać na nowo, bez pruderii i lęku przed nowymi perspektywami badawczymi. Tak jak próbował to zrobić między innymi Jan Walc w swojej książce *Architekt arki* (1991), nie twierdzę, że bezdyskusyjnej. I niechaj nie prowadzi nas ten imperatyw do tak krańcowo sformułowanych wniosków, jak ten, również autorstwa Aliny Witkowskiej, skądinąd zasłużonej badaczki twórczości Mickiewicza: „Jak mawia się w amerykańskich filmach, «trzymajcie się z daleka» od Mickiewicza. Zwłaszcza w roku jubileuszowym, który wymaga przyzwoitych zachowań. Z brudnymi myślami i w nieświeżej bieliźnie nie przystoi wpychać się na salony duchowego domu wszystkich Polaków".

Janusz Styczeń

Ja i Mickiewicz

Zaproszenie mnie do wzięcia udziału w ankiecie „Ja i Mickiewicz" jest dla mnie nieco kłopotliwe, bowiem Mickiewicz nie należy do bliskich mi poetów. Powiedzenie Krasińskiego: „My z niego

wszyscy" – mnie nie dotyczy. Rozumiem, że pomysłodawcom ankiety zależy na osobistej wypowiedzi o Mickiewiczu, a nie na wypowiedzi historycznoliterackiej, do której zresztą nie mam kompetencji.
W drugiej klasie szkoły podstawowej przeczytałem *Lillę Wenedę* i od tego czasu jestem fanem Słowackiego. Ale doceniam artyzm poezji Mickiewicza, tak jak doceniam artyzm wielu innych poetów i pisarzy, którzy jednak nie są mi bliscy.
Mickiewicz nie miał wpływu na to, co piszę, natomiast jakiś wpływ miał Słowacki, ten prawdziwie surrealistyczny: z *Lilli Wenedy*, *Beatrix Cenci*, z obszernych fragmentów *Beniowskiego*. Nienawiść Mickiewicza do Słowackiego tym bardziej wytwarza we mnie barierę wobec Mickiewicza. Tak więc wolałbym odpowiadać na ankietę „Ja i Słowacki".
Ale oczywiście doceniam artyzm Mickiewicza. Lubię *Zimę miejską*, w której sposób obrazowania zapowiada Przybosia. Lubię *Sonety* z ich perwersyjnym erotyzmem, odsłoniętym i zasłoniętym zarazem (*Dobranoc*). Lubię oksymorony *Sonetów krymskich* („Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu" itd.). Lubię lingwistyczno-groteskowe wiersze typu *Golono, strzyżono*.
Z *Dziadów* wolę cz. IV i scenę Pustelnika z gałęzią, która to scena antycypuje teatr absurdu.
Bardziej interesuje mnie Mickiewicz, kiedy mówi o człowieku, będącym sam na sam z ciemnością istnienia, mniej interesuje mnie, kiedy mówi o sprawach narodowych. Tak więc wyróżnię tu jeszcze wiersze: *Widzenie*, *Nad wodą wielką i czystą*, *Gdy tu mój trup*.
Jednak bardzo rzadko wracam do Mickiewicza. O wiele częściej wracam do Słowackiego.
Na zakończenie tej krótkiej wypowiedzi dodam, że wychowałem się bardziej na literaturze anglosaskiej i francuskiej. Poza Słowackim i Leśmianem na obszarach tamtych literatur są moi ulubieni poeci i pisarze.

Zbigniew Żakiewicz

Z *Panem Tadeuszem* i *Wielką Improwizacją* spoufalony...

Było lato 1942 roku, przemieszkiwaliśmy z matką w czterdziestohektarowym folwarku Leonpole – górzystym, z pięcioma laskami i Łysą Górą z wieżą triangulacyjną oznaczającą wysokość

wszyscy" – mnie nie dotyczy. Rozumiem, że pomysłodawcom ankiety zależy na osobistej wypowiedzi o Mickiewiczu, a nie na wypowiedzi historycznoliterackiej, do której zresztą nie mam kompetencji.
W drugiej klasie szkoły podstawowej przeczytałem *Lillę Wenedę* i od tego czasu jestem fanem Słowackiego. Ale doceniam artyzm poezji Mickiewicza, tak jak doceniam artyzm wielu innych poetów i pisarzy, którzy jednak nie są mi bliscy.
Mickiewicz nie miał wpływu na to, co piszę, natomiast jakiś wpływ miał Słowacki, ten prawdziwie surrealistyczny: z *Lilli Wenedy*, *Beatrix Cenci*, z obszernych fragmentów *Beniowskiego*. Nienawiść Mickiewicza do Słowackiego tym bardziej wytwarza we mnie barierę wobec Mickiewicza. Tak więc wolałbym odpowiadać na ankietę „Ja i Słowacki".
Ale oczywiście doceniam artyzm Mickiewicza. Lubię *Zimę miejską*, w której sposób obrazowania zapowiada Przybosia. Lubię *Sonety* z ich perwersyjnym erotyzmem, odsłoniętym i zasłoniętym zarazem (*Dobranoc*). Lubię oksymorony *Sonetów krymskich* („Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu" itd.). Lubię lingwistyczno-groteskowe wiersze typu *Golono, strzyżono*.
Z *Dziadów* wolę cz. IV i scenę Pustelnika z gałęzią, która to scena antycypuje teatr absurdu.
Bardziej interesuje mnie Mickiewicz, kiedy mówi o człowieku, będącym sam na sam z ciemnością istnienia, mniej interesuje mnie, kiedy mówi o sprawach narodowych. Tak więc wyróżnię tu jeszcze wiersze: *Widzenie*, *Nad wodą wielką i czystą*, *Gdy tu mój trup*.
Jednak bardzo rzadko wracam do Mickiewicza. O wiele częściej wracam do Słowackiego.
Na zakończenie tej krótkiej wypowiedzi dodam, że wychowałem się bardziej na literaturze anglosaskiej i francuskiej. Poza Słowackim i Leśmianem na obszarach tamtych literatur są moi ulubieni poeci i pisarze.

Zbigniew Żakiewicz

Z *Panem Tadeuszem* i *Wielką Improwizacją* spoufalony...

Było lato 1942 roku, przemieszkiwaliśmy z matką w czterdziestohektarowym folwarku Leonpole – górzystym, z pięcioma laskami i Łysą Górą z wieżą triangulacyjną oznaczającą wysokość

294 metry. Folwark leżał jakieś 7 kilometrów od Krewa i Łosku, do Smorgoń było z 15 kilometrów. Za Rzeczpospolitej szlacheckiej należał on do powiatu oszmiańskiego, do miasteczka było równe 37 wiorst. Tam, po pierwszej wojnie, moja mama, ciotka i wujowie uczęszczali do gimnazjum.

Mieszkaliśmy w nie wykończonej połowie chaty (linia frontu I wojny), drugą zajmował Emilianowicz wyznaczony przez dziadka do pilnowania lasków, a latem owiec i cieliczek spędzanych z mająteczku Ponizie. Leżał on już na nizinie, między Zalesiem Ogińskich a na zachodzie – niegdyś radziwillowskimi Smorgoniami. Dziadek Oganowski zapisał folwark mamie w podzięce za opiekę nad babcią, która zmarła u nas w Mołodecznie w strasznym 1940 roku. Miała też co roku dawać na Mszę św. za dusze rodziców w parafialnym kościele w Łosku. W tym samym Łosku, gdzie w 1574 roku Szymon Budny przełożył na język polski Nowy Testament i wydrukował go w łoskiej drukarni założonej przez arianina, magnata Jana Kiszkę.

