teksty DRUGIE

ROMANTYZM WIECZNIE ŻYWY

z treści:

François Rosset
Kościuszko czyli sen o współczesności
Zofia Stefanowska
Geniusz poety, geniusz narodu.
Mickiewicz wobec powstania listopadowego
Dorota Siwicka
Śmiech jowialny
Arent van Nieukerken
O „niewczesności" Norwida,
dwóch modernizmach i Miłoszu
Chone Shmeruk
Księga Słów Pana Jakuba Franka
- nowe spojrzenie
Aleksander Nawarecki
Arcydziełko Mickiewicza

6
(36) 1995

Redaguje Kolegium:
Włodzimierz Bolecki, Tomasz Burek,
Jerzy Jarzębski, Zdzisław Łapiński,
Anna Nasiłowska (zastępca redaktora naczelnego),
Ryszard Nycz (redaktor naczelny)

Sekretariat redakcji:
Jacek Kopciński,
Joanna Łuczyńska (sekretarz redakcji)

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

Adres redakcji:
00-330 Warszawa, Nowy Świat 72,
Pałac Staszica, pokój 128,
tel. 26 52 31, w. 101

Numery 1-6 (1995) dofinansowane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki.

teksty DRUGIE 6 1995
Dwumiesięcznik Instytutu Badań Literackich PAN
TEORIA LITERATURY KRYTYKA INTERPRETACJA

Romantyczna korona

W latach doktoranckiego terminowania usłyszałam na seminarium romantycznym prof. Marii Janion zdanie, które dręczy mnie do dziś. Brzmiało ono mniej więcej tak: „Historia literatury jest koroną humanistyki". Cytuję oczywiście z pamięci, więc głowy nie dam, że sformułowanie było właśnie takie. To znaczy „korona" raczej tak, bo brzmiało to bardzo archaicznie i dostojnie. Ale może zamiast „humanistyka" były „nauki humanistyczne".

Oczywiście, zdanie opatrzone było obszernym wywodem uzasadniającym prawdziwość tego sądu. Ten jednak z czasem całkiem wywietrzał z mojej głowy i nie podejmuję się go odtworzyć. Samo zdanie ma jednak dla mnie wielki sens i wartość. Od czasu do czasu lubię je sobie przypomnieć. Jest intrygujące jak zagadka i chyba gdybym znała „dowód" towarzyszący temu twierdzeniu, nie myślałabym nad nim aż tak często.

Wiadomo, że siedemnastowieczny matematyk Pierre de Fermat swego czasu zapisał na marginesie czytanej książki twierdzenie i opatrzył je bardzo perfidną notatką: „Z braku miejsca nie zamieszczam dowodu". I jeszcze dodał, że jest zupełnie pewien tego, co napisał. Już ponad trzy wieki matematycy szukają opuszczonego dowodu — ale jak dotąd nikomu nie udało się wpaść na właściwy trop. Ostatnio przeważa opinia, że genialny Fermat, prekursor wielu dziedzin matematyki, które rozwinęły się znacznie później, tym razem się pomylił.

Coś mu się wydawało, zdał się na błysk intuicji, zamiast przeprowadzić solidne rozumowanie na papierze.
Z „twierdzeniem Janion" rzecz ma się jednak zupełnie inaczej niż z twierdzeniem Fermata. Jedyne podobieństwo jest takie, że sąd nie do końca pewny, a śmiały, poparty na dodatek autorytetem wypowiadającego zawsze będzie frapował i stanowił umysłowe wyzwanie. W humanistyce „dowód" nie jest jednak uniwersalny, użyte argumenty i koherencja sposobu rozumowania nie są ostatecznym zamknięciem sporu. Trudno przypisać absolutną wartość nawet twierdzeniom bardzo dobrze udowodnionym. Na dodatek poprawność teoretycznego przewodu myślowego mało waży w zestawieniu z zastosowaniami. Cóż z tego, że ktoś zbuduje spójną teorię, jeśli nie jest ona inspirująca w momencie zetknięcia z konkretnym tekstem, nie sprzyja zadawaniu mu dobrych pytań. A dobre pytania to takie, na które nie sposób odpowiedzieć do końca...
Nie dość tego — wiele zależy również od przedmiotu badań. Mam wrażenie, że badaczom romantyzmu dużo łatwiej o dobre samopoczucie niż specjalistom od innych epok. Co by nie mówić, stworzyli potężne „państwo duchowe" badaczy romantyzmu, rządzące się własnymi prawami i niepisanymi zwyczajami. Tak, zapewne swoją mocną pozycję badacze tej epoki zawdzięczają po części przedmiotowi badań, czyli temu, że romantyzm w polskiej kulturze bardzo długo zajmował miejsce wyjątkowe i stworzył zespół tekstów szczególnych, wciąż inspirujących. Także w latach międzywojennych pozycja badaczy romantyzmu na tle uniwersyteckiej polonistyki była bardzo mocna — i ich osobowości przyciągały młodzież.
Jerzy Jarzębski w poprzednim numerze naszego pisma ogłosił, że polonistyka potrzebuje „sposobu na przetrwanie". Bo — upraszczam trochę, ale nie bardzo — skończyła się niezwykle korzystna koniunktura, związana z funkcjonowaniem tematów i tekstów zakazanych. Trzeba więc nauczyć się pokory, uprawiać dalej skromniejsze poletko, pomyśleć o polonistyce szkolnej i niezbyt przyjemnych zadaniach wynikających z belferstwa. Rozumiem Jarzębskiego: od czasu „urynkowienia" nasze książki z pewnym trudem znajdują sobie miejsce w księgarniach, wypełnionych różnymi „bestsellerami" i w tej chwili edukacja wydaje się jedynym twardym gruntem dla polonistyki.
Ale tak myśleć nie można. Polonistyka wymaga czegoś więcej niż

„sposobu na przetrwanie", bo przetrwanie nie jest żadnym programem, z góry wiadomo, że skończy się marginalizacją. Wolę „twierdzenie Janion", nawet bez dowodu, jako czysty postulat. Tyle że nam, badaczom bardzo różnorodnego i wewnętrznie skłóconego XX wieku, trudno podeprzeć się światopoglądem epoki. Każda próba udowodnienia, dlaczego wieczne roztrząsanie tekstów literackich jest do życia (jeśli nie do zbawienia) koniecznie potrzebne — stawia w trudnej sytuacji, skazuje bowiem na wybór, a więc odpowiedź częściową.

Pojawiły się nawet zupełnie nowe i całkiem interesujące przesłanki myślowe, dzięki którym literackość znowu może stać się czymś bardzo ważnym. Choćby Derrida z jego dostrzeganiem literackości tam, gdzie wcześniej jej istnienia nie chciano uznać i pasją docierania do dwoistej, hierarchiczno-anarchicznej natury tkwiącej u podstaw każdego dzieła. Ale polonistyka ostatnio bardzo jest ostrożna, jakby bała się zachorować na którąś z modnych zachodnich chorób jak dekonstrukcja czy feminizm, choć na poprzednie chorowała z dumą i entuzjazmem, szczycąc się przynależnością do światowych prądów.

Badacze romantyzmu mają rację. Nie widać u nich żadnego programu-minimum, a klasyczna problematyka spotyka się z nowymi ujęciami. W pracy Brigitty Miszewskiej „New-Age-Diskurs in der polnischen Literaturwissenschaft, Literaturkritik und Lyrik der 70er und 80er Jahre" (Verlag Otto Sanger, München 1995) spotkałam kwalifikację twórczości Marii Janion w ostatnich latach jako przynależnej do New Age. Poczułam się przez chwilę jak pan Jouradin, któremu właśnie oznajmiono, że mówi prozą. No, ale chyba tak to jest — badaczom romantyzmu najłatwiej i najszybciej udaje się znaleźć jakiś naturalny łącznik między tym, co wynika z epoki i co stanowi klasyczny repertuar ich dziedziny, a różnymi nurtami współczesnej kultury i refleksji. I jeszcze — ta odrobina szaleństwa, daru — jeśli nie wieszczenia — to inspirowanie...

Romantyczne prace, które złożyły się na ten numer, czyta się z odświeżającym uczuciem, że nie ma żadnego kryzysu. Na dodatek — nie zdradzę chyba jakiejś pilnie strzeżonej tajemnicy redakcyjnej — nie był to numer dyskutowany i planowany od dawna. Ot, postanowiliśmy zwrócić się do kilku osób, uzupełniając to, co już czekało wśród zapasów.

Nie podejmuję się przeprowadzić rzetelnego dowodu, że historia literatury „jest koroną". Nie, nie z braku miejsca. Wcale nie jestem pewna, czy kiedykolwiek udało mi się osiągnąć ten poziom, by mogło uprawniać mnie to do snucia podobnych rozważań. Ale zdanie warto zapamiętać. Chyba to lepsze hasło niż „sposób na przetrwanie".

Anna Nasiłowska

Zofia Stefanowska

Geniusz poety, geniusz narodu. Mickiewicz wobec powstania listopadowego

Dlaczego Mickiewicz nie wziął udziału w powstaniu? Pytanie anachroniczne, źle sformułowane, zakładające, że powinien był. Że poeta europejskiej sławy, już nie młodzik, powinien był ochotniczo biegać z karabinem. Niezależnie od tego, jaki by był sens militarny takiej służby, czy np. armia regularna potrzebuje ochotników, czy np. — jak to się z reguły w powstaniach dzieje — brak jest nie ochotników, ale broni dla nich. Jednak przekonanie, że największym dowodem patriotyzmu jest iść pod kule, a zwłaszcza polec, to przekonanie właściwe było pokoleniu Mickiewicza i wielu kolejnym pokoleniom Polaków. Literatów obowiązywał wzorzec poety–żołnierza, „w dzień karabin, w nocy lira". I Mickiewicz przyjmował ten wzorzec za własny, kiedy na grobie przyjaciela kazał wyryć: „miles – vates – exul". Ciążenie tego wzorca powodowało Krzysztofem Baczyńskim, kiedy odrzucał stanowisko szefa prasowego kompanii, by walczyć z bronią w ręku. Ciążenie tego wzorca widoczne było jeszcze w reak-

---

Jest to zmieniona redakcja odczytu wygłoszonego 29 listopada 1993 na zebraniu Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu. Przygotowując ten tekst korzystałam z uwag p. Marii Dernałowicz, co odnotowuję z wdzięcznością.

cjach na *Pamiętnik z powstania warszawskiego* — że autor to „tylko" cywil. Stojąc wobec tradycji tak silnej i długowiecznej, nie możemy problemu nieuczestnictwa Mickiewicza w powstaniu po prostu zbagatelizować. Zwłaszcza, że nie bagatelizował go sam poeta.
Współcześni mu literaci, owszem, zdobywali się na dystans wobec żołnierskiego wzorca. Słowacki pisał o „ideale kolorowego ułana":

Cóż zostaje tym, którzy na wzór takiego ideału kształcić się nie mogą? Cóż się stanie ze starcem, z kupcem, z urzędnikiem cywilnym, z gospodarzem? Żaden z nich, widzimy, w każdej chwili patriotą być nie może. A tak kraj dwudziestomilionowy przez wyłączność ideału swego pozbawił się codziennego usiłowania 19-tu... a tylko ku jednemu milionowi popisowej młodzieży obraca swoje wejrzenie.[1]

Podobnie Norwid, kiedy wielokrotnie, a zwłaszcza po upadku powstania styczniowego przeciwstawiał wątłą inteligencję dominującej w społeczeństwie polskim wojskowej energii: „jest generałów sztuk 87 (z tych do 20 wodzów); pułkowników i oficerów stopni niższych w tych-że z-liczonych zakresach sztuk 2535; żołnierzy prostych — każdy wieśniak zdrów do lat 40, a kawalerii zwłaszcza większość"[2]. U Mickiewicza ani śladu zastrzeżeń wobec wojskowej uzurpacji w hierarchii wartości narodowych. Przeciwnie, powraca wielokrotnie pochwała ideału żołnierskiego jako najlepszego sposobu na zjednoczenie społeczne i przede wszystkim na wolność. Można by powiedzieć, że u Mickiewicza panuje skala wartości stanu wojennego i co za tym idzie poczucie niedopełnionego obowiązku, wyrzuty sumienia, dążenie do ekspiacji, a również konieczność mierzenia się z krytyką jego postępowania. W zamkniętym środowisku emigracyjnym presja opinii była zwielokrotniona, zwłaszcza gdy w jej imieniu występowali ci generałowie i wodzowie, których złośliwie liczył Norwid w przytoczonym dopiero co liście[3].
A więc: nie można uciec od problemu stosunku Mickiewicza do powstania, nawet w płaszczyźnie epizodu biograficznego. Konsek-

---

[1] *Do Emigracji o potrzebie idei*, cytuję za *Dziełami wszystkimi* pod red. J. Kleinera, wyd. 2, t. VII, Wrocław 1956, s. 316–317.

[2] List do M. Sokołowskiego ze stycznia 1865; *Pisma wszystkie*, oprac. J. W. Gomulicki, t. IX, Warszawa 1971, s. 155.

[3] Przypomnę choćby anegdotę o złośliwej replice gen. Małachowskiego na wywód Mickiewicza, że Warszawa nie powinna była kapitulować. Rozmowa taka miała się odbyć w Dreźnie; zob. komentarz St. Pigonia do *Rozmów* z Adamem Mickiewiczem, *Dzieła wszystkie*, wyd. sejmowe, t. XVI, Warszawa 1933, s. 109.

wencje tego epizodu trwały do końca życia poety.
Na posiedzeniu Towarzystwa Literackiego 3 maja 1842 Mickiewicz wygłosił przemówienie. Zapowiadał, że „zbliżyły się czasy", odwoływał się do przypisywanej mu roli wieszcza, dodając zaraz: „Ale któż z nas nie jest wieszczem?" Według relacji innego ze słuchaczy miał powiedzieć:

Ja stawam przed wami w charakterze, w jakim znany byłem narodowi [...]. Jeżeli naród słów moich o losach swoich słuchał, za swoje uznawał, to dlatego, że coś przeczuwałem, a przeczucie wieszczbą jest. [...] Z boleścią i przeczuciem przyjmował naród nasz me słowa; wieszczba się spełniła, straszne wypadki i straszne klęski spadły na niego i na przepowiadacza.[4]

Wydawca tego przemówienia, Stanisław Pigoń objaśnia, że Mickiewicz, mówiąc o swoim przeczuciu klęski, miał na myśli wiersz *Do matki Polki*. Jest to prawdopodobne. Jeżeli kiedy objawił się poeta jako przepowiadacz klęski, to właśnie w tym wierszu, tchnącym skrajnym pesymizmem:

Syn twój wyzwany do boju bez chwały
I do męczeństwa... bez zmartwychpowstania.

Nie dziw, że ówcześni czytelnicy widzieli w wierszu wyraz rozpaczy po upadku powstania. Wprawdzie gazetowy pierwodruk miał adnotację: „Wiersz [...] napisany [...] przed dniem 29 listopada 1830", w następnych jednak drukach podano pod wierszem: „w listopadzie 1831"; wydawcy uznali za oczywiste, że utwór powstał w atmosferze klęski i represji popowstaniowych. Ale Mickiewicz w pierwszej autoryzowanej przez siebie publikacji *Do matki Polki* podał o nim, że był „pisany w roku 1830"; z notatki w autografie (dziś zaginionym): „pisałem na drodze do Genui 1830", wynika, że utwór powstał niewątpliwie przed wybuchem powstania, najpewniej w lipcu 1830[5]. A jeśli tak, jeśli wiersz pisał turysta zwiedzający Włochy, nieświadom przygotowań spiskowych w Królestwie, skąd totalna beznadzieja:

...za pomnik grobowy
Zostaną suche drewna szubienicy...

---

[4] *Dzieła wszystkie*, wyd. sejmowe, t. XI: *Przemówienia*, Warszawa 1933, s. 488, 491.

[5] Komentarz edytorski Cz. Zgorzelskiego do A. Mickiewicza *Dzieł wszystkich*, t. 1, cz. 3: *Wiersze. 1829–1855*, Wrocław 1981, s. 107, 109–110; według tego wydania cytuję wiersz *Do matki Polki*.

Słowa, które skłonnibyśmy kojarzyć raczej z grozą klęski powstania styczniowego, z egzekucją pięciu członków Rządu Narodowego w sierpniu 1864 na stokach Cytadeli, z działalnością Murawjowa-Wieszatiela na Litwie. Analogii do historiozoficznego nihilizmu wiersza szukać można w doświadczeniach jeszcze nam bliższych, w latach ostatniej wojny, kiedy to Tadeusz Borowski zapisał słowa równie przerażające:

Zostanie po nas złom żelazny
I głuchy, drwiący śmiech pokoleń.

Jak wytłumaczyć genezę wiersza *Do matki Polki*, jak dociec motywów tej rozpaczliwej wizji? Historyk literatury jest tu w gruncie rzeczy bezradny. Jego cząstkowe wyjaśnienia — o nich za chwilę — niewspółmierne są do siły tego poetyckiego werdyktu. I może lepiej byłoby odwołać się do przytoczonych słów Mickiewicza, już wyznawcy Towiańskiego, o wieszczu i wypełniającej się wieszczbie. Albo też zasłonić się innym określeniem: że oto w wierszu *Do matki Polki* objawił się geniusz poety, nie tylko jako artysty słowa, również jako wizjonera historii.

Kiedy w czerwcu 1831 Maurycy Gosławski kierował wiersz *Do Adama Mickiewicza bawiącego w Rzymie podczas wojny narodowej*, Mickiewicza już w Rzymie nie było. Spędził tam jednak kilka pierwszych miesięcy powstania. Z listów wówczas pisanych (zachowało się ich zaledwie kilka) wynika tylko, że żył wiadomościami z kraju: „przyznam, że mię mokry arkusz niemieckiej brudnej gazety więcej teraz zachwyca niż wszystkie Vinci i Rafaele"[6]. Opinię Mickiewicza o tym, co się w Polsce wydarzyło, znamy tylko pośrednio. Władysław Zamoyski z rzymskich rozmów z poetą zapamiętał, że ten „ganił zapędzanie się opozycji warszawskiej na drodze niedowarzonego parlamentaryzmu. Ubolewał nad walką prowadzącą przy tak nierównych siłach do nieuniknionej klęski". Rosyjski przyjaciel Mickiewicza Sergiusz Sobolewski wspominał: „był przekonany, że powstanie się nie uda i że będzie miało skutki opłakane", w zwycięstwo Polaków „Mickiewicz nie tylko nie wierzył, ale nawet na wypadek zwycięstwa wątpił w jego trwałość i dobre skutki"[7].

Pesymizm co do szans powstania tłumaczą badacze biografią poety,

---

[6] List do W. K. Stattlera z 19 kwietnia 1831, *Dzieła*, wyd. jub., t. XIV, Warszawa 1955, s. 582.
[7] *Dzieła wszystkie*, wyd. sejmowe, t. XVI, s. 96, 101–102.

który jako wygnaniec doświadczył potęgi caratu; Pigoń wskazuje nadto na obawę przed interwencją Prus, gdyby w wojnie z Rosją Polacy odnieśli sukcesy. Taka postawa miałaby również tłumaczyć wcześniejszy wiersz *Do matki Polki, wyraz przekonania o dysproporcji sił między Polską a zaborcą*[8]. Nie jest to, dodam, tłumaczenie przekonywające, wiersz nie zapowiada przecież klęski w otwartym boju, mówi o walce konspiracyjnej, nieuchronnej i beznadziejnej.

Wiadomość o wybuchu 29 listopada dotarła do Rzymu w połowie grudnia. Jakkolwiek sceptycznie oceniający insurekcję, Mickiewicz — znowu odwołuję się do wspomnień Sobolewskiego — „czuł, że jego powinnością jako poety narodowego było — wziąć udział w ruchu"[9]. Ale poeta opuścił Rzym dopiero 20 czy 21 kwietnia, cztery miesiące przebywał więc w Rzymie „na wyjezdnym", zatrzymywany przez niejasne przeszkody. Biografowie pisali o braku pieniędzy na podróż, inni znowu o trudnościach, jakie przedstawiała podróż z rosyjskim paszportem[10]. A kiedy już wreszcie z Rzymu wyruszył, pojechał Mickiewicz — przez Florencję, Turyn, Genewę — do Paryża. Stanął tam w końcu czerwca, a więc po 6 tygodniach. I to zwlekanie z wyjazdem, i to itinerarium dały znów biografom asumpt do przypuszczeń, że poeta był uwikłany w działania konspiracyjne albo pełnił jakąś szczególną misję. Nic jednak tych przypuszczeń nie potwierdza. Kontaktował się wprawdzie Mickiewicz z Legacją polską w Paryżu, ale w dalszą drogę ku Wielkopolsce puścił się jako człowiek prywatny, inaczej niż jego towarzysz podróży, deputowany litewski Antoni Gorecki. Zachowała się tylko wzmianka, że Mickiewicz był jakoś zaangażowany w sprawę rozpisanej przez Bank Polski pożyczki, tzw. posiłków polskich[11]. Natomiast spekulacje na temat ważnej misji politycznej można spokojnie odłożyć. Nie w nich szukać należy wyjaśnienia niespiesznej, okrężnej podróży Mickiewicza do Polski.

Kilkadziesiąt lat temu Pigoń wysunął przypuszczenie, że o postawie Mickiewicza wobec powstania listopadowego zadecydowała sytuacja na Litwie. Że wyjechał z Rzymu na wiadomość o tamtejszym powstaniu. Że skierował się do Paryża, aby dołączyć do wyprawy morskiej:

---

[8] St. Pigoń *Mickiewicz na rozdrożu 1831 r.*, w tomie *Na wyżynach romantyzmu*, Kraków 1936, s. 94, 96.

[9] *Dzieła wszystkie*, wyd. sejmowe, t. XVI, s. 101.

[10] J. Maciejewski *Mickiewicza wielkopolskie drogi*, Poznań 1972, s. 99.

[11] Tamże, s. 117–120.

w lipcu miał płynąć do Połągi statek z bronią dla powstańców litewskich. Jakoż wypłynął pod kapitanem Jerzmanowskim. Do Połągi dotarł w końcu lipca, już po kapitulacji korpusu Giełguda i upadku powstania na Litwie, dlatego też Jerzmanowski zawrócił nie zawijając do portu.

Do skojarzenia planów Mickiewicza z tą wyprawą skłoniły Pigonia wspomnienia Wincentego Pola:

Na tym okręcie miał także przybyć i Mickiewicz na Litwę, kiedy powstanie było tam w pełnej sile [...] zamiar spełzł na niczym [...] nie mogąc przybyć na Litwę, niewiele wartości przywiązywał do bytności swojej w Warszawie, gdzie wszystko już miał za stracone, ociągał się tedy bardzo.[12]

Wincenty Pol, który w Dreźnie roku 1832 żył blisko z Mickiewiczem, byłby świadkiem wiarygodnym, ale wspomnienia swoje dyktował po kilkudziesięciu latach, ociemniały i posunięty wiekiem. Dlatego też relację jego zlekceważyli wszyscy prawie biografowie Mickiewicza.

Nieoczekiwanie kilkanaście lat temu potwierdził ją nieznany list poety, pisany już po wyjeździe z Paryża w Würzburgu 27 lipca 1831 do hr. Ankwicza. „Miałem był — stwierdzał tam poeta — puścić się morzem z ciężkim ładunkiem i to się nie udało".

List jest więc bezspornym dowodem, że Mickiewicz miał rzeczywiście płynąć na Litwę z wojenną kontrabandą. Nie jest jasne, dlaczego zamiar ten upadł. Z pewnością to nie wiadomość o klęsce powstania litewskiego, jaką było złożenie broni przez korpus Giełguda, skłoniła Mickiewicza do rezygnacji. Wiadomość o klęsce dotarła do Paryża, kiedy statek już żeglował ku Połądze. W końcu lipca była to wiadomość całkiem świeża: „Ostatnie nowiny o Giełgudzie — pisał Mickiewicz do Ankwicza (a mógł mieć na myśli zarówno złożenie broni przez korpus Giełguda, jak i zastrzelenie jego dowódcy) — połknąłem, jak człowiek zdesperowany truciznę bierze, z niewesołą wprawdzie twarzą, ale spokojną". Być może plany Mickiewicza zmieniło przybycie do Paryża Antoniego Goreckiego, dobrze mu znanego z czasów młodości, jednego z organizatorów powstania na Litwie. Istotne jest to, że Mickiewicz był tak zapatrzony na litewski teatr wojenny, że jego stosunek do powstania był tak silnie nacechowany litewskim partykularyzmem.

Jeszcze z Paryża pisał do Genewy do Szymona Chlustina:

---

[12] St. Pigoń *„Pan Tadeusz". Wzrost, wielkość i sława*, Warszawa 1934, s. 228–229, przypis; wspomnienia Pola cytuję za J. Maciejewskim *Mickiewicza wielkopolskie drogi*, s. 113.

Każda gazeta przynosi wieści o śmierci kogoś z moich krewnych, moich znajomych. Tam, gdzie spędziłem swą młodość, dziś widnieją tylko kopce popiołów przesiąkniętych krwią. Niech pan nie sądzi, że w tym, co piszą gazety, jest jakaś przesada; wieści, które do nas docierają przez okazje, są tysiąckroć straszliwsze.[13]

Wolno przypuścić, że taką okazją, świadkiem, którego opowiadanie o ofiarach wojny i represjach na Litwie wstrząsnęło Mickiewiczem, był właśnie Antoni Gorecki. Że spotkanie z Goreckim bardziej niż gorączkowa lektura gazet uświadomiło poecie rozmiar nieszczęścia, które spadło na jego rodzinne strony. W liście do Ankwicza wracał do żałobnych wieści:

W każdej wiadomości z Litwy czytam śmierć lub męczeństwo któregoś z moich dawnych kolegów i przyjaciół. Więcej już mam na tamtym świecie niż na tym znajomości dawnych i jeśli tylko trafię tam, gdzie są oni, lepiej będę przyjęty niż gdziekolwiek na ziemi![14]

Oba cytowane przed chwilą listy wyznaczają, sądzę, moment przełomu w stosunku Mickiewicza do powstania. Dwa aspekty jego ówczesnej postawy zasługują na zastanowienie.
Pierwszy z nich to niewątpliwy litewski partykularyzm, który kształtował reakcje poety na ogólnonarodowe i jednoczące naród wydarzenie, jakim było powstanie. Czyż racji nie mieli ci, którzy przypuszczali, że krokami poety podczas tych najważniejszych siedmiu miesięcy kierowały niepewne, docierające okrężnymi drogami nowiny z Litwy? Wygląda na to, że mieli rację. Niechęć Mickiewicza do Warszawy i Królestwa wyraziła się już uprzednio, była to jednak literacka niechęć ambitnego prowincjusza do stołecznego środowiska. Zaskakujące, że poczucie nieufnej osobności objawiło się z taką siłą w momencie historycznym, który, zdawałoby się, znosił partykularyzmy. Przypuszczam jednak, że litewski partykularyzm był świadomością różną od dzisiejszych nacjonalizmów, dużych i małych. Współczesne racjonalizacje tej świadomości: mała ojczyzna, patriotyzm lokalny, W. Księstwo tworzące wraz z równorzędną mu Koroną całość Polski, te racjonalizacje nie trafiają w sedno zjawiska. Zjawiska dla nas egzotycznego, bo taka świadomość odrębności stanowiła odbicie struktury dawnej Rzeczypospolitej w mentalności XIX wieku. Tak też w litera-

[13] A. Mickiewicz *Listy, dedykacje, notaty nie objęte wydaniem książkowym*, oprac. St. Pigoń, Warszawa 1964, s. 24 (przekład francuskiego oryginału).
[14] List do Ankwicza cytuję za pierwodrukiem w „Blok-Notesie Muzeum Literatury", 1978, s. 35–36; list odnalazła, opublikowała i skomentowała E. Brańska.

turze, szkoły litewska i ukraińska, nie dające się sprowadzić ani do folkloru i kolorytu lokalnego, ani tym bardziej do miejsca urodzenia pisarzy, żywiły się tradycją przedrozbiorową. Nazwy, które okazały się puste, gdy na historycznej scenie pojawili się obcy narodowo Litwini i Ukraińcy. Dziś brak nam wyobraźni historycznej dla zrozumienia czegoś takiego jak Mickiewiczowski partykularyzm litewski.

Drugim istotnym aspektem ówczesnej postawy poety są czynniki, które nim powodowały, gdy utożsamiał się ze sprawą insurekcji. Sceptycznie przyjął jej wybuch, nieufnie obserwował przebieg, nawet sukcesy, zaakceptował ją bez zastrzeżeń w klęsce. Wygląda to tak, jakby Mickiewicz, który umiał nie podzielać powstańczego entuzjazmu, zjednoczył się ze zbiorowością w rozpaczy wobec klęski. W marcu 1832 pisał o powstaniu już przegranym, że jest „wielkim i płodnym na przyszłość dziełem"[15].

Istnieje dokument, który mógłby coś więcej powiedzieć o procesie tego utożsamiania się z nastrojem zbiorowości, gdyby ten dokument sam nie nastręczał trudności w egzegezie. Mam na myśli list Franciszka Malewskiego z 14/26 grudnia 1831, odpowiedź na list Mickiewicza wysłany do Petersburga 4 listopada, nie zachowany, zapewne ze względu na cenzurę nie podpisany („nie wróciłem jeszcze z radości, jaką mi widok twojej ręki sprawił", pisał Malewski). Odpowiedź pełna rozpaczy i goryczy: „cierpią przyjaciele, szkolni towarzysze, rówieśnicy parafialni, siostry, matki, ojcowie — i wszystko za cóż? Za tę iskrę, która się fatalnie wzdęła w płomień..." „Cóż dziś cichy płacz dziewczyny lub długie w nocy rodaków rozmowy, a tyle krwi, tyle nieszczęść na szali"[16]. Znamienne, że parafraza z wiersza *Do matki Polki* (świadcząca, że w Petersburgu był już znany) tak dobrze harmonizuje z pesymizmem całej wypowiedzi Malewskiego. Ale co w liście Mickiewicza inspirowało tę wypowiedź? Czy Malewski pisząc o niewczesności rewolucji, „okupicielce błędów politycznych człowieka", nawiązywał do listu przyjaciela? Jeśli tak było, jeśli tak oceniał Mickiewicz powstanie na początku listopada 1831, to pogląd jego zmienił się zasadniczo w następnych tygodniach. 4 stycznia 1832 pisał do Domeyki: „Smutny, że mi się nie udało choć na chwilkę być z wami!

---

[15] List do J. Lelewela z 23 marca 1832, *Dzieła*, wyd. jub., t. XV, s. 16.

[16] St. Pigoń *Przyjaźń filomacka w genezie III cz. „Dziadów"*, w tomie *Głosy sprzed wieku*, Wilno 1924, s. 163–164.

i wiecznie wam zazdroszczący"[17]. Ale może Malewski zminął się z poetą w swoim sądzie? Trudno to wyczytać z jego zdań, z konieczności ostrożnych i niejasnych.
W głębi tej radykalnej przemiany sądu o powstaniu jest coś, co przywodzi słowa samego Mickiewicza o innym sceptycznym wobec rewolucji poecie, o Kazimierzu Brodzińskim. Słynne zdanie z kursu II *Literatury słowiańskiej*:

Zdobył się na wzniosłą pokorę uznania swoich błędów, i w duszy, w sumieniu padł na kolana przed geniuszem narodowym.[18]

Odtąd kategoria ofiary za ojczyznę, poświęcenia i męczeństwa staje się trwałym sposobem myślenia Mickiewicza o historii. Uznawszy — wraz z całą emigracyjną zbiorowością — rację powstania, jego przełomową wartość w dziejach Polski, włączył się Mickiewicz w wielką narodową dyskusję o przyczynach klęski. Była to zarazem dyskusja o programie przyszłej walki. Podzieliła emigrację, skłóciła wychodźców, stała się przyczyną pomówień, obelg, pojedynków. Wielki narodowy spór, błogosławiony spór, brzemienny — jak chyba żaden inny w naszych dziejach — w cenne dla przyszłości następstwa.
Dyskusja o przyczynach klęski powstania uformowała ideowo kilka pokoleń, dała początek nowoczesnym partiom politycznym, politycznej prasie. Pobudziła talenty publicystów, stała się natchnieniem poetów. Spór o przyczynę klęski powstania, szczęśliwy spór, nośny ideowo jak żaden inny. Nawiązywał do tej tradycji jeszcze Żeromski, kiedy składał hołd ojcom z Towarzystwa Demokratycznego.
Jest osobliwym fenomenem polskiej świadomości historycznej, że powstanie listopadowe, właśnie to powstanie spośród innych uznane zostało za wojnę, która miała szansę zwycięstwa. Nawet Norwid, z zasady niechętny poczynaniom insurekcyjnym, nigdy o niewczesności powstania listopadowego nie wspomniał. I to właśnie, że postrzegano powstanie jako ruch, który nie był skazany na klęskę, który mógł doprowadzić do zwycięstwa, to właśnie ożywiało dyskusję o przyczynach klęski: już wtedy na emigracji, ale i potem, aż do na-

[17] *Dzieła*, wyd. jub., t. XV, s. 7.
[18] Cyt. za przekładem F. Wrotnowskiego *Literatura słowiańska*, wyd. 3, t. II, s. 322. Przekład Płoszewskiego: „W swej duszy i w sumieniu ukorzył się przed geniuszem narodu" (*Dzieła*, wyd. jub., t. X, s. 367), choć wierny wobec oryginału francuskiego, odbiega od wersji utrwalonej w tradycji.

szych prawie czasów spór o klęskę powstania okazał się niezwykle trwały.
Mickiewicz jako autor *Ksiąg pielgrzymstwa*, jako redaktor i publicysta „Pielgrzyma Polskiego" był apologetą czynu zbrojnego. Jeszcze niedawno sceptyczny wobec szans powstania, przybity dysproporcją sił w wojnie polsko-rosyjskiej (swoim obawom, co prawda, dawał wyraz tylko w rozmowach prywatnych), w „Pielgrzymie" występował jako rzecznik totalnej walki bez względu na jej koszt.

Przypomnimy, że kilkadziesiąt tysięcy ludzi zbrojnych wyniosło krew z kraju przed nieprzyjacielem, że ta krew była poślubiona Ojczyźnie; czy kto myśli, że ją można ukraść!? Im dłużej zwlecze się wypłata, tym z większą lichwą oddać przyjdzie.[19]

W artykule *O ludziach rozsądnych i ludziach szalonych* z sarkazmem pisał „o rozsądnych ludziach rewolucji ostatniej", którzy „nie śmieli radzić się uczucia swego, sumnienia, ale biegali po rozsądek do głowy i do książek"[20]. Pisał tak, jakby nie pamiętając o obawach, z jakimi przyjął wybuch powstania, i o własnym rozsądnym kunktatorstwie w drodze do walczącego kraju. Ani jednego takiego zdania jak te, którymi porywa artykuł *O ludziach rozsądnych i ludziach szalonych*, nie powiedział przecież Mickiewicz publicznie podczas insurekcji. Dopiero klęska dała impuls tej świetnej manifestacji polskiej myśli niepodległościowej.
Brewe Grzegorza XVI *Cum primum* potępiające insurekcję jako bunt przeciw legalnej władzy było ciężkim ciosem dla całej emigracji, a już zwłaszcza dla takich jak Mickiewicz katolickich demokratów, przekonanych do hasła *Dieu et la liberté*. Poeta nie protestował przeciw papieskiemu werdyktowi (chyba że aluzyjnie, w artykule *Katechizm o czci cara*). O tym, jak brewe wstrząsnęło Mickiewiczem, dają nam pojęcie dopiero wykłady w Collège de France. Charakteryzując w ostatnim z kursów Kościół urzędowy, wybuchł Mickiewicz z goryczą:

...duchowieństwo nasze patrzało nieufnie na wszelki ruch, na wszelki objaw życia w ludzie; patrzało nieufnie na rewolucję lipcową, potępiło powstanie narodowe Polaków. Podczas kiedy nieoświecony lud, kiedy gwardia narodowa opowiadały się za tym narodem, biskupi przemówiliż choć jedno słowo, nakazaliż choć jedną modlitwę publiczną?

---

[19] *O bezpolitykowcach i o polityce „Pielgrzyma"*, *Dzieła*, wyd. jub., t. VI, s. 132.
[20] *Dzieła*, wyd. jub., t. VI, s. 135.

Tak mówił 16 stycznia 1844. W następnej lekcji powrócił do tego tematu zastanawiając się, dlaczego „naród katolicki został opuszczony od Kościoła urzędowego w najstraszniejszej chwili walki, jaką toczył dla zachowania swej narodowości religijnej", „ze wszystkich literatur polska jedna ma znamię kapłaństwa. I ta właśnie literatura została oskarżona i wyklęta przez Kościół urzędowy"[21]. Uznać można to zdanie za reakcję na surowy osąd, jaki spotkał ze strony Stolicy Apostolskiej *Księgi narodu i pielgrzymstwa*.

Kiedy Mickiewicz, świeży jeszcze emigrant, w odczycie *O duchu narodowym* zastanawiał się nad fenomenem tożsamości narodowej, kierował uwagę ku „mniemaniom i uczuciom dawnej Polski". „Z tych tradycji — mówił — musi wywinąć się i niepodległość kraju, i przyszła forma jego rządu"[22]. W takim postawieniu sprawy przejawiała się tak charakterystyczna dla romantyków nieufność do prawa pisanego jako nieorganicznego, sztucznie narzuconego żywej wspólnocie. Postawie tej właściwa była także niechęć do parlamentaryzmu uznawanego za próżną gadaninę, niechęć zapewne spotęgowana doświadczeniami francuskimi, udokumentowana w *Przeglądzie wojska*, *Księgach*, artykułach „Pielgrzyma". Przypomnę, jak jeszcze w Rzymie, w rozmowach z Władysławem Zamoyskim, sceptycznie oceniał Mickiewicz rolę opozycji liberalnej w przedpowstaniowym sejmie Królestwa (krytyczna o niej wzmianka i w „Pielgrzymie"[23]). Henryk Nakwaski zanotował rozmowę z listopada 1838: „bije — zapisał Nakwaski o Mickiewiczu — na nasze przedrewolucyjne czasy w Królestwie, na cały sposób konstytucyjnego prowadzenia rzeczy w czasie powstania, a stąd na sejm, wskutku tego na pojedyncze osoby, na Kaliszanów szczególniej..."[24] Zebrane tu wypowiedzi dobrze się razem składają na wizerunek polityczny Mickiewicza jako tradycjonalisty, niechętnego demokratycznym formom ustrojowym, który Polskę wyzwoloną widzieć chciał jako kontynuację dawnej Polski sprzed rozbiorów. Romantyk rozdarty między tęsknotą za przeszłością a wizją przyszłej odmiany czasów. Ważniejsze, że był to taki romantyk, który ze swojego rozdarcia zdawał sobie sprawę i usiłował je przezwyciężyć.

---

21 *Dzieła*, wyd. jub., t. XI, s. 357–358, 370, 373.
22 *Dzieła*, wyd. jub., t. VI, s. 65, 66.
23 Tamże, s. 131.
24 *Dzieła wszystkie*, wyd. sejm., t. XVI, s. 119.

W 1842, obchodząc rocznicę powstania wśród towiańczyków, powiedział Mickiewicz: „w 29 listopada starą Polskę wskrzesić pragnęliśmy, stąd dopuszczenie, i nie powiodło się nam". Bo — tłumaczył — „Bóg się nie powtarza"[25].
Radykalna zmiana w rozumieniu historii. Mickiewicz zwalczył w sobie — można się domyślać, z jakim wysiłkiem — tęsknotę za domową dawnością. Romantyczna utopia przemogła w nim nostalgiczne usiłowanie, aby „starą Polskę wskrzesić". Podobna jest konkluzja historii Polski w prelekcjach paryskich: „jałową i zbyteczną rzeczą byłoby sądzić, że dawna Polska może być odbudowana z owym szlacheckim tronem królewskim, który upadł z własnej winy, i z ową szlachtą, która się sama zabiła"[26]. Historia polityczna ówczesnych narodów Europy, wojujących ze sobą, uciskających się wzajemnie, usiłujących się spod ucisku wyrwać, ta historia była dla Mickiewicza terenem realizowania się planów Bożych. Nie była to więc historia moralnie neutralna. Walcząc z chaosem otaczających go wydarzeń, przeważnie przecież dla sprawy wolności niepomyślnych, szukał poeta takiego systemu, który by nadał sens tym wszystkim nieszczęściom i klęskom, jakich doświadczała XIX-wieczna Europa, a z nią i polscy emigranci, których los rzucił do Paryża, stolicy ówczesnego cywilizowanego świata.
Spisując po latach wspomnienia o pobycie Mickiewicza w Burgas, Michał Czajkowski odnotował:

A. Mickiewicz zapisał się w regestr Kozaków dobrudzkich... Wieszcz Polski stał się żołnierzem w r. 1855, czego nie zrobił, chociaż mógł, w r. 1831.
Mówił on nam, że w r. 1831 walczono o konstytucję, teraz mają walczyć o Polskę. Wszyscy Polacy powinni być żołnierzami...[27]

Zdania Czajkowskiego, choć prymitywne, w przybliżony sposób ujmują przecież, sądzę, stan ducha poety, kiedy manifestował żołnierskość podczas wizytacji obozu w Burgas. Nie ulega wątpliwości: to, że nie stał się żołnierzem powstania listopadowego, odczuwał Mickiewicz jako zmazę na polskim sumieniu. Ciążył mu ten grzech od czasu, kiedy upadające, okrutnie tłumione powstanie, o którym pisały gazety, o którym opowiadali zbiegowie, przeżył wreszcie jako klęskę również własną. Jeszcze w Dreźnie w marcu 1832 zapisał w liście do

[25] *Dzieła wszystkie*, wyd. sejm., t. XI, s. 138.
[26] *Dzieła*, wyd. jub., t. XI, s. 210.
[27] *Dzieła wszystkie*, wyd. sejm., t. XVI, s. 454.

Lelewela zdanie: „Żyję tylko nadzieją, że bezczynnie ręki na piersiach w trumnie nie złożę"[28]. Żył tą nadzieją aż do końca życia. Tęsknota za zbrojnym działaniem powodowała nim, gdy organizował Legion włoski, i potem, w Konstantynopolu, gdy rzucił swe sterane już siły do pracy wokół formacji polskich na wschodzie. Tak się to życie ułożyło, jakby dokonawszy ekspiacji, dostąpiwszy godności żołnierza, dopełnił swego losu ziemskiego. Jakby mógł odejść w pokoju, bo „stał się żołnierzem w r. 1855, czego nie zrobił, chociaż mógł, w r. 1831".

[28] *Dzieła*, wyd. jub., t. XV, s. 16.

Marta Piwińska

Ballady i romanse

Chcę wrócić do kwestii zarzuconej — a może odrzuconej — w badaniach i spojrzeć na *Ballady i romanse* jako na cykl. Wszyscy się zgadzają, że one są cyklem, dobitnie to stwierdzała M. Grabowska[1], wnikliwie bada wzajemny stosunek utworów K. Cysewski.[2] Traktowane to jest jako oczywistość, która nie wymaga ani specjalnych dowodów, ani zgłębiania. Ostatni poważnie zajął się tą sprawą Jarosław Maciejewski, który wskazał w jaki sposób Mickiewicz świadomie kształtował cykl i adaptował do niego ballady napisane wcześniej. Cykl ten, o wyraźnej jedności fabularnej, miał — wedle niego — być pierwotnie wydany w jednym tomie z *Dziadami* i pełnić wobec nich funkcje introdukcyjne. Nie doszło do tego z powodów cenzuralnych, więc Mickiewicz adaptował cykl po raz drugi, wtedy do niego włączył *Panią Twardowską* i *Tukaja*.[3] Hipotezy edytorskie nie potwierdziły się w badaniach nad rękopisami, jednak pewne argumenty Maciejewskiego warto, jak sądzę, podjąć.

Cyklicznością nie zajmowali się właściwie Zgorzelski ani Opacki,

---

[1] M. Grabowska *Primula veris romantyzmu polskiego*, w: *Rozmaitości romantyczne*, Warszawa 1978, s. 25, 37.

[2] K. Cysewski *O „Balladach i romansach" Mickiewicza*, Słupsk 1987, zwł. str. 5, 221, 227.

[3] J. Maciejewski *Historia powstawania „Dziadów" litewskich*, w: *Trzy szkice romantyczne*, Poznań 1967.

choć jej nie przeczyli i w swych badaniach ukazywali pewną jedność świata ballad. Bo też dotychczasowe próby skupiały się na określaniu kompozycji cyklu. Szukano logiki jego układu. Próby uporządkowania go na ballady „wodne", „żartobliwe", „historyczne", czy też na część o „kobietach nieczułych" i „kobietach niewiernych" zniechęcają do podobnych przedsięwzięć. Toteż wydawcy *Dzieł wszystkich* piszą z niejaką rezygnacją:

Mimo pomysłowości włożonej w interpretacje odtwarzające myśl kompozycyjną autora w układzie *Ballad i romansów* żadna z nich nie wychodzi poza ramy konstrukcji hipotetycznej. Zagadnienie pozostaje zatem otwarte i — kto wie — czy możliwe w ogóle do rozwiązania bez rozszerzenia znanego dziś zespołu źródeł.[4]

Nie znalazłam nowego źródła. Pozwalam sobie jednak podjąć tę sprawę i nie godzę się z przegraną. Wychodzę od romantycznego pojęcia cyklu. Nie ma hasła „cykl" w *Słowniku Literatury Polskiej XIX wieku*. Zbyt wiele temu słownikowi zawdzięczam, podobnie jak wszyscy, by zgłaszać pretensje. Podobne luki też bardzo pomagają. Gdyby jednak takie hasło tam było i mnie przypadło je pisać, brzmiało by ono inaczej niż hasło „cykl" w *Słowniku terminów literackich*. Romantyczny cykl to nie tylko — a może nie zawsze — szereg utworów, z których każdy stanowi samoistną całość, ale wszystkie łączą się w nadrzędną strukturę na zasadzie kompozycyjnej — może nią być wspólny narrator, bohater, środowisko, powtarzający się motyw, idea, fabularne punkty styczne itp. W takim haśle cytowałabym Łempickiego, który pisał, że cykl jest znamienny dla stylu romantycznego i dla jego filozofii, ponieważ

idea nieskończoności odbija się w dwojaki sposób pod względem formalnym w poezji i sztuce. Niemożność ujęcia nieskończoności w formie prowadzi do fragmentu. [...] Niemożność ujęcia nieskończonej idei w jeden utwór prowadzi do cykliczności, w której się odbija romantyczna tendencja uniwersalistyczna. Fragment i cykl to typowe romantyczne formy wypowiedzenia.[5]

Przypomniałabym, że w muzyce cykl bywa serią wariantów, także kontrastowych. Tworzy go też tam jedność lub tożsamość tonacji. Przypomniałabym też ogromną ilość romantycznych cykli, od *Dywanu* Goethego przez *Orientales* Hugo po ezoteryczne sonety Nervala.

---

[4] A. Mickiewicz *Dzieła wszystkie*, t. I: *Wiersze 1817–1824*, Wrocław 1971, opr. Cz. Zgorzelski, cz. 1: *Uwagi edytorskie*, s. 183.

[5] Z. Łempicki *Renesans, Oświecenie, Romantyzm*, w: *Wybór pism*, Warszawa 1966, t. I, s. 171–172.

Wyliczyłabym sonety krymskie i odeskie, *Zadania i uwagi*, dodałabym, że w jakimś sensie *Dziady* są cyklem, a w nich jest cykl *Ustępu*. Zarys cyklu odnajduje Jacek Brzozowski także w utworach ostatnich, choć nie używa tego terminu.[6] Mickiewicz lubił całe życie kompozycję cykliczną. A my dziś wiemy o fragmentaryczności sporo, lecz o cykliczności — jak sądzę — mało. Może nie dało by się takiego hasła napisać, nie pozwalał by na to stan badań?

Wydaje mi się, że można *Ballady o romanse* badać nie tylko jako „fabularną introdukcję" do *Dziadów*, nie tylko śledząc falowanie uczuć do Maryli i „sterowanie odbiorem", które ma czytelnika wprowadzać w romantyczną epistemologię. To znaczy, nie tylko ze względu na ich rolę w biografii Mickiewicza, w stosunku do innych dzieł, w procesie literackim i romantycznym przełomie. Można je badać dla nich samych, jako romantyczny cykl. To znaczy, mówiąc skrótem, taki typ kompozycji, który łączy formę otwartą z formą zamkniętą i jaki Mickiewicz wyjątkowo sobie upodobał. W romantycznym cyklu fabuły i obrazy rozwijają się w wielu wariantach, także żartobliwych czasem, krążąc jakby wirowo wokół jakiegoś niewypowiedzianego „centrum", tej najważniejszej „idei", mówiąc stylem Łempickiego, która wypowiedzieć się nie da, bo idzie w nieskończoność. Oczywiście w takim badaniu odkłada się na bok inne kwestie, na przykład pytanie o stosunek ballad do sentymentalizmu czy ewentualnych źródeł. Wydaje mi się jednak, że to zostało zrobione. Po pracach Zgorzelskiego i Opackiego miejsce *Ballad i romansów* w procesie historyczno-literackim zostało precyzyjnie wyznaczone.

Natomiast badania nad cyklicznością zostały zarzucone.[7] Dla porządku więc wyjaśniam, że przyjmuje się w nich, jako decydujący, autorski układ w pierwszym tomie z 1822 roku. Mickiewicz adaptował do niego utwory, które napisał wcześniej i oddzielił cykl od „wierszy różnych". Kiedy już sprawdziłam stosunek tego układu do chronologii ich powstawania, kiedy dowiedziałam się, w której balladzie on zmieniał imiona, co odbierał Karusi i Johasi by oddać Maryli, kiedy

---

[6] J. Brzozowski *Fragment lozański. Próba komentarza do wierszy ostatnich Mickiewicza*, „Acta Universitatis Lodziensis", Folia Litteraria 31, Łódź 1991.

[7] Książka K. Cysewskiego jest wyjątkiem. Autorowi chodzi o „poznanie cyklu jako znaczącej całości", szuka jego „przemyślanej kompozycji". W cyklu tym widzi on realizację zamiaru swoiście dydaktycznego: „Układ cyklu jest oparty na takich zasadach dialogu z czytelnikiem, które wprowadzając go w romantyczny światopogląd i romantyczną wizję literatury, zwiększają stopniowo jego czytelniczą kompetencję". *O Balladach i romansach*, s. 221.

zauważyłam podobieństwo *Lilji* z *Dudarzem*, więc ballad, które Mickiewicz pisał już układając tom do druku, przeczytałam w rozprawie Jarosława Maciejewskiego to samo. On prawie trzydzieści lat temu podawał te same dowody, że Mickiewicz świadomie kształtował cykl. Pozostał mi już tylko jeden własny argument przemawiający za tym, na co wszyscy się zgadzają. On jest z innej parafii, czerpię go z obrazowania.

Na myśl o cykliczności naprowadził mnie *Pierwiosnek*, gdzie białawy Kwiatek obiecuje, że jeśli zostanie „wpleciony do wianka" „wianek to będzie nad wianki". Ten dość irytujący wiersz ma charakter autotematyczny, to już zauważono — a Kwiatek jest w nim „sobowtórem" nazwanego po imieniu Ja. Wiersz ten przedstawia niemal pomysł *in statu nascendi*: wianek to także podrzędna całość złożona z autonomicznych jednostek. Na dodatek ma budowę kolistą. Jeśli wianek jest wskazówką znaczącą w pierwszym wierszu, powinien znaleźć się też w ostatnim. I znajduje się, trudno go przeoczyć. W *Dudarzu* pasterka „plotła wieniec/ To uplecie, to rozplecie". A Mickiewicz parafrazując w „romansie" z „pieśni gminnej" triolety Zana, kładzie na jej czynność nacisk. Ona się powtarza w piosence zmarłego pasterza, którą śpiewa dudarz: „Komu ślubny splatasz wieniec (...) Jednemu oddajesz wieniec/ Z róż liliji i tymianka/ Kocha cię drugi młodzieniec, /Ty jednemu oddajesz wieniec..." i tak dalej, wszyscy to znamy. Czy pamiętamy zawsze, że w poprzedzających *Dudarza Lilijach* „męża zbójczyni żona" ma też kłopot z wieńcami, które przed ołtarzem „szarpią" „źli młodzieńce" aż do kościoła wejdzie „osoba w bieli" i „Podziemnym woła głosem/ Mój wieniec i ty moja!/ Kwiat na mym rwany grobie..." Otóż w poezji, podobnie jak we śnie, to co się powtarza jest ważne, tam trzeba szukać znaczeń.

