teksty DRUGIE

WIESZCZ I SŁUCHACZ

z treści:

Dorota Siwicka
Oko w oko z trzy po trzy

Alina Witkowska
Jak było, jak być powinno.
O „Księgach Pielgrzymstwa Polskiego"

Stanisław Rosiek
Obroty rzeczy
należących do śp. Adama Mickiewicza

David Keily
Woda czysta, woda przejrzysta...

Maria Prussak
O Profesorze Raszewskim

2
(20) 1993

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

teksty DRUGIE 2 1993
Dwumiesięcznik Instytutu Badań Literackich PAN
TEORIA LITERATURY KRYTYKA INTERPRETACJA

Płaszcz Konrada

Powszechnie uważa się, że tradycja romantyczna pełni w Polsce rolę szczególną, nieporównywalną ani z rolą literatury romantycznej w życiu duchowym naszych sąsiadów, ani z wkładem innych okresów literackich w dziedzinę mentalności, na pół świadomych odruchów i wyobrażeń. Potwierdzeń historycznych „romantyczności polskiej duszy" nie brak. Z całą pewnością tradycja romantyczna była wielkim mitem II Rzeczypospolitej. Bez niej nie sposób zrozumieć roli Piłsudskiego i siły wielu gestów, jednoczących zwłaszcza w momentach zagrożenia i wielkich nadziei. Była żywiołem niejasnym, utkanym z poezji i pozorów, a jednak — niewątpliwie twórczym.

Od romantyzmu liczy się też w Polsce, słusznie czy niesłusznie, początek umownie traktowanej nowoczesności, a wszystko, co wcześniejsze, należy do „czasów dawniejszych", zamierzchłych, do historii traktowanej jako zdecydowanie bardziej odległa. Dziesięć lat temu Ryszard Przybylski książką „Klasycyzm, czyli Prawdziwy Koniec Królestwa Polskiego" usiłował zachwiać tym przekonaniem, nie sądzę jednak, by mu się to udało. Nie z braku dowodów zresztą. Nie jest to jednak sprawa racjonalnych wyborów, a pewnych powszechnych odruchów myślowych, mitów, emocjonalnej aury. Ta otaczająca Mickiewicza jest zawsze ciepła, niezależnie od tego, czy mówi się o tym w tonie patetycznym, czy w tonie spokojnego rozumienia, czy też sięga się po pewną poufałość.

Skoro tak, to jednak i badania nad literaturą romantyczną miały i mają szczególne znaczenie i rangę. Są nie tylko poszukiwaniem adekwatnego

opisu, ale i czymś więcej: czymś, czego nie da się załatwić przy pomocy gotowej formuły, bo poniekąd stwarza się w trakcie pisania. Tym bardziej, że badacze romantyzmu nie należeli zwykle do opcji posługującej się metajęzykiem, nawet wręcz przeciwnie. Na przykład historia idei Marii Janion była nie tylko historią, stawała się nieomal propozycją rozumienia świata, zaś pisanie Rymkiewicza zacierało granice między tym, co traktuje o literaturze, a nią samą — żeby powołać się tu na najbardziej wyraziste przykłady przenikania się romantycznego literaturoznawstwa z życiem. Można powiedzieć, że w ten sposób badanie romantyzmu samo nabiera cech swojego przedmiotu. Być może teza taka, wypowiedziana wprost w jaskrawej formie, stwarza wrażenie jakiejś metodologicznej herezji. A jednak w praktyce — to działa, i nawet zdążyliśmy się przyzwyczaić, że badania nad romantyzmem są osobną dziedziną, którą obowiązują nieco inne reguły niż resztę.

I nie tylko. Historyk literatury staje się świadomie lub na wpół świadomie elementem procesu, który opisuje: kolejnym, aktywnym ogniwem recepcji, formą przedłużenia romantycznej tradycji. Coraz bardziej zresztą wydaje się, że ta forma mierzenia się z duchem Konrada, odkąd teatr stracił moc misterium, pozostaje samotna na wielkim pobojowisku kultury masowej. Jeśliby szukać w tej chwili dowodów trwałości romantycznego kompleksu w polskim życiu — to chyba tylko nieprzerwany przyrost ambitnych prac literaturoznawczych dotyczących tej epoki może być niezbitym i kardynalnym dowodem ciągłej obecności wieszczów. Kiedyś przynajmniej na każdym szanującym się straganie obok statuetki jelenia na rykowisku można było spotkać popiersie Mickiewicza, dziś te przedmioty przestały pasować do kultury rocka i video, traktowanego jako najpowszechniejsza rozrywka i symbol prestiżu. Może zresztą niesłusznie ubolewam: w „Nawracaniu Judasza" Żeromskiego bohater ze zdumieniem i podziwem obserwuje, jak panny podają sobie z rąk do rąk „Genesis z Ducha". Tajemnica powodzenia tego, bardzo hermetycznego przecież, dzieła wyjaśnia się wkrótce — chodzi o pąsowy grzbiet książki, służący do poprawiania koloru ust. Któż wie, jakim celom służyły owe „Mickiewicze", fakt, że zniknęły bez śladu. Związki między słowem, życiem i „samym życiem" bywają mocno powikłane.

Rosnące w ostatnich latach zainteresowanie historyków literatury biografią Mickiewicza, a szczególnie jego młodością i okresem towianizmu, wydaje mi się niewolne od cech, niezwykle wysublimowanej, to prawda, ale jednak — adoracji poety, by nie powiedzieć: kultu wieszcza. To charakterystyczne,

że właśnie odnowiona, unowocześniona biografistyka cieszy się dużo większym powodzeniem niż badania bezpośrednio nad tekstami. Ostatnie lata przyniosły niebywały, choć i jednostronny, rozkwit mickiewiczologii: odłożono na jakąś niedostępną półkę „Pana Tadeusza", a zajęto się znów romansem z Marylą i historią zawładnięcia przez Towiańskiego duszą Mistrza Adama. Jedyna to forma żywego zainteresowania poetą, która rozwija się bujnie, w przeciwieństwie do postępującej atrafii innych rejonów, przede wszystkim bardziej potocznych i dawniej — dużo rozleglejszych. Historycy literatury uczestniczą, jak się wydaje, w coraz bardziej elitarnym obrządku odczytywania romantycznych znaków, wróżenia z tradycji i układania jej w nowe konfiguracje. Ich wiara, że tu znajduje się pewien klucz rozumienia świata, nie słabnie, choć trudniej ją przełożyć na codzienność i spontaniczne reakcje publiczności.

Lechoń po odzyskaniu niepodległości dokonał symbolicznego gestu, który nie tylko jemu wydawał się konieczny: zrzucił z ramion „płaszcz Konrada". Mniejsza o to, że nieskutecznie, sam był bowiem poetą mocno od tradycji romantycznej zależnym, a może wręcz wobec niej wtórnym. Dziś jednak ów płaszcz stał się ubiorem egzotycznym, o dziwnym kroju, i nie trzeba go zrzucać z ramion, bo zastąpiły go stroje bardziej prozaiczne i praktyczniejsze. Trzeba zabiegów historyka literatury, by rozpostrzeć na nowo fałdy owego ubioru, by egzotyczny krój przemówił do wyobraźni... A wyobraźnię czytelnika współczesny badacz zazwyczaj traktuje niezwykle poważnie, odwołując się do jej różnych aspektów: wrażliwości na materialne przedmioty, wyczucia biograficznego szczegółu, niewątpliwego uroku świadectw i dokumentów. Typowym zabiegiem jest też racjonalizacja faktów ocierających się o dziedziny wiedzy tajemnej, próba kuszenia: to nie jest takie dziwne, jak się wydaje... Interesujące dla czytelników tego numeru „Tekstów Drugich" będzie być może porównanie efektów dwóch postaw badawczych: podejścia biograficzno-historycznego i rzeczowej analizy ograniczającej się do utworu. Ta druga postawa jest w mniejszości, dla polskich historyków literatury wciąż najbardziej interesujące są narodowe porachunki z duchami, meandry biografii poetów i zagadki zaplątania w sieć doktryny.

Demitologizacja nie jest potrzebą chwili, gdyż mit, nawet jeśli drzemie w podświadomości, to tak głęboko w niej pogrzebany, że nie ma obawy, by „zjadaczom chleba" przesłonił wiosnę czy jakiekolwiek inne realne zjawisko. Odbrązawianie nie ma wielkich szans. Wręcz przeciwnie, mam wrażenie, że historykom literatury często chodzi o poszukiwania i przymiarki do

nowego, skutecznego sposobu nałożenia czegoś, co mogłoby zastąpić pomnikową patynę. Mickiewicz tak żywy, jak to tylko jest możliwe w wypadku historycznych postaci — oto ideał tej prozy.
Mam obawy, że największa pomysłowość nie wpisze tego nowego obrazu żywej tradycji w pejzaż, w którym dominują aroganeja i ignorancja. Wielkim tematem literatury dwudziestolecia międzywojennego były porachunki ideowca ze światem realnej państwowości i bezwzględnością polityki. Nie sądzę, by temat mógł powrócić, choć przecież wydaje się tak bliski. Polityka nie złagodniała i nie zhumanizowała się, ale rozczarowanie ma inny sens. Sfera ducha wygląda inaczej po przejściu przez czasy ideologii. Jest jak wymieciona i nawet twierdzenia niegdyś oczywiste, jak to o polskiej romantyczności, wydają się trudne do udowodnienia. Gdy zastanawiam się nad tym teraz — widzę pracę historyków literatury.

Anna Nasiłowska

Szkice

Dorota Siwicka

Oko w oko z trzy po trzy

Nie ma takiego punktu, z którego widać całą bitwę. Kto opisuje przebieg batalii twierdząc, że cały czas widział to wszystko na własne oczy, ten kłamie. Takie doświadczenie wyniósł Fredro z szeregów napoleońskich i zapisał je w *Trzy po trzy*. Wojna nie toczy się ściśnięta na dziedzińcu, ani na pastwisku za sadem — jak wynika czasem z opowieści starych wiarusów. I nie wystarczy by byle kto — tu Fredro przywołuje pamięć swego służącego Onufrego — a więc byle kto, na przykład Onufry, zajął ten punkt, z którego wszystko widać i wszystko będzie można opowiedzieć. Nawet oficer liniowy widzi jedynie to, co przed nim oraz na jego ciasnym horyzoncie. Oficer sztabowy, choć przebiega pole boju w różnych kierunkach, tylko o poszczególnych zdarzeniach może przekonać się naocznie (s. 95)[1].

A Napoleon? Co widzi Napoleon? Fredro na ten temat — co charakterystyczne — nic nie mówi. Napoleon stojący na wzgórzu i patrzący przez lunetę na pole bitwy rozciągające się u jego stóp, to jedno z najbardziej typowych ujęć cesarskiej ikonografii. Powtarza się ono często również w pamiętnikach. Postać wodza uparcie przedstawiana jest na wzgórku, wzniesieniu, na skarpie — gdzieś ponad wojskiem,

[1] Numery w nawiasach oznaczają strony *Trzy po trzy* A. Fredry (w: *Pisma wszystkie*, oprac. S. Pigoń, wstęp K. Wyka, Warszawa 1955–1968, t. 13, cz. 1).

wysoko. I jest w tych opisach pewien mityczny naddatek, który najlepiej pokazuje fragment z Ségura:

Napoleon udał się przede wszystkim na szczyt najwyższego i najbardziej wysuniętego ku nieprzyjacielowi wzgórza. Z wyniosłości tej geniusz jego wzleciał ponad wszystkie te przeszkody, przeniknął tajemniczy gąszcz lasów i zwartość sinawych, dalekich wzgórz i nie wahając się, odnośne wydawał rozkazy.[2]

Otóż to, Napoleon tam sięgał, gdzie wzrok nie sięga. A materialna nieprzejrzystość nie stanowiła przeszkody dla jego geniuszu. Ze swej wysokości widział i wiedział wszystko, toteż kierował całością, przesuwając swe wojska jak chorągiewki na mapie, albo figury na szachownicy. Dopóty, rzecz jasna, dopóki gwiazda jego — jak przyjęło się mówić — nie zgasła.

Uwagę żołnierzy przyciągał nie tylko wzrok cesarza, ale i magiczna moc jego perspektywy, owej lunety, którą według pamiętnikarskich zapisów zwykł się posługiwać. We wspomnieniach jednego z nich przybrała ona nawet kształt cudownego jabłka, wyglądającego całkiem jak świeże. Cesarz miał je podrzucać, a potem zręcznie ku uciesze patrzących łapać. Wreszcie jabłko rozkręcał i wyciągał z niego obiektyw, za pomocą którego śledził nieprzyjacielskie ruchy.[3]

Dla porządku dodajmy, iż nie dla wszystkich pamiętnikarzy był Napoleon takim magiem i sztukmistrzem. W opowieściach niektórych adiutantów napisane jest wyraźnie, że i cesarz nawet ze wzgórza nie zawsze i nie całość widział.

Fredro jednak nie patrzy ani z perspektywy Napoleona, ani przez nią. Przeciwnie, wręcz manifestacyjnie podkreśla, że jego miejsce było w szeregu, a jako oficer przy sztabie już czuł się źle (s. 120). Patrzy więc zasadniczo z gąszczy, ze środka, otoczony wydarzeniami nie dającymi się objąć spojrzeniem, ani w całości opowiedzieć — nie mówiąc już o pokierowaniu.

Używając słowa „zasadniczo" chcę dać do zrozumienia, że w *Trzy po trzy* jest też inna perspektywa, a to dzięki „przewróconym binoklom". Co wyjaśnię przy innej okazji, zapowiadając teraz jedynie, iż przewrócone binokle odniosły pewien triumf nad lunetą Napoleona, miano-

[2] F. P. de Ségur *Pamiętniki adiutanta Napoleona*, przeł. E. Leszczyńska, Warszawa 1967, s. 40.

[3] A. Białkowski *Pamiętniki starego żołnierza 1806–1814*, oprac. W. Tokarz, Warszawa 1903, s. 306.

wicie zwycięstwo żywego nad już umarłym, opowiadającego nad opowiadanym.

Wracając do gąszczy... W *Trzy po trzy* nieraz mówi się, co żołnierz w szeregu, oficer, człowiek — nie Napoleon — może, a czego nie może zobaczyć. I jak ludzie o tym, co widzieli, opowiadają. Mówi się o prawdzie opowieści i o kłamstwie. A czasem także o Prawdzie.

Na przykład przytacza Fredro historyjkę o generale Kopciu. Gdy Kopeć wrócił z Syberii, księżna Czartoryska zleciła uporządkowanie jego opowieści. Okazało się to niepodobieństwem. A co gorsza, gdy próbowano według tych wspomnień wykreślić mapę, generał życzył sobie, aby góry rysowano zawsze z profilu, jedne za drugimi. Dziwactwo to wspominał Fredro na dowód pomieszania zmysłów, które dotknęło biednego wygnańca. Nie pisze jednak — wprost nie pisze — iż Kopeć był w swym szaleństwie uczciwy. Chciał przedstawić góry tak właśnie jak je widział, z profilu, rzędami białych zębów odgradzające go od ojczyzny. Strome, gdy trzeba było się na nie wspinać, i pochyłe, gdy zjeżdżał z nich na owych słynnych „szczotkach". Nie widział przecież gór jak na mapie — z lotu ptaka. Jak je widział, tak i narysował, jeśli to on był autorem litografii zdobiących jego *Dziennik*. Góry stoją tu bokiem, strome, ciasno zbite, groźnie i malowniczo poszarpane.[4]

Jakkolwiek Fredro uważał Kopcia za wariata i lekceważył wartość jego wspomnień jako wariackich właśnie, nie sądzę, by to nad nim chciał się pastwić. Sprawa jenerała posłużyła mu do poważniejszego wypadu — przeciw Mickiewiczowi. Chodzi tu przede wszystkim o owe dwie prelekcje, które tenże poświęcił rozbiorowi pamiętników wygnańca, nie tylko czerpiąc z nich wiadomości o Syberii, ale czyniąc z dziejów autora przykład działania Opatrzności oraz wzór Przemiany, jakiej ulec powinni Polacy. Fredro z niechęcią traktuje tę powagę i towarzyszący jej zapał Mickiewicza. Lecz krótka owa uwaga manifestuje coś jeszcze — opór Fredry wobec przekonania, że człowiek jest w stanie wywieść z dziejącej się historii jej sens:

I ten nieszczęsny miał zostawić pamiętniki!!! I Mickiewicz rozwodzi się nad nimi!!! A jednak Mickiewicz żył z osobami, co znały bardzo dobrze jenerała Kopcia. Wierzże tu owoczesnym

---

[4] Zob. J. Kopeć *Dziennik brygadiera wojsk polskich z rozmaitych not sporządzony*, Berlin 1863. Por. też: Z. Trojanowiczowa *Sybir romantyków*, Kraków 1992. O Mickiewiczowskiej interpretacji wspomnień Kopcia pisze M. Bieńczyk w szkicu *W kufrze i przy kominku*, „Res Publica" 1990 nr 1.

pisarzom! Nie, ówcześni mogą tylko materiałów dostarczać, a dopiero później sąd światły, oczyściwszy je z błędów natchnionych duchem stronnictwa, może utworzyć P r a w d ę dziejów [s. 198].

Ten fragment tekstu Fredry cytował Wiktor Weintraub w studium *Polityka i sternizm w „Trzy po trzy"*. Stawia w nim tezę, że pamiętnik rozprawia się przy pomocy techniki sternowskiej z Napoleonem i legendą napoleońską. W tym też duchu interpretuje powyższą wypowiedź: pod pozorem sprawy Kopcia Fredro miałby tu polemizować z Mickiewiczowską ideologią polityczną oraz z kultem Napoleona, których wyrazem są m. in. *Prelekcje*.[5]

Ten fragment akurat Napoleona dotyczyć może jedynie pośrednio. Wprost natomiast Fredro wątpi. Wątpi w wiarygodność wspomnień, w prawdę całkowitą pamiętników. Podważa też możliwość ich osądzania. Ostatnie z cytowanych zdań ma najwyraźniej charakter ogólny, wykracza ono poza kwestię Kopeć — Mickiewicz. Mówi, że zarówno ten, kto pisze wspomnienia, jak i komentator, skazany jest — niejako z natury rzeczy — na popełnianie błędów. Pomyłek bądź niezawinionych (jak np. z powodu zaćmienia szaleństwem), bądź będących rezultatem zaślepiającej stronniczości. Ów mieszający widzenie „duch stronnictwa" nie musi być zresztą, jak sugeruje Weintraub, jedynie duchem politycznym. Może to być zarówno stronnictwo pronapoleońskie, czy w tym wypadku towianistyczne, jak i — mówiąc ogólnie — stronniczość wynikająca z zanurzenia w historii, z uczestniczenia w niej. Słowem: sądy ludzi o wydarzeniach są zawsze subiektywne. Nie ma takiego punktu, z którego widać całą bitwę.

Przekonanie, iż sądy o współczesnej historii ograniczone są subiektywnym spojrzeniem, nie było bynajmniej zwyczajne w tym czasie, gdy od Historii natarczywie domagano się ocalenia. Gdy próbowano wykreślić jakiś Plan — choćby tragiczny, ale wielki — i siebie, swoje własne życie oraz życie narodów w tym planie sensownie umieścić. Przeciwnie, to było dość odważnie tak manifestacyjnie dawać do zrozumienia, że o biegu dziejów ukrytym w gąszczu wypadków nic pewnego i ostatecznego powiedzieć się nie da. Że nie wiadomo nic o wyższych celach i zamiarach.

Zauważmy jeszcze przy okazji — gdyż przyda się to później — iż Fredro nie pisze, że historia jest chaosem. Twierdzi tylko: ludzie nie są zdolni

[5] W. Weintraub *Od Reya do Boya*, Warszawa 1977, s. 353–355.

uchwycić porządku wydarzeń, w których przyszło im uczestniczyć. „Prawdę dziejów" może utworzyć tylko „sąd światły" historyka patrzącego z dużej odległości, z wierzchołka czasu. Jak wielkie musi być to oddalenie, tego Fredro nie określa. Odsuwa sądy w mglistą przyszłość. Na pewno jednak nie można owej prawdy pojąć dziś — natchnieniem, geniuszem osobowości, rzutem ducha. Fredro — dodajmy — nie wierzył, by na historię, na właśnie w tej chwili przetaczającą się historię, można było patrzeć jak Napoleon Ségura na pole bitwy. Albo jak Mickiewicz.

I jeszcze jedno: „Prawda dziejów" interesuje autora *Trzy po trzy* dużo mniej niż prawda ludzka. Prawdę bowiem, jedynie dostępną nam prawdę — sądzi — tworzą ludzie. Tworzą ją patrząc po swojemu. Coś tam do tego widzenia dodając, coś tam odejmując, troszkę dokłamując, albo i więcej niż troszkę. Tworzą prawdę mówiąc. A także powtarzając, bądź przekręcając co mówią inni. Bo prawda — jak mi się wydaje — jest dla Fredry przede wszystkim słowem. Słowem, które krąży pomiędzy ludźmi i od nich nabiera kolorów oraz zmarszczek. Słowem do rozmaitych celów im służącym. Toteż interesuje go co, jak i dlaczego ludzie mówią, a więc prawda w mówiących ustach, prawda w opowieści.

W tym ujęciu Fredro zdaje się być zadziwiająco nowoczesny... albo osiemnastowieczny. Czy też, formułując to inaczej, Fredro nie miał — by tak rzec — skłonności metafizycznych. Nie poszukiwał ukrytych prawd bytu. Nawet jeśli jest coś takiego — zdawał się sądzić — człowiek tego zobaczyć i poznać nie może. Jego, Fredrę, zajmowała raczej empiria. A jeśli gdzieś zaglądał, to nie tyle w głąb, co — jak empiryk podejrzliwy — pod spód. Tym też różnił się od Mickiewicza, który zawsze w głąb patrzeć nakazywał. I oczywiście nie tylko od niego.

Ale prawda pomiędzy ludźmi — to go naprawdę pasjonowało. Dlatego wiele mówi Fredro o mówieniu, zarówno o własnym, w owych licznie w tekście rozrzuconych sternowskich uwagach o toczącej się opowieści, jak i o mówieniu innych. Przede wszystkim o gawędziarzach, których jak wiadomo uwielbiał. I tak jak manifestacyjnie narzucał własną wolność opowiadania według zasady Tristrama „niech wolno będzie ludziom opowiadać opowieści na ich własny sposób"[6], tak i wspominając gawędziarzy zwracał uwagę głównie na ich indywidualność, na barwną

[6] L. Sterne *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy*, przeł. K. Tarnowska, Warszawa 1958, t. 2, s. 353.

osobowość. Osobistość i subiektywizm w opowiadaniu są bowiem dla Fredry nie tyle ograniczeniem, co zaletą.
I tak, akapit następujący po cytowanym fragmencie o relacjach Kopcia poświęcony jest również pamiętnikowi — bo to opowieść bardziej niż Napoleon zajmowała w tym momencie uwagę Fredry. Pamiętnikowi temu — jego autorem był znany Fredrze osobiście, znakomity, jak twierdził, gawędziarz Jan Sagatyński — zarzuca on przede wszystkim jedno: że w druku znikła wspaniała osobowość opowiadającego, a tekst zgubił zarówno właściwy mu styl mówienia, jak i wesołość charakteru. W takim wypadku trudno doszukać się nie tylko prawdy w opowieści, ale i prawdziwego autora. Z czułością natomiast wspominał Fredro inną kolorową postać, gawędziarza, który wsławił się wcale nie prawdą, lecz mistrzostwem kłamstwa. O tym „ostatnim egzemplarzu dworaka, pieczeniarza, wyjadacza dawniejszych czasów" — Krzyżanowskim — pisał:

> trzeba słyszeć takiego improwizującego łgarza, aby pojąć jaki wdzięk mają te długie i szerokie, a co krok w epizody wyskakujące opowiadania. Słuchamy jak historii z tysiąca jednej nocy w przekonaniu, że tam albo nic prawdy nie ma, albo tak mało, że ledwie na tytuł wystarczy, a jednak słuchamy z wszelkim udziałem. Te ciągłe wyjaśniania najdrobniejszych szczegółów, poprawianie sumiennie siebie samego w najlichszym zboczeniu, cytowanie miejsca, dnia, godziny, osób przytomnych, z odwołaniem się zawsze do świadectwa: żywych przecie — wszystko przeciąga rzecz całą niezaprzeczonym pokostem prawdy. Dopiero gdy przyjdzie do samego jądra dziwnego wypadku i kiedy wszelkie prawdopodobieństwo ustaje, wtenczas gwar i śmiech.[7]

O dobrej opowieści decyduje osobowość opowiadającego — tak bezpośrednio manifestująca się w słuchanej gawędzie, tak trudna do zachowania w tekście zapisanym. Lecz zauważmy, Fredro nie mówi, iż żywa obecność indywidualności gwarantuje prawdę opowieści. Nie, nadaje ona tylko „pokost prawdy". Człowiek, jego mimika, gesty, figura, wiara, że wzbudza wiarę w słuchaczu, cała ta gra, którą jest sztuka opowiadania, to czyni kłamstwo doskonałym. „Słowem trzeba prawdy kłamstwa, aby kłamstwo zająć mogło" — twierdzi autor (s. 190). I tak przekornie przeplata słowa „prawda" i „kłamstwo", że właściwie przestajemy rozumieć, co jedno, a co drugie oznacza. Więcej, zaczynamy sądzić, że zdaniem Fredry prawda i kłamstwo nie są tak ważne, jak to,

---

[7] Osobę Krzyżanowskiego łączył K. Wyka z postacią Papkina (*Wstęp* do A. Fredro *Pisma wszystkie*, t. 1, s. 113).

czy historia była dobrze opowiedziana. Bo człowiek jest Szeherezadą — historia nie jest najistotniejsza, ważne, by ją opowiadać. Człowiek jest wiecznym słuchaczem — prawda interesuje go mniej, niż to, by słuchanie było zajmujące.

Stosunek Fredry do rozróżniania prawdy i kłamstwa bywa więc nieco nonszalancki. I jest to — jak sądzę — wynik jego przekonania, że każda prawda stanowi kreację. A o kształcie kreacji decyduje osobowość mówiącego czy piszącego, jego umiejętność opowiadania. Nie ma bowiem prawdy bez słowa, tak jak nie ma historii bez opowieści.

To chce unaocznić autor żonglując słowem „prawda" często i w sposób znaczący w całym tekście pamiętnika. Szczególnie charakterystyczne są pod tym względem Fredrowskie powtórzenia.[8] Słowo „prawda" występuje wtedy kilkakrotnie, bądź w obrębie jednego, wokół tego właśnie powtórzenia ułożonego akapitu, bądź nawet zdania, i częściej służy wtedy zaprzeczeniu, podważeniu, niż potwierdzeniu. W jednym przynajmniej wypadku ta gra doprowadza go do konkluzji w tonie poważnym, a nawet dramatycznym.

W związku z bijatyką Onufrego — a postać służącego zawsze wprowadza nas w autorski melanż komizmu i tonu serio — mówi Fredro:

> Powiem co się stało, bo też ja nie mam innego celu pletąc trzy po trzy, jak tylko bawić się, niby dziecko wolantem, wspomnieniem lat przeszłych, przerzucać obrazki, których mniej więcej każdy nagromadzi w skarbunkę swej pamięci. Ale chcąc śpiewać „Achilla gniew zgubny", muszę zastanowić się pierwej, czy mam przedstawić nagą prawdę, czyli też — pożyczając jej tła — zarzucić je kwiatami fantazji. Prawda w oczy kole, może ukłuć i w uszy, o tym każdy opowiadający pamiętać powinien; ale znowu i z drugiej strony uganiać się zawsze za kwiatami i tylko za kwiatami, nimi tylko sypać, nimi zdobić i stroić, strach by się nie zdarzyło, że ołtarz nie wart ozdoby albo ozdoba niegodna ołtarza. Prawda tylko piękna! prawda, prawda — wielkie słowo [s. 73–74].

Znów mówi Fredro o opowieści, tym razem własnej. Fragment ten, umieszczony blisko początku pamiętnika, zapowiada niby jego cel. Ma nim być zabawa przeszłością. Autor sprowadza swe wspomnienia do plecenia trzy po trzy, do dziecięcej, a może ze starości zdziecinniałej uciechy, do przerzucania obrazków. To, co mówi o prawdzie, da się z początku określić jako część rozważań o zajmującej uszy opowieści: „trzeba prawdy kłamstwa, aby kłamstwo zająć mogło", nie wystarczą

---

[8] Zwracał na nie uwagę W. Borowy; por. *Uwagi o „Trzy po trzy"*, w: A. Fredro *Trzy po trzy*, oprac. H. Mościcki, Kraków 1949, s. 208–209.

„kwiaty fantazji", do zabawy potrzeba też prawdy. Ale czy „nagiej prawdy"?
Tu owe świetne Fredrowskie powtórzenie wytrąca wątek w kolejną dygresję. Zauważmy, nie traktuje ona o prawdzie, lecz o słowie, o słowie „prawda", które jest — od razu podejrzanie — wielkim słowem.
Bo dalej pisze Fredro po co i dlaczego ludzie tego słowa używają. I zwraca się gwałtownie przeciw tym, którzy w imię prawdy, posługując się jej uznanym autorytetem, jej domniemaną pięknością, wydają opinie — na przykład o innych ludziach. Gdy swe spojrzenie osobiste — bo przecież nie ma takiego punktu, z którego widać wszystko — sądzący nazywają prawdą, lub nawet Prawdą, i mienią się jej tłumaczami, wówczas — mówi Fredro — słowo „prawda" staje się narzędziem. Okazuje się środkiem do wywyższenia siebie i poniżenia innych, do niszczenia innych i zapewnienia sobie panowania.
Takim słowem można ranić i można zabijać. Jego wielkość, jego wzniosłość służą za usprawiedliwienie bezwzględności. Toteż ferujący wyroki — tak twierdzi Fredro — potrafią niczym złowrogi chirurg „wpuszczać sondę w ranę bez względu na boleść chorego", nie wahają się wcisnąć w serce, zgnieść całe życie duszy i to „na miazgę jak ową jagodę", aby pastwić się nad ofiarą, patrzeć jak „wije się ona pod razami" i cieszyć się radością ranienia. Czynisz to — zwraca się autor do „weredyka" — „bo lubisz pluskać się, przeciągać, rozkoszować w ciepłej kąpiołce zadowolenia z własnej wyższości, bo lubisz mieć klęczących wokół siebie, bo wtenczas tylko widzisz się wyższym".
Fredro nie ogranicza się do frenetycznych obrazów złowrogiej działalności słowa. Pyta też uzurpatorskiego tłumacza prawdy o coś więcej:

> czy ta prawda — mówię — jest i s t o t n ą prawdą? Czy nie jest owocem twojego tylko własnego rozumowania, rozumowania podległego błędom, bo lubo weredyk, nie jesteś niczym więcej jak człowiekiem [s. 74–75].

Nawet wypowiadając sąd — by zastosować ulubioną frazę logików — o którym mniema się, iż jest prawdziwy, nie ma się pewności — człowiek nigdy jej nie ma — że zawiera on prawdę istotną. Istotną — a więc tylko co prawdziwą? Czy też raczej jakąś dostępną? A jeśli człowiek nie widzi całości, nie umie zajrzeć w głąb, niczego nie wie na pewno, jakie ma prawo sądzić? Sądzić i coś, kogoś niszczyć — pyta pamiętnikarz.
Warto porównać ten fragment rozważań z innym, w pamiętniku nie umieszczonym, w którym jednak — jak stwierdzał Stanisław Pigoń

— wolno widzieć jakiś zarzucony wariant z planów do *Trzy po trzy*.[9] Pisze w nim Fredro:

W miarę jak kształciłem ciągłym czytaniem mój umysł, wydobywały się ze mnie, mimo wiedzy [...] doświadczeniem nabyte kombinacje i świat jak jasełka począł się przed moim okiem porządkować. Zastanawiając się nad ludźmi, zastanowiłem się i nad sobą i przestraszyłem się, dostrzegłszy nigdy nie spoczywającą chęć czytania w duszy każdej zbliżającej się do mnie osoby. Nigdy powierszchownością i na kilka minut zadowolniony nie byłem, nigdy nie czerpałem z komunikowanego mi doświadczeniem uczucia [...]. Dla mnie każdy stawał się jak zamknięta szafa, którą pierwszą moją myślą było przejrzeć wewnątrz [s. 284].

Pigoń traktuje ten urywek jako wyznanie urodzonego dramaturga patrzącego na świat w kategoriach gry, jak na „jasełka"; artysty, którego pasja sięga jednak głębiej. Najuważniejszy ogląd osoby nie wystarcza mu. Chce przejrzeć postaci na wylot, „rozpoznać całą zawartość szafy, choćby i zamkniętej", chce „pochwycić sam rdzeń, samą istotną jakość duszy".[10] Pigoń nie dostrzegł jednego: Fredro zauważywszy u siebie natrętną chęć otwierania „zamkniętych szaf", przestraszył się. A dlaczego się przestraszył? Na to pytanie, jak mi się wydaje, odpowiada w *Trzy po trzy*. Dusza jest zamknięta. Nie sposób w niej czytać, a w każdym razie nie można otworzyć jej na tyle, by móc z całą pewnością wyrokować, co się w niej znajduje. Bo o tym, co wewnątrz, co w głębi, niczego absolutnego powiedzieć się nie da. A kto próbuje to robić, ten staje się podejrzanym moralnie „weredykiem". I Fredro w *Trzy po trzy* tę „szafę" przymyka, i cofa się mówiąc, że osądzać nie chce, że nie chce szkodzić. Jest to jego gest moralny, ale i stwierdzenie na temat natury poznania. Bo Fredro nie hołduje romantycznemu pojęciu wzroku, który poznawać miał niewidzialne.

Powiedzmy też od razu, że podobne porównanie znajdujemy u Sterne'a. Wówczas, gdy pisze on, iż ku utrapieniu biografów nie da się w ludzkiej piersi zrobić okna:

gdyby wspomniane okno umocowane zostało tamże, do poznania charakteru człowieka wystarczyłoby w zupełności wziąć krzesło i zbliżyć się cicho — jak zbliżalibyście się do ula opatrzonego szklanymi szybkami — i zerknąć do środka; przyjrzeć się duszy golusieńkiej.

Ale człowiek jest zamknięty i „nagiej prawdy" o nim dostrzec nie sposób.

[9] S. Pigoń *Dodatek krytyczny* do *Notat różnych*, w: A. Fredro, *Pisma wszystkie*, t. 13, cz. 2, s. 198.

[10] S. Pigoń *Z tajemnic osobowości twórczej Fredry*, w: *Wiązanka historycznoliteracka. Studia i szkice*, Warszawa 1969, s. 241.

Co innego na planecie Merkury, której mieszkańcy — zapewnia Sterne — z uwagi na bliskość Słońca mają ciała szklane. Na Ziemi jednak „dusze nie przeświecają przez ciała, lecz kryją się w pokrowcu z nieprzezroczystych tkanek i krwi"[11]. Być może — a wątek ten trzeba będzie poprowadzić potem dalej — jest jakieś zasadnicze podobieństwo Fredry i Sterne'a także i w ich przekonaniu o zakrytej, niedostępnej i nie wiadomo czy istniejącej istocie człowieka.

„Bo taki weredyk stąpił kiedyś na serce moje i zgniótł je raz na zawsze" — pisał Fredro. Zdanie to, jak i cały gwałtowny atak autora na sędziów ludzkich dusz, wiązano z zawodem i „złamaniem pióra" po wyroku wydanym na jego twórczość.[12] Tę, tak boleśnie osobistą kwestię, kończy jednak Fredro gestem sternowskim właśnie:

Ależ gdzież mnie, w jaki świat daleki odwiodło to słowo: P r a w d a. Spinałem się po szczeblach, co się za mną łamały, a teraz jak wrócić na poziom? Skończyć trzeba, nie ma innego sposobu. Skoczę więc równymi nogami do Onufrego, jego kłótni i bójki. Powiem prawdę, narzuciwszy wszakże na nią lekką gazę przyzwoitości, na jaką stać tylko może starego ułana [s. 75].

„Wielkie umysły skaczą" — tu od momentu dramatycznego do dowcipu i swobodnej nonszalancji.[13] Lecz cóż ma znaczyć owa „lekka gaza przyzwoitości"? Czy sugeruje ona, że prawda, „naga prawda" jest nieprzyzwoita? Czy też może przeciwnie: w prawdzie ukrywa się coś świętego, dostojnego, dziewiczego, czego na widok publiczny, na bezczeszczenie ludzkich spojrzeń wystawiać się nie godzi? Może prawda jest zbyt straszna, a może jej nie ma. Może tylko gazę da się opisać? Czy też jest to właściwa ułanom uprzejmość wobec dam? Sprawa nie wydaje się jasna. Z pewnością jednak nie przystoi ułanowi zbyt długo i zbyt poważnie deliberować o słowach, które pisze się wielką literą i rozstrzelonym drukiem. Ułan nie metafizyk — filozofowanie do jego zajęć nie należy. Należy natomiast przyjmowanie ciosów — nawet w serce, szczególnie w serce — z dowcipem na ustach.

A przy okazji zarzuca Fredro „gazę" nie tylko na historię Onufrego, ale i na siebie. Zasłonę tak w swej lekkości szczelną, że próbując dotrzeć do

---

[11] L. Sterne, op. cit., t. 1, s. 125–126.

[12] Sądy na ten temat zebrała K. Czajkowska (A. Fredro *Pisma wszystkie*, t. 13, cz. 2, s. 231 i 329–330). Dodać do nich należy rozważania J. M. Rymkiewicza (*Aleksander Fredro jest w złym humorze*, Warszawa 1977).

[13] L. Sterne, op. cit., t. 1, s. 231.

tajemnicy jego złych humorów, Jarosław Marek Rymkiewicz musiał napisać aż całą książkę.[14]

Wraca jednak Fredro do tego tematu i to wielokrotnie. Wtedy na przykład, gdy pisze o innym słowie, które podobnie jak „prawdę" uważa za narzędzie, instrument — o słowie „wiem". Bo ono także służy zdobywaniu pozycji i władzy. „W i e m, wielkie słowo, powtarzaj śmiało" — zachęca Fredro z ironicznym grymasem. Mądry ci uwierzy, a głupi nie zaprzeczy. Wystarczy byś powiedział „ja wiem", a będziesz stać wysoko ponad tymi, którzy tego słowa wykrztusić nie potrafili. „A nim okoliczności obnażą cię z cudzych piórek, już wtenczas stać będziesz tak wysoko, że od twojej nagości oczy tylko odwracać będą" (s. 120). Może nawet — dodajmy — narzucą na nią „gazę przyzwoitości", bo nikt nie lubi, gdy „naga prawda" okazuje się nagim królem.

W tej społecznej grze językowej sam Fredro uparcie przedstawia się jako ten, który nie wie na pewno. Coś tam widział, co widział to powie, lecz zastrzega: „zdanie moje otwarcie powiadam, ale zawsze więcej by je poddać dyskusji jak żeby nim wyrokować". I pilnuje tu wyraźnie konsekwencji w kreśleniu swego wizerunku. Zamierzał pozostać i został „głupim dla świata" — twierdzi (s. 170). Wyroki, które spadły na jego twórczość i głowę interpretuje tak, jakby były one skutkiem jego własnej decyzji niemówienia „wiem". Toteż pisze jedynie trzy po trzy, udając, że plecie, podważając wagę i powagę swych słów, mówiąc, a jednak w pewnym sensie nie mówiąc. Może nie dlatego, że wiedział, iż nic nie wie — to byłoby zbyt sokratejskie — ale ponieważ sądził, że wie trochę, niewiele. Godził się pozostać w takiej nieprzejrzystości. I chciał ją t y l k o opisać. Bo owo „niewiele" jest wystarczająco zdumiewające, śmieszne, straszne. Po to wymyślił sobie ten sposób, czy — jak to się mówi w wypadku Sterne'a — technikę, którą trzeba by nazwać fredryzmem.

Lecz pisząc tak, toczył zarazem poznawczy i moralny spór. Nie tylko z oceniającymi go „weredykami", lecz i z duchem epoki, który obdarzony „potężnym okiem" — jak mówił Borowy o Mickiewiczu — przeszywał historię na wskroś i sięgał w głąb duszy, by z ukrycia wyciągnąć na jaśnią prawdy wieczne. Sile romantycznego wzroku przeciwstawiał Fredro widzenie świadomie ograniczone i przekonanie, że każda prawda

[14] Najwyższy czas przyznać, że tekst mój był już i będzie nadal w wielu miejscach polemiką z tą właśnie książką.

jest tworem ludzkim, kreacją. Prawdzie absolutnej przeciwstawiał prawdę prywatnej opowieści.

Jeśli tak było, trzeba postawić jeszcze jedno pytanie. O to, jakiego rodzaju pamiętnikiem jest *Trzy po trzy*. Bo zarówno nieufność Fredry wobec prawdy, jak i jej swobodnie ułańskie traktowanie, pozornie sprzeczne były z romantyczną konwencją pamiętnika. Szczególnie zaś wówczas, gdy tak jak *Trzy po trzy* miał on dotyczyć wielkich wypadków historycznych. Niezależnie od tego, czy pamiętnikarze pisali jedynie prywatnie, dla swoich dzieci — co często się zdarzało — aby pozostawić „pamiątkę" po ojcu, czy też przedstawiali swe życie dla potomnych i historyków, najważniejsze, często jedyne uzasadnienie tej pracy stanowiło danie świadectwa, pokazanie jak było n a p r a w d ę. Uczestnictwo w wydarzeniach historycznych ośmielało także ludzi nigdy nie piszących do podniesienia pióra — w imię wielkości prawdy domagającej się uwiecznienia. Nieraz takie usprawiedliwienie znajdujemy na wstępnych stronach pamiętnika, często wraz z dodatkowym zapewnieniem wydawcy, że zawiera on wyłącznie wydarzenia prawdziwe. Jeśli pamiętnikarz zachowywał się skromnie, przyznawał, że nie zna całej prawdy i chce dorzucić garść wiadomości do prawdy zbiorowej. Jeśli był pyszałkiem, twierdził, że to on właśnie tę prawdziwą prawdę o wydarzeniach przedstawi, co więcej — ujawni kłamstwa i matactwa innych. Taka polemiczna funkcja najwyraźniejsza jest we wspomnieniach z powstania listopadowego, często zaangażowanych w gwałtowne, bieżące spory.[15] Kwestia „jak było naprawdę" stawała się bowiem sprawą narodową. I świętą — bo planów Boga wobec Polski dotyczącą. I także dająca szansę ocalenia temu, kto pisał.

Tak również Mickiewicz rozumiał pisanie pamiętników. Nie tylko wtedy, gdy mówił w *Prelekcjach* o wspomnieniach Kopcia czy *Pamiętnikach* Paska, ale i wówczas, gdy pisał recenzję z *Pamiętnika pułku jazdy wołyńskiej* Karola Różyckiego, czy też układał *Wezwanie do ziomków od Towarzystwa Litewskiego i Ziem Ruskich w przedmiocie spisywania pamiętników z czasów ostatniej rewolucji*. Polecając rodakom pisać wspomnienia zapewniał: „Historia powstania tylko przez żołnierzy opisaną być może".[16] Wierzył bowiem, że to co spłynie wprost z dusz

[15] Zwraca na to uwagę M. Dernałowicz (*Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 670).

[16] A. Mickiewicz *Dzieła*, t. 6, cz. 2, Wydanie Narodowe, s. 75.

żołnierskich na papier stanie się budulcem narodowej nadziei. I przestrzegał powołanych przez siebie pisarzy dziejów, by nie wymawiali się niedoskonałością stylu, bo sama prawda rozbłyśnie w ich dziełach poezją. Toteż pisał Józef Bachórz, że w świadomości romantycznej teoretycznoliteracki problem przynależności pamiętników do piśmiennictwa artystycznego czy twórczości pozaliterackiej nie miał racji bytu, wydawałby się małostkowy.

Ze stanowiska kultury romantycznej pamiętnik spełniał podstawowe warunki bycia poezją: wyrażał duchowe doświadczenia jednostki i jej idee, był wypowiedzią serio, nie służył igraszce, udawaniu, zabawie.[17]

Tymczasem Fredro stroi sobie żarty: „Jako przyjaciel prawdy muszę wyznać, że wziąwszy razem mnie i kobyłkę, składaliśmy całość nietęgą" (s. 85). I tym wyznaniem samo wyznawanie, bycie „przyjacielem prawdy", tudzież przedmiot i obraz tej prawdy czyni komicznym. Trudno to nazwać wyrażaniem serio duchowego doświadczenia. Dodając do tego ciągle ponawiane podejrzenia co do wartości i intencji słów niby prawdziwych, można by sądzić, że Fredro nie zamierzał pisać dokumentu, że wyrzekał się romantycznej „literatury faktu" i tworzył jednak dzieło literackie, sztukę, w której podobnie jak w gawędzie szlacheckiej obowiązują szczególne relacje między prawdą a kłamstwem (wszak opis gawęd Krzyżanowskiego jest w wielu punktach autocharakterystyką). Że, jak pisał Wacław Borowy, *Trzy po trzy* to także „jeden z doskonałych tworów prozy polskiej", rzecz przede wszystkim piękna.[18] I można, jak Rymkiewicz — znajdujący skądinąd w tych wspomnieniach źródło „prawdziwych" wiadomości o Fredrze — ciągnąć dalej tę myśl i traktować utwór jako „mówiąc krótko, powieść, romans, narrację, której autor posłużył się techniką zapisu pamiętnikarskiego.[19] By to jednak uczynić, trzeba odsunąć tradycję pisania o *Trzy po trzy* jako o szczerym wyznaniu, o prawdzie przemawiającej otwarcie i wprost, tak jak pisali Grzymała-Siedlecki, Kołaczkowski, Wyka.

Nie mam nic przeciw traktowaniu tekstu Fredry raz jako „prawdziwego"

---

[17] J. Bachórz *Pamiętnik w polskiej kulturze romantycznej*, w: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, Kraków 1984, s. 145. Por. także uwagi autora o Mickiewiczowskim rozumieniu pamiętnikarstwa, s. 131–133.

[18] W. Borowy *Uwagi o fredrowskim „Trzy po trzy"*, w: *Ze studiów nad Fredrą*, Kraków 1921, s. 72.

[19] J. M. Rymkiewicz, op. cit., s. 75.

pamiętnika, a raz jako literackiego tworu, w zależności od potrzeb. Szczególnie, że uważam, iż rozróżnienie to nie da się na serio utrzymać nie tylko w kulturze romantycznej i nie tylko w wypadku tak jak *Trzy po trzy* literacko skonstruowanego dzieła. Sądzę jednak, że Fredro dobrze wiedział, iż znajdzie się taki Siedlecki i Kołaczkowski z Wyką, którzy uważać będą jego wspomnienia za wyznanie prawdy. Że napiszą:

I oto dopiero te szczere, w zupełnej poufałości kreślone pamiętniki odsłaniają nam pełnię duchowego oblicza Fredry. Tutaj, nie tamowany żadnym przepisem estetycznym drga żywy człowiek; tutaj odbywa się spowiedź z chwil szczęścia i zawodów, umiłowania i trosk, tu ukazuje się uczuciowość rozbrojona z pancerza obiektywności.[20]

Fredro wiedział, że zawiązuje z nimi, a także ze zwykłymi czytaczami „pakt autobiograficzny". A więc, że będą mieli prawo tak go czytać. I być może dlatego, jak wielu autobiografów, wahał się, czy te zwierzenia należy kiedyś opublikować.

Co więcej, skłonna jestem zaryzykować, że Fredro chciał napisać prawdę. Toteż pieścił długo swoją opowieść i poprawiał, by zaświadczyć, co go na wojnie spotkało i na co się w swym życiu natknął. A między innymi natknął się na kwestię prawdy. I przeżył ją — jak się wydaje — boleśnie. Chciał więc przedstawić to doświadczenie, które mówiło mu, że uczestnicząc w historii, wyższych jej sensów, prawdy absolutnej o niej zobaczyć nie można. Żołnierze wojen napoleońskich, podobnie jak listopadowi powstańcy, historii napisać nie mogą. Mogą pokazać, co widzieli. A jeśli powiedzą prawdę, dać muszą świadectwo, iż widzieli niewiele, mniej — a także inaczej — niż trzeba, by uczynić z tego doświadczenia podwaliny wiary w historię, narodową nadzieję. Żołnierze mogą tylko opowiadać. Mogę tylko opowiadać — mówi Fredro. A to znaczy, że wedle pewnych „przepisów estetycznych" będę mieszać indywidualne spojrzenie, grę, kłamstwo, a także owo „drganie żywego człowieka". Bo innej historii nie ma, tylko ta, co plecie trzy po trzy.

Trzy po trzy jest więc wyznaniem prawdziwym, które i prawdę, i wyznawanie czyni problemem. Podobnie jak prawdziwą powieścią jest *Tristram Shandy*, choć sprawia, że problemem staje się i powieść, i autobiografia.

[20] A. Grzymała-Siedlecki *Przedmowa do „Trzy po trzy" Aleksandra Fredry*, w: *Ludzie i dzieła*, wybór A. Okońska, wstęp J. Krzyżanowski, Kraków 1967, s. 350.

Alina Witkowska

Jak było, jak być powinno. Między historią a „Księgami pielgrzymstwa polskiego"

Nieciągłość pamięci historycznej to jedno z popularnych przeświadczeń odnoszących się do sposobu obcowania z przeszłością. Janusz Tazbir uważa nawet, że zaniki pamięci i związanego z nimi braku wyobraźni historycznej dotykają ludzi niemal w rytmie generacyjnym. Bywa, że następne pokolenie nie jest w stanie właściwie ocenić doświadczeń poprzedników, ani wyciągnąć z ich działań wniosków na przyszłość. Wyjaśniałoby to, przynajmniej częściowo, polską koniunkturę powstańczą w XIX stuleciu, choć wyniki zrywów zbrojnych przynosiły podobnie ujemne rezultaty.

Nie podważając pewnej dozy trafności tych obserwacji (pewnej, bowiem krwawa „klechda domowa" roku 63 trwała w pamięci pokoleń aż po wybuch I wojny światowej), trzeba stwierdzić, że jednak zdarzają się sytuacje całkowicie nowe, wobec których i pamięć, i wyobraźnia historyczna są zupełnie bezradne. Po prostu nowe doświadczenie nie znajduje wsparcia w doświadczeniach wcześniejszych, a człowiek poddany działaniom historycznym nie ma się do czego odwołać, choćby bardzo chciał.

Tak właśnie było z emigracją polską po powstaniu listopadowym. Nie

miała poprzedników, choć następców — nader licznych. Owszem, zawiązały się we Włoszech w 1797 r. Legiony polskie jako odpowiedź na upadek państwa, ale były to formacje wojskowe i w pamięci pokoleń stanowiły część epopei napoleońskiej, nie fragment dziejów emigracji. To później, właśnie po powstaniu listopadowym, we Francji, np. w broszurze *Emigracja polska* z 1833 r., a częściowo także za sprawą *Pana Tadeusza*, próbowano wytworzyć continuum historyczne, poczucie więzi z Legionami Dąbrowskiego. Głównie zresztą w celach terapeutycznych, traktując tamtą tradycję jako dawkę optymizmu historycznego. Legiony włoskie, nazwane emigracją, stawały się przykładem okupionego ofiarami sukcesu i legendą o triumfalnym powrocie „na ojczyzny łono". Legendę tę potwierdzać miały „ostatnie egzemplarze" legionistów żyjące na emigracji, jak generał Kniaziewicz, ale nie wydaje się, aby fakt ten w jakikolwiek konstruktywny sposób wpływał na świadomość emigrantów świeżej daty powstańczej.

Stało się tak być może za sprawą owego zaniku pamięci o tamtym fragmencie przeszłości u pokoleń urodzonych w większości już po upadku niepodległego państwa polskiego, a tacy przeważali wśród wychodźstwa po roku 1831. Ale jeszcze bardziej wskutek zupełnie nowych okoliczności, w jakich powstawała emigracja polistopadowa. Ludzie ci mieli poczucie jedyności, wyjątkowości swoich losów historycznych i egzystencjalnych. Byli uczestnikami wojny polsko-rosyjskiej toczonej o najwyższą stawkę. Wojny przegranej, niemniej pierwszej od utraty niepodległości samodzielnie prowadzonej z najpotężniejszym zaborcą.

Wobec tej zupełnie wyjątkowej sytuacji historycznej w jakiejś mierze symetrycznie układały się niezwykłe losy uczestników powstania, tych zwłaszcza, którzy zdecydowali się opuścić kraj. Była to decyzja, jak się później okazało, przełomowa, o skutkach kształtujących dalsze życie, czasem długie, do końca spędzone poza Polską. Mamy bowiem do czynienia z nieznanym u nas w tej skali zjawiskiem przerwanych biografii. Dla życiorysów wielu tysięcy mężczyzn punktem kulminacyjnym okazywało się powstanie, do którego pospieszyli z domów, z uniwersytetów, czasem nawet ze szkół, z urzędów, z wojska. Ta część biografii miała swoją logikę socjologiczną i kulturową, miała też wymiar światopoglądowy. Była konsekwencją edukacji patriotycznej, ofiary za ojczyznę i etyki zemsty na wrogach.

Wraz z wyjściem z Polski wychodziło się zarazem z tej danej przez

urodzenie i w znany sposób uformowanej biografii, wkraczając w jakieś życie nowe, nieprzewidywalne, w jakiegoś innego siebie. I właśnie poczucie wyobcowania, niewiedzy, utraty tożsamości pojawi się jako rys dominujący w nowej doli wychodźczej. Także lęki, trwoga przed nieznanym i niebywale ciężko przeżywane zerwanie z dotychczasowym „zakresem losu".

Zapewne, łatwiej to przychodziło ludziom zupełnie młodym, choć nigdy bezboleśnie, ale część wychodźców zostawiała w kraju rodziców, żony, dzieci, wkraczając w nową strefę bytu nacechowanego skrajną samotnością. Miała ona im towarzyszyć nad wyraz wytrwale, popychając ku melancholii, depresjom, aż do skrajnych reakcji na nową egzystencję — do samobójstw. Aleksander Wereszczyński w swych *Wspomnieniach* dość precyzyjnie rozgraniczył życiowo-materialne dolegliwości bytu emigranta od katorgi psychicznej, powodowanej przez pustkę istnienia.