Dziś widzę, że były to okolice mickiewiczowskie, a dziadkowe Ponizie (Niżany z *Rodu Abaczów*) – takim małym Soplicowem. A jakim widział świat wówczas dziesięcioletni chłopiec? – Oczywiście, był to świat wojny, ale też fascynacji odkrywanym krajobrazem Wyżyny Oszmiańskiej. W Mołodecznie było głodno, pozostał tam ojciec, a my z matką żyliśmy na małym archipelagu zaścianków szlacheckich, gdzie naszymi sąsiadami byli Kondratowicze, Oziewicze, Ułańscy, Karczewscy, Markowscy, Gińczewscy, tatarskie chaty Siulków, a nieco dalej „chmurne i ludne" wsie białoruskie – Mysińszczyzna i Rymciele. W zasięgu pamięci i opowieści – Puszcza Nalibocka. Musieli tu również mieszkać Mickiewicze, gdyż ich groby znalazłem na cmentarzu w Lenkowszczyźnie, gdzie w 1945 roku pochowaliśmy ojca.

W to upalne lato, jeszcze spokojne od czerwonej partyzantki, która niezadługo miała z rozkazu Stalina mordować inteligencję i ziemiaństwo (działo się to wszak przed Stalingradem), zachorowałem na zapalenie zatok czołowych. W godzinach najcięższego bólu, który pojawiał się z regularnością zegarka, matka zaczęła czytać *Pana Tadeusza*. Musiała kryć się jakaś magia w Mickiewiczowskich strofach, skoro pamiętam to czytanie jako uśmierzające lekarstwo. Sama treść arcypoematu nie zdziwiła mnie wcale: byłem święcie przekonany, że Mickiewicz opisuje coś dobrze i blisko mi znanego. – Czy przez tę naoczną, wciąż odkrywaną krainę zaścianków, lasów, jarów, bujnej przyrody Oszmiańszczyzny? – Czy może wynikało to z atawizmów rodowych, bo zarówno Oganowscy, jak babcini Śnitkowie (jej brat Śnitko służył u Zyberk Platterów), jak i Zakiewicze, w tym mój ojciec, od pokoleń służąc Tyszkiewiczom – byli wplątani w epokę i krajobraz duchowy Adama Mic-

kiewicza i w wiek XIX (dziadek Oganowski – rocznik 1848, ojciec mój – rocznik 1882).
Mijają dwa lata. Tyszkiewiczowski dwór w Mołodecznie płonie. Z matką i ojcem znów jesteśmy w Leonpolu. W białoruskiej szkółce w Lenkowszczyźnie uczy nas Julian Sierhiejewicz: białoruski poeta, znawca polskiej literatury, który dopiero co wrócił ze stalagu. Opowiada on nam, że spotkał (chyba w Nowogródczyźnie?) staruszkę, która jeszcze pamiętała „naszego wielkiego poetę", Adama Mickiewicza. Przyjmuję tę rewelację jako rzecz oczywistą, wszak brat babci Śnitko rozmawiał z inną staruszką o czasach napoleońskich: „Te Francuzy strasznie kradli i na baby lecieli. Ta babina schowała się w łozach nad rzeką. Oni szli, coś szwargotali, ale na szczęście młodej wówczas babiny nie znaleźli".
Nic więc dziwnego, że w wypracowaniu domowym opisuję (wówczas jeszcze po polsku, co Sierhiejewicz tolerował) nasz ogród warzywny, przed oczyma mając nie ten, ale tamten, Mickiewiczowski – z *Pana Tadeusza*. Wówczas to Sierhiejewicz, szukający wszędzie samorodnych talentów, po przeczytaniu moich gryzmołów orzekł, że wyrośnie ze mnie „wielki białoruski poeta". Sierhiejewicz swe pozytywistyczne i patriotyczne zapędy przypłacił łagrem, z którego wyszedł dopiero za Chruszczowa. Później wciąż był odkrywany jako samorodny talent, a po zdemaskowaniu jego „nacjonalistycznej" przeszłości znów zapominany.
W lutym 1946 roku z Leonpola wyjeżdżamy z matką do Polski, trafiamy do Łodzi. Zaczął się okres nieprzystosowania i wielkiej tęsknoty za utraconym. I oto, w 1964 roku, jadę jako rusycysta na półroczne stypendium do Moskwy. Odwiedzam Psków, Leningrad oraz, dzięki białoruskiemu pisarzowi Jance Brylowi – Mińsk i Mołodeczno. Dojeżdżamy aż do Bienicy, gdzie moi rodzice w siedemnastowiecznym kościele, pobernardyńskim, znanym z *Pamiętników kwestarza* Ignacego Chodźki, brali ślub i gdzie zostałem ochrzczony.
Po powrocie do kraju odczułem ogromny głód ponownej lektury *Pana Tadeusza*. Tym razem czytałem zachłystując się językiem, wspaniałą wyobraźnią i umiłowaniem szlacheckiej przeszłości. W ciągu paru miesięcy 1965 roku w jakimś transie napisałem *Ród Abaczów*, gdzie świadomie, nawet pastiszowymi cytatami, odniosłem się do Mickiewiczowskiego arcydzieła. U rdzenia tej książeczki leżała tęsknota za minionym, była to moja pieśń pożegnalna, w którą wplotłem rodzinną mitologię Oganowskich-Abaczów – o przekleństwie rodu i duchowym kazirodztwie. Świadomie zakończyłem swą rzecz stwierdzeniem, iż jest to obraz opisany przez świadka „ostatniego najazdu na Litwę". Wszak ujrzałem kołchozową Wileńszczyznę i ugory po zaściankach,

których właściciele ocknęli się na zsyłce, nie wierząc, że muszą dobrowolnie zostawić swe rodowe gniazda i uchodzić za Niemen.
Po tej pierwszej, już dojrzałej lekcji Mickiewiczowskiej wyobraźni i stylistyki, chyba do końca pozostanę w nurcie tzw. północnej szkoły kresowej, gdzie konkretność rzeczy, reizm, łączy się z wyobraźnią wyzwoloną, a świat trwa w wiecznym dziś, prześwietlonym metafizyką Przyrody.
Nie wiem, czy w tym miejscu wypada przyznać się do pierwszego grzechu mej pisarskiej młodości, w jakiś sposób związanego z Mickiewiczem? Przed debiutem książkowym i doświadczeniem z *Rodem Abaczów* napisałem mocno autobiograficzną groteskową opowieść: *Markigo*. Opisałem tam udręki dojrzewania i lęki dwudziestoparolatka, który został mężem i ojcem, zanim stał się człowiekiem dojrzałym i, oczywiście, pisarzem. Nikt tej powieści nie chciał w swoim czasie wydać, a był to 1959 rok. Na duchu podtrzymywał mnie tylko niezapomniany Zbigniew Bieńkowski. Książka wyszła dopiero po dwudziestu latach w Wydawnictwie Morskim, pod tytułem: *Markigo, albo komiczne przygody Marka Piekielnika*.
Poetykę tej groteski zawdzięczałem Gombrowiczowi, szczególnie *Ferdydurke* i *Trans-Atlantykowi*, czego nie byłem wówczas świadom. Natomiast, nie wiedzieć czemu, wciąż uważałem, że jest to moja Wielka Improwizacja. Nie tylko dlatego, że pisałem jednym tchem, w jakimś twórczym uniesieniu i natchnieniu. Nie. Wciąż przed oczyma miałem wzloty ducha Gustawa, który stał się Konradem (a również czułem obecność *Sobowtóra* Dostojewskiego i dwóch walczących ze sobą Goladkinów).
Parę lat temu wysłuchałem *Wielką Improwizację* czytaną w radiu przez nieżyjącego już wielkiego aktora i nagle pojąłem siebie tamtego, dwudziestoparoletniego. *Markigo* był manifestacją *ego*, prześmiewczym wadzeniem się z losem, walką o własną duszę z groteskowym diabłem. Bohaterem jest świadom swego niespełnienia soliptyk, poddany ciężkim próbom. W grotesce powraca wojna, utracone Kresy, trwa walka o własne pisarskie imię.
Nie ulega wątpliwości, że czułem wówczas bliskość wielkiego Adama, który od dzieciństwa był dla mnie kimś swojskim, prawie sąsiedzkim, z kim mogłem się spoufalić, bo był też znad Niemna i Wilii, co ma „niebieskie lico". A *Markigo* było przeinaczoną, przefiltrowaną przez gombrowiczowską poetykę moją Wielką Improwizacją...