Kiedy Mickiewicz był młody, na Litwie pewnie często pleciono wianki. Obyczaje, których ślady zostały w wiankach ślubnych, wieńcach pogrzebowych i w owych wieńcach, które hoże panie przebrane na ludowo podają przedstawicielom państwa, były w dawnej Rzeczypospolitej rozbudowane i rozmaite. Stare obrzędy, anachroniczne zabawy, zabobony sięgające jeszcze pogaństwa trwały długo w wiek dziewiętnasty tam, gdzie nie docierały mody i oświata: na wsi, na Kresach, wśród drobnej szlachty, którą Mickiewicz nazywał ludem. W Zaosiu czy Tuhanowiczach wicie wianków było pewnie czymś zwyczajnym — a jednocześnie silniej chyba odczuwano sens erotyczny i sakralny wianka. Stracić wianek. Dostać wieniec grochowy. Język

pamięta, jeszcze to rozumiemy. A ileż tego było dawniej! Wianki dożynkowe. Wianki Sobótkowe, puszczane na wodę w noc Świętojańską. Wianki święcone w kościele w dzień Matki Boskiej Zielnej. Wianki z ruty, z rozmarynu, z dziewięciu ziół. Wianki w chatach nad drzwiami, przy obrazach, na ścianach. Dworki szlacheckie okadzane dymem z wianków przed burzą... Gloger sądzi, że wianki są czymś charakterystycznym dla kultury słowiańskiej.[8]

Jakże to właściwe dla wyobraźni Mickiewicza, jak często spotykane w dalszej twórczości, że bierze obraz i symbol z tego co codzienne i święte zarazem, że jest to przedmiot drobny, mało materialny. Drastyczność pewnie złagodziła poezja sentymentalna, w której wianek był ulubionym sielskim rekwizytem. Jest to przedmiot oswojony przez wyobraźnię, wszędzie obecny. Do wianków jesteśmy tak przyzwyczajeni, że ich nie dostrzegamy, ich obecność wydaje się naturalna. Nikogo więc nie dziwi, że „straszna martwica" w *To lubię* nosi „wieniec ognisty na głowie". „Kwiatki do wianka" podaje Strzelec dziewczynie na brzegu „sinej Świteziu wody", a ona mu nie dowierza i wystawia go na próbę. *Kurhanek Maryli* otaczają krzewy dekoracyjne, lecz kłujące, takie, których nie można dotknąć. Jakby tego kurhanka broniły. Kto nie pamięta z Freuda „tabu dotykania"? Można się pytać, czy to Maryla tak się wzdraga przed dotknięciem nawet leżąc w grobie, czy też nie wolno dotknąć Maryli, nawet umarłej i pogrzebanej temu co pisze, co wymarzył sobie „Tam u niemnowej odnogi, /Tam u zielonej rozłogi, /Co to za piękny kurhanek?/ Spodem uwieńczon jak wianek, / W maliny, ciernie i głogi". Piękny, ale pełen kolców. Ciernisty. Więc może też i ów „wianek nad wianki" ofiarowany w dedykacyjnym *Pierwiosnku* ma być piękny i kolący, ma być i darem i karą jednocześnie, „wieńcem ognistym"? Czymś dwuznacznym, ambiwalentnym, trochę

---

[8] „Wieniec w pojęciach narodu polskiego był zawsze godłem niepokalanego dziewictwa" (Gloger), dlatego nie nosiły go mężatki. Złamała ten zwyczaj Dąbrówka. Wieńce nosiło też czasem duchowieństwo, był to zapewne relikt pogaństwa. Jeszcze w XV wieku edykty kościelne zakazywały księżom noszenia wieńców podczas wesel i tańców. Marcin Bielski pisze w *Kronice*, że prymas Łaski „lecie w wieńcu różanym rad chodził bez czapki". Wieniec odgrywał dużą rolę w słowiańskich obrzędach weselnych i rolniczych, występuje w ludowej pieśni. Sobótki, dawna Kupała, obchodzone były dość rozpustnie. Aby je „uświęcić", Kościół wprowadził zwyczaj święcenia wianków w oktawę Bożego Ciała i związał letnie przesilenie ze św. Janem. Z wianków wróżyło się też długość życia, na ziemiach ruskich plotły je dziewczęta dla rusałek, bywały one nagrodą w różnych zawodach. Por. Z. Gloger *Encyklopedia staropolska*, t. IV, s. 410–412; Ł. Gołębiowski *Gry i zabawy różnych stanów...*, Warszawa 1831; Ł. Gołębiowski *Lud polski, jego zwyczaje i zabobony*, Warszawa 1830.

piekielnym i trochę, może, świętokradczym?
Wcale nie chcę iść w kierunku biografii Mickiewicza. Notuję tylko „tonację" tego cyklu — dwoistą, zagadkową, w której słychać ból i zauroczenie, pragnienie i lęk, mściwość i fascynację; nic więc dziwnego, że także podwójnie, żartobliwie i poważnie, w dwóch wariantach obok siebie wyraża się scena rozstania[9]: z dystansem, zimno, w przełożonej z Schillera *Rękawiczce*, z pogardą wręcz: „poszedł, i więcej nie wrócił". I zaraz w następnej balladzie o *Pani Twardowskiej* śmiesznie: od kobiety ucieknie nawet diabeł... Nie chcę tu jednak wskazywać fabularnych pokrewieństw i ujęć wariantowych tak charakterystycznych dla cyklów muzycznych. To jakby zbyt widoczne, wystarczy te ballady i romanse przeczytać, jedną po drugiej.
Ważniejsza dla dalszych rozważań jest kolistość. *Ballady i romanse* dzieją się w przestrzeni niewielkiej, znanej, swojskiej — pisał o tym Zgorzelski, a Opacki wskazał, że ta swojskość nagle okazuje się nieoswojona i dzika, że te znane miejsca — nagle stają się nieznane.[10] Właśnie ich badania pokazały jak niewielka to jest przestrzeń, wspólna wszystkim utworom, świat „gdzie wszyscy się znają".
Można śledzić jak powtarza się kolistość przestrzeni od Świtezi jasnego łona przez arenę, którą „wzniosły okrążał krużganek" w *Rękawiczce*, która co prawda nie dzieje się na Litwie, lecz w tym samym pejzażu wewnętrznym. Krajobraz w *To lubię* zamknięty z prawej „zarostkiem" łóz gęstych, z lewej „piękną doliną", a „przodem", na pierwszym planie, wypełniony przez rzeczułkę, mostek, starą cerkiew, mogilnik jest „ustawiony" przed oczami Maryli i czytelnika niemal jak scenografia. O pewnej teatralności *Ballad i romansów* zresztą już pisano. Także o pewnym wyłączeniu tej okolicy z reszty świata. Jak długo trzeba jechać do dworu w *Lilijach*! Jak tę odległość, odmienność, swoiste wyłączenie podkreślają ludzie przychodzący z zewnątrz, dudarz czy „cudzy człowiek"! Podobnie można zbadać czas i jego dyskretne wyłączenie od czasu reszty świata. W pracach ukazujących miejsce tego tomu w procesie literackim pokazano, że jego przestrzeń jest jakby zatrzymana wpół drogi między konkretnym pejzażem, realnym miejscem a miejscem literackim, toposem. Między

---

[9] O balladzie noszącej tytuł *Rozstanie* Mickiewicz pisał w listach. Nie ma jej śladów w rękopisach. Nie wiadomo, czy taką balladę napisał czy tylko planował, czy zniszczył napisaną, czy zmienił tytuł.

[10] Por. I. Opacki *„W drodze niebokręga". Poezja romantycznych przełomów*, Katowice 1995.

„piękną doliną" a konkretnością Hnilicy, Cyryna czy góry Żarnowej. Między światem gotyckich strachów a jeziorem Świteź, jakie jest. Pewnie Mickiewicz chciał, by tak było. W komentarzach do *Zofiówki*, napisanych w roku wydania *Ballad*, pisał: „w malowaniu okolic najhojniej od natury upięknionych i godnych podziwienia, śliski jest nader środek między pochwałą zbyt ogólną deklamacyjną, a dokładnym tylko, topograficznym szczegółów wyliczeniem."[11] On też chciał pewnie utrzymać ten „środek".

Zbierzmy: kolistość, swoiste zamknięcie przestrzeni, pewna teatralność, zawieszenie między literackością a „topograficzną" konkretnością, to cechy, które wskazują jak Mickiewicz dokonywał wyboru z rzeczywistości. Jak ją przekształcał. Jak poezja opisowa, w której poeta był „malarzem", przemieniała się u niego w poezję kreacyjną. Inaczej mówiąc, jak pejzaż zewnętrzny czynił ekspresją pejzażu wewnętrznego. Żeby ukazać jedność cyklu wypadało by teraz opisać topografię, klimat, pory dnia i pory roku w tej przestrzeni, która, oczywiście, jest także romantyczną „nocną stroną".

Bo przecież widać, że chociaż jest to ta sama Litwa, którą opisał w *Panu Tadeuszu*, to jednak jest to zupełnie inna Litwa. Leśna i nocna, jesienna, mglista, dżdżysta i księżycowa.

Od dawna miałam wrażenie, że w porównaniu z *Panem Tadeuszem Ballady i romanse* są jak film czarno-biały. Żeby sprawdzić swoje odczucia liczyłam. Najpierw inne kolory. Przy okazji pozwalało to zobaczyć z czego, z jakiej materii Mickiewicz w młodości tworzy swój poetycki świat. Jest tam czerwień — ogień bucha w pięknym mieście Świteź, w ogniu i dymie wlatuje Józio, we krwi Tukaj ma umoczyć pióro, żeby podpisać diabelski pakt, skrwawiona jest męża zabójczyni — widzimy, że owa czerwień to nie tyle kolor, co żywioł lub materia. Nawet dość konwencjonalne ust korale i różaność Świtezianki też są bardziej substancjalne niż barwne. Nie „farba" więc, poeta nie ma w ręku pędzla; używa materii, substancji. Zielone są rozłogi — raz, raz jeden mech, raz zielony grób Józia, jeszcze gaj, trawka i zielonkawe „jak jodłowe szpilki/ Kiedy je śniegi pobielą" listki kwiatów-carów nad Świtezią. Mało tej zieleni, bo wszystko co najważniejsze, a więc co opowiadane w balladach, dzieje się zwykle wieczorem albo nocą. Nocą straszy w jeziorze i „szatan wyprawia tam harce". W „każdą

[11] A. Mickiewicz *Komentarze do „Zofiówki", Dzieła*, wyd. jub., t. V, Warszawa 1955, s. 205.

noc prawie" spotyka się Strzelec z dziewczyną; w *Tukaju* „idą, ciemno, deszczyk kropi"; w *Lilijach* „mrok zapada, ciemno, wietrzno, ponuro"; a choć w *Romantyczności* tłum widzi dziewczynę w dzień biały, to ona przed oczyma duszy ma noc: „tyżeś to w nocy! to ty Jasieńku". Przykłady można mnożyć. Więc nocna kraina, jesienna, chłodna, dżdżysta i wieje w niej często wiatr. Czy ten słynny „wiatr, odpowiednik stanów duchowych", który powoduje, zwłaszcza u romantyków, przemiany, duchowe przebudzenia? Raczej nie. Są tam różne wiatry — lekkie zefirki i wicher, co „szumi po gęstym lesie", wiatry burzą fale, otwierają przepaście, gaszą świece i poprzedzają upiory — ale na ogół te wiatry nie rozwiewają mgieł. Opacki pisał o tym, że bardzo rzadko niebo tam jest czyste a jezioro przejrzyste. Zostaje w pamięci obraz Świtezi z podwojonym księżycem — ale zwykle księżyc w *Balladach i romansach* prześwieca przez pochmurne niebo i mgły. To kraj niespokojny, nieprzejrzysty, ciemny. Nocna strona świata i ciemność ludzkich serc.

Czerń także jest nie tyle kolorem co ciemnością. Jest to ciemność wilgotna, leśna i jeziorna, szeleszczą w niej suche gałązki i kipią bagna. Po imieniu ciemność, czerń i zmrok zostały nazwane 17 razy. Sugerowane są jednak częściej w sposób mało uchwytny w liczeniu. Biel natomiast — o szerokiej gamie odcieni — pojawia się aż 41 lub 43 razy — dwa wypadki naprawdę są wątpliwe, proszę sprawdzać. O bieli jednak będę mówić później. Wracając do kolorów. Zżółkłe liście, mimo jesiennej pory, szeleszczą tylko dwa razy, tyleż razy błyska złoto. A jak liczyć „niebieską Marylkę" i „otchłanie błękitu" — jako kolor, razem z „modrą falą", czy też raczej jako znak świętości — trudno orzec. Tak czy owak niebieskości i niebios jest mało. Więc pierwsze wrażenie nie myli. *Ballady i romanse* są czarno-białe z rozbłyskami ognia i krwi. Nurt erotyczny jest w nich silny, a przyroda zsubiektywizowana. To cykl ogromnie osobisty. Jedności tego cyklu nie stanowi sama przestrzeń topograficzna, lecz przetopienie realnych krajobrazów na to, co nazywa się pejzażem wewnętrznym.

Im częściej używam tego słowa, tym bardziej drży mi ręka. Pejzaż wewnętrzny nie jest tylko określeniem metaforycznym, lecz pośród licznych lektur nie znalazłam bliższych uściśleń czym on mianowicie jest. Psychiczność wyraża? Emocje? Indywidualny jest tylko, jest swoistą „dyspozycją" do ujmowania zewnętrzności w taki właśnie sposób, czy też jest chwilowym „klimatem duszy" — a może sięga w jakąś (Joungowską) duchowość wspólną ludziom? Tego ustalić mi się nie

udało, choć znalazły się w tych lekturach przekonujące wyjaśnienia dlaczego psychiczność wyraża się w słowach czerpanych z kategorii przestrzennych.[12] Nie sądzę, by dało się zdefiniować pejzaż wewnętrzny — lepiej może go opisywać, jak to robią Francuzi, na przykład M. Grevlund, autor książki *Paysage intérieur et paysage extérieur dans les Memoires d'Outre-tombe* (Paris 1968), który nigdzie, na dwustu pięćdziesięciu stronach, nie wyjaśnił, co rozumie przez pierwszy człon tytułu swej książki. Nie tu jednak miejsce, by rozważać czym jest a czym nie jest pejzaż wewnętrzny; przyjmijmy więc, że to taki pejzaż, który jest znakiem i ekspresją — i już wracam do mglistego, niepokojącego krajobrazu ballad.

W którym się dzieją sprawy niepokojące. Nie to, że zjawiają się strachy, widma i upiory. Inne sprawy. Od dawna wszystkich niepokoi sposób, w jaki Bóg ocalił mieszkanki pięknego miasta „od hańby i rzezi", a także niezbyt lojalny wobec ukochanego sposób, w jaki Świtezianka sprawdza wierność Strzelca. Jest tam więcej takich spraw. Osobliwy wydaje mi się zwłaszcza stosunek pozostałych ballad — i romansów, oczywiście — do *Romantyczności*. „Miej serce i patrzaj w serce!" — lecz jak się to skończyło dla Krysi, która „kochała pana tak szczerze", dla Józia, co „poszedł i umarł z miłości", Strzelca, który „klął się przy świętym księżyca blasku", Jasia, który przystanie do Moskali, żeby go „wraz zabili", rycerza Emroda czy pasterza z *Dudarza*? „Czucie i wiara" — oni wierzyli. Lecz nawet Mefistofeles zawiódł się w *Balladach* na swej wierze w *nobile verbum* pana Twardowskiego. Tylko dzieci czekające za miastem na pagórku zostały nagrodzone za swoją miłość i ufną wiarę — ale też dawno zauważono, że ta jedna ballada przypomina baśń.

Jeśli *Romantyczność* zapowiada, że będzie mowa o miłości absolutnej i wierności nieskończonej, za grób — ballady opowiadają historie o braku miłości, o miłości wiodącej do rozpaczy, do zguby i na zatracenie; opowiadają o zdradzie, zawiedzionym zaufaniu, o podstępach i wystawianiu na okrutne próby, o złamanych przysięgach. Zwłaszcza o nich. To też jest dziwne, ten formalno-magiczny system sprawiedli-

[12] Pisze o tym J. Bronowski rozważając rolę zmysłów wzroku i słuchu w procesie poznawania świata i komunikacji człowieka z innymi ludźmi. O zależności między fizyczną a psychiczną stroną rzeczywistości, powołując się m. in. na „oko wewnętrzne" W. Wordswortha, pisze A. Toynbee *Człowiek a czas, przestrzeń i przyroda*, w: A. Toynbee i in., *Człowiek wobec śmierci*, tłum. D. Petsch, przedm. B. Suchodolski, Warszawa 1977. O „klimatach duszy" i jej chwilowych „krajobrazach" pisze Amiel w *Pamiętniku*.

wości działający w „okolicy" ballad. Przecież tylko formalnie — bo z nią samą — zdradził Strzelec Świteziankę, a został ukarany równie bezwzględnie jak pan, który „przysięgał" poślubić biedną Krysię z *Rybki*. Dziwne też, że „męża zabójczyni żona" nie poniosłaby kary, gdyby formalnie, wołając męża, nie złamała „tajni wyroku". Ta formalność, humorystycznie i jawnie, widoczna jest w karczmie, „co Rzym się nazywa". Nazwa, słowo, przekroczenie jakiejś granicy, przypadkowe „to lubię" sprawiają, że nadchodzi kara, że coś się wydarza, że znane staje się nieznanym, że wydarza się cud. Nie można tego zrozumieć. Nie można też tego wypowiedzieć?

Stąd — może — słynna seria przemilczeń. Od retorycznego tylko „choć powiem, nikt nie uwierzy" — *Świteź*, przez „ja nie wiem" — *Świtezianka*, przez milczenie starego sługi, który „Otrze pot na licu zbladłem/ I kiwnie głową trzy razy, /Jakby chciał mówić: „już zgadłem" — ale jednak nic nie mówi, po *Dudarza*, który „nic nie wiedział, może i wiedział/Ale nie mówił przed zgrają". Wszyscy oni nie mówią, choć wiedzą — lecz to, co wiedzą i przemilczają, to jakby coś więcej niż fakt, że dziewczyna była świtezianką, niewierny zamienił się w głazu kawał, a pasterka winna jest śmierci. Wiedzą, że zobaczyli cud, który nie da się wypowiedzieć, bo nie da się wyjaśnić — i dlatego jest niepokojący. Religioznawca, Rudolf Otto pięknie pisał o „czarującym uroku upiornych historii" tłumacząc, że właśnie obcość, niepojętość, inność, dziwność mirum, cudu jest tym, co „budzi w psychice nienasycone zainteresowanie."[13] Nienasycone, czyli idące w nieskończoność.

Wydaje mi się, że jedność cyklu tworzy szereg wariantów, które krążą wokół tego przemilczanego centrum — cudu, mirum. Jego tajemnica nie mieści się w sensacyjnych fabułach właściwych gatunkowi i nie wyraża się przez upiory i nimfy wodne. Wiąże się raczej ze zgubną i do wszelkich nieszczęść prowadzącą miłością. Jest to tajemnica jakoś święta, ale i przeklęta, niezbyt chrześcijańska. Bo można nie wierzyć kochankom, ale trzeba wierzyć w cud. Romantyczny poeta, który w jednym utworze nie może ująć nieujętego, pisze cykl, wirujący wokół tego, co najważniejsze i co przemilczane. Gdyby można to było nazwać, ująć szkiełkiem i okiem, wskazać w interpretacji, ten cykl mijałby się z celem.

---

[13] R. Otto *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, przedm. J. Keller, Warszawa 1968, s. 57.

Można zgadywać, wyczuć, próbować się przybliżyć. Na koniec chcę wskazać jeden tylko z powtarzających się, i najsilniej może związanych z mirum *Ballad i romansów*, obrazów. Na białe kwiaty. Których „straszna władza". Pierwiosnek, cary, lilie.

Białość to w tradycji chrześcijańskiej kolor niewinności, światła, czystości, świętości. Z lilią w ręku malowano archanioła Gabriela w scenach Zwiastowania, by symbolizować dziewictwo Najświętszej Marii Panny. Z lilią porównują najczęściej Marię poeci religijni: „liście na lilii mają oznaczać jej skromność i wstydliwość a kwiat czystość."[14] W cyklu Mickiewicza białość to także kolor sukienek umarłych, ich zimnych dłoni, bledziutkich lic, szat strasznych martwic i upiorów. Jezioro Świteź też jest srebrne, sine, białawe. Biel — blada, śnieżna, łabędzia, bladawa mieni się wielu odcieniami. Występuje najczęściej ze wszystkich barw i prawie zawsze jest niesamowita. Nie tylko wtedy, gdy jawi się biały jak chusta ukochany zmarły, ale także wtedy, gdy w „wodnej lilijek bieli" „łabędzią piersią" wśród „srebrnych kropelek" uwodzi Strzelca Świtezianka. „Wtem jakaś białość nagle mię otoczy" — o ileż bardziej niesamowita jest ta przemiana, niż metamorfoza Krysi w rybkę opisaną tak szczegółowo... Białość jest kusząca i niebezpieczna. Jej dotknięcie grozi „straszną chorobą" i śmiercią — jak dotknięcie białych kwiatów–carów. Lilie wyrosłe na grobie, znak niewinności zdradzający zbrodnię, były już tajemnicze w ludowym źródle — w *Lilijach* można by je interpretować na dziesiątkach stron. Jedno wydaje się pewne: w „okolicy" *Ballad i romansów* białych kwiatów nie wolno dotykać ani zrywać.

Bachelard omówił „kompleks łabędzia", którzy kojarzy się w poezji z kobiecą nagością i pisał o sprzężeniu obrazów bieli, wody, kobiecości i śmierci.[15] Obraz białych kwiatów w tym cyklu kojarzy się podobnie, choć ambiwalencja pokusy i zakazu jest chyba silniejsza. Wysublimowany w kwiat Maryi Panny ten erotyczny — chyba — znak zostaje otoczony lękową barierą tabu. Lecz te roślinne znaki groźnej niewinności zdradzają potajemnie może swą diabelską naturę w białym korzeniu, którego ma szukać Tukaj, żeby zapewnić sobie nieśmiertelność.

---

[14] Hasło „Lilia" w *Encyklopedii* Orgelbranda z 1864 r. t. XXIV, s. 57–58. Za Orgelbrandem idzie, skracając hasło, W. Kobyliński *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985.

[15] Por. G. Bachelard *Woda i marzenia* w: *Wyobraźnia poetycka, Wybór pism*, wyb. H. Chudek, tłum. H. Chudek, A. Tatarkiewicz, przedm. J. Błoński, Warszawa 1975. Próbę interpretacji wedle Bachelarda, odmienną od tu szkicowanej, przedstawia A. Ziołowicz *Żywioł wody w „Balladach i romansach"*, „Przegląd Powszechny", VII–VIII 1986.

Nie można w kwadrans opisać całego pejzażu wewnętrznego *Ballad i romansów*. Mogłam najwyżej wskazać jak jest on różny od słonecznych, urodzajnych, bujnych, kolorowych pól, sadów, ogrodów i warzywników *Pana Tadeusza*. Odmienny też od przejrzystości czystych jezior liryków lozańskich. Tego typu badania, w których łatwo ześlizgnąć się w impresyjność, wymagają drobiazgowych analiz, które znów są bardzo nużące w czytaniu. Ten tekst daleki jest od pełnego opisu topografii i klimatu wewnętrznego świata *Ballad i romansów*. Chciałam tylko wskazać niektóre rzeczy. Na przykład białe kwiaty, które rosną tu niby wcielone znaki mirum w całej jego ambiwalencji, których znaczenia można dociekać w nieskończoność. To tylko jedna z osobliwości tego cyklu. Może więcej: osobliwości naszego wczesnego romantyzmu. Bo te białe kwiaty Mickiewicza wydają mi się i bardziej tajemnicze, i bardziej niesamowite niż słynny niebieski kwiat niemieckiego romantyzmu.*

* Artykuł został wygłoszony na konferencji zorganizowanej przez IBL PAN pt. „13 arcydzieł romantycznych", która odbyła się w dniach 7–8 listopada 1995.

Dorota Siwicka

Śmiech jowialny

Osoby Pana Jowialskiego nie ma. A przynajmniej tak musiałabym sądzić, gdybym uwierzyła Jarosławowi Markowi Rymkiewiczowi, co na ogół robię chętnie. Tym razem jednak mój ulubiony autor „zlikwidował" — jak sam to określił — owego „miłego staruszka" na 339 stronie swej książki o złym humorze Fredry. Pan Jowialski — stwierdził Rymkiewicz — ukrył się całkowicie za językiem wypowiadanych przez siebie przysłów, które o nim samym, to znaczy o bohaterze Fredry, niczego nie mówią: „język nieruchomych słów i martwych znaczeń — nie łączy pana Jowialskiego z panem Jowialskim. Nie wiąże pana Jowialskiego w całość: czyli w osobę"[1]. A więc Jowialski miał zniknąć, i to na zawsze.

Coś jednak udało mi się odnaleźć i to może nie byle co, gdy chodzi o nawiązanie kontaktu z człowiekiem, a mianowicie coś o twarzy. Dzięki Ludmirowi wiemy, iż na twarzy Pana Jowialskiego „rozlał się uśmiech", a „każdy zmarszczek u niego powiada, że ze śmiechu powstał" (s. 243).[2] Mamy więc wizerunek Fredrowskiego człowieka śmiechu — uśmiech i zmarszczki. Wiemy też, że nie jest to maska,

---

[1] J. M. Rymkiewicz *Aleksander Fredro jest w złym humorze*, Warszawa 1977, s. 337–339.

[2] Numery w nawiasach oznaczają strony *Pana Jowialskiego* według: A. Fredro *Pisma wszystkie*, oprac. S. Pigoń, wstęp K. Wyka, t. V, Warszawa 1955–1968.

którą wyrzeźbił nóż chirurga–oprawcy, lecz, że wyżłobił tę twarz jeden, nieustannie powtarzany gest, którym Pan Jowialski przywykł witać wszelkie wydarzenia — gest śmiechu.[3] Jerzy Stempowski nazwał ten śmiech „gestem zasadniczym wobec świata".[4] Ja także potraktuję śmiech Jowialskiego jako gest wobec tego, co jest. Jako gest, po którym Jowialskiego można poznać. I będę myśleć o tym śmiechu jako o postawie, stylu, a może nawet — jako o modelu pewnego istnienia. Mając to, co mam — język i śmiejącą się twarz — chcę spróbować wyciągnąć tę postać z niebytu, choćby trochę.

Choćby trochę, bo muszę tu przypomnieć, iż zanikanie Pana Jowialskiego jest zjawiskiem powtarzającym się. Stempowski na przykład pisał, iż Jowialski tak dalece wyzwala się z właściwości człowieka, że „staje na granicy jakiegoś osobliwego stanu, o którym bliżej nic nie wiadomo", że odrywa się od życia i staje o krok od tego, „co teolodzy nazywają *ta eschata*, rzeczy ostateczne, najostateczniejsze". Tak więc, według Stempowskiego, bohater Fredry jest już „na samej krawędzi otchłani nicości, która ma go pochłonąć" — jakby jeszcze trochę był, ale za chwilę zniknie.[5]

Podobne wrażenie odczłowieczania się, przechodzenia Pana Jowialskiego w jakiś obcy wymiar odnajdujemy w skierowanych przeciw niemu, wyjątkowo barwnych wymysłach Eugeniusza Kucharskiego, wśród których stwierdzenie, że jest to „mumia deklamująca i uśmiechnięta" stanowi obelgę łagodną.[6]

Jest to obraz zupełnego zaniku i zdrętwienia wszelkich władz duszy: i intelektu, i uczucia, i wyobraźni, i woli. Obraz istnienia prawdziwie roślinnego; nie przedostanie się do jego wnętrza żaden powiew, żaden odruch ni odgłos ludzkiego życia. W promieniach bożego słońca będzie stało to istnienie bez duszy [...]

— bez duszy, bez rozumu i uczuć, a więc w sensie człowieczym nie istniejące.[7]

Oczywiście, każdemu z cytowanych tu badaczy Fredry chodziło o coś niby zupełnie innego. A jednak znaczące jest powtarzanie się u kryty-

---

[3] Do tytułowego bohatera powieści W. Hugo *Człowiek śmiechu* porównywał Jowialskiego także S. Pigoń *O „filozofii" Pana Jowialskiego*, w: *W pracowni Aleksandra Fredry*, Warszawa 1956, s. 178.

[4] J. Stempowski *Pan Jowialski i jego spadkobiercy. Rzecz o perspektywach śmiechu szlacheckiego*, Warszawa 1931, s. 99, por. s. 92.

[5] Tamże, s. 69.

[6] E. Kucharski *Wstęp* do: A. Fredro *Pan Jowialski*, Kraków 1921, s. 18.

[7] E. Kucharski *Fredro a komedia obca*, Kraków 1921, s. 182.

ków tego wrażenia zamierania w obcości, oddalania się od świata żywych, chowania się Pana Jowialskiego. Wrażenie jego bytu niepokojąco lekkiego, bezdusznego, wyzwalającego się z tego, co ludzkie, mającego stałą skłonność do odrealniania się i zanikania w pustce. Nicość, nicość krąży wokół Pustakówki.

Dokonywana przez historyków literatury krytyka dziwnej przypadłości istnienia Pana Jowialskiego przypomina wszakże zarzuty, jakie nie raz stawiano ludziom śmiechu. Pochodzące z różnych epok prace śmiechologów wielokrotnie zwracały uwagę, iż w śmiechu, a więc i w osobowości osób śmiechem się trudniących, bledną pewne właściwości człowieka, uważane za najcenniejsze i świadczące o jego ludzkiej powadze: na przykład rozumność.

I tak, John Locke — a cytuję tego właśnie filozofa nie bez powodu — w *Rozważaniach dotyczących rozumu ludzkiego* dostrzegał, iż osoby „o dużym dowcipie i sprawnej pamięci nie zawsze odznaczają się jasnym sądem i głębszym rozumowaniem". Bycie dowcipnym wymaga naturalnie pewnej lotności, przede wszystkim szybkości kojarzenia, dopasowywania, natychmiastowego odnajdywania podobieństwa w rzeczach skądinąd niepodobnych. Urok i cała przyjemność dowcipu polega na tej jego prędkości, ale dłuższe, głębsze badanie go wedle reguł prawdy i dowodnych racji stanowi przecież rodzaj afrontu wobec dowcipnisia i jego talentu — mówił Locke.[8]

Rzeczywiście, można by powiedzieć, że dowcip jest z zamiłowania płaski, biegnąc, ślizga się po rzeczach i wykazuje lekkomyślną nieco abnegację, tam gdzie rozum zstąpiłby do głębi. Biegnie, bo nic go nie trzyma: nie zakorzenia się w głębokich sensach, nie przywiązuje się systemem, nie dąży lunatycznie ku ostatecznym celom. Za to lubi zbaczać z wytyczonej logicznie drogi, spojrzeć ze strony nieoczekiwanej, krzywo, bądź — to bardzo chętnie — demaskująco. Nic też dziwnego, że także Immanuel Kant, również występujący w pełnej powadze rozumu, nie najlepiej potraktował tego filozoficznego anarchistę. W wielce szanowanej przez znawców definicji stwierdzał, iż „śmiech jest afektem [którego źródłem jest] nagła przemiana napiętego oczekiwania w nicość". Dodawał, że taka przemiana nie może być dla rozumu radosna, toteż tematy mające wywoływać śmiech zaliczał do gier, które — choć są przyjemne — „ostatecznie nie dają nic

[8] J. Locke *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, tłum. B. J. Gawecki, przekł. przejrzał Cz. Znamierowski, t. 1, Warszawa 1955, s. 198.

do myślenia [...]".[9] Tak więc i Kant uważał, iż lekkość dowcipu ma wiele wspólnego z nicością.

Ale śmiech — zauważali śmiecholodzy — osłabia także inną władzę ludzką — uczuciowość. Trzeba, choćby na moment, zawiesić współodczuwanie, zapomnieć o litości, by śmiać się z człowieka, który komicznie się przewrócił. Toteż nie pojmują śmiechu „dusze zawsze czule dostrojone do wszystkich tonów życia, u których każdy objaw wywołuje sympatyczne współbrzmienie uczuć" — pisał Bergson i twierdził, że naturalnym podłożem śmiechu jest obojętność, a największym wrogiem wzruszenie.[10] Napływ uczuć, czy wzbierające namiętności, podobnie jak otchłanny namysł, oblekają w powagę. Śmiech wymaga ich spłaszczenia i sam równowagę przywraca.

To, w czym rozum widzi niepoważną powierzchowność, bezsensowność dowcipu, zaś serce — obojętność niwelującą uczucia, inaczej się przedstawia w komicznym doświadczeniu świata. Bo mówi ono, że świat nie wygląda na zjawisko, które tłumaczyłoby się racjonalnie i dlatego właśnie najrozumniejszy sposób jego ujęcia stanowi śmiech. Jest to również sposób najlepszy, gdyż pozwala on uzyskać nad światem pewną uczuciową przewagę, a co najmniej — nie dać mu się zniszczyć, także moralnie. Toteż Sterne polemizował ze swym wielkim mistrzem Lockiem twierdząc, że przeciwstawiając rozum dowcipowi w tej jednej kwestii się pomylił. Sterne próbował jemu i jego naśladowcom udowodnić, że jeśli rozum pozbawimy dowcipu, to właśnie rozum uczynimy żałośnie komicznym.[11] Być może, gdyby Jowialski był filozofem — jak Sterne albo Demokryt, śmiejący się melancholik — to też by tak sądził.[12] Jowialski nic na ten temat nie mówi, ale coś mówią nam o tym jego żarty.

Dowcipność w mniemaniu Pana Jowialskiego polega na tym, by szybko znaleźć przysłowie, powiedzonko, bajeczkę, odpowiednie do właśnie powstałej sytuacji czy wypowiedzianej przez kogoś kwestii. Jest więc umiejętnością reakcji na to, co się wydarza i zdolnością do for-

---

[9] I. Kant *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. J. Gałecki, przekł. przejrzał A. Landman, Warszawa 1964, s. 263–271.

[10] Por. H. Bergson *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, przedm. S. Morawski, Kraków 1977.

[11] Por. L. Sterne *Życie i myśli J. W. Pana Tristrama Shandy*, przeł. K. Tarnowska, t. I Warszawa 1958, s. 258–268.

[12] Do klasycznej tradycji śmiechu Demokrata w związku z komedią Fredry nawiązywał J. Stempowski, s. 44–45.

mułowania czegoś w rodzaju błyskawicznego komentarza. Odpowiedniość wypowiadanych słów do rzeczywistości bywa tu czasem dziwacznym skojarzeniem, gibkim skokiem, skrótem pokonującym odległą różnicę, by odnaleźć podobieństwo, np. wnuczki do osiołka, któremu w żłoby dano, bądź synowej do kota, który im starszy, tym ogon mu twardszy. Czasem zaś jest ruchem zaskakująco prostym, zbyt prostym, a przez to mechanicznym. Odpowiedniość ta zawisa zresztą często tylko na haczyku jednego słowa, powtórzonego, użytego w innym kontekście. Lecz Pan Jowialski dba o to, by została ona zachowana, w ten czy inny sposób podkreśla jej istnienie, gdyż tylko wtedy dowcip może być w jego mniemaniu sensowny. „Zamienił stryjek za siekierkę kijek" — próbuje naśladować ojca Szambelan. „Co to?" — pyta Jowialski. „Przysłowie". „Ale do czego stosujesz?" Szambelan: „Do niczego". Na takie *dictum* Pan Jowialski wzrusza ramionami (s. 197). Bo on sam zawsze stosuje swe powiedzenia. I nie mieli, jak sądzę, racji krytycy twierdzący, że bywają one „ni przypiął, ni przyłatał".[13] One są albo „przypiął" albo „przyłatał" i to właśnie stanowi dumę oraz radość Jowialskiego — że udało mu się znowu wynaleźć zabawną odpowiedniość.

Pan Jowialski chce być w tym łączeniu dowcipnym pośrednikiem. Gdy mówi, nie wskazuje wcale, co on — jako indywiduum — myśli. Nic nam nie wiadomo, by treści jego powiedzeń były jakoś zakorzenione we wnętrzu mówiącego, nie ujawniają bowiem one jego duszy, nie przedstawiają — jak rzekliśmy wcześniej — jego osoby. Żart nie jest wszak środkiem ekspresji duchowego wnętrza. Na osobowość wskazuje tu jedynie samo żartowanie, sposób posługiwania się językiem, technika, forma. Z głowy Pana Jowialskiego wyskakują zatem mądrości nie jego, lecz już gotowe — owe przysłowia i cytacje. Przytacza on powiedzenia, których kształt ktoś, kiedyś, nie wiadomo kto, ustalił. Posługuje się językiem, który jest, jest dany i jakby zawsze był, i którego uznaną wartość narzuca autorytet tradycji.

Pan Jowialski bardzo pilnuje, aby wszyscy użytkownicy tego języka cytowali powiedzenia dokładnie w tej formie, w jakiej dane zostały. Dba o to, by mówić tak, jak „się mówi". „Co waćpan bałamucisz! Mówi się — *plecie, co mu ślina na język przyniesie*, ale nie: jakoś od śliny. I co waćpanu myśleć o przysłowiach!" — krytykuje Jowialski Szam-

[13] Twierdził tak nawet S. Pigoń, pomimo że polemizował z sądami o „bezsensowności" przysłów Jowialskiego. Por. s. 166.

belana (s. 152). Zaś gdy zniecierpliwiona Szambelanowa wyrzuca teściowi: „A jegomości o nic w świecie nie idzie, tylko o sposobność umieszczania swoich przysłowiów, które mi już kołkiem w gardle...", Jowialski przerywa jej: „*Kością w gardle* — mówi Knapijusz, nie kołkiem" (s. 147). Zwróćmy uwagę, iż Jowialski jakby nie dostrzega, że synowa najwyraźniej go atakuje, obchodzi go natomiast, że przekręciła powiedzenie. Taka sytuacja — gdy ktoś źle zacytuje — jest bodaj jedynym wydarzeniem, które może go wyprowadzić z równowagi. Każdą taką osobę Jowialski niezwłocznie poprawia. A robi to, jak się wydaje, dlatego, że właśnie język traktuje on serio. Bo język, ten dany mu język, jest jego realnością. Ustalonego ładu tej rzeczywistości Jowialski skrupulatnie strzeże — pilnuje więc porządku swojego świata. I to zadanie, które pieczołowicie wypełnia, zadanie czujnego doglądania oraz uprawiania językowego gospodarstwa, stanowi o jego osobistości.

Ale też jest to jego jedyna rzeczywistość. Język, którym mówi Pan Jowialski nie jest ani tożsamy z jego osobą, ani też nie odsyła do rzeczy. Jeśli sensowność jego komentarzy może wydać się problematyczna, to dlatego że ich zadaniem nie jest bynajmniej uwyraźnienie zjawisk przez słowa, wydobycie właściwego im tylko sensu, przedstawienie, jakimi są w istocie. Jego cel stanowi zabawa, a więc uzyskanie komizmu przez połączenie. Toteż Pan Jowialski szuka nie rzeczy, nie zjawisk, nie ludzi, lecz połączeń właśnie. Chwyta za jakąś cechę i łączy, dopasowuje. Nie zajmuje się tym, co mogłoby stanowić o ich odrębności, o niepowtarzalności czy sile. I tak, w ruchliwej sieci połączeń blednie odmienność, a przez to niwelują się kształty. Zanika realność świata, a zostaje język — sam z Panem Jowialskim.

Dowcipna działalność Fredrowskiego bohatera polega na umiejętności sprowadzania wszystkiego, co się wydarza — a więc przynoszonej przez życie nowości — do starego. Do owego odwiecznego języka gnomicznego. Ująć każdą sytuację w znaną sentencję, wpuścić ją w korytko słów, pokazać, że nie jest bynajmniej nowa, jakaś inna — tego chce jowialny humor. Bo wszystko jest swojskie, od pokoleń takie samo, wiadomo, tak właśnie w ogóle rzeczy się mają na świecie, bo jak mówi przysłowie... Pan Jowialski zdaje się sądzić, że to zawsze da się zrobić. Bo co tylko można powiedzieć, już kiedyś zostało powiedziane. W języku znajduje się coś odpowiedniego na każdą, nawet najbardziej dziwaczną okazję, niczym w wiekowej szafie, czy — powróćmy do tej metafory — w gospodarstwie zaopatrzonym porzą-

dnie na wszelki wypadek. Wystarczy sięgnąć do tego lamusa, by wyciągnąć to lub owo, co świetnie da się zastosować, odtworzyć, powtórzyć.[14] Gdy chemy stwierdzić, iż człowiek jest panem swych czynów, wyciągamy: *Jak sobie pościelesz, tak się wyśpisz* (s. 152). A gdy pragniemy pokazać, że nic od niego nie zależy, odkurzamy: *Człowiek strzela, Pan Bóg kule nosi* (s. 204). Przysłowia dobrze sobie radzą ze sprzecznościami świata oraz brakiem logiki.

Znacie tę bajeczkę? Znamy. No to posłuchajcie... Te słynne słowa Fredrowskie najlepiej może oddają pojmowanie rzeczywistości przez tytułowego bohatera komedii: jest to świat, w którym żadna nowa bajeczka nie może się wydarzyć. Wszystkie zostały już opowiedziane, więc wszystkie już były. Niczego nowego nie da się wymyśleć ani przeżyć. Pan Jowialski każdemu umie pokazać, że to, co się przydarza, już było, że zostało już zapisane. I może w tym, iż nieustannie to wszystkim pokazuje, jest najbardziej brutalny: że to, co ktoś robi czy powiada, nie jest wcale jakieś jego własne, lecz że da się podciągnąć pod ogólną regułę. Że jego sprawy nie są indywidualne — ani nadzwyczaj wielkie, ani specjalnie małe — tylko zwyczajne, błahe, jak w tej bajeczce, która...

A wszystko jest bajeczką — można by rzec, parafrazując słynne powiedzenie z naszej już epoki. Lecz być stutysięcznym osiołkiem, albo nawet powielonym Pawłem czy Gawłem, zawsze zjadać beczkę soli, zanim pozna się do woli i przez całą wieczność łapać wróbla w garść? W takiej sytuacji istnieją dwie, zbliżone i zarazem przeciwstawne, strategie postępowania. Melancholia i śmiech. Skoro rzeczywistość nie ma siły, żeby przynieść coś nowego, można — jeśli się wybierze śmiech — dla zabawy obracać tym, co już było, powtarzać to, układać. A jeśli ma być śmiesznie, trzeba to robić szybko — na szczęście posługiwanie się produktami gotowymi jest ekonomiczne, traci się mniej sił i czasu. Język, nie potykając się o rzeczywistość, nie czuje oporu. Można mówić i mówić. Szambelanowa: „A dajże też mi jegomość święty pokój z tymi przysłowiami bez końca". Pan Jowialski: [uradowany]: „Prawda, że ich umiem bez końca?" (148). Ktoś taki, jak Jean Baudrillard porównałby Pana Jowialskiego w tym momencie do swej kompaktowej płyty — puszczanej w kółko, nie do zdarcia, niemal w nieskończoność — z której uczynił metaforę post-

[14] Do lamusa porównywał język przysłów Jowialskiego J. Stempowski. Por. s. 52–53.

modernistycznej nieśmiertelności: czasu wypełnionego, bez wolnego miejsca na coś nowego, a więc czasu bez świadomości czasu.
Dowcip bezwzględnie wymaga publiczności. Dlatego Pan Jowialski jest naturalnym despotą, który robi wszystko, by zatrzymać przy sobie słuchaczy. Jego poddani wiedzą: trzeba się bawić, cieszmy się, śmiejmy. Na nic bunty, na nic szept Szambelana: „I tak ledwo żyję z radości" (s. 164). Z Jowialskim nie ma żartów, gdy idzie o żarty. Bo już jego istnienie, to znaczy jego dowcip, nie może utrzymać się bez echa. Bez śmiechu innych. Gdyby przestali się śmiać, gdyby umilkł refren: „Figle! Figle!", Pan Jowialski popadłby w melancholię i szybko umarł.
To doświadczenie zanikającego, umykającego w bezrealność i bezczas świata można by więc nazwać melancholijnym... gdyby nie było komiczne. Przy bliźniaczym podobieństwie doświadczenie melancholijne różni się bowiem od ludycznego, jak ciemne od jasnego. A tym, co tak je różni, jest — jak sądzę — radość śmiechu. I myślę też, że gdy piszemy o Fredrze i jego portret ponury, niemal tragiczny wydaje nam się ciekawszy, jakby głębszy od Fredry pogodnego, to nie dość liczymy się z tym, co nade wszystko określa rzeczywistość śmiechu — z radością. Nie liczymy się także z publicznością Fredry, która od pokoleń sądziła, iż Pan Jowialski jest śmieszny, że jego świat jest śmieszny i komedie Fredrowskie są śmieszne, czemu publiczność owa dawała wyraz śmiejąc się — bynajmniej nie zgrzytliwie ani ironicznie — lecz wesoło, pogodnie, z pełnym przeświadczeniem, że — jak mówił Pan Jowialski i niemal wszyscy śmiecholodzy — „śmiać się bardzo zdrowo" (s. 152).
Tak, pisano o tym, iż Jowialski był szczęśliwy. Lecz na ogół krytycy dostrzegający to jego radosne istnienie — wyjąwszy Boya-Żeleńskiego — widzieli w komedii albo ironiczno-rozpaczliwe, albo satyryczne rozliczenie się Fredry z wegetacją „bez serc i bez ducha"[15]. Wskazywali więc, że śmiejący się Jowialski na różne sposoby nicościował rzeczywistość i stawiali mu zarzuty dające się sprowadzić do jednego: do stwierdzenia jego nihilizmu. Temu nihilizmowi Fredro miał się przeciwstawiać, bądź — wedle innych autorów — sam w nihilizm popadał, jeśli był w wyjątkowo złym humorze[16]. Nie do przyjęcia za-

[15] Por. T. Żeleński-Boy *Obrachunki fredrowskie*, w: *Pisma*, t. V pod red. H. Markiewicza, Warszawa 1956, s. 272–273.

[16] „Był nihilistą i wiedział, że jest nihilistą. Nienawidził nihilistów i wiedział, że nihiliści mają rację. Kochał cnotę i nie miał nadziei. [...] Nihilizm Fredry był oczywiście nieco innym nihilizmem niźli ten, którego nienawidził. Był — tak moglibyśmy go nazwać — nihilizmem konserwatywnym" — pisał, nawiązując do *Zapisków starucha* Fredry, J. M. Rymkiewicz, s. 341.

tem okazywał się bohater, który — jak dowcip — nie dawał się zakorzenić ani w głębinowych sensach, ani związać w spójnym systemie idei, ani przytrzymać na drodze wiodącej ku czemuś. Krytyka zachowywała się zazwyczaj tak, jakby akceptacja ludycznego „ja" Jowialskiego musiała nas zepchnąć w nicość[17].

Nie muszę chyba ujawniać — jeszcze wyraźniej niż czynię to cały czas — iż moje spojrzenie na Fredrę nosi oznaki świadomości ponowoczesnej, tej szczególnie wyczulonej i na melancholię, i na ludyczność. Że, słowem, bliżej jest mi raczej do Sterne'a łączącego w jedno rozum i dowcip, niż do Kanta odrzucającego przyjemność śmiechu jako niepoważną. Dlatego też widzę, jak właśnie rozum podsuwa Panu Jowialskiemu pewne rozpoznanie świata, jak rozum mówi mu, że bez śmiechu ani tego świata nie pojmie, ani nie poradzi sobie z własnym w tym świecie istnieniem[18]. Bo śmiech Jowialskiego nie jest rezygnacją, jest raz po raz dzielnie odnoszonym zwycięstwem. Pan Jowialski radzi sobie — całkiem dobrze.

Dlatego również — tu znów przychodzi mi w sukurs moja świadomość ponowoczesna — nie przeraża mnie język Jowialskiego. Wydaje mi się trochę znajomy. Tak bardzo różniący się od języka romantycznego, nie będący pomostem do żadnej transcendencji, ani, tym bardziej — promieniem mistycznego Słowa; zakłada — jakby po derridiańsku — że na początku było przysłowie. Ten język jest samoswój i odsyła tylko do własnej normy. A strzeże jej — to prawda, że w sposób do znudzenia uparty — Pan Jowialski. I norma ta, a więc pewne prawo, stanowi jego korzenie, dumę oraz szczęście. Może więc był sens w żarcie Boya, który proponował, by postawić Jowialskiego w szeregu zasłużonych: Lindego, Glogera i Kolberga?.[19]

Pan Jowialski — tak go widzę — jest, bo jest strażnikiem śmiechu i języka w świecie zagrożonym melancholią. Czy to mało? Jest przecież dzielnym strażnikiem. Można by nawet rzec — arcydzielnym.*

---

[17] „Odgadnąć go należy i zrozumieć w jego osobliwości, ale biada pokoleniu, które by mu chciało pobłażać" — pisał o Panu Jowialskim S. Pigoń, s. 179.

[18] Charakterystyczny dla świadomości ponowoczesnej wydaje mi się sposób, w jaki dzisiejszy filozof śmiechu Odo Marquard podejmuje stary spór o „rozumność" dowcipu. Rozwijając teorie Z. Freuda oraz J. Rittera, traktuje on śmiech jako modelowy przypadek działania rozumu — przezwyciężania ogłupienia. Por. O. Marquard *Śmiech jest małą teodyceą*, w: *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 143–156.

[19] Por. T. Żeleński-Boy, s. 275.

* Artykuł został wygłoszony na konferencji zorganizowanej przez IBL PAN pt. „13 arcydzieł romantycznych", która odbyła się w dniach 7–8 listopada 1995.

Arent van Nieukerken

O „niewczesności" Norwida, dwóch modernizmach i Miłoszu

1. „Niewczesność" Norwidowskiej poetyki nie tylko wobec późnoromantycznych i eklektycznych wzorów zalecanych przez dziewiętnastowiecznych polskich krytyków krajowych i emigracyjnych, ale i w świetle poetyki symbolistycznej wydaje się faktem niezbitym. Poezja Norwida jest jak najdalej od tego, co według Hugona Friedricha (*Struktura nowoczesnej liryki*) i Edmunda Wilsona (*Axel's Castle*) wyróżnia „strukturę nowoczesnej liryki". Dla zachodnioeuropejskiej poezji drugiej połowy XIX w. typowy jest impresjonizm dźwiękowy („De la musique avant toute chose"),[1] oraz nastrojowość, zacierająca jasne kontury wypowiedzi i stroniąca od wszelkiego intelektualizmu („Rien de plus cher que la chanson grise/ Ou l'Indécis au Précis se joint")[2]. Postawa ta z góry wyklucza stosowanie puenty, ów ulubiony zabieg retoryki nie tylko klasycystycznej (w nią przede wszystkim godzi zacytowany tutaj słynny wiersz Paula Verlaine'a, *L'Art Poétique* –

[1] P. Verlaine *Oeuvres poétiques complètes*, Paris 1957, s. 206.
[„Nade wszystko muzyki!" – *Sztuka poetycka* [2], w: Verlaine *Wybór poezji*, Wrocław 1980, przeł. M. Jastrun, s. 135].

[2] Tamże: „Nic droższego od przymglonej piosenki,/ Gdzie w upojeniu łączą dźwięki/ Z Wyrazistym Niezdecydowane". (s. 135)

„Prends l'éloquence et tords-lui son cou!")[3], ale również poezji manierycznej i metafizycznej: „Fuis du plus loin la Pointe assassine,/ L'Esprit cruel et le Rire impur"[4]. Realizacje owej poetyki przedkładającej jednostkowe i lotne wrażenia zmysłowe nad dyskurs nieznośnie retoryczny lub abstrakcyjny były różne. Ale krajobrazy odzwierciedlają tutaj zawsze stan duszy. U podstawy tej poezji leży zjawisko antropomorfizacji. Nie można oczywiście powiedzieć, że dźwiękowy impresjonizm jest zupełnie obcy Norwidowi. Wystarczy wskazać na słynną *Piosnkę I* („Źle, źle, zawsze i wszędzie")[5]. Główne jednak drogi rozwojowe Norwidowskiej poezji prowadzą w zupełnie inną stronę. Otóż Norwid ze szczególnym upodobaniem stosował figurę personifikacji. Owe personifikacje, w przeciwieństwie do neoromantycznej i modernistycznej antropomorfizacji, zachowują swą samoistność w bardzo nieraz dramatycznych dysputach, jakie w poezji Norwida prowadzą najważniejsze orientacje intelektualne epoki[6]. Mimo owego uwikłania w zażartą walkę abstrakcyjnych idei personifikacje nie tracą nic ze swej konkretności. Na taką poezję pasji intelektualnej trzeba było w literaturze anglosaskiej poczekać aż do lat dwudziestych, kiedy personifikacjami i przypowieściami zaczął się posługiwać William Butler Yeats[7], przełamując swoją wcześniejszą nastrojową poezję Zmierzchu Celtyckiego. Od Yeatsa przejęli taką dramatyczną koncepcję mowy poetyckiej W. H. Auden i Louis MacNeice. W Polsce trwało to jeszcze dłużej. Krajobrazy katastroficznej poezji Miłosza (*Bramy arsenału*) wydają się odtwarzać konkretne stany duszy przeczuwającej fiasko nadziei własnych i społeczeństwa, aczkolwiek oniryczne sekwencje gwałtownych obrazów mają na pewno więcej wspólnego z nadrealizmem niż z Młodą Polską. Miłosz nigdy właściwie nie zrezygnował z typowego dla poezji postsymbolistycznej nasycenia świata fenomenalnego obecnością lotnej i nieuchwytnej jaźni. Ale również nie ulega wątpliwości, że w miarę dojrzewania wyobraźni twórczej

---

[3] Tamże: „Złam retoryce kark, bez pardonu!" (s. 136)

[4] Tamże: „Stroń od puenty zabójczej. Niech zgłuchnie/ Okrutny dowcip i śmiech pod piórem" (s. 136)

[5] C. K. Norwid *Pisma Wszystkie* (P.W.), opr. J. W. Gomulicki, Warszawa 1971, t. 1, s. 65.