Klęska, zła dola, umartwienie codziennym jest naszym przeżyciem — ale są chwile, kiedy uciśnione serce przebiera miarę i rozpęka się dla ogarnienia całego smutku tym gwałtowniej, im dłużej i silniej było uciskane. [...] Z wami być nie mogę, lecz i sam być nie mogę, choć dawniej sam sobie mogłem wystarczyć i nie znałem nudy.[1]

Romantyczne gry z samotnością — upozowane, estetycznie wysmakowane, filozoficznie uzasadniane — poddane zostały strasznej próbie istnienia wykorzenionego, bez wspólnoty narodowej, rodzinnej, nawet przyjacielskiej.

Albowiem emigrację bardzo rychło poczęto odczuwać jako wspólnotę ludzi skazanych na siebie. I dotkniętych strasznym stygmatem klęski, która — jak zauważył emigrant nam współczesny, Tadeusz Nowakowski, w powieści *Obóz Wszystkich Świętych* — nie łączy ludzi, lecz dzieli. Jest glebą dla frustracji, resentymentów, podejrzliwości i oskarżeń. I wszystko to spotkało wychodźców z Polski. A przyszło im rzucić się w tę nową rzeczywistość bez pancerza ochronnego, jaki daje wiedza o mechanizmach emigracyjnych, z pełną natomiast spontanicznością podsycaną przez młody wiek wielu z nich, i przez rozpad struktur życia zbiorowego, w którym funkcjonowali podczas niezwykłych dziewięciu miesięcy powstania, przede wszystkim życia wojskowego.

Toteż jedyną formą, w jaką dają się ująć początki emigracji, ten nowy

[1] Papiery Aleksandra Wereszczyńskiego, Biblioteka Polska w Paryżu, rkps nr 538, teczka nr 3.

świat rodzący się z kompletnego chaosu klęski, jest kultura samotnych mężczyzn. Takie właśnie rysy ma to enigmatyczne zjawisko, które później nazywane będzie różnie — wychodźstwem, wygnaniem, emigracją lub — po Mickiewiczowsku — pielgrzymstwem. Ale w początkach była to bezkształtna masa ponad sześciu tysięcy młodych lub dość młodych mężczyzn skazanych na życie gromadne, najpierw w podróży ku Francji, a na jej terenie w wyznaczonych miejscach zbiorowego osiedlenia, w tzw. zakładach, usytuowanych w ośrodkach prowincjonalnych.

Kultura samotnych mężczyzn ma swoje wyraziste cechy. Niestety w większości nie będą to rysy sympatyczne, ale nie o moralne kwalifikowanie tej formy kultury chodzi, lecz o odtworzenie i opis zjawiska. Otóż mężczyźni ci, poddani szokującemu doświadczeniu wychodźstwa, próbowali niejako oswoić je, upodobnić do znanych z doświadczenia męskich zachowań gromadnych, takich jak polowanie, kontrakty, które obrosły odrębną kulturą rozrywki. Ruchliwość towarzyska zapełnić miała także pustkę bezczynności, która gwałtownie uderzyła świeżej daty emigrantów, stanowiąc zaprzeczenie aktywności wojennej i wojskowej. Z tym większą energią rozwijali kulturę towarzyską — gry, zabawy, erotykę. Gry, oczywiście, hazardowe. „Gra azardowa w karty — czytamy w rękopiśmiennym pamiętniku Piotra Krzyżanowskiego — panowała [w Ołomuńcu], jak wszędzie panować musi między ludźmi bez zatrudnienia. Zgrywali się nawzajem Polacy, jak gdyby mieli na bankach lokowane sumy lub dochody niewyczerpane."[2]

Zdarzały się też zachowania niehonorowe, nawet kradzieże, byle tylko móc zasiąść do gry. Stała się ona niemal narkotykiem emigrantów i wolno domniemywać, że hazard miał swoją motywację psychologiczną. Był objawem kryzysu środowiska i lekarstwem na lęki, frustracje, nawet na rozpacz. W stronę takiej interpretacji zmierzał także Piotr Krzyżanowski, który nie tylko obserwował środowisko, ale podzielał jego rozrywki i pasje: „Zdrowie cierpieniem duszy zwątlone bardziej jeszcze niszczył trunek, który jeden prawie utrzymywał koleżeński związek, rozrywał myśl smętną. Pasja do gry rosła nadzwyczajnie"[3]. Podejrzewam, że hazard miał także coś z wyzwania rzuconego losowi, stawał się grą z losem.

Duże skupiska mężczyzn, przeważnie młodych (liczebność zakładu

---

[2] P. Krzyżanowski *Pamiętnik*, Muzeum Adama Mickiewicza w Paryżu, rkps nr 1038.
[3] Tamże.

w Bourges dochodziła do 1500 osób), to także trunki i seks, co rychło określać poczęło styl życia młodej społeczności emigracyjnej, zwłaszcza wojskowych. Wymowną charakterystykę emigrantów z zakładu w Chateauroux dał Piotr Kopczyński w swym rękopiśmiennym notatniku. Tu Polacy „piją, hulają, w karty grają, na ulicach i po teatrach w pyski, a potem pojedynki".[4] Toteż w co kłopotliwszych zakładach powoływano tzw. Rady Familijne, które próbowały łagodzić konflikty wewnętrzne, rozsądzać spory i okiełznać zewnętrzną aktywność emigrantów skierowaną ku kobiecej części społeczeństwa francuskiego.

Zaloty do mieszczek, może i grubiańskie, stanowiły rys tzw. kawalerskiej fantazji, ale potrzeby seksu zaspokajano nie tam przecież, raczej u tanich kobiet ulicy. Skutkiem tak pozyskiwanej „miłości" stała się plaga chorób wenerycznych z syfilisem włącznie. W listach, jakie pisują do siebie emigranci, jest to częsty motyw, bynajmniej nie kamuflowany. Charakteryzują objawy, radzą jak się leczyć, co zażywać, aby „skutecznie zahamować trypra". Można by z tych wskazówek odtworzyć ówczesny poradnik walki z chorobami wenerycznymi. Także znaczna liczba zgonów na emigracji, często rychłych, ma swoje źródło w tym typie schorzeń.

Oczywiście tych informacji nie znajdzie się w prasowych nekrologach, nawet rozwiniętych do formy biogramu, jakie publikowała np. „Młoda Polska". Wypadało pisać o gruźlicy, nie uchodziło o syfilisie. Toteż pełniejsze informacje o przyczynach zgonów znajdują się zazwyczaj pod powierzchnią przekazu publicznego, przede wszystkim w korespondencji prywatnej lub innych źródłach dyskrecjonalnych.

A udzielano sobie informacji na ten temat z dużą otwartością może właśnie dlatego, że choroby weneryczne w środowisku emigrantów nie stanowiły wyróżnika negatywnego. Były cząstką zwyczajnego losu samotnych mężczyzn o niskich dochodach. A zatem traktowano je jako złą normalność, nie związaną z życiem nagannym, rozwiązłym lub zgoła rozpustnym. Takie życie również się zdarzało, choć trudno orzekać o skali zjawiska. Widoczny jest natomiast krytyczny stosunek współwygnańców do obyczajowości uznawanej za rozpustną. Jak gdyby wyczuwano delikatną granicę dzielącą swobodę zachowań mężczyzn bez zobowiązań od życia rozwiązłego. Było ono nie tylko naganne moralnie, lecz urągające godności, niehonorowe.

---

[4] P. Kopczyński *Dziennik (od 2 maja 1831 do 4 lipca 1834)*, Biblioteka Polska, rkps nr 413, k. 278.

A właśnie honor wysunął się na czoło emigracyjnego kodeksu etycznego. W pewnym sensie dlatego, że było to środowisko wojskowych. Ale rozdęcie rygorów honoru wykracza poza taką argumentację. Zachowania honorowe obowiązywały także cywilów, po prostu wszystkich. Ludzie bez munduru na równi z wojskowymi tropili najmniejsze uchybienia przeciw honorowi i egzekwowali konsekwencje tych uchybień. Być może honor dlatego stał się rysem emigracyjnej osobowości zbiorowej, że została ona głęboko godnościowo ugodzona. Stąd tak nerwicowe jego przestrzeganie we wzajemnych stosunkach i nadwrażliwość, wręcz przeczulenie na tym punkcie. Sytuacja przegranych, zdeklasowanych, ubogich, poniżanych znajdowała rekompensatę w śrubowaniu środowiskowych rygorów honoru. I w pojedynkach jako konsekwencji zasad honoru.

Można nawet mówić o manii pojedynkowania się z najróżniejszych powodów, czasem zupełnie błahych — grube słowo, niestosowny gest, lekceważące zachowanie, drwina, ale także odmienne opinie i poglądy, zwłaszcza polityczne. Były pojedynki, by tak rzec, regionalne Litwinów z Koroniarzami, wyzwania indywidualne i zbiorowe. Do najgłośniejszych w tej właśnie kategorii należał honorowy spór zbiorowy z gen. Bemem podjęty przez braci Mochnackich, Krępowieckiego, Zenona Świętosławskiego i innych. Czytamy w odezwie-wyzwaniu:

Obraziłeś nas Pan Generał, zdaj nam sprawę, obierz broń, miejsce, a przekonasz się czy unikamy niebezpieczeństw i czy tylko bruki zbijać umiemy. Wszystkich obraziłeś, każdemu z podpisanych winieneś odpowiedzieć.[5]

Za Lubomirem Gadonem dodam, że pewnego dnia w Awignonie odprawiono 44 pojedynki.

Niemniej, oprócz wymienionych i innych możliwych przyczyn pojedynków, trzeba brać pod uwagę także czynnik psychologiczno-świadomościowy kryzysu wartości i nikłej ceny życia takiego, na jakie zostało się skazanym. Życie jako kłopot, życie jako ciężar, bezsens, jest to licząca się problematyka egzystencjalna emigracji dotykająca wszystkich, choć samotnych w sposób szczególny. Znajdowano z niej wyjście radykalne — samobójstwo. Ale gdzieś w jego pobliżu, jako przejaw znużenia egzystencją, umieścić wolno pojedynki. Oto jeden zwykły emigrant pisze z żalem do innego zwykłego emigranta, że za sprawą

[5] Okolicznościowy druk ulotny.

rozjemców nie doszło do pojedynku. „Pozostałem przy życiu, którego chciałbym prawie zbyć się."[6]

Otóż właśnie zbrzydziwszy sobie życie stagnacyjne lub w ogóle życie można było rzucić się w rewolucje, albo w kondotierstwo, lub wreszcie w ruch, w zmianę miejsca jako istotę egzystencji, choć formalnie nie było to łatwe. Ogarnięci ruchliwością geograficzną stawali się nie tyle pielgrzymami wolności, w sensie Mickiewiczowskim, ile po prostu wędrownikami. Znane są przykłady ludzi, którzy przez cały czas pobytu na emigracji nigdzie nie osiadali na dłużej, życie zamieniając w wędrowanie.

Powszechnie wiadomo, że podmuchy historii wymiatały emigrantów z ich tymczasowych domostw, ale może zbyt często, wedle schematu patriotycznego, widzimy w nich żołnierzy wolności. Bywali nimi, to niewątpliwie, ale w ochoczym zaangażowaniu się w zrywy, emeuty, rewolucje wolno widzieć także rys kawalerskiej fantazji, żyłkę ryzykancką, a nawet poszukiwanie życiowej szansy. Są na to liczne dowody, zwłaszcza w prywatnej korespondencji typu *tibi soli*.

W dalekim, podkreślam, dalekim związku ze stylizacją na kawalera pełnego fantazji pozostaje postawa kondotierska. Emigranci zaciągali się do służby w obcych armiach, czasem szukając „zakresu losu", jakiejś stabilizacji, często z uzasadnieniem, że walka o wolność jest *per saldo* walką o Polskę, ale niekiedy bywało to czyste kondotierstwo podszyte nutką zuchwałości moralnej, może nawet cynizmu. Jak w tym anonimowym bodaj wierszyku.

Czy hiszpańska Izabela,
Czy kuzynka Don Migela,
Kto zapłaci, kupi broń
Temu wiernie służę.
[.....]
Nuże dalej! Stare zuchy!
W Polsce knuty i łańcuchy...
A więc w lasy, gierylasy!
Diabeł Polskę bierz!

Wojaczka stawała się rzemiosłem, wyuczonym zawodem, który mógł wydawać się przynajmniej barwniejszy od emigranckiego bytu, we

[6] List R. Karwowskiego do D. Kalinowskiego pisany z Bourges, prawdopodobnie w końcu września 1832.

Francji i w Anglii bardzo trudnego, jeśli nie chciało się przystać na zupełną deklasację.

Do oczywistości należy sąd o rozpolitykowaniu emigracji. Ale namiętny wprost żywioł dyskusji nie nabrałby takiej mocy, gdyby nie przeniknął do codziennego stylu życia samotnych mężczyzn. Częstokroć przymusowo skupieni, skazani na siebie, doprowadzili słowo, mówienie do niebywałej inflacji. Ten cyklon dyskusyjny miał swoje punkty skupienia i obiekty, w które uderzał najsilniej. To przyczyny klęski powstania, osąd ludzi, którym przypisywano przegraną, brak zaufania do dawnych autorytetów, zdrada i złodziejstwo. Można powiedzieć, że był to typowy syndrom mentalnościowy przegranych i skrachowanych. Zapewne, ale na emigracji, wskutek stadnego trybu życia, objawił on niezwykłą siłę. W dużej mierze destrukcyjną. Wielu narzekało na wyniszczenie duchowe, na swoistą redukcję zainteresowań do paru problemów i to głównie politycznych, na paskudny klimat moralny ciągłego osądu bez sądu. Ale zmiana tego stanu rzeczy była prawie niemożliwa. Istotę publicznego życia emigracji, a formy publiczne były dominujące, określał ów żywioł dyskusji i klimat rozrachunku. Stały się one esencją bytu. Z różnymi praktycznymi konsekwencjami, takimi jak zamach na życie generała Bema, ogromny upadek autorytetu ks. Adama Czartoryskiego, uznanego za zdrajcę interesów emigracji i Polski, wzrost rangi lewicy uwidoczniony w szybkim pomnażaniu szeregów przez Towarzystwo Demokratyczne Polskie. Spory emigracyjne nie były więc dyskusjami akademickimi. Ważyły na temperaturze emocjonalnej, na kulturze obyczajowej, ale także kształtowały ówczesny układ sceny politycznej, a ogólniej rzecz biorąc — oblicze emigracji.

Do takiego to polskiego świata we Francji przyjechał Mickiewicz latem 1832 r. I prawdopodobnie dosyć się przeraził. Mickiewicz miał niezłą orientację w sprawach emigracyjnych już w Dreźnie, ale co innego wiedza pozyskiwana za pośrednictwem gazet, rozmów i listów, co innego zaś zanurzenie się w żywiole życia. I nie trzeba było aż jego obserwatorskiej bystrości, aby szybko rozpoznać sytuację. Jedną bowiem z cech życia emigracyjnego stanowiło jego upublicznienie i poniekąd czytelna przejrzystość. Utajnione były zamiary konspiracyjne, ale stan umysłów odsłaniał się w całej nagości na zebraniach, w kawiarniach, u wspólnego stołu — wszędzie.

Otóż przy pewnym sposobie lektury *Księgi pielgrzymstwa polskiego* są

tekstem interwencyjnym. Prawie każdym sądem sformułowanym bezpośrednio, jak wers inicjalny „Duszą narodu polskiego jest pielgrzymstwo polskie", po refleksje moralne płynące z przypowieści, tekst utworu zakorzeniony jest w rzeczywistości emigracyjnej. To wiedza Mickiewicza o społeczności wychodźczej, a podejrzewam, także jego trwoga, w zasadniczy sposób ukształtowały ów „katechizm pielgrzymski".

Od założenia generalnego poczynając. A miało ono wielki rozmach kreacyjny — stwarzało emigrację po raz drugi. Mickiewicz nie porządkował sceny emigracyjnej. On powoływał do istnienia nową rzeczywistość duchową wedle zasady jak być powinno. Inaczej mówiąc podług wzoru idealnego. Niemniej wzór ten nie jest wytworem umysłu abstrakcyjnego budującego utopię emigracyjnej społeczności doskonałej. Przeciwnie, cała konstrukcja myślowa, wzory wartości, wskazówki i zalecenia są repliką na emigracyjny stan faktyczny. Tylko bardzo gruntowne rozpoznanie chorób wychodźstwa podyktować mogło tak pomyślaną kurację moralną.

Albowiem Mickiewicz po prostu aplikuje wychodźcom świadomość emigracyjną i określa ich status. W miejsce chaosu, magmy, ekstremalnych odruchów emocjonalnych proponuje podniosłą przestrzeń duchową wypełnioną przez ludzi z nazwą osobową pielgrzymów, czyli wędrowników specjalnego rodzaju, zdążających „do ziemi świętej, Ojczyzny wolnej" oraz rycerzy wolności, jej obrońców. Tym ludziom o pozyskanym już imieniu i godnościowo nobilitowanym nie szczędzi Mickiewicz słów wielce pochlebnych, prawie apologetycznych, aż po sąd wielokrotnie dziś krytykowany i zapisywany poecie na konto nacjonalizmu oraz ksenofobii: „Nie wszyscy jesteście równie dobrzy, ale gorszy z Was lepszy jest niż dobry cudzoziemiec; bo każdy z Was ma ducha poświęcenia się" (rozdz. X, w. 429–431).

Nie wydaje się, aby te podejrzenia o nacjonalizm były zasadne, wszak „lepszość" emigrantów wynika z ducha poświęcenia się, a więc z ofiary, nie z wyższości rodowodu etnicznego. Ale bodaj jeszcze istotniejszy w tym mocno wyśrubowanym tonie pochwały jest zamysł terapeutyczny: leczyć mizerię emigracyjną, jej obolałości i frustracje przez uszlachetnienie, podkreślenie roli, może nawet przez pochlebstwo. To także była droga do zmiany samoświadomości emigrantów.

A poniekąd także zamysł taktyczny, może nawet chytra strategia ideologa, który pozyskuje sympatię odbiorcy na chwilę przed ciężkim

zabiegiem krytyki. Będzie zaś Mickiewicz konsekwentnie ukazywał i nazywał różne „choroby" emigracyjne, patologie myśli i działań. Nade wszystko „języczliwość", kłótnie, walki o palmę zasług i lepszość pochodzenia („ja Litwin, a ty Mazur"), doktrynerskie zacietrzewienie ideologiczne (systemat arystokracji i demokracji) itp. Nie przeoczył także ukochanego fałszywego bóstwa emigrantów — honoru. Zdegradował je, wprowadzając na jego miejsce wiarę w ideał wolności i w wolną Polskę. To gwiazda wolności, nie honor, miała odtąd prowadzić pielgrzyma po ziemi obcej.

Także szczególne rozbudowanie w *Księgach* motywu swarów, kłótni wskazuje na interwencyjny charakter utworu, a zarazem na dobre rozeznanie w emigracyjnej materii życia i historii wychodźstwa. Bo przecież przypowieść o rozbitkach „na brzegu cudzym", poświęcona właśnie kłótliwości, operuje całkiem konkretną miarą czasu: „I stała się między nimi kłótnia wielka, trwała zaś rok cały, a nic nie uradzono" (rozdz. XI, w. 498–500). To dokładnie tyle, ile liczyła sobie emigracja w momencie pisania *Ksiąg* przez Mickiewicza.

Niebywale trudno odpowiedzieć na pytanie o rzeczywisty wpływ utworu Mickiewicza na świadomość emigrantów, ich samopoczucie, ich los. *Księgi* w krótkim czasie miały trzy wydania i wiadomo, że były czytane. Ale z jakim skutkiem — to sfera hipotez. Dla Stanisława Ropelewskiego, znanego krytyka emigracyjnego, nie ulegało wątpliwości, że z nikłym skutkiem. Pisał: „Wszyscy nauczyli się katechizmu na pamięć, a nikt się nie nawrócił".[7] Wątpię jednak, aby nawrócenie było właściwie pojętym oczekiwaniem w stosunku do tekstu literackiego. Natomiast powolne oddziaływanie *Ksiąg* na świadomość emigrantów postrzec się jednak daje i przy uważnej obserwacji można odnotować subtelne przesunięcia w etosie emigracyjnym, obyczajowości, a zwłaszcza w dominującej początkowo formule kultury samotnych mężczyzn.

Tak więc wolno widzieć udział *Ksiąg* w wytłumieniu energii rozrachunkowych i w rosnącym prestiżu hasła jedności emigracyjnej. Publicysta demokratyczny Wincenty Mazurkiewicz, kiedy po latach rzutem oka obejmował dzieje emigracji, skłonny był nawet żałować, iż zbyt wiele autentycznych wartości sporu ideowego poświęcono na ołtarzu zgody:

Potrzeba zgody osłabiła dawne uczucie szczerości, jawności i swobody w wypowiedzeniu myśli; każden chowa swój sąd o ludziach cisnących się gwałtem na pierwszy plan obrazu

[7] Artykuł S. Ropelewskiego w „Kalendarzu Pielgrzymstwa Polskiego na rok 1840".

emigracyjnego i zaledwie w kącie, w poufnych rozmowach z przyjaciółmi ośmiela się wyrzec swoje zdanie [...].[8]

Natomiast w niewątpliwym związku przyczynowym pozostają wskazania *Ksiąg* o pożytkach płynących z ćwiczenia się w naukach, w rzemiosłach i sztukach („Uczcie się tedy, abyście żyli pracą własną"; rozdz. VI, w. 317), z dyskutowanym wówczas projektem powołania Towarzystwa Naukowej Pomocy. Powstało ono w grudniu 1832 r., niemal równocześnie z ukazaniem się *Ksiąg*, z wyraźnym zresztą programotwórczym udziałem Mickiewicza. Ogromny odzew młodych emigrantów pragnących uczyć się, z jakim spotkał się apel Towarzystwa, mógł być spowodowany nie tylko zwykłą rachubą życiową, ale także impulsem płynącym z utworu Mickiewicza. Emigrant ucząc się jak gdyby wypełniał jeden z moralnych obowiązków „katechizmu pielgrzymskiego".
Ale bodaj najwyraźniejszym echem odezwał się w emigracji końcowy fragment rozdziałku XX: „O ile polepszycie i powiększycie duszę Waszą, o tyle polepszycie prawa Wasze i powiększycie granice Wasze" (w. 1227–1229). Program edukacji moralnej, idee współczesnego monachizmu, początkowo świeckiego, jak Domek Jańskiego, później zakonnego — zmartwychwstańcy — aż po sektę towiańczyków są zakorzenione w tych wskazaniach *Ksiąg*. Bardzo niezwykłych, kładących się w poprzek nawykom emigracyjnego życia na agorze, w żywiole walki politycznej. Otwierały one perspektywę na skupienie wewnętrzne, refleksję moralną, zapewne także religijną. Na innego człowieka, który ojczyźnie będzie miał do zaofiarowania coś więcej niż te wartości, które kursowały w emigracyjnym obiegu. I który w sobie budować będzie kształt wolnej ojczyzny.
Był to program dla wszystkich, zapewne, ale przede wszystkim dla samotnych mężczyzn. Tych pojedynkujących się, pijanych, chorych, biednych, wrzaskliwych i bardzo nieszczęśliwych samotnych mężczyzn. Jeśli na emigracji mimo wszystko dało się żyć, jeśli oprócz bicia, picia, awantur i oskarżeń także myślano, tworzono i przechowano zbiorowe poczucie godności, a tak właśnie się stało, udział *Ksiąg pielgrzymstwa* w tym procesie był ogromny. Może właśnie dlatego, że utwór Mickiewicza wprowadzał zupełnie nowy ton do panującego tonu emigracji — wrzasku tysięcy gardeł. Już muzyką słowa dostojnego, biblijnego

[8] W. Mazurkiewicz *Emigracja polska w 1862 roku. Szkoła genueńska — Zjednoczenie*, Paryż 1862, s. 8.

odbijał od tego wrzasku. Miał też wiele do zaofiarowania zbiorowości i pojedynczemu człowiekowi. Zmieniając proporcje spraw i wartości, pomagał odnaleźć się w nowej całości pielgrzymskiej. Każdemu zaś emigrantowi zwracał dar utracony w nieszczęściach, wskutek rozpaczy i przez nędzę życia: samego siebie, niepokonanego człowieka wewnętrznego. Jako chrześcijanin, poeta mówił o duszy.
Tylko tyle? Aż tyle.

Stanisław Rosiek

Obroty rzeczy należących do śp. Adama Mickiewicza

1. Po śmierci Mickiewicza, gdy wypełniono już obowiązek wobec jego zwłok, zajęto się przedmiotami, które do niego należały. Na polecenie konsula francuskiego rzeczy codziennego użytku oraz papiery zostały spisane i opieczętowane. Armand Lévy donosił o tym Władysławowi Mickiewiczowi w jednym z listów:

> Zatrzymałem jako rzeczy osobiste, co ma wam być doręczone natychmiast, a mianowicie zegarek twej matki, darowany ci po jej śmierci, którego twój ojciec używał w podróży. Wszystko spisane. Sporządziliśmy rejestr zachowanych rzeczy.[1]

Niestety, wspomniany przez Lévy'ego rejestr nie jest dziś znany, zapewne bezpowrotnie zaginął. Jego brak utrudnia wprawdzie, lecz przecież nie udaremnia rekonstrukcji stanu wyjściowego dziejów rzeczy pozostawionych przez zmarłego poetę. Istnieją spisy późniejsze, sporządzone już w Paryżu w pierwszych miesiącach 1856 roku (i te, po wypowiedzeniu kilku wstępnych uwag, na koniec przedstawię).
Zdaje się, bo kto to wiedzieć może „na pewno", gdy wiarogodna bibliografia Mickiewicza od lat jest postulatem, zdaje się więc, że nie były one dotąd wykorzystywane przez badaczy biografii i kultu poety.

---

[1] W. Mickiewicz *Żywot Adama Mickiewicza*, t. 4, Poznań 1895, s. 455–456.

Skupiano się przede wszystkim, co zrozumiałe, na „papierach" (więc i na „spisach papierów"). Rzeczy i wszelkie dotyczące ich dokumenty znajdowały się na ogół poza horyzontem badawczych zainteresowań. No, chyba że było to coś tak trudnego do przeoczenia, jak puchar ofiarowany Mickiewiczowi przez emigrację po otwarciu prelekcji w Collège de France czy kostur, z którym kazał się Szweycerowi fotografować. Równolegle rozwija się kult wszelkich, nawet najdrobniejszych rzeczy (tych „świętych pamiątek", tych „narodowych relikwii") pozostawionych przez poetę-wieszcza. Kult ten znajdował wprawdzie wyraz w słowie (w poezji, we wspomnieniu...), lecz rzadko było to słowo niezaangażowane, przychodzące z zewnątrz, spoza jego granic. A przecież rzeczy należące do Mickiewicza, a zwłaszcza o b r o t y t y c h r z e c z y już dawno stać się powinny obiektem dyskursu biograficznego (więc też „nekrografii", która dzieje życia dopełnia) i historycznego (skoro dzieje rzeczy są dziejami ludzi, którzy z nich tak czy inaczej korzystają).

Czy zatem dzisiaj powracać trzeba do rzeczy? Rekonstruować orbity, po których się poruszały, opisywać konfiguracje, w jakich — na dłużej lub krócej — zastygały? Gromadzić w tym celu świadectwa własności pierwotnej i wtórnej, więc darowizn, tajemniczych a czasem i skandalicznych transakcji, nagłych zaginięć i równie nagłych odkryć, wszelkich niejasnych przemieszczeń? I czy z równą uwagą należy traktować wszystkie rzeczy, nawet te najbardziej prywatne? A jeśli się zatrzymywać, to w którym miejscu? Czy istnieje w tym względzie jakaś miara, jakaś hierarchia, jakieś kryteria?

2. Owszem, niejedna hierarchia i różne kryteria. Władysław Mickiewicz, o którym Franciszek Pułaski pisał, iż zajmował „rolę głównego strażnika narodowego obowiązku (...) spełnianą z patriotycznym oddaniem i godnością patriarchy"[2], miał w tym względzie bardzo wyraźnie określone stanowisko. W artykule prezentującym otwarte w 1903 roku w Paryżu Muzeum Mickiewicza pisał: „Przebranie miary jest plagą zawodowej biograficznej literatury. Niemcy, na przykład, ogłosili rachunki kuchenne Goethego. Wiemy, że w jednym tygodniu więcej u niego wypito wina, a w drugim piwa". Zdanie następne daje próbkę nie najlepszej ironii, która maskuje chyba niepokój piszące-

[2] *Biblioteka Polska w Paryżu w latach 1893–1948*, Paryż 1948, s. 62–63.

go: „Niestety, tajemnicą na wieki zostanie, czy różnicę tę przypisać należy gospodarzowi lub jego gościom"[3]. Drugim negatywnym przykładem jest dla Władysława Mickiewicza jakiś biograf Moliera (w tej materii „Francuzi nie ustępują Niemcom"), który wydłużył listę kochanków żony dramaturga. Wreszcie — Polacy. I oni także Niemcom nie ustępowali, skoro ciekawość skłaniała niektórych do zainteresowania się na przykład pożyciem małżeńskim matki chrzestnej Adama Mickiewicza. Syn poety położyłby najchętniej kres tego rodzaju działaniom. Jest zdania, że należy ochraniać „zbyt poufne albo nic nie znaczące autografy od niemiłosiernej ciekawości i przedwczesnego lub gorszącego druku"[4].

Nie jedyne to, rzecz jasna, stanowisko. W tej samej epoce Aleksander Jelski kierował do Polaków taki oto apel:

> Skoro cudzoziemcy, w pełni życia społecznego, jak na przykład Germanie, do takiego stopnia czczą imiona swoich, że nawet spisali dokładnie ilość bielizny pozostałej po wielkim Schillerze lub faworyty Goethego; o ileż więcej my, na rozdrożu losu, powinniśmy skwapliwiej szanować spuściznę duchową i pamiątki wszelkie po wieszczach naszych![5]

Czy także rejestry bielizny i kochanek?

Raz jeszcze: „wszelkie pamiątki" czy tylko nie nazbyt „poufne" i tylko „znaczące"? Ta kontrowersja nie została do dzisiaj ostatecznie rozstrzygnięta. Tyluż ma zwolenników Władysław Mickiewicz, co Aleksander Jelski. Z czasem zmieniały się uzasadnienia, zmieniał rodzaj retoryki i sposoby perswazji (inne w ataku na „brązowników", inne w „walce o Mickiewicza"), lecz istota sporu pozostawała ta sama. Czy (w imię prawa do prywatności, dobrych obyczajów, nauki) dokonywać selekcji w świadectwach życia wielkiego człowieka, czy (w imię praw zbiorowości, a także dobrych obyczajów, nauki) udostępniać wszystko, co się zachowało?

3. Jak wiadomo, przed wyjazdem do Konstantynopola, 9 lub 10 września, świadectwa nie są jednoznaczne, Mickiewicz porządkował swe archiwum. W słynnej, nieraz przywoływanej przez

---

[3] *Muzeum Mickiewiczowskie*, „Przegląd Biblioteczny" 1908 nr 3–4, s. 175.

[4] Tamże, s. 175.

[5] A. Jelski *Wiadomości o niektórych pamiątkach po Adamie Mickiewiczu*, w: *Księga pamiątkowa na uczczenie setnej rocznicy urodzin Adama Mickiewicza (1798–1898)*, t. 2, Warszawa 1898, s. 59.

pisarzy i historyków literatury scenie brał udział syn poety, Władysław. Do ognia poszło dużo papierów. Co — tego dokładnie nie wiadomo. „Było dużo obcych listów, niemało własnych rękopisów, sporo nawet wierszy" — relacjonował po latach Władysław.[6] „Tego już nigdy nie dokończę", miał mówić Mickiewicz, rzucając do kominka rękopisy. Najstarsza córka Maria przypuszczała, iż zniszczył „zapewne to, czego nie chciał, aby po nim czytano".[7] Może to były jakieś sceny *Dziadów*, może szkice drugiej części *Pana Tadeusza*, może jakieś jeszcze liryki „wieku męskiego" — nie wiadomo. Tego wrześniowego dnia otworzyła się mityczna przestrzeń literatury polskiej, przestrzeń rozciągająca się w niewiadomym kierunku, z jednej tylko strony ograniczona. Wiemy bowiem dość dokładnie, co Mickiewicz p o z o s t a w i ł. Nazajutrz po pogrzebie, 22 stycznia 1856 roku zebrała się komisja dla przejrzenia archiwum Mickiewicza. Komisja opracowała między innymi obszerny *Inwentarz papierów pozostałych po śp. Adamie Mickiewiczu*, który w dziale „pamiątek rozmaitych" odnotowuje przechowywany przez Mickiewicza latami i ocalony od płomieni „rejestr bielizny" z 23 października 1824 roku.[8]

Czy to przypadek, czy świadome działanie? Jeśli nawet ów rejestr ocalał przypadkiem, to przecież z całą pewnością nie przypadkowo Mickiewicz zachowywał go tak długo. Przez trzydzieści lat miał dostatecznie dużo sposobności, by wyrzucić ten stary papier, na którym Odyniec — proszony o to — spisał jego bieliznę. Nie zrobił tego jednak. Niewykluczone, że także tamtego dnia, gdy porządkował swe archiwum przed ostatnią podróżą, kartka wpadła mu w ręce i — jak już nieraz wcześniej — odłożył ją ponownie do pamiątek.

Znamienne są dalsze dzieje wileńskiego „rejestru bielizny" Mickiewicza. Odnotowany w *Inwentarzu* znika z oczu na dziesiątki lat. Władysław Mickiewicz, któremu niemała część archiwum ojca przypadła ostatecznie w udziale, nie znajdował żadnych powodów, by temu akurat dokumentowi nadawać rozgłos. Druk wydawać mu się musiał jeśli nie „gorszący", to z całą pewnością „przedwczesny". A przecież mógł opublikować

---

[6] W. Mickiewicz *Żywot*, t. 4, s. 419.

[7] M. Gorecka *Wspomnienia o Adamie Mickiewiczu opowiedziane najmłodszemu bratu*, Kraków 1897, s. 148.

[8] Inwentarz — a właściwie trzy jego wersje, każda pisana inną ręką, znajdują się w Bibliotece Polskiej w Paryżu (rkps MAM 827).

„rejestr bielizny" choćby w pierwszym tomie *Żywota Adama Mickiewicza* pośród dołączonych na końcu dokumentów. Są tam archiwalia tak intymne, jak na przykład świadectwo doktora Kowalskiego o zdrowiu poety, i tak prozaiczne, jak rachunki kosztów i przychodów drugiego wydania poezji — o bieliźnie zaś nie ma ani słowa. Jej rejestr przez wiele lat jeszcze spoczywał będzie zamknięty w archiwalnej teczce. Dopiero *Katalog rękopisów Muzeum Adama Mickiewicza w Paryżu* opracowany przez Adama Lewaka i wydany w 1931 roku, a więc już po śmierci pierwszego kustosza muzeum, odnotowuje pod sygnaturą 717[1]: „Antoni Edward Odyniec 1) Rejestr bielizny Adama [Mickiewicza] 23 X 1834". Na druk tekst musiał czekać jeszcze kilkadziesiąt lat. Opublikował go wraz z komentarzami Janusz Odrowąż-Pieniążek w „Blok-Notesie Muzeum Literatury" z 1988 roku.[9] Tak oto „późny wnuk" porozumiał się z poetą ponad głową syna.

4. Cóż ważnego dostrzegł Mickiewicz w tym prozaicznym „rejestrze bielizny"? Dlaczego wrzucał do ognia nie dokończone utwory poetyckie, a ten kawałek papieru ocalił? Odpowiedź na te pytania — wiem, że niełatwa — pozwoliłaby, gdyby była znana, nadać rzeczom pozostawionym przez Mickiewicza właściwą rangę. Mickiewicz nic nam jednak na ten temat nie powiedział. Można jedynie domyślać się, że powody, dla których przez tyle lat „rejestr bielizny" przechowywał i ostatecznie od ognia ocalił — dla dzieci? dla potomności? — były sentymentalne. Ale domysł ten jest bardzo prawdopodobny, warto więc pokusić się o odgadnięcie struktury sentymentu Mickiewicza, zwłaszcza że syn poety już go, zdaje się, nie podzielał.

W „rejestrze bielizny" mógł Mickiewicz widzieć — i sądzę, że widział — prywatną pamiątkę rozstania z młodzieńczym życiem przepędzonym na prowincji Europy. Spis zrobił Odyniec na krótko przed wyjazdem Mickiewicza do Petersburga, a stamtąd w świat. Ten niewielki kawałek papieru, mający pierwotnie czysto praktyczne funkcje, musiał stopniowo stawać się dla Mickiewicza symbolicznym inwentarzem rzeczy, które wygnaniec i pielgrzym zabierał ze sobą w daleką drogę. Niezwykła to pamiątka chwili. Wedle konwencji epoki stosowniejszy byłby wiersz czy

---

[9] *Rejestr bielizny Adama*, zob. *Miscellanea Mickiewiczowskie*, oprac. J. Odrowąż-Pieniążek, „Blok-Notes Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza" 1988 nr 9, s. 259–263 (przedruk w tegoż: *Polonika zbierane po świecie*, Warszawa 1992, s. 66–69).

choćby wpis do sztambucha. Były i takie pamiątki. „Nieznajomej, dalekiej, nieznany daleki", napisał Mickiewicz tuż przed odjazdem w imionniku Ludwiki Mackiewiczówny. Tomaszowi Zanowi natomiast podarował własny egzemplarz *O naśladowaniu Chrystusa*. Pamiątka, którą zachował dla siebie, to nie przedmiot, nie rzecz, lecz pismo upamiętniające pewien stan rzeczy, konfigurację przedmiotów osobistego użytku, inwentarz zabranego ze sobą świata, w którym „każdy przedmiot był dobrze znajomy".

Prowadząc wywód dalej niż na to pozwala sentyment Mickiewicza, rzec można, iż ów „rejestr bielizny" utrwala, najczęściej wstydliwie pomijany lub lekceważony, a przecież uzasadniający kult pamiątek, trzeci wymiar bycia — bycie pośród rzeczy. Każdy jest do pewnego stopnia kolekcjonerem skupiającym wokół siebie przedmioty, choć tylko niektórzy — jak Victor Hugo — tworzą z nich „domowe poematy".[10] „Ja" jest nie tylko ucieleśnione, lecz także wpisane w otaczające je konstelacje rzeczy, urzeczywistnione w ciele drugim — w ciele kultury. Faktyczność tego związku ujawnia drastycznie śmierć.

5. Śmierć człowieka wprowadza w świecie rzeczy zamęt. Ktoś umiera i jego śmierć jest dla przedmiotów, które posiadał, rodzajem katastrofy. Dotąd stanowiły one symboliczną i funkcjonalną konfigurację. Umarły żył w jej centrum (a ona wspierała się na nim), nadawał sens tworzącym ją przedmiotom i sam był przez nie dopowiadany. Teraz, gdy to centrum nagle znikło, konfiguracja zwolna poczyna się rozpadać. Śmierć wystawia sens rzeczy na próbę. Nie mogą one już tak znaczyć, jak znaczyły dotąd, choć prawda, że przez jakiś czas jeszcze, zwłaszcza gdy utrzymuje je w dawnej pozycji pamięć żywych, zachowują swą wartość. Opuszczone — trwają. Jako całość są pustą formą, z której dusza — uleciawszy z ciała — uleciała. Są ostatnim wizerunkiem zmarłego, ponieważ zachowują przez jakiś czas jeszcze jego wymiary, jego kształty, dotyk jego dłoni. Każda zmiana to stopniowa dekompozycja wizerunku i ostatecznie — jego rozpad.

Nie publikowany dotąd *Spis odzieży pozostałej po śp. Mickiewiczu* (pozycja nr 1 w załączonych dalej archiwaliach) utrwala układ rzeczy współtworzących taki właśnie, ostatni wizerunek poety. Zamyka ten

[10] Sformułowanie Théophile'a Gautier — *Wyprzedaż umeblowania Wiktora Hugo w roku 1852*, cyt. za: B. Mądra-Shallcross *Dom romantycznego artysty*, Kraków 1992, s. 91.

spis to, co tamten — już publikowany — otwierał: światową drogę tułacza. Pozostawione przez niego rzeczy trwają jeszcze na swych dawnych miejscach, jakby nic się nie zmieniło, jeszcze kierują ku swemu centrum, ale ono jest już puste. Wkrótce jednak cały układ zacznie się przemieniać. Spisaną, zapakowaną w walizy i opieczętowaną odzież Mickiewicza Lévy odwiezie do Paryża.

6. Opuszczone przez zmarłego rzeczy trafiają na nowe orbity. Następuje redystrybucja dóbr. Częściowo, dzięki zapisom testamentowym, kieruje nią zmarły, częściowo ci, co pozostali przy życiu, najczęściej jego spadkobiercy. W przypadku Mickiewicza, który nie wyraził swej ostatniej woli, los jego spuścizny duchowej, ale też materialnej, spoczywał w rękach żywych. To one, te ręce sięgają po rzeczy i wprowadzają je w nowe porządki i przynależności. Jak to się odbywa? Co się wówczas dzieje?

„W jednym — pisze do męża Śniadecka — i Lévy, i Służalski źle zrobili — pieczętując papiery Mickiewicza i jeden i drugi popełnili *abus de confiance*. Każdy coś dla siebie zachował — to list ukradł". Służalski pokazywał jej poezje ostatnie („o Kozakach, o Atamanie — powiada, że tego nikt nie zrozumie, tylko on"), także list księcia Adama Czartoryskiego do Mickiewicza. Zapytany o listy Czajkowskiego miał odpowiedzieć: „Nie było — może Francuz ukradł"[11] — Francuz, czyli Lévy. Czyż można jednak przejmować się tymi wzajemnymi oskarżeniami lub, jak Śniadecka, oburzać? I ona przecież nie jest bez winy. „Jenerałowa Sadykowa — donosił Władysławowi Lévy — zatrzymała dla siebie siodło, namiot, karabin twojego ojca."[12]

W Konstantynopolu nie doszło do rozproszenia „przedmiotów pozostałych". Sentymentalne potrzeby zaspokoić można niewielkim kosztem. Pozostawione przez Mickiewicza papiery i rzeczy, zapieczętowane podobnie jak trumna ze zwłokami, przybyły do Paryża nienaruszone. Tam włączają się w „masę spadkową" po Mickiewiczu. Dwa następne rejestry (pozycja nr 2 i 3) dają wgląd w to, co znajdowało się w ostatnim paryskim mieszkaniu Mickiewicza w Arsenale. Są to, oczywiście, rejestry fragmentaryczne, pozwalają jednakże wyobrazić sobie, jaki był stan

[11] F. Rawita-Gawroński *Materiały do historii polskiej XIX wieku*, Kraków 1909, s. 272–273.

[12] W. Mickiewicz *Żywot...*, t. 4, s. 456.

posiadania poety. Ten dom, gdy żył w nim jeszcze Mickiewicz, w niewielkim stopniu przypominać musiał „poemat domowy".
Podobnie jak wcześniej w Konstantynopolu, tak i tu, w Paryżu rozpoczął się spór o rzeczy. Tym razem przybrał on znacznie większą skalę, stronami zaś było dwoje najstarszych dzieci poety: Władysław i Maria. Siostra zarzucała bratu, że krzywdzi młodsze rodzeństwo w podziale schedy po ojcu. Brat, chcąc od niej wyegzekwować należne mu jego zdaniem przedmioty, gotów był „uciec się do ścigania sądownego".[13] Nieważne, kto zawinił najbardziej i jak rozłożone były w tym sporze racje prawne. Nadrzędną rację moralną wypowiedziała niewątpliwie Maria, gdy w chwili autorefleksji pisała „o boleści, którą muszą odczuwać rodzice widząc z góry, jak ich synowie chciwie spierają się o ich biedną spuściznę materialną, depcąc jedynie prawdziwe dziedzictwo, jakiego mieli strzec, miłości, zgody między sobą i szacunku dla wielkiego nazwiska".[14] Istotnie — dzieci miały się kochać. To jedyny testament Mickiewicza.
Publikowane dalej rejestry pochodzą zapewne z czasów, gdy spór rodzeństwa jeszcze się z taką mocą nie ujawnił. Przedstawiają one pierwsze podziały pozostawionych przez Mickiewicza rzeczy. Nawet ta cząstkowa dokumentacja pozwala określić najważniejsze zasady, jakie w takich razach obowiązują. I tak, rzeczy dzieli się na użyteczne (te pozostają) i bezużyteczne (te są oddawane lub sprzedawane; gospodarne panny Mickiewicz uzyskane w ten sposób sumy przeznaczyły na renowację, tj. wzmocnienie kondycji przedmiotów pozostawionych — por. nr 3). Spośród użytecznych jedne (jak dwie brzytwy wzięte przez dorastającego syna poety, Władysława — por. nr 2) nadal pełnią swe praktyczne funkcje[15], inne zyskują status „rodzinnej pamiątki" czy w końcu „narodowej relikwii".
Interesujący jest zwłaszcza ten drugi podział i kryteria, wedle których bywa przeprowadzany. Co skłania spadkobierców, by spośród odziedziczonych po zmarłym rzeczy wyłączać jedne i nadawać im rangę

[13] Rodzinne spory najdokładniej przedstawiła w swej świetnej książce Ewa K. Kossak (*Rodzina M.* Warszawa 1991, s. 174–175, 180–182).
[14] Cytuję za książką Kossak (s. 180–181).
[15] Po śmierci Celiny Adam Mickiewicz przekazał część jej rzeczy Alojzemu Niewiarowiczowi. „Rzeczy te nie były przez nią w chorobie używane — pisał. — Zresztą choroba ta nie miała w sobie nic udzielającego się. Możesz tedy tych rzeczy bezpiecznie używać" (*Dzieła*, Wydanie Narodowe, t. 16: *Listy*, cz. 3, Warszawa 1955, s. 525).

pamiątki, inne natomiast zmuszać do ponownej służby? Jakie przedmioty stać się mogą pamiątką? Czy „wszystko"? Tak, odpowiedź na to pytanie bez historycznej konkretyzacji powinna być twierdząca. Kryteria zmieniają się. Żadna absolutna hierarchia rzeczy pozostałych nie istnieje, co łatwo spostrzec, porównując dawne i współczesne inwentarze muzealne. Wiele niegdysiejszych „pamiątek", wiele „relikwii" ze współczesnych muzeów wypędzono (lub ukryto w magazynach, czyniąc z nich muzea muzeów).

A zatem pióro poety — załóżmy, że pisał nim *Pana Tadeusza* — nie jest „z natury rzeczy", raz na zawsze lepszą pamiątką niż jego laska, laska lepszą niż kapciuch na tytoń, ten zaś wcale nie ma powodów, by wynosić się ponad parę trzewików, choć akurat one niewielkie mają szanse opuścić świat przedmiotów codziennego użytku i stać się narodową pamiątką czy muzealnym obiektem. Owszem, to prawda, lecz zarazem w muzeach pisarzy częściej odnajdziemy „pióra" niż „trzewiki". Więc jednak jakiś rodzaj uprzywilejowania istnieje, jakieś „stałe symboliczne" trwają ponad przemieniającymi się normami muzealnej stosowności. Wychodząc od pierwszych czy choćby tylko od wczesnych spisów, warto by więc prześledzić dzieje niektórych rzeczy należących niegdyś do Mickiewicza. Określić chwile, w których opuszczają świat pospolitych, więc nietrwałych rzeczy i stają się wiecznymi pamiątkami. Opisać, w jakich okolicznościach przemieniają się w przedmioty kultu patriotycznego? Jakie wywołują emocje i jak te emocje krystalizują się w słowie? Co (i jak) znaczy dla żywych „pióro poety", co (i jak, bo przecież inaczej) „flakon octu tualetowego"[16]? Słowem — trzeba by zrekonstruować drogę, jaką przeszły pozostawione przez Mickiewicza przedmioty, od walizki i podróżnego kufra do muzealnej gabloty i do zbiorowej wyobraźni Polaków.

7. Nie wszystko jednakże z tego, co dzieje się na tej drodze, jest łatwe do zrozumienia i opisania. Szczególnej uwagi wymaga pewien moment, który nazwać by można mistycznym. Rzeczy przemieszczają się, jedne nie wiadomo gdzie znikają, inne niezauważalnie wznoszą

[16] Adam Mickiewicz podarował go Wierze Chlustin przed wyjazdem do Konstantynopola. Gdy do Paryża dotarła wieść o śmierci poety, Chlustin postanowiła zatrzymać ów „flakon octu tualetowego" jako pamiątkę. Tuż przed swą śmiercią w 1880 roku przekazała go Władysławowi Mickiewiczowi (por. jego *Pamiętniki*, t. 1, Warszawa 1926, s. 180).

ponad świat przedmiotów codziennego użytku, ich byt przemienia się wtedy, materialne zyskuje symboliczny wymiar. I oto nagle — trudno ten moment przewidzieć, trudno też zlokalizować — rozległa konstelacja rozrzuconych po świecie rzeczy objawia swój nadrzędny, dotąd zaledwie sugerowany ład. Przedmioty wymykają się wtedy żywym z rąk, stają się suwerenne. Zamknięte w „narodowych sanktuariach" (jedno w Rapperswilu, jedno w Krakowie, jedno w Paryżu...), przywołują teraz umarłego poetę. Mickiewicz stopniowo odzyskuje i utwierdza zakwestionowane i zawieszone przez śmierć prawo własności — prawo odtąd już pod groźbą świętokradztwa nieprzechodnie. Ta oto „teka urzędnicza" na zawsze pozostanie teką M i c k i e w i c z a (i to bynajmniej nie dlatego, że jest akurat na niej jego nazwisko po rosyjsku), podobnie „czapka jedwabna", „pugilares skórkowy z piórem i ołówkiem", „fajki" czy „tabakierka z muszli «porcelanki»". Wymienione tu rzeczy, ale też inne, których wyliczyć niepodobna, stanowią odtąd przedmiotową reprezentację zmarłego. Pozostając nadal w relacjach miejscowych, uczestnicząc nadal w muzealnej konstrukcji sensów, kierują zarazem ku jakiemuś zewnętrznemu punktowi, które same wyznaczyły. Obdarzają zmarłego poetę jeszcze jedną formą istnienia — w rzeczach, dzięki rzeczom — choć jest to istnienie byle jakie, podrzędne, w „przypadku zależnym".

I właśnie opis tego nowego układu, dzięki któremu uobecnia się umarły poeta, powinien być ostatecznym celem zapowiedzianego na wstępie powrotu do rzeczy należących niegdyś do śp. Adama Mickiewicza. Oto początek drogi — trzy wczesne rejestry:

1. Spis odzieży pozostałej po śp. Mickiewiczu

W walizce
Paletko z sukna podszyte cieniowanym jedwabiem
Spodnie z czarnego sukna
Kamizelka z czarnego aksamitu
Spodnie z szarego sukna
Strój z czarnego sukna
Dwa krawaty z czarnego jedwabiu
Para butów do konnej jazdy
Para botków lakierowanych
Para trzewików
Szare spodnie
Czarny surdut
Spodnie z płótna bawełnianego

Para brzytew
Sześć par skarpet
Dwie flanelowe kamizelki
Trzy pary flanelowych kalesonów
Sześć koszul
Biała kamizelka
Cztery serwetki [z przędzy]
Dwie pary rękawiczek
Biały krawat
List polecający P[ana] M[ickiewicza] przedstawicielom dyplomatycznym w Belgradzie, Bukareszcie i Konstantynopolu. Rzeczony list ministra spraw zagranicznych z ruchomą pieczęcią.

2. Spis pamiątek i przedmiotów codziennego użytku należących do Adama Mickiewicza

1. Portret P[ana] Garczyńskiego
2. idem Domeyki
3. idem Towiańskiego
4. [przekreślone: idem] woreczek na tytoń
5. brzytwa nie do pary
6. 3 pudełka na brzytwy i 3 pary brzytew
7. pasek do ostrzenia brzytew
8. stara teczka kartonowa do przechowywania papieru
9. drewniany nóż do papieru
10. kawałek elastycznej gumy
11. czapka z niebieskiego aksamitu
12. wiele zwiędłych liści związanych zieloną wstążką
13. poświadczenie relikwii
14. rysunek zatytułowany *Niewolnik słowiański*
15. 2 pieczęcie, w tym jedna z kości słoniowej należąca do mamy
16. puderniczka służąca tacie
16. dwie sakiewki, w tym jedna, fioletowa, należąca do mamy
17. małe drewniane pudełko pełne kart wizytowych taty
18. 2 małe pudełka wiklinowe
19. 2 lorniony
20. portmonetka
21. żółty portfel
22. 2 czerwone portfele
23. kawałek różanego mydła
24. [skreślone: kawałek] portret [nadpisane nad skreślonym słowem: obraz] kobiety
25. idem
26. 2 pudełka wiklinowe
27. szachy z kości słoniowej
28. mała torba
29. wszelkie rodzaje papierów rozmaitego rodzaju

Wzięte przeze mnie
1° Pieczęć drewniana
2° Para brzytew
3° Pasek do brzytwy
W. Mickiewicz

3. Kwity sprzedanych przedmiotów po A[damie] M[ickiewiczu]

Zawarłem z pannami Mickiewicz następującą umowę: Panny M[ickiewicz], mając do sprzedania rozmaite stare meble i inne przedmioty, zaproponowały mi, bym podjął się odnowienia innych ich mebli w zamian za przedmioty wzmiankowane, które wezmę według następującej wyceny:

1. Biblioteczka z mahoniu ..... 30.
2. Parawan ..... 2.
Dwa stoliki nocne ..... 2.
Dwie szafy na ubrania ..... 12.
3. Lichtarze 1.50
2. Klosze ..... 1.
1. Torba podróżna ..... 2.
1. stoliczek ..... –.50
1. Taca śniadaniowa z białej blachy ..... 2.
Rozmaite żelastwa 1.50
8. Krzesła ze słomy ..... 8.

Zobowiązuję się odnowić następujące meble za ceny uzgodnione jak następuje:

2. Meble narożne — politurowanie ..... 6. f.
10. Foteli oczyszczenie i uporządkowanie 15.–
10. Krzeseł idem idem 10.–
1. Sofa — politurowanie ..... 3.
1. Stół — politurowanie wierzchu i boków oczyszczenie i uporządkowanie ... 7.
1. Stół do prac — oczyszczenie i uporządkowanie ..... 3.
1. Kredens — oczyszczenie i uporządkowanie ..... 12.
1. Biblioteczka ..... 10.