Interpretacje

Justyna Jaroszewska

Czytanie Mickiewicza po Gombrowiczu*

„Nie obrzydłaż tobie polskość twoja". Przeciw „zakonserwowaniu" polskiej kultury

Bardzo ważnym etapem życia Gombrowicza był jego pobyt na emigracji w Argentynie. Powstała tu powieść *Trans-Atlantyk* – polemiczne nawiązanie do *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza. Gombrowicz niejednokrotnie wskazywał na podobieństwa tych dwóch utworów:

---

* Fragmenty pracy laureatki konkursu historycznoliterackiego dla uczniów szkół średnich „Adam Mickiewicz w dwusetną rocznicę urodzin poety".

Otóż *Trans-Atlantyk* zrodził się poniekąd jako *Pan Tadeusz à rebours*. Ten poemat Mickiewicza, też na emigracji pisany sto lat temu z górą, arcydzieło naszej narodowej poezji, jest afirmacją polskości z tęsknoty poczętą.[1]

Gombrowicz w swej wypowiedzi zwrócił uwagę na podobne okoliczności powstania *Pana Tadeusza* i *Trans-Atlantyku*. W wieku XX mamy bowiem do czynienia z falą emigracji – analogia z sytuacją polistopadową XIX w. nasuwa się w sposób oczywisty. Te dwie emigracje mają czołowych przedstawicieli w postaci „trzech wieszczów". Z jednej strony będą to Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński, z drugiej na przykład: Witold Gombrowicz, Czesław Miłosz, Sławomir Mrożek. Wspólne są obu epokom drobiazgowe analizy narodowych tragedii oraz głęboka wiara w konieczność odmiany i związane z nią snucie planów. Takie pragnienia dochodzą do głosu zawsze w latach burz i zamętu – oba utwory: *Pan Tadeusz* i *Trans-Atlantyk* powstały w takim właśnie okresie, a i sytuacje ich twórców były z pewnego punktu widzenia podobne.
W końcu sierpnia 1939 r. Gombrowicz opuścił Polskę i udał się transatlantykiem „Chrobry" do Argentyny. Na wieść o wybuchu drugiej wojny światowej zdecydował się tam pozostać. Wielu oskarżyło go o dezercję. Jakie mogły być przyczyny tego postanowienia? Autorka biografii Gombrowicza, Joanna Siedlecka, pisała:

W 1939 roku wyjechał do Ameryki, bo chciał być jak najdalej, czuł, że w powietrzu wisi wojna. A wojsko było ostatnią rzeczą, do której się nadawał. Fizycznie był chuchrem. Na wakacjach w Jastarni wypłynął kiedyś łódką w morze z kuzynką Stasią Cichowską i nie miał siły wrócić. Panna Stasia musiała łapać za wiosła, dzięki niej przybili jakoś do brzegu. Całe szczęście, nie umiał przecież pływać.

Sam Gombrowicz tłumaczył się w następujący sposób: „Dla mnie wojsko to była zmora (...) koszary, mundur, sierżant, musztra, cały tryb wojskowy (...) był mi nienawistny i nie do zniesienia"[2]. Trudno więc przypuścić, by w 1939 r. Gombrowicz widział dla siebie miejsce w walczącym podziemiu lub wśród czynnej politycznie emigracji polskiej w Europie. Sprawę tę wyjaśnił po latach także w prowadzonym od

[1] D. de Roux *Rozmowy z Gombrowiczem*, cyt. za: E. Sławkowa *„Trans-Atlantyk" Witolda Gombrowicza. Studia nad językiem i stylem tekstu*, Katowice 1981, s. 15.
[2] W. Gombrowicz *Wspomnienia polskie. Wędrówki po Argentynie*, Warszawa 1990, s. 31.

1953 r. *Dzienniku*. Wskazał w nim na analogie swoich losów i losów wielkich romantyków. Podobieństwa te dotyczyły nie najchwalebniejszych faktów z życia wieszczów. Chodziło bowiem o brak uczestnictwa w postaniu listopadowym. Gombrowicz pisał:

[...] może nie tyle balem się wojska i wojny, ile tego, że, mimo najlepszej woli, nie mógłbym im sprostać. Nie jestem do tego stworzony. Moja dziedzina jest inna. Jako żołnierz byłbym katastrofą. Czy myślicie, że jeśli tacy patrioci, jak Mickiewicz i Szopen nie wzięli udziału w walce, to jedynie z tchórzostwa? Czy może raczej dlatego, że nie chcieli się zbłaźnić.[3]

Gombrowicz myślał o literaturze. Zgodnie z konwencją powinien spłacić swój dług wobec kraju dziełem godnym Polaka-patrioty, które tworzyłoby krzepiące obrazy „naszych walecznych żołnierzy" i aktualizowało bolesne wspomnienia wojenne. Rolę pisarza-emigranta pojmował jednak zupełnie inaczej Charakteryzował go większy stopień krytycyzmu wobec problematyki narodowej. W literaturze polskiej chciałby usłyszeć głos współczesnego człowieka wyzwolonego z nawyków myślowych, przyzwyczajeń i urojeń. W tym celu należałoby „wyzwolić Polaka z Polski". Próbę taką podejmuje pisarz w *Trans-Atlantyku*, który pomyślany został jako rozrachunek z tradycją narodową, zastygłą w postaci podniosłych mitów, wzorów osobowych, stereotypów i frazesów tłumiących niezależność i autentyzm człowieka. Realizuje swój cel z całą bezwzględnością, w myśl zasady, że najlepszym sposobem sprawdzenia, czy dane wartości są aktualne i cenne, jest mocno w nie uderzyć, by zobaczyć, czy się nie rozsypią. „Cały mój program zawierał się przede wszystkim w (...) bezceremonialnym podejściu do tysiącletnich wartości"[4] – oświadczył w rozmowie z Dominikiem de Roux. A *Trans-Atlantyk* interpretował jako wyraz świadomego protestu przeciw anachronicznemu, sentymentalnemu i łzawemu obrazowi Polski, który funkcjonował w tzw. zachodnim świecie jako nieznośny, a wykształcony przez polski romantyzm, stereotyp. Walka ze stereotypami polskiej kultury prowadzona jest w powieści takimi środkami literackimi, jak stylizacja na gawędę szlachecką oraz obecne w tekście parodystyczne nawiązania do *Pana Tadeusza* czy idei mesjanizmu zawartej w III części *Dziadów*.

---

[3] W. Gombrowicz *Dziennik 1953-1956*, Kraków 1988, s. 164.

[4] Cyt. za: R. Matuszewski *Literatura polska 1939-1991*, Warszawa 1992, s. 356.