[6] Dużo zawdzięczam w tych rozważaniach lekturze dwóch artykułów M. Głowińskiego: *Norwida wiersze przypowieści*, w: *Cyprian Norwid w 150-lecie urodzin*, Warszawa 1973 oraz *Ciemne alegorie Norwida*, w: *Cyprian Norwid w setną rocznicę śmierci poety*, Kraków 1991.

[7] Począwszy od tomu *The Tower*. Niektóre wiersze z tego zbioru poetyckiego (wśród nich utwór tytułowy) zostały przełożone przez Miłosza.

rozszerzał on swą poetykę o coraz nowe rejestry. Nie można jednak powiedzieć, że całkowicie zastąpiły one subiektywistyczne jądro tej poezji. Ważna dla naszych rozważań jest obserwacja, że symbolistyczny pejzaż duszy w poezji Miłosza od samego początku był też krajobrazem moralnym. I Miłosz nie musiał tutaj podążać śladami Eliota lub Audena. Takie pejzaże znajdujemy bowiem również w wierszach Norwida z okresu powstania *Vade-mecum* (*Źródło*, *Podróż*) i w poezji Czechowicza[8] (który jako jeden z pierwszych polskich autorów tłumaczył Eliota).

Gdzie indziej porównywałem zakres zastosowań „konceptu" w twórczości Norwida oraz w siedemnastowiecznej poezji metafizycznej i manierycznej.[9] Okazało się, że źródłem różnic był kontekst ideowy epoki triumfującego światopoglądu naukowego. Koncepty siedemnastowieczne dają wyraz cudownej różnorodności świata mocno zakotwiczonego w łonie chrześcijańskiego *sacrum*. Zachodzące w jego obrębie paradoksy unaoczniły tylko jeszcze bardziej pełnię Boga. Celem takich konceptów była raczej afirmacja niż apologetyka. Inaczej u Norwida: jeżeli można w ogóle uzasadnić imponderabilia, tzn. triadę Prawdy, Dobra i Piękna, to dokonuje się to u niego właśnie za pośrednictwem paradoksalnego konceptu godzącego w „prawdy pozytywne". Rezultat stanowi pośrednią apologię *sacrum*. Odwróciły się więc proporcje, ale sama konstrukcja konceptu w poezji Norwida nie różni się istotnie od konstrukcji konceptu barokowego.

Lata dwudzieste i trzydzieste stanowią w dalszym rozwoju europejskiego modernizmu punkt newralgiczny. Anglosaskim spadkobiercom tradycji francuskiego symbolizmu, kiedy zaczęli ulegać wpływowi siedemnastowiecznej poezji metafizycznej, przez krótką chwilę mogło się wydawać, że wiązali „niezgodne zgodności". Historia ukazała jednak, że owo spotkanie dwóch wyrosłych z całkowicie innych pni tradycji polegało na nieporozumieniu. Punktem kulminacyjnym francuskiego symbolizmu była *poésie pure* w rodzaju *La jeune Parque* i *Narcisse* Paula Valéry'ego. W tej poezji podkreśla się często czysto racjonalny, zbliżony do matematyki, charakter operacji znaczeniotwórczych, ale u jej podstawy leżała inkantacja i magia dźwiękowa.

---

[8] Jednoznacznym przykładem gatunku „paysage moralisé" jest wiersz Czechowicza *pod dworcem głównym w warszawie* (J. Czechowicz *Wybór poezji*, Wrocław 1985, s. 140). W wierszu tym występuje spersonifikowany „głód".

[9] Zob. przypis 1.

Edmund Wilson zwrócił uwagę na paradoksalny charakter tego małżeństwa metody z muzyką. W przeciwieństwie do sytuacji w konwencjonalnych alegoriach różnorodne elementy tej „monstrualnej kopulacji" (Valéry) nie nakładają się na siebie, ale „mieszają i stapiają się" („The picture never quite emerges; the idea is never formulated quite" (...) they (te poematy) are unsatisfactory because they are somehow not assimilable as wholes).[10] Brak jedności, który zarzuca Wilson tym utworom, nie ma więc nic wspólnego z dygresyjnością wielu poematów romantycznych (również tych autorstwa Norwida).[11] Utwory te są, użyjmy znów formuły samego Valéry'ego, „autobiografią formy". Tematy są poniekąd przypadkowe.

Temu nurtowi przeciwstawić można poezję rozważającą właśnie t e m a t y. Jednym z najważniejszych z nich — i to nie tylko dla Norwida, Eliota i Miłosza — jest oczywiście przepaść między imponderabiliami religijnymi a sytuacją człowieka w uniwersum modelowanym przez nowoczesny światopogląd naukowy.

Wydaje się, że skutkiem niedoceniania dwubiegunowego charakteru europejskiego modernizmu były jaskrawe nieporozumienia w próbach ustalenia afiliacji historycznoliterackich poezji Norwida. Uznanie go za prekursora symbolizmu Mallarméańskiego[12] zakrawa na złośliwą ironię historii, tym bardziej, że Gomulicki uzasadniał swą tezę o genezie *Vade-mecum* rzekomą polemicznością tego cyklu wobec *Kwiatów zła*. Można spierać się o naturę relacji między poezją Baudelaire'a a Mallarmégo, trudno jednak przypuścić, że ująć ją można w podobną opozycję, jaka bez wątpienia — niezależnie od zasadności więzów genetycznych — zachodzi między autorem dziewiętnastowiecznych *Wersetów szatańskich* a autorem litanii *Do Najświętszej Panny Marii*. Podobnym nieporozumieniem wydaje się zestawienie Norwida jednocześnie z Mallarmém i Gerardem Manleyem Hopkinsem (Maciej Żurowski)[13]. Ulubione pojęcie angielskiego poety, *inscape*[14], oznaczające maksymalną intensyfikację nietrwałego piękna śmiertelnych

---

[10] „Obraz nie odsłania się nigdy do końca; idea nigdy nie zostaje ostatecznie sformułowana, (...) poematy te nie zadawalają, bo nie można ich zasymilować jako całości" (E. Wilson *Axel's Castle*, Glasgow 1976, s. 63).

[11] Wilson *Axel's Castle*, s. 62.

[12] Zob. T. Domaradzki *Le symbolisme et l'universalisme de C. K. Norwid*, Quebec 1974, s. 80.

[13] W artykule zatytułowanym *Hopkins, Mallarmé i Norwid*, „Poezja" 1983 nr 4/5, s. 184–191.

[14] O tym pojęciu zob. wstęp pióra N. H. MacKenzie do: *The Poems of Gerard Manley Hopkins*, Londyn 1978, s. XX.

stworzeń w ich indywidualności, a zarazem więzi z Bogiem, ma mało wspólnego z poetyką, której celem jest negowanie (*abolir*) świata fenomenalnego, by mógł się on stać wyzwolonym z wszelkiej życiowej nieczystości tworem sztuki („aboli bibelot d'inanité sonore"[15]). Można być pewnym, że Mallarmé i Hopkins spotkali się tutaj tylko za pośrednictwem Norwida, z którym hermetyk Mallarmé w ogóle nic wspólnego nie ma, podczas gdy relacja między Norwidem i autorem *The Wreck of the Deutschland* wydaje się w najlepszym wypadku problematyczna. Można było uniknąć tego rodzaju nieporozumień, gdyby zawczasu zdano sobie sprawę z różnorodności zjawisk podciągniętych pod kategorię modernizmu. Na tle francuskiego symbolizmu Norwid musi się bowiem wydawać poetą beznadziejnie zacofanym, którego twórczość świadczy o pogłębiającym się — w miarę upływu czasu — regresie. Trzeba powiedzieć, że z punktu widzenia symbolizmu udało mu się nawet zaprzepaścić osiągnięcia romantyzmu. Natomiast w miarę rozwoju modernizmu anglosaskiego, stającego się dzięki swej może trochę eklektycznej otwartości na historię i tradycję nurtem coraz pojemniejszym, okazało się, że niektóre właściwości Norwidowskiej poetyki mają cechy prekursorstwa. Budzi to ciekawość zwłaszcza wówczas, gdy usiłujemy u poetów polskich, którzy ulegli oddziaływaniu anglosaskiego modernizmu, oddzielić wpływ tego nurtu od przykładu Norwida. Ale czy jest to w ogóle możliwe?

2. Dobrą ilustrację takiego splotu oddziaływań stanowi poetycka twórczość Miłosza, który znajdował się wcześniej pod wpływem schyłkowych koncepcji francuskiego symbolizmu, później zaś, od II wojny światowej, anglosaskiego nurtu modernistycznego, ponadto zaś przyswoił sobie elementy poetyki Norwidowskiej (co nie przekreśla zresztą dość ambiwalentnego stosunku Miłosza do osoby Norwida). Podsumował te elementy, w szkicu o ambicjach syntetycznych, Jerzy Kwiatkowski (*Miejsce Miłosza w poezji polskiej*[16]). Rzuca się jednak w oczy, że krytyk ten znalazł je przede wszystkim w utworach o zabarwieniu dydaktycznym (*Pięć zarysów*, *Rzecz o wolności słowa*, *Niewola*, a nawet *Promethidion*). Chodzi więc o dyskursywność podobną do tej, jaka występuje w *Traktacie moralnym* i Audenows-

[15] „zniesiona igraszka dźwięcznej próżni".
Ten słynny wers pochodzi z trzeciego sonetu z cyklu *Plusieurs sonnets* (S. Mallarmé *Poésies*, Paris 1992, s. 59).

[16] J. Kwiatkowski *Poznawanie Miłosza*, Kraków 1985, s. 81–98.

kim *New Year Letter*. Na przykładzie tzw. „poematów eseistycznych" Miłosza (termin ten też pochodzi od Kwiatkowskiego) można unaocznić sens takiej trójbiegunowej konfrontacji komparatystycznej — Norwida, Miłosza i anglosaskich poetów modernistycznych (Eliot, Auden).

Znamienne, że w swojej rozprawie z totalitaryzmem, jaką podejmuje Miłosz w *Traktacie moralnym*, nawiązuje on do dyskursu oświeceniowego. Geneza *Traktatu moralnego* łączy się, jak wiadomo, ze wspomnianym poematem satyryczno-dydaktycznym Audena *New Year Letter*, nawiązującym, jak i inny dłuższy utwór tegoż poety (*Letter to Lord Byron*), do tradycji osiemnastowiecznej. Świadczy to o nieoczekiwanej żywotności tendencji oświeceniowych w latach trzydziestych i czterdziestych naszego stulecia. Ten model poezji zawdzięczał swą atrakcyjność możliwości zaznaczania (*explicite*) ironicznego dystansu między objaśniającym coraz bardziej skomplikowany świat autorem a publicznością. Akt moralnej oceny tego świata leży w gestii posługującego się argumentami zdroworozsądkowymi „ja", które, ironizując własną kompetencję ogarnięcia i tłumaczenia „całej" rzeczywistości, właśnie dzięki tej skromności uzyskuje tym większą wiarygodność. („Bo czasem prosty lek pomaga,/ A lekarz, kiedy jest znużony/ Odpowiadaniem na androny/ I szarlataństwa mu dopieką-/ Zaleca befsztyk, rosół, mleko")[17] Ale taki wzorzec relacji komunikacyjnych nie pozwala na sformułowanie romantycznej i symbolistycznej opozycji między poetą a tłumem, zakłada bowiem taką poufałość między poetą i czytelnikiem, o której Norwid mógł co najwyżej marzyć, a którą kapłani oderwanej od nieczystości życia codziennego Księgi odrzuciliby z oburzeniem. Okazało się zresztą dość szybko, że podobne poematy spełniały tylko funkcję terapeutyczną. Forma kojarzyła się zbyt wyraźnie z epoką bezpowrotnie minioną, przede wszystkim zaś ironia była zbyt jednostronna. Leżała ona w gestii wszechwładnego podmiotu. Natomiast doświadczenia dwudziestego wieku, epoki nowego barbarzyństwa, ukazały jasno, że to właśnie podmiot stał się igraszką niekontrolowanych sił. Taka koncepcja ironii przypomina już bardziej teorię i praktykę Norwida. U Miłosza pojawia się ona w *Traktacie poetyckim*. Ciekawe, że o ile zdarzają się w nim echa Eliota, to tylko po to, by stać się przedmiotem pole-

[17] Cz. Miłosz *Poezje*, Warszawa 1981, s. 171.

miki.[18] Obecność zaś poetyki Norwidowskiej w tym poemacie jest bardziej pozytywna.
Sprawa komplikuje się dodatkowo, jeżeli rozpatrujemy w podobny sposób poezję liryczną Miłosza. Natura oddziaływania Norwida na nią była dotychczas formułowana w sposób ogólnikowy. Zacytujmy znów Kwiatkowskiego:

I to Norwid też wydaje się najbliższym sąsiadem Miłosza, jeśli chodzi o inną fundamentalną cechę poezji autora *Traktatu moralnego*, która dopomogła mu zarówno do zrozumienia mechanizmów epoki, jak do emocjonalnego wytrzymania ich napięcia. Myślę — o różnorako pojmowanej ironii, i tej, która jest „koniecznym bytu cieniem" i sposobem widzenia historii, i patrzenia na nią, i tej, która jest chwytem retorycznym, sposobem oddziaływania na czytelnika. [...] Zapewne, nie tylko oni uprawiali w poezji ironię. Ale ów charakterystyczny stop ironii, dyskursywności i historiozofii, na całym tym obszarze czasu im tylko jest właściwy.[19]

Zgoda, ale skoro określenie to nie tylko odnosi się do wskrzeszonego przez Miłosza gatunku poematu eseistycznego, lecz ma podsumować f u n d a m e n t a l n e cechy tej poezji, nasuwa się pytanie, jak objawiają się one w formach innych, nie związanych w sposób konieczny z dyskursywnością. Wówczas okazuje się, że ogólnofilozoficzne i genologiczne charakterystyki odsłaniają nam tylko część prawdy.
Wiadomo, że Miłosz mniej więcej od połowy lat okupacji, kiedy dokonał się wyraźny przełom w jego zasadach poetyckich, zaczął inkrustować swe utwory cytatami i kryptocytatami pochodzącymi z różnych źródeł, m.in. z dzieł Norwida. Praktykę tę przejął od Eliota, co jednak nie oznacza, że cytowanie poezji anglosaskich modernistów lub — dotyczy to innej warstwy wyobraźni poetyckiej Miłosza — polskich romantyków jest wyrazem zależności intelektualnej od tych autorów. Równie często chodzi o ukrytą polemikę z wyrażonymi przez nich poglądami. Z drugiej strony, trudno zaprzeczyć, że świat

---

[18] Hierofanie Eliota z czasów *Czterech kwartetów* zawieszają wymiar trwania, stawania się, na rzecz „chwili bezczasowej". W *Little Gidding* prawdziwa Anglia jest poza historią („Here, the intersection of the timeless moment/ Is England and nowhere. Never and always" — T. S. Eliot *Collected Poems*, London 1990, s. 215). U Miłosza czas zachowuje zawsze swą „czasowość": „Tu niedosięgalna/ Prawda istoty, tutaj na krawędzi/ Trwania, nietrwania. Dwie linie przecięte./ Czas wyniesiony ponad czas przez czas" (Miłosz *Poezje*, s. 235). Fragment ten pochodzi z *Traktatu poetyckiego*. Nie ulega — moim zdaniem — wątpliwości, że Miłosz polemizował tutaj z Eliotem. Można np. zestawić zwrot „Czas wyniesiony ponad czas przez czas" z fragmentem kwartetu *Burnt Norton*: „Only through time time is conquered" (Eliot *Collected Poems*, s. 192). Konotacje czasownika „to conquer" różnią się wyraźnie od Miłoszowego „wynieść".
[19] J. Kwiatkowski *Poznawanie Miłosza* s. 93.

poetycki Eliota, Audena, Norwida etc. stał się składnikiem świata poetyckiego Miłosza. Przyznał bowiem sam Miłosz, że buntował się „nieraz przeciwko romantyzmowi, ale na Mickiewicza, Słowackiego i Norwida, czytanych w bardzo młodym wieku, nie ma żadnego antidotum, to zostaje".[20] Istnieje też zgoda co do tego, że owa obecność Norwida była ściśle związana z oddziaływaniem anglosaskiego modernizmu. Czy możemy ją jednak bardziej skonkretyzować i łączyć z predylekcją do jakichś konkretnych gatunków lub zabiegów retorycznych?

Stało się już banałem, że takim właśnie zabiegiem jest liryka maski i roli, pozwalająca na autokompromitację pewnej postawy lub idei przy pośredniej afirmacji jakichś wyższych racji. Działa tam ta sama ironia retoryczna, co u Norwida. Słusznie twierdzi jednak Kwiatkowski, że „niejako z natury rzeczy, a raczej czasu — ironia Miłoszowska jest ostrzejsza, «zjadliwsza», bardziej przewrotna".[21] Formą, w której objawia się ta przewrotna ironia, jest często monolog dramatyczny. Sztuki zaś pisania takich monologów mógł się nauczyć Miłosz nie tylko od Norwida i Eliota, ale i od Roberta Browninga. Zwrócono jednak uwagę na okoliczność, że w przeciwieństwie do tych koryfeuszy monologu dramatycznego, Miłosza „mało interesuje (...) drobiazgowe odtwarzanie tła środowiskowego oraz cech charakterologicznych narratorów-postaci".[22] Pod tym ostatnim względem różni się on również od Herberta, autora *Trenu Fortynbrasa*.

Główną przyczyną trudności, jakie towarzyszą interpretacji poezji obiektywizującej Miłosza, jest zmienny dystans między autorem a bohaterem lirycznym. Nieokreśloność kategorii podmiotowych w tej twórczości przybiera różne postaci. Czasami przypomina sytuację z wierszy Kawafisa (*Portret grecki*), czasami proteuszową bezosobowość *Jałowej ziemi* (o czym za chwilę więcej), czasami też poezję liryczną Norwida z okresu *Vade – mecum*. Można tutaj myśleć o takich utworach jak *Nerwy*, *Marionetki*, *Kółko*, *Ostatni despotyzm* etc..., w których relacje między podmiotem a otaczającym go światem stanowią nieustanny proces atrakcji i odpychania, identyfikacji i podkreślania własnej odrębności. Jest to więc układ szczególnie sprzyja-

---

[20] Cz. Miłosz *Prywatne obowiązki*, Paris s. 83.
[21] J. Kwiatkowski *Poznawanie Miłosza*, s. 93.
[22] A. Fiut *Moment wieczny*, Warszawa 1993, s. 195.

jący rodzeniu się ironii i autoironii, zjadliwej satyry, ale też litości. Wszystkie te cechy występują np. w *Dziecku Europy*[23], utworze na wskroś Norwidowskim.

3. Ale i tutaj łatwo wpaść w pułapkę nazbyt skwapliwych uogólnień. Niejednoznaczność Miłoszowego podmiotu, możliwość „identyfikowania lub/i oddzielania podmiotu lirycznego od autora" godziła w pierwszej instancji w romantyczny i neoromantyczny model poezji konfesyjnej. Okazuje się jednak, że wybierając taki dynamiczny wzorzec relacji komunikacyjnych Miłosz odcinał się też od klasycyzujących tendencji nabierających siły w poezji Eliota po *Jałowej ziemi*. Sytuację komunikacyjną w utworach Miłosza daje się znacznie trudniej zaszufladkować niż u Eliota.

Neoklasycystyczny świat *Czterech kwartetów* jest ściśle zhierarchizowany. Czas i przestrzeń obracają się wokół pustego miejsca, które nadaje ich konfiguracjom ostateczny sens. Kryje się za tym oczywiście chrześcijański absolut, Bóg. W podobny sposób odnoszą się poszczególne głosy do autora, bez względu na to, czy są one stylizowane, czy nie. Autor mimo całej swej pokory i skruchy nic nie traci z wszechmocy wobec materii poetyckiej. O ile role w tego typu poezji są jakby z góry dane i jasno od siebie oddzielone, to rzecz u Miłosza jest bardziej skomplikowana. Dotyczy to też zabiegów stylizacyjnych. Np. w *Rozmowie na Wielkanoc 1620 roku* monolog dramatyczny z jasnym podziałem ról zmienia się w dialog wewnętrzny. Polifonia stylów i głosów swoje apogeum osiąga w erudycyjnym poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. Zauważmy jednak, że obiektywizm takiego rodzaju nie tylko nie mieści się w neoklasycyzmie późnego Eliota, ale odbiega też od sytuacji w naznaczonych przewrotną ironią monologach dramatycznych z okresu *Ocalenia* i *Światła dziennego*. Relacje komunikacyjne i ironia w wielu wierszach tych tomów (powtórzmy to znów za Kwiatkowskim) rzeczywiście bardzo przypominają ironię Norwidowską (chociaż bohaterowie Miłosza depczą podłogę inną niż salonowy parkiet).

Istnieje jednak jeszcze jeden sposób przezwyciężenia subiektywizmu poezji (po)romantycznej i wydaje się, że zastosował go Miłosz w tejże

---

[23] Fiut określa to jeszcze inaczej: „wykład «dialektyki stosowanej» w duchu Orwella... przed Orwellem" (tamże, s. 208). Porównanie to jest — moim zdaniem — niefortunne. Anglik jest o wiele bardziej jednoznacznym moralistą niż Miłosz.

Rozmowie, która mimo wszelkich pozorów barokowej stylizacji (ciekawie pisał o tym Stanislaw Balbus)[24] bynajmniej nie jest pastiszem. Owa strategia zmienia podmiot w bierne medium rejestrujące wydarzenia, którym oprzeć się nie może albo nie chce. Konsekwencje takiej koncepcji poezji zostały sformułowane przez Miłosza w wierszu *Ars poetica?* („Dlatego słusznie się mówi, że dyktuje poezję dajmonion (...) Jaki rozumny człowiek zechce być państwem demonów,/ które rządzą się w nim jak u siebie, przemawiają mnóstwem języków")[25]. Mediumiczność stała się charakterystyczna dla późniejszej fazy twórczości Miłosza, stanowiąc jako „liryka nawiedzeń" — określenie to pochodzi od Zdzisława Łapińskiego[26] — jej kolejne przeobrażenie po „liryce maski i liryce charakteru i sytuacji". Mniejsza w tym miejscu o terminologię i pretensje teoretycznoliterackie, wysunięte przez Aleksandra Fiuta. Rzeczywiście trudno zaprzeczyć, że owa „koncepcja podmiotu-medium stanowi część kreowanego obrazu autora, element pisarskiej strategii"[27]. Ważne dla naszych rozważań jest jednak co innego, a mianowicie, że ów podmiot—medium jest z natury swej niezdolny do ironii Norwidowskiej. Trudno jednak z drugiej strony zaprzeczyć, że *Ars poetica* jest utworem wybitnie ironicznym, ale ironia mieści się tutaj na innej płaszczyźnie. Jej ofiarą padł bowiem sam autor, którego chyba wolno tym razem utożsamić z samym Miłoszem. Twórca kwestionuje możliwość artykulacji własnej obecności jako świadomego demiurga, panującego nad swym małym światem. Ale powiada to jednak Miłosz, autor licznych pism autobiograficznych, autor, który stwarzając własną biografię zrobił wszystko, by odbiorcy mogli zrozumieć jego życiowe wybory i ich motywacje. Sprawa przypomina trochę starożytny paradoks o Kreteńczyku.

Wydaje się, że ta pisarska strategia powstała jako odpowiedź na te tendencje w modernizmie, które wiązały poezję z podświadomością. Wykorzystuje ona twórczo koncepcję „strumienia świadomości", pod którego patronatem powstały obok słynnej prozy Joyce'a również arcydzieła poezji modernistycznej. Można tutaj np. myśleć

---

[24] S. Balbus *Między stylami*, Kraków 1993, s. 53.
[25] Cz. Miłosz *Poezje*, s. 337.
[26] Z. Łapiński *Jak współżyć z socrealizmem. Szkice nie na temat*, London 1988, s. 69.
[27] A. Fiut *Moment wieczny*, s. 184.

o *L'Après-midi d'un faune* Mallarmégo czy *La jeune Parque* Paula Valéry'ego. Wydaje się, że poezja w popularyzowaniu tej formy miała wyraźne pierwszeństwo przed prozą. W nieco odmiennej postaci była owa pisarska strategia stosowana już w *Jałowej ziemi*. Podmiotem integrującym wszystkie głosy jest tam jasnowidz Tejrezjasz, który w swojej postawie łączy bierność ze współcierpieniem. Wydaje się, że podmiot wypowiedzi poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, rejestrujący w swej wędrówce z klasztornej celi do renesansowej Litwy i znów z powrotem do Megalopolis głosy zarówno z głębokiej przeszłości, jak i ze swego „dziś", niejedno zawdzięcza Eliotowskiemu podmiotowi z okresu modernistycznej „rewolucji". Obok *Jałowej ziemi* przełożył Miłosz także jeden z *Czterech kwartetów* (*Burnt Norton*)[28]. Ale jego postawa wobec neoklasycysty odznaczała się zawsze poważnymi wątpliwościami. Na czym mogły one polegać? Zacznijmy od spraw prostych. Otóż Miłosz kładł szczególny nacisk na historyczność bytu, podczas gdy u Eliota dominuje perspektywa pewnych cyklicznie powtarzających się obrządków, etnograficznych w *Jałowej ziemi*, platońsko-chrześcijańskich w *Czterech kwartetach*, „Linearność czasu zbawienia" okazała się już czynnikiem decydującym o odrębności Norwida wobec modernistów. U Miłosza ta odrębność polega na napięciu między „momentem wiecznym" a doczesnym prawem przemijania. Żadnego „wiecznego powrotu tego samego"! Ale jak doświadcza tych procesów Miłoszowy podmiot? Zobaczyliśmy, że jest on medium, podobnie jak Pytia Valéry'ego i Tejrezjasz Eliota. Jego specyfika zaś polega na tym, że potrafi on rozważać antynomie wynikające z tego położenia. Czy powinien się przejmować, że rezultat tych rozmyślań nie spełnia kwalifikacji ściśle poetyckich („Co tutaj opowiadam, poezją, zgoda, nie jest")?[29] Ironia wynika oczywiście z tego, że Miłosz nie chce się ograniczyć do roli biernego narzędzia, ani też zdyskredytować swojej własnej poezji.

Postarajmy się teraz uchwycić różnicę między poglądami Valéry'ego, Eliota i Miłosza na miejsce podmiotu w poezji. Można chyba powiedzieć, że w twórczości francuskiego symbolisty ów podmiot jest czystą potencjalnością. „Ja" liryczne na początku *Młodej Parki* nie wie, gdzie ono jest, dlaczego mówi, skąd jego głos pochodzi, wreszcie, czy

---

[28] Zob. T. S. Eliot *Wybór poezji*, Wrocław 1990.

[29] Cz. Miłosz *Poezje*, s. 338.

to własny głos teraz słyszy. („Oui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure/ Seule (...) mais qui pleure,/ Si proche de moi-meme au moment de pleurer?")[30] Podmiot ten może swą tożsamość artykułować tylko poprzez odwołanie się do „historii formy" (tzn. do klasycystycznego aleksandrynu, skomplikowanej strofiki skodyfikowanej przez Malherbe'a) oraz do „wielkich fikcji ludzkości" (Wallace Stevens) — tzn. do mitów, archetypów, filozofii: Narcyza, Pytii, „okrutnej strzały Zenona". Pytia z monologu dramatycznego pod tym tytułem (*La Pythie*) jest niewątpliwie narzędziem w ręku Boga. W tej roli symbolizuje ona poetę, który oddaje głos czemuś, co go poprzedza. Perspektywa ta podporządkuje się jednak historii formy w węższym znaczeniu, czyli regułom konstrukcyjnym poezji francuskiej.[31] Czy to tylko jej reguły wypowiedzi poprzedzają poetę? Może nie, ale tylko przez nie można zapanować nad rzeczywistością prezentującą się świadomości w swojej chaotycznej pełni („La mer, la mer toujours recommencée" — Le Cimetière Marin). Koło się zamyka.

Eliot zdobył się w *Jałowej ziemi* na rodzaj obiektywizmu stwarzającego pozory rozbratu ze wszystkimi wartościami, z konieczności zrelatywizowanymi do perspektywy podmiotu mówiącego. On sam odrzucił wprawdzie taką interpretację swojego arcydzieła, ale przyznać trzeba, że w ten właśnie sposób współcześni zrozumieli wymowę poematu.[32] Rzeczywiście niełatwo w oparciu o utwór podnoszący fragmentaryczność i aluzyjność do zasady wszelkiej poetyckości wyłuskać z tekstu jakieś moralne przesłanie. Ale właśnie na nieobecności jednoznacz-

---

[30] P. Valéry *Oeuvres*, Paris 1968, s. 96. *Poezje*
„To chyba wiatr zwyczajny łka tam gdzieś w tej chwili,/ (...) Ale któż to kwili,/ Mej najgłębszej istocie tak bliski swym płaczem?" w: Valéry *Poezje*, przeł. B. Kołoniecki, Warszawa 1959, s. 55.

[31] Na ten aspekt poezji Valéry'ego zwrócił uwagę Cz. Miłosz w wierszu *Odczyt*. Stary Miłosz wspomina, jak w latach trzydziestych uczestniczył — chyba wolno utożsamić go z młodym studentem, który jest bohaterem lirycznym tego utworu — w odczycie „sławnego poety, de l'Académie Francaise". Studentowi, „rodem z krain zwanych Nigdzie", nie podobają się „diuszessy i comtessy/ W sukniach wysokiej mody,/ W koafiurach wykwintnych" etc. Odrzuca on estetyzującą koncepcję poezji wykładaną przez Valéry'ego: „czytał logiczne ciągi/ Zdań głównych i pobocznych,/ Traktujących o stałych rysach/ Doznania estetycznego,/ Z których wynikać musi/ Odwieczny powab sztuki". Ale równocześnie zdaje on sobie sprawę z tego, że właśnie ta postawa „sługi architektury,/ Hodowcy odmian kryształu", stroniącego „od nierozumnej/ Sprawy śmiertelnych" stanowi o sile poezji autora *Cmentarza morskiego*: „I tylko złocisty, lśniący/ wiersz dekasylabiczny/ Trwa i trwać będzie własną/ Harmonijną przyczyną./ A ja, późno, powracam/ Z odrobiną goryczy/ Na jego cmentarz morski/ W co dzień zaczęte południe". (Cz. Miłosz *Na brzegu rzeki*, Kraków 1994, s. 8).

[32] Wilson *Axel's Castle*, s . 96–97.

nej wymowy etycznej polegała atrakcyjność tego prototypu nowoczesnego poematu. Zwrot Eliota ku „monarchizmowi w polityce, katolicyzmowi w religii i klasycyzmowi w literaturze"[33] stanowił więc niemałe zaskoczenie dla krytyków. Po *Popielcu* zaczęła jednak tej poezji patronować twarda wiara w prawdę chrześcijańskiego Objawienia. Poeta zbliżał się do niego w poetyckich medytacjach wzorowanych na tradycyjnych praktykach mistycznych Kościoła (hierarchia stopni schodów, droga negacji Jana od Krzyża etc.)[34] Podobnie jak Norwid, na wyzwania chaotycznego Wieku Przemysłu i Kupiectwa znalazł Eliot odpowiedź w światopoglądzie spirytualistycznym i antyrelatywistycznym. Inaczej jednak niż u autora *Vade-mecum*, chaotyczny żywioł świata widzialnego, opisanego jeszcze tak żywo we fragmentarycznych strukturach *Jałowej ziemi*, później zamiera u Eliota w bezruchu. Właśnie ten bezruch jest źródłem wszelkiej doskonałości („The stillness, as a Chinese jar still/ Moves perpetually in its stillness").[35]

Miłosz zaś, wybierając inną drogę, nie bał się braku konsekwencji. Wiadomo, że na początku swej kariery ulegał on wpływowi Valéry'ego, ale w przeciwieństwie do francuskiego symbolisty zdawał on sobie już wówczas sprawę z tego, że poeta nie może być czystym intelektem konstrukcyjnym. Głos przemawiający w poezji Miłosza jest głosem Polaka lub ewentualnie pogrobowca Wielkiego Księstwa Litewskiego, jest też głosem śmiertelnika łaknącego sił witalnych (zob. rozdział ze *Świadectwa poezji* pt. *Lekcja biologii*),[36] i te role decydują w pewnym sensie o tożsamości poety. Byłoby nieporozumieniem sprowadzić je tylko do płaszczyzny „historii formy" czy „wielkich fikcji ludzkości". Te role są zarówno realne, jak i przez podmiot uświadomione. Ale głos poety jest równocześnie głosem „państwa demonów", dlatego iż „słusznie się mówi, że dyktuje poezję dajmonion". Narodowość określająca tożsamość poety może być źródłem siły lub słabości. W wierszach Miłosza i Norwida rozmowy na ten temat prowadzone są często w sposób dyskursywny, a mimo to

---

[33] W zbiorze esejów *For Lancelot Andrewes*, 1928.

[34] Eliot *Collected Poems*, s. 99 („Ash-Wednesday"), s. 192 (*Burnt Norton*).

[35] Tamże, s. 194. „Tylko forma, wzór/ Może sprawić, że słowo, muzyka dosięgną/ Spokoju, jak dosięgnąć może chiński dzban,/ Który w ruchu bez przerwy stoi nieruchomo" (T. S. Eliot - *Wybór poezji*, Wrocław 1990, przeł. Cz. Miłosz, s. 228).

[36] Cz. Miłosz *Świadectwa poezji*, Warszawa 1990.

rezultat tych rozważań nie przestaje być poezją. Podobnie z poezją nawiedzeń dyktowanych przez siłę mającą swoją siedzibę poza poetą. Poeta nie musi więc ulegać wieszczemu szałowi, a „historia formy" nie jest jedynym środkiem, którym dysponuje, by pierwotną potęgę poezji ująć w karby. Za pomocą dyskursywnych wywodów lub ironii poezja może zajmować się tożsamością narodową, biologiczną, historyczną czy socjologiczną, podobnie może ona też kwestionować własny byt, czyli podchodzić do siebie jako do „rzeczy, o której nie wiedzieliśmy, że w nas była". Poezja nie jest bowiem żadnym absolutem.

Zrekapitulujmy. Poezja ta powołuje anachroniczne gatunki do ponownego życia, nawiązuje do problematyki aktualnej, usiłuje odtworzyć „moment wieczny" w jego bezpośredniej konkretności i traktuje eseistycznie, dygresyjnie, abstrakcyjnie o filozofii i historiozofii. Niełatwo u innych poetów o taką rozpiętość tematów i gatunków, zwłaszcza w czasach *(post)modernistycznych*, kiedy — jak wyraził to George Steiner — „ przymierze między słowem i światem zostało zerwane".[37] Różnorodność tematyczna i formalna poezji Miłosza jest w tej epoce rzeczywiście zjawiskiem niepospolitym. W poszukiwaniu paraleli nasuwają się znów dwa nazwiska, które spotykaliśmy już wielokrotnie w trakcie naszych rozważań: Audena i Norwida. Ale podobieństwo, zwłaszcza z tym ostatnim, sięga głębiej. Norwid zwalczał znienawidzone przez siebie „prawdy pozytywne"[38] w kategoriach uwzględniających nowoczesny światopogląd naukowy. Jego fraszki nie są błahymi i żartobliwymi wierszykami, podobnie jak Miłoszowska poezja dydaktyczna nie jest wykładem prostych i jednoznacznych prawd.

Poemat dydaktyczny stał się w dziewiętnastym wieku gatunkiem martwym. Ale w rzeczywistości wymagającej od pisarzy wyborów etycznych, dobrego rozeznania w mechanizmach władzy, gatunek ten, z domieszką satyry, okazał się bardziej atrakcyjny od mglistych (mimo rzekomo surowej logiki konstrukcyjnej) poematów mitycznych Valéry'ego i wiejących chłodem medytacji metafizycznych późnego Eliota. Nie dyskwalifikuje to zresztą tych gatunków. Nierealne bowiem okazują się wszystkie marzenia o jakimś stylu uniwersalnym. Parodyjne

---

37 G. Steiner *Real Presences*, London 1991, s. 90.

38 Zob. fraszka *Pewność*, P. W., I, s. 173.

odtworzenie starego systemu gatunkowego nie ma natomiast takich pretensji. O ile w normatywnych poetykach szkolnych każdy gatunek miał swój własny zakres tematyczny, stylistyczny, leksykalny etc., to tutaj chodzi raczej o wyeksponowanie jednostronności aspirujących do uniwersalności „izmów", o podkreślenie ciągłości tradycji, o negowanie romantycznej i awangardowej iluzji, jakoby poezja była siłą autoteliczną, której byt polega na snuciu dyskursu o samej sobie. Jej autonomia nie może być pretekstem do samostwarzania. Poprzedzają ją bowiem zawsze imponderabilia: chrześcijańskie Objawienie, przekonanie, że świat istnieje naprawdę i że człowiek ma do niego dostęp w akcie *mimesis*, wiara, że dzieje są domeną, gdzie realizuje się człowieczeństwo. Sens poezji leży więc poza żywiołem poetyckim. Sens świata leży poza sferą subiektywnych wrażeń. Fałszywy absolut jest w tej poezji zdemaskowany przez jakąś alternatywną w stosunku do niego względność, ale wynik tej konfrontacji jest czymś więcej niż prostą negacją. W chwili demaskacji jego nieuzasadnionych roszczeń ów fałszywy absolut odzyskuje bowiem swój autentyczny sens w odniesieniu do „prawdziwego" absolutu, jako świadoma swych własnych ograniczeń relatywność. Jest to sens bytu zapośredniczonego przez jakąś wyższą instancję, bytu zrelatywizowanego do epoki, obszaru lub tradycji.

Nie ma w poezji „arcy-gatunków" ani „arcy-tematów". „Forma bardziej pojemna" jest bowiem formą synkretyczną. Jej elementy stwarzają galerię lustrzaną. Lustra te odzwierciedlają nie tylko przedmioty i sytuacje „prawdziwego" świata, ale też odbicia owych przedmiotów i sytuacji w innych lustrach. O ile każde odbicie „prawdziwego" przedmiotu lub „prawdziwej" sytuacji, istniejących na zewnątrz galerii lustrzanej, stanowi w pewnym sensie jego zniekształcenie, o tyle „odbicie odbicia" czyli odbicie drugiego stopnia wcale nie musi być odleglejsze od pierwowzoru. Sytuację, zniekształconą w pierwszym lustrze, drugie lustro może pokazać w prawdziwszej perspektywie. Ale nie zmienia to faktu, że oba lustra pozostają krzywymi zwierciadłami. Prostując fałsz pierwszego lustra, drugie lustro nie może więc pretendować do tego, jakoby pokazywało rzeczywistość „sub specie aeternitatis". Punktem odniesienia jest zawsze konkretna sytuacja, która dała początek owemu fałszowi. Właściciel gabinetu lustrzanego dociera do rzeczywistości i prawdy przez proces ciągłej weryfikacji i modyfikacji swoich wrażeń. Ale w tym trudnym procesie „prób i błę-

dów" ma on jeden pewnik odróżniający jego perspektywę od perspektywy mieszkańców postmodernistycznego labiryntu. Odbicia te są widzialne tylko dzięki temu, że świeci słońce. Pewność co do istnienia źródła, z którego najróżnorodniej ukierunkowywane snopy poezji czerpią światło, poprzedza wszystkie inne rozważania. Dowodów na istnienie tego światła poezja dostarczyć nie może, ale przez sam fakt swego bytu uwiarygodnia i unaocznia ona jego rzeczywistość. Barańczakowskie określenie poezji tzw. „ironicznych moralistów" jako proces „ciągłego przewartościowania" (...) wiecznego «tak, ale...» i «nie, ale»"[39] zawiera tylko połowę prawdy. Poezja Norwida, Miłosza i Audena jest bowiem też poezją powtarzającą wieczne „tak, gdyż" i „nie, gdyż". Ostatecznie ma ona swoje zakorzenienie w *sacrum*.

[39] S. Barańczak *Tablica z Macondo*, London 1990, s. 105.

Roztrząsania i rozbiory

Trop w imadle historii idei. O literaturoznawczej koncepcji symbolu

Niedoskonałość jawi się jako odskocznia, która przerzuca nas od bezznaczeniowości ku sensowi.
Greimas *O niedoskonałości*

Rozrastająca się bezznaczeniowość, albo — inaczej mówiąc — doskonała nieweryfikowalność znaczenia coraz wyraźniej określa kondycję współczesnej kultury negującej obiektywność prawdy i piękna. Dotykając wszystkich przestrzeni humanistycznego bycia domaga się natarczywie sprawdzenia przydatności ciągle jeszcze określających standardy akademickiej polonistyki, ale już „starych" koncepcji badawczych. Teorie literaturoznawcze — jak wszystkie inne — podlegają tym samym wewnętrznym ciśnieniom kultury, wpasowując się lepiej lub gorzej w nowe pola światopoglądu i filozofii, a także wyrastających z nich metodologii. W czwartym numerze tegorocznych „Tekstów Drugich" (1994) Włodzimierz Bolecki[1] błyskotliwie wykazuje poststrukturalistyczność postawy „nieortodoksyjnego strukturalisty" Janusza Sławińskiego i, trzeba przyznać, w wielu punktach przekonuje. Zadanie to ułatwia Boleckiemu odnajdywany „funkcjonalny eklektyzm" dyskursu Sławińskiego, fakt zwracania

[1] W. Bolecki *PPP (Pierwszy Polski Poststrukturalista)*, „Teksty Drugie" 1994 nr 4 s. 5–18.

przezeń uwagi nie na „osobność", lecz na „interferencyjność" interpretowanych dzieł literackich etc. — jednym słowem metodologiczna „niedoskonałość" postawy badacza. To właśnie ona pozwala Boleckiemu odnaleźć nowy sens strategii pisarskiej Sławińskiego, sens, który i dzisiaj zapewnia jego rozpoznaniom aktualność.
Podobne pytania stawiać dziś wypada nie tylko wobec metodologicznych horyzontów badaczy, ale także wobec tych uniwersalnych, jak się dotychczas wydawało, koncepcji, takich choćby jak literaturoznawcza teoria symbolu. Waga ostatniego problemu jest tym większa, iż żyjemy w czasach kryzysu myślenia symbolicznego. W przeciwieństwie jednak do symbolu, jego literaturoznawcza definicja wydaje się miewać nadspodziewanie dobrze, powiedziałabym nawet, że aż za dobrze, co może grozić utratą analitycznej przydatności. Czy i w przypadku tej teorii można w jej „niedoskonałości" dostrzec odskocznię, która przerzuci nas od bezznaczeniowości ku nowemu sensowi? Być może. By tak się stało, trzeba wpierw uświadomić sobie znamiona tej pierwszej. Wypada zacząć od krótkiego przedstawienia historii i ewolucji terminu.

Nowoczesny kształt literaturoznawczej teorii symbolu sięga swą genezą — chronologicznie końca wieku XVIII, źródłowo zaś słynnych *Maksym i refleksji* Goethego. Epoki wcześniejsze: średniowiecze, renesans, barok rozwijały teorie alegorii, określając tym mianem prawie wszystkie rodzaje przedstawień obrazowych. Słowo „symbol" pojawiało się wymiennie, w tych samych kontekstach co słowo „alegoria". Warto podkreślić, że praktykę synonimicznego stosowania obu określeń badacze skłonni są traktować nie tyle jako dowód terminologicznej nieporadności, ile jako wyraz przyjmowania określonych teorii semiotycznych i epistemologicznych[2]. Konsekwentne przeciwstawienie symbolu alegorii pojawia się wraz z prymatem filozofii idealistycznej. Autorem tej trwale wpisanej w naukę o literaturze koncepcji był, jak wiadomo, niemiecki klasycyzm.[3] Epoka

[2] Por. J. Sokolski *Barokowa księga natury. O europejskiej symbolografii wieku siedemnastego*, Wrocław 1992, s. 7–33.

[3] W niemieckim kręgu językowym trwają spory o rzeczywiste autorstwo słynnej opozycji: alegoria — symbol. Łączoną tradycyjnie z nazwiskiem Goethego odnajdujemy ją wcześniej w pismach Schellinga. Badacze zwracają też uwagę na większą — niż się potocznie sądzi — rolę filozofów (Asta, Solgera) w formułowaniu owej opozycji niż literatów. Por. M. Titzmann *Allegorie und Symbol im Denksystem der Goethezeit*, w: *Formen und Funktionen der Allegorie. Symposion Wolfenbüttel 1978*, Stuttgart 1979, s. 642–665.

Goethego podstawową funkcję sztuki rozumiała jako poznanie rzeczywistości w całym jej ontologicznym skomplikowaniu. Alegoria i symbol realizowały to zadanie — i tu tkwi źródło żywotnej do dziś opozycji — po pierwsze — w różny sposób[4], po drugie — docierając do odmiennych, nazwijmy je tak, sfer rzeczywistości, w jakiej żyje i tworzy, i w jaką — co z naszego punktu widzenia najważniejsze — wierzy człowiek.
Goethe pisał w jednej z *Maksym*:

Symbol przekształca zjawisko w ideę, ideę w obraz, w ten sposób, że idea tkwi w nim wiecznie działająca i nieosiągalna, a wypowiedziana nawet przy pomocy wszystkich języków pozostaje niewypowiedziana. Alegoria przekształca zjawisko w pojęcie, pojęcie w obraz tak, że zostaje ono w obrazie dane pełne i ograniczone, pozostając możliwym do wypowiedzenia.[5]

Alegorie obrazują zatem pojęcia, które posiadamy w momencie rozszyfrowania tropu. Symbole obrazują idee, których nigdy nie posiądziemy, a które jednak, w odróżnieniu od pojęć, istnieją. Pierwsze zajmują się tym, co utrwalone i skamieniałe (*Gewordennen Erstarrten*), drugie tym, co żyjące i stające się (*Lebendigen, Werdenden*)[6].
Opozycja: pojęcie poddające się wypowiedzeniu — niewypowiadalna idea, wiąże się także ze swoistą deprecjacją języka. Czynność symbolicznego wyobrażania dokonuje się bez jego użycia. Co więcej, to właśnie niemożność wypowiedzenia „treści" symbolu okazuje się konstantą wyobrażeniowej aktywności. Symbol jest tu bowiem rozumiany jako forma kontemplacji, a nie — jak w przypadku alegorii — nazywania świata[7].

Inny problem wiąże się z periodyzacją. Polska recepcja pism klasycyzmu niemieckiego dokonała się w dobie romantyzmu, dlatego właśnie z tą epoką wiąże się interesujący nas przełom, który doprowadził do powstania nowoczesnej teorii symbolu.

[4] Symbol prowadzi od konkretu ku abstrakcji, alegoria obiera najpierw abstrakcyjne pojęcie, a potem przydziela mu konkretne przedstawienie.

[5] J. W. Goethe *Maksimen und Reflexionen* (*MuR* Nr 1112 u. 1113, Hecker, Schriften der Goethegeselschaft, 21 Bd., 1907).
Cyt za: W. Binder *Das „offenbare Geheimnis". Goethes Symbolverständnis*, w: *Welt der Symbole. Interdisziplinäre Aspekte des Symbolverstandnises*, wyd. II, Göttingen 1989, s. 146–163.

[6] Por. G. Kurz *Zu einer Hermeneutik der literarischen Allegorie*, w: *Formen und Funktionen...*, s. 12–21.

[7] Widać tu wyraźny wpływ myśli Kanta, rozróżniającego idee estetyczne — wyobrażenia, którym nie odpowiada żadne pojęcie i powstające w rozsądku idee–pojęcia. Por. M. Titzmann *Allegorie...*, s. 56 in., a także: G. Kurz *Zu einer Hermeneutik...*, s. 13–14.
Warto tu też wspomnieć, że w polskim romantyzmie nabiera znaczenia, znane od czasów Wincentego z Beauvais, przeciwstawienie *natura naturata* i *natura naturans*.

Wobec tych przekonań alegoria musiała być (i była) oceniana jako mniej wartościowa. I to nie ze względu na przesłanki natury li tylko „estetycznej", w każdym razie nie przede wszystkim (figura ta, dopuszczając tylko jedną i jednoznaczną [!] interpretację nie dorównywała siłą poetycką wieloznacznemu symbolowi), ale z powodu jej gnoseologicznej — by tak rzec — ułomności. Alegoria nie sięga tak głęboko jak symbol, nie wykracza poza obręb stworzonego przez człowieka kodu — języka poetyckiego (a w wielu przypadkach nawet potocznego). Interpretację taką potwierdzają badacze, którzy wychodząc od teorii retorycznych ujmują alegorię jako „pośredni akt mowy" (*indirekter Sprechakt*), stawiając ją w jednym szeregu z tropem takim jak ironia[8]. Obie figury retoryczne, przy wielu ważkich różnicach, zakładają — co łatwo zauważyć — tę samą ontyczną wizję świata: wpisują się w starą metafizyczną dychotomię (prawdziwego) bytu i (samego tylko) zjawiska, pomiędzy którymi wraz z językiem pojawia się jeszcze pojęcie. Dwupoziomowość tropu odpowiada tu — i to chciałabym wyraźnie podkreślić — dwupłaszczyznowości rzeczywistości jawnej i ukrytej, zjawiska i idei w przypadku symbolu, bądź też, jak w alegorii, dwu członom relacji: język — pojęcie, przy czym nie mamy tu już do czynienia z prymarnym językiem etnicznym, lecz z wtórnym kodem sztuki.

Rekapitulując: literaturoznawcza koncepcja symbolu związana jest z filozofią idealistyczną (niektórzy mówią nawet, że symbol jest ikonicznym przedstawieniem idei[9]), mając zaś swe korzenie w antycznej

---

[8] Czyni tak m. in. G. Kurz badający alegorię jako formę narratywną i upersonifikowaną: *essentially a narrative mode*, G. Kurz, *Zu einer Hermeneutik...*, s. 20–22.

Należy w tym miejscu wspomnieć o jeszcze jednej obecnej w nauce o literaturze koncepcji badawczej posługującej się terminem „symbol". Mam tu na myśli wyrosłą z tradycji arystotelesowskiej („logicznej" w odróżnieniu od „romantycznej") ogólną teorię znaku, rozwijaną współcześnie przede wszystkim przez językoznawstwo i semiotykę. *Notabene* pisząc dziś o „literaturoznawczym" (rozumianym jako jeden z tropów), symbolu korzystamy z tam właśnie poczynionych ustaleń i ukutej terminologii; mówimy o „planie wyrażania" i „planie treści" figury, nawiązując do Hjelmslevowskiej definicji znaku. Podziału teoretyków symbolu z XVIII i XIX wieku na logików i romantyków dokonał Karl Bühler. Pisze o tym H. Löffer w artykule *Das sprachliche Symbol* zamieszczonym w *Welt der Symbole...*, s. 25–26.

[9] Tak formułowaną tezę spotykamy najczęściej w tekstach historyków sztuki. J. Białostocki badając XVII-wieczne tendencje obecne w teoriach symbolu pisał o postawie neoplatońsko-mistycznej: „Wedle niej obraz daje poznanie inne od tego, które przekazuje język, daje oświecenie bezpośrednie, w entuzjastycznym przeżyciu umożliwia zetknięcie się z abstrakcyjnymi

retoryce, traktuje symbol jako dwustopniową figurę stylistyczną. Z tego też powodu bywa określana mianem dwuczłonowej; by odróżnić od jednoczłonowych ujęć pansymbolistycznych, dominujących — jak się wydaje — w obrębie innych dziedzin humanistyki, takich jak: psychologia, etnografia, kulturo- i religioznawstwo. Te ostatnie dyscypliny widzą w symbolu autonomiczną rzeczywistość „poza którą nie wychodzi nasze poznanie; [symbol — A. S.] nie odsyła tu już do czegoś zewnętrznego i niezależnego w stosunku do niego"[10], nie jest już sposobem wglądu w głąb rzeczy, lecz samą rzeczą. Mianem pansymbolistycznych określa Maciejewski wszystkie inspirowane kantyzmem teorie. W ich ujęciu symbol jest jedynym elementem sytuacji poznawczej czy komunikacyjnej, stanowi ontyczną i epistemiczną jedność.

Wydawać by się mogło, że między tymi dwoma podejściami rozpościera się nieprzekraczalna przepaść. A jednak, nawet wśród ustaleń teoretyków literatury, najgłośniej zgłaszających swą niechęć dla ujęć pansymbolistycznych, odnajdujemy stwierdzenia, które nasuwać mogą myśl o istnieniu jakiegoś pomostu. Potwierdzają to zresztą, uprzedźmy, także ustalenia historyków literatury, którzy dostrzegają ewolucję nie tyle może teorii, ile samego zjawiska, jakim jest literacki symbol. Również karmiąca się zawsze teraźniejszością literatury krytyka, jeśli nawet nieświadomie, poświadcza coraz częściej, iż tradycyjne ujęcie nie zawsze już wystarcza. Uprzedźmy — nie chodzi tu o ewentualne różnice, wynikające z odmienności decyzji metodologicznych badaczy i krytyków sztuki słowa. Zanim spróbujemy uchwycić znamiona oraz istotę ewolucji interesującej nas figury, musimy jeszcze raz powrócić do opozycji alegoria — symbol, relewantnej od czasu supremacji myśli Goethego.

---

prawdami, daje bezpośrednie poznanie idei. Tę postawę wobec obrazów uważano za wyższą od racjonalnej; pozwala bowiem ująć treści, których nie można przekazać za pomocą słów". Por. J. Białostocki *Czy istniała barokowa teoria sztuki*, w tegoż: *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 151. Wiąże się to z nierozstrzygniętą do dzisiaj dyskusją toczącą się wokół pytań: Czy słowo jest znakiem czy symbolem? Czy słowo w ogóle może być symbolem? Por. H. Löffer *Das sprachliche Symbol*, w: *Welt der Symbole...*, s. 23–27.