Dostarczę i przewiozę odnowione meble 20 kwietnia 1856 do Panien Mickiewicz [przekreślone: bez obciążania innymi kosztami prócz] ulica Blanche N×[2?] bez obciążania panien Mickiewicz innymi kosztami prócz ceny wozu.

Spisy rzeczy na podstawie francuskojęzycznego rękopisu znajdującego się Bibliotece Polskiej w Paryżu (MAM 826). Pierwszy to arkusz niebieskiego, poliniowanego papieru złożony na pół do rozmiarów 36,5 cm × 23,5 cm, zapisana strona pierwsza; obok oryginału kopia zrobiona ręką Władysława Mickiewicza. Kolejny to arkusz papieru złożony na pół do rozmiarów 20,5 cm × 13,5 cm; spis zajmuje trzy pierwsze strony; dopisek sygnowany przez Władysława Mickiewicza i spis główny zrobiony tą samą ręką. Ostatni to kartka poliniowanego papieru o rozmiarach 29,5 cm × 19 cm, zapisana dwustronnie; na stronie drugiej wzdłuż krawędzi tą samą ręką: „Kwity sprzedanych przedmiotów po A. M.".

Roztrząsania i rozbiory

O słownikach synonimów z początku XIX wieku

Lata 1805–1825 przynoszą polskiej świadomości językowej wyraźne zainteresowanie synonimią języka ojczystego. Znaczące periodyki, takie jak „Pamiętnik Warszawski" i „Dziennik Wileński", drukują słowniki synonimów pisane przez różnych autorów, wyjaśnianiem znaczenia wyrazów zajmują się pisarze, poeci, profesorowie, bywalcy artystycznych salonów: Jan Ursyn Niemcewicz, Adrian Krzyżanowski, Maria Wirtemberska, Kazimierz Brodziński, satyryczne zaś „Wiadomości Brukowe" naśmiewają się z tej szerzącej się „w oświeconych kręgach" tendencji:

W literaturze, kunsztach i naukach nawet, tak pospolite mody, jak przy gotowalni. Między innemi więc zjawiła się od niejakiego czasu moda Synonimów — A jeżeli mogą po innych pismach uczeni i nieuczeni, mężczyźni i kobiety, składać te kawałki, odcinki lub urywki mądrego słownika, za cóżby nie mogły Wiadomości Brukowe?[1]

Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk, które w znacznym stopniu przyczyniło się do pojawienia się i rozpowszechnienia mody „pisania synonimów", traktujące rzecz z należytą powagą, powiadamiało zainteresowanych opisem znaczeń języka polskiego:

Język polski sam z siebie bogaty i przez nauki znacznie ukształcony w dziełach rozumu, czucia i smaku, ma już po większej części oznaczone stałe obręby bliskoznacznych wyrazów, lecz dotąd słownikiem synonimicznym poszczycić się nie może. [...].
Towarzystwo widząc potrzebę takiego dzieła i możność wykonania onego w obecnym

[1] „Wiadomości Brukowe" 1818 nr 78, s. 89.

stanie języka, zaprasza osoby mogące tę przysługę narodowi uczynić do napisania *Dykcjonarza Synonimów języka polskiego* [...].
Za dzieło za najlepsze uznane przeznacza się medal złoty wartości złtp. 100, które szanowny prezes Towarzystwa na ten cel ofiarował.[2]

Godziwa — jak należy sądzić — nagroda nie umotywowałaby jednakże wystarczająco ludzi różnych zawodów do zajmowania się synonimią polszczyzny; oddziaływały tu również inne ważne przyczyny nie mające natury ekonomicznej. Zainteresowanie synonimicznymi środkami języka było w istocie pochodną zainteresowania semantyką języków narodowych, widocznego wyraźnie w myśli europejskiej, w której zaczynało stopniowo dominować przekonanie, iż mowa, chociaż pełnić może okazjonalnie szereg różnych funkcji, służy przede wszystkim komunikowaniu, że wymiana myśli i uczuć jest źródłem i fundamentem interakcji społecznych, nie można więc w pełni uczestniczyć w życiu narodu, jeśli nie pozna się dokładnie języka. W wypowiedziach na temat języka, drukowanych w Polsce na początku XIX wieku, przekonania tego rodzaju przyjmowały taką m. in. postać:

Sławny Gérard w przedmowie swojej do *Synonimów francuskich* sprawiedliwie uważa, że jeżeli towarzystwo tworzy się z wzajemnego udzielania sobie myśli i uczuć, mowa powinna być najważniejszym i najsilniejszym związkiem onego; jest ona narzędziem dowcipu, obrazem jego działań, jest serca tłumaczem. Im więcej towarzyszymy z ludźmi, tem więcej czujemy, iż ze wszystkich rozkoszy mowa jest najtrwalszą rozkoszą całego życia.[3]

„Sławny Gérard", na którego powołał się Niemcewicz, tzn. Gabriel Girard, autor wydanego w 1801 r. w Lyonie dzieła *Synonymes françois, leurs différentes significations et le choix...* nie był jedynym, którego uznano godnym naśladowania. Uczeni polscy zajmujący się opisem znaczeń wyrazów bliskoznacznych powoływali się równie chętnie na innych autorów. Pisano:

powstały słowniki synonimowe, a mianowicie w Niemczech Eberharda i Massa, we Francji P. Girarda, Beauza, Roubaud itd., które P. Guizot w jedno zebrał i na zasadach Eberharda udoskonalił. Niektóre tylko mamy oznaczenia Synonimów po pismach periodycznych.[4]

Założenia, jakie miał realizować słownik synonimów, którego napisanie postulowano, sformułowano jasno i wyraziście:

[słownik taki powinien] obejmować przynajmniej [...] ogół wyrazów bliskoznacznych, z oznaczeniem ich podobieństwa i różnicy, nie tylko według zwyczaju powszechnego

---

[2] Cytuję za: *Synonimy polskie*, w: K. Brodziński *Pisma. Wydanie zupełne. Poprawione i dopełnione z nieogłoszonych rękopisów staraniem J. I. Kraszewskiego*, Poznań 1874, t. IV, s. 4.
[3] J. U. Niemcewicz *Synonimy polskie. Odezwa do publiczności*, „Pamiętnik Warszawski" 1809, s. 22.
[4] Tekst poprzedzający *Słownik* Brodzińskiego, Brodziński, op. cit., s. 4.

i znakomitych pisarzy, lecz ile możliwości według Etymologii polskiego lub Słowiańskich języków.[5]

Zalecenia Towarzystwa Przyjaciół Nauk określają obowiązujący wzorzec opisu znaczenia wyrazów bliskoznacznych, przypominają autorom o tym, o czym należy koniecznie pamiętać, aby dokonać prawidłowego, tzn. zgodnego z wymogami ówczesnej wiedzy, „rozbioru znaczenia". W pierwszych dziesięcioleciach XIX w. wiedza o znaczeniach wyrazów sytuuje swe zainteresowania na przecięciu synchronicznego („zwyczaj powszechny") i diachronicznego (zainteresowanie etymologią) porządku języka: uczony, który zamierzał poważnie zajmować się wyjaśnianiem znaczenia, musiał nie tylko raz po raz odwoływać się do językowej normy, lecz powinien też wykorzystywać wiedzę z zakresu etymologii. Starożytni nie byli zgodni co do tego, jaki status ontologiczny powinien być przypisany *signifié* językowego znaku. Dla Platona było nim pojęcie, Arystoteles uważał, że chodzi tu raczej o stan umysłu, stoicy zaś twierdzili, że zajmujący nas element znaku „jest rzeczą objawianą, którą pojmujemy jako istniejącą w uzależnieniu od naszej myśli"[6]. Wydaje się, iż każda, a więc również przednaukowa teoria znaczenia, powinna uwzględniać zarówno sposób powiązania elementów znaczących znaku z tym, co on oznacza, jak i bezpośrednio czy też pośrednio wypowiadać się na temat możliwości albo niemożliwości rozkładania znaczeń. Tradycja XVII i XVIII w., reprezentowana przez Locke'a, Leibnitza, Spinozę, przekazuje następcom wiarę w możliwość rozkładania znaczeń, etymologia zaś, inspirująca refleksję semantyczną w pierwszych dziesięcioleciach XIX w., stara się dotrzeć do pierwotnych, umotywowanych, naturalnych znaczeń wyrazu. Odbicie takich przekonań i poglądów znajdujemy w pismach polskich uczonych.

Wiedza o znaku pojawia się najczęściej w swej najogólniejszej postaci: znak jest czymś, co zastępuje (przedmiot, rzecz albo pojęcie) lub wyraża (stan świadomości, emocje podmiotu mówiącego), z kolei o znaczeniu mówi się jako o pewnej wielkości, która tkwi wewnątrz znaku, jest z nim powiązana w sposób trwały, ale może się również, w określonych sytuacjach, odrywać od swego nośnika, częściowo lub całkowicie zmieniać. Znaczenie nie jest zazwyczaj pojęciem precyzyjnie definiowanym, wydaje się bowiem, iż piszący o języku sądzą, że każdy potrafi je rozpoznać intuicyjnie. W pierwszych dziesięcioleciach XIX w. obowiązująca u nas wiedza o znaczeniu wyrazów odpowiada w zasadzie

---

[5] Tamże.

[6] Cytat z Sekstusa Empiryka podaję za: T. Todorov *Théorie du symbole*, Paris 1977, s. 17. O różnych teoriach znaczenia pisze U. Eco w pracy *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris 1988, s. 66 i następne.

wcześniejszym, reprezentatywnym dla Oświecenia poglądom na ten temat; zdaniem Onufrego Kopczyńskiego, popularnego i cenionego gramatyka mowy ojczystej, znaczenie wyrazu powinno być pojmowane bądź jako wyobrażenie rzeczy, bądź też jako oznaka stanu emocji mówiącego podmiotu:

Nie zapuszczając się w głębokie Platona i Arystotelesa śledzenie można na powszechne pytanie powszechną a prawdziwą dać odpowiedź, że wszystkie wyrazy biorą znaczenie swoje z woli ludzkiej w zwyczaj narodowy wprowadzonej. Ludzie tworzą języki, toć ludzie muszą im dawać i ciało głosu i duszę znaczenia myśli.

W innym miejscu pisze Kopczyński o znaczeniu kategorii gramatycznych:

Przechodząc od powszechności, czyli rodzaju gatunków wyrazowych, wiemy z pierwszej części tej *Gramatyki*, że wykrzykniki znaczą afekt jaki. Imiona znaczą rzeczy albo przymioty, słowa, ściśle wzięte znaczą sąd o rzeczach albo przymiotach.[7]

Gramatyk przestrzega, aby „imion rzeczy" nie brać „za poznane rzeczy"; w świadomości epoki Oświecenia istnieje zatem wyraźne rozróżnienie między nazwą a desygnatem.

Autorzy synonimów publikowanych w drugim dziesięcioleciu XIX w. w „Pamiętniku Warszawskim" czy też „Dzienniku Wileńskim" nie wykraczali zazwyczaj poza wcześniejsze ustalenia Kopczyńskiego. Powszechnie sądzono, że znaczenie językowe jednostki może być opisane dość precyzyjnie, że zmienia się ono wraz z rozwojem języka, podlega normie społecznej, ucieleśnionej w narodowym zwyczaju. Słowniki synonimów miały się m. in. przyczyniać do ustalenia normy semantycznej języka.

Początek XIX w. żywi przekonanie, że język w swej rozwiniętej postaci wyzbywa się wyrażeń synonimicznych:

Każdy język może jedno pojęcie różnemi wyrazami oznaczać, lecz w miarę ukształcenia się wyrazy jednoznaczne albo w mowie piśmiennej nikną, albo logika, smak i czucie nadają im delikatne odcienie tak, iż każdy wyraz przybiera swoje oddzielne znaczenie.[8]

Przed uczonymi stawia się zatem zadanie precyzyjnego opisu znaczenia. Narzędzi dostarcza najczęściej wiedza o stylu, wyrastająca z tradycji antycznej retoryki, posługującej się pojęciami dosłownego i przenośnego znaczenia wyrazu. Przypomnę, że znaczenie przenośne, metaforyczne opisywano tam najczęściej jako odstępstwo od normy, konwencji, potocznie obowiązującego zwyczaju.

---

[7] O. Kopczyński *Gramatyka języka polskiego. Dzieło pozgonne*, Warszawa 1817, s. 126 i 128.

[8] Brodziński, op. cit.

„Definicje" znaczenia budowane są według bardzo podobnego modelu (w tym miejscu muszę dodać, że myślę tu o próbach charakterystyki znaczenia wyrazów, nie zaś o definiowaniu znaczeń zgodnie z konwencjami obejmującymi dzisiejszą naukę). Definiuje się więc najpierw wspólny dla opisywanej serii wyrazów bliskoznacznych element znaczenia, później, w różnicującej albo encyklopedycznej (jak chciałbym ją nazwać) części „definicji" mówi się o różnicach znaczeniowych zachodzących w obrębie synonimicznej serii. Eksplikacje różnią się stylem i stosunkiem do tematu wypowiedzi, inaczej — co zrozumiałe — pisywano przecież w „Pamiętniku Warszawskim", inaczej zaś w „Wiadomościach Brukowych". Jako fakultatywne elementy „definicji" synonimu pojawiają się (nie zawsze prawdziwe) wywody etymologiczne oraz obcojęzyczne odpowiedniki opisywanych wyrazów. Sądzę, że na początku XIX w. obowiązują w Polsce dwie podstawowe odmiany opisu znaczenia: „semantyka impresyjno-sentymentalna", uprawiana przede wszystkim przez amatorów, opisujących znaczenia synonimów poprzez odwołanie się do kompetencji tych użytkowników języka, których dziś zaliczylibyśmy do grupy *native speaker*, oraz jej odmiana poważna, tworzona w gabinetach słownikarzy i znawców problematyki języka. Tak zatem pierwszym krokiem autora „definicji" jest zgrupowanie szeregu wyrazów bliskoznacznych, zawierających ten sam znaczeniowy element, wyeksplikowanie go, co jest równoznaczne z dowodem prawidłowości przyjętej klasyfikacji. Oto początkowe zdania „definicji" drukowanych w „Pamiętniku Warszawskim": cytat odnosi się do serii *uwaga, zastanawianie się, rozwaga, zgłębianie*.

Wszystkie są działaniami umysłu, za pośrednictwem których nabywamy dokładnego lub niedokładnego poznawania przedmiotów i rozmaitego o nich sądzenia. Żeby poznać stopnie natężenia, których umysł potrzebuje, aby się wyniósł do czterech władz pomienionych, przejdźmy do ich źródła i okażmy pospolite i przenośne każdej znaczenie.[9]

Do podobnej konwencji opisu nawiązuje Kazimierz Brodziński, twórca najdoskonalszego chyba zbioru wyrazów bliskoznacznych, stanowiącego istotne źródło wiedzy o ówczesnej polszczyźnie. Przytaczam wyjaśnienia wyrazów *autor* i *pisarz:*

Ludzie wydający dzieła dla publiczności. Cudzoziemcy zachowują różnicę między autorem i pisarzem, której i w polskim języku dostrzegać potrzeba. Wyrazem *pisarz* oznacza się tylko autorów pod względem stylu należących do pięknej literatury. *Autor* jest wyrazem ogólniejszym, lecz w szczególności używanym do pisarzów dzieł, których tylko rzecz, nie styl jest przeznaczeniem. Nie mogę powiedzieć o każdym autorze, np. dzieł matematycznych, rolniczych itp., że jest *pisarzem*.[10]

[9] „Pamiętnik Warszawski" 1821, t. 20, s. 222.
[10] Brodziński, op. cit., s. 7.

Jako jeden z nielicznych stara się Brodziński wyjaśnić znaczenie także i tych jednostek języka, które w pracach innych autorów najczęściej są pomijane. I tak np. znaczenie spójników określa poprzez sformułowanie warunków ich użycia:

Spójnika *a* używamy wtenczas, gdy chcemy oznaczyć, iż dwie myśli przez tenże połączone trzecia ma dopełnić — *i* mówimy wtenczas, gdy ten wzgląd nie jest konieczny, np. dwa *i* dwa; dwa *a* dwa są cztery; *i* więc jest dodatkiem, *a* wykończeniem konstrukcji — *i* znamionuje spójność, *a* różnicę i podobieństwo, np. stary *i* trzpiot, śmieszny to widok.[11]

Brodziński podaje w swych definicjach znaczeniowych wyrazów warunki ich semantycznej łączności, niekiedy zaś nawet — a ma to najczęściej miejsce w przypadku prób eksplikacji znaczeń spójników — opis znaczenia słownikowej jednostki zastępuje sformułowaniem warunków jej łączności syntaktycznej. Aspekt poprawnościowy budowanego mozolnie przez wielu autorów słownika synonimów polskich zawierał się w formule: trzeba dokładnie wiedzieć, co wyraz oznacza, aby pozostać w zgodzie z zaleceniami stylistyki i używać wyrazów stosownie do gatunku wypowiedzi. Autorzy sugerują: „tak mówi się, a tak mówić się nie powinno".

Synonimia jest dla użytkowników języka przełomu wieków pojęciem niezbyt precyzyjnym. Wydaje się, że aby uznać, iż seria wyrazów jest synonimiczna, wystarczy odnieść ją do tej samej klasy zjawisk, a zatem — aby np. te wyrazy opisywały silne uczucie lub oznaczały podobny stan umysłu. W grę wchodzą tu więc bardzo często serie wyrazów bliskoznacznych, rzadziej zaś synonimy w dzisiejszym rozumieniu terminu[12].

Hipotezy znaczeniowe egzemplifikuje się materiałem tekstów biblijnych, dzieł wybitnych pisarzy, lecz wykorzystuje się także cytaty z ludowej piosenki lub porzekadła. Żywioł mowy potocznej przenika do słowników języka ogólnopolskiego. Tam, gdzie jest to możliwe i uzasadnione, autorzy odwołują się do łaciny, zrozumiałej dla wszystkich chyba czytelników prac o synonimach. Brodziński np. w ten właśnie sposób wyjaśnia znaczenia przymiotników opisujących barwy.

Płowy odpowiada łacińskiemu *flavus*, niemieckiemu *Falb*, używa się tylko właściwie do roślin zielonych, na pniu będących, które od słońca lub deszczu kolor swój tracą i bladożółty przybierają: trawa *wypłowiała*, zboże gdy zżółknie, *płowieje*.
Modry i *bławatny* podobno nie mają żadnej różnicy, pochodzą od kwiatów (*centaurea cyanus*) bławat lub modrak. Według zwyczaju modry jest wyrazem poetycznym: *Pallas*

[11] Tamże, s. 5.
[12] O dzisiejszych poglądach na temat synonimii piszą m. in.: J. Apresjan *Semantyka leksykalna. Synonimiczne środki języka*, przeł. Z. Kozłowska i A. Markowski, Wrocław 1980; J. Layons *Semantyka 2*, przeł. A. Weinsberg, Warszawa 1989.

modrooka; *bławatny* mało jako kolor jest używany, przeszedł na oznaczenie materii jedwabnej, zwanej *bławatem* szczególniej od takiego koloru.[13]

A zatem w skład „definicji" wchodzą też kwalifikatory określające miejsce, jakie zajmuje wyraz wśród różnorakich odmian funkcjonalnych polszczyzny: powiadamia się czytelnika, że wyraz, którego znaczenie się właśnie wyjaśnia, zaliczyć trzeba do poetyzmów, lub że wychodzi on z użycia. W swych dociekaniach sensu wyrazów w *Synonimach polskich* Brodziński nie wykracza w zasadzie poza problematykę opisu znaczenia, czego nie można powiedzieć o wielu innych autorach synonimów, którzy eksplikacje znaczeń traktują jako pretekst do tworzenia małych form literackich, luźno związanych z postawionym przez Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk zadaniem. Powstają wypowiedzi będące indywidualną ekspresją przeżyć i emocji autora, w których mówi się nie tyle o znaczeniach wyrazów, co o skojarzeniach z nimi związanych lub o sytuacjach towarzyszących ich użyciu. Teksty tego rodzaju zależne są w dużo większym stopniu od literackich konwencji niż od wymogów obowiązujących ówczesną leksykografię. Pisano:

Może pierwsze [westchnienie — Z. K.] przemienić się w drugie [czyli jęk — Z. K.], ale wtenczas wspomnienie lub idealny obraz przyszłości w prawdziwych a tkliwych przedstawione farbach z takim przekonaniem na naszą czułość działają, że je w omyłce za teraźniejszość bierze: kiedy widzi Malwina jak na przeciwnym brzegu nieszczęśliwej rzeki przeznaczeń najwierniejszy Alkar wyciąga z drżeniem rękę, która jej serca dotknąć nie może — westchnienie dobywa się z jej rozkochanych piersi. Lecz gdy w trwożną a zbyt tkliwą duszę wciśnie się myśl straszna, że Alkar może kiedy złamać przysięgi, może zdradzić miłość, w tej samej chwili westchnienie w jęk zmienia się.[14]

Koncepcja znaczenia, nigdzie wprost nie zwerbalizowana, lecz implikowana przez tego rodzaju eksplikacje sensu wyrazów, może być sformułowana następująco: w obręb znaczenia wyrazów wchodzą emocjonalne skojarzenia związane ze słowem, które mają istotny wpływ na jego późniejsze użycia. Słowo służy przede wszystkim komunikowaniu nastrojów i przeżyć, choć nadaje się także do przekazywania idei i zwyczajnego powiadamiania o świecie. Takie przekonania charakterystyczne są dla „semantyki impresyjno-sentymentalnej", zainteresowanej — by użyć dzisiejszej terminologii — raczej konotacjami niż leksykalnym znaczeniem wyrazu.

W skrajnych przypadkach pisze się po prostu wszystko, co wiadomo o oznaczanym pojęciu; np. Adrian Krzyżanowski w wywodzie etymologii wyrazu Bóg roztacza przed czytelnikiem wiedzę o bóstwach greckich, rzymskich, słowiańskich, o uczuciach, jakie wobec swych bogów żywili

[13] Brodziński, op. cit., s. 11–12, 14.
[14] „Pamiętnik Warszawski" 1821, s. 217–218.

Gallowie, aby na końcu stwierdzić, że wyjaśnianie znaczeń służyć powinno celom nie tylko użytkowym:

Tyleśmy zdołali wykryć szczegółów mogących nadać cechę pewności wywodowi naszemu słowa *Bóg*. Wywód ten prowadzi do wniosku, iż większa część rodzaju ludzkiego jednakowymi była przejęta uczuciami i wyobrażeniami o najwyższej istocie.[15]

Wiedza o znaczeniu wyrazów jest tu właściwie zbiorem wiadomości o ludzkiej historii, etymologia zaś operatywną metodą, pozwalającą docierać do początków języka i społeczeństwa. „Semantyka" inspirowana osiągnięciami etymologii posługiwała się chętnie pojęciem znaczenia „pierwiastkowego" lub „zmysłowego". Tych właśnie terminów używa m. in. Samuel Bogumił Linde, w którego *Słowniku języka polskiego*, dziele nowoczesnym i wielokrotnie chwalonym w czasach swego powstania, czytamy, że przymiotnik „pierwiastkowy" oznacza tyle co „pierwotny, oryginalny, fundamentalny, początkowy, pierwszy"[16]. A zatem znaczenie pierwiastkowe to pierwotne znaczenie wyrazu, nadane mu u początków tworzenia się mowy, wówczas gdy użytkownicy języka bez trudu wyczuwali związki łączące znak i znaczenie. Sądzono, że w wyborze sekwencji dźwięków oznaczających zjawiska pomagał człowiekowi Bóg lub podpowiadała mu je Natura, że pierwotny język z pewnością był metaforyczny. Nie odwołując się bezpośrednio do toczących się od starożytności sporów konwencjonalistów z wyznawcami tezy o umotywowanym charakterze znaków języka[17], myśliciele polscy z końca XVIII i z pierwszych dziesięcioleci wieku XIX w wypowiedziach o genezie mowy skłonni byli przychylić się do przekonania, że znaki języka, którym posługiwano się na początku dziejów, były umotywowane. Etymologia miała umożliwić dotarcie do pierwotnej, hipotetycznej postaci języka, a więc do naturalnych, „pierwiastkowych" znaczeń wyrazów, lub ściślej — wyrazowych rdzeni:

Etymologia rozważa stosunek istotnych głosek słowa do jego znaczenia, a z uczynionych w tej mierze postrzeżeń pozwala sobie wniosków o właściwości sylab, czyli zgłosek i o pochodzenie słów i języków.[18]

Zofia Florczak uważa, że zadanie, jakie Linde stawia przed etymologią, polega na wykrywaniu zasad alternacji poszczególnych głosek, cel jest więc podobny do tego, który przyświecał pracom de Brossesa i Gèbelina,

---

[15] *Badanie tyczące się wywodu etymologicznego wyrazów* Bóg, Król, Xsiąże, Xsiądz, Xsiążka, Xsiężyc, Polak *przez A. K.*, „Pamiętnik Warszawski" 1822, t. 3, s. 145.
[16] S. B. Linde *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1807, t. 2, cz. II (P), s. 692.
[17] Zob. G. Genette *Momologique. Voyage en Cratylie*, Paris 1976.
[18] S. B. Linde *Prawidła etymologii przystosowane do języka polskiego*, w: *Słownik...*, t. 1, s. 1.

prowadzących badania nad językowymi uniwersaliami.[19] Pojęcie „znaczenia pierwiastkowego", odnoszące się przede wszystkim do hipotetycznej mowy praojców, której rekonstrukcją zajmowała się etymologia, używane było również wobec języka współczesnego, wówczas termin ten odpowiadał dosłownemu, nazywanemu też „podstawowym", znaczeniu wyrazu. Etymologią posiłkowano się w pracach o językowych uniwersaliach, wykorzystywała ją leksykografia oraz uczeni zajmujący się sprawami zależności myślenia i języka; sądzono, że kategorie języka i myśli bezpośrednio sobie odpowiadają, dlatego też nieznajomość pierwotnego, rekonstruowanego przez etymologię znaczenia wyrazów przyczynia się do ich opacznego użycia, to zaś może mieć poważny wpływ na błędy ludzkiego myślenia:

Dowiódł już tego Kondillak [Condilłac — Z. K.], że na dokładności i precyzji języka cała sztuka rozumowania zawisła, pokazał to, że w tych naukach rozbiór i kombinacja wyobrażeń są łatwe i jasne, w których język jest łatwy i zwięzły, że nie oznacza etymologia wyrazów, czyniąc niepewność ich co do znaczenia ma wpływ największy na opinie, błędy i przesądy ludzkie.[20]

Wynika stąd, że wyobrażenia (kategorie odnoszące się do świadomości) dają się porządkować w różnoraki sposób; czy jednak uważano też, iż znaczenia (poziom języka) mogą być jakoś dzielone, rozkładane na elementarne jednostki?

Świadomość semantyczna drugiego dziesięciolecia ubiegłego wieku nie dysponuje jednoznaczną i spójną odpowiedzią na takie pytanie. Z jednej strony znaczenie traktowane jest jako pojęcie „przytwierdzone" do znaku, nie dające się w zasadzie dzielić, pozwalające się jednak „przesunąć" w granicach wyznaczonych przez możliwości swego nośnika (*signifiant*) oraz przez stopień rozwoju języka narodu czy grupy etnicznej. W takim ujęciu zagadnienia znaczenia i słowa należą do dwóch rozbudowanych zbiorów podobnych elementów, w których obrębie mogą nastąpić jedynie zmiany przyporządkowania. Mowa poetów dąży do celowego zaburzenia relacji przyporządkowania znaków i znaczeń, podczas gdy dla języka literackiego, języka warstw wykształconych najbardziej pożądany byłby taki stan rzeczy, kiedy jednemu wyrazowi odpowiadałoby jedno znaczenie. Z drugiej jednakże strony mówi się, już w pracach Piramowicza i później, w pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku, o „cieniach jednego słowa" (znaczeniowych odcieniach) i o możliwości ich szeregowania — wyraźnie rozróżnia się znaczenie

[19] Z. Florczak *Europejskie źródła teorii językowych w Polsce na przełomie XVIII i XIX w.*, Wrocław 1978, s. 78–81.

[20] K. Wolski *Słownik języka polskiego. Komentarz do recenzji „Gazety Halskiej Literackiej"*, w: „Pamiętnik Warszawski" 1809, t. 1, s. 79–80.

słowa i zmiany znaczenia zachodzące pod wpływem wypowiedzeniowego kontekstu. Uwagi Lindego o układzie haseł w *Słowniku języka polskiego* zdają się sugerować, że znaczenie traktuje się jako wielkość, którą można rozłożyć na elementy składowe pozwalające się w różnoraki sposób uporządkować. Tak chyba można zinterpretować pojęcie „cienia znaczeniowego", odwołujące się do terminologii malarskiej, wydzielającej barwę podstawową oraz domieszki barwne, które wpływają na końcowy efekt kolorystyczny.

Przejście z jednego znaczenia do drugiego — wyjaśnia Linde — rzadko kiedy liczbami [...], częściej oznaczyłem znakiem § lub też tylko laseczką poprzeczną –; bo cienie tych znaczeń tak są po większej części delikatne, że może właśnie w ten czas najlepiej są rozłożone [uszeregowane — Z. K.], gdy mniej rozerwane jedne od drugich, razem się ze sobą stykają. Strzec się nadto potrzeba, żeby znaczeń niepotrzebnie nie drobić, co częstokroć jest skutkiem nieuwagi na różnicę zachodzącą między znaczeniem pojedynczego słowa a znaczeniem z całego sensu wypadającem: *significationem et significatum verborum*, z których ostatnie pierwszemu wcale przeciwnem się wydaje.[21]

Dążenie do intuicyjnego podziału znaczenia wyrazów na elementy składowe wyznacza długą tradycję wyjaśniania znaczeń języka, prowadzącą od Arystotelesa poprzez Locke'a, Leibnitza, Spinozę aż do dzieł dzisiejszych filozofów i językoznawców. Pisał na ten temat m. in. Jurij Apresjan:

W typowych dla tego kierunku pracach pojęcie wyrażone słowem jest analizowane w kontekście całej wypowiedzi i w związku z całą sytuacją, która jest przez nią opisywana, przy czym próbuje się sprowadzić dużą liczbę pojęć złożonych do niewielkiej liczby pojęć prostych i skutecznie rozróżnić dowolne dwa pojęcia.[22]

Znaczenia języka przedmiotowego wyjaśniane są za pomocą parafraz (mówienie o języku w tym samym języku), korzysta się także z możliwości przekładu, podając obcojęzyczne odpowiedniki eksplikowanych wyrazów.

Przekładu jako językowej operacji, za pomocą której eksplikowano znaczenie, używano korzystając najczęściej z łaciny, rzadziej (postępował tak Linde) ze słowiańskich odpowiedników wyjaśnianego wyrazu, jeszcze rzadziej z odpowiedników francuskich lub niemieckich. Parafrazowanie i przekład były typowymi operacjami metajęzykowymi, koniecznymi dla wyjaśnienia znaczenia, stosowanymi intuicyjnie, bez wyraźnych i bezpośrednich nawiązań do mających długą tradycję rozważań teoretycznych na temat relacji łączących język przedmiotowy i język powiadamiający o opisywanym kodzie.[23]

---

[21] Linde *Słownik*..., t. 1, s. XII.

[22] Apresjan, op. cit., s. 22.

[23] R. Jakobson *Metajęzyk jako problem językoznawczy*, przeł. M. R. Mayenowa, w tegoż: *W poszukiwaniu istoty języka*, Warszawa 1989, t. 1.

Refleksja nad znaczeniem, dokonująca się na początku XIX w., koncentrująca się na zagadnieniach aktualnego stanu języka (norma, opis semantycznego bogactwa polszczyzny, specyfikacja znaczeń) nie zaniedbywała jego historii. Inspiracje znajdowano bądź w retorycznej wiedzy o stylu, bądź też w etymologii. Dwie perspektywy oglądu zjawisk, które początkowo się uzupełniały, stały się w latach późniejszych podstawą do rozgraniczenia językowej diachronii i synchronii, a więc do ustanowienia podziałów typowych dla językoznawstwa początków XX wieku. Uczony, o którym dzisiaj by powiedziano, że zajmują go przede wszystkim zagadnienia synchronii, obserwował zmiany znaczenia towarzyszące użyciom wyrazów, etymolog zaś cofał się w głąb historii języka, zmierzał do ustalenia pierwotnych rdzeni wyrazów, hipotetycznego prajęzyka ludzkości. Etymolog, prowadzący żmudne badania nad językowymi uniwersaliami, dążył do drobiazgowej rekonstrukcji tej dawnej postaci mowy, w której słowa odpowiadały rzeczom, gdzie dźwięki miały ustaloną wartość symboliczną. Gébelin nie miał wątpliwości, że zadanie to można wykonać. Jego zdaniem A symbolizowało byt, Stwórcę, posiadanie, wchodziło przy tym w związki z E, które oznaczało egzystencję.[24] Symboliczne interpretacje dźwięków mowy stawały się niejednokrotnie podstawą fałszywych wywodów etymologicznych, w których znaczenie słowa wyjaśniano na podstawie dość dowolnych skojarzeń. Polskim przedstawicielem takiej „zmistyfikowanej semantyki" był Adrian Krzyżanowski, niesławny krytyk dzieła Józefa Mrozińskiego. O możliwości rekonstrukcji prajęzyka Słowian myślał też Samuel B. Linde, który był jednak w swej praktyce o wiele bardziej ostrożny niż np. Gébelin. Wiedza o znaczeniach, poszukująca dogodnej metody badawczej w pracach etymologów, miała wyraźne trudności z określeniem natury znaku językowego. Zgadzano się co do tego, że znaczenia słów prajęzyka były z pewnością doskonale umotywowane, lecz wyrazy w rozwiniętej, „ucywilizowanej" postaci mowy nie przylegały już tak ściśle do rzeczy, związek znaczenia i znaku nie był oczywisty, wymagał interpretacji.

Wolni od towarzyszących wyjaśnianiu znaczenia problemów teoretycznych byli ci autorzy, którzy „pisanie synonimów" traktowali jako rodzaj zabawy literackiej. „Dociekania semantyczne" z początków XIX wieku stanowiły bowiem nie tylko dziedzinę zainteresowania uczonych, lecz były też składnikiem popularnych, salonowych gier towarzyskich. U księżnej Marii Wirtemberskiej bawiono się w „pisanie synonimów", podobnie jak czyniono to w literackich salonach Francji XVII w., gdzie

[24] Por. fragmenty słownika Gébelina w: J. Rouden *Poétes et grammariaines en XVII^eme siècle*, Paris 1977, s. 313.

analiza słownika i wyjaśnienia znaczeń słów języka ojczystego należały do cennych umiejętności. „Synonimy" powstające w czasie zabaw w salonach są w istocie nazwą literackiego gatunku.[25] Były to raczej swobodne wariacje na temat znaczenia wyrazów niż próby dokładnego, poważnego opisu. Podczas spotkań u księżnej Wirtemberskiej tak rozumianymi synonimami zajmowała się fundatorka salonu oraz jej bliskie otoczenie: Ignacy Potocki, Ludwik Kropiński, Tadeusz Matuszewicz, Jan Maksymilian Fredro. „Synonim" rozumiany jako realizacja reguł gatunku literatury sentymentalnej to wypowiedź, której bynajmniej nie tworzy się po to, by znaczenie wyjaśniać, lecz przede wszystkim dlatego, aby zaprezentować literacki talent autora, powiadamiając przy tym słuchaczy o uczuciach związanych z serią prezentowanych słów, stanowiących temat powstającego w ten sposób utworu. Funkcje artystyczne oraz dążenia do swobodnej ekspresji „ja" zdominowały tu tendencje poznawcze. Synonimy Wirtemberskiej kończy często sentencja o charakterze wyznania:

I tak życzyłabym, aby Puszcze nieprzebrane dzieliły Polskę od jej nieprzyjaciół. Żeby w tejże Polszcze, szacowne z tylu miar Lasy lepiej szanować umiano. Żeby w naszych sosnowych Borach nie tyle piasku bywało. A domek mój, żeby zawsze zielonymi Gaikami był otoczony.[26]

Zamiast wyznania lub życzenia w synonimie tego rodzaju mógł się równie dobrze pojawić np. zwrot do drugiej osoby: „Malwino! widziałem cię w Smutku, patrzę na ciebie w Żalu"[27]. Łatwo zauważyć, że spójność synonimu literackiego nie podlega zasadom rządzącym spójnością tekstu, który spełniać miał wymogi zeszłowiecznej naukowości, spójność synonimu określały konwencje utworu literackiego przeznaczonego do głośnego czytania. Słowa, które były pretekstem dla tego rodzaju wypowiedzi, nie musiały być przy tym wcale wyrazami bliskoznacznymi; synonim jako gatunek mógł być także inspirowany homonimami lub antonimami. Liczył się przede wszystkim udany, oryginalny koncept, tak jak np. w „synonimie" Kropińskiego, który dowcipnie zinterpretował ontonomastyczne zestawienie *Kochać się. Kichać.*

Kichać i Kochać się są to dwa wyrazy w brzmieniu podobne sobie, lecz niezmiernie różniące się w istocie!
Kichanie kręci w nosie — Kochanie w sercu. Kichający może nie Kochać — Kochający kiedyżkolwiek Kichnąć musi.

---

[25] Zob. A. Aleksandrowicz *„Błękitne soboty" Marii Wirtemberskiej*, „Pamiętnik Literacki" 1974 z. 3.
[26] M. Wirtemberska *Puszcza. Bór. Las. Gaik. Synonima polskie*, w: *Z kręgu Marii Wirtemberskiej. Antologia*, oprac. A. Aleksandrowicz, Warszawa 1978, s. 211.
[27] Tamże, s. 220.

Kich jest ciężkim westchnieniem nosa — westchnienie ciężkim Kichaniem serca.[28]

Beztroska, zabawna gra „w synonima", rozwijająca z pewnością językową kompetencję użytkowników polszczyzny, uważana była przez bywalców salonów za przejaw patriotyzmu. Była to — ich zdaniem — odpowiedź na wezwanie Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk do napisania słownika synonimów.

Słownik taki oprócz oczywistych zadań użytkowych pełnić miał określone, istotne kulturowe funkcje. Słownik rozumiany czysto zewnętrznie jako zbiór wszystkich wyrazów języka może być (tak samo jak pismo) potraktowany jako podstawowa i dostatecznie trwała forma kulturowej pamięci zbiorowej[29], podtrzymującej — w tym konkretnym, polskim przypadku — tożsamość przedstawicieli podbitego narodu, pamięci, która przyczynia się do rozwoju samoświadomości kultury i umożliwia jej trwanie w osobliwych warunkach historycznych. Stosunek do własnego języka był w porozbiorowej Polsce miarą patriotyzmu kulturowej elity, co dla uczonych stanowiło motywację do wytężonej pracy. Z tych antropologicznych i kulturowych funkcji łączonych coraz silniej ze świadomością języka zdawał sobie zapewne sprawę Samuel B. Linde, skoro napisał we wstępie do swego epokowego dzieła:

ten największą robi językowi przysługę, kto go w całej obszerności w jedno zebrawszy, podaje do potomności. Jeżeli upadnie, potomni będą mieli skąd go podsycić; jeżeli wzrostu nabierze, będą mieli pamiątkę tego, czym był, a na zawsze wskazówkę, czym być może i powinien.[30]

O słowniku języka polskiego myśli się więc jako o osobliwym, skierowanym w bliżej nie określoną przyszłość przekazie, komunikacie zaadresowanym do znanego jedynie z nazwiska odbiorcy, przyszłego przedstawiciela tej samej kultury. Rozumiany w taki sposób słownik gromadził wiedzę zarówno o współczesnym życiu języka, jak też o jego przeszłości (rola etymologii), był zatem potwierdzającym i testującym narodową tożsamość tekstem kultury.

Dla Polaków aktualne i atrakcyjne było twierdzenie Herdera, że naród to historyczna i kulturowa wspólnota „wyrażająca się nade wszystko w języku"[31]. „Semantyka" mogła więc łączyć się z polityką. Zainteresowanie znaczeniowym apektem mowy wyrastało z potrzeby narodu, przekształcanej niekiedy w modę, która z kolei stawała się przedmiotem

[28] Tamże, s. 225.

[29] J. M. Lotman *Nieskolko myslej o tipologii kultury*, w: *Jazyki kultury i problemy perewidimosti*, Moskwa 1987.

[30] Linde, op. cit., s. II.

[31] J. Szacki *Historia myśli socjologicznej*, cz. I, Warszawa 1981, s. 144.

parodii. Takiej np., jaką uprawiały „Wiadomości Brukowe"; w „synonimie" *Człowiek słuszny, dostojny, godny, zacny, uczciwy, poczciwy*, gdzie opis znaczenia wyrazów zastąpiono po prostu prezentacją zachowania określanego za ich pomocą człowieka, czytamy:

Człowiek słuszny jest rubaśny, jeździ karetą, choćby za cudze pieniądze, niewiele mówi, ale *sentencjami*, to jest krótko, z pewnością, powagą i miną nakazującą milczenie i wiarę, na nieznajomych spogląda nieco wyniośle, a przynajmniej poważnie, ale razem łaskawie i sposobem opiekuńczym; na niższych patrzy z góry, to jest z oznaczeniem zupełnym swojej wyższości i godności, jest zaś pokornym, najniższym sługą i nadskakującym względem wyższych. [...]
Człowiek słuszny powinien grać w *Bostona*, jeżeli wygra, upomina się o pieniądze, jeżeli przegra, nie płaci, bo któżby się u słusznego upomniał?[32]

„Semantyka" zupełnie niepoważna oraz dociekania ówczesnych uczonych w różnym stopniu i w sobie właściwy sposób przyczyniały się do utrwalenia kultury i języka, którym mówił naród znajdujący się pod obcą administracją.

Zbigniew Kloch

Towianistyczna utopia języka

Mistrz jako prawodawca języka

„Mówcie mało a mocno" — stało się hasłem towiańczyków, z których każdy — pod przewodnictwem mistrza — miał opanować prawidła nowego języka. Byli przecież apostołami posłanymi na łów. A choć nie posiadali ani bogactw, ani materialnej siły, dzięki odpowiednio użytym wyrazom mieli podbijać świat.
Przykład „działającego słowa" został dany przez Towiańskiego, gdy w 1841 rozpoczął w Paryżu głoszenie misji, ale był to dopiero początek pracy nad stworzeniem właściwej, prawdziwie chrześcijańskiej mowy. Mistrz wierzył, że to zadanie przypadło w udziale Słowianom, zwłaszcza Polakom: „Grecy — powiadał — wzięli słowo inteligencją, Germanie — namiętnością, a tylko Słowianie — duchem i to właśnie gwarantuje powodzenie ich językowego przedsięwzięcia".[1]
Jednak w praktyce zwycięstwo wciąż wydawało się odległe. Brak sukcesów towiańczyków budził w nich poczucie winy, podsycane zresztą

[32] „Wiadomości...", op. cit., s. 89–90.
[1] S. Goszczyński *Dziennik Sprawy Bożej*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1984, t. 1, s. 227.

parodii. Takiej np., jaką uprawiały „Wiadomości Brukowe"; w „synonimie" *Człowiek słuszny, dostojny, godny, zacny, uczciwy, poczciwy*, gdzie opis znaczenia wyrazów zastąpiono po prostu prezentacją zachowania określanego za ich pomocą człowieka, czytamy:

Człowiek słuszny jest rubaśny, jeździ karetą, choćby za cudze pieniądze, niewiele mówi, ale *sentencjami*, to jest krótko, z pewnością, powagą i miną nakazującą milczenie i wiarę, na nieznajomych spogląda nieco wyniośle, a przynajmniej poważnie, ale razem łaskawie i sposobem opiekuńczym; na niższych patrzy z góry, to jest z oznaczeniem zupełnym swojej wyższości i godności, jest zaś pokornym, najniższym sługą i nadskakującym względem wyższych. [...]
Człowiek słuszny powinien grać w *Bostona*, jeżeli wygra, upomina się o pieniądze, jeżeli przegra, nie płaci, bo któżby się u słusznego upomniał?[32]

„Semantyka" zupełnie niepoważna oraz dociekania ówczesnych uczonych w różnym stopniu i w sobie właściwy sposób przyczyniały się do utrwalenia kultury i języka, którym mówił naród znajdujący się pod obcą administracją.

Zbigniew Kloch

Towianistyczna utopia języka

Mistrz jako prawodawca języka

„Mówcie mało a mocno" — stało się hasłem towiańczyków, z których każdy — pod przewodnictwem mistrza — miał opanować prawidła nowego języka. Byli przecież apostołami posłanymi na łów. A choć nie posiadali ani bogactw, ani materialnej siły, dzięki odpowiednio użytym wyrazom mieli podbijać świat.
Przykład „działającego słowa" został dany przez Towiańskiego, gdy w 1841 rozpoczął w Paryżu głoszenie misji, ale był to dopiero początek pracy nad stworzeniem właściwej, prawdziwie chrześcijańskiej mowy. Mistrz wierzył, że to zadanie przypadło w udziale Słowianom, zwłaszcza Polakom: „Grecy — powiadał — wzięli słowo inteligencją, Germanie — namiętnością, a tylko Słowianie — duchem i to właśnie gwarantuje powodzenie ich językowego przedsięwzięcia".[1]
Jednak w praktyce zwycięstwo wciąż wydawało się odległe. Brak sukcesów towiańczyków budził w nich poczucie winy, podsycane zresztą

[32] „Wiadomości...", op. cit., s. 89–90.
[1] S. Goszczyński *Dziennik Sprawy Bożej*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1984, t. 1, s. 227.

przez mistrza. Po klęsce kolejnej „służby z emigracją" jeden z braci twierdził, iż musi w tym tkwić błąd apostołów, którzy — choć różnych już próbowali języków — nie natrafili jeszcze na właściwy. Bowiem (błędne koło często pojawiało się w rozumowaniu uczniów Towiańskiego) gdyby znaleźli odpowiednie wyrazy, musieliby zostać wysłuchani i przyjęci. Skoro nie zostali, *eo ipso* nie znaleźli.[2]

W przeciwieństwie do Krzysztofa Rutkowskiego nie sądzę więc, by Towiański dążył do świadomego zaciemnienia sensu słowa i rozmycia znaczeń.[3] By chciał niepodzielnie objąć władzę nad wyrazem i wedle własnych zachcianek przypisywać mu treści. Choćby ze względów pragmatycznych: wiedział przecież, że jego uczniowie nigdy skutecznie nie przemówią do emigracji, jeśli będą tylko powtarzali słowa — nieświadomie, bez tego żaru, jaki wywołuje przyjęcie cudzych treści za własne, największe prawdy duchowe. A cóż mistrzowi po lingwistycznej sieci, w którą złapał kilkunastu wyznawców, skoro on chciał zostać Napoleonem nowej, odrodzonej Europy.

Jeśli więc ostatecznie język, którego głównym prawodawcą został Towiański, okazał się ciemny, jego pojęcia wieloznaczne, a definicje nieostre, to winę za to ponosił nie tyle mistrz — jakkolwiek w istocie był fatalnym stylistą — co utopijne założenia upragnionej mowy.

W nowym języku miał przecież bez reszty, bez granic wyrazić się duch. Była to próba zrealizowania romantycznych marzeń o słowie przezroczystym dla treści. Próba wyzwolenia się z dręczącego poczucia niekoherencji między doświadczoną w przeżyciu metafizycznym nieskończonością a zawodnym, „skończonym" wyrazem, niezdolnym do przekazania odczutych treści. Zbyt długo już romantycy skarżyli się na bezsiłę zakleszczonego we władzy czasu człowieka, który w ułomnych słowach pragnął wyrazić absolut, pragnął przekazać światło objawione w iluminacji. Teraz Towiański jako lekarz duchowy uznał, że może dać im panaceum także na ten ból.

Nowy język zakładał więc tworzenie słów oddających pełnię treści duchowych. Ale zakładał też czytanie tych słów tak przenikliwe, by żaden sens nie umknął uważnemu oku. Mistrz pragnął — w czym nie odbiegał od całej prawie epoki — uczynić ze swych uczniów sprawnych deszyfrantów ukrytych treści słowa-symbolu. Stąd jego gniewy, gdy wyznawcy, nawet tak wybitni jak Mickiewicz, oblewali egzamin z dekodowania. Stąd też rodzaj presji moralnej, jaka szybko zaczęła odciskać się na towiańczykach, prowokując ich do udawania, że rozumieją ezoteryczne pisma Towiańskiego. Motywem był czasem strach, czasem

---

[2] Tamże, s. 258.

[3] K. Rutkowski *Braterstwo albo śmierć. Zabijanie Mickiewicza w Kole Bożym*, Paryż 1988.

próżność, czasem chęć sprostania obowiązkom. A wreszcie wiara, że zaiste pojęło się słowa mistrza.

Zadanie, by w przyszłości z dwu słów wydobyć zawartą w nich ideę i nakazany czyn — zderzało się z innym, nie dającym się pogodzić z pierwszym. Oto Towiański oczekiwał, że na drodze duchowej pracy wytworzony zostanie język, w którym w ogóle zniknie przepaść między treścią jawną i ukrytą. Jawne będzie wszystko: każda najsubtelniejsza wiedza duchowa, każda największa tajemnica wyższego świata będzie wylewała się na zewnątrz, nie krępowana przez formę. Kresem tego przedsięwzięcia stawało się nie tyle udoskonalenie języka werbalnego, co zastąpienie go rodzajem pozasłownej komunikacji, w której zasadniczą rolę odgrywała emanacja energii duchowej, ekspresja ciała i twarzy.

Idealna rozmowa nie była, wedle Towiańskiego, wymianą zdań. Wszelkie dyskusje i spory wydawały się mistrzowi i jego wyznawcom straszliwą i zgubną ohydą, znakiem Polski staroszlacheckiej, która nieopanowanym sejmikowaniem doprowadziła do tragedii ojczyzny. Mówić należało wtedy, gdy pewnym się było swej prawdy, a prawda wzywa nie do dyskusji, lecz do posłuszeństwa. Zwłaszcza prawda taka, jak ją rozumieli towiańczycy: jedyna, dana od Boga, wsparta objawieniem. Słowo w Jego imieniu wydane również stawało się nieomylne i — co przyczyniało się do drażniąco aroganckich zachowań towiańczyków — zwycięskie. Wcześniej czy później musiało pokonać opornych.[4]

Wkrótce zresztą zmonopolizowanie prawdy przestało wynikać wyłącznie z założeń ontologicznych, lecz stało się ideologicznym bezpiecznikiem. Bezwzględne przekonanie o własnej racji miało blokować niepokój i wątpliwości wynikłe z coraz bardziej widocznych klęsk Sprawy. Toteż kiedy pojawiły się pierwsze niepowodzenia, Towiański pouczał Goszczyńskiego, że „aby żyć w prawdzie trzeba się zacietrzewić". Znaczyło to: „nie słyszeć, nie widzieć nic, co przeciwne jest naszej racji".[5]

Człowiek przystający na takie założenia stawał się nieznośny dla zwykłych słuchaczy. Zaakceptować mogli go wyłącznie ci, którzy uznali, iż ich wolność nie polega na prawie do przeciwstawiania stanowisku rozmówcy własnego punktu widzenia. Rodzi się natomiast ze zmienności ról: gdy ja „jestem w prawdzie" — ty słuchasz, a kiedy ty dobrniesz do królestwa *veritas*, wówczas „Ja" zmieniam się w pokornego powiernika twych słów. Tylko w tym wypadku apodyktyczność przestawała być odbierana jako zamach na wolność słuchacza.

---

[4] Por. *Dziennik Sprawy Bożej*, op. cit., t. 2, s. 233, 236, 238, 247.

[5] Tamże, s. 278.

„Ja" i „Ty", występujące w towianistycznej rozmowie, nie były oczywiście tymi, które zwykle uczestniczą w akcie mowy. W tym punkcie ma rację Rutkowski twierdząc, że towianizm doprowadzał do unicestwienia tradycyjnych podmiotów. Pytanie jednak, czemu ta operacja służyła, jakie miały być (podkreślam: miały, a nie były) straty i zyski?

Dla większości towiańczyków zwykłe relacje pomiędzy partnerami konwersacji zostały dostatecznie skompromitowane przez beznadziejne dyskusje polityczne emigrantów. Pokaz kłótliwości, urazów, niezdrowych ambicji, fanfaronady, głupoty etc. mógł zniechęcić do demokratycznych form rozmowy. Mógł też zniechęcić do „Ja" świadomego swej przeszłości, upodobań, poglądów, a stąd zawsze skłonnego do sporów i trudnego do pogodzenia z innymi partnerami dialogu.

Toteż nie pod wpływem manipulacji, lecz świadomie, przekonani o bolesności, ale i o konieczności tej operacji przystawali towiańczycy na nowe „Ja" i nowe „Ty": spirytualne, wyzbyte indywidualności, oczyszczone z tego, co dotąd tworzyło osobowość. Wierzono, że w ten sposób stanie się możliwy kontakt bezpośredni, dialog „z ducha do ducha" — głęboki i zgodny.

Z czasem owo „uduchowienie", równoznaczne z zanegowaniem ludzkiej pamięci, co tak oburzało Krasińskiego, zaczęło mieć też walor psychotechniczny. Po prostu łatwiej było podjąć jeszcze jedną, beznadziejną akcję nawrócenia szyderczej emigracji, jeśli zapomniało się o jej drwinach i własnej urazie.

Za destrukcją tradycyjnego „Ja" i „Ty" kryła się też romantyczna podejrzliwość wobec kultury i cywilizacji, którą to nieufność Towiański chorobliwie spotęgował. „Zapomnieć o ja swoim i cudzym" — to również ignorować fakt, że mamy do czynienia z rozmówcą wykształconym, oczytanym. Taki bowiem pierwszy jest do dysput, dywagacji, roztrząsań. Nie bez przyczyny ideałem, także w dziedzinie rozmowy, stał się chłopek: w nim warstwa kulturowa jest najcieńsza, a lata pańszczyzny przyzwyczaiły go do mowy „ewangelicznie" prostej. „Tak" ma za „tak", „nie" za „nie" i nie pyta jak wykształcony Piłat: „Cóż to jest prawda?". Postawa słuchania i przyjmowania słowa, jakby wychodziło ono z ust Chrystusa, obowiązywała — przynajmniej w teorii — nie tylko wobec mistrza i „urzędów", ale także wobec szeregowych członków Koła. Określała ona również sposób włączania się do rozmowy. Jeśli ktoś zapragnął przemówić, to winien podjąć rozmowę w tym punkcie, w którym porzucił ją przedmówca i dalej rozwijać temat gładko, niczym nić ze szpuli. Dzięki temu wielu miało mówić jak jeden, jakby jeden duch ich ożywiał. I podobno — z nostalgią wspominał Mickiewicz — na początku to się udawało.