Czas i miejsce akcji *Trans-Atlantyku* są określone stosunkowo ściśle: koniec sierpnia i początek września 1939 roku, Buenos Aires. Tam, w Polsce, trwała wojna. Powieść jest zbudowana z dwóch części. O ile o pierwszej sądzi się, że jest niemal autentyczną transpozycją położenia, w jakim znalazł się pisarz w obcym mu świecie, o tyle jej dalsza fabuła to nasycona egzotyką fantastyczna opowieść o ekscesach argentyńskiego milionera Gonzala, której sens nadaje problem zderzenia „wyższości" z „niższością", przeciwstawienie „ojczyzny" – „synczyźnie", czyli wzniosłych tradycji – imperatywom młodzieńczej biologii. Przedstawioną w *Trans-Atlantyku* społeczność stanowią, z jednej strony, polscy emigranci „reprezentacyjne okazy, uniesione z kraju niby w arce Noego jeszcze przed potopem wrześniowym"[5] (tu także główny bohater) oraz środowisko polskiej placówki dyplomatycznej, tzw. Poselstwo, z drugiej – środowisko miejscowe, autochtoniczne, reprezentowane przez Gonzala i związane z nim postacie. Zważywszy, że centralnym punktem odniesienia przy interpretacji *Trans-Atlantyku* jest tekst romantyczny, wprowadzę za S. Chwinem pojęcia „patriotyzm idylliczny" i „patriotyzm makabryzujący"[6] dla określenia postaw zakorzenionych w narodowej świadomości (a wypracowanych przez polski romantyzm) i w ramach tej opozycji dokonam prezentacji bohaterów powieści.

Pojawia się więc arystokracja (magnateria – mówiąc językiem Mickiewiczowskiego poematu). Jest nią grupa poselska, swoista wyspa polskości wśród cudzoziemskiego miasta. O jej szczególnym charakterze świadczy już samo słownictwo, jakiego używa narrator przy pierwszej prezentacji tej placówki. Nazywa posła biskupem, siebie – kacerzem, uczucia narodowe – religią. Siedziba poselska wygląda jak magnacka rezydencja, gdzie „wschody duże, dywanem wysłane"[7], „sala duża, kolumnowa"[8], kolorowe szybki, sztukaterie i złocenia. Sceny odbywające się w Poselstwie przypominają tajemniczy obrządek, a to za sprawą jego reprezentantów: Radcy Podsrockiego i Ministra Kosiubidzkiego. Jak zapewnił narrator – „to najdziwniejsi z ludzi (a trudno bym dzi-

[5] S. Skwarczyńska *Chocholi taniec jako obraz-symbol w literaturze ostatniego trzydziestolecia*, „Dialog" 1969 nr 8, s. 106.

[6] S. Chwin *„Trans-Atlantyk" wobec „Pana Tadeusza"*, „Pamiętnik Literacki" 1975 z. 4, s. 112.

[7] W. Gombrowicz *Trans-Atlantyk*, Kraków 1988, s. 17.

[8] Tamże, s. 17.

wniejszych odszukał w całem Życiu mojem)"[9]. Radca Podsrocki „w ciemnogranatowym czarnym garniturze, w cylindrze oraz w rękawiczkach"[10], innym zaś razem „w spodniach prążkowych i we fraczku"[11] powiada: „J.W. Panie! Z polecenia JW Posła jam tu karyjolką przyjechał. Jedźmy tedy!"[12]. Karyjolką jak Podczaszyc w *Panu Tadeuszu* (w tym drobnym szczególe przywołany został poemat Mickiewicza). Minister Feliks Kosiubidzki – człowiek zadufany w sobie „każdemu swem poruszeniem honor sobie świadczył, a tyż i tego z kim mówił sobą silnie bez przerwy zaszczycał, że już to prawie na kolanach z nim się rozmawiało"[13] (doskonała parodia staropolskiej gościnności). U podstaw jego działalności leży idea stylizowania Polski na miarę Europy, przekonanie obcych o wielkości podbitego narodu. Postulat ten realizuje poprzez nakaz ciągłego powrotu do „prawdziwej Polskości": „Kopernika, Szopena lub Mickiewicza ty wychwalać możesz (...), przecie my Swoje wychwalać musiemy, bo nas zjedzą"[14]. Tak pojmuje swoje zadanie, bo „wojna, a teraz w ty chwili Mężów Wielkich na gwałt potrzeba, bo bez nich Diabli wiedzą, co może być i ja tu od tego minister, żeby Wielkości Narodowi naszemu przysparzać"[15]. A wszystko w przekonaniu, że tego „Propaganda wymaga i trzeba by wiedziano, że Naród nasz w geniuszów obfity"[16]. To właśnie powieściowy Gombrowicz, zmuszony przez Ministra, ma udowodnić światu, że jesteśmy narodem bogatym w talenty. Pojedynek między Gonzalem a majorem Kobrzyckim to dla Poselstwa dowód narodowej wielkości (motyw pojedynku w *Panu Tadeuszu* pojawia się dość często).

Podobnie polowanie z chartami na upatrzonego, a nie istniejącego, szaraka miało podnieść splendor w oczach cudzoziemców. Wszystko po to: „(...) żeby Męstwa tego naszego pod korcem nie chować, owszem, na cztery strony świata go roztrąbić"[17], co oczywiście do protokołu zostało wciągnięte. Gombrowicz na wzór Sienkiewiczowskich opisów

---

9 Tamże, s. 27.
10 Tamże, s. 17.
11 Tamże, s. 34.
12 Tamże, s. 34.
13 Tamże, s. 18.
14 Tamże, s. 20.
15 Tamże, s. 20.
16 Tamże, s. 22.
17 Tamże, s. 56.

wykreował i kulig staropolski, którym Minister Kosiubidzki chciał odwrócić uwagę cudzoziemców od klęski Polaków – kulig z hucznym mazurem, oberkiem, z hałaśliwymi okrzykami „Zastaw się, a postaw się" i „Kochajmy się"[18]. Odwoływanie się Poselstwa do tradycyjnego zespołu zachowań jest sposobem powrotu do „prawdziwej polskości". Tak pojmując polski los, ujawniają bohaterowie swe „idylliczne" oblicze. Model „patriotyzmu idyllicznego" można odnaleźć również w motywacji działań Tomasza Kobrzyckiego, byłego majora, obecnie emeryta. Starzec ten reprezentuje wszystkie te wartości, które przez wieki były dumą naszego narodu: patriotyzm, szlachetność, odwaga, przywiązanie do tradycji. Kobrzycki to typowy bohater heroiczny – „Syna Jedynego do wojska wyprawia, a jeśli on do kraju się nie przedostanie, to w Anglii lub we Francji się zaciągnie, żeby choć z tej strony wrogów szarpał"[19]. Przez fakt, że zdecydował się swego syna „złożyć na ołtarzu ojczyzny", urasta do wymiarów niemal tragicznego bohatera. Stało się jednak coś niespodziewanego: do Ignaca zaczyna zalecać się homoseksualista. Starcowi, który zapewne z godnością zniósłby największe przeciwności losu, zagraża śmiertelne niebezpieczeństwo: śmieszność. Nie waha się więc wyzwać Gonzala na pojedynek, ponieważ „obraza publiczna była i nie może to być, żebym ja na tchórza wyszedł, a jeszcze przed cudzoziemcami"[20]. Dowiedziawszy się prawdy o pozornym pojedynku, decyduje się na zabicie syna, sądząc, że tylko śmierć Ignasia może zmazać plamę na jego honorze. Major zachowuje się więc jak przeniesiony z historii szlachcic-żołnierz, dla którego śmierć to akt heroizujący.