Wypada tu przy okazji podkreślić rozmiary dyferencji sztuki malarskiej i sztuki słowa w odniesieniu do wielu gatunków alegorycznych.

[10] Z. Maciejewski *Pansymbolizm*, „Teksty" 1979 z. 5, s. 158, a także: H. Buczyńska-Garewicz *Filozofia a świat symboli*, wstęp do: S. K. Langer *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli*, przeł. A. Bogucka, Warszawa 1976, s. 18.

Jak już wiemy — obecną w tekście literackim alegorię każdorazowo określa przenośne znaczenie (wynikające z kulturowego kontekstu). Podobnie jak wspomniana już ironia, alegoria spełnia swą funkcję wskazując na coś, co jest poza nią; zaliczana jest przeto do figur powstających *per immunitationem*[11] (przez zastąpienie). W planie poetyki odbioru nakazuje w dziele sztuki, stanowiącym formalno-semantyczną całość i jedność, wyróżnić odrębne płaszczyzny. Jako efekt wolnej umowy między użytkownikami tego samego repertuaru kulturowych znaków, dopuszcza (przynajmniej potencjalnie) możliwość alternatywy, zastąpienia jej przez inny znak arbitralny. Jest to możliwe, ponieważ między alegorycznym obrazem a ukrytym za nim pojęciem, stanowiącym drugi i zewnętrzny wobec pierwszego plan figury, nie istnieje więź substancjalna. Uzmysławia to podnoszona często immanentna absurdalność obrazu czy opowiadanej przez alegorię historii. To zresztą jeden ze sposobów, w jaki autor może sygnalizować czytelnikowi konieczność podjęcia wysiłku alegorezy.
W odniesieniu do symbolu mamy do czynienia z sytuacją przeciwną. Arbitralność tego tropu ogranicza zależność właściwych mu semantycznych przesunięć od czynników pozajęzykowych. Jerzy Ziomek pisał:

Symbol jest to taki tekst (znak lub syntagma znaków), który jest względnie wyrazistym i ostrym planem wyrażania dla nieostrego planu treści. Osobliwością symbolu jest to, że jako plan wyrażania jest on częścią planu treści, do którego się odnosi. Symbol jest w sensie semiotycznym znakiem motywowanym, ale nie przez podobieństwo (jak zwykłe znaki ikoniczne), lecz przez przynależność do pola odniesienia.[12]

Czyli, inaczej mówiąc, określa go związek z konkretną ontyczną wizją świata, której każdorazowo hołduje twórca symbolu, a która oczywiście może ulec zmianom i im ulega. Symbol podobnie jak metonimia jest — powtórzmy jeszcze raz za autorem *Retoryki opisowej* — „tropem pod względem językowym silnie przezroczystym dla kulturowo zsemiotyzowanej rzeczywistości"[13]. Badając symbol nie mamy zatem

---

[11] Zob. J. Ziomek *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990.

[12] J. Ziomek *Symbol wśród tekstów kultury obrzędu i sztuki*, w: *Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane Stefanowi Żółkiewskiemu*, red. A. Brodzka, M. Hopfinger, J. Lalewicz, Wrocław 1986.

[13] J. Ziomek *Metafora a metonimia. Refutacje i propozycje*, w tegoż: *Prace ostatnie*, Warszawa 1994.

do czynienia ze zjawiskiem li tylko językowym czy estetycznym. Niezbywalnym kontekstem dla rozważań o ewolucji symbolu literackiego okazuje się historia idei. To bowiem badany przez nią kształt „pola odniesienia" decyduje w gruncie rzeczy o tym, czy zasadne jest mówienie o dwupoziomowym tropie, czy też o monolitycznej rzeczywistości symbolu rozumianego pansymbolistycznie. Z tego punktu widzenia losy interesującego nas tropu są tylko jedną z odsłon dziejów kultury.

Początek kariery symbolu zbiega się w czasie z „przełomem wyobraźniowym"[14], z supremacją takich pojęć, jak: geniusz, natchnienie, oryginalność. Ewolucja tropu wiąże się natomiast z dominacją kilkadziesiąt lat po nim w estetyce tendencji kreacjonistycznych i leżących u ich podstaw przemian światopoglądowych. Sądzę, że kierunki ewolucji literackiego symbolu wyznaczają właśnie dwa warianty kreacjonizmu. Pierwszy z nich: ekspresjonistyczny, zakłada, iż podstawową funkcją sztuki jest wyrażanie subiektywnych przeżyć kreującej dzieło jednostki, przeżyć niesprowadzalnych, ani też nieweryfikowalnych na gruncie rzeczywistości intersubiektywnej, stanowiącej przedmiot rozpoznań i obrazowania sztuki realistycznej. Drugi wariant kreacjonizmu: konstruktywistyczny, podkreśla niezależność świata przedstawionego dzieła wobec życiowej empirii, akcentuje jego autonomiczność, wyrastającą z niepowtarzalnych w swym układzie reguł strukturalnych, w oparciu o które dzieło otrzymuje spójność. „Konstruktywistyczny", znaczy tu: posiadający własną logikę i tłumaczący się sam przez się, bez konieczności odwołania się do jakichkolwiek zewnętrznych wobec dzieła porządków. Przymiotnik konstruktywistyczny opatruję cudzysłowem, bowiem w proponowanym przeze mnie ujęciu termin ten wykracza poza obręb estetyki; określa oczywiście pierwotnie jeden z przypomnianych wyżej typów sztuki amimetycznej, ale odnosi się także *à rebours* do postmodernistycznej metodologii badania tekstu literackiego. (Dekonstrukcja tekstu zakłada wszak jego uprzednią, „przedustawną" konstrukcyjność.)

W obu potwierdzonych przez historię literatury przebiegach ewolucyjnych symbolu dostrzegamy postępujące wyizolowanie go z kontekstów zewnętrznych. Dokonuje się ono bądź poprzez subiektywizację

---

[14] Por. M. Baranowska *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 5–25.

symbolicznego obrazu, bądź poprzez odrzucenie przekonania, że symbol uczestniczy w jakimś leżącym poza dziełem „polu odniesienia". Prostą konsekwencją zarówno w pierwszym, jak i w drugim przypadku, jest odejście od dwupłaszczyznowego tropu w kierunku tworu jednostopniowego semiotycznie.

Nawet zgłaszający swe *dèsintèressement* dla perspektywy pansymbolistycznej, Jerzy Ziomek, rejestrował w swej definicji skutki owej ogólnej tendencji. Twierdzenie o częściowym choćby zlaniu się planu wyrażania figury z planem treści, o uczestnictwie jednego w drugim, zbliża nas wszak nieuchronnie ku koncepcji widzącej w symbolu twór obdarzony własnym autonomicznym bytem, oddala zaś od ujęcia właściwego retoryce. Badaczka młodopolskiego symbolizmu, Maria Podraza-Kwiatkowska, wśród trzech XIX-wiecznych trendów zaprzeczających dualistycznemu rozumieniu symbolu — obok pojmowania go jako bezpośredniego myślenia za pomocą obrazów, bądź jako magicznej identyfikacji — wymieniała właśnie przekonanie o konstytuującej symbol nierozerwalności znaczonego i znaczącego, desygnatu i znaku[15]. Cecha ta w sposób oczywisty narusza tropiczność symbolu, redukuje bowiem, jeśli wręcz nie eliminuje, właściwą mu pośredniość. Odrzucenie pośredniości poezji w tym pośredniości symbolu postulowali poszukujący pierwotnego języka kosmosu (*Ursprache*) romantycy[16]. Ekspresjonistyczny wariant „monolitycznienia" symbolu prawdziwej mocy nabrał jednak dopiero w modernizmie, odnajdując swe apogeum w niektórych nurtach awangardowych XX wieku — przede wszystkim w nadrealizmie.

Punkt zwrotny w historii literackiego symbolu określa moment odejścia od mistycznego dualizmu ulotnego zjawiska i idealnego bytu. Transcendencję, której istnienie uznawało oświecenie, negując równocześnie możliwość jej poznania, romantyzm przenikał „okiem duszy", modernizm związał z kartezjańską *res cogitans*, rozpoczynając tym samym determinizm jaźni. Pożądana i poszukiwana transcendencja modernistów okazywała się tylko złudzeniem umysłu, projekcją rzuconego w nicość „ja". „Subiektywizm, ten warunek każdej liryki, przeobraził się w poezji symbolistycznej w rodzaj jakiegoś misty-

[15] M. Podraza-Kwiatkowska *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975, s. 53.

[16] B. Andrzejewski *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech*, Poznań 1989.

cyzmu osobowości. Ja poety symbolisty jest nie tylko jak ja każdego twórcy kluczem do świata, ale całym światem"[17] — pisał w *Modelunkach* Zbigniew Bieńkowski. Oderwanie słowa od rzeczy, znaku od świata, otworzyło przed poetą szansę bycia demiurgiem, ale też, odbierając przedmiotowi poznania status intersubiektywnego bytu, relatywizowało to ostatnie. Romantyzm, stawiając wymóg oryginalności, rozbił „wspólnotę języka"[18] — i dlatego tak silnie deprecjonował alegorię, modernistyczne, na wskroś antropocentryczne koncepcje coraz wyraźniej niszczyły „wspólnotę rzeczywistości", rozpoczynając proces „wykorzeniania" symbolu.

Miejsce ogólnie zrozumiałej figury coraz wyraźniej zajmował symbol „indywidualny"[19], „wyobrażany lub wyjaśniany podług specjalnej koncepcji świata morfologicznie możliwego dla umysłu każdego symbolizatora"[20] — pisał R. de Gourmont. Specjalnej, znaczy tu po prostu jednostkowo i subiektywnie określanej. Modernistyczny symbol przestawał pełnić funkcję narzędzia poznania rzeczywistości zewnętrznej wobec człowieka. Jak cała poezja, z którą był coraz częściej utożsamiany, sprowadzał się do formy ekspresji „ja". W moim przekonaniu symbol „indywidualny" skupia w sobie podstawowe cechy ekspresyjnego wariantu kreacjonizmu, jest jego skróconą, wyrażoną w języku sztuki, a nie dyskursu, definicją. Nie dziwi zatem fakt, że skrajną realizację tych tendencji odnajdujemy w nadrealizmie.

Jednym z najważniejszych postulatów surrealistów był — jak wiadomo — wymóg maksymalnego uwewnętrznienia poetyckiego świata przedstawionego. „Obrazy są wolną, swobodną kreacją najbardziej intymnego ja. Człowiek nie jest przeszywany przez obrazy, on właśnie jest ich źródłem absolutnym"[21] — pisał Claude Abastado. Polski krytyk, Jerzy Kwiatkowski, powtarzał myśl francuskiego nadrealisty niemal dosłownie, kiedy w 1958 roku konstatował pojawienie się nowego typu liryki przełamującej socrealistyczne getto wyobraźni.

Przeciwko lirykom, których poezja powstaje na drodze: świat — poeta, występuje liryk o przeciwstawnej, ekspresjonistycznej zasadzie twórczej: rzutujący swoją psychikę na świat zew-

---

[17] Z. Bieńkowski *Modelunki*, Warszawa 1966, s. 453.

[18] Por. S. Balbus *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Kraków 1992, s. 145.

[19] Por. M. Podraza-Kwiatkowska *Symbolizm...*, s. 35.

[20] R. de Gourmont *L'Idealisme*, s. 24, cyt. za: M. Podraza-Kwiatkowska *Symbolizm...*, s. 35.

[21] C. Abastado *Introduction an surrealisme*, Paris 1971, s. 133–134, cyt. za: M. Baranowska *Surrealna...*, s. 10.

nętrzny. Poeta przedmiotowy odkrywa poetyckie elementy istniejące w rzeczywistości. One są, istnieją i bez niego. Dla poety subiektywnego poezją jest wszystko. Wszystko bowiem staje się nim samym. [...] To nie poeta został zbudowany z tej samej materii co cała rzeczywistość. To rzeczywistość została zbudowana z tej samej materii co poeta. [podkreślenie moje – A. S.][22]

Przytaczam te słowa, ponieważ tropiący polskie nadrealizmy Kwiatkowski odwoływał się w swym krytycznym manifeście do kategorii „symbolu", postulując potrzebę jego autonomizacji opartej o „rosnącą przewagę znaku nad znaczeniem" (sic!). W ramach terminologii właściwej literaturoznawczej koncepcji tropu poetyckiego, krytyk zbliżał się światopoglądowo w swych postulatach ku ujęciom pansymbolistycznym. Ten metodologiczny eklektyzm uzmysławia, z jednej strony, jak silnie w myślenie literaturoznawcy wrosła dwuczłonowa koncepcja symbolu, z drugiej, jak bardzo może się ona rozmijać z odmiennymi od retorycznej, wpisanej w filozoficzną teorię „dwu światów", wizjami rzeczywistości.
Modernizm wykorzenił trop z właściwego mu metafizycznego gruntu, postmodernizm sprowadza go dzisiaj do roli tekstowej relacji, kontynuując, jak sądzę, na swój sposób konstruktywistyczny wariant kreacjonizmu. Tutaj też odnajdujemy drugi kierunek ewolucji symbolu. Akcent pada już nie na funkcję poznawczą czy ekspresywną, ale na logiczną i strukturalną autonomię figury stylistycznej, tłumaczącej się samoistnie, nie odnoszonej do „struktury głębokiej" rzeczywistości, a nawet do życiowej empirii, czy „jaźni". Symboliczny obraz pozbawiony jest zatem jakiegokolwiek zewnętrznego planu, a miejsce tropu zajmuje w postmodernizmie „simulacrum", część – jak pisze Anna Jamroziakowa – samosterownego i samoregulującego się układu symbolicznego.

„Simulacrum" jako pozór, to co nierzeczywiste, nie kieruje ku temu co symbolizowane, ponieważ zdaje się nie mieć modelu, pierwotnego wzoru, jakiejś rzeczywistości „prawdziwszej" czy „pełniejszej". [...] „Simulacrum" stanowi jedność tego co symbolizujące i symbolizowane w totalnej sztuczności porządku ontologicznego. Można powiedzieć, że symbol i to, co symbolizowane istnieją w tym samym ładzie ontologicznym, ponieważ to, co symbol wyraża [...] nie ma innej podstawy poza tekstową – językowo ufigurowaną całością.[23]

---

[22] J. Kwiatkowski *Wizja przeciw równaniu. Nowa walka romantyków z klasykami* „Życie Literackie" 1958 nr 3, s. 8.

[23] A. Jamroziakowa *Czy możliwy jest postmodernistyczny symbol głęboki?*, w: *Inspiracje postmodernistyczne w humanistyce*, Warszawa–Poznań 1993, s. 288–289.

Na stawiane zatem z zachowaniem starej perspektywy metodologicznej, ale tyczące już nowej rzeczywistości, pytanie: „czy możliwy jest postmodernistyczny symbol głęboki?" — musi paść odpowiedź negatywna.

Odwracając Sartre'owskie sformułowanie, że nie ma nowej techniki bez nowej metafizyki, powiedzieć można, że jeśli zmienia się metafizyka, musi zmieniać się także symbol. Taki a nie inny rozwój historii idei sprawia, że ostatecznie jawi się on dzisiaj jedynie jako element gry, tracąc — jak cała postmodernistyczna twórczość literacka — wszelkie epistemologiczne, ba, chyba nawet ekspresyjne funkcje, które posiadał retoryczny trop, a później modernistyczny „symbol nastrojowy" czy „symbol kompleksu"[24].

Znajdujemy się dzisiaj w momencie, w którym „pole odniesienia" zmieniło się na tyle radykalnie, że w gruncie rzeczy mówienie o symbolu jako o tropie wydaje się, a gdy chodzi o teksty „współczesne" (w sensie klasyfikacji światopoglądowej), archaiczne i niezasadne. Paradoksalnie — pogląd ten potwierdza dostrzegalny renesans zainteresowania alegorią i próba zapoczątkowanej przez Gadamera w latach pięćdziesiątych jej „rehabilitacji"[25]. Alegoria lepiej odnajduje się w nowym porządku kultury. Zamknięta w języku, uczestnicząca w jednym a nie dwóch ładach ontologicznych, nie uległa jak symbol — śmiercionośnemu wykorzenieniu[26]. Typ prezentowanej przez nią pośredniości oparty jest bowiem o podobieństwo — jak wiemy arbitralnie naddane — a nie o przyległość[27]. Tym samym alegoria zachowuje zdolność budowania i podtrzymywania relacji między dwoma planami figury, a to z tego prostego powodu, że oba plany sama obiera i kształtuje. W świetle wielu współczesnych przekonań plan wyrażania symbolu–tropu nie ma już czego symbolizować. *No-*

---

[24] Por. M. Podraza-Kwiatkowska *Symbolizm i symbolika...*, s. 152–153.

[25] Por. H. G. Gadamer *Symbol i alegoria*, w: *Symbole i symbolika*, oprac. M. Głowiński, Warszawa 1990, s. 100–107.
Walter Hang pisze o estetycznym przeorientowaniu w stosunku do alegorii, któremu początek dał w 1958 r. H. G. Gadamer, a które kontynuowane było w latach sześćdziesiątych, także w dyskusji z autorem *Prawdy i metody*, przez innych badaczy. Por. W. Hang *Einleitung zum ersten Tag*, w: *Formen und Funktionen*, s. 2–3.

[26] Por. M. Czerwiński *Symbol wykorzeniony, symbol wolny*, w tegoż: *Przyczynki do antropologii współczesności*, Warszawa 1988, s. 70–143.

[27] Odwołuję się tu do utrwalonego w nauce o literaturze sądu, iż alegoria ma się tak do symbolu, jak metafora do metonimii. Por. J. Ziomek *Metafora a metonimia...*, s. 178–220.

tabene w rozważaniach tych badaczy, którzy negują istnienie Kantowskiej „rzeczy samej w sobie", choćby Cassirera, zwraca uwagę rezygnacja z konsekwentnego rozróżniania insygniów, metafory, alegorii, symbolu *sensu stricto*, etc, i powrót do praktyki synonimicznego traktowania tych terminów. Słowo „symbol" funkcjonuje tu w podobnie szerokim znaczeniu, jak niegdyś termin alegoria, z tą różnicą, iż nie chodzi tu tylko o przedstawienia obrazowe, ale o wszelkie schematyzacje pojęciowe.[28]

Czy miałoby to oznaczać, że dwuczłonową, literaturoznawczą koncepcję symbolu powinniśmy odesłać do lamusa, traktując ją jedynie jako narzędzie przydatne w badaniach poetyki historycznej? Sądzę, iż jest to tyleż niemożliwe, co niepotrzebne. A to co najmniej z kilku powodów. Po pierwsze, niewątpliwą zaletą tej koncepcji jest jej metodologiczna zgodność z ogólną teorią znaku. Po drugie, tylko ona pozwala nam uchwycić istotę zmian, jakim uległ symbol od momentu aktywnej recepcji *Maksym* Goethego, przez teorię literatury dostarczając przydatnej analitycznie matrycy. Po trzecie, procesy, które zadecydowały, że tradycyjne ujęcie wydaje się dzisiaj w wielu wypadkach archaiczne, mają naturę historyczną i jako takie są odwracalne.

Poszukując zatem rozwiązań pozytywnych trzeba odpowiedzieć na pytanie: czy można w jakiś sposób pogodzić literaturoznawczą koncepcję symbolu z jego „współczesnym" kształtem. Wydaje się oczywistym, że jedyne co można w tym celu zrobić, to „wykorzenić" teorię — śladem samego symbolu — z gruntu filozofii idealistycznej i poszukać jakiejś innej płaszczyzny, na której twierdzenie o dwustopniowości figury zachowa sens i analityczną przydatność. Pomoc przychodzi tu ze strony najmniej oczekiwanej i — jak sądzi teoretyk literatury — podejrzanej *ex definitione*. A jednak.

Hołdujący ujęciom pansymbolistycznym Ricoeur zauważa, iż każdy, nawet najbardziej „współczesny", jednopłaszczyznowy w sensie retorycznym, symbol posiada „dwa wymiary, czy też lepiej, dwa rodzaje dyskursu: językowy i niejęzykowy"[29].

Symbole wkraczają do języka tylko w tej mierze, w jakiej przeświecają przez świat, w jakiej to, co należy do świata, staje się przezroczyste. [...] Symbol zawsze odnosi swe składniki do czegoś

---

[28] Por. H. Saner *Der Mensch als symboljahiges Wesen*, w: *Welt der Symbole*, s. 13–17.

[29] P. Ricoeur *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, oprac. K. Rosner, przeł. P. Graff, K. Rosner, Warszawa 1989, s. 135.

innego. Tak więc psychoanaliza wiąże swe symbole z ukrytymi konfliktami psychicznymi; krytyk literacki będzie wskazywał na coś, co nazwie wizją świata, lub na pragnienie przekształcenia języka w literaturę; historyk religii zobaczy w symbolach ośrodek przejawiania się sacrum.[30]

Nietrudno zauważyć, że ów drugi „niesemantyczny wymiar symbolu", o którym pisze autor *Symboliki zła*, ma wiele wspólnego z tym, co Ziomek nazywał „polem odniesienia". Ujmowany nawet z obcej literaturoznawstwu pansymbolistycznej perspektywy badawczej „symbol" zachowuje swoistą dwustopniowość i relacyjność. Czyni to „w tej mierze, w jakiej jego oblicze semantyczne odsyła wstecz do niesemantycznego"[31]. Tu właśnie znajduję szansę otwarcia nowych perspektyw badawczych dla starej koncepcji teoretycznej; jest nią znalezienie nowej formuły dwustopniowości tropu. Być może należy ją po prostu postrzegać nie „retorycznie", ale „hermeneutycznie", zachowując dla drugiego przymiotnika podwójność cudzysłowu. Nie chodzi mi tu bowiem o jego znaczenie *sensu stricto* metodologiczne, ale o zawartą w nim sugestię konieczności położenia silniejszego akcentu na deszyfrację „pola odniesienia" symbolu, po uprzednim przyjęciu do wiadomości, że ulega ono różnym fluktuacjom i zmianom. (Byłoby lepiej znaleźć jakieś inne określenie.)
W proponowanym spojrzeniu funkcja poznawcza figury stylistycznej zostaje nie tylko ocalona, ale nawet wzmocniona, podkreśla się bowiem wymóg każdorazowego odczytania porządków światopoglądowych, w jakich uczestniczy i jakie wyraża konkretny symbol. Perspektywa ta nakazuje badaczom literackich symboli przywoływanie kontekstów szerszych, niż tylko językowe czy estetyczne. Potwierdza także, iż symbol jest nie tylko tropem poetyckim, ale czymś więcej: kulturową figurą, tekstem, poprzez który możemy poznawać, wyrażać i uczestniczyć w otaczającym nas świecie wielu języków i wielu światopoglądów.

Agata Stankowska

---

30 Tamże, s. 134–135.
31 Tamże, s. 155.

Cenzura w Przywiślańskim Kraju

1. Po sporadycznie publikowanych artykułach na temat cenzury rosyjskiej w Królestwie Polskim[1], książce Janiny Kulczyckiej–Saloni *Życie literackie Warszawy w latach 1864–1892* (wyd. 1970), studiach Aliny Martuszewskiej i Bogdana Mazana o języku ezopowym w prozie i publicystyce pozytywizmu[2] znaczący etap w rozwoju badań nad polityczno-cenzuralnymi uwarunkowaniami polskiego piśmiennictwa okresu zaborów wyznacza praca zbiorowa *Z domu niewoli* (1988) pod redakcją Janusza Maciejewskiego. Zamieszczono tam m.in. rozprawy A. Martuszewskiej, B. Mazana, W. Zwinogrodzkiej i A. Tuszyńskiej, podejmujące problem „milczenia i «mowy ezopowej» literatury, roli cenzury, bojkotu jako jednej z metod walki z presją zaborcy"[3].

Kolejną publikacją z tego zakresu stały się dwa tomy materiałów konferencji naukowej w Bibliotece Narodowej (1990) nt. *Piśmiennictwo — systemy kontroli — obiegi alternatywne.* W tomie I (wyd. 1992) prace F. Ramotowskiej, M. Płacheckiego, P. Szretera, B. Mazana, J. Kosteckiego i M. Rowickiej dotyczą działalności cenzury rosyjskiej w Warszawie, o cenzurze austriackiej w Galicji piszą D. Adamczyk i E. Skorupa, o kontroli zaś polskojęzycznych druków w Prusach Zachodnich informuje szkic B. Woźniczki–Paruzel. Również poprzednie tomy tejże serii „Z Dziejów Kultury Czytelniczej w Polsce",

---

[1] D. S. Prokofiewa *Carska cenzura i literatura drugiej połowy XIX – początków XX wieku*, „Ruch Literacki" 1970 z. 3; F. Ramotowska *Warszawskie Komitety Cenzury w latach 1832–1915*, w: *Warszawa XIX wieku (1795–1918)*, z. 2, Warszawa 1971; K. Duszenko *Warszawscy pozytywiści i carska cenzura*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej" 1979 z. 3. Zob. też bibliografię pod hasłem *Cenzura*, oprac. Z. J. Adamczyk, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 130–131.

[2] A. Martuszewska *Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876–1895)*, Wrocław 1977, s. 220–232; tejże, *Przeciw potędze. O mowie ezopowej w polskiej powieści historycznej doby pozytywizmu*, w: *W kręgu zagadnień polskiej powieści historycznej XIX w.* pod red. L. Ludorowskiego, Lublin 1984; tejże, *Mowa ezopowa w polskiej powieści pozytywistycznej „niższego lotu"*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Gdańskiego. Prace Historycznoliterackie" 1987 nr 12/13; B. Mazan - *Język ezopowy przywódcy „młodych"*, w: *Geografia literacka a historia literatury. Problemy życia literackiego w Królestwie Polskim drugiej połowy XIX wieku*, cz. II: *Studia* pod red. S. Frybesa, Wrocław 1987; tegoż, *Język ezopowy przywódcy „młodych"* (II), „Prace Polonistyczne" 1987.

[3] J. Maciejewski *Wstęp*, w: *Z domu niewoli. Sytuacja polityczna a kultura literacka w drugiej połowie XIX wieku*, pod red. J. Maciejewskiego, Wrocław 1988, s. 10.

tworzące od 1989 r. cykl studiów z historii czytelnictwa pt. *Instytucje — publiczność — sytuacje lektury*, zawierały prace J. Kosteckiego (t. 1) i P. Szretera (t. 3) o cenzurze rosyjskiej w związku z wydawnictwami importowanymi w Królestwie Polskim.

O Warszawskim Komitecie Cenzury w kontekście innych przejawów politycznego zniewolenia Przywiślańskiego Kraju pisała także Agata Tuszyńska w popularyzatorskiej publikacji *Rosjanie w Warszawie* (1992).

Egzemplifikację przedstawionych w tych pracach działań cenzury zaborczej w kierunku „spętania myśli polskiej w druku i słowie"[4] przynosi dokonany przez Marię Prussak wybór materiałów z archiwum cenzury rosyjskiej w postyczniowej Warszawie — w tomie zatytułowanym *Świat pod kontrolą* (1994). W tekście wprowadzającym autorka tomu przedstawia „strategię postępowania cenzury i zakres spraw obejmowanych zakazem"[5], które dotyczyły zarówno dopuszczenia do druku rękopisów (cenzura wewnętrzna), jak i zezwolenia na kolportaż zakordonowych czasopism i książek (cenzura zewnętrzna). Surowsze kryteria obowiązywały w cenzurze teatralnej ze względu na masowość odbioru sztuki.

Prussak odchodzi od zbyt jednostronnego (satyrycznego, ośmieszającego) spojrzenia na urzędników komitetu cenzury, podkreślając ich kwalifikacje merytoryczne, zaangażowanie emocjonalne i lojalne reprezentowanie interesów rosyjskich w podbitym kraju. Ze względu na to, że „warszawscy cenzorzy mieli sposobność omówić nie tylko dzieła klasyków, ale i najnowszą produkcję literacką" (s. 9), jawi się — w świetle cytowanych protokołów — interesujący problem badawczy: świadomość kulturalno-literacka rosyjskich cenzorów dzieł polskich. Jego realizacja może prowadzić do weryfikacji rozpowszechnionego mniemania o słabej znajomości kultury polskiej przez obcych cenzorów i ich braku słuchu literackiego w biegłym odczytywaniu figur stylistycznych języka ezopowego[6]. Jak sądzi bowiem Walery Pisarek, cenzorzy często rozumieli mowę ezopową, ale „dzięki ezopowości nie

---

[4] [S. Krzemiński] *Dwadzieścia pięć lat Rosyi w Polsce (1863–1888). Zarys historyczny*, Lwów 1892, s. 259.

[5] M. Prussak *Warszawscy cenzorzy*, w: *Świat pod kontrolą. Wybór materiałów z archiwum cenzury rosyjskiej w Warszawie*, wybór, przekład i oprac. M. Prussak, Warszawa 1994, s. 9. Dalsze cytaty lokalizowane w tekście recenzji, pochodzą z tej książki.

[6] A. Martuszewska *Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876–1895)*, op. cit.

musieli interweniować (jeżeli nie chcieli — z racji »wziątków«, wręczanych im przez wydawców)"[7].
Sprawa korupcji urzędników cenzury, sygnalizowana przez Prussak, a przemilczana w tekście Christofora Emmausskiego *Ze wspomnień warszawskiego cenzora*, była dobrze znana pisarzom oraz dziennikarzom i wydawcom warszawskim. Często bowiem kolacyjki mocno zakrapiane alkoholem ułatwiały przejście przez sito cenzury niejednemu tekstowi literackiemu czy publicystycznemu. Sytuację tę wiernie oddaje wiersz cytowany przez A. Tuszyńską:

Gdy ja w Warszawie był cenzorem,
Jak blin w śmietanie żyłem ja,
Codziennie z innym redaktorem
Ja pił i kuszał, co się da.[8]

Wspomnienia prezesa Warszawskiego Komitetu Cenzury w latach 1899–1911, pisane — jak zauważyła Prussak — z zamiarem łagodzenia obrazu cenzury rosyjskiej, nakreślonego w ówczesnych polskich opracowaniach, zawierają barwnie ukazane sylwetki cenzorów i inspektorów WKC z lat siedemdziesiątych za prezesury Fuksa i Ryżowa. Emmausski pisze o „strasznych" — stresujących politycznie i uciążliwych czasowo — warunkach pracy cenzorów, którzy za dopuszczenie do druku treści „nieprawomyślnych" musieli się tłumaczyć przed przedstawicielami miejscowych władz rosyjskich i Głównym Urzędem do Spraw Druku, działającym w Petersburgu[9]. Czytelnik *Wspomnień* Emmausskiego poznaje mechanizm działania wydziału zagranicznego cenzury, sposób cenzurowania wydawnictw żydowskich, metody kontrolowania drukarń i przyuczania kandydatów do „sztuki cenzorskiej" oraz tryb funkcjonowania Komitetu za Iwana K. Jankulia (1887–1894).
Skrępowanie cenzurą polskich pisarzy i wydawców, przedstawione we wspomnianej wyżej książce Kulczyckiej-Saloni — m. in. na podstawie opublikowanych przez Henrykę Secomską fragmentów protokołów WKC (1966) — doskonale ilustrują wydane obecnie wypisy z protokołów ponad ośmiuset posiedzeń Komitetu, których doku-

---

[7] Z. Przybyła *Odzyskany termin „język ezopowy"*, „Język Polski" 1994 nr 4–5, s. 320.
[8] A. Tuszyńska *Rosjanie w Warszawie*, Warszawa 1992, s. 35.
[9] Działalność tej instytucji przedstawia B. Mucha w książce *Dzieje cenzury w Rosji*, Łódź 1994.

menty są przechowywane w Archiwum Głównym Akt Dawnych. Jak pisze Prussak, „lektura ich [cenzorów — Z. P.] raportów wciąga, bo oprócz nie znanych dotychczas wiadomości o losach wybitnych dzieł literatury na cenzorskim biurku przynosi informacje o uczuciach urzędnika wykonującego z oddaniem swą powinność" (s. 12).

Wartość tej publikacji, poszerzającej — o inne gatunki literackie — „teatrologiczną" optykę wyciągów archiwalnych w wyborach H. Secomskiej (1966, 1982, 1986), polega na tym, że Prussak poza cenzorskimi omówieniami najważniejszych dzieł literatury polskiej (twórczość wieszczy romantycznych, Wyspiańskiego) uwzględniła także „uwagi o literaturze dewocyjnej, o komediach i błahostkach scenicznych, o przewodnikach i kartach pocztowych" (s. 14). Wgląd w starannie sporządzony *Indeks nazwisk i tytułów* przekonuje o nielicznych opiniach cenzury na temat utworów czołowych prozaików pozytywizmu: Orzeszkowej (*Ostatnia miłość, Niziny*), Prusa (*Placówka* w wersji scenicznej), Sienkiewicza (*Latarnik, Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela*, obraz dramatyczny *Ogniem i mieczem*). Prawdopodobnie wiele materiału informacyjnego na ten temat zawierały dokumenty WKC, które spłonęły w 1944 r.

Każdy wyciąg (307 pozycji) z protokołów opatrzony jest werdyktem (najczęściej zakaz druku, wystawiania lub rozpowszechniania), datą i nazwiskiem cenzora opiniującego dany tekst. Dowodem wyczulenia cenzury na tematykę niepodległościową w literaturze polskiej są oceny *Wyboru poezji* Lenartowicza (s. 156–158), *Latarnika* Sienkiewicza (s. 77), *Syzyfowych prac* Żeromskiego (s. 145), *Betlejem polskiego* Rydla i wnikliwa recenzja dedykowanej Orzeszkowej księgi zbiorowej *Upominek* (s. 83–85). Niemało też uwagi poświęcili cenzorzy utworom Kraszewskiego, Asnyka, Konopnickiej, Kazimierza Tetmajera Przerwy, Przybyszewskiego i Żeromskiego.

Ponieważ cenzor miał obowiązek swoją argumentację poprzeć odpowiednimi przepisami, rzeczą słuszną było zamieszczenie w książce wyciągów z *Ustawy o cenzurze i prasie* (1890), *Kodeksu karnego* z 1903 r. oraz *Kodeksu kar głównych i poprawczych* (1885).

Dokumentacyjna użyteczność omawianej publikacji znajdzie zapewne potwierdzenie w przyszłych pracach historycznoliterackich. Natomiast na kolejnego — po Secomskiej i Prussak — wydawcę wypisów z protokołów WKC czekają materiały dotyczące cenzury prasowej, która miała negatywny wpływ na oblicze ideowe dziewiętnastowiecz-

nej prasy polskiej, zwłaszcza okresu postyczniowego. Podobne zadanie edytorskie stoi przed badaczami życia kulturalnego i literackiego w zaborze austriackim i pruskim.
Z korektorskich niedopatrzeń należy odnotować przepuszczenie błędu składniowego „protokoły z posiedzeń" (s. 14), formy „generał-gubernatora" (s. 10), mimo stosowania w książce odmiany pierwszego członu (generała–gubernatora, s. 9; generałem–gubernatorem, s. 17), oddzielanie łącznikiem przedrostka w wyrazie „oberpolicmajster" (trzykrotnie na s. 18) oraz brak przecinków w konstrukcjach imiesłowowych (napatrzywszy..., s. 28; nawiązując..., s. 18). Ponadto nazwy tych samych kodeksów są podane raz z użyciem dużych liter (s. 3 — s. 173), innym razem — małymi literami (s. 169 — s. 171).
Na zasadzie zaś uzupełnienia zapisu bibliograficznego pozycji na s. 119, trzeba dodać, że autorem wydanej we Lwowie w 1904 r. broszury *Czytania podlaskie* był ks. Jan Urban[10].

Zbigniew Przybyła

Nasz pozytywizm

Jan Tomkowski — historyk literatury, eseista, krytyk literacki, pisarz — indywidualność naszego środowiska polonistycznego. Jako historyk literatury — badacz okresów romantyzmu, pozytywizmu, modernizmu oraz literatury XX wieku. Te rozległe zainteresowania i kompetencje poświadczył wieloma publikacjami, ostatnio dwoma książkami: *Mój pozytywizm* (Warszawa 1993) oraz *Mistyka i herezja* (Wrocław 1993).
Mój pozytywizm[1] — tytuł tej książki wprawia recenzenta w niejakie zakłopotanie; tak wyeksponowany bowiem aspekt subiektywny budzi respekt, utrudnia dyskusję. Trzeba zatem najpierw ustalić kryteria, „umówić się" co do sposobu recenzyjnego postępowania. Chcę więc postawić (sobie) pytanie: czy pozytywizm Tomkowskiego jest też mo-

[10] Zob. F. Ziejka *„Czytania podlaskie". Unia i unici w piśmiennictwie polskim na przełomie XIX–XX wieku*, w: *Unia brzeska – geneza, dzieje i konsekwencje w kulturze narodów słowiańskich*, pod red. R. Łużnego, F. Ziejki i A. Kępińskiego, Kraków 1994, s. 218.

[1] J. Tomkowski *Mój pozytywizm*, Warszawa 1993, Wydawnictwo IBL.

nej prasy polskiej, zwłaszcza okresu postyczniowego. Podobne zadanie edytorskie stoi przed badaczami życia kulturalnego i literackiego w zaborze austriackim i pruskim.
Z korektorskich niedopatrzeń należy odnotować przepuszczenie błędu składniowego „protokoły z posiedzeń" (s. 14), formy „generał-gubernatora" (s. 10), mimo stosowania w książce odmiany pierwszego członu (generała–gubernatora, s. 9; generałem–gubernatorem, s. 17), oddzielanie łącznikiem przedrostka w wyrazie „oberpolicmajster" (trzykrotnie na s. 18) oraz brak przecinków w konstrukcjach imiesłowowych (napatrzywszy..., s. 28; nawiązując..., s. 18). Ponadto nazwy tych samych kodeksów są podane raz z użyciem dużych liter (s. 3 — s. 173), innym razem — małymi literami (s. 169 — s. 171).
Na zasadzie zaś uzupełnienia zapisu bibliograficznego pozycji na s. 119, trzeba dodać, że autorem wydanej we Lwowie w 1904 r. broszury *Czytania podlaskie* był ks. Jan Urban[10].

Zbigniew Przybyła

Nasz pozytywizm

Jan Tomkowski — historyk literatury, eseista, krytyk literacki, pisarz — indywidualność naszego środowiska polonistycznego. Jako historyk literatury — badacz okresów romantyzmu, pozytywizmu, modernizmu oraz literatury XX wieku. Te rozległe zainteresowania i kompetencje poświadczył wieloma publikacjami, ostatnio dwoma książkami: *Mój pozytywizm* (Warszawa 1993) oraz *Mistyka i herezja* (Wrocław 1993).
Mój pozytywizm[1] — tytuł tej książki wprawia recenzenta w niejakie zakłopotanie; tak wyeksponowany bowiem aspekt subiektywny budzi respekt, utrudnia dyskusję. Trzeba zatem najpierw ustalić kryteria, „umówić się" co do sposobu recenzyjnego postępowania. Chcę więc postawić (sobie) pytanie: czy pozytywizm Tomkowskiego jest też mo-

[10] Zob. F. Ziejka *„Czytania podlaskie". Unia i unici w piśmiennictwie polskim na przełomie XIX–XX wieku*, w: *Unia brzeska – geneza, dzieje i konsekwencje w kulturze narodów słowiańskich*, pod red. R. Łużnego, F. Ziejki i A. Kępińskiego, Kraków 1994, s. 218.

[1] J. Tomkowski *Mój pozytywizm*, Warszawa 1993, Wydawnictwo IBL.

im pozytywizmem, czy jego wizja odpowiada mojemu ujęciu. Jeżeli przyjąć, że to „moje ujęcie" jest podsumowaniem dotychczasowego stanu wiedzy o pozytywizmie i jest przy tym zgodne z wykładnią „podręcznikową", to staje się uprawnione pytanie rozszerzające: czy pozytywizm Tomkowskiego może się stać i n a s z y m pozytywizmem.

Powiedzmy od razu — autor *Mojego pozytywizmu* nie dokonuje zasadniczej rewizji pozytywizmu „obiegowego". Książka nie ma nastawienia generalnie polemicznego w stosunku do stanu badań; wręcz przeciwnie, stan badań jest tu i ówdzie przywoływany, choć nie jest ambicją autora, by odwołania były kompletne. Tomkowski inaczej rozkłada akcenty, powiedzieć można — dokonuje w naszej wiedzy o pozytywizmie swoistej „transakcentacji". Interesują go, ba, fascynują zagadnienia dotąd zaledwie sugerowane, bardziej „przeczuwane" niż poznane. Zagadnienia te zgłębia, ciekawie referuje, przekonująco dowodzi, w efekcie rozszerza ramy naszego pozytywizmu, wzbogaca go i... uatrakcyjnia.

Co więc zafascynowało Tomkowskiego, co sprawiło, że jego obszerne dzieło spotkało się z żywym zainteresowaniem?

W rozdziale pierwszym, zatytułowanym *Co to jest pozytywizm?*, przyjmuje założenie, że pozytywizm nie ma jednolitego oblicza, że jest ideologią antynomiczną, a przy tym dynamiczną, zmienną w czasie i przestrzeni. Ta antynomiczność zasadza się — jego zdaniem — na nieuchronnym konflikcie, jaki musiał zrodzić się między pozytywizmem pojmowanym jako doktryna pretendująca do naukowej obiektywności, jako koncepcja życia poddanego scjentystycznym rygorom, jako uniwersalna metoda działania, a pozytywistyczną wizją programową, która z czasem rozszerzyła swoje horyzonty o refleksję egzystencjalną, o dociekania nad tajemnicami życia wewnętrznego człowieka, a nawet o zwrot ku religii, zatem o sfery z trudem poddające się wymogom doktrynalnej metody.

I te zmagania „realnego" z „nierealnym", te egzystencjalne niepokoje, te rozterki późnego pozytywizmu śledzi Tomkowski w postawach światopoglądowych Bolesława Prusa, Aleksandra Świętochowskiego, Juliana Ochorowicza i Elizy Orzeszkowej.

Zanim jednak zaczyna wnikać w spuściznę tych „czterech wielkich osobowości różniących się między sobą chyba nawet bardziej, niż czterej wielcy poeci polskiego romantyzmu" (s. 32), kreśli w rozdziale

Nie było między nami pozytywisty... — jakby dla stworzenia tła — uogólniony portret pozytywisty lat wczesnych, jego stereotyp „światły" i „czarny". I na tym tle „wiadomego" o pozytywizmie (choć i tu dorzucił autor sporo ważnych spostrzeżeń!) uwidacznia się wyraźnie oryginalność podjętej problematyki, rozważanej w poszczególnych szkicach tworzących tę książkę, a komponujących w efekcie integralną rozprawę.
Najpierw zatem kluczowa dla pozytywistycznego programu relacja: jednostka a zbiorowość w świetle organicznikowskiej wizji społeczeństwa. I w tym zakresie Tomkowski interesująco pokazuje, że programowa prymarność społeczeństwa wobec jednostki jest powodem rozlicznych rozterek i Prusa, i Świętochowskiego. Dla Prusa będzie to problem roli jednostek wybitnych, ich „zderzenia" z tłumem, ze ślepą „opinią publiczną", w następstwie — ich przegranej. Dla Świętochowskiego to problem koniecznego wyalienowania ze wspólnoty i osamotnienia wybitnych jednostek, które — jego zdaniem — decydują o rozwoju zbiorowości.
Słowem, Tomkowski w swych badaniach nad pozytywizmem przesuwa punkt ciężkości ze społecznego uniwersum ku podmiotowości człowieka, ku sferom jego wewnętrznych dylematów, egzystencjalnych zagadek.

Jedna z gazet tak reklamowała książkę Jana Tomkowskiego: „*Mój pozytywizm* jest niezwykłą, fantastyczną orgią snów, wzburzonych nerwów, duchów, machin latających, otchłani, czwartych wymiarów, religijnych uniesień" („Głos Wielkopolski").
Od zjawisk sennych omówienie poczynając: Wiktor Feliks Szokalski jako prekursor naukowych badań nad naturą marzenia sennego. Juliana Ochorowicza kompromisowa próba pogodzenia fenomenu fizjologicznego z procesem psychologicznym. A potem *Sennik Bolesława Prusa* — intrygujący rekonesans problematyki onirycznej w twórczości pisarza, choć ograniczony do *Kronik* i małych form narracyjnych. Intrygujący, bo otwierający nowe perspektywy badawcze w „prusologii" — to po pierwsze, a po drugie — bo przynoszący hipotezy zaskakująco śmiałe i... dyskusyjne. A właściwie — z trudem poddające się dyskusji, tak znaczna w nich bowiem doza subiektywizmu. No bo nieweryfikowalne są stwierdzenia w rodzaju:

Prus włączał niekiedy fragmenty zapamiętanych przez siebie snów do *Kronik* albo nowel. [...] Zebrany materiał poddawany był jednak starannej obróbce, skracany albo rozszerzany o elementy i wątki w snach nieobecne.

Być może mają rację ci, co twierdzą, że w istocie człowiek śni przez całe życie jeden tylko sen, wciąż dopełniany, powtarzany w niezliczonych wariantach [s. 122–123].

I właśnie o granice subiektywizmu w rozpoznaniach–przypuszczeniach–dczuciach, o dopuszczalne granice „mojego" w rozprawie naukowej chciałoby się z Tomkowskim tu i ówdzie wieść spór.
Świetny szkic (rozdział) pt. *Neurotyczni bohaterowie Prusa* — sądzić wolno — zadomowi się na stałe w „prusologii", stanowić będzie jej wartościowe ogniwo. Gdy jednak na Wokulskiego będziemy odtąd śmielej spoglądać jak na neurotyka (sam Prus w *Słówku o krytyce pozytywnej* przypisuje mu „monomanię miłości", zwąc ją „obłędem" — nie lekceważmy tego sądu!), a neurozę Kazimierza Świrskiego z *Dzieci* uznamy za wyraz „utraty równowagi psychicznej (...) całego pokolenia ogarniętego rewolucyjnym obłędem" (s. 167), to już na „przypadek panny Brzeskiej" trudno się zgodzić. Podług diagnozy... psychiatrycznej Tomkowskiego bohaterka *Emancypantek* jest również neurotyczką. Cały jej „emocjonalny chaos", tak doskonale — w świetle dotychczasowych interpretacji — oddający dziewczęcą wrażliwość i spontaniczność, ale też egzaltację i naiwność, potraktowany został jako syndrom objawów chorobowych psychastenii. (Larum w tej sprawie podniosła już Małgorzata Musierowicz na łamach „Tygodnika Powszechnego".)
Ale Tomkowski swój wywód kończy przewrotnie:

Madzia Brzeska neurotyczna? psychasteniczna? Zdaję sobie sprawę, że czytelników *Emancypantek* podzielić można w miarę dokładnie na sympatyków i przeciwników panny Magdaleny. Myślę, że dokonana w niniejszym tekście analiza nie zadowoli ani jednych, ani drugich. Jest bowiem prawdą, że niektóre metody badawcze przynoszą więcej strat niż pożytku. Pozostańmy zaczarowani. Przecież i tak wszyscy chorujemy na nerwy! [s. 166].

No właśnie! Skoro „wszyscy chorujemy na nerwy" (to stwierdzenie Prusa sprzed stu lat stało się refrenem rozważań Tomkowskiego), to po co jeden neurotyk (recenzent) ma się spierać z drugim neurotykiem (autorem). „Pozostańmy zaczarowani"... urokliwością pióra Jana Tomkowskiego, urokliwością pasjonującego eseju, jakim jest *Mój pozytywizm*; eseju, więc — według definicji słownikowej — dozwolonego eksponowania podmiotowego punktu widzenia oraz dbałości

o piękny i oryginalny sposób przekazu. Tylko nie dajmy się zwieść; autor tego eseju nie rezygnuje przecież z ambicji *stricte* poznawczych, jego książka nie zatraca charakteru rozprawy naukowej.
Zatem w „piękny i oryginalny sposób" omawia Tomkowski z kolei stosunek J. Ochorowicza do zjawisk mediumicznych (relacjonując zabawnie jego udział w seansach z Eusapią Palladino), W. F. Szokalskiego do różnorodnych „fantazyjnych objawów zmysłowych", księdza Władysława Michała Dębickiego, ale i Ludwika Krzywickiego do spirytyzmu i „nauk tajemnych". Kończy ten rozdział, zatytułowany *Pozytywizm i duchy*, powrotem do Prusa i jego *Emancypantek*, ukazując postawę pisarza jako zbliżoną do „badających źródła popularności spirytyzmu bez uprzedzeń" (Krzywicki, Adam Mahrburg).

Spirytyzm poszerzał jednowymiarowy świat wyobraźni pozytywistycznej. Nawet jeśli był śmieszny i intelektualnie raczej jałowy, przynosił świadomość istnienia zagadek niewytłumaczalnych dla nauki. Prowokował i skłaniał do ponownego przemyślenia odpowiedzi na fundamentalne pytania o istnienie Boga, duszy ludzkiej, życia pozagrobowego, nieskończoności. [s. 229]

Toteż Tomkowski konsekwentnie — po przedstawieniu wczesnopozytywistycznej „wiary" w uporządkowany świat niezniszczalnej materii i energii — przechodzi do dojrzałej fazy pozytywizmu, w której z twórczości Orzeszkowej, a głównie Prusa, „zniknie obraz harmonijnego wszechświata i pogodzonego z jego prawami człowieka" (s. 255). A w ślad za tym pojawią się znamiona kryzysu i bezradności scjentyzmu wobec człowieczych pytań o nieskończoność, wobec niepokojów metafizycznych.
Ważny i cenny rozdział książki dotyczy więc stosunku pozytywistów do religii; zawiera dwa szkice: o B. Prusie i E. Orzeszkowej. Stosunek autora *Emancypantek* do problematyki metafizycznej, do religii, do chrześcijaństwa był podejmowany przez badaczy wielokrotnie (ostatnio Stanisław Fita w pracy *Pozytywista ewangeliczny*). A jednak Tomkowski, zafascynowany poszukiwaniami Prusa, wnosi tu oświetlenia oryginalne w kwestii możliwości sojuszu metafizyki z naukami ścisłymi (więc jego odpowiedziami na pytania o nieśmiertelność duszy, życie pozagrobowe, obietnicę wieczności, sens cierpienia itp). Analizuje przy tym literackie i dyskursywne próby odpowiedzi pisarza (wielka szkoda, że Tomkowski nie zdążył uwzględnić opublikowanych — już po oddaniu *Mojego pozytywizmu* do druku — niezrea-

lizowanych pomysłów literackich Prusa, w niejednym wspierających jego interpretacje). A szkic o problematyce religijnej w twórczości Orzeszkowej to rekonesans (Tomkowski analizuje *Pierwotnych*, *Ascetkę* i *Ad astra*), ukazujący sprzeciw autorki zarówno wobec arystokratycznego stylu wiary, jak i wobec „barokowego" rytuału kościelnego, pokazujący jej drogę ku religii serca i miłości.

Ostatni rozdział książki, zatytułowany znamiennie *Próby terapii*, jest poniekąd ciągiem dalszym poprzedniego. Zatem „unaukowiona" metafizyka to terapia pierwsza, dlatego też rozdział otwiera analiza *Lekcji profesora Dębickiego*, analiza najpełniejsza i najgłębsza ze znanych dotychczas w „prusologii" interpretacji tego fragmentu *Emancypantek*. Potem terapia druga: wierność Prusa, autora *Najogólniejszych ideałów życiowych*, spencerowskiemu organicyzmowi oraz Orzeszkowej organicznikowski pozytywizm małych pokojowych prac, odnowy etycznej, wzbogacony romantyczną ideologią niepodległościową — w burzliwych kontekstach początku XX wieku. Wreszcie program odrodzenia „narodowego" J. Ochorowicza poprzez naprawę polskiego charakteru, polskiej osobowości. W efekcie? Niemoc proponowanej przez późny pozytywizm terapii, pozytywizm bez adresata. Niemoc odchodzącego pokolenia.

Kończymy lekturę *Mojego pozytywizmu* z uczuciem żalu, że czytelnicza przygoda dobiegła końca (choć jest to przecież rzecz miejscami nadmiernie „rozgadana", niewolna też od powtórzeń), ale również z uczuciem niedosytu — tak chciałoby się jeszcze przeczytać jakiś zwięzły rozdział sumujący i syntetyzujący te oczywiste rezultaty badawcze, żeby zapamiętać: co odtąd z *Mojego* stanie się n a s z e.

Edward Pieścikowski

Dobra robota

Zaproponowano mi napisanie recenzji z tego wydawnictwa[1]; nie sposób było odmówić. Autorzy książek tego pokroju, którym historycy czy krytycy literatury tak wiele zawdzięcza-

[1] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*. Słownik bio–bibliograficzny, oprac. zespół pod red. J. Czachowskiej i A. Szałagan, Warszawa, WSiP 1994–1995, t. 1 A-B, s. 379 i 2 nlb.; t. II C-F, s. 367 i 1 nlb.; t. III, G-J, s. 470 i 2 nlb.

lizowanych pomysłów literackich Prusa, w niejednym wspierających jego interpretacje). A szkic o problematyce religijnej w twórczości Orzeszkowej to rekonesans (Tomkowski analizuje *Pierwotnych*, *Ascetkę* i *Ad astra*), ukazujący sprzeciw autorki zarówno wobec arystokratycznego stylu wiary, jak i wobec „barokowego" rytuału kościelnego, pokazujący jej drogę ku religii serca i miłości.