Degenerowanie się towianistycznego języka

Dość szybko okazało się, że ten idealny projekt mowy jest zbyt trudny do realizacji, a jego słabe punkty poczęły decydować o degeneracji języka. Najbardziej brzemienne w skutkach okazało się wykluczenie dyskusji w chwili, gdy — wraz z postępującą hierarchizacją Koła — utrwalił się podział na tych, którzy mają słuchać i na tych, którym przeznaczone jest mówienie.

Jak już wspomniałam, w akcie mowy nie było miejsca na równość i partnerstwo. Założenie, że mówi się w imię absolutnej prawdy, dawało władzę nad słuchaczem. Jego wolność gwarantowana była wyłącznie możliwością, że i on dostąpi chwili, w której prawda przemówi przez jego usta. Skoro podział na „słuchaczy" i „mówców" ustalił się (oczywiście w praktyce, bo w teorii dalej wszystko było możliwe), skoro zakorzeniło się przekonanie o duchach „wyższych" i „niższych", to również struktury językowe zaczęły uczestniczyć w ograniczaniu wolności podrzędnych członków Koła.

Mickiewicz, odpowiedzialny za wzmocnienie hierarchizacji i kult „urzędu", ponosił znaczną winę za zamianę języka w „dom niewoli". Lecz jego restrykcje tłumaczy niepokój o skutki „grzesznego gadulstwa", a przede wszystkim lęk o nieostrożność uczniów, którzy niekontrolowanymi wypowiedziami ściągali na koło zarzut herezji. Degenerowanie się językowego systemu Koła przyspieszył nieoficjalny zakaz pytania o znaczenia towianistycznych terminów. A właściwie nie tyle zakaz, bo nikt nigdy go nie wypowiedział, co szczególna atmosfera, wymuszająca na braciach choćby udane rozumienie dokonywanej przez Mickiewicza egzegezy pism i listów mistrza.

Tymczasem większość towiańczyków nie pojmowała głoszonych im nauk, nie potrafiła nawet streścić ich sensu, a to prowadziło do bezmyślnego powtarzania zasłyszanych zwrotów i pojęć, coraz bardziej przybierających charakter skrzepów językowych. Na przykład Goszczyński na początku przynależności do Koła komentował wrażenia wywołane przez pisma Towiańskiego: „Raz tylko je słyszałem i dlatego nie mogę ci dać o tem jasnego wyobrażenia. Pojmiesz, że takie słowa działają wprost na ducha, a niełatwo zatrzymują się w umyśle".[6]

W „umyśle" zatrzymywały się dopiero wówczas, gdy nauczono się ich na pamięć i każdy z towiańczyków musiał dokonać tej sztuki. Nietrudnej w końcu, skoro zasób słów był ubogi, a powtarzano je po wielokroć. Jaka jednak treść kryła się za pojęciami — to może czuł duch, lecz rozum nie rozumiał.

---

[6] S. Goszczyński *Listy (1823–1875)*, oprac. S. Pigoń, Kraków 1937, s. 153.

Dopiero po secesji Mickiewicza, kiedy zelżał strach przed nielitościwym egzegetą Towiańskiego, Goszczyński zapragnął zapytać mistrza, co znaczą rozmaite słowa. Wśród nich znalazły się podstawowe dla Sprawy pojęcia. Nie wiedział więc brat Seweryn co to jest „wylew", „przebicie ciała", „duch narodu", „duch emigracji", „duch Francji", „punkty zaklęcia" etc. A przecież przez pięć lat tymi słowami mówił, pisał i myślał. I należał w końcu do elity intelektualnej Koła.

Mowa miała być „wylewem". Szykującym się do apostołowania towiańczykom zakazywano wcześniejszego opracowywania wypowiedzi. Przygotowywali się oni do publicznego wystąpienia praktykując „modlitwę bez idei", „otworzenie kanału", tj. odpowiednie ćwiczenia skupienia, kumulowania energii i emocji. „Pasterskie" słowo winno przyjść potem, samo z siebie.
W istocie, choć nie powiedziano tego wprost, chodziło o to, by przez oczyszczoną duszę przemówił Duch święty. Odpowiednią pracą i medytacjami, znanymi z tradycji mistycznych, towiańczycy mieli „wyrobić" w sobie „dar języków". W ten również sposób pracował Mickiewicz przed wykładami w Collège de France, a efekty, jak wiemy, były wstrząsające.
Taki stosunek do słowa miał swoją tradycję nie tylko w Piśmie świętym. Równie silnie osadzony był w romantyzmie. Wystarczy przykładowo powołać się na Novalisa, który uważał, iż jeśli poeta podda się harmonii bytu, wówczas będzie w stanie wyrazić ją w sposób pełniejszy i doskonalszy niż wówczas, gdy traktując język jako narzędzie zabrnie między wykoncypowane i sztuczne dobory słów. Mówić należało bezwiednie, równie naturalnie jak się oddycha.[7]
Tej koncepcji języka towarzyszyła skrajnie „impresywna" teoria odbioru. Nie do umysłu mówił mistrz, a do ducha, ten zaś winien się pod wpływem słów rozpalić. Uznawano, że warunkiem zrozumienia wypowiedzi mistrza i jego naśladowców jest — dobra wola. Wystarczyło po prostu „otworzyć swego ducha", by „siła i nić ognista idąca od mistrza przewlec się mogła".[8] Ten język miał za-chwycać, a to czy zostaniemy schwytani i nanizani na jego ognistą nić zależało wyłącznie od nas.
Możliwe uzurpacje i nadużycia, jakie otwierało powyższe postawienie sprawy, są łatwe do przewidzenia. Warto też zauważyć, że impresywna teoria odbioru pozwalała brać za zrozumienie odpowiednio gorący stan emocjonalny. Goszczyński mógł tak naprawdę nie wiedzieć, co znaczy „przebicie ciała", ale jeśli po usłyszeniu tych słów czuł dogłębny żal, iż

[7] Novalis *Uczniowie z Sais*, Warszawa 1984, s. 328.
[8] S. Goszczyński *Dziennik Sprawy Bożej*, op. cit., t. 2, s. 222.

znowu „materia" wzięła górę nad duchem — czyli „tytuniu" się nie wyrzekł, „napoje rozgrzewające" pijał, „nieczystością cielesną" się zbrukał — to wszystko było w porządku. Żal starczał za rozumienie, uczucie za pojęcie.
Bracia, ufając wywołanym przez słowa Towiańskiego impresjom, podejmowali decyzję i sercem „zrozumiane" wskazówki mistrza próbowali przełożyć na praktykę życia codziennego. Gdy jednak dumni z osiągnięcia, czekali na pochwały — rozlegały się besztania i połajanki: że nie tak, że źle, że wciąż „nie dociągają".
Można w stworzeniu takiej sytuacji wietrzyć wyrafinowany makiawelizm Towiańskiego, dążącego do ubezwłasnowolnienia wyznawców. Sądzę jednak, że istnieje wyjaśnienie prostsze. Towiański chciał być prorokiem zwycięskim. Kiedy jego misja spotkała się z oporem, nie bardzo wiedział, jak pokonać niedowiarków. Powtarzał swe wezwanie, straszył karami, ponawiał próby nawrócenia wybitnych osobistości, jednak nic więcej uczynić nie mógł czy nie potrafił. Uczniom więc pozostawił realizację zadania, które zainicjował. Sprostać jego wezwaniom można było tylko w jeden sposób: odnosząc sukces. Niestety, osiągnięcia nawet tak potężnych uczniów jak Mickiewicz okazywały się skromne i nietrwałe. Toteż Mistrz, który wierzył, że całemu światu przyniósł posłanie Epoki Nowej, wciąż był nieukontentowany. Nawet realne sukcesy postrzegał tylko jako zapowiedzi przyszłych, wspaniałych zwycięstw. A gdy te nie nadchodziły, czuł narastający gniew.

Teatr słowa

W świecie towiańczyków słowo jako narzędzie komunikacji było silnie związane z ewangelicznym Słowem Żyjącym, Wcielonym. Sens tego ostatniego — zgodnie z dokonaną przez Towiańskiego hermeneutyką chrześcijaństwa — został zmodyfikowany i rozszerzony. Odnosił się nie tylko do Chrystusa, lecz także do Mistrza Andrzeja, a nawet (potencjalnie) do każdego człowieka, który chciał realizować wolę Boga objawianą przez Towiańskiego.
Człowiek miał stać się Słowem. W tym tkwiła jego ekspiacja za winy, a zarazem sens istnienia zarówno indywidualnego, jak i zbiorowego. Cudu odrodzenia zabitego Słowa — uśmierconego nie tylko przez ukrzyżowanie Chrystusa, ale także sformalizowanie chrześcijaństwa, zamianę religii w suchą ideologię i oderwanie wiary od życia — należało dokonać najpierw w sobie.
W minionych wiekach ludzkość przygotowywała się do tego dzieła słuchając Bożego Słowa, a zarazem praktykując duchową czystość. Ale obecnym czasom, twierdził Towiański, to już nie starcza. Świętość, choć-

by największa, lecz wyizolowana z życia, oddana kontemplacjom zamiast działaniu, musiała skończyć się upadkiem i grzechem. Człowiek, który chciał ten stary ideał naśladować, był Słowem martwym: słuchał ewangelicznych nakazów, ale nie potrafił ożywić sobą świata i innych ludzi. Przykład przezwyciężenia tego stanu, zejścia na ziemię i stania się Słowem żyjącym dał, jak sądzili uczniowie, sam Towiański: po objawieniu nie założył jakiejś odosobnionej wspólnoty w odległym i głuchym zakątku Litwy, ale przyjechał do Paryża głosić prawdę emigrantom. I chciał wykrzyczeć ją na cały świat: carowi, papieżowi, królom, żydowskim bankierom i francuskim szewcom. „Nie jest prawda, by pod korcem stała" — mógł zacytować prorok, uzasadniając konieczność powszechnego apostolstwa.

Nawet najofiarniejsze zaangażowanie się w misję głoszenia nowej nauki nie wyczerpywało jednak obowiązków. To był warunek konieczny, lecz niewystarczający. Do podstawowych powinności apostoła należało uczynienie z siebie znaku, żywego dowodu zbawiennych mocy prawdy, scalenia w sobie upowszechnianych nauk z ich praktyką, słowa z czynem. Nikt wówczas nie mógł powiedzieć: „To tylko słowa", bo istniała odpowiedź: „Oto człowiek".

Za wzór doskonałej jedności uważany był oczywiście Towiański, a wraz z nasilaniem się sekciarskich cech Koła również jego rodzina. On, oni byli Słowem Żyjącym. A określenie, iż mistrz „wszystko robi w tonie": naucza, chodzi, tańczy poloneza, spożywa posiłki, było sposobem wyrażenia doskonałej harmonii pomiędzy wiarą i praktyką.

Dojście do podobnego stanu należało do pierwszych obowiązków w Kole. Każdy powinien był stać się Słowem Żyjącym, choć równolegle istniało inne, równie zaszczytne miano: „Żołnierz Słowa Żyjącego". W nim główny nacisk kładł się nie na własną aktywność i dążenie do przemiany wewnętrznej, lecz ślepe i bezwzględne posłuszeństwo nakazom mistrza. Termin ten upowszechnił się w okresie walki Towiańskiego z Mickiewiczem, ale sygnalizował problem głębszy od konfliktu między mistrzem a wyznawcą.

Pomiędzy „Słowem Żyjącym" jako wzorem dla każdego człowieka a „Żołnierzem Słowa Żyjącego" jako modelem prawowiernego towiańczyka była ta sama sprzeczność, która przejawiała się w koncepcji oparcia powodzenia Sprawy na maksymalnej duchowej aktywności jej wyznawców przy jednoczesnym spętaniu ich swobody. Uczniowie mieli być zarazem wolni i poddani, samodzielni i posłuszni, aktywni i bierni. Sprawa ogłoszona przez Towiańskiego składała się z ciągu takich sprzeczności i to zarówno na poziomie idei, jak i w zderzeniu postulatów z praktyką.

Powróćmy jednak do terminu: Słowo Żyjące. Jego idea wiązała się ściśle

z komunikacją, gdyż Słowo podnosiło godność i obowiązki słowa. Najłatwiej przedstawić to na przykładzie reinterpretacji powołania romantycznego geniusza obcującego z transcendencją. W tradycyjnym ujęciu sam kontakt z Absolutem był wartością najwyższą, a przekazanie tego doświadczenia w poetyckim słowie — najwspanialszym darem ofiarowanym ludziom. Wedle Towiańskiego poprzestanie na tym oznaczało „łechtanie się" niebem, zmienianie transcendencji w przysmaczki. Kto pragnął uniknąć tej zdrożności — traktowanej przez mistrza jako duchowy nierząd — musiał każde natchnienie, każdą myśl otrzymaną z nieba zamienić w praktykę swojego życia. W ten sposób osiągał prawdziwe zrozumienie iluminacji, sprawdzał jej czystość, a wreszcie zyskiwał moralne prawo do upowszechniania objawienia.

Pracowite zamienianie iluminacji na „życie" było antidotum na jeden z podstawowych romantycznych dramatów: ból przeżycia transcendencji, która zawsze umykała człowiekowi, zarówno wtedy, gdy pragnął wcielić ją w słowo, jak i wówczas, gdy silił się w inny sposób nadać trwałość i ciągłość momentalnemu objawieniu. Towiański otworzył uczniom oczy i pokazał, iż zamiast wynosić z takich chwil gorycz i gniew Mickiewiczowskiego Konrada, mogą wyzwoloną energię zwrócić ku sobie i zużytkować na dokonanie przemiany wewnętrznej.

Ten program był tym bardziej kuszący, że duchowej pracy mistrz umiał nadać sugestywny rozmach i wizyjność. To głównie dzięki owej spirytualnej „horze", wielowiekowej, utrzymywanej przez metempsychozę orce ducha, Sprawa wydawała się poezją — całą w obrazach i widzeniach. U kresu przeobrażenia się w Słowo zwiastowała niewyobrażalną potęgę: mistrz mówił o sobie, iż jednym wypowiedzianym wyrazem mógłby zatrzymać statek płynący po rzece, uczniowie mieli ruszać góry, stwarzać i unicestwiać światy. Nie tylko w duchu — także w rzeczywistości. Tak jak pochylony nad mapą Napoleon w żołnierskich butach i komunijnym welonie, który przewrócił pół Europy, a gdyby „strzymał duchem", przeorałby całą ziemię.

W oczekiwaniu na tę potęgę uczniowie ćwiczyli się w prawidłach mowy, jaka przystoi Słowu Żyjącemu. Przede wszystkim odebrano im prawo do zwyczajnej konwersacji. Właściwa rozmowa zawsze dotyczyła Sprawy. Oczywiście miano mówić o niej tak, jak powtarzamy słowa Ewangelii, gdyż każda repetycja niesie w sobie kerygmatyczną moc zbawienia. Ponieważ jednak uczniowie byli jeszcze nie dość uduchowieni, godzono się na pewne kompromisy. Jeśli już muszą rozmawiać o rzeczach nieistotnych — niech to czynią, ale pod warunkiem potraktowania konwersacji jako okazji do ćwiczeń skupienia. Obierzcie temat rozmowy i trwajcie przy nim — pouczał Mickiewicz. Mówcie choćby o psach, lecz dzień cały tylko i wyłącznie o tym.

Na gadułę patrzono nieufnie, podejrzewając go o „loty" ducha, histerię, niezborność wewnętrzną. Jego pustosłowiu przeciwstawiano słowo skupione, sens skondensowany, wypowiedź związaną w całość jednością idei. Wedle tego wzorca każdy wyraz stawał się, jak mówił Mickiewicz, „przepaścią mądrości". A na jego hermeneutyce można było strawić wiele lat życia.

Dramat polegał na tym, że owo „skupione" słowo dane było nie dla jałowych studiów, ale jako pobudka do czynu. Zaś wymagania mistrza, by sprawnie odczytywać ezoteryczne treści, wciąż rosły. Po kolejnym nieporozumieniu, kiedy Towiański uznał, że znów nie został pojęty przez uczniów, pytał ich z żalem: jak ma wyglądać przyszłość, jeśli nie są w stanie zrozumieć obfitych i często wysyłanych im pism? Z biegiem czasu skargi na nieporozumienia, przekręcanie jego myśli, stawały się coraz częstsze.

Być może z tego powodu, a także ze względu na mizerne sukcesy apostolskie, Towiański w pewnym momencie zmienił ideę słowa. Przynajmniej w dziedzinie poezji, która miała stać się nową tubą Sprawy, bardziej skuteczną niż wykłady Mickiewicza w Collège de France. Na wieszcza Epoki Nowej namaszczono najlepszego w tym momencie (Słowacki i Mickiewicz poszli już swoją drogą) poetę w Kole. Ale zadanie postawione Goszczyńskiemu było niewykonalne, choć jego wiersze, dla pięknej formy, przedłożył Towiański nad skądinąd wyżej przez siebie cenione niewiarygodne kulfony poetyckie żony i szwagierki. Życzeniem mistrza było, by Goszczyński słowo uczynił łatwym i przystępnym. Ludzie dość mają tajemnic — twierdził Towiański. Świat został przeciążony abstrakcjami literatów i znużył się rozwiązywaniem ich zagadek. Teraz przyszła pora na podawanie prawdy w sposób jasny i przejrzysty, nie zatrudniający wiele ludzkiej energii. Sama prawda jest już wystarczająco trudna, by jeszcze zwiększać jej komplikacje formą wyrażenia. A człowiek powinien siły obracać na życie wedle podawanych mu praw, nie zaś na przegryzanie się przez literackie ciemności.

Gdy wreszcie po wielu twórczych bólach Goszczyński napisał poemat — o którym sądził, że wyraża idee towianizmu i spotka się z pochwałą mistrza — jego dzieło poddane zostało miażdżącej krytyce. Co znamienne, krytykowano w poemacie to, co wcześniej uznawano za najwyższe zalety słowa. A więc: „kupność", ściśnięcie treści, kondensację sensu, uczynienie z każdego słowa nabrzmiałego znaczeniami symbolu.[9]

Klęska Goszczyńskiego jako wieszcza Epoki Nowej to jednak dalszy etap w ewolucji towianistycznego słowa. W początkowej fazie ideałem było słowo-klucz, wzywające do wysiłku deszyfracji. Niech zaryją się

[9] Tamże, t. 1, s. 612–615.

w ziemię — głoszono w Kole pod adresem potencjalnych odbiorców słów mistrza — a przegryzą się przez treści, jakimi ich obdarowano. Obserwatorzy i krytycy Koła ze złośliwą uciechą komentowali nie tylko słowotwórcze ekscesy towiańczyków, ale także sam sposób mówienia wyznawców mistrza. Raził on nawet samych uczniów, oczywiście o ile otrząsnęli się z bezkrytycznego zaślepienia. Goszczyński, wychodząc z cienia fanatyzmu, zaczął wypełniać swój dziennik tragikomicznymi obserwacjami o twarzach wyznawców wykrzywianych w jakichś dziwnych paroksyzmach, tikach i grymasach, pisał o wybałuszaniach oczu, osłupieniach, wyszczerzaniach zębów etc. A była to tylko „mowa" oblicza, do której dołączała ekspresja reszty ciała, jego zdumiewające *danse macabre*.

W tym tyleż żałosnym, co śmiesznym przedstawieniu rozpadła się idea „mówienia całym sobą", udziału ciała w emanacji spirytualnej prawdy. W założeniach człowiek–znak miał wzmacniać siłę skondensowanych słów, a mowa jako „wypływ uczuć" powinna wesprzeć się na emocjach buchających z twarzy, szaty, rąk. W praktyce afektowana teatralizacja zachowań rychło stała się negatywnym wyróżnikiem towiańczyków. Problem polegał na tym, że ekspresja mówienia „całym sobą" wyczerpywała się błyskawicznie. Pierwotnie wystarczało, by — mówiąc metaforycznie — „krew uwięziona pod skórą, niedostępna dla wzroku słuchaczy", na co żalił się Mickiewiczowski Konrad, wyległa na twarz apostołów. Towiańczycy tę skargę na niedostępność wewnętrznej prawdy potraktowali dosłownie. Rozpoczął się spektakl rumieńców: od tych bardziej „panieńskich" po purpurę apopleksji, która w nawracanych wzbudzała żywe uczucia lęku, iż staną się świadkami jakiejś zdrowotnej katastrofy. Ale gdy towiańczycy „krew" swą już na jaw wydali, stało się jasnym, iż to nie wystarczy. Krok za krokiem posuwali się członkowie Koła ku zachowaniom coraz bardziej ekspresyjnym, aż w końcu ich zgromadzenia musiały na postronnych sprawiać wrażenie spotkań obłąkańców, a przynajmniej ludzi w stanie ostrej histerii. *Performance*, jakim stawała się istotna wypowiedź, sięgał po rekwizyty rodem z powieści gotyckiej: przysięgi na cmentarzu, posypywanie głów ziemią z grobu współwyznawcy, msze żałobne, podczas których kornie schyleni bracia modlili się za buntownika niczym za zmarłego. Bo choć żyw jeszcze — dla świata ducha był on już umarły.

Pismo towiańczyków

Tych możliwości ekspresji, którymi dysponowała wypowiedź ustna, nie miało rzecz jasna pismo. Toteż zarówno towiańczycy, jak i sam mistrz niechętnie ogłaszali swoje prace. Ujawniała się w tym

najlepiej ambiwalencja ich stosunku do słowa. Z jednej bowiem strony pokładali w nim nieograniczoną ufność, wierzyli, że odpowiednio użyte posiada moc nadzwyczajną. Ale dotyczyło to przede wszystkim słowa mówionego. Wobec pisanego żywili iście sokratejską podejrzliwość. Traktowali je jako „słowo półmartwe", wyrażające zaledwie część treści i to tylko tych dostępnych rozumowi. Prawdziwą całość słowo tworzyło dopiero wraz z życiem.[10]

Być może Towiański — podsycający w uczniach przekonanie, że „biblioteki są smętarzami abstrakcji" — miałby chętkę na podpalenie owych „smętarzysk". W praktyce jednak, skoro pragnął popularyzowania Sprawy, nie tylko musiał pisać, ale czasami także ogłaszać swoje prace. Również towiańczycy w imieniu Koła publicznie obwieszczali swoje stanowisko. Te wystąpienia przynosiły w efekcie nie tylko masę nieporozumień, ale wprost skandali.

Jeden z nich wiązał się z opublikowaniem pisma: *Powody dla których amnestia przyjętą być nie może*. Gdy tekst stał się znany, jego sygnatariusze, między innymi Goszczyński, zostali oskarżeni o narodową zdradę. Potwornie rozgoryczony brat Seweryn poświęcił wówczas kilka uwag temu, jak powinny być odczytywane ich pisma, by nie dochodziło do tak opacznego rozumienia intencji.

Przede wszystkim — pisał — te wypowiedzi mogą być „właściwie odczytane tylko ze stanowiska jakiego są wyrazem". Oznaczało to, że ktoś, kto nie przyjmie punktu widzenia uczniów mistrza Andrzeja, po prostu nie pojmie ich wystąpień. Goszczyński nie dostrzegał tu błędnego koła: pisma bowiem publikowano także po to, by przekonać opornych do swych racji. W istocie jednak było to możliwe tylko wtedy, gdy byli oni już nawróceni, tj. jeśli „stali na stanowisku jakiego pismo było wyrazem".

Drążąc przyczyny nieporozumień, jakie wiązały się z wystąpieniami członków Koła, Goszczyński wcale nie wskazywał na specyficzny słownik czy gramatykę, które miałyby utrudniać rozumienie języka towiańczyków. Być może po prostu nawykł do dziwactwa używanych neologizmów i do okropieństw składni. A może, nie bez pewnej słuszności, uznał, że pojęcia zawsze można objaśnić przypisem, można też przedrzeć się przez pokraczne zdania. Problem związany z pismami towianistycznymi był głębszy i poważniejszy, i poeta tej powagi przed nami nie ukrywał. Chodziło bowiem o zupełnie odmienne pojęcie logiki i porządku tekstu. Goszczyński przyznawał, że nowy porządek, jaki kreują towianistyczne pisma, może wydawać się — rozpatrywany z zewnątrz — chaosem. Powtórzenia, pozorny brak związków zarówno na poziomie wynikania

[10] Tamże, t. 2, s. 242.

zdań, jak i poszczególnych partii tekstu, pojedyncze sformułowania sprzeczne z myślą główną — to wszystko kłóciło się z tradycyjnymi wymogami stawianymi przed pisarzem i gwałciło ogólnie przyjęte normy. Jednakże istnieje — twierdził Goszczyński — zwornik tekstu, który bałagan zamienia w strukturę i unieważnia powyższe zarzuty. Jest nim prawda, ale nie ta, jaką możemy wydobywać z pojedynczych zdań i wyrażeń, lecz prawda „ogólnego stanowiska", z jakiego pisany jest tekst. Prawda miała więc pełnić rolę podobną do tej, jaką — przykładowo — grała wyobraźnia u Coleridge'a: była siłą integrującą, zdolną spoić, stopić, zrównoważyć i pogodzić ze sobą oddzielne, często nawet przeciwstawne, zdania i partie tekstu. W ten sposób powstawała jego jedność — niedostępna dla krytyki, która zawsze widzi tylko części, a nie dostrzega całości zespolonej niewidocznym lepiszczem.[11]

Można więc — taki wniosek płynął z wynurzeń Goszczyńskiego — gwałcić tradycyjne zasady logiki. Niezależnie od tego, jak tekst jest napisany, będzie on zawsze prawdziwy, jeśli takie są jego korzenie, jego „grunt". Prawdzie nie przeszkodzi nawet forma siermiężna czy zaniedbana — takie pouczenia otrzymywał Goszczyński również jako Wieszcz Epoki Nowej. Konkluzja wynikała stąd prosta: można pozwolić sobie na abnegację językową, jeśli tylko stoimy na właściwym stanowisku. Ludzie, żalił się Towiański, zawsze zaniedbywali „co" dla „jak".

Po raz kolejny więc towiańczycy, a raczej ich mistrz, okazywali się niekonsekwentni. Bo z jednej strony nurtowało ich pragnienie stworzenia nowego języka, wywołania rewolucji mowy, z drugiej zaś nie mieli w istocie motywacji, by urzeczywistniać swe marzenia. Po cóż dbać o zrozumiałość słów i zdań, skoro świecąca z nich prawda i tak dotrze do tych, którzy jej zapragną.

W istocie więc za szukaniem nowego języka tkwiło przeświadczenie, że najlepszy jest jego brak. Pytanie, cóż znaczy ten czy inny termin ze słownika mistrza, dlaczego zmienia się jego sens, dlaczego definicje pozostają nieostre, niejasne — w perspektywie towianistycznej wydawało się małoduszną, zoilowską złośliwością. Wyrażała się w tym chęć sprowadzenia języka Towiańskiego na poziom zwykłego użycia słów. A on tego nie chciał. „Nagą prawdę" lepiej wyrazi duch, płomień na twarzy, kometa na niebie, niż jakiekolwiek słowo. Zawsze ciasne, zawsze półmartwe.

Prawda–władza, zdania–schematy

Doniosły, a zwykle pomijany, wpływ wywarł na ewolucję języka towiańczyków ich spór z księżmi z zakonu zmartwych-

[11] Tamże, t. 1, s. 590, t. 2, s. 242.

wstańców. W bezpardonowej walce, w której zmartwychwstańcy coraz to zdobywali nowe punkty, zmuszające przeciwnika do rozpaczliwej obrony, stawką nie była palma pierwszeństwa w teologicznej dyspucie. Towiańczycy najdosłowniej walczyli o przetrwanie, zagrożeni ekskomuniką i wyklęciem. Gdyby doszło do oficjalnego wykluczenia z Kościoła, ich los na emigracji, i tak ciężki, stałby się niemożliwy do zniesienia. To starcie stało się pojedynkiem dwu języków, dwu sposobów myślenia, ujawniającym nieprzystawalność towianistycznej nowej mowy do tradycyjnego dyskursu. Zmartwychwstańcy przy pomocy logicznych, może zresztą raczej sofistycznych wywodów, uzasadniali prawomocność władzy Kościoła katolickiego. Dla towiańczyków takie zatrudnienie umysłu było kolejnym dowodem zdegenerowania się życia duchowego, sformalizowania przeżycia religijnego. Oni nie uzasadniali swej prawdy, oni ją czuli, a z tego poczucia rodziło się przekonanie o własnej sile i pragnienie władzy należnej ich „jedynie prawdziwej" prawdzie. „Nikt nie dotknie się nas bezkarnie, nikt nas nie uniknie. Jesteśmy ogień nowej epoki chrześcijaństwa" — pisał Goszczyński. Taka samoświadomość nie wymagała dowodów, wystarczała jej Russowska wiara w instynktowność życia duchowego.

Uczniowie z uwielbieniem powtarzali sobie anegdotę, jak to jednego razu ze wsi Towiańskiego został wzięty w sołdaty pewien chłop. Mistrz poruszony jego niedolą miał wówczas rzec: „Jeśli czujesz, że to ja powinienem iść za ciebie — to powiedz, a pójdę". Podobny sposób rozumowania stosowali towiańczycy wobec swoich krytyków i niedowiarków: „Jeśli czujesz się większym od mistrza, masz więcej prawdy od niego — powiedz, a On ci ustąpi miejsca, my zaś uwierzymy w ciebie". To, że nikt nie chciał wejść w szranki podobnej rywalizacji, było dla uczniów Towiańskiego dostatecznym dowodem, że jednak racja jest przy mistrzu i tylko przez niepojęty opór zatwardziałych grzeszników nie zostaje on przywódcą rzesz.

Budziło to ich gniew, ale nie osłabiało wiary w moc posiadanej prawdy. Ziemia musiała jej usłuchać, nawet jeśli, póki co, ludzie stawiali opór. W oczekiwaniu na karę, która zmusi upartych do posłuszeństwa, można było rozpocząć dzieło apostołowania z innego punktu. Bynajmniej nie metaforycznie, bo całkiem serio, Goszczyński pisał: „Może przyjdzie nam przemawiać do kamieni".

Niewrażliwi na siłę tego czucia zmartwychwstańcy zastawiali przemyślne pułapki, w które miały wpaść nieostrożne słowa mistrza i jego wyznawców, dając asumpt oskarżeniu o herezję. I chociaż towiańczycy wywijali się jak mogli — tłumacząc, przyciśnięci do muru, że przecież oni są ludźmi prostymi, nie znają się na teologii i nie o nią im chodzi, lecz o prawdę życia — to zmartwychwstańcy krok po kroku posuwali się naprzód.

Im bardziej nasilała się ta wojna, tym ostrożniejsi musieli być wyznawcy mistrza Andrzeja w swych wypowiedziach. Miało to zasadniczy wpływ na ewolucję ich nawyków językowych.

O ile pierwotnie nie ograniczano uczniów w dawaniu innym „idei" Towiańskiego, a jednocześnie w przyjmowaniu i propagowaniu nowej nauki kładziono nacisk na zrozumienie, o tyle z czasem prawa i priorytety zostały zmienione. „Idee" podlegały reglamentacji. Zamiast nich apostołowie mieli dawać nawracanym „całą moc własnej nadziei". Posunięcie to pozwalało omijać teologiczne pułapki, a zarazem najskuteczniej rekłamowało Sprawę, kusząc emigrantów zyskaniem tak pożądanej przez nich wiary w przyszłość.

Zaostrzenie rygorów odbiło się także na tłumaczeniu pism mistrza na języki obce. Nastąpił zakaz przekładania ich na francuski; decyzja o tyle słuszna, że język Towiańskiego w dosłownej translacji — a któż, może poza Mickiewiczem, miał prawo do innej — na logiczną, precyzyjną i poddaną silniejszym rygorom składniowym mowę Racine'a czy Woltera, stawał się po prostu niezrozumiały i śmieszny.

Mówcie jak najogólniej — zalecano — bo w szczegółach tkwi pokarm dla zła.[12] Takie postulaty prowadziły do drastycznego zubożenia wypowiedzi. Było to jednak samookaleczenie w znacznej mierze świadome i poczynione z ostrożności. Doszło do tego, że na pytania o Sprawę bracia mieli reagować podanymi im „zdaniami-schematami". Zaczepieni — pisał Goszczyński — odpowiadajmy: „Słowo wcielone dla Nowej Epoki jest na ziemi".[13]

Również z troski o bezpieczeństwo Sprawy ograniczono objaśnianie nauk mistrza dawane wedle własnego ducha. Niby dalej Towiański powtarzał, że głosić można tylko to, co samemu się rozumie, bez tego zaś apostolstwo jest zamachem na wolność nawracanego, w praktyce jednak było inaczej.

Powtarzanie „własnymi słowy" zasłyszanych nauk, samodzielność wystąpień, niekontrolowane głoszenie „objawień" prowokowało kłopoty i kompromitacje. Zwłaszcza, że niemal każdy z uczniów aspirował do zdolności „proroczego wzroku", każdy śnił, miewał iluminacje. Nie wszystkie z tych „objawień" można złożyć na karb podyktowanych ambicją oszustw. Choć i tak pewnie bywało. Ale rozmaite ćwiczenia, panujący w Kole nastrój faktycznie prowadziły do nadwrażliwości i przeczulenia: przebudzonemu o świcie Goszczyńskiemu, który poszedł do kuchni napić się wody, zdało się nagle, że w porannym śpiewie ptaków słyszy dźwięk trąb Sądu Ostatecznego.

---

[12] Tamże, t. 1, s. 248.
[13] Tamże, s. 252.

Dla Mickiewicza najbardziej kłopotliwe było to, że ponadnaturalne poznanie bracia chcieli traktować jak zwykłą wiedzę. Nie rozumieli, że duch może powierzać swe sekrety w symbolicznym języku, a ten wymaga wysiłku i rozpracowania. Skoro ktoś wyśnił śmierć Czartoryskiego, to nie należało biec do kościoła i tam, po najbardziej tłumnej mszy, ogłaszać, że książę umrze za trzy dni, jeśli nie nawróci się na towianizm. Takie historie, a niestety podobne się zdarzały, wywoływały śmiech i dostarczały przeciwnikom argumentów.

By ograniczyć te praktyki, coraz częściej nakazywano towiańczykom nie „rozumienie i interpretowanie", lecz wierne „oddawanie" zasłyszanych nauk. Niczym papugi mieli powtarzać sformułowania, pojęcia, zdania. Operowali symbolami już nawet bez prób deszyfracji treści, za to ze sprawnością pamięciowego wyuczenia.

Suma tych zjawisk, zarówno wewnętrznych — wynikłych z obranej idei języka, jak i zewnętrznych — narzuconych koniecznością walki z przeciwnikami, przekształciła upragnioną nową mowę w nowomowę: zamknięty i dziwaczny system języka, regulowany potrzebami ideologii, używany z mechanicznym automatyzmem.

Jednak Goszczyński długo nie był świadom, iż bracia nie wiedzą, co mówią, a i on sam posługuje się niepojętym bełkotem. Przeciwnie — szacunek do języka mistrza wytrwale opierał się narastającemu krytycyzmowi poety. To, że w okresie apogeum swego sekciarstwa uważał, iż w przyszłości pisma Towiańskiego będą czytane tak jak Ewangelia, nawet nie dziwi. Ale wytrzeźwiał już z tego nastroju, wiele gorzkich słów napisał pod adresem Koła, a o pismach swego nauczyciela wciąż twierdził uparcie: „są piękne".

Danuta Sosnowska

Zrazy po nelsońsku, czyli jak czytać „Lalkę"?

Studentów wybierających pozytywistyczne seminarium magisterskie wprowadzam nasamprzód w tajniki warsztatu badawczego historyka literatury tego okresu. Kiedy oświadczam, że wszystko zaczyna się od przeczytania utworu i zrozumienia jego tekstu, wybucha śmiech — profesor raczy żartować! Biorę tedy *Lalkę*, czytam fragment, prosząc, aby pukali w blat stołu, gdy czegoś nie będą rozumieć. Przy „radcy" i „subiekcie" — pukania pojedyncze i nieśmiałe, przy „ajencie

Dla Mickiewicza najbardziej kłopotliwe było to, że ponadnaturalne poznanie bracia chcieli traktować jak zwykłą wiedzę. Nie rozumieli, że duch może powierzać swe sekrety w symbolicznym języku, a ten wymaga wysiłku i rozpracowania. Skoro ktoś wyśnił śmierć Czartoryskiego, to nie należało biec do kościoła i tam, po najbardziej tłumnej mszy, ogłaszać, że książę umrze za trzy dni, jeśli nie nawróci się na towianizm. Takie historie, a niestety podobne się zdarzały, wywoływały śmiech i dostarczały przeciwnikom argumentów.

By ograniczyć te praktyki, coraz częściej nakazywano towiańczykom nie „rozumienie i interpretowanie", lecz wierne „oddawanie" zasłyszanych nauk. Niczym papugi mieli powtarzać sformułowania, pojęcia, zdania. Operowali symbolami już nawet bez prób deszyfracji treści, za to ze sprawnością pamięciowego wyuczenia.

Suma tych zjawisk, zarówno wewnętrznych — wynikłych z obranej idei języka, jak i zewnętrznych — narzuconych koniecznością walki z przeciwnikami, przekształciła upragnioną nową mowę w nowomowę: zamknięty i dziwaczny system języka, regulowany potrzebami ideologii, używany z mechanicznym automatyzmem.

Jednak Goszczyński długo nie był świadom, iż bracia nie wiedzą, co mówią, a i on sam posługuje się niepojętym bełkotem. Przeciwnie — szacunek do języka mistrza wytrwale opierał się narastającemu krytycyzmowi poety. To, że w okresie apogeum swego sekciarstwa uważał, iż w przyszłości pisma Towiańskiego będą czytane tak jak Ewangelia, nawet nie dziwi. Ale wytrzeźwiał już z tego nastroju, wiele gorzkich słów napisał pod adresem Koła, a o pismach swego nauczyciela wciąż twierdził uparcie: „są piękne".

Danuta Sosnowska

Zrazy po nelsońsku, czyli jak czytać „Lalkę"?

Studentów wybierających pozytywistyczne seminarium magisterskie wprowadzam nasamprzód w tajniki warsztatu badawczego historyka literatury tego okresu. Kiedy oświadczam, że wszystko zaczyna się od przeczytania utworu i zrozumienia jego tekstu, wybucha śmiech — profesor raczy żartować! Biorę tedy *Lalkę*, czytam fragment, prosząc, aby pukali w blat stołu, gdy czegoś nie będą rozumieć. Przy „radcy" i „subiekcie" — pukania pojedyncze i nieśmiałe, przy „ajencie

handlowym" i „dysponencie" — pukania liczniejsze i śmielsze, przy „konsyliarzu" — już głośno, a najgłośniej, gdy Węgrowicz opowiada o Wokulskim, jak u Hopfera podawał „zrazy nelsońskie".
W 1949 roku „Książka i Wiedza" wydała *Lalkę*, a po dwóch latach książeczkę przypisów w opracowaniu Henryka Markiewicza (Biblioteka Komentarzy Literackich nr 1). Ówczesny komentator mógł jeszcze liczyć na czytelnika przedwojennego, wystarczyło więc wyjaśnienie, że zrazy nelsońskie to „duszone mięso z kartoflami i grzybami". Józef Bachórz, komentując *Lalkę* w najnowszym wydaniu[1], adresuje ją do czytelnika karmionego w stołówkach szkolnych i akademickich, stąd objaśnienie daje bardziej wyczerpujące: „zrazy z polędwicy wołowej lekko podsmażanej, potem duszonej z grzybkami, cebulą, pieprzem i innymi przyprawami oraz ziemniakami, uprzednio podgotowanymi i pokrojonymi w grube talarki" (I, s. 11).
Ja na seminarium idę jeszcze dalej! Uwzględniając fakt, że uczestnikami są przede wszystkim studentki, ale i fakt, że o polędwicę wołową już łatwo, przytaczam przepis za najsłynniejszą książką polską XIX wieku, czyli za Lucyny Ćwierczakiewiczowej *365 obiadami*:

Wziąć funt polędwicy, pokrajać na cienkie zrazy, zbić dobrze, osolić, opieprzyć. Położyć na dno blaszanego rondla lub maszynki spory kawał masła, zrumienić prędko i na rumiane masło położyć warstwę posolonych i popieprzonych zrazów, posypać sparzoną i pokrajaną w plastry cebulą, znów położyć warstwę zrazów, znowu masła i cebuli. Nakryć szczelnie i dusić na dobrym ogniu, potrząsając często rondlem. Główną zasadą tych zrazów jest, aby się krótko dusiły i tak po 20 minutach powinny być miękkie. Można włożyć parę kartofli wpół ugotowanych, pokrajanych w plasterki, oraz dwie pieczarki krajane lub kilka świeżych grzybów i razem udusić. Pieczarki lub grzybki muszą być zblanżerowane, tj. odparzone.

Te żartobliwe rozważania wstępne prowadzą do wniosku wcale nie błahego: utwory pozytywistyczne — wciąż jeszcze uważane za lekturę „lekką, łatwą i przyjemną" — stale się od nas oddalając, stopniowo tracą swą powszechną zrozumiałość, komunikatywność, swą przystępność. W następstwie ich kolejne wydania obrastają w komentarze, mnożą liczbę koniecznych przypisów. A włączenie prozy pozytywistycznej (nareszcie!) do serii Biblioteki Narodowej niejako ją „uklasyczniło", stąd rozbudowywanie aparatu krytycznego wydaje się procedurą naturalną. Wydanie *Lalki* w opracowaniu Józefa Bachórza liczy 1349 przypisów! W wielu rozdziałach po pół setki, ale bywają i rozdziały — za sprawą politycznej monomanii Rzeckiego — zaopatrzone w półtorej setki przypisów. Na wielu więc stronach tekst objaśnień Bachórza „rywalizuje"

[1] B. Prus *Lalka*, oprac. J. Bachórz, BN I 262, Wrocław 1991. Dalsze cytaty z tego wydania; liczba rzymska oznacza tom.

o miejsce z tekstem powieści, przy czym — dodajmy od razu — owe objaśnienia są lekturą fascynującą. Powstały nie z edytorskiego musu, lecz — to się odczuwa — *con amore*.

Stanął tedy Bachórz przed dylematem nieobcym każdemu wydawcy utworów pozytywistycznych: co j u ż objaśniać, a czego j e s z c z e nie potrzeba? Nie ma przy tym decyzji nieomylnych w tym względzie, gdyż edytor zdać się musi — niestety — tylko na tzw. wyczucie. Oto więc przykład rozstrzygnięć dyskusyjnych. Fryzjer Fitulski opowiada Wokulskiemu o awanturze dwóch młodzieńców podczas zabawy na Saskiej Kępie: „jeden chcąc kopnąć drugiego w wystawę [brak objaśnienia] — uderzył damę!" Dojść miało do pojedynku, fryzjer miał być sekundantem, ale „obrażający" przyszedł oznajmić, że z pojedynku rezygnuje („obrażony — może mu oddać, byle tylko raz..."). Oburzony takim brakiem honoru Fitulski porwał „faceta za galeryjkę [jest przypis], kolanem w antresolę [jest przypis] i won! za drzwi". A gdy skończył Wokulskiego golić, owinął go „w strój podobny do śmiertelnej koszuli delikwentów [brak objaśnienia]" (I, s. 405).

Zatem ta programowo „przezroczysta" proza pozytywistyczna coraz bardziej zamyka się przed dzisiejszym czytelnikiem, podlega procesowi swoistej hermetyzacji. Edytor więc zaczynać musi od objaśniania — nie do wiary! — dziewiętnastowiecznej polszczyzny. Dla przykładu: co to znaczyło „zresztą" nic nie robić, ale też dlaczego pan Raczek nie „zdużał" na nogi i twierdził, że „humory" zabijają prawie tak jak kule.

Owe „śmiertelne koszule delikwentów" [skazańców] czy „humory" [płyn limfatyczny] pokazują jednak, że edytor przede wszystkim staje wobec świata nie istniejących już lub zanikających — najogólniej mówiąc — realiów, a przynajmniej ich ówczesnych nazw; styka się przy tym z realiami różnego charakteru: materialnymi, społecznymi, politycznymi, ekonomicznymi, obyczajowymi etc. Jakiegoż przygotowania potrzeba, aby sprostać zadaniu...

Józef Bachórz zajrzał wszędzie i sprawdził wszystko (jeżeli w tym stwierdzeniu jest doza przesady, to niech ją przyjmie jako wyraz uznania dla podjętego wysiłku). Prasa warszawska z lat akcji *Lalki* i z czasów jej powstawania (głównie „Tygodnik Ilustrowany"), kalendarze, księgi adresowe i rozkłady jazdy, publikacje dziewiętnastowieczne (Prus wiele z nich miał w swoim księgozbiorze), opracowania dawne, nowe i najnowsze — oto źródła jego przypisów. W efekcie tekst powieści osadza edytor w rozległej panoramie genetycznych inspiracji — to po pierwsze, a po drugie — drąży i odkrywa jej ukryte sensy, proponuje też nowe odczytania.

Tu i ówdzie zaskakuje i zdumiewa czytelnika, nawet profesjonalistę. Jakież przywołać spośród wielu przykłady? Oto radca Węgrowicz dziwi

się, że Wokulski „nawet zdał" egzamin do Szkoły Głównej — nie bez racji, obszerny przypis wyjaśnia bowiem, jak trudny to był egzamin. Oto Rzecki wspomina, że jego nazwisko raz tylko figurowało w „Gazecie Policyjnej", gdy „zgubił książeczkę" — w przypisie przypuszczenie, że mogło chodzić najprawdopodobniej o książeczkę czekową. Oto Wirski opowiadając Rzeckiemu o studentach, którzy „we trzech zaludniliby wszystkie nasze ochrony [brak objaśnienia]" dodaje, iż za jego czasów „na wsi, jeżeli ojciec mający młodego syna dał trzy, a cztery krowy na rok... fiu!... fiu!... to już zaraz obrażał się nawet ksiądz proboszcz" — z przypisu dowiadujemy się, że „krowa z dworskiej obory była przysłowiową (i zwyczajową) rekompensatą, jaką szlachcic «wianował» uwiedzioną i porzuconą wieśniaczkę" (II, s. 361).

Szczególnie cenne są rozszyfrowania użyć języka ezopowego w *Lalce*. Bachórz rozszerza rozpoznania dotychczasowe i dorzuca nowe, wykazując w tej mierze sporo inwencji i spostrzegawczości. A więc znów tylko przykłady... Określenie Wokulskiego przez bywalców renomowanej jadłodajni przy Krakowskim Przedmieściu „wariatem, jeżeli nie czymś gorszym" jest pomówieniem go o zdradę narodowych interesów. Rzecki wspominając swój powrót do kraju — z Tomaszowa do Zamościa „raczej szedł" [konwojowany przez żandarmów], tam „bawił rok z czymś" [w więzieniu], a gdy napisał do Mincla, podobno otrzymał od niego list i pieniądze, ale „bliższych szczegółów tego wypadku nie pamięta" [chodziło o łapówkę dla straży więziennej]. Część majątku pana Tomasza „pochłonęły zdarzenia polityczne", co jest — oczywiście — aluzją do klęski powstania styczniowego, ale nie tyle represji popowstaniowych, co skutków reformy uwłaszczeniowej.

Według tradycyjnej prusologii mamy w *Lalce* do czynienia z niesłychanie wiernym osadzeniem świata fikcji w realiach autentycznych (historycznych i topograficznych) z lat jej akcji 1878–1879. Otóż Bachórz twierdzenie to przyjął jako hipotezę roboczą i traktując powieść paradokumentarnie zaczął wszystko raz jeszcze sprawdzać. I co się okazało? Przyłapał Prusa na paru nieścisłościach, na przykład w rozkładach jazdy pociągów. (No, jeden rozkład jazdy znał pisarz zapewne dobrze — do Nałęczowa!) Korzystając — często i z nie ukrywaną wdzięcznością — z ustaleń Henryka Markiewicza i Ludwika B. Grzeniewskiego, przecież w niejednym ich poprawia, a często i uzupełnia, zwłaszcza odnośnie czasów przedakcji.

Tekst *Lalki* broni swoich tajemnic przed Bachórzem, jeszcze to i owo pozostało do wyjaśnienia i zrozumienia, a porażki komentatora bywają nieraz... wzruszające: „Nie jest jasne, czy hrabia karmi łabędzie na stawie przy Pałacu [w Parku Łazienkowskim], gdzie czyniono to najczęściej, czy w pewnym oddaleniu, na południe od Amfiteatru i wysepki

ze sceną teatralną" (I, s. 280). Także historia, ale już ta współczesna, nie oszczędziła Bachórza — skomentowany tekst powieści oddał do druku w Rzeczypospolitej Ludowej, a ukazał się w Najjaśniejszej! Dowiadujemy się więc, że plac Bankowy to dziś Dzierżyńskiego, że Belweder jest obecnie rezydencją Przewodniczącego Rady Państwa itp.

Od dawna jestem pod urokiem pisarstwa Józefa Bachórza. Otwarty na stale wzbogacaną wiedzę o literaturze, zorientowany w nowoczesnych metodach i technikach badawczych, potrafi ustrzec się pozorów profesjonalnego scjentyzmu, ukrytego za specjalistycznym żargonem — tak odpychającego czytelników od piśmiennictwa historycznoliterackiego. Bogactwo polszczyzny nie obawiającej się form dawnych czy ludowych, kunszt stylistyczny, pomysły kompozycyjne... Kogo to przypomina? Pigonia, Borowego, może Mikulskiego...? Bachórz jest samoswój!

Zabierając się do czytania jego *Wstępu* oczekiwałem więc lektury smakowitej. Nie, nie zawiodłem się.

Nie jest to tradycyjny wstęp BN-owski — wbrew zewnętrznym pozorom, zatem prezentujący wpierw tzw. drogę pisarza do danego utworu, na którą z reguły składają się dane biograficzne, materiały o charakterze genetycznym, przegląd poprzedników podejmujących podobny temat itp. Pomysł Bachórza jest inny: pokazuje zrazu trudną sytuację czytelniczą w momencie, gdy *Lalka* w „Kurierze Codziennym" zaczęła się ukazywać — od wielu miesięcy trwał już druk *Nad Niemnem*, a *Pan Wołodyjowski* triumfalnie kończył serial Sienkiewicza. I w takiej sytuacji — uświadamia nam Bachórz — Prus (popularny... felietonista „kurierkowy"!) uderza w konkury, tyle odważnie, co ryzykownie: proponuje czytelnikom powieść zrywającą z tradycją, a to znaczy — z ich przyzwyczajeniami i nawykami, także z ich oczekiwaniami. Jak to przyjęli? O owych czytelnikach „kurierkowych" niewiele wiemy, choć pono losy bohaterów śledzili z zainteresowaniem. Jest natomiast faktem, że czytelnicy–znawcy (wg określenia Janusza Sławińskiego) byli nowatorstwem tej powieści nie tylko zaskoczeni, ale zdezorientowani — głównie kompozycją i strategią narracyjną.

Bachórz zatem, podążając śladem krytycznych i recenzenckich nieporozumień, objaśnia oryginalność Prusowskich rozwiązań. (A „namiaru" oryginalności *Lalki* dokonuje precyzyjnie i kompetentnie, jest bowiem badaczem wybitnym polskiej prozy XIX wieku). Swego czytelnika–potencjalnego znawcę prowadzi przy tym poprzez warstwy znaczeń: od tych zewnętrznych, jakby widocznych gołym okiem, do głębszych, ukrytych i niejednoznacznych. A więc nasamprzód „tytuł", „sprawa kompozycji", „narrator a fabuła", potem „charakteryzowanie postaci", ale to już nie tylko „dialog", lecz i „fizjologia". Od niej krok jeden do „psychologii" i „miłości", a dalej — „rodziny i społeczeństwa", „Warszawy"

i „polskości". A efekt tej wędrówki poprzez swoiste kręgi wtajemniczenia? Odpowiem słowami Bachórza:

Mamy wprawdzie pewność, że czytanie *Lalki* uczyniło nas bogatszymi, dojrzalszymi, mądrzejszymi — ale jednocześnie uświadamiamy sobie, że tych nas bogatszych, dojrzalszych i mądrzejszych autor powieści pozbawił zwycięskiego zadufania i że zażądał od nas refleksyjnej pokory [I, s. XXXII].

Gdyby słowa te odnieść do tradycyjnej prusologii i zapytać: jaki jest stosunek Bachórza do tzw. stanu badań w tym względzie? Otóż zna on dorobek prusologii, a w każdym razie „lalkologii", lecz dokonuje w nim rodzaju transakcentacji. Nie uczynił na przykład Prusowskiego autokomentarza do *Lalki*, zawartego w *Słówku o krytyce pozytywnej*, kluczem interpretacyjnym powieści. Doszedł — widocznie — do przekonania, że klucz „trzy pokolenia «polskich idealistów na tle społecznego rozkładu»" nie otwiera wszystkich, co więcej — najważniejszych treści utworu. Nie przytoczył nawet pisarskiej definicji „społecznego rozkładu", choć dobrze wspierała jego rozważania — przypomnijmy ją zatem:

Rozkładem jest to, że ludzie dobrzy marnują się lub uciekają, a łotrom dzieje się dobrze. Że upadają przedsiębiorstwa polskie, a na ich gruzach wznoszą się fortuny żydowskie. Że kobiety dobre (Stawska) nie są szczęśliwe, a kobiety złe (Izabela) są ubóstwiane. Że ludzie niepospolici rozbijają się o tysiące przeszkód (Wokulski), że uczciwi nie mają energii (książę), że człowieka czynu gnębi powszechna nieufność i podejrzenia itd.