Mamy w powieści Gombrowicza i „herbowy gmin"[21] (takiego określenia użył J. Łukasiewicz). To Baron, Pyckal i Ciumkała. Takie typy dobrze znamy z tradycji: Baron – z „fumami, humorami (...) jak paw ogon puszy"[22], Pyckal – parweniusz i dorobkiewicz „wrzaskiem, krzykiem swojem chamskiem się nawala"[23], Ciumkała – chytrus „liże się albo guzdrze". Kłócą się ciągle, będąc zarazem wspólnikami w intere-

[18] Tamże, s. 116.

[19] Tamże, s. 53.

[20] Tamże, s. 57.

[21] J. Łukasiewicz *Dwa nawiązania do „Pana Tadeusza": „Kwiaty polskie" J. Tuwima i „Trans-Atlantyk" W. Gombrowicza*, „Pamiętnik Literacki" 1984 z. 3, s. 75.

[22] W. Gombrowicz *Trans-Atlantyk*, s. 30.

[23] Tamże, s. 30.

sie (spółka „Koński Psi Interes"). Narrator tak mówi o nich: „Ja przypomniałem sobie, co mnie Ciecisz mówił, że tam między nimi, jak to między Wspólnikami, dawne Zadry, Kwasy, Jady były, podobnież o Młyn jakiś, Zastawę", „a tyle im z dawnych czasów się starzyzny nazbierało, tyle to wspominków (...) korek lub flaszka, albo słówko jakie niebacznie rzucone, zaraz im co Dawniejsze a Zapiekłe przypomina i jak kurkiem na kościele kręci"[24]. Kłótnia to pieniacka, sarmacka o „młyn" i „zastawę" rodem z polskiej prowincji przywodzi na myśl zaścianek Dobrzyńskich z *Pana Tadeusza*. Wszyscy trzej biorą udział w akcjach organizowanych przez Poselstwo – towarzyszą „pojedynkowi" literatów oraz pojedynkowi Majora i Gonzala, ujawniając swe „idylliczne oblicze". Ta polska idyllliczność znalazła w powieści swoje przeciwieństwo w wariancie „patriotyzmu makabryzującego". To właśnie właściciele spółki zstąpili w „kręgi piekielne", tworząc Związek Kawalerów Ostrogi. Wszyscy członkowie tego maniackiego związku z Rachmistrzem na czele (kreatorem organizacji) dążą do wytworzenia straszności, której brakowało rozrzuconym na emigracji poczciwym Polakom („A bo nikt się Poczciwości naszej nie ulęknie, Straszni być musimy"[25]). Poprzez system wzajemnego przymusu („dźganie się" ostrogą) pragną przemienić samych siebie: zabić słabość, obudzić odwagę i bezwzględność. W rozmowie z głównym bohaterem Rachmistrz powiada: „Trzęsę się, bom słaby. Ale Mocnym będę, gdy Słabość, Małość w sobie zduszę i Przerażę"[26]. Należy zatem Rachmistrz do tych Gombrowiczowskich postaci, które posiadły umiejętność reżyserowania ludzkich sytuacji i kształtowania własnej osobowości. Rachmistrz domaga się rządu dusz. Rzucając wyzwanie Bogu i Naturze staje się satyryczną repliką Konrada z III części *Dziadów*. Dla Kawalerów Ostrogi dowodem narodowej wielkości jest cierpienie. Polak staje się naprawdę Polakiem wtedy, gdy czuje się powstańcem, żołnierzem, spiskowcem. Męka uwięzienia przemieni polski los – to idea Kawalerów Ostrogi. Jest to także idea *Dziadów* części III.

Jak w takiej sytuacji zachowuje się główny bohater *Trans-Atlantyku*, zważywszy, iż „porusza się" on w sarmacko-folklorystycznym stroju? (Takim „strojem" jest i polowanie, i kulig, i końcowy mazur-oberek).

---

[24] Tamże, s. 26.

[25] Tamże, s. 103.

[26] Tamże, s. 104.

Bohater-narrator przybywa z Polski do Argentyny. Opuszcza współtowarzyszy podróży, którzy w obliczu zbliżającej się tragedii narodowej chcą przedostać się jak najbliżej kraju. Powieściowy Gombrowicz decyduje się pozostać na obczyźnie, przynajmniej z grubsza znane mu są cele, do których zmierza:

Ja człowiekowi temu Rodakowi prawdy całej nie chciałem wyjawić ani też innym Rodakom i Swojakom moim... bo chybaby mnie za nie żywcem na stosie palono, koniem albo kleszczami rozrywano, a od czci i wiary odsądzono.[27]

Wbrew wcześniejszym deklaracjom udaje się do Poselstwa i daje się wciągnąć w krąg spraw, od których chciał uciec. Jako „polski geniusz" ma przekonać obcych o niezwykłych wartościach naszego narodu, zgodnie z dewizą Posła: „każda liszka swój ogonek chwali[28]. Bohater prowadzi nieuczciwą grę z przedstawicielami grupy poselskiej. Przyłącza się do intrygi skierowanej przeciwko majorowi Kobrzyckiemu. "Pracuje" jednak na dwie strony – nie poczuwa się bowiem do lojalności również wobec przyjaciela Gonzala. Okpiwa współtowarzyszy ze Związku Kawalerów Ostrogi. Powieściowy Gombrowicz jest zatem zdrajcą. Ale jest i Polakiem. On sam w chwilach skruchy martwi się nie tyle swoją nieuczciwością, ile tym, że jego postępowanie jest niegodne Polaka. Gonzalo doskonale pojmuje charakter skrupułów swego przyjaciela. Zadaje mu pytanie:

A po co tobie Polakiem być? [...] Nie obrzydłaż tobie polskość twoja? Nie dość tobie Męki? Nie dość odwiecznego Umęczenia i Udręczenia?[29]

Nie trzeba tłumaczyć, jak wielką swobodę ruchów zyskałby bohater, gdyby mógł „przestać" być Polakiem, uwolnić się od wszystkich związanych z tym faktem obowiązków – nie tylko tych egzekwowanych przez rodaków, ale także tych, o których przypomina sumienie. To właśnie Gonzalo dokona rewizji poglądów narratora i utwierdzi go w buncie przeciw rodakom, wołając „A po co tobie Ojczyzna? Nie lepsza Synczyzna? Synczyzną ty Ojczyznę zastąp, a zobaczysz!"[30] Zgadzając się z Gonzalem, główny bohater opowiada się przeciwko „polskości",

[27] Tamże, s. 12.
[28] Tamże, s. 20.
[29] Tamże, s. 60.
[30] Tamże, s. 61.

„honorowi", „czystości", przeciw tradycji, przeciw zastanej „formie", a za nowym, za życiem, za przyszłością.

Zakończenie *Trans-Atlantyku* jest szczególnie ważnym nawiązaniem do *Pana Tadeusza*. Cała zresztą powieść pełna jest szlacheckich akcesoriów rodem z epopei Mickiewicza: kawalerowie organizują zajazd na posiadłość Gonzala, milioner wzorem magnatów polskich rozbija kielich (a raczej wazon) na cześć gości, dochodzi do pojedynku, odbywa się polowanie z chartami, pojawia się nawet panna Zofia. Poemat Mickiewicza kończy się wspaniałym polonezem, *Trans-Atlantyk* – kuligiem i narodowymi tańcami. Układ taneczny (zhierarchizowanie par „urzędami", „tancerzów wąż"[31]) odsyła wyraźnie do zaznaczonej w *Panu Tadeuszu* obyczajowości szlacheckiej. Jacek Łukasiewicz wskazał jednak na zasadniczą różnicę: *Pan Tadeusz* kończy się „pięć minut przed dwunastą" (przed ostateczną klęską tego świata staropolskiego i utratą nadziei), *Trans-Atlantyk* kończy się „pięć po dwunastej", bo po klęsce wrześniowej. W zakończeniu powieści Gombrowicza zatriumfował śmiech, śmiech wolny od wszelkich urojeń, żywy, szczery, wyrażający całą radość życia. Niósł ze sobą wyzwolenie z małości, ukazując ludziom – uwięzionym w przybranych kształtach jak w okowach – roześmiany świat istot wolnych i swobodnych.