Ostatni rozdział książki, zatytułowany znamiennie *Próby terapii*, jest poniekąd ciągiem dalszym poprzedniego. Zatem „unaukowiona" metafizyka to terapia pierwsza, dlatego też rozdział otwiera analiza *Lekcji profesora Dębickiego*, analiza najpełniejsza i najgłębsza ze znanych dotychczas w „prusologii" interpretacji tego fragmentu *Emancypantek*. Potem terapia druga: wierność Prusa, autora *Najogólniejszych ideałów życiowych*, spencerowskiemu organicyzmowi oraz Orzeszkowej organicznikowski pozytywizm małych pokojowych prac, odnowy etycznej, wzbogacony romantyczną ideologią niepodległościową — w burzliwych kontekstach początku XX wieku. Wreszcie program odrodzenia „narodowego" J. Ochorowicza poprzez naprawę polskiego charakteru, polskiej osobowości. W efekcie? Niemoc proponowanej przez późny pozytywizm terapii, pozytywizm bez adresata. Niemoc odchodzącego pokolenia.

Kończymy lekturę *Mojego pozytywizmu* z uczuciem żalu, że czytelnicza przygoda dobiegła końca (choć jest to przecież rzecz miejscami nadmiernie „rozgadana", niewolna też od powtórzeń), ale również z uczuciem niedosytu — tak chciałoby się jeszcze przeczytać jakiś zwięzły rozdział sumujący i syntetyzujący te oczywiste rezultaty badawcze, żeby zapamiętać: co odtąd z *Mojego* stanie się n a s z e.

Edward Pieścikowski

Dobra robota

Zaproponowano mi napisanie recenzji z tego wydawnictwa[1]; nie sposób było odmówić. Autorzy książek tego pokroju, którym historycy czy krytycy literatury tak wiele zawdzięcza-

[1] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*. Słownik bio–bibliograficzny, oprac. zespół pod red. J. Czachowskiej i A. Szałagan, Warszawa, WSiP 1994–1995, t. 1 A-B, s. 379 i 2 nlb.; t. II C-F, s. 367 i 1 nlb.; t. III, G-J, s. 470 i 2 nlb.

ją, w minimalnym tylko stopniu otrzymują satysfakcję za swój trud w formie recenzji prasowej. (Pierwszy z brzegu przykład: znakomita 3-tomowa monografia bibliograficzna Barbary Winklowej o Irzykowskim; nie zauważyłem ani jednego jej omówienia w prasie, także fachowej!) Słownik *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury* (WPP — takim skrótem będę się dalej posługiwał) na wdzięczność ze strony badaczy literatury zasługuje szczególnie, bo szczególnie był potrzebny: dotychczasowe opracowania obejmowały tylko twórczość pisarzy debiutujących przed rokiem 1950 — do roku 1957, oraz twórczość pisarzy debiutujących w latach 1950–1965 — do roku 1970. Wydawnictwo *Pisarze polscy. Przewodnik bibliograficzny* (ponad 2200 haseł od początku literatury polskiej po współczesność), złożone w PIW w roku 1987, dotąd nie ukazało się z przyczyn finansowych. Jest to skandal, o którym nie wiadomo jak głośno trzeba krzyczeć — w sytuacji, gdy rozdaje się pieniądze na subwencjonowanie przyczynków rozdętych niepotrzebnie do rozmiarów całych książek, przypadkowych składanek skleconych z nienajlepszych artykułów już wcześniej drukowanych, czy — z lekkiej ręki pobłażliwych recenzentów — 900-stronicowych dysertacji habilitacyjnych na skandalicznie niskim poziomie.

Wracając do bibliografii: w czasach PRL pieniądze na książki z tej dziedziny można było znaleźć, ale wydawane opracowania miały znaczne luki w zakresie literatury emigracyjnej, pominięcia i przemilczenia spowodowane interwencjami cenzury i innymi okolicznościami politycznymi (np. niektórych faktów życiorysowych sami pisarze lub autorzy opracowania woleli nie ujawniać...). Wreszcie — książki te, publikowane w niewielkim nakładzie, niekiedy — od samego początku tylko dla ograniczonego kręgu odbiorców, od dawna już są wyczerpane i stały się rzadkością antykwaryczną, o której młodzi pracownicy nauki nawet marzyć nie mogą.

Ukazanie się WPP zmienia całkowicie tę sytuację. Wydawnictwo, obliczone na 7 tomów[2] (ostatni ma ukazać się w roku 1998) obejmuje bibliografię krajowych i emigracyjnych pisarzy, których twórczość jest nie wcześniejsza niż okres międzywojenny. Reprezentowani są tu nie

[2] Jeśli objętość tomów ma być równomierna — obliczenie to jest błędne. W literach A-J mieści się zaledwie około 36% współczesnych nazwisk polskich, całość więc musi objąć 8 do 9 tomów.

tylko poeci, prozaicy, dramatopisarze i eseiści, ale także krytycy literaccy, teatralni i filmowi, pamiętnikarze, reportażyści (jeśli książki ich mają walory literackie), wybitniejsi tłumacze, historycy i teoretycy literatury. Każde hasło zawiera szczegółowy życiorys (a w nim m.in. informacje o debiucie, stosunkach rodzinnych, przynależności do partii politycznych — tu jednak zdarzają się pewne przemilczenia), opis bibliograficzny dorobku autora (druki zwarte, również wydane w drugim obiegu, z uwzględnieniem przekładów na języki obce, nie drukowane utwory dramatyczne, czy telewizyjne; nie tylko utwory własne, ale także przekłady, adaptacje, prace redakcyjne i edytorskie), wypowiedzi autora o sobie, bibliografię przedmiotową w wyborze: recenzje tylko ważniejsze, za to późniejsze opracowania naukowe — niemal w komplecie. Bardzo celową innowacją w bibliografii podmiotowej (w porównaniu z *Nowym Korbutem* i jego pochodnymi) jest podawanie liczby stron przy publikacjach zwartych, co ułatwia wstępną orientację w ich charakterze i pozwala odróżnić np. broszurkę od monografii naukowej.

Przy doborze haseł zastosowano kryterium formalne: co najmniej trzy książki lub utwory dramatyczne ogłoszone przed rokiem 1988. Od zasady tej czyniono jednak wyjątki dla pisarzy przedwcześnie zmarłych, krytyków literackich, redaktorów ważnych czasopism. Wspomniane kryterium okazało się w praktyce liberalnym: w WPP umieszczono sporo nazwisk pisarzy współczesnych, których — szczerze mówiąc — nie odnajduję w swej pamięci. To nie zarzut, przeciwnie — zaleta WPP — pośredni dowód informacyjnej zasobności tego dzieła.

Bez specjalnych sprawdzeń historyk literatury nie potrafi oczywiście odpowiedzieć na pytanie, czy w ramach przyjętej koncepcji bibliografia podmiotowa jest kompletna i wolna od pomyłek. Można jednak mieć pod tym względem zaufanie do źródeł bibliograficznych, z których autorki korzystały — ich własnej wiedzy, doświadczenia, skrupulatności...

Pisząc te okrągłe zdania uświadamiam sobie jeden z powodów, dla których historycy literatury niechętnie pisują recenzje z prac bibliograficznych: poza nudnawą informacją, powtarzającą w streszczeniu to, co czytelnik może znaleźć w uwagach wstępnych do wydawnictwa, poza wyrazami uznania dla naprawdę ogromnej roboty i zadowolenia, że oto otrzymaliśmy pomoc tak bardzo ułatwiającą dalsze prace interpretacyjne i syntetyczne — co tu więcej powiedzieć?

Może to tylko, że ogromnie ważną, a dla mnie osobiście niezwykle ciekawą lekturą była część biograficzna: dowiedziałem się z niej wiele nowego o życiorysach literackich i osobistych różnych pisarzy i badaczy — zwłaszcza współczesnych, w węższym znaczeniu tego słowa. Np. — Małgorzata Baranowska była kiedyś zatrudniona jako technik w Obserwatorium Astronomicznym Uniwersytetu Warszawskiego i jest nawet współautorką dwóch opracowań naukowych z tej dziedziny; Zbyszko Bednorz miał po wojnie 15-letni wyrok i został zwolniony dzięki interwencji Bolesława Piaseckiego jako „użyteczny dla rozwoju kultury Ziem Zachodnich"; Tadeusz Borowski, zatrudniony w Berlinie Wschodnim jako referent kulturalny Polskiego Biura Informacji Prasowej, „wypełniał jednocześnie zadania wywiadowcze zlecone przez Ministerstwo Bezpieczeństwa Publicznego"; Wincenty Burek był żonaty z siostrą Stanisława Młodożeńca; Barbara Czałczyńska była uczestniczką seminarium Rolanda Barthesa; Andrzej Dobosz zrobił magisterium u Leszka Kołakowskiego na podstawie pracy *Stosunek Bronisława Trentowskiego do polskiego mesjanizmu*; Julian Ginsbert redagował w roku 1939 w obozie pisemka „Monitor Kozielski" i „X Pawilon"; Ferdynand Goetel w roku 1918 został zmobilizowany do oddziałów technicznych Armii Czerwonej i był członkiem Taszkienckiej Rady Delegatów Robotniczych i Żołnierskich; Juliusz Wiktor Gomulicki napisał pracę magisterską *Prawo do własnego ciała*; Mieczysław Grydzewski doktoryzował się z historii w roku 1922 na podstawie pracy o stosunkach polsko-francuskich za czasów Stanisława Augusta; Czesław Hernas debiutował w roku 1948 wierszem *Kobieta pracująca kilofem...*

Pomyślany jako kompendium informacyjne — WPP może więc być również pasjonującą lekturą zaspokajającą ciekawość biograficzną czytelników. (Zastanawiam się, czy taką pochwałę wypada głosić na stronicach ekskluzywnego czasopisma „znawców", jakim są „Teksty Drugie", czy nie nazbyt trąci ona „płaskimi" tradycjami Boya-Żeleńskiego. Ale jeśli ktoś mnie tym Boyem zaatakuje, będę się bronił J. M. Rymkiewiczem...)

Niestety, tak to już bywa, że pochwały są mało ciekawe, a żeby wykazać usterki, trzeba pisać obszerniej; w dodatku te uwagi krytyczne zawsze silniej przyciągają uwagę. Nieuchronnie nudno-sprawozdawcza i blado-ogólnikowa w części aprobatywnej, recenzja wydawnictw bibliograficznych nabiera zazwyczaj rumieńców w następującej po niej

części krytycznej. W rezultacie obraz całości ulega zdeformowaniu krzywdzącemu dla omawianej pracy. Prosiłbym, by czytelnicy dalszego ciągu tej recenzji zechcieli o tym pamiętać. W kwestiach natury ogólnej nasuwają się następujące uwagi:

Autorki WPP bardzo ogólnikowo wyjaśniają we wstępie zasady włączania do słownika pisarzy debiutujących przed rokiem 1918. Gdyby to nawet uczyniły, zawsze wystąpią nazwiska z pogranicza chronologicznego, o które można się spierać (np. dlaczego nie ma Juliusza Germana, Leona Chrzanowskiego czy Benedykta Hertza, jeśli jest np. Irzykowski czy Buyno-Arctowa). Można też pytać, dlaczego wprowadzono np. Jana Drohojowskiego, Jana Frylinga czy Januarego Grzędzińskiego, których dorobek wykazuje mało cech literackości. Większe pretensje można mieć do zespołu autorskiego, że z okresu międzywojennego pominął wybitnych humanistów, mających swój udział w historii literatury i (lub) nie stroniących od prac popularyzatorskich o walorach literackich. Niezrozumiała jest dla mnie nieobecność w WPP Henryka Barycza i Jana Stanisława Bystronia (każdy z nich ma w swej bibliografii więcej poważnych prac historyczno-literackich niż niejeden z powojennych autorów uwzględnionych w WPP), a także Jana Bergera, Zygmunta Czernego, Ottona Forst-Battaglii, Ryszarda Gansińca, Seweryna Hammera, Jana Janowa (literatura średniowieczna to także literatura...).

Spośród innych autorów zasługiwaliby na uwzględnienie także: Andrzej Banach, Władysław Bieńkowski, Maria Bobrownicka, Jerzy Borejsza, Mieczysław Brożek, Stanisław Brochwicz (tak jest, ten kolaborant!), Andrzej Chruszczyński, Jan Dąbrowski (autor *Na zachód od Zanzibaru*), Henryk Dembiński, Jan Detko, Konstanty Dobrzyński, Wiesław Dymny, Czesław Dziekanowski, Anda Ekier, Roman Fajans, Helena Filochowska, Wacław Filochowski, Zbigniew Florczak, Mieczysław R. Frenkel, Franciszek Gil, Wiesław Gorecki, Włodzimierz Jampolski, Gustawa Jarecka, Mieczysław Jarosławski, Alfred Jesionowski, Edmund Jezierski. A skoro są (i słusznie) redaktorzy mało piszący, ale wybitni, jak Giedroyc i Grydzewski, może warto było pamiętać o Marianie Eilem.

A oto nieco uwag o poszczególnych hasłach:

Adamczewski Stanisław. Był autorem artykułu *Pojęcie romantyzmu u Stanisława Brzozowskiego*, nie zaś „Przybyszewskiego", jak wydrukowano.

Błoński Jan. Pominięto, że jest członkiem korespondentem Polskiej Akademii Umiejętności od roku 1990.
Bobińska Helena. „Podczas II wojny światowej, po ewakuacji Moskwy przebywała do roku 1943 w środkowej Syberii". W rzeczywistości w roku 1937, po uwięzieniu męża, Stanisława Bobińskiego, została zesłana do łagru. Informuje o tym biogram (przeoczony w WPP) w *Słowniku biograficznym działaczy polskiego ruchu robotniczego.*
Boy-Żeleński. W bibliografii nie odnotowano tomu 29 *Pism* (1992).
Brandys Kazimierz. Nie odnotowano, że wystąpił z PZPR w r. 1967.
Brodzka Alina. W bibliografii nie uwzględniono jej redakcyjnego i autorskiego udziału w tomie drugim *Literatury polskiej 1948–1975* (1993).
Broniewska Janina. W biogramie nawet nie wspomniano, że była bardzo czynną działaczką PPR, a potem PZPR.
Domańska Antonina. Znalazła się tu przez niedopatrzenie, bo zmarła w roku 1917.
Faron Bolesław. Od kilku lat nie jest już dyrektorem Instytutu Polskiego w Wiedniu i mieszka w Krakowie, nie w Warszawie.
Flaszen Ludwik. Od roku 1984 mieszka nie we Wrocławiu lecz w Paryżu; prowadzi warsztaty aktorskie, głównie we Francji i we Włoszech. We własnych adaptacjach i reżyserii wystawił *Marzycieli, Biesy* i *Białe noce* według Dostojewskiego w teatrach francuskich i włoskich. W roku 1990 ukazał się francuski przekład jego esejów pt. *Le Chirographe.*
Gruszecka–Nitschowa Aniela. Pominięto jej pionierskie studia o powieści, publikowane w „Przeglądzie Współczesnym"; por. H. Markiewicz *U początków nowoczesnej teorii powieści w Polsce*, w: *For Wiktor Weintraub*, The Hague 1975.
Ingarden Roman. Pominięto: H. H. Rudnick, J. W. Wawrzycka *Roman Ingarden International Bibliography* (1915–1989, w: *Husserliana*, Bd. XXX, *Ingardeniana* II. Dordrecht 1990. Nb.: skoro znalazło się miejsce w WPP dla kilkudziesięciu broszurek J. Chudka, o treści religijnej i historycznej, a więc pozaliterackiej, szkoda, że w bibliografii podmiotowej Ingardena ograniczono się do prac z zakresu estetyki, nie wymieniając przynajmniej najważniejszych innych jego książek.
Jurandot Jerzy. Wbrew zasadzie stosowanej przy innych pisarzach nie podano jego pierwotnego nazwiska: Gleichgewicht. W pierwszych la-

tach wojny przebywał w getcie warszawskim, gdzie był kierownikiem literackim teatru rewiowego „Femina", dla którego napisał większość tekstów (zob. R. M. Groński *Taki był kabaret*, Warszawa 1994, s. 230).

Oczywiście uwagi te są przypadkowe. Gdyby recenzję pisał kto inny — zapewne wyliczyłby inne niedociągnięcia. Dziwić się im mogą tylko niefachowcy. Fachowcy zdają sobie sprawę, że uniknąć błędów nie można. W jakiej mierze i liczbie są one nieuniknione, a przeto usprawiedliwione, kiedy zaś tę miarę i liczbę przekraczają — nie wiadomo. Toteż mogę powołać się tu tylko na moje intuicyjne rozeznanie porównawcze użytkownika wielu kompendiów tego rodzaju: WPP to dobra robota.

Henryk Markiewicz

Kijem go i marchewką

1. Szostakowicz fascynuje mnie od dawna. Fascynuje jako genialny kompozytor, jeden z klasyków muzyki XX wieku, autor dzieł, które weszły do światowego repertuaru. Ale fascynuje mnie także niezwykła sytuacja Szostakowicza, jego kondycja ludzka. W sposób zadziwiający łączy on uległość z buntem, niezależność z dyspozycyjnością, a jego upór w tworzeniu często wbrew wszelkim przeciwnościom, ale także — wbrew wszelkim nadziejom, jest po prostu imponujący. Z tym większym więc zainteresowaniem sięgnąłem po wydaną po francusku monografię, napisaną przez wybitnego polskiego kompozytora, Krzysztofa Meyera[1]. Znacznie ona się różni od książki wcześniejszej, która jeszcze w Polsce Ludowej ukazała się w dwu wydaniach, w wersji szkaradnie pociętej przez cenzurę; być może nie wszyscy o tym pamiętają, że była ona szczególnie surowa wówczas, gdy chodziło o sprawy rosyjskie, musiała przecież dbać o to, by wyrażane w Polsce opinie niczym się nie różniły od tych, które obowiązywały w ZSRR. Same dzieła Szostakowicza budziły oczywiście mniejsze jej zainteresowanie, koncentrowała się ona na tym, co dotyczyło warunków, w jakich tworzył. A jego twórczość choć stanowi wartość immanentną i samodzielną, stanie się w dużej części

[1] Krzysztof Meyer *Dimitri Chostakovitch*, Paris 1994, s. 604.

tach wojny przebywał w getcie warszawskim, gdzie był kierownikiem literackim teatru rewiowego „Femina", dla którego napisał większość tekstów (zob. R. M. Groński *Taki był kabaret*, Warszawa 1994, s. 230).

Oczywiście uwagi te są przypadkowe. Gdyby recenzję pisał kto inny — zapewne wyliczyłby inne niedociągnięcia. Dziwić się im mogą tylko niefachowcy. Fachowcy zdają sobie sprawę, że uniknąć błędów nie można. W jakiej mierze i liczbie są one nieuniknione, a przeto usprawiedliwione, kiedy zaś tę miarę i liczbę przekraczają — nie wiadomo. Toteż mogę powołać się tu tylko na moje intuicyjne rozeznanie porównawcze użytkownika wielu kompendiów tego rodzaju: WPP to dobra robota.

Henryk Markiewicz

Kijem go i marchewką

1. Szostakowicz fascynuje mnie od dawna. Fascynuje jako genialny kompozytor, jeden z klasyków muzyki XX wieku, autor dzieł, które weszły do światowego repertuaru. Ale fascynuje mnie także niezwykła sytuacja Szostakowicza, jego kondycja ludzka. W sposób zadziwiający łączy on uległość z buntem, niezależność z dyspozycyjnością, a jego upór w tworzeniu często wbrew wszelkim przeciwnościom, ale także — wbrew wszelkim nadziejom, jest po prostu imponujący. Z tym większym więc zainteresowaniem sięgnąłem po wydaną po francusku monografię, napisaną przez wybitnego polskiego kompozytora, Krzysztofa Meyera[1]. Znacznie ona się różni od książki wcześniejszej, która jeszcze w Polsce Ludowej ukazała się w dwu wydaniach, w wersji szkaradnie pociętej przez cenzurę; być może nie wszyscy o tym pamiętają, że była ona szczególnie surowa wówczas, gdy chodziło o sprawy rosyjskie, musiała przecież dbać o to, by wyrażane w Polsce opinie niczym się nie różniły od tych, które obowiązywały w ZSRR. Same dzieła Szostakowicza budziły oczywiście mniejsze jej zainteresowanie, koncentrowała się ona na tym, co dotyczyło warunków, w jakich tworzył. A jego twórczość choć stanowi wartość immanentną i samodzielną, stanie się w dużej części

[1] Krzysztof Meyer *Dimitri Chostakovitch*, Paris 1994, s. 604.

niezrozumiała, jeśli oddzieli się ją od okoliczności, w jakich kompozytorowi przyszło działać, jest ona bowiem nie tylko od nich tak czy inaczej zależna, stanowi też na nie odpowiedź, a często jest przed nimi ucieczką, stanowi formę ratunku.

Wszystko to Krzysztof Meyer pokazuje w swej książce znakomicie. Mówiłbym o jej dwu podstawowych walorach. Po pierwsze autor ma niezwykły dar pisania o muzyce w ten sposób, że jego interpretacje i rozważania są zrozumiałe dla czytelnika, nie będącego — jak piszący te słowa — fachowcem, analizuje kolejne utwory rzeczowo i zarazem tak, że na podstawie opisów można sobie je wyobrazić. Odbiorca po przeczytaniu książki Meyera — mogę się tu powołać na własne doświadczenie — inaczej, lepiej, słucha kompozycji Szostakowicza. Meyer nie stylizuje swych analiz literacko, mają one jednak niewątpliwy walor literacki, świetnie się je czyta.

Po drugie, biografia i twórczość Szostakowicza znakomicie zostały osadzone w ponurej sowieckiej rzeczywistości. Meyer przywołuje realia historyczne ze znawstwem godnym podziwu i umie pokazać ich bezpośredni wpływ na to, co się z Szostakowiczem działo, a także — na jego twórczość. Kiedy czytałem tę monografię, miałem poczucie, że jest ona czymś więcej niż opowieścią o indywidualnym przypadku genialnego twórcy, że jest książką o położeniu artysty w totalitarnym świecie, rządzonym nie tylko według wymagań nieludzkiej ideologii, lecz również stosownie do trudno przewidywalnych kaprysów dyktatora.

Francuska wersja dzieła Meyera ukazała się po opublikowaniu *Świadectwa* opracowanego przez Salomona Wołkowa. Książka ta zdobyła sobie światową renomę, choć niektórzy uznają ją za falsyfikat i zgłaszają różnego rodzaju zastrzeżenia, raz ostrzej raz łagodniej formułowane. Meyer zajmuje stanowisko wyważone i rozsądne. Sporządzoną przez Wołkowa relację nazywa wprawdzie rzekomymi wspomnieniami i się na nie nie powołuje, ale przyznaje jej znaczenie szczególne, gdyż ona jako pierwsza pokazała w sposób pogłębiony, jak kompozytor był wplątany w mechanizmy systemu totalitarnego i jak był zależny od zdeprawowanych stowarzyszeń muzycznych, którym przez dziesięciolecia przewodził z partyjnego nadania pięciorzędny kompozytor, Tichon Chrennikow. Meyer tworzy znakomitą opowieść o wielkim artyście, który nie z własnej woli wprzęgnięty został w totalitarne sieci. I opowieść ta jest czymś więcej niż monografią wielkiego

kompozytora, jest książką pokazującą uruchomione w realnym socjalizmie mechanizmy.

2. I Szostakowicza one nie oszczędzają, choć reprezentuje ten gatunek sztuki, który — wydawałoby się — jest ze swej natury pozaideologiczny. W arcy-totalitarnym państwie nie ma jednak niczego, co mogłoby się znaleźć poza sferą ideologicznego zainteresowania, jest nim bowiem tak artykuł publicystyczny, jak kwartet smyczkowy, tak wykład z ekonomii, jak cykl preludiów i fug nawiązujących do Jana Sebastiana Bacha. Szostakowicz jest przedmiotem nieustannej obserwacji, jest obiektem ciągłej politruckiej obróbki, znajduje się jednak i tak w sytuacji uprzywilejowanej. Pisarze, uczeni, artyści, reprezentujący bardziej niż muzyka zsemantyzowane dziedziny sztuki, po atakach lądowali zwykle w Gułagu, spotykał ich los taki, jak Mandelsztama, Babla czy Meyerholda. Szostakowicz uszedł z życiem, do łagru nie trafił, po kolejnych atakach dostawał nagrodę stalinowską za utwór, który uznano za ideologicznie słuszny i zgodny z regułami realizmu socjalistycznego.

Meyer doskonale to zjawisko pokazuje: Szostakowicz nie tylko spętany jest totalitarnymi sieciami, jednocześnie znajduje się w świecie absurdu, jest prześladowany i wynoszony ponad innych, stawiany za wzór, hołubiony przez najwyższych dostojników reżimu. Staje się przedmiotem najosobliwszej z możliwych dialektyk: niemal równocześnie traktuje się go kijem i marchewką, poddaje bezwzględnej tresurze i oddaje hołdy, jest niemal w tym samym czasie chlubą sztuki radzieckiej i jej zakałą. Kompozytor na totalitarnej huśtawce, zakreślającej łuki od nieba do piekła. Tym bardziej męczącej, że sam chyba nie zawsze mógł przewidzieć, w którą stronę ona się obróci, a więc za co dostanie marchewkę, a za co — kilka razów kijem.

I tutaj właśnie ujawnia się niezwykły element tego totalitarnego mechanizmu: pozór niemal całkowitej dowolności. Współczynnik arbitralności był ogromny, inaczej zresztą być nie mogło, skoro werdykty wydawała partia, która nie czuła żadnych ograniczeń w formułowaniu swych opinii, a niekiedy narzucał je sam dyktator. Mogło stać się tak, że to, co w poniedziałek uznane było za dobre i słuszne (bo i muzyka była słuszna bądź niesłuszna!), w czwartek mogło być ocenione jako wrogie, antysocjalistyczne, kosmopolityczne, czy jakiekolwiek inne, repertuar wartościujących przymiotników, jakimi się

posługiwano, był rozległy. Arbitralność miała jednak swoje granice. Stanowiły one następstwo swoiście ideologicznego a zawsze niezmiernie prymitywnego rozumienia sztuki, w tym także muzyki. Stosowano kryteria utylitarne; ma ona być łatwa, nawiązywać do folkloru, mieścić się w sferze wyznaczanej przez rosyjskie tradycje, ale to jeszcze sprawy nie wyczerpywało. Wagę podstawową miał swoisty ideologiczny symbolizm. Związek Radziecki jest najbardziej postępowym krajem na świecie, dzielnie zmierza ku świetlanej przyszłości, otwiera przed światem radosne perspektywy — dzieła muzyczne winny oddać te przymioty nowej rzeczywistości. Powinny się kończyć optymistycznie i wesoło, w pewnej mierze niezależnie od tego, co te ostatnie części poprzedzało. Mówiłbym tutaj o wymogu skocznego finału. Szostakowicz go spełnił w dwu wybitnych symfoniach — piątej i szóstej, kończą się one bowiem głośno i beztrosko, mimo że finał niezbyt przylega do całości utworu. I dwie te symfonie zostały aprobowane, uznano je za wybitne osiągnięcia sztuki socjalistycznej. Wszystko dobre, co się dobrze kończy. Jednakże nie wszystkie swoje dzieła Szostakowicz mógł czy chciał „dobrze" spointować. I wtedy huśtawka radykalnie przechylała się ku piekłu.

Książka Krzysztofa Meyera ukazuje również inne aspekty działania tego mechanizmu. Można powiedzieć tak: władza występuje tu nieskrępowanie w roli recenzenta, to znaczy przypisuje sobie prawo wypowiadania opinii o wszystkim, co składa się na działania artysty. Nie są to opinie fachowe, takich oczywiście trudno oczekiwać. Są natomiast traktowane tak, jakby były bezwzględnie obowiązujące. Partia ma zawsze rację. I to nie tylko wtedy, gdy przemawiają jej najwyżsi eksponenci i przywódcy, także wówczas, gdy głos zabierają służalczy krytycy i publicyści, czy — na zebraniach fabrycznych organizacji partyjnych — jakieś babiny, mające za złe, że artysta jest formalistą i pisze w sposób dla ludu pracującego miast i wsi niezrozumiały, a to, że babiny owe nigdy przedtem nie słyszały nawet nazwiska potępianego artysty, nie ma najmniejszego znaczenia, takie szczegóły się nie liczą, gdy występuje się w imieniu jedynie słusznych racji. A więc z partyjnego punktu widzenia ocenia się opery, symfonie, kwartety smyczkowe, nawet twórczość muzyczna może stać się powodem nagonki. I książka Meyera między innymi z tej racji tak wyraziście i w sposób przerażający pokazuje metody sowieckiego terroru w dziedzinie sztuki, że zajmuje się muzyką. Z pozoru nie sposób tu mówić o błędach

ideologicznych kompozytorów, o niesłusznych koncepcjach, żywiołach antysocjalistycznych czy antyludowych, ale jednak — zwłaszcza wówczas, gdy Żdanow przeżywał swoje triumfy — to czyniono.
I tutaj ujawnia się niezwykle ciekawy aspekt totalitarnego mechanizmu, w jaki wielki kompozytor, jak wszyscy zresztą jego koledzy, którym przyszło działać w takich warunkach, został wplątany. Częścią tego straszliwego urządzenia, zmajsterkowanego za Stalina, był zdumiewająco prymitywny stosunek do muzyki. Składały się nań wymagania typu populistycznego, każdy utwór miał bowiem być łatwy, narzucający się, zrozumiały dla każdego, także dla owych nieszczęsnych babin, które w czasie nagonek gardłowały na zebraniach i wiecach przeciw formalizmowi i kosmopolityzmowi. Ale to nie one przecież ustalały kryteria zrozumiałości, one rozumiały bądź nie rozumiały na komendę, o tym bowiem, co dla ludu dostępne, decydowali ONI. Populizm, świadczący o prymitywizmie i braku artystycznego wyrobienia, to jeszcze nie wszystko. Zakładano pewien typ odbioru muzyki — tak jakby to był artykuł publicystyczny, czy — w lepszym przypadku — powieść z tezą. Tego typu percepcję narzucano we wszystkich dziedzinach sztuki, w przypadku muzyki aberracyjność tego osobliwego procederu ujawnia się ze szczególną siłą. A konsekwencją była jej ideologizacja, choć z samej swej istoty jest ona asemantyczna. Muzyka — tak jak wszelkie inne dziedziny sztuki — miała być ideologicznie jednoznaczna i stać się częścią propagandy. Całkiem serio wówczas mówiono o realizmie w muzyce. A w tamtych warunkach realizm znaczył tyle, co uległość. Katastrofa muzyki rosyjskiej w ostatnich latach życia Stalina, kiedy głównym wzorem stały się pieśni masowe, miała jedno ze swoich źródeł w tej absurdalnej „estetyce".
Oficjalna polityka kulturalna kierowała się przeciw sztuce, a tym samym — przeciw twórcom. Przypadek Szostakowicza pokazuje niezwykle dobitnie, jaki miano stosunek do wielkich artystów, choć jeszcze raz trzeba podkreślić, że i tak miał on szczęście, skoro bezpośrednim represjom nie podlegał. Artysta — jak uczeń — powinien być posłuszny i spełniać wszystkie żądania, bez szemrania odpowiadać na wszelkie życzenia. A gdy posłuszny nie jest, gdy zaleceń spełniać nie chce, powinna go spotkać zasłużona kara.
Porównałem sytuację artysty do sytuacji ucznia (dodam: niższych klas szkoły podstawowej) — i nie uczyniłem tego przypadkowo. Kompo-

zytor, malarz, pisarz może bowiem być przez autorytarną władzę bezkarnie strofowany, może być ganiony bądź chwalony, a ten, który to czyni, nie musi się — podobnie do nauczyciela — tłumaczyć ani z kryteriów, ani z samego faktu oceniania, takie postępowanie wynika z jego roli. Jest w sytuacji nieustannie narażonego na oceny, a pośrednio, na agresję ucznia. Mścisław Rostropowicz ogłosił przed laty w „Le Monde" wspomnienie o Prokofiewie, w którym opowiada, jak w czasie żdanowowskiej nagonki wielki kompozytor przyszedł do biura związku kompozytorów sowieckich, by zapytać, czy ma on pogorszyć swój warsztat muzyczny i czy w ten sposób spełni stawiane żądania. Jak z tego widać, Prokofiew, który do Związku Sowieckiego wrócił w połowie lat trzydziestych, był człowiekiem naiwnym, skoro liczył, że uzyska odpowiedź na tak sformułowane pytanie, choć w istocie zachował się zgodnie z przewidywanym scenariuszem, czyli właśnie jak uczeń, pytający nauczyciela, jak ma pisać swoje wypracowania.

Szostakowicz zbyt dobrze znał radziecki świat, by popełniać takie naiwności, ale w położeniu ucznia znajdował się nieustannie. Z jednej strony był światowej sławy kompozytorem, grywanym na obu półkulach — z drugiej — przedmiotem nieustannych rugań, pohukiwań, mniej lub bardziej ostro formułowanych pouczeń. Na jego przykładzie proces infantylizacji w komunistycznej polityce kulturalnej ujawnia się ze szczególną siłą. Wielki kompozytor jest wiecznym uczniem, nad którym partia — jak to się wtedy oficjalnie mówiło — musi pracować. I pracuje. W pewnym okresie przydziela mu nawet indywidualnego politruka, który raz w tygodniu przychodził do niego do domu, by trudzić się nad podnoszeniem jego poziomu ideologicznego; politruk przykładał się do pracy, zadawał mu lekcje, a potem sprawdzał, jak zostały odrobione. W swojej książce Meyer opowiada różne historie, które wydarzyły się Szostakowiczowi, czy w ogóle miały miejsce w ówczesnym sowieckim życiu muzycznym, ta jednak wydaje mi się najbardziej niezwykła, wręcz nieprawdopodobna. Nawiasem mówiąc, przydzielenie indywidualnego korepetytora marksizmu świadczyło, jak wielką wagę przywiązywano do indoktrynowania sławnego kompozytora. Na takie luksusy nawet władza radziecka rzadko sobie mogła pozwolić.

Szostakowicz musiał się wciąż zachowywać jak uczeń, nie tylko dlatego, że nieustannie był zmuszany do wykonywania zaleceń, również

z tej przyczyny, że musiał się uciekać do charakterystycznych dla uczniów wybiegów, którzy wolą poświęcać czas na to, co ich naprawdę interesuje niż na wykonywanie narzuconych obowiązków. Kompozytor przez lata zapewniał władze partyjne, że pracuje nad monumentalną operą według *Cichego Donu* Szołochowa, jednakże nawet do tej roboty nie przystąpił, a w jego papierach — jak pisze Meyer, który panuje nad całością jego spuścizny — nie pozostał choćby jeden ślad. To był po prostu uczniowski fortel, chciał, by władze sądziły, że on przygotowuje coś dla uświetnienia reżimu, i dawały mu spokój, a zatem czas na realizowanie własnych dużo bardziej frapujących zamierzeń twórczych.

Kiedy czytałem książkę Meyera jedna sprawa wydawała mi się szczególnie charakterystyczna: w atakach na wielkiego kompozytora uczestniczyli nie tylko osobnicy ze szczytów władzy, nawet nie tylko bezpośredni wykonawcy ich zaleceń, różni sprzedajni krytycy i muzykolodzy, gotowi na wszelkie usługi, brali w nich udział liczni kompozytorzy, którzy nie czuli żadnych koleżeńskich zobowiązań, a niekiedy robili wrażenie sfory zawistników spuszczonych przez perfidnego władcę z łańcucha. W szkalowaniu i potępianiu Szostakowicza wyżywają się muzycy niewielkiego kalibru, a niekiedy — po prostu grafomani. Jest dla nich nieustanną solą w oku, bo to on, choć popełnia tak wiele ideologicznych błędów, zdobywa jednak rozgłos, a często spadają na niego zaszczyty i wyróżnienia, ale najważniejsze jest to, iż nie mogą z tym się pogodzić, że mu nigdy nie dorównają. Nie tylko zresztą Szostakowicz jest przedmiotem ataku, obok niego — Prokofiew i w istocie wszyscy wybitniejsi kompozytorzy, którzy wówczas w Rosji działali, także twórca starszego pokolenia — Nikołaj Miaskowski. Są oni nie do przyjęcia dla żdanowskiej polityki kulturalnej, która z pieśni masowej czyniła główny gatunek sztuki muzycznej, ale też irytują mniej zdolnych kompozytorów, których tego rodzaju program, skazujący na pisanie propagandowych śpiewów, całkiem zadowala. Niektórzy z nich, przede wszystkim niejaki Marian Kowal, zdobyli sławę Herostratesa, bo pamięta się o nich jedynie jako o autorach ideologicznych pyskówek przeciw Szostakowiczowi i innym wybitnym muzykom, ich kompozycje — czego można było się spodziewać — okazały się stosem makulatury.

I tu właśnie dochodzi do głosu jeden element mechanizmu, który tak dobrze został w książce Meyera pokazany: cała sowiecka polityka

kulturalna w okresie stalinowskim, ale z pewnością nie tylko w nim, tak została pomyślana, by faworyzować przeciętność. I to, co wielkie, miała do przeciętności sprowadzać, bo wszystko, co poza nią wykraczało, stawało się groźne dla reżimu, mogło w sobie nosić zalążek buntu czy nieposłuszeństwa. To miała być sztuka na miarę Kowala, nie — Szostakowicza czy Prokofiewa. Faworyzowanie przeciętności, sankcjonowanie jej, protegowanie tego, co mieści się w rejonach średnich, a jakże często — nawet niższych, jest cechą konstytutywną realizmu socjalistycznego. Tak w sferze muzyki, jak we wszystkich innych dziedzinach sztuki.

3. Zachowania Szostakowicza skłaniały do rozmaitych, często skrajnie przeciwstawnych, ocen. „Jedni — pisze Meyer — widzieli w nim oportunistę, podczas gdy inni przychylnie oceniali jego sposób działania, w którym dostrzegali postawę opozycyjną wobec sowieckiej dyktatury". Można by powiedzieć bez obawy, że popadnie się w sprzeczność: i jedni i drudzy mieli rację. Autor z obiektywizmem i powściągliwością przedstawia różne uwikłania Szostakowicza, pokazuje, jak tkwił w sowieckiej rzeczywistości. W jakiejś mierze ją uświetniał, ale też był jej ofiarą, w wielu wypadkach działo się to równocześnie. Całe życie zabiegał o to, by być artystą niezależnym, tworzącym swoje dzieło bez względu na to, jakie pomysły dotyczące polityki kulturalnej kołatają się po głowach kolejnych pierwszych sekretarzy, członków biura politycznego (choćby Żdanowa), takich czy innych ideologów, ustawiaczy, wszystkich tych mocnych w marksistowskim piśmie, którzy zawsze wiedzieli lepiej. Żyjąc w świecie tak krańcowo stotalitaryzowanym, kompozytor musiał jednak, by coś ze swej twórczości ratować i by móc ją uprawiać choćby w sposób w jakiejś mierze autentyczny, iść na nieustanne ustępstwa, interioryzować część tego, czego od niego żądano, lub przynajmniej udawać, że to czyni. Musiał w praktyce twórczej odpowiadać na żądania i krytyki. Niezależność, a udokumentował ją Szostakowicz większością swoich dzieł, nie była mu nigdy z góry dana, niemal od początku musiał o nią walczyć. Walczyć — jak się okazało — skutecznie, skoro stał się klasykiem nie tylko muzyki rosyjskiej, ale światowej.

I tego oczywiście nie można nie docenić, a czasem nawet nie można nie podziwiać. Pisanie muzyki było dla niego taką niemal potrzebą jak oddychanie, wiedział że to świetnie robi i nie chciał z talentu zre-

zygnować — i tym chyba różni się od wielu radzieckich twórców działających w rozmaitych dziedzinach sztuki, którzy naporu nie wytrzymali, bądź ulegli, bądź zamilkli, szukając ratunku w alkoholu. W pewnych sytuacjach wydawało się, że już się załamał, że jego dzieło osiągnęło kres, że — niszczony — do napisania niczego wybitnego nie będzie zdolny, ale on miał dar odradzania się — i zawsze powracał do wielkiej twórczej formy. W jakimś sensie był niezniszczalny.
Ale był też — temu nie sposób zaprzeczyć — człowiekiem radzieckim. *Homo sovieticus* mocno w nim się osadził i ujawniało się to nie tylko w tym, że w pewnym momencie dał się zapisać do partii, że podpisywał podsuwane mu deklaracje nawet ich nie czytając, że chcąc nie chcąc uczestniczył w grze, na której reguły i przebieg nie miał żadnego wpływu. Nawarstwienia sowieckie ujawniały się w ogólnym spojrzeniu na świat, w braku zrozumienia dla jakiegokolwiek buntu czy postaw opozycyjnych. A także w stosunku do zjawisk ściśle artystycznych, choćby do muzycznej awangardy. A więc dalej ten paradoks w całej swej okazałości: był ofiarą realnego socjalizmu i jego wytworem.
Krzysztof Meyer o wszystkich tych sprawach pisze spokojnie, z analityczną refleksją, uwzględniając najróżniejsze realia. Nie jest panegirystą Szostakowicza, ale nie jest też jego oskarżycielem. I na tym także polega wartość książki, wydaje mi się ona wzorem rzetelnego pisania o zjawiskach kulturalnych z czasów panowania komunizmu. Wzorem, bo autor chce przede wszystkim zrozumieć ludzi i sytuacje, o których pisze. I ta jego postawa jest jak najbardziej godna podkreślenia. Zwłaszcza teraz, kiedy w pisaniu o artystach tego czasu niektórzy przynajmniej z lubością przedstawiają prokuratorskie oskarżanie, bezwzględne i pewne siebie. Szostakowicza można byłoby oskarżać o niejedno, można by go przedstawiać jako sługę totalitarnego reżimu. Można, tylko że byłoby to bez sensu, bo ważne jest przede wszystkim takie pytanie: jak to się stało, że kompozytor działający w tak fatalnych warunkach, nieustannie narażony na ataki, wciąż ścierający się z absurdalną, przez władze narzuconą estetyką, stworzył tyle arcydzieł? Monografia Krzysztofa Meyera stanowi próbę odpowiedzi na tę podstawową kwestię. I jest książką ważną nie tylko dla tych, którzy — jak piszący te słowa — od lat z zafascynowaniem słuchają niezwykłych dzieł Dymitra Szostakowicza.

Michał Głowiński

Glosy

Księga Słów Pana Jakuba Franka – nowe spojrzenie

Księga Słów Pana, czyli Jakuba Franka, dotarła do nas jedynie po polsku. W niepełnych rękopisach, zachowanych obecnie w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie *Księga* ta jest przedstawiona jako *Zbiór słów pańskich w Brunnie mówionych*.[1] *Księga*, czy *Zbiór Słów* powstała wobec tego po wyjeździe Franka z Polski, w czasie jego pobytu w Brnie, w latach 1773–1786 albo w roku 1787, przed wyjazdem do Offenbachu.[2] W rękopisie znajdującym się w Bibliotece im. Łopacińskiego w Lublinie, zawierającym tylko ostatnie kilkaset z kilku tysięcy *Słów* Franka są też *Słowa pańskie w Offenbachu mówione*, ale zachowało się tego niewiele.[3]

Księga, w jej różnych wersjach (jedyna znana wersja polska), jest jed-

[1] W Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie pod N° 69681 i 69691 są zachowane dwa rękopisy *Zbioru*. Pierwszy zawiera ustępy 1–756, a drugi ustępy 1–192, 448–895, 896–1069, 1065–1318. Opis w *Inwentarzu rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej* No 6001–7000, Część II, N° 6501–7000 opracowali A. Jałbrzykowska [i inni], Kraków 1963, s. 265.

[2] G. Scholem *Frank, Jacob and the Frankists*, w: *Encyclopaedia Judaica*, vol. 1, VII, s. 67.

[3] Rękopis w Bibliotece im. Łopacińskiego w Lublinie zawiera ustępy N° 2119–2286. Na karcie 25: *Koniec Słów Pańskich w Offenbachu mówionych*; na karcie 26: *Dodatek Słów Pańskich w Brunnie mówionych*. Rękopis ten zawiera również tak zwaną *Kronikę* frankistowską, wydaną według lubelskiego rękopisu: *The Kronika – on Jacob, Frank and the Frankist Movement*, ed. and trans. by H. Levine, Jerusalem, 1984. Tylko krótka przedmowa (s. V–XX) po angielsku; tekst *Kroniki* po polsku wraz z tłumaczeniem na hebrajski; przedmowa i przypisy po hebrajsku. Przed drugą wojną światową były znane i inne rękopisy *Księgi*. Zob. Scholem (przypis 2) s. 69 i *Inwentarz* wspomniany w przypisie 1. Wszystkie one zaginęły.

nym z najważniejszych źródeł wiedzy o samym Jakubie Franku, jego doktrynach i o ruchu frankistowskim. Z tego źródła czerpią i korzystają wszyscy zainteresowani Frankiem i frankizmem — zarówno ze względów teologiczno–ideologicznych, jak i ze względów historycznych. Ale mimo bezspornej wagi tego źródła, nie tylko nie mamy pełnego krytycznego wydania, nie znamy również kolejnych etapów powstawania *Księgi*. Nie natknąłem się też na próbę zbadania podłoża językowego polskiej wersji. Innymi słowy: nie została jeszcze zbadana sytuacja językowo-kulturowa, do której odnoszą się zachowane polskie teksty.

Mój szkic jest pierwszą próbą zbadania genezy *Księgi Słów* Franka, głównie na podstawie widocznych śladów jidysz, zachowanych w polskim tekście. W przedstawionym tu przeglądzie opieram się jedynie na wypisach z *Księgi Słów Pana*, zawartych w dwutomowym dziele Aleksandra Kraushara *Frank i frankiści polscy 1726–1816*, Kraków 1895 (uwzględniam tekst autorski i Aneksy). Jak dotychczas, wypisy te są właściwie jedynymi powszechnie znanymi tekstami Jakuba Franka, pomijając drobne wcześniejsze i późniejsze publikacje z innych rękopisów tejże *Księgi*.[4]

Nie ma żadnej wątpliwości, że *Słowa* zebrane w *Księdze Słów Pana* Frank „mówił", czy wygłaszał w jidysz.[5] Pewność ta opiera się nie tylko na widocznych śladach jidysz zachowanych w wersji polskiej, ale i na rzeczywistości językowo-kulturowej Franka i jego słuchaczy–zwolenników. Frank nie znał języka polskiego. Kiedy księża indagowali go w roku 1760 w Warszawie: „wezwano tłumacza do wyjaśnień zeznań obwinionego, który jak wiadomo, języka polskiego nie znał i zeznania swoje składał w języku tureckim" (I, 182).[6] Frank wprawdzie

[4] Przykładem wcześniejszej publikacji jest rozdział *Nauka Franka*, s. 40–74 w książce F. H. Skimborowicza *Żywot i nauka Jakóba Józefa Franka*, Warszawa 1866, a późniejszej *Słowa pańskie*, z krótką przedmową i przypisami J. Doktora „Literatura na Świecie", 1993 s. 82–95.

[5] Nie warto tu wkraczać w szczegółową dyskusję co do pierwotnego języka *Księgi*. Przytoczę tylko kilka cytatów. Kraushar twierdził, że „mistrz" (Frank) przemawiał w „mieszninie żargonu z językiem polskim" (I, 289); M. Bałaban *Letoldot hatnua hafrankistit* (Heb) (*Do historii ruchu frankistowskiego*), Tel Aviv 1934, I, s. 11 uważa, że „wygłaszał swoje nauki prawdopodobnie w jidysz". Levin (przypis 3, s. 12) pisze: „jeśli założymy, że słowa zebrane w *Księdze* spisane zostały w oryginale po hebrajsku albo w jidysz". Scholem wiedział o istnieniu rękopisu hebrajskiego *Księgi*, który zaginął. Doktór zdaje się powątpiewać w to wszystko i pisze: „W każdym razie nigdzie nie znaleziono śladów istnienia innej niż polska wersji rękopisu", (J. Doktór *Jakub Frank i jego nauka*, Warszawa 1991, s. 17, przypis 14).

[6] Tu i dalej odsyłam do A. Kraushara, cyfra rzymska oznacza tom, a arabska stronicę.

znał mowę potoczną Żydów tureckich, czyli Żydów sefardyjskich — judezmo albo ladino[7], oraz wykazywał pewne oczytanie w języku świętym, czyli hebrajskim i aramejskim (którego zasięg nie jest jeszcze zbadany), jednak jedynym wspólnym językiem porozumienia z miejscowymi Żydami w Polsce był język jidysz. Zresztą uczeni zwolennicy Franka, tak zwani kontrtalmudyści, którzy występowali w teologicznych dysputach z rabinami w Kamieńcu i we Lwowie także nie znali języka polskiego. I oni korzystali z usług tłumaczy.[8]

Dlatego też nie ma żadnego powodu, by podważyć to, co zauważył już Kraushar, a mianowicie, że Frank „wszystkie swoje mowy wygłaszał w żargonie niemiecko–żydowskim" (II, 75), czyli w jidysz, używając określenia dziś przyjętego i dokładniejszego. Wobec tego nasuwa się pytanie: w jakim języku były początkowo spisywane *Słowa pańskie* po ich wygłoszeniu w jidysz. I ten problem można łatwo rozwiązać powołując się na panujące w społeczeństwie żydowskim zwyczaje kulturowe dotyczące zapisu tego rodzaju mów wygłaszanych w języku potocznym. *Księga Słów Pana* to zbiór tekstów bardzo różnorodnych. Składają się na nią kazania, czy szczątki kazań, często oparte na Starym Testamencie, osobiste wspomnienia Franka i innych o nim, sny — ale też przypowieści, bajki, opowiadania i anegdoty — wszystko zgodnie ze zwyczajami przyjętymi wśród kaznodziejów, moralistów, zwykłych krasomówców, działających w społeczeństwie żydowskim przed i po pojawieniu się Franka.[9] Zostało to zauważone już wcześniej. Kiedy Kraushar zaznaczył, że całość nauk Franka została zapisana sposobem stenograficznym (I, 8), Nachum Sokolow, tłumacz pierwszego tomu Kraushara na język hebrajski, uważał za stosowne dodać uwagę, że podobnie postępowano ze „słowami" czy mowami cadyków, czyli przywódców chasydzkich.[10] Gerszon Scholem podkreślił tę zbieżność, mówiąc, że forma nauk zachowanych w *Księdze Słów Pana* nie jest wcale daleka od nauk wielu

---

[7] Scholem, tamże, s. 56.

[8] Jednym z nich był Jan Chryzostom Białowolski, pisarz sądów wojtowskich (I, 88). Innym był „Moliwda" (1, 179, 182).

[9] Zob. Ch. Shmeruk *Sifrut Yiddish: Perakim letoldoteha*, Tel Aviv 1978, s. 20–21, 198–199.