Bachórz nie referuje wszystkich ustaleń — jak określa — „klasycznych pozycji" poświęconych twórczości Prusa. Koncentruje uwagę na oryginalności formalnej *Lalki* (o czym już wspomniałem) i na jej problemach uniwersalnych, dotyczących egzystencji ludzkiej. Wnosi w tym zakresie sporo rozpoznań interesujących: o relatywizmie poznawczym w obliczu transcendencji, o psychologii uwikłanej w dziedzictwo romantyczne, o miłości jako tajemnicy człowieczeństwa, o patologii rodziny będącej skutkiem chorego społeczeństwa, o kompleksie i micie polskości... Jakże nie przytoczyć pięknego fragmentu z rozdziału *Miłość*:

Pod rozgwieżdżonym niebem odbywa Wokulski swoją drogę wzdłuż toru kolejowego, gotując się do chwili ostatniej, tej, w której miłość ma się przemienić w śmierć. Gdy przystaje na rubieży wśród kamieni — jakby tych kamieni biblijnych, które wołać będą — posłyszy w halucynacyjnej wizji ich pytania — a są to przecież jego własne pytania: Co to jest człowiek? Co to jest czuć? Po co jest człowiek — ten najwspanialszy cud natury i zarazem najstraszliwsze jej cierpienie, jej szaleństwo, jej zbuntowane wyzwanie? Po co jest śmierć? Wokulski nie posłyszy odpowiedzi. Pozostanie z pytaniami. Aż do końca [I, s. LXII].

Wstęp kończą — zwyczajowo — *Uwagi o tekście*. Wynika z nich, że Bachórz usiłował ustalić kanoniczny wariant tekstu *Lalki*, wyprzedzając — w wielu miejscach — decyzje emendacyjne przyszłego wydania

krytycznego. W tym celu skonfrontował dotąd powielany tekst (według wydania Zygmunta Szweykowskiego) z rękopisem powieści (zachowanym w 1/3), pierwodrukiem prasowym i „edycjami kontrolowanymi przez autora", wprowadzając odpowiednie *corrigenda* i *addenda*, skrupulatnie przy tym sygnalizowane i uzasadniane w przypisach. Cenna to robota!
Pozostaję jednak „nieutulony w żalu", że zmarnowano szansę, by wreszcie ukazać, jak wyglądała *Lalka* w odcinkach, gdzie między nimi przebiegały granice i co z tego wynikało. To zresztą nie tylko problem edytorski, ale też merytoryczny — o konsekwencjach interpretacyjnych (zob. *Bolesława Prusa powieści w odcinkach* w „Twórczości" z 1973 r.).

I jeszcze łyżka dziegciu dla Ossolineum.
Gdy dzisiejszy czytelnik, śledząc rozmowę prezesowej Zasławskiej z Wokulskim, dowie się, że po jego stryju pozostała „paczka p a p i e r o s ó w i jakaś druga miniatura" — będzie może zdziwiony. Ale gdy się dowie, że „te przedmioty stryj sam opieczętował na kilka dni przed śmiercią i kazał włożyć je do swojej trumny" (I, s. 197) — będzie zapewne zdumiony.
Er(r)ato — muzo korektorów, przybądź!

Edward Pieścikowski

Metafizyka przypadku w „Lalce" Prusa

Rezygnacja większości pozytywistycznych krytyków z metaforycznego odczytania tytułu *Lalki* Bolesława Prusa wynikała z powszechnego przeświadczenia, że „myśli przewodniej autora niepodobna prawie odgadnąć..."[1]. Leon Okręt, „najinteligentniejszy — zdaniem Janiny Kulczyckiej-Saloni — krytyk *Lalki*"[2], w swojej recenzji powieści na łamach petersburskiego „Kraju" stwierdził, że „czytelnik szuka i ma prawo wymagać jedności usposobienia, nastroju, stałego do świata stosunku, jednolitości".[3] Postawiony przez tegoż recenzenta problem: „jakim jest kąt, pod którym Prus widzi prawdę, jakim jego

[1] K. Ehrenberg *Piśmiennictwo krajowe i zagraniczne. Bolesław Prus: „Lalka"*, w: *Prus. Z dziejów recepcji twórczości*, wybór i opracowanie E. Pieścikowski, Warszawa 1988, s. 113.
[2] J. Kulczycka-Saloni *Bolesław Prus w oczach potomnych*, w: *Z polskich studiów slawistycznych*, seria 2: *Nauka o literaturze*, Warszawa 1963, s. 165.
[3] L. Okręt *O „Lalce" słów kilka*, w: *Prus. Z dziejów recepcji twórczości*, op. cit., s. 105.

krytycznego. W tym celu skonfrontował dotąd powielany tekst (według wydania Zygmunta Szweykowskiego) z rękopisem powieści (zachowanym w 1/3), pierwodrukiem prasowym i „edycjami kontrolowanymi przez autora", wprowadzając odpowiednie *corrigenda* i *addenda*, skrupulatnie przy tym sygnalizowane i uzasadniane w przypisach. Cenna to robota!
Pozostaję jednak „nieutulony w żalu", że zmarnowano szansę, by wreszcie ukazać, jak wyglądała *Lalka* w odcinkach, gdzie między nimi przebiegały granice i co z tego wynikało. To zresztą nie tylko problem edytorski, ale też merytoryczny — o konsekwencjach interpretacyjnych (zob. *Bolesława Prusa powieści w odcinkach* w „Twórczości" z 1973 r.).

I jeszcze łyżka dziegciu dla Ossolineum.
Gdy dzisiejszy czytelnik, śledząc rozmowę prezesowej Zasławskiej z Wokulskim, dowie się, że po jego stryju pozostała „paczka p a p i e r o s ó w i jakaś druga miniatura" — będzie może zdziwiony. Ale gdy się dowie, że „te przedmioty stryj sam opieczętował na kilka dni przed śmiercią i kazał włożyć je do swojej trumny" (I, s. 197) — będzie zapewne zdumiony.
Er(r)ato — muzo korektorów, przybądź!

Edward Pieścikowski

Metafizyka przypadku w „Lalce" Prusa

Rezygnacja większości pozytywistycznych krytyków z metaforycznego odczytania tytułu *Lalki* Bolesława Prusa wynikała z powszechnego przeświadczenia, że „myśli przewodniej autora niepodobna prawie odgadnąć..."[1]. Leon Okręt, „najinteligentniejszy — zdaniem Janiny Kulczyckiej-Saloni — krytyk *Lalki*"[2], w swojej recenzji powieści na łamach petersburskiego „Kraju" stwierdził, że „czytelnik szuka i ma prawo wymagać jedności usposobienia, nastroju, stałego do świata stosunku, jednolitości".[3] Postawiony przez tegoż recenzenta problem: „jakim jest kąt, pod którym Prus widzi prawdę, jakim jego

[1] K. Ehrenberg *Piśmiennictwo krajowe i zagraniczne. Bolesław Prus: „Lalka"*, w: *Prus. Z dziejów recepcji twórczości*, wybór i opracowanie E. Pieścikowski, Warszawa 1988, s. 113.
[2] J. Kulczycka-Saloni *Bolesław Prus w oczach potomnych*, w: *Z polskich studiów slawistycznych*, seria 2: *Nauka o literaturze*, Warszawa 1963, s. 165.
[3] L. Okręt *O „Lalce" słów kilka*, w: *Prus. Z dziejów recepcji twórczości*, op. cit., s. 105.

stosunek do rzeczywistości" — zyskiwał w kolejnych krytyczno- i historycznoliterackich odczytaniach powieści różne, fragmentaryczne rozwiązania, odbiegające jednak od jej odbioru w optyce nomocentrycznej, odkrywającej znaczenie tekstu na poziomie uogólnień, teorii, ogólnych praw.[4]

Część winy za historiozoficzne „niedoczytanie" powieści ponosi sam Prus, który autorecenzyjnym podkreśleniem polskiego tła *Lalki* odciągnął uwagę wielu krytyków i badaczy od rozpoznania w niej „najogólniejszych przyczyn i najstalszych praw, jakie rządzą światem", a stanowiących — w jego opinii — „rdzeń sztuki wielkiej"[5]. Wskazanie na „romantyzm jako na główny problem utworu"[6] czy dostrzeżenie w powieści „klęski i skarlenia dwóch wielkich ideologii — romantycznej i pozytywistycznej, na tle ich historyczno-społecznego uwarunkowania"[7] — nie wyczerpuje problematyki ideowej *Lalki*, która należy do Prusowskiego cyklu „kilku powieści z wielkich pytań naszej epoki"[8].

Sugestia Juliana Krzyżanowskiego, że „obecność jednolitego poglądu na świat wyczuwa wyraźnie uważny czytelnik poza kulisami każdego romansu lub noweli Prusa"[9], znalazła współcześnie potwierdzenie w opinii o pisarstwie autora *Lalki* jako o „typie twórczości bardzo zintelektualizowanej, w której w swoisty sposób wykorzystane zostały umysłowe inspiracje epoki"[10]. Naukowych „ulubieńców" swego pokolenia (A. Comte, K. Darwin, J. S. Mill, A. Baine, H. Spencer) wymienił Prus w *Słówku o krytyce pozytywnej*, deklarując się równocześnie jako „wyznawca tych zasad, wśród których wyrośliśmy ja i moi szkolni koledzy"[11]. Po ukazaniu się zaś polskiego wydania (1881) przesiąkniętej duchem kantyzmu *Historii filozofii materialistycznej* F. A. Langego Prus (i nie tylko on) zwraca się do teorii poznania Kanta, przyjmuje jego tezę o niepoznawalności świata i wyznaje pogląd teistyczny[12]. Polscy neokantyści

---

[4] A. Nowicki *Spotkania w rzeczach*, Warszawa 1991, s. 294.

[5] B. Prus *„Ogniem i mieczem". Powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza ocenił ...*, w: *Wybór pism. Nowele*, t. 3, Warszawa 1957, s. 457.

[6] M. Inglot *Obraz idealnej miłości w „Lalce" Bolesława Prusa*, „Acta Universitatis Wratislaviensis", no 240, „Prace Literackie" XVI, Wrocław 1974, s. 61.

[7] H. Markiewicz *Pozytywizm*, Warszawa 1978, s. 134.

[8] Tegoż *Wstęp* do: B. Prus *Lalka. Powieść*, Warszawa 1964, t. 1, s. 5–6.

[9] J. Krzyżanowski *Przedmowa* do: F. Araszkiewicz *Bolesław Prus i jego ideały życiowe*, Lublin 1925, s. X.

[10] E. Warzenica-Zalewska *Koncepcja psychiki człowieka i twórczości Bolesława Prusa*, „Przegląd Humanistyczny" 1983 z. 9/10, s. 77.

[11] B. Prus *Słówko o krytyce pozytywnej (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*, w: *Wybór pism*, op. cit., s. 529.

[12] Araszkiewicz, op. cit., s. 38, 71–73, 84; B. Gawecki *Filozofia teoretyczna Bolesława Prusa*, w: *Szkice filozoficzne*, Warszawa 1935, s. 21.

bowiem nie uważali się za odstępców od tradycji pozytywistycznej[13]; sam Comte uznawał, że jego nauka jest spokrewniona z metafizyką Kanta, a z kolei Spencer, przekraczając ramy prawa przyczynowości, zwrócił się do panteizmu[14].

Mimo odwołania się autora *Słówka* do europejskich autorytetów filozoficznych, interpretatorzy *Lalki* nie dostrzegli wpisania tematu powieści o polskich idealistach w schemat triady Comte'a, w której rola człowieka religijnego przypadałaby staremu subiektowi, Wokulski byłby — jak pisze Prus — „człowiekiem epoki przejściowej" (podkr. — Z. P.), a Ochocki reprezentowałby pozytywistyczne stadium ludzkiego intelektu. Koncepcja uszeregowania bohaterów *Lalki* według kryterium epistemologicznego nie pozostaje w sprzeczności z socjologicznym zakwalifikowaniem przez Prusa ich idealizmu życiowego, natomiast ułatwia rozumienie postaw ideowych postaci i ogólnej wymowy powieści.

Odczytanie *Lalki* na tle systemu Comte'a powoduje interpretacyjne zawężenie tezy Eugeniusza Czaplejewicza — o Platońskim rodowodzie scen z lalkami[15] — do fideistycznej aksjologii Rzeckiego, gdyż już postać Wokulskiego (co zauważyli Jan Ludwik Popławski i Stanisław Eile) — wyrasta ponad środowisko, w którym rządzą zasady symbolizowane przez „bezsens automatycznego ruchu zabawek"[16].

Spośród powieściowych reprezentantów polskiego idealizmu jedynie stary subiekt uznaje teologiczne wyjaśnianie zachodzących wydarzeń. Niezależnie od posługiwania się „metternichowskimi sposobami" w swoim zamiarze ożenienia Stacha z panią Heleną, Rzecki liczy na pomoc Opatrzności: „Niech sam Bóg radzi o swej czeladzi..." (II, s. 73)[17] i żałuje, że sam nie jest Panem Bogiem, który poprzez małżeństwo Wokulskiego i Stawskiej potwierdziłby istnienie „porządku na tym świecie" (II, s. 304). Również wygrany przez Stawską proces utwierdza prowidencjalistyczny światopogląd Rzeckiego. Wyrazem zaś załamania się jego postawy jest końcowe przesłanie *Pamiętnika starego subiekta*:

---

[13] A. Hochfeldowa *Polska myśl filozoficzna w epoce pozytywizmu (II)*, w: *700 lat myśli polskiej. Filozofia i myśl społeczna w latach 1865–1895*, cz. 1, oprac. A. Hochfeldowa, B. Skarga, Warszawa 1980, s. 69; Wł. Tatarkiewicz *Historia filozofii*, t. 3: *Filozofia XIX wieku i współczesna*, Warszawa 1959, s. 237.

[14] L. Przysiecki *Spencer w Niemczech*, „Niwa" 1883, t..XXIV, z. 205, s. 48, 53.

[15] E. Czaplejewicz *Lalki Prusa i Platona*, „Miesięcznik Literacki" 1987 nr 1, s. 56–59.

[16] S. Eile *Dialektyka „Lalki" Bolesława Prusa*, „Pamiętnik Literacki" 1973 z. 1, s. 40–41; zob. też: J. L. Popławski *Świat marionetek*, w: *Prus. Z dziejów recepcji twórczości*, op. cit., s. 111.

[17] B. Prus *Lalka*, oprac. J. Bachórz, BN I 262, Wrocław 1991, t. 2, s. 365. Dalsze cytaty z tego wydania: liczba rzymska oznacza tom.

„Czy naprawdę jest jaki plan, wedle którego całą ludzkość posuwa się ku lepszemu, czyli też wszystko jest dziełem przypadku..." (II, s. 567). W świadomości człowieka religijnego pojawia się zatem, obok wizji świata uporządkowanego, rządzonego przez siłę boską — akcentowana też w drugiej scenie z marionetkami — myśl o roli ślepego przypadku w kształtowaniu losu ludzkiego[18], której sprawdzeniu służą powieściowe dzieje Wokulskiego. Do przedstawienia tej idei posłużył tradycyjny sposób wyrażania „przez metaforę marionetki zależności ludzi od przypadku"[19]. Dla kompozycji powieści znamienny jest również fakt, że „anachroniczne zainteresowanie romantyzmu automatami" — konstatowane przez Rudolfa Druxa — upostaciował Prus w charakterze „starego romantyka" Rzeckiego.

Główny bohater *Lalki* rozpatruje znaczące momenty swojej biografii (spotkanie Izabeli w teatrze, poznanie Stawskiej i Ochockiego, kontakty z arystokracją czy nawet dobór lektur) w kategoriach dziwnego trafu (I, s. 310; II, s. 260), szczególnego zbiegu okoliczności (I, s. 324; II, s. 154), przypadku (II, s. 505), dziwnej plątaniny wypadków (II, s. 453) i fatalności (I, s. 178; II, s. 553). Wokulski, chociaż w Paryżu uświadomił sobie funkcjonowanie w życiu zasady determinizmu: „nie ma więc w społeczeństwie przypadku, ale nieugięte prawo" (II, s. 125), jako „człowiek epoki przejściowej" (Comte'owskie stadium metafizyki) podkreśla rolę przypadku w swoim życiu, co — według Buckle'a — jest rzeczą charakterystyczną dla metafizyka[20]. Bohaterowi *Lalki* nie udało się zbadać „dziwnej prawidłowości w faktach uznawanych za nieprawidłowe" (II, s. 127), a w wyniku głębokich przeżyć psychicznych akceptuje takie ideały, jak „ziemia, prosty człowiek i Bóg" (II, s. 458). Jednak i te wartości — zdaniem Henryka Markiewicza[21] — nie ratują Wokulskiego, bowiem — jak stwierdza Stanisław Fita[22] — „trudno je uznać za świadomy akt wiary", pozwoliły tylko „bohaterowi osiągnąć równowagę myśli". Jedynie Zygmunt Szweykowski sądził, że w powieści

---

[18] D. Sztejnbarg *Analiza pojęcia przypadku (przyczynek do słownika filozoficznego)*, Warszawa 1934, s. 170. Odbitka z *Księgi pamiątkowej ku uczczeniu 15-lecia pracy nauczycielskiej w Uniwersytecie Warszawskim prof. Tadeusza Kotarbińskiego*; M. Jankowiak *Ironia i fabuła (Na przykładzie „Lalki", „Wesela" i „Próchna")*, w: *Fabuła utworu literackiego*, „Rozprawy Uniwersytetu Mikołaja Kopernika", Toruń 1987, s. 47.

[19] R. Droux *Marionette Mensch. Ein Metaphernkomplex und sein Kontext von E. T. A. Hoffman bis Georg Büchner*, München 1968, s. 78, 96.

[20] Zob. M. Romankówna *Na nowych drogach. Studia o Elizie Orzeszkowej*, Kraków 1948, s. 47.

[21] Markiewicz *Wstęp*, op. cit., s. 21.

[22] S. Fita *„Pozytywista ewangeliczny". Problematyka religijna w twórczości Bolesława Prusa*. „Roczniki Humanistyczne KUL". Literatura Polska, t. XXXV (1987), z. 1, s. 20.

nastąpiło przekształcenie myśli filozoficznej w ideę religijną pod wpływem Spencera, który „nie negował (...) zasadniczo dziedziny metafizycznej"[23].

Wyznanie Wokulskiego: „we mnie jest dwu ludzi" (I, s. 398), rozumiane dotychczas jako motyw podwójnego człowieka (idealista — trzeźwy realista, społecznik — indywidualista)[24] czy przejaw osobowości neurotycznej[25] — ma również motywację ontyczną: „każdy niemal ze składników światopoglądu pozytywistycznego ujawnia swą wewnętrzną dwubiegunowość, antytetyczność"[26]. Wokulski bowiem potrafi nie tylko — jak Rzecki, z pozycji platońskiego boga bawiącego się ludzkimi marionetkami — przypatrywać się z dystansu (przez okno) „bezświadomej szarmanterii mężczyzn, automatycznej kokieterii kobiet" (II, s. 413), ale jest też w stanie spojrzeć krytycznie na siebie jako na błazna w orszaku adoratorów Izabeli (II, s. 559) lub aktora, który skończył rolę na scenie (II, s. 513). Występując zaś w roli idealnego kochanka, Wokulski — zgodnie z platońską teorią o przeznaczeniu dwóch dusz[27] — wyznaje Izabeli: „jeszcze przed urodzeniem naznaczone mi było zejść się z panią" (II, s. 260), mimo że wcześniej — pod wpływem naturalistycznych poglądów Szumana i Ochockiego[28] — myślał, że „kobieta jest podłym zwierzęciem" (I, s. 372) i że należy unikać „samic innego niż twój gatunku" (I, s. 397).

Wokulski „wszędzie widział się trochę lepszym od innych" (I, s. 310), co zapewniało mu korzystną pozycję w poznanej przez siebie Darwinowskiej teorii doboru naturalnego i „walki o byt, w której giną istoty nie posiadające pewnych uzdolnień, a zwyciężają więcej uzdolnione" (II, s. 412). Natomiast podsumowując swoje życie, porównuje się on do „ostrygi, która siedząc na jednym miejscu bez wyboru przyjmuje od świata to, co jej rzuci przypadek" (II, s. 505). Swoją kondycję moralną Wokulski określa metaforą zasłyszaną od Ochockiego (I, s. 303), która w ustach wynalazcy, opanowanego ideą machin latających, wyrażała

---

[23] Z. Szweykowski *Twórczość Bolesława Prusa*, Warszawa 1972, s. 218; zob. także W. M. Kozłowski *Monizm Spencera*, „Przegląd Filozoficzny" 1904 z. II; M. Massonius *Agnostycyzm*, tamże.

[24] Szweykowski, op. cit., s. 175; B. Chwedczuk *Dziedzictwo romantyzmu w twórczości Bolesława Prusa*, „Roczniki Humanistyczne KUL", op. cit., s. 74–75.

[25] M. Zakrzewska *Stanisław Wokulski. Bohater „Lalki" B. Prusa. Próba ustalenia charakterystycznych cech osobowości postaci literackiej*, Szczecin 1989; K. Turey *Bolesław Prus a romantyzm*, Lwów 1937, s. 99–102.

[26] H. Markiewicz *Dialektyka pozytywizmu polskiego*, w: *Przekroje i zbliżenia. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*, Warszawa 1967, s. 36.

[27] Zob. Turey, op. cit., s. 68; Inglot, op. cit., s. 74.

[28] J. Kulczycka-Saloni *Kilka uwag o scjentyzmie Bolesława Prusa*, „Przegląd Humanistyczny" 1983 z. 9/10, s. 68.

minimalizm poznawczy pozytywistycznej nauki. Wahania Wokulskiego co do uznania zasady przypadku lub prawa konieczności — oddające notabene historiozoficzną myśl *Lalki* — wynikają z jego psychicznego rozdwojenia między religijną wiarą w predestynację a metafizycznym rozumieniem wolnej woli.

Protagonista powieści Prusa — jak zauważyła Maria Zakrzewska — wbrew temu, co mówi o nim Szuman (I, s. 275), „nie ma ani cech romantyka, ani pozytywisty"[29]. W postawie powieściowego „romantyka sprzed roku sześćdziesiątego", czyli epigona tej epoki, można się dopatrzyć podobieństwa raczej do satyrycznego (w pozytywizmie) wizerunku ideałów poezji romantycznej: „zapaleniec, fantastyczny marzyciel, na poły bohater, na poły szaleniec, (...) który się nie rachuje z rzeczywistością, z faktami; w którego mózgu plączą się najrozmaitsze i najsprzeczniejsze pojęcia; trochę sceptyk, trochę idealista"[30]. Od pozytywizmu zaś oddziela Wokulskiego brak pełnego zaakceptowania naczelnej zasady scjentystycznej ontologii: „idei porządku świata opartej na prawie przyczynowości"[31], wyrażającej naturalistyczny determinizm pozytywistycznej teorii społecznej, który nie uwzględniał koncepcji Opatrzności i sił nadprzyrodzonych[32].

Rysunek psychologiczny głównego bohatera *Lalki*, którego cechuje ambiwalencja zachowań i ocen, kwalifikuje go na typowego przedstawiciela — wyróżnionej przez H. Markiewicza[33] — fazy środkowej pozytywizmu. Dopiero w takiej optyce odbioru znajduje potwierdzenie dalszy ciąg cytowanej opinii Szumana o Wokulskim: „To, co dla patrzących jest sprzeczne, w nim samym jest najzupełniej konsekwentne".

Dla odczytania historiozofii *Lalki* i kolejnych powieści Prusa na temat „wielkich pytań naszej epoki" istotne jest uwzględnienie faktu przyjęcia przez pisarza Taine'owskiego rozumienia procesu historycznego, co wyraził w swojej recenzji *Ogniem i mieczem*, gdzie „mocne zaakcentowanie prawa przyczynowości"[34] (podkr. — Z. P.) uznał za wielką zaletę powieści Sienkiewicza. Dlatego w biografii głównych postaci i przebiegu fabuły swoich — w gruncie rzeczy — historiozoficznych powieści, Prus poddaje sprawdzeniu działanie duchowych i fizycz-

---

[29] Zakrzewska, op. cit., s. 73.

[30] F. Krupiński *Romantyzm i jego skutki*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, BN I 249, Wrocław 1985, s. 156–157.

[31] B. Skarga *Przeszłość i interpretacje. Z warsztatu historyka filozofii*, Warszawa 1987, s. 274.

[32] W. Modzelewski *Naród i postęp. Problematyka narodowa w ideologii i myśli społecznej pozytywistów warszawskich*, Warszawa 1977, s. 91.

[33] Markiewicz *Dialektyka pozytywizmu polskiego*, op. cit., s. 45.

[34] Prus *„Ogniem i mieczem"*, op. cit., s. 455.

nych praw Buckle'a, kierujących działalnością ludzką. Wyniki dotychczasowych badań wymowy ideowej poszczególnych dzieł Prusowskiego cyklu wskazują na ewolucję socjologicznych poglądów pisarza, które tworzą jego filozofię przypadku. Tak więc uznanie w *Lalce* rządów przypadku prowadzi Prusa do irracjonalizmu[35], w *Emancypantkach* ślepemu mechanizmowi przeciwstawia Dębicki–Prus celowość podporządkowaną Opatrzności[36], natomiast *Faraon*, gdzie „przypadek zniknął prawie zupełnie"[37], w pełni ilustruje funkcjonowanie w historii Egiptu Buckle'owskich praw rozwoju społecznego[38].

Decydujący wpływ przypadku zarówno na wybór tytułu powieści, jak i na losy głównego bohatera mógłby jej autorowi sugerować rozwiniętą wersję tytułu: Lalka, czyli przypadek[39]. W ten sposób nastąpiłoby ukierunkowanie czytelniczego odbioru na głębsze, ukryte treści dzieła. E. Czaplejewicz słusznie podkreśla, że „*Lalka* jest utworem realistycznym tylko na planie wtórnym i powierzchniowym. Natomiast w istocie ma charakter metafizyczny"[40]. Odczytanie kazualistycznej problematyki *Lalki* odsłania sposób widzenia autora i historyczno-kulturowe uwarunkowania jego postawy myślowej, których określenie jest pierwszym zadaniem badacza tekstu literackiego[41].

Już pierwsza scena z zabawkami sklepowymi stawia — co zauważył Czaplejewicz[42] — pytania o istotę oraz sens człowieka i świata, na które Rzecki daje pesymistycznie brzmiącą odpowiedź: „głupstwo całe życie, którego początku nie pamiętamy, a końca nie znamy... Gdzież prawda?..." (I, s. 32). Za sześć lat podobne pytania o sens życia postawi pogrążony w modernistycznej rozpaczy i zwątpieniu Tetmajerowski „człowiek z końca wieku". W kontekście dialektycznych przemian myśli filozoficznej metafizyczna perspektywa *Lalki* stanowi więc znamienne „konieczne dopełnienie pozytywnej wiedzy".[43]

Zbigniew Przybyła

---

[35] J. S. Bystroń *Wyobraźnia artystyczna Bolesława Prusa*, Warszawa 1922, s. 41.
[36] Gawecki, op. cit., s. 21.
[37] I. Matuszewski *Zwrot w twórczości Prusa („Faraon")*, w: *Prus. Z dziejów recepcji twórczości*, op. cit., s. 223.
[38] J. Kulczycka-Saloni *O „Faraonie". Szkice*, „Studia Historycznoliterackie", t. 26, Wrocław 1955, s. 13.
[39] E. Czaplejewicz (op. cit., s. 59) proponował inną wersję tytułu: *Lalka, czyli człowiek*.
[40] Tamże.
[41] Zob. E. D. Hirsch jr. *Interpretacja obiektywna*, „Pamiętnik Literacki" 1977 z. 3, s. 318.
[42] Czaplejewicz, op. cit., s. 51.
[43] W. Spasowicz *Rzecz o wolności woli. Prawa naśladownictwa Tarde'a*, w: *700 lat myśli polskiej*, op. cit., s. 324.

Teoria formatywności Luigi Pareysona

W 1992 roku w wydawnictwie Gallimard ukazały się *Rozmowy o estetyce* Luigi Pareysona[1] (1918–1991). Jest to pierwsza spośród trzydziestu opublikowanych książek wielkiego włoskiego filozofa przełożona na francuski. Pod tym względem francuskie zaległości równe są naszym. Teraz zostaniemy jednak szybko zdystansowani, bo w najbliższym czasie ukażą się francuskie tłumaczenia jego „trylogii estetycznej": *I problemi dell'estetica* (1965), *Teoria dell'arte* (1965) i *L'esperienza artistica* (1974), a także *Filosofia della liberta* (1989). Najlepiej będzie przedstawić Luigi Pareysona słowami jego ucznia, Umberto Eco, jedynego znanego w Polsce przedstawiciela „szkoły turyńskiej". Autor *Dzieła otwartego* pisze we wstępie do drugiego wydania swojej książki:

zarówno z cytatów jak z pośrednich odniesień, czytelnik będzie mógł zdać sobie sprawę z długu, jaki zaciągnąłem wobec teorii formotwórstwa (*formatività*) Luigiego Pareysona; nie doszedłbym do sformułowania pojęcia „dzieła otwartego" bez przeprowadzonej przez Pareysona analizy pojęcia interpretacji [wyd. polskie, s. 22].

Inny spośród jego słynnych już dzisiaj uczniów, Gianni Vattimo, w pracy *Etyka interpretacji* wprowadza czytelnika w samo serce Pareysonowskiej estetyki, której oryginalność polega na jej powiązaniu z filozofią osoby za pośrednictwem koncepcji hermeneutycznej. Vattimo pisze:

to właśnie w ramach tej ontologii [wolności] sytuuje się centralny aspekt myśli Pareysona — teoria interpretacji i wielości perspektyw historycznych „pojętych" jako niewyczerpywalny charakter bytu. Poznanie prawdy nie jest stopniowym przybliżaniem się do jądra struktur metafizycznych zawsze już d a n y c h, lecz zachodzeniem coraz to nowych doświadczeń, sformułowań i interpretacji tego bytu, którego przepastna wolność zbiega się właśnie w planie poznawczym z charakterem niewyczerpywalności [tłum. franc.: *Ethique de l'interprétation*, éd. de la Différence 1991, s. 68].

W przeciwieństwie do Francji i Polski, był Pareyson zawsze należycie doceniany w Niemczech, gdzie położył duże zasługi w opracowywaniu krytycznych dzieł Fichtego i Schellinga, gdzie był członkiem Bayerische Akademie der Wissenschaften, gdzie w 1987 roku otrzymał nagrodę Nietzschego. Aby zakończyć tę prezentację „tytułów do filozoficznej wielkości" dodajmy, że Gadamer w *Warheit und Methode* (wyd. 2, s. 113) podkreśla zbieżność swojej koncepcji z jedną z głównych tez Pareysona, według której mobilność interpretacji nie zależy od subiek-

[1] *Conversations sur l'esthètique*, przeł. G. A. Thiberghien, Bibliothèque de Philosophie, Paryż 1992; dalej numer strony w nawiasie oznacza cytat z tej właśnie książki.

tywności odbiorcy, lecz jest założona przez możliwości bytowe samego dzieła.

Sztuka ma według Pareysona charakter ontologiczny, „ponieważ mieści się ona w samym sercu pierwotnego i źródłowego stosunku człowieka do bytu oraz osoby do prawdy" (s. 59). Dlatego droga uzasadnienia estetyki zmierza poprzez hermeneutykę[2] aż ku ontologii wolności i filozofii osoby[3]. Brak refleksji nad tak pojętymi podstawami estetyki zarzuca Pareyson Crocemu, którego teoria estetyczna dominowała w powojennych Włoszech i w dialogu z którą uformowała się jego własna myśl. Estetyka Crocego jest refleksją nad dziełem ukończonym, a nie nad kształtującą się w twórczym procesie formą artystyczną („sztuka jest identyczna z intuicją, intuicja z liryzmem, liryzm z ekspresją, a ekspresja z pięknem"). Perspektywa taka jest, zdaniem fundatora szkoły turyńskiej, „bezpośrednią konsekwencją jego filozofii, będącej filozofią ducha absolutnego i jego dzieł, a nie filozofią osoby".[4] Croce nie mógł ująć pojęciowo procesu twórczego, ponieważ jego filozofia nie dostrzega tego, co indywidualne, co jest tylko dążeniem, ale jeszcze nie dziełem, poszukiwaniem, ale jeszcze nie odkryciem (s. 117). Myśl Pareysona kształtowała się pod wpływem lektur Martina Heideggera, Gabriela Marcela, Karla Bartha; jego praca doktorska (1940) poświęcona była filozofii egzystencji Karla Jaspersa. I właśnie egzystencjalizm stanowi osnowę jego refleksji filozoficznej, egzystencjalizm, który uważał za zamknięcie tradycji niemieckiego idealizmu, a zwłaszcza za podzwonne heglizmu: droga od Hegla wiedzie jego zdaniem nie do Marksa, ale do Kierkegaarda. Egzystencjalizm o Kierkegaardowskim rodowodzie przemienia się u Pareysona w ontologię wolności poprzez nadanie szczególnego znaczenia pojęciu osoby. Celem jego nie jest jednak zbudowanie jakiejś chrześcijańskiej odmiany egzystencjalizmu, ale stworzenie filozofii osoby, w której relacja człowieka do prawdy i prawdy do wolności ludzkiej stanowią źródłowe bieguny refleksji. Bowiem po porzuceniu idei absolutu czy ducha uniwersalnego, byt daje się pomyśleć jedynie jako przepastność, jako Heideggerowski *Abgrund*, jako rzeczywistość oparta na delikatnym fundamencie wolności, która czytelna jest jedynie dla drugiej osoby, będącej — podobnie — źródłem

---

[2] „Jeśli jest prawdą — pisze Pareyson — że nie można odsłonić prawdy w inny sposób, niż interpretując ją i określając, to przecież jest także prawdą, że ta interpretacja i sformułowanie jest właśnie objawieniem prawdy, a więc nie jest czymś innym, niż prawda, ale jest samą prawdą, jako czymś posiadanym osobiście" (*Verità e interpretazione*, Milano 1971, s. 27, tłum. pol. w: *Współczesna filozofia włoska*, Warszawa 1977, s. 205).

[3] „Uważam, że bez filozofii osoby nie uda się adekwatnie wyjaśnić faktów interpretacji" — s. 73.

[4] L. Pareyson *L'esperienza artistica*, Milano 1962, s. 292.

wolności. W ten sposób osoba ludzka ujęta jest jako niewyczerpane źródło ciągle nowych interpretacji. Prawdzie a b s o l u t n e j i prawdzie r e l a t y w n e j przeciwstawia on „niewyczerpywalną prawdę" rozumianą nie jako kres drogi, lecz jako źródło dialogu, jaki rozwija się między wszystkimi interpretacjami. Podkreślmy i tutaj zbieżność z Gadamerem: „nikt z nas nie obejmuje swoim sądem całej prawdy, ale (...) cała prawda obejmuje nas obu, w tym, co każdy z osobna sądzi".[5]
Po dojściu do ontologicznego źródła — już nie konfliktu (Ricoeur), ale dialogu interpretacji — Pareyson rozwija wielowątkową, barwną i złożoną refleksję estetyczną. *Rozmowy o estetyce* są o tyle dobrym wprowadzeniem, że w krótkich rozdziałach zarysowują rozpiętość pojęć i zagadnień jego filozofii. Dobrze jest zresztą nie czytać ich po kolei, ponieważ układ rozdziałów grupuje osobno teksty czysto teoretyczne (1–14) i eseje interpretujące postaci historyczne niektórych pojęć estetycznych (15–23), a wewnętrzne powiązania jednych i drugich stanowią najbardziej pasjonujący wymiar książki.
Estetyka jego rozwija się wokół pojęcia *formatività* (termin ten tłumaczę jako „formatywność"), ujawnionego w analizie procesu twórczego, nazywanego przez Pareysona raczej procesem artystycznym. Bo proces ten nie jest zwykłym „robieniem" (*faire*, ποιειν), ale nie jest też „tworzeniem" w mocnym tego słowa sensie. „Sztuka jest oczywiście w sposób istotny innowacją — czytamy — nie jest przypadkiem, że dla jej scharakteryzowania odwołano się, choć w sposób niewłaściwy, do pojęcia tworzenia" (s. 39). Proces twórczy nie jest jednak identyczny z rzemiosłem τέχνη, czyli robieniem czegoś według reguł, ponieważ jego twórczy aspekt wyklucza uprzednie istnienie reguły jako normy (s. 219). Dopiero samo dzieło sztuki stanie się regułą (prawem, modelem, wzorcem). Pozostaje jednak rozwiązać zagadnienie, w jaki sposób dzieło sztuki jako prawo estetyczne wyłania się z czegoś, co można by nazwać niebytem, w jaki sposób nie-zasada staje się zasadą. Odpowiedź jest następująca: o ile formowanie (nadawanie kształtu materii) jest środkiem prowadzącym do celu w wielu rodzajach ludzkiej działalności, w s z t u c e f o r m o w a n i e j e s t c e l e m s a m y m w s o b i e; proces twórczy jest operacją formatywną. I Pareyson wyjaśnia to w sztandarowej formule: „Formować znaczy więc «robić», ale chodzi tu o takie robienie, które samo siebie jednocześnie odkrywa".[6] Dlatego termin „tworzenie" nie jest według Pareysona najodpowiedniejszy: sztuka jest bowiem w samej swej istocie formowaniem. Łatwo teraz zrozumieć sens jego

[5] H. G. Gadamer *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 1979, s. 4.
[6] L. Pareyson *Estetica: teoria della formatività*, Milano 1988, s. 5.

krytyki teorii Crocego. Jest ona niezdolna do adekwatnego ujęcia procesu artystycznego, który nie jest tworzeniem podług idei, ale jakby odnajdywaniem drogi po omacku, serią przybliżeń, wyborów, prób i odrzucania niezliczonych możliwości. „Operacja artysty", pisze Pareyson w rozdziale poświęconym kontemplacji formy, „nie jest odkryciem, ale wynalazkiem, który prowadzi bezpośrednio z niebytu w byt, i nie zakłada nic, co w postaci idei lub intuicji mogłoby posłużyć za model do skopiowania lub za projekt do wykonania lub za plan do zrealizowania" (s. 31). Sztuka nie stawia warunków wstępnych. Pierwszy gest, a nawet każdy gest, i być może byle jaki gest stać się może zaproszeniem do ukształtowania znaczącego dzieła sztuki. Ale ceną tego niczym nie ograniczonego początku jest towarzyszący tworzeniu stan niepewności, który interpretowany jest czasem jako niemożność odróżnienia prawdziwej wartości estetycznej od nieudanej przygody kiepskiego artysty. Czy możliwa jest więc obiektywna ocena estetyczna?

Jakiekolwiek obiektywne kryterium sądu estetycznego spełniać musi warunek immanencji, to znaczy wynikać poniekąd z samego dzieła: niedopuszczalne jest arbitralne przenoszenie kryteriów estetycznych z epoki na epokę, z jednej dyscypliny artystycznej na inną, z jednej tendencji sztuki na drugą, z artysty na artystę, a nawet z dzieła na dzieło. Kryterium sądu nie jest wiarygodne, jeżeli nie respektuje specyfiki dzieła i jego n i e p o w t a r z a l n o ś c i. Otóż właśnie owa niepowtarzalność dzieła, tzn. w kategoriach filozoficznych jego indywidualność i szczególność, stanowi najtrudniejszą próbę dla wszelkich teorii estetycznych: od obiektywnego kryterium wymaga się bowiem uniwersalności, a indywidualność jest absolutnym jej zaprzeczeniem. Pojęcia ogólne przyjęte jako kryteria estetyczne będą więc po pierwsze nieadekwatne wobec unikalnej natury danego dzieła sztuki (np. żądanie teorii estetycznej, żeby malarstwo było tylko abstrakcyjne; s. 96–98), a po drugie arbitralne, narzucone mu z zewnątrz. Pojęcia szczegółowe przyjęte jako kryteria estetyczne (np. jedynym modelem poezji jest teatr grecki) będą nadzwyczaj ograniczające i sprowadzą się w konsekwencji do uznania kopii za dzieło. Na takim tle dopiero można należycie oszacować doniosłość Pareysonowskiego, eleganckiego i pojęciowo solidnego rozwiązania tego zagadnienia przy pomocy „struktury formatywności".

Struktura ta, obecna w każdym procesie artystycznym, wynika — jak widzieliśmy — z równoczesności wykonywania i wynajdywania (por. s. 220). Pareyson ujmuje ją w parę pojęć wzorowanych na Spinozie: *forma formata* i *forma formans* — forma uformowana i forma formująca. Z jednej strony forma traktowana jest jako rezultat procesu artystycznego, z drugiej jako zasada. A ponieważ u Spinozy analogiczne pojęcia dotyczą natury (*natura naturans* i *natura naturata*), łatwo

odcyfrować źródło inspiracji: jest nią myśl, że dzieło sztuki posiada strukturę organizmu — tradycja Kanta (s. 216), Goethego czy Schellinga (s. 195).
I faktycznie, odniesienie do tego źródła pozwala rozjaśnić Pareysonowską koncepcję. Wiemy bowiem, że naturę można ująć albo po Arystotelesowsku, jako zasadę tego, co rozwija się samo z siebie, albo po Kantowsku, jako przedmiot możliwego doświadczenia. W jednym przypadku natura jest zasadą, w drugim całością; w jednym jest prawem rozwoju naturalnego, w drugim wszelkim możliwym rezultatem tego rozwoju. Ale w obu przypadkach chodzi o tę samą naturę. Pareyson z pewnością nie wzbraniałby się przed tą egzegezą, bowiem w rozdziale *Forme, organisme, abstraction*, będącym recenzją książki E. Gilsona *Peinture et réalité* (1958), potwierdza *explicite* pokrewność swych koncepcji z koncepcją Gilsona, wykrystalizowaną wokół Arystotelesowskich pojęć τέχνη i organizmu. To prawda, że Arystoteles nie zbudował na nich estetyki, ale jeśli jego „filozofia natury dostarcza filozofii sztuki wspaniałego języka" — Pareyson cytuje Gilsona — „to właśnie dlatego, że Arystoteles ujął naturę jako rodzaj sztuki [w greckim znaczeniu oczywiście]" (s. 89).
Wracając teraz do dzieła sztuki, docieramy wreszcie do sensu Pareysonowskiego kryterium, które domaga się i d e n t y c z n o ś c i formy pojętej jako wynik procesu artystycznego i formy pojętej jako zasada, którą proces ten sam sobie, już od pierwszego momentu, narzucił jako swe własne prawo rozwoju.

Tożsamość *forma formata* i *forma formans* nie tylko pociąga za sobą to, że ta pierwsza realizuje i rozwija tę drugą, ale także, że *forma formans* nie jest czymś innym niż *forma formata*. Można nawet powiedzieć, że proces twórczości artystycznej jest stopniową weryfikacją tej tożsamości, w tym sensie, że dobiega ona końca, gdy dzieło spełnia się takim, jakim samo chciało być, i że od samego początku dzieło nie chce być czymkolwiek innym, niż dziełem takim, które [z tego procesu twórczego] wyniknie, j e ś l i wyniknie. Dzieło do zrobienia nie jest czymś innym, niż dzieło zrobione, j e ś l i i k i e d y będzie zrobione [s. 34].

Fragment ten wielostronnie naświetla pojęcie struktury formatywności, centralne dla Pareysona filozofii sztuki i faktycznie przydatne dla rozwiązania wielu zagadnień estetycznych.
Sposób, w jaki wprowadziliśmy to pojęcie, wiązał się z poszukiwaniem obiektywnego kryterium estetycznego. Jest ono w rzeczy samej obiektywne, bowiem sąd dokonany według tego kryterium, odnosząc formę artystyczną do samej siebie, jako ujętej z dwu różnych punktów widzenia, nie nadaje podmiotowi — jego subiektywnym wrażeniom — istotnej roli. Pozostanie wszak do rozwiązania delikatny problem możliwości faktycznego dokonywania tego typu sądów, sprawdzian „estetyki sto-

sowanej". Jeśli Pareysonowskie rozwiązanie okaże się stosowalne w praktyce, to będzie obiektywne jako wyzwolone od subiektywności odbiorcy. Ponadto unika ono zarówno jednostronnej ogólności, jak i jednostronnej indywidualności: bierze w rachubę niepowtarzalność dzieła sztuki (*forma formata*), ale prowadzi do uniwersalności, bowiem estetyczny osąd danej formy powinien być jednoznaczny — będzie więc „powtarzalny", dostępny w zasadzie wszystkim odbiorcom i identyczny.
Powiedzieliśmy jednak wyżej, że bogactwo sztuki i jej ontologiczne znaczenie wyraża się w dialogu wielości interpretacji. Teraz zaś dochodzimy do twierdzenia o obiektywności i uniwersalności sądu estetycznego: czy nie ma w tym sprzeczności? W odpowiedzi pojawia się konieczność precyzyjnego rozgraniczenia między dwoma różnymi rodzajami doświadczenia estetycznego: sądem i interpretacją. Wielość interpretacji świadczy o niewyczerpywalności bytu w doświadczeniu estetycznym, ale nie o relatywności tego doświadczenia. Bo relatywizm polega na mnożeniu sądów, a nie znaczeń (lub na akceptacji sądów rozbieżnych), podczas gdy bieg historii oraz zmiany kultury estetycznej prowadzą jedynie do coraz to nowych interpretacji. Nas także, wraz z Pareysonem —

> napawa otuchą fakt, że wraz z biegiem historii da się zaobserwować kolejne następowanie po sobie rozmaitych interpretacji, a jednocześnie realizującą się stopniowo zgodę co do wartości niektórych dzieł sztuki: w ten sposób wraz z rozpościeraniem się niewyczerpywalnego bogactwa doświadczenia estetycznego i sztuki, utwierdza się uniwersalność i obiektywność wartości [s. 107].

Pareyson nie wykazuje jednak przekonywająco, że ta, zarysowująca się wraz z upływem czasu, zbieżność w wartościowaniu niektórych dzieł, pokrywa się z osądami według kryterium formatywności lub jest od nich współzależna.
Jasne się staje, że w proces artystyczny wpisuje się proces refleksji krytycznej, osąd estetyczny, ciągłe przyrównywanie formy generującej dzieło do jego formy wynikowej. Artysta jest wolny w swej twórczości, a jednak ograniczony już u zarania dzieła. „Nikt nie jest bardziej wolny i bardziej twórczy niż artysta, który tworzy nie tylko dzieło, ale także rządzące nim prawo" — wśród lektur egzystencjalistów Pareyson najwyraźniej nie przeoczył *L'Etre et le néant* Sartre'a. Ale jego koncepcja wolności jest racjonalistyczna, rodem nawet nie z Kanta, ale z Rousseau: „L'homme est né libre" — oto słynne zdanie z *Umowy społecznej*, „et partout il est dans les fers". O ile więc kondycją artysty jest absolutna wolność, o tyle — oto dalszy ciąg fragmentu z Pareysona — „jego kondycją jest jednak przymus, gdyż staje on wobec prawa tym bardziej nieodwołalnego i nienaruszalnego przez to, że on sam je

ustanawia w momencie, w którym poczyna najpierwszy zarodek dzieła" (s. 34). Twórczość przypomina w tej koncepcji imperatyw kategoryczny: jest autonomią pojętą jako podporządkowanie prawu, choć nie absolutnie uniwersalnemu, które narzuca się sobie samemu. W procesie artystycznym rozpoznajemy bowiem tę samą strukturę formatywności, która posłużyła Pareysonowi w określeniu uniwersalnego kryterium sądu estetycznego. Jest to dialektyka rozwoju dzieła i jego kompozycji, formy jako prawa i formy jako konsekwencji, postępu i porządku, jeśli chcielibyśmy mówić językiem Comte'a, genezy i struktury — mówiąc językiem współczesnym. Otóż z tych wszystkich par pojęć Pareyson uprzywilejowuje jedną, która jego zdaniem najlepiej oddaje naturę procesu twórczego: usiłowanie i organizacja (np. s. 35, 92, 128, 217). Dzieło obecne jest już w pierwszym uderzeniu pędzla, w pierwszym obrazie poetyckim (tak jak organizm zawarty jest w embrionie), choć jeszcze nie jako *forma formata*, ale jako logika, którą sam artysta musi uchwycić i rozwinąć: doprowadzić *forma formans* do skończonego dzieła. Dlatego będąc *de estetico iure* wolnym, artysta, gdy rozpoczyna swą pracę, jest już *de facto* „więźniem sumienia" swego dzieła.

Usiłowanie i organizacja: dwa terminy, które ze swej strony wymagają jeszcze dalszego rozjaśnienia. Do pewnego stopnia przynosi je studium *Kierkegaard i poezja okolicznościowa* (rozdział 18), w którym Pareyson pokazuje przekonująco, że w filozofii duńskiego myśliciela poza pojęciem estetycznej koncepcji życia da się także odnaleźć prawdziwą estetykę. Rozwija się ona właśnie wokół refleksji nad procesem twórczym, ujmując w pojęcia to, co i tak zawsze wymykać się będzie pojęciom, czego nie da się zracjonalizować ani ująć w logiczny system: analiza pojęcia „okoliczności" (w polskim tłumaczeniu *Albo — albo*: „twórczej pobudki"), tego nieprzewidywalnego, zewnętrznego przypadku, który staje się iskrą rozpalającą twórczy poryw, jest u Kierkegaarda „estetycznym" argumentem przeciwko Heglowi. Wyróżnia on dwa bieguny twórczości: inwokacja muzy czyli entuzjazm oraz okoliczność (pobudka). O ile ze względu na pierwszy aspekt dzieli pisarzy na tych, którzy odwołują się do muzy i na tych, których muzy przywołują, o tyle drugi biegun tworzenia skrywa według Kierkegaarda już nie paradoks, ale skandal: bo okoliczność, która jest pobudką aktu twórczego, będąc czymś absolutnie nieznaczącym, przypadkowym i nieokreślonym (kontyngentnym), jest zarazem czymś absolutnie koniecznym, nieodzownym, poza czym nie można zdać sprawy z procesu twórczego (s. 160). „Okoliczność" (pobudka) nie jest p r e t e k s t e m, nie jest też p r z y c z y n ą, a przecież stanowi istotę twórczości artystycznej, determinującą estetyczną wartość dzieła. Okoliczność pokazuje się więc jako „przynajmniej negatywnie płodna, będąc tym niczym, z czego dzieło jest stworzone: stworzone

dzieło wyłania się z «niczego», i to nic jest właśnie okolicznością" (s. 162). W tym właśnie sensie okoliczność jest nie tylko kategorią estetyczną, ale i kategorią rzeczywistości jako „doczesnej" (skończonej) (*Albo — albo*, t. 1, s. 271), zatem twórczość nie jest faktem czystej i nieskończonej myśli, ale właśnie kwintesencją ludzkiej egzystencji. Przytaczając te Kierkegaardowskie analizy pojęcia pobudki twórczej, Pareyson z pewnością widzi w nich pośrednie potwierdzenie swojej filozoficznej drogi, która od refleksji estetycznej prowadzi go ku filozofii osoby.

Pareyson podkreśla zbieżność swojej teorii formatywności z analizami dokonanymi przez innych myślicieli: z *nisus formativus* Goethego, z *schéma dynamique* Bergsona, a nawet z *fulfilment* Deweya i z psychologią postaci (s. 37). Można zgodzić się bez zastrzeżeń, że każdy proces twórczy jest syntezą aktywności i receptywności (tamże); model organicystyczny, od którego wychodzi włoski filozof, ma jednak swoje ograniczenia. Pasuje on dobrze do sztuki, która „rodzi się z wyobraźni", która twórczość artystyczną sprowadza do funkcji tej „tajemniczej" władzy ludzkiego umysłu, gdzie łączy się w jedno myśl i materia. Sztuka XX wieku i jej twórcze procedury przełamały te ograniczenia w wielu miejscach. Stąd rodzi się kolejne pytanie: jeśli twórczość jest w swej istocie dążeniem do nowości, powoływaniem do bycia czegoś, co nie było, tzn. innego, nowego, i jeśli Pareyson ogranicza proces artystyczny do formowania materii, to jaki jest w jego myśli estetycznej status nowości w sztuce. Zajmuje on w tym względzie stanowisko ostrożne, a samo zastąpienie terminu „nowość" pojęciem „innowacji" wyraża niechęć do postaw radykalnych. Więcej nawet, pojęcia te są sobie przeciwstawne; i n n o w a c j a jest bowiem właśnie nawoływaniem do ciągłości, żądaniem kontynuacji (s. 39), i wprowadza dialektykę starego i nowego, t w ó r c z e g o o d n o w i e n i a t r a d y c j i, podczas gdy n o w o ś ć prowadzi do nieciągłości. „Fałszywe zerwanie to takie, które dąży do nowości dla nowości, nie troszcząc się o postawienie nowej wartości w miejsce starej, to znaczy o ufundowanie nowej tradycji" (s. 44–45). Sztuka raz jeszcze okazuje się alchemiczną łaźnią jednoczącą przeciwieństwa; nie tylko jest ona zarazem duchowością i fizycznością, zasadą i całością, organizmem i przedmiotem, ale także pojednaniem historii i bezczasowości, jednością najdalej posuniętej „innowacyjności" (sztuka tworzy oryginalność) oraz konserwatyzmu (sztuka otwiera tradycje). Rewolucja w sztuce nie jest dla Pareysona wartością samą w sobie ani samą dla siebie. Staje się wartością tylko wtedy, gdy niesie w sobie twórczą moc zdolną do ustanowienia nowej tradycji.

Mechanizm dialektycznej zależności innowacji i tradycji wyraża para pojęć wzorcowość — współgenialność: jej pierwszy człon jest faktem

sztuki jako czynnik zmian, drugi faktem kultury jako odpowiedź na artystyczną nowość. Widziana w tej perspektywie „tradycja nie ma nic z męczącego następowania po sobie powtórzenia i wyczerpania, aż po bezwładność twórczej energii, lecz wymaga raczej niezmordowanej i aktywnej trwałości twórczego przymusu, gdzie aktywność jest miarą receptywności, a receptywność pożywieniem aktywności" (s. 43). Takie ujęcie miejsca sztuki w kulturze pozwala dostrzec złożoność rzeczywistości i ominąć zarazem rafy ideologii nowości oraz konserwatywnego pietyzmu. W tym zawiera się też jego poznawcza wartość. Jeżeli sztuka nie ma wyłączności na twórczość, to dlatego, że pojęcie współgenialności implikuje współtwórczą postawę odbiorcy. Jeżeli tradycji nie można nadać wartości absolutnej, to dlatego, że jest ona „jedną z tych rzeczywistości, które zmieniają się na mocy faktu, że się do nich przynależy" (s. 42). Dlatego Pareyson stawia znak równości między buntem i powtórzeniem. Wzięte dla samych siebie, postępowość (wszystko od nowa) i konserwatyzm (święty bezruch) stanowią równowarte alternatywy wobec sytuacji kryzysu, kiedy wzorcowość i współgenialność rozbiegają się: jest to moment, w którym tradycja obumiera, a nowość jest faktem zerwania.