W *Panu Tadeuszu* Polska jest Arkadią, krainą idylliczną. Dzięki takiej konstrukcji świata przedstawionego realizował Mickiewicz – ze względu na krytyczną sytuację narodu polskiego – stereotyp optymistycznej stylizacji Polaków na zbiorowość doskonałą. Chciał pokazać, jak wspaniałym narodem jesteśmy, gdyż w sposób szczególny pojmował rolę poety-emigranta. Gorące przekonanie, że walczy o świętą sprawę wraz z romantyczną wiarą w magiczną moc słowa spowodowały, że pobyt na emigracji był dla Mickiewicza równocześnie dopustem i misją. Jako narodowy poeta czuł się powołany do odegrania wybitnej roli w życiu wychodźstwa. Pragnął zintegrować naród dotknięty nieszczęściem, poprzez wyeksponowanie w twórczości tego, co w naszej historii najlepsze. Dlatego zwrócił się ku sarmackiemu światu. Tu odnalazł trwałość obyczaju, folkloru, poszanowanie tradycji, zdolność do poświęcenia. Bohaterowie Mickiewiczowscy realizują się właśnie poprzez walkę w imię zbiorowości, bo też w obronie polskości romantycy polscy widzieli obronę człowieczeństwa. W *Trans-Atlantyku* Gombrowicz wy-

[31] Tamże, s. 116.

stępuje z kontrprogramem skierowanym przeciwko ideom Mickiewicza. Związany na emigracji z Instytutem Literackim i paryską „Kulturą" przeciwstawiał się „zakonserwowaniu" polskiej kultury w dziełach, ludziach czy instytucjach. W przekonaniu Gombrowicza, sytuacja wymuszała przede wszystkim zmianę dotychczasowych założeń światopoglądowych i nawyków kulturowych. Należy zrewidować wzory „bycia Polakiem" i „bycia polskim pisarzem". Do tego zaś celu nie wystarczy samo „przechowywanie" tradycji kultury narodowej, ale konieczne jest jej radykalne przewartościowanie. Poglądy Gombrowicza dotyczące dorobku polskiej kultury znajdują odzwierciedlenie w jego twórczości. W niej to podejmuje próbę wyprowadzenia narodu z kształtu wykutego przez Mistrza Adama.

Autokompromitacja, czyli ucieczka od rycerskiego Polaka ze złych romansów rodem. Ucieczka na niby...

Zmaganie się z polskością, tak charakterystyczne dla twórczości Gombrowicza, pojawia się również w powieści *Jezioro Bodeńskie* Stanisława Dygata, która ukazała się drukiem w 1946 roku. Nawiązanie Dygata do *Ferdydurke* Gombrowicza nosi znamię niemal formalne. W powieści Gombrowicza profesor Pimko porywa trzydziestoletniego Józia do szkoły, przedstawia nauczycielom i dyrektorowi tej szacownej placówki oświatowej, wreszcie wpisuje w poczet uczniów szóstej klasy. Internowanie w szkole Francuzów i Anglików jest więc u Dygata jakby Gombrowiczowskim cofnięciem dorosłego do szkoły. Jeśli *Jezioro Bodeńskie* osadzone jest wyraźnie w kontekście *Ferdydurke*, to zarysowuje się to także w poruszanych zagadnieniach. Chodzi o egzystencję człowieka w kulturze i o uleganie intelektualnym i społecznym formom, rozumianym jako zbiór konwencji i stereotypów. Kultura i tradycja rozrastają się do niemal monstrualnych rozmiarów, przytłaczają to, co w człowieku własne, niepowtarzalne, decydują o nieautentyczności egzystencji. W *Jeziorze Bodeńskim* podjął więc Dygat temat tradycji i kultury kształtujących polską inteligencję. W swej powieści przywołuje cały zestaw polskich mitów narodowych, i rozważając ich wartość w dobie dziejowej próby, dokonuje z nimi rozrachunku.

Akcja powieści Dygata toczy się w czasie drugiej wojny światowej nad Jeziorem Bodeńskim, w Konstancji. Tu, w szkole, internowano narratora utworu – Polaka francuskiego pochodzenia. Jego obsesją jest lęk przed zamrożeniem w stanie niedojrzałości oraz chęć osiągnięcia jednoznaczności narodowej i poczucia autentyczności. Usiłuje on poradzić sobie z podwójną rolą, jaką przyszło mu odgrywać. Prowadzi pewnego rodzaju grę z otoczeniem, gdyż z jednej strony chętnie pozuje na reprezentanta szlachetnego i heroicznego narodu, z drugiej zaś narasta w nim stopniowo poczucie konieczności deheroizacji. Początkowo nadaje sobie samemu rolę polskiego patrioty na wygnaniu. Przedstawia ojczyznę jako kraj romantycznej fantazji, miłości, wiary w piękno i wolność, walki ze złem, ludzi zdolnych do poświęceń w imię zbiorowości. Narrator bierze na swe barki ciężar romantycznych stereotypów i przyobleka się w heroiczny kostium Polaka z 1831 roku. Czuje, że jest to dla niego zbyt poważne i wzniosłe, mimo to brnie dalej, realizując polskie stereotypy. Oświadcza więc, że „my Polacy nie uznajemy filozofii pesymizmu"[32]. Na spotkania z ukochaną zabiera utwory „trzech wieszczów". Tłumacząc je dziewczynie na francuski, odkrywa na nowo piękno i siłę poezji romantycznej. Książki te przekazywane są w jego rodzinie z pokolenia na pokolenie. „Towarzyszyły" dziadkowi narratora w ucieczce do Francji po klęsce powstania, później jego stryjowi walczącemu w pierwszej wojnie światowej. Jest to swoista „sztafetowa pałeczka w rodzinnym biegu polskości z przeszkodami"[33]. Narrator, kiedy kocha – to, podobnie jak romantyk, chce uciekać. Rozstaje się więc z Suzanne. Celem świadomie przeprowadzonej autokompromitacji jest wydostanie się z fałszywego mniemania Francuzki o nim, jako „jednostce męskiej, wysublimowanej, szlachetnej", jako „romantycznym, rycerskim Polaku ze złych romansów rodem". Tak odchodzili romantyczni kochankowie: w połowie drogi, niepewni swej wartości, przekonani, że spełnienia nigdy nie dorównają pragnieniom. Stosunki międzyludzkie w obozie układają się zgodnie ze stereotypami, więc narrator nie waży się zrzucić maski romantycznego Polaka nawet przy pożegnaniu z Suzanne. Ustępując przed cudzą potrzebą wzniosłości, rozgrywa rozstanie teatralnie. Dzień cały po jej wyjeździe cierpi straszliwie, ale wieczorem „bardziej cierpi, że już nie cierpi"[34].

---

[32] S. Dygat *Jezioro Bodeńskie*, Warszawa 1987, s. 77.

[33] Tamże, s. 79.

[34] Tamże, s. 301.