[10] Tłumaczenie pierwszego tomu A. Kraushara na hebrajski pióra Nachuma Sokołowa ukazało się w Warszawie w 1895 r. (Uwaga tłumacza na s. 18.) Pierwszy tom tłumaczenia ukazał się anonimowo, ale w pierwszym i jedynym arkuszu drugiego tomu (zachowany w bibliotece G. Scholema — Biblioteka Narodowa i Uniwersytecka w Jerozolimie) nazwisko tłumacza jest ujawnione.

cadyków, wielkich przywódców chasydyzmu, mimo że nihilistyczna treść odgranicza Franka od nich.[11] W późniejszym artykule o sabataizmie w Polsce określił Scholem *Księgę Słów Pana* jako *Likutej omarim*, co jest adaptacją tytułu („zbiór słów") jednej z najsłynniejszych ksiąg chasydzkich Dov Bera z Międzyrzecza. Nie zawahał się nazwać Księgi Franka jej tytułem „bo nie ma różnicy w konstrukcji literackiej i w obliczu między tymi dwoma księgami".[12]

Do uwag Sokołowa i Scholema należy dodać bardzo istotne uzupełnienie. Nauki i mowy cadyków były wygłaszane tylko w jidysz, ale zawsze zapisywane w języku świętym, czyli hebrajskim. Chodzi tu o dawną tradycję, która się utrwaliła długo przed chasydyzmem i mowami Franka. W tej to tradycji przestrzegano zasady, by kazania i mowy różnego rodzaju były wygłaszane w języku potocznym, zrozumiałym dla słuchaczy, ale zapisywane — tylko w języku świętym. W tekstach kazań, czy nauk chasydzkich, jednakże jest bardzo widoczny substrat języka jidysz. Bez znajomości jidysz bywają to teksty niezrozumiałe dla zwykłego czytelnika hebrajskiego.[13] Tak się też zdarzyło z *Księgą Słów Pana* — została zapisane w języku świętym i dopiero z języka świętego przetłumaczone na język polski. Przypuszczalnie olbrzymia większość „słów" Franka spisano po hebrajsku[14] w Brnie, a w Offenbach wersja hebrajska została przetłumaczona na język polski. Tłumaczenia dokonano w czasie, gdy do Offenbach zaczęli przybywać do Franka, a później do Ewy i jej braci, młodzi synowie „wierzących", którzy już nie znali języka hebrajskiego. W „obozie"[15], czy „kompanii wiernych" w Offenbach, panował wtedy język polski. Kraushar nie widział tego potrójnego językowego przeistoczenia tekstu *Księgi*. Ale w jego przypuszczeniach można znaleźć pewne sugestie potwierdzające ten fakt. Kraushar przypuszczał istnienie nieznanego „osobistego sekretarza"(I, 8). Nasuwa to asocjacje

---

11 G. Scholem *Mechkarim umekorot letoldot haszabtaut wegilguleha*, Jerusalem 1974, s. 53.

12 Tamże, s. 125.

13 Ch. Shmeruk (przypis 9).

14 Scholem wspomina w Encyclopaedia Judaica (s. 64) wersję hebrajską, cytowaną przez frankistów w Pradze czeskiej.

15 Termin „obóz" w tłumaczeniu z hebrajskiego z „machane" odpowiada terminowi „kompania" w *Księdze*. Zob. N. M. Gelber *Di zichrajnes fun Mozes Porges wegn dem frankistn — hojf in Ofenbach Historisze szriftn*, 1, 1929, s. 272. Moses Porges był młodzieńcem żydowskim z praskiej rodziny frankistowskiej i został wysłany na dwór w Offenbach przez ojca. Relacja M. Porgesa jako starca „v. P. in P.", czyli „von Porges in Prag" jest wcześniej cytowana przez H. Graetza, *Frank und die Frankisten*, Breslau 1868, s. 79–81. Zob. też J. Doktór s. 17.

ze słynnym sekretarzem Nachmana z Bracławia Natanem Szternhercem, którego księgi *Sichot haRan i Chajej Mohoran* (*Rozmowy* i *Życie rabi Nachmana*) są bardziej podobne do *Księgi Słów Pana* niż przytoczone przez Scholema dzieło Dov Bera. Zresztą i Nachman, cadyk z Bracławia, mówił w języku jidysz, a Natan zapisywał po hebrajsku. Warto tu też zauważyć pewne zbieżności w opowiadaniach Franka i znanych opowiadaniach bracławskich. Ale to już zupełnie inny temat. Kraushar wysuwa też przypuszczenia w kwestii ostatecznej redakcji *Księgi* po polsku. Przypuszcza, że jej redaktorem był Franciszek Wiktor Zaleski (II, 241, 246, 250), sekretarz Ewy Frank w Offenbach, który próbował też uprawiać literaturę w języku niemieckim; zaraz jednak dodaje, że wersja polska była owocem wspólnej pracy uczonego kollegium na dworze Franka (II, 250). Posiadamy poszlaki potwierdzające przypuszczenia Kraushara. Ze wspomnień Mojżesza Porgesa z roku 1798 wiadomo, że w Offenbach istniało ciało, które można byłoby określić mianem takiego „kollegium uczonego". Porges dwukrotnie wspomina „pokój, w którym siedziało trzech mężczyzn z długimi brodami w strojach polskich, którzy zagłębiali się w dużych księgach". W pokoju tym znajdowały się obrazy i godła, czy symbole, z napisami hebrajskimi. Młodzi w „kompanii" zbierali się u trzech uczonych mężów co wieczór i słuchali z ich ust lekcji.[16] Można wobec tego przypuszczać, że polską redakcję *Księgi* również przygotowali „uczeni", którzy władali językiem hebrajskim.

W tłumaczeniu na polski widoczne jest dążenie i umiejętność zachowania wierności wobec oryginału hebrajskiego. Cytaty z Biblii, tylko ze Starego Testamentu, są przytaczane w tekście w oryginale hebrajskim, literami łacińskimi, razem z zazwyczaj dokładnym tłumaczeniem polskim. Transkrypcja z hebrajskiego nie jest jednak konsekwentnie utrzymana w jednym dialekcie. Widoczne są w niej ślady podolskiego dialektu jidysz (jak *Isruel, wejekuro, nussan, jugati*) na równi z transkrypcją przyjętą w krajach niemieckojęzycznych:

Lo jekore aud schimcho Jankow, ki im *Isruel*. [I, 379]
Wejekuro loch schem chodosch ascher pi Adonoj ikovenu. [I, 392]
Stoi: Weadonay *nussan* chochmo li Schloymo. [I, 299]
jugajti, mocysi. [I, 423][17]

[16] Tamże, s. 273–274.

[17] Możliwe, że w rękopisie, z którego korzystał Skimborowicz (przypis 4), zachowało się więcej hebraizmów czy jidyszyzmów pochodzenia hebrajskiego w brzmieniu dialektu jidysz na Podolu. Świadczą o tym formy *Szabse – Cwi* (s. 46, 50), *Emine* (52), *Bucher Jankiew* (71).

Warto zaznaczyć, że czasami spotykamy cytaty biblijne tylko po polsku, i są one zazwyczaj dokładne:

jak glina w ręku garncarza [Jeremiasz, 18, 6] (II, 60); połknięta będzie śmierć na wieki [Izajasz, 25, 8] (II, 48)

Przykłady ze źródeł biblijnych z przytoczonym, albo nie przytoczonym, oryginałem hebrajskim często poprzedza wyrażenie *stoi* albo *stoi wyraźnie*, co wygląda na bezpośrednie zapożyczenie rozpowszechnionego w jidysz zwrotu: *es sztejt* albo *es sztejt befeirusz*. Wydaje się, że w porównaniu z transkrypcją hebrajskiego w cytatach biblijnych komponent hebrajski w jidysz odzwierciedla dokładnie podolski dialekt jidysz Jakuba Franka. Na przykład:

nares – (I, 117, 235) – panny;
psile – (I, 116) – dziewica.

Wydaje się, że w swoim wysiłku zachowania wierności przekładu na polski, tłumacz czy tłumacze, decydowali się nawet na nowotwory językowe, do których skory byłbym zaliczyć *naczolniki* (filakterie zakładane na czoło, t. zw. *szeł rosz*) i *przedprzodkowie* (I, 253, 402, 417, 418) dla wyrażenia *owojs qwojsejnu*. Kwestia ta wymaga jednak dokładnego zbadania, podobnie jak sprawa przekładów biblijnych na polski, o ile odbiegają one od przyjętych przekładów na jidysz czy też przekładów polskich z drugiej połowy osiemnastego wieku. Jeżeli nie wiemy na pewno, czy mamy przed sobą polskie nowotwory, to w każdym razie można się w tłumaczeniu *Księgi* dopatrzyć pewnego rodzaju przebiegłości, czy nawet wyraźnej perfidii, ze strony tłumacza, czy tłumaczy. Znajduje to wyraz w konsekwentnym tłumaczeniu słowa *goj* w liczbie pojedynczej czy *gojim* w liczbie mnogiej przez odpowiednik *naród*, *narody*. W ustach Żyda mówiącego w jidysz, czy nawet obecnie po hebrajsku, słowo to oznacza nie–Żyda, przeważnie z konotacją negatywną, odróżniającą wyraźnie Żyda od nie–Żyda. I jeżeli w jednym cytacie biblijnym „Weessche lego godol" (*Genesis* 12, 2) znajdujemy w tłumaczeniu *Księgi* „Ja cię wielkim narodem uczynię" (II, 328), użycie słowa *naród* wydaje się tu jedynym możliwym, bo w hebrajskim biblijnym *goj* znaczy rzeczywiście *naród*.
Inaczej, gdy spotykamy u Kraushara cytat z *Księgi*:

Dwa razy – mówił – stanęliście naprzeciw mnie. Pierwszy raz w Warszawie, bez pozwolenia mego szliście między *narody* i gadaliście o mnie rzeczy, których wam opowiadać zakazałem... Ja

chciałem naciągnąć łuk przeciw *narodom*. Lecz cóż miałem czynić? Gdy *narody* stawiły mi was naprzeciw strzału, który wymierzyć chciałem, było przynajmniej czekać, ażbym był wszedł do aresztu. Lecz wyście zaraz w Warszawie poszli inną drogą, a ja inną. Drugi raz, w r. 1760 przed mojem wyjściem z aresztu, postawiły was *narody* znowu naprzeciw mnie. Cóż miałem czynić? Oddałem łuk ten z rąk moich i dotąd cierpię wraz z wami... [I, 307]

Cytat może być zupełnie niezrozumiały. O jakie *narody* tu chodzi? Do jakich *narodów* szli zwolennicy Franka „i gadali o nim rzeczy"! Ma się rozumieć, że mowa tu o gojach — nie Żydach. Jeżeli w tym ustępie zastąpimy *narody* słowem goje w liczbie mnogiej, to nie tylko ten ustęp stanie się jasny, ale też sytuacja Franka i frankistów w otoczeniu nieżydowskim.

Dwa razy — mówił — stanęliście naprzeciw mnie. Pierwszy raz w Warszawie, bez pozwolenia mego szliście między *goje* i gadaliście o mnie rzeczy, których wam opowiadać zakazałem... Ja chciałem naciągnąć łuk przeciw *gojom*. Lecz cóż miałem uczynić? Gdy *goje* stawiły mi was naprzeciw strzału, który wymierzyć chciałem, było przynajmniej czekać, ażbym był wszedł do aresztu. Lecz wyście zaraz w Warszawie poszli inną drogą, a ja inną. Drugi raz, w r. 1760 przed mojem wyjściem z aresztu, postawiły was *goje* znowu naprzeciw mnie. Cóż miałem czynić? Oddałem łuk ten z rąk moich i dotąd cierpię wraz z wami... [I, 307]

W ten sposób skarga Franka nabiera pełnego znaczenia, bo jasne się staje, że w cytowanym ustępie mowa o nie–Żydach, a właściwie o księżach, którzy z powodu gadatliwości uczniów — zwolenników Franka, przestali już wierzyć, że Frank przyjął chrzest w dobrej wierze. I mieli rację. A był to chyba główny i najważniejszy problem Franka i frankistów. Chcieli, aby ich motywy przyjęcia chrztu pozostały zamkniętym dla „narodów" sekretem, czyli dla chrześcijańskich *gojów*, a więc księży w tym konkretnym wypadku. I jest to w *Księdze* kilka razy dość jasno powiedziane. Oto niektóre cytaty:

gdym przyjął chrzest (z wody) we Lwowie, powiedziałem wam to słowo: Ad kan! popóty... Lecz od dziś dnia następuje: *Masse doyme*: „ciężar milczenia". Przyłóżcie sobie kłódkę do gęby [II, 335]

Bylibyście się do tego przyzwyczaili i lżej byłoby wam znosić *maso dumo* ...ciężar milczenia... [II, 371]

Tak i ja z wami. Ja was prowadzę w *ciężar milczenia* byście nie byli jak osły, co zawsze wrzeszczą. [II, 306]

Scholem widział, i słusznie, w tym nakazie milczenia *maso dumo* (po hebrajsku) czy *massa uma* (Izajasz 2, 15 dosłownie rozumiane jako „ciężar milczenia")„symbol frankistowskiego zachowania". Twierdził,

że Frank wiedział jak trudna jest ta droga przebierania się i obłudy sabatajowskiej, która zmierzała do asymilacji, ale z własnych, tylko jej wiadomych „przesłanek".[18] Należy przy tym podkreślić, że choć mowa tu o doświadczeniach Franka z przeszłości, sprawa była nadal aktualna. Ze skarg Franka wynika, że jego zwolennicy odkryli prawdę, albo jej cząstkę, księżom przed aresztowaniem mistrza. Tak można rozumieć jego wspomnienia.

Gdybyście byli w Warszawie moich słów słuchali i nie poszli do księży mnie skarżyć. [II, 339]

Albo w innym miejscu:

Gdybyście byli choć ze cztery dni czekali, a nie poszli mnie oskarżyć. [II, 347]

Z tego wszystkiego wynika, że nakaz milczenia frankistowskiego oraz tłumaczenie słowa *goj — gojim* odpowiednikiem *naród — narody*, na pozór prawidłowym, a w rzeczywistości mylącym, pochodzą z jednego źródła. Mowa tu nie tylko o tym szczególnym tłumaczeniu *goj — naród*, ale prawdopodobnie także i o innych wypadkach omówień i autocenzury.

Póki teksty Franka były dostępne w języku hebrajskim, niebezpieczeństwo wykrycia frankistowskiej obłudy było niewielkie. Nie wahałbym się założyć, że tłumaczenie *Księgi Słów Pana* na język polski pociągnęło za sobą większe obawy, a zatem bardziej rygorystyczną praktykę, która nie była potrzebna w oryginale. Zwracano już uwagę na możliwości takiej cenzury wewnętrznej w tekstach *Kroniki*.[19] Nie ma wobec tego wątpliwości, że tekst polski *Księgi* jest ocenzurowany w porównaniu z tekstem hebrajskim, który zaginął i z tekstem w jidysz, który nie został utrwalony w piśmie. Ale wydaje mi się, że poprzez uważne odczytanie tłumaczenia polskiego, można dotrzeć do niektórych składników owego podwójnego podłoża.

Nie chodzi tu tylko o teologię czy praktyki frankistowskie. Scholem wiedział bardzo dobrze, że za *Księgą Słów Pana* kryją się teksty w języku jidysz. Rozmawiał o tym ze mną. Mam list Scholema, w którym cytuje on z *Księgi* rym niby to po niemiecku:

Es werden kommen zwei/ und werden machen ein Lärm und ein Geschrei. [II, 377]

To znaczy:

---

[18] G. Scholem (przypis 11), s. 132–133.

[19] H. Levin, s. 58 i przypis 120.

Przyjdą dwaj i zrobią hałas i krzyk.

I Scholem pyta: „z tego niemieckiego sformułowania jasne jest, że nie jest to z pieśni niemieckiej, tylko z jidysz. Może mógłby pan pomóc mi ją zidentyfikować?"
Najbliższym tekstem, z którego Frank mógłby czerpać swój rym, był tekst *Purimszpil*, czyli ludowej sztuki przedstawianej w święto Purim.

Drojsn sztejen wajber cwej
Un machn on a grojs geszrej

albo:

Breng arajn di wajber cwej,
Wos machn on aza geszrej[20]

I wydaje się, że istnieje jakiś związek asocjacyjny między rymem Franka, wspomnianym w kontekście „mądrości", która się objawiła na świecie, a *Purimszpil* o *Mądrości Salomona*, z którego cytowałem równoległe rymy.
Ten, kto notował „słowa" Franka po hebrajsku, zwykł przestrzegać w tekście każdego rymu, każdego powiedzonka, kalamburu w jidysz, cytując nawet oddzielne słowa, które uważał za szczególnie ważne. Oczywiście, że to wszystko zostało też zachowane w tłumaczeniu polskim. Ale ponieważ tłumaczenia polskiego dokonano w kraju niemieckojęzycznym, tłumacz czy tłumacze próbowali „podciągnąć" albo „poprawić" jidysz na prawidłowy niemiecki — *Hochdeutsch*, posługując się niemiecką pisownią, często bez zrozumienia kontekstu i intencji Franka, który bardzo lubił kalambury. Jego powiedzonka zostały przeinaczone i stały się niezrozumiałe.
Przytoczę kilka przykładów. W *Księdze* czytamy:

Jeżeli cnotę będziecie mieli t. j. Tugend, to przyjdziecie do tego Tag, dnia, na który my hoffen ufamy. [I, 288]

Kto nie zna jidysz w dialekcie podolskim Franka nie zrozumie, że cnota *Tugend* wiąże się tu dźwiękowo ze słowem *Tag* nie w brzmieniu niemieckim, ale *tug — dzień* w jidysz. A więc *tugend* i *tug*.

---

[20] *Nojech Prilucki zamełbicher far yidiszn folklor, filologie un kulturgbszichte*, t. II, Warszawa 1917, s. 106.

Podobnie mówił Frank, że z tego *Krug* zrobi się *Topf* (II, 312), to znaczy, że z tego *dzbana* zrobi się *garnek*. Ale pozorna niedorzeczność staje się zrozumiała, gdy w kontekście czytamy o wojnie (w jidysz *krig*; po niemiecku *Krieg*), a słowo niemieckie *Krug* — dzban, wymawia się w jidysz *krig*, identycznie jak słowo oznaczające wojnę — *krig*. Znaczy to, że *dzban–wojna* przekształci się w garnek. Podobnie posługuje się Frank homonimem *wegn* — drogi i *wegn* — fury (II, 360).
Do jidyszyzmów, które się zachowały w polskim przekładzie, należą widocznie także takie słowa jak *milgromy* — granaty, *flancować* — sadzić i *lustikować* — cieszyć się.
I znów cytat na pozór niemiecki:

Lustig wollen wir sein/ König Messias Kommt herein/, Licht wollen wir anzünden [II, 312]

to znaczy:

Bądźmy weseli,/ król Mesjasz wchodzi,/ zapalmy świece.

Nie ma wątpliwości, że mowa tu o stałej formułce wywoływania postaci z tradycyjnego *Purimszpil* w jidysz:

Arajn arajn/ foter Abram du majn

albo

Bite arajn, arajn, arajn, kinig Paro du majn[21]

Frank pamiętał po latach teksty *Purimszpilów* i cytował rymy zapożyczone z tych sztuk ludowych.

Na koniec przeczytajmy ustęp *Księgi*, w którym Frank wspomina lekturę z dzieciństwa:

Gdy byłem mały, widziałem książkę dla dzieci, w której wszystkie obyczaje były opisane i różne przytem ryciny: Faraon kąpiący się we krwi dzieci i t. d. My, dzieci, wzięłyśmy nóż i zaczęłyśmy kłóć nie tylko złe, ale i wszystko, co tam było dobrego, tak, żeśmy całą podziurawiły książkę. [I, 42][22]

---

[21] Tamże, s. 76–77.

[22] Jest to ustęp 525 w obu rękopisach krakowskich, w nich znalazłem „portrety różne przytym", zamiast „różne przytym ryciny" i „staliśmy", zamiast „zaczęłyśmy" w tekście przytoczonym. Poza tymi zmianami teksty są właściwie identyczne.

O jakiej książce i o jakiej rycinie mowa? Nie było w osiemnastym wieku książek dla dzieci w dzisiejszym tego słowa znaczeniu, ani po hebrajsku, ani w jidysz. Ale zazwyczaj książki z rycinami, przeważnie w języku jidysz, były przeznaczone dla dzieci. Kiedy w 1986 roku wydałem w Jerozolimie książeczkę *O rycinach w literaturze jidysz szestnastego i siedemnastego wieku*, w której przedstawiłem właśnie tę tezę o początkach literatury dla dzieci u Żydów, niektórzy koledzy odnosili się do niej krytycznie. Nie wiedziałem wtedy, że właśnie w *Księdze Słów* Franka znajdę takie kapitalne potwierdzenie kulturowego zjawiska wielkiej wagi. A więc o co chodzi?
Chodzi o rycinę z *Hagady* pesachowej — czyli *Księgi liturgii* w czasie trapezy domowej w święto pesach, z tłumaczeniem na język jidysz, albo o przedrukowaną rycinę z tej księgi (z *Hagady* wydrukowanej w Pradze w roku 1526)), na której rzeczywiście widzimy Faraona kąpiącego się we krwi dzieci.

Do tej ryciny znajdujemy zwykle wyjaśniający dwuwiersz w języku jidysz, który tak brzmiałby:

Faraon kąpie się we krwi biednych żydowskich dzieci
Jego trąd może się z tego bez szkody wyleczy.

Chodzi tu o znaną midraszową legendę, według której czarownicy zalecili choremu królowi kąpiele w żydowskiej krwi dziecięcej jako jedyny lek na trąd. Opowiadanie to nie jest włączone do właściwego kanonu liturgii pesachowej. Zostało ono dodane tylko w dwuwierszu i w rycinie dla dzieci o dzieciach, jak zwykło się wtedy często adresować dodatkowe ilustracje.[23]

[23] Ostatnio pisał o tym midraszu i o rycinach ilustrujących go D. J. Malkiel *Infanticide in Passover Iconography*, „Journal of the Warburg and Courtland Institutes", LVI (1993), s. 85–99.

U Franka znajdujemy potwierdzenie nie tylko tego, że dzieci widziały w *Hagadzie*, albo w jakimś jej przedruku, książkę dla dzieci, ale że ta rycina rzeczywiście trafiła do ich serc. Nie będę się tu wdawał w przypuszczenia, czy wspomnienie Franka miało jakiś związek z absurdalnym oskarżeniem frankistów, że Żydzi używają krwi do wypieku mac. Taki związek wydaje się możliwy. Chciałem jedynie wskazać na *Księgę Słów Pana* jako na bezcenne źródło nie tylko teologii i praktyki frankistowskiej, ale jako na źródło historyczne poznania i zrozumienia bytu Żydów polskich w wieku XVIII. Nie mamy zbyt wielu tego rodzaju dokumentów, dlatego wydaje się konieczne pełne wydanie tego niezmiernie ciekawego, choć czasem dość „bałamutnego" dokumentu.[24]

Post scriptum

Szkic o *Księdze Słów Pana* powstał na podstawie tekstów zawartych w dziele Kraushara. Później zapoznałem się z rękopisami *Księgi*, przechowywanymi w bibliotekach w Krakowie i Lublinie. Stwierdziłem nie tylko, że wybór Kraushara jest wyrywkowy, ale że jego cytaty są często niepełne. Same zaś teksty u Kraushara noszą wyraźne ślady językowo-stylistycznej redakcji. Rękopisy dostarczają mnóstwa dodatkowych arcyciekawych informacji, często zasadniczej natury. Nie sposób przedstawić całej tej problematyki, zamierzam zresztą opracować ją (przynajmniej częściowo) w oddzielnej pracy. Ograniczam się zatem tylko do dwóch cytatów tyczących sztuk purymowych, o których mowa w szkicu.

Oto pełny ustęp N° 1036 w rękopisie N° 6969 Biblioteki Jagiellońskiej:

Jakiem mały był tom zrobił był sobie grę u Żydów używaną. Aswerus zwaną i tak porobiwszy sobie z kart suknie i z rogoży byłem sam Aswerusem, Mardocheuszem, Hamanem i Zerus żoną jego.

---

[24] Według rękopisu lubelskiego było w *Księdze* 2286 ustępów. Ostatni ustęp cytowany przez Kraushara jest numerowany 2285. Ponieważ rękopisy są fragmentaryczne (zob. przypisy 1 i 3), a cytaty skąpe u Skimborowicza zaś obszerniejsze u Kraushara, nie uzupełniają wielu brakujących ustępów, nie posiadamy obecnie całości *Księgi*, jeżeli nie odnajdzie się nieznany dotychczas pełny jej rękopis. Informacja J. Doktora: „Razem z fragmentami opublikowanymi przez Skimborowicza i Kraushara mamy więc niemal całość dzieła" (s. 18) jest błędna.

Ustęp N° 2262 w rękopisie lubelskim jest relacją Jakuba Franka o jego śnie. Mówi on między innymi:

Potym ujrzałem kilka tysięcy Żydów, że są ubrani w papierowe suknie tak jak w grze Aswerusa.

Cytat pierwszy dotyczy dziecięcej zabawy opartej na motywach sztuki purymowej, przedstawiającej historię *Księgi Estery*. Sztuka ta znana była w Krakowie co najmniej od końca siedemnastego wieku (Por. Shmeruk *Historia literatury jidysz – zarys*, Wrocław 1992, s. 45–51; T. Kuberczyk *Przedstawienia purymowe*, „Pamiętnik Teatralny", 1992 nr 2, s. 21–49. Jeszcze kilkadziesiąt lat później Frank „widział" we śnie przebierańców, biorących udział w przedstawieniu *Achaswejrosz szpil* w ich „papierowych sukniach". Pomijając niepowtarzalność tych świadectw o sztukach purymowych na Podolu w pierwszej połowie osiemnastego wieku, narracja Franka z cytatami z tych sztuk potwierdza jego dobrą znajomość ludowej kultury żydowskiej. Cytaty ze sztuk oraz relacja (niemal ułamkowa) o ich wystawieniu ukazuje zasięg tradycji żydowskich, które ukształtowały samego Franka. Ustępy opowiadające o jego dzieciństwie, „jakim był mały", czy młodości są w *Księdze* jedynymi w swoim rodzaju wspomnieniami dzieciństwa żydowskiego w Polsce wieku XVIII.

Chone Shmeruk

Arcydziełko Mickiewicza

„Kto ma za nic rzeczy małe, wnet przepadnie" – głosi *Mądrość Syracha*. Ośmielony tą myślą mikrolog chciałby wtrącić do debaty o arcydziełach, czyli dziełach „wielkich", dzieło pisarza wielkiego, może największego, ale malutkie. Bodaj najkrótszy tekst Mickiewicza, a zarazem jeden z „najcelniejszych", jak tego wymaga słownikowa definicja arcydzieła. Podrzucić niczym piasek w tryby garść 13 słów:

Uciec z duszą na listek i jak motyl szukać
tam domku i gniazdeczka –[1]

[1] A. Mickiewicz *Dzieła wszystkie*, red. K. Górski, t. I, cz. 3: *Wiersze 1829–1855*, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1981, s. 76.

Ustęp N° 2262 w rękopisie lubelskim jest relacją Jakuba Franka o jego śnie. Mówi on między innymi:

Potym ujrzałem kilka tysięcy Żydów, że są ubrani w papierowe suknie tak jak w grze Aswerusa.

Cytat pierwszy dotyczy dziecięcej zabawy opartej na motywach sztuki purymowej, przedstawiającej historię *Księgi Estery*. Sztuka ta znana była w Krakowie co najmniej od końca siedemnastego wieku (Por. Shmeruk *Historia literatury jidysz – zarys*, Wrocław 1992, s. 45–51; T. Kuberczyk *Przedstawienia purymowe*, „Pamiętnik Teatralny", 1992 nr 2, s. 21–49. Jeszcze kilkadziesiąt lat później Frank „widział" we śnie przebierańców, biorących udział w przedstawieniu *Achaswejrosz szpil* w ich „papierowych sukniach". Pomijając niepowtarzalność tych świadectw o sztukach purymowych na Podolu w pierwszej połowie osiemnastego wieku, narracja Franka z cytatami z tych sztuk potwierdza jego dobrą znajomość ludowej kultury żydowskiej. Cytaty ze sztuk oraz relacja (niemal ułamkowa) o ich wystawieniu ukazuje zasięg tradycji żydowskich, które ukształtowały samego Franka. Ustępy opowiadające o jego dzieciństwie, „jakim był mały", czy młodości są w *Księdze* jedynymi w swoim rodzaju wspomnieniami dzieciństwa żydowskiego w Polsce wieku XVIII.

Chone Shmeruk

Arcydziełko Mickiewicza

„Kto ma za nic rzeczy małe, wnet przepadnie" – głosi *Mądrość Syracha*. Ośmielony tą myślą mikrolog chciałby wtrącić do debaty o arcydziełach, czyli dziełach „wielkich", dzieło pisarza wielkiego, może największego, ale malutkie. Bodaj najkrótszy tekst Mickiewicza, a zarazem jeden z „najcelniejszych", jak tego wymaga słownikowa definicja arcydzieła. Podrzucić niczym piasek w tryby garść 13 słów:

Uciec z duszą na listek i jak motyl szukać
tam domku i gniazdeczka –[1]

[1] A. Mickiewicz *Dzieła wszystkie*, red. K. Górski, t. I, cz. 3: *Wiersze 1829–1855*, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1981, s. 76.

I nie mnożyć komentarza, lecz ograniczyć interpretacyjną robotę do jednego tylko słowa – „arcydziełko". Zaufać nicującej pracy tego skandalicznego zdrobnienia, tu skończyć i uciec.

Ale może warto wzmocnić efekt i połączyć wątłość poetyckiej miniatury z materialną znikomością strzępka, na którym została zapisana. Sięgnąłem zatem po rękopis oznaczony w zbiorach paryskiego Muzeum Mickiewicza katalogowym nr 39. I trafiłem na „dwukartkowy arkusik formatu 16,7 x 10, 3 (druga karta obcięta jest o 1/4 część u góry; format jej przy grzbiecie 12 x 10,3). Papier, bez znaków wodnych, żółtawoszary na s. 2–4, ciemniejszy na s. 1, z drobnymi plamkami od zawilgocenia, przetarty [...] na grzbietowym złożeniu i zamocowany naklejonym na zewnątrz pasemkiem papieru. Arkusik nosi ślady jednorazowego złożenia w poprzek; są w nim ponadto małe dziureczki porozrzucane parami w różnych miejscach papieru".[2] Karteczka nazwana przez Kallenbacha „ułamkiem" nie jest jednak aż tak mała, jak można by sądzić, tym niemniej dostarcza emocji porównywalnych ze wzruszeniem Waltera Benjamina podziwiającego w niedalekim Musée Cluny dwa ziarnka pszenicy, na których zmieściła się modlitwa *Szema Izrael*. Albowiem obok *Uciec z duszą na listek...* znalazło się jeszcze na tym skrawku *Nad wodą wielką i czystą...*, *Ach, już i w rodzicielskim domu...* i *Gdy tu mój trup...* A i to nie wszystko, zapewne było tu coś więcej, na co wskazuje tajemniczy wycinek powyżej *Uciec z duszą...*, obejmujący górną część kartki. Domyślam się, co zostało wycięte. Wiem, ale nie powiem, gdyż w ten sposób zamachnąłbym się na własność Jacka Łukasiewicza, który mnie ubiegł (choć nie pobiegł do Paryża) i postawił hipotezę, że w tym miejscu widniał niegdyś wiersz *Polały się łzy...*[3] Mogę tylko dodać, że najprawdopodobniej cięcia dokonał Klaczko, być może na spółkę z Eustachiewiczem (zapewne po roku 1856, a przed 1861), chcąc dla celów „brązowniczych" zasłonić „chmurnością" drastycznie „durną młodość" Wieszcza.

A zatem interesujący nas tekst tkwi w najbliższym otoczeniu co najmniej trzech, a być może czterech wierszy lozańskich, w samym centrum lozańskiego gniazda. To z pozoru oczywiste spostrzeżenie dla

---

[2] Tamże, s. 326.

[3] Por. J. Łukasiewicz *Cykl lozański jako dziedzictwo*, w: *Studia o Mickiewiczu*, red. W. Dynak i J. Kołbuszewski, Wrocław 1992.

większości czytelników może być jednak niespodzianką. Burzy bowiem iluzję nieokreślonej czy przypadkowej lokalizacji utworu. Przeczy złudzeniu, że *Uciec z duszą* — jak to ze „strzępkami" bywa — jest bytem przygodnym, wpisanym byle gdzie, na jakiś świstek albo margines czy odwrotną stronę ważnego tekstu, co się przecież Mickiewiczowi zdarzało. A taką sugestię podsuwały liczne edycje (z wydaniem jubileuszowym włącznie) wyrywające utwór z rękopiśmiennego kontekstu. Szczególnie zawinił tu Pigoń umieszczając go w wyodrębnionym bloku „Urywków" i to dopiero na trzecim miejscu, za ewidentnie późniejszymi *Wsłuchać się w szum...* i *Drzewem*. Datowanie na rok 1842, wątpliwe i zupełnie arbitralne, a powtórzone także przez Semkowicza (w *Bibliografii*) i Makowiecką (w *Kalendarium*), postarza wiersz o co najmniej dwa lata i, co za tym idzie, wydala go znad Lemnanu.

Na szczęście Łukasiewicz gwarantuje filologiczny i interpretacyjny powrót tekstu do Lozanny. I mocno go tam osadza podnosząc do miana „zakończenia" lub „wygłosu lozańskiego cyklu". Lecz w awansach daleko przelicytował go Jacek Brzozowski, który w tych samych dwóch linijkach — wręcz zuchwale — dostrzegł „formułę całego lozańskiego kanonu".[4] Ba, zatoczył wokół tej drobiny hermeneutyczny krąg, a właściwie aureolę obejmującą komplet „późnej twórczości poety". I nie zawahał się użyć słowa „arcydzieło" (co uzasadnia 23 stronami świetnej interpretacji). Po takich rewelacjach i uświęceniu bliskiego mi drobiazgu powinienem pokłonić się obu uczonym i uciec — definitywnie.

Ale żal rozstawać się z rękopisem, wzruszającym, choćby dlatego, że autor pisze tu „jak kura grzebie". W tym momencie cytuję reprymendę matki poety, która podobno wyciągnęła go z kaligraficznych kłopotów i uchroniła od powtarzania klasy.[5] Potem wróciły te męki, „kiedy w Moskwie sposobił się do służby". W Szwajcarii mogło zdarzyć się coś podobnego. Kto wie, czy drżeniem pióra nie płacił za kolejny powrót do szkoły? Jednakże nie wnikam, czy to „nawrót kluczowej fobii pisma" i „zafiksowanie w dzieciństwo". Nabieram tylko respektu dla tej kryzysowej bazgraniny, wyostrzając uwagę zarówno

[4] J. Brzozowski *Fragment lozański. Próba komentarza ostatnich wierszy Mickiewicza*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria" 1991 z. 31.

[5] J. M. Rymkiewicz twierdzi, iż wbrew obiegowej opinii Mickiewicz nie uniknął wstydliwej roli repetenta.

na zakłócenia, jak też gesty samodyscypliny; cyferki, krzyżyki, podkreślenia, wykropkowania, a zwłaszcza na dwie kropki. I właśnie o tych znakach najmniejszych chciałbym mówić dalej. Najchętniej tylko o nich. Ale, że to mało, prawie nic, i że edytor w większości poświadczył ich istnienie, więc chwytam za to, co dotąd pozostało zupełnie nietknięte. Za okładkę zabezpieczającą rękopis. Bo to materialne opakowanie tekstu jest najbardziej namacalnym świadectwem odbioru. A splendor arcydzielności należy przecież do porządku recepcji.

Na górze tekturowej oprawy ręka syna poety (Władysława) postawiła nazwisko: „Mickiewicz", obok w nawiasie imię autora — „Adam" i pod spodem tylko jeden tytuł: *Nad wodą wielką i czystą*. Poniżej nieznany opiekun dokumentu rozszerzył jego zawartość o kolejne dwa incipity: *Gdy tu mój trup* i *Ach, już i w rodzicielskim domu*.. I już całkiem nisko, jakby nieśmiało, drobnym ołówkowym pismem dopisała Ewa Rutkowska: *Uciec z duszą na listek*. Dodam, że to świeża, bodaj tegoroczna notatka.

Podobną hierarchię przyjęli edytorzy. W paryskim wydaniu z 1861 r. znalazły się *Nad wodą* i *Gdy tu mój trup* oraz uladzona wersja *Polały się łzy*. Pominięte tu *Ach, już i w rodzicielskim domu* miało jednak swój pierwodruk dwa lata wcześniej, choć tylko w czasopiśmie („Czas" 1859 nr 117). Lekceważenie *Uciec z duszą*... zaczęło się już przy okazji pierwszej inwentaryzacji spuścizny Poety („Czas" 1856). Wykonawca tego zestawienia, Karol Sienkiewicz, pod nagłówkiem „Dumania w Lozannie" spisał komplet incipitów z rękopisu nr 39, za wyjątkiem najkrótszego z dumań. Na jego publikację przyszło czekać kopę lat, aż do edycji brodzkiej z 1911 roku. Zaś jej zasłużony redaktor, Józef Kallenbach, wzgardził później „listkiem" w krakowskim wydaniu *Poezji* z 1928 roku. Podobnie postąpił w latach trzydziestych Tadeusz Pini.

Jeszcze dłużej, bo ponad 100 lat za nic mieli ten tekst krytycy i historycy literatury. Pierwszy zauważył go w roku 1950 Julian Przyboś (*Czytając Mickiewicza*), a później — co charakterystyczne — tylko jednozdaniowe wzmianki poświęcili mu Marian Maciejewski, Adam Ważyk i kilkakrotnie Czesław Zgorzelski. Można dziwić się milczeniu monografistów, czy badaczy kwestii szczegółowych, takich jak świat owadzi lub mistyka, najbardziej jednak zdumiewa powściągliwość znakomitych komentatorów późnej twórczości Mickiewicza: Alicji

Lisieckiej, Danuty Zamącińskiej, Marty Piwińskiej, Mariana Stali. I oto teraz, w latach dziewięćdziesiątych, ta permanentna zguba znajduje co najmniej pięciu nowych badaczy. Krzysztof Rutkowski żongluje tym wierszykiem w wielkonakładowej prasie[6], zaś Zbigniew Sudolski wprowadza go do monumentalnie zakrojonej monografii.

Z fascynacji zjawiskami natury, z dążenia do całkowitego zespolenia się z nią, trwania w jej ogromie, powstają takie wiersze jak ułamek:

Uciec z duszą na listek i jak motyl szukać
tam domku i gniazdeczka —

oraz *Nad wodą wielką i czystą...*[7]

Zwracam uwagę na szyk tego zdania: „*Uciec z duszą...* oraz *Nad wodą...*" Co by na to powiedział Władysław Mickiewicz przyznający absolutne pierwszeństwo wielkiemu tekstowi o wielkim dumaniu nad wielką wodą? Ale śmiałość Sudolskiego też wydaje się leciutko podszyta tradycyjnym respektem dla wielkości. Wszak tekst ma prezentować dążność do zespolenia się z ogromem natury. Ów „ogrom" brzmi paradoksalnie, a nawet zabawnie w odniesieniu do „ułamkowej" ucieczki w mikrokosmos.

Skoro dziś małe nie ginie, a nawet przewodzi korpusowi tekstów lozańskich, dlaczego ginęło dawniej?

Najprostszą odpowiedź daje rękopis, a ściślej mówiąc naniesione nań cyferki. Albowiem Autor ponumerował wiersze: jedynką oznaczył *Nad wielką...*, dwójką (najprawdopodobniej) *Polały się łzy...*, trójką (z pewnością) *Ach, już i w rodzicielskim...* zaś czwórkę postawił na odwrocie karty ponad *Gdy tu mój trup...*[8] To, co jest pomiędzy pozycją drugą (wyciętą) a trzecią — uciekło, wymknęło się rachubie. Inaczej mówiąc: Mickiewicz wyzerował *Uciec z duszą*. Nic zatem dziwnego, że tekst pominął wspomniany wcześniej autor pierwszego rejestru, wiernie trzymający się numeracji. A jednak nie zaważyło to

---

[6] Por. K. Rutkowski *Paryskie pasaże. Pasaż wąski i świetlisty*, „Gazeta Wyborcza" z 9 VIII 1995.

[7] Z. Sudolski *Mickiewicz*, Warszawa 1995, s. 465.

[8] Nie mam wątpliwości, że numeracja jest autorska. Na karcie znalazło się też liczbowanie stron, dokonane ołówkiem przez bibliotekarza (*Uciec z duszą* poprzedza poziomo nakreślona jedynka). Numerowanie pierwszych dwóch utworów jest sporne (zob. analizę Łukasiewicza, s. 28–29). Tu przyjmuję kolejność zgodną z rejestrem Sienkiewicza.

na recepcji, gdyż długo nikt nie zawracał sobie głowy tymi liczbami. I zakrawa na paradoks, że ci, którzy je wreszcie dostrzegli i starannie zbadali (Zgorzelski, Łukasiewicz, Brzozowski) na szczyty wynieśli utwór numerycznie zlekceważony przez Poetę. Wynika stąd co najwyżej zasada epistemologicznej natury: kto nie dostrzega małych cyferek na autografie, dostrzec też nie może jego najmniejszego zapisku.

Odpowiedź druga: tekst lekceważono, bo wydawał się niekompletny. Wszak mógł być częścią któregoś z sąsiednich utworów, albo zaniechanym początkiem większej całości. Nasuwa się nawet podejrzenie, że ta myśl złapana w locie została rzucona na papier w postaci prozaicznej notatki. Jednakże zapis w trzech linijkach ze złamanym wersem pierwszym pokazuje najdobitniej, że to nie proza, lecz wiersz. Zaś o jego samodzielności czy odrębności zdaje się świadczyć obramowanie tekstu dwiema parami energicznie skreślonych krzyżyków. Wyraźna to cezura jak na chaotyczny układ rękopisu. Zgorzelski dodaje jeszcze, że w taki sam sposób rozdzielał poeta kolejne *Zdania i uwagi*. To spostrzeżenie o kapitalnym znaczeniu. Porównanie obu rękopisów[9] odsłania serię graficznych podobieństw, także zbieżność w otwieraniu tekstów, przenoszeniu dłuższych wersów, a przy okazji pokazuje, że nieudane próbki były po prostu przekreślane. *Uciec z duszą...* na pierwszy rzut oka nie różni się od kilkudziesięciu dystychów tego cyklu. Najważniejsza wydaje się wersyfikacja, mamy tu bowiem parę trzynastozgłoskowców ze średniówką (7 + 6), tyle tylko, że pozbawioną ostatniego członu. Zbieżności sięgają nadto w świat przedstawiony. Jakże często jest tam mowa o duszy i owadach oraz wielu innych elementach mikrokosmosu. Ba, w jednym z wariantów późno pisanego *Boga w duszy* pojawia się nawet wzmianka o ucieczce duszy porównanej do dziecka. Sudolski widzi tu inspirację Saint-Martina (*Bądźmy prości i mali*), Rutkowski — Jakuba Boehmego. Czyżbyśmy zatem mieli do czynienia z ostatnim zdaniem czy uwagą, mocno spóźnioną, zabłąkaną jak jesienny motyl w krąg liryki lozańskiej? Owszem, ale to lozańskie zdanie jest zerwaniem, zaprzeczeniem, a może nawet zniszczeniem pomysłów z lat 1835–36. Zamiast dotarcia do celu — ucieczka, zamiast zamieszkiwania — bezdomność, zamiast pewności — zwątpienie. Załamuje się symetria paralelizmu, gnomiczna zwięzłość, doskonałość kompozycyjnego zamknięcia. W miejsce pełni myśli, zdania, frazy, strofy, wersu —

[9] Korzystam z wydania: S. Pigoń *Autograf „Zdań i uwag" Adama Mickiewicza*, Wilno 1928.

wdziera się brak, szczelina, pustka niedomknięcia. I to widać na kartce! Wszak po ostatnim słowie — jak komentuje Zgorzelski — „figurują dwie kreski: pierwsza pochyła, druga pozioma; edycja oddaje je myślnikiem" (s. 330). Lecz ta pochyła kreska, jeśli przyjrzeć się dokładniej, wygląda niczym trzy kropki zlane w całość, już to zamachem opadającego pióra, już to smugą ściekającego lub zamazanego atramentu. Jeżeli więc tekst kończy się wielokropkiem, to nie może być mowy o zwyczajnym zaniechaniu. Tym bardziej, że jest jeszcze ta druga, energicznie wydłużona kreska. Wielokropek i myślnik — czy można bardziej jawnie i ostentacyjnie wyrazić pismem wolę zamilknięcia?

Tu zgoda z Brzozowskim, który mówi o spełnieniu idei romantycznego fragmentu — pojmowanego „nie jako wiersz nie dokończony, strzępek, zapis brulionowy (...), lecz forma literacka". Tymczasem Przyboś wspomina o „urywku", Ważyk o „strzępku", Sudolski o „ułamku". Maciejewski i Rutkowski unikają określenia formy, podobnie Jacek Kolbuszewski, który widzi tu po prostu coś „drobnego, ślicznego"[10]. Ciasną alternatywę skończone–nieskończone na swój sposób przezwycięża Zgorzelski. Wytrwałe poszukiwanie właściwego terminu staje się niemal obsesją przybierającą postać „genologicznego tańca". Czasem „gryzie sercem", podziwiając „skromniutki, ale przejmujący dwuwiersz" lub „przedziwnie wzruszającą notatkę".[11] Lecz jego celem jest nazwa gatunkowa równie celna jak Przybosiowy „wiersz–płacz". I znajduje ów akt illokucyjny, odkrywając „drobny ułamek-westchnienie", „wzruszające westchnienie — niewątpliwie elegijne"; „jakby westchnienie poetyckie w strzępie wiersza spontanicznie wyzwolone".[12] Koncepcja tekstu–westchnienia choć arcylakoniczna, jest interpretacyjnym majstersztykiem. Wszak „westchnienie" wspiera się na rdzeniu „tch"/„dech", wspólnym dla słów „duch" i „dusza". Westchnienie to zarazem ruch oddechowy, jak i poruszenie duszy. Westchnienie to odwrotność natchnienia, co ważne dla wiersza pisanego bez natchnienia i wbrew natchnieniu (dusza rwie się do ucieczki, zamiast oddać się uniesieniu). I jest to kolejna wersja motywu „du-

[10] J. Kolbuszewski *Śmierć u Mickiewicza*, w: *Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów"*, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 1993, s. 147.

[11] Cz. Zgorzelski *Wstęp* do: A. Mickiewicz *Wybór poezji*, t. II, Wrocław 1986, s. CXIII; *Mickiewiczowska liryka marzeń* „Roczn. Tow. Lit. A. Mickiewicza" 1985, t. XX, Warszawa 1986, s. 140.

[12] Cz. Zgorzelski *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, Warszawa 1976, s. 310; *Ze świata poezji Mickiewiczowskiej*, w: *Zarysy i szkice literackie*, Warszawa 1988, s. 170; *Elegijna poezja Mickiewicza*, w: *Zarysy...*, s. 190.

sza z ciała wyleciała". Przywołajmy bliskoznaczne „tchnąć ducha", „ducha wyzionąć", „zdechnąć". Dwuwersowy układ zdaje się odpowiadać dwudzielnemu rytmowi wdechu i wydechu. Z ważnym dopowiedzeniem, że westchnienie to oddech pojedynczy, na dodatek niepełny, zawieszony. Tak jak urwany dystych. Dystych elegijnej proweniencji, elegijne rozpatrywanie straty, uobecnione niepełnością wersu.

Szkoda, że wiersz nie zaczyna się od „Ach", wtedy wszystko byłoby jasne. Ale jeśli tak zaczyna się następny, — *Ach, już i w rodzicielskim* — to czy nie jest to efekt emocjonalnej perseweracji?

Wiadomo, że lekceważy się fragmenty, ale któryż z wierszy lozańskich na pewno nim nie jest? Który zamknięty, dopracowany, zredagowany? A jednak przepadł ten, z najmniejszą liczbą skreśleń i poprawek? Dlaczego? Cóż, małe rzeczy giną jak nic.

A wierszyk ten mały nie tylko dlatego, że krótki, lecz dodatkowo pomniejszony zdrobnieniami. Niemal co czwarte słowo jest tu deminutiwem. Sporo tego, wręcz nadmiar, bo sekwencja „domek" i „gniazdeczko" — to nieomal tautologia. Zresztą „gniazdeczko" — wiersza słowo ostatnie — to leksykalny wyjątek w języku Mickiewicza. Nigdy więcej nie ośmielił się zdrabniać dostojnego „gniazda". A przecież pozostałe liryki lozańskie są zupełnie wyczyszczone ze spieszczeń. W rękopisie *Gdy tu mój trup* wykreślił nawet „małą ojczyznę". Bo poeta najwyraźniej uwolnił się od sentymentalnej maniery, od „afektacji dla tego co drobne i małe", dotkliwie i skutecznie wyszydzonej przez Mochnackiego.[13]

Więc skąd nagle taka eksplozja hipokorystyczna? Czemu poeta pisnął jak dusza czyśćcowa?[14] Nie znam prostej odpowiedzi, ale znajduję kontekst dla tej „śmieszności dzieciństwa". Zapamiętała Maria Gorecka: „Czy bez rozrzewnienia wspominać mogę o tych drobiazgach, dowodzących z jaką czułą troskliwością nawet wybrykom dziecinnym lubił (ojciec) dogadzać i dla nas małych drobnostkowym być umiał"[15]. A psuł dziatwę drobiazgami i pieszczotami niemal wyłącznie w epoce lozańskiej. Wtedy dawał się maluchom oderwać od pracy i „schodzili razem do ogrodu przypatrywać się krzewom, kwiatom i owadom".[16] Zaś szczególny podziw budziły „drobne stworzenia". Dodam, że nie tylko mrówki, ale i własne potomstwo. O ile we wcześ-

---

13 Por. M. Mochnacki *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, Łódź 1985, s. 130.

14 Interesująco uzasadnia „czułą" funkcję zdrobnień J. Brzozowski (s. 38).

15 M. Gorecka *Wspomnienia o Adamie Mickiewiczu*, Kraków 1889, s. 9.

16 Tamże, s. 8.

niejszych listach ubolewał rzeczowo, że „Marysia głupia, bo gadać jeszcze nie umie", o tyle w korespondencji ze Szwajcarii „kwilił" z zachwytu, że „malutka córeczka tłusta jak ogórek", a synek „Władzio mały już biega, bardzo rozkoszny chłopczyk, mizgus i kochający, ale będzie delikatny i drobny jak dziewczynka"[17]. Dodam, że wyczuwał głębokie powinowactwo z tym dzieciątkiem „zawsze biednym i słabiutkim", co „u wszystkich ma łaskę, a nazywają go panienką". I być może w tej konfrontacji zobaczył siebie jako „złe dziecię". W cytowanym liście do Domeyki trzykroć pytał w imieniu Misi i własnym o „kolibryki". Był tak mocno zafascynowany ptaszkiem najmniejszym, że nawet w epoce towianistycznej powrócił do tego motywu. Z punktu widzenia naturalisty ów „koliberek" byłby może lepszym bohaterem wiersza niż motyl (ciekawe, że w tym samym czasie kolibrami i gniazdeczkami interesował się też autor *Ptaka* Michelet.) I jeszcze jedna ptaszyna *Słowiczek*, czyli Bohdan Zaleski. W czułym do niego „listku" dziękuje Mickiewicz za „piosnki" i zazdrośnie chwali „przygrawkę *Bieda-bieda*":

Twój ułamek, aż mnie nastraszył, tak jest ładny. Kto wie, czy teraz nas nie okradasz przez sen z wszelkiej poezji. Kto wie, czy mocą teraz silniejszą nie ciągniesz do siebie całego ciepła i światła poetyckiego. I widzisz, dlaczego my nie piszem.[18]

Może warto uwierzyć temu wyznaniu? A skoro Adam zachwycał się ciepłem Bohdanowych „ułamków", musiał też lubić ciepełko zawartych tam zdrobnień. Poeta porównujący się do „listka lichego", śpiewający „drobniutko i cieńko" o ptaszkach i igraszkach, jakby podawał milczącemu przyjacielowi ton oraz impuls do lozańskiej miniatury. Jeżeli więc na wiersz *W spółce ze słowikiem* zareagował Mickiewicz aluzyjnym *Słowiczku mój...*, to może grał już z nim wcześniej „domkiem i gniazdeczkiem"?
Jak długo historyków literatury żenowały Mickiewiczowskie zachwyty dla Muzy Bohdana, tak długo lekceważyli *Uciec z duszą*. Lecz dziś, kiedy nie trzeba bronić spiżowego wizerunku Wieszcza, „małe śliczne" już nie zawstydza, a nawet zaczyna się podobać.
Ale może jednak nie jest tak ślicznie? Albowiem filologia od pewnego czasu zagraża jednej trzeciej śliczności wiersza. W r. 1974, pochy-

[17] Por. m.in. listy Mickiewicza do Ignacego Domeyki (504 i 513) i Bohdana Zaleskiego (532), w: *Dzieła*, wyd. jub., t. XV, *Listy*, cz. 2, Warszawa 1955, s. 301, 312, 349.
[18] Do Bohdana Zaleskiego (509), tamże, s. 307–308.

lony nad rękopisem Zgorzelski postawił tekstologiczne w istocie pytanie — na co usiadł motyl?

Otóż czy na listek? Zapis w autografie nie jest wyraźny, a Mickiewiczowski zwyczaj zarysowania „k", tzn. bez wystającej nad poziom kreski pionowej, nie ułatwia rozeznania intencji poety w kształtowaniu końcowych liter słowa. Jego początek nie nasuwa wątpliwości, ale koniec? Może „ie"? może „u"? W środku, po „li" — dwie kreski, pierwsza prosta i krótka, druga bardziej pochyła, dłuższa i u dołu z maleńkim zakrętasem, mogą być odczytane tylko z większą dozą domysłu niż z niewątpliwym rozeznaniem liter. Może ręka poety napisała z omyłką „listie"? W każdym razie końcowe kreski dają się odczytać jako „ie" z większym prawdopodobieństwem niż jako „ek". Cóż proponować? Chyba sprawdzenie nowej lekcji przez inne, może bardziej doświadczone i nie uprzedzone oczy. Jeśliby zyskała ona podtrzymanie, wprowadzenie do tekstu wersji *Uciec z duszą na liście...* wydaje się uzasadnione.[19]

Kilka lat później tenże sam redaktor wydania krytycznego powtarza swą argumentację dochodząc do wniosku, iż „[z] samego zapisu sądząc, lekcja *liście* mogłaby się tu pojawić z większym prawdopodobieństwem niż *listek*. Kontekst wszakże zamykający wypowiedź serią zdrobnień *domku i gniazdeczka* podsuwa raczej tradycyjnie ustalony tekst."[20]
Ale cóż to za tradycja? Głównie decyzja Kallenbacha, który mógł arbitralnie przenieść ostatnie słowo z pierwszej do drugiej linijki i zamknąć tekst kropką, aby przerobić wiersz na zgrabny aforyzm formatu 11 + 9:

Uciec z duszą na listek i jak motyl
Szukać tam domku i gniazdeczka.[21]

Szukając małego i ślicznego zobaczył „listek". Zgorzelskiemu rzecz jasna obca jest taka niefrasobliwość, ale przecie i on, zresztą jawnie, ulega urokowi zdrobnień. Więc jeszcze raz wracam do arkusika. I za radą edytora odwołuję się do nieuprzedzonych oczu Doroty Siwickiej, które zwróciły uwagę na pisownię domniemanej litery „t", tu bardziej wątłej i pozbawionej poprzeczki, co jest wyjątkiem na bogatym w krzyżyki rękopisie lozańskim. Jeżeli nie ma „t", to nie ma też „listka". Natomiast moim argumentem jest kropka, a właściwie kropeczka zawieszona nad końcem słowa. Jeżeli jest to kropka nad „i" — wyklucza „listek" definitywnie. Zapewniam, że to nie plamka czy kleks — sprawdziłem pod lupą. Oczywiście można ją uznać za omyłkową, podobnie jak tę, która się pojawia nad słowem „uciec". Lecz i ten punkcik

[19] Cz. Zgorzelski *Nad autografami Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki" 1974 z. 3, s. 210.
[20] A. Mickiewicz *Dzieła wszystkie*, s. 330.
[21] A. Mickiewicz *Pisma*, wyd. J. Kallenbach, Brody 1911, t. VII, s. 69.

nie wydaje mi się zbyteczny. Bez względu czy służy pochyleniu „e" w „ucie'c", czy też labializacji „c" w „ucieć", to siłą zmiękczenia upodabnia brzmieniowo słowa „liście" i „ucic" albo „ucieć" i „liście". Zarówno efekt asonantyczny, jak konsonantyczny bliski jest onomatopei. Ucieczka staje się nieomal słyszalna, zyskuje na rozgłosie, impecie i dramatyzmie (oczywiście w mikroskali drżącego listowia). I jej ekspresja odtrąca drobiazgi; bliższe jej zgrubienia i wzmocnienie liczbą mnogą. Wszak raczej chowamy się w krzaki niż w krzaczek, podobnie jak brniemy w maliny. A staropolska dusza na łąkę wyleciała, nie na trawkę.