Przydatność tych pojęć do analizy współczesnej sytuacji sztuki staje się oczywista, jeśli uzmysłowimy sobie, że zabraniają one traktowania kryzysu tradycji jako wewnętrznego problemu sztuki. Postmodernizm nie jest zjawiskiem artystycznym, lecz kulturowym. Sztuka nie jest „na wyczerpaniu". W dzisiejszym społeczeństwie zmienia się koncepcja, rola i zasięg tradycji. Przygoda sztuki jako twórczości bez granic prowadzić musi do nowego postawienia pytania o wartości, bo jak mądrze zauważa Pareyson, „oryginalność nie może być nigdy programem; jest tylko rezultatem, mogącym ujawnić się w obojętne jakich warunkach" (s. 46). Sztuki plastyczne pokazały, że oryginalność jako program nie była w stanie wykreować nowej publiczności; zbyt banalna, zbyt łatwa lub zbyt powszechna, nie została przyjęta jako wartość wystarczająca dla siebie samej i do otwarcia tradycji. Bo „sztuka nie pojawia się w już istniejącej rzeczywistości, ale sama tworzy nową rzeczywistość" (s. 58).

Kilka powyższych uwag o filozofii sztuki Pareysona skupiło się wokół tematów książki *Rozmowy o estetyce* i daleko im do szkicowego nawet przedstawienia jej całościowej kartografii. Wartość jego estetyce zapewniają w dużej mierze solidne podstawy filozoficzne — rzecz rzadka. Jego teoria rozwija się jako refleksja nad twórczością artystyczną, szukając w procesie tworzenia najgłębszego sensu sztuki. Otóż, kto powiada — twórczość, powiada — wolność: i tu jest właściwy punkt wyjścia myśli, która od filozofii osoby, w autonomicznym ruchu pojęć podąża

ku wielowartościowości bytu, potem ku hermeneutyce wielości znaczeń dzieła sztuki i ku koncepcji wartości estetycznej i sensu sztuki zakorzenionych w genezie jej tworów. Żadna teoria estetyczna nie może dziś abstrahować od zagadnienia twórczości — i taka jest podstawowa aktualność Pareysonowskiej filozofii.

Powiedzieliśmy już, że pojęcie twórczości zostało w niej zacieśnione do formowania materii, do τεχνη pojętej na wzór procesu biologicznego, ale w ramach sobie wyznaczonych, teoria ta nie tylko jest logicznie spójna i przekonująca, ale jest ponadto skonstruowana w dialogu z samą sztuką jako refleksja nad nią. I przyznać trzeba Pareysonowi rację, kiedy przeciwstawia się on głosom nawołującym do zaniechania estetyki. Jako myśl s p e k u l a t y w n a, która zgodnie z etymologią ma o d z w i e r c i e d l a ć w swych pojęciach rzeczywistość, analizy Pareysona obalają niejedną teoretyczną iluzję, tak w zakresie procesu twórczego, jak i interpretacji dzieł sztuki czy możliwości immanentnych ocen estetycznych. „To właśnie dlatego, że jest ona filozofią, estetyka nie ma artyście nic do powiedzenia: estetyka nie jest ani normatywna, ani wartościująca, ale spekulatywna" — Pareyson domaga się przywrócenia temu słowu jego klasycznej, filozoficznej wartości — „ponieważ filozofia jest spekulatywna i nie ustanawia praw" (s. 121). Łatwo zrozumieć, że pasjonujący rozdział 21 zatytułowany *Schellingowski problem: sztuka i filozofia*, analizujący przemiany w koncepcji wzajemnych powiązań tych dwu dziedzin ducha u wielkiego niemieckiego filozofa, nie jest tylko studium historycznym i erudycyjnym popisem, ale że jego teza o wzajemnej bliskości i bezpośrednim związku sztuki i filozofii zachowuje w myśli Pareysona całą swą aktualność. „Nie można wyobrazić sobie filozofii bez sztuki i bez poznania piękna" (s. 196) — Pareyson z pewnością podpisuje się pod tą myślą Schellinga. Jego własna filozofia jest ilustracją tej tezy. O ile bowiem filozofia osoby jest ostatecznym filozoficznym uzasadnieniem doświadczenia estetycznego, to konstytuuje się ona właśnie w refleksji nad sztuką i procesem twórczym niemożliwym do pomyślenia bez ludzkiej wolności i szczególnego, konstytutywnego dla społeczeństwa, sposobu odnoszenia się ludzi do siebie. Bo, jak pisze:

> Sztuka realizuje najtrudniejsze pojęcie uspołecznienia, gdyż dzieło sztuki zwraca się wprawdzie do wszystkich, ale do każdego przemawia na jego własny sposób: nie tylko nie domaga się od odbiorcy, aby zajął postawę bezosobową, lecz przeciwnie, apeluje do jego osobowości. Interpretacja jest bowiem taką formą wiedzy, dla której osoba nie tylko jest inicjatywą, ale także instrumentem, a nawet treścią aktu poznania [s. 54].

Leszek Brogowski

Ubizm

1. Trudno wyobrazić sobie większy ładunek cynizmu wtłoczony w jedno zdanie: „Roboty miał sporo i wsadzał, aż się kurzyło". A przecież wyjęte ono zostało z narracji, która uchodzić miała za przezroczystą, to znaczy zgodną z potocznym widzeniem świata i posłuszną tradycyjnej skali wartości. Aby socrealistyczne zdanie, rysujące sylwetkę energicznego prokuratora, nabrało pożądanej wymowy, czytelnik musiał przyjąć za chwalebne to, co w normalnym świecie zwykło się kojarzyć z przemocą i okrucieństwem. W realizmie socjalistycznym dostrzec zatem można coś z zasad karnawału, gdzie zanegowaniu podlegała cała nowożytna tradycja myślenia o człowieku, a miejsce autentycznych wartości zajęły kategorie ideologii.
„Socrealizm jest antywartością" (s. 5) — pisze w znakomitej książce Michał Głowiński[1], formułując jej główną tezę z niezwykłą ostrością: „socrealizm przede wszystkim stanowi aprobatę dla zbrodni wyrażoną środkami literackimi. Wszystko inne staje się epifenomenem" (s. 48). Sztukę w totalitarnym wydaniu charakteryzuje po części określony zestaw tematów i konwencji kompozycyjnych, ale jej zasadniczych wyróżników należy szukać gdzie indziej — w sferze funkcji. Realizm socjalistyczny nie był pod tym względem wyjątkiem, dlatego tak ważne w jego opisie jest wyjście poza wąską perspektywę poetyki. Chodzi wszak o sztukę w najwyższym stopniu zideologizowaną, sakralizującą instytucje partii i państwa, oraz — co szczególnie ważne — legalizującą metody terroru. Problemy socrealistycznej poetyki widzieć trzeba koniecznie w tym specyficznym oświetleniu. Ale nie można tych problemów lekceważyć — choćby z tej racji, że realizacja przez literaturę jakichkolwiek zadań możliwa jest wyłącznie środkami, jakie ma ona do dyspozycji i jakie może wykształcić. Wprzęgnięcie sztuki do działań propagandowych musi — przynajmniej w minimalnym stopniu — uwzględnić jej swoistość, co w przypadku literatury z początku lat pięćdziesiątych oznacza m. in. kompromis technik perswazyjnych z założeniami estetyki mimetycznej. Szkice Michała Głowińskiego są mistrzowską analizą środków, które umożliwiały literaturze wypełnienie zobowiązań względem stalinowskiego państwa.

2. I kooperację z UB. Budową socrealistycznych romansów rządzi bowiem dyrektywa doraźnej użyteczności: stosownie

[1] M. Głowiński *Rytuał i demagogia. Trzynaście szkiców o sztuce zdegradowanej*, OPEN, Warszawa 1992.

skrojona fabuła nakłaniać miała czytelników, „by postępowali w ten sposób, żeby aparat terroru mógł na nich liczyć i polegać" (s. 131). Kooperacja z UB to jednak nie tylko kwestia ukształtowania fabuły, to także sprawa narracji — tak prowadzonej, aby czytelnik nie miał wątpliwości, jak rozumieć sens pokazywanych wypadków i ku komu obracać swe sympatie. Socrealistyczna technika opowiadania wiele zdaje się zawdzięczać tradycjom narracji egzemplarycznej i związków tych nie da się zignorować. Są one w jakiejś mierze świadectwem ciągłości literatury oraz jeszcze jednym dowodem na to, że nowa treść dobrze komponuje się ze starą formą. Wczesnopozytywistyczna proza tendencyjna stanowi z całą pewnością istotny układ odniesienia dla socrealistycznych decyzji pisarskich, ale nie jedyny i — jak dziś myślę — nie najważniejszy. Rzecz w tym, iż narrację z lat pięćdziesiątych dużo lepiej charakteryzuje to, co w niej faktycznie nowe, a zatem — nie egzemplaryczność, rozumiana jako usługowość opowiadania względem politycznych formuł, lecz aksjologiczne zaplecze głoszonych tez. Między pozytywistycznym hasłem „bądź użyteczny" a stalinowskim „bądź czujny" istnieje ogromna różnica: pierwsze wprowadza jedynie niewielką korektę do tradycyjnego porządku wartości, drugie jest przykazaniem z nowego dekalogu, w którym życie człowieka nie ma bynajmniej najwyższych notowań. W takiej właśnie sytuacji kapitalnego znaczenia nabiera pytanie — kto i z jakich pozycji opowiada przykładne historie; o odrębności socrealistycznych strategii pisarskich decyduje — zdaniem Głowińskiego — „przyznanie perspektywie ubeckiej roli głównego czynnika strukturalnego" (s. 55). Prawodawcą literackiego świata staje się oto „towarzysz z bezpieczeństwa".

Funkcjonariusz UB zjawia się niemal w każdej powieści lat pięćdziesiątych jako uosobienie sił przywracających harmonię tam, gdzie na krótko zawitał wróg. Tak jest też w *Kłopotach pani Doroty*. Z chwilą, gdy na scenę wkracza „młody, przybyły z Łodzi prokurator Zabiega", czytelnik musi nabrać pewności, że sprawy potoczą się dalej we właściwym kierunku. Nie może być zresztą inaczej, skoro prokurator ma najlepsze referencje. Zaraz po jego przyjeździe do B. „powiało w miasteczku nieprzyjemnym chłodkiem". Nieprzyjemnym — co oczywiste — dla wrogów; czytelnik opowiadania musiał tu rozpoznać w głosie narratora ton zjadliwej ironii. Gdy przychodzi do charakterystyki prokuratora, ironia natychmiast znika, a jej miejsce zajmuje poufałe, acz dosadne — „Roboty miał sporo i wsadzał, aż się kurzyło".

Zdanie to (nie wahałbym się je dziś uznać za paradygmat narracji socrealistycznej) ujawnia z wielką wyrazistością istotę „bezpieczniackiego punktu widzenia". Zachowuje ono zaprojektowane znaczenie jedynie w ustach kogoś, kto reprezentuje „organa", i kto mierzy wartość

prokuratora liczbą jego ofiar. I tylko w tym osobliwym kontekście może uchodzić za przezroczyste, to znaczy odpowiednie do zbudowania narracji, która zalecałaby się czytelnikowi swojskością wysłowienia. O kłopotach pani Doroty opowiada zatem pracownik UB. Opowiada własnym językiem, ale z głęboką wiarą, że jest to również język czytelników, taki — z którym się utożsamiają lub który przynajmniej wstępnie akceptują. Stylistykę utworu tłumaczy w dużej mierze sytuacja przyjacielskiej pogawędki; lektura opowiadania Borowskiego nasuwa podejrzenie, że autor „pragnie rozmawiać z czytelnikiem jak czekista z czekistą" (s. 55). Opowiadanie Borowskiego nie było oczywiście adresowane do zapracowanych („zabieganych") prokuratorów, lecz do wielotysięcznej rzeszy ich potencjalnych sojuszników. (Warto przy okazji zwrócić uwagę na charakterystyczny szczegół: w powieści socrealistycznej nie mówi się wprost, kto jest funkcjonariuszem UB, w rezultacie czego trudno zwykle rozstrzygnąć, kto nim nie jest. Wszyscy bohaterowie opowiadania Borowskiego — za wyjątkiem pana Stasinka — to ludzie tak czy inaczej związani z resortem bezpieczeństwa, co należało chyba interpretować jako sytuację „typową" — w ówczesnym tego słowa znaczeniu.) *Kłopoty pani Doroty* podsuwają czytelnikowi rolę, która wymaga jednak pewnych poświęceń. Historię o panu Stasinku ma szansę pojąć ten, kto zdoła przełamać myślowe nawyki.

3. I uzna za normalne to, co wydać się może groźne i niepojęte. Świat socrealistycznych wartości jest wierną kopią ideologicznych dogmatów. Dlatego są to wartości absolutne i nie potrzebujące żadnych uzasadnień. Ale konsumentem socromansów nie miał być działacz partyjny, z nienagannym przygotowaniem ideologicznym, lecz ktoś przygotowany dużo słabiej (powiedzmy — ambitny ZMP-owiec, odkładający na prenumeratę „Nowych Dróg") lub — elementarnie tylko wyedukowany czytelnik „Trybuny Ludu". I właśnie ten ostatni jest konsumentem najbardziej kłopotliwym, zwłaszcza wówczas, gdy wiedzę o życiu, jaką podsuwa mu partyjny dziennik, zechce uzupełniać na własną rękę. Socrealizm musiał liczyć się z tym, że czytelnik nie rozstaje się łatwo z obrazem świata, który ukształtowało doświadczenie i usankcjonował zdrowy rozsądek. Jeśli tedy szuka się wyróżników stalinowskiej beletrystyki, to należałoby wskazać również na tę osobliwość: socrealizm był typem wypowiedzi ideologicznej, podszywającej się pod myślenie potoczne; był rodzajem propagandy „mającej udawać, że propagandą nie jest, że stanowi mimetyczną wizję świata, odwołującą się do rzeczywistości znanej czytelnikowi z codziennej empirii i że przedstawia ją z perspektywy zdrowego rozsądku" (s. 16).
Sprawa ma wiele aspektów, z których dwa wydają się najistotniejsze.

A zatem — elementarny kamuflaż może zapewnić dyskursowi ideologicznemu sama literatura (tak zresztą jak w ogóle sztuka). Specjalną rolę ma wszakże w tym względzie do spełnienia forma narracji powieściowej ukształtowana przez ubiegłowiecznych realistów. Forma ta dobrze współgra z postawą mentorską i — co doskonale pokazuje Głowiński — sprzyja podejmowaniu działań demagogicznych. Sprzyja m. in. dlatego, że korzysta z autorytetu, jaki niesie wiedza zdroworozsądkowa, zakrzepła w stylistycznych szablonach, przysłowiach, utartych zwrotach. Z autorytetu tego korzysta również socrealizm.

Kłopoty pani Doroty miały być głębokim ukłonem w stronę zdroworozsądkowego rozsądku. Całe opowiadanie jest fabularyzacją językowej kliszy: historia o panu Stasinku zbudowana bowiem została tak, by czytelnik odnalazł w niej potwierdzenie zasady, jaką wyraża popularne powiedzonko „śmierć frajerom!"[2]. Jest ono życiową dewizą głównego bohatera, drobnego aferzysty, przenoszącego styl życia, jaki dyktowała okupacja, do nowych, już powojennych czasów. „Śmierć frajerom!" znaczy w ustach pana Stasinka tyle, co „biada naiwnym", i niesie pochwałę sprytu oraz zwyczajnej zaradności. Nie ulega kwestii, że tak również rozumieli tytułowe powiedzonko czytelnicy Borowskiego, których postawę kształtować musiały przecież warunki zbliżone do tych, jakie uformowały filozofię życiową pana Stasinka. Dla wielu czytelników bohater opowiadania mógł stać się figurą sympatyczną. A jednak pan Stasinek nie zdobywa sympatii, a przeciwnie — ściąga na siebie głęboką pogardę. Na przychylność może natomiast liczyć jego prześladowca, prokurator Zabiega. Dzieje się tak, ponieważ prokuratorem jest w opowiadaniu „swój" człowiek („Kawaler mający na utrzymaniu starą matkę, rodem ze wsi góralskiej"), któremu nieobce są życiowe mądrości. On też hołduje dewizie „śmierć frajerom!", tyle że — jakby w zgodzie z wymogami chłopskiego myślenia — poddaje ją udosłownieniu. Niewinne powiedzonko staje się tym sposobem sentencją wyroku sądowego. Pan Stasinek musi umrzeć, bo to on — nie zdając sobie zupełnie z tego sprawy — okazał się „frajerem". Frajerem jest bowiem każdy, kto wchodzi w konflikt z prawem i naraża się ludowej władzy. Trzeba być wszak człowiekiem bezgranicznie naiwnym bądź zaślepionym wrogiem, by nie uszanować władzy, która ma za sobą sankcje najwyższej rangi — obiektywne

[2] Opowiadanie T. Borowskiego ukazało się po raz pierwszy w dwu numerach (13 i 14) „Nowej Kultury" z 1950 r. i nosiło tytuł: *Kłopoty pani Doroty albo „Śmierć frajerom!"*. W następnym roku pod identycznym tytułem (brak tylko wykrzyknika) przedrukowano je w *Wyborze opowiadań współczesnych autorów polskich*, opracowanym przez E. Korzeniewską. W opublikowanym już po śmierci Borowskiego tomie *Czerwony maj* (korzysta z niego M. Głowiński) opowiadanie zjawia się bez podtytułu, podobnie później — w przygotowanym przez J. Piórkowskiego tomie 5 *Utworów zebranych*, Warszawa 1954.

prawa rozwoju społecznego. Po to właśnie, aby zapewnić respektowanie owych praw, powołana została przed laty „Nadzwyczajna Komisja". Opowiadanie Borowskiego, dzięki drobnej manipulacji, osiąga wszystkie cele, jakie stawiało przed literaturą stalinowskie państwo: kreśli obraz świata podzielonego, dokonując zarazem oswojenia jego ideologicznych kontrastów (my, mądrzy — oni, frajerzy); uzasadnia przemoc (ową „akuszerkę historii") oraz gloryfikuje aparat terroru; przede wszystkim zaś — przekonuje czytelnika, że przyszło mu żyć w czasie, gdy słowa nabierają nowych znaczeń.

4. Problematyka języka totalitarnego stanowi naturalny pomost łączący najnowszą książkę Głowińskiego z jego pracami o nowomowie, zebranymi w tomie opublikowanym przed dwoma laty.[3] W szkicach o „sztuce zdegradowanej" powraca wiele wątków z tamtych prac, powraca też ich generalna teza — o monopolistycznej naturze nowomowy. Żeby skutecznie działać, nowomowa musi osiągnąć wyłączność, podporządkowując sobie wszystkie sfery komunikacji społecznej i eliminując stamtąd konkurencyjne sposoby wysłowienia. Osiągnąwszy pełną kontrolę nad językiem, totalitarne państwo może dowolnie kształtować obraz świata, każdorazowo dostosowując go do zmian w hierarchii ideologicznych przykazań. Literatura ma do odegrania w tych procesach rolę pierwszoplanową.

Podstawowym instrumentem okazuje się narracja mityczna, której „przeznaczeniem i jedynym celem jest kreacja świata obowiązującego, modelowanie swoistego przedmiotu do wierzenia, a więc w ostatniej instancji — tworzenie swojego rodzaju mitu" (s. 27). Niedoścignionego wzoru takiego opowiadania dostarcza *Historia WKP(b)*. Główną zasadą konstrukcyjną rządzącą *Historią WKP(b)* jest neutralizowanie powiązań z empirią: *Krótki kurs* aspiruje do absolutnej samowystarczalności; istotne znaczenie ma fakt, że chodzi o historię partii, napisaną przez partię i przez nią samą zaaprobowaną. Bolszewicka wizja dziejów nie może uwzględniać innych wersji zdarzeń, bo takie wyklucza; nie ma też obowiązku, by odwoływać się do bezpośrednich doświadczeń czytelników — bo te po prostu unieważnia. Totalitaryzm jest zdominowany przez słowo, które zjawia się w zastępstwie nazywanej rzeczy; „forma totalitarna" ma dlatego własną, nieklasyczną, definicję prawdy.

Socrealistyczna narracja, podobnie jak jej arcyforma, nie boi się konfrontacji z rzeczywistością — jest wszak od niej nieskończenie „prawdziwsza".[4] Rzeczywistość przestaje być zresztą uprzywilejowanym kie-

[3] M. Głowiński *Nowomowa po polsku*, Warszawa 1990.

[4] We wstępie do jednego z ówczesnych reportaży znaleźć można taką oto charakterys-

runkiem literackich odesłań; staje się nim natomiast sama literatura: uwierzytelnienia dla świata powieści dostarczać miały inne socromanse, licytujące się w produkowaniu prawdziwszych konterfektów.
Nowomowa w wieloraki sposób wpływa na literaturę. Działa tu jednakże prawo wzajemności: kreacyjna funkcja języka, bardzo istotna w propagandzie, rozwija się przy udziale mówienia literackiego — rezygnującego z przyznanej mu przez tradycję autonomii. Jeśli uznać, że prawem literatury jest pokazywanie czytelnikowi ideologicznych wmówień i wytrącanie go z poznawczej rutyny, to socrealizm okaże się tutaj wyjątkiem: wartości nabiera w nim wszystko, co banalne, schematyczne, nijakie. „Socrealizm (...) wykluczał jakąkolwiek oryginalność, wszelkie indywidualne poszukiwania, podporządkował twórczość obowiązującym normom, stał się usankcjonowaniem przeciętności" (s. 164). Kicz i nowomowę wiąże przykładna symbioza.
Świat zamknięty w mito-historiach nie może stać się przedmiotem krytycznej refleksji, ta bowiem dotrzeć by musiała do jego doktrynalnych przesłanek. Świat taki boi się opisu (podobnie jak nowomowa — metajęzyka); oczekuje za to celebry. Socrealizm — pisze Głowiński — jest sztuką rytualną, nierozerwalnie złączoną z obrzędowymi formami zachowań: obchodami partyjnych świąt i rocznic. W zakresie poezji oznacza to powrót do tradycji dworskiego klasycyzmu i odkurzenie gatunków wysokich, przede wszystkim ody. Galwanizuje się też sielankę, formę dobrze odpowiadającą stalinowskiej sztuce laudacyjnej. Socrealistyczna sielanka to „wizja historii zakończonej, wizja świata wyłączonego spod jej działania" (s. 136).
Ale też — świata zagrożonego i nieustannie zmuszanego do obrony swej harmonii. W komunistycznej Arkadii nie mogło zabraknąć miejsca dla „towarzysza z bezpieczeństwa". Sielankowość i terror tworzą ową osobliwą jakość, która z dzisiejszej perspektywy wydaje się bliska grotesce. Groteską jednak nie była. Śmierć (wroga) jest bowiem w socrealistycznym świecie jedynie spełnieniem jego idyllliczności. Kiedy więc o tej śmierci mowa, pogodny (czy wręcz radosny) ton nie powinien być dla czytelnika żadnym zaskoczeniem.[5] Sielankowa przestrzeń odznacza się jednorodnością. Zapełniają ją „domki, tonące na wiosnę w kwiatach

---

tyczną preambułę: „Historia opowiedziana zostanie nieco inaczej (...). Wszystko dlatego, by opowiedzianym zdarzeniom nadać ich prawdziwszy, bardziej ogólnokrajowy, bardziej szeroki sens." Chyba tylko socrealizm znał taki typ prawdziwości.

[5] Oto — dla przykładu — pogodna scena aresztowania z *Kłopotów pani Doroty*: „— Kwalifikuje się? — zapytał prokurator Zabiega naczelnika z UB.
— Wasz resort — odparł tamten.
— No, to zabieraj się kochaneńki, z nami — powiedział śpiewnie prokurator Zabiega do oniemiałego administratora i zatarł ręce. — Pomieścimy się w aucie wszyscy."

i zieleni"; nad ich spokojem czuwa zaś jasny gmach, gdzie „słońce gra na szczytach okien" (s. 128, 130).
Książka Głowińskiego jest opisem literatury, której faktyczna jednorodność bierze się z cynizmu wspartego autorytetem siły.

5. *Rytuał i demagogia* przełamuje pewien schemat, jaki zdążył ukształtować się w badaniach nad polskim socrealizmem. Okres, który był „pogardą dla miernot", obserwujemy tu przez pryzmat artystycznych biografii twórców wybitnych — Jerzego Andrzejewskiego, Tadeusza Borowskiego, Adama Ważyka. Głowiński bierze do analizy utwory dalekie od seryjności, a nawet teksty osobliwe (*Kłopoty pani Doroty*, *Wojna skuteczna*), pozornie więc mało reprezentatywne. Sonda, zapuszczona w miejsca badawczo niepopularne, przynosi zwykle wyniki zaskakująco ciekawe, trzeba jednak te miejsca umieć znaleźć, tzn. mieć intuicję, która je wskaże. Głowiński ma intuicję niezawodną: sięga po zjawiska, gdzie socrealizm osiąga najwyższe stężenie i gdzie swe cechy ujawnia z krystaliczną czystością. Są to zjawiska zamknięte w bardzo szerokiej ramie czasowej (dotykającej współczesności) i wybitnie różne (od narracji mitycznej po resentymenty). A jednak — przy całym formalnym zróżnicowaniu, funkcjonalnie jednorodne.
Sztuka totalitarna musi być opisywana w działaniu. Książka Głowińskiego, chwytająca socrealizm na gorącym uczynku, jest dlatego opisem najwyższej próby.

Wojciech Tomasik

Przy lekturze socrealistycznej poezji

Do niedawna jeszcze spuścizna literacka po socrealizmie i jej badawczy ogląd dzieliły wspólny los: i jedno, i drugie bowiem na długo porzucono; z jednej więc strony dawno zakwestionowana i zapomniana, po części zniszczona sterta książek, z drugiej zaś nie podjęte przez lata zamówienia na ich lekturę i w miarę wnikliwe omówienie.
Taki stan rzeczy był do pewnego stopnia zrozumiały: lektura tekstów socrealistycznych niczym szczególnym nie kusiła, ich walory, sprowadzające się w zasadzie do wartości dokumentu, przyciągać mogły uwagę tylko tych badaczy, którzy niejako z obowiązku (nie zaś powodowani czytelniczymi doznaniami) wypełniali luki w historycznym czy teoretycznym opisie zjawiska. Nie zawsze okoliczności zewnętrzne sprzyjały mówieniu o jakichkolwiek dokonaniach twórczych tego okresu, nie

i zieleni"; nad ich spokojem czuwa zaś jasny gmach, gdzie „słońce gra na szczytach okien" (s. 128, 130).
Książka Głowińskiego jest opisem literatury, której faktyczna jednorodność bierze się z cynizmu wspartego autorytetem siły.

5. *Rytuał i demagogia* przełamuje pewien schemat, jaki zdążył ukształtować się w badaniach nad polskim socrealizmem. Okres, który był „pogardą dla miernot", obserwujemy tu przez pryzmat artystycznych biografii twórców wybitnych — Jerzego Andrzejewskiego, Tadeusza Borowskiego, Adama Ważyka. Głowiński bierze do analizy utwory dalekie od seryjności, a nawet teksty osobliwe (*Kłopoty pani Doroty*, *Wojna skuteczna*), pozornie więc mało reprezentatywne. Sonda, zapuszczona w miejsca badawczo niepopularne, przynosi zwykle wyniki zaskakująco ciekawe, trzeba jednak te miejsca umieć znaleźć, tzn. mieć intuicję, która je wskaże. Głowiński ma intuicję niezawodną: sięga po zjawiska, gdzie socrealizm osiąga najwyższe stężenie i gdzie swe cechy ujawnia z krystaliczną czystością. Są to zjawiska zamknięte w bardzo szerokiej ramie czasowej (dotykającej współczesności) i wybitnie różne (od narracji mitycznej po resentymenty). A jednak — przy całym formalnym zróżnicowaniu, funkcjonalnie jednorodne.
Sztuka totalitarna musi być opisywana w działaniu. Książka Głowińskiego, chwytająca socrealizm na gorącym uczynku, jest dlatego opisem najwyższej próby.

Wojciech Tomasik

Przy lekturze socrealistycznej poezji

Do niedawna jeszcze spuścizna literacka po socrealizmie i jej badawczy ogląd dzieliły wspólny los: i jedno, i drugie bowiem na długo porzucono; z jednej więc strony dawno zakwestionowana i zapomniana, po części zniszczona sterta książek, z drugiej zaś nie podjęte przez lata zamówienia na ich lekturę i w miarę wnikliwe omówienie.
Taki stan rzeczy był do pewnego stopnia zrozumiały: lektura tekstów socrealistycznych niczym szczególnym nie kusiła, ich walory, sprowadzające się w zasadzie do wartości dokumentu, przyciągać mogły uwagę tylko tych badaczy, którzy niejako z obowiązku (nie zaś powodowani czytelniczymi doznaniami) wypełniali luki w historycznym czy teoretycznym opisie zjawiska. Nie zawsze okoliczności zewnętrzne sprzyjały mówieniu o jakichkolwiek dokonaniach twórczych tego okresu, nie

wiadomo więc, co w miarę upływu czasu trudniej było przełamać: awersję do książek czy też jakieś wewnętrzne obawy badaczy.
Tak czy inaczej — dopiero pod koniec lat osiemdziesiątych odnotowujemy pierwsze próby omówienia części dorobku literatury poszczecińskiej. Mam tu na myśli książkę Wojciecha Tomasika o powieści tendencyjnej; pozostałe braki w jakimś stopniu uzupełniają inne jego studia zebrane w *Słowie o socrealizmie* (Bydgoszcz 1991), jak również częściowe omówienie zagadnienia poezji w książce Edwarda Balcerzana *Poezja polska w latach 1939–1965* czy poszczególne wystąpienia Michała Głowińskiego, Zdzisława Łapińskiego i kilku innych badaczy. Niewiele to z pewnością, tym bardziej więc zaciekawić nas musi kolejna pozycja — książka Teresy Wilkoń o poezji wspomnianego okresu.[1]
„Przedmiotem tej książki — pisze autorka już w pierwszym zdaniu wstępu — są konwencje literackie poezji realizmu socjalistycznego" (s. 5). Ta istotna informacja, która mogłaby tu wystąpić w funkcji podtytułu, określa strukturę całego wywodu — porządkuje kolejne jego części. Punktem wyjścia staje się więc zagadnienie realizmu socjalistycznego jako pojęcia i jako okresu w dziejach literatury, czy szerzej — kultury. Dalej pokrótce ustosunkowuje się badaczka do zagadnienia konwencji literackich, by w kolejnych częściach, stanowiących przecież główny zrąb pracy, omówić wybrane konwencje poezji socrealistycznej, a więc konwencje tematyczne, genologiczne i stylistyczne.
Gdy Teresa Wilkoń pisze we wstępie, że realizm socjalistyczny jest pojęciem „niezbyt precyzyjnie określonym" (s. 5), to ma chyba na myśli jego interpretatorów, nie zaś bezpośrednich propagatorów, a więc tych, którzy w Polsce pod koniec lat czterdziestych i na początku pięćdziesiątych na wiele możliwych sposobów tłumaczyli zjawisko, które wówczas zdawało się być dla wszystkich zrozumiałe. Krańcowe oceny, choć trafne i dotykające istoty zjawiska, autorka znajduje zestawiając opinie z końca lat osiemdziesiątych (s. 11) — nie ma ich zaś w wystąpieniach ideologów okresu. W istocie jednak należałoby sobie życzyć, aby autorzy takich wystąpień, jak programy czy manifesty, wyrażali się tak jasno i dosadnie, jak ci, którzy w 1949 r. proklamowali socrealizm w Polsce. I rzeczywiście — program realizmu socjalistycznego, jego założenia i dyrektywy, są nad wyraz klarowne. Jasność i jednoznaczność, które miały m. in. cechować dokonania twórcze — z całą pewnością charakteryzowały wystąpienia programowe. Do tego stopnia, że można je tu wymieniać — wszystkie bowiem bazowały na kanonicznych formułach Stalina czy Żdanowa. Nie ma więc w wystąpieniach Bieruta,

[1] T. Wilkoń *Polska poezja socrealistyczna w latach 1949–1955*, Instytut Literatury i Kultury Polskiej Uniwersytetu Śląskiego, Gliwice 1992.

Sokorskiego, Bermana, Żółkiewskiego czy Andrzejewskiego (i wielu innych) rozbieżnych stanowisk. Bo i być nie mogło. Kiedy więc głoszono: „Chcemy, aby literatura pomogła budować socjalizm w Polsce" (Żółkiewski) — rozumiano jednoznacznie, iż dzieło literackie podporządkowane być musi celom ideologicznym jako nadrzędnym, że ma być określonym narzędziem, środkiem przekazu, kolejnym możliwym sposobem obrazowania założeń polityki partii. Realizm socjalistyczny jako zbiór dyrektyw był niejako określeniem pewnej metody, z pomocą której miano urzeczywistniać socjalizm w Polsce.

Wydaje się więc, że najprostszym sposobem tłumaczenia zagadnienia realizmu socjalistycznego byłoby operowanie cytatem — nawet przydługim i być może nużącym. Nic tak bowiem nie odda istoty tego właśnie zjawiska, jak słowa tych, którzy namiętnie, wręcz z namaszczeniem, tłumaczyli i przekonywali o jednej tylko słusznej sprawie — budowaniu socjalizmu. W rozprawie Teresy Wilkoń brak tych elementów, choć zagadnieniom teoretycznym poświęca autorka trzydzieści stron tekstu.

Po dwóch, trzech przytoczeniach współczesnych opinii stawia badaczka pytanie: „czy socrealizm był kierunkiem, czy tylko propagandą przeniesioną na obszar literatury i sztuki" — i odpowiada, „iż był jednym i drugim" (s. 13). Dodaje jeszcze, że miał on „niejako charakter okresu a nie prądu, okresu, który w Polsce zdążył rozkwitnąć, ale nie zdążył zapuścić na dłużej korzeni" (s. 13). Takie określenie zjawiska nie może zadowalać; nie zadowoli przede wszystkim tych, którzy nie znając choćby klasycznych wystąpień ideologów socrealizmu, nie uchwycą istoty zagadnienia bez przytoczeń i elementarnych omówień. Nie łudźmy się bowiem, że *Partię i twórczość pisarza* zna choćby co dziesiąty absolwent polonistyki i że obiegowe wówczas formuły w stylu: „inżynier dusz ludzkich" są natychmiast rozpoznawane i stosownie lokalizowane. Nie znaczy to oczywiście, że w wywodzie Teresy Wilkoń pominięte zostały np. założenia programowe realizmu socjalistycznego. Są one wyłożone dość przejrzyście, w 10 punktach, nie wiemy jednak, jakie względy zadecydowały o takim ich układzie, a tym bardziej — dlaczego zaraz w punkcie pierwszym czytamy — ni stąd ni zowąd — o zasadzie „permanentnej czujności nie tylko wobec wroga wewnętrznego, ale i ukrytego w najbliższym otoczeniu" (s. 14). Niewątpliwie był to istotny element programowy, nie przesłaniał on jednak tych składników, które postulowały określony sposób odtwarzania rzeczywistości, a przede wszystkim — wyznaczały samej literaturze rolę czynnika twórczego w budowaniu socjalizmu. Oczywiście, w dyskusji o programie socrealizmu nie o ilość punktów nam chodzi, tym bardziej, że był on — jakkolwiek klarowny — nazbyt bogaty w postulaty i dyrektywy. Pełen ich rejestr

nie jest nam zresztą potrzebny, pamiętać jednak musimy, że program ów eksponował nie tylko założenia ideologiczne socrealizmu, ale i jego poetykę. Kiedy więc mówimy o tematyce współczesnej (pkt 3), o „optymistycznej wizji świata socrealistycznego" (pkt 4), o kreacji bohatera pozytywnego (pkt 6) czy o statusie społecznym pisarza (pkt 9) — można by w tym miejscu wyeksponować istotne elementy tych choćby założeń. Optymistyczna wizja świata jest niejako rezultatem czy skutkiem „rozkwitającego" socjalizmu, na razie jednak naród polski jest (był) na etapie urzeczywistniania nowego ustroju, toteż przeróżne obrazy społeczeństwa b u d u j ą c e g o socjalizm stają się naczelnym tematem tej literatury. Stąd wyprowadzić trzeba z kolei rolę samej p r a c y jako czynnika warunkującego rozwój społeczeństwa, a zatem wielkie zadania, jakie stoją przed klasą robotniczą — od której zależy przyszłość socjalistycznej ojczyzny. Narzuca to w konsekwencji odpowiednie zadania pisarzowi: musi on bowiem w kreacji takiego świata i bohatera uciec się do pożądanej tendencyjności — szczególnie w ocenie zjawisk i jednoznacznym wartościowaniu określonych postaw i poczynań. W takim bowiem sposobie konstruowania literackich obrazów ujawniać się miała p a r t y j n a postawa pisarza.

Wywodom Teresy Wilkoń o socrealizmie nie można postawić zarzutu nierzeczowości. Można dyskutować o sposobie ujęcia problemu czy o potrzebie rozwijania niektórych myśli. Tak bowiem w rozdziale, który miał być poświęcony rozwojowi realizmu socjalistycznego, przeczytać można mnóstwo informacji, które akurat ścisłego związku z zagadnieniem nie wykazują. Znam „posmak" lektury ówczesnych tekstów ideologicznych, przeróżnych materiałów i informacji — i wiem, do czego ona prowadzi. Rozumiem, dlaczego chciałoby się zdać z tego wszystkiego relację, a więc pisać o masowych zjazdach i konferencjach, o popularnych wyjazdach „w teren" (nierzadko za granicę), o stypendiach, nagrodach, funkcjach społecznych, o polityce wydawniczej, o tym więc, jak pisarzowi służącemu dobrej sprawie żyło się wówczas dostatnio itd. Informacje te jednak miejscami rozmywają wywód, a ponadto — trzeba pamiętać — dookreślają nie tyle samo zjawisko realizmu socjalistycznego, lecz składają się na całościowy obraz polityki kulturalnej lat pięćdziesiątych. Trudno więc oprzeć się wrażeniu, iż Teresa Wilkoń chciała się po prostu wypisać. Praca jednak miała być (jest) poświęcona poezji, a więc w rozdziale o założeniach programowych należało poświęcić jej zdecydowanie więcej miejsca.

Ma wiele racji autorka, gdy pisze, iż „konwencje socrealistyczne zostały literaturze polskiej narzucone" (s. 5). Teza ta, poniekąd oczywista, wymaga jednak wielu subtelnych uściśleń. Badaczka zwróciła uwagę na istotnie dyskusyjne zagadnienie konwencji literackich, które w świetle

wypadków z końca lat czterdziestych zmieniają jakby swój sposób istnienia. Do tego bodaj stopnia, że zastanawiać by się można nad konwencjonalnym charakterem określonych zabiegów pisarskich. Niektóre bowiem istotne aspekty tego zagadnienia zostały świadomie pominięte (element ogólnie przyjętych zasad, a więc jakiejś umowy — także z czytelnikiem), inne jeśli nawet jednoznacznie określone — to niejednoznacznie rozwiązane (kwestia tradycji); tym jednak, co wyraźnie zakłóca rozumienie konwencji (i wielu innych zresztą zagadnień) jest sprawa w y b o r u, jakiego pisarz dokonuje w procesie twórczym. W latach, o których mowa, wybór ten, jak wiemy, był znacznie ograniczony, a niekiedy — wręcz niemożliwy. Można więc dyskutować, do jakiego stopnia konwencjalizują się określone zabiegi twórcze pisarzy. Teresa Wilkoń podejmuje w swojej pracy problematykę konwencji tematycznych, genologicznych i wybranych konwencji stylistycznych. To niewątpliwie rozległe zagadnienie zdecydowało o sposobie jego prezentacji. Na dobrą sprawę każdy z poszczególnych rozdziałów (a już z pewnością te o genologii i stylistyce socrealistycznej) mógłby wypełnić rozprawę tej objętości co prezentowana książka, tu zaś całość mieści się na 100 stronach tekstu, przy czym konwencjom genologicznym poświęca się ledwie trzynaście stron. Nic więc dziwnego, że wywód w tej części pracy sprowadza się do próby wyliczeń (czy ewentualnych zestawień). Nie są to więc wnikliwe analizy czy interpretacje.

Poznajemy zatem kanon motywów, niewiele zaś dowiadujemy się o sposobie ich prezentacji. Wyliczone też zostały najbardziej popularne gatunki poezji socrealistycznej. Czytelnika podobnej rozprawy bardziej by chyba zadowoliły próby określenia ich swoistej poetyki; w pracy Teresy Wilkoń nie przeczytamy jednak (poza kilkoma ogólnymi uwagami o balladzie) o cechach swoistych socrealistycznego poematu czy hymnu, socrealistycznej ody czy pieśni. Podobnie rozdział o konwencjach stylistycznych nie staje się przykładem wnikliwych analiz językowych. Nieco szerzej jedynie potraktowano zagadnienie „majakowszczyzny"; pamiętać jednak musimy, że nawiązania do Majakowskiego nie miały wyłącznie charakteru formalnego — nie o styl tylko tu chodziło. Sygnalizuje się tu więc — dla przykładu — obecność słownictwa wartościującego, nie prowadzi się jednak analizy istotnego chyba zjawiska przesunięć semantycznych. Mówi się też o tym, jak wiele poetyckich wystąpień tamtego okresu upodabnia się do publicystyki, form prelekcji, protokółu, sprawozdania czy apelu — nie rozprawia się jednak autorka z zagadnieniem, jak owe odwołania np. do politycznych intertekstów (podobnie określone stylizacje) warunkowały fortunność poetyckiego komunikatu. W rozdziale tym jednak nie odnajdziemy przede wszystkim tego, co kojarzy się każdemu bodaj czytelnikowi ze stylistyką. Mam na

myśli przegląd choćby szczególnych środków poetyckiego wyrazu. Tu traktuje się o nich raczej okazjonalnie i też na zasadzie wyliczeń, wydaje się jednak, że jest to zagadnienie dość istotne dla poszczecińskiej poezji, przede wszystkim ze względu na charakterystyczną metaforykę.
Oczywiście, na te elementy rozważań o socrealistycznej poezji nie było miejsca w pracy Teresy Wilkoń, podobnie jak na wiele innych. Nie są to zarzuty, jest to uwaga o wyraźnym nadużyciu w zakresie podjętej problematyki.
W rozprawie Teresy Wilkoń brakuje mi jeszcze czegoś. Pisanie o poezji łączy się odwiecznie z pisaniem o poetyce i nie sposób uniknąć tej zależności. Oczywiście, że nie zawsze trzeba pisać osobne rozdziały o tej drugiej, aby ukazać szczególne mechanizmy, które rządziły powstawaniem pierwszej. Przypadek socrealizmu zasługuje mimo wszystko na pewną uwagę. Swoistość socrealistycznej poetyki nie sprowadza się tylko do faktu jej podrzędności wobec założeń ideologicznych partii. Trzeba też pamiętać, że recepta na socrealistyczne dzieło, jakkolwiek często podawana, ograniczała się w wystąpieniach ideologów do bardzo ogólnych niekiedy wskazań. Jeśli istotnie mogły one rozwiązać problemy natury formalnej — to bodaj jedynie na terenie powieści, a i tu nie do końca; powieść jednak miała za sobą powojenne dyskusje o realizmie. Inaczej rzecz miała się z poezją, a miała się na swój sposób ciekawie. Te elementy poetyki, którą sformułowano w ramach ogólnych założeń socrealizmu, po prostu nie mogły wystarczyć. I rzeczywiście, poetyka tej poezji wykracza poza ideologiczne wskazania. Co więcej, trzeba zaznaczyć, że głównie na terenie poezji na taką skalę propagowano w literackich przekazach zadania, jakie wówczas stawiano przed pisarzami i literaturą; nie gdzie indziej dywagowano też na temat istoty ówczesnej poezji (w efekcie — całej literatury), tutaj w końcu rozprawiono się z „ezopową mową" wykształconych pisarzy i w ogóle — ze złymi tradycjami, kładąc szczególny nacisk na ścisły związek z klasą robotniczą i jej codziennym językiem (znany temat ponownej edukacji: „uczę się mówić od początku").
Poezja lat pięćdziesiątych zna zatem motywy ściśle „metapoetyckie", zawiera więc próby samookreślenia. Wynotować moglibyśmy wcale niekrótką listę utworów o znamiennych choćby tytułach: *Poeta*, *Poetyka*, *Poezja*, *Wiersz* czy *O pisaniu wierszy*. I co przy tym istotne — ton tym wystąpieniom nadawali tacy poeci, jak Broniewski czy Różewicz (choć nie tylko). Ciekawe, że stalinowska nominacja pisarzy na „inżynierów dusz ludzkich", uznanie zatem wielkości i ważności pisarskiego przedsięwzięcia — znalazły swoje odbicie właśnie w podobnych wystąpieniach poetyckich. Jest to pewna osobliwość tej literatury, jakkolwiek mieszcząca się w ramach programowych. Poezja tych lat nie uchyla

się od podejmowania dyskusji literackich, niekiedy z własną twórczością (znane na przykład motywy samokrytyki), ale i z wielowiekową tradycją. Dla opisania zjawiska, jakim jest socrealistyczna poezja, nie mogą więc wystarczać odniesienia do politycznych intertekstów czy też obrazów socjalistycznej rzeczywistości lat pięćdziesiątych; jej dookreślenia trzeba szukać także w niej samej — w jej poetyce immanentnej. Właśnie uwag o samookreśleniu tej poezji, jej wewnętrznych, by tak rzec, poszukiwaniach i rozwiązaniach, brakuje mi w wywodzie Teresy Wilkoń. A jest to chyba pewien punkt wyjścia dla wyjaśnienia tego zjawiska.[2]

Mariusz Zawodniak

O dwu duszach Jana Józefa Lipskiego i naszych czasach

Tunika Nessosa Jana Józefa Lipskiego[1] jest książką nostalgiczną. Skomponowana z artykułów, recenzji i szkiców powstających w różnych epokach jego życia i naszej historii, a wydana już po śmierci krytyka, przypomina osoby, czasy i style pisania, które należą coraz bardziej i nieodwołalnie do oddalającej się (czy zamkniętej?) przeszłości. Podsuwa też naszej wybiórczej pamięci pełniejszy wizerunek Jana Józefa Lipskiego — człowieka, jak sam o sobie pisze — o dwu duszach: niezłomnego działacza politycznego i miłośnika poezji, badacza literatury.

Recenzje i szkice publikowane na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych w „Dialogu" i „Twórczości", a przypomniane teraz w książce, niezupełnie już może współbrzmią z gustami oraz wrażliwością młodych i coraz młodszych krytyków literackich, ale za to mają urok dawnej solidności, dobrze opanowanej sztuki interpretacji. Sumienne analizy, wspierane, kiedy trzeba, erudycją i bogatym kontekstem kultury europejskiej, cechuje bezinteresowna potrzeba poznania i przekazywania znaczeń, ufność w to, że literatura oraz towarzysząca jej krytyka „ma jakąś wartość ogólniejszą, symboliczną, jest epizodem wielkiego szukania, mówi coś o świecie wartości w ogóle". Kruche piękno poezji i sztuki oraz pisanie o nich stanowią według Lipskiego przeciwieństwo niena-

[2] O takich m. in. wystąpieniach poetyckich — słusznie rozumianych jako wiersze programowe socrealizmu — pisał Tomasik w studium *Poezja twardych rąk. Socrealizmu wiersze programowe* (w: *Słowo o socrealizmie*).

[1] J. J. Lipski *Tunika Nessosa. Szkice o literaturze i nacjonalizmie*, PEN, Warszawa 1992.

się od podejmowania dyskusji literackich, niekiedy z własną twórczością (znane na przykład motywy samokrytyki), ale i z wielowiekową tradycją. Dla opisania zjawiska, jakim jest socrealistyczna poezja, nie mogą więc wystarczać odniesienia do politycznych intertekstów czy też obrazów socjalistycznej rzeczywistości lat pięćdziesiątych; jej dookreślenia trzeba szukać także w niej samej — w jej poetyce immanentnej. Właśnie uwag o samookreśleniu tej poezji, jej wewnętrznych, by tak rzec, poszukiwaniach i rozwiązaniach, brakuje mi w wywodzie Teresy Wilkoń. A jest to chyba pewien punkt wyjścia dla wyjaśnienia tego zjawiska.[2]

Mariusz Zawodniak

O dwu duszach Jana Józefa Lipskiego i naszych czasach

Tunika Nessosa Jana Józefa Lipskiego[1] jest książką nostalgiczną. Skomponowana z artykułów, recenzji i szkiców powstających w różnych epokach jego życia i naszej historii, a wydana już po śmierci krytyka, przypomina osoby, czasy i style pisania, które należą coraz bardziej i nieodwołalnie do oddalającej się (czy zamkniętej?) przeszłości. Podsuwa też naszej wybiórczej pamięci pełniejszy wizerunek Jana Józefa Lipskiego — człowieka, jak sam o sobie pisze — o dwu duszach: niezłomnego działacza politycznego i miłośnika poezji, badacza literatury.

Recenzje i szkice publikowane na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych w „Dialogu" i „Twórczości", a przypomniane teraz w książce, niezupełnie już może współbrzmią z gustami oraz wrażliwością młodych i coraz młodszych krytyków literackich, ale za to mają urok dawnej solidności, dobrze opanowanej sztuki interpretacji. Sumienne analizy, wspierane, kiedy trzeba, erudycją i bogatym kontekstem kultury europejskiej, cechuje bezinteresowna potrzeba poznania i przekazywania znaczeń, ufność w to, że literatura oraz towarzysząca jej krytyka „ma jakąś wartość ogólniejszą, symboliczną, jest epizodem wielkiego szukania, mówi coś o świecie wartości w ogóle". Kruche piękno poezji i sztuki oraz pisanie o nich stanowią według Lipskiego przeciwieństwo niena-

[2] O takich m. in. wystąpieniach poetyckich — słusznie rozumianych jako wiersze programowe socrealizmu — pisał Tomasik w studium *Poezja twardych rąk. Socrealizmu wiersze programowe* (w: *Słowo o socrealizmie*).

[1] J. J. Lipski *Tunika Nessosa. Szkice o literaturze i nacjonalizmie*, PEN, Warszawa 1992.

wiści, nacjonalizmu i szowinizmu. Chronią przed tymi, budzącymi się co pewien czas, polskimi upiorami.

W zebranych w *Tunice Nessosa* szkicach o literaturze i nacjonalizmie „dwie dusze" autora — analityka i miłośnika sztuki oraz publicysty i moralisty — zgodnie bronią powszechnych, ogólnoludzkich wartości przed zakusami ideologów, rezerwujących je tylko dla niektórych ludzi lub narodów. Jan Józef Lipski ma odwagę mówić Polakom niemiłą prawdę o ich partykularnym patriotyzmie, antysemityzmie czy ksenofobii. *Antysemityzm ONR Falangi* i głośne w pierwszych dniach stanu wojennego, zajadle napastowane przez oficjalną prasę, *Dwie ojczyzny, dwa patriotyzmy* — to z pasją pisane polemiki przeciw narodowym lękom i obsesjom oraz rodzącej się z nich nienawiści i pogardzie dla innych nacji. Wcześniejsza od nich recenzja z *Sukni Dejaniry* Zofii Kossak wyraża dystans i nieufność wobec literatury pielęgnującej marzenia polityczne wrogie wschodnim sąsiadom, zamieszkującym kresy Polski. Tytuł tej recenzji i zarazem tytuł całej książki — *Tunika Nessosa* — wymownie świadczy o tym, jak wielkim, trudnym i zawstydzającym problemem był dla autora nasz nacjonalizm, „deprawujący, a nawet niszczący duszę narodu". Poświęcone mu szkice są fragmentem prywatnej walki Jana Józefa Lipskiego o polskość tolerancyjną, otwartą na doświadczenia całej Europy, o polskość przygarniającą innych, nie zaś odpychającą, kołtuńską, zasklepioną we własnym prowincjonalizmie, resentymentach i kompleksach. Walka ta zajmowała równie ważne miejsce w życiu autora *Tuniki Nessosa*, co jego polityczna działalność opozycjonisty. Niełatwo jednak będzie ją wygrać, szybciej bowiem znikają ideologie i reżimy niż powszechne wyobrażenia i stare uprzedzenia.

Artykuły o nacjonalizmie są najbardziej żywymi i aktualnymi tekstami Lipskiego zamieszczonymi w jego ostatniej książce. Ich gorąca treść i pasja moralna dominują nad sumiennymi analizami literatury. Jest to niewątpliwy sukces publicysty, odważnie poruszającego ważkie kwestie swej współczesności. Lecz gorzki to sukces, gdyż ciągła aktualność tych tekstów oznacza przecież także porażkę moralisty i wychowawcy, który pragnąłby widzieć swych rodaków wolnych od przywar nienawiści i wrogości. Takich, z jakimi współpracował i przyjaźnił się w latach sześćdziesiątych i potem, w okresie KOR-u. Wtedy to, wraz z dojrzewającą i coraz bardziej świadomą opozycyjnością inteligencji, krystalizowała się nowa postać starego marzenia o Polsce jako wspólnym, zgodnym domu. We wspomnieniach o legendarnych postaciach Klubu Krzywego Koła, o literatach i uczonych podpisujących „List 34" czy „korowcach" nieubłaganie odciska się czas, niszczący przede wszystkim to właśnie marzenie.