W sposobie bycia i myślenia narratora można odnaleźć typowe rysy mentalności romantycznej – żywiołowość, fantazję i rycerskość wobec kobiet, pragnienie wyjścia poza szranki rzeczywistości, tęsknotę za nieskończonością. Nade wszystko jednak określenie się przez bunt jest typowe dla romantyka – bunt przeciw rodzinie, środowisku, generacji, ojczyźnie i epoce oraz marzenia o wyjątkowym czynie. To czyn właśnie może człowieka uwolnić z krępujących od wewnątrz więzów. Możliwość powrotu do własnej, autentycznej osobowości przeżywa narrator we śnie. Podejmuje ucieczkę z obozu pod wpływem tajemniczego, wewnętrznego głosu, który woła „Wstań, biegnij, zrób coś"[35]. Głos wypomina mu tę „mało męską niewolę (...) pośród francuskich guwernantek i angielskich neptunów"[36], tak niegodną „dzielnego żołnierza polskiego"[37]. Zawstydzony bohater decyduje się na ucieczkę. Przekracza szczęśliwie granicę szwajcarską, ale tu o mało nie zostaje zabity przez rodaka – także uciekiniera. Wypowiedziane ostatkiem tchu imię Matki Boskiej ratuje mu życie. W tym miejscu Dygat przywołuje *Dziadów* część III, opowieść Kaprala o tym, jak w Hiszpanii ocalał z pogromu, ponieważ jako jedyny bronił imienia Maryi. Do Polaków dołącza jeszcze Francuz, a narrator powieści odnajduje w sobie przywódcze zdolności. Czuje w sobie nieogarniętą moc i wzniosłe podniecenie. Chce utworzyć legion polsko-francuski. Tak mówi do współtowarzyszy: „Ale Polska i Francja będą, będą dzięki nam i dzięki nam świat zostanie zbawiony"[38]. Niedoszły dowódca legionu pragnie „ludy zawołać, obudzić"[39]. Jednak w miarę upływu czasu opuszcza go entuzjazm, ogarniają wątpliwości i niewiara we własne siły – „Więc jak to wszystko? Ja stanę na czele legionu? Polską zbawię Francję, a Francją Polskę? Polską zaś i Francją świat? Ale czy naprawdę mogę, czy naprawdę chcę?"[40]. Obezwładnia go znużenie i niemoc, kołaczą myśli o samobójstwie. „Płaszcz Konrada", który chciał przywdziać, nawet we śnie jest zbyt ciężki. Wymaga przecież rezygnacji z życia osobistego, a przed tym bohater się wzbrania. „Czy mogę porzucić swoje obowiązki, obowiązki wobec własnych zdarzeń? Wobec ogółu własnego życia

[35] Tamże, s. 304.
[36] Tamże, s. 304.
[37] Tamże, s. 305.
[38] Tamże, s. 319.
[39] Tamże, s. 320.
[4] Tamże, s. 320.

i wobec szczególików"[41]. Świat i narody daleko, a narrator ma jeszcze tyle rzeczy do zrobienia. Musi Vilbertowi opowiedzieć o Krakusie i Wandzie, musi koledze odpisać na list, pożyczyć pięćdziesiąt papierosów Wildermayerowi. Musi przeczytać *Kordiana*, dowiedzieć się, czy Johnny dostanie kotka. Owe „szczególiki" są dla niego tak ważne, że podejmuje decyzję o powrocie do obozu jeszcze tej samej nocy. Znajduje wytłumaczenie dla swej „dezercji": „Jakże mam przewodzić narodom, gdy na palcie mam przyczepioną etykietkę «Bracia Jabłkowscy»?"[42]. Ucieczka z obozu i zawiązanie polsko-francuskiego legionu nie udają się więc, nie dlatego jednak, że są śnione; źródło fiaska leży w romantycznym stereotypie postępowania.

Narrator coraz bardziej pragnie deheroizacji, zerwania z romantyczną konwencją, odczuwa konieczność rozluźnienia tego poddania się Polsce – jak powiedziałby Gombrowicz. Dochodzi do tego podczas prowadzącego do autokompromitacji odczytu pt. *Ja i mój naród*. Propozycja wygłoszenia prelekcji na ów temat wywołuje u bohatera początkowo uczucie paniki, potem jednak widzi w niej możliwość zerwania ze stereotypami i odzyskania wolności. Jego tok myślenia jest następujący:

> A więc to tak jeszcze, więc to nawet niespecjalnie chodzi o moją treść, panowie intelektualiści, ale o formę. Zaniepokojeni niemożnością zaklasyfikowania mnie, chcecie mnie przyprzeć do muru formy, chcecie mi zadać gwałt, gwałtem ustabilizować, i ustatkować mnie. [...] Dopiero wtedy będziecie mogli spać spokojnie. O, nie uda wam się to. [...] Dobrze, zaprezentuję się, ale nie takim, jakim chcielibyście mnie widzieć [...] tylko takim dosłownie i akurat, treściowo i formalnie, jakim jestem.[43]

Odczyt jest dla narratora sprawą osobistą, ponieważ chodzi o zniesienie dokuczliwego poczucia rozdwojenia narodowego. Ale jest również sprawą narodową, gdyż ma ustalić na nowo relacje między Polakami a nacjami zachodniej Europy. Nadchodzi dzień prelekcji. Początkowa część wykładu utrzymana, jak powiedział sam jej autor, w formie „wolnej improwizacji", jest zgodna z oczekiwaniami słuchaczy. Później jednak odczyt Polaka – mieszkańca kraju, który „kształtem przypomina serce, a przy odrobinie dobrej woli można go przyrównać do człowieka, który rozwarł ramiona (...) przybite do krzyża"[44], przekształca się nie-

[41] Tamże, s. 321.
[42] Tamże, s. 320-321.
[43] Tamże, s. 356.
[44] Tamże, s. 384.

jako w happening, podczas którego toczy się gombrowiczowski pojedynek na miny. Narasta napięcie między prelegentem a słuchaczami. Narrator nie chce kontynuować wykładu, gdyż ani Anglicy, ani Francuzi nie pojmą nic, co nie jest zawarte w ich widnokręgu cywilizacyjnym. Zrozumieć bowiem można tylko swoje, cudze co najwyżej można obejrzeć. Narrator swoim wykładem zniszczył nie tylko cudze stereotypy, w których groziło mu uwięzienie. Zburzył także to, co mogło w oczach innych przydać mu dojrzałości, powagi i wzniosłości. Wymienia wady narodu polskiego, który „jak na ukrzyżowany naród"[45] jest zbyt beztroski i lekkomyślny. Wiele humoru zawiera się w tym zestawieniu.

A domy nie wykończone, bo majster się upił, a architekt uciekł z żoną przedsiębiorcy. A bank zamknięty, bo coś tam nakradli, a na poczcie okienko zamknięte, bo urzędnik je śniadanie. A kolej nie dojechała, bo palacz obraził się na maszynistę, wysiadł i poszedł w pole. A trzech facetów miało się spotkać w „Ziemiańskiej", a trzeci nie przyszedł wcale i już teraz żadnego komitetu nie założą, bo się pokłócili przez telefon, że „z panem nie można się umawiać". A miał się odbyć międzynarodowy mecz futbolowy z odegraniem hymnów, ale hymnu gości nie można było odegrać, bo orkiestra strażacka gdzieś zgubiła nuty, a potem mecz się nie mógł zacząć, bo ktoś ukradł piłkę, trzeba było czekać, aż sam prezes związku piłki nożnej, major Pukawka, pojedzie do „Olimpiady" kupić nową, a potem mecz się nie mógł zacząć, bo było za ciemno.[46]