Alternatywa *singularis–pluralis* może być brzemienna w skutkach, co efektownie pokazuje błędne tłumaczenie pierwszego zdania Kafkowskiej *Przemiany*. Bo to wielka różnica czy Gregor Samsa obudził się przemieniony w „robaka" czy w „robactwo" (a tylko tak można przełożyć *Ungeziefer*).[22]

A co to wnosi do interpretacji naszego utworu? Zapewne uwalnia go od bezwzględnej dominacji wygłosowych zdrobnień. Wiersz przestaje być tylko pieszczotką, uroczym odpowiednikiem Hadrianowego *Animula vagula blandula*. Ujawnia swą wewnętrzną dynamikę: semantyczny kontrast między ucieczką i poszukiwaniem, między ucieczkowym ruchem od/przed, a poszukiwawczym dążeniem do/ku. Szum pomnożonych, a nie pomniejszonych liści wzmacnia słowo „uciec", które w rękopisie Autor uwydatnił podkreśleniem (nikt tego dotąd nie dostrzegł!). A ucieczka to bezwzględna, bezosobowa, bezokolicznościowa i bezwarunkowa. Właściwie nic o niej nie wiemy (ani kto ucieka, przed kim lub przed czym, dlaczego?).[23] Tak jakby już na wstępie coś zostało przemilczane, opuszczone. Jakby tekstowi brakowało nie tylko końca, ale i początku. Jakby ten arcyfragment uciekał gdzieś w nieskończoność.*

Aleksander Nawarecki

---

[22] Na tę translacyjną kontrowersję zwrócił mi uwagę Jan Tomkowski.

[23] Niewiedzę na ten temat interesująco komplikuje ostrożna hipoteza psychoanalityczna, związana z kluczowym dla poety wspomnieniem z dzieciństwa: „matkę wspominał, którą bardzo kochał. Przypominał wtedy, jak dzieckiem lubił siadać na ogonie jej sukni, aby ciągnęła go po pokoju i bawił się garnuszeczkiem wyzłacanym porcelanowym od różu" (M. Gorecka *Wspomnienia*, s. 100). Więc bawił się różanym pyłkiem, jak motyl, uciekając przed lękiem na skrawek matczynej sukni. Czyżby wiersz o poszukiwaniu schronienia był aktualizacją tego właśnie fantazmatu?

* Artykuł został wygłoszony na konferencji zorganizowanej przez IBL PAN pt. „13 arcydzieł romantycznych", która odbyła się w dniach 7–8 listopada 1995.

Fatum i *Ciemność* – na marginesie dwóch „dantejskich" wierszy Cypriana Norwida

Norwidowski wiersz *Fatum* powiada o sytuacji w drodze. Jak przygoda Dantego, i jak wiele innych wierszy *Vade-mecum*, dzieje się „w środku wędrówki", w jakimś „nel mezzo del cammin".

Jak dziki źwierz przyszło N i e s z c z ę ś c i e do człowieka
I zatopiło weń fatalne oczy –
– Czeka – –
Czy, człowiek, zboczy?

W pierwszej pieśni *Boskiej Komedii*, którą Norwid tłumaczył, i która go — jak sądzi Juliusz Wiktor Gomulicki — inspirowała przy pisaniu *Vademecum*, znajduje się podobny motyw. Dante, który wpierw zbłądził, „zboczył" z „la via diritta", z prostej, prawej drogi, a potem z trudem znalazł inną ścieżkę, wiodącą na „górę cnoty", spotkał na niej panterę — alegorycznego „dzikiego źwierza".
W oryginale nie ma, co prawda, mowy o żadnych „fatalnych oczach", pantera — powiada Dante — „non mi si partia dinanzi al volto", „nie odeszła sprzed mojej twarzy", a zatem to sam jej widok, a nie wzrok jest przeszkodą; jednakże w polskich przekładach zdarza się odwrotnie.

Ta [pantera] z mej osoby nie spuszczała wzroku [Inf. I, 34)[1]

— tłumaczy Edward Porębowicz, a jeszcze wyraźniej sam Norwid:

Pantera ku mnie wybiegnie z uboczy,
Nie uciekając, jak zwyczaj zwierzęciu,
Lecz, owszem ś l e p i e z a w o d z ą c m i w o c z y,
Tak że już wrócić mniemałem — słuszniejsza
I p o k i l k a k r o ć c o f n ą ł e m s p o j r z e n i e [...]
[podkr. moje – A. K.] [PW III, 642][2].

Norwidowski przekład to niemal brulion do *Fatum*. W *Boskiej Komedii*

---

[1] D. Alighieri *Boska Komedia*, tłum. E. Porębowicz, wstęp M. Brahmer, Warszawa 1990.
[2] C. K. Norwid *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, Warszawa 1971. [P. W.]

pokryta cętkami pantera, „leggiera e presta", „lekka i prędka" jak pokusa i alegoria zmysłowości, oddziaływuje na Dantego przez samą swoją obecność. Dante cofa się fizycznie, zaś bohater Norwidowski cofa swoje spojrzenie przed cząstką zła, które „przyszło". Dla Norwida dramat rozgrywa się jako pojedynek spojrzeń, jest próbą siły duchowej. Norwidowska pantera i Norwidowskie Nieszczęście magnetyzują „człowieka" „fatalnymi oczami", czekając, „czy człowiek zboczy", czy zrezygnuje z wędrówki na „górę cnoty".
Ten dramat w *Boskiej Komedii* i w wierszu Norwida ma na pozór różne rozwiązania. *Fatum* jest apologią aktywnej postawy artysty:

Lecz on odejrzał mu — jak gdy artysta
Mierzy swojego kształt modelu —
I spostrzegło, że on patrzy — co? skorzysta
na swym nieprzyjacielu:
I zachwiało się całą postaci wagą
— — I nie ma go!

Natomiast Dante z *Boskiej Komedii*, który spotka prócz pantery jeszcze lwa i wilczycę, okaże się wobec nich jednakowo bierny i całkiem bezradny. Dopiero gdy spychany przez wilczycę w przepaść, miejsce „gdzie słońce milczy", schodzi krok po kroku w dół, pojawia się Mistrz Wergili, poeta, wysłaniec Łaski i alegoria mądrości. Wystarczy, by się ukazał, a przeszkody znikają „i nie ma ich", tak jak w *Fatum*.
Ale w pewnym sensie obie wersje: Norwidowska i Dantejska mówią o rozwiązaniach bardzo do siebie podobnych. Jeżeli w *Fatum* na akt „odejrzenia" zdobywa się sam bohater, to w *Boskiej Komedii* ta kwestia jest rozpisana na role. Dantego, który w ciemnym lesie jeszcze „pełen był snu", alegorycznego bezwładu woli, podtrzymuje Wergili, alegoria tych sił, które „drzemały" w nim samym: mądrości i artystycznej mocy. Wergili jest, jak powiedziałby Carl Gustav Jung, „przyjacielem duszy" Dantego i jego „nadświadomością". Spotkanie Dantego z Wergilim, urzeczywistnione dzięki Łasce, to w swej istocie tylko obudzenie twórczych sił bohatera. „Dantego ratuje przecież — powiada Stanisław Vincenz — poezja, jego własna czynność"[3], Wergili — to jej alegoria.
Natomiast bohater Norwidowski z Nieszczęściem mierzy się samotnie. Nie darmo Norwid, który miał swoisty kompleks „wielkoludów" — swoich wybitnych poprzedników, wypominał Dantemu duchową niesamodzielność i kazał własnemu bohaterowi zstępować do limbów bez Mistrza.

[3] S. Vincenz *Czy może być dla nas Dante*, w: *Z perspektywy podróży*, Kraków 1980, s. 154.

A Dante? Dante kroku nie zrobił bez Wirgiliusza nawet w Piekle, a bez innych w Czyśćcu i w Niebie: O! — wołając do nich nieustannie — maestro mio! dottore mio! duca mio! [PW VI, 425]

Norwidowski bohater „bez Wergilego z pochodnią", więc bez pomocy z „zaświatów", aspiruje do tego, aby radzić sobie z Nieszczęściem samotnie i samodzielnie, przy pomocy „Wergilego w samym sobie". Czy naprawdę jednak sobie radzi? Jak błyskotliwie spostrzegła Danuta Zamącińska, w wierszu jest jakieś pęknięcie[4], a w skaleczonym, ostatnim rymie brzmi jakaś histeryczna nieszczerość. Jak gdyby Nieszczęście, które „przyszło", nie zostało jednak przez artystę przyjęte i opanowane. Jak gdyby technice artysty, który „mierzy swojego kształt modelu", zabrakło sakry Wergilego, który nie tylko był poetą, lecz także wysłańcem Łaski.

W wierszu Norwida wyrażona *expressis verbis* strategia wobec Nieszczęścia jest racjonalna i „jasna": człowiek „mierzy [jego] kształt" i „patrzy — co? skorzysta na swym Nieprzyjacielu". Nadanie Nieszczęściu formy i „skorzystanie na nim" w sztuce ma — jeśli wierzyć tylko słowom poety, a nie spoglądać na to, jak są wypowiedziane — Nieszczęście to unicestwiać. „Waga postaci" Nieszczęścia to waga braku postaci, „dzikość" nieoswojona w formie (i ostatecznie tym większa, im „dziksza" jest forma wiersza).

Podobnie Dante, co podkreśla w swoim tłumaczeniu Norwid, doznaje pocieszenia dzięki formie. Pantera, którą spotyka, jest piękna — w jej cętkowanej skórze pielgrzym dostrzega wróżbę o pomyślności swej wyprawy. Ta swoista hipoteza ocalenia, wyprowadzona z pięknej formy nękającego go Nieszczęścia, w *Boskiej Komedii* się potwierdza: pojawia się Mistrz Wergili i Dante zostaje ocalony. Wszystko, na co może zdobyć się sam pielgrzym, to przyjęcie wobec Nieszczęścia postawy estetycznej, swego rodzaju „złupienie" pięknej skóry pantery; tym jednak, co ocala ostatecznie, jest nie sama poezja, ale poezja w służbie Łaski.

Podobnie jak Norwid, Dante również mówi o korzyściach płynących z błądzenia w lesie i w piekle i, co brzmi jak paradoks, o „dobru, które tam znalazł" (*il ben ch'io vi trovai*). Wielką korzyścią z błądzenia okaże się „inna podróż", *altro viaggio*, w którą zaprosił go Wergili. A korzyść przejścia przez piekło — poznanie zła i nieszczęścia to wstęp do czyśćca

[4] D. Zamącińska *Słynne — nieznane. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, Lublin 1985, s. 69–70.

i Nieba. Sam Dante — pielgrzym, ten — jak mówi Osip Mandelsztam — „duchowy raznoczyniec, który nie umie w piekle się zachować"[5], nie ma jednak w tym większej zasługi, poznanie zawdzięcza przecież Łasce. Mimo to, albo właśnie dlatego, żadna ze „scen dantejskich" samego Dantego — autora nie wyprowadza tak bardzo z równowagi stylistycznej, jak wstrząsnęło Norwidem Nieszczęście.
Ale nie trzeba zestawiać *Fatum* z pierwszą pieśnią *Boskiej Komedii*, aby doświadczyć wątpliwości co do wydźwięku tego wiersza. Z jednej strony można się z Norwidem zgodzić, że człowiek nie „zboczy", jeżeli tylko „odejrzy" Nieszczęściu, które „doń przyszło", i że poznanie estetyczne przynosi nie tylko *katarsis*, lecz także moralną „korzyść"; z drugiej strony jednak konkluzja, że Nieszczęście

[...] zachwiało się całą postaci wagą
– – I nie ma go!

zdaje się nieszczera i przedwczesna. Łatwiej można by uwierzyć w to, że strategia artystyczna „dzikiego źwierza" oswoiła, niźli, że po prostu zniknął, tak jakby poetyckie „zdjęcie miary" z doświadczenia całkowicie je unieważniało. Byłoby to odebranie dotykalnej realności cierpieniu, więc coś, na co Norwid by sobie — wolno przypuszczać — nie pozwolił.
Wydaje się, że w głębszym sensie „zachwiał się", zamiast Nieszczęścia, głos samego poety. Wers ostatni „I nie ma go!", kulejący jak Jakub po spotkaniu z Aniołem, to jakby „skrzypnięcie — wstecz ironii", znak, że dystans artysty wobec swojego „modelu" nie został jednak zachowany. Czy mogło dojść do *katarsis*, jeżeli siła przeżycia mogła naruszyć samą formę, owe naczynie dystansu?
I czy wiersz, na pozór sławiący moc artystycznego „odejrzenia", nie jest w istocie parabolą o nieuchwytności Nieszczęścia i porażeniu przezeń mowy; o tym, że konsekwencją ciemnego doświadczenia człowieka jest „ciemność mowy" artysty?
Mówi o tej ciemności inny wiersz *Vade-mecum*.

Ty skarżysz się na ciemność mojej mowy;
— Czy też świecę zapalałeś s a m?
Czy sługa ci zawsze niósł pokojowy
Światłość?... patrz — że ja cię lepiej znam

[5] O. Mandelsztam *Rozmowa o Dantem*, w: *Słowo i kultura. Szkice literackie*, tłum. i wstęp R. Przybylski, Warszawa 1972, s. 92.

Knot, gdy obejmiesz iskrą, wkoło płonie,
Grzeje wosk, a ten kulą wstawa
I w biegunie jej nagle płomień tonie;
Światłość jego jest mdła — bladawa —

Już — już mniemasz, że zgaśnie, skoro z dołu
Ciecz rozgrzana światło pochłonie —
Wiary trzeba — nie dość skry i popiołu...
Wiarę dałeś?... patrz — patrz, jak płonie!...

Podobnie są i słowa me, o! człeku,
A Ty im skąpisz chwili marnej,
Nim — rozgrzawszy pierwej zimnotę wieku —
Płomień w niebo rzucą... ofiarny.

Norwid, kiedy współcześni skarżyli się na „ciemność" jego mowy, wyjaśniał, że jest ona cechą jego poetyki, bo w ogóle aspektem bytu. Wielokroć się powoływał na dawnych wielkich poetów, między innymi Dantego i autora psalmów Biblii, którzy byli — jak pisał — nie mniej „ciemni". Każdy prawdziwy twórca — powiadał — jest zawsze „blisko z chaosem",

Autor idzie w ciemność, by wydrzeć jej światło.
Wulgaryzator w jasność, by ją rozlać na tło.

Bo jasność — powtarza za Biblią — „w ciemnościach świeci, a ciemności jej nie ogarnęły".
„Ciemność mowy" poety, która jest konsekwencją jego autentyzmu, kontaktu z ciemną, bo bezimienną, nieuładzoną rzeczywistością, stanowi jednak wyzwanie dla przywyczajeń czytelnika. Nie przynosi łatwej *katarsis* i nie koi, nie daje gotowych rozwiązań, ale stawia duże wymagania. Pytanie: „— Czy też świecę zapalałeś s a m?" — to pytanie o myślową samodzielność i twórczy wkład czytającego w — jak powiedzieliby hermeneuci — „rozjaśnianie w rozumieniu" ciemnego jak rzeczywistość, autorskiego tekstu. Norwidowski czytelnik, tak jak jego bohater, musi się nad nim pochylić osobiście, „bez Wergilego z pochodnią", bez „pokojowego sługi".
Norwid jednak nie odwołuje się do rozumu, ale do wiary czytelnika. Jak gdyby lektura „ciemnego" przesłania poetyckiego była nie tylko przygodą interpretującego intelektu, lecz także doświadczeniem wiary. Autor i czytający spotykają się w przestrzeni świętej, we wspólnym akcie ofiary. Słowa poety rzucą w niebo „ofiarny płomień" wtedy, kiedy czytelnik, nie skąpiąc „chwili" i wiary, „zapali świecę". Autorska „ciemność"

jest po to, by był widzialny blask tej „świecy", osobistej ofiary każdego, który trudzi się nad rozumieniem.
W VIII pieśni Dantejskiego *Czyśćca*, którą Norwid częściowo tłumaczył, jeden z czyśćcowych cieni, Corrado Malaspina, zwraca się do pielgrzyma takimi oto słowami:

Niech świeca po tym wiodąca cię szlaku
Tyle ma z ciebie wosku dobrej woli,
Byś po szczyt góry nie zaznał jej braku!
[Purg. VIII, 112–114]

Według dantologicznych komentarzy owa alegoryczna świeca wiodąca Dantego *in alto*, wzwyż, ku wierzchołkowi góry Czyśćca, to światło Łaski. Tym, co pozwala jej się palić, jest w *Boskiej Komedii* „wosk woli", odpowiednik Norwidowskiej wiary. Spotkanie woli i Łaski to wehikuł wędrówki i stopniowego oświecenia, od — mówi Norwid — „ciemnych Piekieł" poprzez czyśćcowe „pół–ciemności" do „blasku Niebios" (PW III, 29).
W świetle tego fragmentu Norwid ma za złe swoim współczesnym brak wiary — zaufania do Łaski i duchowe lenistwo. Polegają oni — jak uważa — na „pokojowych sługach", roznosicielach „Światłości" pozornej i nie wymagającej pracy, podczas gdy tylko „praca w pocie czoła", nad tekstem jego, Norwida, mogłaby zawieść ich do Nieba. Prawdziwie czytać to przechodzić przez czyściec do Nieba — „stolicy prawdy", jednak współczesnych czytelników na to żarliwe rozgrzewanie „zimnoty wieku" jeszcze nie stać.
Ciemność świadczy o głębokim, niemal religijnym, pojmowaniu przez Norwida nie tylko własnego powołania, ale także powołania czytelnika. Akt autorskiego „odejrzenia" ma jakby swój odpowiednik w „zapaleniu świecy" czytelnika. Zarówno autor, jak odbiorca „wydziera ciemności światło", a zarazem „pracuje w pocie czoła" po to, „aby zmartwychwstać", nie „zboczyć", lecz się uwolnić od „fatalnych oczu" Nieszczęścia.
Uwolnić się od Nieszczęścia — powiada Norwid — to „odejrzeć jak artysta", nadać mu formę dzieła sztuki, a potem „wnieść swoją świecę" i je rozświetlić świadomością. Sens sztuki, i jej Łaska — poszerzanie świadomości, które przynosi *katarsis*, jest rozpisany na dwie role; urzeczywistnia się wtedy, kiedy poeta i czytelnik wspólnie ze sobą pracują. Jeżeli nie, „ciemność mowy" zawsze ich będzie oddzielała od rozumienia swej kondycji.

Agnieszka Kuciak

Przechadzki

O przemówieniach Mickiewicza

W grudniu 1834 roku, na obiedzie składkowym wydanym przez Towarzystwo Literackie Polskie w oktawę imienin trzech Adamów: księcia Czartoryskiego, Mickiewicza i jego rówieśnika, posła Łuszczewskiego, poeta wygłosił przemówienie w formie toastu na cześć Juliana Ursyna Niemcewicza. W dwóch salach restauracji Louis le Grand zgromadziło się blisko sto osób, przemawiali m.in.: książę Czartoryski, gen. Dembiński, kasztelan Plater, Aleksander Jełowicki, Odillon Barrot. Niemcewicz wzniósł swój toast na cześć młodszego poety, Mickiewicz wystąpił już pod koniec przemówień. Wedle relacji obecnego na obiedzie Eustachego Januszkiewicza „stał nieruchomy, wzrok trzymał utopiony w naprzeciwko siedzącym Niemcewiczu". Już w pierwszych słowach zapowiedział zebranym, że wygłosi mowę pogrzebową dla liczącego wówczas 76 lat, siedzącego w pobliżu, adresata toastu. Ryzykowny ten pomysł miał ułatwić niczym nieskrępowane omówienie życia i narodowych zasług nestora polskiej literatury. Niemniej zaskoczenie zebranych było wielkie — „Mickiewicz się zatrzymał i wszyscy spojrzeli po sobie z wyrazem głębokiego zadziwienia, zawisła nad zebraniem prawie ponura cisza". Niemcewicz „rzekł półgłosem: «Dziwny człowiek! Czemu on się tak spieszy mnie grzebać?» Jednak w miarę trwania mowy — a trwała ona przeszło półtorej godziny — zdumienie ustępowało miejsca uniesieniu. Na koniec „«Niech żyje!» wykrzyknęło jednogłośnie całe zebranie, aż szyby się zatrzęsły. «Niech żyje Ursyn,

niech żyje Adam, Polska niech żyje!» — krzyżowały się i powtarzały okrzyki długo i coraz silniej..."[1]

Wydarzenie to przypominam na wstępie dla wprowadzenia w niekonwencjonalny często charakter i klimat przemówień emigracyjnych poety. A także dlatego, że w związku z wygłoszoną wówczas mową Eustachy Januszkiewicz sformułował bardzo znamienną charakterystykę sztuki oratorskiej Mickiewicza, którą chcę uczynić punktem wyjścia dla moich uwag. Napisał mianowicie, że „ujawniła się w niej główna genjuszu cecha: uniwersalność. Mickiewicz — komentował dalej Januszkiewicz — był mówcą poetycznym i politycznym zarazem; żaden rodzaj wymowy nie był mu obcym. Używał każdego na przemian, stosownie do przedmiotu..."[2].

Istotnie, „żaden rodzaj wymowy nie był mu obcym", każdego mógł używać „na przemian, stosownie do przedmiotu". Sztukę oratorską uprawiał przez całe swoje dorosłe życie, wygłosił bodaj grubo ponad sto przemówień. A nie uwzględniam w tym szacunku ani drobnych wystąpień oratorskich, ani mów poetyckich (w rodzaju filomackiego wiersza *Już się z pogodnych niebios oćma zdarła smutna* czy wiersza *Do Joachima Lelewela*), ani wykładów w Collège de France, które również należą do Mickiewiczowskiej *artis oratoriae*.

Pierwsze znane nam przemówienie poety pochodzi z 29 września 1818 roku i otwiera serię mocno wspartych o tradycyjną retorykę mów filomackich. Ostatnie — z zanotowanych w obszerniejszych fragmentach — zostało wygłoszone 11 września 1855 roku jako toast w paryskiej restauracji Maison de la Tour d'Argent, na śniadaniu pożegnalnym, jakie wyprawiono Mickiewiczowi i Władysławowi Czartoryskiemu w dniu ich wyjazdu na Wschód. Można by powiedzieć — dążąc do jakiegoś uporządkowania całości — że ma Mickiewicz na swoim koncie mowy organizacyjne wygłaszane w gronie filomatów, liczne przemówienia towianistyczne, ciążące często ku wymowie kaznodziejskiej, mowy polityczne, głównie z okresu Wiosny Ludów, wreszcie całą gamę mów tzw. przygodnych — powitalnych,

---

[1] Zob. A. Mickiewicz *Toast na cześć J.U. Niemcewicza* [relacja E. Januszkiewicza ogl. w 1871 r.], w: *Dzieła wszystkie.*, wyd. sejm., t. XI: *Przemówienia*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1933, s. 483–485. Relację Januszkiewicza (w wersji obszerniejszej) oraz sprawozdanie „Kroniki Emigracji Polskiej" z początku roku 1835 przytacza W. Mickiewicz w *Żywocie Adama Mickiewicza*, Poznań 1931, t. II s. 338–345.

[2] A. Mickiewicz *Toast na cześć J.U. Niemcewicza*, s. 485.

pożegnalnych, pochwalnych, patriotycznych, wygłaszanych w Towarzystwie Literackim Polskim, na wieczerzy, na uczcie, na święconym, przy rozdaniu nagród w Szkole Polskiej na Battignolles itp. Można by tak powiedzieć, ale niewiele z tego wynika. Poza może wskazaniem na różnorodność okoliczności i tematów tych przemówień, a także na trudności w zakresie ich kwalifikacji i klasyfikacji. Kategorie i kryteria starożytnej retoryki, nawet w postaci zmodyfikowanej w czasach późniejszych, okazują się tu mało przydatne.

A jednak rację miał Eustachy Januszkiewicz, kiedy pisał, że „żaden rodzaj wymowy nie był mu obcym". Lata edukacji Mickiewicza przypadły na czasy, kiedy wymowa, rozumiana jako sztuka oratorska, powoli, lecz coraz wyraźniej traciła swoją funkcję pragmatyczną i swoje dawne polityczno-społeczne znaczenie, a retoryka — znów: powoli — stawała się bardziej sztuką dobrego pisania niż mówienia. Niemniej kształcenie w historii, teorii i praktyce wymowy — zgodnie z zaleceniami Komisji Edukacji Narodowej — wciąż jeszcze należało do programów nauczania szkolnego i uniwersyteckiego.

Podstawową wiedzę w tym zakresie zdobywał Mickiewicz w Nowogródku, jako uczeń szkoły dominikańskiej. Już od klasy trzeciej program przewidywał naukę wymowy „o okresach, o sztuce rozszerzania mowy, o trzech rodzajach opowiadania, o początkach sztuki krasomówczej"; przykłady brano głównie z dzieł starożytnych i polskich. Dwunastoletni Mickiewicz posługiwał się zapewne, jak inni uczniowie nowogródzcy, anonimowym podręcznikiem *Retoryka, czyli sztuka krasomówcza napisana łatwym i prostym sposobem dla użytku uczącej się młodzi*, w wyższych klasach doszły podręczniki ks. Filipa Neriusza Golańskiego (*O wymowie i poezji*) oraz ks. Grzegorza Piramowicza (*Wymowa i poezja*). Młody Mickiewicz musiał w tym przedmiocie ujawniać nadzwyczajną pilność i talent, skoro na świadectwie z półrocza klasy piątej otrzymał — nie tak znów wśród innych jego stopni częstą — ocenę celującą, a w ostatniej klasie, podczas kończącego rok szkolny publicznego egzaminu, „wyznaczony przez władze szkolne, wygłosił wierszem przemówienie, które zyskało ogólną aprobatę i pochwałę"[3].

Wypada też krótko przypomnieć, że edukację w zakresie sztuki

[3] Zob. M. Dernałowicz, K. Kostenicz, Z. Makowiecka *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Lata 1798–1824*, pod red. S. Pigonia, Warszawa 1957, s. 52–75.

wymowy kontynuował przez wszystkie lata studiów uniwersyteckich na Wydziale Literatury i Nauk Wyzwolonych, korzystając w szczególności z wiedzy i życzliwej pomocy Leona Borowskiego, profesora poezji i wymowy, oraz Ernesta Grodka, profesora literatury greckiej. Musiał się też w tym czasie zetknąć z dyskusją na temat retoryki, w której zabierali głos również profesorowie wileńscy, a która osnuta była wokół pytań o miejsce retoryki w ogólniejszym systemie literackiej edukacji i o to, czy wymowa jest bliższa poezji czy prozie. Dla młodego Mickiewicza, pochłoniętego wówczas wchodzeniem w zawód poetycki i organizacją filomacką, te skądinąd bardzo ciekawe, lecz jednak nieco akademickie spory, niekoniecznie musiały być najważniejsze. Warto natomiast zwrócić uwagę, że zainteresowaniu wielkimi mówcami starożytności dał młody Mickiewicz wyraz pisząc nieznaną dziś tragedię o Demostenesie, w której — jak wolno sądzić — bardziej niż teoria wymowy zajmowały go dramatyczne losy greckiego mówcy traktującego oratorstwo jako czyn patriotyczny[4]. I warto też przypomnieć, że w późnym Oświeceniu wciąż jeszcze przypisywano krasomówstwu — podnosząc jego wpływ na ludzką świadomość — wybitną rolę w życiu społecznym. W szczególności akcentowano związki wymowy z republikańskimi formami ustrojowymi, a jej rozkwit w określonych epokach traktowano jako symptom panującej wolności. Autor najbardziej bodaj wziętego w tym czasie podręcznika wymowy i poezji, i równocześnie dziekan wydziału, na którym studiował Mickiewicz, ks. Filip Neriusz Golański, pisał: „w wolnych tylko narodach Demostenesowie i Cyceronowie powstali"[5].

Wychowanym w tej tradycji filomatom, dążącym do stworzenia czegoś na kształt republiki młodych, takie myślenie o *ars oratoria* nie było obce. Zachowane przemówienia filomackie Mickiewicza, bardzo różniące się od późniejszych jego wystąpień, zdają się to potwierdzać. Wygłaszane w ścisłym gronie filomackim, realizowały określone zadania związane z kształtowaniem oblicza organizacji. Traktowały np. o znaczeniu Towarzystwa dla kształcenia umysłów i charakterów, o potrzebie zacieśniania przyjaźni i konieczności utrzymania działań filomatów w tajemnicy, o powinnościach członków związku. Charak-

[4] Zob. M. Witkowski *Świat teatralny młodego Mickiewicza*, Warszawa 1971, s. 137–139.

[5] Zob. T. Kostkiewiczowa *Wymowa*, w: *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, Wrocław 1977, s. 786–790.

teryzuje je styl nieco podniosły, niekiedy ozdobny, chętnie sięgający po figury i okresy retoryczne, odwołujący się raczej do intelektu niż do emocji. W niektórych można wyróżnić wskazywane przez retorykę fazy przemówienia.

Znane nam dziś mowy filomackie poety zachowały się w autografach przechowanych w Archiwum Filomatów. Może to dowodzić, że młody Mickiewicz był posłuszny zaleceniom teoretyków i praktyków retoryki: przed wygłoszeniem przemówienia starannie i w całości przygotowywał tekst na piśmie[6]. A jeśli nawet tak było, że ogromnie dbający o dokumentację swoich działań filomaci wymagali złożenia tekstu mowy do protokołu, to trzeba powiedzieć, iż w przypadku Mickiewicza teksty te były zazwyczaj bardzo sumiennie pod względem oratorskim opracowane, gotowe do wygłoszenia. Później to się zmieniło, nawet dość radykalnie.

Kierunek zmiany zapowiadały już *Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego*. Wprowadził w nich Mickiewicz znamienne rozróżnienie: między mową człowieka „przemyślnego" i człowieka „poczciwego". Pierwszy, „przemyślny", zdaje się krytycznie rekapitulować doświadczenia oratorskie poety z okresu filomackiego — „idąc na radę narodową, obmyśla, jak zacząć mowę, co położyć na początku, co w środku, a co w końcu, bo tak nauczył się w szkole; ale iż sprawy narodowej mocno nie czuje, więc mowa jego będzie sztucznie ułożona, ale pusta (...), pamięci nie zostawi". Człowiek „poczciwy" natomiast „pełne ma serce miłości Ojczyzny, i czując prawdę tego, co ma mówić, mówi nie myśląc o porządku; a wszakże mowa jego będzie porządna, i spiszą ją skoropisowie na wzór dla innych; a on sam zadziwi się, iż tak mądrze mówił"[7]. Znając późniejsze wypowiedzi Mickiewicza o sztuce oratorskiej, możemy dopowiedzieć: mówca taki zadziwi się sam sobą, ponieważ będzie mandatariuszem mądrości wyższej, a porządek jego wypowiedzi narzuci nie wyuczona retoryka, lecz natchnienie.

Okres szczególnej aktywności oratorskiej poety przypada na lata 40. Wygłasza wtedy długi szereg przemówień w kole towiańczyków, także w kręgu Towarzystwa Literackiego Polskiego, gdzie prezentuje poglądy rewelatora nowej wiary i nowego — z nią związanego — patriotyzmu. W roku 1845 wygłasza płomienne przemówienia do nieizna-

---

[6] Zob. J. Ziomek *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990, s. 15.

[7] A. Mickiewicz *Dzieła*, Warszawa 1955, wyd. jub., t. VI, s. 49.

nej sobie publiczności — do młodzieży szwajcarskiej i francuskiej, w okresie Wiosny Ludów — do ludu we Florencji i w Bolonii, w Modenie i w Mediolanie. Wszystkim tym wystąpieniom towarzyszy głębokie przekonanie o własnej roli głosiciela nowych prawd i przywódcy duchowego, co zapewne ułatwiało pokonanie znanej skądinąd niechęci poety do publicznych wystąpień tego typu. Niemałą rolę w pokonaniu owego osobistego skrępowania musiało też odegrać systematyczne, przez cztery lata, prowadzenie wykładów w Collège de France, uwieńczone, jak można wnosić z reakcji słuchaczy, niewątpliwym oratorskim sukcesem.

Zwraca jednak uwagę, że — poza zupełnymi wyjątkami — nie znamy spisanych ręką poety przemówień z okresu emigracyjnego czy nawet notatek do nich. Obcujemy zazwyczaj z tekstami pochodzącymi z cudzej ręki — ze streszczeniami, relacjami, zapisami niedokładnymi i fragmentarycznymi, sporządzonymi przez jednego, dwu, niekiedy trzech słuchaczy. Między kilku sprawozdaniami z tego samego wystąpienia zachodzą często dość istotne różnice. W przeciwieństwie do prelekcji paryskich, które na ogół były stenografowane, przemówienia jedynie sporadycznie miały ten przywilej. Niektóre z nich znamy ze streszczeń, często anonimowych, publikowanych w prasie emigracyjnej, bądź włoskiej czy francuskiej; są to najczęściej przemówienia odtwarzane w pierwszej osobie, jako wielkie *quasi* przytoczenie. Niekiedy zapisy bywają wyposażone w zastrzeżenia typu: „o ile potrafiliśmy zapamiętać". Eustachy Januszkiewicz, zanotowawszy krótko mowę Mickiewicza na uczcie imieninowej księcia Adama Czartoryskiego w roku 1852, na końcu z rozbrajającą szczerością dodał: „a co więcej? — powiem jak na spowiedzi: więcej nie pamiętam"[8].

Brak autografów czy jakichkolwiek autorskich notatek, dowodnie świadczących o wcześniejszym przygotowaniu do przemówienia, nie oznacza jednak, że Mickiewicz nie przygotowywał się do swoich wystąpień. Są oczywiście wśród mów poety i takie, o których z dużym prawdopodobieństwem możemy powiedzieć, że nie były wcześniej nijak opracowane, nawet przemyślane, bo towarzyszące im okoliczności nie dawały na to czasu. Do takich zdaje się m.in. należeć pełne emocjonalnego napięcia, głośne wystąpienie na posiedzeniu Towarzystwa Literackiego w dniu 3 maja 1842 roku. Po otwierającym przemówie-

[8] Cyt. za: A. Mickiewicz *Dzieła wszystkie*, wyd. sejm., t. XI, s. 497, 517.

niu księcia Adama Czartoryskiego, polemiczym wobec profesora Collège de France, po wypowiedzi Stefana Witwickiego, której fragmenty zgniewały poetę, „wstał (...) Mickiewicz niespodzianie — cytuję Jana Koźmiana — z wielką gwałtownością, z ogniem w oku na nowo zapowiedział, że nie mamy szukać tam i ówdzie ojczyzny, bo ojczyzna między nami, że trzeba podnosić ducha, że przyszły czasy". Inny sprawozdawca dodał, że skończywszy przemówienie „p. Mickiewicz wyszedł, zostawując zgromadzenie jakby głosem pioruna zmieszane"[9].

Wydaje się jednak, że znaczna część emigracyjnych mów Mickiewicza była wcześniej — może nawet z jakimiś notatkami, które później zostały przez niego zniszczone — przygotowana. Trudno przypuścić, że np. wygłaszane w okresie Wiosny Ludów przemówienia, obszernie streszczane następnego dnia w kilku włoskich dziennikach, ze względu na ich wagę polityczną i propagandową mogły być całkowicie spontaniczne, improwizowane. W wielu przemówieniach towianistycznych widoczne jest staranne, niekiedy wchodzące w drobiazgi, rozwijanie przyjętej z góry koncepcji. Przypomniane na wstępie półtoragodzinne przemówienie Mickiewicza na cześć Juliana Ursyna Niemcewicza, oparte było na pomyśle na tyle ryzykownym, że nie sposób wyobrazić sobie, by nie zostało wcześniej przynajmniej obmyślane. Wolno więc sądzić, że do wielu swoich przemówień Mickiewicz przygotowywał się, tak jak przygotowywał się do wykładów w Collège de France. Parę słów o wykładach, a raczej o tym, co na temat ich oratorskiego charakteru pisał Wiktor Weintraub.

Istnieją przekonywające argumenty — badacz zgromadził je i omówił w artykule *Prelekcje paryskie jako profecja*[10] — przemawiające za tym, że od pierwszego już kursu Mickiewicz „uważał swoje wykłady paryskie za swoistą odmianę działalności apostolskiej, za twórczość natchnioną przez Boga. Tak samo jak improwizacje poetyckie". Pierwszy, inauguracyjny wykład Mickiewicz spisał w całości, drugi w części, ale wygłaszając je — nie całkiem trzymał się zapisanego tekstu. Feliks Wrotnowski, który zrobił wyciąg z trzeciego wykładu, posłał go Mickiewiczowi do autoryzacji. Poeta wprowadził sporo zmian i uzu-

---

[9] Zob. Z. Makowiecka *Mickiewicz w Collège de France. Kronika życia i twórczości Mickiewicza*, pod red. S. Pigonia, Warszawa 1968, s. 273–274.

[10] W. Weintraub *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1982, s. 344–349.

pełnień, po czym zażądał od Wrotnowskiego, by poprawiony rękopis przepisał, ponieważ — jak wyjaśniał Wrotnowski — „nie chciał, aby jego rękę widziano na rękopisie". „Wyraźnie od samego początku — komentuje to Weintraub — zależało mu na tym, aby percypowano jego wykłady jako zrodzone pod natchnieniem chwili". Zresztą wyjaśnił to sam Mickiewicz w jednej z późniejszych prelekcji: „wziąłem sobie za prawidło — mówił w niej — nie przygotowywać nigdy naprzód mych przemówień. Jako chrześcijanin, powinienem był dowieść przez to swej wiary w obietnice Ewangelii; jako Polak powinienem był liczyć na pomoc ducha Tego, który ją dyktował"[11]. Skądinąd, ze wspomnień Marii Goreckiej, wiemy, że poeta obmyślał swoje wykłady — najczęściej wieczorami, chodząc po pokoju i przy dźwiękach Mozarta, którego grywała mu żona, że przecież przynosił na wykłady wcześniej przygotowane książki, które omawiał i które niekiedy obficie cytował. Raz jeszcze Wiktor Weintraub: „Fikcja improwizowanych wykładów sprowadza się w gruncie rzeczy do tego, że były one wygłaszane z pamięci, że temat wykładu obmyślany był z góry tylko w ogólnych zarysach. Ale też właśnie dlatego upieranie się Mickiewicza przy tej fikcji jest takie wymowne, bo uprzytamnia nam, do jakiego stopnia wykłady te były substytutem twórczości poetyckiej, jak bardzo starał się o to, aby w słuchaczy wpoić przekonanie, iż przemawia do nich słowem natchnionym, wieszczym".

Profetyczne wykłady paryskie mają wiele wspólnego z emigracyjnymi przemówieniami poety. Zapewne dlatego tak mało pozostało po nich rękopiśmiennych śladów pochodzących bezpośrednio od Mickiewicza. Miały — jak prelekcje — sprawiać wrażenie dzieła improwizowanego, zresztą na pewno w jakiejś mierze nim były, dzieła zrodzonego w boskim natchnieniu. Wolno sądzić, że na wykładach w Collège de France, odbywających się przecież w określonych dniach tygodnia, o określonej godzinie, zawsze w tej samej sali, znacznie trudniej było to wrażenie osiągnąć niż przy mowach wygłaszanych nieregularnie, w tzw. przygodnych okolicznościach. A przy tym przemawiając w gronie emigrantów poeta często występował w towarzystwie innych mówców, skądinąd niekiedy tak znakomitych jak książę Adam Czartoryski; łatwo sobie wyobrazić, że stonowany, bardziej konwencjonalny charakter ich przemówień dodatkowo uwydatniał natchniony ton

[11] A. Mickiewicz *Dzieła*, wyd. jub., t. XI, s. 466.

wystąpień Mickiewicza. Utrwaliły to niektóre relacje świadków: „Głos ten, wielkiego natchnienia, wylany jednym ciągiem, zbieramy w treść z pamięci, nie obiecując czytelnikom naszym podać go ani w nierozerwalnej całości, ani we właściwym blasku wyrażeń"; „To, co mówił — pisano — było rodzajem proroctwa i jasnowidzenia". Albo — o innym wystąpieniu: „Twarz miał rozognioną, oczy wlepione w Księcia. Niespokojnie powstał ze swego siedzenia. Spadające mu na piękne czoło siwe włosy szlachetnym ruchem w tył odgarnął... Słowa tryskały z ust jego, ubrane w brylantową szatę improwizacji..."[12].
Jeden z wykładów pierwszego kursu, z czerwca 1841 roku, Mickiewicz w całości poświęcił kazaniom i mowom politycznym Piotra Skargi. Powiedział wtedy: „Skarga, zdaniem naszym, ziścił ideał kaznodziei i patrioty". Cenił poeta Skargę za to, że „unikał wszelkich sztuczek krasomówczych, nie zabiegał o pozyskanie życzliwości słuchaczy, nigdy im nie pochlebiał"; „znajdował się sam pośród wojska zbuntowanego przeciw wodzom; musiał naprzód wydać walkę swym słuchaczom". I również za to, że „nie jest przedstawicielem jednego stronnictwa ani jednej epoki; ogarnia on sobą cały kraj, cały naród z jego przeszłością, teraźniejszością, a nawet przyszłością"; „Jest w swych kazaniach mówcą, politykiem, kapłanem i prorokiem". W swojej charakterystyce Skargi najwyżej postawił Mickiewicz jego patriotyzm i profetyzm. Pod koniec wykładu raz jeszcze do tego ostatniego powrócił: „ponad wszystkich mówców wznosi się [Skarga] szczególnym darem niebios, darem proroczym, którego niezaprzeczone i najjaśniejsze dowody okazują nam jego kazania"[13].
Niewątpliwie: był autor *Kazań sejmowych* ideałem, który patronował niejednemu z emigracyjnych przemówień Mickiewicza. Mickiewicz nie mógł wiedzieć, że *Kazania sejmowe* były traktatem politycznym, któremu Skarga — zgodnie z XVI-wieczną konwencją — nadał formę kazań; że w rzeczywistości nigdy ich nie wygłosił. Nie mógł tego wiedzieć, ponieważ dopiero w wieku XX — głównie za sprawą Stanisława Kota — nauka położyła kres popularnej w wieku XVIII i XIX legendzie jakoby znane z licznych wydań *Kazania sejmowe* były najpierw wygłaszane wobec króla i sejmu. Mickiewicz — z konieczności — wierzył w legendę; musiał więc być przekonany, że Skarga —

[12] Cyt. za: A. Mickiewicz *Dzieła wszystkie*, wyd. sejm., t. XI, s. 487, 519, 517.
[13] A. Mickiewicz *Dzieła*, wyd. jub., t. IX, s. 199–212.

inaczej niż on sam — kazania swoje nie tylko wygłosił, również spisał, opublikował. Profetyczne natchnienie — w którym później utrwalił go na obrazie Jan Matejko — nie stało tu zatem w kolizji z dokładnym, wcześniejszym opracowaniem tekstu. Ale też wydaje się, że Mickiewicz szukał dla swojego profetyzmu — jak przy prelekcjach — dodatkowego gwaranta, w postaci daru improwizacyjnego. Można by rzec, że jako mówca chciał być prorokiem potęgi drugiej. I można by powiedzieć — przypominając żywy w czasach jego młodości spór o to, czy wymowa bliższa jest prozie czy poezji — że swoją późniejszą praktyką oratorską opowiadał się za drugim stanowiskiem: bliższa jest poezji, potrzebna jej łaska, dar Boga.

Zarysowana tu, najogólniej, ewolucja Mickiewiczowskiej sztuki wymowy — od retoryki nastawionej pragmatycznie, na konkretne cele i zadania, do retoryki natchnionej, zmierzającej do przekonania słuchaczy o charyzmie mówiącego, dającej mu szczególne uprawnienia do odkrywania przyszłych losów narodu — że ewolucja ta spowodowała, iż większość jego przemówień znamy z cudzych zapisów: mało dokładnych i fragmentarycznych, w bardzo problematyczny sposób wiernych kompozycji i stylistyce rzeczywistych wystąpień oratorskich poety. Stawia to niewątpliwie w trudnej sytuacji badacza tych przemówień: nigdy do końca nie wie, ile w tych zapisach jest samego Mickiewicza, ile sprawozdawcy, ile konwencji. A przy tym wszystkim: przemówienie, jak wiadomo, to żywa mowa, spektakl jednorazowy, rozgrywający się tu i teraz. Na usługach mówcy stoi słowo, lecz również sposób jego wypowiedzenia, całe jego zachowanie, gest, spojrzenie, ubiór, nawet reakcja słuchaczy, którą może umiejętnie podporządkować swoim celom. Tymczasem, nawet w tych nielicznych przypadkach, kiedy — jak przy mowach filomackich — znamy tekst z autografu, nie tylko nie mamy żadnej pewności, że przemawiając Mickiewicz nie odstępował od zapisanego tekstu, także nie wiemy, w jaki sposób wygłaszał mowę, w jaki sposób korzystał np. z gestu czy możliwości zawieszenia głosu.

Zapisy i relacje odtwarzające późniejsze, emigracyjne przemówienia poety, jakkolwiek przynoszą tekst daleki od autentyczności, to jednak w dużo większym stopniu pozwalają odpowiedzieć na pytanie: jak Mickiewicz przemawiał? Dla naszych wyobrażeń o sztuce oratorskiej poety nie jest np. mało ważne, że w czasie toastu na cześć Niemcewicza, kiedy to — jak pamiętamy — Mickiewicz „stał nieruchomy,

wzrok trzymał utopiony w naprzeciwko siedzącym Niemcewiczu", w pewnej chwili, nagle, zmienił kierunek spojrzenia; wtedy mianowicie, kiedy przytoczył fragment jednego ze *Śpiewów historycznych*, zapewne wielu obecnym dobrze znany. Eustachy Januszkiewicz zapisał to tak oto:

Snuły się obrazy jeden za drugim: rozbiór, upadek, powstanie Kościuszki, jedne wspanialsze od drugich. [...] Gdy mówił o powrocie wojsk naszych z Francji, r z u c i ł n a g l e w z r o k n a s a l ę:

Białe z czerwonym proporce migają...
Nasi wracają!
Zadeklamował i ciągnął: wrócili[14]

Mickiewicz wielokrotnie w swojej twórczości dawał dowody wielkiej wrażliwości na to, co można by nazwać teatralną stroną sztuki wymowy. Dwa przykłady. Oto Konrad Wallenrod — „Zwołał na radę niechętnych rycerzy, / S p o j r z a ł, p r z e m ó w i ł, s k i n ą ł — o s r o m o t o! / Słuchają pilnie i każdy mu wierzy;"[15]. A kiedy w wykładach paryskich mówił o sejmie dawnej Polski, dla przybliżenia słuchaczom klimatu mów szlacheckich przywołał pamiętniki Paska i dodał:

Gdyby ogłaszano wydanie *Pamiętników* ze sztychami, zamiast kropek i przecinków [...] należałoby wprowadzić np. jakieś znaki, które by oznaczały gesty mówcy, wskazywałyy, że w tym miejscu podkręca wąsa, w tym dobywa korda, bo gest taki zastępuje czasem słowo, wyjaśnia zdanie"[16].

Nigdy się już nie dowiemy, jak wyglądał gest Mickiewiczowski, zastępujący słowo, wyjaśniający zdanie. Był tego doskonale świadom Eustachy Januszkiewicz, kiedy pisał o kilkakrotnie tu już wspomnianej mowie ku czci Juliana Ursyna Niemcewicza.

Przepadła. Przechować się nie dała. Mowa trwała przeszło półtorej godziny, żadna pamięć nie podołałaby improwizację tak urozmaiconą na papier przelać. Pozostało tylko jej wrażenie w umyśle tych, co ją słyszeli.

Nam — pozostało już tylko dodać: wielka szkoda.

Zofia Trojanowiczowa

---

14 A. Mickiewicz *Toast na cześć J. U. Niemcewicza*, s. 484–485 (podkr. ZT).
15 A. Mickiewicz *Dzieła*, wyd. jub., t. II, s. 124 (podkr. ZT).
16 A. Mickiewicz *Dzieła*. wyd. jub., t. X, s. 39–40.

Mowa, pismo, mesjanizm (według Mickiewicza)

W sonecie *Poezyjo! gdzie cudny pędzel twojej ręki...* Mickiewicz najdobitniej wyraził swe zapatrywania dotyczące kultury mówionej i pisanej. Porównując pismo do „krat więzienia" i „znaków niepojętych", orzekł, że wypacza ono prawdy żywe. Wiersz zapisany jest jak zbiór nut, w którym nie kryje się muzyka. Jest niemy. Jeśli poeta pragnie zostać „słowikiem, królem śpiewu", powinien tworzyć słowem mówionym. Wtedy jego poezja ujawni prawdę i w nią się przemieni.

Analizę elementów kultury oralnej i piśmiennej przedstawił Walter J. Ong w rozprawie *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii.*[1] Oralna wedle niego jest kultura, której reprezentanci są niepiśmienni, posługują się jedynie słowem mówionym, konstytuującym treści życia społecznego i religijnego. Nieprzerwany obieg tradycji zapewniają starcy, którzy przekazują młodym historię społeczności i swoje osobiste doświadczenia. Wartości istotne dla takiej kultury są przechowywane w pamięci zbiorowej członków wspólnoty. Jej ograniczona pojemność wymaga, by kultura była zwarta i jednolita dla całej grupy. Jednolitość ta sprawia, że kultura nie przestaje być żywa — to, co zapomniane, w ogóle znika. Inaczej w kulturze pisanej. Wiele obiektów, np. książek, nie mieści się w nurcie życia społecznego i nie znajduje miejsca w świadomości odbiorców.

W kulturze oralnej mowa wielokrotnie zastępuje fizyczne działania i daje ludziom poczucie bytowania w realnym świecie. Słowa używane są sytuacyjnie, zaś prawa moralne odnoszą się do konkretnych uwarunkowań historycznych (Nie zabijaj przedstawicieli naszego plemienia!). Natomiast w kulturach piśmiennych nakazy mają sens bardziej ogólny (Nie zabijaj nikogo!).

Kultura mówiona jest homeostatyczna i obejmuje treści związane bezpośrednio z teraźniejszością. Procesy poznawcze w jej obrębie polegają na dążeniu do osiągnięcia jedności z poznawanym obiektem.

Pismo oddziałuje na psychikę człowieka negatywnie. Wyobcowuje jednostkę ze społeczności, pozbawia słowa kontekstu sytuacyjnego, rozbija jedność kulturową spajającą gromadę.

---

[1] W. J. Ong *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii,* przeł. J. Japola, Lublin 1992.

Opozycja kultury mówionej i pisanej przenika cały światopogląd Mickiewicza. W swą twórczość wpisał on, złożony z czterech etapów, schemat ewolucji kultury oralnej. Pierwszy z nich obejmuje oralność pierwotną, występującą wśród narodów przedpiśmiennych. Etap drugi to ekspansja pisma na kulturę pierwotnie oralną (i jednostkę osadzoną w tej kulturze) oraz ścieranie się obu przekaźników. Etap trzeci wyznacza oralność wtórna[2], będąca reakcją na zaborcze oddziaływanie pisma. Powstanie owej enklawy oralności w kulturze pisma umożliwiają przedstawiciele kultury zachowujący oralne residua, by w dogodnym momencie poszerzyć obszar ich zastosowania i odbudować kulturę pierwotnie oralną. Ostatni etap stwarza warunki, które pozwolą powrócić do pierwotnej oralności. Stan ten poeta identyfikuje ze zbawieniem.

Dzieje wcielonej w życie starożytnych Słowian mitycznej kultury oralnej wyłożył Mickiewicz w *Prelekcjach paryskich*. Uznał, że na oralną genezę cywilizacji Słowian wskazuje nazwa społeczności: „Słowianie — znaczy lud słowa, a raczej Słowa Bożego".[3] Obcowanie z tym boskim słowem mówionym pozwoliło pogańskim Słowianom żyć zgodnie z dogmatami wiary chrześcijańskiej, być społeczeństwem „dobrym, czułym, głębokim, mężnym i pobożnym"[4] oraz stać się prefiguracją chrześcijaństwa.