Wspomnienia o „dawnym" Białoszewskim i Swenie Czachorowskim,

o socjaliście Janie Wolskim, nestorze KOR-u Edwardzie Lipińskim czy Antonim Słonimskim, skupiającym wokół swego stolika dobrane grono słuchaczy i politycznych „kunktatorów", nadają *Tunice Nessosa* klimat nostalgii. Pewno nie był to efekt zamierzony przez autora. Lipskiemu, jak sądzę, chodziło raczej o to, by zostawić świadectwo. Nostalgia natomiast rodzi się po prostu podczas lektury, z poczucia dysonansu między moralnym apelem tekstów a naszą obecną rzeczywistością: dramatyczną i karykaturalną jednocześnie. Wspominani przez Lipskiego dżentelmeni opozycyjnej polityki, społecznicy, artyści–cyganie, przyjaciele i znajomi tworzyli niegdyś szczególną jakość życia w PRL-u. Poza oficjalnymi hierarchiami, nagrodami i honorami (choć i te czasem do nich docierały), kultywowali swobodę myśli, niezależność przekonań, niepodległość wobec wszelkiej głupoty lub ideologicznego szantażu. Stanowili małą, ale zwartą społeczność, związaną przyjaźnią i solidarnością. Dziś wielu z nich już nie żyje, a ci, co pozostali są rozproszeni, rozbici, przytłoczeni wyzwolonym życiem politycznym, zaskoczeni jego brutalnością. A przecież droga do naszej obecnej wolności wiodła od ich nielicznej grupki — małej politycznej manufaktury bez ideologicznych szyldów, ożywianej ubiegłowiecznym duchem społecznikostwa, TKN-ów i zdrowego rozsądku oraz wiarą w ładną, przyjazną ludziom Polskę. Teraz, kiedy trwa u nas permanentne przesilenie, licytacja haseł i nieustające szczucie, tych ludzi krzywdzi się najbardziej, poniewierając ideami i wartościami ich życia.

Zapewne wiele się na to złożyło, że wspomniany przez Lipskiego piękny i heroiczny początek walki z reżimem przeobraził się, dziś przynajmniej, w karykaturalny i heroikomiczny efekt zwycięstwa. Dyskretny autor milczy o tym, zachowując we wspomnieniach jedynie ludzi mądrych, sprawiedliwych i szlachetnych oraz ich odważne poczynania. Pewnie ma rację. Ostatecznie więcej prawdy o niedawnej przeszłości i tak nie zmieniłoby tego, co jest: pustych cokołów po starym porządku, wściekłości i wrzasku polityków oraz codziennej smutnej bylejakości naszego „jak gdyby" (na niby?) życia.

Może więc, podtrzymując tradycję „knowań" Antoniego Słonimskiego i Jana Józefa Lipskiego, powinniśmy zacząć jeszcze raz: od „kawiarnianego stolika", politycznych bon motów i małego, ale dobranego towarzystwa?

Lidia Burska

Glosy

Słowacki, Szekspir i Hogarth

Krytyka krytyki i literatury to jeden z utworów Juliusza Słowackiego, w którym wyłożył on swe wymagania wobec krytyki artystycznej. Trzy z nich pisane były z myślą o publikacji w prasie i mniej lub bardziej bezpośrednio dotyczyły poezji Bohdana Zaleskiego. Ukazała się jedynie *Noc letnia. Krytyki*, wysłanej do redakcji „Orędownika Naukowego", nie wydrukowano, a artykuł *O poezjach Bohdana Zaleskiego* znamy tylko w obszernym fragmencie.

Rozważania nad powinnościami artysty, doskonałością sztuki, wymaganiami stojącymi przed odbiorcą i fachową, opiniotwórczą krytyką, wielokrotnie powracały w różnych pismach poety, lecz nigdy nie zostały sformułowane w postaci odrębnego artykułu czy jakiejś innej wypowiedzi obejmującej całość zagadnienia. Warto jednak pokusić się o próbę odtworzenia poglądów estetycznych Słowackiego, zbierając choćby tylko ułamki zdań. Nie ma bowiem wątpliwości, że miał on niezwykłą świadomość własnego warsztatu, a rozważaniom teoretycznym poświęcił obszerne partie swoich utworów. Jedynie Zygmunt Krasiński mógł być w tej dziedzinie odpowiednim partnerem do rozmowy, z tą jednak różnicą, że autor *Beniowskiego* wyraźnie włączał w swoje rozważania malarstwo[1].

[1] Trzeba jednak zaznaczyć, że widoczna jest zupełna obojętność Słowackiego na warsztatową specyfikę malarstwa. O ile miał absolutne wyczucie języka jako tworzywa i pełną świadomość tego, że poezja jest specjalną formą wypowiedzi, skupioną w dużym stopniu na artystycznym opracowaniu słownego przekazu, o tyle warsztat malarski nie interesował go zupełnie. Nie dostrzegał takich trudności jak przełożenie zjawiska światła i przestrzeni na materię farb, nie zwracał uwagi czytelnika na przemiany plastycznego kunsztu.

W *Krytyce* i w artykule *O poezjach Bohdana Zaleskiego* Słowacki „posłużył" się sztukami plastycznymi dla uwydatnienia swych poglądów literackich. W pierwszym przypadku Hogarth jest sojusznikiem Szekspira (*porte parole* samego poety), w drugim — nazareńczycy, przywołani jako najwyraźniejszy przykład artystycznej pomyłki sztuki współczesnej, są symbolem wtórności formy i miałkości przekazywanych myśli. Wszystkie stawiane im zarzuty odnoszą się także do poezji Zaleskiego. Dziś autor *Dumek ukraińskich* nie budzi już powszechnych zachwytów, ale wówczas był i dla krytyki, i dla ogromnych rzesz czytelników największym po Mickiewiczu poetą polskim. Raz przyjętej opinii nie podważyło milczenie poety na emigracji, a nawet generalna zmiana jego pozycji politycznych, do tego stopnia, że — sławny udziałem w powstaniu — zaczął potępiać swoje związki z ruchem wyzwoleńczym. Prócz Słowackiego krytyczne opinie o Zaleskim wyrażali np. Tadeusz Niedźwiecki i Zygmunt Krasiński, tyle tylko, że w prywatnych rozmowach i listach. Słowacki zaś odważył się swą opinię ogłosić, co spowodowało kolejne fale krytyki i posądzeń o zarozumialstwo.

Krytykę krytyki i literatury trudno określić gatunkowo. Według E. Sawrymowicza jest to felieton. Aktualność treści, dowcipna forma to rzeczywiście cechy felietonu, ale budowa tego tekstu — od początku do końca stylizowanego na scenkę dramatyczną — nie daje się łatwo podporządkować prozatorskiej formie felietonu. *Krytyka* omawiana była już kilkakrotnie, jednak głównie zwracano uwagę na zawarte w tekście aktualności polityczne i literackie, na związki z biografią poety; wspominano też o jego reakcji na opisy prasowe słynnej uczty u Januszkiewicza. Jest to oczywiście w pełni uzasadnione stanowisko, ale w *Krytyce* są także nie zauważone dotąd aluzje do związku, swego rodzaju solidarności sztuk; są ważne uwagi o powinnościach sztuki narodowej i o zmianach wynikających z powstania nowych ośrodków kształtowania opinii w dziedzinie kultury.

Umieszczenie pierwszej części akcji *Krytyki krytyki i literatury* w nadwiślańskiej siedzibie książąt Czartoryskich nie może być dziełem przypadku. W latach późniejszych środowiska opiniotwórcze tworzyły się już inaczej — modelowym przykładem nowego sposobu działań tego rodzaju jest Wielkopolska w latach trzydziestych i czterdziestych XIX wieku. I tam właśnie przenosi się akcja w drugiej części omawianego utworu.

Miejsce pierwszej części akcji — Puławy — nie było znane Słowackiemu z autopsji. Jak można wnioskować z tekstu (kilka uwag w didaskaliach i w partiach dialogowych), dysponował on pewną wiedzą ogólną o topografii parku i o charakterze puławskich zbiorów muzealnych. Wiedział

także zapewne, że pierwszym i najwyżej przez Księżnę cenionym nabytkiem zagranicznym był, kupiony w czasie angielskiej podróży, kawałek fotela należącego według tradycji do Szekspira. Kompetentnych informacji mógł Słowackiemu udzielić w Paryżu Karol Sienkiewicz. Możliwe jest także, że poeta korzystał z utworów literackich poświęconych Puławom, pisanych m. in. przez znanych mu osobiście autorów, lub z *Katalogu zbiorów Domu Gotyckiego*. Nie są to jednak wszystkie prawdopodobne źródła informacji, które można wyśledzić na podstawie dzisiejszej wiedzy o poecie.

W maju 1836 r., w czasie pobytu w Rzymie, Słowacki poznał głównego architekta Puław — Piotra Aignera. Według jego projektów i pod jego okiem prowadzono tam wszystkie ważniejsze budowy i przeróbki. Przebudowano pałac, następnie zaadaptowano go na Instytut Maryjski dla wychowania młodzieży, a co dla nas, w kontekście *Krytyki*, najważniejsze, jego pomysłu były także „Świątynia Sybilli" i „Dom Gotycki" (1798–1801, 1800–1809). „Świątynia Sybilli" to pierwszy w Polsce i jeden z wcześniejszych w Europie budynek muzealny (z ogrzewaniem nawiewowym i górnym oświetleniem przez szkło ametystowe). Aigner doradzał księżnej także przy urządzaniu parku.

Narrator *Krytyki krytyki i literatury* tak oto wprowadza czytelnika w swój sen:

> Przyśniła mi się dziwna komedia — podróżny krajów tych, gdzie wierzą w metempsychozę — duszy i ciała, wielki zwolennik Szekspira — zdawało mi się, że błądzę po pustych Puławach, że zachodzę do odartej Świątyni Sybilli, gdzie niegdyś na stole leżało pióro Tassa, a przy stole widziano trzynożny stołek śpiewaka, czyli jak go w ojczyźnie nazywają łabędzia Avonu... Wchodzę, wszystkie pamiątki rozleciały się jak jaskółki ze zrujnowanej świątyni, spojrzałem przez okno, błękit niebieski pełny był latających kart, które z drogich manuskryptów wydarto jak nieszanowane prochy wielkich umarłych [...]. Zasmucony obejrzałem się... stołek Szekspira stał w kącie, prostota zapewne jego powierzchowna (nie miał bowiem na sobie tegoczesnej politury), prostota więc, mówię, obroniła go od gwałtu... Teraz przebaczcie mi, bo zdawało mi się, że sam William Szekspir siedzi w pustej świątyni pamiątek, ale już nie Anglik, już obleczony w ciało sławiańskie.

Obok poety leży stos jego tragedii, „tylko po polsku napisany": *Makbet*, *Hamlet*, *Burza*, *Sen nocy letniej*, *Romeo i Julia* oraz nie wymienione z tytułu „dramata historyczne z historii angielskiej wyjęte".

> Wtem drzwi pustej świątyni skrzypnęły i wszedł Hogarth, malarz sławny karykatur, także niegdyś Anglik, a dziś po polsku mówiący... Nadstawiłem ucha.

Tętniące życiem Puławy opustoszały, kompletnie i na długo, po powstaniu listopadowym. Wyjechali ludzie, wywieziono w popłochu, ratując lub grabiąc, cenne zbiory i sprzęty. Opis miejsca zdaje się wskazywać na ten właśnie moment. Zbezczeszczono świątynię narodowych pamiątek niemal „przed chwilą". Napastnicy pozostawili tylko to,

czego się tak łatwo zniszczyć nie dało (budynki) lub to, czego nie umieli docenić, zwracając wyłącznie uwagę na zewnętrzną świetność („stołek" Szekspira). Nikt nie ratuje kart cennych manuskryptów. Kim byli najeźdźcy, wiadomo z dziejów ojczystej historii. Słowacki nie mógł jednak wspomnieć ani o powstaniowych potyczkach, ani tym bardziej o armii rosyjskiej — utwór był przecież przeznaczony dla poznańskiej prasy. Takiej dosłowności nie zniosłaby nawet najbardziej łagodna wówczas cenzura pruska.

Żadne inne miejsce w dawnej Rzeczypospolitej — ze względu na upodobania artystyczne gospodarzy — nie nadawało się bardziej niż Puławy do przyjęcia wybitnych przedstawicieli sztuki angielskiej. Ich zmaterializowana obecność zdaje się być tu naturalna. Kolekcja wydobywała z minionych dziejów postaci autentyczne i bohaterów literackich. Łączyła ich świetność umysłu lub talentów artystycznych, szlachetność czynów, sława miłości rycerskiej czy wreszcie — tragizm losu. Ich wzajemne sąsiedztwo w ekspozycji nie miało nic wspólnego z chronologią czy narodowością. Starożytność spotykała się tu ze współczesnością, czyli wiekiem XVIII i XIX, Anglicy z Francuzami. Rozmaity charakter miały także same pamiątki — trawy ze słynnych miejsc sąsiadowały z piórami poetów i myślicieli, fragmenty tkanin i szat z portretami słynnych osób. Obowiązywała zasada swoistej jednoczesności istnienia w przestrzeni świątyni oraz w pamięci i wyobraźni zwiedzających. Po wybudowaniu „Domu Gotyckiego" znalazły się w nim pamiątki po Szekspirze i Tassie, przeniesione ze „Świątyni Sybilli". W śnie narratora *Krytyki* powróciły one do wcześniej wzniesionej rotundy. Może to być wynikiem powojennego bałaganu albo „zmiany narodowości" głównych bohaterów. „Świątynia Sybilli" zawierała w ostatecznej wersji wyłącznie polskie pamiątki. Z kontekstu wynika, że okno wychodzi na skarpę wiślaną. Karty fruną ku rzece, co sugeruje różnicę wysokości. W naturze bok greckiej świątyni, otoczonej zielenią od strony wysokiego brzegu, dawał widok zarazem oryginalny i malowniczy. Na przeciwległym, niskim brzegu (wówczas jeszcze w obrębie parku), był zapewne jeden z wielu punktów widokowych. Stąd też prawdopodobnie niezwykła popularność tego właśnie ujęcia w modnych wówczas szkicownikach, a pośrednio także sugestia takiego widoku w omawianym utworze. Ale w tym niewielkim monopterosie nie ma okien, jedyne źródło światła to przeszklona kopuła. Takie rozwiązanie było naówczas niezwykłe, pominięcie go jest więc pośrednim dowodem, że Słowacki nigdy nie widział puławskich muzeów i znał je jedynie z cudzych relacji — ustnych lub rysunkowych.

Hogarth i Szekspir zdają się nie dostrzegać powagi sytuacji i zniszczeń dookoła. Rozmawiają o dekoracji do jakiejś sztuki. Konieczność improwizacji teatralnej nie była w tradycji scenicznej Puław niczym nie-

zwykłym, a sam Szekspir wystawiał niejednokrotnie w takich warunkach. Dramaturg mówi Hogarthowi o propozycji współpracy z „Orędownikiem Naukowym". Przenoszą się więc do redakcji. Konwencja snu zwalnia z obowiązku logicznego rozwijania akcji w czasie i przestrzeni, ale między tymi dwiema częściami istnieją jednak podskórne, głęboko ukryte związki.

Puławy bezszelestnie nikną, a główni bohaterowie są już w redakcji wspomnianego tygodnika, wydawanego na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych XIX wieku w Poznaniu. Pominięcie nazwisk gospodarzy Puław spowodowane było obostrzeniami cenzury, ale nazwiska poznańskich redaktorów także się nie pojawiają. Przyczyny są oczywiście odmienne — zachowanie anonimowości pozwala na uogólnienie przypisywanych im przez poetę poglądów. Są one dzięki temu wyrazem postaw i opinii powszechnych, nie tylko jednostkowych.

Nowe miejsce akcji nie zostało opisane. Scenografia nie musi już p r z y p o m i n a ć czytelnikowi historii i kontekstu kulturowego. Zostaje więc pominięta na rzecz charakterystyki osób. Tutaj dyskusja o polskiej literaturze i sztuce może rozwijać się niemal zupełnie swobodnie. W Poznaniu w drugiej ćwierci XIX w. nastąpiło wyraźne ożywienie aktywności intelektualnej i organizacyjnej na rzecz rozwoju kultury materialnej i duchowej Polaków. Te nowe zjawiska i złagodzenie cenzury zostały szybko dostrzeżone przez emigrantów. Prenumerowano interesujące poznańskie pisma w innych zaborach i za granicą — we Francji i w Anglii. Wiele wzmianek w korespondencji wychodźców świadczy o wzajemnym „międzymiastowym" wypożyczaniu poszczególnych egzemplarzy. W Wielkopolsce działała także dobrze rozwinięta sieć księgarń i czytelni publicznych, które bez żadnych utrudnień wymieniały książki i prasę — via Wrocław i neutralną Saksonię — z Paryżem czy Londynem, i odwrotnie. Większe trudności trzeba było pokonać w dalszych przesyłkach: przez Warszawę do Wilna i przez Kraków do Lwowa...[2] Wspólnym mianownikiem Puław i Poznania było więc podjęcie zorganizowanych starań o dobro polskiej kultury. W Wielkopolsce wyglądało to już nieco inaczej niż w siedzibie Czartoryskich, zaistniało nowe medium — prasa, a działalność mecenasów miała już także odmienny charakter, bardzo odległy od stylu Puław. W praktyce cele były podobne — zachowanie i utrwalenie tożsamości narodowej poprzez pomnażanie placówek chroniących zabytki, gromadzących księgozbiory i archiwa (Raczyńscy, Działyńscy i Zamoyscy), ale zasięg społeczny tych działań był już o wiele szerszy.

---

[2] Zob. A. Mazanek *Literackie drogi Wielkiej Emigracji do kraju przez wielkopolską prasę 1832–1848*, Wrocław 1983, rozdz. 1–3.

Jak wielokrotnie podkreślano, Słowacki był jednym z pierwszych, którzy dostrzegli tę nową szansę szybkiego oddziaływania na kraj. Nie przeszkadzało mu, że środowisko poznańskie nie do wszystkich publikacji emigracyjnych (tak literackich, jak filozoficznych) odnosiło się z jednakową aprobatą. Podobnie rzecz się miała z poglądami politycznymi. Szczególnie złą sławą cieszył się mistrz Towiański i jego wyznawcy, nie oszczędzono więc w pewnym momencie nawet Mickiewicza. Słowacki nawiązał współpracę z „Tygodnikiem Literackim" już od szóstego numeru. Porównując ten demokratycznie zorientowany periodyk z „Orędownikiem Naukowym", można zauważyć, że w „Tygodniku" było więcej informacji i rozważań dotyczących sztuk pięknych. Obszerne artykuły informowały np. o historii i stanie obecnym prywatnych zbiorów sztuki w całej Polsce; o najnowszym wynalazku fotografii i jego powinowactwach z malarstwem; w każdym numerze były krótkie notatki o aktualnych wystawach w kraju i za granicą (najczęściej dotyczyły Berlina i Paryża). Zdarzało się, że prowadzona w lekkim tonie relacja podejmowała nieoczekiwanie trudne kwestie estetyczne i teoretyczne (jak związki między plastyką a literaturą, między poezją a dramatem, czy dziejami i celem malarstwa pejzażowego). Od czasu do czasu pojawiały się ogłoszenia i subskrypcje dzieł artystów spoza Poznania. Artykuły literackie także były urozmaicone tematycznie. Wiele miejsca poświęcano nowościom wydawniczym ze wszystkich zaborów (najmniej informacji było z Warszawy) oraz z Paryża, Brukseli i Londynu. W „Orędowniku Naukowym" sztuki piękne zajmowały nieporównanie mniej miejsca, a jeśli już poruszano kwestie malarstwa, to w ramach tzw. *chowanny* — czyli tekstów o wychowaniu młodzieży.

Jeśli ogólnie spojrzeć na związki poety z prasą poznańską, to trzeba przyznać, że układały się dość niefortunnie. „Tygodnik" drukował wprawdzie powierzane mu z zaufaniem utwory i przekazywał czytelnikom bieżące wiadomości o projektach i rezultatach pracy Słowackiego, ale robił to niefrasobliwie, niesolidnie i bez respektu. [...] Wydaje się, że Wojkowski [red. naczelny — D. K.] był trochę zdezorientowany co do pozycji Słowackiego i jego sztuki. I chociaż „Tygodnik" stał się w latach 1838–1841 jedynym krajowym źródłem informacji o autorze *Kordiana*, styl notatek dowodzi braku samodzielności poglądów redaktora w tej sprawie. Ciążyła świadomość, że Słowacki był na emigracji przedmiotem ataków. Czytano przecież w Poznaniu „Młodą Polskę", w której Ropelewski postponował jego twórczość. Swym oburzeniem na „próżność prawie półwariata" dzielił się prawdopodobnie ze znajomymi w Wielkopolsce Stefan Witwicki. Seweryn Goszczyński i Lucjan Siemieński, nieprzychylnie oceniający autora *Balladyny*, prowadzili z „Tygodnikiem" korespondencję, która była dla Wojkowskiego źródłem wiedzy o aktualiach emigracyjnych. Redaktor ulegał tym sugestiom, sygnalizując jedynie, że opinie w piśmie są cytatami z listów korespondentów.[3]

[3] Tamże, s. 66–67.

Dla Słowackiego, który długo nie reagował na tę sytuację, szalę przeważył artykuł o słynnej improwizacji u Januszkiewicza, w którym zaatakowano go szczególnie ostro. *Krytyka krytyki i literatury* jest jedną z kilku reakcji poety, nie można jednak zawartych w niej wątków tematycznych sprowadzić jedynie do aktualnych wówczas rozrachunków. Sens tego krótkiego utworu odnosi się, w równym co najmniej stopniu, do jakości polskiej myśli o literaturze i sztuce w ogóle.
Ale wróćmy do tekstu. Szekspir dostał egzemplarz „Orędownika Naukowego" wraz z propozycją współpracy. Hogarth na to:

Chodźmy więc do redakcji — ja zaś wezmę ołówek i na paznokciach u lewej ręki będę rysował twarze oryginalniejsze od innych... zapewne w redakcji spotkamy wielu literatów i współzawodników... Wiesz, że mam zwyczaj na paznokciach rysować wszystkie żywe karykatury, czy to na rynku, czy to na ulicach napotykane, potem wróciwszy do domu, twarze te przenoszę na papier lub płótno i to jest cała tajemnica mojej sławy i wziętości...

Talenty tej miary co Szekspir i Hogarth objawiły się wśród Słowian, a dokładniej wśród Polaków. Zdolność wyłaniania z siebie wielkich artystów nie jest bowiem raz na zawsze przypisana jakiemuś narodowi, ustrojowi czy epoce. Wielkie duchy wędrują jak „klucze żurawi", przenoszą się podczas metafizycznej, pośmiertnej wędrówki. Za nic mają czas ludzkiego życia, według niepoznanego planu objawiają się w poezji, malarstwie i dramacie. Szekspir i Hogarth w czasach Słowackiego to w powszechnej opinii, obok Byrona, dwa przykłady dowodzące angielskich talentów artystycznych; artyści ci pokonali stereotyp wielkości przypisanej jedynie starożytnym, Włochom i Francuzom. Szekspir był tym, który udowodnił, że doskonały dramat może stworzyć człowiek północy, nie trzymając się niewolniczo wzorów starożytnych, lecz twórczo je zmieniając. Mroczne dzieje Danii są tak samo interesujące jak tragedia w Weronie; zasada trzech jedności nie jest miarą absolutną dla oceny dramatu — bowiem zawsze najważniejsze pozostaną talent artysty oraz idea utworu.
Z redakcyjnej rozmowy wynika, że zaproszono Szekspira do współpracy, jednak redaktor chciałby zachować wpływ na to, co ten będzie pisał. Racje Pana Or (redaktor „Orędownika Naukowego") popiera redaktor pisma o podobnej tematyce — Pan Tyg. (chodzi oczywiście o „Tygodnik Literacki"), swoje wymagania uzasadniając tym, że autor wprawdzie znany, ale niedoświadczony. Szekspir, przedstawiony panu Tyg. jako „nasz nowy wieszcz", okazuje się w oczach wydawców jedynie młodym, zdolnym dramaturgiem... W tej wielopoziomowej konstrukcji czasowo-geograficznej, jaką jest *Krytyka krytyki i literatury*, redaktorzy — w przeciwieństwie do śniącego, Hogartha i czytelników — mają odjętą pamięć historycznej wagi i sławy Szekspira. Pokazuje to i ośmiesza

mechanizm oceniania współczesnych krytyków. Absurdalność postawy redaktorów podkreśla właśnie przeciwstawienie im osoby Szekspira. Dialog ten obnaża słabości ówczesnej polskiej krytyki artystycznej, niezależnie od kierunków politycznych poszczególnych pism. Kryteria ocen są nieodpowiednie, choć jedni mówią o narodowości, a drudzy mają aspiracje filozoficzne. Zaproszony do współpracy Szekspir ma napisać „artykulik" o czymkolwiek: „będziemy radzi... byle rzecz narodowa". Redaktorzy wiedzą tyle, że Szekspir rozważał dotąd problemy psychologiczne, a akcję umieszczał w różnych częściach Europy. „Urodził się Słowianinem, a czerpie gdzieś w Szkocji — drugi raz w Danii, to znów we Włoszech, na Cyprze... zamiast naszą staropolską duszę malować — on wyszukuje Bóg wie czego po świecie". I dalej w tym samym tonie. Pan Tyg.: „Myśmy właśnie wspomnieli o Trag. Makbecie w naszym piśmie. Zdaje nam się, że autor mógłby więcej miejscowego kolorytu wylać na płótno artystyczne". Ten ciąg zarzutów jest odpowiednio zmienionym szeregiem negatywnych uwag o autorze *Araba* (zamiast utworów Słowackiego, o których pisała prasa, m. in. „Tygodnik", są dramaty Szekspira). Obydwaj twórcy umieszczając akcję wydarzeń w dalekich od ojczyzny — Polski — stronach i zajmując się przeżyciami innej natury niż patriotyczna dowodzą, iż są nienarodowi i egocentryczni. Do takich zarzutów dodawano porady natury artystycznej, krytycznie oceniające sam wiersz i kompozycję.

Ale oto przychodzi do redakcji poeta spełniający na pozór wszystkie wymagania krytyków. W jego obecności Szekspira można nazwać tylko „pseudo-poetą". Inaczej niż autor *Burzy*, zerwawszy wszelkie związki z dawną poezją i kulturą literacką, „rzucił się z całą miłością ducha w poezję gminu". Jego utwory przechodzą „z głowy przez serce" i unoszą się w sferze „zapachu kwiatów i ideału". Żadne problemy doczesne nie mają tam przystępu, podobnie jak specjalnie skomplikowane zagadnienia intelektualne. Do tego jest rytmiczny. Sam Arcypoeta stara się sprawić wrażenie człowieka niezwykłego, natchnionego, przez co rozumie kompletne oderwanie od rzeczywistości. Szalony, bo ma serce, bo wszystko „co spotkał na ziemi nie miało czucia i wiary", szalony, bo „od kolebki musiał walczyć z hydrą przesądów". Zdumienie Szekspira wierszami Arcypoety potęguje zachowanie wieszcza: zwłaszcza niesłychana nachalność w zachęcaniu do słuchania swoich utworów.

Ich forma — świetnie naśladująca melliczność poezji Zaleskiego i jego ulubioną tematykę — dowodzi dużych umiejętności naśladowczych i poczucia humoru Słowackiego. Gatunkowo jest to doskonały pastisz. Arcypoeta mówi np.: „Ja zapaleniec! / Dajcie mi wieniec! / Mych życzeń kres, / Z kwiatów i łez... / Z rodzinnych łąk / Niech będzie kwiat... / Dajcie! mych mąk / Nie pojął świat...". Lub nieco dalej: „Szalony

jestem... włos mi się jeży, / Zda się, że piorun ze mnie uderzy". A wszystkie te okropności mają miejsce dlatego, że „idea szaleństwa jest szersza niźli świat". Wynurzenia Arcypoety kompromitują go brakiem jakiejkolwiek idei czy choćby składnej myśli i ubóstwem środków wyrazu. Romantyczny bunt i niezgoda zyskały tu karykaturalną formę. Czytelne aluzje do pierwszych wystąpień zafascynowanego ludowością Mickiewicza nie służą pomniejszeniu ich artystycznej roli. Problem polega na tym, że Zaleski z tej „kolebki" nigdy nie wyrósł. Każde osiągnięcie artystyczne ma swój czas i miejsce, pewne elementy trwają w kulturze poza nimi, są przetwarzane, zmieniane. W tym wypadku mamy jednak do czynienia z intelektualną i estetyczną trywializacją jednego z nurtów poetyckich. Dostrzegają to także sami krytycy:

Pan Or.: Widzę, że pana ta poezja nie zachwyca, i mnie także wcale nie bawi, ale cóż robić — od rana do wieczora słuchać muszę takich wierszy... te wszystkie różnią się tylko tytułem od siebie... [...]. W tece mojej mam sto *Zapałów młodości*, czterysta wierszy pt. *Urojenie*. [...] Są które adresują się do Przyrody, tak tu nazwano naturę... A wszystko to znajduje czytelników. Wpływ to niemczyzny, która także teraz w liryzmie się kąpie i tonie. Czasem przychodzi mi żałować tych czasów, kiedy u nas prosto pisano ody i poemata dydaktyczne.

Takie marzenia to w latach czterdziestych XIX wieku niemal bluźnierstwo estetyczne, szczególnie wobec idealizującego, absolutyzującego rolę uczucia nurtu niemieckiego romantyzmu. To wspomnienie porządku i logiki klasycyzmu przypomina czasy puławskich dysput.

Z ideami oświecenia łączy *Krytykę* jeszcze jeden wyraźny akcent — przedstawiona w pozytywnym świetle, bo jako sojusznika Szekspira — postać Williama Hogartha. Cóż robi w tym towarzystwie Hogarth? Zaprezentowany jako malarz i rysownik karykatur, szczególnie ciekaw redakcyjnego towarzystwa, jest w dialogu jedyną osobą rozumiejącą Szekspira. Do rozmowy właściwie się nie włącza, ale zawsze celną ripostą lub gestem pointuje poszczególne jej sekwencje. Słowacki akcentuje te cechy talentu Hogartha, które powodowały bezbłędne wychwytywanie fałszu czy śmieszności sytuacji. Szybkość i celność jego obserwacji podkreślać ma sposób robienia notatek rysunkowych na paznokciach lewej ręki. Szekspir, zabierając go do redakcji, zdawał sobie sprawę z możliwej zjadliwości jego satyry: „Rysuj wszystkich prócz «Orędownika», bo tego nie chciałbym obrazić". Wszak to od niego dostał propozycję współpracy. W trakcie rozmowy Hogarth rysuje postaci w chwilach zdumienia lub silnego podniecenia emocjonalnego. I od razu najdziwniejszym typem, o ironio, okazuje się sam Szekspir, uchwycony w chwili, gdy dowiedział się, czego oczekuje odeń redakcja („artykulik w duchu narodowym"). Pan Tyg. został sportretowany tuż po wygłoszeniu kwestii krytykującej dramaty Szekspira, gdy wysuwa

absurdalny zarzut dotyczący zakończenia akcji tragedii śmiercią bohatera.

Arcypoeta został sportretowany przez malarza w czasie najdłuższej i najbardziej ruchliwej tyrady, kiedy to dając przykłady swych utworów coraz to wpadał w skrajne nastroje — „w czułość", „gniewny zapał" i „największą wzgardę".

Czwarty bohater, Pan. Or., prawdopodobnie także został wyrysowany, bo Hogarthowi na koniec został wolny już tylko jeden paznokieć, ale nic o tym nie można powiedzieć. Kiedy już Pan Or. przyznał, że jemu także ta poezja nie odpowiada z powodu błahej treści i marnej formy, Szekspir pyta:

i nie wynalezionoż u was innego słowa niż poeta, na tych pisarzy wierszy próżnych i dźwięcznych?
Pan Or.: Mój przyjaciel *cicho* i Antagonista *głośno*: Pan Tyg... nazywa ich powszechnie jenialnymi piewcami przyrody.
Szekspir: Hogarth, zanotuj to na piątym paznokciu...
Hogarth: Żniwo moje pełne.

Łatwo sobie wyobrazić ośmieszone postacie adwersarzy Szekspira w kolejnych fazach rozmowy. Każdy z nich mógłby skupić na sobie uwagę w jednej rycinie cyklu, zgodnie ze stosowaną przez pisarza zasadą. Byłyby to sekwencje jego ulubionych *Conversation pictures*. W każdej występowałoby grono osób pozostających w związku sytuacyjnym lub psychologicznym (pokój redakcji i dyskusja o literaturze), jedna z nich zwracałaby na siebie uwagę szczególnym fizycznym i duchowym poruszeniem (celnie dobrane pod tym kątem momenty karykatury w omawianym utworze). Kompozycja rycin Hogartha przypomina układ pudełkowej sceny teatralnej i kolejnych odsłon, co idealnie pasuje do dialogowej formy *Krytyki krytyki i literatury*. Nie można jednak nic powiedzieć o niezwykle ważnym dopełnieniu świata przedstawionego na rycinach Hogartha — o aranżacji wnętrza. Rodzaj i ustawienie mebli, stroje poszczególnych osób, a przede wszystkim zawieszone na ścianach obrazy i inne przedmioty dekoracyjne we wnętrzu są w jego dojrzałych cyklach komentarzem do wydarzeń pierwszoplanowych. W tekście, pozbawionym możliwości przekazu wizualnego rolę tę spełnia opowiedziana przez Hogartha historia Latony, która mogłaby — namalowana w odpowiedniej konwencji — zawisnąć na ścianie redakcji jako dopełnienie i komentarz odautorski.

Dlaczego Słowacki wybrał akurat Hogartha? Czy tak bardzo cenił jego sztukę, bo przecież nazwisko malarza nie pojawia się już ani razu w zachowanych pismach poety? Czy tylko dlatego, że rozsławił Anglię jako karykaturzysta? Jak sądzę, kierowała nim bardziej skomplikowana motywacja. Można się jej jedynie domyślać na podstawie pośrednich

wskazówek w tekście. Nie sposób bowiem podać jakiejkolwiek pewnej lektury Słowackiego na temat Hogartha, ani też dowiedzieć się, czy oglądał jego obrazy podczas pobytu w Anglii.
Na początku XIX w., po okresie zupełnej niełaski — najpierw u piszących o sztuce, a potem u publiczności, co Hogarth odczuł wyraźnie jeszcze za życia, zaczęto się nim na nowo interesować i urządzać wystawy. Według Josepha Burke'a Hogarth oddziałał w równym stopniu przez samą grafikę, co jako autor *The Analysis of Beauty* — przez oryginalność definicji piękna w empirycznych terminach.[4] Burke śledząc dzieje recepcji traktatu stwierdził, że książka ta, wydana w 1753 r., wpłynęła o wiele bardziej na kontynent niż na Anglię. Przetłumaczono ją na niemiecki już w 1754 r., na włoski w 1761 r., na francuski w 1805 r. Zauważyli ją niemal wszyscy teoretycy sztuki. Była entuzjastycznie przyjęta przez Lessinga, nieprzychylnie przez Diderota, dobrze przez Goethego, żeby poprzestać na największych nazwiskach.[5] W porównaniu z innymi, współczesnymi Hogarthowi, traktatami o sztuce *The Analysis of Beauty* jest absolutnie nowym i, dodajmy, zdecydowanie negatywnie oceniającym zasady kształcenia akademickiego rozumieniem POSTAWY wobec sztuki.
Zapiski George'a Vertue, wykorzystane przez Horacego Walpole'a w *Anecdots of Painting* (1780), oraz samodzielne opinie znanego pisarza (raczej nieprzychylne Hogarthowi) były szeroko znane. Nic jednak nie wiadomo o ich lekturze przez Słowackiego, a cóż dopiero mówić o jego znajomości mniej głośnych prac o Hogarcie. Jedyną na pewno znaną poecie książką traktującą między innymi o sztuce jest *Anglia i Szkocja. Przypomnienia z podróży roku 1820–1824 odbytej* Lacha–Szyrmy, który tak pisze o Hogarcie:

> Początek [angielskiego] narodowego malarstwa odnosi się nie dalej jak do końca przeszłego wieku, to jest około pięćdziesiąt lat wstecz. Sir Joshua Reynolds, założyciel i prezydent królewskiej akademii malarstwa, West, Barry i sławny karykatur malarz Hogarth założyli grunt do dalszych postępów, które, wspierane zamożnością narodu, świetnie się rozwinęły. Gdyby dziś Winckelmann i Boss widzieli stan malarstwa w Anglii, nie odmówiliby już Anglikom smaku i talentu do niego.[6]

Wymienienie jednym tchem, bez żadnych zastrzeżeń, obok siebie Reynoldsa — twórcy i założyciela akademii opartej na klasycznych regułach francuskich — oraz Hogartha, który z całych sił zwalczał poglądy

---

[4] W. Hogarth *The Analysis of Beauty. With the rejected passages from the manuscript drafts and autobiographical notes*, ed. J. Burke, Oxford 1955, s. XLVII.
[5] Tamże, s. LIX.
[6] K. Lach-Szyrma *Anglia i Szkocja. Przypomnienia z podróży roku 1820–1824 odbytej*, Warszawa 1981, s. 110.

Reynoldsa na sztukę i ten właśnie rodzaj kształcenia artystycznego, nie przypadłoby żadnemu z nich do gustu. Świadczy to o niepełnej informacji Szyrmy oraz o sile schematu zestawiającego te dwa nazwiska w oparciu o chronologię. Druga część wypowiedzi Szyrmy jest interesująca, ponieważ świadczy o dość szerokiej znajomości Winckelmannowskich rozważań teoretycznych na temat pochodzenia zdolności artystycznych i ich nierozerwalnego związku z warunkami geograficzno-etnicznymi. W rozważaniach nad sztuką starożytną Winckelmann posłużył się przykładem Anglików jako narodu niezdolnego do stworzenia wybitnych dzieł plastycznych. W wieku XIX, m. in. dzięki wykładom Mickiewicza i artykułom Klaczki, podobna opinia przylgnęła do Polaków, którym, jako Słowianom, ze sztuk artystycznych przypadła poezja. Rozważania na ten temat stały się szczególnie ważne dla polskiej krytyki artystycznej w latach czterdziestych i pięćdziesiątych ubiegłego stulecia, gdy nad przyszłym istnieniem polskiej szkoły narodowej w malarstwie dyskutowali przede wszystkim pisarze i literaci. Słowacki należał do tych, którzy — doceniając wagę sztuk plastycznych — nie przesądzali o braku umiejętności i wyczucia tej sztuki w narodzie. Ale też nie widzieli doskonałości malarskich wśród współczesnych artystów.
W interesującym, ze względu na Słowackiego, okresie w polskiej prasie Hogarth pojawiał się zazwyczaj jako punkt odniesienia dla porównań współczesnego malarstwa. Anonimowy autor omawiając w leszczyńskim „Przyjacielu Ludu" poznańską wystawę obrazów porównał jednego z malarzy do Hogartha i napisał, że ten Anglik wyczerpał wszystko, co mogło zmieścić się w ówczesnej angielskiej wyobraźni — dał najbogatsze i najwytworniejsze, tryskające dowcipem obrazy życia społecznego we wszystkich przejawach „jego słabości i niedorzeczności". Tak pisze dalej ten anonimowy entuzjasta nazarenizmu:

Atoli nas już Hogarth zadowolić nie zdoła, bo jego dzieła, w innym czasie u innego ludu stworzone, nie wskazują tej żywej i fantastycznej wyobraźni, jaką dziś w sztukach pięknych uwielbiamy. Wreszcie, to germańscy, angielscy oraz francuscy i nasi romantyczni zagłuszyli tych poetów XVIII wieku, prawidła moralne bez zapału każących, zsunęli zasłonę na owe zimne obrazy, odbicia chwil spółczesnych, i wszystko nowem natchnęli życiem. Hogarth więc nie mógł się był urodzić po Byronie, a dziś urodzony wcale byłby inaczej malował. Sztuka stała się dziś surowszą: wstąpił w nią duch namysłu, duch poniekąd religijny, i już się stała niezdolną do przedrzeźniania i żartkowania, na kształt epoki poprzedniej. Owionęło ją przy tem nie wiem jakieś uczucie i wzbudziło cześć ku czasom dawno przebiegłym.[7]

Mamy tu do czynienia z identycznym zabiegiem, jak u Słowackiego.

[7] *Wystawa obrazów w Poznaniu*, „Przyjaciel Ludu" (Leszno) 1837 nr 5–26, 1838 nr 27–31, 33, 35, 38, 39, 42. Cytowany fragment — „Przyjaciel Ludu" 1838 nr 42, s. 336.

Współczesna sztuka (w malarstwie nazarenizm, a w literaturze religijna szkoła poetów, do której należał Zaleski) kontra Hogarth (u Słowackiego wespół z Szekspirem). Dla autora opisu wystawy nie ulega jednak najmniejszej wątpliwości, że artystycznie wygrywają tu nazareńczycy. Słowacki, dostrzegając inne niż tylko „przedrzeźnianie i żartkowanie" cechy sztuki Hogartha, ocenia przeciwnie: wątpi bowiem, by we wspomnianym nurcie sztuki współczesnej objawiła się „żywa i fantastyczna wyobraźnia". Przeszkadza temu formalne i duchowe „zniewolenie" sztuką włoską. Kierunek ten, niesamodzielny plastycznie, powiela tylko naiwną i powierzchowną interpretację chrześcijańskich norm i wzorców świętości, nie jest twórczy artystycznie. Powszechna aprobata dla nazareńczyków nie przeszkadzała jednak w popularności Hogartha. W poczytnym „Kurierze Warszawskim" polecano czytelnikom subskrybcję tek graficznych Hogartha, „który zachwycał Anglików i inne kraje". Londyńskie towarzystwo wydawnicze zaczęło, dla uczczenia jego pamięci, wydawać na welinowym papierze zeszyty zawierające po cztery ryciny w formacie *in 4to* z komentarzem. Do 10 VIII 1834 r. wyszło piętnaście takich zeszytów, które można było nabyć w księgarni Augusta Emanuela Glüksberga na Miodowej pod filarami w Warszawie.
Wydana w kilkanaście lat po śmierci Słowackiego *Encyklopedia* Samuela Orgelbranda może być, jak sądzę, przykładem bezstronnego kompendium podającego w krótkich notkach rzetelne, nie oceniające wiadomości — w przypadku haseł artystycznych zamieszczano opinie wartościujące. Żywot schematów jest niezwykle długi, można więc przyjąć, że były one aktualne już wcześniej, przed wydaniem encyklopedii. William Hogarth to sławny rysownik, malarz i sztycharz, któremu najlepiej „udały się rysunki do Butlerowskiego *Hudibrasa* (London 1726)". Malował następnie portrety, „a że umiał zręcznie grupować obrazy familijne, więc nie zbywało mu na robocie". Dalej wymieniono znane cykle malarskie i omówiono zasady prenumeraty. Hogarth aspirował do malarstwa historycznego, ale nie pozwoliły mu na to niedostatki rysunku i przyzwyczajenie do karykatur, co było przyczyną braku gracji w jego pracach. Dlatego wrócił do karykatury. Jako ostatnie dzieło Hogartha podano *Anatomię Piękności*, ale ten „rozbiór piękna" zamiast przyczynić mu sławy, wydatnie ją zmniejszył.

Jego prace odznaczały się talentem, nowością pomysłu i niezmiernym humorem, ale rysunek niezbyt poprawny, a kolorystą był lichym [...]. Nieraz w towarzystwie przenosił na paznokciu wielkiego palca sceny, które później przerysowywał do albumu. Całą jego umiejętność stanowił pomysł, wynalazek i umiejętność schwycenia charakterystyki swojego czasu, nie mistrz, lecz twórca genialny, oto zalety Hogartha.

Dzieła jego wydawano wielokrotnie z oryginalnych płyt, sztychy te

wykupywano „po nader wysokich cenach". Wiele także napisano do nich komentarzy. Tyle encyklopedia.

Bardzo wyraźne są analogie między sporem Szekspira z redaktorami i — w swoim czasie — Hogartha z krytyką artystyczną o uznanie dla sztuki rodzimej, o prawo do jej różnorodności, o uwolnienie kryteriów oceny od wymogu idealizacji formy i „wolnego tematu".

Hogarth zdobył swą pozycję właściwie wbrew koneserom i handlarzom preferującym sztukę włoską i twórczość najbardziej znanych artystów północy, jak Rembrandt czy Rubens. Był pierwszym artystą angielskim, który podbił swą grafiką kontynent. Szczyt jego powodzenia w ojczyźnie przypada na lata trzydzieste, w pozostałej części Europy na lata czterdzieste XVIII w.

Rysownik Hogarth w *Krytyce* cieszy się z propozycji pójścia do redakcji pisma literackiego, bo spodziewa się, że spotka tam oryginalne typy. Zapowiada, że będzie rysować na paznokciach, a potem, w domu, przeniesie szkice „na papier lub p ł ó t n o" (podkreślenie — D. K.). Możliwe byłyby więc portrety olejne. Przekonanie, że szkicował na paznokciach, nie jest zgodne z prawdą (Hogarth opracował specjalną metodę zapamiętywania bez robienia jakichkolwiek notatek rysunkowych), ale — jak z przytoczonych wyżej fragmentów encyklopedii wynika — było ono powszechne. Współcześni Hogarthowi krytycy nazywali go „Szekspirem malarstwa". Przyczyniła się do tego teatralność jego obrazów, zazwyczaj zamkniętych w przestrzeni pokoju, szopy itd., oraz sposób charakterystyki bohaterów (wydobycie najskrytszych cech i zamiarów uchwyconych w sposobie poruszania się czy nawet w jednym geście). Malarz stworzył własny „język" zależności między wyglądem postaci, dekoracjami sceny i tematem przedstawienia. W *Analizie* napisał wprost, że tak rozumiana teatralność była jego celem.

W *Krytyce krytyki i literatury* Słowacki wybrał dla Szekspira sojusznika najlepszego z możliwych. Po pierwsze, Hogarth był artystą znanym, o nie kwestionowanym przez większość dorobku artystycznym. Po drugie, rzeczywiście był wielbicielem sztuk Szekspira i wielokrotnie wykorzystywał ich wątki we własnych obrazach. Po trzecie wreszcie, Hogarth blisko związany z literackimi sławami swojej epoki, sam piszący o sztuce z pozycji bliskich Słowackiemu, doskonale wkomponowywał się w redakcyjną dyskusję.

Ramy geograficzne *Krytyki* — Puławy i Poznań — są swego rodzaju skrótem myślowym przywołującym historyczny i kulturalny kontekst dla rozważań o sztuce w czasach współczesnych Słowackiemu. Dzięki temu widać także przenikliwość i samodzielność myśli autora, który potrafił spojrzeć na literaturę własnego czasu ponad powszechnie przyjętym przeciwstawieniem: Oświecenie (rozum) — romantyzm (uczucie).

Dlatego dla obrony prawa do swobodnego wyboru artystycznego tematu i formy utworu wybrał przedstawiciela minionej epoki. Puławski model tworzenia i działania środowiska intelektualnego (także wywodzący się z oświeceniowych tradycji) nieodwołalnie odszedł już w przeszłość. Nowe struktury miejskie przejęły inicjatywy kulturalne umożliwiając, przede wszystkim prasie, antykwariatom, księgarniom, bibliotekom publicznym, szerszy kontakt artystów ze społeczeństwem. Pisma, mając takie możliwości, powinny uczulać na trudne kwestie artystyczne, wpływać na gusty czytelników, a przede wszystkim solidnie informować. Niestety, krytyka artystyczna, zdaniem Słowackiego (a w swoim czasie Hogartha), pozostawia jeszcze wiele do życzenia: szuka taniej sensacji, pochlebia czytelnikom, powtarza utarte sądy, opiera się na złych kryteriach oceny. Obaj (malarz i poeta) wiele energii poświęcili przedstawieniu swoich wysokich wymagań wobec piszących o sztuce. Podobnie negatywnie oceniali przyjmowane powszechnie metody wartościowania i analizy dzieł. Hogarth za niedopuszczalną uważał przewagę, jaką uzyskiwali w Anglii artyści obcy tylko ze względu na włoskie pochodzenie ich dzieł czy na naśladownictwo tamtejszych historycznych szkół malarskich. W *The Analysis of Beauty* bronił prawa do różnorodności sztuki, negował akademickie reguły narzucające wzory i hierarchizujące tematy. Dawał artyście prawo do swobodnej wypowiedzi w teorii i praktyce, bez przyjmowania jakiejkolwiek narzuconej zasady. Sztukę czasów minionych trzeba poznać, można z niej korzystać lub z nią dyskutować, ale sławę i uznanie krytyki powinna przynosić jedynie nowość pomysłu i doskonałość wykonania (warsztatowa i kompozycyjna). Podobne założenia bliskie były także Słowackiemu.

Reguły artystyczne, o które spierało się pierwsze pokolenie romantyków, zdążyły już do czasów Słowackiego zdobyć powszechne uznanie, stały się nowym kanonem. Znalazły też wielu pozbawionych inwencji naśladowców. W efekcie skarlały i skostniały w ciągłym, jałowym powtarzaniu (stąd teki redakcyjne pełne wierszy *Urojenie*). Nośne początkowo przeciwstawienia „natury" i „kultury", „czucia" i „rozumu", „życia" i „martwoty", poezji ludowej i poezji kształtowanej przez klasycystyczne poetyki przestały już być inspirujące, straciły swoją jednoznaczność oceny. Myśl i kształt poezji, także pod wpływem wydarzeń historycznych, podążyły dalej. Inne problemy, jak np. relacja między prawami jednostki i prawami społeczeństwa czy zakres wolności twórcy, wymagały nowych środków wyrazu i kierowały uwagę ku pytaniom bez prostych odpowiedzi. Nie zauważyli tego niektórzy poeci, nie zauważyła krytyka artystyczna. Mechanizm działania tej ostatniej pozostał taki sam jak za czasów walki klasyków z romantykami. Reguły (teraz już zgodne z pewnym aspektem romantyczności) były po prostu znane;

żeby uzyskać aprobatę, trzeba było je tylko wypełnić. Poetyka Boileau została zastąpiona nakazem tematyki narodowej i obowiązkową lekkością formy (prostotą i uczuciem). Wszystko w „sferze ideału", który się nie zajmuje materialnym światem (stąd przygana dla Szekspira, że się Makbet „skąpał w krwi cielesnej"). Idealizm ten (bliski rozumieniu Hogartha) zakładał zupełne oderwanie od codzienności, dążył do opisywania takiego świata i takich problemów, jakie dostrzegli już i wykreowali inni artyści, np. Mickiewicz w pierwszym okresie swej twórczości. Efektem było jałowe powielanie chwytów poetyckich, bez jakiejkolwiek inwencji własnej. Swoboda wyboru pozwala stworzyć, przynajmniej w teorii, nieskończoną liczbę dzieł doskonałych, ale też demaskuje tych, którzy są zdolni jedynie do naśladownictwa. Zaleski należał do tych ostatnich. Słowacki widział źródło niebezpieczeństwa w zbytniej uległości romantycznemu idealizmowi niemieckiemu, szczególnie w absolutyzowaniu aintelektualizmu i pewnych form uczuciowości. Nieudolnie powtarzane schematy stały się ckliwe, błahe — po prostu nudne. Analiza poezji Zaleskiego przeprowadzona pośrednio w *Krytyce* i wprost w artykule *O poezjach...* to lekcja, której nie powstydziłby się współczesny badacz literatury. To wykład precyzyjnie omawiający treść, formę i wzajemne między nimi relacje. Wywody poparte są szczegółowymi przykładami niedostatków poetyckich — nadużywania powtórzeń, niespójności semantycznej, ubóstwa rymów („rymy częstochowskie") i rytmów.

Słowacki zauważył także, że nurt ten ma swój odpowiednik w plastyce — w powszechnie wówczas cenionym malarstwie nazareńczyków. Wspólnym mianownikiem było tu naśladowanie — w formie i tematach — kształtu rzeczywistości przedstawionej już wcześniej w sztuce, programowe pominięcie własnych obserwacji współczesnego świata na rzecz absolutyzacji cudzej skali wartości, hierarchii problemów i rozwiązań formalnych. Taka identyfikacja, i dla Hogartha, i dla Słowackiego, oznaczała utratę artystycznej niezależności, bez względu na szacunek dla owych wzorów i szlachetność motywacji współczesnych im artystów. Wprawdzie autor *Anhellego* powie o tym wprost dopiero w kolejnym artykule, ale *Krytyka* jest świetnym wprowadzeniem teoretycznym do wskazywanych później przykładów. Dwukrotne przywołanie sztuk plastycznych w rozważaniach nad istotnymi dla polskiej kultury literackiej tematami świadczy o poczuciu wspólnoty podstawowych założeń artystycznych, czy może lepiej — o paralelizmie konsekwencji wynikających z przyjęcia określonej postawy artystycznej, np. postawy wobec cenionej sztuki dawnej. W obu dziedzinach absolutne „zapatrzenie" w przeszłość powoduje omijanie istotnych dla współczesności problemów artystycznych, nie daje aktualnych odpowiedzi na żadne z odwiecznie

stawianych pytań egzystencjalnych. Wyraźnym dla Słowackiego (i Hogartha) sprawdzianem swobody twórczego myślenia była relacja natura — sztuka. Artysta powinien własnym językiem form opowiadać o prawach rządzących naturą. Największą inspiracją pozostaje zawsze wielka różnorodność otaczającego świata (obecna wszędzie spiralna i serpentynowa linia piękna). Jeśli przyjmie się cudzy punkt widzenia i sposób wypowiedzi, to wszechwładna „siła sprawcza natury" zamieni się w podporządkowaną danemu opisowi „przyrodę". Stąd ironia określenia „jenialni piewcy przyrody". Pojęcie „sprawcza siła natury" obejmuje i rzeczywistość materialną, i duchową, dla romantyka oznacza niedocieczoną, groźną tajemnicę istnienia, prowokującą do pytań o przyczynę i sens istnienia. Przyroda — nie tylko w kontekście *Krytyki* — to raczej świat „oswojony". Świat o ustalonym już, poznanym przez człowieka porządku. To rzeczywistość dających się opisać gatunków, zjawisk i sytuacji. Elementy składające się na nią są znane, podobnie jak bohaterowie pieśni, których akcja rozgrywa się w „przydomowym ogródku". Nie ma mowy o momentach zaskoczenia — o scenerii tych historii opowiadano już wielokrotnie w ten sam sposób. Wyrażane przez autorów podobnych tekstów pretensje do wielkiej sztuki pozostają pustymi słowami. Pomysł, inwencja muszą dać nową jakość artystyczną. Krytyka jako pierwsza powinna nowatorskie utwory zauważać i pomagać przyswoić je publiczności. Szczególnie wtedy, gdy są to dzieła wielowarstwowe, gdy „dyskutują" ze sztuką innego czasu. Zarówno u Hogartha, jak i u Słowackiego można znaleźć przykłady sformułowania podobnych wymagań wprost lub pośrednio, poprzez budowę wielu własnych dzieł.