Końcowy wniosek jest następujący: naród polski sytuuje się „trochę na krzyżu, trochę pod krzyżem, trochę podle lasu, zawodząc «Oj dolo, dolo», a trochę wałęsając się po ulicach bez celu i na ukos przechodząc"[47]. Słuchacze wykładu nie wiedzą, jak zareagować. Nie tego się spodziewali, tym większe więc zaskoczenie. Osiąga ono apogeum, kiedy na umówiony znak narratora, w sali rozbrzmiewa okrzyk Roullota: „Te wariat! Wisła się pali!"[48]. Zaaranżowana przez narratora gombrowiczowska burleska, syntetyzująca wszystkie narodowe stereotypy, demonstrująca bezwład intelektu i megalomanię, pokrywająca kompleks niższości, doprowadza do odzyskania suwerenności przez jednostkę. U narratora *Jeziora Bodeńskiego* ustąpiło poczucie niejednoznaczności narodowej, opuścił go lęk przed uleganiem stereotypom, przed zamrożeniem w niedojrzałości. Następuje akt wyzwolenia, zerwania z pol-

[45] Tamże, s. 392.
[46] Tamże, s. 392-393.
[47] Tamże, s. 394.
[48] Tamże, s. 395.

skością. W powieści Dygata polskość oznacza przede wszystkim wszechwładzę stereotypów. Są to stereotypy narzucone przez literaturę romantyczną i wpajane w szkole kolejnym pokoleniom. Okazuje się jednak, że między schematami narodowej tradycji a rzeczywistością rozciąga się nieprzebyta przestrzeń. Katalog narodowych cech polskich ujawnia francuski poeta, Vilbert, w słownym pojedynku z narratorem. Najważniejsze z nich to „chciejstwo", czyli traktowanie życzeń jako rzeczywistości, a także bezpodstawne spory, alkoholizm, łatwowierność, bezradność w kryzysowych sytuacjach, niezdolność do współżycia z resztą świata oraz niemoc czynu przy romantycznych gestach. Niektóre stereotypy są formułowane w sposób aforystyczny, np.: „Przeznaczeniem Polski jest zwycięstwo, ale losem męczeństwo"[49] lub „Po co ta Polska zerka zawsze na lewo, albo na prawo, albo na wschód, albo na zachód, a nic sama nie chce wymyślić"[50]. Polacy skazani są na swe narodowe stereotypy. Nie ma od nich ucieczki „na zawsze". Wprawdzie pojawia się w powieści kontr-stereotyp – Markowski Harry, który kusi zupełną wolnością intelektualną i uczuciową od stereotypów i kanonów narodowych, ale jako kosmopolita i renegat nie jest wzorem godnym naśladowania. Całkowite i wieczne wyzwolenie z polskości nie jest więc możliwe. Dlatego też autor *Jeziora Bodeńskiego* proponuje cykliczność, powtarzalność aktu wyzwalania osobowości. Pierwsze i ostatnie zdanie powieści brzmią identycznie: „Tymczasem wybuchła wojna i dostałem się do niewoli"[51]. Zdanie to zapowiada „otwartość" utworu, polegającą na tym, że zasadniczy problem – zmaganie się z polskością – pozostaje nie rozwiązany i każdy czytelnik musi się z nim parać (bo nie uporać) na własny sposób.

[49] Tamże, s. 49.
[50] Tamże, s. 43.
[51] Tamże, s. 11, 411.

Treść

Marta Zielińska Wstęp 1

Szkice

Bernadetta Kuczera-Chachulska Uwagi o kształcie gatunkowym IV części *Dziadów* 5

Maria Prussak Kto napisał *Odę do młodości*? 31

Marta Zielińska Puszkin i Mickiewicz wobec wolnościowych zrywów swoich rówieśników 41

Elżbieta Zarych Fantastyka w utworach E.T.A. Hoffmanna 53

Stefan Chwin Romantyzm i poszukiwanie „trzeciej drogi" 79

Elżbieta Kiślak Druga emigracja Czesława Miłosza 103

Roztrząsania i rozbiory

Magdalena Rudkowska Tomasza Augusta Olizarowskiego szansa na dramat narodowy 125

Paweł Goźliński Historia pewnej szczeliny 136

Maria Cyranowicz Czas „bruLionu" – „Czas Kultury" 143

Anna Czabanowska-Wróbel Winterreise 151

Warunki prenumeraty

Wpłaty na prenumeratę przyjmują jednostki kolportażowe Ruch SA, właściwe dla miejsca zamieszkania lub siedziby prenumeratora. Wszelkich informacji związanych z prenumeratą tytułu udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, ul. Towarowa, 28, Warszawa tel. 620-12-71 w. 2507, 2508 – od osób fizycznych lub 624-28-92, 620-12-71 w. 2576 – od osób prawnych. Czasopismo „Teksty Drugie" rozprowadzane jest w prenumeracie rocznej.
Cena prenumeraty rocznej za 1999 r. **69,00 PLN**.
Konto dla prenumeratorów w kraju:
Bank PBK SA XIII O/Warszawa, ul. Krucza 24/26
nr 11101053-16551-2700-1-67
z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy.

Zlecenia na prenumeratę dewizową od osób zamieszkałych za granicą przyjmowane są od dowolnego numeru w danym roku kalendarzowym pod warunkiem otrzymania zamówienia lub dokonania wpłaty na 30 dni przed terminem realizacji. Dodatkowych informacji o warunkach prenumeraty i sposobie zamawiania udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy 00-956 Warszawa, ul. Towarowa 28, tel.: 620-10-19, 620-12-71 w. 2366.
Cena prenumeraty rocznej za rok 1999 łącznie z wysyłką:
– pocztą zwykłą – **31 USD;**
– pocztą lotniczą:
– Europa wraz z Rosją i Izraelem – **36 USD**,
– reszta świata – **45 USD.**

Wpłaty prosimy kierować na konto RUCH-u:
Bank PBK SA XIII O/Warszawa, ul. Krucza 24/26
nr 11101053-16551-2700-1-67
z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy.
RUCH SA prześle Państwu ofertę wraz z formularzem wpłaty.

Bieżące numery do nabycia w księgarniach naukowych na terenie całego kraju oraz w księgarniach:

Katowice	Księgarnia „Libella", Pl. Sejmu Śląskiego 1
Kraków	Antykwariat „Bibliofil", ul. Szpitalna19
	Księgarnia Akademicka, ul. Gołębia 18
	Księgarnia „Skarbnica", ul. Wiślna 3
Łódź	Łódzka Księgarnia Niezależna, ul. Piotrkowska 102
Poznań	„Bestseller", ul. Wrocławska 16
Wrocław	Księgarnia Towarzystwa Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Pl. Nankiera 15
Warszawa	Główna Księgarnia Naukowa im. Bolesława Prusa, ul. Krakowskie Przedmieście 7
Wuedeń	Księgarnia Polska, Burggasse 22, 1017 Wien

Dystrybucję czasopisma „Teksty Drugie" prowadzi Dom Księgarski Stowarzyszenia Wolnego Słowa, Warszawa, ul. Kolejowa 15/17, tel. 632-55-91. Bieżące i dawne numery można też kupować w Wydawnictwie IBL, Pałac Staszica, Nowy Świat 72, pok. 129, tel. (0-22) 826-21-78 lub 65-72-880, 65-72-706,, tel/fax (0-22) 826-99-45.

W NAJBLIŻSZYCH NUMERACH

Roland Barthes
Od dzieła do tekstu
Paweł Dybel
Przemijalność piękna i melancholia Freuda
Inga Iwasiów
Osoba w dyskursie feministycznym
Mariusz Kazańczuk
Historia piekła barokowego
Jacek Kopciński
Niby-ja niby-on czyli zbiorowe ustalanie persony Mirona Białoszewskiego
Anna Nasiłowska
Prehistoria modernistycznego podmiotu
Janusz Sławiński
Bez przydziału
Bronisław Świderski
Replika Kierkegaarda
Andrzej Turowski
O podróży, nomadzie i imigrancie
Andrzej Zawadzki
Filozoficzny dziennik intymny: de Biran, Amiel, Elzenberg