Religia Chrystusowa również łączy się ściśle z oralnością: „Kościół istniał przed Ewangelią pisaną, Ewangelia ustna była o wiele lat wcześniejsza od pierwszych kart zapisanych przez ewangelistów[5]". Z tego powodu oficjalne przyjęcie przez Słowian nowego wyznania nastąpiło na drodze pokojowej. Chrześcijaństwo dopełniło ich pogańską religię i umocniło szczerą wiarę w siłę sprawczą słowa. Byli oni jedyną społecznością przekonaną, że siła ta potrafi powstrzymać wszelkie niepomyślne wydarzenia historyczne, zniszczyć przeważającego wroga. Nigdy nie kierowali się instynktami najniższymi — ostrożnością i bojaźnią.

Konstruując historię Słowian, Mickiewicz dokonał moralnej waloryzacji sposobów przekazywania informacji. Oralność utożsamił z pier-

---

[2] Terminów: „kultura wtórnie oralna" i „oralność wtórna" używam w innym znaczeniu niż to, jakie W. Ong nadał „oralności wtórnej".

[3] A. Mickiewicz *Dzieła*, wyd. jub., t. XI. Warszawa 1955, s. 396.

[4] Tamże, s. 352.

[5] Tamże, s. 196.

wiastkiem twórczym oraz z dobrem i harmonią. Przyjął, że podstawą każdej kultury narodowej winna być żywa mowa.
Opis konwersji kulturowej, należący do drugiego etapu zawarł poeta w *Konradzie Wallenrodzie*. Zdaniem Mickiewicza, źródłem „nienawiści narodów" jest tu odmienność kultur wynikająca z powszechnej wśród rycerzy Zakonu sztuki pisania („Gdy Mistrz praw świętych ucałował księgi", III, w. 1) i jej braku u Litwinów (Kiejstut: „Ja myślałem, że on [Walter — M. S.] ją pisać i czytać nauczy,/ Słysząc, że wszyscy książęta dzieci swe uczyć zaczęli" IV, w. 407–8).
Wedle granicy oddzielającej ludy piśmienne i oralne przebiega granica kultur — agresywnej, zaborczej, reprezentowanej przez Zakon, i pokojowej — litewskiej.
Kontakt ludów przedpiśmiennych z kulturą pisma powoduje rozkład ich uświęconych obyczajów. Pozbawia Aldonę małżeńskiego szczęścia u boku Konrada, skazując ją na samotne życie w pustelniczej celi, staje się przyczyną religijnych udręk. Mimo to piśmienność wdziera się w świadomość niepiśmiennych jednostek gwałtownie i nieodwracalnie: „Wszystko, co Walter powiadał,/ Łowi uchem dziewica, myślą łakomą połyka;/ Wszystko umie na pamięć, nieraz i we śnie powtarza." (IV, w. 363–6). Nowe treści wywierają na Aldonie ogromne wrażenie. Jeszcze nie dostrzega ich złudnego czaru, przeciwnie, przyzwyczajona do modelu kultury mówionej od razu stara się je zapamiętać.
Główną przyczyną słabości kultury mówionej jest znikomy napływ informacji dotyczących innych kultur. Proces komunikacji uzależniony od słowa mówionego izoluje ludy oralne. Nie nawiązują one łączności z przedstawicielami kultury piśmiennej, nie mają o nich żadnych wiadomości, pożytecznych np. dla prowadzenia wojny. Gdy Walter mówi Aldonie, że będzie musiał ją opuścić, by walczyć o wolność, ona proponuje wspólną ucieczkę w głąb kraju. Walter odpowiada„«Dalej? dalej, nieszczęsna? dalej ujedziem, za Litwę?/ W ręce Tatarów lub Rusi?» — na tę odpowiedź Aldona/ Pomieszana milczała; jej zdawało się dotąd,/Że ojczyzna jak świat jest długa, szeroka bez końca". (IV, w. 483–6) Dialog ten ilustruje właściwy ludom przedpiśmiennym etnocentryzm kulturowy.[6] Członkowie oralności odczuwają

[6] H. Becker, H. E. Barnes, przy współpracy E. Benoit–Smullyan i in. *Rozwój myśli społecznej od wiedzy ludowej do socjologii. Historia i interpretacja ludzkich pojęć o współżyciu ludzi*, red nauk. N. Assorodobraj, J. Szacki, tłum J. Szacki [i in.], Warszawa 1964, t. I, s. 73.

własną kulturę jako nieskończoną; wydaje się im, że są społecznością wyjątkową, ufają w szczególną moc opiekuńczą swych bóstw. Dlatego Litwini nie wiedzą o przewadze militarnej wroga i zasięgu jego terytorium. Dlatego muszą mu ulec.

Tak więc w *Konradzie Wallenrodzie* Mickiewicz oskarża pismo nie tylko o niszczenie pierwotnej oralności, ale i o rozbudzanie nienawiści między narodami.

Kolejną postacią skazaną przez piśmienność na soliloquium okazuje się protagonista *IV cz. Dziadów*. W „godzinie rozpaczy" Gustaw sięga po najcięższy argument przeciwko Księdzu: „Ty mnie zabiłeś! — ty mnie nauczyłeś czytać!" (w. 749). *Nowa Heloiza*, *Werter* — książki, które nazywa zbójeckimi — ubezwłasnowolniły go i zmusiły do poszukiwań boskiej kochanki, przyczyny męki i bezsilności. Myśl o niej zrujnowała wspólnotę, w jakiej był dotąd zadomowiony. Więzi społeczne zapewniały mu bezpieczeństwo i poczucie użyteczności. Lektura zepchnęła go w samotność, sprawiła, że przestał być potrzebny gromadzie.

Dziadów cz. IV to dramat o genezie romantyzmu. Cierpienia Gustawa wynikają z dezintegracji społecznej wywołanej odkryciem pisma. W cywilizacjach przedpiśmiennych romantyzm, jako afirmacja jednostki, nie mógłby się narodzić. W warunkach oralności wszyscy żyją harmonijnie, są szczęśliwi i wzajemnie potrzebni.

Nie poprzestając na ocenie sposobu przekazywania informacji, Gustaw występuje przeciwko wykorzystującej pismo religii. Obrzęd Dziadów, uznany przez Księdza za zabobon, wynosi ponad „kłamliwe po drukach rozgłaszane żale,/ Płatny orszak i kirem powleczone cugi". Ceni powszechny w początkach chrześcijaństwa „dar łez"[7] — bezpośrednie, pomijające stanowisko urzędowego Kościoła, oddawanie czci umarłemu.

W wykładach paryskich Mickiewicz stwierdził, że spisanie Słowa Bożego przekształciło Kościół w biurokratyczny urząd. Pismo rozbiło wspólnotę religijną, ludzie zdani tylko na własne siły, pozbawieni kontaktu ze Słowem pogrążyli się w grzechu, kardynałowie zaczęli unikać okazji „cierpienia za Kościół". „Otóż nie wahamy się twierdzić, że gdyby Kościół mógł stworzyć prawdziwe Słowo, nie potrze-

[7] R. Przybylski *Słowo i milczenie Bohatera Polaków*, Warszawa 1993, s. 83.

bowałby ani dzienników, ani książek".[8]
Poeta ustanawia wyraźną cezurę: do momentu zapisania Ewangelii Kościół był czynnikiem twórczym, później przeobraził się w zwykły urząd. Zmiana ta wywarła negatywny wpływ na inne dziedziny życia społecznego, zachowujące w kulturze oralnej ścisły związek ze sobą. Ideał sztuki istniejący w „krainie duchów", niezależny od bytów materialnych, wypierają w dobie kultury pisanej „formuły logiczne". Jego wizyjny charakter oddala się od „ducha żywego". Twórca nie może bezpośrednio oddziaływać na odbiorcę, kultura rozpada się, a pewne jej treści obumierają. Następuje rozkład jedności społecznej, zaciera się równowaga poszczególnych składników. Sztuka, a przede wszystkim Kościół, przestają pełnić funkcje, które powierzone im zostały w historycznym procesie. Słowo Boga nie dociera już do społeczeństw, zaś bezduszne narody wzniecają wojny i ograniczają wolność innych nacji.
Mickiewicz wiedział, że w czasie zaborów — intensywnej germanizacji i rusyfikacji — intelektualiści muszą wypracować model kultury narodowej zapewniający ciągłość cywilizacyjną. Pamiętał o losach łaciny po oderwaniu się jej od oralności, wyuczanej tylko i wreszcie martwej. Dlatego skonstruował model kultury wtórnie oralnej. Przed pismem chroni ową kulturę pamięć zbiorowa wszystkich obywateli, wzajemne, bezpośrednie obcowanie ze sobą („nocne rodaków rozmowy"). Od oralności pierwotnej różni ją stan koegzystencji z piśmiennością. Nie wypełnia ona całej kultury narodowej, stanowi jednak niezbędne minimum gwarantujące istnienie narodowości. Łączy się z tym pielęgnacja języka polskiego w formie mówionej i przechowywanie za jego pomocą tradycyjnych wartości.
Przejawem kultury wtórnie oralnej w życiu religijnym społeczności jest obrzęd Dziadów. Coroczne kontaktowanie się z doskonalszą, niematerialną częścią bytu objawia wspólnocie prawa moralne, podsuwa ich interpretację i dopełnienie. Dziady są źródłem ducha, mocy potrzebnej ludziom do działania, a ulegającej z czasem wyczerpaniu. W rytuale tym główną rolę spełniają formuły magiczne. Guślarz, wypowiadając je, przyzywa i odpędza dusze, których przestrogi mają również moc magiczną. Formuły te różnią się od formuł występujących w religiach piśmiennych. J. Goody[9] twierdzi, że w kulturze mówionej dopuszczalne są odstępstwa, własne interpretacje zaklęć dokonywane przez uczestnika obrzędu. W *II. cz. Dziadów*

[8] A. Mickiewicz *Dzieła*, t. XI, s. 403.
[9] J. Goody *Słowo Boga*, przeł. G. Godlewski przy współpracy A. Mencwela, „Przegląd Humanistyczny" 1989 nr 7, s. 124.

różnorodność ta znajduje odzwierciedlenie w powiedzeniach Guślarza, który zwracając się do dusz dzieci, mówi: „Czego potrzebujesz, duszeczko,/ Żeby się dostać do nieba?" (w. 83–4 i następne), a do dusz dorosłych: „A czegoż potrzeba dla duszy,/ Żeby uniknąć katuszy? (w. 204–5 i następne).

Zasady religijne muszą być powszechne. Sentencje moralne wygłaszane przez dusze są zaś wyraźnie osadzone w kontekście społecznym. Np. Dziewczyna opowiada o swoim życiu — pochodzi z tej samej wioski, ma dziewiętnaście lat, choć była piękna nie chciała wyjść za mąż. Z tak konkretnej sytuacji życiowej wyprowadza prawdę moralną: „Kto nie dotknął ziemi ni razu,/ Ten nigdy nie może być w niebie". Takie jednostkowe prawo nie stanie się zasadą obowiązującą społeczność, dopóki w rytualnym geście nie przyjmie go cała wspólnota. Dlatego Chór, powtarzając słowa Dziewczyny uogólnia je, nadaje im uniwersalny sens. Powtarzanie praw moralnych jest jednocześnie zabiegiem mnemotechnicznym, umożliwia zebranym pełne zapamiętanie usłyszanych treści.

Dziady nie są zwykłym obrządkiem pogańskim. Wedle Mickiewicza ukazują model religii mówionej, zgodnej z pierwotnym chrześcijaństwem. Zapewniają gromadzie bezpośrednią łączność, bez pomocy pisma, ze światem nadprzyrodzonym.

Kultura wtórnie mówiona „stoi na straży narodowego pamiątek kościoła". Chroni tradycję, ograniczoną ze względu na niewielką pojemność pamięci zbiorowej do podań o bohaterskich czynach przodków, mających być wzorem dla kolejnych pokoleń patriotów. W *Pieśni Wajdeloty* Mickiewicz przestrzega przed wiarą w trwałość pamięci historycznej zawartej w dziełach sztuki korzystających z pośrednictwa środków materialnych — książek, malarstwa. Są one nietrwałe, podatne na ogień; spalone nie dają się odtworzyć. Jeżeli ich treść nie znalazła się w pamięci zbiorowej, a z pewnością nie znalazła się tam, gdyż piśmienność nie wymaga nauki na pamięć, dla kultury narodowej są bezpowrotnie stracone. „Arką przymierza" może być tylko pieśń mówiona. Oralność nadaje jej magiczną zdolność pobudzania do czynu. Wypowiedziana przez starca, Wajdelotę, który w młodości sam wsłuchiwał się w opowieści „kmieci stoletnich", skłania Wallenroda do ostatecznej rozprawy z Zakonem. Koło tradycji zostaje zamknięte, przymierze zawarte.

Konrad Wallenrod jest postacią uczestniczącą w obu kulturach, mó-

wionej i piśmiennej. Jego świadomość ukształtowana została nie tylko przez Wajdelotę, ale również przez piśmiennych rycerzy Zakonu. Dlatego potępia on w końcu pieśń gminną. Nazywa ją zdradziecką trucizną, pragnie, by Wajdelota razem z nim popełnił samobójstwo i nie powielał zgubnej tradycji. Chce, aby kultura wtórnie mówiona przestała istnieć.

Postawa Konrada Wallenroda uosabia najistotniejszy problem, z którym Mickiewicz musiał się zmierzyć podczas konstruowania historii oralności. Kultura mówiona, po ustąpieniu przed inwazją pisma, może zachować resztki swojej tożsamości dzięki oralności wtórnej — absolutnego minimum, gwarantującego kulturze oralnej wegetację aż do momentu odrodzenia. Kultura wtórnie mówiona jest jednak zbyt słaba, by całkowicie wyeliminować piśmienność i przywrócić mitologiczny stan pierwotnej oralności. Jej słabości dowodzi postawa Wallenroda, przedstawiciela kultury zarówno mówionej, jak i piśmiennej, buntującego się przeciwko oralności. Mickiewicz dostrzegł, iż człowiek piśmienny nie potrafi wyzbyć się tej umiejętności i żyć bez reszty w kulturze mówionej.

Kazimierz Cysewski w artykule *Ballady i romanse — przewodnik epistemologiczny*[10] stwierdził, że nie tylko narrator, ale i czytelnik, dla którego książka ta jest podręcznikiem wiedzy o romantycznym poznaniu, należą do ludzi piśmiennych (K. Cysewski mówi o ludziach wykształconych). W zależności od przedwiedzy, z jaką jednostka przystępuje do aktu poznania, właściwej u narratora i niewłaściwej, intelektualnej u Mędrca — może dojść lub może nie dojść do połączenia podmiotu z otaczającym go światem. Opis takiego aktu zawiera ballada *Świteź*. Składają się nań trzy fazy: „percepcja rzeczywistości odbitej (księżyca w jeziorze — M. S.) jako w pełni realnej, doświadczenie jedności i tożsamości nieba i wody, doświadczenie zjednoczenia podmiotu poznającego z poznawanym światem (przedstawione w 3, 4 i 5 strofie)". Jest to akt poznania identyczny z aktem doznawanym przez przedstawicieli kultury mówionej. Lecz już w strofie następnej narrator sygnalizuje: „Tak w noc, pogodna jeśli służy pora,/ Wzrok się przyjemnie ułudzi."

Niepewność dotycząca zespolenia podmiotu z przedmiotem poznania

---

[10] K. Cysewski *„Ballady i romanse" — przewodnik epistemologiczny*, „Pamiętnik Literacki" 1983 z. 3, s. 83.

wynika z podświadomej reakcji człowieka piśmiennego. Konstrukcja tekstu jako ciągu uporządkowanych symboli racjonalizuje przeżycia i doznania. Wymusza ład i logiczną motywację zjawisk. Człowiek zanurzony przez chwilę w akcie poznania charakterystycznym dla kultury mówionej powraca zaraz do racjonalnego sposobu postrzegania świata. Ta cecha świadomości człowieka piśmiennego nie zostaje zniwelowana przez kulturę wtórnie mówioną. Następuje starcie dwóch kultur, z których żadna nie jest na tyle silna, by zdobyć przewagę.
Pat kulturowy, w jakim znalazły się oralność i piśmienność, rozstrzygnąć może jedynie interwencja spoza obu kultur. Ingerencja Boga, który stworzy człowieka doskonale oralnego, dysponującego wystarczająco dużą mocą, by przełamać piśmienność i przywrócić pierwotną kulturę mówioną. Człowiekiem tym ma być mesjasz. Idea mesjanizmu w twórczości Mickiewicza wynika z potrzeby rozwiązania kulturowego pata, uchylenia piśmienności i przywrócenia stanu pierwotnego. Warunki, które należy spełnić, żeby kultura ta została urzeczywistniona, składają się na czwarty etap rozwoju kultury mówionej. Mesjanizm, według definicji zawartej w wykładach paryskich, polega na prowadzeniu duchów mniej doskonałych przez „ducha najbardziej rozwiniętego". Duch stanowi narzędzie Boga, pozbawionego innych możliwości kontaktowania się z ludźmi pisma. „Nie wciela on się w szkoły, składające się z jednostek różnej wartości moralnej i różnego charakteru; nie wyraża się przez książki, bo piszący książkę może powodować się egoizmem lub żądzą osobistych rozkoszy."[11] Podejmuje się podstawowego trudu Chrystusa — szerzy swe idee słowem mówionym.
Powrót do pierwotnej kultury mówionej nastąpi w dwóch fazach. W pierwszej — społeczność słowiańska, z natury odrzucająca despotyzm jako władzę pozbawioną miłości, przeobrazi się w społeczeństwo przyszłości gotowe na przyjęcie mesjasza. Faza druga obejmuje nadejście mesjasza i całkowite przywrócenie kultury oralnej.
Misję kształtowania nowej społeczności podjął Mickiewicz w *Prelekcjach paryskich*. Alina Witkowska[12] zwróciła uwagę, że poeta wskazywał w nich na wzory osobowe — Jezusa Chrystusa, Napoleona

[11] A. Mickiewicz *Dzieła*, t. XI, s. 18.
[12] A. Witkowska *O Mickiewiczowskim czytaniu „tekstu człowieka". Studia romantyczne*, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1973, s. 167.

czy Kościuszki, które doskonaląca się duchowo jednostka powinna naśladować. Dla nowego człowieka ci charyzmatyczni wodzowie są zarazem źródłami nieskończonej energii. Ujawnia ją słowo wcielające się w czyn, rozkaz pobudzający ludy do działania. „Człowiek zupełny" ma wykorzystać owe moce.

Zdaniem Mickiewicza jednostką przyszłości może stać się tylko przedstawiciel kultury mówionej. Ludzie piśmienni nie są wrażliwi na słowo mówione; otrzymawszy je dzięki łasce mesjasza, zaprzepaściliby niesioną przez nie moc. „Słowo napisane dowodzi niemocy czynu"[13] — konkluduje poeta.

Prelekcje są przełomem w twórczości Mickiewicza. Dotąd p i s a ł, że należy m ó w i ć. Wygłaszając *Prelekcje* porzucił półśrodki. Sam został twórcą kultury mówionej. Piśmienność umożliwia rozdźwięk pomiędzy słowem pisanym a działaniem. Można pisać, zachowując się jednocześnie biernie wobec żywej kultury. Oralność zmusza mówiącego do czynu. Mówić znaczy czynić.

Negowanie tej prawdy przyczyniło się do porażki Konrada, bohatera *III cz. Dziadów*, w pojedynku „na kultury" z księdzem Piotrem. Konrad nie jest godny, by Bóg zlecił mu misję na Ziemi, ponieważ powstał z pisma. W *Prologu* Więzień p i s z e: „Gustavus obiit (...) Hic natus est Conradus (...)". Akt kreacji Konrada nie przebiega w analogii do boskiego procesu stworzenia. Bóg organizował świat słowem mówionym, także Chrystus, głosząc idee nowej wiary nie posługiwał się pismem. Świadomość Konrada została natomiast skażona chłodem piśmienności. Chce on wyczytać przyszłość w „księdze sybilińskiej", wierzy, że jego uczynki są z a p i s a n e w Niebie. Czyny i historia kojarzą mu się bez wyjątku z pismem. Wykrzykując Wielką Improwizację, grzeszy najciężej: „Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie;/ Myśl w duszy leci bystro, nim się w słowach złamie", (sc. II w. 5–6). Występuje tu przeciwko słowu mówionemu i uznaje, że nie odzwierciedla ono w pełni jego myśli, że fałszuje intencje. Dlatego społeczność nie ma dla niego żadnej wartości, nie jest dostatecznie czuła, by zrozumieć zamierzenia artysty. Odrzuca również pieśni — „długo rosną", i cuda — „zbyt głośno" rządzi się nimi. Odrzuca więc najważniejsze elementy kultury mówionej.

Czy Konrad pozostanie więźniem pisma dożywotnio? W *Prologu*

---

[13] A. Mickiewicz *Dzieła*, t. XI, s. 23.

Anioł mówi: „My uprosiliśmy Boga,/ By cię oddał w ręce wroga./ Samotność mędrców mistrzyni." Narodziny Konrada z pisma okazują się karą, którą musi on w samotności odpokutować. Jeśli pozbędzie się pychy, Bóg powierzy mu moc i zadania mesjasza.
Postawa Konrada kolejny raz dowodzi, że jednostki rozdarte pomiędzy dwoma kulturami — mówioną i pisaną, przeciwstawiają się ostatecznie oralności. Wallenrod przeklina narodową tradycję, Konrad wyzywa Boga, narratorowi *Switezi* akt poznania, właściwy kulturze mówionej, wydaje się tylko złudzeniem. Bez pomocy Boga żaden z nich nie przeobrazi się w „człowieka przyszłości".
Przyjście owego człowieka zapowiada w *Widzeniu* ksiądz Piotr. Przewiduje on przybycie mesjasza, „namiestnika wolności na ziemi". W człowieku tym połączą się dwa czynniki siłotwórcze wskazane przez A. Witkowską — rola wzorca osobowego i zdolność do korzystania z duchowych źródeł energii. „Trzy końce świata drżą, gdy on woła;/ I słyszę z nieba głosy jak gromy" (sc. V w. 75–6). Połączą się te dwa czynniki w czynie tożsamym ze słowem mówionym. Idea czynu to synteza wszystkich wartości wyznawanych przez „człowieka przyszłości".
Wierząc w moc słowa, Mickiewicz w wykładzie z 27 VI 1843 r. ogłosił: „Tak, Panowie, wielka walka między trzema legendarnymi braćmi, między Rusem, Lechem i Czechem, jest moralnie skończona; wszyscy trzej pomarli!".

Mikołaj Sokołowski

Życie wewnętrzne obrazów Caspara D. Friedricha

Wczesne dzieła Friedricha, powstałe w latach 1799–1806 obejmują rysunki piórkiem, ołówkiem i kredą, malarstwo sepiowe i akwarele. Oddają charakter krajobrazu, nastrojowość i urok dzikich skał Rugii, urwisk albo mówią o spokojnym pejzażu okolic Greifswaldu i Neubrandenburga. Niektóre prace przedstawiają pojedyncze motywy krajobrazowe, które Friedrich wykorzystywał w późniejszych pracach. Pewność i niezależność artystyczną zyskał malarz podczas pobytu na Rugii w latach 1801–1802. Przestrzeń, dale, kolorystyka ciemnych — burych i szarych (popiel) elementów przyrody, to

Anioł mówi: „My uprosiliśmy Boga,/ By cię oddał w ręce wroga./ Samotność mędrców mistrzyni." Narodziny Konrada z pisma okazują się karą, którą musi on w samotności odpokutować. Jeśli pozbędzie się pychy, Bóg powierzy mu moc i zadania mesjasza.
Postawa Konrada kolejny raz dowodzi, że jednostki rozdarte pomiędzy dwoma kulturami — mówioną i pisaną, przeciwstawiają się ostatecznie oralności. Wallenrod przeklina narodową tradycję, Konrad wyzywa Boga, narratorowi *Switezi* akt poznania, właściwy kulturze mówionej, wydaje się tylko złudzeniem. Bez pomocy Boga żaden z nich nie przeobrazi się w „człowieka przyszłości".
Przyjście owego człowieka zapowiada w *Widzeniu* ksiądz Piotr. Przewiduje on przybycie mesjasza, „namiestnika wolności na ziemi". W człowieku tym połączą się dwa czynniki siłotwórcze wskazane przez A. Witkowską — rola wzorca osobowego i zdolność do korzystania z duchowych źródeł energii. „Trzy końce świata drżą, gdy on woła;/ I słyszę z nieba głosy jak gromy" (sc. V w. 75–6). Połączą się te dwa czynniki w czynie tożsamym ze słowem mówionym. Idea czynu to synteza wszystkich wartości wyznawanych przez „człowieka przyszłości".
Wierząc w moc słowa, Mickiewicz w wykładzie z 27 VI 1843 r. ogłosił: „Tak, Panowie, wielka walka między trzema legendarnymi braćmi, między Rusem, Lechem i Czechem, jest moralnie skończona; wszyscy trzej pomarli!".

Mikołaj Sokołowski

Życie wewnętrzne obrazów Caspara D. Friedricha

Wczesne dzieła Friedricha, powstałe w latach 1799–1806 obejmują rysunki piórkiem, ołówkiem i kredą, malarstwo sepiowe i akwarele. Oddają charakter krajobrazu, nastrojowość i urok dzikich skał Rugii, urwisk albo mówią o spokojnym pejzażu okolic Greifswaldu i Neubrandenburga. Niektóre prace przedstawiają pojedyncze motywy krajobrazowe, które Friedrich wykorzystywał w późniejszych pracach. Pewność i niezależność artystyczną zyskał malarz podczas pobytu na Rugii w latach 1801–1802. Przestrzeń, dale, kolorystyka ciemnych — burych i szarych (popiel) elementów przyrody, to

duchowe krajobrazy artysty.
Niebawem pojawią się kościoły–ruiny w stylu gotyckim, tworzące z krajobrazem dziwne i refleksyjne zestawienia, ukazujące potęgę natury i wszechobecność śmierci. Te refleksje znajdują zresztą wiele postaci: grobowce, krzyże, bramy cmentarne, cmentarze.
Pobyt Friedricha na Rugii w 1806 roku miał szczególne znaczenie w rozwoju jego malarstwa. Wówczas właśnie usiłował zgłębić i oddać środkami malarskimi fenomeny atmosferyczne i momenty pojawiania się światła, a także znikania. Friedrich operuje już świadomie symboliką światła. Od Rungego przejął znaczenie barw: trzy czyste pośrednie kolory, między absolutnymi kolorami, jakimi są biel i czerń. Biel to światło, Bóg, dzień, narodzenie, nadzieja. Czerń to ciemność, zło, szatan, świat materii, bezsilność i rozpacz. Celem sztuki stało się więc — dla Friedricha — ukazywanie natury w jej duchowym stanie i istocie. Prawem artysty jest jego uczuciowość, wyraz wrażliwości pozwalającej wnikać w głębiny przyrody, odbierać sygnały niedostępne dla innych ludzi.
Na rycinie *Kobieta z pajęczą siecią między nagimi drzewami*, oprócz wspomnianych wcześniej elementów, widać znak często obecny w twórczości malarza: dwoistość. Dwa nagie drzewa połączone siecią pająka. Wokół kobiety śmierć jest obecna nawet pod postacią roślinności: ostów i chwastów. To także symbolika zła, podobnie jak pająk. Kobieta to Ewa w ziemskim raju.
Dwa nagie drzewa symbolizują dualizm dobra i zła, widoczny niemal powszechnie na obrazach Friedricha. Dwie kobiety, dwaj mężczyźni, morze i ląd, przedmioty wyrażające ideę dwoistości i androgynii. Żeby uzasadnić pogląd, iż w malarstwie Friedricha chodzi o dualizm, typowy dla gnostycyzmu, a zwłaszcza jego manichejskiej odmiany, kilka słów o Rungem, który miał niemały wpływ ideowy na twórczość Friedricha.
Runge, zaprzyjaźniony z Tieckiem i Novalisem, interesował się gnostycką teorią Jakuba Boehme, którego poglądy odkryto pod koniec XVIII wieku. Ten barokowy myśliciel ze Zgorzelca, szewc–mistyk, autor słynnej *Aurory*, cieszył się niebywałym zainteresowaniem wśród wybitnych postaci wczesnego niemieckiego romantyzmu. Od Novalisa, także zafascynowanego gnozą i gnostycyzmem religijnym, Runge nauczył się widzieć w najmniejszej cząstce przyrody mistyczne przesłania tak dalece, że zaczął pojmować swoje obrazy jako konkre-

tyzacje rytmu kosmicznego. Obraz stawał się symbolem wiecznego rytmu wszechświata.[1]

Na czym opiera się ów wieczysty rytm kosmosu? Na dualizmie: życie–śmierć, dzień–noc, światło–ciemność, biel–czerń, kobieta–mężczyzna, Bóg–szatan, dobro–zło. Antynomie romantyczne biorą się ze świadomości przeciwieństw, napięć powodujących ruch, przemianę. W klasycznym dualizmie antynomie mają charakter absolutny, wywodzą się z przekonania, że dobro i zło są odwiecznymi, autonomicznymi zasadami kosmosu. Taki dualizm zawiera światopogląd manichejski, uznający wszelką cielesność za dzieło stwórcze szatana, złego demiurga, księcia ciemności; światopogląd, który mieści się w gnostycyzmie, a swe wyobrażenia zaczerpnął z dualizmu religijnego starożytnej Persji (mazdeizm) i Indii, a także z chrześcijaństwa, choć w istocie z chrześcijaństwem nie ma żadnego związku.

Dla Rungego, a także Friedricha, pośrednimi kolorami między bielą i czernią, były: błękit, czerwień i żółć.

Przeciwieństwa w naturze mają charakter paradoksalny, to znaczy dążą ku sobie, a jednocześnie są nie do pogodzenia. Niektóre odmiany gnostycyzmu mówią o ostatecznej syntezie, w której rozpłynie się zło. W Absolucie–Bogu wszystko znów stanie się jednością, na podobieństwo Boga.

Na rycinie *Chłopiec śpiący na grobie* artysta przedstawił niewielkie wzniesienie grobu, porośnięte dziką roślinnością, krzyż z wianuszkiem kwiatków, chłopca śpiącego na grobie jak na poduszce, a nad głową chłopca — motyla. Najważniejszy jest właśnie ten motyl — symbol chwili, krótkotrwałości istnienia na tle bezmiaru śmierci, nicości.

Obrazy *Poranek*, *Południe*, *Popołudnie* i *Wieczór* to studia zmieniającego się dnia. Dla malarza to przede wszystkim kwestia światła i odcieni barw. Sam temat należy do popularnych tematów krajobrazowych klasycyzmu: pory dnia, pory roku. Jego realizację widać na płótnach Claude'a Gellée (1600–1682) czy Antoine'a Watteau (1684–1721). Pory dnia Friedricha znamionuje łagodna atmosfera barw, przestrzeń kształtowana łagodnymi liniami. Sytuacja zmienia się w porach roku: *Jesień* przedstawia groźny górski pejzaż z dwoj-

[1] Ph. O. Runge [hasło w:] *Encyklopedia romantyzmu*, przeł. H. Kęszycka, Warszawa 1992, s. 122–123.

giem podróżnych (kobieta i mężczyzna). Po prawej stronie oglądającego stoi pomnik z rzeźbą. Widoczne są zabudowania miasteczka położonego w kotlinie. Przede wszystkim widoczny jest kościół. W górze dwa ptaki szybujące majestatycznie, ze spokojem wieczności.

Zima jest natomiast ukazana pod postacią ruiny gotyckiego kościoła, obok którego stoi umarłe drzewo. W przestrzeni obrazu panuje smutek i śmierć. Na obrazie *Grób Huna w śniegu* malarz pokazał zdumiewające „życie grobu". Między trzema drzewami, na wzgórzu, widać kilka głazów megalitów. To grób Huna, echo dawnych czasów. Śmierć trwa dłużej niż życie. Grób trwa, i właśnie oznacza „życie". Inny obraz, *Grób Hunów nad morzem*, ma podobny sens, wyraża zadumę nad czasem, nad przemijaniem, a zarazem nad historią.

Krzyże (*Tetschener Altar*, *Kreuz im Gebirge*) są zwykle umieszczone na wysokich wzniesieniach, na skalach, w taki sposób, aby sugerowały wysiłek ducha i połączenie Ziemi z Niebem. Wokół krzyży czasem znajdują się zielone górskie jodły, symbole duchowe — pobożności, cnoty, wierności i wieczności. Jodły stoją jak apostołowie, wpatrzeni w Chrystusa. Żeglują ku wieczności. Jodła jest zarazem symbolem androgynicznym. Drzewo żeńskie o kształcie fallicznym i falliczne szyszki zastępowały palmę jako symbol seksualny w klimacie umiarkowanym. Jodła posiada dwuznaczną symbolikę: z jednej strony oznacza cnotę, z drugiej seksualność, raz wyraża pychę, to znów skromność i pobożność. Raz Chrystusa, to znów Dionizosa. Kojarzona bywa także z drzewem melancholii.[2]

Tęcza, przecinająca brązowo–szary krajobraz górski: dwa krzewy, między którymi umieszczony został złom skalny i podróżnik, to treść dosłowna dzieła *Krajobraz górski z tęczą*. Tęcza to symbol boskiej obecności, przymierza, mostu miłości. Wyraża spokój ducha po przebytych trudach i burzy. Tęcza to także odpowiednik tęczy wód podziemnych, symetryczne odbicie tęczy na niebie, wyobrażające Jajo świata, kosmos — porządek.

Mnich nad morzem należy do najbardziej znanych obrazów Friedricha, znanych, lecz właściwie mało kto zdaje sobie sprawę z prawdziwego znaczenia tego niezwykłego dzieła. Na tle olbrzymiej płaszczyzny nieba i morza, stoi na brzegu mała postać mnicha. Już

---

[2] Por. Wł. Kopaliński *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 132.

współcześni Friedrichowi różnie interpretowali ten obraz, m. in. jako iskrę ducha, płomyk światła (mnich) naprzeciw bezkresnej natury i śmierci. Mnich wydał się tym interpretatorom (wśród nich był von Kleist) kimś żałośnie maleńkim, osamotnionym, wpatrzonym w nieskończoność, wyobrażonej przez morze i przestrzeń, nieba.

Morze to wieloznaczny symbol, i symbol odwieczny. Oznacza początek życia, ale i śmierć, ciemne głębiny, ponadto ruch i wieczność. Może wyrażać podświadomość, namiętności (porównania ze sztormem), wyzwolone żywioły natury. Bywa alegorią ludzkiego losu.

Obraz posiada niezwykłą i przejmującą kolorystykę: od ciemnej zieleni morza, przez turkus, pastele, aż po błękit. Barwy są bardzo intensywne, wyraziste, porywające. To zestawienie: mnich — przyroda, ma zapewne przede wszystkim religijny sens i wyraża wewnętrzne dyskusje artysty. Zanim opowiemy o jego prawdziwym znaczeniu, zajmiemy się symboliką „bramy", bardzo znaczącą i często obecną w twórczości malarza.

Cmentarz przykościelny, *Grób Kügelgena*, *Cmentarz przykryty śniegiem*, *Wejście na cmentarz* to najbardziej znane przykłady obrazów z „bramą". Symbolika bramy zgodna jest z symboliką drzwi i oznacza przejście z jednego stanu w drugi. Brama to stan między śmiercią i życiem, dobrem i złem. Dla Żydów brama to emblemat wygnania Adama i Ewy z raju. Ludy Bliskiego Wschodu wyobrażały sobie istnienie, prócz bram do niebios, także bram do świata podziemnego, ukrytych w rozpadlinach i pieczarach. Znany jest napis, jaki umieścił Dante nad drzwiami do Piekieł: „Ty, który wchodzisz, żegnaj się z nadzieją" (*Boska Komedia*, Ks. III, 9–10, przekł. E. Porębowicza). Także Ewangelie mówią o bramach piekielnych, które nie przemogą opoki, na jakiej Chrystus zbuduje swój Kościół.

Brama to znak graniczny, przejście, wejście, wyjście. Wyraża tajemniczą przemianę życia w śmierć, albo odwrotnie. Brama to wyzwolenie (wyjście) z ciała, z fizycznej udręki ducha, którego istotą jest wolność. On, malarz, stał przed bramą i malował z tęsknoty za światem, który poznaje się dopiero po śmierci. Te bramy i ich sens bardzo odpowiadają atmosferze i tęsknocie za śmiercią, zawartej w *Hymnach do Nocy* Novalisa. Friedrich dotyka bramy, widzi ją, jest tak blisko tamtego świata, ale zawsze będzie przed nią stał, aż nadejdzie śmierć i nastąpi wtajemniczenie.

Niemal regułą malarstwa Friedricha jest ukazywanie postaci ludzkich

parami. Nie tylko zresztą ludzi. Mówiliśmy już o dwóch ptakach, a inną parą ptaków są łabędzie na obrazie *Łabędzie w sitowiu*.
Wymieńmy obrazy z ludźmi: *Na żaglowcu*, *Dwaj mężczyźni w poświacie księżyca*, *Port nocą*, *Dwaj mężczyźni nad morzem o wschodzie księżyca*, *Wizja chrześcijańskiego kościoła*. Interesującym przykładem jest *Wschód księżyca nad morzem*, gdzie występują dwie pary, oddalone od siebie, wpatrzone w dal morską. Bliżej morza — dwaj mężczyźni, za nimi, trochę dalej — dwie kobiety. Wspomnieliśmy już, że ta podwójność nie jest dziełem przypadku, podobnie jak inne znaki na obrazach Friedricha. Wyraża bowiem dualizm natury ludzkiej i rytm kosmosu: wschód i zachód, biel i czerń, światło i ciemność, wreszcie — dobro i zło. Dwójka oznaczała u pitagorejczyków zasadę przeciwieństw. Koncepcja dualizmu znajdowała u nich wyraz w idei duszy i ciała, a u gnostyków syzygia była zasadą dobra i zła, symbolem dualizmu: Bóg — szatan. Friedrich wyraźnie odnosi tę podwójność do dwoistości człowieka, powodu dla którego wyrywa się on do świata, skąd pochodzi jego duchowa istota. Melancholijne wpatrywanie się w bezmiar morza to nic innego jak pęd ducha lecącego w lepszy świat, wolny od ciężarów i zła ziemi. Dwoistość oznacza też dwupłciowość wszelkiej rzeczy, także człowieka. Problem „złego świata" to trudny problem dla malarza uroków natury. Krajobrazy Friedricha nie są pejzażami tworzonymi z myślą o naturalnym pięknie przyrody. Skały sygnalizują grozę, podobnie jak morze, miejsce niepewne i nieprzewidywalne. Ciemne chmury to także znak, że lepiej uciekać. Bramy cmentarne również nie są przyjemnym miejscem. Friedrich ukazuje jednak krajobraz tak, aby poprzez jego elementy i kolorystykę sugerować, o jakim świecie mowa. Bez wątpienia mówi się na tych obrazach o dramacie człowieka szukającego światła, prawdy, Boga. Pokazany świat zamknięty, materialny, gdzie wszechwładna jest śmierć, to codzienność duszy, która wyrywa się ku wyżynom i ku nieskończoności. Widać tu zjawisko określane słowem „transcendencja". W świecie zamkniętym ustawia Friedrich znaki nadziei: kotwica na obrazie *Wieczór nad Bałtykiem* lub *Trumna nad otwartym grobem*. Krzyż jest także znakiem nadziei i wybawienia.
Kotwica ma różne znaczenia: pewność, bezpieczeństwo, nadzieja, wierność, androgynia. W wolnomularstwie oznacza nadzieję, raj, pokój. Na obrazie *Wieczór nad Bałtykiem* kotwica wygląda tak, jakby została wyrzucona z głębin morskich na brzeg, jako przesłanie.

Krzyż natomiast, pojawiający się jako znak wyjątkowo samotny, na granicy Ziemi i Nieba, jest znakiem sakralizacji przestrzeni i czasu, uświęca świat, a czyni to przez swą obecność. Podobną rolę pełnią kościoły u Friedricha, na ogół gotyckie. Jednak z kościołami u tego malarza rzecz wcale nie jest prosta. Z jednej strony pojawiają się ruiny kościołów — z drugiej istnieje nader zagadkowy obraz *Wizja chrześcijańskiego Kościoła*, odnoszący się wyraźnie do przyszłości: samo słowo „wizja" jest na to dowodem. Na tym właśnie płótnie widać, gdy patrzymy od dołu, dwie postaci ludzkie z podniesionymi rękami, na tle obłoków mgły, z której, jak z fundamentów, wyłania się sylwetka Katedry, najpierw ciemna, potem coraz jaśniejsza, jak światło wyłaniające się z mroku, jak wschód światła. Istotą obrazu jest tajemniczy nastrój i atmosfera nadchodzenia czegoś ważnego. Natomiast te dwie postaci, to dwaj mężczyźni w starożytnych szatach, z wieńcami na głowach, którzy tańczą lub po prostu cieszą się, patrząc na wschodzącą Katedrę. Na pewno nie są kapłanami chrześcijańskimi ani żydowskimi. Wyglądają na pogan. Tytuł dzieła brzmi jednak: *Wizja chrześcijańskiego Kościoła*. Zagadka obrazu będzie rozwiązana, jeżeli uznamy, że chodzi tutaj o wizję nowego chrześcijańskiego Kościoła, o nową epokę chrześcijaństwa. Chyba mają z tym związek ruiny kościołów na innych obrazach. Nie chodzi w nich o opiewanie piękna ruin, w żadnym wypadku! Ruiny i grobowce pełnią u Friedricha rolę refleksyjną, a nie estetyczną. *Wizja chrześcijańskiego Kościoła* nasuwa myśl o koncepcji Kościoła mistycznego, nieinstytucjonalnego, zgodnie ze średniowiecznymi zapowiedziami nadejścia epoki Ducha Św., głoszonej przez Jakuba de Fiore, żyjącego na przełomie XII i XIII wieku. Jego koncepcja trzech epok: Ojca, Syna i Ducha Św., wznieciła nastroje mistyczne w XIII wieku, potem — pomieszana z gnostycyzmem (głównie Boehme i Swedenborg) — ujawniła się w epoce romantyzmu i wreszcie u schyłku XIX wieku, w modernizmie.

Surowość obrazu i jego mistyczna siła łączą się symetrycznie z życiem Friedricha. Przypomnijmy tę surowość pracowni artysty, znaną z obrazu *Caspar David Friedrich w swojej pracowni* Georga Kerstinga. Jedno drewniane krzesło, jeden stół z przyborami, sztaluga. Nic więcej. Surowość przypominająca średniowiecznych fratricelli, czyli spirytuałów (odłam franciszkanów żebrzących, o ostrej regule). Ich poglądy były pokrewne beginkom i begardom oraz innym sektom ma-

nichejskim, dlatego uznano ich za heretyków, a w dodatku nauczali, że prawdziwym Kościołem Chrystusa jest Kościół ludzi ubogich, a kapłanami Chrystusa — fratricelli, mnisi. Czy takim fratricellim jest także ów tajemniczy mnich z obrazu *Mnich nad brzegiem morza*? Myślę, że ma on również związek z *Wizją chrześcijańskiego Kościoła*, Kościoła przyszłości, o którym pisał Novalis, uważający siebie za objawiciela nowej religii, łączącej antyk, chrześcijaństwo i mistycyzm Indii. A za kogo uważał się Friedrich?

Sądzę, że to on właśnie stoi jako mnich nad brzegiem morza. Namalował siebie: stoi tam jak kapłan–pośrednik przed ogromnym ołtarzem Boga, gdyż morze i bezkres nieba, kolorystyka i świętość sytuacji wyraźnie sugerują, że to, na co patrzymy, to ołtarz, na którym nieskończoność dotyka skończoności, ujawnia się jako światło i piękno. Piękno dla Friedricha to właśnie obecność Bóstwa w naturze. Dlatego piękno pozostaje wciąż tajemnicą i świętością.

Szkic o zasadniczych ideach malarstwa Friedricha powstał jako skutek refleksji nad jego obrazami, jest także wynikiem studiów nad niemieckim romantyzmem. Patrząc na obrazy tego artysty trudno nie pytać o ich wewnętrzny sens i wzajemne powiązania. To, że są one szyfrem, „bramą", jest oczywiste. Moglibyśmy powtórzyć za José Ortegą y Gassetem:

> Życie jest bowiem w swej istocie czymś głęboko wewnętrznym, rzeczywistością istniejącą tylko dla samej siebie i dlatego może być oglądane jedynie od wewnątrz. Jeśli zmienimy optykę i z zewnątrz przejdziemy do środka, widok zmienia się całkowicie. Życie przestaje być ciągiem zdarzeń następujących po sobie, ale jawi się nam jako dramat, to znaczy pewne napięcie, proces dynamiczny, którego przebieg jest całkowicie czytelny.[3]

Wiesław Trzeciakowski

[3] J. Ortega y Gasset *Velazquez i Goya*, przeł. R. Kalicki, Warszawa 1993, s. 26.

Książki nadesłane

Poznańskie Studia Polonistyczne. Literatura o państwie, Seria Literacka I (XXI), Poznań 1994.

Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza I (XXI), Poznań 1994.

Andrzej Braun *Szkoła Conrada*, Sopot 1995, Biblioteka TOPOSU.

Stefan Żółkiewski *Społeczne konteksty kultury literackiej na ziemiach polskich (1890–1939)*, Warszawa 1995, Wydawnictwa IBL PAN.

Włodzimierz Szturc *Faust Goethego. Ku antropologii romantycznej*, Kraków 1995, Uniwersitas.

Jacek Popiel *Dramat a teatr polski dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1995, Uniwersitas.

Jerzy Smulski *Pękanie lodów. Krótkie formy narracyjne w literaturze polskiej lat 1954–1955*, Toruń 1995, Wydawnictwa Uniwersytetu Toruńskiego.

Zofia Mitosek *Teorie badań literackich*, Warszawa 1995, PWN.

Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja, wybór tekstów i oprac. A. Kowalczykowa, wyd. II rozszerzone, Warszawa 1995, PWN.

Henryk Markiewicz *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*, Warszawa 1995, PWN.

Dorota Siwicka *Romantyzm 1822–1863*, Warszawa 1995, PWN, Mała Historia Literatury Polskiej.

Anna Nasiłowska *Trzydziestolecie 1914–1944*, Warszawa 1995, PWN, Mała Historia Literatury Polskiej.

Między oryginałem a przekładem. Czy istnieje teoria przekładu?, red. J. Konieczna–Twardzikowa, U. Kropiwiec, Kraków 1995, Uniwersitas.

Mieczysław Kurpisz *Striptiz papugi*, Poznań 1994, Wydawnictwo Kurpisz.

Mieczysław Kurpisz *Dochodzenie* Poznań 1994, Wydawnictwo Kurpisz.

Mieczysław Kurpisz *Odlot do środka*, Poznań 1995, Wydawnictwo Kurpisz.

Wojciech Wiercioch W cieniu zakwitającej goryczy, Warszawa 1995, Miniatura.

Piotr Wilczek *Erazm Otwinowski pisarz ariański*, Katowice 1994.

Jerzy Bilewicz *Książeczka do człowieczeństwa*, Katowice 1994.

Adam Wiesław Kulig *Gra*, Lublin 1995, Wydawnictwo Lubelskie Nowe.

„Powściągliwość i Praca", styczeń–grudzień 1995.

Sprostowanie

W listopadzie 1995 roku ukazała się książka prof. Edmunda Kotarskiego *Sarmaci i morze*, której poprawny tytuł winien brzmieć: *Sarmaci i morze. Marynistyczne początki w literaturze polskiej XVI–XVIII wieku.*

Za pomyłkę przeprasza Autora i Czytelników
Redakcja Filologii Polskiej PWN

Treść

Anna Nasiłowska Romantyczna korona 1

Szkice

François Rosset Kościuszko czyli sen o współczesności (tłum. *Krzysztof Błoński*) 5

Zofia Stefanowska Geniusz poety, geniusz narodu. Mickiewicz wobec powstania listopadowego 19

Marta Piwińska Ballady i romanse 32

Dorota Siwicka Śmiech jowialny 44

Arent van Nieukerken O „niewczesności" Norwida, dwóch modernizmach i Miłoszu 53

Roztrząsania i rozbiory

Agata Stankowska Trop w imadle historii idei. O literaturoznawczej koncepcji symbolu 69

Zbigniew Przybyła Cenzura w Przywiślańskim Kraju 82

Edward Pieścikowski Nasz pozytywizm 86

Henryk Markiewicz Dobra robota 91

Michał Głowiński Kijem go i marchewką 97

Glosy

Chone Shmeruk *Księga Słów Pana* Jakuba Franka – nowe spojrzenie 107

Aleksander Nawarecki Arcydziełko Mickiewicza 119

Agnieszka Kuciak *Fatum* i *Ciemność* – na marginesie dwóch „dantejskich" wierszy Cypriana Norwida 130

Przechadzki

Zofia Trojanowiczowa — O przemówieniach Mickiewicza 137

Mikołaj Sokołowski — Mowa, pismo, mesjanizm (według Mickiewicza) 148

Wiesław Trzeciakowski — Życie wewnętrzne obrazów Caspara D. Friedricha 157

Warunki prenumeraty na rok 1996:
Roczna prenumerata krajowa: **25 zł** (250 000 zł) (6 numerów)
Roczna prenumerata zagraniczna:
- kraje komunistyczne i postkomunistyczne: **40 zł** (400 000 zł) (pocztą zwykłą)
- inne kraje świata: **42 USD** (pocztą lotniczą).

Cena pojedynczego egzemplarza - **7 USD**.
Wpłaty prosimy kierować na konto: Instytut Badań Literackich PAN, „Teksty Drugie", PBK XIII O/Warszawa, nr 370044-3489, z podaniem dokładnego adresu nadawcy.
Istnieje także możliwość opłacenia prenumeraty dolarowej czekiem, który prosimy kierować na adres Redakcji.

Bieżące numery do nabycia w księgarniach OR PAN

Warszawa	Pałac Kultury i Nauki
Lublin	ul. Marii Curie-Skłodowskiej 5
Poznań	ul. Mielżyńskiego 27/29
Katowice	ul. Bankowa 11
Kraków	ul. Św. Marka 22

oraz w księgarniach:

Warszawa	Główna Księgarnia Naukowa im. Bolesława Prusa, Krakowskie Przedmieście 7
Białystok	„Liber" Księgarnia Uniwersytecka, Krakowskie Przedmieście 24
Bydgoszcz	Księgarnia „Odeon", ul.Hoża 19
Katowice	Księgarnia „Akcent", ul. Rynek Kościuszki 17
	Księgarnia „Bestseller", ul. Jezuicka 8/10
	Księgarnia Wolnego Słowa, ul. 3 Maja 31
	Księgarnia „Libella", ul. Francuska 12
Kraków	Księgarnia „Znak", ul. Sławkowska 1
Łódź	Antykwariat „Bibliofil", ul. Szpitalna 19
Opole	Księgarnia Akademicka, ul. Gołębia 18
Poznań	Łódzka Księgarnia Niezależna, ul. Piotrkowska 102
Rzeszów	Księgarnia Akademicka, ul. Matejki 12
Szczecin	Księgarnia „Bestseller", ul. Wrocławska 16
Wrocław	Księgarnia Akademicka „Libra", ul. Towarnickiego 3
	Księgarnia „Scriptum", ul. Mazurska 26
	Księgarnia Ossolineum, Rynek 6
	Księgarnia Towarzystwa Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, pl. Nankiera 15
Wiedeń	Polnische Buchhandlung - Księgarnia Polska, 1070 Wien, Burggasse 22

Dystrybucję czasopisma **„Teksty Drugie"** prowadzi Dom Księgarski Stowarzyszenia Wolnego Słowa, ul. Nowolipie 9/11, Warszawa, tel. 635 96 95. Bieżące numery można też kupować w Wydawnictwie IBL, Pałac Staszica, Nowy Świat 72, pok. 129.
„Teksty Drugie" są kontynuacją dwumiesięcznika **„Teksty"** wydawanego w latach 1972 -1981 i zawieszonego w stanie wojennym.

Wydanie numeru na zlecenie Instytutu Badań Literackich PAN - Wydawnictwo Przedświt, Warszawa, Al. Ujazdowskie 16/49, tel. 621 67 64.
Druk: *TEBO* ul. Jaśminowa 9, Michałowice k/Warszawy tel./fax 753 60 86

W NAJBLIŻSZYCH NUMERACH

Kazimierz Bartoszyński
Dwa modele powieści. Eco i Kundera
Alek Fryszman
Być może Bachtin?
Maria Janion, Maria Żmigrodzka
Gorzkie arcydzieło
Maria Korytowska
Wzniosłość w „Dziadach"
Teresa Kostkiewiczowa
Odległe źródła refleksji o wzniosłości
Olaf Kühl
Ciało i jego maskowanie u Gombrowicza
Andrzej Markowski
Nietzsche i hermeneutyka
Magdalena Popiel
Laokoon czyli o granicach wzniosłości
Mieczysław Porębski
Górni i durni
Gianni Vattimo
Hermeneutyka - nowa *koiné*
Od postmodernistycznej narracji do postmodernistycznego doświadczenia
Ewy Domańskiej rozmowa z Franklinem R. Ankersmitem

ISSN 0867-0633