Klasyczny przedstawiciel angielskiego Oświecenia jest więc nie przez przypadek sojusznikiem polskiego romantyka. Mimo oczywistej różnicy efektów artystycznych, obaj kierowali się podobnymi zasadami. Obaj też doceniali potęgę prasy, która mogła, lecz nie była w stanie z powodu stronniczości i braku fachowości, przygotować czytelników do odbioru współczesnej sztuki rodzimej. Obaj wreszcie widzieli jako uniwersalną regułę swobodny wybór tematu i przyznawali artyście prawo do odmienności form wypowiedzi. Dopuszczali ponadto angażowanie sztuki w aktualne spory polityczne. Zarówno wypowiedzi malarza, jak i wskazane momenty portretowania (podkreślają nieszczerość, nielogiczność lub absurdalność wypowiadanych przez bohaterów kwestii), wreszcie — uczynienie zeń sojusznika Szekspira — dowodzą dobrej orientacji Słowackiego w kolejach życia Hogartha, jego twórczości i poglądach na sztukę. Uczynienie zaś obu artystów Słowianami, dawało Polakom szansę na podobny rozwój literatury i sztuki, na wielką klasę przyszłych dzieł. O tym, że Słowacki wierzył w potencjalne możliwości przyszłych

pokoleń polskich artystów przekonują także listy do Wojciecha Stattlera. W *Krytyce* czytelna jest analogia między Anglikami, którym swego czasu także odmawiano talentów artystycznych, i Polakami, rzekomo pozbawionymi zdolności malarskich, a więc pozostającymi bez szans na stworzenie „szkoły narodowej" kiedykolwiek, także w przyszłości. Hogarth–Polak wskazuje na bezsens zbiorowego określania rodzaju talentów przynależnych różnym nacjom.

Dorota Kudelska

Woda czysta, woda przejrzysta... (O wierszach Adama Mickiewicza i Wallace'a Stevensa)

Wiersz Adama Mickiewicza *Nad wodą wielką i czystą* zachwycał i fascynował wiele pokoleń krytyków. Wiersz ten należy do tzw. liryków lozańskich, które są niezwykłe „nie tylko jako zakończenie długiej drogi liryki Mickiewiczowskiej, lecz także jako zamknięcie jej w sposób najmniej oczekiwany — w stylu, który mógłby się stać startem poety ku nowej, odmiennej metodzie kształtowania wypowiedzi, początkiem innej, rewolucyjnej linii rozwoju..."[1]. Chwaląc rzadką perfekcyjność liryków lozańskich, krytycy nie byli jednak zgodni co do ich interpretacji. Cytując ostatnią strofę *Nad wodą wielką i czystą*, Zgorzelski na przykład zauważa, że „cały system środków literackich tego wiersza zamknięty jest kluczem alegorii"[2]. W przeciwieństwie do alegorii we wczesnych utworach Mickiewicza „tu każda alegoria jest w pełni otwarta (...). Znaczenie jej podano nam mniej natarczywie, mniej bezwzględnie, subtelniej, delikatniej. Sens metaforyczny zasugerowano mniej programowo, a bardziej lirycznie, w sposób niedopowiedziany, poetycko zaszyfrowany"[3]. Oczywiście, krytycy szukali klucza do tych alegorii w biografii pisarza. Na przykład Krzyżanowski stwierdza naiwnie, że znaczenie liryków lozańskich polega na tym, że „zostały napisane przez wielkiego poetę, którego biografia jest nam znana i dla którego żywimy głęboką sympatię".[4] Z kolei Przyboś, który odczytuje z tego wiersza

[1] Cz. Zgorzelski *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, Warszawa 1976, s. 42.
[2] Zgorzelski, op. cit., s. 398.
[3] Zgorzelski, op. cit., s. 398.
[4] J. Krzyżanowski *History of Polish Literature*, Warszawa 1978, s. 251.

Przechadzki

Krzysztof Rutkowski

Niedokończony poemat Hieronima Kajsiewicza

15 sierpnia 1835 roku. Paryż, rue Verneuil. Adam Mickiewicz wyznaje straszną tajemnicę na stancji Hieronima Kajsiewicza.

W czerwcu 1835 roku Bogdan Jański, dzięki swym rozległym stosunkom, wydobył od Montaliveta, ministra spraw wewnętrznych, pozwolenie na powrót Kajsiewicza do Paryża. W drodze z Angers do stolicy, Hieronim Kajsiewicz zatrzymał się w klasztorze benedyktynów w Solesmes i poprosił jednego z księży, aby wysłuchał jego spowiedzi.
W Paryżu Kajsiewicz nie poznał Semenenki. Piotr Semenenko był z całej piątki (myślę o nim, o Gurowskim, Kajsiewiczu, Worcellu i Krępowieckim) najwścieklejszy, najzacieklejszy, najbardziej rozwrzeszczany, a teraz chodził za Jańskim jak baranek:

Postawa, wyraz twarzy, ruchy, zdawało się, że i rysy twarzy znalazł w nim Kajsiewicz zmienione. Dawniej nadęty, odpychający [...] antypatycznie z daleka, dziś pokorny, słodki, pełen namaszczenia.

Mimo słodyczy Semenenki, Kajsiewicz nie potrafił, pewno podświadomie, wybaczyć mu wcześniejszego odepchnięcia. Czekał cierpliwie na okazję. Gdy wybije godzina, i na Semenenkę spadnie kara, czyli czas morowy.

Kajsiewicz obiecał, że pójdzie z Jańskim i Semenenką po raz drugi do spowiedzi. Ksiądz Smolikowski, a za nim inni ojcowie zmartwychwstańcy utrzymują, że Jańskiego nawrócił Mickiewicz, Jański nawrócił Semenenkę, a Kajsiewicz nawrócił się sam, pod wpływem obcowania z Mickiewiczem i ciągłych dysput religijnych, toczonych w przyjacielskim kole.

Hieronim Kajsiewicz od wczesnej młodości miewał wizje, by nie rzec — objawienia. Sonety układał we śnie. Potem tajemnicza siła wodziła rękę po papierze, jak podziemne wstrząsy prowadzą igłę sejsmografu, a popędy — pióra nadrealistów. Nie sposób zatem wykluczyć, że pomiędzy Angers i Paryżem, na przykład w benedyktyńskim refektarzu, spotkało to, co — *toutes proportions gardées* — zdarzyło się Szawłowi w drodze do Damaszku.

W jednej z kolejnych wersji swego *Pamiętnika* Hieronim Kajsiewicz opisywał, jak to źle się prowadził już po powzięciu decyzji o przywdzianiu księżej sutanny. Chodził po kominkach, rozprawiał po salonach, późno wstawał, a nawet — jak się zdaje — zaglądał chętnie do szklenicy.

W Paryżu mieszkał w jednej izbie z Semenenką, nadal przy ulicy Verneuil, chociaż tego nie jestem zupełnie pewien, ponieważ 2 lutego 1836 roku, w poranek Matki Boskiej Gromnicznej, po wypadkach, o których za chwilę, Kajsiewicz pobiegł zapalić mnóstwo świec do kościoła parafialnego Świętego Stefana na Górze, czyli do Saint-Etienne du Mont, a to przecież od Verneuil kawał drogi.

W pierwszych dniach stycznia 1836 roku Hieronim Kajsiewicz powrócił na stancję późno w nocy. Semenenko udawał, że śpi, na pytania nie odpowiadał. Kajsiewicz też się położył, ale po chwili zakrzyknął chrapliwie i wcisnął w róg alkowy, bo przez okno zajrzał księżyc w pełni, który wytrysnął jakby żółtą kolumną światła, przebijając szybę. Szkło w wewnętrznym uchu Kajsiewicza rozsypało się na tysiące złowieszczo zgrzytliwych odprysków, a na kolumnie wjechały obrzydłe stwory, larwy czarne i błyszczące, otaczając Kajsiewicza ciasnym kręgiem, podobnym do ciemnej chmury.

Semenenko zerwał się z posłania, potrząsnął Kajsiewiczem, który — jak twierdzi — dał się na chwilę przekonać, że to wszystko zwidy, ale zaraz nastąpił drugi atak, jeszcze potężniejszy, straszliwe potwory dręczyły Hieronima, rozegrała się scena żywcem wyjęta z pewnego dramatu.

Ks. Piotr: „Jak ratować grzesznika?" — Duch: „Bodajeś zdechł, klecho, — Nie powiem." — Ks. Piotr: „*Exorciso* — " — Duch: „Ratować

pociechą." — Ks. Piotr: „Dobrze, gadaj wyraźnie — czego mu potrzeba?" — Duch: „Mam chrypkę, nie wymówię." — Ks. Piotr: „Mów!" — Duch: „Mój panie! królu! Daj odpocząć — " — Ks. Piotr: „Mów, czego potrzeba —" — Duch: „Księżulu, Ja tego nie wymówię." — Ks. Piotr: „Mów!" — Duch: „He — Wina — Chleba —" — Ks. Piotr: „Rozumiem, Chleba Twego i Krwi Twojej, Panie — Pójdę, i daj mi spełnić Twoje rozkazanie." — *Do Ducha*: „A teraz zabierz z sobą twe złości i błędy, Skąd wszedłeś i jak wszedłeś, idź tam i tamtędy." *Duch uchodzi.*

Klęczeli we dwójkę przy łóżku i odmawiali różaniec, a widma krążyły wokół bezustannie z chichotem, jedno krwi żąda, krwi, żąda, krwi, żąda, drugie zamienia się w kruka, ktoś ty, kruku? Trzecie przybiera rysy twarzy Konrada w bazyliańskiej celi, to znaczy ulepia w twarz Adama, czwarte przybiera postać „kochanki czarniutkiej, co tak do mnie wzdycha — A wiesz ty, jak się zowie moja luba? — Pycha". Piąte — mistrza, szóste — księdza, a siódme — władcy dusz.

Zdaniem Kajsiewicza, widma krążyły nad nim do rana. Tuż przed świtem stanęły szeregiem koło łóżka, ale już nie śmiały atakować. Wreszcie przez rozbite okno wjechał wóz, wsiadły doń wszystkie i odjechały. Potem z sufitu spłynęły mu na posłanie jakby roje srebrnych i skrzydlatych dziatek i wreszcie, przykryty srebrzystą opończą, usnął. Hieronim Kajsiewicz nie omieszkał zaznaczyć w *Pamiętniku*, że Piotr Semenenko niczego nie widział, ani niczego nie słyszał.

W miesiąc później — a mieszkał nadal z Semenenką — Kajsiewicz poszedł w kolejne odwiedziny, ale za to z mocnym postanowieniem, że opuści towarzystwo o wczesnej porze. Gospodarze prosili i prosili, żeby został na wieczerzy, ale Kajsiewicz, mimo molestowań, bohatersko odmówił i wielce z siebie kontent opuścił rozbawione grono.

Położył się rychło i Semenenko nie musiał nawet udawać, że śpi, nieco zdziwiony tak rychłym powrotem kolegi. Semenenko nie chadzał na wieczerze, bo — chociaż widomie wyłagodniał — nadal uważano go za pyszałka i zarozumialca, więc, spójrzmy prawdzie w oczy, na biesiady w emigranckim gronie zapraszano go raczej niechętnie.

Kajsiewicz usnął. Nad ranem ujrzał Najświętszą Pannę w kościele Salomonowym, motyw dobrze znany i popularny, szczególnie w malarstwie włoskim. Najświętsza Panna była bez Dzieciątka Jezus. Wstała, podeszła do Kajsiewicza i rzuciła mu garść grubych sztuk złota, mówiąc: „Służ mnie, a będziesz miał wszystko".

Hieronim Kajsiewicz podjął we śnie jedną z monet i uważnie obejrzał. Znaczył ją tylko wypukły krzyż. Zaczął przemyśliwać, czym sobie na tak wielką łaskę zasłużył. Wtedy Najświętsza Panienka obrzuciła go ponoć karcącym spojrzeniem.

Kajsiewicz napisał po latach, że obudził się rankiem cały spłakany ze szczęścia i usłyszał dzwony na Anioł Pański. Semenenko — jak wierny Soroka — przypomniał mu, że to święto Matki Boskiej Gromnicznej, więc natychmiast pobiegł zapalić szeregi świec u Świętego Stefana na Górze.

Stąd moje wahania: czy 2 lutego 1836 roku Kajsiewicz mieszkał jeszcze z Semenenką przy ulicy Verneuil? Skoro tak, to dlaczego nie zapalił świec u pobliskich Inwalidów, albo po prostu w Saint Germain des Pres? To ważny szczegół, w szczegółach gnieżdżą się diabły, niekiedy zaś goszczą anioły.

A ponieważ historię uprawiam wyłącznie naukowo, więc chciałbym wiedzieć, jak ze świecami było naprawdę. O sile wizji, a nawet o jej istnieniu, świadczy również droga, którą iluminant przebywa, by za doznaną łaskę podziękować Bogu. Skoro Kajsiewicz pobiegł z ulicy Verneuil aż na wzgórze koło Panteonu, mijając po drodze tyle świątyń, to musiał przeżywać chwile zaiste wyjątkowe. W każdym razie twierdził stanowczo, że odtąd już nigdy więcej nie wrócił późno do domu.

15 sierpnia 1835 roku Hieronim Kajsiewicz przyrzekł, że wyruszy wczesnym rankiem do spowiedzi wraz z Piotrem Semenenką. Spowiednika wybrał Jański. Ksiądz Jean Baptiste Chausette, proboszcz w parafii Saint-Mandé, sprawdzony i cierpliwy, bardzo się wizytą przejmował, bo dobrze znał przecież Jańskiego i słyszał o jego planach. Postanowili iść piechotą z braku funduszy na wynajęcie powozu.

Kajsiewicz wyznał Semenence, że nie wstanie, że boli go głowa, że przez całą noc toczył walkę z szatanem. Złe duchy trzymały go za ręce tak silnie, że nawet nie mógł się przeżegnać. Wreszcie ktoś nieznany pojawił się przy Kajsiewiczowym łożu i powiedział złym duchom, żeby go puściły, bo on jest naznaczony. Nocne zapasy z duchami zmęczyły Kajsiewicza do tego stopnia, że stanowczo odmówił wstania z pościeli. Semenenko długo stał nad łóżkiem Kajsiewicza i prosił. Wreszcie wyszli. Przecięli Tulerie, minęli Luwr, zabrnęli w gęstwinę ulic Le Marais, by wkroczyć na przedmieście Świętego Antoniego. Tu Kajsiewicz usiadł na kamieniu i oświadczył, że dalej nie pójdzie.

Semenenko znowu prosił i przekonywał, że drogi zostało niewiele, że

rany na nogach szybko się zagoją, że ksiądz czeka w konfesjonale. Do Saint-Mandé dotarli w samo południe.

Kajsiewicz twierdzi, że tego właśnie dnia postanowił zostać księdzem. Słowo „postanowił" wydaje się tu najwłaściwsze, bo dokładnie opisywał w *Pamiętniku*, jak długo medytował nad wyborem zawodu. Wieczorem, po powrocie z Saint-Mandé również. Chodził po pokoju — mimo zmęczenia i obtartych nóg — i rozmyślał: doktorem zostać, czy prawnikiem? Życzliwi Francuzi radzili, żeby z adwokatury zrezygnował, bo cudzoziemiec nigdy nie prześcignie tubylca w wymowie, medycyna — owszem, ale Kajsiewicz odczuwał silny wstręt do sekcji zwłok.

Przemierzał więc pokój i bił się z myślami, aż usłyszał głos dochodzący z trzewi: „Czemubyś księdzem nie został?" Głos wewnętrzny sprawił na Kajsiewiczu ogromne wrażenie. Podobno jeszcze przez kilka godzin biegał po pokoju jak oszalały, w drżeniu i w gorączce. Zrozumiał, dlaczego uniknął małżeństwa, i po co mu dar wymowy tak rozległy, „że go wszędzie na mówcę i moralistę wysadzano".

Kajsiewicz twierdzi, że w chwili największego poruszenia wewnętrznego i miotania się po izbie, przyszedł do niego Mickiewicz.

Ta scena musiała się rozegrać. Jeśli nie w rzeczywistości, to przynajmniej w wyobraźni Kajsiewicza. Mickiewicz się objawił — duchem lub ciałem — właśnie w tej chwili, niezbędny i pożądany, bo przecież Kajsiewicz toczył duszne boje ze względu na Mickiewicza, dla Mickiewicza, przeciw Mickiewiczowi. Mickiewicz był jego cząstką, odbiciem. Wzorem i sobowtórem, nauczycielem i mistrzem, wyrocznią i wrogiem, strzałą i tarczą, łukiem i cięciwą.

Mickiewicz darzył Kajsiewicza miłością i uważnie śledził jego poetycką drogę. Wiemy, że pomagał Kajsiewiczowi jak potrafił. Wynajdywał dlań pieniądze, by mógł spokojnie składać swoje poemata, troszczył o jakość rękopisu oddawanego do drukarni, wykłócał z Jełowickim, którego uważał za oszusta. Mickiewicz pisał do Kajsiewicza wiele listów, zwierzając się prawie ze wszystkiego, prowadząc jak ucznia i prosząc, by nie nazywał go Nauczycielem.

27 lipca 1834 roku wyjawił sekret, o którym dotąd jeszcze nikomu nie powiedział:

Rue Pépinierè Nr 121 en face de Nr 98. Kochany Hieronimie. Nie spodziewasz się nowiny, którą ci donoszę. Jestem żonaty. Od tygodnia mieszkam na własnym gospodarstwie, i teraz właśnie ż o n a [podkr. Mickiewicza] piecze mi kartofle. O szczegółach mojego ożenienia i teraźniejszego życia później wam doniosę lub opowiem, bo muszę was kiedyś

widzieć u siebie [...]. Nikt o tem z moich przyjaciół nie wiedział, do ostatniej chwili. Możesz wystawić sobie ich zdziwienie! Ślub mój przez kilka dni przerwał w Paryżu dyskusje polityczne, i ledwie nie tyle zajmował nowiniarzy ile przyjazd Lubeckiego — wszystko to było przyczyną żem do was nie pisał tak często jak mi się chciało. Twoje poezye ostatnie, coraz wyższe, szersze i głębsze, cieszę się z nich równie jak i ty. Wiersz o niedowiarkach wyborny. To coś napisał o Stefanie [Witwickim] do łez mnie wzruszyło. Przepyszne dla Potockiej, i dla siostry Stefana, tylko wyrzucę wiersze słusznie od Rettla podkryślone, i dwa inne zawierające dla mnie i dla Klaudyny zbyt wielką pochwałę. Niech cię Bóg dalej tą drogą prowadzi, masz siły wiele i talentów przednich, ja tylko zamawiam sobie, aby mi wolno było, czasem wołać, n a p r a w o, n a l e w o, w p r o s t e t c. [podkr. Mickiewicza] Dalszych przestróg nie będziesz potrzebował. — Jełowieckiemu listu nie oddałem, bo trzeba go wprzódy dobrze wyrozumieć. Trzeba przede wszystkim rękopism cały wygotować już do druku, i od razu układ zawrzeć. Inaczej było by trudno, wiele miałem kłopotu, nim mu sprzedałem tłumaczenia Odyńca. Naprzód więc spisz porządnie to co masz zamiar drukować, przeszlij mnie rękopism, a ja zacznę traktować — nie wiem jak ostatecznie poprawiłeś *Gedymina* którego wielu części nie approbuję. Drobniejsze poezye, jeżeli masz ich więcej, może lepiej byłoby wydać na teraz, bo są całkiem dobre. Obszerniejsze p o e m a t a jeszcze zatrzymać do namysłu. Cóż to jest za choroba twoja? jak się teraz masz? czyś już zdrów zupełnie?

Mickiewicz traktował Kajsiewicza jak młodszego brata lub jak syna. Kajsiewicz uważał, że pisze wiersze nie gorsze niż Mickiewicz, a nawet — naprawdę tak myślał — że go przewyższa, że składa głębsze i silniejsze rymy. Kajsiewicz powtarzał, że Mickiewicz lepiej pisze listy, niż układa poezje, a później doszedł do wniosku, że on — Hieronim Kajsiewicz — lepiej wciela poetyckie talenty w kazania i okolicznościowe mowy, niż Adam — w rymy.

Dajmy więc rzeczy odpowiednie słowo: Hieronim Kajsiewicz zazdrościł Mickiewiczowi i bardzo chciał zająć jego miejsce. Chciał być pierwszy, zawsze pierwszy, od dziecka. Z prymusem Leonardem Niedźwiedzkim zmagał się w sejneńskiej szkole tak długo, aż mu zabrał prymusostwo. Teraz przyszedł czas na Adama...

Dlatego Hieronim Kajsiewicz musiał napisać i powtórzyć we wszystkich wersjach swego *Pamiętnika*, że kiedy usłyszał wewnętrzny głos i rozgorączkowany biegał po pokoju — z czego wynika, że dzień 15 sierpnia 1835 roku upłynął Kajsiewiczowi w całości pod znakiem wędrówki — w jego kwaterze zjawił się Adam Mickiewicz. I musiał włożyć w usta Mickiewicza słowa uznające — co prawda tylko pośrednio — wyższość Hieronima nad Adamem.

Mickiewicz złożył bowiem przed Kajsiewiczem straszliwe wyznanie, ujawnił życiowy błąd. Kajsiewicz napisał:

Jeszcze był nie ochłonął, kiedy wszedł do niego Mickiewicz i ucieszył się niezmiernie, słysząc co się święci. Zdawało mu się, że daje niejako zastępcę na swoim miejscu [podkr. K. R.]. Sądził bowiem, że miał był prawdziwe powołanie i że je zmarnował [podkr. Kajsiewicza].

Na Adama Mickiewicza spłynęło podobno powołanie kapłańskie podczas gorącej modlitwy, w kościele del Gesù, przed obrazem Santa Madonna della Strada, w Rzymie. W kraju wybuchło powstanie listopadowe i poeta niespiesznie wybierał się do Polski.

Nie wiadomo, jak było naprawdę. Nie wiadomo, czy Mickiewicz rzeczywiście chciał zostać księdzem. Nie wiadomo, czy uznał w Kajsiewiczu wcielenie swego lepszego „ja", sobowtóra, który wciela w czyn jego idee, ale nie stało mu woli mocy, a na dodatek się ożenił. Nie wiadomo też, czy Mickiewicz tego dnia w ogóle do Kajsiewicza przyszedł. Ale jeśli nawet Kajsiewicz wizytę Mickiewicza wymyślił i włożył mu w usta słowa, których Mickiewicz nigdy nie wypowiedział, jeszcze mocniej ujawnia się natura uczucia, którym Hieronim darzył Adama. On go uwielbiał, po to by siła uwielbienia jego samego wyniosła nad poziomy. Tak wielka moc uczucia mogła spowodować nawrócenie i przyspieszyć dzień kapłańskich święceń.

Nie noszę w sercu brzydkich uczuć, a w głowie nie hoduję podejrzeń i nikomu z bohaterów mojej opowieści, broń Boże, nie wmawiam hipokryzji lub samozakłamania. Duch Święty chadza kędy chce i nie mnie sądzić o łasce powołań. Staram się jedynie rozplątać, lub choćby rozluźnić nieco, przedziwny węzeł uczuć, który złączył na długie lata Kajsiewicza z Mickiewiczem, bo wiem na pewno, że Kajsiewicz nade wszystko pragnął być poetą i za poetę się uważał, czyli Hieronim Kajsiewicz pragnął zostać Mickiewiczem.

W początkach roku 1836 Kajsiewicz prosił Leonarda Niedźwiedzkiego:

Leonardzie, napisałem do ciebie szczerze i otwarcie. Odpłać wzajemnością, a serdecznie, jak rowiennik, jak przyjaciel, jak brat. Nie rój sobie, abym ja był dorosłym pisarzem, bo w pierwszym liście, toś gadał jak nasze chłopki poczciwe, którzy sądzą, że kiedy jaki Jonek z ich wsi pisać się nauczy i na pisarza prowentowego patrzy, to już i królem może zostać, a przynajmniej stopniem niżej, to jest, komisarzem obwodowym.

Posyłam ci sonety i *Nunc dimittis Domine*, którą Mickiewicz i inni chwalili. Coś to niby mojego własnego, ale jeszcze mętne. Przeskok między temi dwoma pracami, staram się ułatwić niektóremi kawałkami, które ci posyłam, jak wiersz o Garczyńskim, pisany w chorobie; to też forma jego, jak szlafrok i pantofle na chorym.

Wiele mam rzeczy do drukowania, ale mnie Mickiewicz wstrzymuje, ciesząc tem, że on nie chce, abym ja lada co drukował jak inni [podkr. K. R.], ma racyą:

zanadto my wszyscy jeszcze pod wpływem jego; nie tak łatwo coś nowego wynaleźć, albo dalej rzecz posunąć. Tylko autor *Nie Boskiej komedyi* i *Irydiona*, którego zapewne masz przyjemność znać, nową żyłę w literaturze otworzył — są to słowa Mickiewicza.
Piszę teraz *Bolesława Śmiałego*, powieść wierszem. Pierwszą część, zajmującą hulanki kijowskie, skończyłem: 600 wierszy; zostaje druga w Krakowie, rzecz ze św. Stanisławem, a trzecia, wygnanie.

Kajsiewicz dążył do pierwszeństwa, a pierwszym był Mickiewicz. Ponieważ nie może być dwóch pierwszych, należy poprzedniego pierwszego ściągnąć, poniżyć lub zepchnąć, nawet jeśli się bardzo z tego powodu rozpacza. Kajsiewicz w najpóźniejszej wersji *Pamiętnika*, z roku 1872, raz jeszcze opisał odwiedziny Adama Mickiewicza w dniu 15 sierpnia 1835 roku. Kajsiewicz na stare lata nie owijał już słów w bawełnę i niemalże żołnierską frazą walił prosto z mostu. Przywykł już mówić o sobie wyłącznie w trzeciej osobie: „Kajsiewicz poczuł w sobie powołanie do stanu kapłańskiego w dzień Wniebowzięcia Matki Najświętszej". W tym miejscu, nad kończącą zdanie jotą, narysował gwiazdkę i u dołu strony umieścił następujący przypis:

Pierwszy któremu Kajsiewicz to objawił tego samego dnia jeszcze, był Adam Mickiewicz. Posłyszawszy tę dobrą nowinę, [Mickiewicz] rzucił mu się na szyję i zawołał rozrzewniony: niechże będą Bogu dzięki! I ja miałem powołanie, alem je zmarnował: może ty mnie zastąpisz. To powołanie otrzymał Mickiewicz w Rzymie roku 1830-go po odbytej spowiedzi z całego życia podczas gdy modlił się w kapliczce Matki Boskiej w kościele del Gesù. Powstanie polskie, emigracja, były powodem puszczenia w odwłokę wykonania tej myśli, a ożenienie się następnie, ostatecznie ją zniweczyło. [...] Nie zdaje się jednak by już wtenczas był głębiej w nabożeństwo wdrożył: owszem czwarta część jego *Dziadów* [Kajsiewicz ma na myśli oczywiście III część *Dziadów* — K. R.], w Dreźnie spisana, dowodzi wielkiego rozstrojenia ducha; wszakże wobec emigracji w Paryżu, w y s t ę p o w a ł j a k o c h r z e ś c i j a n i n k a t o l i k [podkr. K. R.] i kilka lat następnych przeżył w wielkim uspokojeniu wewnętrznym. Pomny może na myśl kapłaństwa w Rzymie poczętą, powiadał: „na nic się to wszystko zdało; trzeba dla Polski zakonu" [...]. Wszakże Mickiewicz, jak ogólnie poeci i artyści, nie miał usposobienia do systematycznego porządku w życiu.

Mickiewicz — wedle Kajsiewicza — zdradził siebie, naraził na szwank zbawienie własnej duszy i zubożył zastępy kapłanów. Skoro tak, to postąpił niepatriotycznie, bo jak Kajsiewicz lubił powtarzać, Polak to katolik, a kościół — to ojczyzna. Adam Mickiewicz stał się dla Kajsiewicza kacerzem, zanim jeszcze Towiański zjechał do Paryża. Adam Mickiewicz zawiódł nadzieje prawdziwych Polaków. I na dodatek się ożenił. Jeszcze raz powtarzam i klnę się na duszę, że opowiadając o Mickiewiczu,

jego wrogach i przyjaciołach, którzy stali się wrogami, zachowuję naukowy dystans i możliwie najbardziej oschłą bezstronność. Nie jestem jednak aż tak cyniczny, albo aż tak naiwny, żeby wierzyć w obiektywizm zupełny. Zatem w chwilach szczególnie mrożących krew w żyłach, na ostrych wirażach mej opowieści (niestety, moja opowieść składa się wyłącznie z ostrych wiraży) postanowiłem przywoływać na pomoc autorytet Kościoła i jego pasterzy, aby, jak Mickiewicza, nie okrzyknięto mnie heretykiem po placach i rozstajnych drogach.
Przywołuję więc na pomoc słowa księdza Johna Iwickiego, nieżyjącego już przełożonego Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego, autora najnowszej historii kongregacji napisanej po angielsku i przełożonej niedawno na polski, który napisał wprost:

Wszyscy trzej [to znaczy: Jański, Semenenko i Kajsiewicz — K. R.] zdecydowali się na wspólne przyjęcie sakramentów. Chociaż Kajsiewicz powrócił do Kościoła w klasztorze benedyktynów w Solesmes, zdawał sobie sprawę, że jego motywacja nie była natury czysto nadprzyrodzonej. Wiedząc, że człowiek najbardziej podziwiany przez niego — Adam Mickiewicz — był gorliwym katolikiem, chciał sprawić mu przyjemność i uzyskać jego przychylność. To w znacznym stopniu pchnęło go do przyjęcia sakramentów.

Hieronim Kajsiewicz ciągle pisał. Wiersze wysyłał Mickiewiczowi do Paryża. Z Nogent, z Angers, z Tuluzy, z klasztoru benedyktynów w Solesmes, ale nie z Rzymu, bo w sierocińcu księży somasków brakowało okna i wolnej chwili, a na Piazza Margana naprawdę nie miał czasu na wiersze. Wezwany do Paryża, wcielał poezję w kazania.
Adam Mickiewicz zaczął ponadto traktować twórczość Kajsiewicza z pewną oschłością. Więcej nawet: ze szczerością, dyktowaną przez prawdziwą przyjaźń, czyli zrezygnował z komplimentów o ptaku, co wysoko podlata. Pozwolił sobie natomiast na ostrą krytykę. W listach od Adama pojawił się nawet ton łagodnej, ale wyraźnej reprymendy, co Kajsiewicza musiało straszliwie zaboleć.
W słynnym i bardzo ważnym liście z 31 października 1835 roku, Mickiewicz sam podsunął Kajsiewiczowi rozwiązanie: jak prześcignąć Adama, skoro wiadomo, że w poezji się go nie prześcignie. Oryginał listu czytałem w wielkim napięciu, ponieważ adresat podkreślił niektóre fragmenty niebieskim ołówkiem w wyraźną złością lub w pasji (przebijając listowy papier prawie na wylot):

Miałem tego lata wiele smutków osobistych i familijnych, w takim razie iak w bolach zębów najlepiej cierpliwie przeczekać. Życie domowe spokojne i miłe ucisza mnie ale

ieszcze nie uspokoiło. Tymczasem wszystko co nas otacza bardzo iest jak wiecie smutne, i przyszłość ciemna. Nie czułem w sobie dosyć siły żeby was cieszyć. Może teraz jesteście lepsi ode mnie i mędrsi [ten fragment Kajsiewicz podkreślił kilka razy — K. R.], i radbym was posłuchać, bo życie nie jest to sztuka lub rzemiosło, o którem starzy i doświadczeni tylko radzić umieją, tu im kto lepszy tem więcej umie —.

Mickiewicz wskazał drogę Kajsiewiczowi: prześcignij mnie, wyprzedź mnie w człowieczeństwie. Chcesz być księdzem, tu twoja lepszość, z urzędu zdobędziesz duchową przewagę, życie to nie sztuka, więc ucz jak żyć — oto profesja.
Pisanie wierszy spadło do zajęć niższych i w dzisiejszych strasznych czasach niepoważnych, nawet podejrzanych, bo przecież — Mickiewicz uderzył w liście w kolejną strunę:

Prawdziwa poezya naszego wieku ieszcze może nie urodziła się tylko widać symptomata iej przyjścia. Zbyt wiele pisaliśmy dla zabawy albo celów zbyt małych. Przypominaj proszę te słowa St. Martina „on ne devait écrire des vers qu'apres avoir fait un miracle", mnie się zdaje że wrócą czasy takie że trzeba będzie bydz świętym żeby bydz poetą, że trzeba będzie natchnienia, i wiadomości z gory o rzeczach których rozum powiedzieć nie umie, żeby obudzić w ludziach uszanowanie dla sztuki, która nadto długo była aktorką, nierządnicą lub pospolitą gazetą. Te myśli często we mnie budzą żal i ledwie nie zgryzoty, często zdaje mi się że widzę ziemię obiecaną poezyi, iako Mojżesz z góry, ale czuję żem nie godzien zajść do niej! wiem przecież gdzie leży i wy młodzi patrzcie w tamtą stronę. Nie znajdziesz jej na teatrach, ani w gazetach, ani w pochwałach tak zwanej opinii. Przekonasz się kiedyś co to jest sława, i jak ci nie sprawi ani jednej chwili szczęśliwej, i często może będziesz najbardziej żałował tych słów które największe wzbudziły echo.

Hieronim Kajsiewicz pojął te słowa po swojemu. Utwierdził się w przeczuciach i wyborach: by stać się prawdziwym poetą — został księdzem, aby zaznać sławy — kazał z ambony i po cmentarzach, pisał raporty i setki listów. Nigdy natomiast nie żałował tych wypowiedzianych przez siebie słów, „które największe wzbudziły echo", ponieważ były to najczęściej przesączone jego głosem i wolą — słowa Adama Mickiewicza. Kajsiewicz postanowił odnaleźć ziemię obiecaną, do której Mickiewicz nie czuł się godzien wstąpić. On — wyruszył w podróż, jako osoba duchowna i uduchowiona, z poręki Mickiewicza, jako ktoś od Adama godniejszy i lepszy. Mąż wyświęcony i uświęcony, mąż wybrany.
Oto nadszedł czas naprawy błędów Adama, który doszedł do kresu i osłabł, bo się sprzeniewierzył powołaniu. Hieronim Kajsiewicz postanowił przyjąć wyzwanie również dlatego, że w liście z 31 października 1835 roku znalazły się nie tylko fragmenty potwierdzające słuszność jego drogi, lecz również i raniące dumę ustępy, które dotyczyły napisa-

nych wierszy: „Połowę prawie wstrzymałbym od druku, chociaż wiele iest wszędzie dobrego, ale jestem trudny dla ciebie i będę szczery". Mickiewicz po raz pierwszy uderzył tak ostro. Kajsiewicza paliły pewno uszy, gdy czytał:

W stylu iest walka między formą dawną dykcyą starą, i razem między stylem twoim własnym którym twoje opinie albo obrazy kryślisz [...]. Bo jakkolwiek dąsasz się na szkołę i formy, ieszcze te formy plączą ci się u nóg i skręta często widać, szczególniej, w puławskich w wierszu o wyobraźni i nawet w wierszu do Dwernickiego.

W dalszych fragmentach listu Mickiewicz zniechęcał do pertraktacji z Jełowickim w sprawie wydania Kajsiewiczowych poezji i przerzucenia ich do kraju. O Jełowickim mówią i piszą — donosił Mickiewicz — że oszust i spekulant, a księgarze zawaleni emigracyjnymi tomami, więcej na skład przyjmować nie chcą. Zatem Mickiewicz pytał, czy ma pokazywać Jełowickiemu pisemną ofertę Kajsiewicza, czy też nie, bo nie chciałby kołatać do Jełowickiego na próżno tym bardziej, że Jełowicki do księgarstwa już się zraził, gdzie indziej obraca kapitały.
Mickiewicz wskazał Kajsiewiczowi drogę, ale zarazem podwójnie uraził: ostrym sądem o poezjach, i o krętactwach Jełowickiego. Dodał jednak:

Zdanie o poezyach twoich zachowaj dla siebie, przyjmij lub odrzuć, bo nie mam pretensyj do nieomylności, — nikomu więcej nie będę o nich mówił tego co tobie. Nikomu ich dotąd nie pokazywałem.

Gwarancja dyskrecji i nowe drogi, wytknięte przez Adama przemieniły półarkusz welinu w list żelazny. W testament i depozyt tajemnicy. W glejt. I w kamień obrazy.
Kajsiewicz doszedł do wniosku, że trafi za grzbiet nieba, by odkryć krainę poezji nowej, przez zakrystię i ambonę. Nie wątpił, że to on właśnie jest powołany i wybrany, ponieważ dobrą nowinę zwiastował mu Adam.
Kiedy Adam okrzyknął Andrzeja Towiańskiego Mistrzem i Panem nad sobą, Hieronim Kajsiewicz rozpoczął egzorcyzmy i wydał wojnę herezji, strasznej sekcie piekielnej, gorszej niż adamici, adopcjanie, adwentyści, akacjanie, albigensi, angeliści, anglikanie, apolinaryści, arianie, bardesanici, bogomoli, bruzjanie, ceryntianie, donatyści, enkratyci czyli hydroparastaci, entuzjaści, flagelanci, fosarianie, gnostycy, henrycjanie, hugenoci, husyci, irwingianie, janseniści, katarzy, kwakrzy, labadyści, lucyferianie, manichejczycy, mariawici, martyniści,

metodyści, monofizycy, mormoni, orleańczycy, pelegianie, predestynacjanie, purytanie, sabatyści, setianie, symmachianie, tryfeiści, turliponi, unitarianie, waldensi, wilchelmici, zwinglianie oraz wyznawcy Pierre-Michel Vintrasa razem wzięci.

Hieronim Kajsiewicz nie lubił przegrywać. Ani w tablicowym pojedynku w Sejnach, ani w zmaganiach o rząd dusz. On czuł się kapłanem. Adama okrzyknął kacerzem.

Od autora: *Jest to fragment drugiego aktu książki „Stos dla Adama albo kacerze i kapłani", która dotyczy sporu pomiędzy zmartwychwstańcami i towiańczykami.*
Całość składa się z trzech aktów, podzielonych na odsłony (ponieważ mamy do czynienia z dramatem) oraz z dwóch nadrzędnych części:
Część pierwsza — narracyjna, spisuje czyny i rozmowy poszczególnych bohaterów dramatu, zawiera ich ocenę sytuacji oraz ujawnia punkt widzenia oraz wątpliwości autora.
Część druga — filologiczna, objaśnia źródła poszczególnych cytatów — jawnych, półjawnych i ukrytych, które przenikają część narracyjną, podaje wszelkie informacje bibliograficzne dotyczące rękopisów oraz druków, a ponadto zawiera polemikę z dotychczasowymi ustaleniami w sprawie sporu walki „polskich księży" z Mickiewiczem i Kołem Bożym.
Części będzie można czytać osobno: pierwsza zainteresuje miłośników powieści sensacyjnych. Druga — badaczy. Powyższy fragment pochodzi z części pierwszej, dlatego nie ma w nim not i przypisów.

Pożegnania

Maria Prussak

„Ślad stopy ludzkiej na legendzie"

Zaproszona przez profesora Zbigniewa Raszewskiego, który dzięki różnym kontaktom wyszukiwał absolwentów polonistyki interesujących się teatrem, zjawiłam się kiedyś w redakcji „Pamiętnika Teatralnego" o godzinie 10.00, budząc nieukrywane zdumienie Jerzego Timoszewicza. W zaproszeniu, przekazanym mi przez trzecie osoby, nie dopatrywałam się niczego wątpliwego. Skąd mogłam wiedzieć, że w tej redakcji od zawsze chyba panuje niezmienny rytm dnia — profesor przychodzi o 12.00 i o tej porze przyjmuje rozmówców. Nie pamiętam już, jak doszło do tej pomyłki. Tym razem jednak profesor naruszył ustalony porządek i zjawił się zaraz po telefonie Timoszewicza. Tak jak się spodziewałam, rzadko czytając „Pamiętnik Teatralny" i jeszcze rzadziej książki dotyczące dziejów bardzo dawnego teatru, jakim na początku lat siedemdziesiątych było dla mnie chyba wszystko sprzed Grotowskiego, okazał się bardzo dostojnym starszym panem. Dużo później zdałam sobie sprawę, że miał wówczas czterdzieści siedem lat. Tak bardzo jednak nie przystawał do obowiązującej mody na młodzieżowy styl, że wydawał się o wiele pokoleń dojrzalszy. Z premedytacją wybierał ten sposób bycia i wtedy, i wiele lat później, kiedy już nie bardzo młody, grając rolę dostojnego starca, wsparty na ramieniu posła Gustawa Holoubka, skutecznie domagał się widzenia ze swoimi studentami internowanymi w Białołęce.

W czasach krzykliwych mód intelektualnych i artystycznych Raszewski ostentacyjnie szedł przeciw prądowi, wierny naukom wyniesionym z seminarium Zygmunta Szweykowskiego. Więcej cenił porządny opis i dokładną dokumentację niż najbardziej nawet odkrywcze pomysły interpretacyjne. Opowiadał się po stronie teatru, który zna swoje granice i nie porywa się na to, by zmieniać świat. Wiedział jednak, że zadaniem historyka jest rejestrowanie wszystkich zjawisk i wskazywanie źródeł współczesnych inspiracji. To „Pamiętnik Teatralny" jako pierwsze pismo poświęcone teatrowi drukował polskie przekłady podstawowych manifestów dwudziestowiecznych reformatorów teatru, poszerzając w dodatku modny kanon. Tu więc znalazły się teksty Appii, Artauda, Barraulta, Brechta, Craiga, Dullina, Felsensteina, Fuchsa, Jouveta, Meyerholda, Piscatora i Stanisławskiego. I to Raszewski, na początku działalności Teatru Laboratorium, jeszcze przed *Księciem Niezłomnym*, poświęcił temu zespołowi dość obszerny artykuł, uzupełniony sporządzonymi przez Flaszena opisami *Dziadów*, *Kordiana* i *Akropolis*.
Profesor wybierał styl będący zaprzeczeniem wszelkiej ostentacji. Z naciskiem mówił o potrzebie stylu, zarówno w pracy historyka, jak i w codziennym życiu. Odwoływał się wtedy do odpowiedniego fragmentu *Traktatu moralnego* Miłosza, choć my woleliśmy pamiętać z tego poematu strofę o „jądrze ciemności":

Mając znajomość z nocy kresem
Zasiadaj nad Tukydydesem
I purpurowy sok destyluj,
Aż palcem dotkniesz ziarna stylu.

Ze swoimi archaicznymi poglądami, z nieco staroświeckimi manierami i sceptycznym dystansem wydawał się nie do pogodzenia z gwałtowną potrzebą ekstremizmu i radykalnych rozwiązań. Jak to się działo, że umiał przekonywać? Proponował żmudne studium zakurzonych dokumentów przeszłości, a przecież rozmowy z nim okazały się przygodą znacznie bardziej porywającą niż krótkotrwała atmosfera festiwali teatru otwartego i całonocnych dociekań istoty sztuki.
Równie wyrazisty styl znamionował historię teatru, jaką uprawiał Raszewski. Z konkretu oglądanego w najszerszych możliwych kontekstach wywodził narzędzia opisu i dostosowane do niego zasady systematyzacji. Patrząc na historię starał się unikać zarówno płaskiej perspektywy, jak i własnego widzenia świata, niezgodnego z hierarchią

wartości obowiązującą w przeszłości. Ostrożnie oceniał możliwość przewartościowań w widzeniu historii, anachronicznych, bo dokonywanych zawsze w imię innej wrażliwości. W odtwarzaniu obrazu dawnego teatru umiał docenić rolę szczegółów, nawet tych, które dotyczyły innych zupełnie sfer rzeczywistości. Wiedza o złożonej naturze badanego zjawiska i różnorodności jego historycznych form pozwalała budować pojemne definicje, broniła go przed formułowaniem twierdzeń kategorycznych i normatywnych. Stosował zasadę na pozór oczywistą — dawną sztukę trzeba przede wszystkim rozumieć, nie oceniać, szczególnie sztukę teatru, niedostępną odbiorcom innych epok. Dążył więc do tego, by odtworzyć kształt dawnego teatru, ale też dostrzec żywy podmiot zdarzeń. By tak opisać bohaterów historii, żeby czytelnik obcował z możliwie pełnym ich obrazem. Dla książek, które pisał, równie ważne, jak wybór wzorów uprawiania humanistyki, były indywidualne cechy badacza — wyobraźnia rozpoznająca nastrój i barwę minionych epok, niespieszny, zobiektywizowany tok narracji, przypominającej tradycje dziewiętnastowiecznej prozy z nieuniknionymi elementami łagodnej dydaktyki. W końcu, ukryta autoironia historyka pamiętającego o przygodach baśniowego kronikarza, profesora Koszałka Opałka. Skoncentrowany na własnej dyscyplinie, zostawił Raszewski bardzo obszerny dorobek, bibliografia za lata 1951–1986, sporządzona z okazji czterdziestolecia pracy naukowej, zawiera 252 pozycje. Przede wszystkim jednak zostawił dzieła wzorcowe, ogarniające całokształt problemów nauki o teatrze — historię ogólną w *Krótkiej historii teatru polskiego* i szczegółową w *Bogusławskim*, przykłady metodologii postępowania badawczego w *Trudnym rebusie* i podstawy teorii widowiska teatralnego, czyli *Teatr w świecie widowisk*.

Z różnych powodów, przede wszystkim wskutek decyzji polityków, Raszewski, funkcjonujący jeszcze wtedy poza głośnymi centrami życia intelektualnego, na pozór zamknięty w redakcji „Pamiętnika Teatralnego", niezależnie od państwowych struktur naukowych budował sobie krąg współpracowników, zarażonych pasją tropienia śladów dawnego teatru. Postępował jak nauczyciel — mistrz rzemiosła. Najrozmaitszymi kanałami informacyjnymi wyszukiwał nieformalnych uczniów, którym poświęcał wiele godzin żmudnej, niezwykle rozrzutnej, bo indywidualnej edukacji. Wciągał do współpracy osoby, które wydawały się przydatne, zdolne i chętne do podjęcia odpowiedzialnej pracy historyka teatru. Dużo później mógł już prowadzić zajęcia na wydziale Wiedzy o teatrze

warszawskiej PWST, utworzonym po długich i nieustępliwych staraniach ówczesnego rektora, Tadeusza Łomnickiego. Nie zrezygnował jednak z entuzjastów spoza wydziału.

Miał bardzo precyzyjną wizję koniecznych badań nad dziejami teatru. Sugerował więc tematy, wskazywał nie spenetrowane jeszcze rejony historii i nie opracowane zasoby dokumentów, zamawiał konkretne artykuły dla „Pamiętnika Teatralnego". Wydawało się, że czuwał nad wszystkim, co w tej dziedzinie w Polsce powstawało. Z planowanych prac swoich uczniów tworzył misterną konstrukcję, która na zawsze wytyczyła fundamenty pod badania podejmowane w przyszłości. Jeżeli konstrukcja ta ma jeszcze luki i niebezpieczne szczeliny to dlatego, że nie wszyscy uczniowie dopisali i wywiązali się z nałożonych na nich zadań. A może raczej wszyscy wywiązaliśmy się w sposób fragmentaryczny i niezadawalający. Byliśmy jednak inni, niż to sobie profesor zaplanował. Niektórzy w pół drogi porzucili żmudny trud.

Profesor Zbigniew Raszewski nade wszystko był uczonym. Stronił od bieżącej publicystyki i krytyki teatralnej. Jednak po powrocie z teatru sporządzał szczegółowe opisy przedstawień, dokładniejsze i znacznie bardziej wyraziste niż uwagi recenzentów, notował także wszystkie sprawy z teatrem związane. Wielu historyków powojennego teatru skorzystało już z jego notatek. Nie ograniczał się do problemów teatru. Uważny obserwator, zapisywał wszelkie istotne lub jakoś frapujące zdarzenia i swoje do nich komentarze. Wybrał historię, więc dla historii utrwalał a także, co nieuniknione, kreował obraz własnego czasu, jego absurdalną śmieszność i patetyczny związek z tradycją.

Powściągliwy w sposobie bycia, ujawniał swoje emocje najwyżej uniesieniem brwi, niewidocznym uśmiechem, ledwo zauważalnym ciepłem. Początkowe rozmowy o historii teatru i ciekawostkach wynikających z analizowanych wspólnie dokumentów stopniowo ogarniały coraz szerszy zakres. Coraz bardziej stawały się rozmowami o tradycjach uprawiania nauk humanistycznych, o historii i aktualnych zdarzeniach. Jakby profesor traktował swoje zadanie z absolutnym poczuciem odpowiedzialności, postanowił więc wyposażyć swoich uczniów także w podstawowe prawdy o rzeczywistości i umiejętność dokonywania właściwych wyborów.

Wydawało się, że się nie zmienia. Żyje własnym rytmem, przywiązany do swoich przekonań i gustów nie daje się uwieść nowinkom i nie ulega narzuconym i obcym sobie bodźcom. Przeciwnie, umie nie poddawać

się biegowi zdarzeń, ocenia je z dystansu i stara się wpływać na to, co nastąpi. Wszystko porządkuje i omawia w sobie właściwy sposób, żeby nie zostawiać wątpliwości i niejasności. Czasem anachroniczny aż do naiwności i pogardliwie niechętny współczesnej chwiejności, zdarzało się, że z głębokim pesymizmem obserwował bieg wypadków. Nie w nich upatrywał przecież miarę rzeczy, przekonany o istnieniu prawdy obiektywnej, w której może zakorzenić się indywidualna stałość.
Racjonalista, precyzyjnie zakreślający granice tego, co bez nadużycia można ogarnąć badaniami naukowymi, w bezpośrednim spotkaniu wydawał się mieć coś ze wschodnich starców. Zawsze gotów wysłuchać, wytłumaczyć, poradzić, kiedy trzeba — pomóc. Był pewnym i wiernym punktem odniesienia w najrozmaitszych perypetiach intelektualnych manowców, a także w uciążliwych meandrach zmiennej codzienności. Przejmująco konsekwentny czytelnik *Traktatu moralnego*:

A choćbyś był jak kamień polny,
Lawina bieg od tego zmienia,
Po jakich toczy się kamieniach.
I, jak zwykł mawiać już ktoś inny,
Możesz, więc wpłyń na bieg lawiny.
Łagodź jej dzikość, okrucieństwo,
Do tego też potrzebne męstwo.

Treść

Anna Nasiłowska Płaszcz Konrada 1

Szkice

Dorota Siwicka Oko w oko z trzy po trzy 5

Alina Witkowska Jak było, jak być powinno. Między historią a „Księgami pielgrzymstwa polskiego" 19

Stanisław Rosiek Obroty rzeczy należących do śp. Adama Mickiewicza 31

Roztrząsania i rozbiory

Zbigniew Kloch O słownikach synonimów z początku XIX wieku 43

Danuta Sosnowska Towianistyczna utopia języka 56

Edward Pieścikowski Zrazy po nelsońsku, czyli jak czytać „Lalkę"? 71

Zbigniew Przybyła Metafizyka przypadku w „Lalce" Prusa 77

Leszek Brogowski Teoria formatywności Luigi Pareysona 84

Wojciech Tomasik Ubizm 94

Mariusz Zawodniak Przy lekturze socrealistycznej poezji . 100

Lidia Burska O dwu duszach Jana Józefa Lipskiego i naszych czasach 106

Glosy

Dorota Kudelska Słowacki, Szekspir i Hogarth 109

David Keily Woda czysta, woda przejrzysta... (O wierszach Adama Mickiewicza i Wallace'a Stevensa) (tłum. *W. Bolecki*) 126

Przechadzki

Krzysztof Rutkowski Niedokończony poemat Hieronima Kajsiewicza 141

Pożegnania

Maria Prussak „Ślad stopy ludzkiej na legendzie" . . 153

Warunki prenumeraty:
Roczna prenumerata krajowa: **100 000 zł** (6 numerów)
Roczna prenumerata zagraniczna:
— kraje postkomunistyczne: **200 000 zł** (pocztą zwykłą)
— inne kraje świata: **36 USD** (pocztą lotniczą).
Cena pojedynczego egzemplarza — **6 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
Wrocław	ul. Plac Wolności 7
Katowice	ul. Bankowa 11
Kraków	ul. Św. Marka 22

oraz m. in. w księgarniach:

Warszawa	Księgarnia im. B. Prusa, Krakowskie Przedmieście 7
	Księgarnia Reprint, Krakowskie Przedmieście 71
Kraków	Księgarnia Naukowa, ul. Podwale 6
	Księgarnia Orlando, Plac Wszystkich Świętych 7
	Księgarnia Znak, ul. Sławkowska 1
Wrocław	Księgarnia Ossolineum, Rynek 6
Toruń	Księgarnia Indeks, ul. Kościuszki 9
Szczecin	Księgarnia Scriptum, ul. Mazurska 26
Gliwice	Księgarnia Kultura, ul. Zwycięstwa 17
Gdańsk	Księgarnia Literka, ul. Wita Stwosza 55

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

Drukowano w Bielskich Zakładach Graficznych Spółka z o.o., zam. 2468/93

W NAJBLIŻSZYCH NUMERACH

Małgorzata Baranowska
„Miasto — wszechświat"
Urszula M. Benka
Energie kobiecości
Jan Błoński
Rozbieranie Józia
Aleksander Fiut, Jerzy Jarzębski
Rozmowa z Czesławem Miłoszem
Aleksander Fiut
Po śmierci Boga (O twórczości Tadeusza Różewicza)
Jacek Kopciński
„Żywioł wszelki" Białoszewskiego
Alina Kowalczykowa
Reforma szkoły — blaski i zagrożenia
Wojciech Ligęza
Jerozolima i Babilon (Miasta poetów emigracyjnych)
Małgorzata Łukaszuk-Piekara
Kicia Kocia spotyka pana Cogito
Mateusz Werner
„Rovigo": Herbert dionizyjski
Marta Zielińska
Warszawskie miary czasu

ISSN 0867-0633